

Spis treści

Wokół literatury dawnej i współczesnej – analizy, interpretacje, szkice

Katarzyna Szkaradnik Niedaleko pada książka od jabłoni. O symbolach biograficznych dwóch ustronńskich bibliofilów	409
Łukasz Tischner Odmiany doświadczenia religijnego w <i>Soli ziemi</i> Józefa Wittlina	426
Anna Wesołowska „proszę księdza – ja naprawdę Go szukałem”. Religijne rozterki w poezji Zbigniewa Herberta	436
Michał Kopczyk Odzyskiwanie siebie, odzyskiwanie świata (o walkach Karla Ovego Knausgård)	451

Literatura i jej sąsiedztwa

Agnieszka Narewska Baletowe inspiracje <i>Dziadkiem do orzechów</i> E.T.A. Hoffmanna, czyli o unii tańca i literatury (na przykładzie baletu Petipy/Iwanowa)	460
Travis Beal Jacobs <i>The Adam Mickiewicz controversy, 1948: Eisenhower and Columbia</i>	474

Rozmowy „Kontekstów Kultury”

„Spraw, żebyś był”. Z Elżbietą Wittlin-Lipton rozmawia Łukasz Tischner	489
Nina Taylor-Terlecka <i>Orfeusz i Kostucha. Ostatnie chwile Józefa Wittlina</i>	497

Noty o autorach

Travis Beal Jacobs, Princeton, A.B.; Columbia, Ph.D., Middlebury College, Middlebury, VT., History Department, 1965–2008, Fletcher D. Proctor Professor Emeritus of American History, 2008. Books, omitting articles, reviews, and conference papers: Co-editor with Beatrice B. Berle, *Navigating the Rapids, 1918–1971: From the Papers of Adolf A. Berle, 1918–1971* (New York, 1973); *America and the Winter War, 1939–1940* (New York, 1981); *Eisenhower at Columbia* (New Brunswick, NJ, 2001); *Dwight D. Eisenhower and the Founding of The American Assembly* (New York, 2004).

Michał Kopczyk, dr hab., polonista, adiunkt w Katedrze Literatury i Kultury Polskiej Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, redaktor naczelny półrocznika „Świat i Słowo”. Wydał między innymi: *Refleksja nad kulturą w piśarstwie Andrzeja Bobkowskiego. Arkadia i apokalipsa*, Warszawa–Katowice 2003; *Obecność innego. Studia o literaturze współczesnej*, Bielsko-Biała 2013; *Pytanie o wspólnotę. W kręgu twórczości Zbigniewa Herberta, Andrzeja Bobkowskiego i Mieczysława Jastruna*, Bielsko-Biała 2013.

Agnieszka Narewska, mgr sztuki (Choreografia i Teoria Tańca, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie), mgr filologii polskiej (Komparatystyka, Uniwersytet Jagielloński). Doktorantka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauczycielka tańca klasycznego i historii tańca w Krakowskiej Zawodowej Szkole Baletowej.

Katarzyna Szkaradnik, mgr, absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa, doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Publikowała między innymi w czasopismach „Hybris”, „Anthropos?”, „FA-art”, „Kultura i Historia”. Recenzentka w dwutygodniku kulturalnym „artPAPIER”, współredaktorka *Dzienników z lat 1935–1945* Jana Szczepańskiego, uhonorowanych Nagrodą

Historyczną „Polityki” w 2010 roku. Do jej zainteresowań należą: antropologia literatury, problematyka tożsamości, historia idei, filozofia hermeneutyczna i egzystencjalna.

Nina Taylor-Terlecka, wychowanka Lycée Français de Londres, absolwentka Uniwersytetu Oksfordzkiego (rusycystyka) i londyńskiego (polonistyka). Wykłada literaturę polską na Uniwersytecie Oksfordzkim i na Polskim Uniwersytecie na Obczyźnie. Zajmuje się literaturą porównawczą. Ma w dorobku paręset prac w języku angielskim, polskim i francuskim rozproszonych w książkach zbiorowych i czasopismach naukowych. Jest też tłumaczona na język rosyjski, litewski, białoruski i ukraiński. Pisze przeważnie o literaturze dotyczącej byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego, o polskiej literaturze Gułagu, o literaturze emigracyjnej, a także o dramacie romantycznym. Autorka pracy *Tradycja krajobrazu Wielkiego Księstwa Litewskiego w powieściach Tadeusza Komwickiego* oraz kilkunastu szkiców o Józefie Wittlinie. Wydała antologię: *Gułag polskich poetów. Od Komi do Kołymy. Wiersze* (Londyn 2001; I wyd. krajowe Warszawa 2011), a także wiele pozycji ze spuścizny po Tymonie Terleckim (ostatnio T. Terlecki, J. Stempowski, *Listy 1941–1966*, opracowała, przypisami i posłowiem opatrzyła N. Taylor-Terlecka, Biblioteka „Więzi”, t. 316, Warszawa 2015). Tłumaczyła między innymi Jarosława Marka Rymkiewicza, Marka Nowakowskiego, Janusza Andermana.

Łukasz Tischner, dr hab., historyk literatury, publicysta, tłumacz, sporadycznie krytyk jazzowy; adiunkt w Katedrze Historii Literatury Polskiej XX wieku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wydał: *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków 2001; poszerzona wersja anglojęzyczna: *Miłosz and the Problem of Evil*, Evanston 2015; *Miłosz w krainie odczarowanej*, Gdańsk 2011 oraz *Gombrowicza milczenie o Bogu*, Kraków 2013. W swych badaniach skupia się na związkach literatury z filozofią i religią.

Anna Wesołowska, ukończyła studia licencjackie z filologii polskiej o specjalności antropologiczno-kulturowej na Uniwersytecie Jagiellońskim; kontynuuje studia magisterskie na tej samej uczelni. W kręgu jej zainteresowań naukowych znajdują się: literatura XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Zbigniewa Herberta, doświadczenie historii w polskiej prozie i poezji, *sacrum* w literaturze, a także miejsca pamięci.

Katarzyna Szkaradnik
Uniwersytet Śląski w Katowicach
kasiorek1987@tlen.pl

Niedaleko pada książka od jabłoni. O symbolach biograficznych dwóch ustrońskich bibliofilów¹

Abstract: The article contains an analysis of autobiographical narratives of Jan Wantuła (1877–1953) and Józef Pilch (1913–1995) – two bibliophiles, amateur historians and folk writers from Ustroń (Cieszyn Silesia). The topic of the analysis are the ways in which they retrospectively structure their lives in the context of being suspended between the time of nature (growth cycle) and culture (historical, involving individuality, but also passing). Their understanding of the nature-culture dichotomy is influenced by their status of being self-taught men, who, aspiring to high culture, kept ennobling (their own) nature in the image of the gardener's work. The figure of the orchardist (both Pilch and Wantuła were orchardists) belongs to the central symbols on which the representations of the authors' biographies focus; the others are: apples, books, and the library understood as an interpersonal sphere. From the hermeneutics perspective, the article presents the use of these symbols, and extracts from the analyzed narratives a project of grafting nature and culture together through, on the one hand, grafting trees (literally and metaphorically), and, on the other hand, grafting oneself into books.

Keywords: Jan Wantuła, Józef Pilch, autobiographism, nature, culture, bibliophilia

Streszczenie: Artykuł poświęcony jest analizie narracji biograficznych Jana Wantuły (1877–1953) oraz Józefa Pilcha (1913–1995) – bibliofilów, historyków amatorów i pisarzy ludowych z Ustronia na Śląsku Cieszyńskim. Przedmiotem rozważań są sposoby, w jakie retrospektywnie strukturalizują oni swe życie w kontekście zawieszenia między czasem natury (cyklem wegetacyjnym) a czasem kultury (historycznym, wprowadzającym jednostkowość, ale też przemijanie). Na znaczenie dla nich opozycji natury i kultury wpływa status samouków, którzy aspirując do kultury wysokiej, stale uszlachetniali (własną) naturę na podobieństwo pracy ogrodnika. Figura sadownika (a był nim i Pilch, i Wantuła) należy do centralnych symboli, wokół których skupiają się reprezentacje biografii autorów; pozostałe to jabłka, księgi i biblioteka pojęta jako sfera międzyludzka. Artykuł z perspektywy hermeneutyki pokazuje użycie tych symboli, a także wydobywa z omawianych narracji projekt szczerzenia natury z kulturą poprzez, z jednej strony, szczerzenie drzew (dosłownie i przenośnie), z drugiej – wszczepianie się w książki.

Słowa kluczowe: Jan Wantuła, Józef Pilch, autobiografizm, natura, kultura, bibliofilstwo

¹ Artykuł powstał w ramach projektu finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2012/07/N/HS2/00966.

Prezentacja i reprezentacja

Bohaterami niniejszego szkicu są dwie postacie szerzej dziś w Polsce nieznanne, jednak cenione w kręgach bibliofilskich, zasłużone między innymi dla badania i popularyzacji historii Śląska Cieszyńskiego oraz mogące pomóc w zrozumieniu specyfiki tego regionu². Obaj związani z Ustroniem miłośnicy ksiąg pochodzili z chłopskich rodzin ewangelickich; mimo że dzieliły ich niemal dwa pokolenia, zdążyli nawiązać przyjaźń, a starszy pozostał dla młodszego ważnym mentorem. Ten pierwszy to Jan Wantuła (1877–1953) – pisarz ludowy, działacz narodowy, historyk samouk i płodny publicysta, jednocześnie ślusarz w hucie w Ustroni, a później w Trzyńcu na Zaolziu, prywatnie wuj socjologa Jana Szczepańskiego. Sam zasłynął nie tylko jako bibliofil, ale także odkrywca najdawniejszego polskiego ekslibrisu i pamiętnika chłopskiego, autorstwa Jury Gajdzicy. Utrzymywał znajomość z wieloma pisarzami i literaturoznawcami, między innymi Władysławem Orkanem, Gustawem Morcinkiem, Julianem Ochorowiczem, Andrzejem Niemojewskim, Zofią Kossak, Tadeuszem Mikulskim. W 1935 roku otrzymał wawrzyn Polskiej Akademii Literatury. Po śmierci Wantuły część jego tekstów opublikowano w wyborach *Książki i ludzie* oraz *Karty z dziejów ludu Śląska Cieszyńskiego*. Druga postać to Józef Pilch (1913–1995) – również bibliofil i historyk amator, autor takich opracowań, jak *Ustroń 1939–1945*, *Zarys dziejów Żydów w Ustroni* czy *Polskie pierwodruki cieszyńskie*, przyczynków historycznych do redagowanego przez siebie „Pamiętnika Ustrońskiego” i haseł do *Polskiego słownika biograficznego*. Był także inicjatorem i głównym twórcą *Słownika gwarowego Śląska Cieszyńskiego*, z zawodu księgowym PSS „Społem”, a ponadto kolegą Szczepańskiego z klasy.

Obu trzeba uznać zwłaszcza za koneserów silesianów i osoby zaangażowane w sprawy regionalne, skupię się tu jednak na aspektach ich pisarstwa nie dotyczących bezpośrednio tych spraw – na narracjach autobiograficznych, w których Pilch i Wantuła przez pryzmat starości usiłują uporządkować własne życie. Mówiąc dobitniej: przeobrazić tę niemą, bezkształtną miazgę w egzystencję³, wpisać ją w model, który pozwoli dostrzegać w niej sensowną i względnie koherentną całość. Temu nadawaniu znaczeń na przekór beztłowości i przypadkowości służą nieprzypadkowe figury/metafory, ułatwiające autorom stawienie czoła zasadniczej aporii ludzkiej czasowości, to jest zawieszeniu między paradygmatami czasu, które w uproszczeniu można nazwać czasem natury oraz czasem kultury. Pierwszy dotyczy wegetacyjnego cyklu przyrody,

² Zob. K. Szkaradnik, *Kulturotwórcza i tożsamościowa rola pogranicza na Śląsku Cieszyńskim w świetle tekstów Jana Szczepańskiego, Jana Wantuły i Józefa Pilcha* [w:] *Granica w ujęciu nauk humanistycznych*, red. P. Gorazd, K. Karski, Rzeszów 2014, s. 126–137.

³ Zdaniem Michała Pawła Markowskiego egzystencja rozgrywa się między życiem samym a kontemplacją *vel* teorią: „Od życia i od wiedzy dzieli ją przepaść interpretacji (...). Samo życie nie daje się zinterpretować i jest jak Gombrowiczowski czarny nurt pozbawiony sensu” (M.P. Markowski, *Antropologia i literatura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 32).

regenerującej się i odradzającej, lecz bezosobowej, drugi to linearny czas historyczny, który wprowadza niepowtarzalność, ale wraz z nią – przemijanie⁴. W pismach Wantuły i Pilcha odzwierciedlają się próby zestrojenia owych porządków, włączenia się w obydwa, a zarazem znalezienia dla swojej egzystencji obietnicy trwałości. Zawarte w tych tekstach reprezentacje biografii ogniskują się wokół kilku symboli: drzewa owocowego, jabłek, ksiąg, wreszcie biblioteki, która odgrywa rolę tyleż pomieszczenia, co przestrzeni mentalnej i międzyludzkiej. Z perspektywy hermeneutyki ukażą, w jaki sposób ich bogatym znaczeniom ustronscy bibliofile nadają indywidualne piętno, oraz spróbują wydobyć z omawianych narracji projekt **szczępienia** natury z kulturą poprzez z jednej strony (dosłownie i w przenośni) szczępienie drzew, z drugiej natomiast – wszczępienie się w książkę.

Uszlachetnić naturę

Rozważania nad sytuowaniem się bohaterów wobec opozycji „natura–kultura” należy zacząć od stwierdzenia, że w ich wypowiedziach autobiograficznych przewija się wątek biedy, z powodu której zakończyli oni formalną edukację na szkole powszechnej. Obaj kreują się na książkowy przykład ubogich synów chłopskich, zmuszonych wyuczyć się zawodu mimo wzorowego świadectwa oraz boleśnie przeżywających rozstanie ze szkołą. Obaj też nierzadko specjalistyczną wiedzę uzyskali samokształceniem, a we wzmiankach na ten temat eksponują dojsie do wszystkiego wbrew okolicznościom i okupienie intelektualnych zdobyczy licznymi wyrzeczeniami⁵. Swe osiągnięcia przypisują samodyscyplinie, pracy nad charakterem i wytrwałości:

Dla prostego, niewykształconego człowieka, który powoli z wychowywanego zmienia się na wychowawcę, (...) rzecz to niełatwa [zabieranie głosu w dyskusji – K.Sz.].

⁴ „Oto śmiertelność: poruszać się wzdłuż linii prostej we wszechświecie, w którym wszystko, co się w ogóle porusza, czyni to w porządku cyklicznym” (H. Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Warszawa 2010, s. 38).

⁵ Zob. J. Pilch [Wspomnienie] [w:] *Opowieści entuzjastów. Wybór prac z konkursu na pamiętnik, wspomnienie, kronikę działacza amatorskiego ruchu artystycznego*, oprac. T. Żeromski, Warszawa 1960, s. 56. „Kiedy sobie uprzytomnię moje długie życie, życie spędzone nie w różowym **ogrodzie**, lecz w ciężkim borykaniu w niełatwym żywocie – to dziś widzę, iż Opatrzność dziwnie hojnie [mnie] pobłogosławiła (...). Ileż ja dniówek nauki musiałem opuszczać [by paść krowy – K.Sz.], a mimo tego spośród moich rówieśników zdobyłem najwięcej osiągnięć. (...) nie mieliśmy w rodzinie bogatszych, którzy by dostarczyli środków do nauki. Wyuczyłem się ślusarstwa i w tym zawodzie zdobywałem życiowy awans. Przez samokształcenie z pomocą książek, przeważnie nabywanych za własne zapracowane grosze (...)” (List do ks. J. Stonawskiego z 21.09.1952 r. [w:] J. Wantuła, *Listy do przyjaciół*, oprac. J. Broda, mps, Górk Wielkie 1967, s. 133, archiwum Muzeum Ustrońskiego, sygn. MU/A/25/W). Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą od autorki artykułu.

Ażeby jednak zdobyć pewien poziom, pewien autorytet między równymi sobie, a nawet starszymi, trzeba było kształcić się i jeszcze raz kształcić⁶.

Jeśli zatem mowa o rozwoju umysłowym, to ów obraz niemal fizycznego urabiania siebie umieszcza Pilcha i Wantułę jednoznacznie na drugim biegunie osi „natura–kultura”, gdy oba pojęcia definiuje się tak jak na przykład Heinrich Rickert („to, co powstało samo z siebie, bez naszego udziału” *versus* „ogół tego, co »pielęgnowujemy«”, „gdzie procesy kultywacji mają na celu kreację dóbr”)⁷. Nie występuje tu wizja naturalnej wewnętrznej dyspozycji i samoistnego wzrostu, poszukiwania i realizacji inherentnej formy, przeciwnie – u obu pojawia się wyobrażenie mozolnego dążenia pod prąd. Unaocznieniu tej aktywności znakomicie służy metafora szczepienia – uszlachetniania dokonywanego przez sadownika⁸. W świetle literatury dokumentu osobistego tych autorów ich praca nad sobą istotnie przypomina opiekę nad drzewami, to jest pomoc we wzroście dzięki doskonaleniu, zaszczepianiu czegoś (tu: wiedzy), nadawaniu akceptowanego kształtu. Starania ogrodnika są interwencją, wywieraniem wpływu w celu uzyskania określonego efektu, który u ustroniskich bibliofilów polega na korygowaniu czy ujarzmianiu tego, co naturalne, „dzikie”, przez to, co nie tyle nawet **kulturowe**, ile wręcz **kulturalne**⁹. Z *Dziennika...* Pilcha i *Pamiętników* Wantuły wyłania się konterfekt chłopca zawstydzonego statusem naturszczyka w dziedzinie nauki, do której jakby wdarł się nieproszony: „To jest doktor, docent, profesor – a ja? Siedem klas szkoły powszechnej w Ustroniu... Przecież górują dzisiaj cenzusy”¹⁰; „Cóż ja, »boroczek«, w takim środowisku, między uczonymi, wygadanyimi ludź-

⁶ J. Pilch, [Wspomnienie], dz. cyt., s. 60.

⁷ Zob. M. Urbaniak, *Hermeneutyka a kierunki myśli współczesnej. Rozumienie kultury w filozoficznej hermeneutyce, filozofii przyrody i (post)strukturalizmie*, Kraków 2014, s. 24.

⁸ *Notabene*, we wspomnieniach podziwianego przez Pilcha Pigoń – również chłopskiego syna – można odnaleźć podobne ujęcie: „Nie same siły natury (...) są tu wzorcem. Zasadę jej [metaforyki przyrodniczej – K.Sz.] stanowi uprawa, kultura i w tym właśnie także rolniczym znaczeniu (...) – uszlachetnianie, (...) wyrastające z tajemniczych korzeni życia” (K. Wyka, *Stanisław Pigoń. Próba rekonstrukcji osobowości* [w:] *Stanisław Pigoń: człowiek i dzieło. Charakterystyki, wspomnienia, materiały*, red. H. Markiewicz, M. Rydlowa, T. Ulewicz, Kraków 1972, s. 74).

⁹ Zarówno Pilch, jak i Wantuła aspirują do tak zwanej kultury wysokiej, którą reprezentuje dla nich przede wszystkim literatura i sztuka polska. Z drugiej strony, Wantuła w metaforę sadowniczą obleka pracę nad moralnością zbiorową i z jej perspektywy dowartościowuje warstwy niższe (bliższe „natury”), od których tę pracę należy rozpocząć: „Tak jak dziczka, im niżej się uszlachetni, tym lepiej dla przyszłego drzewa, bo nie wypuszcza złych latorośli nad powierzchnią (...). Kto chce (...) odrodzić zepsute do szpiku kości społeczeństwo, ten musi zacząć u dołu!” (List do M. Wysłouchowej z 4.04.1904 r. [w:] *Listy Jana Wantuły z lat 1901–1909*, oprac. R. Lutman, „Ze Skarbcza Kultury. Biuletyn Informacyjny Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 1956, z. 1, s. 109–110).

¹⁰ J. Pilch, *Dziennik. Zapiski bibliofila i dziejopisa z lat 1963–1995*, red. K. Szkaradnik, Ustron 2013, s. 150.

mi (...)”¹¹. W wypadku starszego bibliofila związek między sadownictwem a zaspokajaniem aspiracji okazuje się dosłowny, gdyż autor *Obrazków z huty trzynieckiej* już w młodości skromny dochód ze szczepnicy przeznacza na zakup książek¹².

Rajski ogrodnik

Drzewa owocowe można uznać za metaforę, która nie tylko charakteryzuje postrzeganie przez bohaterów własnej umysłowości jako obiektu stałych zabiegów formujących, ale także tworzy infrastrukturę ich samorozumienia. Niewątpliwie wpływa na to fakt, że obaj takie rośliny hodują; Wantuła osiąga renomę pomologa, a jego przydomowy sad w przysiółku Goje staje się dla odwiedzających symbolem *locus amoenus*. O wrażeniach stamtąd donosi matka prof. Jana Stanisława Bystronia:

Jakież to uroczy zakątek! Nie myślałam wtedy, że z tego sadu kiedyś jabłka otrzymam. Są one wspaniałe i serdecznie za nie dziękuję. Częstoując moich gości, opowiadam im o *dziedzińskim piśmiorzu*, który pod Czantorią takie cudne owoce hoduje¹³.

Podobnie Pilch, wybudowawszy w dojrzałym już wieku dom w tej samej okolicy, traktuje swoje obejście niczym *orbis interior*, enklawę w świecie zdradliwej polityki i historii. Istotną rolę w tak modelowanej przestrzeni odgrywa ogród, będący wszak symbolem intymności, prostego życia i reminiscencji raju. Praca w nim przynosi bibliofilowi odpoczynek fizyczny i ukojenie – autor *Dziennika...* nieraz odnotowuje, że przy zbieraniu jabłek czy oporządzaniu drzewek odzyskuje równowagę, a opisy gospodarskiego doglądania uszlachetnionych okazów bądź plonów ewokują Rejowy *Żywot człowieka poczciwego*.

Jednak chociaż kontemplowanie rezultatu własnych wysiłków dostarcza satysfakcji, towarzyszą mu rozterki eschatologiczne; „lektura ogrodu” uruchamia refleksję nad śmiercią. Zostaje ona stematyzowana u 74-letniego Wantuły, który wyrażając radość z ponownego patrzenia na kwitnący sad, zwierza się korespondentowi z nurtującej go myśli: „Czy za rok nie będę już leżał w cie-

¹¹ J. Wantuła, *Pamiętniki*, oprac. W. Sosna, Cieszyn 2003, s. 121. *Boroczek* (gw.) – biedaczek, nieborak. *Notabene*, choć obaj skromnie podkreślają swój brak wykształcenia, nie omieszkują odnotować, ilekroć zostaną potraktowani jak kompetentni naukowcy i erudyci. Orkan miał na przykład powiedzieć o Wantule, że gdyby więcej było takich jak on, to wieś polska byłaby nowoczesna, a pisarze ozłoceni (zob. tamże, s. 90).

¹² Zob. tamże, s. 85.

¹³ List M. Bystroniowej z 20.12.1948 r., Dział Rękopisów BN, sygn. 7601, t. 1, k. 24. *Dziedziński piśmiorz* (gw.) – wiejski pisarz; nazywał tak siebie sam Wantuła.

niu drzew na Cieślarówce?”¹⁴. Periodyczność zamierania i przebudzenia natury uwypukla nieodwołalną przemijalność człowieka. Niemniej kiedy w senliach Pilcha pojawia się identyczna zaduma przy obserwacji jesiennych drzew („[C]zy za rok znowu będę mógł rozkoszować się tymi kolorami?”¹⁵), narrator niezwłocznie kontrapunktuje ją mocnym sądem: „Ale wieczne uczucie miłości do przyrody, do ziemi rodzinnej nie umiera nigdy”. Nie należy rozumieć tego jako łatwej i banalnej pociechy niezniszczalnością bytu, zważywszy, że wieczna okazuje się tu nie tyle przyroda czy tak zwana bliższa ojczyzna, ile **posta**wa wobec nich. Właśnie za jej sprawą odmalowany w *Dzienniku...* bibliofila obraz sędziwego gospodarza pielęgnującego drzewka przywodzi na myśl figurę starego ogrodnika, który, **naturalnie** wrosnięty w pejzaż¹⁶, ze stoickim spokojem przyjmuje los, lecz zarazem nie ustaje w przywracaniu ładu.

Jako 72-latek autor diariusza duma nad ilością pracy naukowej absorbującej go mimo podeszłego wieku oraz nad jej sensownością w kontekście zmierzchu życia:

Tymczasem czuję, że sił już brakuje, zbliża się powoli czas krytyczny. (...) nie powinienem tyle brać sobie na głowę. Wydaje mi się niekiedy, że wystarczy, że mogę istnieć tylko. (...) Dosyć rozmyślań, wychodzi słońeczko zza chmur i raczej, Józefie, idź przeświećlać drzewka do ogrodu. Więc kończę i idę¹⁷.

Wiosenne przeredzanie gałęzi staje się metaforą przetrzebienia „zdziczałych” myśli i pozwala wbrew wszystkiemu zachować optymizm, „wiedzę radosną”¹⁸. Wspomaganie drzew w „zmartwychwstawaniu” co prawda niesie konsolację, lecz nie zapewnia automatycznie psychicznego włączenia się w kołokrąg natury; relacje te są w przypadku Pilcha i Wantuły bardziej skomplikowane. Większego ukojenia dostarcza im, po pierwsze, wspólnota **obumierania**, symbioza z drzewem podobna do przedstawionej przez bliskiego obu bibliofilom pastora Karola Kotschy’ego w wierszu *Starzec z gruszką się łączący*¹⁹. W tym przykładzie liryki apelu ogrodnik przypomina gruszy o wzajemnym ślubowaniu – on dał jej szansę owocowania, a teraz ona podaruje mu deski na trumnę (w podtekście: umrze razem z nim). Pojawia się jednak sugestia, iż

¹⁴ List do ks. J. Stonawskiego z 13.09.1951 r. [w:] J. Wantuła, *Listy do przyjaciół*, dz. cyt., s. 108. Cieślarówka – potoczna nazwa cmentarza ewangelickiego w Ustroniu, na parceli Jana Cieślara.

¹⁵ J. Pilch, *Dziennik...*, dz. cyt., s. 269.

¹⁶ Zob. na przykład E. Ichnatowicz, *Naśladowanie Orodnika: wersja Orzeszkowej*, „Polonistyka” 2010, nr 10, s. 23.

¹⁷ J. Pilch, *Dziennik...*, dz. cyt., s. 389.

¹⁸ Zob. W. Szewczyk, *Radosna wiedza Józefa Pilcha*, „Dziennik Zachodni” 1987, nr 300, s. 4.

¹⁹ Zob. K. Kotschy, *Książeczka o sadach i owocu względem nabywania, wychowania, użytkowania, z baczeniem osobliwym na położenie klimatu Szląskiego*, Berno 1844, s. 59.

„pójdą społem”, czyli nadzieja, że dla odchodzących „w imię Boże” śmierć nie oznacza końca²⁰.

Po drugie, starania o drzewka kompensują lęk, ponieważ uszlachetniają nie tylko swój przedmiot, lecz także podmiot, naśladowcę gestu Stwórcy. W tym świetle Bóg jawi się jako kreator kompozycji natury, w której trzeba umieć dostrzegać wyższego rzędu harmonię, sadownictwo zaś okazuje się czytelnym i najdonioślejszym odwzorowaniem tej kreacji, gdyż odsyła wprost do Ogrodnika z Edenu. Nic dziwnego, że Wantuła przyrównuje owocujący sad do raj, a nawet pozwala sobie na podniosłe stwierdzenie, iż „jest święte każde drzewo owocowe”²¹. Mając taki pierwowzór, łatwiej zauważyć etyczny wymiar codziennej pracy, co ilustruje inny utwór Kotschy’ego, którego bohater kojarzy się ze staruszką przewiązującym pomidory w Miłoszowej *Piosence o końcu świata*²². Chodziłoby o wzmiankowane już stateczne, cierpliwe wypełnianie swoich obowiązków na przekór przemijaniu oraz z wiarą w wieczysty sens chwili terażniejszej: w to, że raz zaistniawszy, nie może ona zginąć jak niebyła²³. Ową postawę wyraża również deklaracja przypisywana Lutrowi: „Gdybym wiedział, że jutro świat przestanie istnieć, jeszcze dziś zasadziłbym drzewko jabłoni”, a prymat pracy jako obowiązku względem Boga, społeczności i natury wydaje się elementarną składową tak zwanego etosu protestanckiego²⁴.

Należy jednak podkreślić, iż jeśli Pilch usiłuje stworzyć na Gojach enklawę, to nie z myślą o takim ładzie, jaki chce zaprowadzić Kandyd wcielający się w ogrodnika: o utopijnym **bezczasowym ładzie natury**²⁵. Figura ogrodu w *Dzienniku...*, acz zanurzona *in illo tempore*, nie implikuje „pozaczasu” ani czasu prywatnego, stawką dokonywanego tam nadawania ład jest bowiem **odtworzenie** upragnionej (a więc darzonej miłością) **kultury** oraz subiektywnej (czyli **upodmiotowionej**) **historii**. W kontrze do oficjalnej powojennej wykładni dziejów i wypaczania pamięci zbiorowej Pilch dyskutuje ze swoimi gośćmi między innymi o Zaolziu (części Śląska Cieszyńskiego przydzielonej w 1920 roku Cze-

²⁰ Por. podobną więź i wiarę oparte na współczuciu dla jednostkowej niedoli: „Moja jabłoń jest inna niż inne (...)/ Jej krzywa gałąź jedyna wśród gałęzi świata// I tylko przez nią ja wierzę w zmartwychwstanie ciała/ I że królestwu Jego nie będzie tu końca” (J.M. Rymkiewicz, *Powiat* [w:] tegoż, *Moje dzieło pośmiertne*, Kraków 1993, s. 51).

²¹ J. Wantuła, *Sadownictwo* [przemówienie wygłoszone w Dobce ok. 1927 r.], rękopis w zbiorach rodziny.

²² „Kiedy starzec osiwiął/ Stał w ogródku, szczepił,/ Młodzik od sąsiada śmiały/ Oczy nań wylepił./ Co ty czynisz, głupi stary,/ Czy chcesz żyć na wieki? (...)// Ni słówka nie odpowiedział/ Stary, szczepił więcej;/ Siwa głowa, tylec wiedział,/ Ustąpi cielejcej” (K. Kotschy, dz. cyt., s. 5).

²³ Zob. Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 17.

²⁴ „Pewien dialog (...) może być ilustracją tej filozofii. Dwie góralki, nie przerywając roboty na drutach, rozmawiały o (...) Jurzym (Jerzym), który nagle umarł. Jedna z kobiet wreszcie rzekła: »Jako mógł umrzeć, skoro z pola owsa nie posprzątało«. (...) Jest w takiej postawie także rozumienie śmierci jako kresu ludzkiego gospodarowania na ziemi” (W. Szturc, *Luterańskie pieśni żaloby* [w:] tegoż, *Dotkliwie przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*, Kraków 2015, s. 14).

²⁵ Zob. T. Komendant, *Domek i świat* [w:] tegoż, *Upadły czas. Sześć esejów i pól*, Gdańsk 1996, s. 41.

chostłowacji mimo zdecydowanej przewagi liczebnej Polaków), zgłębia pamiętniki i starodruki, by lepiej zrozumieć współczesność, kultywuje cieszyńskie tradycje ludowe, czy wreszcie pisze szkice naukowe i wspomnienia.

Ta dygresja pozwala przejść do trzeciego, bodaj najważniejszego źródła otuchy dla obu bibliofilów, to jest metaforycznego wydawania owoców – dorobku choćby niewielkiego²⁶, jednak cennego dla wspólnoty wyobrażonej (na przykład regionalnej), która podziela pewne wartości. Rzeczonyj przenośni autor *Polskich pierwodruków...* używa nieraz na określenie własnej działalności bibliofilskiej lub historycznej („Zbieram dane przez całe lata i gdy owoc pracy jest już dojrzały, daję go drugim do zjedzenia”)²⁷. Przez pryzmat tej metafory ocenia także otoczenie, między innymi przywołuje biblijną maksymę „po owocach poznacie ich”, ze szeptycyzmem komentując rozszady na szczycie PZPR²⁸.

Jabłka i książki – ogniwa pamięci

Spośród darów sadu-ogrodu na wyróżnienie zasługują jabłka – dlatego że stanowią niejako prototypowe owoce oraz ze względu na zainteresowania Wantuły, dla którego są one emblematem i powodem do dumy. Można ją wyczytać między wierszami listu do redaktora Władysława Oszeldy, gdzie poinformowawszy przyjaciela o zdeponowaniu u kogoś jabłek dla niego przeznaczonych, autor *Książek i ludzi* wyzyskuje polisemię „godów” jako Bożego Narodzenia i wesela adresata: „W każdym wypadku [z tych dwóch] owoc proszę przyjąć (...) i jeśli będzie smakował, to sobie na mnie wspomnieć i westchnąć, że stary *písmiorz gojański* za mało zapakował (...)”²⁹. Na prawach stałego atrybutu jabłka towarzyszą Wantule w ostatniej drodze, czego plastyczny obraz daje Szczepański, kiedy odnotowuje, iż na karawan ze zwłokami bibliofila, który toczył się pod jabłonią, spadały strącane z gałęzi owoce³⁰. Scena ta ukierunkowuje interpretację dwutorowo, ponieważ opadające jabłka są znakiem zarówno obumierania, jak i dojrzałości, plonu – metaforycznym testamentem Wantuły. Zresztą ambiwalentne znaczenia się mnożą, mowa przecież o symbolu mającym iście janusowe oblicze. Z jednej strony „święte” owoce jabłoni pełnią funkcję nagrody (kierownik szkoły w Ustroniu tymi ze swojego ogrodu wyróżniał pilnych uczniów i Pilch chwali się, że nieraz ich kosztował)³¹. Z dru-

²⁶ „(...) nawet jeśli wszystkie drzewa wokół nas są bezpłodne, powinno nam wystarczyć, że przynajmniej jedno wyda owoc, byśmy doszli do przekonania, że służyliśmy temu, co stanowi sens życia” (C.G. Jung, *Psychoterapia dzisiaj* [w:] tegoż, *Praktyka psychoterapii. Przyczynki do problematyki psychoterapii i do psychologii przeniesienia*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 123).

²⁷ J. Pilch, *Dziennik...*, dz. cyt., s. 271.

²⁸ Zob. tamże, s. 143.

²⁹ List do W. Oszeldy z 10.12.1948 r. [w:] J. Wantuła, *Listy do przyjaciół*, dz. cyt., s. 38.

³⁰ Zob. J. Szczepański, *Dzienniki z lat 1945–1968*, red. D. Kadłubiec, Ustroń 2013, s. 67.

³¹ Zob. J. Pilch [Wspomnienie] [w:] J. Pilch, A. Waszek, *200 lat Szkoły Podstawowej nr 2 w Ustroniu (1787–1987)*, Ustroń 1987, s. 57.

giej strony konotują upadek, przypominają o ułomności ludzkiej woli. Autor *Dziennika...* wzmiankuje o słabostce młodego Szczepańskiego, któremu zdarzało się podkradać w trakcie przerwy „smaczne owoce z placu kościelnego”³² – a tym samym nadaje znanemu naukowcowi rysy „jednego z nas”.

Ów epizod staje się wehikułem czasu, co potwierdza list socjologa do kolegi: „(...) przypomniał mi żywo plac kościelny i hordę wrzeszczących *dziecek*, lata dzieciństwa, które teraz **możemy ulokować w dziejach**, które wokół nas przepływały”³³. Jest to znamienne, gdyż na pytanie Hanny Gosk: „jak oddać smak historii?”³⁴, często pada odpowiedź: „właśnie zmysłowo”. Z podobnej przesłanki wychodzi Ryszard Koziołek, podkreślając żywotność pamięci sensualnej, która poniekąd konserwuje lekko mdły aromat jabłek w domu Wantułów. Jawi się ona jako „prawdziwe miejsce wspólne opowiadanej przeszłości”, łączące narracje autobiograficzne pisarza Jerzego Pilcha (czołową pozycję zajmuje w nich biskup Wantuła, syn Jana), Szczepańskiego oraz jego wuja³⁵. Kłopot w tym, że trwałość pamięci ulega zakwestionowaniu nie tylko z racji indywidualnych rozbieżności percepcji, ale także zmiennej interpretacji doznań przez daną jednostkę. Dla przykładu warto zacytować *Słowo i ciało* Parnickiego: „W tej chwili sięgam po jabłko – informuje Markia – cieszę się nań bardzo; za rok mogę jabłek nie znosić – czy zdołam wtedy odtworzyć tę uciechę, z jaką w tej chwili lewą swą rękę wyciągam ku tacy z jabłkami?”³⁶.

Skoro pamięć zmysłowa również jest ulotna, a percepcja kapryśna, powraca pytanie o ocalenie niepowtarzalnego doświadczenia własnego istnienia i konkretnego wycinka dziejów, o pogodzenie liniowej i cyklicznej topologii czasu. Z pomocą może tu przyjść dwojakość emblematów bohaterów artykułu, szczególnie Wantuły. Wszak nawet autor *Wielu demonów* zaznacza, że ów zapach, który pamięta do dziś, to **połączona** woń jabłek i książek rozłożonych na regałach w domu gojanina³⁷. Tworzą one nierozzerwalny węzeł semantyczny, utrwalony nawet w ekslibrisie bibliofila³⁸ czy w elegijno-sentymentalnym wspomnieniu: „Zmarł Wantuła w cichości, do ostatniej chwili otoczony ukochanymi

³² Zob. tenże, *Dziennik...*, dz. cyt., s. 347.

³³ List J. Szczepańskiego z 21.09.1993 r., w zbiorach rodziny adresata (b. sygn.). *Dziecka* (gw.) – dzieci. Wszystkie podkreślenia – K.Sz.

³⁴ Zob. H. Gosk, *Jak opowiada o historii polska proza po roku 1989*, „Dekada Literacka” 2006, nr 5, s. 41.

³⁵ Zob. R. Koziołek, *Topos jako miejsce zmysłowe* [w:] *Więzy tradycji*, red. A. Węgrzyniak, M. Kopczyk, Bielsko-Biała 2005, s. 347.

³⁶ T. Parnicki, *Słowo i ciało. Powieść z lat 201–203*, Warszawa 1959, s. 410–411.

³⁷ Zob. J[erzy] Pilch, *Mało prawdziwie śmiesznych tekstów w życiu przeczytałem*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 221, 21–22.09, s. 23; tenże, *Obloki nad Czantorią* [w:] tegoż, *Bezpowrotne utracona leworęczność*, Kraków 1998, s. 142–143.

³⁸ Z ekslibrisu chwalonego przez Pilcha za „powiązanie książek z jabłkami” (tenże, *Dziennik...*, dz. cyt., s. 86) właściciel nie zdążył skorzystać, gdyż wykonawca przyjechał z nim do Ustronia tuż po śmierci Wantuły.

książkami, zapatrzony w swój owocodajny sad (...)”³⁹. Sad nasuwa tu skojarzenia z przedSIONKIEM raju, książki zaś czuwają przy umierającym niczym najbliżsi. Pilch nadmieniał, że częstując gości jabłkami, jego mentor gotów był opowiedzieć historię każdej posiadanej książki⁴⁰, a ten nacisk na jednostkowość oraz upodmiotowienie zgromadzonych woluminów trzeba uznać za symptomatyczny (personifikację „mieszkańców biblioteki” znajdziemy też w *Dzienniku...*, na przykład: „Z dobrymi książkami bywa jak (...) z ludźmi, których się kocha”⁴¹).

Równie istotnym tropem jest łączność z innymi poprzez jabłka i książki, udzielanie jednych i drugich **zbiorów**⁴². Co więcej, inni mogą być „zakłęci” w księgach – zarówno przez fakt, iż dany egzemplarz do nich należał, był dotykany ich palcami⁴³, jak i wówczas, gdy stanowi ich dar. Dla Pilcha szczególnej wymowy nabiera (zwłaszcza zważywszy na tematykę) *Książeczka o sadach i owocu* wspomnianego ks. Kotschy’ego jako przesyłka „zza grobu”⁴⁴, ponieważ dedykację swojemu następcy zapisał w niej Wantuła na dzień przed zgonem, a adresat otrzymał ją już po jego śmierci.

Taka scheda, po pierwsze, nosi znamiona zobowiązania⁴⁵, po drugie, umożliwiała fantomową obecność bliskich – z którymi zespoliła autora *Polskich pierwodruków...* wspólna pasja – dzięki zmysłowemu kontaktowi z materią papieru. Przykładem może być publikacja Karola Ludwika Konińskiego o „starym piśmiorzu”:

³⁹ J. Broda, [Przedmowa] [w:] J. Wantuła, *Listy do przyjaciół*, dz. cyt., s. 2.

⁴⁰ Zob. J. Pilch, *Z Janem Wantułą na Gojach. Wspomnienia*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Śląskiej” 1974, R. 19, s. 81.

⁴¹ Tenże, *Dziennik...*, dz. cyt., s. 157.

⁴² Por.: „(...) nadszedł nowy list Drogiego Pana, (...) wpuszczony do olbrzymiej paczki z owocami! (...) pojadając wspaniałe owoce, wyhodowane Pańską ręką, (...) dziękuję za pamięć i serce, tak szczodrobliwie i przy różnych okazjach nam okazywane” – list T. Mikulskiego z 22.12.1951 r., Dział Rękopisów BN, sygn. 10317, t. 1, k. 138. Wantuła przesyłał jabłka między innymi Ochorowiczowi, za co otrzymał *Historię literatury polskiej* Chmielowskiego, a Koniński relacjonuje, że gospodarz na Gojach dał mu poznać nie tylko tajemnice biblioteki, ale także zasoby sadu (zob. K.L. Koniński, *Robotnik bibliofilem. Przyczynek do bibliofilstwa na Śląsku* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, Warszawa 1955, s. 261).

⁴³ O cymelium wydanym w 1938 roku w kilku egzemplarzach, z których jeden należał do Ludwika Brozka: „Jaka to przyjemność brać do ręki to cacko, przeglądać (...) karty, między którymi zawiera się jakby cząstka serdecznego kolegi” (J. Pilch, *Dziennik...*, dz. cyt., s. 418). Por.: „Biblioteka jest faktycznością języka tylko o tyle, o ile jest »przedłużeniem terenu« (Lévi-Strauss o miejscu muzeum w antropologii), o ile ruchowi polerowania wyrazów towarzyszy pozostawianie »odcisków palców« na (...) wyrazach, frazach i zdaniach” – P. Kuligowski, *Humanistyka jako hermeneutyka*, Wrocław 2007, s. 48–49.

⁴⁴ Zob. J. Pilch, *Z Janem Wantułą na Gojach...*, dz. cyt., s. 78.

⁴⁵ „Bezwidnie obracałem w rękę, głaskałem okładki, a z tymi ruchami odradzały się wspomnienia, chwile spędzone z Janem Wiktorem i Alojzym Targiem, który u schyłku życia pokazał mi (...) szcztotkę *Peregrynacji* – i powiedział (...): »Józku, (...) tobie oddaję ten egzemplarz (...) z serdeczną prośbą, aby nie zaginął, a jak dożyjesz lepszych czasów, nie muszę ci mówić, co należy z nim zrobić (...)«” (tenże, *Dziennik...*, dz. cyt., s. 467).

Mając ją w ręku, to jakbym miał przed oczyma żywego jeszcze bibliofila. (...) Wantuła podarował ją Lazarowi, a Lazar przekazał w ostatnim liście – jakby w testamencie – dla mnie. Obydwa te serca – w martwej broszurze, ale się odczuwa⁴⁶.

Pilchowi przyświecałoby zatem „bibliofilstwo żywe”, co Koniński rozpoznaje wcześniej u Wantuły i z nutą egzaltacji nazywa „miłoś[cią] książki jako rzeczy na wskroś żywej: jako miejsca, w którym przyczaiły się (...) i spoczęły prądy, które z serc bijąc, serc szukają”⁴⁷. Upatrywanie w książce medium duchowego porozumienia, służącego jednocześnie włączeniu własnej egzystencji w strumień nieustannego dialogu, przywodzi na myśl idee hermeneutyki, między innymi w ujęciu Hansa-Georga Gadamera: „Każdy język mówiony obecny jest tylko jako słowo wypowiedziane do kogoś, jako jedność słowa (...), które (...) buduje międzyludzką solidarność (...) [oraz] zawiera *implicite* nieskończoność tego, co opłaca się w ogóle ująć w słowa”⁴⁸.

Przejmując od kogoś książkę, obaj bibliofile dodają więc ogniwo do łańcucha pamięci, z kolei powiększanie biblioteki i korzystanie z niej w badaniach historycznych legitymizuje ich życie jako część pracy sztafety pokoleń. Ciągłość tę symbolizują krążenie woluminów, a także jabłka przechowywane z poprzedniego roku (po „kryzysowej” fazie przesilenia zimowego), a najdosłowniej wyobraża ją latorośl, nowy pęd. Tak dzieje się we wzmiance Pilcha o nauczycielu, który zabiera głos w imieniu Związku Ogrodniczo-Pszczelarskiego na sesji z okazji 100-lecia urodzin Wantuły i umieszcza przy jego popiersiu parę rozkwitłych gałązek jabłoni⁴⁹. Pęd może również służyć za metaforę jawnie ideologiczną, co występuje w liście z 1904 roku od autora *Kart z dziejów ludu...* do Bolesława Prusa z podziękowaniem za dedykowaną *Placówkę*. Nadmieniając o walce polskich chłopów na Śląsku Cieszyńskim z wynarodowieniem, nadawca podkreśla: „Prawdziwym sokiem odżywczym, jaki my – gałąź od pnia oderwana (...), dostajemy – (...) jest nam dobra książka”⁵⁰.

Zatem w przypadku bohaterów szkicu jabłka i książki uosabiają tyleż dychotomię natury i kultury, co ich symboliczny i symbiotyczny związek, który wyraża się w kategoriach zapachu, daru oraz transmisji pamięci i kultury. Do tego należy dodać książkę jako owoc badań, dla Pilcha i Wantuły bowiem pisanie o historii jest tożsame z ochroną i zaszczepianiem jej innym, z kolei szczepienie drzewek, pojęte jako praca nad sobą, oznacza – wszczepianie się w Bibliotekę.

⁴⁶ Tamże, s. 273.

⁴⁷ K.L. Koniński, dz. cyt., s. 262.

⁴⁸ H.-G. Gadamer, *Historia pojęć jako filozofia*, tłum. K. Michalski [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybór i wstęp K. Michalski, Warszawa 1979, s. 94.

⁴⁹ Zob. J. Pilch, *Dziennik...*, dz. cyt., s. 304.

⁵⁰ List do B. Prusa z 26.12.1904 r. [w:] J. Wantuła, *Listy do przyjaciół*, dz. cyt., s. 7.

„Zamieszkać w Bibliotece”

Nawiązuję do tytułu książki Jana Tomkowskiego⁵¹, żeby zaakcentować aspekt czynnościowy, wręcz imperatyw – zadanie, które nie kończy się na przykład z chwilą, gdy Pilch po przeprowadzce na Goje może przeznaczyć osobny pokój na bibliotekę. Owszem, narrator *Dziennika* często ją opiewa, jej unikatowa zawartość decyduje o *genius loci* tego przysiółka, niemniej wspomniany imperatyw koresponduje raczej z Tischnerowską definicją ontologicznego aspektu zamieszkiwania: „Budować dom znaczy: zadomowić się. Człowiek nie może zadomowić się w samotności”⁵². Jeśli więc – by sięgnąć po ilustrację literacką – mizantropiczni Kien z *Auto da fé* i Don Kichote stanowią modelowych mieszkańców Biblioteki ufortyfikowanej, to domy Pilcha i Wantuły są na ogół pełne ludzi właśnie dzięki relacjom zadzierzgniętym za pośrednictwem książek. Arkadzie obydwu nie są zatem samotnikami, „rozkwitają” w dyskusjach. Dla zróżnicowanych (pod względem wieku, zawodu, wyznania, motywacji wizyty) gości „miejscem wspólnym” staje się biblioteka jako centrum owych dyskusji, centrum, które fascynuje zarówno osoby zaglądające tam pierwszy raz, jak i stałych bywalców. Po odwiedzinach dr. Alojzego Targa, znanego śląskiego biografą, Pilch notuje:

Dopiero dzisiaj miałem możność poznać tę wspaniałą postać – erudyta, bezgraniczna uczciwość, humanista najlepszego gatunku. (...) A przede wszystkim książki, tymi się frapował i z tego powodu nie mogli iść już [z żoną – K.Sz.] na autobus 20.23 z Równi i poszli pieszo aż pod Jelenicę⁵³.

Na czym polegałaby wyjątkowa rola biblioteki? Wskazuje na nią sytuacja, gdy część pozycji darowanych przez Wantułę bibliotece gminnej po wojnie, „kontrola” kwalifikuje jako niepożądane: „Przyjemniej mi, że ktoś jakąś książkę »pożyczył na zawsze«, niżby ją augury zabierały na zniszczenie. Za okupacji ostały (...) – w imię propagandy nie śmie być w wypożyczalni”⁵⁴. Z perspektywy komunistycznych władz biblioteka przeobraża się w swoiste *locus horridus*, wylęgarnię niezależnej myśli, o której mówi oda na cześć ksiąg zawarta w czytany przez Pilcha *Philobiblonie*: „O, księgi, wy, co same jedne posiadacie swobodę (...) i **oswobadzacie** wszystkich wiernie poświęcających się [waszej] służbie (...)”⁵⁵. Służba ta wyzwała, gdyż „zamieszkiwanie w bibliotece” oznacza szansę i obowiązek ciągłego budzenia się z dogmatycznej drzemki, urabiać sobie opinii na przekór „jedynie słusznym” doktrynom.

⁵¹ Zob. J. Tomkowski, *Zamieszkać w Bibliotece*, Ossa 2008.

⁵² J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków 1998, s. 228.

⁵³ J. Pilch, *Dziennik...*, dz. cyt., s. 53.

⁵⁴ List do W. Chojnackiego z 22.04.1951 r. [w:] J. Wantuła, *Listy do przyjaciół*, dz. cyt., s. 103.

⁵⁵ Cyt. za: B. Jachimczak, *Kto miłuje książki...*, „Kultura i Oświata” 1981, nr 4, s. 67.

W tym sensie Odo Marquard pisze o przejściu od „kultu” do „biblioteki” (sam przysłałby bodaj tylko na nieabsolutyzujący kult tej drugiej, niewątpliwy u omawianych postaci). W owej bibliotece sąsiadują dzieła historyków i powieści, tworząc substrat „nowoczesnej polimityczności”, w której niemiecki filozof dostrzega remedium na monopol utopii. Byłoby ono oparte na poszerzającej samorozumienie „przezorności wykształcenia” i dopuszczało do głosu na równych prawach różne historie⁵⁶. Taką polimityczność powołuje do istnienia niepozorowana rozmowa z innymi, jak również z Innym, które przybywa w formie przekazów tradycji, niebędącej czymś spetryfikowanym: „Tradycja, jako zawsze współczesna rozumieniu tradycji, jest **raczej biblioteką niż przeszłością** – (...) przekazem, którego **przechowanie polega na przekształceniu**. W bibliotece przeszłość pozostaje czynna (...) – o tyle też nie jest (...) czymś, co (...) wyczerpało się w swoim »było«”⁵⁷.

Objawiając się jako *logos*, który ogarnia człowieka i w który włącza się on, gdy podejmuje rozprawę z przeszłością, tradycja istotnie stapia się z biblioteką. W liście do wuja 20-letni Szczepański wyznaje, iż najmilsze są mu chwile w seminarium spędzone między ścianami książek, i dodaje patetycznie: „Dobrze się pracuje, czując, że wokół wzbiera największy wysiłek ludzkości – długie wieki uporczywych dążeń i nadludzkiej pracy”⁵⁸. Analogiczne sformułowania u obu bibliofilów uwypuklają magazynującą rolę biblioteki, która gromadzi **owoce** kultury oraz pozwala włączyć się w ową kulturę dzięki jej poznawaniu, ochronie i własnemu pisaniu, umożliwianemu dopiero przez inne księgi. Jak przypomina Foucault, wyobraźnia urabia się pomiędzy tekstami i komentarzami, stanowi dziecko biblioteki⁵⁹. Ta ostatnia, dokonując zapośredniczenia między *hic et nunc* podmiotu a wielonurtowym czasem kultury, dostarcza narzędzi do złożenia w niej własnej sygnatury.

Wprowadzenie tu Derridiańskiej kategorii może prowokować obiekcje, ponieważ sygnatura nie poświadcza trwałej metafizycznej obecności – jest uwikłanym w dyskurs rozproszeniem, paradoksalnym ewokowaniem podmiotu, którego nie da się ostatecznie zlokalizować⁶⁰. Tymczasem z uładowanej koncepcji zamieszkiwania w bibliotece nadal nie wynika, co z empiryczną jednorazowością życia. Nie bez powodu jednak użyłam w tytule sformułowania „symbole biograficzne”, odnosząc się do podziału na *bios* („charakterystyczne kontury konkretnego życia”) oraz *dzoë* (pozbawione właściwości nagie ży-

⁵⁶ Zob. O. Marquard, *Pochwała politeizmu* [w:] tegoż, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad. Studia filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 116–117.

⁵⁷ P. Kuligowski, dz. cyt., s. 294.

⁵⁸ List do J. Wantuły z 17.02.1933 r., w zbiorach rodziny adresata (b. sygn.).

⁵⁹ Zob. M. Foucault, *Biblioteka i wyobraźnia*, tłum. M.P. Markowski [w:] tegoż, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 101.

⁶⁰ Zob. M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 279–290.

cie, poddane koniecznościom i nieustrukturywane)⁶¹. Jak tłumaczy Hannah Arendt:

Główną cechą (...) owego specyficznego życia ludzkiego, którego pojawienie się i zniknięcie stanowią wydarzenia w świecie, jest to, że ono samo zawsze pełne jest wydarzeń, te zaś mogą na koniec **zostać opowiedziane i stanowić biografię**; to właśnie o tym życiu, *bios*, (...) Arystoteles powiedział: „życie jest *praxis*”. Bowiernie działanie i mowa (...) są dwiema czynnościami, których końcowy rezultat będzie zawsze **historią**, wystarczająco spójną, by ją opowiedzieć (...)⁶².

Jeśli *bios* ściśle splata się z mową, to *bio-grafia* oznacza „już-uprzednie” (w sensie ontologicznym) zanurzenie w tekstualności, bycie jako interpretowanie przekazów⁶³ (w tym sensie zbliżone do „egzystencji” w rozumieniu Michała Pawła Markowskiego). Nie powinno się tego rozumieć w myśl potocznej wykładni stwierdzenia, iż nie istnieje poza-tekst; pozostają wszak obcowanie z fizycznością pisma oraz wielowarstwowa pamięć kulturowa osadzona w Bibliotece, bez której nie dotarłyby do nas sensualne wspomnienia obu Pilchów, siostrzeńca Wantuły czy jego gości z „woniającego zmieszonym zapachem jabłek i papierów pokoju”⁶⁴. Próba oddania tych wrażeń może przypominać męki Tantalą – **owoce** są na wyciągnięcie ręki, ale wciąż się wymykają – niemniej również pamięć zmysłowa przychodzi poprzez słowo. Odwołuje się ona do doświadczenia czytelnika, lecz przecież także do jego doświadczenia **jako** czytelnika.

Pragnienie ożywienia martwej litery zawarte w hermeneutyce Gadamera oparte jest na przekonaniu, że każdy tekst – niczym książeczka ks. Kotschy’ego – przybywa jakby „z grobu”. Jeśli zaś hermeneutykę definiować jako przywracanie swojskości temu, co stało się obce⁶⁵, wydaje się, iż strategię taką stosowali prezentowani tu autorzy, dążący do równowagi między zakorzenieniem a dynamiką myśli i życia. Najtrafniejszą wizualizacją takiego „niestabilnego ugruntowania” byłoby zamieszkiwanie w Bibliotece. Jak objaśnia Gianni Vattimo:

(...) podczas gdy idea prawdy jako zgodności jawi się (...) jako posiadanie (...) „przedmiotu” poprzez jego adekwatną reprezentację, prawda zamieszkiwania jest raczej kompetencją bibliotekarza, który nie posiada (...) jasnego zrozumienia ogółu treści **książek, pośród których żyje**, ani nawet pierwszych zasad, od których te

⁶¹ Zob. K. Kerenyi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, tłum. I. Kania, Kraków 1997, s. 15–20.

⁶² H. Arendt, dz. cyt., s. 121.

⁶³ Zob. na przykład G. Vattimo, *Apologia nihilizmu* [w:] tegoż, *Koniec nowoczesności*, tłum. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006, s. 22.

⁶⁴ Zob. K.L. Koniński, dz. cyt., s. 257.

⁶⁵ Zob. na przykład O. Marquard, *Pytanie o pytanie, na które odpowiedzią jest hermeneutyka* [w:] tegoż, *Rozstanie...*, dz. cyt., s. 132–133.

treści zależą; (...) bibliotekarz musi wiedzieć, gdzie szukać, (...) i posiadać jakieś pojęcie „katalogu rzeczowego”⁶⁶.

Nie chodziłoby o nieskończone permutacje „biblioteki Babel”, której środek jest wszędzie, a powierzchnia nigdzie, lecz o **nieskończoną** rozmowę z tekstami jako interpretacjami (*grafiami*) **skończonego bios**. Ową dialektykę czytania – życia – pisania ilustruje wyimek z listu 74-letniego Wantuły: „[M]ogę jeszcze czytać i szperać, czasem coś pisać – życie tak prędko mi uchodzi. Czasem brak mi czegoś, o czym mogłem przed laty od starych, żyjących jeszcze ludzi dowiedzieć się, zapisać i dziś wykorzystać. Jakże dziś cenne to, co dowiedziałyszy się, zapisałem”⁶⁷.

Jeśli podmiot kartezyjański jest ahistoryczny (inaczej niż przyroda będąca przerwaniem ciągłości, którą powinien on przywrócić, tworząc ogród – model świata)⁶⁸, to w wypadku omawianych bibliofilów historyczny, hermeneutyczny podmiot nie restytuuje idealnego ogrodu. Wszczepia się natomiast w słowo, w rozmowę, w książki jako wyobrażenie międzypokoleniowej sztafety, przez co trud sadownika przekształca się w symbol organizowania sensu skończonej egzystencji jednostki w historycznym doświadczeniu zbiorowości. Doświadczeniu z jednej strony wpisanym w określone miejsce na ziemi, z drugiej – zawsze już opowiedzianym: „Gdziekolwiek byłem (...), wracałem na tę wieś cieszyńską jakby do ojczyzny najdroższej, uśmiechem darzącej. A w tej wiejskiej ojczyźnie »domem kultury« moja skromna biblioteczka i nasz ogród z 50 drzewkami”⁶⁹. Szczepienie *bios* i *graphiein* okazuje się u Pilcha i Wantuły zarówno czymś zastanym, jak i zadaniem, a mediacja między czasami natury i kultury następuje ruchem koła hermeneutycznego: praca nad drzewami odsyła do pracy „ogrodnika Biblioteki”, zamieszkiwanie w Bibliotece byłoby zaś włączeniem się w nieskończoność pojętą jako interpretacja, w której nigdy nie pada ostatnie słowo.

Bibliografia

- Arendt H., *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Warszawa 2010.
 Bystron M., List do J. Wantuły z 20.12.1948 r., Dział Rękopisów BN, sygn. 7601, t. 1, k. 24.

⁶⁶ G. Vattimo, *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*, tłum. K. Kasia, red. A. Kuczyńska, Kraków 2011, s. 98–99.

⁶⁷ List do ks. J. Stonawskiego z 23.12.1951 r. [w:] J. Wantuła, *Listy do przyjaciół*, dz. cyt., s. 118.

⁶⁸ Zob. T. Komendant, dz. cyt., s. 42.

⁶⁹ Kopia listu J. Pilcha do A. Targa z marca 1972 r., w zbiorach rodziny nadawcy (b. sygn.).

- Foucault M., *Biblioteka i wyobrażenia*, tłum. M.P. Markowski [w:] tegoż, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 97–121.
- Gadamer H.-G., *Historia pojęć jako filozofia*, tłum. K. Michalski [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wyb. i wstęp K. Michalski, Warszawa 1979, s. 90–106.
- Gosk H., *Jak opowiada o historii polska proza po roku 1989*, „Dekada Literacka” 2006, nr 5, s. 39–44.
- Ihnatowicz E., *Nasładowanie Ogrodnika: wersja Orzeszkowej*, „Polonistyka” 2010, nr 10, s. 20–24.
- Jachimczak B., *Kto miłuje książki...*, „Kultura i Oświata” 1981, nr 4, s. 66–77.
- Jung C.G., *Praktyka psychoterapii. Przyczynki do problematyki psychoterapii i do psychologii przeniesienia*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007.
- Kerenyi K., *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, tłum. I. Kania, Kraków 1997.
- Komendant T., *Domek i świat* [w:] tegoż, *Upadły czas. Sześć esejów i pół*, Gdańsk 1996, s. 39–84.
- Koniński K.L., *Robotnik bibliofilem. Przyczynek do bibliofilstwa na Śląsku* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, Warszawa 1955, s. 257–263.
- Kotschy K., *Książeczka o sadach i owocu względem nabywania, wychowania, użytkowania, z baczeniem osobliwym na położenie klimatu Szląskiego*, Berno 1844.
- Koziołek R., *Topos jako miejsce zmysłowe* [w:] *Więzy tradycji*, red. A. Węgrzyniak, M. Kopczyk, Bielsko-Biała 2005, s. 339–347.
- Kuligowski P., *Humanistyka jako hermeneutyka*, Wrocław 2007.
- Listy Jana Wantuły z lat 1901–1909*, oprac. R. Lutman, „Ze Skarbcza Kultury. Biuletyn Informacyjny Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 1956, z. 1, s. 90–119.
- Markowski M.P., *Antropologia i literatura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 24–33.
- Markowski M.P., *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997.
- Marquard O., *Pochwała politeizmu* [w:] tegoż, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad. Studia filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 93–119.
- Marquard O., *Pytanie o pytanie, na które odpowiedzią jest hermeneutyka* [w:] tegoż, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad. Studia filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 120–150.
- Mikulski T., List do J. Wantuły z 22.12.1951 r., Dział Rękopisów BN, sygn. 10317, t. 1.
- Miłosz Cz., *Rok myśliwego*, Kraków 1991.
- Parnicki T., *Słowo i ciało. Powieść z lat 201–203*, Warszawa 1959.
- Pilch J[erzy], *Mało prawdziwie śmiesznych tekstów w życiu przeczytałem*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 221, 21–22.09, s. 23.
- Pilch J[erzy], *Obłoki nad Czantorią* [w:] tegoż, *Bezpowrotnie utracona leworęczność*, Kraków 1998, s. 137–143.
- Pilch J., *Dziennik. Zapiski bibliofila i dziejopisa z lat 1963–1995*, red. K. Szkaradnik, Ustroń 2013.

- Pilch J., List do A. Targa z marca 1972 r., kopia w zbiorach rodziny nadawcy (b. sygn.).
- Pilch J., [Wspomnienie] [w:] J. Pilch, A. Waszek, *200 lat Szkoły Podstawowej nr 2 w Ustroniu (1787–1987)*, Ustroń 1987, s. 57–58.
- Pilch J., [Wspomnienie] [w:] *Opowieści entuzjastów. Wspomnienia miłośników teatru, muzyki i tańca*, oprac. T. Żeromski, Warszawa 1960, s. 54–85.
- Pilch J., *Z Janem Wantułą na Gojach. Wspomnienia*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Śląskiej” 1974, R. 19, s. 78–92.
- Rymkiewicz J.M., *Powiat* [w:] tegoż, *Moje dzieło pośmiertne*, Kraków 1993, s. 51.
- Szczepański J., *Dzienniki z lat 1945–1968*, red. D. Kadłubiec, Ustroń 2013.
- Szczepański J., List do J. Pilcha z 21.09.1993 r., w zbiorach rodziny adresata (b. sygn.).
- Szczepański J., List do J. Wantuły z 17.02.1933 r., w zbiorach rodziny adresata (b. sygn.).
- Szewczyk W., *Radosna wiedza Józefa Pilcha*, „Dziennik Zachodni” 1987, nr 300, s. 4.
- Szkaradnik K., *Kulturotwórcza i tożsamościowa rola pogranicza na Śląsku Cieszyńskim w świetle tekstów Jana Szczepańskiego, Jana Wantuły i Józefa Pilcha* [w:] *Granica w ujęciu nauk humanistycznych*, red. P. Gorazd, K. Karski, Rzeszów 2014, s. 126–137.
- Szturc W., *Luterańskie pieśni żałoby* [w:] tegoż, *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*, Kraków 2015, s. 13–20.
- Tischner J., *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków 1998.
- Tomkowski J., *Zamieszkać w Bibliotece*, Ossa 2008.
- Urbaniak M., *Hermeneutyka a kierunki myśli współczesnej. Rozumienie kultury w filozoficznej hermeneutyce, filozofii przyrody i (post)strukturalizmie*, Kraków 2014.
- Vattimo G., *Apologia nihilizmu* [w:] tegoż, *Koniec nowoczesności*, tłum. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006, s. 15–25.
- Vattimo G., *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*, tłum. K. Kasia, red. A. Kuczyńska, Kraków 2011.
- Wantuła J., *Listy do przyjaciół*, oprac. J. Broda, mps, Górk Wielkie 1967, archiwum Muzeum Ustrońskiego, sygn. MU/A/25/W.
- Wantuła J., *Pamiętniki*, oprac. W. Sosna, Cieszyn 2003.
- Wantuła J., *Sadownictwo* [przemówienie wygłoszone w Dobce ok. 1927 r.], rękopis w zbiorach rodziny.
- Wyka K., *Stanisław Pigoń. Próba rekonstrukcji osobowości* [w:] *Stanisław Pigoń – człowiek i dzieło. Charakterystyki, wspomnienia, materiały*, red. H. Markiewicz, M. Rydłowa, T. Ulewicz, Kraków 1972, s. 7–56.

Łukasz Tischner
Uniwersytet Jagielloński
lukasz.tischner@uj.edu.pl

Odmiany doświadczenia religijnego w *Soli ziemi* Józefa Wittlina¹

Abstract: The aim of the article is to present the individual and intense experience of sensing the world, whose account can be found in the novel *Salt of the Earth*. The term “religious experience” was taken from William James. The author of the article first mentions the interpretative difficulties connected with the structural irony, which calls into question the statements verbalized in the novel. Taking into account this complexity, he points out four elements which justify talking about a religious experience in the *Salt of the Earth*. Firstly, he points up the title, which evokes a religious perception of the world and assumes a response to a calling which comes from God. Secondly, he refers to the Prologue (which does not contain structural irony), which contains the motif of war as a blasphemy. Thirdly, he analyses those passages in which the narrator weakens their distance towards Piotr Niewiadomski’s point of view and favourably assumes the magical interpretation of natural phenomena. Lastly, he refers to the Christian-Orphic-Hutsul motif of the immortality of the soul and contact with the dead.

Keywords: Józef Wittlin, novel, religion and literature, structural irony

Streszczenie: Celem artykułu jest ukazanie jednostkowego i żywego odczuwania świata w kategoriach religijnych, którego zapis da się odczytać z kart *Soli ziemi*. Termin „doświadczenie religijne” został zaczerpnięty od Williama Jamesa. Autor wspomina najpierw o trudnościach interpretacyjnych związanych z ironią strukturalną, która każe podważyć prawdziwość sądów werbalizowanych w powieści. Uwzględniwszy tę komplikację, wskazuje na cztery punkty, które pozwalają mówić o doświadczeniu religijnym w *Soli ziemi*. Po pierwsze, zwraca uwagę na tytuł, który ewokuje religijne postrzeganie świata, zakłada odpowiedź na powołanie płynące od Boga. Po drugie, odwołuje się do *Prologu* (w nim nie ma jeszcze „ironii strukturalnej”), w którym pojawia się motyw wojny jako bluźnierstwa. Po trzecie, analizuje fragmenty, w których narrator osłabia swój dystans do punktu widzenia Piotra Niewiadomskiego i aprobatywnie przyjmuje magiczną interpretację zjawisk naturalnych. Po czwarte wreszcie, odwołuje się do chrześcijańsko-orficko-huculskiego motywu nieśmiertelności duszy i kontaktów ze zmarłymi.

Słowa kluczowe: Józef Wittlin, powieść, religia i literatura, ironia strukturalna

¹ Tekst był wygłaszany na konferencji „Józef Wittlin – pisarz kulturowego pogranicza”, która odbyła się 29 maja 2015 roku na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

O *Soli ziemi* napisano bardzo wiele i mało już chyba zostało miejsca na nowe ujęcia, na odkrycia nierozpoznanych jeszcze geologicznych pokładów. Pisano także o Józefie Wittlinie w aspekcie jego poszukiwań religijnych, więc moje wywody mogą się wydawać zbyteczne². A jednak spróbuję pokazać, że coś jeszcze jest do zbadania. Proponowana przeze mnie refleksja nad odmianami doświadczenia religijnego w *Soli ziemi* może odświeżyć jakiś zasadniczy rys światoodczucia Wittlina.

Na początek kilka niezbędnych zastrzeżeń. Po pierwsze, przedmiotem mojego zainteresowania jest „doświadczenie religijne”. Termin ten, obciążony pewną jednostronnością³, przejmuję pośrednio od Williama Jamesa, który abstrahując od kwestii obiektywnej prawdziwości przekonań religijnych, analizował: „**takie uczucia, czyny i doświadczenia odosobnionej jednostki ludzkiej, o których jednostka ta mniema, że odnoszą się one do czegoś, co ona sama uznaje za boskie** (podkr. – W.J.)”⁴. Chcę zatem opisać żywe, jednostkowe odczuwanie świata w kategoriach religijnych, którego zapis postaram się odczytać z kart powieści. Zwrócę uwagę na te elementy świata przedstawionego w utworze Wittlina, które są motywowane postawą ufności (czyli ukierunkowania woli, a nie wyłącznie nastawienia kognitywno-racjonalnego) narratora czy bohaterów wobec boskości pojmowanej jako pewien absolut dobra⁵. Takie ujęcie zakłada, że będę raczej tropił ślady tego, co można za Blaise'em Pascalem nazwać religią serca. Dlatego jedynie pośrednio (o ile ma to związek z konkretnie zarysowaną perspektywą „doświadczenia religijnego”) odwołam się do: obrazowania religijnego, motywów i cytatów biblijnych, nawiązań do greckiej mitologii, problematyki mitu i rytuału itp.

² Por. między innymi artykuły: Elizabeth Kosakowskiej, *The War as a Myth: The Analysis of a Development of the Religious Imagery in Joseph Wittlin's „The Salt of the Earth”* [w:] *Between Lvov, New York, and Ulysses' Ithaca: Józef Wittlin. Poet, Essayist, Novelist*, red. A. Frajlich, New York–Toruń 2001, Ryszarda Zajączkowskiego: *Spotkanie z oddalenia i na piśmie. O niektórych wątkach z listów między Józefem Wittlinem i Romanem Brandstaetterem* [w:] *Etapy Józefa Wittlina*, red. W. Ligęza, W.S. Wocław, Kraków 2014; „*malutki kościółek*”. *Zarys literackiej teologii Józefa Wittlina* [w:] *Universitati serviens. Księga pamiątkowa ku czci Księdza Profesora Stanisława Wilka SDB*, Lublin 2014; O „*Soli ziemi*” Józefa Wittlina [w:] *Poezja i egzystencja. Księga jubileuszowa ku czci Profesora Józefa F. Ferta*, red. W. Kruszewski, D. Pachonński, Lublin 2015, a także Wojciecha Kudyby, *Święty Franciszek Józefa Wittlina* [w:] *Etapy Józefa Wittlina*, dz. cyt.

³ O niektórych ograniczeniach związanych z tym terminem pisał Charles Taylor (por. tenże, *Oblicza religii dzisiaj*, tłum. A. Lipszyc, Kraków 2002, zwłaszcza s. 7–27). Zwracał przede wszystkim uwagę na bagatelizowanie przez Jamesa wspólnotowych aspektów doświadczenia religijnego oraz jego nieufność wobec zorganizowanych form kultu.

⁴ W. James, *Doświadczenia religijne*, tłum. J. Hempel, Warszawa 1958, s. 30.

⁵ Ten wolicjonalny aspekt wiary u Jamesa dobrze opisał Hans Joas: „Wiara jest więc nastawieniem do rzeczywistości ufundowanym na niezachwianym poczuciu obecności jakiejś potężnej siły. (...) Wobec tego niezachwianego odczucia bezradne są wszelkie oparte na doświadczeniu argumentacje, zarówno potwierdzające, jak i zaprzeczające. Wiary nie rozbudzą żadne dowody i żadne dowody jej nie obalą” (H. Joas, *Powstawanie wartości*, tłum. M. Kaczmarczyk, Warszawa 2009, s. 80).

Po drugie, największym wyzwaniem przy odczytywaniu idei powieści jest uporanie się ze wszechobecną w *Soli ziemi* ironią, która każe wątpić w prawdziwość przekonań wypowiedzianych przez bohaterów lub narratora. Jak wiadomo, w powieści dominuje ironia strukturalna, która polega na posługiwaniu się przez autora punktem widzenia prostaczka⁶. Czym różni się ironia werbalna od strukturalnej? Jak zauważa Meyer H. Abrams: „ironia werbalna polega na znajomości intencji ironicznego mówiącego, która jest wspólna podmiotowi mówiącemu i czytelnikowi; ironia strukturalna zaś polega na znajomości intencji ironicznego autora, którą podziela czytelnik, nie jest jednak zamierzona przez mówiącego”⁷.

Rozszyfrowanie ironicznego intencji Wittlina (ironii strukturalnej) nie zawsze okazuje się łatwe. Piotra Niewiadomskiego nie można uznać za typową figurę prostaczka, znaną z XVIII-wiecznych powiastek filozoficznych. Jest silnie zindywidualizowany i zanurzony w huculsko-cesarskim świecie. Autor nierzadko kompromituje Piotra Niewiadomskiego, ale częściej jednak zdaje się posługiwać nim do kompromitowania innych. Przypomnijmy znamienne wypowiedź Józefa Wittlina:

To prymityw – już zdegenerowany przez cywilizację. (...) W moich oczach nie jest on głupcem (...). Solidaryzuję się całkowicie z jego „głupotą” i często czynię go moim *porte-parole*. Mówi on za mnie wszystko, czego sam nie chcę powiedzieć. Wojna i w ogóle świat widziany jego oczami – to mój własny świat. Posługuję się jego oczami i jego ustami, tak jak nieraz posługujemy się dziećmi, gdy sami nie mamy dość odwagi powiedzenia światu, co o nim myślimy. (...) Tak to Piotr Niewiadomski, skromny bohater *Soli ziemi*, jest nie tylko moim przyjacielem i żywicielem, i zbawcą z niejednej opresji, to również moje dziecko. Dziecko mojej duszy i posługuję się nim, gdy pragnę, żeby moja dusza mówiła. Mimo to nie idealizuję go, dobrze znam wszystkie jego wady i słabości⁸.

Wbrew tej „ojcowskiej” deklaracji trudno jednak uwierzyć, że autor, który skrywa się za narratorem auktorialnym, jednoznacznie żywi przekonania przypisywane Piotrowi. Zdarzają się przecież narratorowi wypowiedzi, które ujawniają znaczny dystans do cierpliwego piechura: „I nawet Piotr Niewiadomski nie był tak naiwny, żeby przypuszczać, iż w czasie zwyciężania nie traci się życia”⁹ (SZ, s. 188). Dodatkowa komplikacja wiąże się z tym, że narrator auktorialny przybiera kostium eposowego aojda, który wypowiada się w imieniu

⁶ Zob. *Irony*, hasło [w:] M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, Fort Worth–Tokyo 1993, s. 97–98.

⁷ Tamże, s. 98.

⁸ J. Wittlin, *Pisma pośmiertne i inne eseje*, wyb., oprac., przedm. J. Zieliński, Warszawa 1991, s. 353.

⁹ Tenże, *Sól ziemi*, oprac. E. Wiegandt, Wrocław 1991, BN I 278, s. 188. Dalej posługuję się skrótem SZ i odniesieniem do strony.

całej wspólnoty – przede wszystkim Hucułów, ale też poddanych cesarza Franciszka Józefa (szersza perspektywa zarysowana jest w *Prologu*). Ten kostium wprowadza kolejne zapośredniczenie, utrudniające jednoznaczną deszyfrację ironicznych sądów wypowiedzianych przez narratora.

Te dość oczywiste uwagi wstępne pozwolą mi teraz sformułować cel, jaki chcę sobie postawić. Zamierzam wskazać na te elementy świata przedstawionego, które przynoszą odporny na ironiczną negację zapis doświadczenia religijnego, aprobatywnie relacjonowany przez narratora/autora. Z tego powodu pominę interesujący wątek Subordynacji, która jest – mówiąc słowami Gombrowicza – „międzyludzka” imitacją religii, niweczącą w zarodku porywy serca. Zostawię też na drugim planie mitologię wojennego Olimpu.

Ograniczę się do czterech kwestii, które są w moim przekonaniu najważniejsze.

Tytuł i motto

Po pierwsze trzeba zwrócić uwagę na tytuł i motto. Tytuł początkowej części nieukończony trylogii, powtórzony w motcie z Ewangelii św. Mateusza (5, 13), przynosi ważną wskazówkę interpretacyjną, którą podsuwa autor. Przejęty został z mowy Jezusa do uczniów i stanowi właściwie napomnienie do trwania w tym, co przychodzi spoza tego świata (u Mateusza „sól” metaforycznie utożsamiona jest później ze „światłem”, które ma pokazywać nie tylko dobre uczynki, ale i chwałę Ojca w niebie). Istotne, że tytułowe określenie ma się odnosić do tych, którzy chcą być uczniami Jezusa¹⁰. Użyte w tytule słowa „sól ziemi” są także pośrednim sygnałem przekonania o kreacyjnej podległości wobec Boga, które szerzej wypowiedział Wittlin w komentarzu:

Bardzo podoba mi się pogląd tzw. bohatera *Soli ziemi* (...), który uważa, iż odebrać życie człowiekowi ma prawo tylko ten, kto mu je dał. (...) Piotr Niewiadomski jest zdania, w czym zgadzam się z nim w zupełności, że życie dał mu Stwórca za pośrednictwem jego matki, Hucułki, imieniem Wasylina, oraz ojca Polaka¹¹.

¹⁰ Ma rację Ryszard Zajączkowski, który zwraca uwagę, że motto należy rozumieć jako „apel o mądrość w biblijnym sensie tego słowa skierowany do wszystkich, którzy pragną pokoju” (R. Zajączkowski, *O „Soli ziemi” Józefa Wittlina*, dz. cyt., s. 428). Jest to zgodne z wykładnią tego logionu zaproponowaną przez cenionego biblistę Gezę Vermesa: „sugerowany w Ewangeliach sens przysłowia sprowadza się do pouczenia naśladowców Jezusa, by pielęgnowali duchowe wartości wyobrażone przez sól, która – podobnie jak ogień – utrzyma ich w czystości i uzdolni do bycia jednymi i do współżycia w pokoju” (G. Vermes, *Autentyczna ewangelia Jezusa*, tłum. J. Kołak, Kraków 2009, s. 111).

¹¹ J. Wittlin, *Maty komentarz do „Soli ziemi”* [w:] SZ, s. 289.

Tytuł zatem ustanawia taki wymiar rozumienia utworu, który ewokuje religijne postrzeganie świata, zakłada odpowiedź na uniwersalne powołanie płynące od Boga.

Prolog

Trzeba poświęcić nieco uwagi *Prologowi*, ponieważ nie pojawia się w nim jeszcze ironia strukturalna (choć są ironia werbalna i kostium eposowego aoida), więc wypowiedzi narratora auktorialnego możemy uznać za bardziej bezpośrednie. Za sprawą stylizacji biblijnej i ukrytych cytatów *Prolog* wprowadza motyw wojny jako bluźnierstwa, o czym pisała w odniesieniu do całej powieści Ewa Kosakowska¹². Na to wskazują znamienne uwagi o umyciu rąk przez zecera-Piłata, który złożył z liter słowo „wojna” (SZ, s. 15), ironiczny komentarz mówiący o nowozacieżnych, którzy zrzucają z siebie dawnego człowieka (SZ, s. 20), przywołujący w trybie negatywnym doktrynę św. Pawła o odnawianiu w sobie obrazu Boga, a wreszcie sarkastyczne zdania o postępach w zbrojeniu: „Aparaty śpiewają hosannę na cześć swoich wynalazców. Chwała człowiekowi na wysokości, na ziemi i pod wodą” (SZ, s. 24). Można się domyślać, że bluźnierstwo sugerują dodatkowo dwie wzmianki o krzyżach, które pojawiają się w *Prologu*. O szefie sztabu generalnego czytamy, że na jego piersi „miały niebawem zakwitnąć najwyższe krzyże i gwiazdy” (SZ, s. 6). Na pierwszy rzut oka to po prostu zapowiedź awansu, ale mityczna stylizacja (w tym zdaniu zasugerowana dodatkowo przez czasownik „zakwitnąć”) pozwala domyślać się w tym sformułowaniu ulubionego chwytu stylistycznego Wittlina – metafory urzeczywistnionej¹³. A skoro tak, to krzyże i gwiazdy mogą ewokować sensory kosmiczne i religijne. W drugim przypadku przywołanie sensu religijnego (a ściślej rzecz biorąc – apokaliptycznego) jest bezdyskusyjne. Chodzi o fragment, w którym zrozpaczony cesarz powstrzymuje się przed złożeniem podpisu pod deklaracją wojny: „Migotliwy krzyż na koronie świętego Szczepana pochylił się jeszcze bardziej i groził runięciem na głowę starca” (SZ, s. 12). O tym, że motyw krzyża jest sygnałem szczególnego wyczulenia na bluźnierstwo, może świadczyć zapisek Wittlina, pochodzący z jego niewydanych notatników: „Przewrażliwienie na punkcie wszystkiego, co ma coś wspólnego z krzyżem, ukrzyżowaniem, np. »krzyżować plany«, krzyżować i ukrzyżować”¹⁴.

Motyw wojny jako bluźnierstwa jest także pochodną baśniowej stylizacji, która ukazuje akt podpisania przez cesarza deklaracji wojny jako pakt diabelski

¹² Por. E. Kosakowska, *The War as a Myth: The Analysis of a Development of the Religious Imagery in Joseph Wittlin's „The Salt of the Earth”*, dz. cyt.

¹³ Por. uwagi na temat „metafory urzeczywistnionej” autorstwa Zoyi Yurieff (taż, *Józef Wittlin*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 1997, s. 99).

¹⁴ Bez daty, maszynopis udostępniony łaskawie przez Elżbietę Wittlin-Lipton.

(zadraśnięcie i kropla krwi). W tym wypadku jednak działa ironia, umotywowana kostiumem eposowego aojda. Na marginesie dodam, że motyw wojny jako bluźnierstwa może być też ujęty w kategoriach opętania przez diabła – ditkę.

Koniec świata?

Najbardziej zastanawiające są fragmenty powieści, w których narrator przyjmuje punkt widzenia Piotra, ale wchodzi z nim w dialog, ujawniając swe własne przekonania lub po prostu poglądy zgodne ze stanem wiedzy naukowej. Interesują mnie zwłaszcza te passusy, które wiążą się z magiczną interpretacją zjawisk naturalnych. Pod tym względem wyjątkowy jest rozdział piąty mówiący o śmierci papieża i szósty o zaćmieniu słońca. W rozdziale piątym narrator poetycko opisuje nadejście nocy:

Noc była chłodna. Księżyc nie wylazł jeszcze ze swej nory, którą miał za wzgórzem, za Czernielicą, lecz opylał już Topory srebrzystą mąką. Gwiazdy ku niemu mrugały zachęcająco, ale były nikłe i mdłe, jak płomyki naftowych lampek. Księżyc miał czas. Długo knuł coś tej nocy (SZ, s. 116).

Potem w mowie pozornie zależnej narrator zapisuje strumień myśli Piotra, które pointuje własnym komentarzem:

Usiadł na progu i spoglądał na gwiazdy. Jedna z gwiazd oderwała się od swej trzody, przekreśliła cały horyzont i przepadła w Prucie. (...) Słyszał o tym, że gwiazdy spadają, gdy ktoś ma umrzeć. Roześmiał się głośno: gdyby gwiazdy spadały za każdego chłopca, co zdycha na wojnie, musiałyby padać bezustannie i tak gęsto jak grad. I rychło nie zostałyby ani jednej na niebie.

Nie wiedział, że płonących i wygasłych światów jest więcej niż żołnierzy Jego Cesarskiej i Królewskiej Mości (SZ, s. 118).

Pouczenie narratora o płonących i wygasłych światach ma zwrócić uwagę na naiwność Piotra, ale paradoksalnie uprawdopodobnia magiczne przeświadczenie, że spadająca gwiazda zwiastuje śmierć człowieka. Tym bardziej że nieco dalej powtórzone jest przeczucie, iż księżyc coś knuje (SZ, s. 121), a spóźnione nadejście miesiąca narrator bezpośrednio łączy ze śmiercią papieża w odległym Watykanie. W tym wypadku zatem to narrator, a nie Piotr, podsuwa magiczną wykładnię zjawisk naturalnych, które są postrzegane jako mowa Boga (lub bogów) reagującego na moralną kondycję świata. Można tę zabobonność łączyć z kostiumem eposowego aojda, niemniej Wittlin rezygnuje w tym miejscu z ironii strukturalnej.

W rozdziale szóstym opisane jest zaćmienie słońca, które Huculi, nie znając jego prawdziwych przyczyn, pojmują jako znak przestrogi poprzedzający

koniec świata. Wydaje się, że cały rozdział opiera się na komicznym *qui pro quo*. Ale narrator osłabia efekt ironii strukturalnej, wyznając:

Słońce zgasło niemal zupełnie i świat pociemniał w oczach, jakby zakryty żałobną krepą. Strach padł na całe Pokucie, chociaż wielu Huculów wiedziało, że to jest zaćmienie słońca. Świadomość bowiem astronomicznego faktu, iż księżyc wcisnął się między ziemię i słońce, nie usuwa wkorzonej w dusze trwogi przed nagłą i niespodziewaną ciemnością, podobnie jak biologiczna interpretacja zjawiska śmierci nie umniejsza jego grozy. Na próżno tłumaczyć umierającemu, że to enzymy powodują rozpad złożonych białek w jego organizmie, że gnicie zwłok to tylko bierny rozkład białka, a trupie jady – to ptomainy. Nawet przyrodnik, umierając, nie czerpie otuchy z tych tak dobrze sobie znanych pewników i w ostatnich chwilach przytomności nie pociesza swej rodziny zasadą, której bronił całe życie, że „nic w przyrodzie nie ginie” (SZ, s. 135).

Jak wiadomo, pod wpływem zaćmienia, swoistego *mysterium tremendum*, Piotr przeżywa nawrócenie i na klęczkach błaga Boga o zmiłowanie. Po tym fragmencie pojawia się quasi-teologiczny komentarz narratora, który brzmi niewątpliwie ironicznie: „Stwórca łaskawie wysłuchał modlitwy biednego Hucula i po raz ostatni, ale to naprawdę ostatni, przebaczył grzesznemu światu. I równie nagle jak zapadła, zaczęła ciemność ustępować, i z wolna świat się rozwidnił” (SZ, s. 138). Zwróćmy jednak uwagę na zaskakujące dopowiedzenie: „ale to naprawdę ostatni”. Jak je rozumieć? Łatwo w trybie ironicznym zdeszyfrować wyjaśnienie, że „Stwórca łaskawie wysłuchał”, ponieważ można je uznać za komentarz meteorologiczny. Niemniej dopowiedzenie podkreślające graniczność tego przebaczenia nie może już być odniesione do zjawisk pogodowych. Czy uznać, że narrator nieironicznie dzieli się w tym miejscu swą wszechwiedzą, sugerując, że pod wpływem biegu wypadków wojennych Bóg odwróci się od świata? Pesymistyczny obraz losów cierpliwych piechurów, którzy trafiają w szpony kapłanów demonicznej Subordynacji, każe przypuszczać, że „nowe stworzenie” zagubi swą duszę, tym samym idąc na wieczne zatracenie. Potwierdzeniem tej hipotezy jest ostatnia scena powieści, w której Piotr już jako „nowy człowiek” stworzony na obraz i podobieństwo bogów Subordynacji chce zmówić pacierz, ale nie może, gdyż nie potrafi ruszyć ręką: „Leżała martwa na szwie cesarskich spodni, jakby sparaliżowana słowem Bachmatiuka” (SZ, s. 262).

Nieśmiertelność duszy

I wreszcie ostatnia uwaga, która dotyczy chrześcijańsko-orficko-huculskiego motywu nieśmiertelności duszy i kontaktów ze zmarłymi. Najwięcej na ten temat można wyczytać w rozdziale ósmym, w którym znalazł się piękny frag-

ment o zupie, która przywabiła z zaświatów młodą matkę Piotra. Choć już wcześniej pojawiają się wzmianki, mówiące między innymi o duszy Piotra „ciężkiej” i „obarczonej” (SZ, s. 59), która po otrzymaniu wezwania na komisję wojskową odczuła solidarność z całym stworzeniem, a zwłaszcza z psem Basem, który: „przypomnił sobie stare, może z poprzedniego bytu jeszcze przyniesione zmartwienia, ale nie szczełał już na wojnę, tylko smutno wyl do wschodzącego księżycy” (SZ, s. 59). Narrator po chwili osłabia jednak sugestię o zwierzęcej metempsychozie i dodaje: „Być może, iż bolał go ząb” (SZ, s. 59).

Ale wróćmy do rozdziału ósmego, w którym najpierw jest mowa o duszach ortodoksyjnych Żydów, zmuszanych w wojsku do jedzenia wieprzowiny, co jednak ma nie pozostać bez kary, ponieważ: „za skażone dusze odpowie kiedyś przed Wiekuistym – sam cesarz” (SZ, s. 185). Niewątpliwie ta ostatnia przestroga wypowiedziana jest przez narratora na własny rachunek, bo przecież Piotr był przekonany, że Żydzi mimo swych żarliwych modlitw pójdą do piekła (SZ, s. 101). Rozmyślania o ciele i duszy, którą Hucuł uważał za nieśmiertelną (SZ, s. 186), a potem zapach jedzonej zupy sprowadzają na ziemię Wasylinę Niewiadomską, której zaskakująco młoda twarz wynurzyła się z wojskowej menażki:

To było młode jeszcze i wolne od zmarszczek oblicze, jakie już ledwo, ledwo pamiętał z dzieciństwa. W tej wyrazistości, co teraz, nigdy mu się jeszcze nie ukazało. I dlatego się przeraził. W innych okolicznościach niewątpliwie bardzo by się ucieszył. Ale dlaczego po tylu latach – właśnie dzisiaj mu się zjawiała ta zapomniana twarz? Jakimi drogami zawędrowała aż tu, na Węgry, do wojska? Coraz dokładniej ją widzi, coraz wyraźniej (SZ, s. 189).

Ta scena jest oczywiście psychologicznie umotywowana (wspomnienie choroby z dzieciństwa i zupy-lekarstwa), ale ma w sobie coś nadnaturalnego, nieprzypadkowy jest też moment, kiedy matka nawiedza syna. W porządku fabuły Wasylina staje się jakby wysłannikiem z zaświatów, który w ostatnim momencie przed zatraceniem przez Piotra duszy przybywa, by go ratować. Hucuł przypomina sobie słowa karmiącej go w chorobie matki: „Jidz, Petro, jidz, od toho budesz żyw!”, po czym rozmyśla: „Od tego będę żył? – Rzeczywiście! Wtedy zupa go uratowała. A jak to dzisiaj rozumieć? Może cesarska zupa też chroni od śmierci? Kto wie? I dlatego cesarz każdego dnia karmi nią swoich żołnierzy, swoje dzieci?” (SZ, s. 191). Komentarz następujący po nagłym ulotnieniu się postaci młodej matki wskazuje na możliwe nadprzyrodzone przyczyny jej pojawienia się: „Na próżno Piotr wszystkimi siłami wyobraźni przywoływał ją z powrotem. Zamknął oczy: na próżno. Bóg jeden wie, jakim siłom posłuszne są zjawy umarłych! Taka sposobność nadarza się raz na wiele lat! Kto ją zmarnuje – sam sobie winien!” (SZ, s. 191).

Pora na wnioski. Trudno jednoznacznie określić, jakiego rodzaju doświadczenie religijne można przypisać narratorowi/autorowi skrywającemu się za postacią Piotra Niewiadomskiego. Z pewnością bliskie jest mu przekonanie o szczególnym powołaniu, które Bóg kieruje do każdego człowieka, a także o świętości życia i nieśmiertelności duszy, które czerpie przede wszystkim z chrześcijaństwa, choć w jego wizji świata i zaświatów widać też elementy orfickie czy ludowo-pogańskie. Posługując się terminem Charlesa Taylora, można powiedzieć, że autor *Soli ziemi* nie chce być nowoczesnym podmiotem „opancerzonym”, który polega wyłącznie na sile rozumu i odgradza się od tego, co leży poza granicami jego umysłu. Woli pozostać podmiotem „porowatym”, który żyje w świecie „zaczarowanym”, nie odróżnia działania sił osobowych od nieosobowych i odczuwa sympatyczne więzi z kosmosem¹⁵. Różni go jednak od dawnych mieszkańców świata „zaczarowanego” sceptycyzm (wyrażający się wszechobecną ironią) i głęboki pesymizm, który sprawia, że w działaniach sił pozaosobowych częściej zdaje się widzieć podstępny „ditki” niż przejawy opatrnościowej pieczy. Czyż bowiem Piotr nie zdaje się tracić w finale duszy?

Można powiedzieć, że zapisane w *Soli ziemi* doświadczenie religijne przejawia się przede wszystkim jako „wola wiary”. Tęgo ukierunkowania woli nie trzeba jednak interpretować w kategoriach konsolacji, feuerbachowskiej projekcji, lecz raczej warunku koniecznego wiary jako otwarcia na rzeczywistość, która jest dostępna dopiero wskutek uprzedniego zaangażowania¹⁶. Ta rzeczywistość wszelako przejawia się na ogół na sposób negatywny – jako obszar wyszadzony i poddany bluźnierstwu.

Bibliografia

- Abrams M.H., *A Glossary of Literary Terms*, Fort Worth–Tokyo 1993.
 James W., *Doświadczenia religijne*, tłum. J. Hempel, Warszawa 1958.
 Joas H., *Powstawanie wartości*, tłum. M. Kaczmarczyk, Warszawa 2009.
 Kosakowska E., *The War as a Myth: The Analysis of a Development of the Religious Imagery in Joseph Wittlin's „The Salt of the Earth” [w:] Between Lvov, New York, and Ulysses' Ithaca: Józef Wittlin. Poet, Essayist, Novelist*, red. A. Frajlich, New York–Toruń 2001.
 Kudyba W., *Święty Franciszek Józefa Wittlina [w:] Etapy Józefa Wittlina*, red. W. Li-gęza, W.S. Wocław, Kraków 2014,
 Taylor Ch., *A Secular Age*, Cambridge (Mass.)–London 2007.

¹⁵ Ch. Taylor, *A Secular Age*, Cambridge (Mass.)–London 2007, s. 28–41.

¹⁶ Por. tenże, *Oblicza religii dzisiaj*, dz. cyt., s. 40–44.

- Taylor Ch., *Oblicza religii dzisiaj*, tłum. A. Lipszyc, Kraków 2002.
- Vermes G., *Autentyczna ewangelia Jezusa*, tłum. J. Kołak, Kraków 2009.
- Wittlin J., *Pisma pośmiertne i inne eseje*, wyb., oprac., przedm. J. Zieliński, Warszawa 1991.
- Wittlin J., *Sól ziemi*, oprac. E. Wiegandt, Wrocław 1991, BN I 278.
- Yurieff Z., *Józef Wittlin*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 1997.
- Zajączkowski R., „malutki kościółek”. *Zarys literackiej teologii Józefa Wittlina* [w:] *Universitati serviens. Księga pamiątkowa ku czci Księdza Profesora Stanisława Wilka SDB*, Lublin 2014.
- Zajączkowski R., *O „Soli ziemi” Józefa Wittlina* [w:] *Poezja i egzystencja. Księga jubileuszowa ku czci Profesora Józefa F. Fertę*, red. W. Kruszewski, D. Pachonński, Lublin 2015.
- Zajączkowski R., *Spotkanie z oddalenia i na piśmie. O niektórych wątkach z listów między Józefem Wittlinem i Romanem Brandstaetterem* [w:] *Etapy Józefa Wittlina*, red. W. Ligęza, W.S. Wocław, Kraków 2014.

Anna Wesołowska
Uniwersytet Jagielloński
wesolowska.anna.m@gmail.com

„proszę księdza – ja naprawdę Go szukałem”. Religijne rozterki w poezji Zbigniewa Herberta

Abstract: The article is yet another attempt at reading Zbigniew Herbert's poetry from the point of view of religious motifs, with emphasis on the attitude towards Christian rituals and the practice of taking part in them. In the discussion, I refer to poems from different periods of the poet's artistic life – beginning with 1949 up to the *Epilog burzy* volume. The aim of the article is to point up the complexity of the problem of religiosity in Herbert's poetry: simplifying faith through religious stereotypes, the inner conflict between faith and the inability to find one's place in any particular religion. The discussion was inspired by texts by Tomasz Garbol, Aleksander Fiut, Andrzej Franaszek and Stanisław Barańczak.

Keywords: poetry, sacredness, religion, doubt, faith, Zbigniew Herbert

Streszczenie: Artykuł jest jeszcze jedną próbą odczytania poezji Zbigniewa Herberta pod kątem obecności motywów religijnych, ze szczególnym uwzględnieniem stosunku do chrześcijańskich obrzędów i praktyki uczestnictwa w nich. Rozważania odnoszą się do wierszy z różnych okresów twórczości poety – od roku 1949 począwszy, na *Epilogu burzy* kończąc. Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na złożoność problemu religijności w Herbertowskiej poezji: upraszczanie wiary przez stereotypy religijne, wewnętrzne rozdarcie między wiarą a niemożnością odnalezienia się w konkretnej religii. Inspiracjami do niniejszych rozważań były teksty Tomasza Garbola, Aleksandra Fiuta, Andrzeja Franaszka, Stanisława Barańczaka.

Słowa kluczowe: poezja, *sacrum*, religia, wątpienie, wiara, Zbigniew Herbert

O obecności wątków sakralnych w poezji Zbigniewa Herberta można mówić już od początku jego drogi poetyckiej, jednak szczególne zainteresowanie krytyków tym aspektem twórczości autora *Studium przedmiotu* przyszło dość późno – dopiero w latach dziewięćdziesiątych (należy jednak zwrócić uwagę, iż pojedyncze publikacje na ten temat pojawiały się już wcześniej). Powstało wiele studiów odnoszących się do tej problematyki¹. Jedni badacze twierdzą, że *sac-*

¹ Warto w tym miejscu przywołać tytuły części z nich, takie jak: T. Garbol, *Chrzest ziemi. Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006; A. Fiut, *Język wiary i niewiary* [w:] *Po-*

rum Herberta jest niechrześcijańskie, inni – że trudno jednoznacznie wpisać go w jeden nurt wyznaniowy, jeszcze inni – że „niebo Pana Cogito jest puste”², a każdy z nich przytacza na poparcie swoich tez konkretne argumenty. Tę różnorodność opinii dobrze określa stwierdzenie Terencjusza *Quot homines tot sententiae* (Ilu ludzi, tyle zdań). Wobec owego „konfliktu interpretacji” warto ponownie rozpatrzyć złożoność religijności w wierszach Zbigniewa Herberta i próby odnalezienia się podmiotu lirycznego w chrześcijańskich praktykach.

W twórczości autora *Struny światła* utworów, które bezpośrednio nawiązywałyby do konkretnej religii, jest właściwie mało. Aleksander Fiut słusznie zauważył, iż: „Poeta łączy bowiem ze sobą swobodnie rozmaite, historycznie zmienne – teologiczne, filozoficzne i artystyczne – wyobrażenia Przedwiecznego (...)”³.

Andrzej Franaszek stwierdza również, że:

Wszelkie formy pośredniczące próbujące obłaskawić wiarę, uczynić ją przystępną dla rozumu (a więc w jakimś stopniu i liturgia, zwłaszcza zaś Kościół jako ześwieczona instytucja), wiarę ostatecznie fałszują. Poznanie Boga wymaga zatem wyjścia poza instytucjonalne ramy religii, wyzwolenia się ze spetryfikowanych schematów, porzucenia rozumu – a w konsekwencji zaryzykowania całym sobą⁴.

Według Franaszka religia dla Herbertowskiego bohatera: „jest tu rozumiana właśnie jako zbiór rytualnych form, podtrzymywanych przez instytucjonalne struktury, wiara zaś jako doświadczenie bezpośredniego kontaktu z Bogiem”⁵.

Są jednak wypowiedzi autora *Pana Cogito*, które świadczą raczej o trudności w odnalezieniu się w świecie konkretnych praw i przepisów, a nie zanegowaniu religii w ogóle:

Cóż zrobić z tym bagażem religijności, iść samemu ciężko, a żaden środek lokomocji nie odpowiada w pełni. Zresztą w tych różnych środkach lokomocji panują różne przepisy. Z jednych wyrzucą mnie, bo nie mam dostatecznie wielkiego bagażu usprawiedliwiającego przejazd, z innych, ponieważ bagaż jest za duży, i będą

znawanie Herberta, t. 1, red. A. Franaszek, Kraków 1998; S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2001; P. Lisicki, *Puste niebo Pana Cogito* [w:] *Poznawanie Herberta*, dz. cyt.; R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą* [w:] *Poznawanie Herberta*, dz. cyt.; A. Franaszek, *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2008; P. Czaplinski, *Śmierć, czyli o niedoskonłości* [w:] *Poznawanie Herberta*, dz. cyt.; J. Błoński, *Tradycja, ironia, głębsze znaczenie* [w:] *Poznawanie Herberta*, dz. cyt.; M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Kraków 2009.

² Zob. P. Lisicki, dz. cyt., s. 249.

³ A. Fiut, dz. cyt., s. 269–270.

⁴ A. Franaszek, dz. cyt., s. 227.

⁵ Tamże, s. 227.

w końcu takie, w których powiedzą, że szmugluję w walizach rzeczy nie całkiem religijne, jak psychologia, kult człowieczeństwa czy kulturę. A przy tym wszystkim nie bardzo odpowiada mi koncepcja prywatnej religii (rozmowa z Absolutem na migi) i potrzeba mi gestu sakralnego, dymu i beku zwierząt ofiarnych. Do czego mnie to zaprowadzi, nie wiem, w każdym razie postanowiłem nie obcinać niczego dla wylizanej symetrii systemu⁶.

W wierszach Herberta chodzi jednak o coś więcej. Poeta zwraca uwagę na bezrefleksyjne poddawanie się religii i religijnym rytuałom (a nie poddawanie się jako takie), które może prowadzić do zakłamywania rzeczywistości. Herbert nie uznawał utopii, a taką uproszczoną jej wersją mogła stawać się właśnie religia⁷. Widać to bardzo wyraźnie we wczesnych utworach.

Jednym z nich jest znajdujący się w *Utworach rozproszonych* wiersz *Święta Weronika* (najprawdopodobniej niedokończony i niedopracowany)⁸, który został napisany w 1949 roku:

Nie warto jeździć po odpustach
I tak nikt życia nie odpuści
Lepiej rozejrzeć się wokoło
O tutaj stoi święty Prot:
Ma twarz z marchewki grube ręce
Święci są wszędzie!

Przykro jest mówić o tym ale
Tramwaj jest jak kościelna nawa
Za bilet trzysta dni odpustu.
O teraz dzwoni wszyscy klęczą
Bo święty Krzysztof ulicę przekracza
Ma na ramionach bułek kosz

Okna krzyżują chudych mieszczan
Ta śmierć jest pusta jak pustelnia
Brak w niej słodczy odkupienia

Pociąg odprawia smutne stacje
Ciągnie na białym sznurze dymu
Serię chust świętej Weroniki

⁶ Zbigniew Herbert / Henryk Elzenberg. *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2002, s. 69–70. List z 4 IV 1954; cyt. za: T. Garbol, dz. cyt., s. 196.

⁷ Zob. T. Garbol, dz. cyt., s. 203.

⁸ Wiele inspiracji, które posłużyły mi za przedmiot rozważań nad tym utworem, zawdzięczam zajęciom dra Mateusza Antoniuka *Archiwa, bruliony, rękopisy. Edytor i literaturoznawca w przedtekstowym świecie*, poświęconym właśnie temu wierszowi, które odbyły się 27 kwietnia 2015 roku.

Kelnerzy w pustych restauracjach
Patrzą się długo w szklany flakon
I odbijają twarz zmęczoną
W małych serwetkach papierowych
Które ktoś chętny a bezbożny
Mógłby dewotkom drogo sprzedać⁹.

Wymowa wiersza wydaje się na pozór tragiczna. Obraz religijnego niepokoju i nieczułości Boga stanowi rys charakterystyczny wczesnej twórczości Herberta. Poeta sarkastycznie podchodzi do tych, których wiara jest mocna dzięki znakom, jak to się dzieje w utworze *Chrzest*. Wczesne wiersze są nasycone także pewną grozą – wizja końca świata w *U wrót doliny* napawa lękiem i przerażeniem, tak jak tu „śmierć (...) pusta jak pustelnia”.

Wielu jednak chciało wierzyć, że zło wojny może mieć jeszcze jakiś sens i wciąż istnieje oparcie. Religijność czasem stanowiła obronę przed rozpaczą, przybierała więc nawet formę dewocji. Stwierdzenie, że „Święci są wszędzie!”, może brzmieć ironiczne. Podmiot liryczny wyraża okrutną prawdę: nie ma świętych i nie było. To zwykli ludzie, którzy mają „twarz z marchewki grube ręce” albo „na ramionach bułek kosz”. Osoba mówiąca w wierszu oznajmia, że „śmierć jest pusta jak pustelnia”, a zatem pozbawiona głębszego sensu. Upatrywanie w śmierci bramy do lepszego świata i wyrazu Boskiej woli jest ułudą. Okrutne są słowa, że nikt „życia” (albo „grzechów”) „nie odpuści”. To stwierdzenie mocniejsze niż w *Chrzcie*, ponieważ tam jest „niepewność”, tu – wręcz nihilizm, wiara zaś to iluzja służąca do osiągnięcia korzyści materialnych dzięki naiwności dewotek. Te uwierzą nawet w to, że odbita na serwetkach zmęczona twarz kelnerów to wizerunek Chrystusa na chuście świętej Weroniki¹⁰.

Można chyba jednak interpretować nieco inaczej, nie tak pesymistycznie. Zestawienie świętości i codzienności może służyć uwzniośleniu tej ostatniej. Wyrażenie „świętość” ma swoje znaczenie nie tylko teologiczne, ale także potoczne, utrwalone w licznych przysłowiach i związkach frazeologicznych¹¹, zatem gest klękania przed św. Krzysztofem z koszem bułek oznacza sakralizację pożywienia, którego brak. Również wers „okna krzyżują chudych mieszczan” może konotować cierpienie, jakiego doświadczali mieszkańcy powojennej rzeczywistości, gdyż byli wychudzeni i utrudzeni. W konsekwencji wers „Lepiej rozejrzeć się wokoło (...) Święci są wszędzie!” mógł oznaczać nie tyle podważenie *sacrum*, ile wskazanie wartości wszechobecnego prozaicznego męczeństwa.

⁹ Z. Herbert, *Święta Weronika* [w:] *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, red. R. Krynicki, Kraków 2011, s. 12. Kilka miejsc w porównaniu z rękopisem (pokazywanym przez dra Mateusza Antoniuka) budzi jednak pewne wątpliwości i sugeruje inne słowa, na przykład zamiast św. Prot – św. Piotr, chętny – chytry, kościelna nawa – katedralna nawa, życia nie odpuści – grzechów nie odpuści.

¹⁰ Zob. M. Antoniuk, dz. cyt., s. 388.

¹¹ Na przykład: „święta cierpliwość”, „święte słowa”, „święty obowiązek”.

Ostatnia strofa ma szczególny wydźwięk. Odczytać ją można bowiem jako porównanie zmęczonych kelnerów do Chrystusa, a ich twarze odbitych na serwetkach do umęczonej twarzy Zbawiciela na chuście św. Weroniki. Akcent pada z jednej strony na człowieczeństwo Boga, który objawia się w każdym człowieku, z drugiej – na uniżenie, służbę innym, która czyni kelnerów podobnymi Chrystusowi. To zestawienie może zatem być sugestią, iż klucz do świętości kryje się również w człowieczeństwie i codzienności, a ci, którzy ze „świętą cierpliwością” znoszą swój los, są najbliższe Chrystusa.

Warto przywołać w tym miejscu słowa Emmanuela Lévinasa: „Wymiar boskości otwiera się, poczynając od ludzkiej twarzy (...). Bóg wznosi się ku swej najwyższej obecności odpowiednio do sprawiedliwości, jaką oddajemy ludziom”¹². Jeśli przyjąć, iż zmęczeni kelnerzy objawiają oblicze Drugiego, a ich odbicia na serwetkach przynoszą epifanie twarzy, otwierające drogę ku Najwyższemu, co odbywa się nie przez rytuały i odtwarzanie praktyk religijnych, ale otwarcie się na Innego, to można odnaleźć w tym obrazie nieco więcej nadziei.

Niechęć do religijnego rytuału ujawnia się także w prozie poetyckiej *Mysz kościelna*. Warto zwrócić uwagę na formę utworu – to bajka narracyjna i zwierzęca, jedna z wielu, jakie napisał Herbert. Bohaterką jest mysz, która w poszukiwaniu sera wchodzi do kościoła i zostaje „myszą kościelną”, a potem „(...) żywi się prochem, pachnie mirą, dlatego łatwo ją wytropić. Może bardzo długo pościć” (*SP* 299)¹³. Post jednak ma pewne granice, ponieważ „Na dnie złotego kielicha znaleziono raz czarną kroplę pragnienia” (*SP* 299). Mysz kościelna to powszechnie znany związek frazeologiczny funkcjonujący w przysłowiacz, takich jak: „Biedny jak mysz kościelna”, „Głodny jak kościelna mysz”, „Chudy jak mysz kościelna”, „Żył jak mysz w kościele”¹⁴. Tytuł jest dwuznaczny, gdyż z jednej strony mysz można traktować dosłownie jako mysz kościelną – mieszkała w kościele, nie była zatem ani polna, ani domowa, z drugiej strony można się domyślać, że chodzi też o jej biedę. Nędza może się objawiać tym, że nie mogła znaleźć pożywienia, dlatego chodziła głodna i musiała pościć, albo tym, iż Bóg, który „zajmował się (...) uciszaniem oceanów” (*SP* 299), nie zwracał na nią uwagi, mimo jej oddania. To obraz Boga odległego, obojętnego na los człowieka i nieinteresującego się cierpieniem jednostki.

¹² J. Tischner, *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, red. A. Bobko, BN I nr 306, Wrocław 2003, s. 246.

¹³ Wszystkie cytowania wierszy za: Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008. Będę wyróżniać tomy, z których pochodzą, według następujących skrótów: *ŚŚ* – *Struna światła*, *HPG* – *Hermes, pies i gwiazda*, *SP* – *Studium przedmiotu*, *N* – *Napis*, *PC* – *Pan Cogito*, *ROM* – *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, *EO* – *Elegia na odejście*, *R* – *Rovigo*, *EB* – *Epilog burzy*. Cyfra po skrócie oznacza numer strony.

¹⁴ *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, t. 2: K–P, red. J. Krzyżanowski i in., Warszawa 1970, s. 558–559.

Według Tomasza Garbola Herbert wskazuje w tym wierszu na pewne dość niskie pobudki, które kierują w stronę wiary. To nie pragnienie bliskości z Bogiem sprawiło, że mysz stała się kościelna, ale głód. Bardzo prozaiczny, przyziemny powód odnoszący się do sfery fizycznej. Choć mysz spełniała swoje obowiązki, zabrakło w tym wszystkim najważniejszej rzeczy – wiary w to, co robiła. W ostatnim zdaniu pojawia się stwierdzenie, iż „Na dnie złotego kielicha znaleziono raz czarną kroplę pragnienia”. Według autora *Chrztu ziemi* można myśleć, że głód fizyczny przekształcił się z czasem w głód duchowy, a rytuały religijne stały się dla niej jakąś drogą do wiary¹⁵. Mówił on o tym następująco:

Dwuznaczne zakończenie utworu można interpretować jako refleksję o takiej sytuacji egzystencjalnej, w której człowiek wiedziony swymi całkiem przyziemnymi potrzebami poszukuje ich spełnienia w rzeczywistości duchowej. Chociaż pojmując ją fałszywie, ulegając uproszczeniom stereotypów religijnych, to jednak może wtedy doświadczać autentycznego pragnienia, żywego kontaktu z Bogiem. (...) Zamknięcie w sztywnych ramach praktyk religijnych nie wyklucza bowiem, jak się okazuje, autentyzmu pragnienia¹⁶.

Warto jednak zadać jeszcze pytania o symbolikę kielicha, w którym pojawiła się kropla, i znaczenie jej koloru. Złoty kielich kojarzy się z narzędziem liturgicznym, w którym znajduje się wino przemieniające się w krew Chrystusa. W symbolice religijnej oznacza „kielich przymierza”, co za tym idzie – „kielich cierpienia”. Przymierze, jakie związało Boga z ludźmi, dokonało się przez cierpienie i śmierć, co z kolei można łączyć z czernią owej kropli. To sprawia, że interpretacja Garbola nie do końca przekonuje. Być może kropla oznacza śmierć myszy. Wtedy wymowa tego wiersza byłaby raczej tragiczna – mysz zginęła z głodu (post miał swoje granice). Co więcej, w historii myszy zdaje się pobrzmiwać echo słów Chrystusa, który prosił: „Ojcze, jeśli chcesz, zabierz ode Mnie ten kielich!”¹⁷. A później, kiedy został ukrzyżowany, mówił: „Boże mój, Boże mój, czemuś Mnie opuścił?”¹⁸. Kościół, który miał być schronieniem, doprowadził mysz do agonii.

Z roku 1961 z tomu *Studium przedmiotu* pochodzi wiersz *Ostatnia prosba*. Rozpoczyna się on słowami:

nie mogła już głową ruszać
skinęła bym się nachylił
– masz tu dwieście złotych

¹⁵ Zob. T. Garbol, dz. cyt., s. 210–211.

¹⁶ Tamże, s. 211.

¹⁷ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. 3 popr., Poznań–Warszawa 1982, s. 1209 [Łk 22, 39–43].

¹⁸ Tamże, s. 1177 [Mk 15, 34–35].

dołóż resztę
i zamów Mszę Gregoriańską

nie chciała
winogron
nie chciała
morfiny
nie chciała
uradować ubogich
chciała Mszę

no i ma
(*SP* 256)

Warto tu przypomnieć, że msza gregoriańska nie jest to zwykłym nabożeństwem za zmarłego. To trzydzieści mszy świętych, które odprawiane są codziennie w intencji nieżyjącej osoby, aby zostały jej darowane męki w czyśćcu. Nie wiążą się z tą liturgią jednak żadne szczególne odpusty, a jej skuteczność zależy od wiary tych, którzy ją zamawiają¹⁹. Szczególne znaczenie mszy gregoriańskiej staje się kluczem do tego wiersza. Mszę zamówił podmiot liryczny, ale warto się bliżej przyrzeć, jak wygląda uczestnictwo w niej:

klęczymy w upale
w ponumerowanej ławce
brat trze czoło chustką
siostra wachluje się nowenną
ja powtarzam
jako i my odpuszczamy
zapominam jak jest dalej
i znów zaczynam od początku

ksiądz
spaceruje aleją
siedmiu zapalonych lilii
organy buczą
zdaje się że otworzą
i będzie przewiew

ale nie
wszystko zamknięte

¹⁹ Zob. *Gregoriańskie msze* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 6, red. J. Walkusz i in., Lublin 1993, s. 137–138.

po łądydze świecy
spływa воск
myślę
co oni robią z tym woskiem
czy zbierają na nowe świece
czy wyrzucają

może
ten ksiądz
zrobi za nas
to czego my nie możemy zrobić
może on się choć trochę wzniesie

dzwonią
a on
z czarnym tułowiem
i srebrnymi skrzydłami
wstępuje na dwa pierwsze stopnie
i ślizga się w dół
jak mucha

klęczymy w upale
w ponumerowanej ławce
przytwierdzeni do ziemi
nitką potu

wreszcie koniec
wychodzimy pośpiesznie
i zaraz za progiem
następuje akt strzelisty
głębokiego oddechu
(*SP* 256–257)

Jak nietrudno zauważyć, uczestnictwo podmiotu lirycznego w tej liturgii polega jedynie na obecności fizycznej. Bohater wiersza cały czas skupiony jest na czymś innym. Zapomina słów modlitwy, czeka aż otworzą drzwi od kościoła, zastanawia się, co dzieje się z woskiem ze świec, a na koniec wychodzi pośpiesznie na zewnątrz i to właśnie ujawnia fikcyjność rytuału. Nawet ksiądz nie potrafi skierować uczestniczących w nabożeństwie ku jego duchowemu wymiarowi, choć podmiot liryczny ma na to nadzieję, ale kapłan także nie umie wnieść się wyżej – ponad upał i buczenie organów. Dopiero na koniec wszyscy „łapią oddech”, wychodzą ze swego rodzaju „teatru” i wracają do rzeczywistości.

Tomasz Garbol zgadza się z Janem Błońskim, który stwierdza: „I nie tyle daremność obrzędu (nic o nim właściwie nie mówi), ile duchowa słabość uczestników budzi w nim zawstydzenie!”²⁰. Msza, która jest przeżywana jako poddawanie się martwym zasadom, staje się częścią utopii, uznawania jedynie sztywnych przepisów, lekceważenia człowieka wraz z jego potrzebą wolności. Nie ma w takim celebrowaniu liturgii miejsca na potrzebę przezwyciężenia samego siebie, a także na osobisty kontakt z Bogiem²¹.

Rzeczywiście, z jednej strony nie padają w tym wierszu nigdzie słowa, które miałyby negować sam obrzęd. Z drugiej strony zamówienie mszy gregoriańskiej jedynie po to, aby spełnić ostatnią prośbę zmarłego niesie w sobie już jakąś niechęć i fałsz. Od początku uczestnictwo w niej było swego rodzaju przymusem, nie mogło się udać. Wymuszony udział w liturgii stał się przeszczenią duszną, nieprzyjazną, obcą, wrogą i zamkniętą. Zamknięci w rytuale – tak właśnie czuli się na niej obecni²². Msza miałaby sens, gdyby chęć obecności na mszy wypływała z czystego pragnienia i zaangażowania uczestników. Takie przesłanie utworu można odnieść do wypowiedzi Herberta w rozmowie z ks. Januszem S. Pasierbem: „Tak! Utrzymać całe ciepło buntu i herezji, a równocześnie przekonanie, że Kościół jest Kościołem i jeśli nie wchodzę... to to znaczy: nie chcę kłamać”²³.

Jednym z późnych wierszy jest *Homilia* z 1992 roku (*Rovigo*). Tekst ten dowodzi, że poeta niezmiennie podejmuje niektóre kwestie związane z religijnością. Odnajdujemy tu nie człowieka wojującego z religią, ale cierpiącego i zagubionego, wyobcowanego w otaczającym go świecie. Również w wypadku *Homilii* właściwym kontekstem mogą być przytoczone już wcześniej słowa poety z listu do Henryka Elzenberga. W utworze zaobserwować można zmianę poetyki. To rzadko uprawiany przez Herberta wiersz *minorum gentium*. Ma osiem strof, po cztery wersy w każdej, a także rymy, jest bardzo regularny jak na poezję autora *Substancji*. *Homilia* jest „naznaczona doraźnością celu, jaki miała osiągnąć”²⁴.

W *Homilii* widać wyraźny związek między autorem wewnętrznym a podmiotem mówiącym. Przekonuje o tym również forma monologu bezpośredniego. Rozterki Herberta i jego bohatera są prawdopodobnie ze sobą tożsame. Warto się przyjrzeć słowom utworu:

²⁰ J. Błoński, dz. cyt., s. 61.

²¹ Zob. T. Garbol, dz. cyt., s. 207–208.

²² Tamże, s. 207.

²³ Z. Herbert, *Ze Zbigniewem Herbertem...*, rozmowę przepr. ks. J.S. Pasierb prawdopodobnie w 1973 roku. Pierwodruk: „Zeszyty Literackie” 2002, nr 4, <http://www.fundacjaherberta.com/krotki-rys-biograficzny/herbert-o-sobie/ze-zbigniewem-herbertem-rozmawia-ksiazka-janusz-s-pasierb>, dostęp: 13.06.2015.

²⁴ Zob. M. Werner, *Rovigo: portret na pożegnanie* [w:] *Poznawanie Herberta*, dz. cyt., s. 238.

Na ambonie mówi tłusty pasterz
i cień pada na kościelny mur
a lud boży zasluchany zapłakany
płoną świece – blaski ikon – milczy chór

płyną słowa nad głowami się unoszą
jaki dziwny ma ten kapłan głosu organ
ani żeński ani męski ni anielski
także woda z ust płynąca to nie Jordan

bo dla księdza – proszę księdza – to jest wszystko takie proste
Pan Bóg stworzył muchę żeby ptaszek miał co jeść
Pan Bóg daje dzieci i na dzieci i na kościół
prosta ręka – prosta ryba – prosta sieć
(R 600).

Charakterystyczny jest obraz kapłana, którego zaangażowanie w wiarę staje się niejako wątpliwe dla podmiotu lirycznego. Ksiądz bowiem nie mówi o Bogu w sposób przekonywający, upraszczanie przez niego prawd religijnych nie przemawia do bohatera *Homilii*. Wizerunek ten nie zmienił się w poezji Herberta od lat sześćdziesiątych. Porównajmy:

dzwonią
a on
z czarnym tułowiem
i srebrnymi skrzydłami
wstępuje na dwa pierwsze stopnie
i ślizga się w dół
jak mucha
(SP 257)

płyną słowa nad głowami się unoszą
jaki dziwny ma ten kapłan głosu organ
ani żeński ani męski ni anielski
także woda z ust płynąca to nie Jordan
(R 600).

Zestawiając to z przytoczonymi przeze mnie słowami autora, widać zarówno w jednym, jak i w drugim wypadku pewien element wyobcowania. W wierszu czytamy:

może tak należy mówić ludziom cichym ufającym
obietcywać – deszcze łaski – światło – cud
lecz są także tacy którzy wątpią niepokorni
bądźmy szczerzy – to jest także boży lud

proszę księdza – ja naprawdę Go szukałem
i błędziłem w noc burzliwą pośród skał

piłem piasek jadłem kamień i samotność
tylko Krzyż płonący w górze trwał

i czytałem Ojców Wschodu i Zachodu
opis raju przesłodzony – zapis trwogi –
i sądziłem że z kart książek Znak powstanie
ale milczał – niepojęty Logos
(R 600–601).

Bohater utworu przez to, że nie potrafi uwierzyć w uproszczoną formę wiary, głoszoną przez kapłana, nie jest traktowany jako „Boży lud”. Spełniał większość praktyk, które miały pomóc mu w odnalezieniu Boga, poszukiwał, ale nie przyniosły one spotkania z Najwyższym. Czynił zapewne nawet więcej niż „zasłuchany i zapłakany lud boży”, lecz nie posiadał łaski prostej wiary, że „Pan Bóg stworzył muchę żeby ptaszek miał co jeść”. O wspomnianym wersie Tomasz Garbol pisał:

Wers (...) rekonstruuje stereotypowe wyjaśnienie cierpienia – wyjaśnienie poprzez przywołanie posiadającego nadprzyrodzoną sankcję porządku, w którym nieszczęście i zło okazuje się koniecznym warunkiem dobra. W całym wierszu chodzi jednak nie tyle o sam problem cierpienia, ile raczej o pewną postać religijności: eliminującej wątpliwości, skłaniającej do przyjęcia pewnych prawd uzasadnionych przez wiarę nieposzukującą zrozumienia albo zadowolającą się kilkoma uproszczonymi wyjaśnieniami²⁵.

Jedynym, co pozostało niezmiennie, był „płonący Krzyż”, który „w górze trwał”. Krzyż ten łączy się z osobą Chrystusa oraz z bólem. Cierpienie Zbawiciela, które pojawia się w wielu wierszach Herberta (na przykład *Rozmyślniach Pana Cogito o odkupieniu*), bezustannie nurtuje poetę. W tym miejscu nasuwają się słowa Paula Ricouera z eseju *Religia, ateizm, wiara*. Wiara, która według autora może przetrwać w ogniu wątplenia, to nie wiara naiwna, jak w wyżej wspomnianym wersie, ale taka, która zanurza się w „(...) noc ciemności, nową »noc rozumu«”²⁶. To wiara, zgodnie z którą Bóg nie jest już tym, który chroni, ale wydaje człowieka na niebezpieczeństwa życia określanego mianem ludzkiego. Nie jest Bogiem, o którym można powiedzieć, że: „daje dzieci i na dzieci i na kościół”, ale tym, który pozostawia człowiekowi wolną wolę w przeżywaniu życia²⁷.

²⁵ T. Garbol, dz. cyt., s. 203.

²⁶ P. Ricoeur, *Religia, ateizm, wiara*, tłum. H. Bortnowska [w:] tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka: rozprawy o metodzie*, red. S. Cichowicz, tłum. E. Bieńkowska i in., Warszawa 1985, s. 50.

²⁷ Tamże.

Warto również zauważyć, że wiersz ten pochodzi z tomu poprzedzającego *Epilog burzy*, w którym znalazł się słynny utwór *Tomasz*. W *Homilii* wątplenie ukazano jako coś negatywnego, uniemożliwiającego zbliżenie do Boga. Ci, którzy wątpią, są „niepokorni”. *Homilię* można również łączyć z jednym z wcześniejszych utworów Herberta, mianowicie z wierszem *Chrzest*, a za łącznik można uznać motyw ziemi²⁸. W *Chrzcie*:

tylko nas spotka los straszny
płomień i lament
bowiem przyjąwszy chrzest ziemi
zbyt mężni byliśmy w niepewności
(HPG 80).

W *Homilii* natomiast:

pewnie ksiądz mnie nie pochowa w świętej ziemi
– ziemia jest szeroka zasną sam
i odejdę w dal – z Żydami odmieńcami
bezszelestnie zwinę cały życia kram
(R 601).

Karą za wątplenie i nieprawomyślność jest brak zgody księdza na chrześcijański pochówek, ale ziemia jako rodzicielka i niszczytelka przyjmuje człowieka bezwarunkowo²⁹. Po tych wierszach nadchodzi jednak *Epilog burzy* i utwór *Tomasz*, gdzie pojawia się stwierdzenie:

dozwolone jest wątpienie
zgoda na pytanie
(EB 678).

Homilię i *Chrzest* spaja, a także w pewien sposób wyjaśnia właśnie *Tomasz*, ukazując niejako ewolucyjny charakter *sacrum* w poezji Herberta. W świetle tego utworu można zaryzykować stwierdzenie, że wątplenie stało się kluczem do wiary. Otworzyło na niedostępną wcześniej Tajemnicę³⁰.

²⁸ Motyw ziemi pełnił bardzo ważną funkcję w poezji Herberta i pojawiał się w niej niejednokrotnie. Ziemia u autora *Pana Cogito* ma charakter sakralny. Według Stanisława Barańczaka ziemia była jednym ze słów kluczy i wiązała się z życiem nieidealnym, ale rzeczywistym (zob. S. Barańczak, dz. cyt., s. 73–76). Przemysław Czapliński z kolei odnosił ten motyw do kosmologicznego katastrofizmu (zob. P. Czapliński, dz. cyt., s. 282–283).

²⁹ Zob. Z. Freud *Motywy wyboru szkatulek* [w:] tegoż, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 160–164.

³⁰ Warto zwrócić uwagę, że wiersz *Tomasz* początkowo miał nosić tytuł *Tajemnica* (zob. R. Krynicki, *Przypisy – Tomasz* [w:] Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 766).

Zestawiając z kolei *Homilię z Ostatnią prośbą*, można zauważyć, że zarówno w pierwszym, jak i drugim wierszu dochodzi do głosu poczucie wykluczenia:

na ambonie mówi w kółko pasterz
mówi do mnie – bracie mówi do mnie – ty
ale ja naprawdę chcę się tylko zastrzec
że go nie znam i że smutno mi
(R 601)

ksiądz
spaceruje aleją
siedmiu zapalonych lilii
organy buczą
zdaje się że tworzą
i będzie przewiew

ale nie
wszystko zamknięte
(SP 257).

W *Ostatniej prośbie* bohater wiersza jest zamknięty w rytuale, dlatego wyjście z kościoła przynosi pewną ulgę. W *Homilii* natomiast poczucie obcości wobec pasterza powoduje u niego przygnębienie. Mimo wszelkich starań nie udało mu się zbliżyć do tak praktykowanej religii. Pozostał gdzieś poza, na zewnątrz.

Problem związany z niemożnością odnalezienia się w chrześcijańskich praktykach jest w utworach Herberta bardzo złożony. Podmiot wierszy na różne sposoby wyraża sprzeciw w rozmaitych kwestiach związanych z wiarą. Nie chodzi jednak o sam jej sens, a bardziej (jak wspominał Błoński i Garbol) o sposób przeżywania i przekazywania. Odrzucona zostaje wiara uproszczona i banalna. Człowiek wątpi, ale czyni to, by poznać. Dobrze określają to słowa Garbola:

Mowa tu nie o odrzuceniu prawd wiary, opartym na jakimś powierzchownym ich rozpoznaniu, ale o duchowej walce, o dramatycznym napięciu pomiędzy wiarą a wątpliwościami³¹.

Podmiot liryczny początkowo uznaje wątplenie za coś złego, co wyklucza go z kościelnej społeczności. Mimo iż próbował, nie potrafił „się wznieść”. Widać w tym tragizm człowieka osamotnionego, odepchniętego, a nie wojownika z *Chrzstu*. To już nie jest „mężne trwanie w niepewności”, ale poszukiwanie, które nie przynosi skutków. To zatracenie w niemożności odnalezienia się w rytuale, a jednocześnie smutek związany z „formą prywatnej religii”. To wreszcie rozpacz, której nie da się zagłuszyć banalnymi formułkami. Na pewno nie jest to jednak sprzeciw wobec religii w ogóle. To raczej wołanie o zrozumienie, którego nie potrafił okazać „tłusty pasterz”.

³¹ T. Garbol, dz. cyt., s. 203.

Bibliografia

Literatura podmiotu:

- Herbert Z., *Chrzest* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008.
- Herbert Z., *Homilia* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008.
- Herbert Z., *Mysz kościelna* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008.
- Herbert Z., *Ostatnia prośba* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008.
- Herbert Z., *Święta Weronika* [w:] tegoż, *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, red. R. Krynicki, Kraków 2011.
- Herbert Z., *Tomasz* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008.

Literatura przedmiotu:

- Antoniuk M., *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Kraków 2009.
- Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2001.
- Błoński J., *Tradycja, ironia, głębsze znaczenie* [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 1, red. A. Franaszek, Kraków 1998.
- Czapliński P., *Śmierć, czyli o niedoskonałości* [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 1, red. A. Franaszek, Kraków 1998.
- Encyklopedia katolicka*, t. 6, red. J. Walkusz i in., Lublin 1993.
- Fiut A., *Herbert – poeta religijny?*, „Rzeczpospolita”, 18.05.2006, <http://www.wdq.home.pl/herbert/herbert35.htm>, dostęp: 9.12.2015.
- Fiut A., *Język wiary i niewiary* [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 1, red. A. Franaszek, Kraków 1998.
- Franaszek A., *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2008.
- Freud Z., *Motyw wyboru szkatulek* [w:] tegoż, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009.
- Garbol T., *Chrzest ziemi. Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006.
- Herbert K., *Pani Herbert*, rozmowę przepr. J. Żakowski, „Gazeta Wyborcza”, 30.12.2001–1.01.2002, <http://www.fundacjaherberta.com/krotki-rys-biograficzny/wspomnienia-rodziny-i-przyjaciol-o-herbercie/katarzyna-herbert>, dostęp: 9.12.2015.
- Herbert Z., *Ze Zbigniewem Herbertem...*, rozmowę przepr. ks. J.S. Pasierb, „Zeszyty Literackie” 2002, nr 4, <http://www.fundacjaherberta.com/krotki-rys-biograficzny/herbert-o-sobie/ze-zbigniewem-herbertem-rozmawia-ksiadz-janusz-s-pasierb>, dostęp: 13.06.2015.
- Lisicki P., *Puste niebo Pana Cogito* [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 1, red. A. Franaszek, Kraków 1998.
- Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, t. 2: K–P, red. J. Krzyżanowski i in., Warszawa 1970.

- Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, t. 3: R–Ż, red. J. Krzyżanowski i in., Warszawa 1972.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. 3 popr., Poznań–Warszawa 1982.
- Przybylski R., *Między cierpieniem a formą* [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 1, red. A. Franaszek, Kraków 1998.
- Ricoeur P., *Religia, ateizm, wiara*, tłum. H. Bortnowska [w:] tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka: rozprawy o metodzie*, red. S. Cichowicz, tłum. E. Bieńkowska i in., Warszawa 1985.
- Sawicki S., *Sacrum w literaturze* [w:] *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska, S. Sawicki, Lublin 1983.
- Seweryniak H., *Uwierzyć w zmartwychwstanie*, rozmowę przepr. J. Krasnowska-Dyńska, „Echo Katolickie” 2012, nr 14, <http://echokatolickie.pl/index.php?str=100&id=4056>, dostęp: 9.12.2015.
- Tischner J., *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, red. A. Bobko, BN I nr 306, Wrocław 2003.
- Werner M., *Rovigo: portret na pożegnanie* [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 1, red. A. Franaszek, Kraków 1998.
- Zbigniew Herbert / Henryk Elzenberg. Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2002.

Michał Kopczyk

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
mkopczyk@poczta.onet.pl

Odzyskiwanie siebie, odzyskiwanie świata (o walkach Karla Ovego Knausgård)

Abstract: The author of the article analyses the first three novels from Karl Ove Knausgård's cycle *My Struggle* (*Min Kamp*). The author focuses mainly on the identity of the hero-narrator and on the critical views on contemporary culture presented in the novels. The author sees the real value of the novels in the fresh approach to the narrative forms, the construction of the first-person narrator, the re-evaluation of reality and in the ethical elements of language. The author also stresses the vitalism demonstrated by the writer. The author singles out the key formal features of this prose and confronts them with the twentieth century literary tradition as well as with contemporary culture.

Keywords: Karl Ove Knausgård, *My Struggle* (*Min Kamp*), novel of the twentieth century, XXI century novel, Norwegian literature, autobiography

Streszczenie: Artykuł analizuje pierwsze trzy części cyklu powieściowego Karla Ovego Knausgård *Moja walka* (oryg. *Min Kamp*). Autor skupia się szczególnie na tożsamości bohatera-narratora oraz na zawartej w powieściach krytyce współczesnej kultury. Wśród zalet pisarstwa Norwega autor wymienia: perfekcyjne opanowanie technik narracyjnych, konstrukcję „ja” mówiącego (uchwycenie podmiotu na różnych etapach życia), wiarygodne ukazanie rzeczywistości, podkreśla także demonstrowany przez pisarza witalizm. Artykuł wyodrębnia najważniejsze właściwości formalne tej prozy, konfrontuje ją z dwudziestowieczną tradycją literacką i kulturą współczesną.

Słowa kluczowe: Karl Ove Knausgård, *Moja walka* (*Min Kamp*), powieść XX wieku, powieść XXI wieku, literatura norweska, autobiografia

Zważywszy, że polski czytelnik miał jak dotąd okazję zapoznać się zaledwie z połową sześciotomowego cyklu *Moja walka* Karla Ovego Knausgård, powściągliwość naszej krytyki w ocenie dzieła Norwega wydaje się zrozumiała i uzasadniona. Trudno jednak czekać na całość, gdy trzy tomy nie pozostawiają wątpliwości, że dawno już w literaturze współczesnej nie zdarzyło się nic równie wyrazistego, świeżego i porywającego, że mamy do czynienia z dzie-

łem, którego znaczenie z pewnością nie ograniczy się do wzbudzenia krótkotrwałej fali entuzjazmu (połączonego z rynkowym sukcesem).

Sugestywność nakreślonych charakterów, zdarzeń, tła obyczajowego oraz kulturowego – to chyba najłatwiej zauważalna zaleta prozy Knausgård. Zaleta, która wystarczy jednak, by uznać, iż otrzymaliśmy żywe zaprzeczenie powtarzanej od lat przepowiedni o nieuchronnym końcu sztuki powieściowej, przynajmniej tej wysokiej, stroniącej od schlebiana gustowi czytelnika. *Moja walka* to panorama naszych czasów – jednak panorama przewrotna, zbudowana z detali i okrucichów, pojedynczych portretów i zdarzeń, które dopiero jako całość tworzą coś na kształt syntezy. Pod piórem Norwega codzienność staje się obiektem intensywnej wiwisekcji, przedmiotem oglądu przenikającego barierę pozorów i konwenansów. Oko narratora przenika skorupę nordyckiej rezerwy, wydobywając rzeczywiste (dla autora) motywacje ludzkich działań, prawdziwą naturę bohaterów i reguły rządzące ich działaniami. Zarazem ów mały realizm nie ma w sobie nic z banalizmu, nic z epatowania trywialnością i wygrywania jej jako estetycznego wyróżnika, nic także z taniej psychoanalizy, dostarczającej argumentów do zrzucenia winy za własne niepowodzenia na rodziców i środowisko.

Można powiedzieć, że pisarz okazuje się nieodrodnym synem swej kultury, wszak „protestantyzm to szczerłość” – powie jeden z bohaterów – bycie jednością z samym sobą. Sztukę szczerości doprowadzono tu do skrajności, chciałoby się powiedzieć, autodestrukcyjnej, narażając pisarza na zarzut ekshibicjonizmu. Stajemy jednak po stronie autora, rozumiemy bowiem dobrze, że chodzi tu o życie, uratowanie się, ocalenie siebie, a sukces tych wysiłków zależy w dużej mierze od odwagi ujawnienia świata i sobie samemu prawdy.

Jest to prawda, która godzi między innymi w stereotypy (i autostereotypy) dotyczące powojennych społeczeństw skandynawskich. Okazuje się, że także nimi rządzi przemoc, tym bardziej groźna, że ukryta zazwyczaj pod pozorami troski, racjonalności lub po prostu za rytuałami towarzyskimi. Przede wszystkim jednak jest to prawda istnienia pojedynczego – Karla Ovego Knausgård – autora i bohatera książki, przy czym stopień tożsamości tych dwu osób postanowił pisarz pozostawić tajemnicą i obiektem naszych domysłów. Bohatera poznajemy jako nastolatka, który z właściwą dla swego wieku bezkompromisowością szuka miejsca w świecie, traumatycznie przeżywając rodzinne tragedie, starość i niedołężność babki, życiową bezradność matki. W części drugiej cyklu bohater jest dojrzałym mężczyzną, który po rozpadzie wcześniejszego związku – już po debiucie książkowym – osiada w Sztokholmie, zamierzając kontynuować dobrze rozpoczętą karierę literacką. Poznaje Lindę, z którą zwiąże się, by kilka lat później doczekać się potomków, pisać, dzieląc czas między obowiązki młodego ojca i pisarza. W części trzeciej powracamy do dzieciństwa – tego wczesnego, znanego wyłącznie z opowieści innych, i tego późniejszego, wydobywanego z głębokich pokładów pamięci.

Wśród osób, które otaczają bohatera, szczególne znaczenie ma ojciec – postać tragiczna, brutalny rodzic, ofiara autodestruktywnego modelu męskości,

racjonalnego społeczeństwa, które dla każdego ma gotową rolę do odegrania, na koniec alkoholik. Ze szczegółami poznajemy długi proces jego degradacji, zakończony śmiercią. Jedną z najbardziej przejmujących scen w książce jest relacja syna z czyszczenia domu, w którym jego ojciec spędził ostatnie lata przed śmiercią. Obsesyjne mycie miejsca naznaczonego niedawną obecnością zmarłego odczytujemy jako rozpaczliwą próbę uwolnienia się od toksycznego rodzica. Sylwetka ojca jest tak ważna, że można *Moją walkę* czytać jako relację z uwalniania się od jego wpływu, proces walki o własną niezależność. Nie zewnętrzną niezależność, lecz o wiele ważniejszą – o suwerenność rozumianą jako pewność własnej tożsamości, niepodobnej do żadnej innej, zyskanej samemu, wolnej od obsesji, traum, wciąż niebezpiecznych dla psychiki upokorzeń. W tym kontekście decyzja dorosłego bohatera, by opuścić Norwegię, nabiera sensu symbolicznego, jest próbą zostawienia za sobą złej przeszłości. Próba nieskuteczna, jak się okaże, drogą na skróty. Nie da się bowiem wyzwolić, uciekając. Wyzwolenie może dać tylko wędrówka w głąb, podążanie ścieżkami własnej świadomości, przeżywanie raz już przeżytego.

Pisarz świadom jest komplikacji wiążących się z ambicją zrozumienia siebie poprzez pisanie. Pyta: czy mówiąc o własnym życiu, mówię o jednym życiu i jednej osobie, czy raczej o zbiorze, grupie związanych z sobą, lecz nietożsamyh istot. Doniosłość tego pytania, stawiającego pisarza w samym centrum współczesnych dylematów, wzmocniona jest tu dodatkowo podaniem w wątpliwość wiarygodności pamięci jako centralnej konstrukcji, na jakiej opiera się jednostkowa tożsamość. O czym i o kim właściwie mówię, gdy mówię o sobie? Jak mają się do siebie moja pamięć do obiektywnej rzeczywistości; to, co pamiętam, do tego, co miało miejsce? W jakim stopniu moja rekonstrukcja prawdy jest tylko i wyłącznie moją wersją prawdy, niezgodną z jakąkolwiek inną? I choć nie znajdziemy w tekście jasnych odpowiedzi na te pytania, nietrudno jednak domyślić się, jakie by one były. Nie mamy bowiem wątpliwości, że to nie fenomenalna pamięć wyłącznie pozwoliła autorowi porwać swych czytelników opowieścią o dojrzewaniu zaludnioną pełnokrwistymi bohaterami, lecz przede wszystkim jego twórcza wyobraźnia i talent narracyjny. To one wypełniają luki pamięci, łączą wątki, zestawiają historie, konfrontują postacie, z bezładu faktów wydobywając ich teleologię. (Czy takim działaniem nie jest już sama decyzja zaingerowania w chronologię zdarzeń?) Świadomie lub nie pisarz realizuje więc wizję tożsamości narracyjnej, której projekt nakreślił niegdyś Paul Ricoeur, pisząc o tożsamości jako o „zadaniu do wypełnienia”, rodzaju zobowiązania wobec siebie samego. To, kim jestem, zależy bowiem zawsze od tego, na co nie mam wpływu, lecz i od tego, co sam konstruję, bardziej lub mniej świadomie realizując pewien ideał moralny. Samo rozumienie to rezultat mojej zdolności do opowiedzenia innemu tego, kim jestem – od jego zdolności rozumienia zaś zależy sukces całego procesu¹. Oczywiście najbardziej pre-

¹ P. Ricoeur, *Filozofia osoby*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1992, s. 58.

dysponowany do snucia opowieści o sobie jest pisarz. Siłą swego talentu scala, co scaleniu się opiera, wyjaśnia, co niewyjaśnione, a zarazem ocala wartości, będące od zawsze gwarantami artystycznej autonomii, w tym zwłaszcza prawo do użycia wyobraźni, w ten sposób po swojemu wyznaczając granicę między fikcją a tak zwaną realnością, między powieścią a literaturą faktu.

Szczególne znaczenie nada Knausgård opozycji między tym, „co istnieje”, a tym, „co wiemy”, przy czym rola pisarza polega właśnie na „wyciąganiu tego, co istnieje, z cienia tego, co wiemy” (I 241), na odślanianiu ukrytej w nas obiektywności, stłumionej wszechobecnym, rozpychającym się subiektywnym ego. Z tego punktu widzenia zrozumiałe wydają się indagacje czytelników o tę kwestię, co najmniej tak samo zrozumiałe jednak, jak niezgoda pisarza na dokumentarną klasyfikację dzieła. Prawda rodzi się przecież na niejasnej zawsze granicy między tym, co jest, a tym, co nam się wydaje, między tym, co dostajemy w darze od losu, a tym, co konstruujemy, kierowani tajemniczymi i nieznanymi do końca siłami. Przynajmniej ta prawda, która jest nasza, osobista – ponieważ każda inna rodzi się z niej, wynika nie z uogólnienia, lecz z konkretnego, potwierdzonego jednostkowym przeżyciem. Dlatego warto pisać o sobie, roztrzasać szczegóły, penetrować codzienność, śledzić świadomość w jej ciągłej walce ze światem.

Właśnie – walce. To bowiem, czego jesteśmy najbliższymi i najważniejszymi świadkami – rodzenie się osoby nazywanej zaimkiem „ja” – nie jest procesem łatwym ani na ogół przyjemnym. Nasze „ja” powstaje bowiem w starciu z tym, co zainteresowane jest naszym nieistnieniem, оголоceniem nas z odrębności, pochłonięciem jej. „Ja” powstaje więc z oporu wobec otoczenia, wobec innych, zajętych tym, co my – walką o własne „ja”². Ten opór przyjmuje zwykle formy mało spektakularne, jest sztuką przeżycia dnia, w której zwycięstwem jest uniknięcie upokorzenia, ośmieszenia, odrzucenia przez rodziców, rówieśników, nauczycieli, partnerów. Ale najważniejszy okazuje się zawsze drugi etap tej walki – dociera do niego ten, kto w gąszczu faktów chce dostrzec porządek i decyduje się na, wspomniane wcześniej, „snucie” opowieści o sobie. Przeciwnikiem w jego walce jest Lacanowskie Realne, psujące wszystko, którzy szukają w świecie porządku.

Sens takiego programu nie wyczerpuje się jednak na funkcji terapeutycznej, nawet jeśli tę rozumiemy szeroko. Nie chodzi bowiem tylko o sprawy indywidualnej psychologii, o ludzkie strategie przetrwania i manipulacji w świecie międzyludzkim tu i teraz, chodzi przede wszystkim o to, by spod tego, co jednostkowe, temporalne i kulturowe, a więc zmienne, wydobyć to, co stałe

² Czy pod tym względem nie łączy pisarza wiele z Witoldem Gombrowiczem i jego „grami” z tożsamością? Pytanie warte z pewnością odpowiedzi, szczególnie że lekturę *Dziennika* polskiego pisarza Knausgård uznał za ważny etap w zyskiwaniu świadomości własnego powołania jako artysty. Mówił o tym w wywiadzie dla trzeciego programu Polskiego Radia *Z najwyższej polki*, z K.O. Knausgårdem rozmawia M. Nogaś, <http://www.polskieradio.pl/9/874/Artykul/1104731,Karl-Ove-Knausg%C3%A5rd-w-Z-najwyzszej-polki>, dostęp: 14.12.2015.

i uniwersalne. Ponieważ, sugeruje Knausgård, świadomie lub nie nawiązując do Charles'a Baudelaire'a, nasza wyjątkowość bierze się z połączenia tych dwóch elementów. Przecież

Wyobrażenia o istocie człowieka zmieniały się nieustannie, podobnie jak wyobrażenia o świecie i przyrodzie, najprzeróżniejsze religie powstawały i znikwały, wynajdywano pożyteczne i bezużyteczne rzeczy, nauka odkrywała coraz to nowe tajemnice, przywoływano maszyny, wszystko działo się coraz szybciej i porzucano kolejne elementy dawnego sposobu życia, ale nikomu nie śniło się nawet, by zrezygnować z piwa albo je zmieniać. (...) Zasadniczo tak było ze wszystkim. Tkwieliśmy zatopieni w tym, co archaiczne, nic istotnego w nas samych, w naszych ciałach i potrzebach, nie zmieniło się, odkąd pierwszy człowiek ujrzał światło dzienne gdzieś w Afryce czterdzieści tysięcy lat temu, czy ile tam istnieje *homo sapiens*. Wmawialiśmy sobie jednak, że jest inaczej, z taką mocą, że aż w to uwierzyliśmy i dostosowaliśmy się do tego – siedzieliśmy i upijaliśmy się w kawiarniach, a w ciemnych klubach tańczyliśmy swoje tańce, przypuszczalnie jeszcze bardziej nieudolnie niż te wykonywane, powiedzmy, dwadzieścia pięć tysięcy lat temu w blasku ognia gdzieś u wybrzeży Morza Śródziemnego.

(...) Kto może być nowoczesny, mając raka mózgu? Jak mogliśmy wierzyć w naszą nowoczesność ze świadomością, że wszyscy wkrótce będziemy gnić w ziemi? (II 567)³

I to właśnie pragnienie – zobaczenia tego, co w nas stałe – określa zasadniczą perspektywę spojrzenia narratora *Mojej walki*. Taka decyzja wymaga nie tylko talentu literackiego i uważności, lecz i odwagi, szczególnie że obiektem swych obserwacji, a przy tym pierwowzorami bohaterów powieści uczynił pisarz między innymi ludzi mu bliskich, zachowując w książce ich prawdziwe imiona. Kreśląc bezkompromisowe portrety osób realnie żyjących, karmiąc wyobraźnię zdarzeniami rzeczywistymi, naraził się – powtórzmy – na pretensje; uzasadnione, ale i każące zapytać o pożytki wynikające z takiej decyzji. Nie zależy mu na przykład na odsłanianiu sekretów życia seksualnego, własnego i swoich bohaterów. Nie chodzi tu więc o skandalizowanie jako cel sam w sobie, a raczej o świadome skierowanie uwagi na aspekty wyłączone z dyskursu międzyludzkiego (a seks dawno już czymś takim przestał być), pozostające treścią ukrywaną przed innymi. Zasługą pisarza jest pokazanie nam, jak w istocie zamkniętym i zakłamanym społeczeństwem jesteśmy. Swą pryncypialnością broni w ten sposób prawdy ludzkiej i najgłębszej, a więc egzystencjalnej, a ta znajduje się poza zasięgiem formuł gotowych do użycia, ideologii, czekających na nas interpretacji świata, ludzi, modeli szczęścia. Proponuje wyjście

³ Cytaty z cyklu Karla Ovego Knausgård *Moja walka* lokalizuję według wydań: t. 1, Kraków 2014, t. 2, Kraków 2015, t. 3, Kraków 2015. Wszystkie w tłumaczeniu Iwony Zimnickiej. Liczba rzymska oznacza tom.

z Matrixa, świadom doskonale ambiwalencji tego gestu – ambiwalencji wiążącej się z nieusuwalnym konfliktem między wolnością a bezpieczeństwem.

Byłby więc Knausgård jeszcze jednym prorokiem pragnącym wyprowadzić ludzkość z niewoli kultury przyjemności i banału do krainy autentyczności, gdzie wreszcie wszyscy odzyskamy siebie i świat? Niewątpliwie jest w tym krytyka kultury tym razem rozumianej szeroko – jako zespół norm, wzorów do naśladowania, ról do odegrania, jako czynnik ubezwłasnowolnienia i nieuchronnej trywializacji swych użytkowników, poddawania ich mimowolnemu formatowaniu. Ale jest w tym też krytyka sztuki, która w centrum zainteresowania umieściła człowieka, zapominając o świecie, który go otacza. Pogoń za „wyrazem” dzieła doprowadziła do zniwelowania dynamiki między tym, co na zewnątrz, a tym, co wewnątrz człowieka. Wszystko uczyniliśmy nami, wszystko uczłowiczyliśmy, inkorporując świat do naszego wnętrza. Odtąd ważne było to, co nam się wydarza, co my czujemy i przeżywamy, na wszystko inne – jak na słynnym obrazie Edvarda Muncha – nie starczyło już miejsca. Tymczasem sztuka, jeśli ma mieć sens, powinna pomagać nam w spotęgowany sposób doświadczyć naszej obecności „w fizycznej, konkretnej rzeczywistości” (II 548) – tak, by w ten sposób wszystko „stawało się niezwykle cenne, istniało jednocześnie z nami, w intensywnej terażniejszości i kierowało nasze myśli ku temu, że niedługo umrzemy i rozstaniemy się z nimi” (II 549).

Krytykując filozoficzne i estetyczne podstawy modernizmu, Knausgård jest artystą staroświeckim – jest, dodajmy, zupełnie świadomie. Jednak ten atak na nowoczesny subiektywizm nie stanowi dla niego celu samego w sobie, ma bowiem program z gruntu afirmatywny, oparty na obietnicy odzyskania świata, odczucia na powrót jego materialności, ostateczności, obiektywności. Wreszcie: obiecuje odnalezienie w tym świecie własnego miejsca. Proces tego zadomawiania może się bowiem rozpocząć dopiero wtedy, gdy przyjmimy obiektywność świata poza nami, dopiero uświadomiwszy sobie nieubłagane reguły, jakimi się rządzi, możemy nauczyć się z nim grać, wierząc, że również wygrana jest prawdziwym zyskiem, a nie kolejnym trikiem myślowym, jednym z tych, którymi uspokajamy naszą pokaleczoną psychikę. Dopiero w świecie rzeczywistym, w spotkaniu z prawdziwymi faktami, może się dokonać ozdrowienie, pogodzenie z przeszłością i samym sobą. Dla bohaterów powieści symbolem Rzeczywistego jest śmierć. Konfrontacja z nią jest szkołą życia, upokarzającym doświadczeniem własnej bezradności wobec tego, co nieuchronne. Wszyscy odchodzimy, śmierć nie ma sensu – do tych elementarnych prawd dochodzi bohater długą i pokrętną drogą. I jeszcze do jednej: sens ma tylko sztuka, ponieważ zdolna jest naszą bez-sensowną egzystencję ukazać nam w jej istocie, przez skrót, nadać jej formę i teleologię⁴.

⁴ W tym miejscu zgadzam się z Adamem Pluszką, który cykl Knausgård'a odczytał jako „walkę o zaspokojenie potrzeby sensu”. Por. tenże, *Życie to kalka*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5208-zycie-to-kalka.html> (dostęp: 14.12.2015).

Dla pisarza tym, co Rzeczywiste, jest też język; jest tym, co „niezrozumiałe i obce, na krawędzi ludzkich środków wyrazu, na skraju tego, co rozumie my” (I 283). Stawiając znaki na papierze, wchodzi w świat niepodległy swojej woli. Realizując więc zasadniczo ideę „tożsamości narracyjnej”, Knausgård czyni ważne zastrzeżenie: język nie jest nasz, pochodzi ze świata, a to znaczy, że oddając mu się we władanie, tracimy pełną kontrolę nad sobą, pozwalamy, by proces wydobywania z milczenia żył swoim życiem. Chcąc opisać życie, rozpoczynamy walkę, nie wiedząc, jak się ona skończy, jednak ze świadomością, że nie ma innej drogi do świata i jedynym, co może nas uratować, jest szczerść, posunięta do skrajności, nielicząca się z nikim i niczym. Jeśli bowiem istnieje jakaś pełnia, to istnieje w świecie, który jest nam dany. Zawiera się w tym, co dostępne naszym zmysłom i naszemu doświadczeniu, a polega na uczestniczeniu w tym, co jest, w możliwie świadomy, szczerzy i odważny sposób.

Świadomy, szczerzy i odważny... Program estetyczny okazuje się więc – na przekór antysystemowym deklaracjom pisarza – programem zarazem etycznym. Wyrazem marzenia, a także świadomie powziętego planu, by być dobrym człowiekiem, osiągnąć pełnię istnienia, a nawet – osobiście co prawda rozumianą – świętość. Znakiem tego dążenia jest traktowanie istnienia w sposób śmiertelnie poważny, jako faktu najważniejszego, odkrywanego stopniowo i zawsze tylko częściowo, dostępnego w krótkich błyskach poznania, w epifaniach szczęścia utożsamianego z doznaniem niezwykle intensywnej bycia. Takiej wrażliwości patronują artyści przekleci, niespełnieni kochankowie świata, epifaniczni witaliści, spośród których wyróżni pisarz Friedricha Hölderlina – kapłana religii głoszącej jedność człowieka i natury, nadwrażliwca i szaleńca, zawsze obcego w świecie rozsądku i myśli oddzielonej od uczuć – i Marcela Prousta – mistrza oddawania subtelnych niuansów naszej wrażliwości⁵. Obu łączy niewątpliwie artystowski gest odrzucenia miąłkiego świata w imię kultury wysokiej i życia jako wartości samoistnej. Obaj są jednak i przestroga – pierwszy przed zatraceniem się w marzeniu, drugi – przed absolutyzacją subiektywności kosztem świata realnego.

W dążeniu do dobra i czystości tkwi jeszcze jedno niebezpieczeństwo. Tęsknota za domem, światem wartości neurojonych i nieprzemijających w Norwegii przywołuje pamięć o klimacie lat dwudziestych, gdy niemała część elit i klasy średniej uległa fascynacji nazizmem, widząc w nim realizację ideałów witalistycznych. Knut Hamsun ukazuje się w tej perspektywie w równej mierze bohaterem tragicznym, jak i bliskim nam – przez swoją pogardę dla człowieka masowego i potrzebę umocowania życia w trwałych wartościach. Tym, co różni witalizm, o którym mówi Knausgård, od tego, który zaanektował na-

⁵ W tym akurat punkcie nie zgadzam się z Krzysztofem Vargą – zestawienia cyklu Knausgård z dziełem Prousta są jednak uzasadnione. Por. tenże, *Życie, instrukcja obsługi*, „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 82.8114 (8.04.2014), s. 16.

zizm, jest opór wobec idei jako takiej, skażonej abstrakcją, obciążonej zatem pokusą zastąpienia istniejącego świata jego lepszą wersją. Zamiast więc do rodzimych klasyków zwróci się autor *Mojej walki* ku tym tradycjom Zachodu, w których dostrzeże bliską sobie gotowość do pochwały „wspaniałości świata” wynikłą z odczucia krótkotrwałości życia. Dopiero akceptacja tego, co jest, otwiera nas bowiem na nowe światy, wprawia w ruch wyobraźnię i każe tworzyć. To zadanie dla artystów – „fantazjotwórcze konkurowanie z bytami”, by zacytować Arystotelesa. Sam narrator woli odwołać się do ducha europejskiego baroku oraz do Lukrecjusza, który „mówi o rzeczach. O fizyczności rzeczy. O zwierzętach. Drzewach. Rybach” (II 695). W rozmowie z przyjacielem, pisarzem Geirem, powie:

– Jeśli tobie jest żal, że zginął czyn, to mnie jest żal tego, że zginął świat. Jego fizyczność. Mamy tylko obrazy. Do nich się odnosimy. Czym jest teraz apokalipsa? To drzewa znikające w Ameryce Południowej. Topniejące lodowce, podnoszący się poziom wody. Jeśli piszesz po to, żeby odzyskać powagę, ja piszę po to, żeby odzyskać świat. Nie, nie ów świat, w którym tkwię. Zupełnie nie interesuje mnie to, co społeczne, chodzi mi o barokowe komnaty cudów. Gabinety osobliwości. I świat, który jest w drzewach Kiefera. Czyli o sztukę. Nic innego.

– Obraz?

– Złapałeś mnie. Tak, obraz (II 695–696).

Obraz, czyli co? Odpowiedzi dostarcza wspomniane dzieło Anzelma Kiefera – portret lasu w zimie zatytułowany imieniem rzymskiego wodza – *Varus*. Na tle drzew białymi literami wypisano nazwiska niemieckich poetów: Hölderlina, Rilkego, Fichtego, Kleista.

– (...) Co ten obraz przedstawia? Las. O co w nim chodzi? No, to przecież Auschwitz. Gdzie jest związek? Nie chodzi o myśli, to tkwi bardzo głęboko w kulturze i nie da się tego wyrazić myślami (II 695).

Sztuka mówi o tym, czego „nie da się wyrazić myślami”, bez względu na to, jakimi dysponuje środkami, bez względu na to, z jakiej perspektywy czasowej czy kulturowej to czyni. Swoją rolę osiąga dzięki temu, że mówi językiem symboli – symboli zakorzenionych nie tylko w pamięci cywilizacji i jej historii, lecz także w codziennym doświadczeniu, w życiu, które się toczy niezależnie od naszych wysiłków jego zrozumienia i które czasem odkrywa swój sens.

Bibliografia

- Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1969*, postł. W. Karpiński, Kraków 2013.
 Knausgård K.O., *Moja walka*, t. 1, tłum. I. Zimnicka, Kraków 2014.
 Knausgård K.O., *Moja walka*, t. 2, tłum. I. Zimnicka, Kraków 2015.

Knausgård K.O., *Moja walka*, t. 3, tłum. I. Zimnicka, Kraków 2015.

Pluszka A., *Życie to kalka*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5208-zycie-to-kalka.html>; dostęp: 14.12.2015.

Ricoeur P., *Filozofia osoby*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1992.

Varga K., *Życie, instrukcja obsługi*, „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 82.8114 (8.04.2014), s. 16.

Z najwyższej półki, z K.O. Knausgårdem rozmawia M. Nogaś, <http://www.polskie-radio.pl/9/874/Artykul/1104731,Karl-Ove-Knausg%C3%A5rd-w-Z-naj-wyzszej-polki>; dostęp: 14.12.2015.

Agnieszka Narewska
Uniwersytet Jagielloński
agnieszka.narewska@doctoral.uj.edu.pl

Baletowe inspiracje *Dziadkiem do orzechów* E.T.A. Hoffmanna, czyli o unii tańca i literatury (na przykładzie baletu Petipy/Iwanowa)¹

Abstract: *The Nutcracker* is a well-known short story by E.T.A. Hoffmann. In mid-19th century it was converted into a libretto and became the basis of one of the most famous ballets, still performed in theatres all over the world at Christmas time. The article attempts at showing the reader how the main elements of the work emerged. It analyzes the process of creating the musical score by Pyotr Tchaikovsky, and the strictly connected choreography by Marius Petipa and Lev Ivanov. This allows for a comprehensive, in-depth reception of the ballet, which captivates not only the youngest audience. The author of the article also argues in favour of the huge semantic potential of the non-verbal art of dance, which can bring a range of interesting contexts and interpretations out of literature.

Keywords: ballet, *The Nutcracker*, choreography, Pyotr Tchaikovsky, Marius Petipa, Lev Ivanov

Streszczenie: *Dziadek do orzechów* to bardzo znane opowiadanie E.T.A. Hoffmanna. Przetworzone w drugiej połowie XIX wieku w formę libretta stało się podstawą jednego z najszynniejszych baletów, do dziś wystawianego co roku w okresie Bożego Narodzenia w teatrach na całym świecie. Artykuł stanowi próbę przybliżenia czytelnikowi tajników formowania się głównych elementów tego widowiska. Analizie poddany został proces powstawania partytury Piotra Czajkowskiego, a także ściśle z nią powiązanej choreografii autorstwa Mariusa Petipy i Lwa Iwanowa. Dzięki temu możliwy jest pełny, pogłębiony odbiór baletu, który podbija serca nie tylko najmłodszej publiczności. Autorka dowodzi również ogromnych możliwości semantycznych niewerbalnej sztuki tańca, która potrafi wydobyć z literatury wiele interesujących kontekstów i interpretacji.

Słowa kluczowe: balet, *Dziadek do orzechów*, choreografia, Piotr Czajkowski, Marius Petipa, Lew Iwanow

¹ Artykuł stanowi fragment niepublikowanej pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr Magdaleny Malskiej na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie w 2013 roku.

Balet jest elitarną, wysublimowaną sztuką, wymagającą od swych odbiorców dużej wrażliwości i swoistej dojrzałości, które pozwalają na czerpanie z tego widowiska scenicznego estetycznych oraz intelektualnych korzyści i przyjemności. Wielbicielami baletu są jednak nie tylko melomani czy koneksy sztuki. Spektakle taneczne często przyciągają do teatrów bardzo młodą publiczność, zachwyconą baśniowym nastrojem tych przedstawień oraz pięknem tańca. W historii baletu są dzieła, które znalazły entuzjastów we wszystkich kręgach odbiorców. Pierwszym widowiskiem baletowym adresowanym do dzieci, w którym jednocześnie mali tancerze występowali w znaczących rolach, był *Dziadek do orzechów* Piotra Czajkowskiego. Rosyjski kompozytor, sięgając do rezerwuaru pamięci o dzieciństwie, wykorzystał specyficzne widzenie świata charakterystyczne dla tego okresu życia człowieka. Baśniowe metamorfozy przedmiotów codziennego użytku w niezwykle postaci znalazły odzwierciedlenie w muzycznej kompozycji skorelowanej z tekstem Ernesta T.A. Hoffmanna *Dziadek do orzechów i Król Myszy*, opowiadaniem cieszącym się popularnością wśród czytelników od dwustu lat. Nawiązujący do niego balet Czajkowskiego stał się równie sławny. Warto podjąć próbę przybliżenia okoliczności, które doprowadziły do powstania jednego z najbardziej rozpoznawalnych i lubianych baletów na świecie. Celem moim jest zatem nakreślenie sytuacji twórczej współpracy między kompozytorem – Piotrem Czajkowskim i choreografem – Mariusem Petipą, na podstawie odpowiednio ukształtowanego libretta oraz usytuowanie dzieła na tle ówczesnych praktyk twórczych. Obraną metodologią pracy jest interdyscyplinarna analiza komparatystyczna, która umożliwi równorzędne badania nad dwoma wybranymi utworami (tekstem literackim i synkretycznym dziełem baletowym). Dzięki nim możliwe jest prześledzenie wpływów, inspiracji i oddziaływań między opowiadaniem Hoffmanna a pracą Czajkowskiego i Petipy. *Dziadek do orzechów* stanowi bowiem ciekawy przypadek dzieła, do którego popularności w równym stopniu przyczyniły się zarówno literacki pierwowzór, jak i jego taneczna realizacja. To niezwykle utwór, w którym literatura i taniec nie tylko się ze sobą spotykają, ale także przenikają i uzupełniają się nawzajem.

Piotr Czajkowski (1840–1893), sławny kompozytor rosyjski epoki romantyzmu, autor wspaniałych oper i symfonii, bardzo lubił... tańczyć. Przejawiało się to nie tylko w tym, iż z przyjemnością chodził na spektakle baletowe do teatrów, ale i sam z ochotą i werwą często dawał się ponieść tanecznemu żywiołowi. Arnold Alszwang w książce *Czajkowski* przytacza pewną anegdotkę z jego życia, którą spisał Modest Iljicz Czajkowski – młodszy brat kompozytora. Ta zabawna sytuacja zdarzyła się w Moskwie 1875 roku, kiedy Czajkowski przebywał tam wraz z Camillem Saint-Saënem:

(...) obaj w młodości nie tylko przepadali za baletem, ale i doskonale naśladowali tancerki. I oto raz w Konserwatorium, chcąc jeden przed drugim pochwalić się swoją sztuką, wykonali na scenie sali konserwatoryjnej cały mały balet *Galatea i Pigma-*

lion. Czterdziestoletni Saint-Saëns był Galateą i z niezwykłą sumiennością wykonywał rolę posągu, a trzydziestopięcioletni Czajkowski podjął się być Pigmalionem. Nikołaj Grigoriewicz Rubinstein zastępował orkiestrę. Na nieszczęście oprócz trzech wykonawców nie było w sali przy tym osobliwym przedstawieniu innych obecnych².

Czajkowski połączył w swoich utworach tę niejednokrotnie manifestowaną sympatię do sztuki tańca z talentem kompozytorskim i instrumentacyjnym, dzięki czemu oddał nieocenione zasługi muzyce baletowej, która do jego czasów nie cieszyła się estymą. W romantyzmie tę dziedzinę ekspresji artystycznej uważano za coś drugorzędnego, pośledniego, w porównaniu na przykład z muzyką symfoniczną, odmawiano jej większych wartości artystycznych. Wymownym tego dowodem może być list Siergieja Taniejewa, ucznia i dobrego znajomego Czajkowskiego, w którym krytykuje on *IV Symfonię* swojego nauczyciela, zarzucając jej, iż „w każdej części jest coś, co przypomina muzykę baletową”³. Autor *Jezióra łabędziego* odpowiedział ze zdumieniem:

Zupełnie nie rozumiem, co nazywa Pan muzyką baletową, i dlaczego nie może się Pan z nią pogodzić? Czy rozumie Pan pod muzyką baletową każdą wesołą, na tanecznym rytmie opartą melodię? W takim razie nie powinien Pan godzić się z większością symfonii Beethovena. (...) W ogóle zupełnie nie rozumiem, dlaczego określenie muzyka baletowa ma mieć znaczenie pejoratywne. Przecież muzyka baletowa nie zawsze jest kiepska, bywa i dobra (wskażę tu choćby *Sylyię* Leo Delibes’a)⁴.

Czajkowski darzył Delibesa wielkim szacunkiem, a jego baletową twórczość uważał dla siebie za niedościgły wzór⁵. Balet *Sylwia, czyli Nimfa Diany* przedkładał nawet nad *Pierścień Nibelunga* Richarda Wagnera⁶. Wyrażając swój wielki zachwyt dla francuskiego kompozytora, w liście do Taniejewa posunął się do stwierdzenia, „(...) że gdyby wcześniej poznał *Sylyię* Delibes’a, wstydziłby się napisać swoje *Jeziro łabędzie*”⁷. Na szczęście Czajkowski *Jeziro...* napisał i zrobił to znakomicie.

Był to pierwszy balet, którego partytura „wniosła do dziedziny muzyki baletowej ważne rysy dramatyzmu⁸ i symfoniki i na tym polega jej nowatorstwo”⁹.

² Cyt. za: A. Alszwang, *Czajkowski*, tłum. J. Popiel, Kraków 1979, s. 260.

³ Cyt. za: H. Swolkień, *Piotr Czajkowski*, Warszawa 1976, s. 165.

⁴ Tamże.

⁵ W jednym z listów do Nadzieży von Meck, protektorki i bliskiej przyjaciółki Czajkowskiego, kompozytor wyznał, że uważa Delibes’a „za najbardziej utalentowanego, współczesnego kompozytora francuskiego”, tamże, s. 413.

⁶ Zob. tamże, s. 96.

⁷ Tamże, s. 139.

⁸ Dramatyzm był tym czynnikiem, który Czajkowski szczególnie cenił w baletach. Z tego właśnie powodu do jego ulubionych baletów należała *Giselle* Adolfa Adama.

⁹ A. Alszwang, dz. cyt., s. 267.

Mimo iż w dniu premiery dzieło to nie odniosło sukcesu¹⁰ i po kilku przedstawieniach zostało usunięte z repertuaru, dzisiaj należy do najpopularniejszych utworów Czajkowskiego i jest jednym z najczęściej wystawianych spektakli tanecznych na całym świecie. Podobnie jest zresztą z jego dwoma pozostałymi baletami: *Śpiącą królową* i *Dziadkiem do orzechów*. Powodzenie swojej muzyki baletowej rosyjski kompozytor zawdzięcza między innymi umiejętności plastycznego obrazowania, dzięki czemu jego muzyka tętni życiem i sama sobą „opowiada” historie. Czajkowski bowiem nigdy nie lekcewał treści baletu, do którego pisał muzykę¹¹. Wręcz przeciwnie, uważnie czytał i analizował libretto, niekiedy nawet brał udział w jego pisaniu, jak było to w przypadku *Jeziora łabędziego*¹². Począwszy od tworzenia *Śpiącej królowy* w 1889 roku współpracował również ściśle z choreografem Mariusem Petipą, przez co powstawało integralne, spójne dzieło, w którym zarówno taniec, jak i muzyka realizowały jedną, ściśle określoną myśl, co w tamtych czasach stanowiło prawdziwą nowość¹³. Tacjana Wysocka uważa nawet, że w związku z tym nie należy mówić o reformie, ale o „rewolucji twórczej”¹⁴, jaka dokonała się dzięki Czajkowskiemu w drugiej połowie XIX wieku w muzyce baletowej. Autorka *Dziejów baletu* podsumowuje jego dokonania w tej dziedzinie następująco:

Twórczy wkład Czajkowskiego stanowi przede wszystkim symfoniczna harmoniczność i instrumentalnie ubogiej dotąd partytury baletowej; w jego ujęciu muzyka ta stała się obrazowa, emocjonalnie nasycona, podkreślająca, a właściwie inicjująca treść i klimat akcji, charakter i oblicze postaci dramatu choreograficznego. Dramaturgiczna treść baletu wcielona jest w muzykę, dyktowana niejako przez nią. Mu-

¹⁰ Premiera *Jeziora łabędziego* odbyła się 20 lutego 1877 roku w Sankt Petersburgu. Na niepowodzenie pierwszego przedstawienia złożyło się wiele czynników, w tym przede wszystkim: rażąca nieudolność choreografii, fatalny dobór solistów, niedopracowana i tandetna scenografia oraz brak jednolitości myśli dramatycznej. Dopiero siedemnaście lat później za sprawą Mariusa Petipy i Lwa Iwanowa dzieło to spotkało się z należnym mu uznaniem i zachwytem.

¹¹ O swoich zasadach komponowania muzyki do tekstu, na potrzeby opery czy baletu, pisał Czajkowski w liście do Taniejewa: „Zawsze starałem się jak **najprawdziej** i **najszczerzej** wyrazić muzyką to, co było w tekście. **Prawdziwość** zaś i **szczerłość** nie są wynikiem rozumowań, ale bezpośrednim wytworem wewnętrznego odczuwania. Aby odczuwanie to było żywe, ciepłe – zawsze starałem się wybierać tematy zdolne mnie rozgrzać. Rozgrzać zaś mogą mnie tylko takie tematy, w których działają prawdziwi, żywi ludzie, czujący tak samo jak ja”. (Podkr. – A.A.). A. Alszwang, dz. cyt., s. 445.

¹² Czajkowski, wyrażając swoją zgodę na komponowanie *Jeziora łabędziego*, postawił warunek, iż akcja baletu ma być fantastyczna, baśniowa i toczyć się w średniowieczu (dokładnie w „czasach rycerskich”).

¹³ Co prawda, już Jean Georges Noverre marzył o stworzeniu takiego dzieła, które powstałoby jako wynik ścisłej współpracy kompozytora, choreografa i scenografa, jednak realizacja tych zamierzeń została urzeczywistniona dopiero na początku XX wieku, dzięki działalności Baletów Rosyjskich Siergieja Diaglewa.

¹⁴ Zob. T. Wysocka, *Dzieje baletu*, Warszawa 1970, s. 307. Podobną opinię wyraża również Henryk Swolkień w cytowanej już biografii Czajkowskiego.

zyka staje się bazą całego spektaklu. Partytury baletowe Czajkowskiego dorównują najwartościowszym utworom symfonicznym, wiążąc się jednocześnie w sposób integralny z akcją spektaklu. Nowatorstwem jest także wprowadzenie do partytury baletowej (...) melodyjności i szerokiej kantyleny¹⁵.

Z powodu tych właśnie zalet muzykę baletową Czajkowskiego można usłyszeć nie tylko w teatrach operowych, lecz także w filharmoniach, gdzie wykonywana jest w postaci suit. Warto dodać, że również wiele innych utworów rosyjskiego kompozytora, nieprzeznaczonych pierwotnie dla tańca czy baletu, zainspirowało z biegiem lat wielu choreografów, którzy tworzyli do niej często piękne i wzruszające dzieła¹⁶.

Pracę nad *Dziadkiem do orzechów*, swoim ostatnim baletem, rozpoczął Czajkowski w 1891 roku. Podobnie jak to się działo przy pisaniu *Śpiącej królowej*, kompozytor otrzymał ściśle wskazówki choreografa, ile i jakiej muzyki potrzebuje. Jak pisze Henryk Swolkień: „Petipa na długo przed pojawieniem się pierwszych taktów muzyki potrafił słyszeć przyszły balet, a Czajkowski przed naszkicowaniem pierwszych *pas* był zdolny widzieć taniec”¹⁷. Autor *Jeziora łabędziego* bardzo cenił i szanował Petipę, wierzył w jego talent i dobry gust. Także i baletmistrz wiedział, że spotkał najlepszego kompozytora, o jakim mógł tylko marzyć, twierdził, iż „muzyka Czajkowskiego stała się dla niego objawieniem”¹⁸. Obydwaj artyści bardzo dobrze się rozumieli, tak więc ich współpraca układała się znakomicie. Mimo to pisanie muzyki do *Dziadka do orzechów* nie przychodziło Czajkowskiemu łatwo. Trudności wynikały głównie z niechęci kompozytora do libretta, które uważał za nieatrakcyjne i słabe pod względem dramaturgicznym, choć samą bajkę Hoffmanna Czajkowski bardzo lubił.

Treść baletu ułożyli Iwan Wsiewołodski, dyrektor Teatru Marińskiego i zarazem zdolny scenograf, oraz Marius Petipa. Podzielili oni spektakl na dwa akty: pierwszy, którego akcja toczy się głównie w świecie realnym (do sceny bitwy z myszami), oraz drugi, cały umiejscowiony w Krainie Słodocy. W libretcie baletu zrezygnowano całkowicie z wątku księżniczki Pirlipaty, ograniczono do minimum konflikt Dziadka do Orzechów z Królem Myszy. Zmieniono również imię głównej bohaterki z Marii na Klarę¹⁹. Nie wprowadzono też postaci Luizy, choć zachowano miejsce dla Fritza²⁰. Balet – podobnie jak akcja

¹⁵ T. Wysocka, dz. cyt., s. 307.

¹⁶ Zob. więcej o choreografiach tworzonych do muzyki Czajkowskiego I. Turska, *Baletowe adaptacje utworów Czajkowskiego* [w:] tejeż, *Balety Piotra Czajkowskiego*, Kraków 1981.

¹⁷ H. Swolkień, dz. cyt., s. 462.

¹⁸ Tamże, s. 518.

¹⁹ W rosyjskich inscenizacjach *Dziadka do orzechów* główna bohaterka najczęściej nosi imię Masza.

²⁰ To najczęściej występująca forma imienia brata Klary, która jest zdrobnieniem niemieckiego imienia Friedrich.

książki – rozpoczynał się sceną wieczoru wigilijnego w bogato urządzonym domu państwa Stahlbaumów, do którego schodzili się zaproszeni goście. Ponieważ w przedstawieniu brały udział także dzieci, uczniowie Cesarskiej Szkoły Baletowej w Petersburgu, Petipa przewidział dla nich marsz, dostosowany choreograficznie do ich możliwości. Dorośli wykonują zaś stary, XVII-wieczny taniec niemiecki o nazwie „Grossvater”, który zwyczajowo tańczony był na każdym balu jako ostatni. Wśród gości jest również tajemniczy Drosselmeier, który ku uciesze dzieci przynosi ze sobą pięknie tańczące lalki, a także śliczne prezenty świąteczne. Swojej ulubienicy Klarze wręcza wartościowy, choć niepozorny podarunek – Dziadka do Orzechów, który mimo swojego nie najpiękniejszego wyglądu od razu podbija serce dziewczynki. Zabawka podoba jej się do tego stopnia, iż pomimo późnej pory oraz tego, że wszyscy domownicy już od dawna śpią, postanawia przyjrzeć się jej jeszcze raz. Tymczasem wybija północ i wraz z dwunastym uderzeniem zegara w salonie Stahlbaumów zaczynają się dziać niesłychane rzeczy. Ni stąd, ni zowąd w pokoju pojawiają się myszy, których atak odpierają zabawki Klary i Fritza z cudownie ożywionym Dziadkiem do Orzechów na czele. Podobnie jak u Hoffmanna, o wyniku walki przesądza bohaterka książki i baletu, która – dając dowód uczucia do Dziadka – rzuca w Króla Myszy swoim bucikiem. W tym momencie drewniany brzydał przemienia się w czarującego księcia. Klara również przechodzi metamorfozę i przeistacza się w śliczną księżniczkę. Młoda para razem wyrusza w podróż do Królestwa Słodczy. Droga do niego wiedzie przez piękny, zimowy las, w środku którego płatki śniegu – Śnieżynki tańczą uroczego walca. Obrazem tym kończy się pierwsza część baletu.

Ponieważ w akcie pierwszym dominowały sceny zespołowe i pantomimiczne, Petipa zaplanował, iż cały akt drugi stanowić będzie *divertissement*²¹, bez którego nie mógł się obyć żaden z jego monumentalnych baletów. Jak pisze Irena Turska:

Dalszy rozwój konfliktu Dziadka do Orzechów z Królem Myszy w II akcie [Petipa – przyp. A.N.] uważał za zbędny, gdyż akt ten powinno wypełnić *divertissement*. By zaś nie powtarzać już oklepanego schematu balu, wymyślił nową sytuację: tłem *divertissement* miał być Konfitürenburg – kraina słodczy. Pomysł przypominał nieco reklamę wyrobów cukierniczych, zwłaszcza że Petipa dostarczył pełen asortyment Nugatów, Karmelków, Fistaszków, Galaretek itp.²²

²¹ Zbiór tańców luźno związanych z przebiegiem akcji scenicznej, które były pretekstem do zaprezentowania widowni arcyzmu i wirtuozerii tańczących. Tańce te stanowiły rodzaj tanecznej suity i w baletach występowały zazwyczaj w końcowej części spektaklu. *Divertissements* popularne były także w XVIII wieku, kiedy to umieszczano je głównie w przedstawieniach operowych, w których pełniły funkcję przerywnika, dostarczającego widowni rozrywki.

²² I. Turska, *Balety...*, dz. cyt., s. 91.

W balecie nie mogło zabraknąć oczywiście akcentu narodowego, toteż Petipa przewidział również miejsce dla tańca o rosyjskim rodowodzie – trepaka, który rozpoczął drugą, „niesłodką” część *divertissement*. Należały do niej popisy Matki Gigogne²³ w otoczeniu jej małej świty, a także Taniec z fujarkami²⁴. Całość zmierzała do kulminacyjnego *grand pas de deux* Cukrowej Wróżki i Księcia Coqueluche’a²⁵. Balet kończyła apoteoza.

Taka koncepcja drugiego aktu nie przypadła jednak do gustu Czajkowskiemu, którego coraz bardziej męczyło komponowanie *Dziadka do orzechów*. Z powodu tych trudności wystąpił on nawet z prośbą do Iwana Wsiewołodzkiego, aby przesunąć planowaną premierę baletu na następny sezon. W liście do niego tłumaczył się następująco: „Drugi akt baletu może być zadziwiająco efektowny, ale potrzeba tu subtelnej filigranowej roboty, a na to nie mam czasu, a głównie brak mi odpowiedniego nastroju ducha i ochoty do pracy”²⁶. Wsiewołodzki przyjął te argumenty i cierpliwie czekał na ukończenie partytury, gdyż wiedział, że efekt pracy rosyjskiego mistrza będzie zachwycający. Prace nad baletem zakończył Czajkowski 23 marca 1892 roku²⁷ i mimo że on sam to dzieło uważał za dużo gorsze od *Śpiącej królowny*²⁸, potomni nie przyznali mu racji. Cytując Swolkienkę: „Suita *Dziadek do orzechów* zaliczana jest dzisiaj do najbardziej mistrzowskich i cieszących się największą popularnością utworów Czajkowskiego”²⁹.

Owo mistrzostwo zaznacza się przede wszystkim w instrumentalnej warstwie dzieła, co nie jest niczym dziwnym, gdyż – jak już zostało wspomniane – rosyjski kompozytor był mistrzem instrumentacji. Na uwagę z pewnością zasługują tańce słodczy z drugiego aktu, z których każdy jest niezwykle piękny i oryginalny. Siostrzeńcowi kompozytora Bobowi Dawidowowi naj-

²³ Matka Gigogne, Mère Gigogne inaczej matka-gęś, czyli kobieta posiadająca wiele dzieci, w otoczeniu których stale przebywa.

²⁴ Właściwie Taniec z mirlitonami (*Danse des Mirlitons*). Mirliton albo kazoo to rodzaj instrumentu muzycznego, należącego do grupy membranofonów dętych, który wykonany jest zazwyczaj z drewna lub metalu. Jak podaje *Encyklopedia PWN* (Warszawa 2001) jest to „rurka trzymana w pobliżu ust śpiewaka, z rozpiętą wewnątrz membraną; membranę pobudza drgające w czasie śpiewu powietrze; mirliton występuje m.in. w muzyce azjatyckiej”, t. 6, s. 359.

²⁵ Księżę Coqueluche, partner Cukrowej Wróżki w *grand pas de deux*, do dziś nie doczekał się żadnego polskiego odpowiednika swego imienia. W niektórych opracowaniach zwany jest natomiast *Prince of Almonds*, co da się już łatwo przetłumaczyć jako Książę Migdałów. Por. B. Kehrmann, *Life in Paris: From the nursery to the world's fair and back* [w:] P. Czajkowski, *The Nutcracker* (Щелкунчик), chor. J. Grigorowicz, Bolshoi Ballet, Bolshoi Theatre, 1989, s. 6.

²⁶ Cyt. za: H. Swolkień, dz. cyt., s. 495.

²⁷ Simon Mundy, autor biografii Czajkowskiego, podaje datę szóstego lipca.

²⁸ Z opinią tą nie zgadzali się najbliżsi Czajkowskiego, jego brat Modest i siostrzeniec Bob. Z powodu wielkiego entuzjazmu chłopca kompozytor przerobił dla niego część muzyki *Dziadka...* na suitę w prostym układzie na fortepian, aby mógł ją sam wykonywać. W jej skład wchodziły: Uwertura, Marsz dzieci z pierwszego aktu, sześć tańców z *divertissement*, a także Walc kwiatów. Suita ta, jeszcze przed premierą baletu, została wydana w wersji orkiestralnej. Utwór spotkał się z gorącym przyjęciem melomanów.

²⁹ H. Swolkień, dz. cyt., s. 507.

bardziej podobał się taniec arabski, który Czajkowski oparł na ludowej melodii gruzińskiej. Jak pisze Swolkień: „Egzotyka wydobyta jest tu przez rytmicznie jednostajny podkład altówek i wiolonczel z tłumikami, na tle którego klarnety i nosowo brzmiący róg angielski intonują niezwykle charakterystyczny temat”³⁰. Z muzyką tą kontrastuje dynamiczny taniec chiński, oparty z kolei na szybkich i wysokich dźwiękach fletu piccolo. Niezwykle udany jest również Trepak, a także wspaniały Walc kwiatów, rozpoczynający się popisowym solo harfy. Utwór ten zresztą, jak podaje Swolkień, „uważany jest za najpiękniejszy z walców Czajkowskiego”³¹. Na uwagę zasługuje też Walc śnieżynek z pierwszego aktu – „najbardziej symfoniczny”³² z baletowych walców rosyjskiego kompozytora. Ponadto partytura *Dziadka do orzechów* znana jest z tego, iż w balecie tym Czajkowski wykorzystał nowy instrument – celestę, którą wprowadził jako akompaniament do tańca Cukrowej Wróżki³³.

Mimo iż muzyka ostatniego baletu Czajkowskiego ściśle odzwierciedla zawartość libretta, bardzo często wykracza ona jednak poza jego wąskie ramy i nadaje mu nowych, głębszych jakości. Choć cała akcja przedstawia barwny, magiczny świat dzieciństwa, to towarzysząca jej muzyka dzięki swojej subtelnej liryczności tchnie wcale nie dziecinną melancholią. Dzieło kompozytora nie jest też tylko i wyłącznie samym akompaniamentem do tańca, lecz stanowi swoistą interpretację głównych problemów libretta. Arnold Alszwang uważa, iż wszystkie te walory sprawiły, że:

Z punktu widzenia rozwoju gatunku balet *Dziadek do orzechów* stanowi etap przejściowy między symfoniczną muzyką baletową *Jezióra tabędzkiego* i *Spiącej królowej* a marionetkowymi widowiskami baletowymi w rodzaju *Pudółka z zabawkami* Debussy’ego i *Pietruszki* Strawińskiego³⁴.

Ułożenie choreografii do tej ambitnej i nowatorskiej jak na tamte czasy muzyki Czajkowskiego z pewnością nie było wcale łatwym zadaniem. O problemie tym wspomina Swolkień:

(...) Czajkowski pragnął podnieść sztukę choreografii do wyżyn swojej muzyki. Prawda, że zadania choreografom nie ułatwił, przeciwnie – zdecydowanie je utrud-

³⁰ Tamże, s. 508.

³¹ Tamże.

³² Tamże, s. 518.

³³ Celestę odkrył Czajkowski w 1891 roku podczas swojego pobytu w Paryżu. Po powrocie poprosił wydawcę swoich dzieł, Petra Iwanowicza Jurgensona, o sprowadzenie mu tego instrumentu do Rosji. Fakt ten starannie jednak ukrywał przed swoimi kolegami po fachu, Nikołajem Andriejewiczem Rimskim-Korsakowem i Aleksandrem Konstantynowiczem Głazunowem. W liście do Jurgensona prosił go: „Życzyłbym sobie, żeby nikomu jej nie pokazywali, gdyż boję się, że Rimski-Korsakow i Głazunow od razu ją wywąchają i wcześniej ode mnie wykorzystają jej niezwykle efekty”. Tamże, s. 500.

³⁴ A. Alszwang, dz. cyt., s. 419.

nił. Jego muzyka radykalnie zrywała z rolą „towarzyszenia” tańcowi na zasadach ilustrowania go, ulegała swoistej symfonizacji, rozszerzając w głąb pojmowanie jej programowego zadania. Stawiało to przed choreografami, realizatorami owych baletów-symfonii, niebywale ambitne zadania, którym niestety nie wszyscy byli w stanie sprostać³⁵.

Głównym choreografem w Teatrze Mariińskim, który miał układać baletowe *pas* do *Dziadka do orzechów*, był wspomniany już Marius Petipa (1818–1910). Francuz uważał Rosję za swoją drugą ojczyznę i to jej poświęcił najlepsze lata życia. W 1847 roku objął stanowisko pierwszego solisty w petersburskim teatrze, jednak to nie role wykonawcy zapewniły mu nieśmiertelną sławę. Miejsce na kartach historii tańca zaskarbił sobie dzięki talentowi do kompozycji tańca. Zdolności te rozkwitły szczególnie w Sankt Petersburgu, gdzie w 1869 roku powierzono mu funkcję głównego baletmistrza, którą sprawował aż do śmierci³⁶.

Mimo iż odmawia mu się miana rewolucjonisty czy reformatora sztuki tańca, Marius Petipa okazał się niezwykle pracowitym i płodnym twórcą, nazywanym dzięki tym przymiotom „kolosem dziewiętnastowiecznego baletu”³⁷. Jego dzieła realizują najczęściej schemat baletu *divertissement*³⁸ lub baletu-ferii³⁹. Obliczone są na dużą liczbę wykonawców, a ich celem jest prezentacja umiejętności tanecznych baleriny, najważniejszej postaci w XIX-wiecznym balecie. Francuski twórca zdecydowanie podniósł poziom petersburskiego zespołu. Zaniedbał, co prawda, technikę tańca męskiego, jednak było to zgodne z konwencją epoki, która faworyzowała kobietę. Nieocenioną zasługą Petipy jest stworzenie narodowej rosyjskiej szkoły tańca klasycznego, którą wypracował, łącząc najlepsze osiągnięcia stylu włoskiego i francuskiego z rosyjskim temperamentem. Choreograf ustalił również konstrukcję *grand pas de deux*⁴⁰.

W swoich baletach, które nierzadko składały się aż z pięciu aktów, Petipa nie przywiązywał wagi do jednolitości i spójności widowiska, wychodząc z założenia, że to taniec jest najważniejszy i że wszystkie inne elementy współtworzące spektakl muszą być mu podporządkowane. Opinię tę zmieniła dopiero współpraca francuskiego choreografa z Piotrem Czajkowskim, wówczas Petipa zrozumiał wagę idei propagowanych już przez Jeana-Georges’a Noverre’a,

³⁵ H. Swolkień, dz. cyt., s. 518.

³⁶ Mimo że w 1903 roku został odsunięty od sprawowania swych obowiązków, tytuł baletmistrza i idące za nim wynagrodzenie przysługiwały Petipie aż do śmierci.

³⁷ P. Brinson, C. Crisp, *Ballet for All*, London 1970, s. 39.

³⁸ Widowisko będące zbiorem popisów tanecznych, w którym sceniczny efekt góruje nad przemyślaną akcją sceniczną, niejednorodnie narracyjnie.

³⁹ Balet zawierający pierwiastek fantastyczny.

⁴⁰ Schematyczny układ taneczny przeznaczony do wykonania dla pierwszej solistki i jej partnera, składający się ze ściśle określonych części: *entrée*, *adagio*, wariacja męska, wariacja żeńska, *coda*.

a doprowadzonych do doskonałości przez Michała Fokina – baletu jako dzieła współtworzonego przez równouprawnionych artystów.

Jeziorno łabędzie i *Śpiąca królewna* okazały się doskonałym przykładem na to, iż porozumienie między kompozytorem i choreografem nie tylko jest możliwe, ale że przynosi także wspaniałe efekty. Nic więc dziwnego, że i w pracę nad *Dziadkiem do orzechów* zaangażowani byli obydwaj twórcy. Niestety los chciał, że Petipa zachorował i nie mógł choreografować ostatniego baletu Czajkowskiego. Jego wkład w powstanie tego spektaklu zakończył się więc na opracowaniu libretta, a ściślej rzecz biorąc, na dokładnym choreograficznym rozplanowaniu całej akcji scenicznej.

Petipę zastąpił Lew Iwanow (1834–1901) – tancerz, pedagog i choreograf rosyjski, niezwykle zdolny asystent Mariusa. *Dziadek do orzechów* nie był pierwszym wyzwaniem choreograficznym Iwanowa, z którym miał się zmierzyć. Jego debiut w tej dziedzinie nastąpił bowiem w 1885 roku, kiedy to przygotował on inscenizację *Córki źle strzeżonej*. Ponieważ dobrze wywiązał się ze swojego zadania, powierzano mu również układanie choreografii do innych dzieł, z których warto wymienić choćby *Zaczarowany las* Riccarda Drigo (pierwszy, samodzielny balet Iwanowa), *Jeziorno łabędzie* (drugi i czwarty akt), a także obraz baletowy *Tańce połowieckie* z opery *Książ Igor* Aleksandra Borodina. W sumie był on autorem ośmiu własnych oryginalnych choreografii. Choć zdolny, Rosjanin nie miał niestety wystarczającej siły przebiccia i cała jego kariera upłynęła w cieniu Mariusa Petipy, który nie lubił konkurencji. Zaznaczyło się to zwłaszcza w momencie, kiedy w 1855 roku Iwanow otrzymał posadę drugiego baletmistrza, a więc stał się asystentem francuskiego artysty. Tacjana Wysocka zaznacza, że „Współpraca ta nie była powodowana realną potrzebą, gdyż Iwanow był utalentowanym choreografem, ingerencja Petipy miała na celu niedopuszczenie kolegi do samodzielnej pracy i usprawiedliwiała umieszczanie nazwiska Petipy na afiszu”⁴¹.

Z drugiej strony francuski baletmistrz na pewno przewyższał Iwanowa bogactwem doświadczeń i wiedzą, które nabywał w trakcie swoich młodzieńczych podróży. Rosyjski choreograf, który całe życie spędził w swojej ojczyźnie, nie miał takiej szansy. Ponadto „borykając się nieustannie z wieloma trudnościami i przeciwnościami losu, nie zdołał rozwinąć swych uzdolnień, wśród których wyróżniała się jego wrażliwość muzyczna”⁴². Zmarł w biedzie, w poczuciu niedoceny i niesprawiedliwości.

Choć w najlepszym okresie swojej kariery sprawował zaledwie funkcję drugiego baletmistrza petersburskiego teatru, krytycy i historycy tańca niezmiernie rzadko uważają, że swoimi nieprzeciętnymi zdolnościami znacznie przewyższał Petipę. Wskazują przede wszystkim na jego wyjątkową wrażliwość muzycz-

⁴¹ T. Wysocka, dz. cyt., s. 298.

⁴² I. Turska, *Balety...*, dz. cyt., s. 19.

ną⁴³, a także na poetyckość i pomysłowość, jakie widoczne są w wykorzystywanych przez niego układach przestrzennych i ruchowych. Świetnym przykładem są tutaj „białe” akty *Jeziora łabędziego*, które to tak naprawdę zapewniły temu dziełu popularność i niegasnącą sławę. Jest to właściwie jedyny balet Iwanowa, którego choreografia zachowała się do dzisiejszych czasów. Jej oryginalna konstrukcja i piękne, wręcz poetyckie elementy, takie jak układy przestrzenne czy charakterystyka ruchu łabędzi, są wystarczającym dowodem nieprzeciętnego talentu choreografa.

Do prac nad *Dziadkiem do orzechów* przystąpił Iwanow jesienią 1892 roku. Ponieważ pracował jako zastępca pierwszego choreografa i z uwagi na gotową już muzykę i plan choreograficzny, drugi baletmistrz musiał realizować ściśle określoną koncepcję Petipy, która nie pozostawiała wiele miejsca na jego własne pomysły⁴⁴.

Akt pierwszy w przeważającej mierze był wypełniony scenami pantomimicznymi, które odzwierciedlały świąteczne zwyczaje i rozrywki bogatej mieszczańskiej rodziny niemieckiej. Rozwijały one również wątek dramatyczny przedstawienia i posuwały do przodu akcję sceniczną. W pierwszym obrazie dużą rolę odgrywali najmłodszy tancerze, uczniowie szkoły baletowej, którzy wykonywali słynny marsz i taniec z lalkami (dziewczynki). Jedynymi właściwie popisami tanecznymi w tej części baletu wykazać się mogli artyści odgrywający rolę mechanicznych zabawek, marionetek – Kolombiny i Arleki-na. Również i dla *corps de ballet* nie przewidziano specjalnie dużego udziału w urozmaiceniu widowiska. Tańczył on tylko w ostatnim układzie pierwszego aktu, którym był Walc śnieżynek – jeden z najbardziej podziwianych do dziś numerów w całym przedstawieniu. Najważniejszym tanecznym momentem tej części baletu zdecydowanie był radosny i przepełniony uczuciem duet Klary i Dziadka do Orzechów, gdyż w momencie śmierci Króla Myszy, siostrzeniec Drosselmeiera odzyskuje swoją ludzką postać i marzenia młodych o wspólnym, niezakłóconym niczym szczęściu spełniają się.

Znacznie lepiej było z aktem drugim, w którym nużąca pantomima ustąpiła miejsca popisom solowym. Widzowie mogli podziwiać następujące układy: wariację Czekolady – „żywy taniec w stylu hiszpańskim”, Kawy – „taniec

⁴³ Irena Turska podaje, iż z powodu wielkich zdolności muzycznych „proponowano mu nawet przeniesienie do szkoły muzycznej, lecz chłopca bardziej fascynowała sztuka taneczna”. Tamże, s. 18.

⁴⁴ Z powodu równie dużego wkładu pracy dwóch osób w choreografię *Dziadka do orzechów* istnieje problem, kogo tak naprawdę należy uznać za jej twórcę. Irena Turska w swojej książce *Balety Piotra Czajkowskiego* stawia pytanie: „(...) kto właściwie jest autorem choreografii *Dziadka do orzechów*? Petipa, jako twórca planu i dokładnego scenariusza choreograficznego, według którego powstała muzyka, czy Iwanow, jako twórca »tekstu« tanecznego wypełniającego plan? Na afiszu premierowego przedstawienia figurowało tylko nazwisko Iwanowa. Może Petipa nie akceptował jego choreografii i wołał się pod nią nie podpisywać? Niemniej jego wkład twórczy w powstanie *Dziadka* był znaczny i przez nikogo niekwestionowany”. Tamże, s. 92.

arabski w stylu orientalnym”, Herbaty – „ostro kontrastujący z poprzednim tańcem, cechuje ją bowiem żywe tempo i komiczny »chiński« charakter”, Tre-paka – „zamaszysty rosyjski taniec ludowy”⁴⁵, Taniec pastuszków oraz popis Matki Gigogne i Poliszyneli. *Divertissement* kończył Walc kwiatów w wykonaniu zespołu baletowego. Kulminację drugiego aktu stanowiło *pas de deux* Cukrowej Wróżki i jej partnera, księcia Coqueluche’a, przeznaczone do wykonania dla primabaleriny i pierwszego tancerza – jedyny (oprócz Walca śnieżynek z pierwszego aktu) fragment choreografii Iwanowa z *Dziadka do orzechów*, który zachował się do dzisiejszych czasów.

Iwanow robił, co mógł, aby w tych sztywnych, wyznaczonych przez Petipę ramach zawrzeć jak najwięcej liryzmu, piękna i tanecznej poezji, ale nie było to łatwym zadaniem. Turska twierdzi, że:

Jeśli chodzi o plan choreograficzny *Dziadka do orzechów*, to Petipa nie dorównał już swym osiągnięciom, jakie miał w poprzednich baletach Czajkowskiego; tym razem poszedł na kompromisy, łatwizny i uproszczenia, kierując się już tylko rutyną i utartymi szablonami. Zaciążyło to w znacznym stopniu na inwencji realizatora, który wykazał jednak pewną niezależność i indywidualność w staraniach o zespolenie tańca z muzyką, w kształtowaniu grup i prowadzeniu ewolucji zespołowych⁴⁶.

Niesprzyjający kreatywnej pracy był również pośpiech, w jakim musiał tworzyć Rosjanin – premierę baletu wyznaczono na grudzień tegoż roku. Poza tym słabością Iwanowa były sceny pantomimiczne, wypełniające prawie cały pierwszy akt, w których opracowywaniu nie miał doświadczenia, gdyż zawsze układał je Petipa. Mimo to, jak pisze Turska:

W *Dziadku do orzechów* Iwanow odważył się zerwać z tradycyjnym stylem Petipy i obok popisów wirtuozowskich dał liryczne obrazy, taniec przepoił poezją i melancholią, ciepłem i wdziękiem. Wprowadzając więcej wariacji męskich, przyczynił się też do pewnej rehabilitacji tańca męskiego na scenie, a także ożywił *corps de ballet*⁴⁷.

Pomimo wielkiego wysiłku choreografa *Dziadkowi do orzechów* nie udało się zdobyć serc publiczności. Przyczyniły się do tego między innymi: nieudana scenografia, autorstwa Konstantina Iwanowa i Michaiła Boczarowa, oraz kostiumy Wsiewołodzkiego i Jewgienija Ponomariewa. Przed bezlitosnym – i mocno przesadzonym w tym wypadku – głosem krytyki nie ustrzegła się również muzyka Czajkowskiego, oceniona jako zanadto „odbiegająca od baletowych tradycji”, „bezbarna”, „pograżająca tancerzy w zupełnej apatii”⁴⁸.

⁴⁵ Tamże, s. 99.

⁴⁶ Tamże, s. 104.

⁴⁷ I. Turska, *Krótki zarys tańca i baletu*, Kraków 2009, s. 182.

⁴⁸ Cyt. za: taż, *Balety...*, dz. cyt., s. 102.

Największą jednak słabością *Dziadka do orzechów* była z pewnością konstrukcja całego baletu, którą oceniano jako nudną, mało efektowną, nieprzemysłaną i grzeszącą brakiem logiki. Widzom nie podobał się pomysł z niejasnym statusem głównej bohaterki, którą z jednej strony było dziecko – Klara, a z drugiej strony primabalerina występująca jednak tylko na końcu drugiego aktu⁴⁹.

Krytykowano również nieprzystawalność pierwszej i drugiej części baletu, z której jedna była przeładowana akcją wyrażaną głównie środkami pantomicznymi, a druga składała się z kolei z mozaiki tańców niezwiązanych z przebiegiem akcji scenicznej.

Mimo wszystkich krytycznych uwag, z których częścią można się zgodzić i dziś, *Dziadek do orzechów* przetrwał w repertuarze baletowym dzięki temu, iż przenosi dorosłego widza do wspomianej z nostalgią, magicznej krainy dzieciństwa, a przed dziećmi maluje fantastyczny świat zabawek i piękne przygody małej Klary, o jakich marzą chyba wszyscy mali widzowie na całym świecie. To jednak nie jedyny argument, który zagwarantował temu dziełu gruntowną zmianę opinii krytyki oraz do dziś niegasnącą jego popularność nie tylko wśród widzów na całym świecie, lecz także wśród kolejnych pokoleń choreografów. Biorąc na warsztat to opowiadanie Hoffmanna, wciąż odkrywają oni nowe konteksty i przesłania. Choć premierowy spektakl *Dziadka do orzechów* nie zakończył się sukcesem, jednak balet Petipy/Iwanowa nie został spisany na straty. Pierwsi reinscenizatorzy dążyli z jednej strony do maksymalnie wiernego odtworzenia wersji oryginalnej, a z drugiej do naprawienia drobnych, głównie fabularnych „usterek”. Inscenizacje te początkowo nie zmieniały nic w wiktoriańskim ujęciu dzieciństwa, skupiając się raczej na rozwiązaniu problemu niespójności wynikającego z umieszczenia *divertissement* w drugim akcie. Szybko jednak choreografowie zaczęli dążyć do większego sproblematyzowania głównych idei baletu i do wnikliwszej analizy jego treści, która często prowadziła do niezwykle interesujących, oryginalnych wniosków. Dowodem na to są między innymi inscenizacje Aleksandra Gorskiego (1919), Wasilija Wajnonena (1934), Jurija Grigorowicza (1966) czy Marka Morrisa (1991) i Maurice’a Bějarta (1998). Ich analiza i porównanie z wyjściowym tekstem literackim oraz z pierwszą baletową inscenizacją Petipy/Iwanowa to jednak materiał na osobny, obszerny artykuł.

⁴⁹ W rolę Klary wcieliła się Stanisława Bielińska, uczennica szkoły baletowej, która w roku premiery *Dziadka do orzechów* liczyła sobie zaledwie dwanaście lat. Nic więc dziwnego, że miała trudności z oddaniem emocji, uczuć i przeżyć Klary, których wyrażenie wymaga dojrzałości oraz zdolności aktorskich. W rolę Cukrowej Wróżki wcieliła się natomiast włoska primabalerina Antonietta dell’Era, którą brat Piotra Czajkowskiego, Modest, opisał jako „tłustą i nieatrakcyjną”.

Bibliografia

- Alszwang A., *Czajkowski*, tłum. J. Popiel, Kraków 1979.
- Brinson P., Crisp C., *Ballet for All*, London 1970.
- Czajkowski Piotr Iljicz* [w:] *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1960.
- Dziębowska E., *Czajkowski* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, Kraków 1984.
- Encyklopedia PWN*, Warszawa 2001.
- Fisher J., *Nutcracker Nation: How an Old World Ballet Became a Christmas Tradition in the New World*, New Haven 2003.
- Holden A., *Piotr Czajkowski tragiczny i romantyczny*, tłum. B. Nawrot, Warszawa 1999.
- Homans J., *Apollo's Angels: A History of Ballet*, London 2010.
- Jaroszewski M., *Życie i twórczość E.T.A. Hoffmanna (1776–1822)*, Gdańsk 2006.
- B. Kehrmann, *Life in Paris: From the nursery to the world's fair and back* [w:] P. Czajkowski, *The Nutcracker (Щелкунчик)*, chor. J. Grigorowicz, Bolshoi Ballet, Bolshoi Theatre, 1989.
- Mundy S., *Czajkowski*, tłum. E. Pankiewicz, Kraków 2005.
- Stojko A., *Symfonia tęsknoty i nadziei. Powieść o Czajkowskim*, tłum. S. Niewiadomski, Kraków 1977.
- Swolkiń H., *Piotr Czajkowski*, Warszawa 1976.
- Turska I., *Balety Piotra Czajkowskiego*, Kraków 1981.
- Turska I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 2009.
- Wysocka T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.

Travis Beal Jacobs¹
Middlebury College, Middlebury, VT
tjacobs@middlebury.edu

The Adam Mickiewicz controversy, 1948: Eisenhower and Columbia

Abstract: Columbia University announced the Adam Mickiewicz Chair in Philology, Language and Literature in May, 1948, during the Cold War. The Chair's incumbent would be Manfred Kridl, an émigré who had left Poland 1940, and the communist Warsaw government would contribute \$10,000 annually. Polish Ambassador Josep Winiewicz, with the assistance of Czeslaw Milosz, had suggested Kridl. Arthur Coleman, an Assistant Professor of Slavic Languages, and the Polish-American Congress loudly protested the appointment, "This infiltration of the Communist voice." The Polish-American press agreed. The controversy received nationwide attention when Coleman resigned and asserted that Poland, controlled by Moscow and the Comintern, would wage a campaign of "academic infiltration" with the Mickiewicz Chair. Sigmund Sluska, a former Coleman student, called Kridl "a noted Marxist." "The New York Times" gave the resignation front-page coverage, and the media emphasized that Columbia was "a Hot-Bed of Communism." The fact that World War II hero, Dwight D. Eisenhower, had just become the university's president increased public interest in the controversy, even though the decision on the Chair had been made before his arrival. Columbia's Provost launched an extensive investigation into the accusations against Kridl and two professors, and Eisenhower presented the confidential report to the University's Trustees. Columbia stood by her support of the Chair and Kridl.

The protest lasted throughout the summer, and several university officials had questioned accepting the funding from Warsaw. While the controversy had undermined the Polish Studies program for the Polish-American and émigré communities, the Provost believed that the Adam Mickiewicz Chair and Professor Kridl contributed to the furthering of Polish-American Studies in America.

Keywords: Thomas Anessi, Stanislaus Blejwas, Arthur Coleman, Dwight D. Eisenhower, Frank Fackenthal, Robert C. Harron, Albert C. Jacobs, Roman Jakobson, Manfred Kridl, Adam Mickiewicz Chair, Czeslaw Milosz, Polish-American Congress, Arthur Hays Sulzberger, Ernest Simmons, Sigmund Sluska, R. Gordon Wasson, Josep Winiewicz

¹ Travis Beal Jacobs is Fletcher D. Proctor Professor Emeritus of American History at Middlebury College, Middlebury, VT.

An early version of this paper was presented on April 10, 2015, at a Columbia University Symposium, "The Polish Language at Columbia," organized by Anna Frajlich of Columbia. A disclaimer: Columbia's Provost, Albert C. Jacobs, was my father.

Streszczenie: Uniwersytet Columbia ogłosił powstanie katedry literatury polskiej im. Adama Mickiewicza w maju 1948 roku, w czasie zimnej wojny. Katedrę objął Manfred Kridl, który wyemigrował z Polski w 1940 roku, natomiast komunistyczny rząd polski miał przekazywać katedrze 10 000 dolarów rocznie. Osobę Kridla zaproponowali ambasador Polski Józef Winiewicz oraz Czesław Miłosz. Arthur Coleman, profesor slawistyki, oraz Kongres Polonii Amerykańskiej stanowczo zaprotestowali przeciwko tej nominacji, „infiltracji komunistycznego głosu”. Protest poparła prasa Polonii amerykańskiej. Kontrowersja zwróciła uwagę świata, kiedy Coleman zrezygnował ze stanowiska, oświadczając, że poprzez katedrę im. Adama Mickiewicza Polska, kontrolowana przez Moskwę i Komintern, będzie prowadzić kampanię „infiltracji akademickiej”. Sigmund Sluska, były student Colemana, nazwał Kridla „znanym marksistą”. Dziennik „The New York Times” zamieścił relację o rezygnacji na pierwszej stronie, a media stwierdziły, że Uniwersytet Columbia jest „wylęgarnią komunizmu”. Zainteresowanie kontrowersją zwiększył fakt, że bohater drugiej wojny światowej, Dwight D. Eisenhower, właśnie został rektorem uniwersytetu, mimo iż decyzja o utworzeniu katedry zapadła jeszcze przed nadejściem jego kadencji. Administrator Uniwersytetu Columbia zarządził szczegółowe dochodzenie w sprawie oskarżeń przeciwko Kridlowi i dwóm profesorom, a Eisenhower przedstawił tajny raport zarządowi uczelni. Uniwersytet nie wycofał swego poparcia dla katedry i Kridla.

Protest trwał przez całe lato i część władz uniwersyteckich zakwestionowała finansowanie katedry przez Warszawę. Mimo iż kontrowersja sprawiła, że środowiska Polonii amerykańskiej i emigrantów zaczęły negatywnie patrzeć na studia polonistyczne na Uniwersytecie Columbia, administrator uczelni uważał, że katedra literatury polskiej im. Adama Mickiewicza i profesor Kridl przyczynili się do rozwoju studiów polonistycznych w Ameryce.

Słowa kluczowe: Thomas Anessi, Stanislaus Blejwas, Arthur Coleman, Dwight D. Eisenhower, Frank Fackenthal, Robert C. Harron, Albert C. Jacobs, Roman Jakobson, Manfred Kridl, katedra im. Adama Mickiewicza, Czesław Miłosz, Kongres Polonii Amerykańskiej, Arthur Hays Sulzberger, Ernest Simmons, Sigmund Sluska, R. Gordon Wasson, Józef Winiewicz

In November, 1946, a year and a half after the end of WW II in Europe and a year and a half before the Adam Mickiewicz Chair controversy, Columbia's Acting President Frank Fackenthal announced the Thomas G. Masaryk Chair of Czechoslovak Studies at an elaborate dinner in honor of Masaryk's son, Jan. "We have a special obligation," Fackenthal declared, to promote "an understanding of nations and peoples (...). By such mutual understanding can we best serve the cause of both learning and peace among the peoples of the world." Jan Masaryk, Prague's Minister of Foreign Affairs, noted "Hitler came within an ace of winning (...). The result of all this is a changed Europe, a sick Europe." The Czechoslovak people must "accommodate ourselves to the situation (...). We need understanding and help and we count on it from the founts of learning in the United States, such as Columbia University." The Czech Under-Secretary of State, a prominent member of the Czech Communist Party also spoke; he would succeed Masaryk after the February, 1948 coup d'état and Masaryk's "defenestration."

Professor Ernest Simmons, the executive officer of East European Languages, had played a major role in establishing the Chair, and he emphasized "the growing importance of advanced study of the whole complex of Slavic

nations.” He hoped other Slavic governments – the Czech, Polish, and Yugoslav Ambassadors attended the dinner, as did the Consul-General of the U.S.S.R. – would also “facilitate full cultural exchanges.” The Masaryk Chair, he added, “will help make Columbia a center of Czechoslovak studies. It had been discussed with the State Department, and the Prague Government already had given \$7,500. Professor Roman Jakobson, a Slavic philologist and on the Columbia faculty since 1943, would hold the Chair. Born in Russia, he had left for Czechoslovakia in 1920 and escaped from Prague in 1939, arriving in New York in 1941.²

Following the successful establishment of the Masaryk Chair, the University had little reason to anticipate controversy when the Polish Ambassador, Józef Winiewicz, proposed in 1948 a chair by his communist government. Simmons, who had been negotiating with the Ambassador for nearly two years, used the Masaryk Chair for a model.

For an outside observer in 1948, the announcement in 1947 of General Dwight D. Eisenhower’s appointment as Columbia’s president had generated worldwide publicity for the university. Columbia had held a highly successful Special Convocation for America’s WWII leaders, and G.I.’s, with some 14,000 registering in the fall of 1946, were flocking to the campus.³ The country was recovering from the postwar recession.

Why, then, did a prominent Trustee call these years the “dark days” for Columbia?⁴ Why did a reference to a “New York Times” review last year of former president Michael Sovern’s *Sixty Years at Columbia*, assert “Columbia University began the second half of the 20th Century in decline, bottoming out with the student riots of the 1960’s.”⁵ What was the situation on Morningside Heights at the time of the Mickiewicz Chair controversy?

As WWII ended, critical issues demanded the Administration’s attention, particularly a rapidly mounting budget deficit and the lack of presidential leadership. President Nicholas Murray Butler’s fund-raising literally had stopped in the early 1930’s. Groundbreaking for the last new structure, South Library, now Butler Library, had occurred in 1932; maintenance on aging-buildings had been deferred for years. Butler, with his eye-sight badly failing, was nearly deaf; he had ignored an opportunity to retire in 1932, on his 70th birthday, his 50th Reunion at Columbia, and his 30th year as President. During the World War II Columbia lost prominent faculty, including Nobel Prize winners Harold Urey and Enrico Fermi. Butler had appointed every Trustee; finally, two Trustees

² Columbia Press Release for November 21, 1948 newspapers, A.C. Jacobs MSS., Michigan Historical Collections (MHC), Bentley Historical Library, Univ. of Michigan.

³ R.A. McCaughey, *Stand, Columbia*, Columbia University Press, 2003, p. 350.

⁴ L.D. Egbert to A.C. Jacobs, January 30, 1950, MHC.

⁵ M. Sovern, *An Improbable Life: My Sixty Years at Columbia and Other Adventures*, Columbia University Press, 2014.

asked him to retire in 1945. For decades he had been the prevailing voice in the country's academic leadership; in post-war America, Columbia's voice was missing. As Barnard's Robert McCaughey asked in *Stand, Columbia*, "Would post-war Columbia be able to attract – and retain – world-class faculty?"⁶

Nowhere was that problem more evident than in the long, drawn out search for Butler's successor. Stories circulated with names of prominent leaders who expressed no interest and, then, the "New York Times" published an embarrassing article about another search failure. As pressures mounted after two years and, amid considerable confusion, IBM's Tom Watson, a Trustee not on the search committee, arranged to meet General Eisenhower. Sufficiently encouraged, he made sweeping promises. Bluntly, Eisenhower "wouldn't have anything to do with curriculum, or faculty, or any of that sort of thing," including fund-raising! Incredible, yes! Even more incredible, this commitment was not conveyed to the Board of Trustees before it selected him! This mistake led to many misunderstandings on Morningside Heights; and, unfortunately, he would not arrive for one year. The Trustees appointed Professor of Law Albert C. Jacobs the Provost. He had served for a year as Assistant to the President under Fackenthal; they told him he would "be in complete charge of the whole academic program at Columbia."

Eisenhower arrived on Morningside Heights on May 3, 1948 – two days before Columbia accepted the Adam Mickiewicz Chair proposal – and he did not become president until June 7, after Commencement. He brought with him several military assistants, and his office took on a Pentagon chief-of-staff organization. In addition, he asked the Trustees to give him a special assistant, Kevin McCann, who was working with the General on his wartime memoirs, *Crusade in Europe*. At Columbia he would handle Eisenhower's correspondence and write speeches. Quickly, he assumed authority over the office. According to a Trustee who knew the aides, they "didn't know anything about the University," and they made the President inaccessible for the faculty. They were "still protecting a world figure," Fackenthal recalled, "instead of putting him into a new community."

Eisenhower must have realized, nonetheless, that the year Columbia waited for him had been difficult for the large University. Because of the continuing large budget deficit and no fund-raising program, the Provost saw no alternative to a tuition increase that angered students. The "Columbia Spectator" and veterans, especially, launched a protest that lasted throughout the 1948 spring semester, and prompted the Dean of the College to say "We have stubbed our toe."

In addition, Eisenhower inadvertently became associated with a freedom of speech controversy and the issue of communism on campus. Harsh press

⁶ T.B. Jacobs, *Eisenhower at Columbia*, Transactions Publishers, 2001, Ch. 1; R.A. McCaughey, *Stand, Columbia*, op. cit., pp. 330–331.

and radio criticism had occurred when Provost Jacobs in December denied permission for the communist Howard Fast to speak to students, declaring “no convicted person” should have “the privilege of the University forum to argue his case.” Fast, the author of *Freedom Road* and *Citizen Thomas Paine*, was appealing his conviction on a contempt citation by the House Un-American Activities Committee. Students and liberals supported the “Spectator’s” headline: “Columbia Provost *Denies Freedom of Speech*,” and critics argued that “the University’s action was prompted by the threat” of the Committee turning its “attention to the Columbia campus.” Jacobs had added that Columbia would honor the student request when Fast “is cleared under the law” – which it did four months later. The city universities followed Columbia’s ban.⁷

Meanwhile, Columbia had allowed the legislative director of the Communist Party to speak in Pupin Hall on campus. This prompted the benefactor’s daughter to request the removal her father’s name from the building. She was not mollified by the Provost’s reply; consequently, her husband asked Eisenhower, who had just arrived on campus, “Will Columbia agree to keep traitors out of Pupin Hall?” Columbia had been sensitive to the issue of communist influence on campus since the 1930’s and saw a chance to address the recent publicity with a reply from Eisenhower. On May 25 Eisenhower, after writing he had been at the University only for three weeks and did not know the specifics, declared he had “a passionate belief in the American political plan (...). The values of our system will never be fully appreciated by us and our children unless we also understand the essentials of opposing ideologies.” Columbia sent this letter to alumni.⁸

This occurred on the eve of the country’s Democratic and Republican presidential nominating conventions and, with an Eisenhower “boom” gaining momentum, he probably could have had either party’s nomination for president.

During the conventions, Jacobs recalled, “He had his office blinds pulled” because of reporters and curiosity seekers outside. The national political speculation disrupted the University and preoccupied Eisenhower into mid-July, when he went to Vermont for a week. In late July he left for Colorado until after Labor Day. He “should have been around” that summer, the Provost recalled, “and he wasn’t.”⁹

These dates – Eisenhower’s arrival in early May and not becoming president until June 7th – refute an assertion by Thomas Anessi. When discussing the Adam Mickiewicz Chair in a recent article, he wrote “All of these in-

⁷ For the previous paragraphs, see: T.B. Jacobs, *Eisenhower at Columbia*, op. cit., Ch. 1–3.

⁸ D.D. Eisenhower to L.G. Smith, May 25, 1948, CACU; *The Papers of Dwight David Eisenhower: Columbia University*, ed. L. Galambos, Johns Hopkins University Press, 1984, X, 84–87 (PDDE).

⁹ For the previous paragraphs, see T.B. Jacobs, *Eisenhower at Columbia*, op. cit.

stitutions,” referring also to the Russian Institute and the reorganization of the Slavic Languages programs, “reflected the political priorities of the university’s first cold-war president, former general and future U.S. President, Dwight Eisenhower.”¹⁰ Impossible. He was not at Columbia then. But, like the communism controversy on his arrival, he would become associated with the Adam Mickiewicz protest. The Polish-American and émigré communities blamed Eisenhower for the Polish Chair decision, and Eisenhower’s conservative critics saw the opportunity to attack him.

In April, 1948, Polish Ambassador Josep Winiewicz, after long negotiations with Professor Simmons and the Professor’s encouraging discussions with the State Department, proposed a chair for Polish Studies in honor that country’s famous poet, Adam Mickiewicz.¹¹ On May 5th Acting President Fackenthal in a letter to Winiewicz accepted the proposal for the Adam Mickiewicz Chair in Philology, Language and Literature for a three-year trial period. Warsaw would contribute \$10,000 annually. Fackenthal stated that Columbia had the privilege of making the appointment and the incumbent “of so distinguished a chair” would be Manfred Kridl, a professor of Polish literature. Kridl, an émigré, had left Poland in 1940 and taught at Smith College since 1941. Columbia envisioned this first Polish Chair in America as leading to “a national center (...) in building closer educational and cultural ties between our two nations.” The Ambassador handed Fackenthal a \$5000 check on May 20.

Columbia had control over the appointment but, while Fackenthal and the Provost would insist throughout that the incumbent was named “without any suggestion or advice from outside sources.” The suggestion, however, had come from Winiewicz with approval by the Polish Government and the University. In the negotiations with Simmons, Winiewicz had assistance from Czeslaw Milosz, the Polish Cultural Attaché and poet, who had been a student of Kridl’s in Poland. He had visited him in Northampton and advocated him for the Chair. In pre-war Poland Kridl had been a liberal and anti-Catholic critic of the Polish government; consequently, a great number Polish-Americans and émigrés reacted negatively when they learned about his appointment.¹²

¹⁰ S.J. Blejwas, *Two Chairs in Polish Studies (and the Space Between) at Columbia University*, www.academia.edu/10341951/Stanislaus_Blejwas_and_Two_Chairs_in_Polish_Studies_and_the_Space_Between_at_Columbia_University, accessed: 25.02.2016.

¹¹ On September 20, 1948, Eisenhower wrote confidentially to the Trustees that the Chief of the Eastern Division of the State Department told Simmons, speaking unofficially, that the Department would be “sympathetic to any attempt” to develop such studies, “especially so in the case of Poland,” as long as Columbia had “complete control over the selection” of teachers and “the subjects taught.” CACU.

¹² F. Fackenthal to J. Winiewicz, May 5, 1948, Central Archives, Columbia University (CACU); PDDE, X, 141; S.J. Blajwas, *The Adam Mickiewicz Chair of Polish Culture: Columbia University and the Cold War (1948–1954) (Part 1)*, “The Polish Review” 1991, Vol. 36, No. 3, pp. 324–326.

Over Memorial Day Weekend, probably Saturday, May 29, a delegation from the Polish-American Congress (PAC), which ardently opposed the communist regime in Warsaw, called on Provost Jacobs, who had not been involved in the Chair's negotiations. They were, he remembered, "respectfully requesting" that Columbia rescind its acceptance of the Polish grant. The Provost refused, stating that the University already was "fully committed," and he emphasized the University's long-standing commitment "of furthering the study of peoples and cultures in various area of the world." He later recalled: "The meeting was most cordial as was its ending." Then the "fireworks began."¹³

The "New York Times" reported on June 1st, Columbia's Commencement, that the PAC, at its meeting in Philadelphia, had sent on May 31 a telegram to Eisenhower, who still was not president. It urged him to reject the \$5000 for the Chair, asserting that the funding and Kridl's teaching were "not compatible with the high patriotic ideas of the American student of Polish descent. (...) This infiltration of the Communist Voice is anti-American." Fackenthal, in Columbia's first public statement on the Chair, mentioned that the gift was on a trail basis and that it would promote interest in the Polish language and culture; moreover, it conformed to the University's policy of "furthering the study of peoples and cultures of the various areas."¹⁴

With the telegram the protest had reached the "New York Times", and throughout June the Polish-American press supported the PAC's position. According to the scholar Stanislaus Blajwas, "The PAC protest was orchestrated by Sigmund Sluszkza (...). Sluszkza, in turn, received his information from [Arthur] Coleman." Coleman, an Assistant Professor of Slavic Languages at Columbia, had been involved with the Chair's discussions. A Columbia Ph.D. and an Instructor from 1928 to 1946 – before the "up or out" policy – he also was secretary-treasurer of the American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. Sluszkza, a former Coleman student, was a Queens College Instructor and high school teacher. He would continue to fan the flames.¹⁵

On July 1 Coleman, unsuccessful in his protests, resigned in a letter to Eisenhower, and he sent a copy to Simmons. He had to object to funds from the communist government paying his colleague's salary, or else he would be "conniving at the sort of intellectual 'collaboration'" by professors who stayed "during Hitler's regime." Moreover, he could not accept any association of Mickiewicz with the communist government in Warsaw, especially since he and his wife were working on a biography of the poet. He could not face her or his students "if I succumbed to the subtle pressures coming out

¹³ A.C. Jacobs, "Memoirs," Unpublished, 1974, p. 166, author's possession.

¹⁴ „The New York Times,” June 1, 1948.

¹⁵ S.J. Blajwas, *Adam Mickiewicz Chair...*, op. cit., p. 328.

of Poland today to make Adam Mickiewicz a kind of Polish John the Baptist for the regime's version of 'authentic Polish Marxism.'" Nor could he support this "Greek gift" from a Marxist regime that advocated overthrowing the American government and "denies basic voting and the elementary democratic rights." Poland, controlled by Moscow and the Comintern, would wage a campaign of "academic infiltration" with the Mickiewicz Chair.¹⁶

The resignation letter "surprised" Simmons and triggered a series of letters with the administration. He reminded Coleman that during the two years of discussions about the Chair, Coleman never had objected to the proposal. Perhaps Simmons knew that in 1941 Coleman had wondered if he could get Kridl to come to Columbia, when he wrote "I need your help here also." In any event, Simmons knew that they had had a friendly relationship. Later, Professor Jakobson, who had had several conversations with the Provost, informed him that Coleman, if the Polish Chair were established, had wanted support for his candidacy. Simmons also wrote to the Provost. He criticized his colleague's teaching – the enrollments were small – and his scholarship and commitment, adding that he had not made a "name for himself among Slavists." The Provost replied he would meet Coleman before accepting the resignation.¹⁷

While anticipating the meeting, had Coleman, a minor figure at Columbia, lost perspective and exaggerated his position on campus? Did he see his resignation as an opportunity to create widespread publicity? Whatever his concerns about communist infiltration in his department, did he realize how badly the controversy could damage Polish Studies at Columbia? Had he lost all sense of reality? He certainly had to realize that his demands would be unacceptable to Columbia University. On July 9, he told the Provost he would only withdraw his resignation letter if Eisenhower investigated communism at Columbia, withdrew Professor Kridl's appointment, and authorized Coleman to use \$5000 of the Polish grant for the purchase of scientific materials for universities in Poland. On Sunday, July 11, before receiving a reply, he held a press conference at which he released copies of his resignation letter, and he told the media that Kridl would be spreading Poland's communist propaganda to students.¹⁸

"The New York Times" announced on the front-page the next morning: "Quits Columbia Job Over Polish Grant: Dr. Coleman Charges Moscow Controls Fund for Study Chair With 'Infiltration' Aim." The article continued on page five with three columns and Coleman's photo. He discussed his resigna-

¹⁶ PDDE, X, 140; A. Coleman to D.D. Eisenhower, July 1, 1948, CACU; "New York Times," July 12, 1948.

¹⁷ S.J. Blejwas, *Adam Mickiewicz Chair...*, op. cit., p. 330; E. Simmons to A. Coleman, July 3; R. Jakobson to A.C. Jacobs, August 23; E. Simmons to A.C. Jacobs, July 3; A.C. Jacobs to E. Simmons, July 7, CACU, also mentioned in PDDE, X, 140.

¹⁸ „The New York Times,” July 12, 1948.

tion letter, saying he had not had a reply, though he had spoken with the Provost. His resignation stands, he continued, as long as Columbia accepts money that Polish universities need, money that comes “from the gaunt hands of Polish peasants and workers and even professors, many of whom Mrs. Coleman and I used to know and with whom we still sympathize.” In response, Columbia released a statement from the Provost, which stated that Eisenhower would act on the resignation soon. Columbia had accepted the grant after careful consideration, and here it reiterated Fackenthal’s earlier comments about Columbia’s purpose with the Polish grant. And, for the first time, the University said Kirdl would hold the Chair. During his press conference Coleman had conceded he had little hope Columbia would meet his stipulations.¹⁹

That evening Sluska called Kridl “a noted Marxist.” Escalating the level of rhetoric, he added: “It is morally wrong for Columbia to take ‘Cominform’ money because if Columbia accepts such funds, other colleges will also take it, and thus American higher education will then become centers of Communist training.” Two weeks later Sluska told a conference: “If Dr. Kridl wishes to be an American, he should follow Dr. Coleman’s leadership in this and restore the money to those from whom it was taken” – poor Polish peasants.²⁰

That same evening, Kirdl replied from his home in Northampton. After saying “I don’t think any comment is necessary,” he added: “Any accusation that this chair will be used for political purposes is an affront to Columbia University.” It “will be used for teaching Polish literature and language, not propaganda. My political opinions are another matter. I don’t see that I have to explain anything.”²¹

Eisenhower the same day accepted the resignation in a letter written by the Provost, following his meeting with Coleman. Eisenhower specifically supported Kridl’s appointment, and he also addressed the issue of communist subversion. “If I ever find that the incumbent of this Chair steps aside from his academic assignment to infiltrate our University with philosophies inimical to our American system of government, the Chair will be discontinued.” The “Times” published the letter. When Coleman was then interviewed about the letter, he denied that Kridl, “paid as he will be, (...) will be able to carry on his teaching at Columbia under conditions of true scholarship.” This lack of understanding “will grow rather than be diminished by this regrettable decision of General Eisenhower” on establishing the Mickiewicz Chair.²²

Coleman’s press conference had launched a wave of protest the same day as Eisenhower’s letter. Newspapers and radio had a field day, led by the “Times,” the Associated Press wire service, and other papers in New York

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem; July 30, *ibidem*.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

City. One headline read: “Columbia Provost Supports the Reds – The University is a Hot-Bed of Communism.” An editorial, “Coddling Communists at Columbia,” in the “San Francisco Examiner” criticized the Check and Polish Chairs, and Eisenhower personally for his role in the latter. The newspaper added that General Eisenhower had prevented Allied troops from occupying Czechoslovakia in WWII, “Thereby establishing the red flag in central Europe.” It attacked Kridl, Jakobson, and Simmons for their Communist sympathies. The anti-communist “Counterattack” often drew on New York City’s “World-Telegram”, which had a nationally syndicated Red Scare columnist who kept the controversy alive.²³

The University still had not addressed the charges that Simmons, Jakobson, and Kridl were communist sympathizers. When Sluszka sent to Trustee Arthur Hays Sulzberger, the publisher of the “New York Times,” a file he had prepared, “Cominform Infiltration into Columbia,” Sulzberger forwarded it to Eisenhower. Sluszka had described himself as a “conscientious American school teacher” and offered himself as a “researcher or ‘subversive data reporter’” to gather information for the newspaper on infiltration at Columbia. Eisenhower, before he left on vacation, replied in a long letter to Sulzberger that “the whole matter [would be] exhaustively examined.” He was giving the material to Jacobs “in strictest confidence” with instructions to “develop such further facts and statements,” and “if Mr. Jacobs arrives at any conclusion before I return, he will communicate it to you.”²⁴

The Provost’s extensive investigation during the next few weeks would provide the material for a confidential, nine-page report Eisenhower sent the Trustees on September 20th. In addition to investigating the accusations about Communist sympathizers at Columbia, particularly Simmons, Jakobson, and Kridl, there was the matter of hundreds of letters protesting Kridl’s appointment and the acceptance of Coleman’s resignations. Nearly 800 hundred persons had sent a form letter, while the seventy-five personal letters would receive an individual reply. In both cases Jacobs had assistance from Robert Harron, the University’s Director of Public Information, who had excellent working relations with the city’s media. Harron, admittedly unhappy about the Polish Chair, undoubtedly had quickly prepared Fackenthal’s statement after the PAC’s May 31st telegram and the Provost’s statement after Coleman’s press conference.²⁵

²³ A.C. Jacobs, “Memoirs,” *op. cit.*, p. 166. For “Counterattack” and the “World Telegram,” see Appendix B, D.D. Eisenhower to Trustees, confidential, September 20, 1948, CACU.

²⁴ D.D. Eisenhower to A.H. Sulzberger, July 27, and to A.C. Jacobs, July 27, 1948, CACU. See also footnotes, PDDE, X, 164–166. The file of papers Sluszka sent is in CACU. Eisenhower also instructed the Provost to look “intensively, into plans for reorganization the University’s administration” so he would be “completely prepared” for the October Trustees meeting. D.D. Eisenhower to A.C. Jacobs, July 19.

²⁵ A copy of the form letter appeared in the report’s Appendix. D.D. Eisenhower to Trustees, Confidential, September 20, 1948, CACU.

More difficult was the letter that the Provost sent to Professor Simmons on August 2. Simmons, considered an academic “fellow-traveler” in the late 1930’s, had come under attack, and the letter included accusations from the anti-communist newsletter “Counterattack” and an article in the Hearst “World-Telegram.” “I am a bit concerned,” the Professor quickly replied, “that you should be disturbed by the attacks on me and Columbia coming from these sources.” Asserting, “I am not, and never have been a member of the Communist Party,” he proceeded for two-single spaced pages to address specifically the charges against him in “Counterattack,” many of which came from an article in the “World-Telegram.” He then cited journals in which he was listed as an “enemy” of the Soviet Union. Finally, he noted the “insinuations” about the Slavic Languages Department and wrote that all twenty members are “ideologically opposed to the Soviet Union.”²⁶

The Provost, meanwhile, had an important conversation in late July with R. Gordon Wasson, a Columbia alumnus and an English Instructor for one year, and a Vice President in Charge of Public Relations at J.P. Morgan and Company. Wasson, who had been “following from the inside rather closely for a long time the evolution of Slavic Studies,” confidentially wrote that policy should “favor every effort to cultivate Russia and the satellite countries on the study level (...). We should have missed the signals if we had churlishly rejected those funds.” While he had never met Kridl, he had carefully inquired, and “he is absolutely first class.” As for Professor Jakobson, Wasson had known him for many years, and “he was very emphatic in stating the complete loyalty” of him. After the meeting with Jacobs, Wasson wrote to Sulzberger that “The University is doing a superb job, quite unique, in this field (...). The recent criticisms have been monstrously unfair, in my judgment, and uninformed.”²⁷

Wasson dismissed “Coleman’s dastardly behavior” as “so easily explained,” adding that “the public’s memory is so short.” He did not “think the incident should give much concern.” He wanted, nonetheless, the Provost to “talk separately with a number of newspaper persons. When he hoped there would be “an opportunity to say something along these line,” Jacobs suggested the possibility of Eisenhower speaking on “academic freedom and his aversion to various subversive activities.” Eisenhower, when he returned, liked the idea; he

²⁶ For academic “fellow-traveler,” see D. Caute, *The Fellow Travelers*, Yale University Press, 1988, p. 88; A.C. Jacobs to E.G. Simmons, August 2, E.G. Simmons to A.C. Jacobs, August 5, and D.D. Eisenhower to Trustees, Confidential, September 20, with excerpts from Simmons letter in an appendix, CACU.

²⁷ A.C. Jacobs, confidential memo, July 31; R.G. Wasson to A.C. Jacobs, August 18; R.G. Wasson to A.C. Jacobs, July 30, D.D. Eisenhower to Trustees, Confidential, September 20, CACU. Wasson had married a Russian pediatrician in 1926; he would become a famous mycologist, a Trustee of Barnard College, and a member of the Harvard Visiting Committee to the Slavic Department. His CIA file remained closed in 2012, 26 years after his death.

referred to it when he concluded his report to the Trustees. And, significantly, during his Installation Address in October he discussed the importance academic freedom.²⁸

The Provost's investigation served as the confidential nine-page report, plus five appendices, that Eisenhower sent to the Trustees on September 20. The attacks against Columbia, he said, raised two issues. Concerning Polish funds for the Chair, he cited the University's position that students would know more about a "country that has suffered so much." After saying that "too much trouble in the world is traceable to a lack of understanding," he emphasized Wasson's comments that Columbia "is doing a superb job, almost unique."²⁹

Then Eisenhower turned to the second issue, the accusations about the three professors and asserted "there have been many unwarranted and vicious charges made against the University (...). So far as the public is concerned" it had "to maintain a dignified silence." (He might have added he would have liked to reply to certain accusations himself.) He criticized the motives of Coleman and Sluszkas and described Sluszkas as the "spearhead" of the protests. He discussed how Sluszkas had misquoted a letter from an American woman, Anne Waterman, who had returned from teaching in Poland for two years. As for Sluszkas's "misstatements," he referred to a detailed letter from Jakobson that he included in the report's appendix.³⁰

Eisenhower expressed his conviction that Simmons was not, as charged, "a communist sympathizer." It was "not unnatural" for Simmons to have cultivated contacts in Soviet Russia over the years; that did not make him disloyal. He had included Simmons's letter in an appendix and declared that Wasson was "not really concerned about any difficulty" for Simmons. Wasson also had emphasized Jakobson's loyalty and considered Kridl an excellent choice. The Provost, moreover, had had several conversations with Kridl. Years later, Jacobs recalled: "There was not a scintilla of evidence that he had any communist leanings."³¹

Eisenhower concluded he could not guarantee Columbia had no communist sympathizers, but he guaranteed the University would "not be used as a forum to instill into our students philosophical inimical to our form of government. I am confident that none of the professors (...) is disloyal to our government."³²

²⁸ Ibidem.

²⁹ D.D. Eisenhower to Trustees, Confidential, September 20, CACU.

³⁰ When D.D. Eisenhower thanked Professor Henry Steele Commager for sending him the "San Francisco Examiner," he had written: "The Hearst papers, of course, have made no attempt to get the facts. They have said worse things about me than appear in the article you sent." July 29, PDDE, X, p. 171; D.D. Eisenhower to Trustees, Confidential, September 20, CACU.

³¹ Ibidem; A.C. Jacobs, "Memoirs," op. cit., p. 165.

³² D.D. Eisenhower to Trustees, Confidential, September 20, CACU.

Before Coleman left Columbia in late August, he spoke to an audience of 250 people at an event sponsored by the National Committee of Americans of Polish descent. At Columbia “an atmosphere and a climate” has been created “which in itself constitutes a flagrant and outright denial of academic freedom.” The Slavic Department, he declared, had a goal of receiving an annual subsidy of \$100,000 from the Soviet Union, which Columbia denied immediately, and he quoted Simmons as saying: “Then we will have a real department.” The “World-Telegram” article reminded its readers that “Counterattack” recently had accused Simmons of being “one of the leading fellow-travelers in American colleges.”³³

At registration in September a dozen students picketed, and placards asked “What can Kridl teach us?” and urged boycotting Kirdl’s classes. Yet, a mere dozen protesters seldom gather attention at Columbia; in fact, the demonstration paled in comparison to the Howard Fast protests and, especially, to the campus reaction to the tuition increase. Still, Coleman and Sluska had undermined the Polish Studies program for many in the Polish-American and émigré communities. Kirdl faced a challenge and, as Stanislaus Blejwas observed, his “tenure was a fruitful one in the history of Polish Studies in the United States.”³⁴

For Coleman and the PAC, their timing was unfortunate. There is little evidence that Coleman, a very junior and little known member of the liberal arts faculty, attracted a following on the Columbia campus. The “New York Times” article on June 1st, mentioning the PAC telegram to Eisenhower, had arrived on Commencement Day. Thus, Coleman’s protest began, ignited by Sluska and the PAC, as students had departed or were departing, and the faculty was thinking about summer projects and plans. For the Provost, however, the media controversy became prominent. While he never had any question about Columbia accepting the Chair and Polish funding, when Coleman chose to present his demands on July 9 he turned his back, once and for all, on the program with which he had worked for twenty-two years.

The controversy in the press, however, had prompted several officials to consider a different course. Fackenthal, who had accepted the Polish proposal, soon backtracked and proposed a compromise on Polish funding. The Director of Public Information later emphatically recalled: “I still think it was not a smart thing to do and that it cost us more than \$10,000 a year in public opinion.” Yet, would abandoning Winiewicz’s offer also lead to terminating the Masaryk Chair, especially after the communist coup in Prague? More important, would not cancelling the two Chairs diminish Columbia’s Slavic

³³ “World-Telegram,” August 16 [in:] C.W. Ackerman MS., Library of Congress; “New York Times,” August 16 and 17.

³⁴ S.J. Blejwas, *Adam Michiewicz Chair...*, op. cit., p. 435, 438.

Programs? Wasson had emphasized Columbia's challenge in his confidential letter to the Provost. "The whole history and culture of Eastern Europe is unfamiliar to us Americans, that in our own interest we must make up for this ignorance as fast as we can." This is the most "pressing area for expansion of top level studies in the humanities," and Columbia's achievements are unique in this field. "There is no such center in all the Russias (...) only in Columbia is there promise of an adequate program. The further intensification and expansion of these Slavic studies (...) will enable our University to render illustrious service."³⁵

As for Eisenhower, he had been at Columbia only a few weeks when the controversy began. We know the criticism bothered him, and he found himself in a position at Columbia for which he had literally no experience. While we do not know what he specifically thought about the controversy, a few excerpts from his letter to the "Times" Arthur Sulzberger on July 29 are interesting for being non-committal. He reminded Sulzberger that everything had happened before his arrival, except "the formal acceptance" of Coleman's resignation. "I have studied" the Mackiewicz Chair "matter enough to know that we are in the middle of an argument of which the sources can scarcely be traced," but he added they were not "exclusively in support of democracy" or the promulgation of "communist ideology." He added: "I do not pretend, of course, at this time, to express an opinion on the merits of the argument pro and con regarding Professor Coleman." His personal staff, especially his speech writer, always did everything possible to protect him from bad publicity and, in this case, to minimize his involvement. For the Provost, Coleman and the media controversy had been prominent throughout the summer. From his meeting with the PAC over Memorial Day Weekend to his session with Coleman and the media protest led, by the Hearst and anti-communist newspapers, the Provost supported the University's commitment.

In the summer of 1948 that meant establishing the Adam Mickiewicz Chair with Professor Manfred Kridl holding the Chair and contributing to the furthering of Polish-American Studies in America. Years later, the Provost recalled: "I think we came out with a plus."

Bibliography

Primary Sources:

Central Archives, Columbia University (CACU), Columbia University.

"Columbia (University) Spectator", 1947–1949.

Harron R.C., Jacobs A.C., personal interview, Hartford, CT., February 5, 1965.

³⁵ R.C. Harron, personal interview, Hartford, CT., February 5, 1965; R.G. Wasson to A.C. Jacobs, July 30, 1948, CACU.

- Jacobs A.C., "Memoirs," Unpublished, 1974, author's possession.
 Jacobs A.C., MSS., Michigan Historical Collections, University of Michigan.
 "New York Times", May–September, 1948.
The Papers of Dwight David Eisenhower: Columbia University, ed. L. Galambos,
 Johns Hopkins University Press, 1984, X.

Secondary Sources:

- Aaron D., *The Americanist*, University of Michigan Press, 2007.
 Blajwas S.J., *The Adam Mickiewicz Chair of Polish Culture: Columbia University and the Cold War (1948–1954) (Parts 1 and 2)*, "The Polish Review" 1991, Vol. 36, Nos. 3–4, pp. 327–337, 435–450.
 Blejwas S.J., *Two Chairs in Polish Studies (and the Space Between) at Columbia University*, http://www.academia.edu/10341951/Stanislaus_Blejwas_and_Two_Chairs_in_Polish_Studies_and_the_Space_Between_at_Columbia_University, access: 25.02.2016.
 Cauter D., *The Fellow Travelers*, Yale University Press, 1988.
 Cauter D., *The Great Fear: The Anti-Communist Purge under Truman and Eisenhower*, Simon & Schuster, 1978.
 Jacobs T.B., *Eisenhower at Columbia*, Transactions Publishers, 2001.
 McCaughey R.A., *Stand, Columbia*, Columbia University Press, 2003.
 Schrecker E.W., *No Ivory Tower: McCarthyism and The Universities*, Oxford University Press, 1986.
 Simmons E.J., *The Department of Slavic Languages* [in:] *A History of the Faculty of Philosophy, Columbia University*, ed. D.C. Miner, Columbia University Press, 1957.
 Sovern M., *An Improbable Life: My Sixty Years at Columbia and other Adventures*, Columbia University Press, 2014.

„Spraw, żebyś był”. Z Elżbietą Wittlin-Lipton rozmawia Łukasz Tischner

Łukasz Tischner:

W liście do Kazimierzy Żuławskiej z 1 maja 1921 roku Pani ojciec pisał: „obecnie ważę w sobie, czy po skończeniu »Odysei« i kilku drobniejszych prac nie przechrzcić się i nie wstąpić naprawdę do franciszkanów. Chciałbym zostać kaznodzieją. Mam do tego powołanie. Czuję, że mógłbym coś w świecie zmienić, nie za pomocą książek, tylko żywym słowem i dobrymi, choć bezwzględnymi uczynkami. Głosić od ust do ust prawdy, choć niemile, ale owocne i jedyne”. Jak wiadomo, chrzest nastąpił dopiero po wojnie, ale czy rzeczywiście Pani ojciec był bliski wstąpienia do zakonu?

Elżbieta Wittlin-Lipton:

Może. Ja o tym nie wiem.

ŁT

Czyli nigdy o tym nie mówił?

EW-L

Mówił więcej o religii w kontekście spraw żydowsko-katolickich.

ŁT

Jak Pani rozumie jego fascynację świętym Franciszkiem?

EW-L

Ta fascynacja jest większa, niż się na ogół sądzi. To była nie tylko fascynacja Franciszkiem i Asyżem, gdzie tak chętnie podróżował. To była też szerzej miłość do kultury włoskiej, na przykład do Giotto.

ŁT

Zapewne ważne było także przesłanie św. Franciszka – nadzieja na odkupienie nie tylko ludzi, ale i świata zwierzęcego. Przypomina się pointa *Lamentu barana ofiarnego*: „I tylko jeden raz w dziejach tej ziemi/ braćmi zwierzęta nazwał – święty człowiek”.

EW-L

Tak, na pewno. Św. Franciszek był także pisarzem. Nie zaczął jako święty, ale przeszedł długą drogę – od sztuki, kultury poprzez udział w wojnach, aż po wyrzeknięcie się dóbr i założenie zakonu... Ojciec chciał być jak św. Franciszek. Naprawdę chciał. Ja nie wiem, czy on wierzył u kresu życia. On zawsze mówił, że nawet jak wiara jest na 99%, to wciąż istnieje wątpliwość...

ŁT

„Spraw, żebyś był”, jak ze słynnego wiersza *Trwoga przed śmiercią*...

EW-L

Tak! On też chyba uważał, że franciszkańska dyscyplina by mu pomogła. Bo on się miał za słabego. On taki nie był, ale tak myślał. Powtarzał, że gdyby go złapali w czasie okupacji, to w pierwszych 5 minutach wydałby moją mamę i mnie. To była dla niego siła moralna – św. Franciszek.

ŁT

Franciszek był nie tylko opiekunem ubogich, ale także człowiekiem zaangażowanym w politykę, który przeciwstawiał się wojnom krzyżowym, a potem próbował wyjednać pokój między muzułmanami i chrześcijanami, spotykając się z sułtanem Malikiem-al-Kamilem...

EW-L

Tak!

ŁT

Czy w Państwa domu, jeszcze przed wojną obchodziło się święta? Czy były to wyłącznie święta chrześcijańskie, czy także żydowskie?

EW-L

Tylko święta chrześcijańskie. Boże Narodzenie, Trzech Króli... A ja chodziłam do kościoła z kucharką.

ŁT

Czy Pani mama była religijna?

EW-L

Mój dziadek, ojciec mamy, nie był religijny... Moja mama wywoływała we mnie bolesne, instynktowne poczucie winy, co brało swój początek z lat wspólnego ukrywania się w czasie okupacji. Nie byłam dla niej dobrą córką. Mama była zarazem heroicznie silna i masochistyczna. Ojciec i ja okrutnie z tego korzystaliśmy. Byliśmy całkowicie inni. Często nie potrafiła zrozumieć rzeczy, które dla mnie były zupełnie naturalne. Ona nie do końca mnie doceniała, do czego miała powody. Byłam zazdrosna o jej godność wielkiej damy i urodę, a mimo to nie radziłam sobie bez niej i stawałam się słabsza w jej obecności. Trudno mi to wytłumaczyć. Do dzisiaj jest dla mnie ukochaną tajemnicą, tabu. Tajemnicą jest dla mnie także jej religijność.

ŁT

Przy różnych okazjach wspominała Pani, że ojciec utożsamiał się ze wszystkimi bohaterami *Soli ziemi* – i z Piotrem Niewiadomskim, i z Bachmatiukiem, i z Jellinkiem... Wydaje się, że wyjątkowo dobrze i jakby empatycznie portretował postacie przesądne.

EW-L

On na przykład wierzył w moc czerwonej wstążeczki... To był żydowski przesąd.

ŁT

To także przesąd górali karpaccich, który mówi, że czerwona wstążeczka odczynia urok rzucany przez czarownice... W korespondencji z Terleckim czy Grydzewskim pojawia się motyw huculskich „uricznich”, czyli ludzi rzucających urok...

EW-L

Ojciec podchodził do tego z dozą humoru, ale w zaćmieniu słońca naprawdę widział znak – jak w *Soli ziemi*. Poza tym w Monachium widział diabła.

ŁT

Jak to rozumieć?

EW-L

Po wojnie, kiedy pojechał do siedziby Radia Wolna Europa, zobaczył kogoś na ulicy, kogo uznał za diabła. Mogło to mieć związek ze szczególnym zjawiskiem meteorologicznym, na które był wrażliwy – od Alp wiał wtedy wiatr *Foehn*. Ale ojciec uważał też, że Jerzy Kosiński miał w sobie coś diabelskiego.

ŁT

Co miał dokładnie na myśli?

EW-L

Ojciec był niezwykle wrażliwy na wszelkie, że tak powiem, fluidy, które emanowały z ludzi. Ponieważ wszyscy wiedzieliśmy, że w *Malowanym ptaku* Kosiński wymyślił sobie wszystkie holokaustowe udręki (co było dla mojego ojca świętością), ojciec stracił szacunek do jego pisarstwa. Uważał go za kompulsywnego kłamcę, karierowicza i sprawnego manipulatora. Po śmierci ojca Kosiński był moim sąsiadem i mogę uczciwie przyznać, że był on (zapewne ze względu na uzależnienie od narkotyków) co najmniej nieobliczalny. Współczuję mu, bo spotkała go straszna śmierć i prawdopodobnie cierpiał.

ŁT

A czy pani ojciec był przesądny – jeśli chodzi o liczby i na przykład daty?

EW-L

Był, ale traktował to też z humorem.

ŁT

Chciałbym zapytać o okoliczności chrztu Pani ojca. Stało się to późno, gdy była już Pani dojrzałą osobą. W jednym z wywiadów mówiła Pani, że ojciec zwlekał z chrztem, ze względu na solidarność z Żydami, którzy podczas wojny skazani byli na eksterminację. Józef Wittlin przyjął chrzest w Nowym Jorku 23 maja 1953 roku. Co znamienne, obrał wtedy imię Franciszek.

EW-L

On się bardzo przyjaźnił z księdzem Johannesem Oesterreicherem. Niestety nie znałam go bliżej. Oesterreichera interesowali żydowscy konwertyci, którzy przyjmowali chrześcijaństwo. Sam mówił w jidysz, słuchał radia po żydowsku.

ŁT

Był jednym z architektów dokumentu soborowego *Nostra aetate*, który budował podstawy do dialogu między judaizmem i chrześcijaństwem...

EW-L

Oesterreicher pozostawał z kontakcie z Maritainami, którzy w latach 1948–1960 mieszkali w Princeton. Kiedy przyjeżdżali do Nowego Jorku, ojciec się z nimi spotykał. Dla ojca postacią bardzo bliską stałaby się na pewno Edith Stein. Także dlatego, że bardzo się przyjaźnił z Romanem Ingardenem. Niezwykle wrażenie zrobiła na mnie korespondencja Ingardena z Edith Stein. Ona mnie bardzo interesuje, bo kojarzyła się ze świętą Teresą z Àvila, która również wywodziła się z rodziny żydowskiej.

ŁT

O ile wiem, z rodziny żydowskich konwertytów wywodził się także św. Jan od Krzyża...

EW-L

Nie wiedziałam tego... Mój ojciec uważał św. Jana od Krzyża za pierwszego nowoczesnego poetę...

ŁT

Ciekaw jestem, jak Pani ojciec reagował na Sobór watykański II, może zwłaszcza na dokument, do którego powstania przyczynił się ksiądz Oesterreicher – *Nostra aetate*.

EW-L

On bardzo się interesował soborem i uważał, że jest to wielkie wydarzenie. Sądził, że to zmieni świat.

ŁT

Pani ojciec zapisał piękną deklarację w jednym ze swoich notatników: „Jestem chrześcijaninem, ponieważ jestem Żydem. Moje żydostwo ogromnie mi umożliwia zrozumienie Chrystusa. To jest bądź co bądź ta sama substancja. I nie ma w tym żadnej przesady. Dla mnie Nowy Testament jest oddzielony od Starego tylko jedną pustą stronnicą”. Jak opisałaby Pani jego próbę łączenia żydostwa z chrześcijaństwem?

EW-L

Opierała się ona na przekonaniu o kontynuacji – nałączeniu Starego i Nowego Testamentu. Na wrażliwości, może wręcz za wielkiej wrażliwości na swoje żydostwo. I wynikającej z tego nieraz nienawiści do siebie. Kiedy czytam o Jellinku w *Soli ziemi*, przechodzą mnie ciarki... To jest także mój ojciec! On był do bólu szczery, jeśli chodzi o swoje odczucia. A ten rys odrzucenia żydowskiej tożsamości jest wśród Żydów ciągle obecny. Kiedy byłam mała, mama mówiła mi na przykład: „nie żydlacz”.

Z dziedzictwem żydowskim ma też związek to, iż ojciec obciążał mnie tym, że żyję. Właśnie dlatego jadę jutro do obozu na Majdanku. Uważał, że fakt, iż żyję, jest cudem. Nie mówił tak o sobie, ale mówił tak o mnie i o mamie. Kiedy ojciec przyjeżdżał do nas w odwiedziny do Hiszpanii, musiał na początku odbyć ze mną półgodzinną rozmowę, która była dla mnie bardzo bolesna. Mówił wtedy, że odbywa podróż pokutną, i przypominał w bardzo mocnych słowach, że muszę czuć dług, ponieważ przeżyłam Zagładę. Zawsze wtedy płakałam. Ja swojemu dziecku nigdy bym czegoś takiego nie powiedziała.

ŁT

Pani ojciec sporo podróżował do Asyżu, ale także chyba do Lourdes...

EW-L

Trudno to nazwać podróżą, myśmy się po prostu znaleźli w Lourdes, uciekając w czasie wojny z Europy. To było lato 1940, kiedy z Saint-Jean-de-Luz musieliśmy wrócić do Nicei, próbując zorganizować podróż za ocean. I wtedy znaleźliśmy się w Lourdes. Tam był jakiś biskup, który zorganizował spotkanie literackie, brał w nim także udział Franz Werfel. Werfel, który tak jak i my uciekał przed nazistami, powiedział, że jeśli się ocali, to napisze książkę o Bernadecie Soubirous. I tak zrobił. A mój ojciec powiedział, że jeśli my się ocalimy, to ja będę się nazywać Bernadeta. I takie imię przyjął na bierzmowaniu.

ŁT

Pisarstwo Pani ojca każe podejrzewać, że odczuwał w swym życiu swego rodzaju powołanie religijno-moralne, iż postrzegał swój los w kategoriach metafizyczno-moralnego zobowiązania.

EW-L

Tak, absolutnie. Kiedy zrobiłam coś niewłaściwego, mówił do mnie: ładna katoliczka z ciebie! Przypuszczam, że uważał, iż sam nie dorasta do ideału katolika i projektował tę frustrację na mnie. Był perfekcjonistą!

ŁT

Jego religijność naznaczona była jednak ciągłymi kryzysami. Na czym polegały jego główne trudności z wiarą? Czy miały charakter moralny – niezgoda na wizję piekła i przyzwolenie na zło w świecie?

EW-L

Te trudności wynikały przede wszystkim z wrażliwości na śmierć i z niezgody na nią. To był pisarz i poeta śmierci. Co tam jest? Chciał wierzyć, żyć, chociaż często mówił: ja się zaraz zabiję... Zresztą próbował to robić. Ostatni raz...

ŁT

Kiedy była ta ostatnia próba samobójcza?

EW-L

Na krótko przed moim ślubem. Strasznie się wstydził, że nie mógł normalnie zarabiać. Ale nie było żadnej presji. Razem z narzeczoną nie marzyliśmy o żadnym luksusie i było wspaniale – sama uszyłam sobie sukienkę, Lechoń grał na fortepianie... A ojciec czuł się okropnie. Gdy nasilały się objawy depresji, lekarze dawali mu różne środki, na przykład metedrynę. Chciał wtedy

skoczyć z mostu. Ale na szczęście odwiedził nas mąż mojej przyjaciółki, wspinały lekarz, i dał mu zastrzyk, po którym ojciec uspokoił się. Jak porównam ojca z Lechońiem, który popełnił samobójstwo, to myślę, że Lechoń przygotowywał się do samobójstwa, ale nic nie mówił. Mój ojciec natomiast miał te wybuchy strasznej wściekłości i złości, kiedy krzyczał, że się zabije, ale po takich awanturach już mu przechodziło. Czasem w tej zaciekłości pisał... Napisał kiedyś zjadliwą parafrazę Whitmana, która była wściekłą napaścią na kulturę amerykańską.

ŁT

Czyli opis Gombrowicza, który mówił o Pani ojcu: pocziwy, ale i demoniczny – był trafny...

EW-L

Tak. Mama mówiła, że nasz dom to teatr absurdu. Na szczęście była jeszcze ulubiona kotka ojca – Sadie Carnot i wspólne poczucie humoru, które nas ratowało. Mama mówiła, że bez humoru byśmy zwariowali, ale w końcu niestety zwariowała.

ŁT

W niewydanych notatnikach Pani ojca znalazłem taki zapis: „Przewrażliwienie na punkcie wszystkiego, co ma coś wspólnego z krzyżem, ukrzyżowaniem, np. »krzyżować plany«, krzyżować i ukrzyżować”. Literacki zapis tego przewrażliwienia można znaleźć w Prologu do *Soli ziemi*. Czy Pani była świadkiem tego przewrażliwienia? Na czym ono polegało, jak tłumaczyłaby Pani jego źródła?

EW-L

Myślę, że bolał nad tym, iż większość ludzi nie pojmuje znaczenia krzyża jako miejsca agonii i śmierci Chrystusa. Dla ojca nie był to obiekt dekoracyjny, ale narzędzie tortury i śmierci podobne do większości tego typu przedmiotów – od garoty po krzesło elektryczne. Ojciec miał odrazę do kary śmierci i często cytował *Idiotę* Dostojewskiego i Camusa. Tę wrażliwość na krzyż widać wyraźnie w szkicu *Krzyż* (zamieszczonym w *Esejach rozproszonych*), który napisał po pobycie w Arezzo, gdzie oglądał freski Piera della Francesca. Widać też w *Lamencie barana ofiarnego*, który był zainspirowany obrazem Rembrandta *Ofiara Abrahama* z Alte Pinakothek w Monachium. Ja, kiedy czytam ten wiersz, mam przed oczami spętane jagnię z obrazu Zurbarana w Prado.

ŁT

Z tego, co Pani mówiła o Asyżu, wynika, że religijność Pani ojca miała związek z wrażliwością na sztukę.

EW-L

Tak, sztuka była dla niego pomostem do religii i dla mnie zresztą też. Kiedy oglądałam operę *Święty Franciszek z Asyżu* Oliviera Messiaena, to jest to dla mnie przeżycie o wielkiej sile duchowej.

ŁT

Przychodzi mi do głowy bodaj ostatni wiersz Pani ojca *Postscriptum do mojego życia*, w którym pojawia się prośba skierowana do Boga: „Lecz Ty, o którym chcę wierzyć, że jesteś/ Poślij tam – gdzie jeśli ją mam – będzie moja dusza,/ pocieszyciela Twego – Wolfganga Amadeusza”.

EW-L

Nasz kontakt z Panem Bogiem, z wiarą dokonywał się przez sztukę. Dlatego on tak kochał te Włochy, bo mógł wtedy rozmawiać z Bogiem. I rozmawiał.

ŁT

Bardzo mnie też przekonuje szczególny rys religijności Pani ojca, który poszukiwał Boga w zwyczajności, a nie w intelektualnych konstrukcjach, wynoszących ponad codzienność.

EW-L

Tak, *Sól ziemi* jako *Odyseja*, w której głównym bohaterem nie jest Odyseusz, ale świniopas Eumajos – to była idea pięknie rozwinięta przez Zygmunta Kubiakę w jego posłowie do *Soli ziemi*. Nazwał Józefa Wittlina polskim homerydą.

Jeśli chodzi o Mozarta, ojciec uważał, że jego muzyka skrywa obecność Boga. Ojciec fantastycznie znał się na muzyce. Potrzebował przeżywać Boga poprzez Mozarta, bo Mozart był namacalnym darem od Najwyższego dla niego. Inny to abstrakcja, jaką była jego wiara.

Dodam jeszcze, że o religii ojciec dużo rozmawiał z Miciem Horszowskim, który także wywodził się z rodziny żydowskiej, wyznającej katolicyzm.

ŁT

Na koniec chciałbym zapytać o kres życia ojca. To czas przewartościowania własnego życia, szczególnie intensywnych poszukiwań religijnych. Czy tak było właśnie w przypadku Pani ojca?

EW-L

Umarł w szpitalu. Przy jego śmierci akurat mnie nie było, towarzyszyła mu moja mama. Bał się śmierci. Na krótko przed odejściem powiedział, że umiera dla Polski. Potem miał halucynacje i kazał mamie zdjąć ze ściany obraz Lutra, którego tam nie było. Kazał jej jeszcze wyprostować pled, bo był fanatykiem porządku. To był ten Bachmatiuk w nim!

Nina Taylor-Terlecka
University of Oxford

Orfeusz i Kostucha. Ostatnie chwile Józefa Wittlina*

Równo 40 lat temu, w niedzielę 29 lutego 1976 roku, w wczesnych godzinach porannych, Józef Wittlin zasnął snem wiekuiстым w nowojorskim szpitalu. Wnet, słowami kaznodziei złotoustego, przed bramą nieba powitali Go Izajasz, Jeremiasz i Ezechiel, którzy w towarzystwie Biedaczyny z Asyżu zaprowadzili poetę do tronu Wszecchmożnego. W ostatniej rozmowie z księdzem mówił, że przygotowuje się do śmierci i że odda swoje życie za pokój świata.

Podczas miesięcznego pobytu szpitalnego Wittlin chętnie rozmawiał po włosku z uroczą pielęgniarką z Potenzy rodem. Mimo że ciężko chory, był do samego końca przytomny. Mózg sprawnie funkcjonował, do godziny drugiej nad ranem jeszcze rozmawiał z żoną, ostatnie chwile miał spokojne. Chociaż czuł, że umiera, „ale łudził się – pisała potem Wittlinowa – wspierany naszymi kłamstwami, że wyjdzie z tych oparów i będzie mógł jeszcze pisać. Stało się inaczej. Odszedł we śnie. W obecności rodziny”.

W swoich dyspozycjach testamentowych Wittlin wydał pewne wskazówki co do obsekwii. „Jeśli w New Yorku kiwnę – proszę o mszę, może z jakimś gregoriańskim śpiewem”. Przy tym zastrzegł – „ale bez żadnych »eulogii«. Niechaj tylko [ksiądz] przed ołtarzem coś o mnie powie”.

Stało się jednak nieco sprzecznie z tymi życzeniami, gdy 2 marca o godzinie 9.45, odprawiając mszę żałobną w kościele św. Tomasza Morusa na Manhattanie ks. Henryk G. d’Anjou wygłosił homilię nad trumną:

W samej rzeczy powinniśmy Cię pochować *more nobilium*, w sposób szlachetny, tak jak chowano hiszpańskich magnatów za dawnych czasów. Sześciu diakonów w złotych dalmatykach z El Greca powinno nieść Twoją trumnę, i sześciu braciszków franciszkańskich, z zapalonymi świecami paschalnymi w ręku, klękać u Twojego boku. Posadzka w kościele św. Tomasza Morusa powinna być zaścielona dywa-

* Fragment większej całości.

nem z kwiatów i Twoja trumna owinięta barwami Papieża Jana XXIII. Powinien zadzwonić królewski dzwon katedry wawelskiej i wielki chór rozśpiewać: „Święty Boże”..., „Sanctus Fortis”..., „Hagios Athanatos”!

Kolejny punkt testamentowy Wittlina brzmiał: „Nie chciałbym być pochowany w jednym z tych straszliwych, dalekich cmentarzy. Żadnych malunków na mojej gębie. Trumna ma być zamknięta”. Profesor Wiktor Weintraub przyjechał z Bostonu na pogrzeb, „bardzo amerykański, bo kościół był w trzech czwartych wypełniony, ale na cmentarz pociągnęły za karawanem wszystkiego cztery wozy. Ten cmentarz, byłem na nim po raz pierwszy, to swoista osobliwość amerykańska: położony prawie 20 mil za miastem, olbrzymi i ma na środku swój przystanek kolejowy, który się nazywa Walhalla”. Zaraz po pochówku zaofiarował pomoc w przekazywaniu części archiwum, rękopisów i korespondencji do zbiorów uniwersytetu w Harvardzie, tak jak to było wcześniej uzgodnione z pisarzem.

W swojej eulogii ksiądz i tak nie unikał superlatywów, bowiem „nikt od czasów Juliusza Słowackiego nie pisał po polsku piękniej i z taką doskonałością jak Józef Wittlin”. Duży nacisk kładł na napaści antysemitki, których Wittlin był ofiarą w przedwojennej Warszawie ze strony hurrapatriotycznych, a może też zwyczajnie zawistnych pisarzy. Sytuacja nie poprawiła się po ochrzczeniu poety, gdyż to właśnie po przyjęciu chrztu „z obu stron słychać było tylko »Trędowaty! Trędowaty! Trędowaty!«”. Mówca postulował: „Przed trumną Józefa Wittlina polski katolicyzm powinien paść na klęczki i bić się w kamienną pierś, pokutując za grzech antysemityzmu, »zbrodni sprawiedliwych«, która woła o pomstę do nieba. Ale czy to zrobi?”.

Znany jako szermierz dialogu polsko-żydowskiego i niestrudzony obrońca ofiar nazizmu, ksiądz Henryk d’Anjou – urodzony w Polsce, gdzie przeżył okupację niemiecką – nieraz wywoływał oburzenie pobożnych parafian. W pewnej chwili dziejowej zawiesił flagę Izraela nad swoim kościołem; za to, że w płomiennych kazaniach ostro chlęstał wszelkie objawy marksizmu, nacjonalizmu i antysemityzmu, dostawał listy z pogroźkami.

Wedle wskazówek samego Wittlina o jego zgonie miały być powiadomione „New York Times” (nekrolog i zdjęcie), PEN Club amerykański, Akademia w Darmstademie, Polski Instytut Naukowy w Nowym Jorku i Radio Wolna Europa. Wdowa również poinformowała „Kulturę” paryską, gdzie miało się ukazać wydanie II tomu jego dzieł. W liście do Jerzego Giedroycia Czesław Miłosz komentował: „Śmierć Wittlina – pisał – jak to w bajce o pasterzu, który wołał o wilku i nikt później wiary nie dawał – kiedy po wojnie po raz pierwszy zjawiłem się w Nowym Jorku, już wtedy Wittlin skarżył się, że na wymarcie. Ale i na hipochondryków przychodzi niestety koniec”.

Przewrażliwiony, skrajnie znerwicowany Józef Wittlin właściwie całe życie utyskiwał na zdrowie i były ku temu powody. Choć już mocno słabnąc, w marcu 1975 roku miał swój ostatni wieczór autorski w Sali Fundacji Kościuszkowskiej, tamże też niebawem, mówiąc z kartek „z punktami”, wpro-

wadzał „ulubioną i wysoko przeze mnie cenioną autorkę” i zagaił debiut nowojorski Zofii Romanowiczowej. Ale już w kwietniu tego roku przeliczne dolegliwości: bóle w czole, zaburzenie równowagi i wzroku, ciężka anemia, nasunęły poważne wątpliwości co do jego udziału w zaplanowanym na listopad wieczorze dla uczczenia niedawno zmarłego Aleksandra Janty. Do książki zbiorowej o Jancie skrobnął zaledwie parę określeń, a w festschrifcie dla Wiktora Weintrauba występował już tylko w *Tabula gratulatoria*.

Dramatyczne pogorszenie nastąpiło na początku października: chwilowe niedokrwienie mózgu, stłuczenie kolana i zapalenie mazi stawowej. Po czym krwotoki z nosa i dwa tygodnie w szpitalu uniwersyteckim, gdzie opiekował się nim życzliwy internista z Przemyśla rodem. Gdy liczne analizy krwi wykazały nadmiar potasu (objaw uremii) i niedobór sodu, spowodowane obniżoną czynnością nadnerczy, zapisano mu kortyzon. Po wyjściu ze szpitala przyplątała się uciążliwa grypa, a w ślad za nią silna infekcja i pięcioletniowy stan podgorączkowy. Wyniszczenie organizmu uniemożliwiło potrzebny zabieg chirurgiczny. Podczas krótkiej przerwy bezgorączkowej rozpisywał życzenia świąteczne nierównym pismem. Przy tym nie odstępowała go anemia, a ważył wszystkiego 90 funtów. Gdy wróciły dreszcze i szczęknięcie zębami, temperaturę zbito dopiero po ogromnych dawkach sulfonamidu. Ale i sam timbre głosu Wittlina miał zmieniony.

Przez cały okres chorobowy Wittlin dużo mówił o starych przyjaciółach, nie zapominał o ich urodzinach, rozpamiętywał młodość wspólnie spędzoną we Lwowie – swoje pierwsze olśnienie poezją Rilkego, partyturę Tristana wielokrotnie wykonaną przez kolegę na fisharmonii w pasażu Mikolascha, wspólne przygody w Wiedniu.

Gdy pod koniec stycznia gorączka osiągnęła 40 stopni, Wittlina zawieziono do szpitala. Nie rozstawał się z dawnymi tęsknotami, pisał: „Te drapacze chmur, na które patrzę z mojego szpitalnego pokoju na siedemnastym piętrze, martwe w dzień, w nocy ożywia je oświetlenie – przywidują się mnie jak olbrzymie niebotyczne nagrobki. Beznadziejność tego krajobrazu ratuje świetlna reklama PAN-AM, jakby iskra nadziei – że jeszcze wyruszę stąd za ocean”.

W szpitalu cała ekipa lekarska, z przyjaznym przemysłaninem na czele, zachodziła w głowę, aż wpadła na diagnozę: F.U.O. czyli *Fever of unknown origin*, a co do przyczyn wysnuwała... różne hipotezy. Jak stwierdziła siostra pacjenta: „Józio zadaje lekarzom najtrudniejsze egzaminy z interny”. Właściwie całe życie Kostucha czaiła się na Józefa Wittlina, zastawiała na niego pułapki. Gdy wreszcie zwerbowała wszystkie kohorty i uszykowała szeregi, to zewsząd, hurmem i szturmem, zaczęły wylać choróbska. I tylko hurmem i szturmem potrafiła wyprawić Orfeusza w zaświaty. Wszystkie organy powoli odmawiały posłuszeństwa. Ostatecznie rozpoznano daleko posuniętą marskość wątroby i nekrozę nadnercza, na których rozwinęły się nowotwory.

Trzeba więc raz na zawsze włożyć między bajki „hipochondrię”, o którą Wittlina podejrzewali najbliżsi nawet ludzie, wypominając mu niewydajność

literacką. Wiele kartek jego epistolografii cechują nieustające biadolenie, litanie boleści, litowanie się nad samym sobą. Takie odczytanie wymaga jednak nieco lepszego rozeznania; choroba poety narastała od lat, tylko jakimś cudem istniał i pracował.

Proszony przez Giedroycia o tekst wspomnieniowy Miłosz ekskuzował się, iż „o Wittlinie zasadniczo powinien napisać lwowianin. Czy nie masz kogo takiego? Może jednak Andrzej Vincenz?”. Zgadzał się redaktor, że „może warto by uwypuklić jego »lwowskość«, jak to sugerujesz, ale czy mały Vincenz to potrafi? To wymaga dużej maestrii. Mógłby to zrobić Hostowiec (...)”. Redaktora bardziej interesowały niedokończone fragmenty *Soli ziemi* niż wiersze – „no ale trudno – nawet wiersze trzeba wydać”. Ostatecznie w numerze majowym „Kultury” Miłosz dał raczej konwencjonalną, niepodpisaną notatkę *Żegnamy Józefa Wittlina*: „Żegnamy Józefa Wittlina, pisarza zawsze wiernego swojej wielkiej współczującej miłości, człowieka głębokiej wiary, mądrego i prawego obywatela, który przez połowę życia dzielił los wszystkich wyzutyh z ojczyzny. Nie możemy w tej chwili lepiej uczcić jego pamięci, niż podając wyjątki z jego pisma”.

W Londynie Związek Pisarzy urządził wieczór poświęcony pamięci pisarza w Ognisku Polskim. Juliusz Sakowski, zapewne *spiritus movens* tego spotkania, wspominał swą wieloletnią przyjaźń z Wittlinem, Bronisław Przyłuski mówił o jego poezji. Fragmenty *Soli ziemi* i przekładu *Odysei* czytali Karol Dorwski i Józef Opieński. W numerze pamiątkowym „Wiadomości” ukazały się również wypowiedzi Stanisława Balińskiego, Felixa Mantela, Pawła Łyska i Tadeusza Nowakowskiego.

W Nowym Jorku przeczekano okres wakacji letnich i wieczór pożegnalny Józefa Wittlina odbył się 6 listopada tego samego roku firmowany przez Polski Instytut Naukowy. Przewodniczyła Rosjanka, monografistka poety, Zoya Yorieff. Z mówców Wiktor Weintraub „z właściwą sobie subtelnością krytyczną” poświęcił uwagę *Soli ziemi*, a Tymon Terlecki, nawiązując do wspomnień osobistych, mówił o roli Lwowa w życiu i twórczości Zmarłego. W części artystycznej Karin Tiche-Falencka odtworzyła garść liryków, wybranych przez Wittlina do programu jego ostatniego wieczoru autorskiego, a Tola Korian czytała poetycki Prolog do *Soli ziemi* i zadedykowany jej wiersz *A la recherche du temps perdu* oraz wyjątki z *Mego Lwowa*. W komemoracji uczestniczył także Mieczysław Horszowski, blisko zaprzyjaźniony z poetą pianista, i – jak gdyby spełniając prośbę w *Postscriptum do mojego życia* – odegrał jedną z jego ulubionych sonat Mozarta. Zamknął spotkanie – jak pisał sprawozdawca wieczoru – „sam Wittlin nagrany na taśmę recytacją *Hymnu o łyżce zupy*. Był to głos zza grobu i jednocześnie świadectwo życia poza śmiercią”.

W jednym z listów kondolencyjnych stwierdzono, że w pisarstwie Wittlina nie ma „ani jednego nieprawdziwego słowa”. Z tym sądem zgodziła się Wdowa: „[Józio] po prostu nie potrafił kłamać i to może mu utrudniało pisanie”. Utrudniało mu życie wśród ludzi, proces twórczy. I nie tylko.

Redaktor prowadzący Lucyna Sadko

Skład i łamanie Hanna Wiechecka

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-81, tel./fax 12-663-23-83

Druk i oprawa: Drukarnia Alnus Sp. z o.o.