

ARCHIWUM EMIGRACJI

W poprzednich zeszytach m.in.:

Czesław Miłosz, *Bieliński i jednorożec*

Jan K. Kapera, *Od Guggenheim Museum do Currier Gallery. Jan Lebenstein — Kronika Amerykańska*

Ryszard Löw, *Literatura polska w przekładach hebrajskich*

Czesław Miłosz, *Wielkie pokuszenie. Dramat intelektualistów w krajach demokracji ludowej*

Tymon Terlecki, *Głos diabelskiego adwokata (w sprawie literatury na emigracji)*

Lajos Pálfalvi, *Recepcja Józefa Mackiewicza na Węgrzech*

Tymoteusz Karpowicz, *Władca wyspy czystej świadomości. O poezji Zdzisława Marka*

Stanisław Szukalski, *Niemy śpiewak. Rozdział z autobiografii*

M.A.S., *Emigracja i SB — jeden dokument, wiele pytań*

Krzysztof Cieszkowski, *The Tate Gallery and Poland*

Karolina Famulska-Ciesielska, „*Alija Gomułkowska*”. *Obraz odwilży w oczach Żydów — pisarzy polskich, którzy wyemigrowali z Izraela w latach 1957–1958*

Paweł Libera, *Mieczysław Grydzewski i „Wiadomości” w oczach Służby Bezpieczeństwa PRL*

Wacław Lewandowski, *Donosy na Józefa Mackiewicza*

Konrad Tatarowski, *Hilary Krzysztofiak*

Tadeusz Wyrwa, *Z nie opublikowanych wspomnień z (nie tylko) emigracyjnego życia kompozytora Romana Palestra*

Paweł Bem, *Świątopogląd Konstantego Jeleńskiego. Próba rekonstrukcji*

Adam F. Kola, „*obdarowuje Pan nas tutaj ciągle...*”. *Manfreda Kridla pomoc dla Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*

Listy A. Bobkowskiego i K. A. Jeleńskiego do M. Grydzewskiego, J. Kosińskiego do J. Chałasińskiego, M. Wertenstein do K. Kott, J. Stempowskiego do J. i W. Kościalkowskich, W. Gombrowicza do T. Terleckiego oraz korespondencja M. Chmielowca z H. Elzenbergiem, listy różnych osób do M. Modzelewskiej, korespondencja Kazimierza i Haliny Wierzyńskich z Ludwikiem Krzyżanowskim

Rozmowy z Z. Michałowskim, S. Frenklem, J. Czapskim, W. Gombrowiczem, J. Nowakiem-Jeziorańskim, Cz. Miłozem, B. Taborskim, J. Giedroyciem, W. Iwaniukiem i K. Wierzyńskim, J. Baranowską, A. Kossowskim

Wspomnienia m.in. o: T. Karren-Zagórskiej, T. Nowakowskim, M. Reszczyńskiej-Stypińskiej, J. Kowalewskim, T. Wittlinie, R. Kowalewskiej, K. Brandysie, S. Kotwicz, A. Bogusławskiej, J. Kotcie, P. Łabużku (Baro), E. Neusteinie, J. Eichlerze, Ł. Gliksman, A. Tomaszewskim, R. Chwolesie, J. Eichlerze, N. Grossie, J. Kościalkowskiej, M. Paszkiewicz, O. Scherer, W. Leitgeberze, T. Żenczykowskim, B. Czaykowskim, A. Pomianie, A. Pospieszalskim, W. Żeleńskim, G. Boruckim, J. Pietrkiewicz, Z. Romanowiczowej, K. Romanowicz

Redakcja:

Beata Dorosz, Zbigniew Girzyński, Adam F. Kola, Jarosław Koźmiński, Joanna Krasnodębska (sekretarz redakcji), Gabriela Lewandowska (red. językowy), Wacław Lewandowski (z-ca red. naczelnego; historia literatury), Rafał Moczko (sekretarz redakcji), Jan W. Sienkiewicz (historia sztuki), Anna Supruniuk (źródła i dokumenty), Mirosław A. Supruniuk (red. naczelnny), Mariusz Wołos (historia)

Naukowa Rada Redakcyjna:

Egidijus Aleksandravičius (Litwa), Alice-Catherine Carls (USA), Swietłana Czerwononaja (Rosja), Anna Frajlich (USA), Douglas Hall (Wielka Brytania), Jerzy R. Krzyżanowski (USA), Wojciech Ligęza, Józef Olejniczak, Krzysztof Pomian (Francja), Dobrochna Ratajczakowa, Aleksej Wasiliew (Rosja)

ARCHIWUM EMIGRACJI

STUDIA * SZKICE * DOKUMENTY

ROK 2011

ZESZYT (1–2) 14–15

W stulecie urodzin
Czesława Miłosza

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA
TORUŃ 2011

ARCHIWUM EMIGRACJI
ŹRÓDŁA I MATERIAŁY DO DZIEJÓW EMIGRACJI POLSKIEJ PO 1939 ROKU

XLII–XLIII

Pod redakcją
Stefanii Kossowskiej i Mirosława A. Supruniuka

Projekt okładki: Mirosław A. Supruniuk
Rysunek na okładce: Stanisław Frenkiel

Artykuły przeznaczone do kolejnych numerów pisma powinny być przesyłane w formie elektronicznej (WORD, RTF) wraz z krótkim streszczeniem w języku angielskim.:

e-mail: Archiwum@bu.uni.torun.pl
tel. (48 56) 611 43 91, tel./fax (48 56) 611-22-43
http://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/gazeta/index.html

Redakcja informuje, iż prezentowana wersja czasopisma (papierowa) jest wersją pierwotną (referencyjną).

Recenzent: Robert Mielhorski

Kolegium Doradcze:

Zofia Bobowicz (Francja), Maja E. Cybulska (Anglia), Ryszard Löw (Izrael),
Krzysztof Muszkowski (Anglia), Lech Paszkowski (Australia)

© Copyright by Archiwum Emigracji, Toruń 2011

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011

ISSN 2084-3550
ISSN (seria) 2084-0993

Tłumaczenie streszczeń: Magdalena Szwejka (język angielski)
Korekta: Joanna Krasnodębska, Paulina Matysiak



WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu MIKOŁAJA KOPERNIKA

Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. (48 56) 611 42 95; fax (48 56) 611 47 05; e-mail: wydawnictwo@umk.pl
Dystrybucja: ul. Reja 25, 87-100 Toruń
tel./fax (48 56) 611 42 38; e-mail: books@umk.pl
www.wydawnictwoumk.pl

Druk i oprawa:
Drukarnia Cyfrowa UMK
ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń, tel. (48 56) 611 22 15

SPIS TREŚCI

CZESŁAW MIŁOSZ — W STULECIE URODZIN

Bartosz Krawczyk, <i>Miłosz i Andrzejewski — trudny dialog</i>	9
Marcin Wołk, <i>Język nasz, język ich. Jeszcze o wariantach tekstowych „Campo di Fiori”</i>	21
Kamil Dźwinał, <i>Poetycka historia i krytyka literatury w ujęciu Czesława Miłosza</i>	33
Mirosław A. Supruniuk, <i>Miłosz '51 — raz jeszcze. Studium o pożytku z czytania źródeł</i>	42
Czesław Miłosz, <i>W obronie pisarzy. List do redakcji</i>	47
Andrzej Pomian-Dowmuntt, <i>Pisarze nie są „tabu”</i>	48
[Karol Zbyszewski] <i>Bywalec, Podsluchane</i>	54
[Juliusz Sakowski] <i>J. S., Szaleństwo i kariera</i>	55
Mieczysław Grydzewski, <i>Silva rerum</i>	57
Z kraju: <i>Ucieczka Miłosza</i>	59
Jan Bielatowicz, <i>Logika Czesława Miłosza</i>	60
T. Baka, <i>Kumoszki z Windsoru czyli nowa moda wśród literatów polskich</i>	63
Michał Chmielowiec, <i>„Dział pochwał”</i>	64
Aleksander Bregman, <i>„Nawrócony”, ale czy całkiem? „Sprawa Miłosza”, to nie problem nowego uchodźcy</i>	66
[Gustaw Herling-Grudziński] <i>Lector, Czasopisma obce</i>	69
Sergiusz Piasecki, <i>Były popucznik Miłosz</i>	72
Rafał Moczkoan, <i>„Ja nie wiem kto z nas ostatecznie ma rację” — o dwóch nieznanym listach z korespondencji Miłosz–Chmielowiec</i>	79
Ewa Dryglas-Komorowska, <i>Znaczenie martwej natury w poezji i eseistyce Czesława Miłosza</i>	94
Beata Dorosz, <i>Czesław Miłosz w kręgu Polskiego Instytutu Naukowego w Nowym Jorku</i>	103
Olga Glondys, <i>Kongres Wolności Kultury i wolność Czesława Miłosza: refleksja o zaangażowaniu i drodze do Prawdy w dobie zimnej wojny</i>	123
Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska, <i>Droga ku spełnieniu: inicjacyjne sensory poematu Czesława Miłosza „Orfeusz i Eurydyka”</i>	153
Piotr Rambowicz, <i>Doświadczenie starości w późnej twórczości Czesława Miłosza</i>	174
Wiktor Tróścianko, <i>Obóz laureata</i> , oprac. Paulina Matysiak.....	188
Florian Śmieja, <i>Trzy wspomnienia o Miłoszu</i>	199

HISTORIA LITERATURY

Jerzy Speina, <i>Powojenne losy żołnierzy polskich na Zachodzie (w świetle twórczości beletrystycznej pisarzy Drugiej Emigracji)</i>	205
Joanna Kosturek, <i>Bóg w poezji Stanisława Barańczaka — Reżyser Losu i Świadek Istnienia</i>	227
Marta Dąbrowska, <i>Antyczna Grecja wobec kultury XX wieku. Refleksja nad „esejami greckimi” Stanisława Vincenza</i>	238
Marcin Lutomiński, <i>Dziennikarstwo jako misja. O emigracyjnej publicystyce Zygmunta Nowakowskiego</i>	256

HISTORIA

Bartosz Nowożycki, <i>Działalność Polskiego Instytutu Naukowego w latach 1942–1989</i>	267
Krzysztof Tarka, <i>Wywiad PRL na tropie Kazimierza Sabbata</i>	289

HISTORIA SZTUKI

Marta Chrzanowska-Foltzer, „Rozmowy prowansalskie” — polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś.....	295
Swietłana Czerwononaja, <i>Sztuka na uchodźstwie: zmiana paradygmatów interpretacyjnych (doświadczenie Rosji i państw Europy Wschodniej powstałych z dawnych republik ZSRR)</i>	316
Joanna Klara Teske, <i>Żaby, żebracy i Bóg: pojęcie cudu w opowiadaniu Stanisława Szukalskiego „Niemy śpiewak”</i>	336

ŹRÓDŁA I MATERIAŁY

Anna Mieszkowska, <i>List do Juliusza Sakowskiego</i>	343
Jan W. Sienkiewicz, <i>Kolorowy kontur i kontrast cykliczny? Marian Bohusz-Szyszko do Józefa Jaremy</i>	346
Mirosław A. Supruniuk, <i>Zwyczajne życia codziennego na Wyspach Brytyjskich — instrukcja dla polskich żołnierzy z 1940 roku</i>	351

WSPOMNIENIA – BIOGRAFIE

Mirosław A. Supruniuk, <i>Dwoje drukarzy godnych ballady. Krystyna Bednarczyk (1923–2011)</i>	361
Karolina Famulska-Ciesielska, <i>Ida Fink (1921–2011)</i>	369
Anna Mieszkowska, <i>Włada Majewska (1911–2011)</i>	372
Joanna Rostropowicz-Clark, <i>W poszukiwaniu straconego domu. Danuta Mostwin (1921–2010)</i>	383
Czesław Karkowski, <i>Działacz niespożyty. Zygmunt Nagórski (1912–2011)</i>	387
Arnold Klónczyński, <i>Polak szwedzkiego pochodzenia i Szwed w jednej czwartej. Andrzej Nils Ugglä (1940–2011)</i>	391
Jan W. Sienkiewicz, <i>Artysta piękna i nie tylko w szkło zaklętego. Aleksander Werner (1920–2011)</i>	394

RECENZJE – OMÓWIENIA

Ewa Bobrowska, <i>Wokół wystawy „Polonia. Les Polonais en France depuis 1830” w Muzeum Historii Imigracji w Paryżu — refleksje i dylematy kuratora</i>	397
Jan W. Sienkiewicz, <i>Sztuka na uchodźstwie w krzywym zwierciadle w centrum św. Jana w Gdańsku (Art in Exile. Sztuka na uchodźstwie. Gotlib — Ruszkowski — Topolski — Żuławski. Z kolekcji Tomasza Zieleniewskiego, oprac. A. Zalewska, Gdańsk 2011)</i>	407
Katarzyna Lewandowska, <i>Nieposłuszeństwo Leonor Fini. (Na marginesie wystawy w Muzeum Literatury w Warszawie)</i>	411

KOMUNIKATY

Jan W. Sienkiewicz, <i>Obraz ziemi ojczystej w twórczości artystów polskiego Londynu</i>	415
Tadeusz Gromada, <i>Mowa pożegnalna prezesa Polskiego Instytutu Naukowego w Ameryce</i>	421

CONTENTS

CZESŁAW MIŁOSZ—ON BIRTH CENTENARY

Bartosz Krawczyk, <i>Milosz and Andrzejewski—difficult dialogue</i>	9
Marcin Wołk, <i>Our language, their language. Still on the variants of “Campo di Fiori”</i>	21
Kamil Dźwiniel, <i>Poetic history and criticism of literature in perspective of Czesław Miłosz</i>	33
Mirosław A. Supruniuk, <i>Milosz ‘51 once again. The study about a profit from reading sources</i>	42
Czesław Miłosz, <i>In defense of writing. A letter to the editors</i>	47
Andrzej Pomian-Dowmuntt, <i>Writers are not “taboo”</i>	48
[Karol Zbyszewski] <i>Bywalec, Overheard</i>	54
[Juliusz Sakowski] <i>J. S., Madness and career</i>	55
Mieczysław Grydzewski, <i>Silva rerum</i>	57
From the country: <i>Milosz’s escape</i>	59
Jan Bielatowicz, <i>Czesław Miłosz’s logic</i>	60
T. Baka, <i>The crones of Windsor, that is a new fashion amongst Polish literary men</i>	63
Michał Chmielowiec, <i>“Applause section”</i>	64
Aleksander Bregman, <i>“Converted,” yet completely? “Miłosz’s case” is not the problem of a new refugee</i>	66
[Gustaw Herling-Grudziński] <i>Lector, Foreign journals</i>	69
Sergiusz Piasecki, <i>Former “poputek” Miłosz</i>	72
Rafał Moczkoan, <i>“I have no knowledge of who of us is ultimately right”—about two unknown letters from Miłosz-Chmielowiec correspondence</i>	79
Ewa Dryglas-Komorowska, <i>The importance of still life in Czesław Miłosz’s poetry and essay writing</i>	94
Beata Dorosz, <i>Czesław Miłosz in the circle of the Polish Institute of Arts and Sciences of America</i>	103
Olga Glondys, <i>The Congress for Cultural Freedom and the freedom of Czesław Miłosz: a reflection on involvement and way to the Truth in the age of Cold War</i>	123
Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska, <i>A way to fulfillment: initiating senses in Czesław Miłosz’s poem “Orpheus and Eurydice”</i>	153
Piotr Rambowicz, <i>The experience of old age in the late creativity of Czesław Miłosz</i>	174
Wiktor Trościanko, <i>The laureate’s camp</i> , elab. by Paulina Matysiak	188
Florian Śmieja, <i>Three memories about Miłosz</i>	199

HISTORY OF LITERATURE

Jerzy Speina, <i>The post-war fortunes of Polish soldiers in the West (in the light of the fictional creativity of the Second Emigration writers)</i>	205
Joanna Kosturek, <i>God in the poetry of Stanisław Barańczak—the Director of Fate and Witness of existence</i>	227
Marta Dąbrowska, <i>Ancient Greece in view of the 20th century culture. A reflection on the “Greek essays” by Stanislav Vincenz</i>	238
Marcin Lutomiński, <i>Journalism as mission. On the Zygmunt Nowakowski’s emigration journalistic writing</i>	256

HISTORY

Bartosz Nowożycki, <i>The activity of the Polish Institute of Arts and Sciences in the years 1942–1989</i>	267
Krzysztof Tarka, <i>The PRL intelligence service on Kazimierz Sabbat’s trail</i>	289

HISTORY OF ART

- Marta Chrzanowska-Foltzer, *“Provençal conversations”—Polish painters in South France from 1909 up to this day*.....295
- Swietłana Czerwonaja, *Art in exile: the change of interpretative paradigms (the experience of Russia and East European countries arisen from the former Soviet Republics)*.....316
- Joanna Klara Teske, *Frogs, beggars and God: the concept of miracle in Stanisław Szukalski’s short story “The Mute Singer”*336

SOURCES / MATERIALS

- Anna Mieszkowska, *A letter to Juliusz Sakowski*343
- Jan W. Sienkiewicz, *Colourful contour and periodic contrast? Marian Bohusz-Szysko to Józef Jarema*.....346
- Mirosław A. Supruniuk, *Everyday life customs in Great Britain – an instruction for Polish soldiers from 1940*.....351

MEMOIRS / BIOGRAPHIES

- Mirosław A. Supruniuk, *Two printers deserving a ballade. Krystyna Bednarczyk (1923–2011)*361
- Karolina Famulska-Ciesielska, *Ida Fink (1921–2011)*369
- Anna Mieszkowska, *Włada Majewska (1911–2011)*.....372
- Joanna Rostropowicz-Clark, *In search of the lost house. Danuta Mostwin (1921–2010)*383
- Czesław Karkowski, *An indefatigable activist. Zygmunt Nagórski (1912–2011)*.....387
- Arnold Klónczyński, *A Pole of Swedish descent and a Swede in one quarter. Andrzej Nils Ugglå (1940–2011)*391
- Jan W. Sienkiewicz, *The artist of beauty not only in glass bewitched. Aleksander Werner (1920–2011)*394

REVIEWS / POLEMICS

- Ewa Bobrowska, *Around the exhibition “Polonia. Les Polonais en France depuis 1830” in the Museum of Immigration History in Paris—curator’s reflections and dilemmas*.....397
- Jan W. Sienkiewicz, *Art in exile in false mirror in St John’s Centre in Gdańsk. (Art in Exile. Gotlib—Ruszkowski—Topolski—Żuławski. From the collection of Tomasz Zieleniewski, elab. Anna Zalewska, Gdańsk 2011)*407
- Katarzyna Lewandowska, *Insubordination of Leonor Fini. (Aside the exhibition in the Museum of Literature in Warsaw)*411

PROPOSITIONS

- Jan W. Sienkiewicz, *An image of native land in the creativity of Polish London’s artists*.....415
- Tadeusz Gromada, *The farewell speech by the Chairman of The Polish Institute of Arts and Sciences of America*.....421

CZESŁAW MIŁOSZ – W STULECIE URODZIN

MIŁOSZ I ANDRZEJEWSKI — TRUDNY DIALOG

Bartosz KRAWCZYK (Kraków)

WSTĘP

Andrzejewski zaczyna swój pierwszy list¹ słowami:

Kochany Czesławie, tyle różnych spraw poruszyłeś, jedno szerzej rozpatrując i dokładnie, o inne zaledwie zatrącając, że doprawdy, gdy przychodzi mi odpowiedzieć, w kłopotcie jestem, co z tego gąszczu refleksji, uogólnień, odczuć i wątpliwości podjąć, a co pominąć milczeniem (L. A., II, s. 173)².

Podobnie w kłopotcie znajduje się autor niniejszej pracy. Jednakowoż nie powinien się dziwić — wszak dialog Miłosa i Andrzejewskiego należy do trudnych między innymi właśnie ze względu na różnorodność tematów³.

¹ Cz. Miłosz, *Legends nowoczesności*, Kraków 1999.

² Oznaczenia listów i stron przyjęto za: Z. Kopeć, *Jerzy Andrzejewski*, Poznań 1999 (dalej L.). Dodano numer listu i inicjał „A.” jeżeli autorem listu jest Andrzejewski.

³ O listach Miłosa i Andrzejewskiego wspomina Anna Synoradzka w książce *Andrzejewski* (Kraków 1997). Badaczka kreśli szkic warunków historycznych, w jakich powstawała korespondencja oraz zauważa podobieństwo problematyki listów Andrzejewskiego do jego esejów *O nadziei* i *O realizmie*. Synoradzka zauważa przełom światopoglądowy, w wyniku którego Andrzejewski miał odrzucić Conradowski dogmat samotności i zwrócić się ku działalności społecznej. Autorka przypuszcza, że wpływ na taką zmianę światopoglądu miała praca konspiracyjna w okupowanej Warszawie. Inna zmiana postawy Andrzejewskiego miała dotyczyć jego stosunku do katolicyzmu, któremu on, autor *Ładu serca*, miałby zagrażać swoimi laickimi próbami zrozu-

Poniższy artykuł ma na celu przedstawienie procesu ewolucji światopoglądu Andrzejewskiego z punktu widzenia korespondencji Andrzejewskiego z Miłoszem. Kontekstem i podstawą dalszej części artykułu będzie rozdział *Alfa — czyli moralista*, z książki *Zniewolony umysł*, Czesława Miłosza. Pierwsza część pracy zawiera prezentację stosunku obu intelektualistów wobec zagadnienia swoiście rozumianej instancji moralnej, według której jednostka powinna kontrolować swoją postawę życiową. Najważniejsza w tym miejscu jest analiza zjawiska relatywizacji tego rodzaju instancji, którą w swojej korespondencji przeprowadzili Andrzejewski i Miłosz.

Druga część pracy ma dotyczyć przede wszystkim obserwacji zmian postawy Andrzejewskiego. Zestawienie obserwacji dokonanych przez Miłosza w *Zniewolonym umyśle* i Witolda Gombrowicza we fragmentach *Dziennika 1953–1956* jest próbą obiektywizacji spojrzenia na zagadnienie. Za głos Andrzejewskiego zostaną przyjęte wypowiedzi jednej z postaci *Popiołu i diamentu*. Ważnym faktem jest również krytyka komunizmu, jaką w końcu przeprowadzi Andrzejewski. Swój sceptycyzm wobec abstrakcyjnych ideologii autor *Ciemności kryją ziemię* wyraził chyba najdobitniej w opowiadaniu *Bramy rajy*.

Mimo licznych zmian światopoglądu, Andrzejewski w każdym wcieleniu zdaje się z czasem odnajdywać swoją rolę. Jakby deklaracje przynależności do takich czy innych stronnictw były tylko powierzchowne, a autor *Idzie skacząc po górach* pielęgnował w sobie jakiś trwały zrąb swoich przekonań. Jak pisze Tomasz Burek, Andrzejewski

był dobrowolnym więźniem ukrytych struktur swego własnego świata, swego mitu personalnego, kilku wyobrażeń, które go nie opuszczały, kilku myśli czy metafor, co go prześladowały przez całe życie⁴.

Przedwojenne poglądy Andrzejewskiego najlepiej chyba przedstawia korespondencja z Miłoszem z roku 1943, kiedy to Andrzejewski przeprowadza się z mieszkania przy placu Krasińskich do domu na Bielanach. Odległość oraz okupacyjne realia nie pozwalają przyjaciółom często się widywać. Stąd — według Synoradzkiej — ucieczka do epistolografii ponieważ

korespondencja była okazją do wymiany przemyśleń na temat toczącej się wojny: jej źródeł, przewidywanych konsekwencji, a także najbardziej osobistych doświadczeń związanych z przeżywaniem czasu zdeptania ludzkiej godności i wszelkich uświęconych niegdyś wartości⁵.

Miłosz uważał listy za próbę zapisu analizy sytuacji w jakiej obaj się znaleźli. W *Rodzinnej Europie* wspomina:

mienia religii. Synoradzka dostrzega też niebezpieczeństwo w postulatcie Andrzejewskiego, według którego należy wyzbyć się wrażliwości na zło epoki po to, by „dojść do wspólnoty z ludźmi w ogóle”. Należy jednak zwrócić uwagę, że słowa te zostały wypowiedziane w kontekście twórczości artystycznej: „tworzyć człowieka w dziele sztuki i żyć z człowiekiem jak z człowiekiem, to niestety coś bardzo różnego”; A. Synoradzka, *Andrzejewski*, s. 177. Problem nieprzystawalności sztuki do rzeczywistości został poruszony w dalszej części pracy. Na temat listów wypowiada się również w swojej książce Zbigniew Kopeć. Listy zostały potraktowane przez badacza jako swego rodzaju „teoria postawy” i problematyki moralnej, którą Andrzejewski prezentował w utworach: *Lad serca*, *Natchnienie świata*, *Ścięcie Winkelrida*, *Apel*, *Przed sądem* i *Wielki Tydzień*. Obie publikacje zawierają bogatą bibliografię prac poświęconych Andrzejewskiemu.

⁴ T. Burek, *Pisarz, demony, publiczność. Jerzy Andrzejewski*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, M. Gumkowski, A. Pliszkiewicz, Warszawa 1994, s. 182.

⁵ A. Synoradzka, *Andrzejewski*, s. 62.

Przynajmniej dla siebie chcieliśmy aktualność jako tako opanować i wybraliśmy formę listów. Mieszkaliśmy na dwóch przeciwległych przedmieściach, oddzieleni przez całe miasto, i wymienialiśmy te swoje filozoficzne epistoła za każdym spotkaniem. Tak zebrał się cały tom, dokument bezpośredniego reagowania na historyczną rzeczywistość⁶.

KORESPONDENCJA WOJENNA — KRYZYS I POSZUKIWANIE PEWNOŚCI

Miłosz i Andrzejewski wiedzieli, że II wojna światowa przez swoją specyfikę spowoduje przemiany, jakimi nie zaowocował żaden z dotychczasowych konfliktów. Obaj zdawali sobie sprawę, że rozpadną się dawne systemy aksjologiczne (L. M., I, s. 164) i zaistnieje potrzeba stworzenia nowego paradygmatu, odpowiedniego dla powojennej rzeczywistości.

Miłosz nie ma wątpliwości, co spowodowało obrócenie się Europy w ruiny i w swoich listach wyraźnie wskazuje przyczyny upadku kultury europejskiej. Miałby to być między innymi jakiś rodzaj ślepoty na kierunki rozwoju wypadków politycznych (rewolucja październikowa i jej konsekwencje) oraz tendencji filozoficznych (jako szkodliwych myślicieli wymienia Rousseau, Nietzschego, Gide'a, Bergsona i Freuda — L. M., I, s.169). Miłosz zwraca przy tym uwagę na rolę swego rodzaju „przełomu renesansowego”, który odrzucił teocentryczny model świata:

Odrodzenie i Reformacja wystąpiły z aktem wiary w autonomiczną moralność, w ziarno prawdy tkwiące w każdym człowieku, wystąpiły z pochwałą naturalnego rozumu. [...] Oto załazek wiary w człowieka, jako sędziego swoich czynów, oto człowiek urasta do kolosalnych rozmiarów — pan swoich przeznaczeń zdający z nich sprawę tylko i wyłącznie Bogu (L. M., III, s. 198).

Stwierdza więc istnienie w kulturze europejskiej długotrwałego procesu, który w efekcie doprowadził do przyjęcia abstrakcyjnych systemów filozoficznych za zespół wskazań, według których należy kształtować rzeczywistość⁷.

Natomiast Andrzejewski zwraca uwagę na pewną prawidłowość, według której reformatorzy niejako podświadomie dążą do destrukcji (L. A., II, s. 178). Według Miłosza, w sytuacji, w jakiej znalazła się kultura europejska na przełomie XIX i XX w., daleko nie było do nietzscheańskiej pochwały „zwierzęcia w człowieku”, która znalazła finał w wypaczonej przez hitlerizm koncepcji *Übermensch* (L. M., III, s. 199). Było to również powodem powstania relatywnej definicji pojęcia „człowiek”. Pozwoliło to na nazywanie ludźmi tylko Aryjczyków lub proletariuszy (L. M., III, s. 200–201). Na takie rozumienie jednostki ludzkiej żaden z epistolografów nie mógł się zgodzić.

Dlatego tak ważna jest dla Miłosza postawa krytyczna, dzięki której można pozostać tylko to, co najbardziej wartościowe. Krytycyzm przejawia się w nieufności do wszelkich totalitaryzmów — na zwolennika takiej ideologii Miłosz „patrzy jak na wariata” (L. M., I, s. 166). Przecież — jak napisze później — „zwątpienie tylko dlatego jest otoczone blaskiem i powagą przez tradycję, że służy za broń poszukiwaczom prawdy” (L. M., III,

⁶ Cz. Miłosz, *Rodzinną Europą*, Paryż 1980, s. 198.

⁷ Negatywna ocena prymitywnej interpretacji filozofii niemieckich idealistów i marksizmu dokonana przez nazistów i komunistów znajdzie swoje miejsce także w późniejszych pismach Miłosza: „[...] nauka dziewiętnastego wieku, wytwarzając w umysłach, które czerpały ją z popularnych broszur, pogardę dla czynników bardziej złożonych niż mechanicznie pojmowana materia [...] dawała zupełnie naiwny obraz historii. Utożsamiała historię z naturą i kazała zapominać o granicy, na jaką natrafia ślepa siła”; Cz. Miłosz, *Rodzinną Europą*, s. 192.

s. 187). W obliczu rozpadu dawnych systemów autor *Głosów biednych ludzi* nie ma zamiaru „podpisywać się pod żadnym z istniejących” (L. M., I, s. 167). Co każe Miłoszowi stać na stanowisku tak nieprzejednanym? Jak sam twierdzi — chęć bycia człowiekiem, co ma znaczyć więcej niż „być komunistą czy rasistą, czy liberalnym demokratą” (L. M., I, s. 167). Przy tym z satysfakcją zauważa, że nie jest to dążenie partykularne:

Ta instancja — ziarno mądrości i etycznego sensu — nie jest na pewno tylko moim udziałem. Odnajduję ją w starej kobiecie, która lituje się nad dzieckiem żydowskim, odnajduję ją w oprawcy, który zawaha się chwilę przed morderstwem. Nie, tego nie da się nazwać złudzeniem (L. M., I, s. 167).

Miłosz stwierdza przy tym, że owa instancja jest co najmniej tak stara jak cywilizacja,

a przynajmniej — pisze Miłosz — tak stara jak kultura wywodząca się z Grecji. Ten pierwiastek nosił w dziejach najrozmaitsze nazwy. Nazywano go rozumem, dajmonionem⁸, *common sense*, kategorycznym imperatywem, instynktem moralnym — zależnie od epoki, od rozwoju umysłowości i języka (L. M., III, s. 188).

Autor *Ziemi Ulro* żywi wiarę w jakieś głęboko zakorzenione w każdym, a zarazem ponadjednostkowe, normy etyczno-moralne, które zawsze mogą przypomnieć o swoim istnieniu, a które nie giną nawet w starciu z wojenną rzeczywistością.

Andrzejewski postrzega zagadnienie wspólnoty nieco inaczej. Deklaruje odrzucenie koncepcji człowieka conradowskiego — samotnika — i uważa, że

wbrew temu, co naszym oczom ukazują nienawiść, pogarda, okrucieństwo, wbrew złu i zniszczeniom, łączy przecieź ludzi głębsza, niż by się zdawało, solidarność, głębsze braterstwo, o wiele głębsze, od trzech tryumfalnych haseł Wielkiej Rewolucji. Myślę że należy u ludzi szukać pomocy i że ją można u nich znaleźć (L. M., I, s. 174).

Różnica polegałaby na tym, że Miłosz nadaje swojemu przekonaniu charakter bardziej uniwersalny, wciągając do duchowej wspólnoty humanizmu również mordercę. Wiara w obiektywny system wartości pozwala Miłoszowi prowadzić rozważania nad relatywnym rozumieniem pojęć takich jak „honor” czy „człowiek” (L. M., III, s. 196).

Autor *Bram raję* zdaje się zawężać zarysowany przez przyjaciela krąg zaufania, redukując go do jednostki — siebie samego: „ja—człowiek, człowiek okreśmy ściślej, świadomy że w sobie posiada moralną normę”. Tenże człowiek — *de facto* conradowski samotnik — miałby się przeciwstawiać „opancerzonym zastępom praw moralnych” (L. A., II, s. 185), które zostały przyjęte na służbę zarówno przez faszyzm, komunizm, jak i katolicyzm (co później w swoim liście skomentuje Miłosz⁹). Andrzejewski zauważa, że szeroko rozumiane przez Miłosza moralne prawo

to jeszcze zbyt mało, aby „synów ziemi”, twego [Miłosza] używając określenia, zjednoczyć jakąś istotną, stałą więzią. Mamy oto nowe rozszczępienie i znów to, o co chcielibyśmy się oprzeć, rozwiera pomiędzy ludźmi przepaście, każe im siebie wzajemnie deptać i niszczyć (L. A., II, s. 185).

⁸ Warto zwrócić uwagę, że temat dajmoniona, jest jedną z głównych osi wokół, której obraca się poetycki świat Miłosza. Wystarczy wspomnieć o wierszach: *Hymn* w zbiorze *Trzy zimy* (Warszawa–Wilno 1936), *Sekretarze* z tomu *Hymn o perle* (Paryż 1982), czy *Do Daimoniona* zawarty w tomiku *Na brzegu rzeki* (Kraków 1994). Wspomniane teksty prezentują również związek, jaki według Miłosza występuje między koncepcją źródeł poezji a pochodzeniem systemu aksjomatów moralnych.

⁹ „To znaczy, że w tych różnych armiach, które niosą swastyki, młoty, sierpy, feretrony, sztandary, istnieje jeden i ten sam schemat styczny, i tylko wypełnianie go różną treścią daje różne wyniki. Można to porównać do wzoru z algebry”; L. M., III, s. 195.

Jednocześnie Andrzejewski jest ostrożny, nie chce przesądzać o całkowitym rozpadzie dawnych paradygmatów ponieważ nie jest pewien, czy, cytując Miłosza, „wysycha na miazgę katolicyzm” oraz czy wiara jest „pokostowana lakierowana od wierzchu”. Jednak — według Synoradzkiej — pod wpływem doświadczeń wojennych Andrzejewski poddał swoją wiarę głębokiej rewizji: „zawsze doceniał moralny i społeczny sens praktyk religijnych, lecz nie umiał zaakceptować katolickiej dogmatyki ani sprawić, by wiara autentycznie wpływała na jego życie”¹⁰. W końcu (mimo odrzucenia katolicyzmu) Andrzejewski uczyni wyznanie wiary w nadrzędny sens sytuacji w jakiej się znaleźli — mimo roli świadka zagłady starego świata nie popada w zwątpienie:

Jeśli wyniosłem z lat ostatnich jakieś trwałe doświadczenie, to przede wszystkim głębokie przekonanie, wiarę i wiedzę jednocześnie, że wszystko, co się dzieje, wszystko bez wyjątku, posiada swój sens [...]. Nie rozumiem do dna sensu świata, lecz rozumiem, że ten sens istnieje. I tylko to przeświadczenie, wyniesione na przekór czasom przeczącym rozsądkowi, użycza wyższej sankcji mojemu istnieniu (L. M., VI, s. 240).

Zbigniew Kopeć zauważa, że Andrzejewski „zakłada istnienie «pozaziemskiej normy etycznej», u której podstaw leży szacunek dla drugiego człowieka [...]”¹¹. Tym, co miałyby wyrażać tę pewność był dla Andrzejewskiego klasycyzm, rozumiany jako postawa równowagi i wyraźnie zarysowanych hierarchii wartości (L. M., VI, s. 235). Czy jest to jednak aksjomat, którego szukali z Miłoszem? Wydaje się, że nie. W ostatnim liście cyklu Miłosz przypomina o jednym z podstawowych praw historii, które dotyczy zarówno jednostek, jak i całych zbiorowości — o płynności i ciągłym stawaniu się mód, postaw i przekonań. Owa płynność uniemożliwia dokonanie ich dokładnego opisu, dlatego Miłosz zwraca tylko uwagę na istnienie ducha zbiorowego:

twierdzę jednak, że człowiek współczesny, może niejasno, odczuwa zależność swoich przekonań od przyływów i odpływów ducha zbiorowego, że nie przypisuje im mocy bezwzględnej, a tylko względnej — mierzy je bardziej ich stosunkiem do przekonań otoczenia, niż do tzw. prawdy wiecznej i absolutnej (L. M., I, s. 267).

Byłby to punkt wyjścia dla konieczności wyboru munduru, w jakim chce występować intelektualista, jeżeli chce być przydatny społeczeństwu (w taką służbę Miłosz jednak zdaje się wątpić: L. M., IX, s. 272). Miłosz zaznacza potrzebę zaistnienia wspólnoty, która miałaby wyrosnąć z tego ducha zbiorowego:

Jeżeli pracujemy w jednym duchu, w pewnej atmosferze, to odpowiedzi nawet od siebie odległe będą miały wspólność głęboką, wiążącą je w jedno. I o tę wspólność właśnie chodzi, od jej poczęcia się zależy przyszłość (L. M., IX, s. 274).

Przyszłość opisał Miłosz w *Zniewolonym umyśle*.

ZARAZ PO WOJNIE

1. Zniewolenie umysłu

Miłosz streszcza zakończenie *Nienasyceń* Stanisława I. Witkiewicza w następujący sposób:

Armia wschodnia zajęła kraj i rozpoczęło się nowe życie realizowanego murti-bingizmu. Bohaterowie powieści, dręczeni poprzednio „nienasyceń” filozoficz-

¹⁰ A. Synoradzka, *Jerzy Andrzejewski*, s. 64.

¹¹ Z. Kopeć, *Jerzy Andrzejewski*, s. 34.

nym, poszli na służbę nowego ustroju, pisząc zamiast dysonansowej dawnej muzyki marsze i ody, malując zamiast dawnych abstrakcji obrazy społecznie użyteczne. Ponieważ jednak nie mogli się całkowicie pozbyć dawnej swojej osobowości, stali się znakomitymi okazami schizofreników¹².

Po czym dodaje: „wizja Witkiewicza spełniła się dzisiaj w najdrobniejszych szczegółach na wielkich obszarach europejskiego kontynentu”¹³. W kolejnych rozdziałach *Zniewolonego umysłu* Miłosz udowadnia, że w rzeczywistości powojennej „europejskiego kontynentu” wizja spełniła się nie tylko przez przesunięcia granic, ale też w umysłach „bohaterów”. Jednym z artystów, którzy przeszli na stronę wschodniego imperium, był przecież opisywany przez Miłosza Alfa-Andrzejewski, który przed wojną był jak najdalej od postawy wierności wobec jakiegokolwiek władzy totalitarnej. Jak konwersję intelektualistów tłumaczy Miłosz?

Poza zwyczajnym strachem, poza chęcią uchronienia się przed nędzą i fizycznym zniszczeniem działa pragnienie wewnętrznej harmonii i szczęścia [...]. Żeby zrozumieć sytuację pisarza w krajach demokracji ludowej, trzeba mówić o racjach jego działania i utrzymywanej przez niego z wielkim trudem równowadze¹⁴.

Miłosz zwraca uwagę na rolę jednolitego dla całego społeczeństwa systemu światopoglądowego, który pozwalał artystom na zniesienie poczucia oderwania od społeczeństwa, jakie powstało po upadku autorytetu religii. System ten był o tyle atrakcyjny dla kręgów artystycznych, że uzasadniał ich twórczość w sposób arbitralny — dopóki była ona pomocna jako narzędzie propagandy. Twórca nareszcie mógł poczuć się „użytecznym” niezależnie od opinii odbiorców¹⁵. Stawał się użytecznym dla władzy o tyle, o ile potrafił wejść w rolę krzewiciela „Nowej Wiary”. Społeczeństwu natomiast powinien ukazać się w roli autorytetu, który wskaże program myślenia i postępowania. Wchodząc w rolę, artysta musiał przyjąć zespół norm, według których — jak pisze Miłosz — „trzeba” tworzyć, co było motywowane przez chęć publikacji dzieła. „Oto kleszcze dialektyki”¹⁶.

Najprościej o powodach przyjęcia „Nowej Wiary” pisze sam Andrzejewski w *Popiele i diamentcie*. Mową pozornie zależną, przyjmując stanowisko sędziego Kosseckiego, autor pisze o konieczności zmiany kryteriów. Jakby wypowiadał własne usprawiedliwienie, pisze:

A więc wojna się skończyła! Świat wracał do normalnych obowiązków i zasad. Ludzie odzyskiwali prawo do unormowanego życia. Przeszłość? Należało ją zostawić od dzisiaj jej własnemu losowi. Ze wszystkim. Z cierpieniami ludzkimi i błędami ludzkimi. Pierwszy dzień pokoju przekreślał automatycznie wszystkie tamte dni minione. Nie to jest ważne, kim był wtedy człowiek, lecz jedynie, kim jest obecnie. Wojna narzuca jedne kryteria, pokój — drugie¹⁷.

Później, podczas przesłuchiwania, Kossecki doda: „Ten jest prawdziwy, który w danej chwili, w danych warunkach jest społecznie użyteczny. To wszystko”¹⁸. Jan Błoński zauważa, że *Popiół i diament*:

¹² Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Kraków 1989, s. 21.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 22.

¹⁵ Tamże, s. 23–25.

¹⁶ Tamże, s. 28.

¹⁷ J. Andrzejewski, *Popiół i diament*, Warszawa 1982, s. 417.

¹⁸ Tamże, s. 424.

nie skupia się już na zdobyciu przykrej może, ale oczyszczającej prawdzie o bohaterze, prawdy, której pisarz jest niejako akuszerem. Zmierza raczej do ugruntowania społecznie użytecznej opinii, poprzez którą pisarz mógłby — choćby pośrednio — wywierać wpływ na losy społeczeństwa. Tym samym z moralisty przedzierga się w pedagoga i działacza¹⁹.

Mimo nowej sytuacji politycznej, Andrzejewski chciał być nadal społecznie użyteczny. Mimo dawnych poglądów, chciał kontynuować to, co było dla niego jedną z niewielu niezmiennych rzeczy — pracę pisarską.

2. Andrzejewski — droga na drugą stronę i trudność oceny

Początkowo postawa Andrzejewskiego nie zapowiadała lojalizmu wobec władzy ludowej. Był przeciwnikiem wszelkiego totalitaryzmu, ponieważ żaden nie oferował uniwersalnego systemu moralnego, który mógłby się obyć bez szowinizmu. Andrzejewski dostrzegał postępujący proces zakłamywania rzeczywistości przez komunistów i — według Synoradzkiej — był oburzony faktem,

że w walce z przeciwnikami politycznymi władza posługuje się brutalną propagandą opartą na oszczerstwach i krzywdzących uproszczeniach. Bulwersowały go rozlepione w miastach plakaty nazywające żołnierzy AK faszystowskimi pachołkami. Takie poczynania nazwał publicznie zbrodnią²⁰.

Polemikę ideologiczną stoczył Andrzejewski z Janem Kottem na łamach „Odrodzenia”, spierając się na temat koncepcji dialektyzmu materialistycznego oraz broniąc swojego opowiadania *Przed sądem*²¹. Znamienne, że Kott usiłował pozyskać Andrzejewskiego dla PPR już w 1941, między innymi podczas spotkania, podczas którego dyskutowano problematykę zdrady zawartą we wspomnianym opowiadaniu. Według działaczy socjalistycznych Andrzejewski mógł być szczególnie podatny na przyjęcie ideologii marksistowskiej ze względu na krytyczny, jak rozumieci z jego wypowiedzi, stosunek do środowisk konserwatywnych i narodowych²². O nastawieniu przyjaciela do środowisk zorientowanych narodowo wspomina Miłosz w *Zniewolonym umyśle*, kiedy przywołuje obraz ich wspólnego spaceru wśród gruzów Warszawy²³. Andrzejewski przeżył głęboki kryzys, widząc do czego doprowadziła idea etyki lojalności. Musiał sobie również zdawać sprawę, że powstanie warszawskie wybuchło między innymi z powodu postawy, jaką lansowano wtedy wśród młodzieży. Postawy, której sam chciał być przykładem, a która — według Miłosza — miałaby wynikać z fascynacji, jaką żywił Alfa do Joseph’a Conrada. Prawdopodobnie również stąd wynikała maniera Alfya-Andrzejewskiego do kreowania siebie jako pisarza moralisty o poziomie godności podobnej kardynalskiej²⁴. Podczas okupacji hitlerowskiej Alfa pełnił rolę mentora dla młodszych literatów i sędziego wysokiej instancji orzekającego o wartości człowieka według jego postawy moralnej²⁵. Miłosz nie ma złudzeń co do tej roli:

¹⁹ J. Błoński, *Portret artysty w latach wielkiej zmiany*, [w:] *Odmarz*, Kraków 1978, s. 245.

²⁰ A. Synoradzka, *Jerzy Andrzejewski*, s. 82.

²¹ Tamże, s. 83–84.

²² Tamże, s. 85.

²³ Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, s. 109.

²⁴ Tamże, s. 96–97.

²⁵ Tamże, s. 101–102.

Zaiste, on był jednym z odpowiedzialnych za to, co się stało. Czyż nie widział wpatrzonych w siebie oczu młodzieży, kiedy czytał swoje opowiadania na potajemnych wieczorach autorskich?²⁶

Oskarżenia jednak, jak pisze Burek „nie były w stanie wyczerpać przeświadczeń i wyobrażeń Andrzejewskiego o własnym powołaniu pisarskim i o zadaniach literatury w ogóle”²⁷.

Widząc nieprzystawalność idei do rzeczy Andrzejewski popada w pesymizm, który jest — według Tomasza Burka — powodem skrajnych wahań światopoglądowych²⁸. Słowem,

Alfa spostrzegł że zabrnął w fałsz, bo przebywał wśród idei o ludziach, a nie wśród żywych ludzi. To, co wiedział o człowieku, było oparte na jego własnych wewnętrznych przeżyciach w czterech ścianach jego pokoju. Katolicyzm jego nie był niczym więcej niż maską, którą się posłużył²⁹.

Tę chwiejność i oderwanie od rzeczywistości ostro ocenia Gombrowicz, nazywając czterech opisywanych przez Miłosza literatów (w tym Andrzejewskiego) „trupami”:

Te trupy odznaczały się za życia następującą właściwością: iż łatwo przychodziło im fabrykować swoje oblicze moralne i ideologiczne, zyskując w ten sposób pochwałę krytyki i poważniejszego odłamu czytelników. Ani przez pięć minut nie wierzyłem w katolicyzm Jerzego Andrzejewskiego [...] ³⁰.

Świadomość sztuczności własnej postawy była powodem, dla którego Alfa-Andrzejewski przeżył przełom światopoglądowy, w wyniku którego zrewidował swoje dotychczasowe założenia etyki lojalności.

Miłosz w pesymizmie i odczuwanym przez przyjaciela dysonansie widział przyczyny, dla których Andrzejewski zwrócił się w kierunku Nowej Wiary. Miłosz zwraca przy tym uwagę na istnienie prawie niedostrzegalnej granicy, za którą twórca wpada już w jarzmo poetyki twórczości „jedynie słusznej”. Andrzejewski, ze względu na wewnętrzny kryzys miał być szczególnie niewrażliwy na obecność tej granicy:

Kto powie A musi powiedzieć B. Natomiast A przetyka się dość łatwo. Jest to pierwsza niedostrzegalna pigułka Murti-Binga, podawana w najrozmaitszych potrawach stanowiących menu współczesnego intelektualisty. Żeby ją spostrzec, trzeba wyjątkowo wytrenowanego umysłu, a co więcej: trzeba wewnętrznego porządku, a nie pustki³¹.

Andrzejewski miał dojść w końcu do wniosku, według którego, jak pisze Kopeć:

chrześcijaństwo, czy też raczej związane z nim wartości, przestało już mieć moc porządkującą świat. Szansę widział [Andrzejewski] w marksizmie, akcentując równocześnie, że jest to system niewystarczalny wtedy, gdy trzeba mówić o przeżyciach i dylematach moralnych pojedynczego człowieka³².

Bazując jednak na tych przesłankach, Kott zaczął wywierać na Andrzejewskiego coraz większą presję, co — jak zauważa Synoradzka — było powodem zmiany wymowy

²⁶ Tamże, s. 109.

²⁷ T. Burek, *Pisarz, demony, publiczność*, s.170.

²⁸ Tamże, s.173.

²⁹ Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, s. 99–100.

³⁰ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1988, s. 21.

³¹ Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, s. 109.

³² Z. Kopeć, *Jerzy Andrzejewski*, s. 52.

opowiadania *Wielki Tydzień*³³. Ostatecznie o akceptacji komunizmu zadecydowała reakcja na wydanie *Popiołu i diamentu*. Zwolennicy rządu londyńskiego skrytykowali powieść za zawarte w niej przekłamania historyczne, a Miłosz w listach ostrzegał autora przed manipulacją ze strony komunistów³⁴. Ci ostatni natomiast przyjęli powieść jako dzieło pisarza odbywającego swego rodzaju nowicjat do służby władzy ludowej. Prawie dwadzieścia lat później o *Popiole i diamencie* pisał Błoński w *Portrecie artysty w latach wielkiej zmiany*:

Czy „interwencje” Andrzejewskiego były naganne? Przeciwnie. Pisarz prosił o litość dla zwyciężonych i wyrozumiałość dla zwycięzców. [...] *Popiół i diament* zaczyna i kończy się zabójstwem przez pomyłkę. Więcej spokoju — zdaje się prosić Andrzejewski — rozważi, mądrości, cierpliwości³⁵.

Podobnie, z większego dystansu, pisze Kopeć:

Pisarz uznaje celowość i konieczność procesu historii i racje budowniczych nowego świata, równocześnie jednak patrzy z miłością i litością na tych bohaterów, którzy nowego porządku nie chcą lub nie mogą zaakceptować³⁶.

Andrzejewski przeżywał w tym czasie kolejny kryzys światopoglądowy. Świadomość dysonansu między dawnymi przekonaniem a dyrektywą obecnej władzy, których nie można było pogodzić, spowodowała okres twórczej niemocy:

Pisarz odczuwał potrzebę dokonania wyboru. Decydującą rolę odegrał tu prawdopodobnie sposób, w jaki *Popiół i diament* przyjęli marksiści. Ich krytyka była miazdząca, ale dokonana z pozycji ideowych sprzymierzeńców. Andrzejewski potrzebował świadomości bycia akceptowanym, użytecznym i docenianym, Marksisci te pragnienia realizowali³⁷.

Autor *Popiołu i diamentu* został członkiem Związku Literatów Polskich w roku 1949, a w następnym, przez znajomość z Woroszyłskim, wstąpił do partii. Dwa lata później Andrzejewski publikuje książkę *Partia i twórczość pisarza*, którą Błoński podsumuje jako znak namiętności z jaką pisarz chce wystąpić w nowej roli, dlatego

pragnie „uczyć i pomagać”. Nie odwołuje się do ponadludzkiego prawa, zagadkowego sumienia i nieokreślonego „jutra” oceny moralnej. Musi radzić sobie tutaj i teraz — wśród ludzi takich, jakimi są obecnie i naprawdę. Słowem, wybiera nową rolę pisarską³⁸.

Rewizję i krytykę swojej dotychczasowej postawy Andrzejewski przeprowadza w książce *Notatki. Wyznania i rozmyślenia pisarza*, w której — według Synoradzkiej — podkreślał że zerwał już dylematami i wątpliwościami właściwymi „mieszczańskiej inteligencji” oraz potępiał błędy swojej wcześniejszej twórczości — miały one wynikać z nieznamośności — jak pisze Miłosz — „Metody”³⁹. Zapewniał, że wszystko osiągnął wyłącznie dzięki wstąpieniu do partii⁴⁰. O całkowitym oddaniu i odrzuceniu dawnego systemu wartości świadczy również książka *O człowieku radzieckim* — apoteoza totalitaryzmu sowieckiego i dowód na to, jak dramatycznemu przeformułowaniu uległ sys-

³³ A. Synoradzka, *Jerzy Andrzejewski*, s. 86.

³⁴ Tamże, s. 92.

³⁵ J. Błoński, *Portret artysty*, s. 242.

³⁶ Z. Kopeć, *Jerzy Andrzejewski*, s. 53.

³⁷ A. Synoradzka, *Jerzy Andrzejewski*, s. 93.

³⁸ J. Błoński, *Portret artysty*, s. 244.

³⁹ Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, s. 119.

⁴⁰ A. Synoradzka, *Jerzy Andrzejewski*, s. 101.

tem wartości pisarza. Dowodem jest fragment wypowiedzi Andrzejewskiego przytoczony przez Synoradzką: „Rzecz więc oczywista, że w ustroju socjalistycznym wolność dla wrogów wolności socjalistycznej ani istnieje, ani istnieć może”⁴¹. Ton autorytetu, jaki przyjmował Andrzejewski-neofita komunizmu w swoich publikacjach, będzie jednym z powtarzających się błędów, na jakie autorowi *Notatki* zwróci uwagę Czesław Miłosz⁴².

Jak sprawę konwersji Andrzejewskiego widzi Miłosz? Otóż posługuje się między innymi jego przykładem dla zobrazowania procesu, jaki według niego dokonywał się w środowisku inteligencji polskiej w ostatnich miesiącach wojny i pierwszych latach pokoju. Jednocześnie autor *Rodzinnej Europy* zaznacza, że procesy historyczne tamtych lat wymykają się próbom jakiegokolwiek teoretyzowania⁴³. Stąd też próba przeniesienia obrazowania przemian mentalności z mas na jednostkę — pisarza,

ponieważ te zawile ścieżki losu milionów są najlepiej widoczne u tych, którzy z zawodu odnotowują zmiany zachodzące w sobie i w innych, to jest u pisarzy, ich dziejów użyję jako przykładu⁴⁴.

Ocena, jaką Miłosz wystawia postawie Andrzejewskiego, jest jednak złagodzona tym, co jest ponad podziałami ideologicznymi — przyjaźnią. Zaznacza przy tym: „osądzać Alfę surowo jest mi trudno. Sam byłem na tej drodze, która ma wszelkie cechy nieuniknioności”⁴⁵ — wspomina w *Zniewolonym umyśle* Miłosz. Natomiast Gombrowicz, choć nie ukrywał, że mógłby się zachować podobnie, nie miał wątpliwości jak odnieść się do tego zjawiska, kiedy pisał o narodzie, który

bardzo zdziwił się, widząc, jak jego „czołowi pisarze”, przyparci do muru przez moment dziejowy, poczuli zmieniać skórę, przyswoili sobie gładko nową wiarę i w ogóle zaczęli tańczyć, jak im zagrano⁴⁶.

Andrzejewski tłumaczył swój wybór (kolejny) koncepcją swoście pojętej misji: „Moralista tej epoki powinien zwracać uwagę na cele społeczne i społeczne skutki”⁴⁷. Stąd niedaleko już było do przyjęcia kolejnej roli autorytetu, ponieważ

zważywszy na wysoką rangę pisarzy w demokracjach ludowych mógł [Andrzejewski] czuć się jeżeli nie kardynałem, to przynajmniej dostojnym kanonikiem⁴⁸.

Podobną postawę odczytuje z pism Andrzejewskiego Błoński, według którego autor *Wojny skutecznej, czyli Opisu bitew i potyczek z Zadufkami*

pragnął [...] działać na dusze. Bezpośrednio — w ogniu walki i cielesnym niemal kontakcie — kształtować ludzi! Już nie przez zrozumienie, wysłuchanie, współodczuwanie. Ani nawet przez roztropną poradę. Raczej przez wspólny czyn, który da pisarzowi nową młodość, stawiając go we wspólnym szeregu z tysiącami zetempowców⁴⁹.

Andrzejewski znalazłby więc po raz kolejny publiczność, od której mógłby otrzymać dowody nadania mu roli autorytetu. Zwraca na to uwagę Burek, pisząc:

⁴¹ Tamże, s. 106.

⁴² Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, s. 120.

⁴³ Tamże, s. 95.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 120.

⁴⁶ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, s. 22.

⁴⁷ A. Synoradzka, *Jerzy Andrzejewski*, s. 110.

⁴⁸ Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, s. 117.

⁴⁹ J. Błoński, *Portret artysty*, s. 246.

pisarz ma taką publiczność, na jaką sobie zasłużył. Ale też każda publiczność przeformowuje pisarza na swoje podobieństwo⁵⁰.

3. Powrót z ciemności i *Bramy raj*

W drugiej połowie lat 50. Andrzejewski pisze dwa znamienne opowiadania, dzięki którym nie jawi się już jako autor wierny jedynie słusznej poetyce i idei. *Ciemności kryją ziemię* to analiza procesu przyjmowania wrogiej ideologii za własną. I nie można tu raczej mówić o postawie „Ketmana”⁵¹. W zakończeniu opowiadania Diego nie jest „podwójnym agentem”, ale fanatykiem systemu stworzonego przez Inkwizycję. Opowiadając historię inkwizytora Diego

autor skupia się — jak twierdzi Włodzimierz Maciąg — na tym właśnie, co zdaje się zapowiadać doświadczenia naszego czasu, [...] na ukazaniu systemu władzy posługującej się strachem, wielorakich i wciąż udoskonalanych mechanizmów siania terroru, wpędzania ludzi w swoistą przestrzeń zagrożenia ich własną nieprawomyślnością⁵².

Z kolei *Bramy raj* z jednej strony są traktatem o potrzebie idei tak silnej, że człowiek, który jej pragnie, uwierzy w każdą utopię, żeby tylko móc wysublimować swoje niskie popędy i nadać im rangę wielkości.

Idea — pisze Maciąg — jest ułudą zbiorową, fikcją niezbędną dla skupienia i przemiany zwykłych ludzi w rycerzy krzyżowych, dla zbiorowego uwznioślenia i uświęcenia. [...] Strzeżenie iluzji okazuje się ceną uwznioślenia ludzkiej duszy. [...] Ale też nie o obrachunek z jakąś historyczną ideą tu chodzi, ale o samą ludzką potrzebę produkowania idei: jak ona powstaje i jak podporządkowuje sobie dusze⁵³.

Pisarz, który jest autorem książek *O człowieku radzieckim* i *Wojny skutecznej*, przechodzi kolejną metamorfozę i w metafizycznej wizji ludzkości pogrążonej w ciemnościach jawi się jako egzystencjalista⁵⁴, który wyraźnie wskazuje mechanizmy zła w PRL. Ponadto, w roku 1966 zajmuje stanowisko satyryka i dokonuje obrachunków polityczno-moralnych przez publikację w „*Twórczości*” fragmentów antypowieści *Miazga*. Komentuje to Tomasz Burek:

Nic zatem dziwnego, że na dobre ustalił się pogląd o Andrzejewskim — pisarzu eklektycznym i proteuszowym. U autora „skaczącego” po rozmaitych gatunkach mowy i światopoglądach krytycy nie odnajdywali nic stabilnego, żadnej trwałej podstawy rzeczy. Trudno przeczyć oczywiście wrażeniu, iż język pojęć zmieniał się u Andrzejewskiego niemal z utworu na utwór⁵⁵.

ZAKOŃCZENIE

Dialog Andrzejewskiego i Miłosza jest rozmową bardzo różnych i jednocześnie bardzo zbliżonych postaci. Obaj przed wojną i w czasie trwania konfliktu prezentowali podobną postawę światopoglądową. Mimo wojny obaj deklarowali wiarę w głębokie,

⁵⁰ T. Burek, *Pisarz, demony, publiczność*, s. 182.

⁵¹ Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, s. 71.

⁵² W. Maciąg, *Wstęp* [do:] J. Andrzejewski, *Trzy opowieści*, Wrocław 1998, s. XXXVII.

⁵³ Tamże, s. LVI–LVII.

⁵⁴ T. Burek, *Pisarz, demony, publiczność*, s. 176.

⁵⁵ Tamże, s. 177.

niezbywalne zasady moralne, które stanowią o człowieczeństwie. Obaj również opowiadali się przeciwko wszelkim formom dławienia indywidualności i przejawów pogardy dla życia w imię „idei”, czego dopuszczały się systemy totalitarne. Niechęć pisarzy dotyczyła także ograniczeń wolności jednostki przyjmowanych dobrowolnie przez młodzież walczącą w szeregach Armii Krajowej. Obaj w końcu przeszli epizod lojalności wobec władzy narzuconej przez ZSRR. O ile jednak Miłosz wybrał niezależność i skorzystał z możliwości pozostania na Zachodzie (pracował jako *attaché* kulturalny w Ambasadzie PRL w Paryżu), to Andrzejewski nie chciał i nie mógł zostać sam jako twórca, bez odbiorców i bez środowiska literackiego, a z takim problemem początkowo borykał się Miłosz (do czasu opublikowania *Zniewolonego umysłu*). Znaleźli się po dwóch stronach żelaznej kurtyny — geograficznie i ideologicznie. Ale ponieważ

idea (chrześcijaństwo, stoicyzm, marksizm) — jak pisze Błoński — była u Andrzejewskiego dziwnie oderwana od ziemskich uwarunkowań, jak gdyby naddana, konieczna i absolutna z jednej strony, niezależna od ludzi i wydarzeń od drugiej⁵⁶.

Andrzejewski „skorzystał” z poczucia oderwania idei od rzeczywistości, szybko wykonał kolejną woltę i został opozycjonistą władzy ludowej.

MIŁOSZ I ANDRZEJEWSKI—DIFFICULT DIALOGUE

The article brings an attempt at a reconstruction of a dialogue of both writers on the basis of correspondence and literary works. In spite of the author's introductory remarks, correspondence documents were used to a minimal degree, whereas more attention was paid to the image of Andrzejewski in *The Captive Mind*, ideological evolution of the *Ashes and diamonds* author's as well as his biography.

KEY WORDS: J. Andrzejewski; Cz. Miłosz; correspondence; biography.

(m.sz.)

⁵⁶ J. Błoński, *Portret artysty*, s. 256.

JĘZYK NASZ, JĘZYK ICH. JESZCZE O WARIANTACH TEKSTOWYCH *CAMPO DI FIORI*

Marcin WOŁK (Toruń)

1.

Campo di Fiori — „najbardziej znany, a w każdym razie najczęściej publikowany wiersz Czesława Miłosza”¹, utwór „dobrze znany, zinterpretowany, właściwie oczywisty”² — funkcjonuje w powszechnej świadomości jako „wielki wiersz”³, który w 1943 r., po dokonanej na oczach ludności Warszawy ostatecznej likwidacji getta, ratował „honor polskiej literatury”⁴. Niemal od początku tekst ten stał się czymś w rodzaju pomnika, który się podziwia, jest się z niego dumnym, prowadzi się do jego stóp szkolne wycieczki i zagranicznych gości, ale porozmawiać z nim nie sposób. Sam autor nie bardzo chciał się pogodzić z nadaniem utworowi statusu arcydzieła, i to raczej moralnego niż literackiego. Powiedział o nim kiedyś, że to wiersz „pisany o umieraniu z pozycji obserwatora”, więc „bardzo niemoralny”⁵. Ten rewizjonistyczny trop podjął Jan Błoński, gdy w znanym eseju zestawiał *Campo di Fiori* z powstałym niemal w tym samym czasie wierszem *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, w którym Miłosz zamienia bezpieczną rolę obserwatora tragicznych zdarzeń na pozycję dręczonego poczuciem winy świadka zbrodni⁶. Wewnętrzny dialog toczący się w twórczości i autokomentarzach poety, wydobyty i wzmocniony przez krytyka, jest bardzo pouczający i dziś już

¹ N. Gross, *Dzieje jednego wiersza*, [w:] tegoż, *Poeci i Szoa. Obraz Zagłady Żydów w poezji polskiej*, Sosnowiec 1993, s. 84.

² P. Mitzner, *Słowa szukając na Campo di Fiori. Czesław Miłosz wobec kryzysu języka*, *Dialog* 2010 nr 1, s. 100.

³ B. Chrzęstowska, *Poezje Czesława Miłosza*, wyd. 3, Warszawa 1998, s. 113.

⁴ A. Sandauer, *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku. (Rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...)*, Warszawa 1982, s. 44.

⁵ [E. Czarnecka] R. Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 58–59.

⁶ J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, [w:] tegoż, *Biedni Polacy patrzą na getto*, wyd. 2, Kraków 1996. Wcześniej zestawienia takiego dokonał Sandauer (*O sytuacji pisarza*, s. 44–45).

chyba tylko szkolny odbiór *Campo* możliwy jest — trzeba powiedzieć: niestety — bez uwzględnienia dopełniającego głosu *Biednego chrześcijanina*.

Co ciekawe jednak, w samym *Campo di Fiori* odkryć można zdialogizowanie, które przeczy wysuwany pod adresem wiersza — znowu zwłaszcza przez samego autora — oskarżeniom o upraszczającą jednoznaczność, prostą deklaratywność, „publicystyczność”⁷. Wydaje się, że utwór od swoich narodzin prowadził w różnych kierunkach, poddany był ścierającym się tendencjom znaczeniowym i światopoglądowym. Pośrednim tego świadectwem jest jego istnienie w dwóch rozbieżnych, choć niemal równoległych wariantach. Pierwszy z nich ukazał się anonimowo w zbiorce poświęconych Zagładzie tekstów różnych poetów, opublikowanym w Warszawie w kwietniu 1944 r. pod tytułem *Z otchłani*, później przedrukowanym w Stanach Zjednoczonych jako *Poezja ghetta* (1945), po wojnie zaś wszedł do opracowanej przez Michała M. Borwicza antologii *Pieśń ujdzie cało* (1947). Wariant drugi — będą go nazywał powojennym — znalazł się w inicjalnym numerze miesięcznika „Twórczość” (z sierpnia 1945 r.), by kilka miesięcy później z minimalnymi zmianami wejść do tomu *Ocalenie* (grudzień 1945).

Dwuwariantowość *Campo di Fiori* przez długie lata pozostawała niezauważona. Na jej ślad wpadł Dawid Weinfeld, jeden z hebrajskich tłumaczy wiersza, a tropem jego spostrzeżenia podążył Natan Gross, który porównując kilka edycji, odkrył między nimi kilkanaście różnic. W emocjonalnym szkicu Gross relacjonuje dzieje swoich tekstologicznych poszukiwań, spiera się z poetą o najtrafniejszą postać wiersza, wreszcie przytacza fragment korespondencji z Miłoszem, dowodzący, że sam twórca nie był świadom istnienia różnych wariantów *Campo di Fiori*:

To, co mi Pan napisał o *Campo di Fiori*, jest dla mnie zaskoczeniem [...]. Było to dawno i odmiany tekstu zatarły się w mojej pamięci. Być może wiersz miał od razu w 1943 roku kilka wersji, jedną z nich dałem do antologii *Z otchłani*, gdzie ukazała się po raz pierwszy. Prawdopodobnie w rękopisie, który ocalał, była wersja inna i ta posłużyła przy druku w tomie *Ocalenie*, 1945. Nigdy różnych wersji nie porównywałem, dlatego tak rewelacyjne były Pana wnioski z uważnej lektury...⁸.

Wydaje się, że zapoznanie się poety z ustaleniami Grossa wpłynęło na kształt edycji utworu w publikowanej przez wydawnictwo „Znak” serii dzieł Miłosza, najpierw w wydaniu *Wierszy z 1993 r.*, potem w *Dzieliach zebranych z roku 2001*. Ta ostatnia przygotowana z udziałem poety edycja jest swoistym kompromisem między odmianami tekstu żyjącymi dotąd osobnym życiem.

Nie zmienia to faktu, że przez pół wieku *Campo di Fiori* istniało w dwóch niezależnych od siebie wariantach. W pewnym zresztą sensie funkcjonuje tak nadal, gdyż interpretatorzy i użytkownicy wiersza, operujący na różnych poziomach i w różnych rejestrach — od popularnego po specjalistyczny, od szkolnego po akademicki, w kraju i poza nim — korzystają z jednej bądź drugiej z ustalonych w połowie lat 40. wersji. Wersje te, jak stwierdza Piotr Mitzner, będąc „z punktu widzenia interpretacji diametralnie różne”, zarazem nie są sprzeczne, dopełniają się wzajemnie⁹. Chciałbym przekonać do jeszcze dalej idącej tezy: *Campo di Fiori* nie tylko można, ale wręcz należy czytać jako sumę jego dwu wersji, bo dopiero uwzględnienie obu odmian tekstu umożliwia dostrzeżenie pęknięć w znaczeniowej strukturze wiersza i, paradoksalnie, dzięki temu właśnie pozwala na jego głębsze odczytanie — czyni zeń lepszy utwór.

⁷ [E. Czarnecka] R. Górczyńska, *Podróżny świata*, s. 59.

⁸ Cz. Miłosz, List do N. Grossa; cyt. za: N. Gross, *Dzieje jednego wiersza*, s. 89.

⁹ P. Mitzner, *Słowa szukając na Campo di Fiori*, s. 100, 101.

2.

W aneksie do niniejszego artykułu, porządkując i uzupełniając obserwacje Natana Grossa, podaję zestawienie rozbieżności na podstawie jedenastu przekazów tekstu *Campo di Fiori*. W większości chodzi o drobne zmiany redakcyjne, których nie warto szczególnie omawiać. Dwa jednak fragmenty zawierają różnice istotne, zmieniające perspektywę wiersza. Charakterystyczne, że w zachowanym rękopisie *Campo* w jednym z tych miejsc — i tylko w nim — widać pracę nad tekstem; liczne skreślenia i poprawki pokazują drogę od wariantu przypominającego wersję z pierwodruku do postaci bliskiej tej, którą poeta zaakceptował pod koniec życia¹⁰. Oba fragmenty, jak zauważył Mitzner, dotyczą kwestii języka i wyrażalności, a więc nie tylko kategorii kluczowych dla Miłoszowego rozumienia istoty poezji i powinności poety, ale także fundamentalnych zagadnień związanych z literacką reprezentacją Zagłady. Przypomnijmy te miejsca wraz ze sformułowanymi przez krytykę komentarzami do ich odmienności. Fragment pierwszy dotyczy śmierci Giordana Bruna. W wersji okupacyjnej brzmi on tak:

w. 43 [...] kiedy Giordano
Wstępował na rusztowanie
Nie było w ludzkim języku
Ani jednego wyrazu
Aby coś zdołał powiedzieć
w. 48 Ludzkości, która zostaje. (ZO)¹¹

W wersji powojennej, zbieżnej z rękopisem:

w. 43 [...] kiedy Giordano
Wstępował na rusztowanie,
Nie znalazł w ludzkim języku
Ani jednego wyrazu,
Aby nim ludzkość pożegnać,
w. 48 Tę ludzkość, która zostaje. (O)

Trudno mi przyjąć tę redukcję obrazu i uczuć — komentuje zmianę Gross. — Przecież idzie tu [...] o symbol i paralelę — i co powiedziano w części pierwszej (o Giordanie), to odnosi się i do części drugiej (o ginącym getcie) — także odwrotnie. Tam (w płonącym getcie) też „nie było w ludzkim języku ani jednego wyrazu” na określenie dokonującej się zbrodni¹².

Również dla Mitznera jest to przejaw „osłabiania radykalizmu własnej myśli pierwszej”: „w wersji wcześniejszej Miłosz wyraża bardziej radykalny pogląd na język, w którym nie ma słów odpowiednich, w późniejszej łagodzi go nadzieją, że tylko

¹⁰ Nie udało mi się niestety ustalić datowania rękopisu. Wydaje się, że zmiany były nanoszone w różnym czasie, ostatnie — różniące się od poprzednich zarówno wyglądem pisma, jak użytym narzędziem pisaćskim — sprawiają wrażenie wprowadzonych późno, przez człowieka starego; zob.: podobizna rękopisu [on-line]. [Dostęp: grudzień 2011]. Dostępny w WWW: <http://milosz365.pl/pl,galeria.php>.

¹¹ Wykaz skrótów; zob.: Aneks. Cytaty nie opatrzone skrótem podaję wg DZ. Wszystkie podkreślenia w tekście wiersza, jak również numeracja wersów pochodzą ode mnie.

¹² N. Gross, *Dzieje jednego wiersza*, s. 87.

w tym przypadku owych słów nie znaleziono”¹³. Także ostatni dwuwiersz fragmentu (w. 47 i 48) wzbudził opór krytyków. Mitzner dostrzega spłylenie sensu: „Przecież «powiedzieć» to coś więcej niż pożegnać, to przekazać coś istotnego: wiedzę, testament”¹⁴. Z kolei Gross zżyma się na powtórzenie wyrazu „ludzkość”: „a czy jest inna ludzkość, która nie zostaje? Bo przecież nie może [poeta] pożegnać tej ludzkości, która nadejdzie po nim”¹⁵.

Wydaje się jednak, że przynajmniej w ostatniej sprawie — a pośrednio także w poprzednich — można autokorekt Miłosza bronić. Powtórzenie zawarte w finale strofy służy nie tylko utrzymaniu rytmu, ma też głębszy sens: dzieli ludzkość jakby na dwie grupy — na tę, która zostaje, i tę, która umiera. Przypomina, że wraz z Giordanem Brunem i mordowanymi Żydami umierała także ludzkość (rozumiana jako człowieczeństwo). I pokazuje, że to właśnie między umierającymi a pozostałymi rośnie nieprzekraczalna bariera języka, w którym nie tylko nie można powiedzieć niczego ważkiego, ale nie sposób nawet sformułować pożegnania. To przy nas, pozostałych, jest słowo, umierającym je odebrano¹⁶. Wbrew cytowanym krytykom powiedziałbym, że poeta pozostawił wersję mocniejszą, bardziej dramatyczną i mniej wygodną w sensie moralnym dla tych, którzy zostają, w tym także dla siebie.

Gdy Miłosz tworzył ten wiersz pod wrażeniem domów płonących z żywymi ludźmi, mógł pomyśleć i napisać, że nie było w ludzkim języku wyrazu, który by mógł usprawiedliwić to, co oczy widzą — był to niewątpliwie szczery wyraz uczuć, jakie go nurtowały, a które zabrzmiały echem i u innych poetów. „Poezja umarła w Oświęcimiu” było przyjętym w tamtych czasach powiedzeniem¹⁷.

Wszyscy jednak wiemy, że nie umarła, a *Campo di Fiori* jest tego najbliższym przykładem. Czy ten lub jakikolwiek inny powojenny wiersz powstałby, gdyby istotnie „nie było w ludzkim języku ani jednego wyrazu” na wyrażenie zła i cierpienia, gdybyśmy nie potrafili przerażających doświadczeń opisywać, ale też obłaskawiać, więc jakoś neutralizować, przy pomocy pięknego słowa i dzięki sile opowieści? W pojawiających się pod piórem jakiegokolwiek poety sformułowaniach o śmierci poezji jest zawsze coś z hipokryzji. Zmiana wprowadzona przez Miłosza pomniejsza ten konieczny zapewne ładunek obłudy: Giordano nie znalazł wyrazu, ale twierdzenie, że nie może go znaleźć także poeta, byłoby sprzeczne z istnieniem wiersza, który właśnie czytamy. Charakterystyczne, że w zacytowanym akapicie Gross odwołuje się do emocji, jakie towarzyszyły świadkom wydarzeń 1943 r.: tak się wtedy czuło i mówiło, to było zrozumiałe, szczere — w tamtym kontekście. Jednak utwór Miłosza, choć pisany na gorąco, przewiduje przecież nieuniknioną zmianę perspektywy, opowiadając o „zapomnieniu, co rośnie / Nim jeszcze płomień przygasną”. Więcej, sam jest tego nieuchronnego, narastającego dystansu świadectwem — pozostając zarazem świadectwem pamięci.

¹³ P. Mitzner, *Słowa szukając na Campo di Fiori*, s. 103, 102.

¹⁴ Tamże, s. 103.

¹⁵ N. Gross, *Dzieje jednego wiersza*, s. 88.

¹⁶ Omawiany fragment ma także przejmujące odniesienie realnościowe, nie sygnalizowane w wierszu bezpośrednio. Według niektórych relacji Giordana Bruna wprowadzono na stos z językiem unieruchomionym drewnianym kneblem, by uniemożliwić mu wypowiedzianie grzesznych, wicherzycielskich słów; zob.: *Giordano Bruno przed trybunałem inkwizycji. Akta procesu*, przeł. z włoskiego W. Zawadzki, Warszawa 1953, s. 114–115, 165. Stosunek *Campo di Fiori* do realiów historycznych zasługuje na osobne studium.

¹⁷ N. Gross, *Dzieje jednego wiersza*, s. 87.

3.

Poetyckie stwierdzenie, że umierający nie znajdują w ludzkim języku wyrazu dla swoich doświadczeń, koresponduje ze sformułowanymi dyskursywnie spostrzeżeniami Miłosa o —

kontraście, jaki zachodził pomiędzy doświadczeniem ludzi skazanych na śmierć przez państwo totalne, i językiem, w jakim to doświadczenie mogli przekazać. Robili to zawsze w języku odziedziczonym, konwencjonalnym, właściwym temu środowisku kulturowemu, które ukształtowało ich przed wojną. Chcieli zostawić po sobie ślad w słowach, ale także szukali sposobu, jak wyrazić swoją wiedzę, odczuwaną przez nich jako zupełnie nowa, radykalnie różną od ich dotychczasowej wiedzy o rzeczywistości. I język nie nadążał, jakby cofając się w gotowe toposy i formuły czy nawet w nich szukając schronienia¹⁸.

W cytowanym eseju Miłosz broni poezji przed zarzutem niemoralności, przekonując, że tylko dzięki „niehumanicznemu” dystansowi artysty do tematu — choćby nim było cierpienie drugiego człowieka — możemy uzyskać dostęp do nieprzekazywalnych, zdawałoby się, stanów człowieczeństwa niszczonego przez totalizmy:

[...] porażające i niemożliwe do zakomunikowania doświadczenie zostaje ujęte przez ludzi zwykłych, nie artystów, w języku konwencji odziedziczonych. Te konwencje są przełamywane przez sztukę poetycką (niestety, tylko dzięki temu, że zajmuje ona „chłodną i wybredną postawę wobec człowieczeństwa”)¹⁹.

Wiadomo dziś, że pisząc o językowej bezradności „zwykłych ludzi” wobec rzeczywistości przekraczającej dotychczasowe ramy pojęciowe, Miłosz nie miał racji. Liczne dokumenty osobiste czasów Zagłady, nawet — a może zwłaszcza — te, które pozostawiły osoby słabo wykształcone (na przykład dzieci), przełamują barierę konwencjonalności, stanowiąc niezwykle świadectwo zmagania z zastanym językiem, a nie raz także refleksji nad jego niedopasowaniem do tego, co domaga się wypowiedzenia²⁰. Wydaje się wręcz, że to właśnie literatura, wzięta jako całość, miała większe trudności z wyzwoleniem się z odziedziczonych form. Dotyczy to zwłaszcza tekstów pisanych przez twórców *minorum gentium* czy aspirujących do miana literackości prac amatorów, ale nie tylko. Utworem mistrzowskim, a jednak przez swoje mistrzostwo jakoś niestosownym, jest przecież właśnie *Campo di Fiori* — i za to go Miłosz nie lubił.

[...] tak jest ten wiersz napisany, że ten, który mówi — czyli poeta — wychodzi obronną ręką. Jedni umierają, drudzy się bawią, on zaś „wznieca bunt” swoim słowem i odchodzi, zadowolony, że piękny wiersz napisał... Czuje więc po latach, że się łatwo wykręcił²¹.

— rekonstruuje tok myślenia poety Jan Błoński. Odnowioną próbę zmierzenia się Miłosa z kondycją świadka Holokaustu krytyk widzi w *Biednym chrześcijaninie*, utworze dalekim od klasycznych wzorców, trudnym w lekturze, będącym wypowiedzią czło-

¹⁸ Cz. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, Kraków 1998, s. 192–193 [podkreśl. autora]. Miłosz przytacza tu aprobatywnie ustalenia Michała Borwicza zawarte w pracy *Ecrits des condamnés à mort sous l'occupation allemande* (Paris 1954).

¹⁹ Tamże, s. 194. Cytat przytoczony przez autora pochodzi z *Tonia Krögera* Tomasza Manna.

²⁰ Zob. np.: J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady (o relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997.

²¹ J. Błoński, *Biedni Polacy*, s. 12.

wieka — także w tym wypadku można dopowiedzieć: poety — bezskutecznie broniącego się przed wyrzutami sumienia.

Korespondujący z tą kwestią motyw dwóch języków, dwóch sposobów wyrażania odnajdujemy oczywiście w zakończeniu *Campo di Fiori*, i jest to właśnie drugi z fragmentów różniących wersje tego utworu. Oto wariant okupacyjny (przywrócony przez poetę z minimalnymi zmianami w najnowszych edycjach)²²:

w. 57 A ci, ginący, samotni,
 Już zapomniani od świata
 J ę z y k n a s z s t a ł s i ę i m o b c y
w. 60 Jak język dawnej planety.

(ZO)

I wersja z *Ocalenia*:

w. 57 I ci ginący, samotni,
 Już zapomniani od świata,
 J ę z y k i c h s t a ł s i ę n a m o b c y
w. 60 Jak język dawnej planety.

(O)

Natan Gross komentuje:

[...] dziwna to zmiana: „Język nasz stał się im obcy, jak język dawnej planety” to znaczy nie mają (ci ginący) z kim mówić; my (świat) mówimy językiem przeszłości, „dawnej planety”, podczas gdy oni (bojowcy w getcie) giną w imię walki z siłami wstecznymi o nowy świat.

Przemienienie tego wiersza na „język ich stał się nam obcy jak język dawnej planety” po prostu nie ma sensu: dlaczego my (świat) nie jesteśmy w stanie zrozumieć ich języka? Nie rozumiemy, czego chcą? O co walczą? Dlaczego ich język jest językiem dawnej planety?²³

Nawet gdyby ta zmiana nie miała sensu (o ile rzeczywiście mamy tu do czynienia ze zmianą, a nie z przywróceniem postaci pierwotnej — rękopis odpowiada przecież wersji z *Ocalenia*), interpretatorzy doskonale sobie radzą z obiema wersjami. Przyjrzyjmy się najpierw, jak czytają odpowiedni fragment ci, którzy obcowali z wariantem „Język nasz stał się im obcy”. Odczytanie Grossa już znamy. Z kolei Józef Olejniczak, ukierunkowując lekturę *Campo di Fiori*, pisze w nawiązaniu do obu metajęzykowych fragmentów wiersza: „Człowiek w swym cierpieniu jest zawsze samotny, swoim słowem nie dociera już do świadków swego cierpienia”²⁴. Ta załączkowa interpretacja ma cel dydaktyczny, ukazała się w komentowanej antologii wierszy Miłosa w serii, której adresatami są obcokrajowcy zainteresowani kulturą polską. W jednym z opracowań szkolnych kierowanych do polskich nauczycieli i uczniów odnajdujemy bardziej roz-

²² W cytowanym liście Miłosz pisał: „Wersja drukowana w *Ocaleniu* jest najlepsza. Z wyjątkiem: 1) «Język ich stał się nam obcy» — ale o tym, że istnieje inna wersja, dowiedziałem się za późno, od Weinfeldta, po prostu przeoczyłem tę zmianę i niestety wszędzie wydrukowano jak w *Ocaleniu*; 2) «Na nowym Campo di Fiori» — zamiast na «wielkim Campo di Fiori» — to zresztą wymagałoby refleksji i osobnej dyskusji. [...] W nowych wydaniach przywróciłbym «wielkim»; Cz. Miłosz, List do N. Grossa, cyt. za: N. Gross, *Dzieje jednego wiersza*, s. 89. W kanonicznej dziś edycji „Znaku” z 1993 r. (ZW) wprowadzono tylko pierwszą poprawkę.

²³ N. Gross, *Dzieje jednego wiersza*, s. 85.

²⁴ J. Olejniczak, *Czytając Miłosa*, Katowice 1997, s. 104–105.

budowaną propozycję odczytania znaczenia tego i sąsiednich wersów. Jego autorka, wychodząc od zestawienia podwójnego obrazu samotnej śmierci z wiersza Miłosza z ewangelicznym opisem ostatnich chwil Chrystusa, wołającego na krzyżu *Eli, Eli, lama sabachtani?*, stwierdza:

Nikt ze stojących wokół Jezusa nie zrozumiał ani jego słów, ani bólu ani rozpacz. [...]

Cóż to znaczy: „język dawnej planety”? Czyżby to był język tych, którzy nie boją się umierać za to, w co wierzą? Czy to jest język tych, którzy do końca, nawet w obliczu śmierci, są w zgodzie ze sobą? Czy to język ludzi, którzy nie wahają się ryzykować życie w imię prawdy i wolności? Jeśli tak, to znaczy, że my na „naszej” planecie mówimy prawdopodobnie jakimś innym językiem, może tym, który jest „współnictwem urzędowych kłamstw”²⁵.

Wcześniej jednak w krajowym obiegu dydaktycznym zadomowiła się druga wersja *Campo*, a jej modelową interpretację, przedrukowywaną w szkolnych opracowaniach i przepisywaną w Internecie, przedstawiła dwadzieścia lat temu Bożena Chrzastowska. Tutaj fraza „Język ich stał się nam obcy” nabiera następującego znaczenia:

To zdanie ma sens wieloznaczny: w znaczeniu dosłownym będzie to język hebrajski, stąd źródłem samotności męczenników getta jest obcość narodowa jako przyczyna obojętności i zapomnienia ze strony Polaków. Dodajmy, że należałoby tu mówić także o obcości rasowej i wynikającej stąd postawie oprawców niemieckich, choć tej kwestii w wierszu nie ma. Drugie, metaforyczne znaczenie sugeruje porównanie: „jak język dawnej planety”. Chodzi tu już nie o język etniczny czy narodowy, lecz język, w którym zostało zapisane *Pismo* — *Stary i Nowy Testament*. Prawdy w nim zawarte, np. nie zabijaj, kochaj bliźniego swego..., są — wobec samotności ginących — jak „z dawnej planety”. Byłaby to zatem obcość wynikająca z zagubienia podstawowych prawd Słowa Objawionego, a to jest źródłem zarówno obojętności tłumu, jak samotności ginących²⁶.

Takie odczytanie zawiera oczywiście nieporozumienie (hebrajski w żadnym razie nie był językiem ani socjalistycznych bojowników ŻOB-u, ani przytłaczającej większości innych mówiących po polsku czy w jidysz więźniów getta), zawiera też nadinterpretację (rzekomo religijna wymowa tego fragmentu wiersza, sugerowana także w eksplikacji przywołanej wyżej) i takie ujęcie stosunku ludności nieżydowskiej do współobywateli ginących za murami getta, pod którym Miłosz na pewno by się nie podpisał („obcość narodowa jako przyczyna obojętności i zapomnienia ze strony Polaków”). Przy tym Chrzastowska pośrednio włącza *Campo di Fiori* w szereg realizacji toposu często przywoływanego w rozmaitych, nie tylko literackich, wypowiedziach na temat powstania w getcie. Pozwalał on widzieć w żydowskich powstańcach dwudziestowiecznych Samsonów, Machabeuszy, obrońców Masady — spadkobierców bohaterskiej historii starożytnego Izraela. W wierszu jednak takiej heroizacji nie ma, podobnie jak nie ma w nim odniesień religijnych, które rada widziała by współczesna polska szkoła.

4.

Co zatem jest w *Campo di Fiori* i o czym mówi dziwny, dwoisty wers, w którym Miłosz waha się co do „kierunku obcości”? Jest oczywiście sama owa obcość, dystans. To kluczowa kategoria całego utworu, występująca w nim w rozmaitych wariantach

²⁵ A. Kołat, *Wielcy polscy poeci współcześni. Analiza i interpretacja wierszy. 4. klasa liceum*, Warszawa 1997, s. 26. Autorka korzysta z wydania ZW.

²⁶ B. Chrzastowska, *Poezje Czesława Miłosza*, wyd. 3, Warszawa 1998, s. 119.

i na różnych poziomach organizacji. Obcości — jako jej podmiot i przedmiot — doświadcza Giordano Bruno, „odległy” w oczach świadków swojej śmierci, „jakby minęły wieki”, i sam nie umiejący do nich dotrzeć słowami. Ofiarami obcości są ci, którzy giną w getcie, jeszcze za życia „zapomniani od świata” (domyślamy się, że jest to po części konsekwencja alienującego piętna, jakim naznaczono przez wieki ich przodków). Z kolei zestawiający te dwa fakty poeta manifestuje swój dystans wobec „jadących na karuzeli” i wyobcowanie z tłumu gapiów (do którego przecież jakoś przynależy). Jest jeszcze obcość języka „dawnej planety”, wszystko jedno — „naszego” czy „ich” — i jest rezerwa wobec języka jako takiego (zwłaszcza potraktowanego jako narzędzie sztuki). Jej wyrazem stała się niepewność twórcy, udokumentowana dwuwariantowością wiersza. Jest wreszcie ów „niemoralny” dystans artysty wobec ludzkiego cierpienia, ujmowanego przezeń z pozycji obserwatora (refleksyjnego gapia, chciałoby się powiedzieć), o którym mówił Miłosz i o którym pisał Błowski.

Dwa ostatnie rodzaje dystansu — nie opisane w tekście, ale potwierdzone samym jego istnieniem i poetyką — są chyba najistotniejsze, w pewnym zresztą sensie obejmują pozostałe odmiany. Wizerunek poety obserwatora, przyjmującego „chłodną i wybredną postawę wobec człowieczeństwa”, a jednocześnie nie odmawiającego sobie prawa do jego oceny, budowany jest w *Campo* mimowolnie, między innymi w wyniku dystansu czasowego do przedmiotu rozważań. Wiemy, że utwór został napisany jako bezpośrednia reakcja na zdarzenia w getcie.

Powstanie w getcie wybuchło 19 kwietnia, sześć dni później, w wielkanocną niedzielę, Miłoszowie jadą na Bielany, by odwiedzić Jerzego Andrzejewskiego. Tramwaj zatrzymuje się na placu Krasińskich — widzą tam karuzelę, jej krzeselka wzbijające się ponad mur getta, przyglądający się tłum... [...] Może już tego samego dnia Miłosz zapisał wiersz *Campo di Fiori* [...] ²⁷.

Z owej bezpośredniości nic — poza datą umieszczoną pod tekstem ²⁸ — w utworze nie pozostało. Co więcej, obserwowane wydarzenia zostają sztucznie przesunięte w przeszłość. Taki efekt daje porównanie rzezi getta z wcześniejszą o kilka stuleci, w majestacie prawa przeprowadzoną zbrodnią. Jest ono wzmocnione ramą modalną wspomnienia, gramatycznymi formami czasu przeszłego i tym, że oba plany czasowe zostają potraktowane z niemal jednakową dbałością o detal (obraz zdarzenia wcześniejszego jest nawet bardziej szczegółowy i plastyczny):

- w. 17 Wspomniałem Campo di Fiori
 W Warszawie przy karuzeli,
 W pogodny wieczór wiosenny
 [...].
- w. 41 Ja jednak wtedy myślałem
 O samotności ginących.
 O tym, że kiedy Giordano
 Wstępował na rusztowanie
 [...].

²⁷ A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 353–354.

²⁸ Nie ma jej zresztą w rękopisie ani w wydaniu okupacyjnym. Formuła „Wielkanoc, 1943” znalazła się dopiero w wersji z „Twórczości” z połowy 1945 r. W tomie *Odrodzenie* mamy tylko „1943”. Późniejsze wydania podają tylko datę roczną i miejsce, aż do edycji Wydawnictwa Literackiego z 1984 r. (WLW1), gdzie pojawia się rozwinięta lokalizacja przestrzenno-czasowa: „Warszawa — Wielkanoc, 1943”. Taką formułę Miłosz pozostawił w ostatnich edycjach. Wygląda to jak stopniowe przywracanie sytuacji wiersza.

Czytelnik ma nieodparte wrażenie obcowania z relacją, w której nakładają się na siebie różne fazy doświadczeń umysłu wędrującego ponad wiekami, przypominającego sobie a to lutowy dzień z rzymskiego placu (czy naprawdę mogły być wtedy sprzedawane winogrona i brzoskwinie?), a to kwietniowy wieczór w Warszawie. Potraktowanie zdarzeń aktualnych jako czegoś zaprzęskiego, dokonanego, wpisującego się w ciąg dziejowych analogii jeszcze wyraźniej widać w przewidywaniu czasów, gdy straszne sceny rozgrywające się przed oczami poety staną się historią — taką właśnie, jak losy Giordana Bruna — opowieścią, z której można, a nawet należy „wyczytać morał”. Co więcej, mówiące w utworze „ja” już ten morał na swój i nasz użytek wyciąga. Zawarta w nim refleksja o samotności ginących brzmi w tym kontekście, w niezamierzony chyba sposób, autoironicznie. Okazuje się, że nie tylko rzymscy przekupnie spieszą się spod męczeńskiego stosu do swoich zajęć i nie tylko prostej warszawskiej młodzieży szkoda rezygnować ze świątecznej zabawy. Także poecie nieprzyjemnie spieszno — do przeszłości, którą projektuje w zakończeniu swojego wiersza:

w. 61 Aż wszystko będzie legendą
 I wtedy po wielu latach
 Na nowym Campo di Fiori
 w. 64 Bunt wzniesi słowo poety.

Tak jakby dopiero wtedy, gdy zniknie przyczyna emocjonalnego i moralnego wstrząsu, możliwa miała się stać jakaś aktywna, wykraczająca poza odruchy obronne, reakcja etyczna. Karkołomne następstwo czasów, spychające w przeszłość to, co aktualnie widnieje przed oczami, zdaje się poświadczać paraliż moralny, ten sam, który wprost — w czasie teraźniejszym i z pełnym niepokojem wychyleniem w przyszłość — przedstawi Miłosz kilka miesięcy później w *Biednym chrześcijaninie*:

Boję się, tak się boję strażnika-kreta.
 [...]

Cóż powiem mu, ja, Żyd Nowego Testamentu,
 Czekający od dwóch tysięcy lat na powrót Jezusa?
 Moje rozbite ciało wyda mnie jego spojrzeniu
 I policzy mnie między pomocników śmierci:
 Nieobrzezanych²⁹.

W *Campo di Fiori* ów paraliż omija jakby sferę poetyckiego wysłowienia, pozwalając, by „wiersz napisany jako zwyczajny ludzki odruch wiosną 1943 roku”³⁰ przybrał irtującą kunsztowną, prawie matematyczną formę (osiem strof, w każdej osiem wersów po osiem zgłosek...). Zaiste, lepiej od kwiecistej włoskiej intytulacji pasowałby tu tytuł: „Biedny poeta patrzy na getto”. Wyrażona epitetem i trzecioosobową formą ironia, która w wypadku *Biednego chrześcijanina* wygląda na dodatek ułatwiający wpisanie tekstu w cykl *Głosów biednych ludzi* lub na odruch autorskiej samoobrony przed zbyt dużą identyfikacją z bohaterem wiersza, wprowadziłaby do *Campo di Fiori* nowy wymiar: dystans do siebie, do swojej pozycji, zewnętrznej wobec zdarzeń, i do roli wyroczni poznawczej, estetycznej i etycznej, jaką uzurpuje sobie poeta. Ale autoironii w *Campo* nie znajdziemy. „Słowo poety” z zamykającego całość wersu ma w tym świecie status absolutu. Wznosi się ponad głowy „ludu warszawskiego czy rzymskie-

²⁹ Cz. Miłosz, *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane. Wiersze*, t. 1, Kraków 2001, s. 214.

³⁰ R. Gorczyńska, *Podróżny świata*, s. 59.

go”, ponad stos Inkwizycji i strzały za murem getta, przetwarza to wszystko w legendę i w tej nowej, wykreowanej przez siebie rzeczywistości wznieca bunt, z którym czytelnicy będą się mogli utożsamić, uspokajając swoje sumienia.

Jedynym momentem podającym w wątpliwość status „słowa poety” jest w *Campo ów* podwójny wers o obcości języka. W wersji łagodniejszej („Język nasz stał się im obcy”) sygnalizuje on nieprzystawalność tradycyjnych form wyrazu — a więc także tej postaci języka poetyckiego, w jakiej napisane jest *Campo di Fiori* — do sytuacji człowieka wypchniętego poza granice człowieczeństwa. Zauważmy jednak, że ten wariant utrzymuje w mocy szczególnie prerogatywy poety, który ma zdolność wnikania w świadomość ginących za murami — on jeden wie, co stało się dla nich obce, on jeden w tym właśnie sensie pokonuje barierę obcości. Wariant drugi („Język ich stał się nam obcy”) jest skromniejszy. Tu mówi się tylko o nas, pozostałych — i w tym wypadku zaimek zbiorowy obejmuje zarówno poetę, jak czytelnika. Taka formuła jest też bardziej radykalna i trudniejsza do przyjęcia: to my nie rozumiemy czy nie chcemy słuchać języka cierpienia, wołania tych, do których wykluczenia dopuściliśmy i których nadal wykluczamy, mówiąc o nich „oni”. Szkoda, że Miłosz z niej zrezygnował.

Zarazem jednak sama zmiana — jak wszystkie poprzednie — potwierdza chwiejność języka, o której pisał Piotr Mitzner: „Biedny poeta Czesław Miłosz sam sobie narzucił konieczność wyboru jednej wersji”. „Myśl Miłosza waha się, choć bardzo chce być stabilna. Ale dla nas, dzięki istnieniu obu wersji, rozszerza się pole dramatu zapisanego w *Campo di Fiori* [...]”³¹. Rozszerza się nie tyle o „symetrię niezrozumienia / obcości między Żydami i Polakami, między żywymi i umarłymi”³², ile o dramat samego poety, świadka strasznej epoki, zmagającego się — także na polu literatury — z doświadczeniami, na które przeszłość, tradycja, zasób pojęć, porządek wartości, w jakich był wychowany, go nie przygotowały, bo nie przygotowały nikogo. Dramat ten jest zapisany we wzajemnie sprzężonych wariantach wiersza, które — gdyby to tylko było możliwe — należałoby drukować razem. Wydaje się, że w tym szczególnym wypadku zasada niepodważalności *editio ultima* nie powinna obowiązywać.

³¹ P. Mitzner, *Słowa szukając na Campo di Fiori*, s. 103, 102.

³² Tamże, s. 102.

ANEKS

Wykaz skrótów uwzględnionych wydań i wersji tekstu:

- R *Campo di Fiori*, rękopis (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven; korzystam z podobizny brulionu, dostępnej na stronie internetowej <http://milosz365.pl/pl.galeria.php>), s. 1–4.
- ZO *Campo di Fiori*, [w:] *Z otchłani. Poezje*, [oprac. T. J. Sarnecki], Wyd. ŻKN, Warszawa 1944, s. 14–15.
- T *Campo di Fiori*, „*Twórczość*” 1945, nr 1, s. 49–50.
- O *Campo di Fiori*, [w:] *Ocalenie*, SW „Czytelnik”, Warszawa 1945, s. 100–101.
- PUC *Campo di Fiori*, [w:] *Pieśń ujdzie calo... Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*, oprac. i szkicem wstępnym poprzedził M. M. Borwicz, wyd. Centralna Żydowska Komisja Historyczna, Warszawa–Łódź–Kraków 1947, s. 121–122.
- OPW *Campo di Fiori*, [w:] *Wiersze*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1967, s. 89–91.
- CZP *Campo di Fiori*, [w:] *Poezje*, „Czytelnik”, Warszawa 1981, s. 74–76.
- WLW1 *Campo di Fiori*, [w:] *Wiersze*, t. 1, Wyd. Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 114–116.
- B *Campo di Fiori*, przedruk w: J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, wyd. 2, Kraków 1996, s. 24–26 [ponieważ nie udało się ustalić, z jakiego wydania korzystał Błoński, traktuję jego przedruk, zawierający kilka różnic w stosunku do wszystkich pozostałych wersji, jako osobne wydanie].
- ZW *Campo di Fiori*, [w:] *Wiersze*, t. 1, „Znak”, Kraków 1993, s. 170–172 [podst. wyd. *Ocalenie*, oprac. tekstów J. Błoński, A. Fiut].
- DZ *Campo di Fiori*, [w:] *Dzieła zebrane. Wiersze*, t. 1, „Znak”, Kraków 2001, s. 191–193 [wydanie zawiera teksty poprawione na podst. rękopisów i maszynopisów, uwzględniające „uwagi i ostateczne decyzje Autora” — J. Illg, *Nota wydawcy*, s. 286; „Autor osobiście wykonał korektę, poprawiając zauważone omyłki, a także rozstrzygając liczne wątpliwości wynikłe z porównania wersji opublikowanych w czasopiśmie i wydaniach książkowych z rękopisami i maszynopisami” — tamże, s. 291, „Wiersz *Campo di Fiori* miał kilka wersji. Wersja niniejsza została szczegółowo przedyskutowana z Autorem i porównana przezeń z rękopisem” — tamże, s. 296].

Czesław Miłosz, *Campo di Fiori* — zestawienie odmian tekstu

- w. 3 Bruk opryskały winem (ZO, PUC), Bruk opryskany winem (R i reszta)
- w. 7 Naręcza ciężkich winogron (ZO, PUC), Naręcza ciemnych winogron (R i reszta)
- w. 8 Spadają na puch brzoskwini (ZO, PUC), Padają na puch brzoskwini (R i reszta)
- w. 19 W wiosenny wieczór pogodny (ZO, PUC), W pogodny wieczór wiosenny (R i reszta)
- w. 26 Przywiewał czarne latawce (ZO, PUC), Przynosił czarne latawce (R i reszta)
- w. 27 Chwyтали skrawki w powietrzu (ZO, PUC), Łapali płatki w powietrzu (R, T, O, OPW, CZP, WLW1, ZW), Łapali skrawki w powietrzu (B, DZ)
- w. 30 Wiatr od tych domów płonących (ZO, PUC, B), Ten wiatr od domów płonących (R i reszta)

- w. 37 Inny ktoś może morał wyczyta (ZO), Inny ktoś morał odczyta (PUC), Inny ktoś morał wyczyta (R i reszta)
- w. 45 Nie było w ludzkim języku (ZO, PUC), Nie było już w ludzkim języku (B), Nie [było — przekreślone] znalazł w ludzkim języku (R), Nie znalazł w ludzkim języku (reszta)
- w. 47 Aby coś zdołał powiedzieć (ZO, PUC), Żeby coś zdołał powiedzieć (B), [Który<m?> — przekreślone; Aby go mógł zostawić — przekreślone; I nic nie mógł powiedzieć — przekreślone] Aby nim ludzkość pożegnać (R), Aby nim ludzkość pożegnać (reszta)
- w. 48 Ludzkości, która zostaje (ZO, PUC, B), Tę [dopisane na marginesie] [Ludzkości — poprawione na:] Ludzkość która zostaje (R), Tę ludzkość, która zostaje (reszta)
- w. 54 Jakby minęli wieki (ZO, PUC), Jakby minęły wieki (R i reszta)
- w. 55 A oni czekali chwilę (ZO, PUC), A oni chwilę czekali (R i reszta)
- w. 57 A ci, ginący, samotni, (ZO, PUC), I ci, ginący, samotni (OPW), I ci ginący, samotni (R i reszta)
- w. 59 Język ich stał się nam obcy (R, T, O, OPW, CZP), Język nasz stał się im obcy (reszta)
- w. 61 I wszystko będzie legendą (ZO, PUC), Aż wszystko będzie legendą (R i reszta)
- w. 62 A wtedy, po wielu latach (ZO, PUC), I wtedy, po wielu latach (R, T), I wtedy po wielu latach (reszta)
- w. 64 Na wielkim Campo di Fiori (ZO, PUC, B), Na nowym Campo di Fiori (R i reszta)

datowanie: brak (R, PUC, ZO); 1943 (O); Wielkanoc, 1943 (T); 1943, Warszawa (OPW); Warszawa, 1943 (CZP); Warszawa — Wielkanoc, 1943 (reszta)

Pominięto różnice w interpunkcji (rękopis jest prawie zupełnie pozbawiony znaków przestankowych) i w historycznej pisowni wyrazów (*ghetto* — *getto*, *nowem* — *nowym*, *o tem* — *o tym*, *zapomnieni* — *zapomniani*).

OUR LANGUAGE, THEIR LANGUAGE. STILL ON THE VARIANTS OF *CAMPO DI FIORI*

The article concerns a famous poem written in 1943 by Czesław Miłosz, dedicated to the Warsaw Ghetto Uprising. The *Campo di Fiori* was published in many different versions. The article delivers a list of variants as well as an interpretation of alterations made by the poet. The alterations relate in the first place to the fragments in which there is found a language motive in connection with, fundamental to the whole poem, enstrangement motive. It is the interpretations of particular versions of the work by various critics that the article evokes in order to present consequences, which particular variants have for the total meaning of the poem. The article's author persuades that Miłosz hesitated until the end as far as the wording of a fundamental verse from the end of the work: „Język nasz stał się im obcy”/ „Język nasz stał się im obcy” [translations by Louise Iribarne and David Brooks do not provide a precise rendering of those versions] is concerned. That hesitation reflects the difficulties the poet had in finding the means of expressing position instability of the Holocaust witness, whose attempts of suppressing the distance between himself and the dying are doomed to fail.

KEY WORDS: Cz. Miłosz, *Campo di Fiori*; variant.

(m.sz.)

POETYCKA HISTORIA I KRYTYKA LITERATURY W UJĘCIU CZESŁAWA MIŁOSZA

Kamil DŹWINEL (Toruń)

Utwory literackie są przedmiotem namysłu nie tylko krytyków, badaczy literatury i „zwykłych” czytelników, lecz także poetów, uprawiających szczególny rodzaj liryki, który można by nazwać „poezją literaturoznawczą”.

Ten wariant refleksji nad literaturą wyłamuje się, rzecz jasna, spod ścisłych rygorów dyskursu naukowego, niemniej w niektórych ujęciach zyskuje walor poznawczy bliski typowemu literaturoznawstwu. Nie można jednak zapominać, że prymarną funkcją takiego komunikatu pozostaje niezbywalnie funkcja estetyczna, poetycka. Ujęcie danego problemu literackiego, szkoły pisarskiej czy stylu pojedynczego autora bądź dzieła w obrębie wiersza cechuje zawsze określenie się podmiotu lirycznego wobec wybranych elementów omawianego zagadnienia: języka poetyckiego, treściowych uwarunkowań, genezy utworu, tradycji literackiej itp. Immanentnym elementem opisywanego zjawiska artystycznego (które, prócz swych artystycznych, nadrzędnych funkcji, posiada również epistemiczną perspektywę naukowości) jest więc także intencja polemiczna lub — jeśli nie dochodzi do podważenia wymienionych powyżej zagadnień literackich — przynajmniej syntetyzująca, akcentująca pożądaną cechę.

„Poezję literaturoznawczą” postrzegać należy nie jako gatunek, jest ona raczej swoistym fenomenem, który sytuuje się na pograniczu podmiotowości i intersubiektywności, nauki i wolnomyślicielstwa, filozofii sztuki i teorii poznania, a wreszcie — nauki o literaturze i poetyckiej *praxis*. Twórczość tego typu może być doskonałym probierzem zainteresowań literackich kolejnych pokoleń pisarzy, pokazuje bowiem, na jakie tendencje poszczególni autorzy zwracali uwagę, co podlegało artystycznej akceptacji, a co spotykało się z polemiką i odrzuceniem. „Literaturoznawcza” liryka jest specyficzną odmianą poezji autotematycznej. Meta-poetyckie komunikaty są relewantnymi elementami tego typu twórczości. Poetycka refleksja podjęta nad danym, interesującym autora zagadnieniem „okołoliterackim”, choćby rozważania nad twórczością

określonej grupy poetyckiej¹, prowadzi w niemal każdym wypadku do sądów ogólnych, dotyczących istoty literatury, procesu twórczego, funkcji dzieła, sposobu formalnego konstruowania utworu, zagadnień związanych z językiem, problematyką słowa, natchnienia czy powinności poety wobec rzeczywistości i własnej *ars poetica*. Powyższy katalog to oczywiście typowe wątki autotematyczne, kierunkujące podmiotową refleksję autora na własne dzieło i — ogólnie biorąc — proces jego powstawania, co prowadzi z kolei do podjęcia przez odbiorcę obserwacji warsztatu pisarskiego, sposobu uprawiania poetyckiej sztuki. „Poezja literaturoznawcza” jest więc, powtórzmy, z gruntu autotematyczna, co czyni ją w pewnej mierze odpowiednikiem typowego raczej dla prozy modelu „powieści jako metodologii powieści”².

Z omawianym tu zjawiskiem literackim nierozzerwalnie łączy się stylizacja, występująca najczęściej w odmianie pastiszu. Nie mamy tu do czynienia z próbą uzyskania żartobliwego efektu, ale raczej z formą „krytycznoliterackiej penetracji cudzego stylu”³. Bliżej więc tej cesze pastiszu do *Pięciu pocztówek od i do Emily Dickinson* Stanisława Barańczaka, gdzie autor *Atlantydy* podejmuje polemikę z „afirmacją pomimo”⁴ dokonaną przez poetkę, budując wiersz całkowicie w jej stylu (zarówno pod względem formalnym — pełna imitacja, jak i znaczeniowym — polemika z zaproponowanym przez poetkę widzeniem świata), aniżeli do cyklu Kazimierza Wyki *Duchy poetów podsluchane*, z pobrzmiewającą w nim nutą parodystyczną. Domeną takiej czynności twórczej jest uchwycenie w pisarskiej praktyce tych cech stylu danego dzieła lub autora, które są teoretycznie eksplikowane właśnie przez badaczy literatury. Pastisz zawiera jasną intencję polemiczną, choć równie często jest wyrazem podziwu wyrażonego przez autora pod adresem innego pisarza czy utworu.

Powyższe uwagi — zastrzeżmy raz jeszcze — nie wiążą się z postulowaniem nowego gatunku. Koncepcja „poezji literaturoznawczej” wzięła się raczej z uświadomienia sobie powtarzalności tego typu wierszy w dorobku poszczególnych pisarzy, przy jednoczesnym występowaniu sumy charakterystycznych cech. Wyróżniona tendencja literacka dobitnie wskazuje także na proces migracji różnych poetyk w obrębie piśmienniczego uniwersum. Daje również wyraz „dialogiczności” literatury, intertekstualności, która — w najszerszym znaczeniu — wiąże się z nieustanną interferencją tekstów w obrębie innych tekstów.

Jedne z najciekawszych przykładów poezji o literaturze możemy odnaleźć w twórczości Czesława Miłosza. Poeta ten jest ważnym reprezentantem omawianej tendencji, być może dlatego, że — oprócz intensywnej praktyki pisarskiej — pełnił w ciągu swe-

¹ Doskonałym przykładem polemicznych rozważań nad twórczością Pokolenia '68 jest wiersz Zbigniewa Herberta *Do Ryszarda Krynickiego — list*, w którym autor *Rovigo* stawia pytania o naturę (także formalną) poezji, nie godząc się na sprowadzanie jej języka „do bełkotu z trybuny do czarnej piany gazet”; Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, ed. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 464. Poetycko uogólnia Pokolenie '68 — reprezentantem głównym czyniąc właśnie autora *Aktu urodzenia* — by, polemizując z jego propozycjami poetyckimi, zbudować liryczną wypowiedź autotematyczną.

² Określenie Michała Głowińskiego, które posłużyło mu za tytuł jednego z najważniejszych tekstów dotyczących zagadnień autotematyzmu w prozie. Proponowany model „poezji literaturoznawczej” mógłby stanowić odpowiednik propozycji badacza na terenie refleksji lirycznej; zob.: M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] tegoż, *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968.

³ J. Sławiński, *Pastisz*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. tegoż, Wrocław 1976, s. 296.

⁴ Zob.: K. Biedrzycki, *Wzruszenie ramionami. O historii w literaturze polskiej lat dziewięćdziesiątych*, [w:] tegoż, *Wariacje metafizyczne. Szkice i recenzje o poezji, prozie i filmie*, Kraków 2007, s. 393–394.

go życia również funkcję wykładowcy literatury słowiańskiej na kalifornijskim uniwersytecie w Berkeley. Jego literaturoznawcze kompetencje potwierdza także obszerna *Historia literatury polskiej*, skierowana pierwotnie do amerykańskich studentów. Co jednak najistotniejsze — Miłosz nigdy nie zatracił pasji i głębokiego umiłowania dla literatury narodowej, nie kryjąc satysfakcji eksploratora polskiego dziedzictwa piśmienniczego: „Pracując, ani przez chwilę nie odczuwałem nudy; w istocie raczej bawiłem się, niż mozoliłem, i mam nadzieję, że niektóre ustępy zachowały ślad mojego śmiechu”⁵. Zaznacza także, iż zależało mu na uniknięciu „uczonej suchości”⁶ — od której ucieka zresztą i wtedy, kiedy przyjmuje formę poezji „literaturoznawczej”. Miłoszowskie pasje w odkrywaniu szerokich horyzontów literatury, w przybliżaniu jej tajemnic, a także pokazy kunsztownej sztuki interpretacji można bez trudu znaleźć w jego eseistyce oraz felietonistyce⁷.

Nieprzebrany źródłem lirycznych rozważań o literaturze jest oczywiście *Traktat poetycki*. Jan Błoński zauważa, że sytuacja komunikacyjna poematu przypomina wykład, chodzi przy tym nie o wykład w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, istotne są cechy, strategia mówiącego:

Miłosz rozpracowuje szanse płynące z miarkowanej zażyłości mówiącej jednostki z niewielką (i wtajemniczoną!) społecznością. Jest za bardzo nauczycielem, aby pozwolić sobie na gawędziarstwo. Ale za bardzo poetą, aby czytelnikowi przyłożyć godzinnym przemówieniem⁸.

Badacz stwierdza także, że „*Traktat* jest dziełem mędrca, który wie”⁹, czym podkreśla przenikliwość poczynionej w tym utworze refleksji, jej doniosłość poznawczą, zwraca także uwagę na (połączoną z „wtajemniczeniem” z poprzedniego cytatu) „iluminację” świadomości podmiotu. Oto otrzymujemy bowiem zarys dziejów poezji polskiej XX w., z szerokim kontekstem historycznym i historiozoficznym. Odnaleźć można w tym utworze pokazną galerię polskich poetów wraz z krótkimi charakterystykami ich twórczości, biografii i miejsca na mapie literatury. Miłosz nie ucieka się tu do pastiszowego potraktowania poszczególnych twórców, ale w logicznym, precyzyjnym wywodzie kreśli sylwetki i poetyki. Czynność ta stanowi przecież główne zaplecze metodologiczne literaturoznawców. Poeta staje się w tej chwili badaczem twórczości innych pisarzy, nie stroni rzecz jasna od ostrych ocen (np. politycznej postawy Juliana Tuwima), ale próbuje jednak ukazać poszczególne „biografie twórcze” na planie ogólnym, zsyntetyzować najważniejsze cechy, zawrzeć w tych kilku (czasem tylko dwóch) wersach poematu możliwie trafny sąd o danym artyście czy tendencji literackiej. Jeden z badaczy stwierdza wręcz, że „w konstrukcji Miłoszowskiego komunikatu poetyckiego dokonuje się nawrót do logiczno-retorycznej budowy zdania, zdolnego unieść treści intelektualnego dyskursu, odtworzyć proces myślenia pojęciowego”¹⁰. Autor *Ziemi Ulro* dokonuje

⁵ Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 2010, s. 11.

⁶ Tamże.

⁷ Przywołajmy choćby zbiór *Spizarnia literacka* (Kraków 2004, wyd. 2: Kraków 2011), w którym zebrano jego felietony związane z literaturą ogłaszane na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Warto pamiętać także o *Życiu na wyspach* (Kraków 1997) oraz o szkicach na temat twórczości takich poetów jak Stanisław Barańczak, Wisława Szymborska czy Julia Hartwig — pomieszczonych w zbiorze *O podróżach w czasie* (Kraków 2004, wyd. 2: Kraków 2010).

⁸ J. Błoński, *Powrót intelektu: „Traktat poetycki” (1957)*, [w:] tegoż, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 40.

⁹ Tamże, s. 37.

¹⁰ M. Zaleski, *O poezji „traktatowej”*, Pamiętnik Literacki 1977 z. 3, s. 168.

w swoim *Traktacie poetyckim* — powiedzieć należy wprost — historycznoliterackiej syntezy. Jego sądy, wyrażone w dostojnej, zintelektualizowanej frazie, próbują powiązać ze sobą poszczególne zjawiska literackie, dociec kształtu historycznoliterackiego procesu, a przede wszystkim — dokonać prezentacji najbardziej wymownych dla epoki twórców. Miłosz nie szczędzi przy tym także tonów polemicznych, co tylko dowodzi krytycznej funkcji *Traktatu*¹¹. Błoński nazywa ten utwór również „grą konwencji” i „grą tekstów”¹², zwracając uwagę także na liczne przytoczenia w obrębie poematu (choćby fragmentów *quasi*-kolęd z *Pastorałek* Tytusa Czyżewskiego, cytatów z Mickiewicza czy z *Pieśni* Horacego). Traktatowa liryka Miłosza stanowi bez wątpienia przykład „poezji literaturoznawczej”, na podstawie której można z powodzeniem odtworzyć główne nurty młodopolskiej, międzywojennej oraz wojennej poezji polskiej. Poeta-„badacz” nie szczędzi także miejsca na wyraziste zarysowanie tła historyczno-politycznego, zanim przechodzi do wątków związanych z dziejami i kształtem poezji:

A jednak jesteś. Z czarnym twoim gettem,
Z bezrobotnymi, których gniew jest senny,
Ze łzami kobiet w przedwojennej chustce.
Latami będzie chodzić w Belwederze.
Piłsudski nigdy nie uwierzy w trwałość.
I będzie mrużyć: „Oni nas napadną”¹³.

W powyższym fragmencie przywołane zostaje getto warszawskie, a także postać Józefa Piłsudskiego, bez którego fenomenu nie sposób zrozumieć niektórych poetyckich zjawisk (przypomnieć należy chociażby tom Kazimierza Wierzyńskiego *Wolność tragiczna*, którego bohaterem jest właśnie marszałek Piłsudski oraz estymę, jaką darzył naczelnika państwa Jan Lechoń). Takie historyczne tło to bardzo istotny element dyskursu literaturoznawczego. Z równą wprawą, co także widać w przytoczonej strofie, odtwarza Miłosz także koloryt epoki. Getto jest „czarne”, ponieważ zamieszkiwali je Żydzi noszący ubrania o takim właśnie kolorze¹⁴, panuje bezrobocie i bezsilność. Poeta zarysowuje bardzo wyraźnie, z użyciem licznych nazw gwarowych (ober, szyfkarta, tingel-tangel) oraz elementów charakterystycznych dla epoki (gazety na kiju, filmy w „iluzjonie”, fiakrzy spod Mariackiej Wieży)¹⁵, wizję Polski z pierwszych dekad XX w. Jego poetycka panorama dziejów poprzedzona jest spoistym, treściwym obrazem omawianych epok (widać to szczególnie w *Pięknych czasach* oraz *Stolicy*), przywołanym nie tyle jako resentyment, ale jako tło właśnie, jako niezbywalny klimat i charakter opisywanych czasów, jako podstawa „badawcza”. W jednym z wywiadów autor *Dla Heraklita* tak charakteryzuje tło historyczne odwzorowane w *Traktacie*...:

W całym *Traktacie poetyckim* jest przecież bardzo dużo historii. A co to jest historia? To są ludzie — ci, którzy żyli i już nie żyją. Nie jakaś historia abstrakcyjna, tylko ta, którą się odsłania w obrzędzie Dziadów, przywoływania dusz¹⁶.

¹¹ Zob.: tamże, s. 169–172.

¹² J. Błoński, *Powrót intelektu*, s. 41–42.

¹³ Cz. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001, s. 31–32.

¹⁴ Zob. komentarz Miłosza: tamże, s. 31.

¹⁵ Przykłady nazw gwarowych oraz elementów charakterystycznych dla epoki pochodzą z części pierwszej *Traktatu poetyckiego* pt. *Piękne czasy*.

¹⁶ Cz. Miłosz, *Traktat poetycki, Traktat moralny. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem, Aleksandrem Fiutem i Andrzejem Franaszkiem*, Kraków 1996, s. 10–11.

Właśnie z poglądu, że historię tworzą losy jednostek, wzięła się pieczołowitość w odtwarzaniu elementów przeszłej rzeczywistości.

Przyjrzyjmy się kilku fragmentom *Traktatu poetyckiego*, by uzmysłowić sobie sposób budowania przez Miłosza „poezji literaturoznawczej” oraz wprowadzania w obręb refleksji artystycznej sądów syntetyzujących. Tak oto scharakteryzowana zostaje sylwetka Jana Lechonia:

Wiosnę, nie Polskę, chciał widzieć na wiosnę
Depczący przeszłość Lechoń-Herostrates.
Ale rozmyślać miał przez całe życie
O słuckich pasach i o karmazynie
Czy o religii, choć nie katolickiej,
A tylko polskiej, na mszy narodowej
Kapłanem w komzy mianując Or-Ota¹⁷.

Miłosz bardzo przenikliwie skonstatował dominantę twórczości autora *Srebrnego i czarnego*, czyli ogólnie pojętą polskość (może nawet „chorobę” na polskość). Po pierwszym tomie, w którym wyłożona zostaje Lechoniowa „religia polskość”, obwarowana tradycyjnym wierszem oraz sarmacko-romantyczną rekwizytornią schematów (twórczo zinterpretowaną), poeta staje się bezsilny wobec emigracyjnej sytuacji, w jakiej się znalazł. Dlatego właśnie rozmyślać ma „przez całe życie” o tych fantazmatach polskości, niemalże ignorując amerykańską rzeczywistość, w której przyszło mu egzystować, a także bezpardonowo oscylując wokół katalogu tych samych, patriotycznych motywów (znamienny zdaje się tu wiersz *Naśladowanie Or-Ota*; postać Artura Oppmana, którego Lechoń wielce cenił za jego poezję o Warszawie, wydaje się nieprzypadkowo przywołana przez autora *Kontynentów* jako „domknięcie”, swoiste „błędne koło”). Nie bez powodu Lechoń zostaje utożsamiony z bohaterem jednego ze swych najgłośniejszych wierszy — Herostratesem: „[...] jednakże jeden z wierszy koliduje z innymi w tym tomie [*Karmazynowym poemacie* — K. D.], który tak na serio zajmuje się sprawami publicznymi: *Herostrates* wysławia bunt przeciwko wszelkim formom zaangażowania”¹⁸ — w skrótowym oglądzie poezji autora *Balu u senatora* zamieszczonym w *Historii literatury polskiej* również ten wiersz przywołuje Miłosz jako reprezentatywny dla właściwego debiutu młodego poety¹⁹. Strofa o Lechoniu jest niezmiernie syntetyczna, cechuje ją (jak zresztą i inne strofy o pisarzach z *Traktatu poetyckiego*) jednak celność literaturoznawczego oglądu. Synteza w wydaniu Miłosza jest, mimo swej skrótowości, trafna, wskazuje na najistotniejsze czynniki kształtujące poetykę autora *Lutni po bekwarku*, daje przenikliwy wgląd w osobowość twórczą tego, tylko na pozór prostego w odbiorze, pisarza. Sam Miłosz stwierdza zresztą, że nie należy traktować Lechonia jedynie jako poetę błędzącego wokół własnego debiutu, „można pisać wiersze «zaściankowe» i głęboko poetyckie zarazem”²⁰. Sąd ten został wygłoszony co prawda w latach 90., pokazuje jednak, że dość ogólne rozważania z *Traktatu poetyckiego* Miłosz sumiennie starał się dookreślać, na co nie mógł jednak

¹⁷ Cz. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem*, s. 35–36.

¹⁸ Tenże, *Historia literatury polskiej*, s. 457–458.

¹⁹ Jako kontekst dla tej wypowiedzi przywołajmy fragment felietonu Miłosza na temat Lechonia pt. *Oczyszczenie*: „A jednak biograf będzie musiał skłonić się przed Lechoniem poetą. Wszelkie jego snobizmy, wszelkie jego prowincjonalizmy błędą wobec jednego wiersza, który jest jak spowiedź i oczyszczenie [mowa o wierszu *Powstałem nagi z mego snu* — K. D.]”; Cz. Miłosz, *Spizarnia literacka*, Kraków 2004, s. 100.

²⁰ Cz. Miłosz, *Traktat poetycki, Traktat moralny. Lekcja literatury*, s. 22.

pozwolić sobie w traktatowej, intelektualnie zwięzłej formie. Wskażmy, że taką skłonnością do uproszczeń i może nawet zbyt daleko idących uogólnień cechują się historycznoliterackie syntezy. W rozmowie z Renatą Gorczyńską stwierdza zresztą Miłosz, że jego *Traktat* jest „z założenia suchy”, dodając, iż stanowi po prostu „rozumowanie czysto logiczne, bo żyjemy w nadmiarze poezji emocjonalnej, wilgotnej”²¹.

Skrótowy, a przez to niekiedy upraszczający, ogład poszczególnych zjawisk poetyckich jest wynikiem przyjętej formy poematu, który pomieścić ma tak wiele idiolektów, nazwisk i problemów. Wiele z sądów o swych poprzednikach (pozostaje wszak podmiot *Traktatu* poetą namyślającym się nad własnym rzemiosłem i jego tradycją) znajduje, jak we wspomnianym przypadku Lechonia, późniejsze eseistyczne lub historycznoliterackie rozwinięcia. W obrębie tego utworu mieszczą się jednak tendencje bardzo ważne dla rozwoju polskiej poezji, reprezentowane także przez autorów spoza głównej plejady:

Tam Wittlin ciągle wkłada łyżkę zupy
W zarosłe usta człowieczego głodu,
Baliński słyszy dzwoneczki karawan
W różowo-szare zmierzchy Ispahanu,
Tytus Czyżewski powtarza zakłęcie
Pasterzy dmących w dudki Jezusowi,
Ważyk ogląda okręt na wystawie,
Iskrzy się fala u Apollinaire’a²².

Poetyka skrótu pozwala Miłoszowi na uchwycenie najważniejszych cech, lejtmotywów charakterystycznych dla twórczości danego pisarza. Aby osiągnąć tego typu „ekstrakt” (a nawet, by posłużyć się określeniem Miłosza, „ersatz”), sięga poeta po sztandarowe tytuły z dorobku przywoływanych artystów: *Hymn o łyżce zupy* Józefa Wittlina, będący wyrazem głębokiego, filozoficznego humanizmu czy *Pastorałki* Czyżewskiego, przywracające pierwotne, ludowe spojrzenie na świat i Boga. Osiąga dzięki takiemu zabiegowi intelektualną ścisłość. Wymaga też od swego odbiorcy erudycji i szerokiej wiedzy kulturowej, każąc wypełniać „eliptyczność” swego dzieła²³, miejsca będące „ofiara” syntetyzowania właśnie. *Traktat poetycki* postuluje bowiem idealnego czytelnika, jest rozprawą o dziejach i istocie poezji, którą niepodobna pojąć bez wcześniejszego przygotowania, „osłuchania” w twórczości poszczególnych bohaterów poematu. Historia literatury według Miłosza nie spełnia więc w tym wypadku kryterium przystępności (stąd m.in. obszerny odautorski komentarz do *Traktatu...*), choć niezaprzeczalnie dowodzi jednego faktu: poeta jest wnikliwym kontemplatorem literackiej tradycji, jej wytrawnym znawcą i próbuje swoje sądy przekazać w formie „bardziej pojemnej”, aniżeli typowa historycznoliteracka rozprawa — także z tego powodu wybiera wzorzec traktatu i cierpliwie wypracowuje każdy jego wers. Istnieje w *Traktacie poetyckim* bardzo silna tendencja do historycznoliterackich uogólnień, co szkicowo zostało tu ukazane, oraz ambicja zaprezentowania dziejów dwudziestowiecznej poezji polskiej, „a raczej refleksja nad jej miejscem wśród wydarzeń historycznych tego stulecia”²⁴.

Włodzimierz Maciąg tak określa literaturoznawcze diagnozy autora *Drugiej przestrozi* poczynione w *Traktacie poetyckim*:

[...] poezja polska pierwszej połowy stulecia rozpoznana zostaje jako byt duchowy nie-

²¹ R. Gorczyńska, Cz. Miłosz, *Podróżny świata. Rozmowy*, Kraków 2002, s. 136.

²² Cz. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem*, s. 47.

²³ Por.: J. Błoński, *Powrót intelektu*, s. 48–49.

²⁴ Cz. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem*, s. 5.

zdolny do wyjścia z osaczenia [...], jako idea [...] jakby spętana własnymi iluzjami, ale także surowością czy nawet szczególnym okrucieństwem faktów historycznych²⁵.

Ujęcie Miłosza nie tylko więc przedstawia historię poezji polskiej, ale także dokonuje jej rekonesansu ideowego, aksjologicznego. Poeta nie stroni przy tym od próby wskazania źródeł odpowiadających za pewne niedostatki tej poezji (skamandrytom np. wytknie „skazę harmonii”²⁶; nie zapomni także o przemożnym wpływie wojen na biografie twórcze). Takim sumarycznym oglądem głównych tendencji pisarstwa narodowego jest także wiersz *Literatura polska*, w którym pada surowa diagnoza: „Z uporem dąży do siebie, tej, którą ciągle nie jest”²⁷. Z kolei w wierszu *Młodzi polscy poeci* (z adnotacją *Po przeczytaniu „Almanachu młodych 1958–59”*) Miłosz dokonuje rekonesansowego rozeznania krytycznoliterackiego w najnowszej twórczości, nie szczędząc sarkazmu: „W nadmorskich wiatrach słyszysz wasz jeleni śmiech”²⁸. „Poezja literaturoznawcza” nie jest więc domeną *Traktatu poetyckiego* i — co warto nadmienić ponownie — pełni, poza prymarną funkcją estetyczną, także funkcję poznawczą (z perspektywy podmiotowej zaś — badawczą).

W twórczości Miłosza można odnaleźć znacznie więcej przykładów na dyskurs literaturoznawczy, skupimy się tym razem na wierszach z wyraźną funkcją polemiczną. Teresa Skubalanka analizując poetycki program Miłosza, stwierdza, że „autor *Traktatu poetyckiego* często odnosi się krytycznie do tradycyjnej poezji niektórych poprzedników i współczesnych”²⁹. Intencja polemiczna wpisana w co poniektóre wiersze zbliża poezję tego typu do krytyki literackiej. Następuje w tych utworach jednak znamienne przesunięcie środka aksjologicznej ciężkości — krytyka, np. czyjś program poetycki czy konkretnych rozwiązań formalnych, ma za zadanie wysunięcie własnych poetyckich propozycji na plan pierwszy. Poezja Miłosza — w swych jednostkowych realizacjach — stanowi więc artystyczne odbicie czynności krytycznoliterackich. Znamiennym przykładem polemiki poetyckiej jest wiersz *Do Robinsona Jeffersa*. Autor *Widzeń nad zatoką San Francisco* nie godzi się na mroczne, przytłaczające swą apokaliptycznością wizje amerykańskiego poety:

Wąskousty, niebieskooki, bez łaski i nadziei,
przed Bogiem Terribilis, ciałem świata.
Nie wysłuchuje modlitw nikt. Bazalt i granit,
nad nim drapieźny ptak. Jedyne piękno³⁰.

Powyższy fragment jest rekonstrukcją artystycznego sposobu myślenia charakterystycznego dla Jeffersa. Miłosz wskazuje na te cechy jego poezji, którym pragnie się przeciwstawić, których jako artysta nie może zaakceptować. Wizja „Boga Terribilis” — strasznego, karzącego — nie mieści się w światopoglądzie „słowiańskiego” poety. Dodaje Miłosz z ironią: „O, te pociechy śmiertelnych, wierzenia daremne!”³¹ — a odbiorca wie doskonale, że pastisz stylu autora *Dear Judas*, oparty w gruncie rzeczy na obserwacji poetyki swego „przeciwnika”, na dokonaniu jej krytycznego (a więc i literaturoznawczego) oglądu, posłużył polskiemu poecie do obrony „odrębności wła-

²⁵ W. Maciąg, *Niezgłębiona wielorakość istnienia. „Traktat poetycki” Czesława Miłosza*, [w:] tegoż, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918–1980*, Wrocław 1992, s. 303.

²⁶ Cz. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem*, s. 38.

²⁷ Tenże, *Wiersze*, t. 3, Kraków 1993, s. 105.

²⁸ Tamże, t. 2, s. 75.

²⁹ T. Skubalanka, *Język poezji Czesława Miłosza*, Lublin 2006, s. 9.

³⁰ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 162.

³¹ Tamże, s. 163.

snego języka, przeszłości i tradycji kulturalnej³². By jednak owej apologii dokonać, sięga Miłosz po narzędzia oglądu literatury, które umożliwiają mu wskazanie elementów w opisie rzeczywistości, na które — jako poeta — zgodzić się nie może.

Tony polemiczne — z syntetycznym przywołaniem głównych cech poezji jako kontekstu dyskusyjnego — pojawiają się także w wierszu *Przeciwko poezji Filipa Larkina*. Ten angielski „poeta «intensywnego smutku»”, jak nazwał Larkina Barańczak³³, nie pozostawiał złudzeń, co do egzystencjalnej, przygniatającej pustki, jaka jest domeną ludzkiego żywota. W wierszu *Dockery i syn* (utworze „klasycznie Larkinowskim”³⁴, włączonym przez Barańczaka do tomu *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981–1985*) pisze:

Życie jest najpierw nudą, potem trwogą.
Cokolwiek z nim czynimy — upływa, a po nim
Zostaje to, co wybrał nam skryty Anonim,
I starość, i jej kres: jedyny, niedaleki³⁵.

Smutne konstatacje Larkina oceniają kondycję człowieka bardzo nisko — większą część życia człowiek się po prostu nudzi, by następnie zdjęta go przejmująca trwoga. Miłosz w swoim wierszu-polemice zauważa, że angielski poeta „wierszem wylicza powody rozpaczy”. Natychmiast dodaje, że jednak nie ma za co Larkinowi dziękować. Jego poezja jest bowiem przygnębiająca, „straszy śmiercią”, czym „spycha” na „niższe poziomy świadomości”. I w wypadku tego wiersza autor *Sroczości* odnajduje nadrzędną cechę twórczości omawianego poety. Jej wysłowienie pozwala mu na zajęcie całkowicie odmiennego stanowiska, w którym Miłosz bez wahania stwierdza:

Ja też pamiętam, żalobny Larkinie,
Że śmierć nikogo z żywych nie ominie,
Nie jest to jednak temat odpowiedni,
Ani dla ody, ani dla elegii³⁶.

„Krytyka” literacka, jakiej dokonuje Miłosz w swoich wierszach o funkcji polemicznej, dobitnie wskazuje na jego literaturoznawcze kompetencje. Czesław Miłosz, profesor literatury słowiańskiej w Berkeley, bardzo często wykorzystuje swoją literaturoznawczą wiedzę w procesie tworzenia wierszy. Dlatego tak wiele stylizacji, aluzji i polemik w tej twórczości³⁷. Stanowi wszakże autor *Drugiej przestrzeni* przykład poety, który stał się uczonym i w swym dziele zespolił obie te maski, otrzymując w wyniku tego jeden z najwspanialszych modeli — „poezję literaturoznawczą”, która (pomimo dość „szkolnej” proveniencji) dowodzi po raz kolejny, że literatura jest obiegiem otwartym, a jej składniki przenikają się wzajem. Omówiona tendencja ocala również jedną z głównych powinności poety, tak wyłożoną w wierszu *Czeladnik*:

Nam poruczono przechowanie daru
I uchronienie go od zgiełku mass mediów³⁸.

³² A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 269.

³³ S. Barańczak, *Wstęp: intensywność smutku*, [w:] P. Larkin, *44 wiersze*, wybór, przekł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 1991, s. 14.

³⁴ Tamże, s. 5.

³⁵ P. Larkin, *44 wiersze*, s. 85.

³⁶ Wszystkie cytaty z wiersza *Przeciwko poezji Filipa Larkina* pochodzą z: Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 5, Kraków 2009, s. 136.

³⁷ Szerzej na ten temat pisze A. Fiut w swej monografii o Miłoszu, szczególnie w rozdziale *Palimpsest*; zob. A. Fiut, *Moment wieczny*, s. 247–303.

³⁸ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 5, s. 254.

POETIC HISTORY AND CRITICISM OF LITERATURE IN PERSPECTIVE OF CZESŁAW MIŁOSZ

The article presents a reflection on those poems by Czesław Miłosz which reflect the trend of meditation on literature. It is about the texts in which the creativity of other poets and literature as such are made the subject of reflection by Miłosz. The Professor of Slavic literature at the University of California reconstructs poetic style, poetry conception and language of various authors, entering their achievements in historic time and historical-literary process (the most important in this respect is *A Treatise on Poetry*). In Miłosz's poetry, one can find numerous traces of his literary competencies. The poet also uses them in his literary polemics (characteristic poem *Against Philip Larkin Poetry*), what mentions critic-literary endeavours. In the present article, the works of Miłosz connected with a reflection on literature appear to be a sign of a broader tendency in contemporary poetry—its inclination for metafiction.

KEY WORDS: Polish poetry in the 20th century; Cz. Miłosz; metafiction.

(m.sz.)

MIŁOSZ'51 — RAZ JESZCZE. STUDIUM O POŻYTKU Z CZYTANIA ŹRÓDEŁ

Mirosław A. SUPRUNIUK (Toruń)

W opublikowanej z okazji „roku Miłosza”, obszernej, napisanej z akrybią, biografii poety, Andrzej Franaszek, w rozdziale *Historia pewnego samobójstwa*, poświęcił tzw. sprawie Miłosza aż 12 stron, skupiając się na zreferowaniu ustaleń i opinii¹. Wydaje się to zrozumiałe, ponieważ, podobnie jak wielka liczba krajowych i międzynarodowych wydarzeń kulturalnych i naukowych poświęconych biografii i twórczości Czesława Miłosza, w stulecie jego urodzin, wspomniana biografia podejmuje tematy drażliwe i kontrowersyjne, których w życiu autora *Zniewolonego umysłu* nie było mało. Znając wielkie zaangażowanie A. Franaszka w gromadzenie materiałów źródłowych, trudno zrozumieć, dlaczego nie zadał sobie trudu, by dotrzeć do wszystkich tekstów na temat „ucieczki” Miłosza wydanych w tym okresie w prasie londyńskiej, a oparł się na dwóch — niestety, bardzo niedoskonałych — opracowaniach, tj. publikacjach Andrzeja Paczkowskiego oraz Joanny Pyszny². Może uniknąłby wówczas powtarzania³ tezy o niesprawiedliwym i bezprecedensowo „brutalnym” potraktowaniu Miłosza przez emigrację londyńską, która funkcjonuje w dyskursie naukowym niemal od roku 1951. Tezy daleko nieprawdziwej i nieuczciwej, wynikającej z doraźnych potrzeb paryskiej „Kultury” w tamtym okresie.

¹ A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 462–473.

² [A. Paczkowski] Jakub Andrzejewski, *Miłosz'51*, Krytyka (wyd. angielskie) 1983 nr 13–14, s. 203–206 i n. (tam załączniki); J. Pyszny, „Sprawa Miłosza”, czyli *poeta w czyścúcu*, [w:] *Poznawanie Miłosza 2*, cz. 1: 1980–1998, pod red. A. Fiuta, Kraków 2000, s. 53–81, przedruk w: *Boje na łamach. Pisarze i literatura w prasie polskiej lat pięćdziesiątych XX wieku. Szkice*, Wrocław 2002.

³ Należy zaznaczyć, że A. Franaszek zauważył głos osobny w dyskusji na ten temat: M. A. Supruniuk, *Zagadki Czesława Miłosza. Rok 1951 — wstęp do opisu*, Kresy 2003 nr 2–3, s. 54–79; poprawiona wersja w: tenże, *Przyjaciele wolności. Polacy w Kongresie Wolności Kultury*, Warszawa 2008, s. 117–168.

Nie jest celem tego szkicu zastanawianie się, czy Miłosz pisząc i drukując w „Kulturze” manifest *Nie* był w tej decyzji samodzielny, czy realizował jedynie plany Redakcji, czy postąpił słusznie (i co w owym czasie by to znaczyło), ani tym bardziej czy mógł przewidywać skutki swojego wystąpienia, jak powinien był zareagować na głosy polemiczne itd. Kwestiom tym poświęciłem swego czasu osobne studium i mógłbym jedynie dorzucić, „zagubiony” wówczas fragment listu Jerzego Giedroycia do Juliusza Mieroszewskiego z 28 lipca 1955 r., który jak się zdaje potwierdza moją tezę:

Otóż mogą być nowi Miłosze, może być „nowa emigracja”, tylko ona się będzie liczyć i merytorycznie, i u polityków zachodnich. Otóż dzięki naszej taktyce ta „nowa emigracja” będzie się dziś już wprost mechanicznie skupiać koło „Kultury”. To spowodowała i sprawa Miłosza, któremu wbrew wszystkim udzieliliśmy opieki i którego zalansowaliśmy, oraz to, że dziś już „warszawiacy” wiedzą, że z nami można rozmawiać bezpiecznie, to znaczy że rozmowy te nie są meldowane w żadnym wywiadzie i nie będą wykorzystane przez żadnego Bywalca⁴.

Nie ulega wątpliwości, że *Nie* adresowane było do polskiego Londynu, do tej części politycznej emigracji niepodległościowej, która skupiona była wokół polskiego rządu na uchodźstwie, polskich instytucji kulturalnych, społecznych i politycznych. W Londynie jednak niemal nie zauważono tekstu, paryskiej konferencji i emigracji Czesława Miłosza. Zaledwie trzy czasopisma londyńskiej emigracji zwróciły uwagę na to wydarzenie. Były to: „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, „Życie” i „Wiadomości”. Najmniejsza notatka o paryskiej konferencji Kongresu Wolności Kultury lub o artykule *Nie* Czesława Miłosza w „Kulturze” nie ukazała się ani w „Orle Białym”, ani w „Myśli Polskiej”, ani w „Robotniku”, ani w „Jutrze Polski” — by wymienić jedynie najważniejsze czasopisma polityczne polskiego Londynu w 1951 r. Już to tylko świadczyć może przeciw tezie o niechęci całej emigracji. Dodajmy, że również późniejsze wydarzenia, w tym zwłaszcza artykuł Mieroszewskiego i akcja paryskiego miesięcznika „w obronie poety” nie znalazły zainteresowania wyżej wymienionej prasy. A przecież zeszyty „Kultury”, choć w 1951 r. było to czasopismo marginalne i niemal w Londynie nieznane, były czytane i od czasu do czasu komentowane w prasie emigracyjnej. W „Orle Białym” np. ukazał się obszerny komentarz tekstu Juliusza Mieroszewskiego na temat udziału Polaków w armii Organizacji Narodów Zjednoczonych.

Dlaczego zatem emigracja Czesława Miłosza przeszła niemal bez echa?

Rok 1951 był dla emigracji w Londynie ważny z wielu powodów, ale bez wątpienia nie były nimi emigracja i deklaracja Miłosza. Emigracja polska w Wielkiej Brytanii żyła przeszłością i starała się tą swoją przeszłością zainteresować Brytyjczyków, a w roku 1951 ukazały się po angielsku, oczekiwane i bardzo dobrze przyjęte, pierwsze książki dotyczące losów Polaków w Związku Sowieckim: Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *A World Apart*, Józefa Mackiewicza *The Wood Katyn Murder*, Janusza Zawodnego *The Responsibility for the Katyn Massacre* oraz pierwsze angielskie wydanie *Inhuman Land* Józefa Czapskiego. W tym samym roku londyńskie BBC rozpoczęło cykl audycji o Katyniu⁵ w związku z publikacjami i pierwszymi przesłuchaniami

⁴ J. Giedroyc, J. Mieroszewski, *Listy 1949–1956*, cz. 2, wstępem poprzedził K. Pomian, Warszawa 1999, s. 124.

⁵ W cyklu „Rozmowy ze świadkami historii” BBC poświęciło w czerwcu i lipcu 1951 r. dwie audycje w języku polskim omówieniu zbrodni katyńskiej. W drugiej audycji, 1 lipca, wzięły udział gen. Władysław Anders, gen. Tadeusz Bór-Komorowski i Józef Czapski; zob.: *Audycja o Katyniu w B. B. C.*, Orzeł Biały 1951 nr 24, s. 8.

świadków zbrodni katyńskiej, przed Komisją Senacką Senatu USA⁶. Emigracja żyła także teraźniejszością, zwłaszcza tą krajową. W 1951 r. zmarł w Polsce kardynał Sapięha i zlikwidowano Polską Akademię Umiejętności⁷ — wydarzenia te szeroko komentowano, dostrzegając konsekwencje tych wydarzeń. Ale emigracja myślała także o przyszłości: w Londynie powstawał Polski Uniwersytet na Obczyźnie⁸, likwidacji uległo International Refugee Organization (IRO) i wielka liczba emigrantów pozostała bez pomocy, a w Monachium powstała Polska Sekcja Radia Wolna Europa.

Także ucieczek i „wyboru emigracji” było w roku 1951 niemało⁹. Chwilę przed Miłoszem „wolność wybrał” Stanisław Jerzy Lec (choć na krótko), a nieco później m.in. Roman Palester. Uciekli pasażerowie statku „Batory”, który dopłynął do Stanów Zjednoczonych oraz marynarze innych jednostek pływających¹⁰, a dwaj młodzi ludzie ukryli się pod podłogą samolotu pasażerskiego i poprosili o azyl w Berlinie. Prasa emigracyjna starała się odnotowywać wszystkie te wydarzenia, niektórym poświęcając cykl artykułów, wywiadów lub sesje fotograficzne.

Nie może też być zatem mowy — co sugerował m.in. Zygmunt Zaremba — o niechęci emigracji polskiej do nowych uciekinierów *a priori*. Roman Palester nie znalazłby w prasie emigracyjnej ani jednej niepocholebnej notatki na temat swojej decyzji o pozostaniu na emigracji. Było na ogół współczucie i poczucie zadowolenia, ba — nawet satysfakcji — że oto, „najlepszy z ustrojów” opuszczają ludzie młodzi i zdolni.

A jednak — powtórzmy — ucieczka Miłosza przeszła w Londynie niemal bez echa. Nieadekwatną do swego rodzaju „zadęcia”, z jakim ogłoszono ją w Paryżu, reakcję emigracji londyńskiej na *Nie* Czesława Miłosza nazwałbym jednym słowem — zażenowanie. Oto młody, wybitnie zdolny poeta, który powinien być chlubą literatury polskiej, napisał tekst pełen pretensji i nieprawd. Nie przeprosił za swoje wybory wcześniejsze, za udział w utrwalaniu ustroju bolszewickiego w Polsce, za wspieranie władzy, za pracę w ambasadach peerelowskich, ale „przeprosił” za to, że wybrał emigrację. Jakże różne było to rozliczenie z PRL-em od podobnego, lecz spokojnego i wyważonego w treści, tekstu R. Palestra *Konflikt Marsjasza*, również opublikowanego w „Kulturze”¹¹, jakże inne od wyznania Norwida z połowy XIX stulecia — *Głos, niedawno do wychodźstwa polskiego, przybyłego artysty* — które na koniec roku 1951 przypomniał „Orzeł Biały”. Aż trudno się oprzeć wrażeniu, że nie była to publikacja przypadkowa¹².

Znacznie poważniejsze i o wiele bardziej dramatyczne reperkusje miała ucieczka Miłosza w Polsce. Napisałem w szkicu *Zagadki Czesława Miłosza*:

⁶ 26 czerwca 1961 r. kongresman T. P. Sheehan z Illinois wniósł w Izbie Reprezentantów rezolucję w sprawie wykrycia sprawców zbrodni w lesie katyńskim. *Sprawa Katynia w Kongresie Stanów Zjednoczonych*, Orzeł Biały 1951 nr 29, s. 7–8; Z. S., *Katyn w kongresie Stanów Zjednoczonych*, Orzeł Biały 1951 nr 36, s. 4.

⁷ M. Kukiel, *Abdykacja Polskiej Akademii Umiejętności*, Orzeł Biały 1951 nr 31–32, s. 1.

⁸ *Polski Uniwersytet na Obczyźnie. Jego cele i organizacja*, Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza 1951 nr 267, s. 3; Steben, *Polski Uniwersytet na Obczyźnie*, Orzeł Biały 1951 nr 41, s. 3.

⁹ S. Klinga, *Ucieczki z Kraju*, Orzeł Biały 1951 nr 35, s. 8.

¹⁰ T. Zawadzki, *Ósemka z „Batorego” opowiada o swoich losach*, Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza 1951 nr 182, s. 2; W. Patek, *Rozmowa z uciekinierami z Polski*, Orzeł Biały 1951 nr 37, s. 4–5.

¹¹ R. Palester, *Konflikt Marsjasza*, *Kultura* 1951 nr 7–8(45–46), s. 3–16.

¹² C. K. Norwid, *Głos, niedawno do wychodźstwa polskiego, przybyłego artysty*, Orzeł Biały 1951 nr 51/52, s. 6–7.

Ważność emigracji Miłosza dla polaryzacji poglądów oraz pogłębienia podziałów politycznych i ideowych społeczności wychodźczej może być i powinna być, dyskutowana. „Ucieczka” poety miała bezsporne, lecz dotąd nieujawnione, reperkusje w krajowym środowisku literackim i intelektualnym. Na długie lata „utrudniła”, czy wręcz uniemożliwiła wybór podobnej drogi innym pisarzom z Polski. Emigracje Andrzeja Stawara, czy Artura Marii Swinarskiego mogły nastąpić dopiero na przełomie lat 50. i 60., a Aleksandra Wata jeszcze później. Rację miał zatem Miłosz pisząc w lipcu lub sierpniu 1951 roku do Michała Chmielowca: „W każdym razie «Sprawa Miłosza» ma prawdopodobnie ten skutek, że już n i k t z pisarzy w Polsce nie odważy się na podobny krok, nawet gdyby mógł (np. via Berlin). Nie żeby aż tak z u p e ł n i e wrogo mnie przyjęto, ale przecież jeżeli różne artykuły docierają do Polski, to tam ryczą ze śmiechu, bo znają «grę». Nie, może uciekać chłop czy robotnik czy marynarz, ale dla pisarza nie ma wyjścia: bo motywacja czynów i sposób myślenia nawet są zupełnie inaczej interpretowane niż w Kraju¹³”.

Czy Miłosz pisząc do Chmielowca nie zdawał sobie sprawy z wydarzeń, które miały wkrótce nastąpić w Polsce, a których celem nie był on, ale wszyscy „jemu podobni” intelektualiści w kraju? Mam na myśli zorganizowaną akcję wystąpień pisarzy (A. Słonimski, J. Iwaszkiewicz) potępiających emigrację poety. Byłby wątpliwy, że to właśnie ta akcja — a nie opinia emigracji i teksty Piaseckiego — uniemożliwiły wyjazd z Polski aż do końca lat 50.? Tekst Czesława Miłosza z grudnia 1951 r. — list otwarty *Do Antoniego Słonimskiego*, wydaje się temu przeczyć¹⁴. Dlaczego zatem nie dostrzegają tego historycy biografii Miłosza?

Wydaje się, że czytając teksty publikowane w Londynie na temat ucieczki Czesława Miłosza, koniecznie trzeba zwrócić uwagę na wydarzenia, które miały miejsce przed rokiem 1951. Miłosz był obecny w prasie i publikacjach polskiej emigracji na długo przed swoją emigracją. Dotyczy to zarówno głośnej antologii poezji polskiej przygotowanej przez Mieczysława Grydzewskiego¹⁵, w której dwóch wydaniach opublikowano wiersz poety *Campo di Fiori* (publikacja ta miała konsekwencje, których echa widoczne są w korespondencji Miłosza z Grydzewskim)¹⁶, jak i druku poezji i eseistyki w czasopiśmie emigracyjnych. Dwa wiersze — *Baśń wigilijna* i *Rzeka* — wydrukowane zostały w mikołajczykowskim „Jutro Polski” w grudniu 1945 r.¹⁷ Kolejne ukazały się w redagowanej przez Antoniego Słonimskiego „Nowej Polsce”, wówczas już jawnie współpracującej z Ambasadą PRL: *Pożegnanie*¹⁸, *Biedny chrześcijanin patrzy na rzeź w ghetcie*, *Portret z połowy X wieku*¹⁹. Tam również Miłosz opublikował szkice: *Przeżycie wojenne*²⁰, *Granice sztuki*²¹. Należy również zauważyć, że Miłosz odwiedził Londyn, być może na zaproszenie „Nowej Polski”. 8 stycznia 1946

¹³ Archiwum Emigracji, Archiwum Michała Chmielowca, AE/MC/VI, list Cz. Miłosza do M. Chmielowca [lipiec/sierpień 1951].

¹⁴ Cz. Miłosz, *Do Antoniego Słonimskiego*, Kultura 1951 nr 12(50), s. 80–88.

¹⁵ *Wiersze polskie wybrane. Antologia poezji od „Bogu rodzicy” do chwili obecnej*, zebrał i ułożył M. Grydzewski, Londyn 1944? [1946], s. 313–314; wyd. 2, Londyn 1948, s. 313–314.

¹⁶ M. A. Supruniuk, *Poeta i redaktorzy „Wiadomości”. Czesław Miłosz w „polskim Londynie”*, [w:] *Życie literackie drugiej emigracji*, t. 2, pod red. B. Czarnieckiej i J. Kryszaka, Toruń 2004, s. 155–157.

¹⁷ *Wiersze Czesława Miłosza*, Jutro Polski 1945 nr 51–52(53–54), s. 1.

¹⁸ Cz. Miłosz, *Pożegnanie*, Nowa Polska 1945 t. 5 z. 3, s. 4–5.

¹⁹ Tenże, *Biedny chrześcijanin patrzy na rzeź w ghetcie; Portret z połowy X wieku*, Nowa Polska 1946 t. 6 z. 3, s. 145–146.

²⁰ Tenże, *Przeżycie wojenne*, Nowa Polska 1946 t. 6 z. 1, s. 39–45.

²¹ Tenże, *Granice sztuki*, Nowa Polska 1946 t. 6 z. 4, s. 209–224; z. 5, s. 274–282.

w Livingston Hall (42 Broadway, S.W.1, stacja St. James Park), jak podała prasa, o godz. 7 wieczorem odbył się wieczór poezji krajowej z udziałem Czesława Miłosza i Andrzeja Nowickiego²².

Najciekawsza jednak, i być może istotna ze względu na późniejsze wydarzenia, w tym reakcję „Dziennika Polskiego” na szkic *Nie*, była „korespondencyjna” polemika, pomiędzy Czesławem Miłoszem a Andrzejem Pomian-Dowmunttem, która miała miejsce na łamach prasy na początku 1946 r. Warto przywołać oba te teksty, z których jeden ukazał się w „Dzienniku”.

²² *Wieczór poezji*, Jurto Polski 1946 nr 1(55), s. 3. Wydarzenie to nie zostało odnotowane w książce A. Franaszka.

Czesław MIŁOSZ

W OBRONIE PISARZY. LIST DO REDAKCJI

Od pewnego czasu na łamach „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza” toczy się dyskusja o zachowaniu się pisarzy polskich w czasie wojny i obecnie.

Uderza w tej dyskusji brak informacji zarówno w wypowiedziach ludzi złej jak dobrej woli. Ponieważ jestem członkiem Związku Zawodowego Literatów Polskich i lata wojenne spędziłem w Warszawie, poczuwam się do obowiązku zabrania głosu. Nie korzystałbym z Pańskiej uprzejmości, gdyby chodziło tylko o dobre imię moich kolegów, gdyż sądzę, że wartość dzieł napisanych bywa w takim wypadku najlepszą obroną. Wydaje mi się jednak, że można całą sprawę rozpatrywać jako zagadnienie ogólne, o większym niż tylko osobiste, znaczeniu.

Jako przykład niech posłuży sposób, w jaki potraktowano nazwisko Jarosława Iwaszkiewicza, który przez pierwsze walne zgromadzenie Związku Literatów w Krakowie we wrześniu 1945 r. został obrany prezesem Związku, odgrywającego, jak wiadomo ważną rolę w życiu kulturalnym Polski. P. Andrzej Pomian-Dowmuntt, który, jak rozumiem, przebywał w czasie wojny w kraju i z tego powodu uważa się za dostatecznie poinformowanego, aby wypowiadać opinie o postawie pisarzy, twierdzi, że Iwaszkiewicz „nie współpracował z Niemcami, ale jest to zarazem niemal wszystko, co można o nim w tym okresie powiedzieć. Cały bogaty nurt narodowego życia podziemnego, w którym nie zabrakło również i pisarzy ominął z daleka Iwaszkiewicza”. W dalszym ciągu p. Pomian-Dowmuntt zarzuca Iwaszkiewiczowi hedonizm, brak postawy bohaterskiej, poczym przytacza literatów, uznanych przez społeczeństwo polskie za zdrajców, jednym tchem wymieniając Stanisława Trembeckiego, Mniszewskiego, Zygmunta Kaczkowskiego, Michała Czajkowskiego — oraz... Skiwskiego i Wasylewskiego nie bez zręcznie wplecionej myśli, że taki sam los może spotkać Iwaszkiewicza za „ugodę względem Rosji”.

W odpowiedzi na to Zbigniew Grabowski próbował bronić Iwaszkiewicza. Uznając jednak powagę p. Pomiana jako źródła informacji w zakresie spraw krajowych, przyjmuje jako fakt stwierdzony, że Iwaszkiewicz trzymał się na uboczu wobec życia Polski podziemnej.

Cała ta polemika jest niezmiernie interesująca. Odślania ona bowiem mechanizm powstania urojeń.

1. A więc, ktoś, kto był w czasie okupacji w kraju, jest już przez to samo autorytetem wiedzy o wszystkich ludziach i wszystkich środowiskach działających w Polsce? Gdyby tak było naprawdę wątpić by można, czy nawet ta szczupła ilość literatów, muzyków, ludzi teatru i malarzy, która uchowała się, mimo że pracowała w ciągu tych lat w sposób zorganizowany — czy ta szczupła garstka ludzi mogłaby dziś być przedmiotem ataków za „ugodę z Rosją”. Plotkarstwo Warszawy było przerażające. Tenże Iwaszkiewicz (było to w czasie, gdy za dużo mówiło się o jego tajnej działalności kulturalnej) wszedłszy do jednej z kawiarni warszawskich, w których bywało tyluż gestapowców, co konspiratorów — został przywitany przez kelnera-aktora słowami: „uszanowanie panu ministrowi”. Dla kogoś, kto zna atmosferę Warszawy tych lat, takie odezwanie się nie będzie niczym dziwnym: kelner-aktor chciał pochwalić się, że już wie, że jest świetnie poinformowany. Prawda o działalności Iwaszkiewicza tak wygląda, że był on jednym z najczynniejszych tam, gdzie szła gra o ratowanie polskiej muzyki, teatru i piśmiennictwa i że właśnie w jego domu odbywały

się ważne konspiracyjne zebrania faktycznego ministerstwa kultury. O ile mnie pamięć nie myli, został za tę pracę odznaczony krzyżem zasługi przez ówczesne władze krajowe. Można oczywiście sprawę sztuki wyłączyć poza nawias „nurtu narodowego życia podziemnego” i twierdzić, że tylko propaganda polityczna, uprawiana w niezliczonej ilości gazetek albo akcja z bronią w rękę do tego nurtu należy. Jeżeli tak i jeżeli tajne akademie-koncerty Szymanowskiego, wieczory autorskie, wydawnictwa literackie, ukrywanie ludzi było tylko zabawą hedonistów — to Iwaszkiewicz stał na uboczu. Ten przyczynnik do dziejów oczerniania w Polsce zasługiwałby na obszerniejszą analizę. Zawsze u początku jest ktoś świetnie poinformowany, poczym się już nigdy raz postawionego zarzutu nie sprawdza. Zdaje się, że jest to typowy przebieg zjawiska moralnej dyskwalifikacji, które wśród naszego wychodźstwa przybiera takie rozmiary, że dyskwalifikuje się ok. 4/5 polskiego narodu.

2. Listę pisarzy, których Polacy uważali za zdrajców można by pomnożyć. Nie ma wybitnego pisarza, któryby nie był odsądzany od czci i wiary, jeżeli nie policzkowany i bity. Ubolewa nad tym już Norwid (patrz „Listy”). Poza tym Krasiński — spoliczkowany, Prus — bity przez studentów za powieść *Dzieci* (zdrajca-ugodowiec), Bobrzyński obrzucony jajkami za zdanie, że trzeba się porozumieć z Ukraińcami, Conrad — odstępcą narodowy, Żeromski — żydosocjał. Tych uniesień czystości i szlachetnego oburzenia nie należy jednak traktować z pobożnym podziwem. Ci, którzy ze smutkiem dowiedzieli się którego dnia przed wrześniem 1939 r., że Antoni Słonimski został spoliczkowany przez dziennikarza Ipohorskiego za obrazę honoru narodowego, w kilka lat później usłyszeli nowinę, że tenże Ipohorski został zastrzelony na ulicy Warszawy z wyroku organizacji jako niebezpieczny agent Gestapo. Moralne oburzenie nie świadczy jeszcze bynajmniej o moralności oburzonego, a pochopność, z jaką posługują się tą bronią ludzie zwalczający świat bliźnich, obdarzonych większym od nich umysłem i talentem, nie przemawia zbyt na korzyść tego sposobu załatwienia różnic w poglądach.

Słonność do robienia z życia narodu czegoś w rodzaju sprawy honorowej, z podaniem i niepodaniem ręki, dyskwalifikacjami itd. wywiera żalosne wrażenie na kimś, kto przyjeżdża z kraju. Tam bowiem nic nie da się rozwiązać w kategoriach honoru, a wszystko mierzy się bardzo konkretnym wysiłkiem zrobienia czegoś w trudnych warunkach. Sądzę, że jest to właściwa miara rzeczy ludzkich — nie tylko tam ale na całym świecie.

Ze chce Pan przyjąć, Panie Redaktorze, wyrazy mego głębokiego szacunku.

„Jutro Polski” 1946 nr 3, s. 3.

Andrzej POMIAN-DOWMUNT

PISARZE NIE SĄ „TABU”

Wielce Szanowny Panie Redaktorze!

W związku z polemiką która toczyła się niedawno na łamach „Dziennika Polskiego” o postawie kilku wybitnych pisarzy polskich — p. Czesław Miłosz w liście ogłoszonym w „Jutrze Polski” z dnia 20.1.1946 r. zaatakował moją wypowiedź.

Zarówno samo zagadnienie, jak i osoba p. Miłosza, jednego z najbardziej utalentowanych żyjących poetów polskich — zmuszają mnie do zabrania głosu raz jeszcze w tej sprawie.

1. Nie pomniejszałem i nie pomniejszam zasług Jarosława Iwaszkiewicza dla kultury polskiej, natomiast wyrażałem wątpliwości i wyrażam je nadal, czy w obecnej trudnej sytuacji w Polsce potrafi on z pożytkiem dla sprawy polskiej sprawować odpowiedzialną rolę Prezesa Związku Literatów Polskich. Charakteryzując Iwaszkiewicza jako działacza, użyłem m.in. argumentu, że znakomity autor *Panien z Wilka* trzymał się z dala od polskiego ruchu podziemnego. P. Miłosz zbija to twierdzenie wieli przykładami. Wdzięczny mu jestem za uwagi mniej lub więcej mentorskie, a dotyczące wydarzeń, z których większość zresztą znam osobiście. Nie sądzę, abym pod ich wpływem mógł w sposób zasadniczy zmienić swoją opinię. Powiedzmy krótko: Iwaszkiewicz, będący człowiekiem materialnie niezależnym, poświęcał część swego czasu pracy na polu kulturalnym, która zawsze była jego pasją. Urządzał więc dla pisarzy polskich zebrania konspiracyjne różnego typu, oraz — o czym p. Miłosz nie pisze — zajmował się rozdziałem pieniędzy ze źródeł konspiracyjnych pomiędzy literatów. Spowodował też wydanie kilku tomików pisarzy polskich. Były one przeważnie — o czym p. Miłosz również nie pisze — odbite w kilkudziesięciu egzemplarzach i sprzedawane drogo znajomym bibliofilom. Jednym i pierwszym bodaj z nich był zeszyt wierszy samego p. Miłosza, wydany pod pseudonimem.

Literackie zebrania konspiracyjne były wieczorami autorskimi, czy kompozytorskimi, bądź też poświęcone były zagadnieniom kultury polskiej i planowaniu na przyszłość w tej dziedzinie.

Nie chcę umniejszać roli Iwaszkiewicza, muszę jednak stwierdzić, że policja niemiecka nie była wprost w stanie zajmować się tropieniem niektórych ich kategorii, jak n.p. zebrań literackich. Podczas wojny każdy niemal Polak konspirował w ten czy inny sposób lub udzielał swego lokalu dla rozmaitych celów organizacyjnych.

W rzadkich chwilach wolnych od innych zajęć, bywałem osobiście na zebraniach literackich. Na jednym z nich w mieszkaniu p. Jerzego Zagórskiego na Żoliborzu — sam p. Miłosz opowiadał o swych przeżyciach pod okupacją rosyjską w Wilnie. Uczciwość, z jaką potraktował ten temat, wcale trudny dla pisarza o poglądach radykalnych, zrobiła na mnie wielkie wrażenie. Na innym z takich zebrań — p. Miłosz odczytał wnikliwy *essay* o Andre Gide, a na jeszcze innym — Andrzejewski swój *Apel*. W mieszkaniu na Czackiego w dyskusji po pompatycznym odczycie Jerzego Preyssa (Waldorfa) słyszałem samego „wielkiego wtajemniczonego” — Iwaszkiewicza. Wszystkie te zebrania odznaczały się wysokim poziomem oraz wielką megalomanią tego bądź co bądź grona pięknoduchów, którym wydawało się że od ich wypowiedzi, uchwał i planów zależy przyszły los Polski.

Nie chciałbym, aby mnie źle zrozumiano. Doceniam w pełni znaczenie takich zebrań dla kultury polskiej. Z życiem jednak Polski Podziemnej miały one nie o wiele więcej wspólnego, niż n.p. praca urzędnika w Strattonie z wysiłkiem żołnierza polskiego pod Monte Cassino.

2. Ślady owych zebrań konspiracyjnych, widoczne są w wystąpieniu p. Miłosza. Autor *Trzech zim* w atakach na pisarzy w przeszłości i obecnie widzi przede wszystkim zawiść ludzi małych względem jednostek „obdarzonych większym od nich umysłem i talentem”. Wydaje mi się, że jest to wielkie uproszczenie trudnego i skomplikowanego problemu. Nie przecząc istnienia wśród ludzi małej złośliwości, której ofiarą padła niejedna wybitna jednostka, nie mogę widzieć w tej złośliwości jedynej i najważniejszej przyczyny. O ileż częściej kłopoty pisarzy i artystów są wynikiem ich niepo-

radności życiowej, nadmiernej wrażliwości, lub przesadnego mniemania o samym sobie. Można pisać świetne powieści i znać się na polityce nie o wiele więcej, niż koń Aleksandra Wielkiego znał się na strategii. Talent literacki nie jest dostateczną kwalifikacją do działalności w wielu innych dziedzinach. W Polsce, gdzie w okresie niewoli otaczano wybitnych pisarzy wciąż niemal bałwochwalczą, literaci mają skłonność nie tylko do przeceniania swej roli i znaczenia, ale i do przybierania pozy wieszczów.

Dla uzasadnienia swej tezy p. Miłosz przytacza kilka nie najszcześniejszych przykładów. Można by wymienić wielu innych pisarzy, których atakowano. Na liście ich nie zabrakłoby ani Mickiewicza, ani Sienkiewicza. Spokojna analiza wszystkich tych wystąpień stwierdza jednak ponad wątpliwości, że po stronie atakujących bywała czasem też przynajmniej część racji. Nie przeszkodziło to zresztą Mickiewiczowi spocząć na Wawelu, a Sienkiewiczowi — w podziemiach Katedry Św. Jana.

Kłopoty i trudności związane z działalnością publiczną, spotykają zresztą zwykłych śmiertelników, a nie tylko ludzi „obdarzonych większym od nich umysłem i talentem”. Gdy ci malutcy jednak nie zwracają niczyjej uwagi, pisarze skłonni są ze swych własnych błędów i potknięć robić teatralne widowisko niechęci tłumu do geniusza. Pisarze nie są bynajmniej „tabu”. Jeśli nie chcą być atakowani na równi ze zwykłymi śmiertelnikami, powinni się powstrzymać od działalności, która naraża ich na konflikt z ogólną moralnością w sprawach prywatnych lub publicznych.

3. P. Miłosz, który lubi wytykać innym luki w znajomości faktów, sam nie zawsze jest najlepiej poinformowany. „Prus — bity przez studentów za powieść *Dzieci* (zdrajca-ugodowiec)” — pisze z emfazą p. Miłosz. Tymczasem cała ta smutna przygoda Prusa wyglądała zgoła inaczej, o czym można się przekonać choćby z lektury *Spojrzenia wstecz* Lenartowicza. Prus został spoliczkowany przez studentów nie za *Dzieci*, ani za „ugodowość” względem Rosji, jeno za dobitną ciętość, z jaką w jednej z „Kronik tygodniowych” (bodaj przed rokiem 1880) potraktował demonstracje studentów na odczycie Spasowicza o Wincentym Polu. Za *Dzieci* ogłoszone w r. 1910, powieść o roku dziewięćset piątym, osnutą na autentycznym wypadku w najbliższym otoczeniu Prusa, powieść, dającą się w niejednym wniosku zakwestionować, ale głęboko uczciwą — autora *Lalki* nie spotkało nic złego. Któż ośmieliłby się podnieść rękę na sześćdziesięciokilkuletniego schorowanego starca, czczonego przez cały naród jak świętość, któremu w dwa lata później urządzono manifestacyjny pogrzeb i wzniesiono na grobie na Powązkach pomnik z napisem „Sercu-serc”.

A więc nie przesadzajmy z tym policzkowaniem „zdrajców-ugodowców”. Nie każdy policzkowany jest Słonimskim, nie każdy policzkujący — Ipohorskim, tak jak nie każdy literat wileński jest Teodorem Bujnickim, któremu mimo jego niepospolity talent palnięto w łeb na ulicy, podobnie jak Ipohorskiemu.

4. Wydaje mi się, że cała polemika w sprawie pisarzy powinna doprowadzić do jakiegoś wniosku ogólniejszej natury. Czas już chyba postawić sobie pytanie, co wolno, a czego nie wolno obecnie pisarzowi polskiemu w sprawach publicznych. Otóż, jak sądzę, nie wolno postępować tak lekkomyślnie, jak pewien wybitny literat — p. Miłosz wie, że nie o nim myślę — który na koncercie szopenowskim (czy akademii) po zajęciu Polski przez Armię Czerwoną zabawiał się w gronie znajomych następującą przyповідnią: „Literatura jest wieżą z kości słoniowej. Nic jej nie zaszkodzi, jeśli ją pomalujemy na czerwono”. Mówiąc „na czerwono” literat ów myślał o Rosji, a nie o sprawie reform społecznych, o co, jak żywo, nie miałbym do niego żadnej pretensji.

Tak nie wolno ani mówić, ani robić. Nie wierzę, aby ten kolor czerwony pozostał na zewnętrznej tylko ścianie owej wieży z kości słoniowej. Sądzę, że wkrótce szeroka

rdzawą strugą zaląby jej wnętrze, a w najtajniejszym jej przybytku wyniosłby na ołtarz Lenina, lub Stalina.

Pisarz musi zawsze walczyć o prawdę. To jest jego rola i zadanie w sprawach publicznych. Chciałbym aby można było w przyszłości napisać, że pp. Iwaszkiewicz i Miłosz spełnili to zadanie pisarza polskiego.

Londyn, 21 stycznia 1946 r.

PS. Przepraszam p. Miłosza, jeśli go w czym dotknąłem. Raczy to złożyć na karb temperamentu a nie intencji. Chodziło mi nie o osoby, ale o sprawę nader ważną, a przejmującą nas wszystkich najgłębszą troską.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1946 nr 21, s. 3.

CHRONOLOGIA ROKU 1951

Chronologia jest ważna, pozwala bowiem dostrzec, że kolejne teksty publikowane w Londynie w roku 1951 nie były reakcją na deklarację Miłosza *Nie*, a tym bardziej na jego ucieczkę z PRL-u, lecz „alergicznym” odruchem na wypowiedzi i pouczenia publicystów „Kultury”, zwłaszcza na uproszczenia i nieprawdy w tekstach Juliusza Mieroszewskiego, autora — co warto zaznaczyć — zwrotu „sprawa Miłosza”.

Kwiecień — ukazał się w „Kulturze” (nr 4), w dziale „Sprawy krajowe”, artykuł Marii Strzałkowskiej zatytułowany *Dalsze nocne rodaków rozmowy*. Pod pseudonimem „Strzałkowska” ukryła się Maria Czapska, która używała tego nazwiska dla tekstów w prasie londyńskiej m.in. w „Życiu”²³. Tekst jest rodzajem sprawozdania ze spotkania z przybyszem z kraju. Czytelnicy, zwłaszcza po maju, domyślili się w interlokutorce Strzałkowskiej samego Czesława Miłosza. Wskazuje na to zarówno doskonały i bardzo szczegółowy opis warszawskiego środowiska literackiego, jak i logika: wydaje się mało prawdopodobne, by Maria Czapska, goszcząc, przez kilka miesięcy, pod jednym dachem w domu przy 1 ave Corneille, przybysza z kraju tak doskonale zorientowanego w sytuacji społeczno-politycznej, wybierała się na potajemne wypadki do Paryża, by dowiadywać się nowinek od kogoś anonimowego. Grydzewski dowiedział się o tych podejrzeniach od Ireny Paczkowskiej²⁴ i prawdopodobnie podzielił się nimi. Bez wątpienia znał tekst Strzałkowskiej, bo w swoim „Silva rerum” wykorzystał fragment dotyczący Juliana Tuwima;

²³ [E. Głębińska] E. G., *Czapska Maria*, [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szalagan, t. 2: C-F, Warszawa 1994, s. 84.

²⁴ „Co do Miłosza bardzo nam się z Zosią [Romanowicz] podoba coś napisał w «Wiadomościach». Trafne i po naszej linii. Cała ta sprawa jest wysoce niesmaczna, włącznie z pierwszym artykułem podpisanym Maria Strzałkowska! Wśród jego dawnych «compadres» krążyła wersja iż wrócił do Warszawy, bo dla niego zgniła Francja (dosłowne i z pierwszego źródła). Myśmy wiedzieli, że schronił się do Czapskich do Laffite’u”; Archiwum Emigracji, Archiwum „Wiadomości”, AE/AW/CCXXXVII, list Ireny Paczkowskiej do Mieczysława Grydzewskiego, b.d. [maj 1951].

Maj — artykuł Czesława Miłosza *Nie*. Warto zwrócić uwagę, że w „Nocie biograficznej autorów”, redakcja „Kultury” nie wspomniała o dyplomatycznej karierze Miłosza, informując jedynie: „Znany jest jako tłumacz poetów angielskich, amerykańskich i francuskich. W latach 1945–1950 spopularyzował w Polsce szereg dotychczas nieznanymi nazwisk literackich Anglii i krajów Ameryki”.

W „Kulturze” majowej ukazały się ponadto wiersze Cz. Miłosza: *Moje credo poetyckie*, *Fragment z poematu „Toast”*, *Mdło bzykający*, *Do Jonathana Swifta*, *Do T. Różewicza*, *poety*. Niektóre z wierszy były przedrukami z prasy krajowej.

Kultura 1951 nr 5(43), s. 3–13;

16 maja — pierwszy głos w polskim Londynie: felieton BYWALCA [najpewniej Karol Zbyszewski] *Podstuchane*.

Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza 1951 nr 116, s. 4;

24 maja — artykuł J.S. [Juliusz Sakowski] pt. *Szaleństwo i kariera*.

Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza 1951 nr 123, s. 3;

3 czerwca — felieton Mieczysława Grydzewskiego w cyklu „Silva rerum”.

Wiadomości 1951 nr 22(270), s. 4;

3 czerwca — notatka *Ucieczka Miłosza*.

Życie 1951 nr 22(206), s. 4;

3 czerwca — artykuł Jana Bielatowicza pt. *Logika Czesława Miłosza*.

Życie 1951 nr 22(206), s. 4;

Czerwiec — esej Czesława Miłosza pt. *Poezja i dialektyka*.

Kultura 1951 nr 6(44), s. 32–39;

22 czerwca — felieton T. Baki (najpewniej pseudonim) pt. *Kumoszki z Windsoru czyli nowa moda wśród literatów polskich*.

Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza 1951 nr 148, s. 2;

21 lipca — artykuł Michała Chmielowca w „Dziale pochwał” pt. *Powitanie poety*.

Życie 1951 nr 29, s. 4;

Lipiec/sierpień — artykuł Juliusza Mieroszewskiego w dziale „List z Wyspy” pt. *Sprawa Miłosza*.

Kultura 1951 nr 7/8(45/46), s. 95–102;

Lipiec/sierpień — wypowiedź Czesława Miłosza pt. *Odpowiedź*.

Kultura 1951 nr 7/8(45/46), s. 103–105;

Lipiec/sierpień — esej Czesława Miłosza pt. *Ketman*, piąty rozdział *Zniewolonego umysłu*.

Kultura 1951 nr 7/8(45/46), s. 24–43;

Lipiec/sierpień — artykuł Zygmunta Zaremby pt. *Wobec nowego uchodźcy (Czesława Miłosza)*.

Kultura 1951 nr 7/8(45/46), s. 89–95;

11 sierpnia — artykuł Aleksandra Bregmana pt. „*Nawrócony*”, *ale czy całkiem?* „*Sprawa Miłosza*”, *to nie problem nowego uchodźcy*.

Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza 1951 nr 191, s. 2–3;

26 sierpnia — esej Lectora [Gustaw Herling-Grudziński] w dziale „Czasopisma obce” pt. *Murti-bing*.

Wiadomości 1951 nr 34(282), s. 4;

4 listopada — artykuł Sergiusza Piaseckiego zatytułowany *Były poputczyk Miłosz*.

Wiadomości 1951 nr 44(292), s. 3;

Listopad — esej Czesława Miłosza pt. *List do Gombrowicza*, w odpowiedzi na esej Witolda Gombrowicza *Przeciw poetom*.

Kultura 1951 nr 11(49), s. 119–124;

Grudzień — ukazało się *Oświadczenie (w sprawie nowej emigracji w związku ze „sprawą Miłosza”)*.

Kultura 1951 nr 12(50), s. 3–4;

Grudzień — List otwarty Czesława Miłosza *Do Antoniego Słonimskiego*.

Kultura 1951 nr 12(50), s. 80–88;

22–29 grudnia — esej Cypriana Kamila Norwida pt. *Głos, niedawno do wychodźstwa polskiego, przybyłego artysty*.

Orzeł Biały 1951 nr 51/52, s. 6–7.

Lektura zamieszczonych niżej tekstów pozwala dostrzec różnicę w ocenie „sprawy Miłosza” (jego emigracji, konferencji w Paryżu, artykułu *Nie*, a także innych, publikowanych w „Kulturze” materiałów, w tym poezji) w prasie londyńskiej emigracji, przed wypowiedzią Juliusza Mieroszewskiego oraz po niej. Najbardziej skrajnym głosem w reakcji na felieton Londyńczyka był artykuł Sergiusza Piaseckiego, którego dokładne zrozumienie wymaga nie tylko zapoznania się z biografią *Miłosz A. Franaszka*, ale przede wszystkim lektury korespondencji Piaseckiego z Grydzewskim, która znajduje się w Archiwum Emigracji. Proste wyjaśnienia, które sugeruje Franaszek, domyślając się osobistego kontekstu wypowiedzi Piaseckiego, tkwiącego głęboko w wileńskiej wspólnej przeszłości i związku z tą samą kobietą, nie wydają się wyczerpujące. Pominięcie wileńskiej przeszłości grupy komunizujących studentów, zubaża kontekst polemicznego zaangażowania się obu stron.

Bez względu na ostateczną ocenę, wypowiedź Piaseckiego była w roku 1951 głosem wyjątkowym i nie może być traktowana jako typowa dla opinii całej emigracji londyńskiej — niepodległościowej.

[Karol Zbyszewski] BYWALEC

PODSŁUCHANE

Następnym (po S. J. Lecu) z literatów w służbie reżymu, który „wybrał wolność”, jest znany poeta, Czesław Miłosz. Przez dłuższy czas pracował on w ambasadzie Winiewicza w Waszyngtonie. Ostatnio pełnił funkcję radcy kulturalnego reżymowej ambasady w Paryżu.

Po długoletnim pobycie za granicą, Miłosz był przez pewien czas w Kraju, skąd powrócił na placówkę paryską przed trzema miesiącami. Zdecydował się wówczas — po przyjrzeniu się sytuacji w Kraju — na zerwanie z reżymem i rozpoczął starania o otrzymanie prawa azylu od władz francuskich. Ostatnio azyl ten uzyskał i 15 b.m. wygłosił w Paryżu odczyt o warunkach życia i pracy intelektualistów za żelazną kurtyną. Odczyt zorganizował pod przewodnictwem I. Silone Kongres Obrony Kultury.

W okresie wojny Miłosz przebywał w Kraju. Na „rynku wydawniczym” Polski Podziemnej ukazały się wówczas jako druki konspiracyjne dwie jego prace: antologia poezji *Pieśń Niepodległa* oraz przekład głośnej książki J. Maritaina o upadku Francji w 1940 *Drogami Klęski*.

Reżymowi politrucy od literatury z górami rok temu krytykowali surowo współczesną twórczość Miłosza, zarzucając mu że nie chce podporządkować się w swych poezjach urzędowym nakazom „realizmu socjalistycznego” w sztuce.

Miłosz kończy książkę, która wkrótce ukaże się w języku francuskim i angielskim. Tematem jej będą metody stosowane przez reżymy komunistyczne wobec intelektualistów.

W ostatnim numerze paryskiej „Kultury” artykuł Miłosza zamieszczony został na naczelnym miejscu.

— Co za błąd popełnił Miłosz! — pomyślałem sobie ujrzawszy ten artykuł.

Gdyby popracował jeszcze z rok w reżymowej ambasadzie „Kultura” poświęciłaby mu przynajmniej cały numer.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1951 nr 116, s. 4.

[Juliusz Sakowski] J.S.

SZALEŃSTWO I KARIERA

Jest to historia pewnego samobójstwa. Tak określił Czesław Miłosz swoje zerwanie z demokracją ludową. Ceremonia tego zerwania nie przypominała obrzędu pogrzebowego; odbyła się w Paryżu z pompą i fanfarami, mimo żałobnego nastroju sprawy. Postanowienie zerwania dojrzywało w nim powoli, opisał je i opowiedział szybko i szczegółowo w słowach odkrywczych i lirycznych, które miały dać świadectwo prawdzie i miały wzruszać. Prawdę o życiu w demokracjach ludowych znamy od dawna bez Miłosza. Słowa jego nie wzruszają. Pozbawione są tego wewnętrznego tragizmu, duchowego rozdarcia, którym znaczone są ludzkie przełomy: utrata wiary, porzucenie idei, ruina złudzeń. Nie są to dzieje nawróconego komunisty, bo Miłosz nigdy nim nie był. Nie jest to zaparcie się nowej wiary, bo nie należał do wiernych. Jest to pożegnanie przeszłości, w której więcej było przypadku, niż świadomego wyboru, opuszczenie szeregów w marszu wspólnym bez przekonania, zwykle wymówienie służby. Powinno mu towarzyszyć głębokie poczucie ulgi, radość z zerwanych więzów — towarzyszy mu westchnienie żalu na myśl o przerwanej karierze, lęk przed popełnionym szaleństwem. Spowiedź Miłosza ma wszelkie cechy pokajania się za zuchwałstwo powziętej decyzji. Nie jest rachunkiem jego dawnych błędów, ale próbą obrony dzisiejszej jego prawdy, tłumaczy dlaczego z nową wiarą zerwał, a nie dlaczego w niej tak długo trwał.

Zerwał w chwili, gdy jego „kariera literacka była zapewniona”. Napełnia go to zadumą nad wielkością dokonanej ofiary.

Na zebraniu urządzonym w Paryżu przez Przyjaciół Wolności Miłosz pouczał jak należy zwalczać nową wiarę wschodu i nie szczędził ostrych słów zachodowi, gromiąc go za brak idei. W walce z komunizmem zachód musi mu przeciwstawić ustroj społeczny, który zapewni nie tylko chleb, ale podniecie zbiorowego wysiłku, da ludziom spragnionym idei wizję, mogącą wzbudzić zbiorowe uniesienie. Przeżyte doświadczenia winny Miłosza napełniać nieufnością do ruchów, wywołujących mistykę mas. Ekstaza zbiorowych uniesień to zawsze ta sama młodzież dziarska i wyprężona, stalowe spojrzenie wodza, myśl i słowo wprzęgnięte w rydwan. Na tym samym zebraniu Miłosz opowiedział jak, w czasie ostatniego swego pobytu w Warszawie, zarzucono mu, że — jedyny wśród publiczności — drwiąco się uśmiechał na przedstawieniu sztuki, słuchanej w nastroju powagi i zbiorowego skupienia. „Kiedy to było?” — usiłuje sobie przypomnieć zgromiony poeta. Odpowiedź jest wyczerpująca: pada dokładna data sprzed półtora roku. W krajach zbiorowych uniesień nie tylko słowa i poglądy są niebezpieczne. Pilnowane są nawet odruchy. Podlegają nadzorowi władzy, która ustala dla nich przepisowe okoliczności, właściwy czas i miejsce. Łza i uśmiech nie jest już przyrodzonym prawem obywatela, świętym i nietykalnym jego dobrem, ale obowiązkiem, z którego zdaje rachunek. Przerażający jest świat idei, w którym panuje zakaz uśmiechu. Brak wizji, głód idei? Póki istnieje świat, dławiony trwogą, obłędem zakazów i przepisów, walka toczy się nie o idee, ale o prawo do wzruszenia i gniewu, o swobodę uśmiechu, o wolne życie człowieka i spokój jego śmierci.

Miłosz spędził pięć lat zagranicą. Na placówkach dyplomatycznych służył lojalnie, jak sam to stwierdza, swojej „ludowej ojczyźnie”. W ciągu tego czasu stosunek jego do politycznej emigracji był „co najmniej ironiczny”. Dziś może już mniej ironiczny, jeżeli dla takich swoich stwierdzeń korzysta (o, mściwa ironio!) z gościny emigracyjnej „Kultury”. On, Miłosz, który „rozumiał dynamikę przemian zachodzących w Polsce”, widział w politykach emigracyjnych tylko „figury z wodewilu”. Emigracja, jej nadzieje

i zawody, polityka i życie, mogły mu się wydawać pocieszne, kiedy sam, będąc już poza krajem, służył wiernie nie swojej ojczyźnie, lecz Moskwie. Jeżeli tego nie rozumiał, można mu współczuć. Jeżeli rozumiał, ale nie mógł się zdobyć na wymówienie upokarzającej służby wcześniej, niż po pięciu latach doświadczeń, można mu nawet te lata zwłoki i wahań wybaczyć.

W odróżnieniu od „figur z wodewilu” nie pasuje go to jeszcze na bohatera dramatu.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1951 nr 123, s. 3.

Mieczysław GRYZEWSKI

SILVA RERUM

Pan Czesław Miłosz, „ceniony polski poeta”, jak o sobie z uroczą skromnością pisze, którego „nazwisko literackie było wymawiane z szacunkiem”, a „kariera literacka... zapewniona”, przez sześć lat „lojalnie” służył swojej „ludowej ojczyźnie” jako attache kulturalny przy ekspozyturach sowieckich pod polską flagą, czy tzw. ambasadach Rzeczypospolitej w Waszyngtonie i w Paryżu. Po sześciu latach tej arcylojalnej służby p. Miłosz, przejrząwszy, postanowił popełnić „samobójstwo” i „przeciał” swoje „związki z polską demokracją ludową”. Pan Miłosz podciął tedy sobie żyły, żyły złotodajne, bo przecież zarobki pisarza w Polsce są „niebotyczne” (przy czym pisarz „zwykle” ma „piękne mieszkanie”), i mimo radości, że „półfeudalna struktura” przedwojennej Polski „została złamana”, zdecydował się pozostać wśród tej „politycznej emigracji polskiej”, do której stosunek jego „był co najmniej ironiczny”. „Samobójstwo” popełnił p. Miłosz dlatego, że po sześciu latach zorientował się, iż jego „poganina”, co prawda już oduczonego „kultu ezoterycznych szkół literackich”, ale mimo wszystko poganina, chcą „ochrzcić” wyznawcy „Nowej Wiary”, czyli — jak się domyśleć wolno — po prostu (w ezoterycznej terminologii emigracyjnej) sowieckiego komunizmu. Co więcej, po sześciu latach wypełniania swoich ludowych obowiązków wedle swego „najlepszego... rozumienia”, nieszczęsny samobójca spostrzegł się, że w tej nowej, już nie „półfeudalnej”, ale „zmierzającej ku socjalizmowi Polsce”, pisarz nie jest wolny, że podobnie jak w kraju „Nowej Wiary”, musi pisać wedle zaleceń rządu, że musi wypełniać przede wszystkim tzw. społeczne czy państwowe zamówienia. Dokonawszy po sześciu latach tego epokowego spostrzeżenia, tego wiekopomnego wynalazku, tego olśniewającego odkrycia, nie poprzestał na zachowaniu go dla siebie, ale pospieszył wystąpić ze swymi rewelacjami publicznie, rozgłosić je *urbi et orbi* w apologii *pro servitute mea* pod pompatycznym tytułem *Nie* w nr. 43 „Kultury”, skąd wzięliśmy wszystkie powyżej przytoczone cytaty.

Odstępstwo p. Miłosza od progów „Nowej Wiary” jest samo w sobie faktem bez znaczenia, odstępstwa tego rodzaju będą się mnożyły, przyjdzie chwila — może już niedaleka — kiedy przybiorą rozmiary żywiołowego zjawiska — lawiny. Cokolwiek da się powiedzieć o ich szczerości, są one objawem braku wiary w przetrwanie nowych „demokracji ludowych”, opartych na kulcie bolszewickiego knuta, stryczka i nagana. A skoro emigracja przeszła do porządku nad poszukiwaczami mocnych wrażeń, dla odmiany nie w wesołej kolonii nudystów, ale w tragicznej kolonii sowieckiej, rządzonej przez gepistów Radkiewicza; skoro przygarnęła do łona wysłanników Bermana, namawiających ją do powrotu na ojczyzny łono; skoro wybaczyła filutom, zerkającym ku Borejszy w nadziei, że będzie przemycił do Polski tomiki ich dzieł — nie ma żadnego powodu, by nie okazała się wielkoduszna w innych wypadkach. I jeżeliby p. Miłosz ograniczył się do konferencji prasowych dla dziennikarzy zagranicznych, na których by wyjaśniał motywy swego kroku, można by było od biedy dopatrzeć się w tym nawet pewnych korzyści propagandowych, skoro lewicowy Zachód wciąż jeszcze obdarza większym zaufaniem ex-komunistów, czyli dopiero kandydatów na reakcjonistów, niż osiwiiałych w bojach z głupstwem, zabobonem i zakłamaniami komunistycznym czarnych rdzennych reakcjonistów z dziada pradziada.

Ale wykład p. Miłosza w polskim piśmie emigracyjnym był całkowicie zbyteczny. Jeśli po sześciu latach wiernej służby niewoli, p. Miłosz wybrał wolność, powinien był wraz z tą wolnością wybrać co najmniej sześćoletnie milczenie. Na wykład składa się

kilka oczywistych, banalnych i ogranych prawd, wygłoszonych w sposób mętny i pretensjonalny, oraz porcja oczywistych nonsensów. Tani frazes o „półfeudalnej strukturze” Polski przedwojennej nie znajduje żadnego pokrycia w rzeczywistości: w Polsce przedwojennej moloł państwa zagarniał coraz większe połaci życia, a kapitalizm prywatny i wielka własność ziemska znajdowały się na wymarciu. Takim samym demagogicznym frazesem są rzekome rozkosze, jakie spływają na pisarzy w państwach komunistycznych, w przeciwieństwie do „wielkich pisarzy przeszłości”, którzy „rzadko byli za ich życia honorowani”. Willa z basenem czy nawet pałacyk Tuwima, wystawiony za dochody z mieszczańskich fars i operetek, które Tuwim jak przerabiał za Piłsudskiego, tak przerabia za Bieruta i przerabiać będzie za Andersa (w myśl zasady: „Jakikolwiek jest los Polski, zawsze wiersze pisze Molski”), nie dowodzi jeszcze, by pisarz mógł się tam poświęcić „wyłącznie pracy literackiej”, a „piękne mieszkania” ogółu pisarzy polskich należą do majaków bujnej wyobraźni p. Miłosza. Do takich samych, jak rzekomy brak uznania dla „wielkich pisarzy przeszłości” za ich życia. Bo przykład Mickiewicza, Krąszewskiego czy Sienkiewicza, Puszkina, Turgieniewa czy Tołstoja, Goethego, Schillera czy Hauptmanna, Chateaubrianda, Victora Hugo czy France’a, Byrona, Dickensa czy Shawa nie potwierdzały zbyt wymownie tego dość lekko puszczzonego aforyzmu.

Pan Miłoz pisze o swoim „ironicznym” stosunku do „politycznej emigracji polskiej”, która sprowadza się dla niego do „sporów kilkusobowych stronnictw”. Taki drobiazg, że na tę „polityczną emigrację” składają się nie tylko „kilkusobowe stronnictwa”, ale kilkaset tysięcy Polaków, którzy już w r. 1945 nie wrócili do Kraju dla tych samych powodów, dla jakich p. Miłoz zdecydował się nie wrócić dopiero w r. 1951 (po sześcioletniej „lojalnej” służbie), uszedł jego uwagi. Uwagi aroganckiego ex-ezoteryka uszło nawet i to, że gdyby nie ta tak „ironicznie” traktowana przez niego „polityczna emigracja”, nie byłoby i świetnej „Kultury”, która wspinałomyślnie otworzyła mu swoje łamy.

Pan Miłoz w pewnym miejscu przyrównywa siebie do „nędznego robaka, stojącego na drodze, którą ma przejść Historia w grzmocie czołgów i łopocie sztandarów”.

Cóż za megalomania!

„Wiadomości” 1951 nr 22(270), s. 4.

Z KRAJU

UCIECZKA MIŁOSZA

Czesław Miłosz, wybitny poeta młodego pokolenia, przed wojną należał do znanego ze swych sympatii komunistycznych środowiska wileńskiego. Po wojnie szybko wypłynął na powierzchnię życia kulturalnego i dyplomacji. Jego wiersze były przyjmowane ciepło przez prasę reżymową i krytykę urzędową. Komuniści wyraźnie wabili Miłosza, a wileńscy przedstawiciele, którzy zajmowali czołowe stanowiska w administracji warszawskiej, popierali Miłosza gorąco. Po pewnym czasie Miłosz wyjechał z Polski, by zgodnie z ówczesną „modą” objąć posterunek dyplomatyczny. Został attachée [*sic!*] w reżymowej ambasadzie w Stanach Zjednoczonych. W końcu ub. roku przeniesiono Miłosza na stanowisko attachée [*sic!*] kulturalnego do Paryża.

Obecnie dowiadujemy się, że Miłosz „wybrał wolność”. Na konferencji prasowej zwołanej w dniu 15 maja, poeta oświadczył dziennikarzom, że w styczniu br. wezwano go do Warszawy i zaproponowano intratny „posterunek” w Kraju. Jeden z przyjaciół komunistów tak go namawiał: „Napiszesz od czasu do czasu odę na cześć Stalina, będziesz tłumaczył Szekspira, a jeśli trochę zajmiesz się marksizmem, to dostaniesz katedrę anglistyki na uniwersytecie”. Miłosz udał, że zgadza się na nęcące propozycje i poprosił o zezwolenie na powrót do Paryża, by móc zabrać swoje bagaże. Pozwolono mu, bo — jak tłumaczy — nikomu nie przyszło do głowy, że mógłby zrezygnować z tak wspaniałych propozycji, jakie mu dawano.

No i Miłosz wyjechał, by wybrać wolność. Zważywszy na to, że zrezygnował z tak wspaniałych propozycji, można by go uznać nieomal za męczennika. [...]

„Życie” 1951 nr 22(206), s. 4.

Jan BIELATOWICZ

LOGIKA CZESŁAWA MIŁOSZA

„Wybranie wolności” przez Czesława Miłosza przypuszczalnie nie zdziwiło nikogo. Obecnie podziw wywołują tylko tacy ludzie, którzy mając sposobność jeszcze ciągle wolności nie wybrali. Należy jednak przypuszczać, że jeśli nadal będą mieli sposobność, wolność ich w końcu nie ominie.

Duży natomiast zawód sprawia credo wybitnego poety w godzinie apostazji od jego — jak ją określa — „Nowej Wiary”. Nie wypowiedział bowiem Miłosz ani jednej myśli oryginalnej, lecz powtórzył w poetyckiej formie wątpliwości i zarzuty, które nam, ludziom Starej Wiary, od dawna się znudziły jako truizmy. Zdumienie tylko ogarnia człeka, że tak zdolny i inteligentny poeta mógł tak długo mieć wątpliwości i że tak nieskoro podniósł zarzuty.

Sądzę też, że mocodawcy warszawscy marnują góry pieniędzy. Czesław Miłosz przez pięć lat bardzo mało nauczył się marksizmu i zaiste niepochlebne świadectwo rzetelności ideologicznego przygotowania wystawiał taki attachée [*sic!*] kulturalny, bądź co bądź w Waszyngtonie i Paryżu. Miłosz udowodnił w swoim programowym artykule pt. *Nie* w majowym zeszycie „Kultury”, że jest subtelnym i dobrym poetą, ale zdecydowanie lichym marksistą. Smutne to jest o tyle, że poeta nie wyrzekł się ostatecznie gotowości aby „starać się możliwie najlepiej zrozumieć Nową Wiarę”.

Więcej nawet: potrząsa dłoń przy głośnym „nie masz zgody, mopanku!”. Dostało się komunistom w artykule, bo dostało. Ale poeta nie zapomniał i o emigracji. „Mój stosunek — pisze — do politycznej emigracji polskiej był co najmniej ironiczny; na kimś, kto rozumiał dynamikę przemian zachodzących w Polsce, spory kilkuosobowych stronnictw robiły wrażenie bezużytecznej zabawy, a same postacie tych polityków wyglądały na figury z wodewilu”. Proszę, proszę. Cóż za porównanie takie Tomasza Arciszewskiego z Bierutem! Albo Tadeusza Bieleckiego z Jakubem Bermanem! Albo Michała Grażyńskiego z wojewodą Kokoszką! (Nie o nazwiska oczywiście chodzi, ale o ludzi.) Personalny argument Miłosza, trzeba przyznać, jest zgoła pomysłowy. Czy też nie uderza poety fakt, że te figurki z wodewilu połapały mądrość Miłosza już przed pięciu laty?

Jego antymarksistowska diatryba przekonywująca jest w tych punktach, w których Miłosz poddaje krytyce sowiecki ład, ale nielogiczna i niedorzeczna, ilekroć poeta wznosi się na wyżyny i usiłuje zrozumieć. Toteż w żaden sposób nie można pojąć, co mianowicie pociągało Miłosza w komunizmie, co było dla niego stroną dodatnią, jakie ideały trzymały go tak długo w służbie komunistów. Większość poetyckich argumentów oparta jest na rozbrajającej naiwności, nieznanomości doktryny komunistycznej i co gorsza nieznanomości doktryn przeciwstawnych. Miłosz, podobnie jak znakomita większość wyznawców Nowej Wiary (i wszystkich w ogóle nowych wiar), nie zadał sobie trudu zaznajomienia się z wiarą starą. Jego apostołstwo nie wyrasta więc z dociekania czy rozczarowań, lecz z kwietyzmu cywilizacyjnego, z bezwładu myśli i woli, z sybarytyzmu duchowego, który nagle staje się posłuszny tym, którzy brutalnie przerwali drzemkę. *Nie* Czesława Miłosza, to jest spowiedź oportunisty.

Że komunizm jest „nową wiarą”, to nie żadne odkrycie. Dokonał go Lenin, a znakomitej krytyce poddał Mikołaj Bierdiajew. Jest to istotnie największa z herezji: religia bez Boga. Ci jednak krytycy komunizmu, którzy doznali zawodu tylko częściowo, zawodu z racji metod czy taktyki komunistów, ci są odpryskami heretyckimi, herety-

kami w obronie herezji i nie tylko nie przyspieszają załamania się komunizmu, lecz powiększają zamęt w umysłach i potęgują bierność i apatię w działaniu.

Więc jakaż będzie dalsza rola Czesława Miłosza? Idąc po śladzie jego logiki, powinno nią być ulepszanie komunizmu, troska o szlachetność metod jego realizacji.

Czesław Miłosz dowiedział się, że w komunizmie jest wiele stron złych. Nie dowiedział się jeszcze, że cały komunizm jest zły w zasadzie, choć są w nim i strony dobre. Nie dowiedział się tego Miłosz i tysiące ludzi naszej epoki dlatego, bo zaznał w życiu jednej tylko wiary. Nie usiłował nigdy poznać innej.

Trzeba mu oddać sprawiedliwość, że prawdy o swojej roli nie usiłuje taić, chociaż ludzi się, jeśli sądzi, że mu w świetle tej prawdy do twarzy. Wbrew wstępnej deklaracji gest poety nie jest niczym innym, jak tylko odruchem zawiedzionej miłości. Zerwawszy z obiektem miłosnym, Miłosz nie wierzy i zaklina się, że nikogo już w życiu więcej nie pokocha. *Nie* to jest list kochanka, zawiadamiający o zerwaniu. Miłość bowiem tylko i to miłość ślepa mogła utrwalić na papierze taki n.p. pogląd, że „kraje Europy Środkowo-Wschodniej zostały podbite przez Nową Wiarę”. W poezji porównanie nie musi być zbyt ściśle i prawdziwe, ale zarówno w teologii, jak i polityce, a coś dopiero w dialektyce — musi. Chrześcijaństwo, z którym analogię przeprowadza poeta, istotnie „podbiło” Europę, ale dosyć odmiennymi od „Nowej Wiary” środkami. Chrześcijaństwo nie używało armat, wojsk, policji, łagrów ani tortur, podbijało zaś tylko tych, którzy sobie tego życzyli, wreszcie — zgodzi się chyba ze mną Czesław Miłosz — chrześcijaństwo nie dzieliło ludzi, jak to czyni komunizm — na trzy kategorie: pionierów, popuczyków i liszeńców. Istota chrześcijaństwa polega bowiem na tym, że wszyscy ludzie są w obliczu Boga równi.

Tylko ślepa miłość może dyktować takie poglądy, jak ten, że komunizm, to „światopogląd oparty na zasadach ściśle naukowych” i że „po raz pierwszy w dziejach powstało państwo oparte na podstawach naukowych”. Olbrzymia większość tworców państwowych i ich organizacja wyrosły z założeń naukowych; państwa średniowieczne oparły się na przesłankach arystotelizmu i scholastyki, państwa nowożytne na ideach Oświecenia, państwa współczesne na zasadach filozoficznego idealizmu, pozytywizmu, utilitaryzmu itd. Niby dlaczego marksizm miałby być bardziej naukowy, niż n.p. kapitalizm albo faszyzm? Miłosz jest zasugerowany do głębi „naukowością” marksizmu. Nie przychodzi mu do głowy, że owe recepty na każdy ludzki odruch, to po prostu ideał państwa policyjnego, a nie naukowego. Światopogląd marksistowski nie jest oparty na nauce, lecz na przekonaniu, a więc na wierze, że jego zasady są naukowe i to w dodatku nieomyślne. Źródłem społecznej nauki marksistowskiej jest wiara we własną nieomyślność.

Marksista nie może krytykować marksizmu. Nie może godzić wiary w słuszność idei z wątpliwościami i to tak zasadniczymi, jak podejrzenie w człowieku duszy. Aby móc wątpić, trzeba przestać być marksistą, trzeba mieć odwagę stać się kimś innym. Bo w imię czego wątpliwości, w oparciu o co? Bardzo to dziś powszechne i charakterystyczne stanowisko: być marksistą bez przekonania. Katolicy wiedzą, że sporo też dialektyki marksistowskiej (przynajmniej częściowo) można przyjąć z pożytkiem. Trzeba jednak odrzucić z miejsca i bezapelacyjnie podstawę filozofii marksistowskiej, którą jest monizm materialistyczny. Być jednak spirytualistą i marksistą zarazem, to tyle, co żenić wodę z ogniem albo czynić kwadrat z koła. Groza komunizmu polega na tym, że świat przepelniony jest wątpliwościami pięknoduchami, wygodnisiem, dla których religia jest więzieniem i mędrkami, dla których wiara nie da się pogodzić z rozumem. Marksizm jest właśnie konsekwencją tego poglądu i zapewne dlatego swoją wiarę obwarowuje strachem i terrorem. Wszystkie wymienione typy psychiczne to ludzie,

którzy ustali w pół drogi i nie odważyli się wyciągnąć pełnych konsekwencji ze swych materialistycznych założeń. Relatywizm prawdy jest jedną z czterech zasadniczych tez marksizmu. Bezwzględność prawdy jest natomiast fundamentem chrześcijaństwa.

Taka jest Stara Wiara. Różni się tym od Nowej, że nikogo nie podbija, nie niszczy wolności ludzkiej osoby i nikogo nie oplaca, przynajmniej na tej ziemi. Wymaga od człowieka przyznania się do błędów, a potępia tych, którzy z błędów radzi by czynić cnoty.

„Życie” 1951 nr 22(206), s. 4.

T. BAKA

KUMOSZKI Z WINDSORU CZYLI NOWA MODA WŚRÓD LITERATÓW POLSKICH

[...] Rekord megalomanii osiągnęła jednak „Kultura” w numerze z maja b.r.

W numerze tym Czesław Miłosz, poeta, ogłasza swoją *confession*. Miłosz był przez blisko sześć lat urzędnikiem propagandowym ambasad komunistycznych w Waszyngtonie i Paryżu. Pracował dobrze i z powodzeniem. Ale wiosną 1951, rozczarował się i postanowił do kraju więcej nie wracać. Wszystko w porządku. Miłosz [jeżeli] zechce może teraz jechać z powrotem do Ameryki (tym razem w charakterze emigranta) i spokojnie kontynuować swoje przekłady z Szekspira. (Przekładanie Szekspira jest ulubionym zajęciem poetów, rozczarowanych do komunizmu, albo nawróconych na komunizm.) Ale Miłosz chciał nadać zmianie swego statutu trochę blasku. Wydrukował więc w „Kulturze” spowiedź ideologiczną i przy tej okazji ogłosił bez cienia zażenowania pochwałę własnej osoby. Tym razem to już nie kolega kolegę chwali, ale kolega sam się wychwala. Miłosz nazywa więc sam siebie „cenionym poetą polskim”, mówi sam o sobie, że sztuki w jego przekładach grane były z „wielkim powodzeniem”, oświadcza, że „jego nazwisko wymawiane było z szacunkiem” (sic!), stwierdza, że „jego kariera literacka była zapewniona” itd.

To już jest naprawdę cały pagórek megalomanii, tym żałośniejszej, że drukowane obok „spowiedzi” nowe wiersze Miłosza brzmią niestety słabiej od dawniejszych i nie usprawiedliwiają go dostatecznie do nadawania sobie tytułu „cenionego poety”.

W tymże numerze niewyżyty autor *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, p. Witold Gombrowicz, po przeprowadzeniu troskliwej analizy swojego własnego „ja”, dochodzi do wniosków, że był „autorem trudnym”, że był dostępny „tylko dla ludzi bardziej wyrobionych” i uprasza publiczność, aby nie zapomniała, że jest on „artystą” itd. Redakcja „Kultury” dodaje od siebie, że *Ślub* Gombrowicza wywołał wielką sensację w Argentynie i zyskał autorowi nowych wielbicieli m.in. Kuncewiczową. [...]

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1951 nr 148, s. 2.

Michał CHMIELOWIEC

„DZIAŁ POCHWAŁ”

[...]
POWITANIE POETY

Pierwsze kroki Czesława Miłosza po wybraniu przezeń wolności — wywołały w emigracyjnych kółkach literackich pewien huczek... to za dużo powiedziane, więc: szmerek, wyraźnie zresztą nieprzyjazny dla autora *Trzech zim*. Pomijając już nawet zasadniczą sprawę „nieco” spóźnionego zerwania z Moskwą, trudno nie przyznać słuszności krytykom poety w ich ujemnej ocenie jego pierwszych swobodnych wystąpień. Po Miłoszu można się było spodziewać głębszych wyznań, ciekawszych rozważań o poezji i lepszych wierszy, niż ogłoszone w dwu ostatnich zeszytach „Kultury”. Niechęć zaostrzyły nietaktowne uszczypliwości w stosunku do emigracji, które „cenyony poeta”, jak Miłosz sam siebie niezbyt zręcznie nazwał, mógł sobie darować na progu swej własnej emigracji.

W przeciwieństwie do sztuki wiersza, o czym tak pięknie sam kiedyś napisał:

Dopóki ogień pragnień surowy
na usta spada
w nieznanym nocy senne parowy
wiedzie mnie rada
Muza, muzyka. A sztuka wiersza
wiernie mi służy
i lekko biegnie za stukiem serca
jak deszcz po burzy...

— Miłosz nigdy nie miał szczęśliwej ręki do prozy. Polityka też mu nie służyła. Mimo wszystko wśród uczuć wywołanych przez jego postanowienie nie powinno braknąć szczerzej radości z tego, że jeden z najciekawiej się zapowiadających poetów polskich odzyskał możliwość swobodnego rozwoju. Cóż może być bardziej przekonywującym wyrazem uznania dla poety, jak odtworzenie z pamięci, po tylu latach — choćby tych dwu przytoczonych wyżej zwrotek, których wyszukana muzyczność idzie w dorodnej parze z prostotą i zwięzłością? Niezwykle zagęszczenie kunsztownych aliteracji i asonansów wewnętrznych, zwłaszcza w drugiej zwrotce, od razu usprawiedliwia wysokie mniemanie poety o sobie, które w prozie („moja kariera literacka była zapewniona”) jest drażniącą zarozumiałością, w poezji jednak ma odwieczną szanowną tradycję, poczynając od horacjańskiego *non omnis moriar (toutes proportions gardées)*.

Przed paru laty, pod wrażeniem pierwszej wzmianki o smutnej działalności Miłosza po wojnie, napisałem do niego list otwarty, który, o ile wiem, nie doczekał się nigdzie ogłoszenia i którego początek pozwolę sobie przytoczyć na zakończenie tej notatki:

Ponieważ przebywa Pan obecnie za granicą, mam nadzieję, że ten list znajdzie się w Pańskich rękach. Bez cienia złośliwości przypuszczam, że nie odmawia Pan sobie teraz przyjemności czytania „faszystowskiej” prasy emigracyjnej. Winien więc jestem Panu wytłumaczenie, dlaczego spisując te, poświęcone częściowo Panu, rozważania, obrałem dość niezwykłą i raczej intymną formę — listu, pomimo że nie łączy nas żaden stosunek osobisty w potocznym rozumieniu tych słów.

Chcąc znaleźć odpowiedź na to pytanie, musimy się cofnąć wstecz, do złotych czasów przed-kataklizmowej, „sanacyjnej” Polski, do roku, w którym się ukazało kilkaset egzemplarzy pewnego tomiku wierszy. Piękno ich, niełatwe do zdefiniowania,

w najzwyczajszą i najszcześliwszą bodaj formułkę ujął wówczas młody krytyk krakowski, Kazimierz Wyka, umieszczając w nagłówku swej wnikliwej recenzji dwa słowa połączone spójnikiem „i” — *Marmur i płomień*. Tomik nosił tytuł *Trzy zimy*, a autorem jego był Czesław Miłosz.

Wspominając te czasy pragnę zwrócić uwagę Pana na pewien drobny szczegół: *Trzy zimy* ukazały się zaledwie w kilkuset egzemplarzach. Dociekanie przyczyn tak wielkiego upadku czytelnictwa zaprowadziłoby nas na tereny ciekawe, ale zbyt dalekie od tematu tego listu. Chcę tu podkreślić jedno: kto należał wówczas do grona czytelników *Trzech zim* miał pełne prawo uważać się za członka dość ekskluzywnego bractwa, nie sądzę bowiem, by lista miłośników Pańskiej poezji przekraczała znacznie ilość odbitych egzemplarzy. W takich warunkach każdego czytelnika Pańskich wierszy łączyło z Panem to właśnie, co naszą garstkę dzieliło od masy inteligencji polskiej, która wolała czytać „Ikaca”, niż „Ateneum”, śpiewać przeboje, niż deklamować śpiewne cuda Czechowicza, znać na wrywki wszystkie rekordy Walasiewiczówny, niż umieć na pamięć choć jeden wierszyk Jasnorzewskiej. — A to nie było chyba tak mało.

Proszę mi wybaczyć teraz małą dygresję, o zbyt osobistym może charakterze: Nie będąc sentymentalnym podlotkiem ani... zawodowym krytykiem, nie „połykam” poezji. Czytałem mało wierszy i tylko te, które mi się naprawdę podobały, które — że tak powiem — coś we mnie poruszały. Można by ten stosunek do poezji nazwać „smakoszoństwem”, gdyby się to słowo nie kojarzyło z obrzydłym „czystym” estetyzmem. Nie czytałem wierszy tak jak się czyta gazety, czy nawet najlepsze powieści. Uważałem, że prozę się czyta, ale że poezję należy — odmawiać. Zamiast popularnych kwadransów „gimnastyki porannej” czy „muzyki lekkiej” urządziłem sobie nieraz kwadrans ulubionej poezji. Nic dziwnego, że, nie wiedząc kiedy, zebrałem spory kapitalik wierszy „umianych na pamięć”. Należała do nich np. Pańska *Kołysanka*, którą do dziś dnia mogę recytować.

Brnąc dalej w las wspomnień docieram do — tundry. Do autentycznej rosyjskiej tundry, dokąd za niewiadome przewiny zesłali mnie na pięć lat mocodawcy „rządu”, który dziś Pan uznaje. Spędziłem tam na szczęście „tylko”... dwie zimy. Jeśli był Pan kiedyś w obozie koncentracyjnym, wie Pan, jak wielką rolę w życiu więźnia odgrywają marzenia na jawie, ten wentyl bezpieczeństwa, który niejednego uchronił od obłędu. Każdy z nas miał wtedy swe kwadransy marzenia po czternastogodzinnej, zgoła nie uszlachetniającej pracy. Marzyliśmy o Polsce, o powrocie, o najbliższych, o chlebie, o uśmiechu, który stał się dla nas zjawą z innego świata. Opętany przez obsesję głodu śniły się gigantyczne piekarnie i niekończące się „pociągi pełne bochnów chleba”. Marzenia podpisanego nie odbijały zwykle od tego wzoru, niemniej jednak od czasu do czasu starym zwyczajem niejedną kwadrans poświęcałem poezji. Zdarzało się, że zamiast wpadać w trans na myśl o chrupiących bułeczkach czy polciach słoniny, „odmawiałem” sobie Staffa („bo więcej niżli chleba, poezji trzeba w czasach, gdy wcale jej nie trzeba”), Wierzyńskiego, Gałczyńskiego, Zagórskiego czy Miłosza. W atakowanym przez pelagré mózgu, z którego uleciały liczne imiona i nazwiska bliskich mi ludzi, wciąż kołatały się słowa *Kołysanki*. Może jednak, mimo wszystko, coś łączy mnie z Panem, jeśli nawet wtedy pozostałem wierny Pańskiej poezji?

„Życie” 1951 nr 29, s. 4.

Aleksander BREGMAN

„NAWRÓCONY”, ALE CZY CAŁKIEM? „SPRAWA MIŁOSZA”, TO NIE PROBLEM NOWEGO UCHODŹCY

Paryska „Kultura” poświęciła część swego ostatniego numeru tzw. „Sprawie Miłosza”. Co to za sprawa?

Jak wiadomo, Czesław Miłosz, poeta i tłumacz, w ostatnich latach reżymowy attache kulturalny w Waszyngtonie i w Paryżu, przed kilku miesiącami „wybrał wolność”. Zerwawszy z reżymem wystąpił na łamach „Kultury” z artykułem, w którym tłumaczył swe postępowanie. Artykuł wywołał różne zastrzeżenia, którym dała wyraz prasa emigracyjna. „Sprawa Miłosza” to właśnie zagadnienie ustosunkowania się emigracji do osoby i postawy ideowej tego nowego emigranta politycznego.

Dla uniknięcia nieporozumień trzeba od razu zaznaczyć, że „Sprawa Miłosza” — to zagadnienie czysto indywidualne. Trudno się zgodzić ze wstępną uwagą skądinąd bardzo słusznego artykułu na ten temat Zygmunta Zaremby, że „wygląda na to, jak gdyby się chciało odgrodzić na zasiedziałych podwóreczkach emigracyjnego ghetta od nowych przybyszy”. A już zupełnie niepotrzebny jest protest innego uczestnika dyskusji na łamach „Kultury” Juliusza Mieroszewskiego przeciw reakcji, „która każe nam każdego nowego emigranta politycznego uważać za zdrajcę, kanalię, sprzedawczyka”. Tego rodzaju ustosunkowania do nowych emigrantów na uchodźstwie na pewno nie ma i być nie może. Olbrzymia większość nowych uchodźców przyjmowana jest z otwartymi rękami; dość wskazać na to, ile serca i zainteresowania okazała emigracja chłopcom z „Batorego”.

Inaczej jednak musi się mieć sprawa, gdy chodzi o kogoś, kto odgrywał jakąś rolę w systemie komunistycznym, służył reżymowi i oddawał nieprzyjacielowi usługi. Od wybierających wolność dyplomatów reżymowych, od pisarzy, którzy przez długi czas pozostawali na służbie komunistycznej — ma emigracja prawo domagania się rachunku sumienia, musi analizować istotne motywy i szczerowość zerwania z reżymem oraz gotowość rzeczywistego odrobienia wyrządzonego zła.

Występując jako obrońca p. Miłosza, pokrzywdzonego jakoby przez emigrację, która go nieufnie przyjęła, p. Mieroszewski stara się przedstawić go jako komunistę, który się nawrócił. Dziwi się on dlaczego pisma emigracyjne odnoszą się życzliwie do różnych zachodnich komunistów, którzy się nawrócili, jak Koestler, Silone, Douglas Hyde, b. redaktor angielskiego „Daily Worker” i nie oskarżają ich o oportunizm, natomiast inaczej odnoszą się do Miłosza.

To porównanie wydaje się mocno naciągnięte. Z wymienionych przez p. Mieroszewskiego b. komunistów, wszyscy za wyjątkiem jednego zerwali z komunizmem już przed wielu laty. Z tego, że ktoś był komunistą ideowym w latach trzydziestych, a więc przed paktem Stalina z Hitlerem i przed ujawnieniem całej prawdy o zbrodniach systemu stalinowskiego, trudno robić mu wyrzuty. Inaczej ma się sprawa z kimś, kto wierzył w komunizm i służył Stalinowi w 1951 r. A już z pewnością ma się inaczej, gdy ten ktoś jest Polakiem. Bo gdy jest, jak Douglas Hyde, Anglikiem, to między nim, a komunizmem nie znajduje się morze przelanej krwi, nie ma do przekroczenia jakiegoś angielskiego Katynia, w którym by zamordowano tysiące jego rodaków, nie ma łagrów, w których by katowano setki tysięcy innych jego rodaków i nie ma dokonanego rozbioru jego ojczyzny. Toteż co innego angielski komunist, nawrócony w 1951 r., a co innego, zupełnie co innego, komunista polski.

CO KUPOWAŁ I ZA JAKĄ CENĘ

Zresztą sam p. Miłosz nieco inaczej stawia sprawę. Jest daleki od tego, by za przykładem Hyde'a dowodzić, że przejrzał, że się nawrócił. Domaga się on od nas, byśmy uznali długoletnie wysługiwanie się reżymowi jego i innych intelektualistów za w pełni uzasadnione płacenie haraczu komunistycznym władcom w zamian za możliwość działania. Pisze on:

Chirurg nie może uważać rzeźnika za równego mu zręcznością, tak samo wyćwiczony w precyzyjnych zabiegach Polak, Czech czy Węgier, uśmiecha się, dowiadując się, że ktoś na emigracji nazwał go zdrajcą (czy świnią), właśnie w chwili kiedy ów zdrajca (czy świnia) jest zaangażowany w rozgrywkę, od wyniku której zależy los piętnastu laboratoriów czy dwudziestu pracowni artystycznych. Jak się płaci — tego za granicą nie wiedzą. Nie wiedzą co się kupuje i za jaką cenę.

Jeśli chodzi o p. Miłosza, to rzeczywiście przyznajemy, że wciąż jeszcze nie wiemy co kupował, ani też jaką cenę zapłacił, względnie, że nie jesteśmy przekonani, czy to co kupował, było warte ceny, którą płacił.

Co bowiem kupował? Oto jego tłumaczenie:

Jeżeli już ktoś chce wnikać w powody, dla których służyłem oto one w skrócie. Gdybym zebrał swoje wiersze, przekłady i artykuły o literaturze wydrukowane w ciągu tych lat w kraju, złożyłyby się one na kilka książek. Możliwość dania młodemu człowiekowi z Mławy czy Grodziska prac literackich wykonanych według pewnych uczciwych założeń jest warta królestwa.

Wątpię, czy ktokolwiek inny rzeczywiście uzna, że to „warte królestwa”! Pozazdrościć można oczywiście p. Miłoszowi wysokiego mniemania o własnej twórczości i zdolności uspokajania własnego sumienia...

Jak płaci za możliwość publikowania swoich wierszy i przekładów? Na ten temat p. Miłosz zachowuje raczej milczenie. W szczególności nie powiedział do tej pory, na czym polegała jego praca jako dyplomaty reżymowego zagranicą. Sądzić należy, że pewne konkretne usługi musiał reżymowi wyświadczyć, skoro przez czas tak długi pozwalano mu przebywać na zachodzie.

PISAĆ MOŻNA TYLKO W KRAJU?

Swoją tezę, że możliwość ogłaszania utworów w kraju warta jest wszystkiego, próbuje Miłosz generalizować. Tłumaczy nam, że w kraju „uważane jest za pewnik, iż miejsce pisarza jest z narodem, a pisarz, który oderwie się od swoich czytelników, niszczy”. Wywodzi on, że na swoje zerwanie z krajem patrzył „jako na koniec mojej działalności jako poety i tłumacza poetów”.

Gdyby przyjąć tę tezę, to trzeba by uznać, że Mickiewicz i Słowacki i inni poeci wielkiej emigracji sprzed stu laty, a teraz Lechoń i Baliński, Wierzyński i Łobodowski i dziesiątki innych niszczyli, że natomiast nie niszczyli Tuwim, Broniewski czy Gałczyński, ponieważ nie oderwali się od czytelników z kraju i karmią ich poematami o Dzierżyńskim czy Stalinie!

To już naprawdę zakrawa na kpiny ze zdrowego rozsądku.

Nie można oprzeć się wrażeniu, że w ogóle dla Miłosza wyrzeczenie się współpracy z reżymem było przeżyciem niezwykle bolesnym. Jakże znamienne jest jego politowanie dla ludzi na zachodzie, a zwłaszcza dla intelektualistów zachodnich: „...ich

emocjonalne i umysłowe życie jest zbyt rozproszone... wszystko co myślą i czują ulatnia się jak para w niezmierny przestwór. Wolność jest dla nich ciężarem”.

Komunizm to dla niego wciąż jeszcze „Nowa Wiara” przez duże „N” i przez duże „W”. Formalnie zerwał z nim, ale psychologicznie jeszcze należy do tamtego klimatu.

Może zresztą nie tylko ideologiczny przeżywa kryzys. Są jeszcze inne, bardziej przyziemne powody tęsknoty za dotychczasowym życiem: „Błędem jest — pisze Miłosz — niedocenywanie tej siły atrakcyjnej, jaką stanowi i n t e g r a c j a pisarza w «demokracjach ludowych»: ma on tam «miejsce na ziemi», jest osobistością społecznie cenioną. Zerwać z krajem oznaczało więc dla mnie nie tylko dopuszczać myśl, że przestanę być twórczy jako poeta, ale zgodzić się na utracenie poczucia u ż y t e c z n o ś c i”.

W Polsce był razem z innymi nadwornymi poetami „osobistością społecznie cenioną”. Społecznie? Chyba nie będzie nam wmawiał, że społeczeństwo ceni prostytutkowane pisarzy, różnych Tuwimów, Minkiewiczów, Iwaszkiewiczów, wiernie piszących pod dyktando komunistyczne. Może mieć tylko na myśli siłę atrakcyjną jaką ma dla niektórych pisarzy luksusowe życie zapewnione najmitom pióra przez reżym. Ale niech nie próbuje nas przekonywać, że zrywając z krajem stracił „poczucie użyteczności”, niech nie prowokuje mówienia, że tu na emigracji pisarz jest nieużyteczny!

Sprawa Miłosza — to właśnie zagadnienie tego niezwyklego stosunku do rzeczywistości komunistycznej. Pod tym względem różni się on od olbrzymiej większości zbiegów, a zarazem także od zachodnich b. komunistów.

Oni bowiem nawrócili się całkowicie i zerwali z komunizmem bez reszty. Czy w świetle tego, co pisze Miłosz, można o nim to powiedzieć!

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1951 nr 191, s. 2–3.

[Gustaw HERLING-GRUDZIŃSKI] Lector

CZASOPISMA OBCE

MURTI-BING

Pod tym tytułem ukazał się w lipcowym zeszycie „Twentieth Century” rozdział z książki Czesława Miłosza o „intelektualistach w krajach demokracji ludowej”. Miłosz zapożyczył to słowo z *Nienasyceńia* St. Ign. Witkiewicza, gdzie oznaczało ono nazwę pastylek używanych przez armię mongolską do zaszczepienia ludziom radosnej, prostej i wszystko wyjaśniającej „filozofii życia”. Chodzi tu oczywiście o analogię do pastylek „nowej wiary” dialektycznej, wytwarzanych masowo na rozkaz armii sowieckiej przez marxistowskich pigularzy w aptekach Europy Środkowo-Wschodniej.

Wielką tęsknotą odsuniętego intelektualisty — pisze Miłosz — jest należenie do mas. Tęsknota to tak potężna, że próbując ją zaspokoić, wielu z nich szukało niegdyś natchnienia w Niemczech i Włoszech, aby teraz nawrócić się z kolei na Nową Wiarę.

Prawicowy program totalistyczny okazał się bowiem niesłychanie ubogi: był w stanie zaofiarować intelektualistom jedynie irracjonalną emocję współdrżania z histerią tłumów. Inaczej Murti-Bing: oto pojawił się nareszcie jednorodny system oparty na naukowych podstawach, jednorodny język idei. Materializm dialektyczny zjednoczył wszystkich a filozofia stała się raz jeszcze mistrzynią życia.

Intelektualista poczuł się znowu użyteczny. Ten, który zajmował się niegdyś myśleniem i pisaniem w chwilach wolnych od płatnego zajęcia w banku czy na poczcie, znalazł teraz należne mu miejsce na ziemi. Gdy tymczasem przemysłowcy, arystokraci i handlarze, którzy uważali go dawniej za nieszkodliwego pomyleńca, zostali teraz wydziedziczeni. Są szczęśliwi jeśli uda im się znaleźć zajęcie szatniarza i podawać płaszcz dawnemu pracownikowi, o którym mówili przed wojną: zdaje się że on pisze. Nie wolno jednak upraszczać zbyt przyjemności wynikających z zaspokojenia ambicji osobistej; są one po prostu zewnętrznym i dostrzegalnym dowodem konieczności społecznej, symbolami uznania które wzmacniają w intelektualiście poczucie „przynależności”.

Potem zaczynają się pasma udręk intelektualisty w krajach „nowej wiary”. „Przeklina i załamuje ręce nad cenzurą i żądaniami komisji wydawniczych, a jednocześnie odnosi się z głęboką nieufnością do zalet nieskrępowanej literatury”. Ma coraz więcej wątpliwości. Pół biedy jeszcze, kiedy każą mu krytykować kapitalizm — nie jest to ostatecznie takie trudne. Ale co zrobić, kiedy Centrum (ten eufemizm oznacza w terminologii Miłosza Moskwę) zażąda przejścia od realizmu krytycznego do socjalistycznego, kiedy zamiast krytyki kapitalizmu zażąda od pisarzy pochwały komunizmu? Jest coraz ciężiej i ciężiej. W końcu nadchodzi kryzys i intelektualista uodporniony pastylkami Murti-bingu, które połyka teraz w zdwojonych i potrojonych dawkach, przewycięża go szczęśliwie gdyż „innej drogi nie ma”.

W artykułach Miłosza dość trudno jest ustalić co pochodzi w nich z autopsji a co z obserwacji innych ludzi. W pierwszym wypadku wszystko co Miłosz pisze na temat intelektualistów zza żelaznej kurtyny jest przykre ale dość interesujące — ostatecznie mamy możliwość oglądać po raz pierwszy w jego osobie królika doświadczalnego, który uciekł z laboratorium „nowej wiary” i wymiotuje bez przerwy, zatruwszy się pigułkami Murti-bingu; w drugim wypadku natomiast, jego wywody wydają się grubo przesadzone, przeteoretyzowane.

Przyjmijmy na chwilę, że chodzi w nich w nich tylko o samego Miłosza. Jeśli potraktować na serio zarówno *Murti-Bing* w „*Twentieth Century*” jak ogłoszony w ostatnim numerze „*Kultury*” paryskiej *Ketman*, okaże się jedynie że intelektualiści typu Miłosza mają bardzo słabe głowy i potrafią się byle czym bałamucić. Upłynęło przeszło sto lat od ogłoszenia „*Manifestu komunistycznego*”, i dla najbardziej nawet gorliwych jego wyznawców stało się jasne, że „naukowe podstawy” marxizmu dadzą się w najlepszym razie sprowadzić do wielu cennych wskazówek z zakresu nowej metody badań socjologicznych. Czemu więc Miłosz wpada w taką kaznodziejską przesadę na samo ich wspomnienie? Bo jest jako marxista trochę spóźniony w rozwoju. Gdyby się swojego marxizmu naumiał we właściwym czasie — t.zn. w wieku lat 18 — miałby go dziś za sobą jak dziecięcą odrę. Czterdziestka jest jednak niebezpiecznym wiekiem dla mężczyzn i intelektualistów. Mężczyzna, który nie zasmakował pierwszej miłości fizycznej zaraz po maturze i dożył lat męskich w celibacie, skłonny będzie odtąd zawsze uważać każdą kobietę za „tajemniczego sfinksa”; intelektualista, który nie przeszedł przez kryzys religijny i okres komunizowania jako młodzieńki student, nie otrząśnie się już nigdy z ciągłego odkrywania w każdym trzymającym się choć trochę kupy poglądzie na świat „nowej wiary”. Zmysł krytyczny jest nagrodą dojrzałości okupionej doświadczeniami, złudzeniami i rozczarowaniami młodości; wieczny zalotyzm jest ceną, jaką się płaci za spóźniony infantylizm, za przewlekły proces ząbkowania intelektualnego.

Miłosz ma rację, twierdząc że intelektualiści pragną „należeć do mas”. Poza kilkoma nielicznymi wyjątkami, cóż jednak ta tęsknota w istocie rzeczy oznacza? Zakłamaną wiarę w nowy mit. Zakłamaną — gdyż intelektualiści wdychający we śnie do zbiorowych dreszczów „życia wśród mas”, nie próbują nawet, ba! — nie mają najmniejszej ochoty zbliżyć się do nich na jawie. Hołdując w duchu najbardziej arystokratycznym upodobaniom, zawracają sobie i innym głowę proletariackimi snobizmami. Z autobiografii Spendera można się bez trudu dowiedzieć, czego komunizujący intelektualiści oczekiwali od mas: sankcji społecznej dla swojej sztuki. Nie było rzeczą przypadku, że najwięcej nadziei w przewrocie społecznym pokładali nowatorzy artystyczni, rozgoryczeni tępotą i obojętnością burżuazyjnych odbiorców. Czyżby jednak byli naprawdę aż tak naiwni by przypuszczać, że jak za czasów Giotta masy poniosą na swych ramionach martwe natury Picassa lub zarecytują chóralnie poematy Oskara Miłosza i Eliota? W najlepszym razie rewolucja komunistyczna mogła im w okresie swego NEPu sypnąć w oczy piaskiem fałszywej kokieterii; uczyniła to, jak widać na przykładzie Czesława Miłosza. Czy mogła natomiast dopuścić, by za pieniądze wyciskane z tychże mas uprawiali oni nadal swoją sztukę dla wtajemniczonych? Komunizujący malarze wmawiali sobie, że zwyczajski proletariat wyzwoli ich nareszcie od upokarzającego przymusu malowania dla zarobku konwencjonalnych portretów bogatych bankierów i nie poskąpi pieniędzy na to, by mogli swobodnie malować wszystko co zechcą; obudzili się dopiero wówczas, kiedy okazało się że zamiast konwencjonalnych portretów bankierów, muszą malować jeszcze bardziej konwencjonalne portrety „racjonalizatorów pracy”. Obudzili się by sobie nareszcie uprzytomnić, że w naszych czasach artysta potrafi zdobyć prawdziwą niezależność tylko w wypadku, gdy potrafi się uwolnić od wszelkich płatnych serwitutów, zaciągniętych lekkomyślnie wobec anonimowych mas i państwa. I co jest w tej całej historii dziwne, to nie fakt, że zażywanie pigułek Murti-bingu wywołuje po pewnym czasie mdłości i rozwolnienie, ale fakt że — jeśli wierzyć Miłoszu — ci sami malarze, którzy malowali niegdyś z obrzydzeniem bankierów i żony sanacyjnych dygnitarzy, malują dziś z zapalem stachanowców i bohaterów rewolucji bolszewickiej, a ci sami pisarze, którzy rozczulali się niegdyś na widok ubogich szatniarzy z ludu, przyjmują dziś z nieukrywaniem zadowoleniem płaszcz z rąk zubożałych hrabiów i przemysłow-

ców; że — krótko mówiąc — ci sami intelektualiści, którzy atakowali niegdyś z taką szlachetną pasją wszelkie skrępowania literatury, odnoszą się dziś z tak „głębką nieufnością do zalet nieskrępowanej literatury”.

Na szczęście, można już teraz z dużą dozą prawdopodobieństwa powiedzieć, że lwia część wywodów Miłosza pochodzi z autopsji. W tym samym bowiem numerze „Kultury” w którym ukazał się jego *Ketman*, mieliśmy sposobność przeczytania przepięknego, wspaniale napisanego i mądrego artykułu Romana Palestra *Problem Marsja-sza*. Nie jest jeszcze najwidoczniej tak źle z „intelektualistami w krajach demokracji ludowej”, jeśli oto inny z nich — wybitny kompozytor, który po znacznie dłuższym od Miłosza pobycie w Kraju postanowił również pozostać na Zachodzi — potrafi w sposób tak ujmująco skromny, pełen pokory i uczciwości artystycznej, bez wygibasów dialektycznych, nazwać rzeczy po imieniu: niewolę niewolą, wolność wolnością, a niezależność — najwyższym skarbem jakiego może pragnąć artysta godny tego imienia. [...].

„Wiadomości” 1951 nr 34(282), s. 4.

Sergiusz PIASECKI

BYŁY POPUTCZIK MIŁOSZ

Przeczytałem w „Kulturze” (nr 45/46) artykuł Juliusza Mieroszewskiego *Sprawa Miłosza*. Autor twierdzi, że Miłosz nie jest nawet oportunistą i że „tego rodzaju postawa [nieufności do „nawróconego” Miłosza] jest obelgą dla narodu polskiego”. Jeśli uwzględnimy inne podobne głosy, okaże się że postać tego dyplomaty Bierutowego zaczyna się powoli wywindowywać na piedestał bohatera narodowego.

Sprawa Miłosza świadczy że wielu ludziom brak wyobraźni w ocenianiu rzeczywistości „na dystans”, jak to często obserwujemy u ludzi Zachodu. Będą czule reagowali na krzywdę psa lub kota w zasięgu ich wzroku, lecz nie potrafią wczuć się w tragedię Polaka-patrioty, od wielu lat pozbawionego ojczyzny. Miłosz rozczuła mnie do łez swym straszliwym losem aktualnego „samobójcy”, który wybrał gorzki chleb emigracyjny, by tylko nie iść na kompromis ze swym sumieniem poety. I znika gdzieś w tumanie słów i frazesów istotna postać poputczyka, który przez wiele lat reprezentował za granicą narzucony Polsce rząd bolszewicki jako prawowitą władzę, opartą na demokracji ludowej i prowadzącą Polskę w krainę socjalizmu. Jeśli „nawrócony” Miłosz ośmiela się pisać w czasopiśmie emigracyjnym (*Nie* w nr. 43 „Kultury”): „...cieszyłem się iż pół-feudalna struktura Polski została złamana...”, łatwo domyśleć się w jakim świetle i w jakich barwach jako dyplomata Bieruta ukazywał obcym swoją ojczyznę.

Warto w tym miejscu przytoczyć z książki znakomitego publicyisty Stanisława Mackiewicza (Cata) *Lata nadziei* (Londyn [1946]; str. 145) opinię jego o całej grupie wileńskiej:

[...] Było mi smutno i wstyd, że bolszewizm w Wilnie szerzyła grupa utalentowanych młodych ludzi najautentyczniej wileńskiego pochodzenia, których same nazwiska przypominały stronice *Pana Tadeusza* lub *Pamiętnika Kwestarza*. Bujnicki nazywał się Nieściszko Bujnicki i był prawnikiem starego miłego grafomana, który tak rzewnie opisywał północną Białoruś. Putrament... figuruje w sienkiewiczowskim *Latarniku*, jako symbol starej, tęsknej litewskości, „Putrament z Pikturną” czytamy w *Panu Tadeuszu*. Miłosz... I oto ci ludzie, którzy powinni byli najlepiej rozumieć miłość kraju, pierwsi sprowadzili na niego infekcję wroga, zdradzali go, sprzedawali, sprzedawali także siebie bez godności, o ileż gorzej niż zwykła kurwa. Jakaż silna jest ta infekcja i jakże wielką mieliśmy rację, gdybyśmy z nią walczyli. Dzisiaj podobno niejeden z tych poetów chadza w cylinderku, zajmując dygnitarskie stanowisko, sprzedawszy kraj własny, sprzedaje państwo całe. Może kiedyś poczuje do samego siebie pogardę, gdy znajdzie się po jakiejś czystce na Kołymie, lub w republice Komi.

Ale Miłosz ani na Kołymie, ani w republice Komi się nie znalazł. Uniknął losu wielu poputczyków i setek tysięcy uczciwych Polaków. Był dostatecznie rozsądny, by w porę zostać na Zachodzie. Co więcej, znalazłszy się wśród nas, zachował się bezczelnie, topiąc prawdę w powodzi kłamstw. Sięgnął nawet po uznanie dla swoich zasług. Powinniśmy wymierzyć mu je w pełni.

Gdy Miłosz porzucił stanowisko dyplomaty régime’owego, z miejsca rozpętał olbrzymią reklamę (technika bolszewicka) dokoła swego wyczynu i swjej wielkości jako poety. „Głos Ameryki” i „Kultura” wołają, że to wielki poeta, a sam Miłosz nie szczędzi sobie pochwał wszelkiego typu. Wyliczył kogo przekładał, lecz skromnie opuścił pozycje najciekawsze, np. *Przekłady z poezji Chin Ludowych* („Twórczość”

z września 1950). Na str. 83, zbiór tych ludowych perełek rozpoczyna wiersz Mao Tse-tunga *Śnieg*. Imponujące! Ale ja nie mogę wpaść w zachwyt, skoro jako poeta Miłosz jest starą kobyłą, bo łupi swe wiersze od dwudziestu lat, możliwości rozwoju miał rozległe a nie napisał jeszcze nic takiego, co by dorównywało np. wierszom Łobodowskiego.

Gdyby Miłosz po zerwaniu z régimem wypowiedział się jasno, szczerze, skromnie, gdyby umiał splunąć na tamtą rzeczywistość tak jak inni, którzy ją zgłębili, jak setki intelektualistów różnych narodowości, którzy poznali komunizm w praktyce, gdyby bez pozy i blagi poświęcił swój talent i wiedzę oraz doświadczenie zwalczania zła, któremu służył i które też szerzył, moglibyśmy uznać że trzeba milczeć i zapomnieć o jego przeszłości.

Miłosz istotę bolszewickiego „komunizmu” rozumiał i rozumie doskonale. Widać to chociażby z artykułu *Ketman* w nr 45/46 „Kultury”. Mimo to Miłosz napisał swoje *Nie*, które właściwie, jest pochwałą obecnej potwornej rzeczywistości w Polsce. Miłosz pochwała reformę rolną i uniwersytety zapełnione przez młodzież robotniczą. A oto co pisze na ten sam temat w nr 45/46 „Kultury” Roman Palester, w artykule *Konflikt Marjasza*:

Jakże cieszyć się z wielkiej ilości młodzieży chłopskiej i robotniczej na uniwersytetach, jeśli celem tych uniwersytetów jest uformowanie umysłów całkowicie bezkrytycznych i posługujących się wyłącznie obiegowymi sloganami obowiązującej teorii? A wyrażanie radości z przeprowadzenia reformy rolnej jest chyba nie zdawaniem sobie sprawy z tragicznego losu, jaki ta „reforma” gotuje milionom ludzi.

Program jest maksymalny i niszczy zarówno samego człowieka jak i te wszystkie wartości, które dotychczas nadawały życiu ludzkiemu pewien obiektywny sens.

Miłosz pisze: „Pisarze w krajach Zachodu nie mogą mieć pojęcia o opiece jaką zapewniają ich kolegom państwa rządzone według zasad leninizmu-stalinizmu”. Twierdzi, że zarobki ich w porównaniu z zarobkami robotnika czy urzędnika są „niebotyczne”. Miłosz ma rację, tylko nie dodaje, kto i za jakie zasługi ma te „niebotyczne zarobki”. Aby je mieć, trzeba wyrzec się godności człowieka i Polaka.

Miłosz twierdzi: „Wielcy pisarze przeszłości rzadko byli za ich życia honorowani. Zdychali z głodu, wyganiano ich z republik, wyśmiewano, uważano za wariatów i maniaków”. Miłosz rzucił to twierdzenie właśnie „propagandowo” — dla uzasadnienia dalszych wywodów, dla efektu. Tak jakby pisał ulotkę dla mieszkańców państwa totalnego, nie troszcząc się o prawdę i przechodząc do porządku nad faktami historycznymi. Nie ma tu miejsca na obszerniejsze rozważanie tej kwestii. Ale wystarczy jeśli podam tylko jeden przykład na dowód, jak twierdzenie Miłosza jest fałszywe. Gorki za caratu miał w Rosji sławę i dobrobyt, mimo że był pisarzem dla ustroju wrogim i szkodliwym. A jak z punktu widzenia ustroju szkodliwym, można zorientować się z tego, że potrafił rozpętać za granicą (w Europie i Ameryce) akcję przeciwko udzieleniu przez Francję pożyczki Rosji, przekonywając wszędzie opinię publiczną, że te pieniądze są potrzebne régimowi carskiemu do tępienia ruchów postępowych i umocnienia tyranii. Mimo to mógł wrócić do Rosji i dalej tam żyć za tegoż cara i dalej go zwalczać. Dopiero Stalin się z nim rozprawił. W Rosji, od najdawniejszych czasów, istniało wielu innych pisarzy krytycznych, postępowych, albo wręcz rewolucyjnych, i nie spotkał ich tak potworny los, jak obecnie spotkałby każdego pisarza-opozycjonistę, gdyby się pojawił.

Interesujące jest zdanie Miłosza o Rosjanach: „Kontakt z obywatelami tego kraju jest trudny, wspomnienie jakie zostawiła armia wyzwalająca, nadmiernie skłonna do grabieży, złodziejstw i gwałtów — niemiłe”. Tylko „niemiłe”?!... A armia — natural-

nie, „wyzwalająca”. Grabież zaś, złodziejstwa i gwałty (wyzwoliciele) tylko dlatego są Miłoszowi niemiłe, że nadmierne. Co innego, jeśliby robili to umiarkowanie, według planu leninowsko-stalinowskiego. Gdyby dziś, na przykład, zgwałcili Putramenta, jutro Jędrychowskiego, potem Broniewskiego, później Gałczyńskiego, następnie Miłosza, może by to nawet było miłe... A jeśli bolszewicki pułk rabuje pociąg repatriantów polskich jadących na zachód, to jest to nadmierne, czy umiarkowane, czy normalne? Czy armię, która dokonywa gwałtów i grabieży, można nazwać „wyzwalającą”?

Ktoś mógłby przypuszczać, że niektóre wypowiedzi Miłosza są zwykłymi lapsusami, ale zdarzają się między nimi takie, które rozwiewają wszystkie wątpliwości, ukazując całą potworność psyche tego bierutowca.

Czy szczęście ludzi — pisze Miłosz — których horyzont myślowy jest ograniczony do kopania swych ogródków, picia wina w kafejce i uprawiania hobbies nie jest szczęściem idiotów? Nie do takiego szczęścia dąży ludzkość poprzez śmierć i terror. Czy idiota będzie sadzić róże w swoim ogródku, czy rąbać las w karnych brygadach jest właściwie wszystko jedno.

Czyż nie jest to filozofia zimnych gadów, takich jak Dzierżyński? Dla nich cichy kąt skromnego człowieka i jego spokój są nienawistne. Im jest właściwie „wszystko jedno”, czy zwykły człowiek stworzy sobie cichą przystań życiową, czy gnije w łagrze. Ale o swoją osobę taki dialektyk jest bardzo troskliwy. Tak troskliwy, że nawet swe lądowanie wśród nas nazwał „samobójstwem”.

Spostrzegłem, że urokowi tego „samobójcy” uległo wiele ludzi, którzy naiwnie wytłumaczyli sobie jego zmianę frontu albo jako rezultat kryzysu w zapatrywaniach politycznych, albo jako bunt poety, który nie mógł pójść na kompromis z sumieniem. Zygmunt Zaremba np. ironicznie nazywa („Kultura”, nr 45/46) krytykujących Miłosza „emigracyjnymi Katonami” o „z góry powziętej niechęci, opartej na jedynej przesłance, że Miłosz służył reżimowi warszawskiemu. To kryterium — pisze p. Zaremba — dla oceny ludzi z kraju w żadnym wypadku wystarczać nie może, wobec zaś Miłosza w szczególności się nie nadaje”.

Lecz Miłosz nie jest człowiekiem „z kraju”. Miłosz jest człowiekiem, który ze swojej zagranicznej placówki narzucony Polsce régime przedstawiał jako prawowitą władzę. Pan Zaremba pisze o grupie podobnych Miłoszowi typów:

Ludzie ci po prostu bałamucili się lewicowo, dziedzicząc po Żeromskim czy Strugu sympatię dla świata pracy bez zadania sobie najmniejszego trudu zgłębienia jego życia i walk.

Trzeba na to powiedzieć, że w gruncie rzeczy ludzie ci tylko innych bałamucili swoją lewicowością, sami światem pracy pogardzali i przy najbliższej sposobności wzięli czynny udział w zaprzędaniu tego świata pracy obcemu najeźdźcy.

W związku z tym opowiem krótko, jak wyglądało „bałamucenie się lewicowo” na terenie Wilna niektórych przedstawicieli tej grupy w okresie okupacji. Henryk Dembiński przed wojną był prezesem katolickiego „Odrodzenia”, stał się lewicowcem i przywódcą ruchu „wolnościowego” młodzieży uniwersyteckiej w Wilnie. Żadnego pionu nie miał. Komunizował lub reakcjonizował — zależnie od okoliczności. Gdy przyszli do Wilna bolszewicy, stał się pospolitym denuncjantem. Nawet wskazał bolszewikom tajne skrytki w archiwum miejskim, w których ukryto najcenniejsze dokumenty historyczne. Stefan Jędrychowski (drugi as grupy) od r. 1941 przebywał w Moskwie i tam tworzył „Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego”, z którym się zjawił w lipcu 1944 w Chełmie. Przedtem też denuncjował i został skazany przez sąd tajny Armii Krajowej na śmierć. Teodor Bujnicki w piśmie bolszewickim „Prawda Wileń-

ska” zamieścił wiersz *Nasz kandydat*, na cześć nie znanego nam kandydata do Wierchownego Sowietu, którego Wilnianie musieli „wybrać”, aby otrzymać pieczętki w paszportach — że głosowali. W wierszu było takie zdanie: „Już się kończy łajdacko-kupiecko-szlachecka”! Tak się cieszy polski poeta i „lewicowiec” z końca naszej niepodległości. Za swą denuncjatorską działalność został również skazany na śmierć i wyrok wykonano. Ludzie ci byli oczami i uszami okupanta. Oni dopomagali wrogowi planować akcje przeciw nam. Oni wskazywali gdzie są „reakcyjniści”. Oni się zjawiali wraz z czołgami armii sowieckiej i znikali wraz z nimi, lub konspirowali się wśród nas (aby przetrwać), nawet wciskali się do organizacji podziemnych. Są dowody, że nawet wówczas potrafili denuncjować do Gestapo tych patriotów polskich, którzy byli przeciwnikami Sowietów. Ich to zdrady, rady i pomoc umożliwiły potem bolszewikom stworzenie fikcji rządu polskiego z „woli narodu”. Bez nich byłaby to tylko okupacja wojskowa obcego państwa. Nie była to „bałamucąca się lewicowo” grupka młodzieży, lecz banda podstępnych i bezwzględnych zdrajców. Wówczas wpisałem do zeszytu wierszy młodego poety z konspiracji, uczciwego patrioty:

Adamie, Adamie! Co się dzieje z poetami twego ukochanego Wilna? Nawet cwani enkawudziści nie umieją już odróżnić wierszoklety od bliadi i drogo płacą za stosunki z nimi. Biedne zaś kurwy płaczą zrozpaczone, widząc tak straszne pohańbienie swego fachu.

Ludzie ci jak szakale czyhali, kiedy Polska opadnie z sił, i radowali się polskimi klęskami. A ponowna okupacja Polski przez wojska bolszewickie była dla nich radosnym dniem — ziszczala ich marzenia o władzy i karierach. I wiele dotkliwych dla Polski posunięć bolszewickich zawdzięczamy ich wpływowi.

Przypadkiem trafiłem na jedną z drobnych usług poety Miłosza, i nic w tym poetycznym znaleźć nie umiem. W „Dzienniku Polskim” z 28 maja 1947 zamieszczono korespondencję z Waszyngtonu, pióra Vigila. Jest w niej taki fragment:

Polonia Amerykańska sprowadziła dwie grupy sierot polskich z Indii oraz poważną grupę bezdomnych dzieci polskich z obozu Santa Rosa w Meksyku. Wszystkie te dzieci przeszły piekło zsyłki sowieckiej i ogromna większość z nich postradała rodziców na obszarach Peczory, poprzez Kołymę do Kazachstanu.

Obecnie dzieci są w szkołach, pod znakomitą opieką, wiele z nich adoptowały rodziny amerykańskie, a kongresman Jan Lesiński, który jako przewodniczący kongresowej komisji imigracji i naturalizacji w poprzedniej kadencji Izby najwięcej napracował się nad sprowadzeniem dzieci — otoczony jest wdzięcznością zarówno ze strony małoletnich imigrantów jak i ich opiekunów.

Inaczej rzecz się ma z p. Józefem Giebułtowiczem, pierwszym sekretarzem zespołu waszyngtońskiego i p. Czesławem Miłoszem, który jak Ehrenburg w „Prawdzie”, w krakowskim „Przekroju” cierpliwie naucza Amerykanów demokracji.

Pewnego dnia obaj młodzi ludzie wmaszerowali do jednego z gabinetów Departamentu Stanu z interwencyjnymi wyrazami twarzy. Chodzi o te dzieci. Mają wrócić do Polski, szczególnie te z Indii, ale i te z Meksyku również. Rząd tego się domaga, bo rząd jest jedynym opiekunem obywateli polskich za granicą. Dzieci w y w i e z i o n o do St[anów] Zjednoczonych i oddano w obce ręce bez porozumienia się z rządem. Podobno nawet w Polsce znaleźli się rodzice, którzy domagają się zwrotu swych dzieci. Nazwiska? – to później. Teraz chodzi o zasadę.

Odpowiedź była grzeczna i prosta. St[any] Zjednoczone załatwiły sprawę imigracji dzieci polskich zgodnie z przepisami prawa i w zgodzie z prawnymi opiekunami dzieci, którymi byli — w Indiach na przykład — ludzie mianowani przez sąd okręgowy

w Bombaju. Obecnie amerykańskie instytucje opieki społecznej są całkowicie zadowolone ze sposobu umieszczenia dzieci, ich kształcenia itd. To — wszystko.

Dyplomaci interwencji zdenerwowali się najwidoczniej, skoro p. Giebułtowicz zaryzykował okrzyk i wyraził przekonanie, że dzieci zostały porwane. Wyrażenie amerykańskie, którego użył brzmi: *kidnapped* i posiada wydźwięk dla Amerykanina tak wyraźny, że rozmówca amerykański odpowiedział coś w rodzaju: „...przykro mi, że pan posiadał języka nasz w ten sposób, iż używa niewłaściwych wyrażen...” poczem rozmowę urwał.

Dyplomacja — jak widać — też na poziomie.

Ale wyobraźmy sobie, że miły poeta Miłosz natchniony wymową poetycką przekonałby Amerykanów, że dzieci polskie należą do Polski, a ponieważ straciły rodziców, ich nowy papa Bierut smuci się po nich i lzy wylewa i mocno do serca przycisnąć pragnie. Radkiewicz niepokoi się czy dziateczek nie zdeprawowano, a ojczulek wszystkich dzieci w demokracjach ludowych, Stalin, też ich losem jest srodze zmartwiony. No i oddaliby je Amerykanie. I wyrosłaby z nich, na przykład, kupa utalentowanych poetów klasy Miłosza i jegoż wysokiego poczucia patriotycznego!

Jaka szkoda, że rząd bierutowski nie posłał poety Miłosza na Sybir, aby ściągnąć dzieci polskie, które pojechały tam na wycieczkę krajoznawczą w latach 1939–1944. Wiele z nich też zostało sierotami. Ale może, wychowani w „Nowej Wierze”, baliby się jechać do Polski... W liście z Polski czytałem: „Janeczek wieczorami boi się spać i prosi dobrze zamknąć drzwi. Twierdzi, że za drzwiami czai się reakcjonista”.

Na bardzo umiarkowane, w stosunku do politycznego conta Miłosza, zarzuty prasy emigracyjnej, Miłosz zamieścił w nr 45/46 „Kultury” *Odpowiedź*. Jest równie fałszywa, jak pierwsze oświadczenie, chociaż napisana ostrożniej i z mniejszym tupetem.

Miłosz twierdzi, że Polacy „zachodni” nie rozumieją lub „lekceważą” „głębokie przemiany świadomości”, jakie zachodzą w Polsce. Rozumiem i nie lekceważę przemian, lecz nie uznaję przemiany świadomości. Można być zamkniętym w pojedynczej celi przez dziesięć lat, można nie wiedzieć nic o świecie za murami, można dojść do kresu wytrzymałości fizycznej i psychicznej, lecz dopóki się nie zatraciło zdolności myślenia, albo nie wpadło w obłąd, świadomość będzie nienaruszona. Te „przemiany świadomości”, które zachodzą w Polsce, są przystosowaniem się do okoliczności i grą aktorską. Pisał o tym sam Miłosz w *Ketmanie*. Być może że młodzież, zdana całkowicie na wychowanie w duchu bolszewickim, obniży swój „moral”, lecz trudno będzie nawet tę młodzież przekonać, że tylko „Nowa Wiara” da jej szczęście.

Miłosz pisze: „To, że wszyscy Polacy «zachodni» są anty-stalinistami nie oznacza, że wszyscy mają te same racje do potępiania stalinizmu... Moim zdaniem słabo usprawiedliwiona jest niechęć do prób udzielania odpowiedzi na pytanie *d l a c z e g o* stalinizm jest zły. «Myśmy to dawno wiedzieli» nie rozwiązuje niczego”.

Otóż nie tylko nie ma „niechęci” do udzielania odpowiedzi, dlaczego stalinizm jest zły, lecz istnieje entuzjazm w udzielaniu takich odpowiedzi. Napisało o tym tysiące książek. A samo pytanie jest nudne i bezsensowne — tak jakby ktoś pytał: dlaczego kura pije a siusiu nie robi? Stalinizm jest zły dla miliona powodów, chociażby dlatego np. że Miłosz nie mógłby pisać swego *Nie* w zasięgu „stalinizmu”.

Argument Miłosza, że ilość zwolenników stalinizmu na świecie powiększa się „w ostatnich latach o ładną garstkę milionów”, nawet gdyby był słuszny, też by niczego nie dowodził, tak jak zwiększanie się alkoholizmu nie stanowi dowodu, że wódka jest pożyteczna, albo lepsza od wody czy mleka.

Miłosz próbuje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego przez tyle lat służył régime’owi warszawskiemu i dlaczego tak późno przejrzał. Ale odpowiedź ta jest „dialektyczna”.

Wygląda to tak jakby ktoś spytał: która jest teraz godzina? — na co otrzymałby odpowiedź: na wiosnę przylatują bociany. Miłosz odpowiedziałby szczerze tylko enkawudzistom w ich demokratycznym M.G.B.; my takich metod nie mamy.

Miłosz pisze że służył Krajowi, chociaż służył Bierutowi. Pisze, że służył, bo „wszyscy służą”. Ale jak służą? Jeśli robotnik czy urzędnik nawet wstępuje do P.P.R.u, aby wyżyć, jeśli nawet w pochodach nosi portret Stalina — którego jeśliby mógł udusił własnymi rękami — to jest to nieszczęście, w które miłosze go wtrącili. Za Niemców wielu ludzi też służyło, ale orientowaliśmy się doskonale w charakterze ich służby. Jest różnica między służbą, wysługiwaniem się, współpracą. A już zupełnie czym innym jest przynależność do aparatu rządowego, administracyjnego, albo policyjnego. Wiele słów się pomieszało, wiele straciło znaczenie, wiele się wypacza. Ale czy możemy sobie wyobrazić Polaka, który by w razie zwycięstwa Hitlera i stworzenia przez niego przemocą w Polsce ustroju nazistowskiego, reprezentował ten ustrój za granicą, jako *attaché* kulturalny, i twierdził poważnie, że służy Polsce? Jakbyśmy nazwali takiego typa?

Gdy się czyta *Odpowiedź* Miłosza, ma się wrażenie, że tak się załgał, że wszystko mu się pomieszało, albo uważa, że o niczym nie mamy pojęcia. Główny konik, na którym jedzie Miłosz, to poetycki pegaz: „Istnieją sfery działania w których można uprawiać kompromisy i sfery działania w których na żaden kompromis iść nie wolno. Dla poety tą sferą działania jest jego poezja”. W więzieniu słyszałem opowiadanie o pewnym starowierze, który zabił Węgra, sprzedającego po wsiach towary galanterijne. W sądzie spytano, co zrabował zabitemu. Odpowiedział, że nic przy nim nie znalazł. Sędzia zaznaczył, że przy trupie znalaziono kawałki mięsa. Czy je jadł? Tu starowier się oburzył: „Jak możecie mnie posądzać, że jadłem mięso, kiedy wiecie dobrze, że to było w piątek!”. Miłosz także ogromnie rozszerza sfery działania, w których można iść na „kompromisy”. Nie ma dla niego Polaka, obywatela, człowieka, reży-mowca, dyplomaty, zdrajcy. Jest tylko niepokalany duch poetycki. Niestety, duch ten wyzwala się jedynie w piątce. I gdyby nie nieszczęście, że tydzień ma 7 dni, nic by nie można mu było zarzucić.

Miłosz pokpiwa z tych którzy „do ostatniej chwili porządkowali swoje bibeloty, złudzenia, dywaniki, antyki — a potem już tylko krew i płomień i zgorzelisko”. Drżymy wobec zapowiedzianej przez Miłosza zagłady. Może ona przyjść, choć może i nie przyjść. Ale tak czy inaczej lepiej jest „schronić się w lamus pełen słowników, herbarzy, senników i kalendarzy, między pamiątki minionego czasu” — którymi tak Miłosz pogardza — niżli włączyć do katowni tego lub owego Iwana Groźnego i czytać ukazy, przykazy i dekrety. W tych „lamusach” matki-Polki, zdejmując dziecku z szyi sowiecką wiesz, składają mu rączki do modlitwy za Kraj i za kogoś, kto ginie na Sybirze, jęczą w lochu Bezpieki czy spala się tęsknotą za rodziną na obczyźnie. Z tych „lamusów” wykwiwały takie duchy, jak Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Chopin. Z dialektyki zaś i filozofii miłoszów powstają krwawe upiory, jak Dzierżyński czy Radkiewicz.

Uważam, że Miłosz nadal jest niebezpieczny dla sprawy polskiej i sprawy wolnego świata, walczącego z bolszewizmem. Może bardziej niebezpieczny teraz niżli na poprzednim stanowisku dyplomaty reżimu warszawskiego. Jeśli wówczas szerzył informacje o tym, że Polska ma obecnie ustrój demokratyczny i dąży ku socjalizmowi, dawniej zaś była zacofana, półfeudalna — mogło być uważane za propagandę urzędową. Jeśli teraz będzie szerzyć takie pojęcie o Polsce — będzie to brzmiało jak prawda. Mało kto przecież rozumie, że Miłosz nie mógł w to uwierzyć poprzednio i że nie wierzy w to teraz. Lecz pycha nie da mu nigdy uznać szczerze, że służył dla różnych powodów... może i ze strachu też — takiego jak ma francuski piesek przed dużym,

śmierdzącym brytanem. Aby przedstawić siebie w pięknym świetle, Miłosz będzie wybielał to czemu służył. Na wyznanie szczerze trzeba odwagi. Miłosz woli kluczyć.

Słyszałem, że Tuwim jest jeszcze gorszy niżli Miłosz, bo występuje z historycznymi wierszami na cześć Stalina, armii czerwonej, obecnej Rosji. Trudno się z tym zgodzić. Robota Tuwima jest prostacka. Taki „słowik” Stalina jest zrozumiałym dla każdego błaznem, nad którym można się jedynie litować. I im głośniej i przesadniej będzie czał i rzygał na cześć Stalina, tym więcej ośmiesza i siebie i Stalina. Mimo wszystko jednak w galerii naszych poetów Tuwim będzie miał wielki portret, u którego stóp przytuli się maleńki portrecik Miłosza. Ale w galerii poputczików Miłosz będzie miał wielki portret. Tuwim zaś spocznie u jego stóp, nie dorastając mu do pięt.

„Wiadomości” 1951 nr 44(292), s. 3.

MIŁOSZ ‘51 ONCE AGAIN. THE STUDY ABOUT A PROFIT FROM READING SOURCES

In 1951 Czesław Miłosz decided to ask the French Government for political asylum and stay in exile. The Literary Institute in Paris gave aid and provided him with care. Polish political emigrants remembered however that Miłosz was a diplomat of the Polish communist government in the USA and France. In the scientific discussion, there was expressed a belief that the Polish emigration in Great Britain reacted with dislike and hostility to the information about Miłosz’s emigration. Yet, an in-depth analysis of press texts from the year 1951 allows to notice that the poet’s emigration was well received and it was the action of the Literary Institute „in the poet’s defence” that caused critical comments about the poet. The text names all voices of London emigration publicists in 1951, analysing the chronology of incident.

KEY WORDS: Cz. Miłosz; Polish emigration in Great Britain; emigration press; the Literary Institute in Paris.

(m.sz.)

„JA NIE WIEM KTO Z NAS OSTATECZNIE MA RACJĘ” — O DWÓCH NIEZNANYCH LISTACH Z KORESPONDENCJI MIŁOSZ–CHMIEŁOWIEC

Rafał MOCZKODAN (Toruń)

W 1951 r., po ogłoszeniu słynnego tekstu *Nie*¹ na głowę Czesława Miłosza posypały się gromy. Emigracyjni publicyści podważali szczerłość intencji przyszłego noblisty, wytykali mu zadufanie i przecenianie własnej osoby i twórczości, wyrzucali zbyt długą współpracę z władzami PRL. Miłosz nie podejmował polemiki ze wszystkimi uchodźczymi adwersarzami z osobna², lecz odpowiedział zbiorczo ponownie na łamach paryskiej „Kultury”³. W odpowiedzi tej widać wyraźnie, że choć Miłosz zdawał sobie sprawę z tego, że jego decyzja była odbierana nieomal bez wyjątku jako gest z natury polityczny, to jednocześnie bardzo mocno starał się zwrócić uwagę na inne wymiary sytuacji, w jakiej się znalazł. Pisał:

Zerwałem z krajem w chwili, kiedy przekonałem się, że muszę swoje wiersze dostosować do wymagań socrealizmu, czego nigdy nie robiłem. Słusznie czy niesłusznie na zerwanie z krajem patrzyłem jak na koniec mojej działalności jako poety i tłumacza poetów⁴.

Było to, naturalnie, powtórzeniem tez z *Nie* („[...] koniec kariery literackiej — a czymże innym dla poety jest stracić ojczyznę? [...]”), tez które publicyści emigracyjni odsuwali na plan dalszy w swoich wystąpieniach.

¹ Cz. Miłosz, *Nie*, *Kultura* 1951 nr 5(43), s. 3–13.

² Odpowiedział natomiast imiennie Antoniemu Słonimskiemu, który ogłosił 4 listopada 1951 r. na łamach krajowej „Trybuny Ludu” słynną *Odprawę*; zob.: Cz. Miłosz, *Do Antoniego Słonimskiego*, *Kultura* 1951 nr 12(50), s. 80–88.

³ Cz. Miłosz, *Odpowiedź*, *Kultura* 1951 nr 7/8(45/46), s. 103–105.

⁴ Tamże, s. 104.

Był jednak pewien wyjątek. W londyńskim „Życiu” 21 lipca 1951 r. (w „Dziale pochwał”) ukazał się artykuł Michała Chmielowca, którego tytuł na tle innych reakcji na „sprawę Miłosza” wydawać się może nieco zaskakujący. *Powitanie poety*⁵ było tekstem, w którym autor dostrzegając zasadniczy wymiar decyzji i postawy Miłosza, skupiał się jednak na obszarze działalności poetyckiej autora *Trzech zim* i składał mu przy tym — wyłącznie jako poecie! — swoisty hołd. Jako że pełny tekst artykułu Chmielowca jest przywoływany w tekście Mirosława A. Supruniuka, ograniczmy się do najniezbędniejszego cytatu:

Mimo wszystko wśród uczuć wywołanych przez jego postanowienie nie powinno braknąć szczerzej radości z tego, że jeden z najciekawiej się zapowiadających poetów polskich odzyskał możliwość swobodnego rozwoju. Cóż może być bardziej przekonującym wyrazem uznania dla poety, jak odtworzenie z pamięci, po tylu latach — choćby tych dwu przytoczonych wyżej zwrotek⁶, których wyszukana muzyczność idzie w dorodnej parze z prostotą i zwięzłością?

Także druga część artykułu, będąca autocytaatem z — jak zaznacza autor — „listu otwartego, który, o ile wiem, nie doczekał się nigdzie ogłoszenia” zawiera wyrazy uznania dla kunsztu poetyckiego i ocalającej siły poezji Czesława Miłosza.

Sam zainteresowany na wystąpienie Chmielowca nie zareagował w prasie emigracyjnej, nigdzie też o nim nie wspominał. Nie oznacza to jednak, że pozostało ono bez echa. W Archiwum Michała Chmielowca znajdującym się w Archiwum Emigracji w Toruniu znajduje się bowiem list⁷, jaki Miłosz wysłał (najprawdopodobniej na przełomie lipca i sierpnia 1951 r.) do witającego go tak przychylnie kolegi po piórze. Zacytujmy go w całości.

Szanowny Panie⁸,

nigdy Pana nie spotkałem. Ale artykuł Pana w „Życiu” powoduje ten list. Ukazało się sporo artykułów po mojej „ucieczce”, żaden jednak nie przejął mnie szczególnie: jeżeli widać albo głupotę, albo złośliwość autora, można przypuścić że racja nie jest po jego stronie. Co innego Pan. Nie wolno lekceważyć wypowiedzi ludzi dobrych i inteligentnych, szczególnie jeżeli ich rozczarowanie wynika z sympatii.

Nie wiem kim jest pan d z i s i a j. Warunki kształtują ludzi, pomimo wszystko. Gdybyśmy mogli sprawdzić nasze sądy na jakichś literackich przykładach, to co innego. A tak, to jest trochę trudno. W osobie pana spotykam się ze szczególnym dylematem: reprezentuje Pan podobne opinie co większość, jeżeli nie ogół, pisarzy, dziennikarzy i krytyków emigracyjnych, tylko o stopień wyżej — i tu już nie wystarczy odrzucić, trzeba założyć że może Pan ma rację, a ja (nie chodzi tylko o mnie; moje sądy są sądami mego środowiska literackiego w Polsce) tej racji nie mam.

⁵ M. Chmielowiec, *Powitanie poety*, *Życie* 1951 nr 29, s. 4.

⁶ Chmielowiec w swoim artykule cytuje fragment *Dialogu* z tomu *Trzy zimy* (Warszawa 1936).

⁷ Archiwum Emigracji, Archiwum Michała Chmielowca, AE/MC/VI, Korespondencja, list Czesława Miłosza do Michała Chmielowca.

⁸ List sześciokartowy, pisany piórem, jednostronnie, karty numerowane 1-4. W trakcie opracowywania tego listu uwspółcześniono pisownię, usunięto literówki i drobne błędy.

Zacznijmy od poezji. To co pan cytuję to jest przeszłość. Na złe czy dobre — ale przeszłość. To tak jak poezja rosyjska z 1913 roku porównana z poezją no, powiedzmy 1925 r. Poezja polska przeszła ewolucję na zasadzie krzywej wznoszącej się szybko i ostatnio gwałtownie opadającej wskutek „socjalistycznego realizmu”. Wznoszenie się krzywej — to większa dyscyplina języka, prostota, pewien suchy rytm. Nie przesądza to wcale o wartości szeregu wierszy przedwojennych. [Józefa] Czechowicza oczywiście wielbię nadal. Faktem jest jednak że ten rozwój poezji w kraju w latach wojennych i powojennych zmienił jej teren, teren zasięgu tematów. Pewne tereny uczuciowe, które mogły wydawać piękną poezję przed wojną, stały się niedostępne. Inne, które przed wojną były niedostępne stały się możliwe — tylko teoretycznie co prawda, bo nacisk partii uważa je za tabu. Poezja emigracyjna nie przechodziła ewolucji. To są znów sprawy delikatne. Co nam się do tego mieszać. Niech Pan jednak zrozumie jak różne są te dwie atmosfery. Nie wiem jak to jest na emigracji, ale zdaje się że wiersze drukowane po wojnie uważano za „gorsze” niż przed wojną. To nie jest prawda. Działa tu specjalny mechanizm psychiczny odbiorców. Cały szereg wierszy [Adama] Ważyka, [Mieczysława] Jastruna i... liczby młodych np. [Tadeusza] Różewicza jest dowodem innego *metier*, ale nie „gorszego”. Inna rzecz na jaki te wiersze już zostają i zostaną obrócone użytek. W kraju natomiast czyta się wiersze drukowane na emigracji tak mniej więcej jak w Rosji musiano w 1925 r. czytać Siewierianina⁹ czy Balmonta¹⁰. Teraz trzeba się zastanowić czy Pan nie jest zwolennikiem pewnego typu poezji, z pominięciem innych. [Karol Wiktor] Zawodziński wychowany na rosyjskich poetach z przed I wojny lubił Skamandrytów, ale już Czechowicza uważał za grafomana (jego rola w stosunku do Czechowicza była b[ardzo] brzydka. Ostatecznie on spowodował że Czechowicz stracił pracę w Związku nauczycielstwa). A może Pan zatrzymał się na etapie dalszym niż Zawodziński? Nie jest wykluczone, że się mylę. Tę sprawę stawiam otwartą.

Pisze Pan że „odzyskałem możliwość rozwoju”. To jest prawdopodobnie złudzenie. Trzeba patrzeć jasno, a nie ulegać pobożnym chęciom. W Polsce nie ma już możliwości rozwoju. Nie ma też żadnych możliwości rozwoju na emigracji dla poety. Nie ma już jednego polskiego języka poetyckiego. Są dwa zupełnie różne języki. Poeta, tak czy inaczej, jest związany z publicznością. Język poetycki (i cały świat pojęć) Polaków na emigracji jest mi niedostępny, bo oznacza etap przebyty. Cokolwiek bym napisał będzie uważane za suche, zbyt intelektualne, a uczuciowość nie będzie współgrała. Bo to jest język tamtego świata, gdzie człowiek jest inny. Zdarzają się co prawda *tours de force* i utrzymywanie kontaktu z jakimś idealnym czytelnikiem w przestrzeni. Wierzyć że akurat mnie uda się taki *tour de force*, to trochę za wiele. Można mieć tylko cień nadziei. W każdym razie nie brałem tej nadziei pod uwagę w chwili decyzji. Było to dla mnie poetyckie samobójstwo *tout court*. Nie bardzo rozumiem dlaczego „byłem mienionym poetą i moja literacka kariera była zapewniona” to nietakt i samochwalstwo. Człowiek który zadaje sobie śmierć ma prawo napisać swój nekrolog aby nie było złudzeń co do jasności jego decyzji. A poza tym wyobraźmy sobie że poeta uzbeki ucieka i pisze o tym kim był w swoim kraju. Czyż nie ma prawa tak napisać? Dużo jest Polak i Uzbekistanów, to jest skromna [słowo nieczytelne], bardzo skromna zarozumiałość powiedzieć że się było mienionym poetą w Uzbekistanie. Chyba że się

⁹ Igor Siewierianin, właśc. Igor W. Łotarijew (1887–1941), poeta rosyjski, egofuturysta cieszący się największą popularnością w latach 1913–1917.

¹⁰ Konstantin D. Balmont (1867–1942), poeta rosyjski, symbolista, który swoje najważniejsze dzieła napisał w pierwszym dziesięcioleciu XX w.

uważa Polskę za pępek świata, ale nikt już w Polsce jej nie uważa. Dlaczego napisać że się b y ł o cenionym szewcem i miało się zapewnioną karierę to samochwalstwo? Ostatecznie dziś w Polsce uczeń gimnazjum, który przed wojną tylko kopał piłkę, czyta więcej poezji niż wykształcony inteligent na emigracji. Nieporozumienia stałe jakie będę miał z czytelnikiem emigracyjnym polegają na tym że ja piszę dla krajowej publiczności, mówię to czego tam powiedzieć głośno nie wolno. Tam nikt nie uważa udzielenia sobie miejsca jakie się należy za samochwalstwo, bo tam jest to niemal *cliche*. I nikt nie uważa tych tematów które poruszam za banały. Nie jest moją winą że muszę pisać na te tematy po francusku i po angielsku, a nikt z was ich nie dotknął. Pisze pan że nie miałem szczęśliwej ręki do prozy. To możliwe. Ale nikt nie rodzi się z umiejętnością pływania. Lepiej pływać źle niż iść na dno.

Mówi pan o „smutnej działalności Miłosza po wojnie”. Ale, na miły Bóg, co pan wie o tej „smutnej działalności”? Niech pan zechce wziąć pod uwagę że przeżyliśmy straszliwą okupację niemiecką i ja i Kazio, i Wanda i Franek i Jerzy i Karol graliśmy trudną grę związani węzłami solidarności i przyjaźni. I mnóstwo było tych Kaziów, Wand i Franków. W Polsce toczyła się wielka gra i wielka bitwa o której wy nie macie dotychczas pojęcia. I toczy się nadal, choć szanse są już żadne prawie. O tej grze mówić mi publicznie nie wolno. Jeżeli nie wyczytaliście jej z pism literackich w Polsce, kiedy jeszcze była bardziej na powierzchni, to trudno. Nie bardzo zresztą mogliście wyczytać. Człowiek niosąc 100 kg przechodzi jak żółw 2 kilometry, a inni mówią że jest niedołęga, bo nie biega. A zresztą cóż. Musiałem pić. Kiedy stworzyłem p i e r w - s z ą w Ameryce katedrę literatury polskiej i posadziłem tam Kridla¹¹, nikt nie wiedział że było to porozumienie z Jacobsonem¹² (który jest dziś najwybitniejszym sławistą na Zachodzie). Wydarłbym samemu diabłu z paszczy pieniądze żeby taką katedrę stworzyć. „Smutna działalność Miłosza po wojnie”. Dlaczegoż to „Nowa Kultura”¹³ pisze że „wykazali swojego czasu wiele cierpliwości i liberalizmu” w stosunku do mnie? Wykazali rzeczywiście. To prawda. Było im potrzebne nazwisko na okrasę. Ale oni rozumieli grę. Uważali że tracą z powodu mojej beczelności w różnych posunięciach i wypowiedziach, ale i zyskują. Opłacało się do czasu.

Ma pan do mnie żal że „tak późno”. Że za późno zdezerterowałem. Bo to jest dezercja. Opuszczenie i Kazia i Wandy i Franka i Karola. To jest wina, to nie jest ładny postępek. I moja ostatnia rozziewająca rozmowa z Wandą w Warszawie: „Jeszcze rok temu powiedziałbym Ci że nie wolno uciekać. Teraz nie powiem już nic, bo nie mam już argumentów”.

Oczywiście że artykuł Pana mnie zabolął. Bo kiedy piszę po polsku to jedyną moją nadzieją jest że przeczyta to ktoś w Polsce. Pomyślałem sobie: no, jeżeli i ten tak reaguje, to znaczy że teza jest słuszna: zdawałoby się nic — ileś tam lat niesamowitego wymiaru, ileś tam ludzi zarżniętych, nowy ustrój — niby nic, a n i k t już stamtąd nie powinien ośmielać się na to co ja zrobiłem. Dwa światy zupełnie różne, te same słowa znaczą co innego. Niech pan zrozumie że te epitety rzucane pisarzom w Kraju przez emigrację opierają się na zupełnym niezrozumieniu konieczności. Nie konieczności

¹¹ Manfred Kridl w 1948 r. objął katedrę im. A. Mickiewicza na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku.

¹² Roman Jakobson, amerykański językoznawca pochodzenia rosyjskiego. W latach 1946–1949 pełnił funkcję kierownika katedry sławistyki na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku.

¹³ „Nowa Kultura” — tygodnik powstały w 1950 r. jako kontynuacja „Odrodzenia” i „Kuźnicy”. Propagował program realizmu socjalistycznego stając się szybko głównym tygodnikiem literackim i centralnym pismem ideologicznym. Od sierpnia 1952 r. organ Związku Literatów Polskich.

tylko że ktoś stoi z batem, ale konieczności koleiny pogłębiającej się stopniowo. Czy pan widział kiedy wielkie piaszczyste trakty na polskich kresach, środkiem których idzie wąska koleina jednokonnego białoruskiego wózka? Jedzie się szukając twardego gruntu poza koleiną, ale wejście w koleinę jest nieuniknione.

To co zrobiłem nie jest „zyskaniem możliwości rozwoju”. Żadnych złudzeń. „Możliwości rozwoju” są tylko w Polsce. Możliwości z góry zdeterminowane, każdego poetę spotka los Maxyma Rylskiego¹⁴, żywego trupa. Ale przetłumaczenie 10 sztuk Szekspira jest możliwe, przynajmniej. I *metier*. I studia nad historią literatury. Czy chce pan że- bym wracał wstecz. Ku swoim dawnym wcieleniom? Poezja! Poezja 1951 roku, jeżeli coś ma być warta, nie może być poezją Czechowicza ani dawnego Miłosza. Moment historyczny jest inny i on obowiązuje — również poetę francuskiego czy angielskiego. Może się to komuś nie podobać, nie ma na to rady. Powinien pan sprawdzić, czy nie zatrzymał się pan w pewnym stadium swego życia i stadium wrażliwości. To się zdarza — zwłaszcza na emigracji, ale niekoniecznie. Pytanie na jakim stadium ktoś się zatrzymuje. Czy pan jest wrażliwy na „piękno” czy też na sarkazm i pasję? Czy lubi pan Pope’a¹⁵? Czy widzi pan różnicę pomiędzy poezją Skamandrytów i francusko-rosyjskim Wilnem [Aleksandra] Puszkina? Czy poezja jest dla pana *moderato*? Jakie są najtrwalsze wkłady w poezję polską ostatniego półwiecza? Wg mnie przekłady ballad [Edwarda] Porębowicza, *Słówka* [Tadeusza Żeleńskiego-]Boya i kilka wierszy [Jarosława] Iwaszkiewicza.

Widzi Pan ile napisałem stron — a wstydiłbym się zabierać głos publicznie. O całym szeregu rzeczy pisać nie mogę bo 1) Należy zakładać u czytelnika (jeżeli to ma być czytelnik emigracyjny) także urazy, które czynią porozumienie niemożliwym. Reakcje czytelników obcojęzycznych są lepsze, bo tych urazów nie mają. 2) Zwyczajna godność osobista nie pozwala mi na przedstawienie „gry” jaka toczyła się w ciągu tych lat i w której byłem zaangażowany — bo to dopiero byłoby samochwalstwo, a zresztą to są rzeczy o których mówić nie wolno, bo są wplątani w to różni ludzie w Polsce.

W każdym razie „Sprawa Miłosza” ma prawdopodobnie ten skutek, że już n i k t z pisarzy w Polsce nie odważy się na podobny krok, nawet gdyby mógł (np. *via* Berlin). Nie żeby aż tak z u p e ł n i e wrogo mnie przyjęto, ale przecież jeżeli różne artykuły docierają do Polski, to tam ryczą ze śmiechu, bo znają „grę”. Nie, może uciekać chłop czy robotnik czy marynarz, ale dla pisarza nie ma wyjścia: bo motywacja czynów i sposób myślenia nawet są zupełnie inaczej interpretowane niż w Kraju.

Łączę pozdrowienia
Czesław Miłosz

P.S. Ja nie wiem kto z nas ostatecznie ma rację. Przychodzę ze świata który ma swoje prawa i gdzie użytek słów jest inny. Ale mówić że tamten świat to jest „chorobą”, to niesłuszne. Może pan do mnie napisze i może jest jakaś nadzieja porozumienia.

¹⁴ Maksym Rylski (1895–1964), poeta ukraiński, tłumacz *Pana Tadeusza*, represjonowany na początku lat 30. XX w. za krytykowanie władzy radzieckiej. W 1932 r. zaczął tworzyć poezję zaangażowaną politycznie, wspierającą oficjalną politykę ZSRR. W latach 1943–1946 przewodniczący Związku Pisarzy Ukraińskich SSR.

¹⁵ Alexander Pope (1688–1744), poeta angielski, główny przedstawiciel klasycyzmu, wyznawca racjonalizmu i deizmu, autor cenionych, zwięzłych stylistycznie utworów o charakterze ironicznym i poematów satyrycznych.

Jak widać, Miłosz w dużej mierze powtarza tezy, które zawarł w *Nie*, a następnie w *Odpowiedzi*. Nie ma w tym, naturalnie, niczego dziwnego — wszak *Odpowiedź* i list do Chmielowca były zapewne pisane w tym samym czasie. Tym, co jednak zastanawia, jest to, że Miłosz odpowiedział osobnym listem na tekst Sambora¹⁶. Jak można wnosić z treści listu, choć nie znał go ani osobiście, ani z lektury jego tekstów, uznał go za osobę, z którą ze względu na jej „dobroć i inteligencję” może się porozumieć. Czyżby wśród głosów krytyki i potępienia, stonowana wypowiedź Chmielowca wydała się przyszlęmu nobliście aż tak ważna? Pytanie to pozostać musi bez odpowiedzi, tym bardziej, że nie ma żadnego śladu sugerującego, że Chmielowiec tak nieoczekiwanie rozpoczętą korespondencję kontynuował.

Istnieje jednak pewien, podkreślmy to od razu — bardzo nikły — trop, który mógłby sugerować, że jednak Chmielowiec Miłoszowi odpowiedział. Zanim jednak o nim opowiemy, prześledźmy (wyrywkowo) — dalsze, bardzo zresztą luźne i sporadyczne, stykanie się (może bardziej pasowałoby tu stwierdzenie: rejestrowanie się) obu panów na emigracyjnej scenie literackiej.

Jeżeli zestawi się ton cytowanego listu Miłosza z jego późniejszymi uwagami na temat osoby i dokonań Michała Chmielowca, to uderzająca jest wyraźna zmiana postawy autora *Trzech zim*. O ile w liście stara się on zachęcić Sambora do dalszych kontaktów, o tyle później wyraża się o nim w sposób dość lekceważący. Widać to m.in. w korespondencji z Jerzym Giedroycem¹⁷, w której, na przykład, zalicza Chmielowca (w kwietniu 1953 r.) do „tzw. prostych ludzi, bardzo entuzjastycznych” (s. 107), a w niecały rok po cytowanym liście, w czerwcu 1952 r. tak recenzuje ogłoszony na łamach „Kultury” tekst Chmielowca *Literatura pod panowaniem „Dyrektorów”*¹⁸:

Artykuł o „Trzecim programie” porusza niezmiernie ważny problem sposobem dupiasto-dziecinny. Co się z tymi ludźmi na emigracji dzieje, że nie mogą na żaden temat mówić poważnie i nawet kiedy mają znakomity temat, gdzie racja sama w ręce się ciśnie, ośmieszają siebie? (s. 77).

A w liście z lipca tegoż roku dodaje:

[...] śmieszność artykułu Sambora polega nie tylko na sposobie, również na zaatakowaniu od frontu zagadnienia, które wymaga odpowiedzi na pewne podstawowe polityczne pytania. Nie można pisać o t r ą b i e s ł o n i a, nie wspominając o słoniu (s. 88).

W przeciwieństwie do Miłosza, Chmielowiec ceni dokonania autora *Trzech zim* w dalszym ciągu (i to zarówno te wcześniejsze, jak i te powstałe na emigracji). W tym samym tomie korespondencji możemy znaleźć list (28 lipca 1954), w którym Giedroyc informuje Miłosza, że:

Miałem list od Sambora pełen przesadnych zachwyty nad Pana Czechowiczem¹⁹. Stawia to wyżej od całej działalności Veritasu²⁰, co jest niewątpliwie sprawdzianem entuzjazmu (s. 179).

¹⁶ Michał Sambor — pseudonim, którym posługiwał się Michał Chmielowiec. Pisał w liście do M. Grydzewskiego z dnia 19 lutego 1965 r.: „*À propos pseudonimów: i mój dawny był z Żeromskiego — Sambor, książę pomorski z Wiatru od morza*”.

¹⁷ J. Giedroyc, Cz. Miłosz, *Listy 1952–1963*, oprac. M. Kornat, Warszawa 2008.

¹⁸ [M. Chmielowiec] M. Sambor, *Literatura pod panowaniem „Dyrektorów”*, *Kultura* 1952 nr 9(59), s. 136–143.

¹⁹ Cz. Miłosz, *Józef Czechowicz*, *Kultura* 1954 nr 7–8(81–82), s. 49–82.

²⁰ Trzeba zaznaczyć, że w chwili, gdy pisał te słowa Chmielowiec (od 1951) pracował w dziale wydawniczym Katolickiego Ośrodka Wydawniczego „Veritas” (był redaktorem tej sekcji do 1955).

A kiedy w kwietniu 1967 r. Chmielowiec brał udział w ankiecie „Wiadomości” *Nasze ulubione wiersze*, to uznał za taki (pomimo upływu szesnastu lat!) wspomnianą już w tekście w „*Życiu*” *Kołysankę*, o której pisał m.in. tak:

Muzyka właśnie tego wczesnego wiersza Miłosza, jej bogactwo i różnorodność, każą mi *Kołysankę* wynieść ponad inne, późniejsze, często może i głębsze, ale mniej śpiewne, mniej liryczne wiersze tego poety. Poeta nie jest ani pieśniarzem, ani myślicielem, lecz powinien mieć w sobie coś z obu. Poezja nie jest ani muzyką, ani filozofią, lecz bliską krewną ich obu. Może lepiej od dzisiejszego Miłosza rozumiał to młody autor *Trzech zim*, gdy ze słuszną dumą pisał w strofie innego wiersza, którą też umiem na pamięć i zaliczam do najpiękniejszych, jakie kiedykolwiek wyszły spod pióra polskiego poety (tej niestety nie sprawdziłem):

Dopóki ogień pragnień surowy
na usta spada,
w nieznanach nocy ciemne parowy
wiedzie mnie rada
Muza, muzyka, a sztuka wiersza
wiernie mi służy
i lekko biegnie za stukiem serca
jak deszcz po burzy²¹.

Jak widać, Chmielowiec pozostał wierny swoim literackim wyborom i swe młodzięcze fascynacje twórczością Miłosza przechował do wieku dojrzałego. Miłosz pierwszego wrażenia, jakie wywarł na nim Sambor, raczej nie podtrzymał. Warto zapytać: dlaczego? Być może odpowiedzi trzeba szukać w owej — jak się wydaje — nienawijanej korespondencji.

Chmielowiec drukując swój tekst w „*Życiu*” jawił się Miłoszowi, jako osoba „dobra i inteligentna”, której „rozzarowanie wynika z sympatii”. W drugiej części *Powitania poety* zacytował początek swojego listu otwartego, który — jak sam zaznaczył — powstał „przed paru laty, pod wrażeniem pierwszej wzmianki o smutnej działalności Miłosza po wojnie”. Przywołany fragment sugerował, że list ten był w całości poświęcony Miłoszowi-poecie, a nie Miłoszowi-uciekinielowi z PRL-u, który swoim *Nie* wywołał „w emigracyjnych kółkach literackich pewien huczek... to za dużo powiedziane, więc: szmerek”. Jak się jednak okazuje, tak jednak nie było. W Archiwum Michała Chmielowca zachował się maszynopis tego listu, który warto w tym miejscu przywołać:

List otwarty do Czesława Miłosza²²

Szanowny Panie!

Ponieważ przebywa Pan obecnie za granicą, są duże szanse, że ten list znajdzie się w Pańskich rękach. Bez cienia złośliwości przypuszczam, że nie odmawia Pan sobie

²¹ M. Chmielowiec, *Nasze ulubione wiersze. Odpowiedzi na ankietę „Wiadomości” — Uszadsadnienie wyboru*, *Wiadomości* 1967 nr 18(1100), s. 2. Podobnie pochlebnie wypowiadał się o Miłoszu w innej ankiecie „*Wiadomości*”; zob.: *Pisarze emigracyjni a literatura krajowa. Ankieta „Wiadomości”*, *Wiadomości* 1958 nr 26(639), s. 1.

²² Archiwum Emigracji, Archiwum Michała Chmielowca, AE/MC/XVI, Korespondencja, list Czesława Miłosza do Michała Chmielowca. Dziewięciostronicowy list pisany jednostronnie na maszynie, bez podpisu; strony numerowane. W trakcie opracowywania tego listu uwspółcześniono pisownię, usunięto literówki i drobne błędy — pozostawione są omawiane w dalszych przypisach.

teraz przyjemności czytania „faszystowskiej” prasy emigracyjnej. Winien więc jestem Panu wytłumaczenie, dlaczego spisując te, poświęcone częściowo Panu, rozważania, obrałem dość niezwykłą i raczej intymną formę — listu, pomimo iż nie łączy nas żaden stosunek osobisty w potocznym rozumieniu tych słów.

Chcąc znaleźć odpowiedź na to pytanie, musimy się cofnąć wstecz, do złotych czasów przed-kataklizmowej, „sanacyjnej” Polski, do roku, w którym się ukazało kilkakaset egzemplarzy pewnego tomiku wierszy o niepokojącej a dojrzałej piękności. Piękno tych wierszy, niełatwe do zdefiniowania, w najzwięźlejszą i najszcześniejszą bodaj formułkę ujął wówczas młody krytyk krakowski, Kazimierz Wyka, umieszczając w nagłówku swej wnikliwej recenzji dwa słowa złożone spójnikiem „i” — *Marmur i płomień*²³. Tomik nosił tytuł *Trzy zimy*, a autorem jego był Czesław Miłosz²⁴.

Wspominając te czasy pragnę zwrócić uwagę Pana na pewien drobny szczegół: *Trzy zimy* ukazały się zaledwie w kilkuset egzemplarzach. Dociekanie przyczyn tak wielkiego upadku czytelnictwa zaprowadziłoby nas na tereny ciekawe, ale zbyt dalekie od tematu tego listu. Chcę tu podkreślić jedno: kto należał wówczas do grona czytelników *Trzech zim* miał pewne prawo uważać się za członka dość ekskluzywnego bractwa, nie sądzę bowiem, by lista miłośników Pańskiej poezji przekraczała znacznie ilość odbitych egzemplarzy. W takich warunkach każdego czytelnika Pańskich wierszy łączyło z Panem to właśnie, co naszą garstkę dzieliło od masy inteligencji polskiej, która wolała czytać „Ikaca”²⁵, niż „Ateneum”²⁶, śpiewać przeboje, niż czytać śpiewne cuda [Józefa] Czechowicza²⁷, znać na wrywki wszystkie rekordy Walasiewiczówny²⁸, niż umieć na pamięć choć jeden wierszyk [Marii Pawlikowskiej-]Jasnorzewskiej. — A to nie było chyba tak mało.

Proszę mi wybaczyć teraz: małą dygresję, o zbyt osobistym może charakterze: nie będąc sentymentalnym podlotkiem ani... zawodowym krytykiem²⁹, nie połykam po-

²³ Chmielowiec zapewne w trakcie pisania listu nie dysponował tekstem Wyki, stąd przedstawienie członów tytułu przywoływanej recenzji, który w oryginale brzmiał *Płomień i marmur* (Pion 1937 nr 21).

²⁴ Cz. Miłosz, *Trzy zimy*, Warszawa 1936; [przedruk w:] tenże, *Wiersze*, t. 1, Kraków–Wrocław 1985.

²⁵ „IKC” — skrót od pełnej nazwy: „Ilustrowany Kurier Codzienny”, wydawany w Krakowie w latach 1910–1939 ogólnopolski dziennik informacyjno-polityczny o charakterze sensacyjnym.

²⁶ „Ateneum” — dwumiesięcznik poświęcony sprawom kultury wydawany w Warszawie przez S. Napieralskiego w latach 1938–1939.

²⁷ Chmielowiec przywołuje Józefa Czechowicza nie bez powodu — jeden z wierszy wchodzących w skład *Trzech zim* został przez Miłosza zadedykowany lubelskiemu poecie. Chodzi o *Kołysankę*, która — o czym Chmielowiec napisze za chwilę — jest jego ulubionym wierszem z dorobku Miłosza.

²⁸ Stanisława Walasiewicz-Olson (1911–1980) polska lekkoatletka specjalizująca się w biegach na krótkich dystansach. Zdobywała medale w czasie igrzysk olimpijskich w Los Angeles (1932) i Berlinie (1936). Ustanowiła m.in. czternaście rekordów świata w biegach na dystansach od 50 do 1000 metrów. Ponad dwadzieścia razy była mistrzynią Polski w biegach i innych dyscyplinach lekkoatletycznych (m.in. skoku w dal i rzucie oszczepem). Jedna z najpopularniejszych sportswomenek dwudziestolecia międzywojennego.

²⁹ Chmielowiec w latach 1937–1939 ogłosił drukiem ponad dwadzieścia tekstów, z których część była recenzjami, a część swoistymi postulatami dotyczącymi krytyki; zob. np.: *Program krytyki postulującej*, Kultura (Poznań) 1938 nr 25(113), s. 3; *Czysta recenzja*, Kultura (Poznań) 1939 nr 25, s. 3. Dodatkowo w 1950 r. ogłosił szkic *Na marginesie literatury emigracyjnej 1945–50*, Kultura (Paryż) 1950 nr 12(38), s. 28–34 i zaczął współpracę z londyńskimi „Wiadomościami”, w których ogłaszał szereg recenzji (łącznie do końca życia opublikował ich ponad osiemdziesiąt). Faktem pozostaje natomiast to, że recenzował niewiele tomów poetyckich.

eżji. Czytałem mało wierszy i tylko te, które mi się naprawdę podobały, które — że tak powiem — coś we mnie poruszały. Można by ten stosunek do poezji nazwać „smakoszostwem”, gdyby się to słowo nie kojarzyło z obrzydłym „czystym” estetyzmem. Nie czytałem wierszy, tak jak się czyta gazety, czy nawet najlepsze powieści. Uważałem, że prozę się czyta, ale że poezję należy — odmawiać. Zamiast popularnych kwadransów „gimnastyki porannej” czy „muzyki lekkiej” urządziłem sobie nieraz kwadrans ulubionej poezji. Nic dziwnego, że, nie wiedząc kiedy, zebrałem spory kapitał wierszy „umianych na pamięć”. Należała do nich np. Pańska *Kołysanka*³⁰, którą do dziś dnia mogę recytować.

Brnąc dalej w las wspomnień docieram do — tundry. Do autentycznej, rosyjskiej tundry, dokąd za niewiadome przewiny zesłali mnie na pięć lat³¹ mocodawcy „rządu” który Pan dziś uznaje³². Spędziłem tam na szczęście „tylko”... dwie zimy³³. Jeśli był Pan kiedyś w obozie koncentracyjnym, wie Pan, jak wielką rolę w życiu więźnia odgrywają marzenia na jawie, ten wentyl bezpieczeństwa, który niejednego uchronił od obłądzenia. Każdy z nas miał wtedy swe kwadransy marzenia po czterdziestodniowej³⁴, zgoła nie uszlachetniającej pracy. Marzyliśmy o Polsce, o powrocie, o najbliższych, o chlebie, o uśmiechu, który stał się dla nas zjawą z innego świata. Opętany przez obsesję głodu śniły się gigantyczne piekarnie i niekończące się „pociągi pełne bochnów chleba”³⁵. Marzenia podpisanego nie odbijały zwykle od tego wzoru, niemniej jednak od czasu do czasu starym zwyczajem niejednego kwadrans poświęcałem poezji. Zdarzało się, że zamiast wpadać w trans na myśl o chrupiących bułeczkach czy pościach słoniny, „odmawiałem” sobie Staffa („bo więcej niżli chleba, poezji trzeba w czasach, gdy wcale jej nie trzeba”³⁶), [Kazimierza] Wierzyńskiego, [Konstantego Ildefonsa] Gałczyńskiego, [Jerzego] Zagórskiego czy Miłosza. W atakowanym przez pelagrę mózgu, z którego uleciały liczne imiona i nazwiska bliskich mi ludzi, wciąż kołatały się słowa *Kołysanki*. Może jednak, mimo wszystko, coś łączy mnie z Panem, jeśli nawet wtedy pozostałem wierny Pańskiej poezji?

Jest coś racji w twierdzeniu, że poeta musi być, jeśli nie wyższy, to w każdym razie z gruntu inny, niż przeciętny osobnik z gatunku *profanum vulgas*. Że poeta jest — jak powiedział Brzozowski — co najmniej zbankrutowanym bohaterem lub prorokiem. Zdaje mi się, że kiedyś czytałem artykuł Pana o proroczych elementach poezji i „aniel-

³⁰ Cz. Miłosz, *Kołysanka*, [w:] tegoż, *Trzy zimy*, Warszawa 1936; [przedruk w:] tenże, *Wiersze*, t. 1, s. 27–28.

³¹ Chmielowiec w listopadzie 1939 r., po skazaniu (bez procesu) na pięć lat obozu pracy, został zesłany do łagru w okolicach Peczory i Workuty. Tam zachorował (o czym wspomina w dalszej części listu) na pelagrę, awitaminozę i gruźlicę.

³² Miłosz w latach 1945–1951 pracował w polskiej dyplomacji (w konsulacie w Nowym Jorku, następnie w ambasadzie w Waszyngtonie i w Paryżu).

³³ Chmielowiec we wrześniu 1941 r. korzystając z tzw. amnestii obowiązującej po zawarciu układu Majski–Sikorski wstąpił do Armii Polskiej gen. Andersa. Wraz z nią został w sierpniu 1942 r. ewakuowany do Persji (współczesny Iran).

³⁴ Najprawdopodobniej niezamierzony lapsus językowy — zapewne chodziło o „czternastogodziną”.

³⁵ Cytat z zakończenia *Kołysanki* Czesława Miłosza. „Jest inna bajka. Był raz sobie kraj, / a w kraju żyta szerokie szumiały, / szumiały żyta, szumiały i szły / krajem pociągi pełne bochnów chleba, / nad pociągami srebrny grał skowronek... / Dalej nie umiem”.

³⁶ Niedokładny cytat z wiersza Leopolda Staffa *Śpiewacy* (z tomu *Ucho igielne*, 1927). W oryginale początek tego wiersza brzmi następująco: „Dziś, kiedy pada wszystko jak gór wstrząśniętych grzbiety, / Niech będzie pochwalony, uczczony śpiew poety. / Od dawna zwiastowano, że bardziej niżli chleba / Poezji trzeba w czasach, gdy wcale jej nie trzeba”.

skości” poety. Czy nie w „Kurierze Porannym” w 1938 lub [19]39 roku?³⁷ Mam nadzieję więc, że to staroświeckie, romantyczne pojęcie poety nie jest Panu całkiem obce. Otóż to nad-człowieczeństwo, a raczej ta nad-zwyczajność poety powinna mieć chyba pewne konsekwencje w ocenie moralnej postępowania osobnika naznaczonego siłą fatalną poezji. Nie jest to problem, czy od poety należy „więcej” czy „mniej” wymagać. Wszyscy jesteśmy ponoć równi wobec prawa, „nawet” wobec prawa moralnego. Jest to sprawa nie ilości („więcej” — „mniej”), ale jakości.

Poeta może zdefraudować 1.000 dolarów, może tę kwotę ofiarować na „Czerwony Krzyż”, może się sprzedać wrogowi i może zginąć za ojczyznę. Wszystkie te postęпки ocenimy według przyjętego przez nas kodeksu moralnego, obowiązującego tak samo poetę, jak i buchaltera. W wypadku poety chodzi jednak także o to, jak jego czyny zostały dokonane.

Każdy belfer wie o tym, że życie poety wpływa na jego twórczość. Poeta jednak wie także, że jest to stosunek wzajemny. Że twórczość wpływa na życie twórcy, że poeta z chwilą gdy odłoży pióro staje się jakimś tam panem Adamem Mickiewiczem czy panem Juliuszem Słowackim. Cokolwiek poeta robi i czymkolwiek, „w cywilu” będzie: profesorem literatur słowiańskich, emisariuszem rządu powstańczego, dyplomatą, ministrem, złodziejem, kochankiem, pijakiem, urzędnikiem, szulerem, dziennikarzem — zawsze się będzie bardzo wyraźnie różnił od swych kolegów po danym fachu czy chwilowym zajęciu. Borykając się z problemami życiowymi na pozór tak samo jak ktokolwiek inny, będzie je przecież rozwiązywał j a k o ś i n a c z e j. W jego małości będzie się można doszukać źdźbła wielkości, w jego bohaterstwie — szczypty cynizmu, w jego zdradzie — jakiejś utajonej wierności, w jego wierze — bakcyła sceptycyzmu, w jego podłości — odrobiny heroizmu, w jego radości życia — osadu melancholii itd. itd. Jeśli bowiem charakter każdego śmiertelnika jest wielce złożonym związkiem chemicznym, to włączając w duszę poety wkraczamy w dziedzinę już nie chemii, ale alchemii.

Z tego to właśnie punktu widzenia pragnę rozpatrzyć reakcję Pana na niewolę Polski. Pańskie publiczne wystąpienia dają prawo do publicznej ich oceny. Stąd forma listu otwartego, a także stąd, że stosunek Pana do „nowej rzeczywistości” w Polsce jest typowy dla dużej grupy młodych pisarzy w Kraju.

³⁷ W 1938 r. Miłosz opublikował w „Kurierze Porannym” (1938 nr 279) — dodatek „Apel”) tekst *Obrona rzeczy nieuznanych*, który był głosem w dyskusji na temat „niedostatków współczesnej poezji”; zob.: Cz. Miłosz, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, zebrała i oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003, s. 242. Nie ma w nim mowy o wspomnianej „anielskości” poety. Myśl ta pojawia się natomiast w tekście *O milczeniu*, który ukazał się w: *Ateneum* 1938 nr 2, s. 138–143: „Są dwa grzechy w sztuce (tu znowu powołuję się na Maritainą): grzech anielskości i grzech materializmu” (*Przygody...*, s. 206). Natomiast motyw profetyzmu można odnaleźć w tekście *Kłamstwo dzisiejszej poezji*, *Orka* na ugorze 1938 nr 5, s. 6, przedruk w: *Kurier Wileński* 1938 nr 194, s. 5: „Bez wizjonerstwa i odrobiny daru proroctwa nie ośmielajcie się nazywać siebie poetami, bo skradniecie tytuł przynależny innym” (*Przygody...*, s. 244). Tekst ten wywołał polemikę, w której głos zabrali m.in. Gustaw Herling-Grudziński, Jan Aleksander Król, któremu z kolei Miłosz odpowiadał przywołanym tekstem *Obrona rzeczy nieuznanych*. Na ten tekst z kolei zareagował Ignacy Fik pisząc: *Grzech anielsstwa. Na przykładzie Czesława Miłosza* (*Pion* 1938 nr 36, s. 2–3, przedruk w: *Przygody...*, s. 368–378): „«Profetyzm anielski» Miłosza jest zjawiskiem szkodliwym, jako przykład panoszenia się mody na niedojrzałość i nonszalanctwo, jako symptom obumierania w sztuce wysiłku i ambicji twórczych, jako pasożytność na demagogicznych hasłach głębi, wyczekiwania na cud i natchnienia, odrywania się od ziemi”.

Nie chcę się zajmować tutaj stanowiskiem p. Czesława Miłosza, Polaka i obywatela, obchodzi mnie jedynie postawa pisarza, poety, autora *Trzech zim*. Dokonuję tego sztucznego rozdwojenia Pańskiej osobowości nie dlatego, by ludzkie i obywatelskie stanowisko Pana było rzeczą obojętną, ale z tego jedynie powodu, że nie mając pełnych „aktów sprawy” ani tytułu do sądzenia, nie mam możliwości stanowiska tego oceniać. Oddychając powietrzem wolności, jakież mógłbym sądzić czyny dokonane w atmosferze niewoli, kłamstwa, a może i szantażu tak nieludzkiego, że nawet za granicą nie może się Pan z niego wyzwolić, że nawet teraz nie stać Pana na jakiś gest Krawczycki³⁸? Muszę więc pozostawić na boku pytanie, czy Pańska kapitulacja jest zdradą Polski. Sądzę jednak, że na podstawie nawet bardzo fragmentarycznej znajomości tego, co Pan teraz pisze, mogę odpowiedzieć na pytanie, czy sposób tej kapitulacji jest godny poety, słowem: czy dochował Pan wierności samemu sobie? Problem pierwszorzędnej wagi dla każdego śmiertelnika — dla poety — kwestia nieomal życia i śmierci.

Czytając krajowe czasopisma literackie można odróżnić trzy zasadnicze reakcje pisarzy na narzucony Polsce sowiecki porządek. Jedną jest milczenie, albo absolutne, czyli niepisane lub nie-ogłaszanie niczego — albo względnie, to jest zamknięcie się w wieży z kości słoniowej i przemykanie oczu na fakt, że — jak to dowcipnie powiedział [Jarosław] Iwaszkiewicz — wieża ta jest pomalowana na czerwono. Wielu pisarzom udało się dotychczas zachować „neutralność”, mimo prowokacji, takich jak wezwanie do podpisywania oświadczenia w sprawie pogromu kieleckiego³⁹, oświadczenia zrehabilitowanego równie haniebnie i prowokacyjnie, jak haniebnym i prowokacyjnym był sam pogrom. Z trudem bo z trudem, ale jednak ten i ów pisarz może jeszcze „zachować twarz”. Wolno jeszcze pisać powieści historyczne (z im wcześniejszych czasów, tym lepiej), rozprawki o średniowieczu w poezji wczesnego baroku, artykuły o „egzystencjonalizmie”⁴⁰; u naszego wielkiego wschodniego sąsiada już dawno i tego nie wolno. Wpadło mi kiedyś w ręce sowieckie wydanie *Słowa o wyprawie Igora* z solidnym, profesorskim, filologicznym wstępem. Nie było to wydanie popularne, lecz naukowe, wstęp był aż nadto pedantyczny i bezpłciowy. Po długich i zawiłych dysertacjach na temat genezy i formy językowej dzieła, zacny profesor sowiecki uznał za stosowne napisać w zakończeniu ni mniej ni więcej tylko tyle, że „jak ongiś przodkowie nasi zmagali się bohatersko z wrogami, tak dziś nasza niezwyciężona Czerwona Armia pod wodzą genialnego wodza Stalina odeprze każdy zamach na najpiękniejszą w świecie ojczyznę proletariatu”. Przekład zaś popularnego amerykańskiego podręcznika geologii tłumacz sowiecki zaopatrzył takim niewinnym uzupełnieniem, że „po tych wszystkich epokach, o których była wyżej mowa, po paleogenie, neogenie, miocenie i pliocenie, wступujemy teraz w nową epokę, epokę Marksa-Engelsa-Lenina-Stalina”. To nie są kawały, jedno i drugie dziełko widziałem na własne oczy.

Jak długo naszym nieszczęśliwym pisarzom uda się wytrwać w absolutnym czy względnym milczeniu — to inna sprawa. W każdym razie trzeba stwierdzić, że w tej ich postawie jest już dziś duży element ryzyka, gdyż tam gdzie rządzi kłamstwo, milczenie urasta do godności prawdy. W tej bierności jest pierwiastek protestu, pogardy. Jest to milczenie wymowne. I właśnie dlatego jest ono godne pisarza.

³⁸ Wiktor Krawczycki w 1944 r. poprosił o azyl w USA. Autor książki *Wybrałem wolność*, (Warszawa 2009).

³⁹ Sprawa pogromu kieleckiego doczekała się już obszernej literatury, zob. np.: J. Śledziński, *Pytania nad pogromem kieleckim*, Kielce 1998; K. Kąkolewski, *Umarły cmentarz. Wstęp do studiów nad wyjaśnieniem przyczyn i przebiegu morderstwa na Żydach w Kielcach dnia 4 lipca 1946 roku*, Warszawa 2002.

⁴⁰ Zapewne celowe przekształcenie oryginalnego słowa.

Druga reakcja leży na przeciwległym biegunie. Istotą jej jest gorliwe przytakiwanie „nowej rzeczywistości”, stawanie na głowie w celu wytłumaczenia sobie i czytelnikom, że to co się stało w Polsce jest historyczną koniecznością, bolesną może, ale wspaniałą rewolucją. *Ex oriente lux* — zaczynają głosić niedawni Europejczycy, niedawni konserwatyści opiewają rewolucję, wczorajsi katolicy biją pokłony przed ikonami ewangelistów materialistycznego komunizmu, oenerowcy robią dziwną woltę w kierunku radykalnego katolicyzmu (z akcentem na: radykalny) itp. Konstanty Grzybowski⁴¹ lub Bolesław Piasecki⁴² mogą tu służyć za przykłady tej, zresztą znacznie rzadszej niż poprzednia, reakcji. Źródłem jej jest nie tyle rzeczywisty entuzjazm dla rządów p. Bieruta, ile rozpacz z powodu rzekomego bankructwa dawnych ideałów. Jest to zjawisko tego samego typu, co „fasyzm” Celine’a⁴³. Dominującą cechą tej postawy jest chorobliwa żarliwość właściwa neofitom. Jeśli pierwszą reakcją nazwalibyśmy milczeniem, drugą nazwać trzeba krzykiem — krzykiem rozpacz. Jest w tym krzyku tyle pasji, że nie rehabilitując zdrajcy i nie ocalając człowieka — namiętność ta nadaje zdradzie pewien posmak niesamowitości, a pisarza mimo wszystko utrzymuje na poziomie wyższości nad płatnymi pismakami — sprzedawczykami.

Możemy wreszcie zaobserwować trzecią reakcję, która nie jest ani zimna chłodem pogardy, jak pierwsza, ani gorąca piekielnym ogniem samounicestwienia, jak druga. Jest ona nieprzyjemnie — letnia. Do tej grupy należą pisarze, którzy się wprawdzie starają dochować wierności swym prawom tworzenia, ale też uważają za wskazane od czasu do czasu pokłonić się osóbkom i *stupajkom*, przy okazji lekko zaznaczyć swą „lojalność” i swój „pozytywny stosunek”. Na ogół piszą tak jak im serce i głowa dyktuje, ale nie wstydzą się swej przezorności w unikaniu tematów niebezpiecznych, uważają, że dobrze, bezpiecznie i rozsądnie jest bąkać czasem coś przyjemnego o „kulturze radzieckiej”, poironizować na temat plutokracji anglosaskiej, napsioczyć na emigrację lub... sanację, jak gdyby nie było większych zmartwień, jak gdyby szczęśliwą, demokratyczną Polskę straszyl dziś tylko duch Kostka-Biernackiego⁴⁴. Ci pisarze piszą dziś jak dawniej dobre wiersze i ciekawe artykuły, ale z okazji referendum bez skrupułów, choć na pewno i nie bez niechęci, wzywają publicznie do „takania” (ankieta „Odrodzenia”).

Z tego, co Pan dziś pisze, niewiele do mnie dotarło. Jakieś dwa czy trzy wiersze w „Jutrze Polski”⁴⁵, Pański głos w dyskusji o pisarzach krajowych⁴⁶, cytaty z ostatniego tomu Pańskich wierszy znalezione w „Twórczości”⁴⁷, jedna korespondencja z Ameryki w „Odrodzeniu”⁴⁸... Po lekturze wyliczonych tu rzeczy byłem skłonny zaliczyć

⁴¹ Konstanty Grzybowski (1901–1970), prawnik, od 1945 r. profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego.

⁴² Bolesław Piasecki (1915–1979), polityk, publicysta, od 1934 r. członek ONR. Po wojnie organizator i główny ideolog środowiska działaczy katolickich współpracujących z PZPR — od 1952 r. przewodniczący Stowarzyszenia „Pax”.

⁴³ Louis-Ferdinand Céline (1894–1961), francuski pisarz i eseista, prekursor egzystencjalizmu; oskarżany o kolaborację z niemieckim okupantem i antysemityzm.

⁴⁴ Wacław Kostek-Biernacki (1884–1957), pisarz, pułkownik, działacz sanacyjny, współpracownik J. Piłsudskiego. Od 1930 brutalny komendant twierdzy brzeskiej, w której więziono działaczy opozycji; organizator obozu w Berezie Kartuskiej.

⁴⁵ Zob.: Cz. Miłosz, *Baśń wigilijna*, *Rzeka*, *Jutro Polski* 1945 nr 51–52(53–54), s. 1.

⁴⁶ Cz. Miłosz, *W obronie pisarzy*. *List do redakcji*, *Jutro Polski* 1946 nr 3(57), s. 3.

⁴⁷ Tu zapewne chodzi o wiersze z tomu *Ocalenie* (1945): *Przedmieście*, *Campo di Fiori*, *Twórczość* 1945 z. 1, s. 48–50; *Świat (poema naiwne)*, *Twórczość* 1945 z. 2, s. 85–93.

⁴⁸ Nie wiadomo, który z tekstów Miłosza Chmielowiec ma na myśli. W tym okresie Miłosz ogłosił w „Odrodzeniu” m.in. *Na Independence Day* (1947 nr 29, s. 5); *Teksty i relacje z Ameryki* ogłaszał także w innych pismach krajowych; zob. np.: *Notatnik*, *Nowiny Literackie* 1948 nr 8, s. 1.

Pana raczej do pierwszej grupy, do pisarzy wymownie milczących. Niestety wpadły mi właśnie⁴⁹ w rękę obszernie ustępy Pańskiej korespondencji z Nowego Jorku umieszczonej w „Przekroju”⁵⁰ i częściowo przedrukowanej przez „Życie Warszawy” (nr 196)⁵¹. Z głębokim smutkiem muszę przeznaczyć Panu miejsce w grupie trzeciej.

Nie chciałbym być źle rozumiany. Określenia użyte przeze mnie w stosunku do pisarzy tej grupy nie mają być inwektywami. Nie atakuję ludzi, oceniam tylko stanowiska. W tym sensie pewne epitety osobiste są właściwie przenośniami. Mam nadzieję, że dość wyraźnie odgrodziłem się od tych hurra-patriotów, którzy Zofii Kossak wymyślają od agentów⁵², a nawet mają za złe księciu arcybiskupowi⁵³, że nie wygłasza anty-sowieckich kazań w katedrze wawelskiej. I jednym z pisemek uchodźczych padł niedawno pod adresem Pana dźwięczny epitet — „arcydrań”. Na pociechę dodam, że znalazł się Pan w niezłym towarzystwie Boy’a, którego nazwano tam zdrajcą.

Autor tego epitetu zgrzeszył nie tylko — powiedzmy — brakiem wykwintnych, manier, ale co ważniejsze — prostactwem myślenia. Nie wie on o tym, że to co z zewnątrz może się komuś wydawać niewytłumaczalną głupotą, podłością czy zdradą, zupełnie inaczej wygląda od wewnątrz. Prostactwem jest wyobrazić sobie, że każdy kto w ten czy inny sposób skapitulował przed Mostową, bierze za to stopy czerwieńców. Nie wierzę, by motorem zdrady Judasza było 30 marnych srebrników, przeciwnie, jestem przekonany, że ten nielojalny uczeń albo miał ukryty uraz do Mistrza, albo wytłumaczył sobie, że swą zdradą służy jakiejś idei, albo (koncepcja Roztworowskiego⁵⁴) chciał się wyzwolić z przygniatającej go nieziemskości Zdradzonego. Mało jest sprzedawczyków, którzy by sobie mówili: zdradzam, bo mi płacą. Jestem chwilami skłonny myśleć, że nawet p. Bierut udaje przed sobą dobrego Polaka.

W niejednej nietuzinkowej duszy i w tylu małych duszyczkach polskich, na tylu stopniach kapitulacji — wszędzie odbywa się ta sama maskarada wewnętrzna. Ta grupa pisarzy, która „schlebia” ciemniejszemu krajowi, robi to w większości z dobrą wiarą, po prostu nie uważa tego za schlebienie, jest przekonana, że pisząc na „zamówienie” osóbek⁵⁵ pisze pod dyktandem swej wewnętrznej prawdy. Nie o to jednak chodzi. Zgodnie z założeniem tego listu, obchodzić nas tutaj będzie jakość tej maskarady.

⁴⁹ Wzmiankowany numer „Przekroju” ukazał się w lipcu 1946 r. Porównanie tej daty z datami publikacji pozostałych przywoływanych tu tekstów pozwala datować jego powstanie na drugą połowę 1946 r. Wskazują na to także daty kolejnych wydarzeń wzmiankowanych w jego dalszej części.

⁵⁰ Cz. Miłosz, *Polska z Nowego Jorku*, Przekrój 1946 nr 66, s. 7–8.

⁵¹ Do tego omówienia niestety nie udało mi się dotrzeć w czasie opracowywania tego listu.

⁵² Zofia Kossak-Szczucka przebywała na emigracji w latach 1945–1957 trzymając się na uboczu głównego nurtu życia uchodźczego (w 1947 r. osiadła z mężem w Kornwalii). Jej rozbrat ze środowiskiem emigracyjnym wiązał się z doniesieniami głoszącymi, jakoby była osobistą sekretarką Bieruta; zob.: K. Łozowska, *Ta sama stara lampa, nowy dzień: kobiece wspominkarstwo emigracyjne Zofii Kossak-Szczuckiej*, Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty 2009 z. 2(11), s. 57.

⁵³ Adam Stefan Sapieha (ur. 1867), arcybiskup metropolita krakowski. Znany z nieprzejednanej postawy wobec władz powojennej Polski; przeciwnik zawarcia przez Polskę konkordatu z Watykanem; w 1945 r. powołał do istnienia „Tygodnik Powszechny” i Krajową Centralę „Caritas”; protestował przeciwko aresztowaniom żołnierzy AK. Zmarł 23 lipca 1951 r.

⁵⁴ Chodzi o motywację, jaka została przypisana Judaszowi w dramacie Karola Huberta Roztworowskiego *Judasz z Kariothu*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, Londyn 1966.

⁵⁵ Zapewne gra słów nawiązująca do Edwarda Osóbki-Morawskiego — wiceprzewodniczącego KRN, przewodniczącego poddańczego wobec ZSRR PKWN, premiera rządu tymczasowego realizującego politykę uległości wobec ZSRR.

W „trzeciej” grupie pisarzy, nie milczących i nie krzyczących, lecz schlebających subtelnie — przy zasadniczej jedności niechwalebego stanowiska są też różnice poziomu. By móc rzeczy niegodne pisać z dobrą wiarą, trzeba dokonać na sobie pewnych zabiegów. Im te zabiegi są trudniejsze i boleśniejsze, tym wyższy jest poziom maskarady, tym bliżej od degradacji do zachowania rangi pisarza.

Weźmy jako przykład jeden z popularniejszych sposobów schlebienia a mianowicie krytykę emigracji. Ta krytyka sama w sobie nie jest oczywiście „niegodna”. Nikt tak sobie nie używa na emigracji jak właśnie pisarz emigracyjny — [Zygmunt] Nowakowski. Nieprzyzwoitość tej krytyki zaczyna się wtedy, gdy krytyk (jak Pan we wspomnianej korespondencji z Nowego Jorku) wytyka prawdziwe czy urojone grzechy i grzeszki emigracji, a równocześnie ni słowem nie piśnie o zbrodniach rzekomego rządu warszawskiego. Już przez to korespondencja spada na poziom pisaniny godnej Litauera⁵⁶, nie pisarza. By wznieść się ponad ten poziom, rzetelny zawodowo pisarz musiałby atakując emigrację, pokusić się równocześnie o obronę reżimu. Zadanie obiektywnie niewykonalne, subiektywnie niesłychanie trudne, wymagające fantastycznych kluczeń i sofizmów, bolesnych zabiegów na zdrowym rozsądku. Tymczasem Pański zabieg jest niegodną pisarza łatwizną, nie jest właściwie żadnym zabiegiem. Pan po prostu zamyka oczy, gdy trzeba się co najmniej osłepić.

Jakżeż można rozdierać szaty nad emigracją „grzęznącą w jałowości, beznadziejności i nostalgii”⁵⁷, a nie mówić, że najlepsi ludzie w Kraju, wbrew swej woli, grzęzną w czymś znacznie gorszym? Jakżeż można wytykać pisarzom emigracyjnym brak postępu artystycznego⁵⁸, a przemilczać panowanie czerwonej reakcji nad sztuką w Kraju? Jakżeż można uszczypliwie pisać o „setkach, detektywów i policjantów pilnujących [Tadeusza Komorowskiego-]Bora przed atakiem ze strony komunistów”⁵⁹, a o ochronie p. [Bolesława] Bieruta, o samochodzie pancernym p. Mołotowa⁶⁰ ani mru-mru?

Drugi sposób, jakiego Pan używa przy malowaniu sobie czarnego obrazu emigracji, nie zasługuje nawet na nazwę sposobu pisarskiego. Jest to sposobik, trick. Nie może Pan nie wiedzieć, że suma prawdziwych twierdzeń nie musi dawać prawdziwego obrazu. To jest przecież abecadło każdego pisarza. Aż wstyd przypominać takie rzeczy. Gdyby nawet wszystko, co Pan zarzuca emigracji, było prawdą, daleko stąd do twierdzenia, że suma tych zarzutów daje wierny obraz. Jeśli powieściopisarz napisze o swej bohaterce, że miała zmierzwione włosy, za duży nos, dwa nadłamane zęby i obgryzione paznokcie — czytelnik wyobraz sobie maskarę. Wyobrażenie to jednak ulegnie radykalnej zmianie, gdy autor na następnej stronie z zapałem opíše pominięte poprzednio elementy i doda, że zmierzwione włosy były „bujne i złociste”, że „trochę” zbyt duży

⁵⁶ Stefan Litauer (1892–1959), dyrektor Agencji Telegraficznej w Londynie, agent rosyjski usunięty ze stanowiska przez rząd polski na uchodźstwie.

⁵⁷ Cz. Miłosz, *Polska z Nowego Jorku*, s. 7.

⁵⁸ „Żadnego intelektualnego, a u pisarzy, żadnego artystycznego postępu. Żyją w polskich ghektach. Historia świata i historia krajów, w których mieszkają, przetacza się koło nich. Za pięć, dziesięć lat będą wykopaliskiem”, tamże, s. 7.

⁵⁹ „W chwili gdy to piszę, bawi w Stanach Bór-Komorowski i odbywają się fety i uroczystości urządzone przez tutejszą Polonię. [...] Za pieniądze, które Polonia wydała z tej okazji na bankiety, sale, hotele, dekoracje — i setki detektywów i policjantów pilnujących Bora przed atakiem ze strony komunistów — można byłoby wysłać do Polski niejedyn traktor”, tamże, s. 7.

⁶⁰ Władysław Michajłowicz Mołotow, właśc. Skriabin (1890–1986), polityk radziecki. W latach 1939–1949 minister spraw zagranicznych ZSRR, sygnatariusz paktu o nieagresji z Niemcami (pakt Ribbentrop–Mołotow), sygnatariusz tajnego porozumienia z Edwardem Osóbką-Morawskim w sprawie uznania linii Curzona za wschodnią granicę Polski.

nos był „grecki”, że dwa nieładne ząbki były zębami trzonowymi, ukrytymi dobrze w „koralowych usteczkach”, a obgryzione paznokcie szpeciły „filigranowe paluszki”!

Żart na bok. Zagadnienie jest poważne. Chodzi o to, kiedy pisarzowi wolno posługiwać się figurą *pars pro toto*. Może ona być najpiękniejszym i najprecyzyjniejszym narzędziem pisarskim, ale może też być ordynarnym trickiem. Większość propagandowych oszustw polega właśnie na nadużyciu tej figury. Gdy dziennikarz sowiecki opisuje „zgniły Zachód”, nie musi się koniecznie uciekać do pospolitego kłamstwa, do wymyślania i przekręcania faktów. Może pisać „prawdę”: o linczowaniu Murzynów, o slumsach londyńskich, o mizernych racjach żywnościowych w Anglii, o żołnierzach amerykańskich ściskających Niemki a uciskających uchodźców, o niskim poziomie brukowej prasy amerykańskiej i paskudnym klimacie mglistego Albionu. Można z tego zrobić duży artykuł, rzetelny w szczegółach a niecny w całości. Z małych prawd można zbadać (?) wielkie kłamstwo.

Pars pro toto wtedy nie jest nadużyciem, gdy spoza szczegółów przeziiera rzetelna wizja całości. W pewnych wypadkach, oczywiście, możemy wierzyć pisarzowi na słowo, że widzi on całość uczciwie. Kredyt ten jednak musimy cofnąć, gdy pisarz tą metodą opisuje przedmiot znajdujący się pod obstrzałem, w ogniu krańcowo sprzecznych sądów. Mamy wtedy prawo wymagać od niego zrozumienia dla innego punktu widzenia, wnikięcia w inne szczegóły. Jeśli pisarz chce nam odebrać naszą wiarę, musi ją zrozumieć i przewyciężyć. Inaczej nie możemy traktować poważnie ani jego pisarstwa ani przekonania.

Gryziopiórek omawiający Pańską korespondencję w „Życiu Warszawy” nadał temu omówieniu siarczasty tytuł — *Dramat i zbrodnia*. Krytyk omawiający *Trzy zimy* zatytułował ongiś swą recenzję — *Marmur i płomień*. Podobne tytuły, prawda? A jaka między nimi różnica! Ktoś z boku powie, że to mętna i naciągana symbolika. Czy się myślę sądząc, że kto jak kto, ale Pan doskonale mnie zrozumie? Jeśli Pan nie może czy nie zechce odpisać mi obszernie, punkt po punkcie, proszę bodaj odpowiedzieć na to ostatnie pytanie.

Czy ten tekst dotarł do Miłosza? Czy jego druga część — znacznie mniej przychylna Miłoszewi — rozwiła wszelkie szanse na porozumienie, na które obaj korespondenci pierwotnie liczyli? Czy to Chmielowiec postanowił nie nawiązywać bliższej znajomości i nie odpowiedział na list autora *Trzech zim*? Może po jego lekturze uznał, że to porozumienie jednak nie jest możliwe? To kolejne pytania, które pozostają bez odpowiedzi.

„I HAVE NO KNOWLEDGE OF WHO OF US IS ULTIMATELY RIGHT”—ABOUT TWO UNKNOWN LETTERS FROM MIŁOSZ–CHMIELOWIEC CORRESPONDENCE

An attempt to discuss a relation Miłosz–Chmielowiec, connected with editing of correspondence sources. Miłosz wrote to Chmielowiec having read his article in the London's *Life*. The Author attempts to inquire whether that letter awaited a reply and whether it initiated a closer contact between the writers. It is also an effort to extend one's knowledge about a conflict between Miłosz and *Wiadomości* [The News].

KEY WORDS: Cz. Miłosz; M. Chmielowiec; emigration; *Wiadomości*.

(m.sz.)

ZNACZENIE MARTWEJ NATURY W POEZJI I ESEISTYCE CZESŁAWA MIŁOSZA

Ewa DRYGLAS-KOMOROWSKA (Toruń)

W ostatniej dekadzie temat związków twórczości Miłosza z malarstwem pojawiał się w literaturze kilkakrotnie. Zainteresowanie badaczy tym wątkiem oscyluje wokół dwóch problemów. Z jednej strony podkreślają oni fascynację Miłosza określoną metodą artystyczną przedstawiania rzeczywistości. Krzysztof Zajas mówi w tym kontekście o zainteresowaniu poety malarstwem realistycznym¹. Także Kris van Heuckelom wspomina o fascynacji Miłosza malarstwem figuratywno-realistycznym. Zaznacza przy tym, że malarstwo jest dla poety ważnym punktem odniesienia, ale nie w zakresie tematyki, lecz — metody artystycznej². Z kolei Adam Dziadek akcentuje wyraźne uprzywilejowanie w poezji i eseistycznej refleksji Miłosza „scen rodzajowych”, czy też — innymi słowy — „malarstwa obyczajów”³. Dziadek, inaczej niż van Heuckelom, zwraca więc uwagę na fascynację Miłosza określonym tematem malarskim — tematem rodzajowym, który autor *Nieobjętej Ziemi* pojmuje w duchu Baudelaire’a⁴.

Warto podkreślić, że w twórczości Miłosza oba te nurty fascynacji — tematem „malarstwa obyczajów” i metodą realistycznego przedstawiania rzeczywistości⁵ — przenikają i dookreślają się wzajemnie. Jednak nie sposób przy tym nie zauważyć, że

¹ K. Zajas, *Malarstwo w poezji Czesława Miłosza*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk i odwrotnie. Studia*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004, s. 180.

² K. van Heuckelom, „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004, s. 27.

³ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 150.

⁴ Zob.: E. Dryglas-Komorowska, „*Malarstwo obyczajów*” według Miłosza, [w:] *Spotkania w przestrzeni myśli i sztuki*, pod red. J. Bielskiej-Krawczyk, K. Ćwiklińskiego, S. Kołos, Toruń 2012, s. 561–582.

⁵ O Miłoszowym pojmowaniu realizmu w sztuce zob.: E. Dryglas-Komorowska, „*Realizmy*” Miłosza, *Topos* 2010 nr 2–3, s. 49–59.

„malarstwo obyczajów” — jako istotny wątek twórczości Miłosza — nie wyczerpuje repertuaru malarskich tematów, które mieszczą się w horyzoncie zainteresowań poety. Obok, specyficznie pojmowanego, tematu rodzajowego, w sposób szczególny fascynować będzie poetę martwa natura. Warto przyjrzeć się bliżej kilku najważniejszym wątkom, wokół których skupiona jest Miłoszowa refleksja o tym temacie malarskim, którego początków szukać należy już w starożytności greckiej i rzymskiej, lecz który pełną samodzielność zyskał w sztuce europejskiej dopiero w szesnastym stuleciu⁶.

Szetejnie jak Chardin

Skąd wzięło się upodobanie Miłosza do malarstwa martwych natur? Odpowiedź na to pytanie jest niezwykle złożona i najprościej byłoby — jak się wydaje — rozpocząć wszelkie wyjaśnienia od posłużenia się kluczem biograficznym, na który wskazuje sam poeta w rozmowie z Aleksandrem Fiutem⁷. Trzeba by powrócić wraz z Miłoszem do dworu w Szetejniach, którego czasy świetności po części sportretowane zostały w *Dolinie Issy*, po części — w poemacie *Świat*. A obraz upadku dworu — czy raczej obraz jego szczątków — sugestywnie przedstawiony został w wierszu z tomu *Na brzegu rzeki*, będącym częścią cyklu zatytułowanego wymownie *Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach*.

Wspomnienia o domu w Szetejniach — domu istniejącym już tylko w pamięci poety — które przywołane zostają w *Autoportrecie przekornym*, wypełnione są zapamiętanymi przedmiotami: książkami, szufladami, kołowrotkami, obrazami martwych natur na ścianach. Poeta mówi o apteczce, będącej najbardziej magicznym pokojem we dworze. To tam, na półkach, stały „miedziane, cudownego złotego koloru *vermeille* rozmaite garnuszki”⁸. To właśnie wydobyte z pamięci przedmioty, a zwłaszcza owe garnuszki koloru *vermeille* i miedziane rondle⁹, zlewają się w wyobraźni Miłosza z zapamiętanymi obrazami martwych natur. Albo inaczej: w martwych naturach Holendrów XVII w. i Chardina odnajdywać będzie Miłosz przedmioty z rodzinnego domu i ogólną atmosferę dworu w Szetejniach. Oto jeden z kluczy do Miłoszowej fascynacji tym tematem malarskim: Szetejnie są w pamięci poety niczym Holandia XVII w., utrwalona w martwych naturach. I jak Chardin.

Obrazy Holendrów XVII w., ale też Chardina w wieku XVIII i Cézanne’a w wieku XX, uzna Miłosz za najwyższe osiągnięcia sztuki martwych natur¹⁰. Do tego upodobania powracać będzie wielokrotnie i w różnych kontekstach.

W rozmowie z Renatą Gorczyńską powie Miłosz, że Chardin i wszystkie jego „rondle miedziane” — to pewien zestaw, który do niego apeluje, rodzaj głębokiego przywiązania emocjonalnego, którego nie sposób wytłumaczyć, tak samo, jak trudno byłoby poecie racjonalnie wyjaśnić swoje upodobanie do „sensualnego zestawu kolo-

⁶ Zob.: H. Małachowicz, *Martwe natury mistrzów niderlandzkich*, Warszawa 1993, s. 3.

⁷ Zob.: Cz. Miłosz, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*. Rozmowy przeprowadził A. Fiut, Kraków 1988, s. 162–163.

⁸ Tamże, s. 163.

⁹ Miłosz, odpowiadając na pytanie Aleksandra Fiuta, potwierdza, że w Szetejniach były miedziane rondle; zob.: *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, s. 163. O miedzianych rondlach Miłosz wspomina też w jednej z rozmów z Renatą Gorczyńską — tam stają się one jak gdyby synekdochą malarstwa Chardina; zob.: R. Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Warszawa 1984, s. 198.

¹⁰ Zob.: Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 73.

rów” malarstwa Blake’a¹¹. (Choć pewnie w przypadku emocjonalnego przywiązania do „rondli miedzianych” Chardina klucz biograficzny dworu w Szetejniach mógłby okazać się — jak już wspomniałam — niezwykle pomocny.) W innej rozmowie Miłosz wyznaje: „Mnie zawsze fascynował Chardin”; nie wskazuje jednak momentu, w którym zaczęła się ta fascynacja i nie określa wyraźnie, czy mogła się narodzić jeszcze przed wojną („Trudno powiedzieć, w jakim stopniu późniejsze zainteresowania rzutują na poprzednie. [...] Ja nie jestem pewien, czy kiedy pierwszy raz byłem za granicą, właśnie Chardin mnie fascynował”¹²).

Można przypuszczać, że młody poeta zetknął się z twórczością francuskiego malarza już podczas swoich przechadzek po Luwrze (pod przewodnictwem Józefa Pankiewicza) w roku akademickim 1934/1935. Z notatek Józefa Czapskiego¹³ — jednego z uczestników tych przechadzek — wiadomo, że patron kapistów zatrzymywał się w Luwrze przed martwymi naturami Chardina i opowiadał o nich swoim słuchaczom. Mówił m.in. o „poezji treści malarzkiej” i „rozkoszy zestawień kolorystycznych” jako cechach łączących malarstwo Chardina i Watteau¹⁴. Wówczas to — jak można domniemywać — Miłosz zetknął się również po raz pierwszy z malarstwem Cézanne’a i Holendrów XVII w. (podczas „czwartej przechadzki po Luwrze” Pankiewicz zatrzymywał się — jak zanotował Józef Czapski — m.in. przed obrazami takich malarzy, jak: Adriaen van Ostade, Aert van der Neer i Adriaen van der Velde)¹⁵.

Podczas swojej podróży do Włoch w roku 1937 poeta podziwiał m.in. freski Signorellego i malarstwo sienneńskie. Z okresu podróży włoskiej wspomina Miłosz poza tym kilka nazwisk malarzy, których dzieła pozostawiły ślad w jego pamięci: Antonio Pollaiuolo, Pietro Perugino. Jednak wydaje się, że owe włoskie fascynacje malarstwem nie pozostawiły w późniejszej twórczości Miłosza wyraźnego śladu. Pewnie dlatego poeta, zapytywany przez Aleksandra Fiuta o upodobania malarskie, wymieni jednym tchem — tuż za nazwiskami wspomnianych włoskich malarzy — nazwisko Chardina¹⁶. To właśnie francuski malarz „rondli miedzianych”¹⁷ — obok Cézanne’a i malarzy holenderskich — będzie towarzyszył autorowi *Nieobjętej Ziemi* w jego artystycznych poszukiwaniach.

¹¹ R. Gorczyńska, *Podróżny świata*, s. 198.

¹² Cz. Miłosz, *Człłstawa Miłosza autoportret przekorny*, s. 26.

¹³ Znamienne, że Miłosz, zapisując w *Roku myśliwego* (notatka z 29 maja 1988 r.) swoje wrażenia z wystawy prac Józefa Czapskiego, którą obejrzał kilka dni wcześniej, przywołuje obraz, który szczególnie utkwił mu w pamięci; jest to „martwa natura ze szmatą w kolorach szarości i bieli”; zob.: Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 291.

¹⁴ J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Lublin 1992, s. 133.

¹⁵ Zob.: tamże, s. 141–152.

¹⁶ Tamże, s. 27. Miłosz powie wręcz: „No, ale później [tzn. po „okresie włoskim”? — E. D.-K.] moje zainteresowania szły raczej w kierunku Chardina”.

¹⁷ Maria Rzepińska wymienia charakterystyczny dla późnego okresu twórczości Chardina repertuar przedmiotów pojawiający się w jego martwych naturach: „[...] motywy rzeczowe to miedziany kociolet, koszycek poziomek, kilka brzoskwiń, kasetka i dzbanek z pędzlami — wszystko jak najbardziej zwyczajne i bezpretensjonalne”; zob.: M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1991, s. 319–320. Charles Sterling mówi zaś o śladach obecności człowieka na Chardinowskich przedmiotach: „Chardin wybiera przedmiot zużyty, wypolerowany od dotknięć. W tym niezmiennie poruszającym współlistnieniu życia z materią, człowiek jest stale obecny”; zob.: Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Polakówna, W. Dłuski, Warszawa 1998, s. 118.

Mogą o tym świadczyć pewne wypowiedzi Miłosza (część z nich została już przede mnie przywołana), w których — *expressis verbis* — podkreśla on swoje zainteresowanie Chardinem. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę chociażby na wzmiankę z *Roku myśliwego* o przeglądaniu albumów Chardina z martwymi naturami¹⁸, czy też na zdanie z *Kontynentów* — o „staroświeckim guście” poety, przywiązanego do Chardina i Holendrów. Ale przecież, aby zrozumieć interesujące nas fascynacje malarskie autora *Hymnu o perle*, należy poszukać głębiej, zejść pod powierzchnię — lakonicznych często — autokomentarzy poety.

Pomiędzy widzeniem a ruchem pędzla

Jest jeszcze jeden ważny klucz, obok biografii poety, który pozwala rzucić światło na Miłoszowe zainteresowanie martwą naturą, a mianowicie: pisma Schopenhauera, a ściślej — jego poglądy estetyczne. „[...] Szukałem w nim (nie ja jeden) pochwały sztuki jako lekarstwo na okrucieństwo życia” — powie Miłosz o autorze dzieła *Świat jako wola i wyobrażenie*. A w *Abecadle* stwierdzi: „Ale, myślę, najbardziej oddziałał [Schopenhauer] głosząc wyzwolenie przez sztukę”¹⁹.

Sztuka jest dla Schopenhauera jednym z dwóch źródeł ulgi w cierpieniu, jakiego doświadcza każdy człowiek — żyjąc. Tylko współczucie — które stoi u podstaw etyki Schopenhauerowskiej — i kontemplacja sztuki mogą bowiem uwolnić człowieka od pędu woli, będącego przyczyną nieustającego, bolesnego niezaspokojenia:

A przy tym kontemplacja daje nam nie tylko ulgę, ale i najwyższe poznanie: poza nią bowiem ujmujemy tylko zmienne, przepływające obrazy rzeczy, ona zaś zatrzymuje ten przepływ, chwyta w rzeczach to, co stałe, niezmiennie [...]”²⁰.

Kontemplacja wyzwala i oczyszcza zarówno tego, który spotyka się twarzą w twarz z dziełem sztuki, jak i samego artystę, który staje się przez moment patrzącym okiem, wolnym od popędów woli.

Miłosz kilkakrotnie powracać będzie do pism Schopenhauera, by przywołać jego refleksję dotyczącą holenderskich martwych natur, które gdański filozof stawiał najwyższej spośród dzieł malarstwa²¹. Martwe natury malarzy holenderskich z XVII w. są bowiem — jak powie Miłosz za Schopenhauerem — obrazem „spokojnego, uciszonego stanu umysłu, wolnego od podszeptów woli”, są trwałym znakiem kontemplacji zwykłych przedmiotów, owocem duchowego spokoju artystów²².

Szczególnie interesujące było dla Miłosza w tym Schopenhauerowskim ujęciu sztuki przekonanie o tym, że „umysł, wydobywający się z więzów Woli, może zdobyć się na ogląd o b i e k t y w n y”²³. Według gdańskiego filozofa taki ogląd rzeczy stał się udziałem holenderskich malarzy martwych natur:

To właśnie widać u tych godnych podziwu holenderskich artystów, którzy zwracali swoją

¹⁸ Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 98.

¹⁹ Tenże, *Abecadło*, Kraków 2001, s. 279.

²⁰ Zob.: W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2: *Filozofia nowożytna do roku 1830*, Warszawa 2007, s. 251.

²¹ Zob.: Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 12–13, s. 96, s. 173; tenże, *Abecadło*, s. 280; tenże, *Rok myśliwego*, s. 243.

²² Zob.: tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 12–13.

²³ Tenże, *Abecadło*, s. 280.

czysto obiektywną percepcję ku najmniej znaczącym przedmiotom i wzniesli trwałą pomnik swemu obiektywizmowi i swemu duchowemu spokojowi w obrazach martwych natur, na które nie możemy patrzeć estetycznie, nie doznając wzruszenia. Gdyż mówią nam one o spokojnym, uciszonym stanie umysłu artysty, wolnym od podszeptów woli, tak że mógł kontemplować nieznaczące rzeczy tak obiektywnie, tak, inteligentnie²⁴.

Miłosz, nawiązując do tej myśli, będzie próbował zrekonstruować znaczenie pojęcia „oglądu obiektywnego”. Otóż artysta, który potrafi patrzeć obiektywnie, na chwilę zapomina o sobie; znika i roztapia się wówczas wszystko, co jego dotyczy. Staje się samym okiem, które patrzy²⁵. „Sztuka obiektywna” w rozumieniu Miłosza będzie więc sztuką zapatrzoną w świat widzialny, „ciągle na nowo ofiarowujący się i odsłaniający się oku”²⁶.

Wybierając utwory do swoich *Wypisów z ksiąg użytecznych*, Miłosz szukał między innymi takich wierszy, w których utrwalił się ten spokojny, wyciszony stan umysłu, jaki Schopenhauer odnajdywał w holenderskich martwych naturach. To dlatego poeta włączył do swojej „księgi olśnień”²⁷ tak wiele utworów poetów Dalekiego Wschodu. O wartości poezji kontemplacyjnej będzie Miłosz mówił również między innymi we wstępie do swojej antologii poezji haiku²⁸. To właśnie poezja chińska i japońska, a w sposób szczególny haiku, będzie w refleksji Miłosza usytuowana blisko sztuki tworzenia martwej natury. Poeci Dalekiego Wschodu, poeci Zen, skupieni na postrzeganej rzeczy, przekraczający granicę utożsamienia patrzącego „ja” z oglądanym przedmiotem, postępują tak, jak malarze martwej natury, którzy „utrwalają stan kontemplacji przedmiotu w czasie pomiędzy jego widzeniem a ruchem pędzla”²⁹.

W refleksji estetycznej Miłosza oba wątki — kontemplacyjnej poezji chińskiej i japońskiej oraz holenderskiej martwej natury — zostają więc splecione, a dokonuje się to w duchu filozofii Schopenhauera, której ważnym źródłem była, jak wiadomo, myśl filozoficzna Dalekiego Wschodu³⁰. Sam Miłosz podkreśla w *Wypisach*, że estetyka Schopenhauerowska jest

nieco podobna do ratowniczego posłania księcia Siddharthy, zwanego Buddą, który ofiarował ludziom wyzwolenie z cierpień przez wyjście poza infernalne koło pożądań i lęków. Bo artysta według Schopenhauera oddaje się czynności jak najjaskrawiej „nieżyciowej” w tym sensie, że warunkiem piękna jest pozbycie się na chwilę tych popędów, którym i artysta podlega jako jeden z dążących i zmagających się śmiertelnych³¹.

Zdaniem Miłosza martwa natura holenderska spełnia postulat tych filozofów, dla których to dystans jest istotą piękna. Obrazy malarzy z Holandii są zatem doskonałą realizacją zarówno Schopenhauerowskiego ideału sztuki obiektywnej, jak też myśli estetycznej Simone Weil. W martwej naturze holenderskiej wyraźna jest granica oddzielająca chwilę zobaczenia przedmiotu od chwili jego utrwalenia. Na tej granicy — pomiędzy widzeniem a ruchem pędzla — trwa kontemplacja artysty, pozostawiona w obrazie³².

²⁴ Cyt. z pism Schopenhauera za: Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 13.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 15.

²⁷ Określenie samego Miłosza; zob. tamże.

²⁸ Zob.: tenże, *Wprowadzenie*, [w:] tegoż, *Haiku*, Kraków 1992, s. 10.

²⁹ Tamże, s. 173.

³⁰ Zob.: W. Tyburski, A. Wachowiak, R. Wiśniewski, *Historia filozofii i etyki do współczesności: źródła i komentarze*, Toruń 2002, s. 435; W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, s. 249.

³¹ Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 12.

³² Zob. tamże, s. 13, s. 173; tenże, *Abecadło*, s. 280.

Co się ostaje, ustanawiają artyści

Twórca martwej natury, który kieruje swoją percepcję w stronę zwykłego przedmiotu, na chwilę zapomina o sobie, aby móc kontemplować, to znaczy — patrzeć obiektywnie. W ten sposób może on — podobnie jak poeta Zen — wejść w życie rzeczy, głosić jej istnienie. Ten sposób patrzenia będzie niezwykle bliski Miłoszowi.

W *Osobnym zeszycie* z tomu *Hymn o perle* poeta poprowadzi trzy osoby, między innymi malarza Mieczysława, na „niemożliwe spotkanie” do pracowni Cézanne’a. Sam także będzie chciał spotkać się z malarzem z Aix³³. W poetyckim monologu zapisze Miłosz wyznanie artystycznej wspólnoty obu artystów: poety i malarza, poszukujących „chwili zobaczenia uwolnionej od oczu”, innymi słowy — Schopenhauerowskiego spojrzenia obiektywnego, kontemplacyjnego.

„Późny uczeń” Cézanne’a, malarz Mieczysław, podobnie jak jego mistrz³⁴, malował martwe natury: „Gliniany dzban i jabłko: / w to był wpatrzony i tym zapełniał płótna”. On też „prawie już dosięgał”. BOWIEM zadaniem artysty jest, według Miłosza, ściganie wymykającej się Rzeczywistości — widzialnego świata, czyli zatrzymywanie rzeczy, na moment, w pełni ich „bycia”. I wbrew prawu przemijalności, które sprawia, że cokolwiek jest upragnione — zmienia się natychmiast, jak „pień prowansalskiej sosny kiedy przychylić głowę”. Jak pień tej sosny, którą ze swymi sztalugami, dzień po dniu, okrążał Cézanne.

Ci artyści, którzy ścigają wymykającą się Rzeczywistość, wierni są kategorii *mimesis* w sztuce i realistycznemu oglądowi świata. To znaczy: wierzą w realność siebie i tego, co przedstawiają. I wydaje się, że według Miłosza malarze Holandii zajmują wśród takich artystów miejsce szczególne. Ich obrazy mają w sobie „mięsiistość”, która jest znakiem gęstości i bujności świata, a której wyrzekły się „różne eteryczne awangardy”³⁵. Dlatego to holenderskie martwe natury — obok homeryckich rapsodów — nazwie Miłosz w *Ogrodzie nauk* „aktami zażegnującymi”, aktami wymierzonymi przeciwko „naciskowi nicości”³⁶. Dzięki nim spełniają się słowa Hölderlina: „Co się ostaje, ustanawiają poeci”, czy też szerzej: artyści.

Znamienny w tym kontekście jest także Miłoszowy wiersz *Realizm* z tomu *Na brzegu rzeki*, w którym poeta opowiada się po stronie malarstwa holenderskiego, zażegnującego niewiarę człowieka w substancjalność świata i człowieka³⁷. Tę niewiarę, która wsącza się w umysły od „stu, dwustu lat”. Miłosz maluje w swoim wierszu obraz martwej natury, który nie jest opisem żadnego konkretnego obrazu; nie jest więc ekfrazą sensu *stricto*, lecz raczej — hypotypozą holenderskiej martwej natury:

A jednak to tutaj, chleb, talerz cynowy,
Półobrana cytryna, orzechy i chleb
Trwają i to tak mocno, że trudno nie wierzyć³⁸.

³³ Tenże, *Osobny zeszyt. Przez galerie luster*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, Kraków 1983, s. 61–63.

³⁴ „Cézanne malował martwe natury przez całe życie i odbijają się w nich wszystkie jego poszukiwania”; zob.: Ch. Sterling, *Martwa natura*, s. 135.

³⁵ Por.: Cz. Miłosz, *Kontynenty*, Kraków 1999, s. 9.

³⁶ Tenże, *O twórcach*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, Kraków 1998, s. 128–129.

³⁷ Zob.: tenże, *Realizm*, [w:] tegoż, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 25–26.

³⁸ Tamże, s. 25.

Na marginesie dodać trzeba, że hypotypozę traktuję tu zgodnie z ustaleniami Adama Dziadka jako figurę, która „zdaje się sugerować analogię z jakimś obrazem lub z jakimś charakterystycznym typem obrazowania malarskiego”³⁹. Oznacza to, że opis w hypotypozie nie odnosi się do konkretnego dzieła sztuki — jak to ma miejsce w ekfrazie — lecz raczej w sposób pośredni przywołuje pewien obraz lub całą klasę dzieł malarskich o podobnej tematyce⁴⁰. W przytoczonym przeze mnie fragmencie utworu *Realizm* poeta odsyła czytelników do klasy obrazów, którą można — co oczywiste — zamknąć w formule „martwej natury holenderskiej”. Tak samo rzecz ma się zresztą z pozostałymi obrazami stworzonymi w wierszu przez poetę: „tamte krajobrazy”, „niebo chmurne, skąd wystrzela promień / I w środku ciemnych równin jarzy się plama blasku”, „brzeg zatoki, gdzie chaty, czółna, / I na żółtawym lodzie maleńkie postacie” — to nic innego, jak hypotypoza realistycznego holenderskiego pejzażu.

Nakryty stół

Martwa natura holenderska jest aktem zażegnującym, skierowanym przeciwko nicości. Ten temat malarski — zapośredniczony przez obejrzone dzieła mistrzów holenderskich, ale też francuskich: Chardina i Cézanne’a — stanie się również ważnym elementem wyobraźni poety.

Szczególnie często sięga Miłosz w swoich utworach zwłaszcza po jeden typ martwej natury — przedstawienie zastawionego stołu. Zresztą, gdy poeta w *Wypisach* wspomina o procesie usamodzielniania się tematu martwej natury w sztuce, wymienia jeden konkretny typ tego rodzaju przedstawień: „talerze, mięsiwa, owoce, czyli to, co ludziom towarzyszy na ich stołach”⁴¹. Wskazuje więc bezpośrednio na jedną formę interesującego nas tematu malarskiego: Nakryty stół.

Ten rodzaj martwej natury znany jest w malarstwie już od starożytności; rozmaite wiktuały malowano wówczas albo pod postacią tzw. *xenionu* („daru gościnności”) albo nakrytego stołu, który rozpowszechnił się na mozaikach epoki rzymskiej⁴². Jednak koncepcja „Nakrytego stołu” (czy też inaczej: „Posiłków”) w tej postaci, w jakiej znamy ją z obrazów Holendrów, wykształciła się około 1620 r. Wybitny znawca tego tematu malarskiego, Charles Sterling, w następujący sposób wyjaśnia tajemnicę piękna „Nakrytych stołów” Willema Claesza Hedy — holenderskiego mistrza martwych natur:

Heda potrafił wokół swych przedmiotów zasugerować nieskończoną przestrzeń, pośród której nabierają one spokojnego ciężaru. Wyodrębnione w ten sposób z przejrzystego niebytu, przedstawiają niezachwianą trwałość materii przynoszącą spokój duchowy⁴³.

Trudno byłoby odnieść poetyckie obrazy Miłoszowych martwych natur do konkretnych dzieł malarskich: Holendrów, Chardina, Cézanne’a. Zresztą brak w wierszach autora *Dalszych okolic* wskazówek metafizycznych umożliwiających taką referencję.

³⁹ Zob.: A. Dziadek, *Obrazy i wiersze*, s. 76–83. Dziadek wskazuje na fragment wiersza *Jadalnia Miłosza* (z cyklu *Świat. Poema naiwne*) jako na dobry przykład hypotypozy: „Na ścianie obraz. Przedstawiona zima: / Między drzewami ślizga się na lodzie / Gromada ludzi, dym idzie z komina / I wrony lecą w pochmurnej pogodzie”.

⁴⁰ Zob. tamże, s. 82.

⁴¹ Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 73.

⁴² Ch. Sterling, *Martwa natura*, s. 22–23.

⁴³ Tamże, s. 72.

Jednak nie ulega wątpliwości, że to właśnie martwe natury, a zwłaszcza „Nakryte stoły”, są ważnym elementem poetyckiej wyobraźni Miłosza.

Czasem są to poetyckie obrazy inspirowane malarstwem, jak w cytowanym wierszu *Realizm*. Niekiedy Miłoszowe martwe natury są wspomnieniami widzianych niegdyś „Nakrytych stołów”, na które poeta spogląda z dystansu. Tak jest chociażby w wierszu *W Sztejniach* z tomu *Na brzegu rzeki*, gdzie znaleźć można martwą naturę, będącą świadectwem dzieciństwa i rodzinnej okolicy: „Na stole wędliny, plastry miodu w glinianej misie”⁴⁴.

Wreszcie pojawiają się też w Miłoszowych utworach martwe natury, którym poeta nadaje znaczenie symboliczne. Ich przegląd zacząć trzeba od wspomnianej już martwej natury holenderskiej z utworu *Realizm*, złożonej z chleba, talerza cynowego, półobranej cytryny i orzechów, która w wierszu staje się — jak już zostało powiedziane — potwierdzeniem realności i substancjalności świata. I wydaje się, że podobną funkcję spełnia martwa natura w wierszu *W południe* z tomu *Nieobjęta ziemia*⁴⁵. Poeta wspomina w nim, jak wraz z dwiema kobietami siedział „w górskiej oberży, wysoko, nad burzliwą zielenią kasztanów”, pośród zapachu „korsykańskiego lata”. I nagle minione życie splata się z terażniejszością, a przeszłość staje się namacalna, dotykalna — staje się tu i teraz — i zamienia w czas terażniejszy:

Jakie południe a nie będzie innego.
Tak jak teraz kiedy jestem przy niej i przy niej,
I spotkały się fazy minionego życia
A wino stoi w dzbanku na obrusie w kratę⁴⁶.

„Są wiersze, które próbują uchwycić jedną chwilę, niejako obrysować ją i utrwalić, czyli zatrzymać film czasu, żeby przyglądać się jednej z jego klatek” — powie Miłosz w innym miejscu⁴⁷. I wydaje się, że takim wierszem jest *W południe*. Moment wieczny uobecnia się w tym utworze dzięki zapamiętanemu szczegółowi — martwej naturze: „A wino stoi w dzbanku na obrusie w kratę”. „Nakryty stół” w wierszu Miłosza zostaje wyrwany ze strumienia przemijających rzeczy. To życie, które poeta sławi, życie objawiające się w byciu przedmiotów i ludzi, najpełniej opisać można za pomocą bezsłownego wołania: „Ooo śpiewało we mnie, ooo”.

„Nakryty stół” w wierszach Miłosza jest domeną bytu. Jego krawędzie wyznaczają tę cienką granicę, która oddziela życie od śmierci, istnienie od niebytu, ład od bezładu. Tuż obok „mleka w dzbanku” pełnie bowiem, jak wyznaje poeta w jednym ze swych utworów, „nieprześlądana, stalowoszara nicość”⁴⁸.

Tak będzie również w wierszu *Stół II z Nieobjętej ziemi*⁴⁹. Ludzie zgromadzeni przy stole, „w tej oberży nad chwiejną wspaniałością morza” są śmiertelni i znikają. Stół staje się tu symbolem życia, które jest wspólnym patrzeniem, dotykaniem i smakowaniem. Poeta wie, że poza krawędzią stołu rozciąga się wspólnota śmiertelnych. Ale jednocześnie szuka trwałości — i odnajduje ją w przedmiotach na stole, w martwej naturze:

I tylko sprawdzam, co tutaj jest trwale:
Noże z rogowym trzonkiem i cynowe misy,

⁴⁴ Cz. Miłosz, *W Sztejniach*, [w:] tegoż, *Na brzegu rzeki*, s. 76.

⁴⁵ Tenże, *W południe*, [w:] tegoż, *Nieobjęta Ziemia*, Kraków 1988, s. 56.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 173.

⁴⁸ Tenże, *Na plaży*, [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 53.

⁴⁹ Tenże, *Stół II*, [w:] tegoż, *Nieobjęta Ziemia*, s. 130.

Niebieska porcelana, mocna, chociaż krucha,
I, jak skała warowna pośrodku odmętu,
Wygladzony na połysk, stół z ciężkiego drzewa⁵⁰.

Podobne symboliczne znaczenie przypisać można martwej naturze z wiersza *Mistrz mego rzemiosła* z tomu *Druga przestrzeń*⁵¹. Stół, na nim szklanka i dwa jabłka, zostają ustawione tu „na samym brzegu otchłani” i wyznaczają granicę między życiem a nicością. Są dowodem na to, że „przemijanie ludzi i rzeczy nie jest jedyną tajemnicą czasu”. Są uświetnieniem „niedosiężnego Teraz”. Oznacza to, że utrwalone w martwej naturze przedmioty zostają zatrzymane „między widzeniem a ruchem pędzla”. Artysta kontemplujący „bycie” rzeczy daje im wieczne trwanie, nieustający czas teraźniejszy. Daje im „Teraz” — niedosiężne człowiekowi.

THE IMPORTANCE OF STILL LIFE IN CZESŁAW MIŁOSZ'S POETRY AND ESSAY WRITING

The article provides a glance perspective on Miłosz's poetry and essay writing through an issue of a relation with fine arts. The Author takes up a problem of both the method (realism; thesis of world's reality—against nothingness) and the subject (generic scenes); she turns towards Miłosz's interest in Chardin, Dutch still lives, Cézanne and passion for haiku, introducing a meditative motif. First of all, what is worthy of emphasizing here is the hypotyposis consideration (e.g. type of painting imagining) remaining in conflict with ecphrasis (work description itself).

KEY WORDS: Cz. Miłosz; poetry; essay; still life; art correspondence.

(m.sz.)

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tenże, *Mistrz mego rzemiosła*, [w:] tegoż, *Druga przestrzeń*, Kraków 2006, s. 15–16.

CZESŁAW MIŁOSZ W KRĘGU POLSKIEGO INSTYTUTU NAUKOWEGO W NOWYM JORKU

Beata DOROSZ (Warszawa)

Gdyby próbować jednym słowem scharakteryzować relacje między poetą a Instytutem, czy raczej — środowiskiem ludzi skupionych wokół Instytutu (by wymienić tylko najbardziej znamienitych jego członków: Oskara Haleckiego, Jana Lechonia, Wacława Lednickiego, Kazimierza Wierzyńskiego i Józefa Wittlina), najbliższym prawdy określeniem byłaby „szorstkość”. I bynajmniej niewiele ma to wspólnego z często używanym sformułowaniem „szorstka przyjaźń”.

Wypada jednak przypomnieć tzw. punkt wyjścia, który przypada na listopad 1945 r.:

W Nowym Jorku od trzech i pół roku, tj. od maja 1942 r., działa Polski Instytut Naukowy (PIN) w Ameryce, powołany jako placówka naukowa, która polskim uczonym oraz twórcom kultury i sztuki, przebywającym w czasie wojny w Stanach Zjednoczonych, miała umożliwić swobodny rozwój intelektualny i artystyczny, wolny od nacisków i terroru szalejących w Europie totalitaryzmów: nazistowskiego i stalinowskiego. Po zakończeniu działań wojennych i cofnięciu przez rząd USA w lipcu 1945 r. uznania Rządowi RP na Uchodźstwie w Londynie, znakomita większość członków PIN pozostała na emigracji, nie godząc się na pojałtański porządek w Europie i sowiecką okupację Polski. Jedną z form protestu był więc m.in. bojkot reżimowych placówek dyplomatycznych¹.

W listopadzie 1945 r. przybywa do Nowego Jorku Czesław Miłosz i od lutego następnego roku obejmuje stanowisko radcy kulturalnego przy Konsulacie Generalnym RP. Okoliczności wstąpienia poety do reżimowej służby dyplomatycznej analizowane były przez „miłoszologów” po wielokroć na różne sposoby — on sam mówił o tym

¹ Piszącej te słowa znanych jest wielu przedstawicieli tego nurtu emigracji niepodległościowej, którzy do 1989 r. nie przestąpili progu PRL-owskiego konsulatu na Manhattanie.

wprost w rozmowie z Renatą Gorczyńską (występującą pod pseudonimem Ewa Czarnecka):

E.C.: Czy pan wtedy chciał pojechać do Ameryki, czy też był to przypadek?

C.M.: Niekoniecznie do Ameryki. Chciałem się gdzieś wydostać. Klaustrofobia potworna i poczucie, że w Polsce jest zupełny *mess*². Nie miałem żadnych złudzeń, przecież to w 1945 roku wyglądało potwornie: właściwie okupacja i podstawiane jakieś marionetki do rządu. Tak to wyglądało.

E.C.: Czy chce pan przez to powiedzieć, że wyjazd na placówkę łączył się z głęboko ukrytą myślą o pozostaniu na Zachodzie?

C.M.: To nie było tak jasno sformułowane. Chodziło mi przede wszystkim o to, żeby się wydostać, a co dalej — to się zobaczy. Byle tylko nie być w tym ściśnięciu za gardło³.

Nie ma dokumentów archiwalnych, które świadczyłyby o oficjalnych kontaktach w owym czasie Miłosza z nowojorskim Instytutem. Ze wspomnieniowych wypowiedzi i zapisków poety wiadomo, że choć i kontakty towarzyskie z instytutowym środowiskiem utrzymywał nieliczne, nie był jednak do końca osamotniony:

[...] środowisko warszawskiego mieszczaństwa (lekarze, adwokaci, kupcy) przeffanowane do Nowego Jorku tuż przed wojną albo w pierwszych jej miesiącach, przystosowało się szybko. Liberalne, tolerancyjne, przedłużało niejako lepszą część dziedzictwa przedwojennych „Wiadomości Literackich”. Jedyne to mówiące po polsku środowisko nie stosowało do mnie epitetu zdrajcy za pracę w ambasadzie warszawskiego rządu. [...] Doktor Berstein, Borowikowie, socjolog Aleksander Hertz, Józef Wittlin, Aleksander Janta-Połczyński, oto mniej więcej mój Nowy Jork lat 1946–1950⁴.

W jeszcze innych miejscach znajdujemy potwierdzenie bliskich wówczas związków z Wittlinem („kiedy byłem w Ameryce, mogłem znaleźć w Panu i w Waszym domu schronienie dla szczerości”⁵) oraz próby ponownego — po przerwie wojennej — nawiązania kontaktów z Lechoniem:

Lechoń, Jan. Mityczna postać poety mojej młodości. Następnie poznany w Paryżu, gdzie mi się nie podobał⁶, wreszcie w 1946 roku, kiedy znalazłem się w Nowym Jorku i dowiedziałem się, że jest chory na raka. Odwiedziłem go w szpitalu. Nie wiem, co

² (ang.) — nieład.

³ [R. Gorczyńska] E. Czarnecka, *Podrózny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, New York 1983, s. 73.

⁴ Cz. Miłosz: *Abecadło*, Kraków 2010, s. 79.

⁵ List Cz. Miłosza do J. Wittlina z 4 listopada 1952; cyt. za: *Czesław Miłosz. I książki mają swój los*, *Zeszyty Literackie* 2011 nr 1, s. 108.

⁶ „Abecadłowe” notatki pisane były po latach, w momencie spotkania w Paryżu Miłosz był jednak najwyraźniej pod wrażeniem kontaktu z autorem *Karmazynowego poematu*, o czym może świadczyć choćby jego wpis w „Księdze Gości” Lechonia: „«Skończonemu poecie» hołd od szczeniaka. Czesław Miłosz 29 / VI 1935”; cyt. za: *Księga Gości Jana Lechonia*, oprac. B. Dorosz, Toruń 1999, s. 42. O „szczególnej temperaturze znajomości” Miłosza z Lechoniem w czasach paryskich, zarówno w sferze literackiej, jak i kontaktów osobistych, pisze też obszerniej, powołując się na źródła archiwalne, biograf Miłosza, A. Franaszek; *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 202–203. Obraz tych kontaktów dopełnić też mogą fragmenty listów Miłosza do J. Iwaszkiewicza; Cz. Miłosz, J. Iwaszkiewicz, *Portret podwójny: wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów i publikacji*, wybór tekstów, ich układ i red. B. Toruńczyk, oprac. i przypisami opatrzył R. Papieski, Warszawa 2011, s. 72, 74.

pomyślał, może podejrzewał cel polityczny, choć z mojej strony był to bezinteresowny gest szacunku⁷.

Jednak to polityka właśnie zaciążyła na dalszych relacjach Miłosza ze skamandrytami — Lechoniem i Wierzyńskim — w Nowym Jorku. Dzieliło ich w zasadzie wszystko: stosunek do II Rzeczypospolitej, której kres położyła wojna, stosunek do przemian powojennych w Polsce, wreszcie — stosunek do Ameryki oraz emocjonalnego i intelektualnego odnalezienia się w nowych okolicznościach. Pisał o tym Miłosz do Jarosława Iwaszkiewicza:

Ameryka mnie interesuje nie z punktu widzenia turystycznego, po prostu nurzam się w tym objawie, jeszcze jednym, ludzkiej natury. Lechonia widziałem tylko raz. Myślę, że i on, i Wierzyński potwornie się męczą. Lechoń uważa ten kraj za szczyt jałowości. W ich wierszach tutaj pisanych zastanawia zupełne wyobcowanie umysłowe z całego świata. Nic ich tutaj nie ciekawi, niczego nie rozumieją, ani starają się zrozumieć jakimś poetyckim niuchem, a z Polski pozostały wspomnienia młodości, wysoce irytujący i fałszywy dla nas z kraju sentymencik. Jest to niesłuchanie martwe i staroświeckie⁸.

Czas pokazał, że postawione przez Miłosza diagnozy nie do końca były trafne — świadczą o tym choćby wydane w późniejszych latach tomy: *Lechonia Aut Caesar aut nihil* (Londyn 1955) i Wierzyńskiego *Moja prywatna Ameryka* (Londyn 1966), w których obaj dawali wyraz niekłamanej fascynacji i przywiązania do ich nowego miejsca na ziemi, podczas gdy już w 1950 r. Miłosz wyznawał Wittlinowi: „A Ameryka obrzydła mnie okropnie”⁹.

W listopadzie 1946 r. Miłosz rozpoczął pracę na stanowisku radcy kulturalnego, a następnie II sekretarza Ambasady RP w Waszyngtonie. W rozmowie z Aleksandrem Fiutem bagatelizował po latach swoją ówczesną działalność:

Właściwie bardzo trudno wytłumaczyć cudzoziemcom, ale panu mogę wytłumaczyć, jaka była moja rola, kiedy siedziałem w Ameryce. To była rola korespondenta polskiej prasy, zamaskowanego, nie tyle zamaskowanego, ale siedzącego niby jako dyplomata. Bo właściwie nic nie można było poważnego załatwić¹⁰.

W tej samej rozmowie potwierdzał jednak, że odegrał znaczącą rolę w doprowadzeniu do powołania na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku katedry im. Adama Mickiewicza w 1948 r.¹¹, czym — wyznawał — „narobiłem straszliwego mętliku w Ameryce i wśród Polonii, tak, że zacierałem ręce z tego powodu”¹². Katedra utworzona została na bazie subsydium rządu polskiego, co miało dwojaką wymowę: z jednej strony był to niewątpliwy sukces reżimu warszawskiego („dobra inwestycja z punktu widzenia propagandowego”¹³), z drugiej — Polonia i emigracja potraktowały ten fakt jako „komuni-

⁷ Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 193.

⁸ List Cz. Miłosza do J. Iwaszkiewicza z 7 kwietnia 1947; cyt. za: Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków 1998, s. 141.

⁹ List Cz. Miłosza do J. Wittlina z 5 stycznia 1950; cyt. za: *Zeszyty Literackie* 2011 nr 1, s. 103.

¹⁰ Cz. Miłosz, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, rozmowy przeprowadził A. Fiut, Kraków 1988, s. 113–114.

¹¹ Po kilku latach, gdy dalsze funkcjonowanie katedry wydawało się być zagrożone, pisał do M. Kridla: „Los tej katedry bardzo mnie obchodzi, jako że trochę poczuwam się do ojcostwa” (list z 6 grudnia 1954); cyt. za: Cz. Miłosz: „*Mój wileński opiekun*”. *Listy do Manfreda Kridla (1946–1955)*, Toruń 2005, s. 61.

¹² Cz. Miłosz, *Czesława Miłosza autoportret*, s. 114.

¹³ Tamże, s. 114.

styczną infiltrację uczelni” i obsadzenie „wtyczki”, przeciwko czemu burzliwie protestowano nie tylko na łamach prasy, ale i manifestując przed domem gen. Dwighta Eisenhowera, ówczesnego rektora tegoż uniwersytetu.

Mianowanie szefem tej katedry Manfreda Kridla, profesora Miłosza z czasów studiów wileńskich (z którym poeta — za pośrednictwem Juliana Tuwima, co w tych okolicznościach wydaje się raczej znaczące — nawiązał ponownie kontakt po przyjeździe do Stanów Zjednoczonych), nie bez przyczyny wzbudziło żywe kontrowersje. Środowisko naukowców skupione wokół PIN z pewnością dobrze pamiętało rolę, jaką odegrał Kridl na przełomie 1942/1943 jako „przywódca opozycji”, która kwestionowała niektóre zapisy Statutu PIN (wzorujące jego strukturę i zasady przyjmowania nowych członków na Polskiej Akademii Umiejętności) jako niedemokratyczne, jak też sprzeciwiała się rzekomemu upolitycznieniu Instytutu, co miało wyrażać się w powierzeniu funkcji kierowniczych w Instytucie osobom — zdaniem grona opozycjonistów — „obciążonym niechlubną przeszłością” (tzw. sprawa prof. Wojciecha Świątosławskiego¹⁴). Przedstawienie postulatów w sposób ultymatywny doprowadziło ostatecznie do pierwszego w historii PIN rozłamu i wystąpienia z Instytutu kilku profesorów, w tym Kridla właśnie¹⁵. W kilka lat później emigracja niepodległościowa, krytycznie nastawiona do wszystkiego, co miało jakkolwiek związek z powojennym komunistycznym porządkiem w kraju, obserwowała i poddawała ocenie postawę Kridla, który — jak sam pisał — przyjął „zasadniczo «wyczekujące» stanowisko wobec dzisiejszych władców Polski”¹⁶. Temperaturę emigracyjnych dysput na temat powołania katedry i powierzenia jej Kridlowi dodatkowo podniosło protestacyjne podanie się do dymisji dotychczasowego wykładowcy literatury polskiej na Columbi, Arthura P. Colemana¹⁷,

¹⁴ Wojciech Świątosławski (1881–1968), wybitny biofizyk, profesor Uniwersytetu Warszawskiego i rektor Politechniki Warszawskiej, senator II RP, był w latach 1935–1939 ministrem wyznań religijnych i oświecenia publicznego; niektórzy polscy naukowcy w Nowym Jorku przypisywali mu osobistą odpowiedzialność za wprowadzenie getta ławkowego na polskich uczelniach, „skandaliczną politykę” wobec Związku Nauczycielstwa Polskiego oraz „popieranie reakcyjnych i faszystowskich ruchów wśród młodzieży i profesorów”. W 1942 r. należał do współzałożycieli PIN. Dyskusja na temat jego członkostwa i funkcji w PIN toczyła się nie tylko wewnątrz środowiska naukowego, ale także i na łamach prasy w formie listów otwartych; nie zakończyło jej nawet popierające go stanowisko ówczesnego szefa rządu, gen. W. Sikorskiego, wyrażone w liście z 9 stycznia 1943; Archiwum Polskiego Instytutu Naukowego w Nowym Jorku, kolekcja PIASA nr 17 / folder 49 (dalej opis: PIASA 17 / 49).

¹⁵ Dokumenty dotyczące przebiegu tej sprawy zachowane są w Archiwum PIN w Nowym Jorku; PIASA 17 / 142, 325.

¹⁶ List M. Kridla do Cz. Miłosza z 17 marca 1946; cyt. za: Cz. Miłosz, „*Mój wileński opiekun*”, s. 20. Ta poniekąd asekuracyjna postawa Kridla została też potwierdzona w jednym ze sprawozdań, jakie Miłosz wysyłał z Waszyngtonu do centrali MSZ w Warszawie, charakteryzując w nich — często w wyniku prywatnych spotkań i rozmów — m.in. polskie środowisko w Ameryce. O Kridlu więc pisał: „Określa swoją postawę i swoich kolegów z tutejszego Stronnictwa Demokratycznego jako wyczekującą i uzależnia swój powrót od rozwoju sytuacji politycznej w kraju. Obawia się presji na sposób prowadzenia wykładów z historii literatury polskiej. Do współpracy kulturalnej z krajem odnosi się życzliwie”; Archiwum MSZ, z. 21 w. 87 „Sprawozdanie z czynności za czas od 7 II–30 III 1946 z działu kultury i sztuki — radca Czesław Miłosz”; cyt. za: A. Franaszek, *Miłosz*, s. 422.

¹⁷ Arthur P. Coleman (1897–1974), tłumacz i profesor literatury polskiej na Uniwersytecie Columbia; później pracownik naukowy Alliance College (Kolegium Związkowego), uczelni powołanej do życia przez Polonię; znawca i miłośnik Mickiewicza — autor m.in. *Mickiewicz in Music* (New York 1947) oraz wspólnie z żoną Marion M. Coleman *Adam Mickiewicz in English*

wraz z żoną Marion blisko związanego ze środowiskiem PIN, nazywanego tu „serdecznym przyjacielem i propagandzistą sprawy polskiej”¹⁸.

Wrzawa wokół spraw uniwersyteckich, w której w polskojęzycznej prasie w Nowym Jorku roiło się od epitetów („czerwony” i „bolszewik nr 1” — o Kridlu, czy „poetycki piewca bierutowszczyzny Miłoś [sic!]” — o jego byłym studencie, „lokaje Moskwy” — o nich obu¹⁹), zapewne mogła mieć niejaki wpływ na rozważaną przez Miłosza decyzję o pozostaniu na emigracji — nie w sensie „czy”, ale „gdzie” i „z czym poparciem”. Jego ocena środowiska nowojorskiego w zasadzie nie pozostawiała mu wyboru:

W Nowym Jorku mieszkali wtedy Jan Lechoń i Kazimierz Wierzyński, ostatecznie mógłbym uderzyć się w pierś i zostać przyjętym, chyba jednak nie tylko duma przeszkadzała mi w pójściu do Kanossy. Poza tym zdawałem sobie sprawę, z czego żyją piszący emigranci. Ich źródłem zarobku była Zimna Wojna, a takie instytucje jak Wolna Europa korzystały z przywilejów monopolisty. Zbyt krnąbrny, żeby się przystosować, co miałem do wyboru? Iść pracować w fabryce albo na stacji benzynowej? Zaiste, Primavera²⁰ i praca cieśli albo rolnika w takim chrześcijańskim kibucu nie wyglądała na najgorsze rozwiązanie²¹.

Ledwie ucichła „afery Kridla”, wybuchła „sprawa Miłosza”, dzieląc środowiska krajowe i emigracyjne. Ślady toczonych w Nowym Jorku dyskusji na temat okoliczności i przyczyn jego wystąpienia o azyl polityczny odnaleźć można choćby w *Dzienniku Lechonia*, który pełen oburzenia notował:

Bardzo nieprzyjemna rozmowa z Erdmanami. Udając naiwnych, mówią oni: „My nie

(Schenectady 1940) i *Mickiewicziana. Articles, Translations, Bibliographies of Interest to Students of Mickiewicz* (New York 1946).

¹⁸ Po latach Miłosz dystansował się wprawdzie od poczucia triumfalizmu w sprawie powołania katedry, ale odsłaniając kulisy decyzji personalnych, niezmiennie jednak dyskredytował ówczesne polskie środowiska w Ameryce: „Motywy, którymi kierował się Simmons [ówczesny dziekan Wydziału Studiów Słowiańskich na Columbii — B. D.], dopiero później się odsłoniły. Może to prawda, że miał do komunizmu ciche ciągoty. Ale przede wszystkim chciał się pozbyć Colemana. Ten Amerykanin irlandzkiego pochodzenia upodobał sobie Polaków i czegoś tam uczył na wydziale, nie miał jednak dość przygotowania, żeby zostać pełnym profesorem. Simmons zupełnie logicznie rozumował, że zamiast niego mógłby mieć poważnego polskiego naukowca, który właśnie był bez posady. [...] Duma z założenia pierwszej polskiej katedry w Ameryce byłaby jednak nie na miejscu, bo w całej tej głośnie aferze tkwiło coś nieprzyzwoitego. Prostoduszny Coleman i jego żona Marion chcieli dobrze, Mickiewicza próbowali tłumaczyć, tyle że brakło im «poziomu». Ich polscy przyjaciele byli gminem nie mającym pojęcia o tym, co reprezentował Kridl. Polonia składała się z ludzi ciężko pracujących, którzy przyjechali ze swoich wiosek często jako analfabeci, i uniwersytety nie były im w głowie, po prostu nie wiedzieli, że tam ogniskują się wpływy. A tu przeciwko gminowi spisek oświeconych”; cyt. za: Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 189–190.

¹⁹ Wszystkie te określenia z właściwą sobie autoironią, a nawet niejakim samozadowoleniem, cytował Miłosz w listach do przyjaciół w kraju, np. we wrześniu 1948 do J. Andrzejewskiego, latem 1948 do J. Iwaszkiewicza, czy 17 sierpnia 1948 do tegoż; zob.: Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie*, s. 80, 185, 191.

²⁰ Pisał o tym Miłosz po latach m.in.: „Primavera. Chrześcijańska wspólnota założona w lasach Paragwaju przez hutterytów pod koniec drugiej wojny światowej. Był moment, kiedy chciałem się do niej przyłączyć. Pracowałem wtedy w ambasadzie w Waszyngtonie i nie podobał mi się ani kapitalizm, ani komunizm, więc chrześcijańska komuna wydawała się jedynym rozwiązaniem”; cyt. za: Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 249–250.

²¹ Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie*, s. 514.

wiemy, co Miłosz miał na myśli”. Jak to — nie wiedzą? Mówię im, że miał na myśli pieniądze. Na co oni: „Skąd Pan wie?” Stąd, że istnieje intuicja i jako pisarz myślę, że ją posiadam. „Ja uważam, mówi Erdmanowa, że nie można używać argumentów takich jak pieniądze”. I dodaje: „Przecież jest zupełnie możliwe, że Miłoszowi podobało się dużo rzeczy w Polsce — na przykład uniwersytety zapełnione młodzieżą robotniczą”. Czyli że Bezpieka, mordowanie ludzi, rosyjskie wojska, pogrom kultury — to jest nic, to są drobiazgi, których taki Miłosz mógł nie zauważyć. Ohydne²².

Dalej zaś, w krytycznym ferworze po lekturze bieżących „produkcji” literackich w jednym z pism krajowych, dodawał:

Jest to, zdawałoby się, już dno upodlenia moralnego i artystycznego. [...] I Miłosz ma czelność udawać, że dopiero teraz zorientował się, że jest spętany, i że dotąd można to było znieść. I mówi o literaturze „Nowej Wiary”, jakby tam była jakaś literatura, a nie „cloaca maxima”, piekło nie na tragiczno, tylko na błazeńsko²³.

W odpowiedzi na falę potępieńczych głosów, publikowanych m.in. na łamach londyńskich „Wiadomości”, Jerzy Giedroyc i środowisko „Kultury” (gdzie Miłosz znalazł schronienie w sensie dosłownym oraz moralne i psychiczne wsparcie), podjęło akcję zbierania podpisów pod popierającym poetę oświadczeniem²⁴. Aniela Mieczysławska, będąca w Nowym Jorku nieformalnym przedstawicielem redakcji paryskiego miesięcznika, a jednocześnie w emigracyjnym kręgu odgrywająca ważną, acz trudną do opisanego i przecenienia rolę organizatorki wielu wydarzeń i „ducha opiekuńczego” wielu osób, poproszona o pomoc w tej sprawie, odpowiadała:

Pisałam Panu wielokrotnie, że jestem *avocat du diable*²⁵, że postępowanie Miłosza tutaj mi się podobało (a przecież to nie jest młodzik i zbyt długo jak na mój gust siedział lat [!] w Waszyngtonie), ale starałam się bronić Waszego stanowiska wobec nieprzejednanych. Natomiast nie podpiszę Waszej deklaracji i wobec tego nie będę mogła zbierać pod nią podpisów, bowiem wie Pan, że również miałam zastrzeżenia i do artykułów Miłosza [...], gdy się ukazało „NIE”²⁶. Nieraz pisałam, że bronić mogę tylko sprawy, w którą naprawdę wierzę [...]. Z ludzi, którzy może by tu chcieli podpisać to chyba Wittlin, może Wańkiewicz, Parnicki, a inni znajomi albo byli obojętni lub wręcz wrogo się do Miłosza ustosunkowywali²⁷.

Wittlin oświadczenia wprawdzie nie podpisał²⁸, ale nowy azylant świadom był jego emocjonalnego zaangażowania w „sprawę Miłosza” i liczył na dalszą jego życzliwość:

²² Notatka z 26 maja 1951; cyt. za: J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2, Warszawa 1992, s. 139–140.

²³ Notatka z 17 lipca 1951; cyt. za: J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2, s. 188.

²⁴ *Oświadczenie*, *Kultura* 1951 nr 12(50), 1952 nr 1(51). W związku z głosami w prasie emigracyjnej, atakującymi Miłosza, tekst popierający go podpisało 33 intelektualistów emigracyjnych, m.in. A. Bobkowski, M. Bohusz-Szysko, J. Czapski, K. A. Jeleński, J. Kowalewski, J. Radzyńska, J. Stempowski, W. Tarnawski, S. Vincenz, M. Wańkiewicz.

²⁵ (franc.) — adwokat diabła.

²⁶ Mowa o głośnym tekście Miłosza pt. *Nie* (*Kultura* 1951 nr 5(43), s. 3–13, w którym tłumaczył i uzasadniał swoje zerwanie z komunizmem.

²⁷ Archiwum Instytutu Literackiego w Maisons-Laffitte, list A. Mieczysławskiej do J. Giedroycia z 15 listopada 1951, mps niepublikowany.

²⁸ O złożonych przyczynach, które wpłynęły na jego stanowisko, informował J. Giedroycia w liście z 21 grudnia 1951, wyjaśniając m.in., że przyjął „zasadę nie podpisywania, b e z w y r a ż n e g o p r z y m u s u, żadnych tekstów, których nie jestem autorem czy współautorem. Zresztą nigdy nie lubiłem zbiorowych enuncjacji”. I dodawał: „O ile wiem, jedynym realnym celem jest dla Miłosza — wiza. Przykro mi przed Panem chwalić się, że w tej sprawie nie byłam

[...] wiem przecież, że Pan robił w New Yorku wszystko, co mógł, że kruszył Pan o mnie zajadle kopie — Pan jeden — i za to wszystko Panu szczerze i serdecznie dziękuję. Chciałbym, żeby Pan był mi przyjazny — bo ja zawsze byłem²⁹.

Miłosz osiedlił się w Paryżu, początkowo w gościnnym domu „Kultury” w Maisons-Laffitte. Głęboko przeżywając rozłąkę z rodziną, pozostawioną w Stanach Zjednoczonych, podjął w 1952 r. starania o wizę amerykańską. Dziś już wiadomo, że powodem odmowy były donosy do placówek dyplomatycznych USA, oskarżające poetę o kryptokomunizm³⁰. Rodzinę udało mu się sprowadzić do Francji dopiero w połowie następnego roku — ale gorzyc porażki, połączona z poczuciem wyższości moralnej, dyktowała mu jeszcze długo później twarde słowa w liście do Kridla:

Tak więc Paryż na coś się przydał. Kampania, jaką rozpętali przeciwko mnie polscy emigranci, była wściekła, wyrażała się przede wszystkim w niezliczonej ilości donosów, tak że zrezygnowałem z początkowego zamiaru wyjazdu do Ameryki, z powodów przede wszystkim moralnych, żeby nic nie mieć do czynienia z wizami i z całym tym mętlikiem dokoła nich — i mieszkając tutaj nie mam nic do czynienia z żadnymi polskimi komerażami³¹.

Utrzymywanie siebie i rodziny z pisania i tłumaczenia było nie lada wyzwaniem — objęcie uniwersyteckiej katedry jawiło się zatem jako rodzaj stabilizacji i gwarancji spokoju, koniecznego do pracy twórczej. Gdy więc w 1954 r. pojawiły się sygnały, że Kridl przechodzi na emeryturę, a władze Columbii rozpoczynają poszukiwania następcy, Miłosz — mimo niechęci do Ameryki i pełnego rezerwy stosunku do Polaków w Ameryce — deklarował zainteresowanie tą posadą; kontrkandydaci wywodzili się z dobrze znanego mu środowiska: Lechoń, Wierzyński i Wittlin, a także profesorowie Zbigniew Folejewski i Wiktor Weintraub³². Kridl, po przejściu na emeryturę w 1956 r., kontynuował jednak jeszcze przez pewien czas pracę dydaktyczną i naukową, natomiast po jego śmierci w następnym roku Uniwersytet Columbia ostatecznie rozwiązał

tu obojętny i starałem się urobić przychylnie parę osób. Nie przysporzyło mi to przyjaciół u większości tutejszych współuchodźców. Publicznie [...] nie mogę w ogóle w sprawie Miłosza zabierać głosu”; cyt. za: J. Giedroyc, A. Janta-Pończyński, *Korespondencja 1947–1974*, Warszawa 2009, s. 308.

²⁹ List Cz. Miłosza do J. Wittlina z 4 listopada 1952; cyt. za: *Zeszyty Literackie* 2011 nr 1, s. 108. Trudno jednak nie zawahać się nad tą samooceną, kiedy wiadomo, że również i Wittlin był jedną z osób portretowanych w raportach do MSZ, o którym radca Miłosz pisał: „Na Wittlinie, podobnie jak na wszystkich inteligentniejszych ludziach emigracji, ogromne wrażenie zrobiły pisma literackie wydawane w Polsce. Przyznaje im wysoki poziom i jest bardzo zainteresowany pracami działających w kraju pisarzy. Wyraził chęć posyłania do pism krajowych swoich utworów. Jest jednak pełen obaw i zahamowań. Politycznie nie jest zdecydowany — z jednej strony związany był dotychczas z grupą Lechonia, z drugiej jednak ocenia w zupełności pozytywnie wyniki osiągnięte w kraju. Jest przy tym w istocie człowiekiem o przekonaniach szczerze demokratycznych”; *Archiwum MSZ*, z. 21 w. 87, „Sprawozdanie z czynności za czas od 7 II–30 III 1946 z działa kultury i sztuki — radca Czesław Miłosz”; cyt. za: A. Franaszek, *Miłosz*, s. 421–422.

³⁰ Znane jest już od dawna nazwisko jednego (ale nie jedyne) z fałszywych informatorów, Miłosz bowiem miał świadomość, iż „opinia, że należy zrobić co można, żeby nie wpuścić do Ameryki szkodliwego osobnika, znajdowała wyraz w przeróżnych listach i zapisach, które załatwiały skutecznie moją nadzieję na wizę”; cyt. za: Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 40.

³¹ List Cz. Miłosza do M. Kridla z 6 grudnia 1954; cyt. za: Cz. Miłosz, „*Mój wileński opiekun*”, s. 62.

³² Informacje z dokumentów w Archiwum M. Kridla na Uniwersytecie Columbia w Rare Book and Manuscript Library.

katedrę literatury polskiej. Uniwersytecki angaż Miłosza pozostał wobec tego tymczasem w sferze marzeń.

Mimo oddalenia od polskich środowisk naukowych w Ameryce, poeta miał tu jednak swoje kontakty i życzliwych mu ludzi, a wśród nich Wacława Lednickiego, który od 1944 r. zajmował stanowisko profesora slawistyki na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley (w 1942 r. był jednym z założycieli PIN, później wieloletnim członkiem zarządu i przewodniczącym sekcji historycznoliterackiej Instytutu). W 1958 r. w związku ze zbliżającą się 100. rocznicą śmierci Zygmunta Krasińskiego (1859–1959) kierownictwo PIN właśnie Lednickiemu zaproponowało redakcję i opiekę merytoryczną nad „księgą o Krasińskim”³³, ten zaś — opracowując koncepcję tomu, proponował współpracę wielu badaczom, m.in. Miłoszowi. Pisał więc poeta do przyszłego redaktora tomu:

Drogi panie profesorze,

Jestem okropnie zawstydzony, patrząc na datę pana listu. [...] Nigdy nie byłem wielbicielem Krasińskiego (jest w nim chyba jakiś niedowład realizacji), ale problemy są fascynujące, od strony dnia dzisiejszego i nowej perspektywy na *Nieboską*, a kto wie, czy również nie na *Irydionę*. Od tak dawna nie miałem tych utworów w ręku, że czytałbym teraz „świeżymi oczami”. Postarałbym się więc coś napisać i dziękuję za zaszczytne zaproszenie³⁴.

Nie omieszkiał też czynić pewnych istotnych sugestii odnośnie zaproszenia innych osób (także cudzoziemców), ale szczególnie ważne wydaje się zwrócenie uwagi na badaczy z kraju:

Jeżeli wolno mi wyrazić zdanie, sądzę, że dobrze byłoby zaprosić parę osób z Polski do takiej książki. Wszelkie stwarzanie tego rodzaju precedensów jest pożyteczne, bo przełamuje ich tam izolację, a pisać do książki historyczno-literackiej jest dla nich sprawą znacznie mniej drastyczną niż np. do „Kultury”³⁵.

W tym zbiorowym tomie (planowanym jako jubileuszowy, który ostatecznie ukażał się jednak ze znacznym opóźnieniem), znalazł się istotnie szkic Miłosza zatytułowany *Krasiński's retreat*. Nie bez racji będzie zauważyć, że w tym czasie język angielski nie był jeszcze jego żywiołem, bo tekst tłumaczony był z polskiego — przez Lednickiego właśnie³⁶. Bodaj częściowe wyjaśnienie tego stanu znaleźć można w cytowanym już liście do Lednickiego, któremu poeta wyznawał:

Nie robię żadnych planów życiowych, po prostu staram się rozwiązywać z tygodnia na tydzień problemy finansowe, rozumiiałe u kogoś upierającego się przy pisaniu po polsku. Jakież zapory zaczynają działać, ile razy przymuszony potrzebą piszę po francusku

³³ Lednicki był wcześniej redaktorem obszernego tomu szkiców i rozpraw *Adam Mickiewicz in World Literature* (Berkeley–Los Angeles 1956), którego wydanie było jednym z ważniejszych ogniw szeroko zakrojonych i organizowanych przez PIN nie tylko w Nowym Jorku, ale i w innych stanach, obchodów 100-lecia śmierci romantycznego wieszczka. W liście z 8 czerwca 1958 Sekretarz Generalny PIN, Stanisław Strzetelski, pisał do Lednickiego: „[...] ucieszyłem się niezmiernie, że Pan się podjął redakcji książki o Krasińskim [...], wydawnictwo będzie z konieczności znacznie skromniejsze aniżeli Mickiewicz, jestem pewien, że wypadnie co do treści i poziomu równie znakomicie”; PIASA 17 / 1720, kopia maszynopisu niepublikowanego.

³⁴ Archiwum PIN, Wacław Lednicki Papers collection nr 7 / folder 112 (dalej: PIASA 7 / 112), list Cz. Miłosza do W. Lednickiego z 4 września 1958, rkp. niepublikowany.

³⁵ Tamże.

³⁶ Cz. Miłosz, *Krasiński's Retreat*, transl. from the Polish by S.W. Wallace and W. Lednicki, [w:] *Zygmunt Krasiński. Romantic Universalist. An International Tribute*, ed. by W. Lednicki, New York 1964, s. 213–222.

albo po angielsku. Mogę to robić tylko, jeśli siebie przekonam z góry, że to jest nie do druku (np. odczyt)³⁷.

Współpraca z okazji księgi Krasińskiego była — jak się wydaje — efektem wcześniej zadziergniętych kontaktów, podczas jednej z podróży Lednickiego do Europy. Wówczas też po raz pierwszy pojawić się musiał wątek ewentualnego przyjazdu Miłosa do Berkeley, gdzie (jak w przypadku Kridla) poszukiwano zawczasu następcy dla Lednickiego. Sam poeta odnosił się do tego dość sceptycznie:

Po różnych doświadczeniach doszedłem do wniosku, że robienie planów na przyszłość jest niemoralne. W Paryżu rozmawialiśmy o Kalifornii. Gdyby się z tego coś wykluło, to znaczyłyoby, że tak było sądzone, gdyby nie, to znaczyłyoby, że było sądzone co innego³⁸.

Rolę Lednickiego w tych wydarzeniach oceniał jednak dość realistycznie:

Do zaproszenia mnie przez Uniwersytet Kalifornijski przyczyniło się kilka zbiegów okoliczności. Wydział szukał wtedy wykładowcy literatury polskiej, a odchodził właśnie na emeryturę Waclaw Lednicki, zresztą wykładający głównie literaturę rosyjską. Nie całkiem poprawne byłoby twierdzić, że przychodziłem na jego miejsce. Lednickiego znałem, ale, jak się zdaje, zachowywał się w tym wypadku neutralnie: ani pomagać, ani szkodzić³⁹.

W innym miejscu zaś wspominał:

Pierwsze zaproszenie przyszło w 1959 roku, odpowiedziałem, że może w roku następnym, zresztą uzyskanie amerykańskiej wizy nie wydawało mi się prawdopodobne. Frank⁴⁰ ponowił zaproszenie w 1960. Nie mam danych, żeby sądzić, że Lednicki typował mnie na swojego następcę. Nic a nic nas nie łączyło, bo był po prostu arystokratą (czy raczej półarystokratą) starej daty⁴¹.

Nie zmienia to faktu, że właśnie u Lednickiego szukał poeta oparcia i wskazówek, które pozwoliłyby mu podjąć to nowe wyzwanie i odnaleźć się w roli *visiting lecturer* — pisał więc:

[Whitfield] zaproponował mi wyłącznie tematy z literatury polskiej, bez „ogólnosłowiańskich”, dość dla mnie mglistych. Cała ta dziedziną, przemawiania *ex cathedra*, jest dla mnie nowa i częściowo nęcąca [...], ale zarazem powodująca u mnie sporo tremy. Byłbym bardzo wdzięczny, gdyby zechciał Pan podzielić się ze mną drobną częścią swego doświadczenia, tą częścią, która nadaje się do przekazania w słowach⁴².

W obszernym liście rozważał więc dalej różne koncepcje planowanych wykładów i seminariów, oczekując od Lednickiego potwierdzenia bardzo jeszcze niepewnych — w jego mniemaniu — własnych intuicji wykładowcy i badacza literatury, a poczuwając się do szczególnej z nim więzi, pisał:

Niech mi Pan Profesor wybaczy ten długi list będący właściwie szeregiem pytań. Nie nudziłbym Pana, gdyby nie wyczuwane głębokie pokrewieństwo postawy wobec wielu zjawisk. To pokrewieństwo (wolno to nazwać też ciągłością) istnieje i właściwie pisząc

³⁷ Zob. przyp. 34.

³⁸ Tamże.

³⁹ Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1996, s. 106–107.

⁴⁰ Mowa o Francis J. Whitfieldzie, lingwiście, profesorsze języków i literatur słowiańskich na uniwersytecie w Berkeley, wówczas dziekanie Wydziału Sławistyki.

⁴¹ Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 338.

⁴² PIASA 7 / 117, list Cz. Miłosa do W. Lednickiego z 26 kwietnia 1960, rpk. niepublikowany.

przedmowę do *Russia, Poland and the West*⁴³, określił Pan co trzeba doskonale i za moje pokolenie i za tych, co mają teraz lat dwadzieścia. [...] Mnie zresztą interesuje w Panu d o b r a⁴⁴ formacja „kresowa” (bo bywa i zła) i naturalnie próbuję pochlebiać, wynajdując u siebie też jej elementy⁴⁵.

Jesienią 1960 r. przeprowadzka do Ameryki stała się więc faktem — a kupiony parę lat wcześniej dom w Montgeron pod Paryżem Miłoszowie wynajęli Halinie i Kazimierzowi Wierzyńskiemu⁴⁶, którzy (dla odmiany) po wieloletnim pobycie w Stanach zdecydowali się na jakiś czas wyjechać do Europy. Korespondencja między obiema rodzinami w dużej mierze dotyczyła spraw praktycznych, związanych z gospodarstwem domowym, dzielił się w niej jednak Miłosz także i własnymi doświadczeniami akademika i niespodziankami, jakie go w tej roli spotykały:

Tutejsze życie jednak mi się całkiem podoba i zdecydowane jest już moje zostanie na następny, 1961/[19]62 rok. Mam miłe na ogół stosunki z profesorami i ze studentami. Muszę Ci powiedzieć, że nie myślałem w moich dziko-awangardziarskich latach, że kiedyś zostanę propagatorem poezji Skamandra — co nastąpiło. Skamandra przerabiam na moim seminarium b. starannie, czytaliśmy manifest z 1920 r., no i czytamy poszczególne jego poetów [...]. Na innym, niższym kursie, przerabiam teraz z nimi pamiętniki Niemcewicza⁴⁷, ku wielkiej ich ucieśze⁴⁸.

W tym samym zaś czasie Wierzyński rozważał ewentualność objęcia podobnej posady na uniwersytecie w Chicago — i tu Miłosz mógł już wystąpić w roli doradcy:

Co do Twojej decyzji na Chicago: 1). Uniwersytet jest znakomity, ale ubogi w porównaniu ze stanowymi, takimi jak np. *of California*. Suma 7.000 nie jest nabijaniem w butelkę — jak tutaj zasięgnąłem języka, to są możliwości uniwersytetu chicagowskiego. [...] 2). Nauczanie ma tę dobrą stronę, że daje pewną ekspansję, wyładowanie i kontakt z młodzieżą. 3). Chicago jest złe miasto i jako klimat, i jako aura ludzka, a w dodatku ta okropna Polonia, która Ciebie będzie wplątywać, jeżeli nie odetniecie się od niej z góry⁴⁹.

Polonia, Polacy, polskość, polonistyka, — obszary te w wymiarze praktyki uniwersyteckiej nosły dla Miłosa kolejne trudności i wyzwania, budzące jego emocjonalny i intelektualny sprzeciw, któremu dawał wyraz w korespondencji z Giedroyciem:

Sytuacja w dziedzinie podręczników z historii Polski i historii literatury polskiej jest b.

⁴³ Tom studiów W. Lednickiego *Russia, Poland and the West. Essays in Literary and Cultural History* (London 1954).

⁴⁴ W oryginale podkreślone.

⁴⁵ Zob. przyp. 42.

⁴⁶ Prozaiczne i praktyczne wyjaśnienie tej — zdawałoby się — dość zaskakującej ze względu na dotychczasowe kontakty obu poetów sytuacji znajdujemy we wspomnieniach Miłosa: „Do Berkeley przyjechałem z rodziną w jesieni 1960 [...], zostawiając dom w Montgeron pod Paryżem wynajęty Kazimierzowi Wierzyńskiemu, z którym nie łączyły mnie bardzo bliskie stosunki, ale była to dobra opieka i nad domem, i nad ogrodem”; cyt. za: Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, s. 106.

⁴⁷ Wolno przypuszczać, że były to *Podróże po Ameryce, 1797–1807* (Wrocław 1959), skoro wzbudziły zainteresowanie amerykańskich studentów.

⁴⁸ Biblioteka Polska w Londynie, Archiwum Kazimierza Wierzyńskiego, sygn. rkps 1360 / VI, 1k., list Cz. Miłosa do K. Wierzyńskiego z 19 lutego 1961, mps niepublikowany.

⁴⁹ Biblioteka Polska w Londynie, Archiwum Kazimierza Wierzyńskiego, list Cz. Miłosa do K. Wierzyńskiego z 31 lipca 1961.

zła. Zwłaszcza kiedy porównuje się z mnóstwem doskonałych opracowań literatury rosyjskiej. Jest historia literatury Kridla (po angielsku⁵⁰). Poza tym mnóstwo książek historycznych, ale pisanych w duchu tak szowinistycznym i reakcyjnym (dotyczy to też np. Krzyżanowskiego — o polskim romantyzmie, Dyboskiego, a nie mówimy już o Haleckim⁵¹), że skutek wręcz odwrotny od zamierzonego przez autorów — studenci tego szowinistycznego, nacjonalistycznego ducha polskiego nie znoszą. I słusznie, bo te komunały o *Pologne martyre*, o bohaterstwie, o patriotyzmie poetów itp. są głupawe. L u d z k i c h wartości polskiej literatury żaden z tych autorów pokazać nie umie, a potem zdziwienie, że Polaków wszędzie nienawidzą⁵².

Wydaje się, że starał się zachować pewien dystans wobec polskich środowisk, by nie narażać się na różnego rodzaju dyskomfort⁵³; wolno też przypuszczać, że i ostrość jego sądów jemu samemu nie ułatwiała tych kontaktów. Na dystans emocjonalny i intelektualny nakładał się jeszcze dystans dzielący Berkeley od Nowego Jorku, zatem sprawy i działania PIN nie były w centrum jego zainteresowań. W Kalifornii zaprzyjaźnił się jednak z Lednickim⁵⁴, silnie związanym i aktywnie uczestniczącym w działalności Instytutu, i za jego pośrednictwem dowiadywał się np. o jednym z najważniejszych momentów w historii PIN, w którym na przełomie 1960/1961 decydowała się polityczna linia jego dalszej działalności:

Od Lednickiego wiem też o scysjach w Polish Institute of Arts and Sciences w New Yorku na tle współpracy z Polską (grupa Strzetelskiego) i „nieprzejednania” (grupa Haleckiego)⁵⁵.

Kazimierz Wierzyński natomiast, który od lat obracał się w kręgu PIN, zasiadając m.in. w jego władzach, a jesienią 1961 r. powrócił do Ameryki, zamierzał zapewne zaktywizować Miłosza na tym polu. Na posiedzeniu Zarządu PIN dnia 7 września 1962 r. rozważany był wniosek Komisji Nominacyjnej o przyjęcie w poczet Instytutu 34 nowych członków. W protokole czytamy m.in.:

Podczas dyskusji p. Wierzyński zwrócił uwagę na to, że kilku członków zgłosiło kandydaturę Czesława Miłosza i wyraził życzenie, aby Komisja Nominacyjna szybko rozpatrzyła tę kandydaturę, którą on — ze względów formalnych i rzeczowych — usilnie popiera⁵⁶.

⁵⁰ M. Kridl, *A Survey of Polish Literature and Culture*, Hague 1956.

⁵¹ Wymienione kolejno: J. Krzyżanowski, *Polish Romantic Literature*, London 1930; R. Dyboski, *Outlines of Polish History*, London 1925; R. Dyboski, *Modern Polish Literature*, London 1924; O. Halecki, *A History of Poland*, New York 1956.

⁵² List Cz. Miłosza do J. Giedroycia z 16 grudnia 1961; cyt. za: J. Giedroyc, Cz. Miłosz, *Listy 1952–1963*, s. 560–561.

⁵³ W liście do J. Giedroycia z 29 października 1960 już z Berkeley pisał np.: „Polaków i tutaj w Kalifornii jest sporo, co mnie martwi. Mam do wyboru albo się migać i unikać kontaktów, co narazi mnie na plotki i urazy odtrącenia, albo podtrzymywać «stosunki», co zarznęłoby mnie fizycznie i też naraziłoby na nieskończone plotki i obrazy (że spotykam się z tym, a nie chcę z tamtym)”; tamże, s. 438.

⁵⁴ W liście do J. Giedroycia z 5 września 1961 Miłosz pisał: „Lednicki mieszka po drugiej stronie ulicy i jakoś dziwnie nas sobie teraz upodobał”; tamże, s. 509.

⁵⁵ List Cz. Miłosza do J. Giedroycia z 5 grudnia 1960; tamże, s. 461.

⁵⁶ Archiwum PIN, „Księga Protokołów Posiedzeń Zarządu” za lata 1960–1964. Materiał nie opracowany, udostępniony autorce niniejszego tekstu przez T.V. Gromadę w grudniu 2008.

Zapis protokołu jest dość lakoniczny, jednak w relacji wspomnieniowej jednego z uczestników zebrania⁵⁷ dyskusja na temat członkostwa Miłosza miała raczej emocjonujący przebieg. Środowisko nowojorskie w znakomitej większości ciągle jeszcze gotowe było poddawać Miłosza ostracyzmowi. Wierzyński, chcąc przeforsować przyjęcie go na członka PIN, miał podobno uciec się do swoistego szantażu, zagroził bowiem, że w razie odrzucenia tej kandydatury, on sam z członkostwa zrezygnuje. Jak się wydaje, metoda okazała się skuteczna — w 1963 r. Miłosz figurował już na liście członków Instytutu.

Członkostwo Miłosza oraz jego rzeczywiste związki z Instytutem wypadają jednak uznać za cokolwiek problematyczne. Pierwszym i — wobec postawy Wierzyńskiego w sprawie Miłosza — zaskakującym na to przykładem jest bowiem jego odmowa uczestniczenia w jubileuszu 70-lecia urodzin i 50-lecia pracy twórczej autora *Życia Chopina*, jaki PIN przygotowywał w 1964 r. w Nowym Jorku. O swoim stanowisku informował Jana Wszelakiego, ówczesnego dyrektora Instytutu:

Czuję się zaszczycony zaproszeniem do wzięcia udziału w Komitecie Honorowym tworzonym z okazji jubileuszu Kazimierza Wierzyńskiego. Niestety wiele lat temu obrałem za zasadę, aby nie uczestniczyć w żadnych przejawach życia organizacyjnego Polonii zagranicznej i zasady tej przestrzegam do dziś. Jedynym od niej odstępstwem jest moja obecność na liście członków Polskiego Instytutu. Zechce mi Pan wierzyć, że odmowa wzięcia udziału w Komitecie Honorowym przychodzi mi z trudnością i jest dla mnie przykra, a to ze względu na mój stosunek do osoby i poezji Kazimierza Wierzyńskiego jak najprzyjaźniejszy⁵⁸.

Inny przykład świadczy jednak, że — wierny wybranym przez siebie przyjaciółom — umiał zdobywać się na gesty wdzięczności i poparcia w szlachetnej i słusznej sprawie. Wyjątkową bowiem rolę w najtrudniejszym dla Miłosza momencie depresji (w następstwie podjęcia decyzji o zerwaniu z PRL-em i o politycznej emigracji) i „przywrócenia go do życia” odegrał Stanisław Vincenz⁵⁹. W jego sprawie pisał więc poeta do Damiana S. Wandycza, wówczas Sekretarza Generalnego PIN:

Wielce Szanowny Panie,

Jakkolwiek nie znam Pana osobiście, pozwalam sobie zwrócić się do Pana jako do kierownika Instytutu, wtajemniczonego w sprawę nagrody im. Jurzykowskiego, które to sprawy, cały mechanizm, nie są dla mnie jasne. O ile wiem, nie jest rzeczą przeciwną obyczajom wysuwać kandydatów do nagrody na rok następny. Jeżeli tak jest, chciałbym wysunąć kandydaturę Stanisława Vincenza, któremu wiele zawdzięczam — i myślę, że nie ja jeden. Zresztą wytłumaczyłem dlaczego go cenię w mojej przedmowie do jego tomu esejów *Po stronie pamięci*, wydanego przez paryską „Kulturę” w 1965 roku. Vincenz jest stary i nie może liczyć, jako emigrant, na publiczne uznanie jego zasług, co niewątpliwie nastąpiłoby, gdyby mieszkał w Polsce. Nieszczęśliwe losy jego dzieła o Karpatach *Na wysokiej połoninie*, którego 1. tom ukazał się przed wojną w Polsce, ale w warunkach emigracyjnych całość nigdy nie mogła się ukazać, nie kwalifikują go do figurowania wśród zapomnianych. I być może jest pewna niesprawiedliwość w nagradzaniu przez nowojorskie jury ludzi młodych, dlatego że mieszkają w Polsce, z pomi-

⁵⁷ Thaddeus V. Gromada, obecny prezes PIN, w rozmowie z autorką niniejszego tekstu w grudniu 2008 w Nowym Jorku.

⁵⁸ PIASA 17 / 669, list Cz. Miłosza do J. Wszelakiego z 3 maja 1964, rpk. niepublikowany.

⁵⁹ Nie bez powodu biograf Miłosza, A. Franaszek, tę część opowieści o życiu późniejszego noblisty zatytułował *Egzorcyzmy*, opisując wyjątkową osobowość Vincenza i szczególną specyfikę jego domu oraz ich terapeutyczne oddziaływanie na „świeżego” emigranta; zob.: A. Franaszek, *Miłosz*, s. 498–504.

nięciem starych autorów, w dodatku będących, jak Vincenz, w trudnych warunkach materialnych, choć oczywiście sam gest tu najwięcej znaczący⁶⁰.

Nie miejsce tu, by dociekać, na ile sugestie Miłosza wpłynęły na werdykt jury Nagród Jurzykowskiego (których komitet organizacyjny i „centrum decyzyjne” fundator złożył właśnie w ręce Zarządu PIN), w każdym razie jego „protegowany” znalazł się wśród laureatów w dziedzinie literatury w 1966 r. — kiedy nagrody miały szczególnie prestiżowy charakter, określane były bowiem wówczas mianem „Millenijnych”⁶¹.

Dodać wypada, że w dwa lata później — w 1968 r. — to Czesław Miłosz (obok Jerzego Andrzejewskiego, Andrzeja Kijowskiego i Anieli Gruszeckiej-Nitschowej) został nagrodzony przez Fundację Jurzykowskiego w dziedzinie literatury. Wydaje się znamienne, że w okolicznościowym druku z okazji kolejnej edycji nagród, Miłosz został określony mianem: „jeden z czołowych i najbardziej uniwersalnych talentów współczesnej literatury polskiej”⁶², zaakcentowano też przede wszystkim jego autorstwo *Zniewolonego umysłu*⁶³, co przypuszczalnie nie do końca cieszyło laureata, który

⁶⁰ PIASA 17 / 1175, list Cz. Miłosza do D. S. Wandycza z 19 lutego 1966, rpk. niepublikowany.

⁶¹ W wydawnictwie informacyjnym *Jurzykowski Millennium Awards* (New York 1966, s. 16) o S. Vincenzie napisano: „born 1888, in Poland, residing in Switzerland. Writer, essayist, translator he was the first to introduce Walt Whitman to Poland. His major work which appeared in an abbreviated English translation as *On the High Upland* is a literary and philosophical interpretation of the beliefs and legends of the Hutsul mountaineers in the region of former southeastern Poland. Mention should also be made of his collections of essay and the recently published *Dialogues with the Soviet* (1966). Particularly noteworthy is his work as editor of «Droga» (1927–1929), which under his direction became a leading literary and philosophical journal. An evaluation of Vincenz’s creative work has been presented by Czesław Miłosz in his essay *La Combe*, published in the Paris Polish monthly «Kultura» in October 1958” [„urodzony w 1888 w Polsce, mieszka w Szwajcarii. Pisarz, eseista, tłumacz, jako pierwszy wprowadził do Polski Walta Whitmana. Jego najważniejsza praca, która ukazała się w skróconym przekładzie pt. *On the High Upland* (tj. *Na wysokiej połoninie*) jest literacką i filozoficzną interpretacją wierzeń i legend Hucułów z regionu dawnej południowo-wschodniej Polski. Należy też zwrócić uwagę na jego zbiory esejów oraz ostatnio opublikowane *Dialogi z Sowietami* (1966). Szczególnie ważna jest jego praca jako redaktora «Drogi» (1927–1929), która pod jego kierownictwem stała się wiodącym pismem literackim i filozoficznym. Rozwój twórczości Vincenza przedstawił Czesław Miłosz w esejju *La Combe*, opublikowanym w paryskim miesięczniku «Kultura» w październiku 1958” — przekł. B.D.]

⁶² W oryginale w *Jurzykowski Foundation Awards 1964–1968* (New York 1968, s. 9): „one of the most leading and most versatile talents of contemporary Polish literature”.

⁶³ „Probably Miłosz’s best known work is *The Captive Mind*. Translated into many languages, it has been universally recognized as a masterly analysis of intellectual life in a totalitarian system” [„Przypuszczalnie *Zniewolony umysł* jest najlepiej znaną jego książką. Przetłumaczona na wiele języków uznawana jest za mistrzowską analizę życia intelektualnego w systemie totalitarnym” — przekł. B. D.]; cyt. za: *Jurzykowski Foundation Awards*. Wydaje się, że książka ta przez swą antykomunistyczną wymowę mogła być stanowić przełom w relacjach między autorem, opisującym z autopsji reżimowe zniewolenie intelektualne, a środowiskiem emigracji niepodległościowej w Nowym Jorku, której symbolem w pewnym sensie jako najbardziej „nieprzejednany” stał się Jan Lechoń. Nawet on bowiem odnotował wrażenia z lektury: „Sylwetki czterech pisarzy w *Zniewolonym umyśle* — wspaniałe, określenie «europejski» świetnie pasuje do tego Miłosza, który jest tak bardzo niepolski. Jest to arcydzieło analizy psychologicznej, która nie jest psychoanalizą, przy czym styl, jakiego żaden inny z naszych pisarzy nie ma — tutaj oszczędność naprawdę robi wrażenie ukrywanego bogactwa. Ale przeczytawszy to wszystko, robi się zimno na sercu, podziwia się tego Miłosza, ale zarazem ma się dla niego prawie litość — albo strach przed nim. Ta inteligencja jest jak nóż ostra, ale też jak nóż zimna i okrutna [...]”; Notatka z 13 maja 1956, cyt. za: J. Lechoń, *Dziennik*, t. 3. Warszawa 1993, s. 843.

uważał się przede wszystkim za poetę i identyfikowanie go wyłącznie z tym tytułem budziło jego irytację⁶⁴.

W tym samym roku, 25 czerwca, po raz pierwszy odbył się w PIN w Nowym Jorku wieczór autorski Miłosza — dzielony wprawdzie z przebywającym wówczas w Stanach Zjednoczonych Zbigniewem Herbertem. Nie pozbawione podstaw będzie przypuszczenie, że w jakimś stopniu była to inicjatywa Miłosza na rzecz Herberta, z którym się wówczas przyjaźnił i którego wprowadzał w świat amerykański⁶⁵. Nie można też wykluczyć, że połączony wieczór poetów miał być niejako przełamaniem istniejącej ciągle emocjonalnej bariery między Miłoszem a środowiskiem nowojorskim, skupionym w PIN, mimo upływu lat bowiem szczególnie tutaj pamiętano mu ciągle związki z warszawskim reżimem. O utrzymywaniu się nadal nieprzyjaznej atmosfery, jeszcze w kilka lat później, świadczyć może incydent, który poeta opisał w liście do Franka Mochy, przewodniczącego świeżo reaktywowanej (po wielu latach zapaści organizacyjnej) Sekcji Literatury i Sztuki PIN, odpowiadając na jego zaproszenie do udziału w jej pracach:

Nie odpowiadałem na Pana list z 10 grudnia, bo zamierzałem być w Nowym Jorku 18 grudnia i miałem nadzieję, że będę mógł przedyskutować te sprawy osobiście. Ustaliłem telefonicznie spotkanie z Panem Gromadą, czy tak w końcu mi się wydawało, ale telefonowałem dwukrotnie i za każdym razem sekretarka zapewniała mnie, że Pan Gromada będzie w biurze 18 grudnia o godz. 12. Nie miałem jednak szczęścia widzieć Pana Gromady. W ogóle nie przyszedł. Nie widziałem też Dra Klebana, który zniknął za drzwiami, podczas gdy Pan Pusłowski⁶⁶ polecił mi czekać w holu, jak gdybym był petentem ubiegającym się o wizę⁶⁷.

W konkluzji, wyrażając zadowolenie, że to Mocha objął kierownictwo sekcji literackiej, i deklarując zainteresowanie jego doktoratem (poświęconym polsko-rosyjskim stosunkom literackim w XIX w.), stwierdzał:

Jeśli chodzi o mój udział w pracach sekcji — jest mało możliwy ze względu na dystans. Poza tym, wyznaję, sposób, w jaki zostałem potraktowany w Instytucie, zniechęca do jakichkolwiek prób kontaktu z tą instytucją. Będzie mi jednak przyjemnie być do Pana osobistej dyspozycji⁶⁸.

⁶⁴ Pisała o tym m.in. A. Frajlich w tekście wspomnieniowym *Był i zostanie*; zob.: A. Frajlich, *Czesław Miłosz. Lekcje*, Szczecin 2011, s. 34.

⁶⁵ Dał temu wyraz Herbert w liście do Miłosza z 18 sierpnia 1968, pisanym na pożegnanie z Nowego Jorku tuż przed powrotem do Europy: „Dziękuję Ci bardzo, że ofiarowałeś mi Amerykę; było warto!”; cyt. za: Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja*, Warszawa 2006, s. 97.

⁶⁶ Wymienieni w kolejności sprawowali wówczas w PIN różne funkcje: dr Thaddeus V. Gromada — sekretarza generalnego (Secretary General), dr Eugene Kleban — dyrektora wykonawczego (Executive Director), Franciszek Pusłowski — asystenta dyrektora (Assistant to Director).

⁶⁷ PIASA 17 / 769, list Cz. Miłosza do F. Mochy z 25 lutego 1975, mps niepublikowany. W oryginale: „I did not answer the letter of December 10 as I intended to be in New York on December 18 and I hoped I would be able to discuss those matters personally. I arranged by the phone for a meeting with Mr. Gromada, or at least that was my impression, since I telephoned twice and each time the secretary assured me that Mr. Gromada would be in his office at 12:00 on December 18. But I did not succeed to seeing Mr. Gromada. He did not arrive at all. Neither could I see Dr. Kleban who disappeared behind a door while Mr. Puslowski asked me to wait in the hall as if I was a petitioner soliciting a visa” [przekł. — B. D.].

⁶⁸ Tamże; w oryginale: „As to my participation in the works of the Section — it is hardly possible in view of the distance. Besides, I confess, the way I was received in the Institute disco-

Sekcja literacka PIN nie dawała jednak za wygraną — przede wszystkim za sprawą Renaty Górczyńskiej, która pod koniec lat 70. była asystentką i sekretarzem Miłosza, m.in. realizując z poetą serię rozmów, które później (pod pseudonimem Ewa Czarnecka) ukazały się w wydaniu książkowym⁶⁹. To ona zorganizowała 29 lutego 1980 r. wieczór „Miłoszowy” w sali odczytowej PIN i wystąpiła na nim ze wstępą prelekcją oraz jako jedna z recytatorek jego poezji. Nowojorski „Nowy Dziennik” najpierw kilkakrotnie zapowiadał owo spotkanie, później zaś opublikował obszerne sprawozdanie pióra Anny Frajlich-Zajac, w którym znamieny wydaje się zwłaszcza fragment:

Pomimo przejmującego mrozu publiczność dopisała i piękna, choć niewielka sala z trudem mieściła przybyłych miłośników twórczości naszego największego poety. Sam poeta rzadko pojawia się na tym wybrzeżu: w ciągu ostatnich dwóch lat odbył się wieczór autorski Czesława Miłosza w Muzeum Guggenheima, drugi raz — podczas zjazdu slawistycznego w New Haven. Piątkowy wieczór był spotkaniem z poezją Miłosza, ale nie z poetą⁷⁰.

Ogłoszona 9 października 1980 r. wiadomość o przyznaniu Miłoszowi literackiej Nagrody Nobla wywołała w PIN natychmiastową reakcję w postaci depechy do laureata:

Gratulujemy Panu najserdeczniej tego prawdziwie zasłużonego honoru i jesteśmy dumni, że jest Pan członkiem naszego Instytutu. Dzielimy radość z całą polsko-amerykańską społecznością — Feliks Gross i cały personel Polskiego Instytutu Naukowego w Ameryce⁷¹.

Niemal natychmiast przygotowano też okolicznościowy wieczór poetycki, zatytułowany *Ameryka w poezji Czesława Miłosza*, który pod przewodnictwem Renaty Górczyńskiej (Ewy Czarneckiej) odbył się już 17 października w siedzibie PIN na Manhattanie.

Dopiero po noblowskiej gali w Sztokholmie laureat odpowiedział przystaniem do Instytutu portretowej fotografii (zdobijącej po dziś dzień jeden z instytutowych gabinetów), z dedykacją adresowaną wszakże bardzo personalnie: „Feliksowi Grossowi z wdzięcznością i przyjaźnią 23.XII.80”. Jeśli można mówić, że dopiero wówczas w szorstkich dotychczas relacjach między poetą a Instytutem nastąpiło „nowe otwarcie”, to pewną rolę mogła w nim odegrać wspólnota doświadczeń historycznych z Feliksem Grosse, przede wszystkim jednak nie do przecenienia okazała się osobowość i postawa prof. Grossa, który uczciwie komentując sytuację z przeszłości, z godnością, ale i niekłamano serdecznością pisał do Miłosza:

Wielce Szanowny i Drogi Panie,
Dziękuję najmocniej za piękną fotografię, a przede wszystkim za Jego podpis i życzliwe słowa — jestem nimi naprawdę bardzo zaszczycony.
Ale przypomina mi też to zdjęcie spotkania we Wilnie, kiedyśmy nigdy — nawet po strasznej katastrofie — nadziei nie tracili i wiązali się w owe wczesne podziemie.

urages any new attempts at contact with the institution. I shall be pleased, however, to be of use to you personally” [przekł. — B.D.].

⁶⁹ Zob. przyp. 3.

⁷⁰ A. Frajlich-Zajac, *Wieczór poezji Czesława Miłosza*, Nowy Dziennik (Nowy Jork) 8–9.03.1980.

⁷¹ PIASA 17 / 1175, kopia telegramu; w oryginale: „We congratulate you most cordially for this well deserved honor and we are proud that you are a member of our Institute. We share our joy with the entire Polish-American Community — Feliks Gross and the entire staff of the Polish Institute of Arts & Sciences of America” [przekł. — B.D.].

Zdjęcie to honoruje nie tylko moją skromną osobę — ale i Instytucję, która — przyznając — w przeszłości niedalekiej ani taktu, ani wiedzy nie okazała. Ale przecież bardzo wiele uległo zmianie od tego czasu⁷².

Jak bardzo zmieniła się temperatura kontaktów, świadczyć może inny list, pisany przez Thaddeusa V. Gromadę:

Szanowny Panie,

Ostatnio Pani Ewa Czarnecka poinformowała nas w Instytucie, że wyraził Pan życzenie wieczoru autorskiego w niedzielę po południu 17 kwietnia 1983. Zbyteczne jest mówić, że jestem zachwycony tą dobrą wiadomością. Może być Pan pewny, że będzie Pan entuzjastycznie i gorąco witany. Pracownicy, zarząd i członkowie Instytutu są z Pana nadzwyczajnie dumni. Będzie to wielki honor i zaszczyt gości Pana w naszej siedzibie na 66 ulicy wschodniej. Gdyby to Panu odpowiadało, chciałbym zaprosić Pana na lunch. Po Pana wystąpieniu przewidziana jest skromna „lampka wina”⁷³.

Obawiając się nadmiernego tłoku w swej niewielkiej siedzibie, na wieczór ten Instytut rozesłał zaproszenia tylko do wybranych członków, choć zainteresowanie było znacznie większe. Tych, którym się wówczas nie poszczęściło, pocieszyć miała informacja, że poeta zapowiedział udział w obchodach 40-lecia Oddziału Kanadyjskiego PIN w Montrealu. (Istotnie uczestniczył w tych uroczystościach, w maju 1983 r., i uhonorowany został specjalną laudacją oraz okolicznościowym wydawnictwem pamiątkowym⁷⁴.) Podczas tego spotkania Miłosz sam czytał swoje wiersze, wybrane z różnych okresów twórczości, uwzględnił też fragmenty własnych przekładów biblijnych. (Po latach, dla podkreślenia ważności wydarzenia, upamiętniająca je fotografia znalazła się w albumowym wydawnictwie na 50-lecie Instytutu⁷⁵.) Relacjonująca ten wieczór na łamach „Nowego Dziennika” Gorczyńska (Czarnecka), pisała:

⁷² PIASA 17 / 1175, kopia listu F. Grossa do Cz. Miłosza z 4 czerwca 1981, rpk. niepublikowany.

⁷³ PIASA 17 / 1175, kopia listu T.V. Gromady do Cz. Miłosza z 18 marca 1983, mps niepublikowany; w oryginale: „Dear Mr. Miłosz, recently, we at the Institute were informed by Ms. Ewa Czarnecka that you expressed a desire to have an author’s evening (Wieczór Autorski) on Sunday, afternoon, April 17, 1983. Needless to say, I am absolutely delighted with this good news. You can be sure that you will be given an enthusiastic and warm welcome. The officers, the Board and the members of the Institute are enormously proud of you. It will be a great honor and privilege to have you at our headquarters on East 66th Street. If it is convenient for you, I would like to invite you for lunch before the program. A small reception is planned after your presentation” [przekł. — B.D.].

⁷⁴ [W. Krysiński] W. Krysiński, *Présentation de Czesław Miłosz le 3 mai 1983, l’Université McGill*, [w:] *Czesław Miłosz. On the 40th Anniversary. The Polish Institute of Arts and Science in Canada (1943–1983)*, Montreal 1983. W nocie sprawozdawczej, umieszczonej w „Kronice kanadyjskiej” pióra B. Heydenkorna, na łamach „Kultury” (1983 nr 7–8/430–431/, s. 214–215), czytamy: „Krótki pobyt Czesław Miłosza w Montrealu — na zaproszenie Polskiego Instytutu Naukowego z okazji 40-lecia istnienia — stał się największym wydarzeniem miejscowej Polonii. Żadna z dotychczasowych imprez nie ściągnęła tak wielkiej ilości publiczności. Ponad 1.000 osób wypełniło największą salę uniwersytetu McGill, a sporo osób stało na zewnątrz. Zaskoczony — a chyba również uradowany — tym powitaniem zauważył, iż ma nadzieję, że jest ono «wyrazem miłości do poezji, a nie do nagrody Nobla». Przyznanego mu honorarium w wysokości \$2.000 Miłosz nie przyjął. Publiczność reagowała żywo, entuzjastycznie na czytane przez autora wiersze oraz tłumaczenia w językach angielskim i francuskim”.

⁷⁵ *Polish Institute of Arts & Science of America. 50th Anniversary. 1942–1992*, New York 1992, s. 51 — podpis pod zdjęciem głosi: „In the center, Czesław Miłosz, Nobel Prize Laureate

Osoby, które słuchały Miłosza, czytającego swoje poezje po angielsku, zgodnie twierdzą, że jest on jakby inną osobą, kiedy czyta je po polsku. Mówiąc wiersze w oryginale — jest władczy. Literatura polska to jego gospodarstwo. Gdy czyta przekłady angielskie — jest bardziej kameralny, stonowany⁷⁶.

Opinię tę można skonfrontować jeszcze dziś, w archiwalnych zbiorach Instytutu zachowało się bowiem nagranie z tego wieczoru⁷⁷. Prof. Gross, z pewnym opóźnieniem dziękując za to spotkanie, pisał do poety:

[...] Był Pan [...] świadkiem entuzjazmu słuchaczy, uczcili Pana wyrazami szacunku, uznania. Nie pamiętam, by kiedykolwiek przedtem w Instytucie sala uczyła wykładowcę czy autora powstaniem i oklaskami. W czasie przyjęcia ten nastrój życzliwego uznania i podziwu dla talentu i sztuki pisarskiej był przecież powszechny, bez wyjątków.

Podziękować również pragnę za zezwolenie, by taśmę Jego wykładu skopiować oraz rozpowszechniać jako wydawnictwo Instytutu. Postaramy się także, by taśmy te także dotarły do Kraju⁷⁸.

W następnych latach kontakty Miłosza z Instytutem raczej nie stały się częstsze. PIN — jak niemal zawsze w swej historii — borykał się ze złą kondycją finansową, nazwisko zaś Miłosza stanowiło gwarancję powodzenia planowanych imprez i uroczystości. Tak też się stało, gdy wiosną 1988 r. organizowano spotkanie — rodzaj benefisu na rzecz PIN⁷⁹. W Komitecie Honorowym znaleźli się m.in.: Stanisław Barańczak z małżonką, Josef Brodsky, Zbigniew Brzeziński z małżonką, Anna Frajlich-Zajac, Janusz Głowacki z małżonką, Jerzy Kosiński z małżonką, Isaac Bashevis Singer, Susan Sontag i Thomas Venclova — ale centralną postacią wieczoru (23 kwietnia 1988 r. w New York University Club na Manhattanie) był Czesław Miłosz, czytanie przez niego jego wierszy oraz honorujący go jako laureata Nagrody Nobla bankiet na zakończenie. Efekty finansowe wieczoru były znaczące⁸⁰, ale prof. Gross w liście do noblisty w czym innym jeszcze upatrywał jego wartości:

Dla mnie spotkanie było szczególnie miłe i żałuję, że tak mało było czasu, by wymienić myśli i wrażenia. W kołach naszych cieszy się Pan ogromną sympatią i otoczony był Pan tak szczerze, że trudno mi było nawet osobiście odprowadzić i pożegnać — co proszę wybaczyć. [...] Nie chciałem jednak młodym i starszym odmawiać rzadkiej i niezapomnianej możliwości rozmowy z Panem. Kiedyś wykladałem w tych samych godzinach i w tej samej uczelni co Bertrand Russell i miałem możliwość kilkakrotnej rozmowy. Pamiętam to zawsze i rozumiałem młodych, którzy osobistej rozmowy pragnęli⁸¹.

and PIASA fellow after author's evening in 1981 [*sic!*]. On the left Secretary General Gromada, on the right Executive Director Gross”.

⁷⁶ [E. Czarnańska] E.C., *Słuchanie Miłosza*, Nowy Dziennik (Nowy Jork) 20.04.1983.

⁷⁷ Archiwum PIN, Oral History, „Professor Czesław Miłosz — author's evening, 1983”, sygn. container O 3 / cassette tapes nr 141, 142.

⁷⁸ PIASA 17 / 1175, kopia listu z 31 maja 1983, rpk. niepublikowany.

⁷⁹ Na okolicznościowym druku-zaproszeniu (podającym też skład Komitetu Honorowego i Komitetu Organizacyjnego) widnieje informacja: „Contribution \$100 per person. Tax deductible” (tzn. udział od osoby 100 dolarów, możliwy do odliczenia od podatku); PIASA 17 / 875.

⁸⁰ W liście z 25 kwietnia 1988 do Cz. Miłosza F. Gross podjął kwestie finansowe, związane z wieczorem: „Dziękuję również za szczerą odmowę pokrycia kosztów. Pozwalamy sobie pod Jego nazwiskiem wpisać jako osobisty dar kwotę \$500. — Recytacja przyniosła około \$5000 — na czysto, jak obliczamy”; PIASA 17 / 1175, kopia listu, mps niepublikowany.

⁸¹ Tamże.

Komentarz do tego spotkania znaleźć można i u Miłosza, który (podobnie jak prof. Gross) świadom nieprzyjemnych „zaszłości” — wszakże po obu stronach — starał się je w pewnym stopniu niwelować; wracając z Nowego Jorku do Kalifornii, notował:

25 IV 1988. W samolocie z New Yorku do San Francisco. Zmęczony bardziej z powodu wypitego alkoholu niż pracą. Choć czytanie po polsku i angielsku w Cornell Club na rzecz Polskiego Instytutu Naukowego kosztowało mnie sporo energii, tak że później chwiałem się na nogach. Tym razem siedziałem później i gadałem z różnymi ludźmi, udało mi się więc naprawić złe wrażenie, które zostawiłem kilka lat temu, wychodząc natychmiast po wieczorze, co wyglądało na manifestacyjną arogancję primadonny, choć naprawdę miało powody⁸².

Nawiązaną nić porozumienia Miłosz i Gross najwyraźniej starali się pielęgnować obaj: poeta — przesyłając Grossowi swoje książki, dyrektor PIN — odnajdując w nich bliskie mu tematy, idee i osoby, o czym pisał Miłoszowi w liście:

Drogi Panie, bardzo dziękuję Panu za życzliwe przekazanie ostatniej Jego książki *Metafizyczna pauza*⁸³, którą właśnie czytam. Uderza mnie tak typowa dla Pana głębia i szerokość, a przy tym sprawy bardzo mi bliskie, jak opis gimnazjum i profesorów, które tak bardzo przypominają moje gimnazjum w Krakowie. I ten opis ma tę niezwykłą głębię. Przy okazji wspomnę, że bardzo mnie zaciekał piękny esej o Dwight Macdonald w poprzedniej Pańskiej książce⁸⁴. Znałem go bardzo dobrze i podziwiałem jego dowcip. Był założycielem i współwłaścicielem „Time Magazine”. W sprawach polskich zajmował bardzo odważne stanowisko, zwłaszcza w okresie stalinowskiej nagonki. Poświęcił cały numer „Politics” Powstaniu Warszawskiemu, a który ukazał się z żalobną obwódką⁸⁵.

Dalsze ślady Miłosza w archiwum PIN są tyleż rzadkie, co przypadkowe: podziękowanie Grossa za donację członkowską⁸⁶, zaproszenie Miłosza do uczestniczenia w komitecie wieczoru ku pamięci Tadeusza Sendzimira⁸⁷, rekomendacja poety dla Ireny Grudzińskiej-Gross na stanowisko redaktora „The Polish Review”⁸⁸ (po rezygnacji Stanisława Barańczaka z tej funkcji). Ostatnim (ale spektakularnym) akcentem we wzajemnych kontaktach było objęcie przez Miłosza honorowego przewodnictwa (*ho-*

⁸² Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 2001, s. 301.

⁸³ Tenże, *Metafizyczna pauza*, Kraków 1989.

⁸⁴ Chodzi o tom: Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Paryż 1985.

⁸⁵ PIASA 17 / 511, list F. Grossa do Cz. Miłosza z 28 czerwca 1989, kopia mps. niepublikowanego.

⁸⁶ Kopia listu z 29 czerwca 1989, w którym F. Gross potwierdza otrzymanie od Miłosza czeku na sumę 500 dolarów jako „Donor Membership” na 1989 rok; PIASA 17 / 511.

⁸⁷ W liście do T.V. Gromady z 26 października 1990 Miłosz dziękował za zaszczytne zaproszenie, wyrażał jednak wątpliwość, czy będzie w stanie uczestniczyć w tym wydarzeniu w grudniu w Nowym Jorku; PIASA 17 / 1175.

⁸⁸ W liście z 26 kwietnia 1992 Miłosz pisał do F. Grossa, wówczas już prezesa PIN: „I have heard that Professor Irena Grudzińska Gross is a candidate for the position of a new editor of «The Polish Review». This is for me a joyous news and I write this letter to beck her candidature without reservations. I have much respect for her intelligence and wisdom and do not doubt that she could make an excellent editor” [„Dowiedziałem się, że Prof. Irena Grudzińska-Gross jest kandydatką na stanowisko nowego redaktora «The Polish Review». Jest to dla mnie radosna wiadomość i piszę ten list, by poprzeć te kandydaturę bez zastrzeżeń. Mam ogromne uznanie dla jej inteligencji i wiedzy i nie mam wątpliwości, że byłaby znakomitym redaktorem” — przekł. B. D.]; PIASA 17 / 1175 mps. niepublikowany.

norary chairman) interdyscyplinarnego 56. Dorocznego Zjazdu PIN, 12–13 czerwca 1998 r. w Waszyngtonie, odbywanego przede wszystkim pod hasłami 100. rocznicy odkrycia polonu i radu przez Marię Skłodowską-Curie oraz 200. rocznicy urodzin Adama Mickiewicza⁸⁹. Zapewne przyczyna tak rzadkiego uczestnictwa w życiu PIN leżała po części w tym, że w latach 90. poeta rozluźniał swoje związki z Ameryką, częściej bywając w Polsce, dzięki posiadanemu od 1993 r. mieszkaniu w Krakowie. Lata 90. i początek XXI w. to też pasmo pożegnań ostatecznych z bliskimi poecie ludźmi, rodziną i przyjaciółmi, umierającymi w Polsce i w Europie⁹⁰. Osobista aktywność Miłosza też nieco osłabła, ale jednocześnie był to okres niezwyklej działalności twórczej i wydawniczej, jakby na przekór wątlejącym siłom witalnym.

W naturalny sposób był to też czas wspomnienia, podsumowań i refleksji — zamkniętych często w zbiorach esejów, ale i w bardzo specyficznych tomach, jakimi były np. *Abecadło Miłosza* i *Inne abecadło*⁹¹, gdzie postacie mieszają się z pojęciami, a wszystkie z jakiegoś powodu ważne. Jak istotne wydawały mu się m.in. obowiązki wobec ojczyzny, kultury narodowej, polszczyzny, rodaków na obczyźnie, rozumiane jednak na jego własny, osobny, „Miłoszowy” sposób — świadczą zapiski w swobodnej literacko „abecadłowej” formie, w których z pełnym poczuciem odpowiedzialności za autentyczność własnych wyznań poeta pisał:

Obowiązki. Żal mi ich było, a moje trzymanie się z dala pewnie brali za objaw pogardy. Rzuceni między cudzoziemców, codziennie cierpieli na poczucie niższości. Niby miało temu zaradzić powoływanie się na „kulturę polską”, ale ta, pańska, łącznie z romantyzmem i powstaniem, była dla nich mało zrozumiała, tak prawie jak dla obcych, mówiących innym językiem. [...] Zważmy na trudność mojej sytuacji. Świadomy elitarnego charakteru polskiej kultury, ogromnego w niej dystansu między górą i dołem, należałem do niedużej wspólnoty wybranych, odprawiających swoje bardzo szczególne rytuały. [...] Cóż więc począć? I jak „uświecić”? Polska muzyka ludowa jest dla mnie uboga, krakowiaki i oberki śmieszą, Chopin drażni, bo wyciągany przy każdej okazji [...]. To dosyć, żeby nie brać udziału w przeróżnych obchodach. A przecież byłem wiernym sługą polskiego języka, i tego, co ze sobą niesie w przyszłość. I oto narzucona, nie mnie pierwszemu, rola: jak nie można z nimi, to przynajmniej dla nich. [...] Myślę z szacunkiem o tych, którzy wybrali działalność w obrębie polskiej diaspory, ale nie moje to było miejsce. Raczej starać się dowieść, że można pozostać sobą, nie podlizywać się Zachodowi, a jednak wygrywać na swoich warunkach. Skazany na trafienie do publiczności poprzez przekłady na angielski, miałem poczucie obowiązków wobec „kultury polskiej”, ale nie tej kalekiej, podzielonej na wyrefinowanie i prostactwo⁹².

Czterdzieści cztery lata doświadczeń amerykańskich pozwoliły mu też na najbardziej lapidarną z możliwych „definicję” Ameryki:

Ameryka. Jaka wspaniałość! Jaka nędza! Jaka ludzkość! Jaka nieludzkość! Jaka wzajemna życzliwość! Jaka samotność człowieka! Jakie przywiązanie do ideału! Jaka hipokryzja! Jaki triumf sumienia! Jaka przewrotność! Ameryka przeciwieństw może, nie

⁸⁹ Inf.: PIASA Newsletter (Nowy Jork) 1997 wol. 7 nr 1.

⁹⁰ Dość wymienić tylko niektóre nazwiska i daty: Józef Czapski — 1993 w Paryżu, Jerzy Turowicz — 1999 w Krakowie, w 2000 — Gustaw Herling-Grudziński w Neapolu i Jerzy Giedroyc w Paryżu, w 2002 — żona Carol Thigpen w San Francisco i brat Andrzej Miłosz w Warszawie.

⁹¹ Cz. Miłosz, *Abecadło Miłosza*, Kraków 1997; tenże, *Inne abecadło*, Kraków 1998 — wznawiane następnie łącznie w jednym alfabecie, po raz pierwszy jako t. 24 *Dzieł zebranych* pt. *Abecadło* (Kraków 2001).

⁹² Tenże, *Abecadło*, s. 232–233.

musi, odsłonić się emigrantom, którym się udało. Ci, którym się nie udało, będą widzieć jedynie jej brutalność. Mnie się udało, zawsze jednak starałem się pamiętać, że zawdzięczam to szczęśliwiej gwiazdzie, nie sobie [...]”⁹³.

Szkic ten w zasadzie wymyka się podsumowaniu, gdy ma się w pamięci zmieniające się relacje personalne i realia historyczne, zawsze bowiem pozostają jeszcze kwestie interpretacji politycznych, socjologicznych czy psychologicznych oraz różnie widziane w tych kontekstach tło wydarzeń. Wydaje się, że najwłaściwsze jego zakończenie podsuwa sam Miłosz:

Jak można nawet przez chwilę przypuścić, że słowa zdołają uchwycić coś z jednego ludzkiego życia, które jest cenne i olbrzymie? Z samej nieudolności słów rodzi się niesprawiedliwość⁹⁴.

CZESŁAW MIŁOSZ IN THE CIRCLE OF THE POLISH INSTITUTE OF ARTS AND SCIENCES OF AMERICA

The article describes the connections between Miłosz and the Polish Institute of Arts and Sciences of America in New York, it also refers to the “Miłosz’s case.” The relations themselves are characterised by the Author as “rough” and complex, she emphasizes the changes in mutual relations (e.g. in the face of the Nobel Prize); the article can also be treated as knowledge supplement on Miłosz’s stay in America. The article originated with the use of documentation from the PIASA’s archive.

KEY WORDS: Cz. Miłosz; Polish Institute of Arts and Sciences of America; biography.

(m.sz.)

⁹³ Tamże, s. 34–35.

⁹⁴ Cz. Miłosz, *Teodor Bujnicki*; cyt. za: A. Franaszek, *Miłosz*, s. 752.

KONGRES WOLNOŚCI KULTURY I WOLNOŚĆ CZESŁAWA MIŁOSZA: REFLEKSJA O ZAANGAŻOWANIU I DRODZE DO PRAWDY W DOBIE ZIMNEJ WOJNY

Olga GLONDYS (Hiszpania)

W artykule tym naświetlimy problem zimnej wojny prowadzonej przez Stany Zjednoczone w domenie kultury, koncentrując się na działalności Kongresu Wolności Kultury (1950–1967). Jako *casus studi* obieramy postać największej polskiej gwiazdy tej organizacji, Czesława Miłosza¹. W tym kontekście, przyjrzymy się walce pisarza o zachowanie prawa do wypowiedzania własnej prawdy i do sprawiedliwego oddania „autentyczności” innym, oraz spróbujemy przybliżyć jak rozumiał kwestię zaangażowania. Artykuł powstał w oparciu o źródła książkowe i o niepublikowaną korespon-

¹ W Polsce o Kongresie Wolności Kultury pisał, przede wszystkim, Mirosław A. Supruniuk: *Czesław Miłosz i Kongres Wolności Kultury*, Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty 1998 z. 1, s. 95–102; „*Wielkie pokuszenie*”, albo zapomniany fragment „*Zniewolonego umysłu*” *Czesława Miłosza*, Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty 2001 z. 4, s. 73–79; *Przyjaciele wolności. Kongres Wolności Kultury i Polacy*, Warszawa 2008. Do prac Kongresu odnieśli się też: P. Kłoczowski w przypisach do *Chwil oderwanych* K. A. Jeleńskiego (Gdańsk 2007, s. 520–524); O. Glondys, „*Zniewolony umysł*” *Czesława Miłosza i Kongres Wolności Kultury*, Zeszyty Literackie 2009 nr 105, s. 217–224. Warto wspomnieć też o publikacji w „Przeglądzie Politycznym” (1997, 1998) kilkunastu tekstów związanych z historią i interpretacją Kongresu Wolności Kultury, m.in.: D. Filar, *Najpiękniejsza operacja CIA* oraz wywiad z François Bondy’em przeprowadzony przez Iżę Chruślińską (nr 33/34); P. Grémion, *Berlin 1950* oraz J. Czapski, *O zjednoczenie Europy* (nr 35); Cz. Miłosz, *Liberalna konspiracja* (nr 36). Aktualną i wyczerpującą bibliografię zagraniczną podaje M. A. Supruniuk w: *Przyjaciele wolności*, s. 16.

dencję, która znajduje się w Archiwum Kongresu Wolności Kultury, przechowywanym w Bibliotece Regensteyn na Uniwersytecie Chicagowskim².

1. WSCHÓD — MIŁOSZ — ZACHÓD: O WOLNOŚCI ZNIEWOLONEGO UMYŚŁU

„Bestia wychodząca z morza” powaliła w ciągu tego stulecia swoich kolejnych przeciwników i rywali. Najpoważniejszym z rywali była Rosja sowiecka, ponieważ w tym zderzeniu chodziło nie tylko o militarną siłę, ale o model człowieka. Próba stworzenia „nowego człowieka” wedle utopijnych zasad była gigantyczna, i ci, którzy *ex post* zbywają ją lekko, zdają się nie pojmować, o jaką stawkę toczyła się gra. Wygrał „stary człowiek” i przy pomocy mass mediów narzuca swój wzorzec całej planecie. Patrząc z perspektywy, należy w sferze kultury szukać przyczyn sowieckiej klęski³.

W ten sposób pisał Miłosz o zimnej wojnie w *Abecadle*. Uważał, że rozegrała się ona przede wszystkim w obszarze kultury i idei, i w dużo mniejszym stopniu w formie militarnej. W rzeczywistości, chodziło o zderzenie konkurujących ze sobą modeli wartości. Zarówno Stany Zjednoczone, jak i Związek Sowiecki, stworzyły własne retoryki (wokół ideałów wolności i pokoju) na potrzeby tego największego w historii konfliktu ideologicznego.

Powstanie Kominternu i CIA, w tym samym roku 1947, symbolicznie wyznaczyły początek tej rywalizacji, zakończonej demontażem muru berlińskiego pół wieku później. Oprócz działań oficjalnych, zarówno ze strony sowieckiej, jak i amerykańskiej, zimna wojna była prowadzona za pomocą „tajnych działań” (*covert actions*), których koszt w rozmaitych obszarach (kultura, edukacja, ruch związkowy, studencki, itp.) należy liczyć w miliardach dolarów.

Spśród wszystkich organizacji tajnie finansowanych przez CIA, Kongres Wolności Kultury był najważniejszą „organizacją fasadową” w domenie kultury i świata intelektualnego. W szczytowym momencie swojej działalności, posiadał biura w trzydziestu pięciu krajach i wydawał około dwudziestu prestiżowych gazet, które powiązane były z własnymi serwisami prasowymi. Od początku, był tajnie finansowany przez Office of Policy Coordination (OPC), komórkę CIA kierowaną przez Toma Bradena, której zadaniem była koordynacja antykomunistycznych inicjatyw intelektualistów. Nie wszystkie pieniądze Kongresu pochodziły z CIA (duża ich część trafiała także z prywatnych amerykańskich fundacji — Fundacji Forda, Rockefellera, itd.), nie zmienia to jednak sedna polemiki, czyli związków tej organizacji z Agencją, i wynikającej z tego problematyki etycznej, intelektualnej i politycznej.

Kongres Wolności Kultury powstał jako projekt czołowych amerykańskich architektów zimnej wojny, z zamiarem wsparcia tylko tych inicjatyw prywatnych, które uznane zostały za korzystne i pokrewne dla amerykańskich interesów politycznych i strategicznych. Zarazem z drugiej strony, jako naturalny wynik i konsolidacja inicja-

² Archiwum Generalne Kongresu Wolności Kultury przechowywane w sekcji Special Collections Biblioteki Regensteyn Uniwersytetu Chicagowskiego w kolekcji International Association for Cultural Freedom (dalej: IACF); II (serie)/ 23 (box); f. 7 (folder). Cytowane tu listy J. Giedroyc’a i Cz. Miłosza pochodzą z: J. Giedroyc, Cz. Miłosz, *Listy 1952–1963*, oprac. i wstępem opatrzył M. Kornat, Warszawa 2008 („Archiwum Kultury”, t. 10); pochodzenie cytatów zaznaczono podając (w nawiasie) datę listu i numery stron. W cytowanych listach zachowano pisownię oryginału (podkreślenia autora). Wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki.

³ Cz. Miłosz, *Abecadło*, Kraków 2001, s. 35.

tyw, które zachodni intelektualiści antyfaszystowscy i antysowieccy podejmowali od lat z mniejszym lub większym powodzeniem. Po zwycięstwie aliantów nad Hitlerem, w którym tak wielki udział miała Armia Czerwona, ci którzy oskarżali Związek Radziecki o zbrodniczość i ludobójstwo byli osamotnieni i nie cieszyli się sympatią. W wyniszczonej wojną Europie nie tylko nie znajdowali posłuchu, ale także narażali się na prześladowania. W obliczu tego bojkotu pochodzącego z ważnych centrów europejskiej inteligencji, wielu antykomunistycznych intelektualistów przyjęło z wdzięcznością możliwość, które po 1947 r. zaoferowały im instytucje i organizacje finansowane przez Amerykanów.

Wielu intelektualistów, którzy aktywnie włączyli się do rywalizacji sowiecko-amerykańskiej na polu kultury i świata idei, przyjęło zarazem jako własną specyficzną retorykę tamtego czasu, w której walka o wolność kultury i o godność człowieka przybrała formę poparcia dla interesów politycznych i ideologicznych Stanów Zjednoczonych.

Dziwny przypadek Czesława Miłosza

Była wiosna 1951 r. Czesław Miłosz właśnie zerwał z Warszawą i ukrywał się w Maison-Laffitte, korzystając z gościny Jerzego Giedroycia i zespołu „Kultury”, którzy pomogli mu także nawiązać współpracę z Kongresem Wolności Kultury⁴. Oczekując na wizę do Stanów Zjednoczonych, Miłosz rozpoczął pracę nad *Zniewolonym umysłem* oraz publikację tekstów w kongresowych czasopismach („Preuves”, „Encounter”, „Tempo Presente”, „Der Monat”, „Cuadernos”, „The Twentieth Century”), za które dostawał dość wysokie honoraria. Pisarz uzyskał także finansową pomoc od Fund for Intellectual Freedom Arthura Koestlera, oraz, także za pośrednictwem Kongresu, stypendium od amerykańskiej instytucji (która także była powiązana z CIA) International Rescue Committee. W 1953 r., razem z Józefem Czapskim, Józefem Wittlinem i Mirceą Eliadem, wszedł w skład nieformalnego komitetu Kongresu odpowiedzialnego za obszar Europy Środkowowschodniej. Przez długie lata, prowadził także szeroko zakrojoną działalność podczas licznych spotkań i seminariów organizowanych pod auspicjami Kongresu Wolności Kultury.

Szczególnością formą wsparcia udzielonego pisarzowi stało się finansowanie jego książek, które wydawane były przez Instytut Literacki. W ramach bardzo niewielkiej pomocy finansowej Kongresu przyznawanej dla „Kultury”, szczególne miejsce na jej liście wydawniczej zajmowały utwory Miłosza. W 1958 r. Kongres sfinansował *Wybór pism*, antologię Simone Weil w opracowaniu Miłosza, a w 1962 r. — z trzech pozycji, które pomógł wydać „Kulturze” w ciągu tego roku — pokrył koszty i honoraria dwóch książek samego Miłosza (*Człowiek wśród skorpionów* i *Król Popiel*). Jak wynika z archiwów Kongresu w Chicago, książki Miłosza miały zawsze zdecydowane pierwszeństwo przed innymi polskimi autorami. Wnioskujemy to z listu długoletniego szefa Kongresu i agenta CIA, Michaela Josselona, do swego następcy, agenta Johna Hunta.

⁴ M. A. Supruniuk prześledził udział Polaków w pracach Kongresu Wolności Kultury w swojej książce *Przyjaciele wolności*, poruszając epizody takie jak chociażby udział Polaków w założycielskim kongresie w Berlinie w 1950 r. (s. 25–26), i w sposób szczegółowy rozpatrzył temat uniwersytetu dla uchodźców (rozdział: *Uniwersytet dla studentów zza żelaznej kurtyny. Projekt Józefa Czapskiego i Jerzego Giedroycia*, s. 53–116). Szczególnie istotne, z naszej perspektywy, są badania udziału Czesława Miłosza w pracach Kongresu (fragment o drukach i tłumaczeniach pism Miłosza w czasopismach i wydawnictwach związanych z Kongresem, s. 44–45), czemu poświęcił także uwagę w artykule *Czesław Miłosz i Kongres*.

W ramach pomocy „Kulturze”, przewidywał sfinansowanie w 1962 jednej książki Miłosza, następnie Stempowskiego i dopiero w następnym roku Kongres mógłby pomóc Gombrowiczowi:

Mój sposób myślenia jest taki, że powinniśmy rozszerzyć naszą pomoc, aby pokryć możliwie największą ilość różnych polskich pisarzy, z wyjątkiem od tej reguły uczy-nionym dla Miłosza (który ma zawsze pierwszeństwo) — pisał Josselson⁵.

Ma rację Giedroyc pisząc, że Miłoszem Kongres bardzo się „zaopiekował” i odegrał ważną rolę w jego lansowaniu⁶. Nie podlega dyskusji, że Kongres Wolności Kultury był trwałym oparciem dla przyszłego noblisty w najtrudniejszych latach emigracyjnych. Jednak dla Kongresu współpraca Miłosza była nie do przecenienia. Szczególnie istotny był jego udział w seminarium w Andlau (10–15 września 1951), które poświęcone było postawie intelektualistów wobec komunizmu. Warto zauważyć, że to spotkanie było zainspirowane właśnie sytuacją Miłosza i jego pojawieniem się w orbicie Kongresu. Miłosz przedstawił tam odczyt, który był podstawą do dyskusji: „Le problème de l’intellectuel derrière le Rideau de Fer” (drugi tekst został przedstawiony przez Juliusza Margolina: „Le Diamat comme base de l’État soviétique”). Seminarium koncentrowało się wokół odpowiedzi na dwa główne pytania: jak dotrzeć do umysłu intelektualisty komunistycznego; i jak odpowiedzieć na wyzwanie, które stanowi Diamat (materializm dialektyczny), tzn. jaką akcją przeciw Diamatowi można zaproponować intelektualistom „wolnego świata”. Spotkanie w Andlau stało się istotnym impulsem dla transformacji Kongresu od „narzędzia walki przeciw totalitaryzmowi do międzynarodowego forum debaty”⁷, a pozyskanie Miłosza — ważnym sukcesem ideologicznym w pierwszym roku jego działalności⁸.

Wartym podkreślenia jest fakt, że Miłosz jednak od początku starał się „wymanewrować” z uprawiania lewicowej krytyki komunizmu i stania się „ekspertem od komunizmu”, jak inni polityczni uchodźcy⁹. Jak wspomina,

już wszystko [było] przygotowane, żebym został publicystą piszącym o sprawach komunizmu, o sprawach lewicy, polityki, w sposób jak najbardziej liberalny i anty, i co kto woli, ale w zakresie tych zagadnień¹⁰.

W swoim artykule *Nie*¹¹, znajdując się przecież w dramatycznej sytuacji życiowej, Miłosz jasno wyraził chęć pozostania niezależnym wobec polskiej emigracji politycznej i deklarował, że nie zamierzał odgrywać roli „rozczarowanego komunisty” na niczyje potrzeby polityczne. Czynił tam aluzję do rozczarowanych eks-komunistów i ich nienawiści, „jaka często pochodzi z poczucia odstępstwa i z sekciarstwa”. Określał sam komunizm z punktu widzenia poganina, który chce go zrozumieć, jako „Nową Wiarę,

⁵ IACF, II/187; f. 3, list z 29 listopada 1961.

⁶ J. Giedroyc, *Autobiografia na cztery ręce*, oprac. i posł. opatrzył K. Pomian, Warszawa 1994, s. 176 („Archiwum Kultury”, t. 2).

⁷ G. Scott-Smith, *The Politics of Apolitical Culture. The Congress for Cultural Freedom, the CIA and Post-War American Hegemony*, London 2002, s. 139 („PSA Political Studies”, t. 2).

⁸ F. Stonor Saunders, *Who paid the piper? The CIA and Cultural Cold War*, London 1999. W cytatach opieram się na hiszpańskim wydaniu tej książki: *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid 2001, s. 148.

⁹ R. Górczyńska, *Podróżny świata*, Kraków 2002, s. 90.

¹⁰ A. Fiut, *Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy Aleksandra Fiuta z Miłoszem*. Kraków 1988, s. 36–37.

¹¹ Cz. Miłosz, *Nie*, *Kultura* 1951 nr 5(43), s. 3–13.

której hołduje dzisiaj tylu ludzi zrozpaczonych, rozgoryczonych i nigdzie indziej nie znajdujących nadziei”¹². Metodycznie i konsekwentnie odrzucał Miłosz interpretacje tych, którzy nie dostrzegali rozmaitych zagadnień filozoficznych i etycznych epoki. Taki sposób stawiania sprawy na pewno nie należał do normy w czasach, które cechował raczej manicheistyczny sposób ujmowania rzeczywistości. Jednak dla Miłosza zawsze było ważne w imię czego potępiało się komunizm i nie były to racje polityczne, chociaż epoka obliżowała do deklaracji w tym zakresie.

Oczywiście były tego konsekwencje i przez kolejnych dziewięć lat, Miłosz nie dostał wizy amerykańskiej. Jak wynika z dokumentów przechowywanych w Archiwum Uniwersytetu Chicagowskiego, nie pomogła tu ani jego współpraca z Kongresem¹³, ani interwencje sławnych intelektualistów, jak choćby francuskiego filozofa Jacques’a Maritain’a, który w liście z 4 listopada 1951 osobiście prosił Kongres Wolności Kultury o pomoc dla Miłosza. W odpowiedzi z 23 listopada 1951, Sekretarz generalny Kongresu Nicolas Nabokov, obiecywał, że Kongres zrobi w tej materii wszystko, co w jego mocy, jednak wskazywał na opozycję Polonii w Stanach¹⁴. Podjęte starania o przyznanie Miłoszowi wizy nie przyniosły rezultatu i jesienią 1953 r. Michael Josselson zdecydował się wstrzymać działania Kongresu w tej kwestii. Najwyraźniej działał się to zresztą zgodnie z intencją poety, który od wiosny 1953 nie starał się już o amerykańską wizę¹⁵.

Nie było tak jednak od początku. W swym liście skierowanym do Josselsona, datowanym na 5 sierpnia 1951¹⁶, Miłosz mówi, że w swoich staraniach o wizę napotyka wszędzie na „mur uniwersalnej obojętności”. Dręczony jest niepokojem o rodzinę (przebywającą w Stanach Zjednoczonych) i strachem przed represjami ze strony rządu w Warszawie. Jednak najbardziej widoczne jest załamanie psychiczne:

Zerwałem z Polską, ponieważ czułem, że nie powinienem używać mojego pióra w służbie Stalinizmu. Miałem nadzieję, że będę w stanie działać przeciwko tyrańskiej władzy. Teraz, sześć miesięcy po tym jak zerwałem, stałem się wrakiem człowieka. Tracę siłę oporu i jestem chory z oburzenia na tych ludzi, którzy uważają za swój obowiązek zniszczenie mnie — tylko dlatego, że nie uciekłem wcześniej¹⁷.

Pomimo stanu, w jakim się znajduje w pierwszych miesiącach po swojej „ucieczce”, Miłosz oświadcza, że nie zamierza ugłądać (*placate*) wrogich mu emigrantów pisząc podlizujące się (*fawning*) artykuły. Mówi:

¹² Tamże, s. 4.

¹³ W archiwum znaleźliśmy także informację, że w sierpniu 1955 r., Rockefeller Foundation odmówiła Miłoszowi grantu, co jest absolutnie niewytłumaczalne dla Nicolasa Nabokova, który w swoim liście do Miłosza z 18 sierpnia 1955 uspokaja go, że fakt ten nie ma żadnego związku z tym, że dla władz amerykańskich jest on *persona non grata*; IACF, I/5; f. 4. Bliższą informację o projekcie odnajdujemy w liście Miłosza adresowanym do Nabokova, z 23 lutego 1955. Chodziło tu o podróż do Indii, której celem byłaby praca nad książką, która miała być wynikiem obserwacji, obrazów i lektur na temat tamtej rzeczywistości. Zaznaczał w swoim projekcie Miłosz: „Nie jestem człowiekiem politycznym i nie chciałbym prowadzić krucjaty w imię żadnej sprawy, raczej wchłonąć specyficzną cywilizację”; IACF, II/117; f. 10. Być może to właśnie ta deklaracja apolityczności była powodem nieprzyznania pomocy.

¹⁴ IACF, II/ 222; f. 1.

¹⁵ Wnioskujemy to z jego listu z kwietnia 1953 do Giedroycia; zob.: *Listy 1952–1963*, s. 116.

¹⁶ IACF, II/233; f. 5.

¹⁷ „I broke with Poland because I felt I should not use my pen in the service of Stalinism. I hoped to be able to act against the tyrannical force. Now, six months after I broke, I am reduced to the state of a human wreck. I am losing my strength of resistance and I am sick with indignation at those people who consider their duty to destroy me, only because I did not escape earlier”.

Uciekłem, aby uniknąć kłamania. Nie ma sensu uciekać, jeśli zmusza się mnie do tego żebym używał innego typu kłamstw¹⁸.

Dla Miłosza jest oczywiste, że cierpi on prześladowania z powodu swojej „postawy niezaangażowanej” (*uncompromising attitude*). Nawiązując wprost do ideałów głoszonych przez Kongres, dodaje:

Jestem przeciwko stalinowcom i przeciwko reakcjonistom. Jeśli taka postawa jest nie do utrzymania w obecnym świecie, to jakakolwiek wolność kultury jest niemożliwa do utrzymania¹⁹.

Dla Miłosza było jasne od początku, że to jego niezależna postawa była źródłem jego problemów. W przyszłości należałoby jednak zbadać hipotezę, iż być może to nie restrykcyjne przepisy amerykańskie ani nagonki Polonii były najważniejszymi powodami dla dalszego „trzymania” Miłosza we Francji. Dziwne i niekonsekwentne wydaje się bowiem zachowanie Jamesa Burnhama, przyjaciela Giedroycia i Czapskiego i doradcy CIA, który w ramach „konspiracyjnych” działań wraz z ekipą „Kultury”, aby „pozyskać” emigrację polityczną Miłosza (oczywiście, rację ma M. Supruniuk wskazując na polityczne i strategiczne motywacje Giedroycia²⁰), miał zagwarantować pociąg szybki wyjazd do Stanów²¹. Później najwyraźniej jednak coś ten wyjazd zupełnie uniemożliwiło. Możliwe jest więc, że, dla strategów zimnowojennych i samego CIA, główną przyczyną wstrzymywania Miłosza w kraju, który był intelektualnym bastionem pisarzy-„neutralistów”, była możliwość jego pragmatycznego wykorzystania na polu ideologicznej walki z komunizmem²². „Paradoks”, na który zwróciła uwagę Sarah Miller, zacytowana przez Franaszka („oto jeden z wydziałów CIA, walcząc z komunizmem, uniemożliwiał Miłoszowi przyjazd do Stanów, gdy inny w tym samym czasie — poprzez Kongres — wykorzystywał go do tejże walki”²³), przestaje być paradoksem, gdy odwrócimy tę frazę: oto jeden z wydziałów CIA, walcząc z komunizmem, uniemożliwiał Miłoszowi przyjazd do Stanów, tym samym umożliwiając by inny w tym samym czasie — poprzez Kongres — wykorzystywał go do tejże walki.

Zniewolony umysł dla Miłosza i dla innych

Studia na temat roli, położenia, misji i winy intelektualistów wobec totalitaryzmu należały do najbardziej rozpowszechnionych w latach 50. i wiele z nich zostało sfinansowanych przez Amerykanów. Powstawały one, z jednej strony, jako odpowiedź na swego rodzaju ogólny kryzys moralny, na który cierpiała inteligencja europejska w wyniku swojej postawy wobec nazizmu (problem kolaboracji był szczególnie istotny

¹⁸ „I escaped in order to avoid lying. There is no reason to escape if one is to be compelled to use a different type of lies”.

¹⁹ „I am against stalinists and against reactionaries. If such an attitude is untenable in the present world, than any freedom of culture is untenable”.

²⁰ M. A. Supruniuk, *Przyjaciele wolności*, s. 141–142, 153–168. Supruniuk proponuje nawet aby przyjąć rok 1951 jako kres „względnej jedności emigracji” (s. 164).

²¹ A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 475. Proces ten, który Giedroyc nazywał „robótką”, Franaszek opisuje ze szczegółami (s. 480–481).

²² Warto w tym kontekście przypomnieć sobie słowa Bondy’ego o ogromnym znaczeniu Miłosza dla Kongresu i stopniowego „przyciągania” dzięki niemu lewicy francuskiej; F. Bondy, *Intelektualna Europa*, wywiad I. Chruślińskiej, *Przegląd Polityczny* 1997 nr 33/34.

²³ A. Franaszek, *Miłosz*, s. 483.

dla intelektualistów francuskich). Innym ważnym impulsem do ich powstawania była specyficzna koniunktura polityczna, która, na fali rozliczeń z nazizmem, domagała się analizy postawy inteligencji wobec stalinizmu oraz stworzenia takiego klimatu intelektualnego i ideologicznego, który umożliwiłby przewycięzenie komunistycznych sympatii wśród intelektualistów zachodnich. Podobnie jak w przypadku innych tego typu dzieł, Kongres aktywnie przyczynił się do promocji *Zniewolonego umysłu* na całym świecie, tłumacząc go na wiele języków²⁴. Ma jednak rację Kornat kiedy mówi, że książka ta nie była „produktem zimnej wojny”²⁵, jednak nie tyle ze względu na samą tematykę którą poruszała, lecz na sposób w jaki to robiła.

Powstały w ciągu 1951 r.²⁶ *Zniewolony umysł* był próbą głębokiego spojrzenia na sytuację inteligencji w kraju, przez pryzmat osobistych doświadczeń. Miłosz przyznaje, że pisał tę książkę w poczuciu „zobowiązania moralnego”²⁷ i proces jej powstawania określa jako próbę własnego wydostania się z „korkociągu” ideologii²⁸. Wskazuje na swój tomik poezji *Traktat moralny* (1947) jako szkic do *Zniewolonego umysłu*, a powieść *Zdobycie władzy* (1953) jako pochodną tego ostatniego, jednak zarazem etap pisania *Zdobycia władzy* i *Zniewolonego umysłu* nazywa okresem kariery „literata żyjącego z honorariów”²⁹. Pomimo więc faktu, że *Zniewolony umysł* wyrasta w pewnym sensie z problematyki poruszonej już w *Traktacie moralnym*, Miłosz wielokrotnie podkreślał, że tematyka podjęta w tej książce to nie jego specjalność. Swoiste historyczno-ideologiczne „upupienie”, jakie zdarzyło się Miłoszowi po napisaniu *Zniewolonego umysłu* sprawiło, że porównywał swe losy do losów Pasternaka, który dostał Nagrodę Nobla za *Doktora Żywago*, podczas gdy to poezja „była jego życiem”³⁰. W *Roku myśliwego*, podsumowując ten etap swojej twórczości wskazuje na trzy skutki *Zniewolonego umysłu*: zaprzepaszczenie wizy do Ameryki na okres dziewięćciu lat, „piętno zdrajcy” wśród lewicowej inteligencji francuskiej i zaliczenie go w poczet pisarzy politycznych³¹.

Skutków napisania *Zniewolonego umysłu* było jednak znacznie więcej. Był to pierwszy głos, który nie potępiał w sposób banalny inteligencji krajów komunistycznych, tak jak to czyniła większość środowisk antykomunistycznych na Zachodzie. Wiedzą na temat sytuacji intelektualistów na Wschodzie, Miłosz wyprzedzał znacznie

²⁴ W archiwum Biblioteki Regenstein zachował się oryginalny szkic *Zniewolonego umysłu*; IACF, II/233; f. 5. M. A. Supruniuk wskazuje, iż to właśnie Kongres przyczynił się w sposób definitywny do promocji tego zbioru esejów na świecie; *Czesław Miłosz i Kongres*, s. 98.

²⁵ M. Kornat, *Między literaturą a polityką. Korespondencja Jerzego Giedroyc z Czesławem Miłoszem (1952–2000)*, [w:] J. Giedroyc, Cz. Miłosz, *Listy 1952–1963*, s. 22.

²⁶ O. Glondys, „*Zniewolony umysł*” *Czesława Miłosza*, s. 221. Cytowany artykuł, m.in., analizował proces powstawania *Zniewolonego umysłu*, porównując gotową książkę i szkice do jej rozdziałów opublikowane wcześniej po francusku w „Preuves”. Warto zauważyć, że tekstami, które tematycznie i chronologicznie uzupełniały *Zniewolony umysł*, były szkice *Wielkie pokuszenie* i *Poezja i dialektyka*. Trafną tezę, że *Wielkie pokuszenie* było swego rodzaju szkicem do *Zniewolonego umysłu* wysunął Supruniuk; zob.: „*Wielkie pokuszenie*”, albo *zapotmiany*. W 2002 r. nakładem Archiwum Emigracji ukazało się pierwsze w Polsce wydanie tego tekstu (razem ze szkicem *Bielin-ski i jednorożec*). Szkic o poezji i dialektyce ukazał się w „Kulturze” (1951 nr 6, s. 32–39), zaś w Polsce tylko raz, w 1985 r., nakładem podziemnego wydawnictwa CDN.

²⁷ A. Fiut, *Czesława Miłosza autoportret*, s. 119.

²⁸ Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Paryż 1990, s. 149.

²⁹ R. Gorceżyńska, *Podróżny świata*, s. 88, 113.

³⁰ Tamże, s. 92.

³¹ Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 149.

swoich zachodnich kolegów i jak nikt inny umiał wczuć się głęboko w problemy pisarzy i intelektualistów za żelazną kurtyną. Sytuację duchową Miłosza w tamtych latach można by porównać do rozdarcia pomiędzy polskim środowiskiem literackim, którego czuł się jeszcze częścią³², i już postawą emigracyjną, zewnętrzną. Starania Miłosza, aby pisząc *Zniewolony umysł*, zachować część własnego *decorum* moralnego wobec pisarzy w kraju są ewidentne. Świadomie usytuował swą książkę ponad wszelkim manicheizmem, operując niuansami, delikatnością i potrzebą zrozumienia psychologicznych i filozoficznych uwarunkowań intelektualistów za żelazną kurtyną, których przypadki rozważał pojedynczo. W tenże sposób stworzył książkę ponadczasową, której głębokie przesłanie trafiało do międzynarodowego odbiorcy o różnych zapatrywaniach.

Potwierdza to lektura tekstów poświęconych *Zniewolonemu umysłowi*, napisanych przez najwybitniejsze i najbardziej prawe umysły tamtej epoki³³. Karl Jaspers, Benedetto Croce, Albert Camus czy Dwight McDonald, nie tylko nie podzielali sceptycyzmu Miłosza wobec *Zniewolonego umysłu*, lecz uważali jego głos za niepowtarzalny i poruszający najgłębsze pokłady myśli i uczucia. Karl Jaspers pisał:

Miłosz nie pisze jak nawrócony komunista, nie spotyka się u niego śladu tego agresywnego fanatyzmu wolności, który w gestach, tonie i zachowaniu działa jak odwrócony totalizm. Nie pisze też jak opozycyjny emigrant, który w gruncie rzeczy myśli o przewrocie i powrocie. Przemawia jako człowiek wstrząśnięty, którego troska o sprawiedliwość, o nieskrzywioną prawdę zmusza — poprzez analizę wydarzeń pod terrorem — do odśłaniania samego siebie³⁴.

Także Albert Einstein, który jeszcze w 1949 r. odradzał pójście Miłoszowi na emigrację, napisał do niego pełen podziwu list na temat *Zniewolonego umysłu*³⁵. Wyrażał tam opinię, że książka jest bardzo ważnym wkładem dla lepszego zrozumienia przez intelektualistów zachodnich sytuacji za żelazną kurtyną. Pozwalała właściwie ocenić wpływ dramatycznych przeżyć, w ciągu ostatnich piętnastu lat, na mentalność i charakter tamtejszej inteligencji. Pisał dalej Einstein:

Jest takie powiedzenie w Talmudzie, że nie powinien być Sędzią ten, kto nie znalazł się w podobnej sytuacji jak oskarżony. Uważam, że nikt w krajach Zachodu nie może spełnić tego warunku. Więc nie powinien próbować osądzać, co najwyżej starać się zrozumieć. Nie spotkałem się z publikacją, która dawałaby głębszy ogląd z psychologicznego punktu widzenia, niż twoja książka. Udało ci się także odeprzeć pokusę, aby wkraść się w łaski zachodniego czytelnika idealizując warunki w krajach Zachodu. Twoja książka będzie wkładem do takiego rodzaju zrozumienia, które jest pierwszym warunkiem dla osiągnięcia pokoju na całym świecie³⁶.

³² W rozmowie z Anną Bikont i Joanną Szczęsną, Miłosz mówił, że nawet będąc na emigracji dalej czuł się niejako częścią krajowego środowiska literackiego: „To dlatego między innymi nie podzielałem niektórych lojalności tego środowiska, zerwanie było dla mnie takie trudne. Łączył nas pewnego rodzaju kodeks, prawda, pokrętny i dziwny... Było we mnie mnóstwo ambiwalencji”; zob.: A. Bikont, J. Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006, s. 191.

³³ O reakcjach zachodnich intelektualistów na *Zniewolony umysł*, piszą także Supruniuk (*Przyjaciele wolności*, s. 149–150) i Franaszek (*Miłosz*, s. 490).

³⁴ K. Jaspers, *O książce Miłosza*, Kultura 1953 nr 6(68), s. 119.

³⁵ List odnaleziony w Archiwum Kongresu Wolności Kultury w Chicago (IACF, VII/9; f. 9). Nie posiada on daty, jednak należy ją przyjąć na lipiec 1953, gdyż prawdopodobnie chodzi tu o ten sam list, który wspomniany jest przez Franaszkę (*Miłosz*, s. 490 i przyp. 107 na s. 847).

³⁶ „There is a saying in the Talmud that nobody should be Judge who has not been in a similar situation as the defendant. I believe that nobody in the Western countries can fulfill this con-

Pomimo tak pozytywnego odbioru przez ludzi jak Jaspers czy Einstein, jasne było jednak to, że Miłosz nie chciał więcej wracać do tematyki poruszonej w *Zniewolonym umyśle*. I to pomimo tego, że wielu zachęcało go do kontynuowania podobnych rozważań.

Fiasko *Zniewolonego umysłu* 2

Propozycję powrotu do tematu Miłosz dostał zarówno od Kongresu Wolności Kultury, jak i od samego Jerzego Giedroycia. Z archiwum Uniwersytetu Chicagowskiego dowiadujemy się, że szef „Der Monat” i wpływowy członek Kongresu Melvin Lasky pisze w tej sprawie do Miłosza 6 listopada 1957 r.³⁷ W liście wspomina o nowym planie wydawniczym Kongresu, który zakładałby edycję książki, która „wzięłaby pod lupę cały problem tego, co zostało określone jako «Pisarze Wolności» [*The Freedom Writers*]”. Prosi Miłosza o zgodę na napisanie polskiego rozdziału, eseju składającego się z około trzydziestu stron, który „byłby analityczny, nawet teoretyczny, ale zarazem bliski rzeczywistości”. I dalej wyszczególnia pożądany rys i tematykę tego eseju:

Informowałby o herezjach i o ideologicznym proteście, i wskazywałby na ich znaczenie dla problemu „totalitaryzmu”. Tak jak wskazuję w planie, byłaby to dla ciebie kontynuacja dyskusji na temat problemu *Zniewolonego umysłu*. Myślę, że zgodzisz się ze mną, że biorąc pod uwagę dyskusję, często tylko jednostronnie krytyczną, którą wzbudziły niektóre z twoich argumentów, byłoby dalece wskazane (a dla mnie bardzo podniecające) żebyś powrócił do niej z dodatkowymi refleksjami i być może „ponownymi przemyśleniami” [*reconsiderations*].

Lasky wprost sugeruje, że wobec burzy, która rozpętała się w niektórych środowiskach w związku ze *Zniewolonym umysłem*, byłoby „dalece wskazane” żeby Miłosz powrócił do tego tematu i nawet zmienił nieco oryginalną wymowę książki. Załącza własny „kuszący plan” tego, „co powinno lub mogłoby być zrobione” i wskazuje, iż pragnie rozmawiać z Miłoszem na jego podstawie. Choć plan ten się nie zachował, już w swoim liście szkicuje ową „kuszącą tezę”, która jest jego częścią. Lasky sugeruje więc konieczność wyjścia od tematu „końca ideologii” i krytyki w jego kontekście klasy intelektualnej i pisarzy, żądając nowego krytycyzmu oraz „renesansu intelektualnego” w świecie zachodniej inteligencji, oraz atakując uprzywilejowane i zniewolone środowiska intelektualne w świecie komunistycznym.

Obaw poety związanych z tym projektem możemy się domyślać po lekturze kolejnego listu, z 15 listopada, w którym Lasky dziękuje za wspólny długi wieczór spędzony z Miłoszem w Paryżu:

Mam nadzieję, że nasza rozmowa wywarła na tobie wrażenie, że jak najbardziej pragnę abyś napisał, co myślisz (ze wszelkimi związanymi z tym wątpliwościami, wahaniem, problemami, komplikacjami psychologicznymi). W żadnym wypadku nie chcemy

dition. So he should not try to judge, but all the more should try to understand. I have not seen any publication which gives a deeper insight from the psychological standpoint than your book. You also have effectively resisted the temptation to curry favour with the Western reader by idealizing the conditions in the Western countries. Your book will be a contribution to that kind of understanding which is the first condition for the attainment of world wide peace”. Miłosz tak mówi o Einsteinie: „Nikt chyba, kto znał Einsteina, nie mógł nie uwielbiać go jako człowieka. Uroczy absolutnie. Czarujący” i wspomina swój „wielki kult jako dla człowieka, serdeczny bardzo”; R. Gorczyńska, *Podróżny świata*, s. 310.

³⁷ IACF, I/11; f. 5.

przypasować twojego myślenia do jakiejś formy, ani wcześniej wymyślonej tezy [„fit your thinking into some mould or preconceived thesis”].

Prosi Miłosza, aby po ponownym przemyśleniu, zgodził się na napisanie tego eseju, argumentując, iż temat inteligencji w Europie Wschodniej jest, „prawdopodobnie najpilniejszym tematem naszego czasu” i, że publiczność Zachodu czeka na takie studium właśnie z jego strony.

Kilka lat później, w liście z 15 stycznia 1963 (*Listy*, s. 689), także Giedroyc wychodzi do Miłosza z podobną propozycją i nalega, żeby:

[...] opracować esej (który byłby w pewnym sensie skorygowaną i skondensowaną wersją *Zniewolonego umysłu*), w którym by Pan zanalizował, co myśleli i wiedzieli polscy intelektualiści bezpośrednio po zakończeniu wojny o Stalinie, jak wyglądał, jak zaciążył czy przełamywał się wśród nich mit Stalina [...]. Po dyskusji z Watem jesteśmy z nim całkowicie zgodni, że tylko Pan może coś takiego napisać i że nawet Pan to musi zrobić. Niech Pan nie odmawia. To naprawdę jest bardzo ważne i potrzebne.

Miłosz odmawia zarówno Giedroycowi jak i Kongresowi, i w tym drugim przypadku, na pewno jednym z powodów tej decyzji była obawa pisarza, że Kongres zapragnie jednak „przystosować” jego myślenie do wcześniej istniejącej formy lub tezy, jak to wyraził Lasky. To właśnie ten specyficzny klimat zimnowojenny i oczekiwania dyspozycyjności intelektualnej spowodowały, że Miłosz radykalnie odciął się od kontynuowania tematyki poruszanej w *Zniewolonym umyśle*.

2. CZESŁAW MIŁOSZ WPLĄTANY W ZIMNĄ WOJNĘ KULTURALNĄ

Miłosz napisał w *Abecadle*, że mógłby całą książkę napisać o Kongresie Wolności Kultury, ale że mu się nie chce. Wypowiadał się pozytywnie na temat osób związanych z Kongresem (Sidney Hook, Arthur Koestler), a nierzadko i wyrażał wobec nich podziw (Kot Jeleński, Nicola Chiaromonte, Ignazio Silone, Dwight McDonald)³⁸. Jak wspomina Mary McCarthy, Miłosz czuł się komfortowo w środowisku lewicy niekomunistycznej (*non-comunist left*), która stanowiła jedno ze stronnictw ideologicznych tej organizacji³⁹. W *Abecadle* pisze, że Kongres był uzasadniony i potrzebny, bowiem jako jedyny stawiał opór komunistycznej propagandzie na Zachodzie. W 1959 r. bronił nawet jego dobrego imienia w kraju, prostując błędne rewelacje tygodnika „Polityka”, jakoby Kongres był filią Free Europe (a „Kultura” przybudówką obu organizacji)⁴⁰.

Jedyną bezpośrednią krytykę znajdujemy w *Abecadle*, kiedy to wspomina o ostentacyjnym bogactwie jego szefów. Na sceptyczny stosunek Miłosza wobec Kongresu wskazuje także podkreślanie jego „doraźnych tylko” kontaktów z tą instytucją oraz problemy ze zdobyciem wizy amerykańskiej („Kongres nie był za to odpowiedzialny, ale zawsze”⁴¹). W swoim wywiadzie z Wojciechem Dudą dla „Przeglądu Politycznego” mówi też Miłosz, że „chyba słusznie”, że Giedroyc nie zdecydował się na zamienienie „Kultury” w pismo kongresowe, ponieważ spowodowałyby to utratę swobody działa-

³⁸ Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 99–101.

³⁹ F. Stonor Saunders, *Who paid the piper?*, s. 148.

⁴⁰ Cz. Miłosz, *List do polskich komunistów*, *Kultura* 1959 nr 11(145), s. 97–100.

⁴¹ Tenże, *Abecadło*, s. 101. Oczywiście, kontakty te nie były bynajmniej „doraźne”, jak wynika z badań Supruniuka (*Przyjaciele wolności*, s. 144) i Glondys („*Zniewolony umysł*” *Czesława Miłosza*).

nia (choć zarazem automatycznie usunęłyby wszelkie problemy finansowe)⁴². Jednak pełną prawdę o odczuciach i obawach poety w związku ze swoją współpracą z Kongresem możemy wywnioskować z jego korespondencji.

Problemy z tłumaczeniem *Zniewolonego umysłu*

W dobie kulturalnej zimnej wojny, klasycznym sposobem manipulacji tekstów było poddawanie ich tłumaczeniom. O problemach z tłumaczem eseju o Ketmanie na francuski, który to „pozwoił sobie na zupełnie dowolne i nie w moim stylu zmiany” i „awanturze z «Preuves»” wspomina Miłosz w liście do Giedroyca z lipca 1952 (*Listy*, s. 87). Tłumaczem, który sygnował przekład *Zniewolonego umysłu*, jak również artykułów w „Preuves”, był francuski anarchista André Prudhommeaux. Ponieważ nie znał on języka polskiego, Miłosz w ciągu 1952 r. sam przedyskutował mu, zdanie po zdaniu, tłumaczenie książki, ograniczając rolę samego Prudhommeaux do korekty stylistycznej i do firmowania. Na czym więc polegały problemy Miłosza z Prudhommeaux, o których nie wspomina w żadnej ze swych książek?

W Bibliotece Regenstein natknęliśmy się na wymianę korespondencji między Miłoszem i François Bondy’em z lipca 1952⁴³. Listy te rzucają nowe światło na kwestię tłumaczenia *Zniewolonego umysłu*. Z korespondencji wynika, że Miłosz był tak bardzo niezadowolony z tłumaczenia eseju o Ketmanie przez Prudhommeaux, że zlecił zupełnie nowe tłumaczenie Jeanne Hersch. Obie wersje przeczytał i porównał François Bondy, redaktor naczelny „Preuves”. List Bondy’ego do Miłosza jest bardzo „gwałtowny” (tak go kwalifikuje Miłosz), pełen wyrzutów za to, że dołożył redakcji „Preuves” dodatkowej i bezsensownej pracy i że popełnił „nieuzasadniony afront” wobec samego Prudhommeaux (dzięki którego tłumaczeniom — w opinii Bondy’ego — Miłosz jest w końcu znany od roku we Francji i który dostarczył Miłoszowi „dość dowodów przyjaźni i estymy”). Bondy twierdzi, iż różnice między oboma tłumaczeniami, Hersch i Prudhommeaux, są „minimalne”, że nie zmieniają prawie w żadnym miejscu sensu tekstu, którego fundamentalny wydźwięk pozostaje ten sam i podkreśla, że tłumaczenie Hersch (do którego ma zastrzeżenia) jest po prostu „parafrazą istniejącego tłumaczenia”.

Reakcja Miłosza jest jednoznaczna. W swoim napisanym odręcznie liście, Miłosz odpowiada Bondy’emu, że to właśnie tłumaczenie Hersch jest zgodne z jego tekstem „słowo po słowie” i że, gdyby nie jej pomoc, nie dałby w ogóle swojej zgody na publikację eseju. Oto jak tłumaczy swoje stanowisko:

Fakt jest taki : Prudhommeaux dodał dużo zdań wyjaśniających, które mi się nie podobają i wiele słów, prawie w k a ż d y m z d a n i u mojego tekstu, które też mi się nie podobają. Jestem absolutnie przeciwny oczernianiu, tak typowemu zarówno dla dziennikarzy komunistycznych, jak i dla zawodowych antykomunistów. Dla mnie, jest to kwestia zasady — s t y l u⁴⁴.

Złe tłumaczenie Prudhommeaux postawiło Miłosza przed koniecznością dokonania wyboru pomiędzy popełnieniem „afrontu” albo akceptacją stylu, który jest mu „obcy”. Zauważa ironicznie:

⁴² Cz. Miłosz, *Liberalna Konspiracja*, wywiad W. Dudy, *Przegląd Polityczny* 1998 nr 36.

⁴³ IACF, VII/9, f. 9, list F. Bondy’ego z 21 lipca i odpowiedź Miłosza z 26 lipca.

⁴⁴ „Le fait est: Prudhommeaux a ajouté maintes phrases- explicatives- que je n’aime pas et maints mots, presque dans c h a q u e p h r a s e de mon texte- que je n’aime pas non plus. Je suis contre de tou [sic!] de dénigrement si typique aux journalistes communistes et aux anti-communistes professionnels. Pour moi, c’est la question du principe — d u s t y l e”.

Teraz staram się zrozumieć powody, które podyktowały mu owe „wyjaśniające lania wody”, jak on sam to określił. Nie mogę znieść ironii, która idzie zbyt daleko, która przestaje być ironią i zamienia się w zbyt łatwe oczernianie przeciwnika, zbyt łatwe, ponieważ za pomocą określeń, a nie za pomocą treści⁴⁵.

W swoim liście do Bondy’ego Miłosz wyraża nadzieję, że ten niemożliwy do zaakceptowania przekład *Ketmana* będzie wyjątkiem, chociaż wskazuje zarazem na obecność *délayages* Prudhommeaux także w innych planowanych rozdziałach *Zniewolonego umysłu* (*L’Occident* i *Les Ennoncés*). Nie zgadza się z Bondy’em co do tego, że różnice między tekstami są nieznaczące i przestrzega go przed stosowaniem retoryki antykomunistycznej:

Pan, jako redaktor naczelny „Preuves”, musi sobie zdawać sprawę z niebezpieczeństwa, które grozi czasopismom tego typu. To śliski teren, owo podbijanie tonu ironicznego i złośliwego wobec przeciwników. Powinien Pan zrozumieć, że jeśli chce się trafić do publiczności, która ma wątpliwości, należy nałożyć współpracownikom ścisłą dyscyplinę i nie ustępować pokusom „bon motów”, określeń pejoratywnych (albo „wyjaśniających”), ponieważ to nie jest sposób, w jaki się mówi do ludzi, lecz jedynie sposób, w jaki się ich odrzuca⁴⁶.

Niezgoda Miłosza na siermiężną retorykę antykomunistyczną wynikała z dwóch przesłanek. Pierwszą z nich był szacunek do problemów i debat, które podnoszone były w tamtym okresie: jeżeli chciano brać w nich udział i przyciągnąć wahających się, należało mówić racjonalnie, argumentować, szukać ambitnych rozwiązań dla niepokoju intelektualnych i etycznych epoki. To właśnie miał na myśli pisząc do Bondy’ego, że nie może znieść „złośliwej ironii”, ponieważ oznaczała ona „zbyt łatwe oczernienie” przeciwnika, za pomocą retoryki, a nie treści. Drugim powodem była niezgoda Miłosza, jako poety i stylisty, na upraszczający i generalizujący język stosowany w tego typu artykułach: „To dla mnie kwestia zasady — s t y l u”, podkreślał.

Z kim się utożsamia twórca, czyli o *Zdobyciu władzy*

W tamtych latach, niewielu potrafiło docenić głębię i subtelność utworów Miłosza, i prawie wszyscy krytycy i komentatorzy (zarówno zwolennicy, jak i krytycy komunizmu) żądali od pisarza gotowych i prostych odpowiedzi na ówczesne potrzeby polityczne.

W *Roku myśliwego* Miłosz wspomina, że do napisania *Zdobycia władzy* zmusiła go Jeanne Hersch, i że napisał ją, aby zrobić jej przyjemność i też dla eksperymentu⁴⁷.

⁴⁵ „Maintenant je tâche de comprendre les motifs qui lui ont dictés les «délayages explicatifs» comme il m’a écrit lui-même. Je ne peux pas supporter l’ironie qui va trop loin, qui cesse d’être ironie et devient un dénigrement trop facile de l’adversaire, trop facile, car a travers les termes et non a travers le contenu”.

⁴⁶ „Vous, comme rédacteur des «Preuves» devez vous rendre compte du danger qui menace des périodiques de ce genre. C’est une pente savonneuse, la surenchère du ton ironique et malicieux envers les adversaires. Vous devez comprendre que si on veut atteindre le public hésitant on doit imposer aux collaborateurs une discipline stricte et ne pas céder aux tentatives de bons mots, termes péjoratifs (ou «explicatifs») car ce n’est pas le moyen de parler, seulement le moyen de repousser les gens”.

⁴⁷ Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 246.

O jednej z pierwszych recenzji tej powieści, autorstwa Manesa Sperbera⁴⁸, pisze w swym liście do Giedroycia (luty 1954) w sposób następujący:

bardzo mi się nie podoba, ponieważ nie jest to analiza wad literackich utworu, ale pre-
tensja dokładnie taka, jak w Warszawie, tylko na odwrót. [Sperber] Chciałby „pozy-
tywnego bohatera” antykomunistycznego (*Listy*, s. 167).

W zbiorach Biblioteki Regenstein odnaleźliśmy list, który pozwala zrozumieć, dlaczego Miłoszowi nie podobała się ta recenzja.

W tym liście do Sperbera, z początku 1954 r. (brak dokładnej daty)⁴⁹, Miłosz za-
strzega, że broni swojej powieści nie pod względem literackim, lecz ideologicznym.
Polemizuje z sugestią recenzenta jakoby miał się solidaryzować z postacią Kwinto,
uważając, że autor nie ma potrzeby identyfikowania się z bohaterami swych utworów.
Wskazuje, że „moralizująca pasja” (*passion de moraliste*) Sperbera zanosi go za daleko
w momencie, gdy krytykuje Miłosza na podstawie jego rzekomego utożsamiania się
z postacią, która się Sperberowi nie podoba z moralnego punktu widzenia. Porównuje
jego moralizatorskie myślenie i nagabywania, żeby Miłosz się „zdefiniował”, do at-
mosfery aktualnych, „dialektycznych” dyskusji prowadzonych w Związku Pisarzy
Polskich w Warszawie oraz do powojennych reakcji marksistów na *Ocalenie* (1945)
Miłosza. (Tomik ten, zakończony słowami „Prawda” i „Sprawiedliwość”, został skry-
tykowany przez marksistowską krytykę, która kazała te idee zdefiniować, aby zakwali-
fikować ideologicznie młodego pisarza i pokazać jego bezbronność w poszukiwaniu
owych idei bez marksizmu.) Odnosząc się do kwestii wiary i etyki, w dalszej części
swego listu, Miłosz pisze:

Pan wymaga ode mnie żebym zdefiniował wiarę. Kto dziś może Pana usatysfakcjon-
ować bez popadnięcia w głupstwa? Mam wrażenie, że brak antykomunistycznego boha-
tera w literaturze związany jest właśnie z tym wymogiem: żeby zdefiniować pewne
słowa. Gdy ktoś poddaje się myśleniu marksistowskich krytyków: j a k a p r a w d a ? j a -
k a s p r a w i e d l i w o ść ? naraz czuje się zbyt subiektywny, pusty, nieokreślony, i już nie jest
w stanie dłużej walczyć. Moja prezentacja [chodzi tu o prezentację książki], tak jak Pan
ją rozumie, będzie niemożliwa do podtrzymania. Dlatego, że Pan zbywa milczeniem
metafizyczny wymiar książki [...]. Naprawdę, czy Pan nie widzi mojej intencji, aby
podnieść człowieka jako metafizycznej egzystencji — w warunkach, gdzie podnieść
jedno włókno jest jak podnieść 1000 kilowy ciężar? Dlaczego włókno się nie liczy?
Dlatego, że dla kogoś z zewnątrz jest niczym więcej jak włóknem? Wymaga się spekta-
kularnych działań od tych, którzy są tam, ale nie rozumie się, że powiedzenie na uni-
wersytecie co się myśli, albo odmówienie wstąpienia do partii to dla komunistów są
właśnie d z i a ł a n i a . Pan mówi o „zgniliznie” [Sperber określa tak wszystkie postaci
powieści]. Ja nie jestem moralistą. [...] Mówię Panu, że ja nie mam talentu moralizator-
skiego i, prawdę mówiąc, to czuję się solidarny ze wszystkimi postaciami⁵⁰.

⁴⁸ M. Sperber, *La prise du pouvoir*, Kultura nr 3(77), s. 129–134. Recenzja zatytułowana *Le romancier et la chronique révolutionnaire. A propos de „La prise de pouvoir” de Czesław Miłosz* ukazała się także w „Preuves” (1954 nr 37, s. 88–91).

⁴⁹ IACF, VII/9; f. 9.

⁵⁰ „Vous exigez que je définisse la foi. Qui aujourd’hui peut vous satisfaire sans retomber dans les platitudes? J’ai l’impression que le manque du héros anti-communiste dans la littérature est lié avec cette exigence: qu’on définisse certains mots. Quand on est sensible aux questions des critiques marxistes: q u e l l e v é r i t é ? q u e l l e j u s t i c e ? on se sent trop subjectif, vide, vague, et on ne peut plus lutter. Ma présentation, comme vous la concevez, serait intenable. Car vous passez sous silence la dimension métaphysique du livre [...]. Est-ce que vous ne voyez, vraiment, mon intention de rehausser l’être humain en tant qu’un être métaphysique — dans les

Miłosz czuł się rozczarowany kompletnym niezrozumieniem książki przez Sperbera. Jednak uproszczenia interpretacyjne nie były domeną wyłącznie zagranicznych krytyków i recenzentów. Także w polskiej krytyce znajdujemy podobne poszukiwanie dosadnych i prostych interpretacji skomplikowanej materii pism Miłosza, i w tym przypadku, *Zdobycia władzy*. O jednej z recenzji tej powieści, wspomina Miłosz w rozmowie z Gorczyńską:

Zarzuca mi dążenie do utrzymania równowagi wszystkich postaw, które się wzajemnie znoszą. To znaczy, że tam nie ma żadnego dobrego rozwiązania, że wszystkie racje są złe. Recenzent widzi w tym coś niemoralnego⁵¹.

Skonfundowany Miłosz prosi Gorczyńską o jej zdanie na temat wydzwięku książki oraz pyta, czy można w niej znaleźć obronę jakichś konkretnych wartości. Najwyraźniej samo wspomnienie tych problemów go nie zadowala bowiem konstatuje: „ja nie lubię tej książki”. Zaprzecza kategorycznie jakoby *Zdobycie władzy* było powieścią z kluczem i sugeruje wręcz, że powieść ta była znacznym uproszczeniem wobec prawdy o tamtym czasie:

Poza tym, biorąc pod uwagę moją wiedzę o rzeczywistości tamtego okresu, to książka ta tak się ma do tej rzeczywistości, jak równanie matematyczne do świata pełnego kolorów, barw i indywidualnych odcieni. To jest wykoncypowane. To jest robienie jakiegoś ekstraktu postaw ludzkich. Natomiast nie ma wszystkiego tego, co było decydujące⁵².

Materia literacka u Miłosza, jako próba wiernego odzwierciedlenia pewnej rzeczywistości, jest zagmatwana, ponieważ właśnie taki jest jej pierwowzór. Autor czuje się solidarny i pochyla się nad całą metafizyczną materią rzeczywistości, którą przedstawia. Nie należy jej upraszczać na siłę.

Nigdy nie mów nigdy, czyli o tłumaczeniu *Opium des Intellectuels*

Dystansowanie się Miłosza wobec propozycji Kongresu miało jednak swoją granicę. Z potrzeb czysto materialnych pisarz przetłumaczył na język polski *Opium des Intellectuels* Raymonda Arona, i książkę tę wydała „Kultura” przy finansowej pomocy Kongresu Wolności Kultury. Na swoje życzenie, Miłosz nie firmował tego przekładu, ze względu na absolutny brak zgody na linię ideologiczną reprezentowaną w niej przez Arona. Jeszcze kilka miesięcy wcześniej, we wrześniu 1955, przyszły tłumacz zażegnywał się:

Natomiast Arona *Opium des Intellectuels* n i g d y [sic!] bym nie tłumaczył. Jest to zła książka. Mija się z zagadnieniem, żadnego komunisty nie przekona i może służyć za przykład jak nie należy pisać o komunizmie (*Listy*, s. 233–234).

circonstances ou soulever un brin est comme soulever un fardeau de 1000 kilos? Pourquoi le brin ne compte pas? Parce que pour quelqu'un de l'extérieur ce n'est qu'un brin? On demande des actes spectaculaires de ceux là-bas, mais on ne comprend pas que dire à l'université ce qu'on pense, ou renoncer à entrer le parti socialiste rallié aux communistes sont des a c t e s. Vous dites «pourriture». Je ne suis pas moraliste. [...] Je vous dis que je n'ai pas de talent de moraliste et, qu'à vrai dire, je me sens solidaire avec tous les personnages”.

⁵¹ R. Gorczyńska, *Podróżny świata*, s. 114. Chodzi tutaj prawdopodobnie o recenzję: [P. Kłoczowski] PMK, *Czytanie Miłosza: „Zdobycie władzy”*, Res Publica 1979 nr 2, s. 112–116.

⁵² Tamże, s. 115.

W marcu 1956, gdy znajduje się na 310 stronie tłumaczenia, pisze do Giedroycia długi list, (*Listy*, s. 255–256) w którym stwierdza: „Zupełną nicość książki Arona poznaje się dopiero w tłumaczeniu”. Chodzi tutaj nie tylko „o to, że jest ona bardzo słaba”, lecz o sposób „ubijania” poważnych tematów, zasługujących na rozważenie, i które Aron sprowadza „do niebywałej płaskości”. Miłosz porównuje tekst Arona do „ciepłych kłusek” i „bredzenia babci nad robótką”, wskazuje na pustkę treściową, nieautentyczność tonu, „słabość myśli”, „nieznośne poczucie banału od początku do końca” i „zdumiewający brak poczucia formy”. Książka może czytelnika, szczególnie tego zza żelaznej kurtyny, skutecznie zniechęcić do Zachodu i spowodować rozczarowanie, które jest „moralną trucizną”. Wreszcie, jako „książka ideologiczna” („Czego autor chce, nie wiadomo. To tylko wiadomo, że pochwała Stany Zjednoczone”) i zła, szkodzi „Kulturze”.

Miłosz żałuje, że podjął się tej pracy i jest „poważnie zmartwiony”, opisując swoją sytuację następująco:

Niestety często zdarza mi się wpadać w błoto i potem tego żałować. To jest kwestia moralnej odpowiedzialności przyłożenia ręki do czegoś, co jest szkodliwe. Nie miałbym skrupułów, gdyby chodziło o pornograficzny utwór, ale tu sprawa przedstawia się poważniej.

Za wszelką cenę stara się przekonać Giedroycia do opublikowania notki do wydania, z której wynikałoby, że „Kultura” odzępuje się od treści poruszonych w tej szkodliwej książce. Jego wstręt do przetłumaczonej książki jest tak wielki, że zastrzega (w *Post Scriptum* dopisanym odręcznie): „Jeżeli dojdzie do wydania, to odmówię robienia korekty. Nie będę mógł wziąć do ręki tego tekstu”.

W swojej krytyce książki Arona, Miłosz po raz kolejny wyrażał swą niezgodę na upraszczającą retorykę antykomunistyczną, na płaskość i powierzchowność rozwiązań oferowanych przez Zachód, a więc na „zbywanie” poważnych problemów i debat współczesności zbyt łatwymi i banalnymi tezami. Uważał, że jeżeli Zachód tylko taką głębię miał do zaoferowania intelektualistom poszukującym i tym, którzy już zostali „ugryzieni” przez Heglizm, to książka ta przypieczętuje ostateczne rozczarowanie „wolnym światem”⁵³.

Łoże prokrustowe, czyli o pewnym tekście Miłosza w „Forum”

Obawy Miłosza dotyczące uczciwości Kongresu Wolności Kultury miały swoje głębokie uzasadnienie. Manipulacja i adaptacje tekstów dla potrzeb ideologicznych, skróty, przeinaczania znaczeń: wszystko to świadczyło, że przekaz musiał być jednoznaczny, „skrojony” na konkretne polityczne potrzeby.

W 1959 r. Miłosz miał duże powody do złości. Austriacki organ Kongresu Wolności Kultury, czasopismo „Forum”, opublikowało na swoich łamach (i na dodatek rozdystry-

⁵³ Miłosz próbuje ponownie przekonać Giedroycia o szkodliwości książki Arona w swoim liście z lipca 1958, odnosząc się do ostrej, i słusznej według Miłosza, krytyki książki zamieszczonej w czasopiśmie „Dissent”. Na temat recepcji Arona przez Miłosza, por.: *Na marginesie „Opium Intelektualistów” [Raymonda Arona]. Jerzy Giedroyc – Czesław Miłosz: listy*, Nowe Sprawy Polityczne 2007 nr 32, s. 138–165. Podobnie o innym ulubionym myślicielu Giedroycia, Jamesie Burnhamie i jego wydanej przez „Kulturę” pozycji *Bierny opór czy wyzwolenie* (Paryż 1953, tłum. J. Ulatowski), pisze Miłosz krytycznie, i w swoim długim liście do Giedroycia z marca 1956 kwalifikuje tę książkę jako pozycję „martwą” w dorobku wydawniczym „Kultury”. Następnie dodaje: „Nie tylko martwą, ale nawet przez swoją martwość szkodliwą, bo nie porusza żadnych poważnych problemów, nie reprezentuje zalet stylu i jest podrzędną pracą dziennikarską” (s. 254).

buowało w siedmiu językach podczas Festiwalu Młodzieży Komunistycznej) tekst Miłosza bez jego zgody i autoryzacji. Chodziło o wykład Miłosza na Uniwersytecie Wolnej Europy, w lecie 1957 r., który następnie włączony został do publikacji książkowej *L'Europe des dix pays absents: a collection of lectures*, przygotowanej przez Bondy'ego. Miłosza rozwścieczyło przede wszystkim to, że tłumaczenie tekstu odbiegało od pierwotnego tak bardzo, że wyglądało wręcz na luźną adaptację oryginału.

W tej sprawie interweniuje u samego szefa Kongresu, Johna Hunta, pisząc do niego pełen oburzenia list w dniu 25 września 1959 r. (odnaleziony w Archiwum Kongresu w Chicago⁵⁴). „Skandalem” i „chirurgią” określa Miłosz sposób, w jaki „Forum” zrobiło użytek z jego tekstu. Miłosz stwierdza:

[...] Kongres jest odpowiedzialny za szkodę wyrządzoną przez jedno z jego czasopism. Wątpię, czy takie rzeczy powinny być tolerowane, jako że stoją one w oczywistej sprzeczności z wolnością słowa. Tekst z „Forum” został przejęty przez stacje radiowe Republiki Federalnej. Nie mogę nad tym zapanować — za późno. Wiesz dobrze, że to, co decyduje o jakości pisarstwa to przede wszystkim ton i niuans. Zmieniając ton — nie mówiąc już o nonsensach dodanych przez „Forum” — można zmienić dany tekst w jego przeciwieństwo. Musimy być „formalistami”. Uważam, że nawet jedno zdanie usunięte przez wydawcę albo komisarza jest powodem, aby wszcząć piekło. W przeciwnym przypadku jakakolwiek walka z cenzurą jest niemożliwa⁵⁵.

Jak wnioskujemy z odpowiedzi Hunta do Miłosza z 20 listopada 1959, Miłosz porównywał Kongres w innym (nie odnalezionym) liście do „wyspecjalizowanych agencji które walczą z komunizmem”.

Na fali wzburzenia, 23 października 1959, Miłosz pisze także do szefa publikacji kongresowych, François Bondy'ego⁵⁶. Mówi tam o swojej „wściekłości” (*rage*) na Torberga, redaktora naczelnego „Forum”, chociaż, jak wyraźnie zaznacza, ta wściekłość nie jest wymierzona ani w samego Bondy'ego ani w Kongres. Jednakże walczy w swym liście aby zrozumiano, że nie robi on „much fuss about nothing” [*sic!* — tak w oryginale francuskim] i że „niuansę słów są ważne” („les nuances des mots comptent”). Następnie dodaje, że w swojej polemice z polskimi komunistami prowadzonej na stronach „Kultury” potrzebuje silnych kart, a w tym nie pomagają bynajmniej „idiotyczne frazy” („phrases idiots”) zawarte w tekście opublikowanym przez „Forum”. Żąda żeby gazeta wydrukowała sprostowanie, które ma zawierać: po pierwsze, informację że tekst jest tłumaczeniem oryginału francuskiego z 1957 r.; po drugie, że tłumaczenie to autor uznaje za „mało wierne” („peu fidele”); i po trzecie, że w związku z ominięciami całych fragmentów, jak i zamieszczenia odwrotnych znaczeń niż w pierwotnym tekście, autor „nie uważa żeby tekst opublikowany przez «Forum» odzwierciedlał ducha oryginału” („il ne croit pas que le texte publié par «Forum» correspond a l'esprit de l'original”). Następnie wyjaśnia Bondy'emu, że jego wściekłość łatwo znajduje wytłumaczenie: „Forum” stworzyła wrażenie, iż jego artykuł napisany został oryginalnie po niemiecku i, na dodatek, na potrzeby Festiwalu Młodzieży

⁵⁴ IACF, II/223; f. 2.

⁵⁵ „[...] the Congress is responsible for damage done by one of its publications. I doubt whether such things should be tolerated as they are in obvious contradiction with freedom of expression. The text from «Forum» was taken over by the radio stations of the Federal Republic. I cannot control this — too late. You know well that what decide of quality in writing is first of all the tone and the nuance. By changing a tone — without speaking of nonsenses [*sic!*] added by „Forum” — one can change a piece of writing into its opposite. We have to be «formalistic». I suppose even one sentence taken out by the editor or by a commissar should be enough to raise hell. Otherwise any fight against censorship is impossible”.

⁵⁶ IACF, VII/9; f. 9.

komunistycznej, co sytuuje go jako prokomunistę, i tak może zostać odebrane przez Warszawę. Ważne słowa mówi także Miłosz w *Post Scriptum*, gdzie przypomina, iż wobec ataków propagandy komunistycznej na Kongres, jego publikacje muszą zachować „linię stanowczą ale absolutnie czystą” („une ligne ferme mais absolument nette”).

W swoim ostrym liście do „Forum”, którego kopię załącza do wrześnieowego listu do Hunta, Miłosz wylicza punkt po punkcie sposoby, w jakie czasopismo naruszyło jego prawa. Dla Miłosza, znacznie istotniejsza niż kwestia braku zgody na publikację, była sprawa zmian treściowych. Przede wszystkim, uderza zmiana tytułu z oryginalnego *De quelques problèmes de la jeunesse contemporaine* na *Das Ende ser Verzweiflung* (na okładce) i *Das Ende der Apokalypse* (wewnątrz numeru) [tam gdzie to konieczne, zachowujemy pisownię oryginału tego listu]. Miłosz wskazuje na usunięcie całych fragmentów, dodanie śródtytułów, i stwierdza, że tekst jest adaptacją, nie zaś tłumaczeniem oryginału.

Niektóre zdania powstają w głowie waszego tłumacza. W innych, dodawane są przymiotniki z widoczną intencją dorzucenia taniej gazeciarskiej ironii, której nie ma w moim tekście⁵⁷.

Pomimo iż mówi, że przykładów jest za wiele, aby można je było wymienić, podaje jednak kilka, które dobitnie ukazują manipulację popełnioną przez redakcję „Forum”:

I say „Doctor Goebbels”, Forum: „kleine Doctor Goebbels”; I say: „Bertolt Brecht”, you „sein Landsman Bertolt Brecht”; I say „l’efficacité”, you „teuflische Wirksamkeit”; I say „la dialectique des relations humaines (sans aucune nuance émotive, avec une nuance légère plutôt favorable)”, you „die zwielichtige Dialectik in den menschlichen Beziehungen”; I say „la meme ornière”, you „die gleiche schiefe Bahn”; I say „je ne suis pas d’accord avec ceux qui prétendent que l’ideologie ne compte pas”, you „Ich gehöre nicht zu jenen, die den Kommunismus als Ideologie für bedeutungslos halten”—where I speak of ideology in general, your translator puts, obviously, „Kommunismus”.

Dalej podkreśla: „co gorsza, są całe paragrafy których sens został zmieniony na dokładnie odwrotny niż w oryginale” („what is even worse, there are passages with a sense exactly opposite to the sense of the original”), jak w przypadku kiedy to słowa młodego komunisty polskiego, który z pełną wiarą i w żadnym wypadku nie dla kariery („Ce n’est sans doute pas pour faire une carrière que j’ai passé plus d’une nuit blanche [...]”) próbował budować socjalizm w Polsce, zostają przeinaczone w taki sposób, że młody ten dziennikarz robi to wszystko właśnie dla kariery („Nur um Karriere zu machen habe ich die Nächte durchstudiert...”). Kończąc list Miłosz podsumowuje:

Konkludując, wyrządziliście wielką szkodę mojemu imieniu zmieniając mój tekst, napisany z precyzją i bez żadnych grzmiących przymiotników zdolnych do zranienia ludzkich uczuć, w rutynowy zimnowojenny artykuł⁵⁸.

Zmieniając tekst Miłosza w zimnowojenny prefabrykat, „Forum” popełniło manipulację, którą bezsprzecznie można porównać do aktu cenzury wobec wolności myśli Miłosza⁵⁹.

⁵⁷ „Some sentences come from the head of your translator. In others, adjectives are inserted, with a visible intention of providing some cheap newspaper irony lacking in my text”.

⁵⁸ „In conclusion, you did a great damage to my name through changing my text written with precision and without any blaring adjectives able to wound human feelings into a routine cold war article”.

⁵⁹ Nie pierwszy raz walczył Miłosz o integralność swoich tekstów. W swym liście do Giedroycia wspomina inny swój artykuł, *Adam Mickiewicz*, opublikowany w „Russian Review” (1955 nr 4, s. 322–331), w którym zaprotestował po tym jak redakcja tego czasopisma wykreśliła

3. KILKA WAŻNYCH UWAG O KONGRESIE WOLNOŚCI KULTURY

Przytoczone przykłady korespondencji Czesława Miłosza zmuszają do pewnej refleksji nad istotą Kongresu Wolności Kultury. W kolejnej części tych rozważań, przybliżymy naturę i sposób działania Kongresu, naświetlimy problem finansowania i jego związek z CIA, poruszymy problem relacji z intelektualistami oraz rozpatrzmy kwestię ich zaangażowania i wolności w ramach współpracy z tą organizacją.

O związkach z Agencją

Kongres odniósł względny sukces w prezentowaniu się przez lata, a szczególnie w latach 60., jako forum poszanowania wolności i swobodnego przepływu idei. Sukces ten wynikał z dwóch przyczyn. Po pierwsze, był to wynik działań Michaela Josselona, agenta CIA i *spiritus movens* Kongresu. Josselson był agentem niezależnym, i nawet krytyczna wobec Kongresu badaczka Frances Stonor Saunders wskazuje na jego zasługi w obronie integralności Kongresu i fakt, że przez lata próbował go całkowicie uniezależnić od funduszy Agencji (z nieudanym zresztą skutkiem)⁶⁰. Josselson miał ułatwione zadanie, gdyż wielu członków Agencji popierało i utożsamiało się z socjaldemokratycznym liberalizmem Kongresu (czym narażali się nawet na prześladowania senatora McCarthy'ego). Z drugiej strony, sukces wynikał ze szczególnej dbałości waszyngtońskiej centrali o względną integralność atmosfery intelektualnej skupionej wobec Kongresu. Nie było to jednak bynajmniej przejawem miłości do samej wolności kultury i myśli. W rzeczywistości chodziło o subtelny strategię sformułowaną przez Toma Bradena, szefa komórki CIA odpowiedzialnej za Kongres, w jednej ze swych instrukcji do szefów Kongresu w Europie: „[należy] chronić integralność organizacji, [którą próbuje się objąć kontrolą i wpływem] nie wymuszając na niej, żeby popierała wszystkie i każdy jeden z celów oficjalnej polityki amerykańskiej”⁶¹.

Nawet najwięksi zwolennicy Kongresu zdają sobie sprawę, że wątek szpiegowski pojawiający się zarówno w jego genezie, jak i samej działalności, stanowi problem, biorąc pod uwagę elementarną logikę. Oto bowiem mamy przed sobą ogromną, niemal wszechpotężną instytucję wydającą przez długie lata dziesiątki prestiżowych gazet, tysiące książek, finansującą konferencje i seminaria na całym świecie, rozdającą stypendia dla obywateli krajów zniewolonych przez dyktatury, wszystko to w imię „wolności kultury”; jednak finansowaną z budżetu departamentu CIA w ramach *covert action*. Pod koniec lat 70., Komitet Churcha (Church Committee), badający temat infiltracji CIA i FBI w rozmaitych „niezależnych” instytucjach na całym świecie, zdefiniował termin *covert action* jako „tajne działanie mające na celu wywarcie wpływu na rządy, wydarzenia, organizacje lub jednostki w innych krajach, w kierunku poparcia polityki zagranicznej Stanów Zjednoczonych, realizowane w taki sposób, aby udział Stanów Zjednoczonych był niewidoczny”⁶². Dylemat jak może być promowana wolność przez siły, na które żadnego wpływu nie ma demokratyczna opinia publiczna

wzmianki o socjalistycznych sympatiach Mickiewicza w okresie Trybuny Ludów. Konstatuje to Giedroycia: „Tym Amerykanom zajaczki biegają już po głowie, jeżeli boją się nawet słowa «socjalizm»” (list z września 1955, s. 233–234).

⁶⁰ F. Stonor Saunders, *Who paid the piper?*, s. 340, 498.

⁶¹ Tamże, s. 145 (wywiad F. Stonor Saunders z Tomem Bradenem).

⁶² Tamże, s. 65 (National Security Council Directive 10/2: dyrektywa przytoczona w Końcowym Raporcie Komitetu Churcha, 1976).

i które pociągają sznurkami w sobie tylko wiadomym kierunku pozostał nierozstrzygnięty. Scott Smith określa związek między CIA i Kongresem mianem „instrumentalnego liberalizmu”, i definiuje go jako taki typ liberalizmu, który

stworzony, aby działać w obronie wolności demokratycznych, [czyni to] w sposób, który wydaje się że podkopuje fundamenty [*undermine*] owych wolności, ale który uważany był za potrzebny ze względu na zagrożenie związane z sytuacją Zimnej Wojny⁶³.

Utajnienie źródeł finansowania i faktycznych celów organizacji związane było więc bezpośrednio z pragmatyzmem akcji kontrapropagandowej.

Oskarżenia dotyczące źródeł finansowania Kongresu były systematycznie wysuwane przez komunistów i stały się największym problemem tej organizacji. Oczywiście jest to, że wielu współpracowników Kongresu albo wiedziało albo podejrzewało, że ogromne pieniądze Kongresu musiały mieć jakiś związek z amerykańskimi strukturami rządowymi. Szef Kongresu i agent CIA John Hunt, jak również wdowa po Michaelu Josselsonie i była agentka, Diana Josselson, nie mieli wątpliwości, że finanse Kongresu były tajemnicą poliszynela wśród większości intelektualistów, którzy współpracowali z Kongresem. Hunt mówi otwarcie o współpracujących intelektualistach: „Wiedzieli, i wiedzieli tyle, ile chcieli wiedzieć, i gdyby wiedzieli więcej, wiedzieli, że musieliby odejść, dlatego nie chcieli wiedzieć”⁶⁴. Jeden z fundatorów Kongresu, Amerykanin Sydney Hook, mówi: „nie miałem najmniejszych wątpliwości, że CIA w jakiś sposób przyczyniała się do finansowania Kongresu... Wszyscy zaangażowani w działalność Kongresu słyszeli pogłoski o ukrytym wsparciu CIA”⁶⁵. Czesław Miłosz pisze jednak, że nikt ze współpracujących z Kongresem intelektualistów nie wiedział o finansowaniu przez CIA, choć przyznaje, „że na miłą nosło odorem dużych pieniędzy”⁶⁶. Podejrzewamy, że prawda znajduje się gdzieś pośrodku. W 1967, gdy wybuchł skandal o tajnym finansowaniu Kongresu, wielu jego współpracowników na całym świecie poczuło się zdradzonych i ogłuszonych tymi informacjami, jak choćby długoletni szef „Encountera”, Stephen Spender, czy liberalni intelektualiści antyfrankistowscy w Hiszpanii.

Pomijając kwestię, kto wiedział i kto nie, nawet ci współpracownicy Kongresu, którzy podejrzewali skąd pochodziły pieniądze, czuli się wolni od wszelkiej polemiki. Związki z CIA nie zostały upublicznione aż do roku 1967. Z drugiej strony, wielu z nich podzielało zapewne opinię, że dopóki trybuna, z której głosili swoją prawdę nie była manipulowana, kwestia tego kto utrzymywał tę trybunę była drugorzędna. Podkreśla to Giles Scott Smith mówiąc, że aby zrozumieć Kongres należy rozważać jego działalność w określonym kontekście historycznym⁶⁷. Rhodri Jeffreys-Jones idzie w swej analizie jeszcze dalej i powątpiewa, czy w latach 50. wiadomość o finansowaniu przez CIA spowodowałaby skandal, który owszem wybuchł w znacznie bardziej zrelaksowanej politycznie dekadzie lat 60.⁶⁸ Dlatego też, aby dogłębnie zrozumieć Kongres Wolności Kultury, należy wyjść poza relacje na linii Agencja–Kongres i poza sam problem jego finansowania.

⁶³ G. Scott Smith, *The Politics of Apolitical Culture*, s. 80.

⁶⁴ Wywiad F. Stonor Saunders z Johnem Huntem, [w:] F. Stonor Saunders, *Who paid the piper?*, s. 550.

⁶⁵ G. Scott Smith, *The Politics of Apolitical Culture*, s. 163.

⁶⁶ Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 100.

⁶⁷ G. Scott Smith, *The Politics of Apolitical Culture*, s. 164.

⁶⁸ R. Jeffreys-Jones, *The CIA and American Democracy*, Londres 2003, s. 87.

O celach i metodach

Głównym celem działalności Kongresu było zneutralizowanie wpływu marksizmu i prokomunistycznych sympatii wśród intelektualistów na całym świecie. Ta kwestia stawała się szczególnie paląca w krajach trzeciego świata, które właśnie wyswobadzały się spod wpływu kolonialnych mocarstw Zachodu. Narody i elity Azji, Afryki i Ameryki Południowej były szczególnie „uodpornione” na idealizowanie zachodnich demokracji i przez to podatne na (wybiórcze) poparcie dla „antyimperialistycznej” polityki prowadzonej przez Nikitę Chruszczowa. Oczywiście było to, że tylko lewicowcy mówią językiem innych lewicowców i że argumenty prawicowe nie znalazłyby żadnego posłuchu wśród środowisk, na które Kongres, i przez niego CIA, chciało oddziaływać. Poza tym, zbytne sympatie na prawo mogły łatwo stać się pretekstem do jeszcze bardziej zacieklej ataków na Kongres ze strony propagandy sowieckiej. Aby przekonać nie przekonanych i sceptycznych, należało dysponować przekonującą „artylerią ideologiczną”.

Kongres obrał więc jako swój główny nurt ideologiczny „liberalizm” rozumiany na modłę amerykańską (termin, który w Europie miałby swój odpowiednik w ideałach lewicy socjaldemokratycznej). Współpracownicy należeli do antystalinowskiej lewicy rewolucyjnej, lewicy liberalnej, byli byłymi komunistami lub federalistami europejskimi. Zbyt prawicowi i jawnie antysocjalistyczni fundatorzy Kongresu, jak James Burnham, Arthur Koestler, Melvin Lasky i wielu innych, jak choćby szefowie jego lokalnych struktur w krajach Ameryki Południowej (zbyt emocjonalnie antykomunistyczni), byli konsekwentnie usuwani ze struktur Kongresu, a także jego wydawnictw i działań⁶⁹.

W związku z odgórną próbą kontroli panującą w Kongresie, czasami dochodziło także do dezercji z jego struktur. Najgłośniejszą z nich była rezygnacja z piastowania funkcji Honorowego Prezydenta przez Bertranda Russella, ulegając w końcu w 1952 namowom swej przyjaciółki Hannah Arendt, która przez lata przestrzegała go przed oficjalnym „figurowaniem” w strukturach Kongresu. Inni, jak Dwight McDonald i Sidney Hook, nigdy nie dostali możliwości kierowania „Encounterem”, ponieważ byli politycznie nieobliczalni bądź nieprzydatni⁷⁰. W dofinansowywaniu planów wydawniczych „Kultury”, decyzja o daniu pierwszeństwa publikacjom Miłosza (która zapadła oczywiście poza nim), ilustruje świetnie pragmatyzm, z jakim działał Kongres, biorąc pod uwagę trudną sytuację innych polskich pisarzy emigracyjnych.

Szczególnie uderzające jest jak dalece instrumentalne było traktowanie współpracujących z Kongresem intelektualistów i twórców. W swym liście do szefa Fundacji Farfield, 7 września 1954, Nicolas Nabokov prosi o finansowe wsparcie dla polskiego kompozytora Andrzeja Panufnika po jego ucieczce z kraju. W liście tym mówi Nabokov, że Panufnik jest całkowicie oddany ideałom Kongresu („he is entirely ready to cooperate and collaborate with us for he is entirely sold on the ideals of the Congress for Cultural Freedom”) i wskazuje, że jeżeli Kongres wyciągnie pomocną rękę do Panufnika, „zdobędziemy szalenie przydatnego stałego przyjaciela Kongresu („an extremely useful permanent friend for the Congress”), który może stać się równie ważny dla nas, jak w pierwszym roku naszej działalności” Czesław Miłosz⁷¹. Na przykładzie tego

⁶⁹ O przykrych i frustrujących doświadczeniach Jerzego Giedroycia z Kongresem Wolności Kultury warto by napisać osobne studium. Jak wiemy Giedroyc zawsze odnosił się do Kongresu z rezerwą i „Kultura”, pomimo propozycji w tym kierunku, nigdy nie stała się czasopismem tej organizacji.

⁷⁰ Por.: G. Scott Smith, *The Politics of Apolitical Culture*, s. 152; Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 207.

⁷¹ G. Scott Smith, *The Politics of Apolitical Culture*, s. 163.

listu Scott Smith pokazuje mechanizm działania Kongresu: chęć pomocy łączyła się zawsze z interesem własnym organizacji. I rzeczywiście, w Kongresie najważniejszy był zawsze pragmatyzm. W momencie, gdy zmieniała się koniunktura polityczna, bezpardonowo pozbywano się niewygodnych współpracowników albo ograniczano ich obecność w przedsięwzięciach i publikacjach Kongresu.

Pragmatyzm nie dotyczył wyłącznie doboru współpracowników, lecz odnosił się także do rodzaju i charakteru poruszanych tematów. Także tutaj najważniejsza była strategia. Jak wynika z rozmaitych dokumentów, na które natrafiłam w badaniach archiwalnych⁷², walka Kongresu z pravicowymi dyktaturami (Peron czy Trujillo w Ameryce Południowej lub Franco w Hiszpanii) była prowadzona przede wszystkim jako pretekst dla efektywniejszej walki z komunizmem. Chodziło po prostu o to, żeby w oczach lewicowej opinii publicznej zapewnić wiarygodność Kongresu jako organu walki z wszystkimi, także pravicowymi, dyktaturami. Chodziło także o wytrącanie argumentów propagandzie sowieckiej, która przez cały okres działania Kongresu, oskarżała go o proamerykański imperializm (Stany Zjednoczone aktywnie wspierały w tamtych latach pravicowe dyktatury na całym świecie).

Sam sposób „ustawiania” tematów i debat, które podnoszone były na forum Kongresu, klucz, według którego dobierani byli jego współpracownicy, instrumentalne ich traktowanie, przykre zmiany personalne, akty cenzury popełniane w redakcjach gazet kongresowych wobec swoich najważniejszych nazwisk, nieobecność bądź sztuczne wyciszanie niewygodnych tematów: wszystko to niewiele miało wspólnego z realizacją idei „wolności kultury”. Światli współpracownicy, jak choćby Czesław Miłosz i Dwight McDonald, byli doskonale świadomi istnienia tej ciemnej strony Kongresu.

Władza i Prawda, czyli kolejny dramat intelektualisty XX wieku

McDonaldowi zawdzięczał Miłosz znaczną część swojego politycznego wykształcenia, i pisał o nim w *Abecadło*, że „toczył wojnę ze wszystkimi”, zajmował się przez całe życie „poszukiwaniem własnych przekonań” i był miotany sprzecznościami, które są „ceną, jaką płaci się za całkowitą niezależność postawy”⁷³. Amerykański intelektualista tak opisywał kongresowe czasopismo „Encounter”, już po wybuchu skandalu w związku z finansowaniem:

Podczas gdy „Encounter” zawsze denuncjowało pożyteczne kłamstwa, dzięki którym utrzymywały się reżimy komunistyczne, nigdy nie było naprawdę wolne od „pułapki ideologii”, od owej dominującej mentalności zimnej wojny „kłamania w imię prawdy”. „Zachowując ciszę” na temat polemicznych i palących problemów, ze względu na nad-

⁷² Przykładem może być dokument zatytułowany „Deuxième rapport sur Chili”, Louisa Merciera, z 27 kwietnia 1953 (IACF, II/204; f. 7). Mercier był specjalnym wysłannikiem Kongresu do krajów Ameryki Południowej. Pisz w nim, że aby „podbić” lewicujących intelektualistów Ameryki Łacińskiej, Kongres musi przedstawiać się jako potępiający pravicowe i neofaszystowskie dyktatury, na marginesie antykomunistycznego „prania mózgu”: „Aussi, une place doit être accordée, a côté de la campagne permanente de débouillage de crânes sur la réalité soviétique, a l’information sur l’Espagne franquiste, sur les régimes militaires d’Amérique Latine, même s’ils son soutenus par certaines «machines» nord-américaines, sur les luttes menées aux Etats- Unis avec notre participation contre le discrimination racial et le McCarthysme par exemple”.

⁷³ Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 204–206.

miar dyplomacji i trzymania w ukryciu wszystkich zafałszowań i mierności, które na przestrzeni lat narosły w naszym środowisku intelektualnym⁷⁴.

W zderzeniu Zachodu ze Wschodem, chodziło o poparcie Zachodu, ale krytyczne i ambitne: tak było w przypadku Miłosza i było też tak w przypadku McDonalda. Obaj nie wyrażali zgody na typ języka, którym często posługiwano się na łonie Kongresu, na ową specyficzną „retorykę wolności”, która przypominała zbyt często żargon czysto propagandowy. Obawiali się też, że ich myśli i idee zostaną sprowadzone do pragmatyzmu akcji kontrapropagandowej, zgodnie z tezami i ideami nie zagrażającymi (i, w perspektywie wieloletniej, pomagającymi) polityce amerykańskiej. Obawa, żeby nie zostać wykorzystanymi do celów propagandy była wśród największych nazwisk Kongresu jak najbardziej żywa i dobitnie przekonuje o tym korespondencja Miłosza.

Jednak wielu intelektualistów, nawet jeśli sami byli sceptyczni i pełni obaw, broniło Kongresu na forum publicznym. Bali się oni porażki jego akcji i działań, ponieważ uważali za konieczne dać zorganizowany odpór sowieckiej propagandzie. Fakt ten nie powinien jednak oznaczać, że kilkadziesiąt lat później jesteśmy zmuszeni do takich samych ustępstw. Tą dwoistość między publicznym dyskursem i ukrytymi obawami świetnie ilustruje przykład Ignazio Silone, długoletniego szefa włoskiego organu Kongresu, jakim było „Tempo Presente”. Silone prawie odmówił pojechania na inauguracyjne spotkanie Kongresu do Berlina w 1950, ponieważ obawiał się wzięcia udziału w propagandowym spektaklu. Pomimo to, w swojej mowie wygłoszonej na tym Kongresie podkreślał, że spotkanie to nie jest nowym rozdziałem Zimnej Wojny i, że jest to po prostu spotkanie „wolnych ludzi”, którzy czują się zobowiązani do „swobodnego mówienia prawdy” w tak trudnym historycznie okresie⁷⁵.

Na początku pisaliśmy o podwójnej genezie Kongresu Wolności Kultury. Jako twór intelektualny i społeczny (a nie polityczny, związany z organami strategii amerykańskiej), Kongres powstał z pozytywistycznego przekonania o potrzebie wpływu intelektualistów na rzeczywistość, która ich otacza. Choć podążał tą XIX-wieczną tradycją, przez swój związek z konkretną strukturą władzy Stanów Zjednoczonych, oznaczał zarazem jej dramatyczną transformację:

Kongres powstał w czasie, kiedy tradycyjna pozycja autonomicznego, krytycznego intelektualisty była zagrożona w związku z wymogami politycznego konformizmu na Wschodzie i Zachodzie, i był w pewnym sensie odpowiedzią na te warunki. Jednak zachodzi tutaj podwójna sprzeczność. Po pierwsze, paradoksalne mogłoby wydawać się stworzenie instytucji, której celem ma być ochrona tożsamości tradycyjnej, niezależnej inteligencji. Po drugie, podczas gdy Kongres Wolności Kultury przedstawiał się jako strażnik wolnomyślącej inteligencji, spełniał tę funkcję z głęboko politycznym celem. Zainteresowanie CIA wobec tej organizacji, wynikało przecież z możliwości monopolizacji idei wolności intelektualnej w walce prowadzonej w ramach Zimnej Wojny⁷⁶.

W przypadku Kongresu, to nie kwestia finansowania jest najbardziej polemiczna. Dzisiaj jasne i trudne do przemilczenia jest przede wszystkim to, że Kongres w praktyce był daleki od realizacji na „własnym podwórku” nadrzędnej idei, z którą obnosił się we

⁷⁴ Słowa Dwighta McDonalda cyt. w: M. Wreszin, *A Rebel in Defense of Tradition: The Life and Politics of Dwight McDonald*, New York 1994.

⁷⁵ G. Scott Smith, *The Politics of Apolitical Culture*, s. 112.

⁷⁶ Tamże, s. 13.

wszystkich swych publikacjach i aktach: idei wolności intelektualnej. Znacznie bardziej polemiczny niż kwestia funduszy, był fakt, że przez lata działalności Kongresu miała miejsca interwencja i, czasami manipulacja, ideami i myślą jego współpracowników. Zbyt często wolność kultury w publikacjach Kongresu utożsamiała się z realizacją podstawowych założeń polityki zagranicznej Stanów Zjednoczonych. Efekty tej polityki widoczne są zresztą do dziś. Kongres przyczynił się do wielu jednoznacznie pozytywnych zjawisk, takich jak upadek Związku Radzieckiego i przygotowanie do demokracji elit społeczeństw zza żelaznej kurtyny (przez szeroką akcję opiniotwórczą i stypendia). Byłoby jednak głęboką naiwnością i niekompetencją wybiórcze analizowanie jego działalności i zastąpienie rzetelnej oceny nieumiejętnością racjonalnego zważenia dobrych, ale także i złych skutków działalności Kongresu, jako instrumentu zimnej wojny.

Jeżeli chodzi o samych współpracowników Kongresu, to ci, którzy uznali konieczność prowadzenia kontrofensywy ideologicznej za swoją powinność w dobie zimnej wojny, wpłatali się w zasadniczy konflikt relacji intelektualistów do władzy, na który zwrócił już uwagę Michel Foucault. Pisał on o conceptach prawdy i władzy, że „Prawda jest połączona kolistym związkiem z systemami władzy, które ją wytwarzają i ją podtrzymują, i do instrumentów władzy, które powoduje i które ją rozpowszechniają”⁷⁷. Za najbardziej niekorzystny skutek kulturalnej i ideologicznej zimnej wojny, prowadzonej przez Związek Radziecki i Stany Zjednoczone, uznać należy trwające pięćdziesiąt lat wyjąłowanie i spolaryzowanie debaty publicznej. Efekty tego wyjąłowania debaty i skażenia języka widoczne są zresztą do dziś. To miało (i ma) dla wolnej myśli stosunek jednoznacznie negatywny, jak każda próba odgórnej ingerencji w wolność przepływu myśli oraz idei, i neutralizacji nonkonformistycznej inteligencji.

Wielu intelektualistów, którzy zaangażowali się w działalność Kongresu, ponieważ czuli, że mogą w ten sposób służyć ideom uniwersalnym, takim jak Wolność czy Prawda, niepostrzeżenie przekroczyło linię i sprowadziło swą misję, *tout court*, do zaangażowania w imię wolności i prawdy Stanów Zjednoczonych. Tego kolejnego dramatu intelektualistów XX w. udało się jednak uniknąć Czesławowi Miłoszowi.

4. „PRAWDA I SPRAWIEDLIWOŚĆ” CZESŁAWA MIŁOSZA

Po latach Miłosz mówił:

Zimna wojna, przeciwstawiając demokratyczną Amerykę i ponury wschodni totalizm, odejmowała wielu ludziom swobodę sądu i jasność widzenia, skoro brak entuzjazmu dla Ameryki mógł uchodzić za przechylenie się na komunistyczną stronę⁷⁸.

Brak entuzjazmu dla Stanów Zjednoczonych widoczny jest choćby w *Abecadło* i w *Roku myśliwego*, zaś odżegnywanie się od „sfery strategii i taktyki” (jak rozumiał politykę) i od antykomunistycznej dywersji w całej twórczości noblisty. W swoich listach, Miłosz wielokrotnie przestrzegał szefa „Kultury” przed uprawianiem kontrpropagandy, czyli znizaniem się do poziomu retoryki zimnowojennej, tak ze względów „moralnych” — gdyż manicheistyczna wizja świata nie pokrywa się z prawdą — jak i „praktycznych”, czyli pragmatycznych (*Listy*, list z maja 1959, s. 344–345). W swej współpracy

⁷⁷ Słowa M. Foucault, pochodzące z jego książki *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977* (Brighton 1980) cyt. za: G. Scott Smith, *The Politics of Apolitical Culture*, s. 112 [tłum. — O. G.].

⁷⁸ Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 36.

z Kongresem, Miłosz zawsze zachował swoje prawo do wypowiedzania własnej prawdy i do sprawiedliwego oddania prawdy innym.

Pułapki pamięci, czyli Czesława Miłosza rozliczenia ze sobą

Jak po latach Miłosz oceniał swoje wybory i postawę w czasach zimnowojennych? Przybliżonej odpowiedzi na to pytanie dostarczają książki, które napisał, gdy był już starszym człowiekiem.

W *Roku myśliwego*, książce, którą miała mu pomóc „zrozumieć” własne życie, widać, że Miłosz nie lubi już swych cech „prawdziwego Litwina”: dawnego uporu podejrzliwości, skąpości i ostrożności⁷⁹. Wyczuwa się pewne zmęczenie, przejawiające się w „okrągłych” frazach o religii (gdzie wspomina, że nawet *Zniewolony umysł* „począł się z modlitwy”) lub w opracowywaniu rejestru swych „błędów”, rozumianych jako pewne postawy w przeszłości. Mówi o swoich zaletach, które podejrzewa, że są wynikiem jego starości — „pobłażanie i cierpliwość” — i z przykrością wspomina „o swoich dawnych fanatycznych wymaganiach, furiach, złych humorach”⁸⁰. Czytając *Rok myśliwego* odnosi się wrażenie, że Miłosz nie lubi także swego dawnego dialektyzmu i relatywizmu, jako metod poznania i rozumowania. Z kolei, w rozmowach z Fiutem, wspomina okres powojenny w Polsce jako czas, kiedy „uprawiał prostytucję”⁸¹, sprowadzając całą głębokość problematyki wyrażonej w *Zniewolonym umyśle* li i jedynie do problemu oportunistycznego i konformizmu.

Dawne spory prowadzone przez lata, nagle wydają się Miłoszowi bezzasadne i przyjmuje, że były one pochodną popełnionych przez niego błędów. W *Roku myśliwego* wspomina swoje dyskusje i kłótnie z Czapskim i przypisuje je tylko swojej winie: bądź „zanieczyszczeniu” swego umysłu, bądź „defektem” jego charakteru i umysłu, oraz swej „dialektycznej” nieufności do „tak-tak, nie-nie”⁸². Pisze także gorzko o swej poezji, która nie była krzykiem przeciw zbrodniom XX w.:

A moja poezja? Chciałem krzyżeć, ale równocześnie wiedziałem, że krzyk jest nieskuteczny. Czując się winien, że nie krzyżeć⁸³.

W *Abecadle* wspomina Manesa Sperbera, autora recenzji *Zdobycia władzy*, na którego ideologiczną interpretację swej powieści niegdyś nie wyraził zgody. Tego „przekonanego antykomunistę” stawia po latach w rzędzie tych, którzy mieli odwagę i pasję „powiedzenia czy wykrzyczenia prawdy wbrew zamkniętym na nią uszom zachodniej opinii”. Dalej zauważa, że „w samej chęci zostawiania świadectwa był element ofiary”, rozumianej nie w kategoriach moralnych, lecz takiej, która związana jest z jakością samej twórczości literackiej:

Poważny pisarz celuje w przyszłość i jest dość wybredny, żeby nie babrać się w aktualności. Ale tak miało się złożyć, że z gniewu na upadanie i dręczenie ludzi niektórzy wykraczali poza tę zasadę, czyli godzili się na przegraną — a jak miało się okazać, dotknęli spraw o nie tylko doraźnym znaczeniu⁸⁴.

⁷⁹ Tenże, *Rok myśliwego*, s. 23.

⁸⁰ Tamże, s. 84, 94.

⁸¹ A. Fiut, *Czesława Miłosza autoportret*, s. 339.

⁸² Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 252.

⁸³ Tamże, s. 102.

⁸⁴ Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 297–299.

Przywołuje także Sidneya Hooka, jedną z tych osób, które wykluczono z kierownictwa Kongresu za zbytnią bezkompromisowość: „Wydawał mi się umysłem suchym i zaciekłym. Z perspektywy widzę, że powinno mu się złożyć hołd za jego zaciekłość. Był fanatykiem rozumu i nienawidził kłamstwa [...]”. Opisuując stosunki Sidneya Hooka z paryskim Sekretariatem Kongresu, kwalifikuje je jako: „dzieje zmieniającej się taktyki wobec wschodniej ideologii”. Ciekawe, że po latach, uznaje stanowisko Hooka jako bardziej „wyważone” niż środowisko lewicy niekomunistycznej skupionej w Sekretariacie Kongresu, która „oportunistycznie” przyjmowała antyamerykański dyskurs, żeby zbliżyć się do nastroju elit europejskich, na które chciała wywrzeć wpływ⁸⁵. Podobnie zmienia się jego ocena Jeleńskiego i Giedroycia:

W jego [Jeleńskiego] licznych starciach z Jerzym Giedroyciem najczęściej trzymałem jego stronę. Teraz opowiedziałbym się raczej za twardością Giedroycia niż za giętkością Kota. Nawyki lewicowe pozwalały Kotowi włączać się w paryskie intelektualne środowisko, ale też płacił cenę, ulegając masowym pędom⁸⁶.

Znamienne jest to, że w miarę jak Miłosz dokonuje (kolejnego) krytycznego rozprawienia się ze swoim życiem, pomocna jest mu w tym pamięć o ludziach, z którymi dawniej się nie zgadzał. *Abecadło* było pisane przez Miłosza tak, aby pisząc o innych, mógł zarazem pisać o samym sobie. Odnosząc się idealistycznie do swych dawnych oponentów — wskazując na ich umiejętność krzyku w imię uciśnionych (Czapski), dotarcia do prawdziwej głębi (Manes Sperber), zaciekłość w obnażaniu kłamstwa (Hook) i twardość postaw (Giedroyc) — pognebiał zarazem Miłosz samego siebie. Nagle to, co dawniej uważał za właściwe i etyczne, czyli dociekanie skomplikowanej natury prawdy i dbałość o oddanie autentyczności opisywanego świata, ustępuje pochwalę myśli prostej i dosadnej.

Kiedy czytamy, że prominentny członek Sekretariatu, Kot Jeleński, padał ofiarą „masowych pędów”, które to jednak pomagały mu włączyć się w intelektualne środowisko Paryża, i że Sekretariat Kongresu przyjmował oportunistycznie antyamerykański dyskurs, żeby zbliżyć się do nastroju elit europejskich, trudno nie uznać tej interpretacji za próbę rozliczenia się z hipokryzją działania Kongresu Wolności Kultury. Miłosz rozumiał, że zbyt często pragmatyzm polityczny powodował pójście na ustępstwa w pewnych podstawowych kwestiach, co wielokrotnie wiązało się z marginalizowaniem tych, którzy nie byli skłonni podpisać się pod ustępstwami w imię „wolności kultury”.

Problem Kongresu nie jest jednak problemem Miłosza. Popelnia Miłosz błąd porównując się z ludźmi takimi, jak Czapski, Hook, Sperber czy Giedroyc. Popelnia także niesprawiedliwość, negatywnie oceniając siebie na fali tego porównania (co wyuczwalne jest między wierszami przytoczonych fragmentów). Istota Miłosza, jego esencja jako pisarza-metafizyka, a nie moralisty, jest zupełnie inna. Pisząc o sobie: „Dajmy na to, że moja obecna świadomość jest jasna i, że z litością i grozą pochylam się nad fazami moich zaćmień”, Miłosz uznaje, że to właśnie te zaćmienia są przestrzenią duchową („w mrocznych korytarzach głupoty”), w której narodziło się wiele jego wierszy⁸⁷.

⁸⁵ Tamże, s. 149.

⁸⁶ Tamże, s. 161.

⁸⁷ Tamże, s. 321–322.

Jak angażował się Czesław Miłosz, czyli o stylu i treści

Pytania czy Miłosz był pisarzem nieangażowanym oraz skąd się bierze jego polityczny *desengagement* w epoce ogólnego *engagement* są istotne. Na niezależną postawę Miłosza i brak jego zgody na pisanie rozmaitych tekstów na potrzeby aktualnej sytuacji politycznej w kraju, Marek Kornat nie znajduje jasnego wytłumaczenia⁸⁸. Jednak sam Miłosz wyjaśnia w swoim liście z grudnia 1964 do Giedroycia, że jego niechęć „zaangażowania się” politycznego nie jest apolitycznością w ogóle, lecz w pewien specyficzny, zimnowojenny sposób (polegający na pisaniu odezw, apeli, deklaracji, działalność w stowarzyszeniach, itp.). Dodaje następnie:

Musisz zrozumieć, że moje myślenie nie jest apolityczne, a tym samym nie jest w sprzeczności z Twoim myśleniem. Każda epoka jednak wymaga innych środków. Dzisiaj jest epoka, kiedy to, co wydaje się jak najmniej polityczne, jest naładowane różnymi potencjalnościami, także politycznymi, na przyszłość⁸⁹.

Aby spróbować zrozumieć sposób, w jaki angażował się Czesław Miłosz, szczególnie pomocny jest jego list do Giedroycia z czerwca 1954 (*Listy*, s. 173–174). Tłumaczy w nim, dlaczego, pomimo próśb redaktora, nie chce napisać o problemie pisarzy i stalinizmu w Polsce. Na podstawie pierwszych słów tego listu można by wywnioskować, że to milczenie spowodowane jest niczym więcej jak po prostu eksploatacją przez Miłosza emigracyjnego „luksusu moralnego”, pozwalającego na niewłączanie się w kwestie polityczne (który to luksus jest nieosiągalny dla pisarzy krajowych). Jeżeli poprzestaniemy na tym, z łatwością moglibyśmy podejrzewać przyszłego noblistę o pójście na łatwiznę, amoralną eksploatację emigracyjnej pozycji, niemal zdradę wobec świata intelektualistów antystalinowskich za żelazną kurtyną. Nic bardziej błędnego, niż właśnie taka interpretacja postawy Miłosza. Powiedział on bowiem w swoim liście o wiele więcej.

Kolejne akapity listu naświetlają jego prawdziwą postawę. Miłosz pisze:

Nie widzę powodu, dla którego miałbym wyrzekać się tego luksusu [nie mówienia o polityce], kiedy chodzi o aurę inną, właściwą pewnym środowiskom zachodnim, a zapowiadaną przez Orwella.

Rozumiemy tę orwellowską „inną aurę” na Zachodzie jako „ukłon” w stronę niektórych antykomunistycznych środowisk zimnowojennych, z którymi Miłosz nie chciał mieć do czynienia. Odbierał tę atmosferę jako odwrotną stronę medalu propagandy uprawianej w obozie sowieckim. W dalszym ciągu listu odnosi się do „automatyzmów sytuacji”, czyli pewnych wyrobionych, obiegowych sądów, które „rozleniwiają” racjonalny ogląd i które są „mrgnięciami” do pewnych wyższych, generalizujących, upraszczających koncepcji, od których Miłosz wycierpiał „zarówno w Polsce jak i za granicą”, w związku z tym jest na te rzeczy „wrażliwy”.

Pisze dalej, że brak jego zgody na to, aby problemy świata rozwiązywać stwierdzeniem „świat tak już jest urządzony”, jest wystarczającym powodem, aby zabrać głos w debacie publicznej. Według Miłosza, to wcale nie mało:

Jednak niezgoda na „urządzenie świata” jest istotną funkcją każdego pisarza i nie tak znowu chimeryczną. W sensie politycznej strategii polscy humaniści i arianie XVI wieku znaczyli mało, ale ich dziedzictwem żyjemy do dziś.

⁸⁸ M. Kornat, *Między literaturą a polityką*, s. 35–37.

⁸⁹ Fragment tego listu przytacza M. Kornat; zob.: *Między literaturą a polityką*, s. 38.

Miłosz podaje tu jako wzór wyznawców odłamu chrześcijaństwa w dobie Reformacji⁹⁰, których myśl, choć pragmatycznie nic nie wskórała, to jednak zagwarantowała sobie stałe miejsce w panteonie cywilizacji. Dla Miłosza, jedynym powodem przzerwania milczenia w kwestiach polityki jest chęć przełamania konformizmu w ocenie rzeczywistości i obiegowych koncepcji o niej. W tym sensie, nie jest to kompromis ideologiczny, lecz metafizyczny, bowiem oceny, które kształtują świat nierzadko wypaczają jego prawdziwą, ontologiczną naturę, przez stosowanie automatyzmów i uproszczeń.

Tutaj nie chodzi więc ani o wygodnictwo, o amoralną obojętność emigranta, ani o zdradę wobec etycznego nakazu krzyku, gdy dzieje się zło. Chodzi o diametralnie inne, niż panujące w epoce zimnej wojny rozumienie, czym był termin zaangażowanie. *Engagement* Miłosza polegał na próbie znalezienia odpowiedniego języka, aby uszanować metafizyczną integralność i wewnętrzną spójność każdej jednostki, każdego obiektu, każdego zjawiska, ale także skomplikowanych procesów ideologicznych, egzystencjalnych i filozoficznych, których świadkiem była tamta epoka. I ta właśnie próba metafizycznego określenia natury świata, prądów idei, ludzi, przedmiotów, owoców, drzew, była tym, co Miłoszowi nakazywało pisać. Ta walka o uchwycenie własnej autentyczności i ontologicznej istoty opisywanych zjawisk uwidacznia się nie tylko w jego poezji, ale także esejach, włączając w to *Zniewolony umysł*.

Bezpośredni związek między stylem i retoryką, a esencją i treścią, nie był bynajmniej wymysłem piewców socrealizmu, lecz stałą od wieków zasadą literatury i sztuki. Treści, które się wyraża mają bezpośredni związek z formą, którą się operuje. Szczęściem dla sztuki Miłosza było jego wyczulenie na kwestię smaku i na dobór słów do opisu rzeczywistości. Czas zimnowojenny nie sprzyjał takim postawom, domagając się opisu świata w zgodzie z wykoncypowanym przez Biblię „tak-tak”, „nie-nie”, którego tak pełna była retoryka rutynowych zimnowojennych artykułów.

To właśnie ta sama uwaga wobec świata, która uczyniła Miłosza wybitnym poetą, stała za dbałością o precyzję słowa i tonu w jego artykułach i esejach: „Jesteśmy zależni od języka, jakim rozporządzamy” pisze w rozdziale o *Autentyczności w Abecadle*⁹¹. Poszukiwanie własnej autentyczności i troska o wyrażenie autentyczności innych, dla pisarza-metafizyka, którym był Miłosz, miała bezpośredni związek z retoryką i językiem. Tutaj także należy szukać przyczyn niezgody Miłosza na uproszczenie, uładzenie i generalizacje, stosowane zgodnie z pragmatyką polityczną, ale zabójcze dla rzeczywistości, która Miłosza fascynuje i uwodzi jako poetę.

Engagement Czesława Miłosza wobec rzeczywistości nie wynikał z miłości do literatury, lecz do samej rzeczywistości. Postawa Miłosza nie wynikała z zimnego nastawienia estety wykuwającego majstersztyki w swym laboratorium twórczości, lecz z miłości do otaczającego go, nieprawdopodobnego, nieokiełzanego, zapierającego dech w piersiach świata. Uczuciem tym obejmował także bliskich sobie ludzi. W pierwszych latach emigracji, pomimo swego rozdarcia, zawsze starał się nie ranić ludzkich uczuć. W swoim liście do Mertona mówi: „W rzeczywistości ja tych ludzi, przeciw którym zwróciłem mój gniew, kocham o wiele bardziej, niż to pokazałem”⁹².

⁹⁰ Może dlatego określał *Zniewolony umysł* jako traktat teologiczny w dobie Reformacji („Dla mnie produkt uboczny, niby traktat teologiczny poety z czasów reformacji”; *Rok myśliwego*, s. 84), zaś w *Abecadle* rozprawiał o *Bluźnierstwie*.

⁹¹ Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 56.

⁹² List z 17 stycznia 1959 przytoczony w: A. Bikont i J. Szczęśna, *Lawina i kamienie*, s. 232.

W 1951 r., w „Liście do rodaków” pisał: „moje serce jest gorące i jest w nim wielka miłość do ludzi”⁹³. Tam też słowa „Prawda i Sprawiedliwość” — te same, którymi zakończył tomik *Ocalenie* — uznał za przewodnie i najważniejsze dla siebie.

Trudna droga do Prawdy i Autentyczności

Jak zauważa Miłosz, podstawowym problemem w próbach dotarcia do własnej autentyczności jest opanowanie zewnętrżności. W ustępie *Abecadła* poświęconym *Wmówieniu* pisze:

Nasza zdolność do wmawiania w siebie wydaje się nieograniczona. Przekonujemy siebie samych, a też dajemy się przekonać innym. I w naszej wewnętrznej kuchni jest tyle chytrych sposobów przyrządzania potraw, że nie bardzo umiemy się rozemniać i rozróżnić, co autentyczne, a co nie. Autentyczne, a więc własne? Gdzież tam, najbardziej własne też może być zmyślone i dajemy się wciągnąć, godząc się na uludność przynęty. [...] I rzeczywistość — granica między przekonywaniem siebie i wewnętrzną zgodą na opinie innych, czyli na propagandę, jest płynna. Przygnębiające, człowiek jako istota bez ustanku uwikłana w innych, a równocześnie tęskniąca do wydobycia się z tak uzbieranych pokładów fałszu⁹⁴.

W swoich rozmowach z A. Fiutem Miłosz wyjawia, że jego „stały problem” to „chęć żeby nie wydać się kimś innym, niż się jest. To, muszę przyznać, gnębiło mnie całe życie i nadal gnębi. [...] Dla mnie jest wysoce żenujące, kiedy ze mnie robią poetę patriotę, barda, wieszczka, bo jakoś do tej roli nie byłem przygotowany”. Przez całe życie Miłosz odzegnuje się od bycia „autorytetem moralnym”, co było dla niego „trochę humorystyczne”, „na pewno [...] nie prawdziwe”, „bardzo żenujące” i próbuje przekonać, że tylko „szczególne zbiegi okoliczności” zdecydowały, że się zbytnio nie „utyłtał” w ciągu swojego życia, a nie jakaś szczególna nieskazitelna postawa moralna⁹⁵. Mówi Miłosz, że wbrew tym, którzy „tropią jego hardość nonkonformisty”, skłonny byłby brać stronę swoich wrogów, „bo grzeczny chłopczyk i harcerzyk dość mocno tkwi we mnie”⁹⁶. Dodaje, że przeciwko jego „rzekomej sile” przemawia „skłonność do dzielenia włosa na czworo i do *delectatio morosa*”, masochistycznego rozpamiętywania własnych grzechów.

Jednak to właśnie te cechy, które sam odczuwa jako wady, umożliwiły Miłoszowi tak wielkie zaangażowanie się w opisywaną rzeczywistość. Być może zasługuje on na „miano człowieka obsesji i uprzedzeń”⁹⁷, jednak to właśnie te obsesje i uprzedzenia stoją za jego „nieuładzonym” myśleniem oraz ciągłą refleksją nad sobą i innymi, bez których nie powstałyby jego dzieła:

Opowiadając o moim dwudziestym wieku, staram się być uczciwy, w czym pomagają mi moje wady, nie zalety. Zawsze trudno mi było wybierać, opowiadać się kategorycznie po którejś stronie, trwać uparcie przy swoich poglądach. Godząc się na swoje miejsce, zawsze wobec moich współczesnych zewnętrznie, próbowałem wczuwać się w przeciwne sobie racje. [...] Pracujemy na rzecz prawdy o czasie naszego życia, nawet, jeżeli jego obrazy, pochodzące od różnych ludzi, nie są ze sobą zgodne. Istniejemy

⁹³ Cz. Miłosz, *List „Drodzy Rodacy”*; cyt. za: J. Giedroyc, Cz. Miłosz, *Listy 1952–1963*, s. 735.

⁹⁴ Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 343–344.

⁹⁵ A. Fiut, *Czesława Miłosza autoportret*, s. 333–334, 337–339.

⁹⁶ Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 229.

⁹⁷ Tamże, s. 332.

jako odrębne byty, ale zarazem każdy z nas występuje jako medium poruszane bliżej nieznaną siłą, niby prądem wielkiej rzeki, przez co upodabniamy się do siebie we wspólnym stylu czy formie. Prawda o nas będzie przypominać mozaikę ułożoną z kamyków różnej ceny i barwy⁹⁸.

Dzielenie włosa na czworo, obsesyjność, podejrzliwość, upartość, ostrożność, to wszystko stanowi współrzędne metafizyczno-etycznej przestrzeni, z której tworzył Miłosz. Pomimo swych „wad” i wiecznej „zewnętrności” wobec siebie współczesnych, niewolny był Miłosz, jak sam przyznaje, od pułapki „Wmówienia”. W wywiadzie, który przeprowadziłam z Miłoszem w grudniu 2003 r., na pytanie czy wierzy w siłę pojedynczego intelektu do obalenia obiegowych schematów, Miłosz odpowiadał, przerywając swe rozważania wybuchami spontanicznego śmiechu:

[...] te narzucane obiegowe pojęcia nie są, powiedzmy, mniej obce pojęciu Prawdy niż poszukiwania indywidualne. To znaczy, wpływy na myśl indywidualną myśli zbiorowej są bardzo podstępne... [śmiech] Chcemy być bardzo niezależni, ale nie bardzo nam się to udaje... [...] No, więc, chcę wierzyć w tę możliwość postawy niezależnej, bo mój w tym interes żeby w to wierzyć, ale tak naprawdę to... nie bardzo wierzę [śmiech]⁹⁹.

Cieszy to, że pod koniec swego życia, głęboka świadomość o trudzie docierania do własnej autentyczności i do prawdy o innych, była przyjmowana przez Miłosza nie z dramatyczną świadomością porażki, lecz z autoironicznym (i radosnym) sceptycyzmem. Prawda o świecie i ludziach jest złożeniem pojedynczych prawd o jednostkach i fenomenach, chociaż te nie są sobie równe: „Prawda o nas będzie przypominać mozaikę ułożoną z kamyków różnej ceny i barwy”. Pod koniec swego życia, nie oceniał samego siebie zbyt dobrze, w porównaniu do innych kamyków swego czasu, kolejny raz dając dowód swej pokory i swej twardości w myśleniu o sobie.

A przecież walka o „substancję i autonomię” charakteryzowała całe życie Miłosza, zarówno w jego starciach z polskim środowiskiem literackim i emigracyjnym, włączając w to „Kulturę”, jak i z wielkimi machinami propagandy kulturalnej, jak Kongres Wolności Kultury. W *Zniewolonym umyśle* zadawał kluczowe pytanie o to, jaki typ wolności może zaferować Zachód, bowiem to właśnie w zderzeniu Zachodu ze Wschodem chodziło Miłoszowi o głębokie pytania i o konieczność znalezienia na nie odpowiedzi.

Aby wyrazić nową substancję rzeczywistości XX w. potrzeba było nowego języka, n a z y w a j ą c e g o, ostrożnego, wyważonego, naświetlającego, sugerującego. I także tutaj, w kwestii ściśle związanej ze s t y l e m, znajdujemy przyczynę niezgody Miłosza na wszelką sztucznie wykoncypowaną retorykę, włączając w to język zimnowojenny. Język Miłosza uwidacznia poszanowanie dla wewnętrznej spójności opisywanych zjawisk, gdzie obiekt studium jest celem samym w sobie. Ta sama pokora była podstawą szacunku dla prawdy innych, chęci niezranienia i stania na straży indywidualnych osób i pojedynczych pojęć (uczynił z tego niemal osobny gatunek literacki w *Abecadle*). W zaangażowaniu i miłości wobec świata, pochylał się nad jego metafizyczną całością i starał się uchwycić autentyczność jego niejednoznaczności.

Uczciwość argumentacji racjonalnej, szacunek dla przeciwnika, zaangażowanie wobec prawdy innych, próba sprawiedliwego oddania całości: wszystkie te „wierności”

⁹⁸ Tamże, s. 249.

⁹⁹ Cz. Miłosz, *Chcę wierzyć*, wywiad O. Glondys, *Zeszyty Literackie* 2006 nr 94, s. 112.

Miłosza były „wiernościami” starym przyjaciółom. Własne półcień i zachodzące na siebie dyskursy rozmaitych przestrzeni moralnych, które Miłosz w samym sobie odczuwał jako sprzeczności, były po prostu wiernym przełożeniem skomplikowanej prawdy świata zewnętrznego.

W swym trwaniu po stronie człowieka XX w., Miłosz pochylał się nad nim jako nad bytem miotanym Historią i własną niedoskonałością, jako ofiarą swej wybrakowanej empiryki i formalnej dialektyki. Człowiek dla Miłosza był celem i podmiotem, nie zaś, jak dla wszelkich ludzi o mentalności zimnowojennej, uproszczonym i pragmatycznym narzędziem własnej wizji świata. Miłosz, który obrał jako przewodnie dla siebie idee Prawdy i Sprawiedliwości, rozumiał je zawsze jako drogi wiodące ku rzeczywistemu Człowiekowi.

THE CONGRESS FOR CULTURAL FREEDOM AND THE FREEDOM OF CZESŁAW MIŁOSZ: A REFLECTION ON INVOLVEMENT AND WAY TO THE TRUTH IN THE AGE OF COLD WAR

The article explores in detail the poet's cooperation with CCF, presenting also the endeavours in favour of retaining his own autonomy in the presence of that institution, as well as Miłosz's every action in order to prevent himself from being exploited by the Congress. The Author uses archival documentation.

KEY WORDS: Cz. Miłosz; Congress for Cultural Freedom; Cold War.

(m.sz.)

DROGA KU SPEŁNIENIU: INICJACYJNE SENSY POEMATU CZESŁAWA MIŁOSZA *ORFEUSZ I EURYDYKA*

Joanna JAGODZIŃSKA-KWIATKOWSKA (Warszawa)

Wśród eschatologicznych przeświadczeń Czesława Miłosza z późnego okresu twórczości

„No tak, trzeba umierać”¹ — oświadcza Miłosz w wierszu stanowiącym dziewiętnastą część *Traktatu teologicznego*, zwiastującego — nie tylko poprzez swą obecność w tomie *Druga przestrzeń* — szerokie otwarcie perspektywy eschatologicznej. Trzeba umierać, to wiemy, ale czy poza lakonicznym stwierdzeniem, iż „śmierć jest ogromna i niezrozumiała” i poza coraz bardziej oczywistym domniemaniem nicości, należy zakładać „protest przeciwko wierę niweczającej śmierci?”². Należy, zwłaszcza gdy śmierć odbiera wiarę, jakkolwiek — dopowiada poeta — pozwalającą, paradoksalnie, wierzyć w życie, jego niedostrzegalny ład, ukryte piękno. W kolejnej części, numerowanej jako 20, tego samego *Traktatu* — w wierszu *Granica* — pisze poeta o fenomenie tejże, znaczącej symboliczną barierę w epistemologicznym doświadczaniu świata, „nieprzepuszczalną” na prawdy wyłaniające się z porządku konstytuowanego przez zmysły. Ponieważ bariera jest zarówno realna — z chwilą śmierci wszak nieodwracalnie gaśnie zmysłowa recepcja świata — jak i symboliczna, zakładająca możliwość istnienia „innego”, samo przejście naznaczone jest *in actu* ową ambiwalencją: zaświaty stanowią jak gdyby ukrytą, negatywną potencję bytu zmysłowego, jego biegunowe — nie oznaczające nicości przeciwieństwo — odwrócenie:

¹ Cz. Miłosz, *Traktat teologiczny*, [w:] tegoż, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 82 (dalej: tytuł wiersza, [w:] *DP*, numer strony).

² Tenże, *Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji*, [w:] tegoż, *To*, Kraków 2000, s. 55 (dalej: tytuł wiersza, [w:] *T*, numer strony).

Po tej stronie zielony puszysty dywan,
a to są wierzchołki drzew tropikalnego lasu,
szybujemy nad nimi my, ptaki.

Po tamtej stronie żadnej rzeczy, którą moglibyśmy
zobaczyć, dotknąć, usłyszeć, posmakować.

Wybieramy się tam, ociągając się, niby emigranci
nie oczekujący szczęścia w dalekich krajach wygnania³.

Tylko w tym sensie, w jakim umysł złapany w pułapkę zmysłów, „całe życie zamknięty w łupinie orzecha”, poddany własnej partykularności i niezbywalnej *principium individualtionis* (wiersz *W parafii* z tomu *To*), nie jest w stanie uporać się z tym, co wykracza poza zwykłą miarę pojmowania rzeczy, świadectwo *Granicy* uznać można za poetyckie prolegomena *Orfeusza i Eurydyki* — tekst komplementarny, pełniący funkcję komentarza. Jeśli wieczność budzi sprzeciw, to nie tylko dlatego, że — „niestosowna” i „nieprzyzwoita” — unieruchamia, obnażając bezwstydnie, nędzę fizycznego istnienia, lecz dlatego, że jest przeciwieństwem pełni. „Tamten świat” — przedziwna ciągłość nie-ciągłość ludzkiego bytu, którą w myśl naiwnych, parafialnych wyobrażeń ucina nieludzka, anihilująca wieczność, kryć winien w swych projekcjach nadzieję, więcej — perspektywę spełnienia. Bliższa jest zatem poecie zarówno wizja swoistej rzeczywistości zaświatów, bazująca tak na platońskiej koncepcji form, przechodzących w czyste idee za sprawą projektotwórczych mechanizmów pamięci (*Gdziekolwiek*), powstawania fenomenów „barw, smaków, dźwięków i zapachów”, wypełniających, czy oswajających raczej obszary niebytu, jak i rozlegle omawiana już w badaniach idea *apokatastasis*, zapożyczona od ojców kościoła (Orygenes), a oznaczająca „przywrócenie wszechstworzeniu jego idealnej postaci, wyrwanej przemijaniu i śmierci”⁴. Charakterystyczna jest przy tym dla podmiotu postawa wędrowca, łącznika peregrynującego na krawędzi światów, „podglądacza”, eksploratora widzialnych krain:

Gdziekolwiek jestem, na jakimkolwiek miejscu
na ziemi, ukrywam przed ludźmi przekonanie,
że nie jestem stąd.
Jakbym był posłany, żeby wchłonąć jak najwięcej
barw, smaków, dźwięków, zapachów, doświadczyć
wszystkiego, co jest
udziałem człowieka, przemienić co doznane
w czarodziejski rejestr i zanieść tam, skąd
przyszedłem⁵.

Jeżeli po śmierci dostanę się do Nieba, musi tam być jak tutaj,
tyle że pozbędę się tępych zmysłów i ociążałych kości [...]

Zmieniony w samo patrzeć, będę dalej pochłaniał proporcje
ludzkiego ciała, kolor irysów, paryską ulicę w czerwcu o świcie,
całą niepojętą, niepojętą mnogość widzialnych rzeczy⁶.

³ *Traktat teologiczny*, [w:] *DP*, s. 83 (cz. 20: *Granica*).

⁴ A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 128.

⁵ *Gdziekolwiek*, [w:] *T*, s. 32 [podkr. autora].

⁶ *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*, [w:] *T*, s. 23–24.

Słowo wówczas niejako opór samej możliwości nicości, opowiadając się po stronie bytu — w myśl dotychczasowej, poetyckiej teologii, przyczyniając się do wzrostu dobra; Miłoszowa estetyka — filozofia piękna, będąca świadectwem afirmacji istnienia, niepostrzeżenie, również w tym miejscu, spokrewnia się z ontologią — jej narzędziem jest język: póki widoczne, dostępne zmysłom, piękno staje się źródłem sensu; inaczej rzecz ujmując — kwintesencją bytu:

I teraz gotów jestem do dalszego biegu
O wschodzie słońca, za granicami śmierci.
Już widzę górskie pasma w niebiańskiej kniei
Gdzie za każdą esencją odsłania się esencja nowa⁷.

Ten cytat z wiersza *Zima* z tomu *Nieobjęta Ziemia* sytuuje zaświaty na przedłużeniu twórczej aktywności poety, czyniąc z nich platońską krainę ideału — miejsce nagromadzenia wszystkich pomyślanych przez Boga form, enklawę spełnionego sensu.

Czytelnik późnych wierszy Miłosza odnosi często wrażenie, iż wizja zaświatów Miłosza — biorąc pod uwagę terminologiczne znaczniki — pozostaje eklektyczna; realne jest tylko to, co wcześniej zobaczone, doświadczone, przeżyte, względnie — utrwalone w kulturowych i religijnych wyobrażeniach. On sam największe „korzyści odniósł z czytania Swedenborga” (*No tak, trzeba umierać*), u którego Niebo i Piekło są realne dlatego, że wyobrażone⁸, zaświaty to bowiem „nieznajoma kraina. Jej geografia, mówi Swedenborg, nie da się przenieść na mapy, ponieważ tam każdy jaki był, tak i widzi”⁹. Nazwom pośmiertnych krain odpowiadają nazwy bóstw, przywoływanych w wierszach, składających się na uniwersalne *mysterium tremendum et fascinans*: Amon, Zeus, Jehowa (*W depresji*), Chrystus, albo po prostu „Król Jasności”, „Słońce Sprawiedliwości”, „Słońce Pamięci”. „Na próżno w Dzień Zaduszny chcemy usłyszeć głosy/ z ciemnych podziemnych krain, Szeolu, Hadesu”¹⁰.

Zachowany zostaje wertykalny układ mitycznego makrokosmosu. W szkicu *Religia i przestrzeń*¹¹ czytamy, iż ta sama intuicja sakralno-metafizyczna nie pozwala człowiekowi zrezygnować z utraconego przez kulturę wyobrażenia mitycznej przestrzeni, określonej przez wertykalne zespoły napięć między duszą a ciałem, górą i dołem, zbawieniem i potępieniem, chociaż zdarzy się poecie przyznać, iż czując „na ramieniu rękę mego Przewodnika”, nie wstępował na rozdroże „zbawienia i potępienia”, ten bowiem „nie wspominał o karze, nie obiecywał nagrody”¹². Czuje w sobie obecność archetypu jako klucza wiodącego do sakralnych wtajemniczeń. Bez niego niemożliwa staje się konstytucja *homo religiosus*, odklejona od swego alter-ego: *homo ritualis*, „człowiek wielopiętrowy”, obciążony labiryntową konstrukcją psychiczną, sakralnym lękiem i zdolnością do sondowania „ciemnych pokoi” duszy i pamięci. Tytułowa *Druga przestrzeń* nie jest więc li tylko przestrzenią rozumianą jako „miejsce środkowe, między abstrakcją i dziecięcinnieniem”¹³, jest wołaniem o transcendencję, o powrót rzeczywistości, która zapewniłaby „sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia”¹⁴.

⁷ Cz. Miłosz, *Zima*, [w:] tegoż, *Nieobjęta Ziemia*, Wrocław 1996, s. 33 [podkr. — J.J.-K.].

⁸ Zob.: Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 169–170.

⁹ *Werki*, [w:] *DP*, s. 13.

¹⁰ *Traktat teologiczny*, [w:] *DP*, s. 82 (cz. 19: *No tak, trzeba umierać*).

¹¹ Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000, s. 35–39.

¹² *Werki*, [w:], *DP*, s. 13.

¹³ *Traktat teologiczny*, [w:] *DP*, s. 66 (cz. 4: *Przepraszam*).

¹⁴ Tamże, s. 63 (cz. 1: *Takiego traktatu*).

Chrześcijańska eschatologia ulega rozpadowi, jednak esencja metafizycznych dążeń człowieka pozostaje niezmienna, paradoksalnie, pustka domaga się wypełnienia. Transcendencja ta nie pozostaje bezosobowa, często wydaje się być skrojona na miarę człowieka: jej znakiem jest Anioł Stróż przybierający we śnie kształt kobiety (*Anioł Stróż*), zaś najprostszą wizualizacją — „przestronne niebiańskie pokoje”, „nad obłokami rajskie wiszące ogrody”. Jeśli „dusza odrywa się od ciała”, to pamięta — czytamy w wierszu *Druga przestrzeń* — że „jest wysokość i jest niskość”¹⁵. Innej alternatywy niż ta elementarna wiedza zawarta w sakralnym archetypie po prostu nie ma, jest ona związana z istnieniem transcendencji.

Znamieniem Miłoszowej eschatologii jest dualność. Napięcie między upadkiem człowieka — samowolą grzechu pierwotnego — a odzyskaniem pełni, zbawieniem i potępieniem, między zmiennością rzeczy a unifikującym czasem i przestrzenią trwaniem, zakreśla bieguny, w obrębie których dokonuje się dramat człowieka i stworzenia. W *Traktacie teologicznym* artykułuje poeta swój stosunek do tego problemu, odwołując się do dialektyki Jakuba Bohmego: w łonie Boga pojawił się pierwszy podział na Dobro i Zło; świat widzialny powstał wskutek katastrofy jako akt miłosierdzia Boga, który chciał zapobiec ekspansji czystego zła. Stąd:

Kiedy uskarżamy się na ziemię jako przedsiomek piekła,
pomyślmy, że mogłaby być piekłem zupełnym,
bez jednego promienia piękna i dobroci¹⁶.

Najciekawsze u Miłozsa są jednak obrazy piekła, choć chrześcijańskie wierzenia zdewaluowane kulturowo nie dają już oparcia ontologicznym przeświadczeniom, uznającym pewność Bożego sądu i konieczność poniesienia moralnej odpłaty — odpowiedzialności za błędy popełnione za życia. Czy będzie to synkretycznie pojęte „piekło artystów”, jak we wspomnianym wcześniej wierszu, czy też miejsce spełniania się swoistej błazenady, otwierającej wrota pustobrzmiących zaświatów — aktu przeczącego istnieniu duszy nieśmiertelnej (*Gdybym nie posiadał*), mamy tu do czynienia ze śmiercią jako rzeczywistością negatywną, będącą skazą „na dziele rąk Boga, który powiedział «Tak»”, efektem rozpadu pierwotnej jedności, głuchym „Nie”, pojawiającym się jako „cień rzucony/ przez wolę oddzielnego istnienia”¹⁷. W *Ogrodzie Ziemskich Rozkoszy*, będącym ekfrazą słynnego obrazu Hieronima Boscha, „dolną” częścią makrokosmosu mitycznego jest właśnie piekło, „którego istotą jest trwanie”, „stan permanentny”, miejsce, gdzie „czas nie chce ustać. Razem strach i nuda”¹⁸, stan beznadziei, dodajmy — tej zaś kolorem jest szarość¹⁹. Z kolei w wierszu *Głos* — jednym z *Wierszy ostatnich* — mowa jest o „Nie-Gdzie”, stanowiącym swoiste *modi* bytu poszczególnego, wyodrębniającego się w drodze heraklitejskiego konfliktu tworzonych przez człowieka, w procesie kultury, wartości:

Wszelki możliwy nonsens,
Wszelkie zło
Bierze się z naszej wojny o górowanie nad bliźnim.

¹⁵ *Druga przestrzeń*, [w:] *DP*, s. 7.

¹⁶ *Traktat teologiczny*, [w:] *DP*, s. 71 (cz. 9: *Nie z frywolności*).

¹⁷ Tamże, s. 72 (cz. 10: *Czytaliśmy w katechizmie*).

¹⁸ Cz. Miłosz, *Ogród Ziemskich Rozkoszy*, [w:] tegoż, *Nieobjęta Ziemia*, s. 12.

¹⁹ W wierszu *W depresji* czytamy: „Na głębinach moich depresji poznałem świat bez nadziei,/ A kolor jego szary, jak dzień odgradzony chmurami od słońca”; zob.: Cz. Miłosz, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 63 (dalej: tytuł wiersza, [w:] *WO*, numer strony).

I skażona jest każda poszczególność,
Która oddziela się od umierającego ciała
I żyje w Nie — Gdzie²⁰.

Ale i tu przeciwwagą jest dążenie do jedni, dla której znakiem jest „napowietrzna architektura w królestwie słońca”; krzyż. Często, ontologiczna odmienność świata pozagrobowego nie pozostawia najmniejszych złudzeń co do możliwości transferu między obiema rzeczywistościami; nie zapewnia jej również obrzęd, zwłaszcza wiara w jego „sprawczość” umocowana na gruncie tradycji romantycznej. „Co nam do tego — pisze poeta w wierszu *Co mnie* — jeżeli w naszej krainie milknie zgiełk świata/ I wchodzimy w Inne, poza czas i przestrzeń [...] Nie odzywamy się, bo brak języka, żeby porozumieć się z żywymi”²¹. Tradycyjna dychotomia eschatologicznych pojęć piekło–niebo, oparta jest być może na fałszu, tym samym, który uwarunkował skandal ukrzyżowania Chrystusa, albowiem, pyta poeta, „Czy mogę im powiedzieć: nie ma piekła, /Kiedy czym jest piekło poznają na ziemi?”²². Co więcej, może kłamstwo w ogóle rządzi „tym tu” i „tamnym światem”, może nasze prostoduszne wyobrażenia są jednym wielkim wmówieniem, snem snu, sprowokowanym przez nie wiedzieć kogo, onirycznym oszustwem?

A jeżeli to wszystko jest tylko snem
Ludzkości o sobie? I my, chrześcijanie,
Śnimy swój sen wewnątrz snu?

I jeżeli nikt nie jest odpowiedzialny za nasze złudzenie,
Z którym schodzimy pod ziemię,
Oczekując, że nas podniesie Wieczna Sprawiedliwość?²³

W wierszu *W depresji* postuluje poeta jakby powrót do sakralności głęboko przeżytej, źródłowej i w tym sensie Hiobowej, rodzącej się we wnętrzu człowieka, religijności podszytej rozpaczą, znoszącej wcześniejszą nieufność wobec naiwnie konsolacyjnej funkcji „baśni/ Z ksiąg ułożonych dawno, tysiące lat temu”. Zresztą, jeśli nawet „Księża nauczali o zbawieniu i potępieniu, /Mnie nic o tym teraz nie jest wiadomo”²⁴. Liczy się zatem fakt, iż jedyną instancją odwoławczą dla zagubionego w meandrach instytucjonalnej religii człowieka staje się elementarne odczucie sakralności istnienia, świata i rozległe pojętej Natury.

Istnieje sakralność mocniejsza od wszelkich naszych buntów, chleba na stole, chropowatego drzewnego pnia, który jest, odgadywana intuicyjnie głębia „bycia” w tym nożu do rozcinania papieru, który tutaj przede mną leży, cały pogrążony, osiadły w swoim „byciu”²⁵

— pisał w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*. Dla poety Natura zwłaszcza, darzona ambiwalentnym stosunkiem współczującej afiliacji, ale też poczuciem braku, zerwania więzi — wydziedziczenia, jest nieodmiennie *sacrofanum*, miejscem epifanijnych olśnień i wtajemniczeń, źródłem aktywizacji zmysłu numinotycznego. Jako że

²⁰ *Głos*, [w:] *WO*, s. 62.

²¹ *Co mnie*, [w:] *WO*, s. 53 [podkr. — J. J.-K.].

²² *Ksiądz Seweryn*, [w:] *DP*, s. 56 (cz. 8: *Leonia*).

²³ Tamże, s. 57 (cz. 9: *A jeżeli*).

²⁴ *Werki*, [w:] *DP*, s. 13.

²⁵ Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, s. 38.

najważniejsza jest Obecność — „nie wiadomo czyja”, jednak dotykalna, zmysłowa, panteistycznie rozległa, utwierdzająca w istnieniu:

Wszędzie, między pniami lip, na słonecznej stronie gazonu,
na ścieżce wzdłuż sadu,

Przebywała obecność, nie wiadomo czyja.

Pełno jej było w powietrzu, dotykała, obejmowała mnie.

Przemawiała do mnie zapachem trawy, fletowym głosem
wilgi, ćwirem jaskółek.

[...]

Co prawda czułem Obecność ich wszystkich, bogów i demonów,

Jakby unoszących się wewnątrz jednej ogromnej
Niepoznawalnej Istoty²⁶.

Istotą *sacrofanum* jest liminalność, płynność, faza przejścia²⁷. Owo *sacrum fasci-*
nans płynnie przechodzi *mysterium tremendum*, odsłania swą mroczną demoniczną
stronę, pozostając *sacrum* dalej, tyle że „świątynią pełną bożków i diabłów”/ z wielką
liczbą imion i ogonów²⁸. Tak rozumiane i odczuwane — w całej pełni swej ambiwal-
lencji — *sacrofanum* staje się również nieoczekiwane oparciem dla przeświadczeń
eschatologicznych: urzeczywistniony w wierszu *Sens* scenariusz śmierci prowadzi bądź
to ku poznaniu — za granicą śmierci — ukrytej „podszewki” świata skojarzonej
z prawdą i jego platońskim sensem, przeświecającej przez symboliczną powłokę zja-
wisk, bądź ku nicości określającej jego ostateczne zamknięcie, „kamienną”, wybytą
z znaczeń immanencję. Postawa zawierzenia (*pistis*) wiedzie ku inicjacji, przekroczeniu
granicy, z drugiej jednak rodzi niepewność, lęk zagęszczający strukturę widzialnego,
sprowadzający ją do stanu uniemożliwiającego ową podwójnie motywowaną lekturę
(*hyponoia*), niwelującego wszelkie wysiłki hermeneutyczne:

Kiedy umrę, zobaczę podszewkę świata.
Drugą stronę, za ptakiem, za górą i zachodem słońca.
Wzywające odczytania prawdziwe znaczenie.
Co nie zgadzało się, będzie się zgadzało.
Co było niepojęte, będzie pojęte.

— A jeżeli nie ma podszewki świata?
Jeżeli drozd na gałęzi nie jest wcale znakiem
Tylko drozdem na gałęzi, jeżeli dzień i noc
Następują po sobie, nie dbając o sens
I nie ma nic na ziemi, prócz tej ziemi?²⁹

Powracamy do punktu wyjścia: codzienność zyskuje wymiar eschatologiczny
wówczas, gdy — jak pisze Przemysław Dakowicz — mamy do czynienia z sakralizacją

²⁶ *Obecność*, [w:] *WO*, s. 8.

²⁷ Faza liminalna — faza marginalna, „środkowy etap” obrzędu przejścia; pojęcie Victora
Turnera; zob.: Cz. Miłosz, *Proces rytualny*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór
tekstów*, red. A. Chałupnik, W. Dudzik i in., Warszawa 2005, s. 121–138.

²⁸ *** *Nieogarniony żywioł*, [w:] *WO*, s. 52.

²⁹ Tenże, *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 60.

świata *profanum*, ze swoją „epifanią, momentem olśnienia, objawienia tego, co najistotniejsze i niewyraźne”³⁰. Albowiem jak czytamy w wierszu *Jeden i wiele*:

I wszystkie rzeczy są nam ostateczne
Obce i piękne, chociaż w sobie sprzeczne³¹.

***Orfeusz i Eurydyka* — ku eschatologicznej formule inicjacji**

Wydany w 2002 r.³² poemat *Orfeusz i Eurydyka* powstał w znanych okolicznościach biograficznych, związanych ze śmiercią drugiej żony poety, Carol Thigpen. Nie tylko próba literackiego upamiętnienia obrazu żony, ale podyktowana nieuchronnością zdarzeń konieczność zmierzenia się dojrzałego, blisko dziewięćdziesięcioletniego poety z problemem śmierci i dokonania w jej perspektywie autorefleksji — rozrachunku z wyobrażeniami na temat własnej twórczości — spowodowała zwrot ku klasycznemu już, obiegowemu w zasadzie, motywowi kultury i sztuki europejskiej, obrazującemu związek między miłością, kreacją artystyczną a nadzieją na odrodzenie³³. Zwrot ku klasycznej formie i mitologicznemu tematowi nie był tu przecież niczym nowym — mieścił się w jego klasycyzującej poetyce; Miłosz, na co zwracano niejednokrotnie uwagę, dystansując się wobec liryki bezpośrednich wyznań, uprzywilejowywał w swej twórczości ironię artystyczną, dążenie do teatralizacji poezji i obiektywizacji podmiotu lirycznego³⁴, które sprzyjało nie tylko pogłębieniu wewnątrztekstowej dyskursywności, ale przyświecało też ujęciom maskującym rzeczywisty stosunek myślowy autora do podejmowanego tematu, wykorzystującym gotowe, funkcjonujące w śródziemnomorskiej kulturze metanarracje³⁵. Zgodnie zresztą z przeświadczeniem wyrażonym w jednym z esejów, iż:

Opisywać da się tylko to, co ma dotykalne kształty, natomiast zupełnie inna taktyka jest wskazana kiedy spotykamy się ze smokiem, który albo jest niewidzialny albo, jeżeli ukazuje się, to za każdym razem w innej postaci. I Kafka taką inną taktykę stosuje, zastępując opis ludzi i zdarzeń przypowieścią i metaforą. To ważne dla każdego poety, który pisze po nim³⁶,

³⁰ P. Dakowicz, *Stary poeta i śmierć. Eschatologia w najnowszych wierszach Czesława Miłosza*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, pod red. T. Cieślaka, K. Pietrych, Kraków 2002, s. 130.

³¹ Z tomu: *To*, s. 83.

³² Poemat *Orfeusz i Eurydyka* opublikowany został po raz pierwszy na łamach „Tygodnika Powszechnego” (2002 nr 40, s. 9). Wydanie książkowe poematu wraz z przekładami na języki: angielski, niemiecki, rosyjski i szwedzki ukazało się w 2003 r. nakładem krakowskiego Wydawnictwa Literackiego. (Cytowane fragmenty pochodzą z tego wydania.)

³³ S. Żerańska-Kominek, *Portret wenusjańskiego artysty w balladzie Roberta Henrysona, „Orpheus and Euridice”*, [w:] *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, pod red. S. Żerańskiej-Kominek, Gdańsk 2003, s. 69.

³⁴ J. Poradecki, *Prorocy i sztukmistrze. Eseje o poezji polskiej XX wieku*, Warszawa 1999, s. 157.

³⁵ Jak piszą Sebastian Borowicz i Joanna Hobot, metanarracje to uniwersalne kulturowe scenariusze, na które składają się rozbudowane zespoły znaków i obrazów, przydające im cieleśnego wyrazu. W przypadku metanarracji orficko-bakchicznych, „grupując rozmaite klisze z przestrzeni kulturowej antyku tworzą one jednocześnie — mniej lub bardziej zwartą pod względem konceptu teologicznego — uniwersalną, eschatologiczną opowieść”; zob.: S. Borowicz, J. Hobot, *Metanarracje orficko-bakchiczne w utworach Starych Mistrzów (Czesław Miłosz – Jarosław Iwaszkiewicz)*, *Littera Antiqua* 2011, nr 1 [on-line]. [Dostęp: sierpień 2011]. Dostępny w WWW: <http://www.litant.eu/artykuly/Borowicz.html>.

³⁶ Cz. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, [w:] tegoż, *Eseje*, wybrał M. Zaleski, Warszawa 2000, s. 151.

komponował poetyckie obrazy metaforyczne i symboliczne o dużym stopniu zagęszczenia, kondensacji znaczeń. Zgodnie z założeniem, iż o śmierci, o złu czy przemijaniu — zjawiskach o niedotykalnych, nieuchwytnych, o nieogarniętych nawet myślą kształtach — nie sposób mówić wprost, tj. w sposób dający ekspresywny wyraz rozpacz, ale też ilustracyjny wobec przeżytych głęboko faktów, niewolniczy względem zastanego języka, podejmujący się powielania zużytych klisz poetyckiej deskrypcji. I choć niepodobieństwem jest całkowicie pozbyć się lęku i bólu, które wpływają na kształt reakcji podmiotu mówiącego na śmierć, to nie ma z kolei racji ten, kto w poezji „śmiercią straszy” oraz „wierszem wylicza powody rozpacz”³⁷, czy oddaje się modzie na „jęki, nieszczęśliwe dzieciństwo, uraz, i tak dalej”³⁸. „Ekshibicjonistyczna” wobec cierpienia funkcja poezji nie licuje z jej godnością, ba — nie świadczy o prawdomówności, bo jak czytamy w wierszu *Przepis*:

Nawet gdybym dojrzywał do skargi Hiobowej,
Lepiej zamilczeć, pochwalać niezmienny
Porządek rzeczy³⁹.

W rozmowie z Tomaszem Fiałkowskim, przeprowadzonej dla „Tygodnika Powszechnego”⁴⁰ (3.10.2003) poeta wprost deklaruje, iż sięgnięcie po mit w tym przypadku stało się świadectwem dążenia do sztuki obiektywnej, tj. próbą „przeniesienia swojego osobistego przeżycia czy uczucia w świat obiektywny”⁴¹. Wydaje się, iż Miłosz wybiera rozwiązanie nader kompromisowe: czysto biograficzne, a zatem i emocjonalne podłoże poematu pozostawia w tle, pozwalając by przemówił przez nie symboliczny „język” kultury; osobiste przeżycie znajduje schronienie w uniwersalnie brzmiącym „toposie i formule”, w sprawdzonym i wciąż otwartym, podatnym na wszelkie zabiegi twórczej modyfikacji mitycznym scenariuszu. Chodzi w tym wypadku o swoistą metanarrację mityczną, traktowaną jako uniwersalny, ponadkulturowy scenariusz inicjacyjny, z centralnym momentem przejścia (*rites de passage*), tj. wejścia w sferę zagrożonej ryzykiem utraty znaczeń liminalności, przekroczenia granicy między życiem a śmiercią, i ponownego powrotu do życia. Przejście owo czyni inicjowany podmiot bogatszym o doświadczenie śmierci, kulminuje aktem oczyszczenia — odnowy po zaczerpnięciu energii ze źródła sił witalnych, jakim paradoksalnie obfituje sfera podziemna; źródłem siły staje się zaistniały w jej perspektywie sam proces głębokiej, wewnętrznej transformacji, ruch manifestujący się zejściem ku najniżej sytuacji, ukrytym pokładom własnego istnienia.

Mit Orfeusza jest to mit o sztuce głęboko zaangażowanej w miłość, piękno i harmonię natury. Jest to mit o artyście, o jego odwadze w obliczu śmierci, o desperackim zanurzeniu się w głębinę serca i świata z nadzieją i pragnieniem powrotu, by opowiedzieć nam o swojej podróży⁴².

³⁷ *Przeciwko poezji Filipa Larkina*, [w:] *T*, s. 66.

³⁸ *Przepis*, [w:] *T*, s. 36.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Cz. Miłosz, *Brama do Hadesu — Miłosz o swym poemacie „Orfeusz i Eurydyka”*, rozmowa T. Fiałkowskiego [on-line]. [Dostęp: sierpień 2011]. Dostępny w WWW: http://www.mariuszstaw.info/plikownia/materialy/milosz_orfeusz.pdf

⁴¹ Tamże.

⁴² S. Segal, *Orpheus. The Myth of The Poet*, Baltimore–Londyn 1989, s. 198; cyt. za: S. Żeńska-Kominek, *Portret wenusjańskiego artysty*, s. 57.

Spośród trzech przywoływanych przez Cezarego Rowińskiego uniwersalnych znaczeń mitu o Orfeuszu i Eurydyce — opowieści ukazującej siłę muzyki, mitu symbolizującego moc miłości małżeńskiej „trwającej aż po grób” i opowieści traktującej o odwiecznych pragnieniach człowieka, pragnącego wydrzeć bogom tajemnicę nieśmiertelności i w tym celu dokonującego wędrówki w zaświaty — najbliższe intencjom autora pozostaje to ostatnie, uwypuklające podłoże inicjacyjne historii. Badacze orfizmu i znawcy kultury helleńskiej zwracają uwagę na mnogość przetworzeń i kulturowych funkcji owego inicjacyjnego scenariusza, dochodzących do głosu w literaturze i sztuce; wymieńmy zaledwie kilka, do których nawiązuje pośrednio Miłosz w swoim poemacie: każde z nich upodrzędnia rolę Eurydyki, czyniąc ją jedynie przewodniczką w procesie, który nie dokonuje się już wyłącznie z jej przyczyny: mit operuje historią, która ma znaczenie kosmogoniczne⁴³. W tym ujęciu Orfeusz staje się magiem, szamanem, odbywającym ekstazy, neoplatońską wędrówkę, reintegrującą trzy mityczne przestrzenie: świat podziemny (Świat Dolny), ziemię (Ten Świat), a następnie — w finale — świat niebiański, Górny, symbolizowany przez słońce (symbol zmartwychwstania, Mesjasz) bądź gwiazdy (Gwiazda Wieczorna, Wenus). Kierunek peregrinacji, przywoływanie obrazu wertykalnego wszechświata i „pośrednictwo” Orfeusza w jego ponownej syntezie odzwierciedla obecną w wielu systemach religijnych i kosmologiach symbolikę przemiany dokonującej się poprzez śmierć. Tracki poeta byłby zatem mistrzem w rytualnym procesie wtajemniczenia: świat podziemny uczestniczy bowiem w cyklu narodziny — śmierć. Zachowane fragmenty tekstów orfickich (tzw. *testimonia*) przemawiają za tym, że Orfeusz ustanowił misteria, nauczył ludzi odbywania obrzędów szczególnego typu. Jego doświadczenie stało się więc wzorcową próbą inicjacyjną, „próbą labiryntu”, oznaczającą wyjście poza czas i przestrzeń równoznaczne zejściu w przypominający kopalnię (naznaczony sakralnością telluryczną), sytuowany pod ziemią świat; samotny powrót Orfeusza oznacza zarazem bolesne poczucie nieuniknioności śmierci, związane z nieodwracalnością praw natury, jak i wiarę w możliwość jej przezwyciężenia poprzez duchowe odrodzenie⁴⁴.

Podążając tropem wielu, narosłych w ciągu lat niezwykle trafnych interpretacji⁴⁵, zamierzam zwrócić uwagę na różnice, ale i pokrewieństwo Miłoszowego utworu z ową religijno-antropologiczną tradycją, stanowiącą — poza wcześniejszą twórczością poety oraz poematem Rilkego *Orfeusz. Eurydyka. Hermes* — punkt wyjścia i płaszczyznę konfrontacji znaczeń kreowanej w poemacie wizji.

Poemat ma budowę trójdzielną: czynnikiem kompozycyjnym staje się układ trzech odmiennie waloryzowanych pod względem symbolicznym przestrzeni wraz

⁴³ C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, praca zbiorowa, wstęp S. Stabryła, Warszawa 1992.

⁴⁴ S. Żerańska-Kominek, *Portret wenusjańskiego artysty*, s. 69.

⁴⁵ M.in. prace: M. Bernacki, *Sen Orfeusza (O intertekstualnych tropach poematu Cz. Miłosza „Orfeusz i Eurydyka”*, *Świat i Słowo* 2004 nr 3 [on-line]. [Dostęp: sierpień 2011]. Dostępny w WWW: <http://www.swiatislowo.ath.bielsko.pl/sis03.html>; tenże, *Apokatastaza — „Ostatnia epifania”?* (*O wizji eschatologicznej w wierszach Czesława Miłosza*), [w:] tegoż, *Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro. Szkice o twórczości Czesława Miłosza*, Bielsko-Biała 2005; J. Zieliński, *Odejście Hermesa. Wokół poematu Miłosza „Orfeusz i Eurydyka”*, *Tygodnik Powszechny* 2003 nr 7, s. 13; A. Legeżyńska, *Muzyka ziemna, muzyka ziemi*, *Polonistyka* 2003 nr 5, s. 309–311; M. Kisiel, *Za nim na ścieżce nie było nikogo*, *Nowe Książki* 2003 nr 4, E. Bieńkowska, P. Dakowicz, B. Paczkowski, A. Szczuciński, *O poemacie Czesława Miłosza „Orfeusz i Eurydyka”*, *Zeszyty Literackie* 2003 nr 3, s. 203–208; K. Kuczyńska-Koschany, *Bez Eurydyki. Rilke, Herbert, Miłosz wobec mitu miłosnej żałoby*, *Zeszyty Literackie* 2003 nr 3, s. 197–202.

z odpowiadającymi im kręgami doświadczeń bohatera, następującymi po sobie w trójfazowym, przewidywanym przez scenariusz inicjacyjny porządku. W części pierwszej zastajemy Orfeusza stojącego „realnie” przed oszklonymi bramami współczesnego Hadesu, świadomościowo zaś, na progu zrozumienia, odmykającego zapoznane — bo symbolizowane przez zmarłą żonę, a uzmysłowione dopiero z chwilą jej utraty — rejony człowieczeństwa. Część druga to katabaza właściwa — zejście do otchłani, artykulacja prośby i popis kunsztu poetyckiego przed tronem Persefony. Część trzecia — przebudzenie w rzeczywistym (choć nie ma co do tego pewności), odmitologizowanym świecie, przebudzenie *à rebours*, stanowiące przejście tym razem do „innego”, prawdziwego — mogłoby się wydawać — zaśnięcia. Z perspektywy całości dzieła symboliczno-duchowa przygoda Orfeusza zdradza swą proveniencję oniryczną — to granica między wspomnieniem (cz. I) i snem (cz. II) znaczy momenty przelomów w owej peregrynacji po „zaświatach”. Cykl działań podmiotu jest spiralny, nie kolisty, zapewnia więc chwilowe „wypadnięcie” poza czas i przestrzeń, stwarzające szansę na przelotne spotkanie ukochanej, a następnie gwałtowny powrót do rzeczywistości, powiązany z eksploracją wyższych rejonów świadomości.

A zatem, część pierwsza ujęta została klamrą powracającego na fali bolesnych przeżyć wspomnienia, którego treścią emocjonalną jest znane choćby z wiersza *To*, poczucie wyobcowania, bezgraniczna samotność⁴⁶. Do podążenia ścieżką wyznaczoną przez mitycznego Orfeusza pchnęła lirycznego bohatera nie tyle miłość do zmarłej żony (związana zresztą z niezrozumiałą u współczesnego poety wiarą w możliwość jej odzyskania), co konieczność spłaty moralnego długu, zaciągniętego niejako w warunkach dobroczynnego, „uczłowieczającego” wpływu tejże na życie mistrza; to istotna modyfikacja w stosunku do klasycznej wersji mitu, w której moralny aspekt osobowości artysty w ogóle nie dochodził do głosu. Stojący samotnie na płytach chodnika, pod oszklonymi drzwiami Hadesu, Orfeusz zdaje sobie w pełni sprawę z sensu czekającej go próby. „Czy starczy mu sił?” — pyta. Miłoszowe przedpiekle jest kwintesencją pejzażu miejskiego, wspartą konwencjonalnymi, dantejskimi rekwizytami: porywisty wiatr targający płaszczem, kłęby mgły, półmrok. Oszklone drzwi Hadesu w równym stopniu kojarzyć mogą się z oszklonymi drzwiami kliniki w San Francisco (w której umierała żona Miłosza)⁴⁷ — taką też interpretację w wywiadach sugerował zresztą poeta — jak i wejściem do szybu współczesnej kopalni⁴⁸. Wobec wertykalnego kierun-

⁴⁶ To „coś” przebijające spod głównego nurtu życia, niepokojąco nieludzki, bo wymierzony przeciw życiu, i złowrogi pierwiastek — domysł zła?, metafizyczny lęk ewokujący groźbę przeznaczenia?, tchnienie śmierci?, a może przecucie nicości, obawa braku sensu, która przenika ów „świat prawdziwy: nędzę, chorobę, starzenie się i śmierć”. „TO jest podobne do myśli bezdomnego, kiedy idzie po mroźnym obcym mieście” — owo „coś”, co wypełnia poczuciem ontologicznego wyobcowania, konfrontuje wprost ze złem, obnaża kruchość i nędzę istnienia, skazuje na bezsilność.

⁴⁷ „Ten utwór ma pewien klucz. Leciałem z Krakowa do San Francisco, wiedząc, że Carol umiera i że koniec jest nieunikniony; jedyne, o co chodziło, to żeby zdążyć do szpitala przed jej śmiercią. I właściwie ta podróż po Hadesie to jest moja podróż do San Francisco i wędrówka po szpitalu. W scenerii poematu znajdzie pan elementy nowoczesnego szpitala, jak elektroniczne roboty, które przesuwają się bezszelestnie korytarzami”; Cz. Miłosz, *Brama do Hadesu*.

⁴⁸ Obie interpretacje są zatem w równym stopniu uprawnione, gdyż — jak odkrywa Fiałkowski — „Jaskinia na przylądku Tajnaron, przez którą Orfeusz wchodzi do Hadesu, znajduje się dzisiaj w bramie anonimowego szpitalnego molocha w wielkiej metropolii”; tamże. To nie jedyne zresztą tropy „kopalniane” w twórczości poety. W wierszu *Koleżanka* zamieszczonym w tomie *Druga przestrzeń*, podmiot odbywa mentalną podróż ku zmarłej przyjaciółce „Labiryntami wind, od sztolni do sztolni, /W towarzystwie jakiś dam z fantasmagorii”.

ku eksploracji podziemia, realistyczne, horyzontalne odnośniki tracą zwyczajnie na znaczeniu.

Powtórzmy: jeśli w antycznym micie sprawczym motywem zejścia Orfeusza była nieukożona miłość do tragicznie zmarłej — właściwie porwanej w zaświaty — ukochanej, zaś poszukiwanie sensu życia, miłości i sztuki dopiero celem i efektem podróży, to współczesny poeta te proporcje odwraca — dylematy artysty wysuwają się na plan pierwszy. Doświadczenie straty w bohaterze poematu bierze się z poczucia winy — ta zaś z uświadomienia sobie rozdzwienku między sztuką a życiem, dokładnie: między powodującym moralną i społeczną alienację warunkiem kreacji artystycznej a powinnościami twórcy wobec życia, w którym pełni on również inne role — męża, obywatela, ojca. Czy dla artysty bycie „dobrym człowiekiem” — owa prawda, którą starała się podkreślać Eurydyka, a więc osobista, ludzka, intymna sfera tego nieoficjalnego, zepchniętego na margines nieistotności życia, coś jeszcze oznacza? A może umożliwia w oczach odbiorcy zrozumienie czegoś o wiele ważniejszego, np. tego, iż człowieczeństwo artysty winno jednak harmonijnie współbrzmieć z jego obowiązkami wieszczą, być ich moralną, usprawiedliwiającą akt twórczy rękojmią — warunkiem prawdziwości, wiarygodności uprawianej sztuki?

Problem antynomii między estetyką a moralnością, pięknem a dobrem, kwestia „niemoralności sztuki”⁴⁹ i ceny, jaką twórca winien ponieść za swoje dążenie do perfekcji, powraca na kartach twórczości Miłosza mocą niepokojącego kontrpunktu. W poemacie starzejący się, doświadczony życiem Orfeusz nie bardzo wierzy w prawdziwość wypowiedzanego ongiś przez żonę osądu, jako że „Liryczni poeci/ Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca. To niemal warunek. Doskonałość sztuki/ Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo”⁵⁰. W wierszu *No tak, trzeba umierać* z tomu *Druga przestrzeń* poeta zwierzał się:

Czuję w sobie tyle niewyjawionego zła,
że nie wykluczam mego pójścia do Pieła.

Byłoby to zapewne Piekło artystów,

To znaczy ludzi, którzy doskonałość dzieła

Stawiali wyżej niż swoje obowiązki małżonków, ojców,
braci i współobywateli⁵¹.

Być może owo przeświadczenie „niewyjawionego zła” — obecne we wspomnianym już wcześniej wierszu *To*, a implikujące ukryty „pod podszewką życia” wyobcowujący zeń pierwiastek, jest konsekwencją przyrodzonego niejako artystom „genetycznego” wręcz „nieprzystosowania” do życia tu, „na ziemi”, gdzie trzeba kochać kobiety „pięcioma zmysłami”, gdzie każde, bolesne dotknięcie życia — jak w wierszu *Nieprzystosowanie (Druga przestrzeń)* — powoduje ucieczkę do bezpiecznej, rajskiej dziedziny artystycznej ułudy. Jednak i taka postawa ma swoje głębsze racje. W wierszu *Poznanie dobra i zła*⁵² podmiot, usiłując dotrzeć do filozoficznych źródeł opozycji: dobro–zło, dobro–piękno, odkrywa ich ontologiczne pokrewieństwo: jeśli „dobro jest spokrewnione z bytem”, a „zło z niebytem”, to niebyt–zło — ujawnia się poprzez brzydotę. Logika tego rozumowania jest następująca: piękno, pełniąc swą ocalającą

⁴⁹ Zob.: Cz. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, s. 143–153.

⁵⁰ Tenże, *Orfeusz i Eurydyka*, s. 5.

⁵¹ *Traktat teologiczny*, [w:] *DP*, s. 82 (cz. 19: *No tak, trzeba umierać*).

⁵² Z tomu *Nieobjęta Ziemia*, s. 32.

wobec świata funkcję, służy pomnażaniu bytu, uczy odróżniać kłamstwo od prawdy, iluzję od bytu, zatem prawda — jako wartość ontologiczna — staje się odtąd sługą dwóch panów: piękna i sprzymierzonego z nim dobra. Orfeusz pragnie więc ponownie zbadać nurtujący go od zawsze problem, czy piękno będące silniejsze od dobra, może bez niego istnieć, choć życie u boku Eurydyki, całą mocą czerpaną z obcowania międzyludzkiego, zdawało się słuszności tego zaprzeczać, albowiem: „Tylko jej miłość ogrzewała go, uczłowieczała. Kiedy był z nią, inaczej też myślał o sobie”⁵³.

Ta miłość, będąca źródłem siły moralnej, utracona wraz ze śmiercią bliskiej osoby, staje się zobowiązaniem, któremu nie można nie ulec. Orfeusz podejmuje wyzwanie — nie nadczłowiecza wiedza o niemożności pokonania śmierci, lecz chęć odnalezienia tej iskry człowieczeństwa, nad podtrzymaniem której czuwała troskliwa żona, motywuje go do podjęcia odwiecznego wyzwania, którego rezultat jest znany — nie o Eurydykę i jej powrót do świata żywych tu chodzi, lecz obronę własnej, poetyckiej racji i jej człowieczej sankcji przeciw nicości i śmierci.

Kierunek wiedzie w dół. „Szedł labiryntem korytarzy, wind. Sine światło nie było światłem, ale ziemskim mrokiem”⁵⁴. Konwencjonalne obrazowanie przywołuje reminiscencje narosłej wokół mitu tradycji, jak również elementy poematu Rilkego i Miłoszowej „prywatnej” eschatologii, uprzywilejowującej kierunek wertykalny. Peregrynacja Orfeusza jest wędrówką w głąb geologicznych poziomów życia — groza, jaką mogłyby jeszcze wywoływać antyczne zaświaty, zrównoważona zostaje przez technologiczną bezdusność elektronicznego Cerbera. „Kopalniane” aluzje nawiązują pośrednio do pradawnej sakralności tellurycznej, w której uczestniczą właśnie podziemne korytarze i wypełniające je minerały: jaskinie i kopalnie upodabniają się bowiem do łona Matki-Ziemi⁵⁵ — czytamy u Eliadego. Dantejskie zimno, telluryczny mrok, przejście przez niekończące się korytarze, nasycone „zimnym światłem”, *de facto* zaś „ziemskim mrokiem”, będące miejscem przedwstępnych prób⁵⁶, zjazd windą „piętro po piętrze, sto, trzysta, w dół”, przepełniają intensywnym, symbolicznym znaczeniem tę wyprawę współczesnego śpiewaka poza czas i przestrzeń: do miejsca, o którym mówić nie sposób inaczej, jak: Nigdzie. Druga przestrzeń, miejsce wtajemniczeń, jest swoistym awersem kategorialnej uchwytności — możliwej dzięki temporalnym zmianom i ontologicznemu zróżnicowaniu — doczesnego świata. Nigdzie „jest” — o ile w ogóle jest:

Pod tysiącami zastygłych stuleci,
Na prochowisku zetłałych pokoleń,
To królestwo zdawało się nie mieć dna ani kresu⁵⁷.

Pozostaje oczywistą kwestia, iż nieskończoność i wieczność to ogólnie znane atrybuty *numinosum*, będące jednak znakiem destabilizacji przestrzennego, temporalnego i racjonalnego porządku świata, właściwej mitom i baśniom. Wszelkie kulturowe scenariusze inicjacyjne nieodmiennie zakładają koincydencję, współistnienie dwóch przestrzeni — z jednej strony sfery racjonalności, świata człowieka, domeny zdarzeń zrozmiały; z drugiej — świata „Inności”, *numinosum*, tego, co poza zdolnością wszel-

⁵³ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, s. 6.

⁵⁴ Tamże, s. 6.

⁵⁵ M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, tłum. S. Tokarski, Warszawa 1988, s. 38.

⁵⁶ A. Gruszczyńska-Ziółkowska, *Koncert w Hadesie. Jaskinia i grotta jako źródła dźwiękowej inspiracji*, [w:] *Mit Orfeusza*, s. 8.

⁵⁷ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, s. 6.

kiego pojmowania. Obie te sfery rozdziela jakiś rodzaj progu, a scenariusz eksponuje moment ruchu ku jednej z tych sfer, ruchu, postrzeganego jako transgresja, próba naruszenia granic. Znalezienie się jednak w owej sferze Inności lokuje bohatera na swoistej ziemi niczyjej, w rozciągającej się szeroko strefie liminalnej, której istotą jest łączenie obu rzeczywistości, mediacja, ale też ich rozdzielenie na zasadzie opozycji, budowania przeciwieństw: ‘tu i teraz’–nigdzie, światło–ciemność, ciepło–zimno, ludzkie–niehumanitarne, nieruchomość–życie, mowa–milczenie; w końcu ‘obecność–nieobecność’.

Zauważmy, że przestrzeń, ku której zstąpił Orfeusz, lokuje go pośród „twarzy tłoczących się cieni”, osób zmarłych, którzy stracili zdolność pamiętania, zerwali wszelkie związki łączące ich z minionym światem. Paradoksalnie, okoliczności te wzmagają w inicjowanym poczuciu życia, którego intensywność — mierzoną rytmem bijącego serca — wyostreza natężona praca sumienia: podróż w głąb siebie to jednocześnie podróż ku momentowi narodzin winy, ku podstawom grzechu pierworodnego, sondowanie poziomów moralnego zła. Ale i pod względem eschatologicznego wyrównania „rachunku krzywd”, Bożego sądu i możliwości odpłaty, podziemia z poematu Miłozsa są wyjątkowo neutralne — tu nikt nie interesuje się obecnością zbłąkanego wędrowca, nie wszczynają akcji, dopóki ten sam nie wyjdzie z inicjatywą: znakiem zaświatów jest więc obojętność. W tej wciśniętej między przyczynę i skutek, zaśnięcie i przebudzenie bohatera widmowej krainie każdy cel traci swą ostateczną wartość w perspektywie zamarcia jakichkolwiek dążeń, wstrzymania wszelkiego ruchu, nieistnienia zmiany.

Orfeusz zstępuje ku najgłębszym rejonom podziemi, ku ich jądru, gdzie za sprawą uwolnionych mocy ma się dokonać wtajemniczenie: „do pałacu rządców tej krainy”, Persefony; na swą obronę ma tylko lirę dziewięciostrunną — prezent od Apollina. „Niósł w niej muzykę ziemi przeciw otchłani/ zasypującej wszelkie dźwięki ciszą”⁵⁸. Pieśń Orfeusza jest niezwykła: przywołane w niej motywy wywodzą się konsekwentnie z kręgu symboliki odrodzeńczej. Śpiewa więc o jasności poranka, symbolizującego nowy dzień, i o rzece w zieleni jako enklawie urodzaju. Śpiewak roztacza przed boginią świat pełen barw, zapachów i smaków — przywołuje prawdziwy Ogród Rozkoszy Ziemskich, mityczne miejsce, obfitujące we wszelkie dobra, niezagrożone rozpadem, „gdzie nie ma jeszcze podziału na Tak i Nie, ani podziału na jest, będzie i było”⁵⁹. Kolejni „bohaterowie” pieśni Orfeusza wywołują równie jednoznaczne skojarzenia. Wino — to symbol szczęścia, oliwa — płodności, migdały — nowego życia. Znaczenie zyskują również ptaki, o których śpiewa — jaskółka kojarzy się z dobrą nowiną, z wiosną, sokół oznacza niezwykłą dostojność, a pelikany symbolizują samotność i miłość rodzicielską. Również kolory grają potencjałem symbolicznym zorientowanym wokół jakości inicjacyjnych — są czystą „esencją” barw ziemi, osiąganymi w naturalny sposób odmianami rudoci i czerwieni: cynober, minerał wydobywany z ziemi, spotykany w gejzerach i gorących źródłach, karmin będący odmianą nasyconej, intensywnej czerwieni, siena palona — pigment występujących w przyrodzie tlenków, o ciepłej, brązowej barwie. Błękit nieba współgra tu z krystalicznym błękitem bryzy, odbitej od marmurowych, przybrzeżnych skał. Paletę zmysłowych czarów ziemi wieńczy zapach „naręczy bzu w letnim deszczu” — jeden z najbardziej intensywnych, kwiatowych zapachów — symbol niezniszczalnej, witalnej mocy natury. Orfeusz nie jest więc sztukmistrzem — cudotwórczynią jest sama Matka Natura; poeta — Mistrz — to zale-

⁵⁸ Tamże, s. 7.

⁵⁹ W wierszu *Późna dojrzałość* Miłozs przyznawał, iż „nieprędko, bo dopiero pod dziewięćdziesiątkę, otworzyły się drzwi we mnie i wszedłem w klarowność poranka”; *Późna dojrzałość*, [w:] *DP*, s. 8.

dwie skromny „robotnik winnicy”, oddany w służbę pięknu, poddany władztwu słów, by „uświetniały niedosiężne Teraz”⁶⁰, zamknęły całe bogactwo świata w niepowtarzalnej, dostrzeżonej jedynie przez poetę i ocalonej przed zagładą czasu, poetyckiej formie. Pieśń intonowana przed Persefoną, mająca nieść ocalenie zagrożonemu nicością światu jest *Dytyrambem*, jeszcze jedną z tych pieśni, w której tajniki poetyckiej alchemii służą konstytucji „nieskażonego” w swych „pierwszych” formach, nasyconego esencją istnienia. Miłosz wyobrażał sobie raj w perspektywie *apokatastasis* jako:

miejsce pełnej realizacji wartości, które uważa za najważniejsze, w harmonii z naturą, wolną od bólu, śmierci i przemijania [...]. Jakie to wartości? Nieśmiertelność, piękno, młodość, sprawiedliwość, mądrość, prawda, miłość i zachwyt, przeciwstawiające się śmierci, brzydocie, starości, niesprawiedliwości, głupocie, kłamstwu, obojętności i rozpacz⁶¹.

Przenosi zatem Orfeusz w świat podziemny swe marzenie o odrodzeńczej pełni ziemskiego istnienia; tym samym świat ów — rozbrzmiewający dźwiękami czarownej muzyki — staje się dla poety niewyczerpalnym źródłem sił witalnych, zstąpienie doń zaś oznacza warunek procesu oczyszczenia. Jawi się jako czasoprzestrzeń charakteryzująca się pełnią procesów życiowych, kumulujących moce do życia w świecie „Tu i Teraz”⁶². Inaczej mówiąc — poprzez śmierć dociera Orfeusz do źródeł życia: życia, które doceni w pełni i przyjmie w akcie afirmacji już „na Górze”, po opuszczeniu królestwa Persefony.

W szkockiej tradycji ludowej przetrwała prawda, że:

Dźwięki, którymi duchy nasycają świat dolny, przenoszone są bezpośrednio przez wodę zasilającą Ziemię Matkę. Muzyka wody niesiona jest z kolei przez orła i kondora aż do Świata Górnego⁶³.

Istnieje zatem komunikacja — wymiana energii między Górą a Dołem, warunkująca proces oczyszczenia, który dopełni się już w realnym, podniebnym świecie. Nic to, że Orfeusz śpiewa przed zimną, niewzruszoną Persefoną, liczy się fakt, że sam staje się pieśnią, urzeczywistniając w ten sposób własne przeznaczenie (*Mistrz*): „poddawał się dyktatowi pieśni, zasłuchany. Jak jego lira, był tylko instrumentem”⁶⁴, podobnie jak podmiot wiersza *Brama poranka*, mógłby powiedzieć „ten głos, co wyrwa się z ust, nie jest moim własnym głosem”. Odmienne niż miało to miejsce w micie, gdzie magiczna i estetyczna siła oddziaływania muzyki unieważniała jej wewnętrzną treść, dokonując poruszenia w całym Hadesie, tu „dźwięki” Orfeuszowego poematu afirmującego życie i uwznioślającego twórczą potencję natury odbijają się echem od ścian podziemia i powracają do podmiotu. Bo też nie o koncert, widowisko, zadziwienie, a nawet przełamanie praw natury tu chodzi, lecz mocne *w y z n a n i e w i a r y*: Orfeusz nigdy nie był po stronie śmierci — nigdy. U stóp milczącej królowej podziemia składa zatem swe poetyckie *credo*.

Ta, siedząca na tronie z ametystu, w ogrodzie „uschniętych grusz i jabłoni, /Czarnym od nagich konarów i gruzłowatych gałązek”⁶⁵ władczyni, wygnana do Hadesu, musiała wszak przechować w pamięci ślad piękna istnienia, „zapach ziół i widok

⁶⁰ *Mistrz mojego rzemiosła*, [w:] *DP*, s. 16.

⁶¹ A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 128.

⁶² A. Gruszczyńska-Ziółkowska, *Koncert w Hadesie*, s. 16.

⁶³ Tamże, s. 17.

⁶⁴ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, s. 7.

⁶⁵ Tamże, s. 8.

słonecznego blasku”. Orfeusz liczy zatem na jej przywiązanie do ziemi, pamięć życia utraconego. Ametyst — kolejny minerał przywołujący telluryczną semantykę podziemnych krain — jest synonimem czystości duchowej, ale u Miłosza pojawia się w innym kontekście, jak w wierszu *Mistrz*, gdzie staje się symbolem mrocznej, bolesnej strony życia⁶⁶. Zresztą sama etymologia słowa: *a* — nie, *méthystos* — pijany, oznacza ‘trzeźwy’, opanowany. To pozwala z kolei zrozumieć powściągliwe milczenie królowej — nie daje się uwieść pieśni wznoszonej na cześć życia. Persefona jest więc typową postacią liminalną, uwięzioną na krawędzi światów, zdolną być może jeszcze zrozumieć żyjącego człowieka, lecz funkcjonującą już „po drugiej stronie”. Iluzoryczne są jej decyzje, tylko pozornie stwarzające nadzieję — w efekcie udaremniają osiągnięcie ludzkich zamierzeń, czyniąc akcję Orfeusza zupełnie bezcelową. Warunek zachowania absolutnego milczenia i nie spoglądania za siebie pozostaje zresztą zgodny z logiką zaświatów: nie ma możliwości zetknięcia się obu sfer poprzez s ł o w o i przez s p o j - r z e n i e. Jeśli obydwie te elementy: słowo i spojrzenie stanowią czynnik konstytuujący człowieczeństwo, to jego brak inicjuje status zmarłego — cienia. Kogoś, kto jak Eurydyka, istnieje i nie istnieje, postępuje naprzód, lecz jednocześnie cofa się, schodzi w nieokreśloną głąb.

W perspektywie kolejnych progów, jakimi są owe dwa, współtworzące tabu zakazy (nie oglądanie się i milczenie), nadzieja Orfeusza błyskawicznie maleje, oddala się perspektywa pozytywnego rozstrzygnięcia próby. Powrotna droga okazuje się być jednak regresem, serią prowizorycznych działań: pozorowanym dążeniem „w zwyż”, ku światłu i życiu, ku wyzwoleniu. „Akcja” staje się zatem „progową”, nierzeczywistą, z punktu realizacji zamierzeń ludzkich, po prostu — niemożliwą. Obrazowanie wyrażenie, na co zgodnie wskazują krytycy, nawiązuje w tym miejscu do poematu Rilkego; Eurydyka przywiedziona przez Hermesa — w obu poematach — nie jest jedynie widmem, pozorem — phasmą, wydaje się być realna, choć *I n n a*, nabrzmiała tą nieprzekraczalną ontycznie, *k a m i e n n ą* obecnością śmierci, która oznacza z kolei nieobecność człowieka. Jej twarz jest maską: „nie ta, zupełnie szara,/ Powieki opuszczone, pod nimi cień rzęs. Posuwała się sztywno, kierowana ręką jej przewodnika”⁶⁷. Nie można jej obudzić z kamiennego snu, więcej, nie ma nawet pewności, że podąży ona za Orfeuszem: jej ruchy są wymuszone, nierzeczywiste, oniryczne: „drobny tupot jej nóg spleśnianych suknią jak całunem”⁶⁸ (u Rilkego — „ona z ręką w ręku boga szła/ krokiem ścieśnionym przez więzy całunu”⁶⁹), echo kroków, które zdawało mu się są raz „bliżej, to znów dalej”, odbierało ostatnią na „z martwych powstanie”, chrześcijańską nadzieję. Radosnej perspektywie *apokatastasis* przeciw dramat *anastasis* — dramat pustki⁷⁰:

Pod jego wiarą urosło zwątpienie
I oplatało go jak chłodny powój.
Nie umiejący płakać, płakał nad utratą
Ludzkich nadziei na z martwych powstanie,

⁶⁶ Raz w cieniu po olchą/ Objawił się nam demon, czarny jak sadzawka, /Dwie krople krwi utoczył ukluciem komara/ I odcisnął na wosku pierścien z ametystu; Cz. Miłosz, *Mistrz*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 2, Wrocław 1985, s. 72.

⁶⁷ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, s. 9.

⁶⁸ Tamże, s. 10.

⁶⁹ R. M. Rilke, *Orfeusz. Eurydyka. Hermes*, tłum. A. Pomorski, *Zeszyty Literackie* 2003 nr 3, s. 195.

⁷⁰ Zob.: Z. Mikołajko, *Śmierć i tekst. Sytuacja ostateczna w perspektywie słowa*, Gdańsk 2001, s. 53.

Bo teraz był jak każdy śmiertelny,
Jego lira milczała i śnił bez obrony.
Wiedział, że musi wierzyć i nie umiał wierzyć⁷¹.

Krańcowa postawa Orfeusza emanuje trwogą, którą spróbować by można zawrzeć w stwierdzeniu, iż jądrem egzystencji — prawdziwym jądrem ciemności — pozostaje pustka. Heraklityjskie przesłanie, zgodnie z którym śmierć, niebyt, jest obrazem, streszczeniem, horyzontem bytu, „jego najlepszą metaforą i właściwą tkanką”⁷², w mrokach Hadesu znajduje swe potwierdzenie. Orfeuszowa podróż w zaświaty na tym etapie oznacza zejście ku negatywnym aspektom podmiotowości, ku temu, co wyparte i zaprzeczone, wydziejone z istnienia, przeświecone nicością, zagrożone rozpadem. Pozbawiony wiary, wyrzekający się Boga podmiot, nie znajduje już nic na obronę swych „ludzkich nadziei” na ciało zmartwychwstanie, przetrwanie — poza pracą pamięci — cielesnej „formy” człowieka, ale też żywej dotąd wiary w ocalającą moc poezji. „Jego lira milczała i śnił bez obrony”⁷³. Czyżby rację miał Przemysław Dakowicz twierdzący, iż istota dramatu Orfeusza polega na rozminięciu się intencji i skutków, zatem na konstatacji, że poezja, sama zdolność tworzenia w słowie — podstawa boskich prerogatyw człowieka — nie jest w stanie uchronić go przed zwątpieniem, więcej: obronić przed nicością, ocalić w czasie choćby cząstkę bytu, zbliżyć się do tajemnicy widzialnego istnienia:

Czyżby zatem rozmięła się z życiem, była porywem niczym nie uzasadnionego optymizmu? W tak zadanyemu pytaniu pobrzmiwa echo jednej z zasadniczych kwestii obecnych w poezji autora *Ocalenia*: na ile słowo jest w stanie oddać rzeczywistość, zbliżyć się do tego, co jest⁷⁴.

W obliczu śmierci, a zatem tego, co jest p r a d z i e, milkną słowa, pozostawiając człowieka bez obrony: antyczny mit służy nie tylko zrozumieniu prawdy, iż praw natury nie da się odwrócić, podobnie jak nie da się zatrzymać biegu czasu. Wędrowka tunelem ciemności, w rytm milknących kroków Eurydyki, pozbawia podmiot nawet pewności własnego istnienia, relatywizuje każdą zdobytą przezeń prawdę, oznacza jednakowoż dojście do poznawczego kresu — pozostaje na koniec rozpoznanie nieprzepartych, cielesno-duchowych granic człowieczeństwa: Miłoszowy Orfeusz pograża się bez reszty w piekle immanencji, w której własna cielesność zdaje się być pułapką nie do przewyciężenia, zasadzką zastawioną przez śmiertelność („bo teraz był jak każdy śmiertelny”), rozum zdaje się zaprzeczać realności wiary, nie negując wszakże istnienia jej irracjonalnej potrzeby („Wiedział, że musi wierzyć, i nie umiał wierzyć”⁷⁵), i gdzie w głuchej pustce zaświatów słuchać można jedynie „odgłosu własnych kroków liczonych w odrętwieniu”⁷⁶. Niewyartykułowany tu jeszcze wprost, lecz tkwiący u źródeł zwątpienia zamysł nieobecności transcendencji, *horror vacui*, stanowi apogeum metafizycznego doświadczenia podmiotu: nie można posunąć się dalej w akcie samoogłocenia, obnażania niepewnych, partycypujących w bytowej próżni podstaw egzystencji. W procesie indywiduacji, której kompleks instaluje każdy mit o podłożu infer-

⁷¹ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, s. 10.

⁷² Z. Mikołajko, *Śmierć i tekst*, s. 58.

⁷³ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, s. 10.

⁷⁴ P. Dakowicz [głos w dyskusji], *O poemacie Czesława Miłosza „Orfeusz i Eurydyka”*, s. 206.

⁷⁵ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, s. 10.

⁷⁶ Tamże.

nalnym, świadomość sprowadzona zostaje do swego pierwotnego rudymentu, samo-
-odczucia *ego*: błądzącego gdzieś na obrzeżach jaźni, nieukierunkowanego, pozbawio-
nego stabilnego oparcia w byciu, skazanego na dwuznaczność, na owo paradoksalne,
podwójne uczestnictwo: w życiu, a zarazem w śmierci, na jawie i jednocześnie
w śnieniu; w stanie nadziei i beznadziei, w wierze i niewierze, w byciu i nie-byciu,
pamięci i zapomnieniu.

Ostatnia sekwencja poematu, oznaczająca „wyjście” Orfeusza na „powierzchnię”,
w opozycji do przebytej dotąd drogi, dosłownie — na ziemię, oznacza odrodzeńczą,
choć dwuznaczną w interpretacji obiektywizującą mitycznego scenariusza — inicjacyj-
nego rytu. Descensusowi w podziemną krainę śmierci odpowiada nagłość ascensusu,
inicjacyjne przebudzenie podmiotu. Autor poematu pozostawia czytelnika *de facto* na
potrójnej granicy znaczącej przecięcie się symboliki mitu, poetyckiej metafory i wra-
żenia powrotu do rzeczywistości. Pierwszy porządek — symbolika mitu podporządkowana
wymogom inicjacyjnego scenariusza — instaluje dwie, antytetycznie ustosunkowane
względem siebie homologie znaczeń: góra = jedność = życie = bliskość = ciepło =
słońce = światło = realna przestrzeń i czas kontrastuje z homologią dołu: ciemność =
śmierć = zimno = obcość = utrata = rozdźwięk = labirynt = sen (miejsce zapomnienia)
= wejście poza-czas i poza-przestrzeń. Mityczny Orfeusz wychodzi z Hadesu, „między
skały”, a jednocześnie, ów prawdziwy, poddany inicjacji podmiot — budzi się o świcie,
z policzkiem na rozgrzanej ziemi:

Słońce. I niebo, a na nim obłoki.
Teraz dopiero krzyczało w nim, Eurydyko!
Jak będę żyć bez ciebie, pocieszycielko!
Ale pachniały zioła, trwał nisko brzęk pszczół.
I zasnął z policzkiem na rozgrzanej ziemi⁷⁷.

Czy wyjście na świat oznacza powrót do rzeczywistości? Być może dalej pozostajemy
w przestrzeni mitu. Za czytelną, przejmującą metaforyką ostatniego poetyckiego obra-
zu kryje się pewien symboliczny kompleks wyobrażeniowy, związany z symboliką
inicjacyjnego „przeklucia”, o którym pisze Piotr Grzonka, przebudzenia „ze śmierci”
i „wobec śmierci”, a nawet „do śmierci”, w sensie Heidegerowskim⁷⁸, co pozostaje
zresztą kwestią nierozstrzygniętą. „Uniwersalny w kulturach archaicznych symbolizm
‘przeklucia’ odnosi się nie do utraty świadomości, lecz do przemiany świadomości,
spirytualizacji umożliwiającej zmarłemu wyjście z zawieszenia między życiem
a śmiercią”⁷⁹. Symbolem patronującym procedurze „przebicia” jest oko-słońce: symbol
zmartwychwstania, boskości, życiodajnej energii, skupienia płodnych mocy. Symboli-
kę odrodzeńczą wzmacnia motyw „pachnących ziół” (zioła — symbolika leczniczych,
magicznych właściwości natury) i obraz „pszczół” (symbolu zmartwychwstania⁸⁰).
Dominującym zaś odczuciem staje się jednak przywrócenie ontologicznej pewności
życia. *Esse* czyli Obecność. Wyjście na świat — otwarcie oczu (poznanie jest tym
samym co „zobaczenie”), spojrzenie ku słońcu, odzyskanie zmysłów — redefiniuje
całe przeżyte doświadczenie, jednocześnie przywraca Orfeusza naturze, wprowadzając
niejako w stan subtelnej upojenia zmysłów, reagujących teraz na świat ze wzmożoną
intensywnością. Powrót do punktu wyjścia — do świata pełnej racjonalności — jest

⁷⁷ Tamże, s. 11.

⁷⁸ P. Grzonka, *Struktury symboliczne mitologii infernalnych*, Kraków 1998, s. 312.

⁷⁹ Tamże, s. 219.

⁸⁰ W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 340.

jeszcze niemożliwy. Pod wpływem nauki, jaką dusza jego odebrała w zaświatach, bohater zmienia się, przyjmując teraz życie jako „miejsce” ciągłej utraty i odzyskiwania życiotwórczego związku z naturą.

Jak odczytywać jednak ów problematyczny „sen po śnie”⁸¹, być może kolejną „iluzję w iluzji”, znaną choćby z cytowanego już wiersza *Jeżeli?* Bliskie dionizyjskiemu oszołomienie zmysłów symbolizować może transformację, stan inkarnacji przypominającą „śnienie”, rodzaj dziwnego, egzystencjalnego zawieszenia między śmiercią a życiem. To również moment roztopienia „ja” stanowiący warunek nowego stworzenia, o którym pisze Miłosz w wierszu pod tym samym tytułem:

Nie było Ja. Było zapatrzenie.

Ziemia dopiero co wydobyta z odmętu.

Trawa jaskrawozielona. Brzeg rzeki, tajemniczy.

I niebo, na którym słońce znaczy miłość⁸².

Dionizos, bóstwo ambiwalentne, jednoczy w sobie przeciwności: radość i przerażenie, wesołość i okrucieństwo, mistyczny wgląd i szaleństwo⁸³. Bohater poematu Miłosza doznaje *katharsis* jako oczyszczenia zmysłów, przygotowania do nowego, pełniejszego być może teraz doświadczania świata, przenikniętego nieusuwalną świadomością śmierci — to z jednej strony, ale również pewnością istnienia tych wartości, które zmarła kochanka — zwana teraz „pocieszycielką” — wniosła w jego życie, z drugiej⁸⁴. Eurydyka uobecnia się w doświadczeniu egzystencjalnym podmiotu, ułatwiający życia tego, naznaczonego brakiem właśnie, przenikniętego rozpaczą — trudną, a jednak konieczną przecież afirmacją. Chodzi tu o nakaz życia — „mimo” — ową wynikającą z niewzruszonych, „kamiennych” reguł natury konieczność życia symbolizowaną przez obłoki⁸⁵, odczuwanego teraz o wiele silniej, mocniej, na krawędzi samozatrącenia⁸⁶; życia wszakże pozornie uszczuplonego, bowiem godzącego teraz sprzeczności, afirmującego stworzoną, zorientowanego na wartości (zwłaszcza dobro i piękno) współdziałające dalej na rzecz istnienia: oto bliższe, natychmiastowe, i odleglejsze w czasie — bo dotyczące sfery aksjomatycznej — skutki ponownych narodzin podmiotu. We wspomnianym już wywiadzie dla „Tygodnika Powszechnego” Miłosz sugerował niedwuznacznie terapeutyczny aspekt swej pracy nad poematem, jednak uchylił się od bezpośredniej odpowiedzi na pytanie, czy ostatnie słowa znaczą „odnalezienie kojącej jedności z naturą, swojego miejsca w rytmie jej przemian, czy raczej rezygnację”. Nie ważne — powiada — czy Orfeusz rozumie, co się z nim dzieje, istotne natomiast,

⁸¹ Niewykluczone, iż wyzyskana została tu ambiwalencja tkwiąca w symbolice snu. Z jednej strony sen w „modelu egzystencjalnym” oznacza entropię, rozpad, z drugiej — „w modelu agrarnym” — energię, regenerację, powrót do życia. Sen Orfeusza byłby tym drugim, „zdrowym” snem, regenerującym i przywracającym związek z naturą, snem pozwalającym osiągnąć zwycięstwo nad śmiercią, porównywalnym do buddyjskiej odmiany tzw. snu świadomego.

⁸² „Ja”, [w:] *DP*, s. 38.

⁸³ J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2005, s. 168.

⁸⁴ Pocieszycielka, opiekunka Strapionych chroni, zapewnia ukojenie w cierpieniu i opiekę, jej nadprzyrodzona moc objawia się w postaci cudów.

⁸⁵ Obłoki symbolizować mogą w tym ujęciu niewzruszoność, stałość i potęgę praw natury, ich obojętność wobec człowieka.

⁸⁶ W wierszu zdradzającym fascynację twórczością Jarosława Iwaszkiewicza *Mistrz mego rzemiosła* pisał Miłosz: „Teraz myślę, że w dionizyjskiej słodyczy umierania jest coś nieskromnego”. Stan ten zestawiać można ze zjawiskiem Iwaszkiewiczowskiej *serenité*.

że „zasypia na rozgrzanej ziemi w jakiś sposób mając Eurydykę w sobie”. I jeszcze: „powiedzieć o kimś, że przyniósł dar miłości, to przecież największy hołd, jaki można mu złożyć”.

Miłosz w nieznaczny sposób zmienia przebieg, choć nie treść mitycznego scenariusza — stąd możliwość interpretacji, wyzyskującej bogactwo znaczeń obecnych już w mitologicznej i kulturowej tradycji. W płaszczyźnie *mythos* Matka natura — *mater genatrix* — jest inspiratorką przemian Orfeusza. Jej kreatywna energia, której funkcją jest władztwo nad roślinnością i zwierzęcą, tworzy nierozzerwalną całość z jej aspektem bogini śmierci. W poemacie Miłosza „wejście” i „wyjście” z zaświatów pojmowanych jednocześnie jako kraina śmierci i kosmiczne łono, nie są tym samym, nieodróżnialnym znakiem życia i śmierci, kosmosu i chaosu. Wejście dokonuje się z pozycji oznaczającej nie tylko przejście — mówiąc ogólnie — od natury do kultury, od amerykańskiej biografii do początków twórczości, ale i zachwianą syntezę sztuki i moralności, człowieczeństwa i artyzmu. To również punkt dojścia Miłosza ewolucji twórczej uświadomiony z chwilą odejścia żony, powierniczki poetyckich dążeń — początek kryzysu. Sprawdzony, obrosły pokładami inicjacyjnych znaczeń model Orfeuszowej katabazy umożliwia autorowi wędrówkę w głąb własnej twórczości, w poszukiwaniu źródeł poetyckiego logosu. Moment „przebudzenia” poety-Orfeusza można by odczytywać jako akt epifanii, dokonującej się i czytelnej w porządku pewnej poetyckiej teologii, skodyfikowanej u początków powojennej twórczości, a ufundowanej na trzech kardynalnych wartościach w poemacie *Świat*: mowa w nim o cnotach, umożliwiających spełnianie się poetyckich aktów:

Wiera jest wtedy, kiedy ktoś zobaczy
Listek na wodzie, albo kroplę rosy
I wie, że one są — bo są konieczne.
Choćby się oczy zamknęło, marzyło,
Na świecie będzie tylko to, co było,
A liść uniosą dalej wody rzeczne⁸⁷.

Nadzieja bywa, jeżeli ktoś wierzy,
Że ziemia nie jest snem, lecz żywym ciałem,
I że wzrok, dotyk ani słuch nie kłamie.
A wszystkie rzeczy, które tutaj znałem,
Są niby ogród, kiedy stoisz w bramie⁸⁸.

Ostatnią cnotą jest miłość, ucząca niewywyższającego, pokornego istnienia pośród mnogości rzeczy. To założenie aktywności twórczej, pozwalające poetyckiemu podmiotowi umacniać się w istnieniu, doświadczyć jedności z bytem, mogłoby się stać również i mottem Orfeusza. Utrwalanie widoków świata nie jest zabawą, eksperymentem, kaprysem — jest istotą poetyckiego rytuału, dzięki któremu sam podmiot — twórca — odzyskuje wiarę w sens i porządek istnienia, przywracany w czynnościach sprawczych poety. Orfeusz być może nie pokonał śmierci, lecz odzyskał ową sakralną świadomość wyższej, niedostępnej poznaniu, konieczności życia oraz możliwość przywracania w poetyckich aktach jego źródeł, łączenia chwili z nieskończonością. Krótka chwila narodzin — przebudzenie — oddana we władanie niepowstrzymanemu trwaniu. I — chciałoby się powiedzieć — liczy się tylko ta, doświadczana dzięki poezji, pewność.

⁸⁷ Cz. Miłosz, *Wiersze wybrane*, Kraków–Wrocław 1985, s. 124.

⁸⁸ Tamże.

Zauważmy na koniec, iż w koncepcji poematu zarysowuje się podobna rozbieżność między biografią człowieka — „kalifornijskiego wędrowca” — a naturą, do której wiedzie tylko „droga niebyła”. W wierszu *Do leszczyny*, pochodzącym z opublikowanego w 2000 r. zbioru *To*, „niezmienna zmienność” natury, jej odwieczne powroty dające świadectwo heraklitejskiej prawdzie, iż „nic nie trwa, ale trwa wszystko: ogromna stałość”⁸⁹, stanowią alternatywną — być może — matrycę spełniania się życia człowieka; właśnie — spełniania się, bowiem ‘to’, co stało się ‘po’ opuszczeniu owej pierwotnej ojczyzny „zasługuje na wzruszenie ramion/ I jest tylko biografią, to znaczy zmyśleniem”⁹⁰. Ustanawia granicę między prawdą a biografią jako dowolnym, fikcyjnym scenariuszem, którego zasadą jest przygodność. Przebudzenie z poziomu biografii, czyli „zmyślenia albo wielkiego snu” — jak czytamy w *Post scriptum* — do życia prawdziwego, gdzie „Obłoki ułożone warstwami na skrawku nieba między jasnością brzoź. /Żółte i rdzawe winnice pod wieczór”⁹¹ dokonuje się mocą przekroczenia kondycji „sługi i wędrowca”, wołą zakorzenienia „w bycie”, którego medium jest natura. Dojrzały poeta wie — i jest to gorzka mądrość — że ów powrót do magicznego punktu, który stwarzałby poczucie ciągłości istnienia, rekonstrukcji związku z przedbiograficzną niejako krainą dzieciństwa, nie jest już możliwy: zatrzymuje się więc raczej na progu zrozumienia (zdumienia?), iż było się „igraszką sił/ chichoczących, nurkujących w powietrzu”⁹², na rozdrożu, „na skraju cywilizacji”⁹³, która z całym swym arsenałem poglądów, przekonań i wierzeń wydaje się być „komiczna i niepojęta”, a życiem w jego zmienności zawartej w odwiecznym, nieskończonym trwaniu; rzeka i obłoki — zmienność i niezmiennność — symboliczne bieguny, między którymi rozgrywa się paradoks istnienia, na który wszak nie mamy wpływu.

Spośród wszystkich „eschatologicznych” wierszy Czesława Miłosza, to właśnie tekst *Po*, o którym Marian Stala pisał, iż „odwołuje się [on] do klasycznej topiki oczyszczenia”⁹⁴ wydaje się sekundować najbardziej metafizyczno-inicjacyjnym intuicjom wpisanym w głęboką strukturę poematu. Według Przemysława Dakowicza mamy tu do czynienia — z uwagi na niejednoznaczność tytułu — z projekcją stanu, który na ogół wymyka się słowom: „tekst sprawia wrażenie, jakby był relacją podmiotu mówiącego z rzeczywistości pozagrobowej”⁹⁵. Abstrahując od słuszności tej ryzykownej tezy, jedno pozostaje pewne: tajemnicą obu tekstów jest przejście, *rites de passage*, z nieodmiennie mu przypisaną perspektywą eschatologiczną. Przekraczanie granic między życiem a śmiercią postrzegane jest jako próba dokonująca się gdzieś w „centrum życia” — u zbiegu egzystencjalnych perspektyw, gdy zatacza ono łuk oznaczający powrót do początków. Dlatego — jak pisze w wierszu *Werki* — wciąż „zdarzają się pomyłki, na przykład wędrujesz/ i nie wiesz, że już jesteś po drugiej stronie”⁹⁶. Próba wciąż ponawiana (bo granica jest *de facto* nieprzekraczalna), jest tylko miejscem mediacji, warunkowania się przeciwieństw w heraklitejskiej rzece trwania. Nic nie pozbawi śmierci jej praw do obecności w życiu. Można jedynie starać się zrozumieć, że ruch ku niej nie jest zbliżaniem się ku unicestwieniu, lecz obfituje w nadzieję na osta-

⁸⁹ *Do leszczyny*, [w:] *T*, s. 9.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Tamże, s. 10.

⁹² *Głowa*, [w:] *T*, s. 18.

⁹³ *Po*, [w:] *T*, s. 98.

⁹⁴ M. Stala, *Natrafiałem na to*, Tygodnik Powszechny 2000 nr 40, s. 12.

⁹⁵ P. Dakowicz, *Stary poeta i śmierć*, s. 132.

⁹⁶ *Werki*, [w:] *DP*, s. 13.

teczne spełnienie. To właśnie spełnienie — samo dążenie doń — staje się istotą eschatologicznych olśnień Czesława Miłosza; spełnienie bowiem nie wyklucza śmierci, lecz włącza je w podstawę życia, czyni jego warunkiem, zasadą zmienności. Oznaczać może bowiem powrót do jego pierwotnych źródeł.

**A WAY TO FULLFILMENT: INITIATING SENSES IN CZESŁAW MIŁOSZ'S POEM
*ORPHEUS AND EURYDICE***

The Author follows relations between the Miłosz's poem and the myth itself (its tradition), according to her, the thread of "sense inversion" and symbolic interpretation; consolidation of symbolic, metaphysical meanings and relations to reality deserve a special emphasis. It is a new proposal in poem's interpretation.

KEY WORDS: Cz. Miłosz; poem; *Orpheus and Eurydice*; myth.

(m.sz.)

DOŚWIADCZENIE STAROŚCI W PÓŻNEJ TWÓRCZOŚCI CZESŁAWA MIŁOSZA

Piotr RAMBOWICZ (Bydgoszcz)

„Jakąkolwiek rolę pragnąłby człowiek odgrywać, zawsze okaże się w końcu sobą”¹.

„W dość przedłużonym wieku poznawszy i działań ludzkich, i następnej sławy znikomość, na to tylko zwrócił oczy, co istotną być może szczęśliwością człowieka”².

Długie, naznaczone doświadczeniem historycznym życie i przebogie w swej różnorodności dzieło Czesława Miłosza nie przestają zadziwiać. Zmarł, osiągając wiek nestorowy, był świadkiem XX w., jednym z najważniejszych, najbardziej przenikliwych i wiarygodnych. Twórczość jego, zasobna w tomy poetyckie, eseistyczne, także prace translatorskie, krytycznoliterackie, wywiady, inne teksty — znaki publicznej obecności, to gigantyczny dorobek intelektualny, na którego głębokie zrozumienie i wyjawienie wszystkich jego sensów przyjdzie nam chyba jeszcze poczekać kilka pokoleń.

Tytuł niniejszego szkicu zawęży perspektywę badawczą tematycznie oraz chronologicznie. Interesują mnie dwa ostatnie tomy wierszy wydane za życia poety (*To*, 2000; *Druga przestrzeń*, 2002³) i zapisane w nich doświadczenie starości. Przebieg owego krańcowego okresu życia chyba najbardziej interesujący jest w swych aspektach: poznawczym (Co wiem? Czego nie wiem? Co jeszcze mogę wiedzieć? Czego już wiedział nie będę?), biologicznym (Co się dzieje z moim ciałem?), emocjonalnym (Co odczuwam? Jak przeżywam?) oraz etyczno-aksjologicznym (Co powinienem? Jak wartościuję i oceniam siebie i świat?). Lista pytań może tu być, rzecz jasna, dłuższa i bogatsza. Warto też pamiętać, że doświadczenie bycia człowiekiem ma zawsze cha-

¹ M. de Montaigne, *Próby*, przeł. i przedm. opatrzył T. Boy-Żeleński, Kraków 2004, s. 81.

² I. Krasicki, *Uwagi*, wstęp i oprac. Z. Libera, Warszawa 1997, s. 268.

³ Wszystkie cytaty według wydań: Cz. Miłosz, *To*, Kraków 2000; *Druga przestrzeń*, [w:] *Wiersze*, t. 5, Kraków 2009 (dalej: tytuł wiersza, [w:] *T*, *DP*, numer strony).

rakter całościowy, zaś krawędziowość ludzkiego bytu splata w skomplikowaną jednię wyróżnione powyżej aspekty egzystencji. Ze starością ponadto kojarzą się nieodmiennie fundamentalne kwestie eschatologiczne, dążność do zbilansowania własnej drogi życiowej i dokonań twórczych, retrospektywne nachylenie wyobraźni, myśl o śmierci, wyraziste, lecz kapryśne w swej wybiórczości poruszenia pamięci.

Przebogaty dorobek poetycki Miłosa porównać można by do gmachu wielkiego zamczyska, który swą wielokondygnacyjną, skomplikowaną architektoniką przywodzi na myśl szczegółowo rozrysowany plan olbrzymiej budowli. Są tam i przestronne komnaty, jasne sale, pomieszczenia mniejsze i większe, różnorodnie umeblowane, rozmaite zdobienia, wnętrza o przeznaczeniu intymnym, schody, korytarze i zakamarki. Zwiedzając ów „gmach myśli i wyobraźni”, stanowiący bez wątpienia zamkniętą i spójną całość, zawsze musimy orientować się, czy dany cykl utworów, pojedynczy wiersz, charakterystyczna metafora, myśl zamknięta w zdaniu itp. — jest „szkicem” jednego z pięter, „widokiem z góry” na jedną z wież, „rysunkiem” przestronnej sali, „rzutem” fasady czy „szczegółowo rozrysowanym” przykładem umeblowania. Alegoria ta, jeśli uznać jej prawomocność, umożliwi w trudnym do jednorazowego i całościowego ogarnięcia poetyckim dorobku myśli Miłosa, orientację w strukturze dzieła; pozwala uchwycić skalę ważności danej myśli, jej funkcjonalny charakter względem całej budowli. Pozwala hierarchizować poszczególne składowe, dostrzegać powracające w różnych miejscach motywy, przybliżyć się do zrozumienia, co jest np. „tylko ozdobą”, a co „filarem podtrzymującym całe piętro”⁴. Wśród wierszy Miłosa są przecież i takie, w których najsilniej dochodzi do głosu owo dążenie do ukazania fundamentów całej budowli, są i takie, które pozwalają widzieć przejście z jednej sali do innej, a są i takie, gdzie poeta skupia się na studiowaniu jednego „elementu zdobienia” i to w efektywnie wykadrowanym, mocnym zbliżeniu⁵. Przywołując jeden konkretny przykład: znaczenie fundamentalne, w dosłownym i przenośnym rozumieniu słowa, ma utwór pt. *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?* Ujęty w formę mini-traktatu, jak gdyby dekalogu, jest filozoficznym *credo* pisarza, wykładem czystej myśli, pozbawionym wyobrażeniowych, metaforycznych zapośredniczeń. Tego typu teksty dyskursywne, w których poeta nie sięga po instrumentarium właściwe poetyckim przekształceniom języka, a równocześnie w zakresie poruszanych kwestii pozostaje na poziomie egzystencjalnych i poetyckich metazasad, występować mogą właśnie jako swoiste „tablice informacyjne”, pomocne przy interpretowaniu słów wypowiedzianych w innej formie i przy innej okazji. Dwa pierwsze punkty owego wykładu dotyczą filozoficznego racjonalizmu, są głosem w obronie zdolności epistemicznych ludzkiego rozumu i jego — oczywiście: ograniczonej, niepełnej, skażonej błędem — zdolności do cennej poznawczo i adekwatnej względem samej rzeczywistości reprezentacji świata. Sprzeciwiają się także upodrzędnianiu roli rozumu, jakie w historii ludzkiej myśli stało się udziałem „mistrzów podejrzeń”: Marksa, Freuda i Nietzschego. W tym kontekście wypowiedź poety z okresu późnej starości, pisana w duchu pośmiertnego wspomnienia

⁴ Tę budowlaną alegorię zapożyczam od Mirosława Żelaznego, który wykorzystuje ją do analizy systemów filozoficznych Kanta i Hegla; zob.: M. Żelazny, *Hegłowska filozofia ducha*, Warszawa 2000, s. 178.

⁵ Również u samego poety natrafiamy na podobną alegorię. Posługuje się nią wówczas, gdy odpowiada na pytanie o niedokończone utwory, większe całości, z których powstał tylko fragment, reszta zaś już nigdy nie została napisana. „To jest fragment zamierzonego poematu, który się nie zrealizował. Jest takich więcej. Po prostu rysuje się taka wizja jakiejś dużej całości i wiersz, który istnieje, jest częścią, kawałkiem dachu czy kawałkiem kolumny”; R. Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 163.

szwajcarskiej filozofki, długoletniej przyjaciółki⁶, jak gdyby raz jeszcze sankcjonuje jeden z ważnych filarów Miłoszowego zamczyska, którego ślady napotkać można w utworach takich jak: *Dziecię Europy* czy *Zakłęcie*. A mianowicie: rozum jest istotnym wyróżnikiem człowieczeństwa, najdoskonalszym narzędziem pozwalającym tworzyć kulturę, narzędziem boskiego pochodzenia, który w ogóle umożliwia istnienie cywilizacji, a zwłaszcza całe spektrum jakości etycznych, z odpowiedzialnością, wolnością i prawdą na czele.

Gdyby pokusić się o wyszczególnienie tego rodzaju określeń, ująć je w swoisty rejestr kluczowych dla poety prawd, powstałaby z pewnością długa lista filozoficznych twierdzeń, dotyczących większości dziedzin klasycznego myślenia europejskiego: od etyki i estetyki, przez antropologię filozoficzną i historiozofię, aż po teorię poznania i ontologię. W związku z doświadczeniem starości interesuje mnie zwłaszcza kilka dających się u Miłosa wyśledzić architektonicznych filarów myśli, na których, sądzę, wspiera się poetycki zapis owego doświadczenia.

1. Że historiograficznym przekłamaniami i dominacji wielkiej linii rozwojowej Historii przeciwstawić należy prawdę jednostki i pamięć szczegółu.

Oto dwie charakterystyczne wypowiedzi poety, wybrane spośród wielu innych, które również mogłyby posłużyć jako ilustracja powyższej tezy:

[...] dopiero jak napisałem *Dolinę Issy* — a więc wróciłem do swojego powiatu — to mnie uleczyło [z fatalizmu historycznego — P. R.]: zapachy, kolory, pamięć szczegółu. To pamięć szczegółu jest największym lekarstwem przeciwko uogólnianiu i wielkim liniom rozwoju. Bo, co to są wielkie linie rozwoju? Potem ktoś pisze historię Chin i stwierdza: od VIII do XIII wieku trwały w Chinach zamieszki. Koniec, kropka. Oto wielka linia rozwoju, a uwaga zwrócona na szczegół pozwala wypełnić te wszystkie puste rzekomo wieki nieskończonością spraw ludzkich. Oto czemu podczas pobytu w Krakowie trwonię czas w Bibliotece Jagiellońskiej, czytając „Przegląd Wileński” z roku 1912...⁷.

Pamięć była uważana za matkę wszystkich Muz: *Mnemosyne mater musarum*. Przekonałem się, że tak jest rzeczywiście i że doskonałość wzywa, kusi, niedosiężalna, a jest nią zapamiętany szczegół — gładkie drzewo poręczy, wieże widziane przez lukę w zieleni, promień słońca na wodzie tej, a nie innej zatoki. Ekstaza w wierszu, w małowidle, czy bierze się z czego innego niż z zapamiętanego szczegółu?⁸

Wydaje się, że stylistyczną konsekwencją owej istotnej potrzeby poety, aby ocalić od niebytu jednostkową rzeczywistość, świat zdarzeń w skali mikro, jest jeden z jego ulubionych chwytów — wyliczenie pełniące funkcję skrótu myślowego, łączącego w jedną sensowną całość znaczeniową globalną perspektywę oglądu, uniwersalizującą przesłanie, z jednostkowym doświadczeniem podmiotu:

⁶ Zob.: A. Franaszek, *Córka proroków. Czesław Miłosz i Jeanne Hersch*, Znak 2011 nr 4(671), s. 126–135.

⁷ *Rozmowy na koniec wieku*, prowadzą K. Janowska, P. Mucharski, Kraków 1997, s. 16–17. Zob. także wiersz *Bernardynka*, poświęcony właśnie owej „potrzebie szczegółu”; Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Kraków 1993, s. 297. Por.: J. Speina, *Czesław Miłosz — poeta tajemnicy czasu*, [w:] *Wspominając Miłosa... Czy zamknięta epoka?*, red. J. Banaszak, W. Trzeciakowski, Bydgoszcz 2005, s. 18–19.

⁸ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 34.

wasze łatwopalne miasta,
Wasze krótkie miłości i zabawy rozpadające się w próchno,
Kolczyki, lustra, zsuwające się ramiączko,
Sceny w sypialniach i na pobojuwiskach⁹.

Przynależą tu także cała Miłoszowa zoologia, zwłaszcza ornitologia pisarza, jego wiedza przyrodnicza, jeśli wolno się tak wyrazić, będąca — jednocześnie — i śladem kresowego pochodzenia poety, ważną częścią topografii, i emblematem refleksji metafizycznych. Wspomnienie, anegdota, detal biograficzny zajmują ważne miejsce w świadomości poetyckiej Czesława Miłosza. Celna jest uwaga Jana Błońskiego:

Poetyka Miłosza zbudowana jest na miłości do szczegółu. [...] poezja Miłosza jest w gruncie rzeczy anegdotyczna i autobiograficzna; odwołuje się stale do osobistych czy jednostkowych doświadczeń¹⁰.

Co istotne, sens poetyckiej refleksji nie ogranicza się do krzepiącej wiedzy o materialnych detalach rzeczywistości. Świat Miłosza zaludniają rozmaite drobiny bytu (wiewiórka migająca w gałęziach leszczyny, zapach kwiatu, rąbek sukienki, błyszcząca toń jeziora, leśna ścieżka), poprzez które prześwituje myśl uniwersalna, formułowana z ambicją dotarcia do sfery sensów metafizycznych.

Dodatkowo „filar” ów łączy się masywnym „łukiem” z przekonaniem o nadrzędnej roli pamięci, która zdolna jest magazynować w sobie cenne jednostkowo okruchy zdarzeń, a zarazem, co uwidacznia się w wieku dojrzałym, w jej istotę wpisany jest zba wienny mechanizm samooczyszczania, filtrowania pulsujących w człowieku doznań. Dzięki temu pojawiający się w późnej poezji Miłosza topos *ubi sunt?* jest silnie spersonalizowany, a jednocześnie poeta, choć nie zawsze bezpośrednio i wprost, akceptuje uniwersalny mechanizm utraty pamięci, odpowiedzialny za — koniec końców — zdrowie psychiczne człowieka:

Gdzie jest pamięć dni, które były twoimi dniami na ziemi,
I sprawiały radość i ból, i były tobie wszechświatem?¹¹

Kto potrafiłby istnieć, zachowując pamięć
Wszystkich poniżej naszej wyniosłej ambicji?¹²

Potrzeba ocalenia od niebytu i utrwalenia w poezji tego, co stanowiło niegdyś istotną treść Miłoszowego doświadczenia życiowego, przybiera nieraz wzmożoną na stare lata dążność do swoistego rozliczania się poety z ludźmi, których spotykał w przeszłości lub o których wyczytał coś w starych kronikach, to specyficzne rozmowy z umarłymi („Z każdym dniem coraz głębiej, sam cień, wchodzę między cienie”; *Nie rozumiem*, T, s. 11). Trzeba o nich coś powiedzieć, przekonuje Miłosz, ponieważ wraz z moją śmiercią zginie ostatnia szansa na przekazanie jakiejś wiedzy o nich innym ludziom, zginę bowiem ja — jedyny świadek ich istnienia:

Jestem bardzo stary i razem ze mną znikną słowa niewymówione,
W których mogłyby mieć dom osoby dawno umarłe¹³.

⁹ *TO*, [w:] *T*, s. 7.

¹⁰ J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 58–59.

¹¹ *Notatnik*, [w:] *DP*, s. 203.

¹² *Emigracja*, [w:] *DP*, s. 179.

¹³ *Osoby*, [w:] *T*, s. 88.

Często w swej późnej poezji Miłosz wchodzi właśnie w rolę świadka, informatora o mało znanych wydarzeniach ze swej biografii. Nie chodzi tu rzecz jasna o wielkie, sensacyjne, przełomowe wydarzenia; chodzi o jakiś spacer z dziewczyną, o bieg lasem wzdłuż strumienia — a więc fakty najdoskonalej dziejowo bezznaczeniowe, istotne jedynie dla jednego człowieka. Pamięć „tych, w których się kochałem” przynosi wiersz *Powiniennem teraz* (*DP*, s. 189–190), gdzie dochodzi do głosu właśnie owa dręcząca poetę świadomość faktu, jak wiele żywotów niedostępnych jest ludzkiemu poznaniu, o jak wielu ludziach nic nie wiemy — ani o ich życiu ani o ich śmierci:

Ich nieporównana dzielność, ofiarność, oddanie
przeminięły razem z nimi, i nikt o nich nie wie.
Nikt nie wie na całą wieczność¹⁴.

2. Że z przyczyn ściśle ontologicznych opowiedzenie drugiemu człowiekowi całej prawdy o swej egzystencji nigdy nie będzie możliwe.

Najdobitniej chyba konstatacja ta przebija z początkowych słów *Notatnika*:

Co można wyrazić? Nic nie można wyrazić¹⁵.

Intelektualna i medytacyjna poezja Miłosza pozwala skryty za lapidarnym stwierdzeniem łańcuch myśli rozumieć następująco. Człowiek pozostaje przez całe swe świadome życie bytem istotowo rozdwojonym. Aby funkcjonować w społeczeństwie i darowanym mu momencie dziejowym wchodzi w rozmaite relacje międzyludzkie oraz międzyprzedmiotowe, oddając znaczącą część swego jestestwa we władanie kategorii uniwersalnych. Jest się: mężem, ojcem, Polakiem, mężczyzną, katolikiem, politykiem, emigrantem, wreszcie — *last but not least* — poetą. Tylko dzięki owym kategoriom uniwersalnym możliwy jest nasz kontakt z innymi, one fundują naszą obecność w świecie innych ludzi i zdarzeń generowanych przez rzeczywistość. Oczywiście jest jednak, że nie stanowią one całej prawdy o człowieku, więcej nawet — fałszują rzeczywistość, gubią bowiem jednostkową, intymną prawdę. Nasze życie, zdaje się głosić Miłosz, jest przecież tak indywidualne, że w zasadzie pozostaje poza sferą komunikacji. Nawet w bliskich relacjach społecznych (np. w rodzinie) gubimy, zafalszowujemy istotny składnik siebie samych. Przynależymy częściowo do sfery niewyrażalnego. Jednostkowe życie pozostaje tajemnicą, udostępniamy sobie poprzez filtr rozmaitych konwencji i ról społecznych, a także — co stanowi właściwie stały element samoświadomej refleksji poety — poprzez filtr językowy, kształt stylistyczny lirycznego komunikatu¹⁶. Wielokrotnie w późnej poezji Miłosza natrafiamy na, rozmaicie conceptualizowany, w różnym natężeniu emocjonalnym prezentowany, ów źródłowy dylemat: ile z tego, co sam wam o sobie opowiadam w swej poezji jest szczerą próbą wyjawienia intymnej części mego ducha, a co pozostaje jedynie operowaniem konwencjami, jest zabiegiem współkreującym twórczą biografię poety, jak np. owe „ćwiczenia wysokiego stylu” w wierszu rozpoczynającym zbiór *To*:

¹⁴ *Powiniennem teraz*, [w:] *DP*, s. 190.

¹⁵ *Notatnik*, [w:] *DP*, s. 202.

¹⁶ Rzecz oczywista: nie Miłosz pierwszy werbalizował owo przekonanie. Uogólniając, można by je przypisać pewnym nurtom myślenia egzystencjalistycznego. Np. u Kierkegarda spotykamy sugestywną metaforę, gdzie życie ludzkie przyrównane zostaje do podróży jednoosobową łodzią, do której nie możemy zabrać drugiego człowieka; zob.: *Iść po ziemi i po niebie*, *Polityka* 2011 nr 17 (wywiad J. Żakowskiego z T. Gadaczem).

Żeby wreszcie powiedzieć mógł, co siedzi we mnie.
[...]
Pisanie było dla mnie ochronną strategią
Zacierania śladów¹⁷.

Lub w jednej z uwag wspomnianego już *Notatnika*:

Na zawsze niedojrzały,
Tylko ja wiem, jak śmieszny...¹⁸.

Czy w utworze *Pobyt*, w którym natrafiamy na intrygujący dystych:

Niektórym wydawało się, że jestem z nimi,
Dawali więc wiarę moim przebraniom¹⁹.

Wśród badaczy twórczości Miłosza panuje zgoda co do faktu, iż dystynktywną cechą jego poezji jest właśnie wielość owych „przebrań” — wielość sygnatur powiadających o świadomym wykorzystywaniu przez artystę słowa utrwalonych w kulturze archetypów obsługujących nurt autorefleksji²⁰. Jednak żaden z nich nie otrzymuje od poety statusu jedynie obowiązującego. Sprawy owej identyfikacji nie ułatwia także deklarowana przez Miłosza niechęć do uzewnętrzniania intymnych wyznań. Najczęściej stara się skryć osobistą prawdę o sobie, nadając jej zaciemniający filtr stylistyczny, dawując fakty biograficzne, które niekiedy, właśnie ze względu na swój jednostkowy, ulotny charakter, bez dodatkowych objaśnień samego autora, byłyby dla badaczy niejasne. Starość nie okazała się szczęśliwym czasem, w którym można by jednoznacznie rozwikłać ów dylemat:

Nie umiem wystąpić nago,
Rytmy i rymy odrzucić,
Do samej esencji wrócić²¹.

I choć późna poezja Miłosza daje się odczytywać jako dzieło o znacznym potencjale autoprezentacyjnym, to jednak znamionuje ją przede wszystkim sugestywna gra z odbiorcą, w której istotnym elementem jest skomplikowany mechanizm odsłaniania/zasłaniania „materiału” biograficznego²².

Starość jest czasem, w którym wyraźniej niż w okresach wcześniejszych w świadomości człowieka wkraczają przemijanie, niszczenie, zużywanie się, odchodzenie, zanik. Doświadczenie to, waloryzowane dodatnio, jako wyróżnik wieku dojrzałego, umożliwia medytacyjne wyrwanie się z kołowrotu przeżyć, wśród których sporo miejsca zajmuje wanitatywna refleksja nad kruchością cielesnej i materialnej strony ludzkiej egzystencji:

Ależ nie każdemu zdarza się prawdziwa starość.
Jej właściwe jest rozpamiętywanie

¹⁷ *TO*, [w:] *T*, s. 7.

¹⁸ *Notatnik*, [w:] *DP*, s. 202.

¹⁹ *Pobyt*, [w:] *DP*, s. 178.

²⁰ Zob. np.: A. Stoff, *Archetyp bez sygnatury. O świadomości poetyckiej Czesława Miłosza*, [w:] *„Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...”*. *Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, red. W. Lięża, W. Wyskiel, Łódź 1995, s. 209–226.

²¹ *Daemones*, [w:] *T*, s. 96.

²² J. Zach, *Miłosz i poetyka wyznania*, Kraków 2002, s. 7 i nn.

Cielesnej pychy, która rozpierała się kiedyś
W nas, tych samych, a jakże innych²³.

Nietrudno zauważyć, że późna poezja Miłosza owej „cielesnej pychy” wyzbyta jest zupełnie. Cechuje ją raczej „cielesna skromność”, pewnego rodzaju, być może łagodzące dolegliwości, poetyckie „westchnienia” nad bolączkami ułomnego ciała, przytępionymi zmysłami, ograniczoną chłonnością wrażeń zewnętrznego świata — owe „wszystkie parametry głębokiej starości” (*Wiek nowy, DP*, s. 200). Doświadczenie starości chyba najmocniej wiąże się, co oczywiste, biorąc pod uwagę biologiczne ramy egzystencji człowieka, z cielesnością właśnie. W przypadku późnej poezji Miłosza mamy bowiem okazję, mówiąc wprost, towarzyszyć artyście w zmaganiach z dokuczliwościami, jakich dostarcza człowiekowi jego dziewięćdziesięcioletnie ciało. Poeta nie wstydzi się swego starczego niedołęstwa, dyskretnie powiadamia o nim czytelnika, mówi o uciążliwościach w sposób stonowany i delikatny, rzec by można — estetycznie subtelny. Jest w Miłoszu zgoda na przemijanie, poeta wydaje się oswojony i w pełni świadomy nadchodzącego kresu życia. I choć natrafiamy we fragmencie poetyckiej prozy i na takie wyznanie:

Ilu ich, tych, którzy w tej okolicy żyli, cielesnych, jak ja jestem cielesny i dlatego niezdolny zrozumieć, jak życie może zmienić się w śmierć i podnoszące się w oddechu płuca znieruchomieć²⁴

— to jednak dominującą wydaje się postawa zgody i przyzwolenia na działanie nieuchronnych praw biologii. Zauważmy zresztą, że w powyższym fragmencie mowa jest jedynie o braku zrozumienia dla faktyczności i nieuchronności śmierci, co przecie nie jest tożsame z postawą buntu czy brakiem zgody na własne odejście. Ten stan rzeczy potwierdzają uwagi na temat stanu zdrowia, somatyczne wtrącenia rozsiane na przestrzeni obu tomów poetyckich. Najogólniej mówiąc, w czym nie ma niczego odkrywczego, mamy tu do czynienia ze stopniowym rozpoznawaniem własnych ułomności: osłabienie organizmu, ograniczenia ruchowe, przytępione zmysły, dolegliwości bólowe związane z ciałem człowieka staroego — „Starość oblepia nogi jak gęsta smoła” (*Texas, T*, s. 42). Co ciekawe — bo stanowiące istotny rys Miłoszowego przeżywania jesieni życia — owo „odczuwanie starości jako degradacji i upokorzenia”²⁵ odbywa się przy deklarowanym współdziałaniu poety w festiwalu doznań zmysłowych, ze świadomością konwencjonalnej nieprzystawalności owych sensualnych zainteresowań o mocnym akcencie erotycznym, z nobliwym wiekiem, wykluczającym tego rodzaju wstydliwą aktywność wyobraźni:

Moje uszy coraz mniej słyszą z rozmów, moje oczy słabną, ale dalej są nienasycone.
Widzę ich nogi w minispódniczkach, spodniach albo w powiewnych tkaninach.
Każdą podglądam osobno, ich tyłki i uda, zamyślony, kołysany marzeniami porno.
Stary lubieżny dziadu, pora tobie do grobu, nie na gry i zabawy młodości.
[...]

²³ *Zanurzeni*, [w:] *T*, s. 40.

²⁴ *Nie rozumiem*, [w:] *T*, s. 11–12.

²⁵ Z. Zarębianka, „*I rozłączone się złączy w jedno...*”. *Motywy starości w późnych wierszach Czesława Miłosza*, [w:] *Wspominając Miłosza...*, s. 41.

Nie moja wina, że jesteśmy tak ulepieni, w połowie z bezinteresownej kontemplacji,
I w połowie z apetytu²⁶.

Ów cielesny „apetyt”, rozumiany jako sensualna otwartość na nowe doznania oraz duchowa „kontemplacja”, nakierowująca myśli człowieka ku rzeczywistości ponadzmysłowej, wiecznej — zgodnie współlistnieją jako dwa bieguny doświadczania starości w późnej poezji Miłosza. Osłabione i schorowane ciało zgodnie z przyrodniczym rytmem wymiany pokoleń odczuwa potrzebę wyciszenia i spoczynku („oddalam się powoli od jarmarku świata”; *Oczy, DP*, s. 201), ale przecież fascynująca poetę od lat, przywołana w puencie cytowanego wyżej wiersza, świadomość „niepojętej mnogości widzialnych rzeczy”, wcale nie okazuje się wrogiem dla podniosłych, metafizycznych poruszeń wyobraźni. Lektura ostatnich wydanych jeszcze za życia poety tomów poetyckich uprawomocnia twierdzenie,

3. Że starość nie jest li tylko okresem podsumowań, obok „poetyki bilansu” życiowych i poetyckich osiągnięć, natrafiamy tu bowiem raz po raz na przekonanie, iż wiek dojrzały to jednocześnie czas wielorakich wtajemniczeń, nowych rozpoznań, stawiania pytań, słowem — okres wzmożonej aktywności świadka, kronikarza własnych przeżyć²⁷.

Owa dwubiegunowa aktywność intelektu i wyobraźni poety czerpie, sądzić wolno, swą prawomocność z przeżywania czasu, o którym filozofia twierdzi, iż może się odbywać na dwa sposoby. Pierwszym z nich jest, podrywające wiarę człowieka w trwałość urządzeń tego świata, doświadczenie przemijalności i zmienności rzeczy — Heraklityjski wariabilizm, nakazujący przyglądać się dookolnemu światu z pozycji rejestratora dynamicznych, pochłaniających wszystko wielostopniowych i wielokierunkowych przeistoczeń²⁸. Z drugiej strony, nieubłagany upływ czasu, którego doświadcza człowiek stary, wyzwala refleksję na temat zadziwiającej stałości bytu, jego istotowej niezmienności; podpowiada, aby poprzez zmieniające się realia dostrzegać wpisana w rzeczywistość zasadę metafizycznego *Constans*. Mądrość Miłosza²⁹, jeśli można w tym miejscu odważyć się na postawienie takiej diagnozy, polega m.in. na tym, że w okresie dojrzałym — zgodnie ze szlachetną Hegłowską zasadą, głoszącą, iż „Sowa Minerwy wylatuje o zmierzchu” — postrzega rzeczywistość, także „rzeczywistość” własnej biografii, w kategoriach niekonfliktowego współlistnienia owych dwóch metafizycznych perspektyw związanych z przeżywaniem czasu. „Wszystko się zmienia i jedno-

²⁶ *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*, [w:] *T*, s. 23.

²⁷ O czym pośrednio informował w *Kronikach*: „Kiedyś wyobrażałem sobie, że w starości rozmyślamy nad tym, co wieczne, wyniesione ponad przemijanie, ale widzę, że jest inaczej, że cała moja uwaga jest zwrócona ku temu, co ulotne. Na zarzut, że nie umiem powoli wznosić się ku transcendencji, odpowiadam jak klasycy Zen: ulotne i wieczne są być może niby dwie strony tego samego arkusza”; Cz. Miłosz, *Wiersze*, Kraków 1993, s. 253.

²⁸ Wyraźnie zauważalna jest u Miłosza fascynacja heraklityjską ideą „płynności historii”. Filozof pojawia się w kilku wierszach, jest jednym z myślicieli, do których chętnie odwołuje się poeta (np. *Heraklit, Do Heraklita*); zob.: R. Gorczyńska, *Podróżny świata*, s. 43, 132. Własne tłumaczenia fragmentów z Heraklita zamieścił także w *Kontynentach*.

²⁹ Sam poeta, co w jakimś sensie oczywiste, w tym aspekcie zachowuje raczej postawę powściągliwości i zwątpienia: „Powiniem być teraz mądrzejszy niż byłem.//Ale nie wiem, czy mądrzejszy jestem?; *Powiniem teraz*, [w:] *DP*, s. 189.

cznie wszystko jest trwałe” — tak by to można hasłowo określić³⁰. Ów dialektyczny splot bierze się z różnych poziomów świadomości, po których porusza się myśl ludzka, z dających się hierarchizować stadiów uzmysławiania sobie praw metafizycznych rządzących bytem, jest przeto wynikiem ograniczeń poznawczych wpisanych w ludzką kondycję. Co istotne, i co pobrzmiwa w późnej poezji Miłosza, owo metafizyczne *Constans* owocuje przekonaniem, że całość przeżytego żywota, gdzieś u progu wieczności, układa się w logiczną, harmonijną całość; wszystko w tym życiu było potrzebne, konieczne i dobre, wszystko tak naprawdę było na swoim miejscu: romanse i rozstania, erotyka i duchowość, przyjaźnie i konflikty, wzloty i upadki, sukcesy i upokorzenia. Poeta bardziej to przeczuwa niż wie; nie jest w tym zakresie posiadaczem wiedzy pewnej, raczej — tak zdaje się sugerować — uchyliły się przed nim na starość bramy wieczności, jest bliżej zaświatów, wyczuwa je, odsłania się przed nim ostateczna Tajemnica. Być może, jak przekonuje Zofia Zarębianka — udziałem Miłosza stały się pewnego rodzaju iluminacje³¹, jakiś pozadyskursywny, momentalny dostęp do owych „jasności promienistych”.

Zresztą wątpliwości natury religijnej w zakresie spraw ostatecznych nie wyzbył się nigdy. Późna twórczość silniej akcentuje wiarę w istnienie chrześcijańskiej wizji eschatologicznej, jednak wcale nie oznacza to żarliwej wiary w Opatrzność, a już z pewnością wielce ryzykowne byłoby mówienie o prostodusznym nawróceniu się poety. Problem teodycei pozostaje nierozstrzygnięty, zwłaszcza w kontekście okrutnych praw natury. Zaś myśl o harmonii dopełniającego się istnienia ludzkiego przeplata się z doświadczeniem, które można by oddać za pomocą hasła: „Nie rozumiem swojego życia”. I wówczas oczekiwanie na ostateczne potwierdzenie własnych intuicji dotyczących sensowności świata i samego siebie przekracza sferę doczesności i otwiera się na rzeczywistość pośmiertną (tak w wierszach *Daemones* i *Jasności promieniste*). To właśnie po śmierci ma szansę nastąpić istotne dopełnienie i ostateczne wyjaśnienie wszystkiego. Oczywiście nie można zlekceważyć rozważań poety, w których dominuje ton gorzkiego sceptycyzmu, gdzie na plan pierwszy wysunięte jest owo biograficzno-historyczne „nie rozumiem”. Dopóki bowiem trwa ziemską wędrówką, nawet gdy starość nakazuje definiować własną sytuację egzystencjalną jako ostatni etap życia, bytowanie już „po podróży” (*T*, s. 17), Miłosz nie potrafi jednoznacznie przewyciężyć poczucia irracjonalności i absurdu, rażą go proste rozstrzygnięcia o podłożu doktrynalnym, dające poczucie niewzruszonej pewności. Do ostatnich chwil sens istnienia przesłonięty jest ledwo przenikalną kurtyną, zaś „pytanie o sedno i sens własnej osoby” pozostaje wciąż jeszcze we władaniu silnie zakorzonego w dojrzałej świadomości poety toposu *teatrum mundi*. Najdobitniej wyraża ów splot myśli pisana prozą impresja *Po podróży*, w której dodatkowo pobrzmiwa problem identyfikacji i tożsamości osobowego bytu tak wiele razy poddawanemu na przestrzeni lat wielorakim modyfikacjom, wpływom innych ludzi, zmieniającym się zainteresowaniom, planom, natchnie-

³⁰ W rozmowie z Renatą Gorczyńską dzielił się refleksją: „Swoją drogą, jeśli myślę o ostatnim roku mojej szkoły, to zdumiewa mnie tożsamość życia. Cóż znaczy ten upływ czasu od 1928–1929 roku. Właściwie mówiąc, z jednej strony ma się stosunek podziwu nad zmiennością — tyle się zdążyło wydarzyć i nasz świat dzisiaj wydaje się zupełnie odmienny od świata z roku 1928–1929, a przecie życie zupełnie to samo. Nawet z całym egzotykiem Wilna, fizjologiczne życie jest zasadniczo takie samo. [...] Właśnie ta stałość życia — potrawy, które nie zmieniają się od wieków. I te twarze, które zasiadały za stołem, dziewczyny, chłopcy, to jakieś bardzo bliskie”; R. Gorczyńska, *Podróży świata*, s. 20.

³¹ Z. Zarębianka, *Iluminacje Czesława Miłosza zapisane w jego wierszach*, Topos 2011 nr 2–3, s. 63–69.

niom, „zamiarom i motywacjom”. Zaryzykować można by twierdzenie, że w starości na skutek wciąż wyostrojonej świadomości, ścierają się w nim dwie antropologiczno-metafizyczne tendencje. Z jednej strony *Po podróży* zawiera podskórnie tę heglowską myśl do ujmowania własnego żywota w kategoriach historycznego stawania się. Z drugiej zaś poszukuje Miłosz, przede wszystkim w wierszach-modlitwach, zbliżenia z personalistycznym nurtem myślenia podkreślającym substancjalną, trwałą konstrukcję człowieka. Być może dałoby się obronić twierdzenie,

4. Że ostatecznie prawda o człowieku jest także prawdą dziejowego stawania się człowieka zanurzonego w rytmie historycznych zdarzeń.

Nie jest to kwestia prosta do wytłumaczenia a jednocześnie, sądzę, tylko pozornie pozostaje w sprzeczności z wygłaszanymi wcześniej numerowanymi twierdzeniami, zwłaszcza z pierwszym z nich. Można by to wytłumaczyć tak: Tworzy mnie całość dziejowego doświadczenia zmagazynowanego w cielesno-duchowym „opakowaniu” pod nazwą „Czesław Miłosz”. Prawda mojego istnienia jest skumulowaniem się wszystkich doświadczeń dziejowych, które na przestrzeni lat stawały się moim udziałem, które wchodziły w moją świadomość. Jestem bytem krawędziowym, cielesno-duchowym, zanurzonym w procesualności zjawisk, otwartym na transcendencję, poddanym biologicznym determinacjom, ale i oddziaływaniu wolności, tworzą mnie rozmaite sfery, piętra i podwymiary: cywilizacja i racjonalizm, mistyka i duchowość, religijna kontemplacja i sensualny apetyt. Kiedy w okresie późnej starości zadaję sobie pytanie o sens własnej osoby i sens tego wszystkiego, co mnie w życiu spotkało, jestem od razu w samym gąszczu skomplikowanych filozoficznych twierdzeń, których nie sposób zlekceważyć. W zależności od wtajemniczenia czy też oświecenia, które stają się moim udziałem, moja droga życiowa jawi się jako bardziej lub mniej zrozumiała, akceptowalna, sensowna. Miłosz mówi o tym wprost już w pierwszej odpowiedzi na pytanie badaczki właśnie o „postrzeganie ciągłości i logiki życia”³². Z kolei *Po podróży* jest zapisem istotnych wątpliwości w tej kluczowej kwestii:

Jakże to dziwne, niezrozumiałe życie! Jakbym wrócił z niego niby z długiej podróży, i próbował przypomnieć sobie, gdzie byłem i co robiłem. Nie bardzo się to udaje, a już najtrudniej zobaczyć tam siebie. [...] z odległości tamten człowiek wydaje się istotą irracjonalną i absurdalną. [...] Bo przecie napisał dużo książek, tutaj one, a on tam, i jak przeprowadzić pomiędzy nim i nimi nitkę ciągłości? [...] Niejasny dla siebie, chcę odgadnąć, kim byłem dla innych, szczególnie dla kobiet, z którymi łączyły mnie związki przyjaźni albo miłości. Ale teraz jesteśmy jak uśpiony teatr marionetek, którego lalki leżą na płask w płataninie swoich sznurków i nie dają pojęcia o tym, czym było przedstawienie³³.

Problem tożsamości podmiotu doznającego, który skazany jest na bytowanie w he-raklitejskiej rzece historycznych przemian, sprowadza się do kluczowego wówczas

³² Zacytujmy: „Na początku *Ziemi Ulro* napisał pan, że nie rozumie pan swojego życia i swojej twórczości. Pod koniec tej książki twierdzi pan, że wszystko się harmonijnie układa i że stary profesor z Berkeley, poeta «katastrofista», chłopiec, są jedną i tą samą osobą. Słowem, widzi pan tę linię ciągłą i logikę życia, twórczości. Które z tych twierdzeń jest prawdziwe?”

Czesław Miłosz: Oba są prawdziwe, tylko na jednym poziomie nie rozumie się swojego życia, a na innym poziomie, na innym stopniu świadomości — rozumie się. Oba te stwierdzenia nie mają tego samego kalibru, stopnia intensywności czy wtajemniczenia”; R. Górczyńska, *Podróży świata*, s. 17.

³³ *Po podróży*, [w:] *T*, s. 17.

pytania o ową „nitkę ciągłości” pomiędzy nim samym jako wytwórcą dzieł a przebogatą treścią życia, jakie stało się jego udziałem. Jeżeli człowiek jest li tylko sumą historycznych doświadczeń, a jego życie znajdowało się w polu jakichś potężnych i tajemniczych oddziaływań („Zupełnie jakby nie tyle działał, ile był działany przez posługujące się nim siły”; *T*, s. 17) — heglowski Duch Dziejów, chrześcijańska Opatrzność, greckie Ananke czy Dajmonion, wówczas z perspektywy jednostkowego podmiotu, któremu właściwe jest bardzo zawężone i ograniczone pole postrzegania, sensorodny bilans żywota staje się zadaniem ponad siły. Dorobek artystyczny, wszelkie próby „uczciwego opisanie samego siebie” (*T*, s. 23), owo docieranie poprzez filtr językowo-stylistyczny do istoty własnego istnienia, noszą znamiona poznawczej ambiwalencji. Nie ma bowiem innego klucza niż językowy (np. zagęszczony i przedestylowany kod poetycki), nie ma myślenia o sobie i o świecie poza językiem — Miłosz jest tego doskonale świadom. A jednocześnie równie często powtarza, że to właśnie rozziw pomiędzy bogactwem rzeczywistości samej w sobie a próbą uchwycenia czegoś istotnego poprzez zamknięcie jej w komunikat tekstowy, mówiąc obrazowo, do końca życia spędzał mu sen z powiek.

Na zakończenie chciałbym przyjrzeć się bliżej wierszom *Do leszczyny* oraz *Po*, o których warto powiedzieć kilka słów więcej. Pierwszy z nich utrzymany jest w poetyce osobliwego, intymnego spotkania po latach. Rozpoczyna się czułym, kokieterijnym i żartobliwym w swej tonacji przywitaniem, w którym łuk, narzędzie chłapięcych zabaw, synonim młodości i bez troski, zastępuje laska — rekwizyt geriatryczny.

Nie poznajesz mnie, ale to ja, ten sam,
Który wycinał na łuki twoje brunatne pręty,
[...]
Szkoda, że tamtym chłopcem już nie jestem.
Chyba kij sobie bym wyciął, bo widzisz, chodzę o lasce.

Pobrzmiwa w owym wyznaniu nuta usprawiedliwienia i zawstydzenia, jakby chęć pokrycia żartem cielesnego niedołęstwa: starcze ciało niezgrabnie poruszającego się człowieka skontrastowane jest z leszczyną, która „rozrosła się”, a nawet „hoduje nowe pędy”. W polu możliwych skojarzeń, dzięki zastosowanej leksyce, pojawia się i taka możliwość interpretacyjna: oto kochankowie spotykają się po latach, i okazuje się, że ona zachowała wiele ze swego dawnego powabu i piękna, nadal jest atrakcyjna; natomiast on — mówiąc dobitnie — zdziadział. Wpisuje się w tę topikę wyznanie miłosne rozpoczynające drugą strofę: „Kochałem twoją korę”, a także szarmancki komplement właściwy towarzyskiej sytuacji komunikacyjnej czulego „spotkania po latach” — „jak zawsze czarodziejska”. Poetycka „wymiana uprzejmości” przechodzi w refleksję puentującą spotkanie — jej poświęcona jest ostatnia część leszczynowego mini-tryptyku: to, charakterystyczna dla Miłosza, heraklitejska zaduma połączona z filozoficznym przekonaniem, o którym wspomniano powyżej, że „nic nie trwa, ale trwa wszystko: ogromna stałość”. Towarzyszy poecie myśl — jedna z ważniejszych prawd doświadczonych w starości —

5. Że prawdziwego, autentycznego życia doświadczał Miłosz właśnie wówczas, „skradając się brzegiem baśni”, w dzieciństwie, gdy nieskrępowana aktywność ruchowa i świat chłapięcych zabaw, dominowały w świadomości młodego człowieka. Cały zaś żywot późniejszy — opisany, poświadczony, udokumentowany publiczną aktywnością, analizowany przez innych, „jest tylko biografiją, to znaczy zmyśleniem”.

Owa baśniowość, tożsama w tym przypadku z prawdą i autentycznością, oznacza przebywanie w sferze, by tak rzec, niezniekształconej fałszem, pozorem, cywilizacyjną

kalkulacją i autokreacją. Właściwy jest jej także brak odniesienia aksjologicznego (np. doświadczenie zła, marności, cierpienia) oraz pewnego rodzaju czystość młodszej wyobraźni, jeszcze nie skażonej doświadczeniem historii, nauki, logiki, całej dziedziny racjonalnego władania rzeczywistością przyrodniczą, typową dla wieku dorosłego. Zupełnie jak w wierszu *Ogrodnik*, w którym również pojawia się tak rozumiana „baśniowość”, gdzie z pozycji Stwórcy, głos poety łagodnie wyrzuca człowiekowi nieumiejętność, a właściwie niemożność, zachowania swej egzystencji właśnie w baśniowej prawdzie, bliskości z Bogiem, mającej wiele wspólnego z rajska idyllą.

O biedne moje dzieci, więc tak wam się śpieszy
Do piachu, w którym czaszka żółte zęby szczyrzy?

Do zamykania bioder w majtki, krynoliny,
Do odkrywania ciągów skutku i przyczyny?

[...]

I czy było konieczne nurzać się w otchłani,
Systemata układać, zamiast mieszkać w baśni,

Nad którą nieustanna jest moja opieka?³⁴

U progu wieczności Miłosz wyraźnie dowartościowuje, chyba zgodnie z psychologią człowieka starego, tę autentyczną część swej egzystencji, której właściwe jest przebywanie poza paletą ról społecznych. Cała reszta żywota, owo biograficzne „zmyślenie” skażone jest czynnikiem fałszującym, zaciemniającym istotowy sens przeżywania świata. Powtórzmy: „baśniowy” znaczy w tym kontekście: prawdziwy, nie zniekształcony fałszem, pozorem, zmyśleniem, wystylizowaną autokreacją, przeżyty jak najgłębiej autentycznie. Sam tytuł personifikuje leszczynę, zgodnie z utrwaloną w staropolskim piśmiennictwie tradycją aby przyimek „do” konotował w funkcji tytułu osobę, zwłaszcza kobietę („Do”: Kasie, Anusie, „Do” jednej, itp.).

Właściwe mądrze przeżywanego starości jest także otwieranie się na gnoseologiczny aspekt świadomości, która przywołując przeszłość, potrafi wznieść się na jakiś wyższy, intuitywno-mistyczny poziom poznania i znaleźć właściwą miarę dla określenia wagi spraw tego świata. Wiersz *Po* jest zapisem takiego momentalnego, jednostkowego i głębokiego wglądu w rzeczywistość. Relacjonuje poeta:

Ocknąłem się nagi na skraju cywilizacji,
która wydała mi się komiczna i niepojęta

Owo iluminacyjne przeżycie, możliwe jest jednak dopiero wówczas, gdy człowiekowi uda się, w przyplynie momentalnego rozbłysku świadomości, zawiesić obowiązywalność wszelkich zdobyczy cywilizacji, gdy zda sobie sprawę z ich konwencjonalnego i powierzchownego charakteru i dozna swoistego oczyszczenia umysłu z wszelkiej przyswojonej wiedzy. Musi nastąpić owo „ocknięcie się” z dogmatycznej drzemki, której istotą jest przebywanie w — tutaj wyimaginowanym — świecie zdobyczy ludzkiego umysłu, „komicznych i niepojętych”:

Opadły ze mnie poglądy, przekonania, wierzenia,
opinie, pewniki, zasady,
reguły i przyzwyczajenia.

Rewelacje te bliskie są, zauważa Zofia Zarębianka, tzw. mistyce naturalnej, której doświadcza podmiot, bez udziału konfesyjnej religijności, bez wskazywania na jakies

³⁴ *Ogrodnik*, [w:] *T*, s. 82.

„spektakularne spotkanie z Bogiem”³⁵, zaś sprawcą poznawczego uniesienia jest intuitywny kontakt z przyrodą. Owo „ocknięcie się na skraju cywilizacji” sugeruje niespodziewany i nadnaturalny w swej istocie wgląd w istotę rzeczywistości. Ważną funkcję pełnią w nim wrażenia sensualne, które całkowicie zastąpiły poznanie spekulatywne, a także samo usytuowanie podmiotu doznającego uniesienia:

Stałem w trawach po pas, wdychając dziki zapach
żółtych kwiatów.

„Kilka sentencji po łacinie”, które zachował poeta oraz nauki pobierane w „sklepionych salach pojezuickiej akademii”, będące synonimem racjonalności, formalnej edukacji, a także, być może, określonej tradycji filozoficznej (np. metafizyki tomistycznej) okazują się bezużytecznym balastem. Liczy się tylko bezpośrednie sensualne, ekstazyjne doświadczenie, dla którego trudno byłoby wskazać precyzyjnie przedmiot oglądu. Przyimek w funkcji tytułu oznaczać może zarówno następstwo czasowe: „po” tak długim i skomplikowanym życiu, które stało się moim udziałem, jak i tajemną logikę wtajemniczenia w sens świata: „po” tym wszystkim, czego się dowiedziałem, co przyswoiłem sobie jako własny obraz rzeczywistości, jakoś przecie zhierarchizowany i uporządkowany. Zanegowana historyczność i procesualność zjawisk, ważne to pojęcia w Miłoszowym gmachu myśli, wskazują na elementy trwalsze od ludzkich wyobrażeń zanurzonych w zmienność i nieustanną cyrkulację:

I obłoki. Jak zawsze w tamtych stronach,
dużo obłoków.

Nie ma wątpliwości, że doświadczenie starości okazało się dla Miłosza czasem bogatych i cennych przeżyć. Poetyckie przesłanie wieku dojrzałego z pewnością wpisuje się w krąg problemowy właściwy w ogóle jego wieloletnim i wielokierunkowym eksploracjom myśli i wyobraźni. Uwagi poczynione w powyższym szkicu z całą pewnością nie wyczerpują całego bogactwa ważkich kwestii, które przyniosły ostatnie tomy poetyckie. Fascynuje u dziewięćdziesięcioletniego Miłosza, a rzadko mamy okazję obcować z aktywnością artystyczną człowieka tak dojrzałego i doświadczonego, żywotność intelektu i wielość poruszanych zagadnień. Do końca swych dni pozostał aktywny i obdarzał nas swą głęboką i wnikliwą myślą. Odrzucając proste recepty, pielęgnował w sobie spektrum skomplikowanych przeżyć, przeciwstawnych sądów, niejednoznacznych przekonań, dając tym samym świadectwo o możliwościach i szansach, jakie niesie ze sobą wiek dojrzały. Doświadczeniem starości zapisanym w swych późnych wierszach Miłosz udziela odbiorcy ważnej lekcji człowieczeństwa, której istotą jest autentyzm przeżywanych rozterek i doniosłość stawianych pytań, nie dających się zbyć łatwymi odpowiedziami. W tym sensie, zgodnie z mottem niniejszego szkicu, mimo wielu ról, które odgrywał, pozostaje poeta ciągle sobą — poszukiwaczem sensu Całości. Ponieważ wczytując się w poetyckie wyznania Miłosza dotykamy spraw dla człowieka najistotniejszych, z lekcji tej na pewno warto korzystać i nigdy o niej nie zapominać. W życiu naszym w sposób ciągły i nieusuwalny stykają się wolność, przypadek i konieczność — w ich wzajemne relacje wpisane jest każde ludzkie doświadczenie³⁶. Miłoszowe doświadczenie starości, sądzę, na długie lata pozostanie inspirującym świadectwem zmagania człowieka ze swym zagadkowym losem.

³⁵ Z. Zarębianka, *Iluminacje...*, s. 64.

³⁶ Cz. Miłosz, *Metafizyczna pauza*, [w:] tegoż, *Historie ludzkie*, Zeszyty Literackie 2007 nr 5 (numer specjalny), s. 7.

THE EXPERIENCE OF OLD AGE IN THE LATE CREATIVITY OF CZESŁAW MIŁOSZ

It is an essay that takes up a confrontation between old age stereotypes and the works of the author of *Facing the river*. Some issues may seem obvious, however an order of the lecture is not questionable. In the indicated aspect, the talk is about a history—individual relation, about inexpressibility of existential experiences, about emphasis of old age on the level of initiation and about its attitude towards the childhood period. The volumes of *This* and *Second space* constitute the material for considerations.

KEY WORDS: Cz. Miłosz; late creativity; old age theme.

(m.sz.)

OBÓZ LAUREATA

Wiktor TROŚCIANKO (Hiszpania)

W październiku 1981 r. Wiktor Trościanko napisał wspomnieniowy tekst o Miłoszu pt. *Obóz laureata* i opublikował go w dwóch częściach w „Myśli Polskiej” (część pierwsza opublikowana została w numerze 18/19 z dnia 1–15 października 1981, a część druga — w numerze 20/21 z dnia 1–15 listopada).

W spuściźnie Wiktora Trościanki, znajdującej się w Archiwum Emigracji w Toruniu, zachowały się dwie wersje tego artykułu¹; pierwsza — to sześciostronicowy, jednostronny maszynopis z naniesionymi ręcznie poprawkami i uzupełnieniami W. Trościanki (artykuł został napisany przed 7 października 1981), którego treść *in extenso* wydrukowana została w „Myśli Polskiej”; druga — to jednostronna kopia kserograficzna maszynopisu (8 stron), przeredagowana, nieznacznie skrócona i poprawiona przez autora (powstała w październiku 1981). Wersja ośmiostronicowa, *de facto* krótsza od pierwotnej (w archiwum — sześciostronicowy maszynopis), publikowanej w „Myśli Polskiej”, jest podstawą niniejszego wydania.

Trościanko skrócił swój tekst, usunął niektóre akapity, poprawił niefortunne sformułowania. Można tylko dociekać, z jakiego powodu dokonał skrótów. Być może zamierzał tekst opublikować ponownie, w innym piśmie; być może w Polsce. Nie odnaleziono żadnych śladów ani podpowiedzi o jaki periodyk może chodzić.

Wiktor Trościanko (ur. 24 października 1911 w Wilnie, zm. 26 listopada 1983 w Denii k. Alicante) — poeta, pisarz, publicysta, krytyk literacki². Uczęszczał do I Państwowego Gimnazjum Męskiego im. Króla Zygmunta Augusta, ukończył tę szkołę w 1930 r. Tę samą szkołę skończył Czesław Miłosz, będący w klasie wyżej. W 1934 Trościanko ukończył Wydział Prawa i Nauk Społecznych na Uniwersytecie Stefana Batorego. Zawodowo związany był z rozgłośniami radiowymi: wileńską, baranowicką, a od 1938 — z warszawską. Początek wojny spędził Trościanko w Wilnie, w 1941 przedostał się

¹ Archiwum Emigracji, Archiwum Wiktora Trościanki, Teksty własne, Maszynopisy, Obóz laureata, mps, 8 k.

² R. Moczko, *Trościanko Wiktor*, [w:] *Encyklopedia polskiej emigracji i Polonii*, pod red. K. Dopierały, t. 5, Toruń 2005, s.159–160; *Mały słownik pisarzy polskich na obczyźnie: 1939–1980*, pod red. B. Klimaszewskiego, Warszawa 1993, s. 325–326.

do stolicy, gdzie wstąpił do Narodowej Organizacji Wojskowej. Walczył w powstaniu warszawskim, później był więziony w obozach jenieckich w Niemczech. Po wyzwoleniu został oficerem 1. Dywizji Pancерnej gen. Stanisława Maczka. Pracował w Radio Luxemburg, potem przez Francję dostał się do 2. Korpusu we Włoszech, gdzie został kierownikiem Referatu Radiowego. Razem z Korpusem dostał się w 1946 do Anglii. Objął stanowisko sekretarza „Myśli Polskiej” i został członkiem władz emigracyjnego Stronnictwa Narodowego. W 1952 przeniósł się do Monachium i rozpoczął pracę w Radiu Wolna Europa. Po przejściu na emeryturę (1976) osiedlił się w Hiszpanii.

O Trościance pisał Miłosz w *Abecadło*:

Miał wyraźnego ćwieka na moim punkcie, toteż lepiej, jeżeli nie będę załatwiał z nim porachunków. Mój kolega z prawa, syn znanego wileńskiego krawca, *speaker* Polskiego Radia, działacz Stronnictwa Narodowego, podczas wojny w prawicowym podziemiu w Warszawie i współautor, z Janem Dobraczyńskim oraz (dlaczego?) z Jerzym Zagórskim (bratem socjalisty Waclawa), antologii poezji *Słowo prawdziwe*. Później przez wiele lat publicysta Wolnej Europy³.

Trościanko w swoim tekście nawiązywał do przedwojennego Wilna, czasów wojny, a także do ucieczki Miłosza w 1951 r.

Miłosz czytał artykuł Trościanki. W rozmowie z prof. A. Fiutem, która odbyła się w 1982 w Berkeley, powiedział:

Miałem takiego kolegę, który zresztą żyje i który przez większą część życia mnie przesładował, jako okropnego, straszliwego, krwawego bolszewika. To Wiktor Trościanko. Niedawno jeszcze znalazłem artykuł jego w takim endeckim piśmie w Londynie. Czego on tam nie nawymyślał! Najdziwniejsze rzeczy! Między innymi: kiedy był proces Żagarów w Wilnie, mnie nie było, bo ja wolałem przezornie wymknąć się do Paryża, gdzie ściągnął mnie mój wuj, wielki mason francuski. Co zresztą nieprawda, dlatego że w czasie procesu ja byłem w Wilnie, wtedy pracowałem w Radiu, a w Paryżu byłem wcześniej⁴.

Tekst został opracowany bez ingerencji w jego styl i charakter, a jedynie przy uwspółcześnieniu pisowni, uzgodnieniu ortografii, wprowadzeniu znaków przestankowych i poprawieniu ewidentnych pomyłek, błędów i literówek w nazwach własnych. Tekst został opatrzony przypisami.

Oprac. Paulina Matysiak (Toruń)

³ Cz. Miłosz, *Abecadło*, Kraków 2010, s. 325.

⁴ Tenże, *Autoportret przekorny*, rozmowy: A. Fiut, Kraków 2003, s. 297–298.

Wiktor Trościanko

OBÓZ LAUREATA⁵

„Jestem laureatem Nobla z obozu
przeciwne obozowi zwanemu
narodowym”.

Cz. Miłosz

Osiem lat biegania pod górę Małej Pohulanki w Wilnie, do dużego gmachu, gdzie się usadowiło po pierwszej wojnie światowej gimnazjum imienia króla Zygmunta Augusta. Jak przystało na patrona, było to gimnazjum humanistyczne. Organizowało się jeszcze w końcowych latach pierwszej wojny. Między jego założycielami byli dr Zygmunt Fedorowicz⁶ (w ostatniej wojnie Delegat Rządu RP w Wilnie, więzień sowiecki) oraz prof. Stanisław Kościałkowski⁷ i Stanisław Cywiński⁸ (obaj więźniowie sowieccy w drugiej wojnie światowej).

Do szkoły tej zdążył się zapisać mój brat Kazimierz, którego śmierć zabrała w Samoobronie Wileńskiej 1920 roku. Przypomniano mi o tym, gdy przyjęto i mnie do tego gimnazjum w roku 1922.

Z Czesławem Miłoszem mijaliśmy się na korytarzach i salach tej szkoły dość długo, choć nie byliśmy w jednej klasie. Spotykaliśmy się także poza szkołą. Był wtedy, w tamtych pierwszych latach szkolnych, normalnym chłopcem z nieco zbyt wyraźnymi skłonnościami do tzw. zadzierania nosa. Warto dodać, że właśnie wtedy kończyli to gimnazjum znani dobrze Polsce tacy jego wychowankowie, jak Antoni Gołubiew⁹, Stanisław Stomma¹⁰, Antoni Bohdziewicz¹¹, a potem poeta Aleksander Rymkiewicz¹², kompozytor Witold Rudziński¹³ i inni, o nazwiskach znanych szeroko poza Małą Pohulanką i Wilnem — przez resztę niepodległego dwudziestolecia i później — aż do chwili obecnej, choć już niektórych śmierć zdążyła zabrać. Jak na jedną szkołę w mieście wojewódzkim, nie w stolicy, był to plon obfity, własne świadectwo tej szkoły. Była nim także marmurowa tablica w wielkiej sali rekreacyjnej, z wrytymi nazwiskami uczniów Gimnazjum, którzy polegli jako żołnierze, obrońcy Rzeczypospolitej i Wilna, w latach

⁵ Archiwum Emigracji, Archiwum Wiktora Trościanki, Teksty własne, Maszynopisy, Obóz laureata, mps, 8 k.

⁶ Zygmunt Fedorowicz (1889–1973), zoolog, nauczyciel, działacz Stronnictwa Narodowego. Od 1921 był dyrektorem Gimnazjum im. Zygmunta Augusta w Wilnie.

⁷ Stanisław Kościałkowski (1881–1960), historyk, profesor Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Był inicjatorem założenia w 1915 r. w Wilnie dwóch gimnazjów: męskiego — Gimnazjum im. Zygmunta Augusta, oraz żeńskiego — Gimnazjum im. Elizy Orzeszkowej.

⁸ Stanisław Cywiński (1887–1941), doktor filozofii, historyk literatury, docent Uniwersytetu Stefana Batorego, dziennikarz pism wydawanych w Wilnie w okresie międzywojennym: „Dziennika Wileńskiego” (też jako redaktor naczelny) i konserwatywnego „Słowa”.

⁹ Antoni Gołubiew (1907–1979), z wykształcenia historyk, pisarz i publicysta katolicki, jeden z założycieli przedwojennego dwutygodnika „Pax”.

¹⁰ Stanisław Stomma (1908–2005), prawnik, profesor nauk prawnych, publicysta i polityk.

¹¹ Antoni Bohdziewicz (1906–1970), reżyser i scenarzysta filmowy, po wojnie wykładał w PWSTiF w Łodzi.

¹² Aleksander Rymkiewicz (1913–1983), poeta, skończył prawo na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie.

¹³ Wiktor Rudziński (1913–2004), kompozytor, pedagog, historyk muzyki.

1919–[19]20. Na krótko przed nami. Widywaliśmy też jeszcze kolegów ze starszych klas, w ubraniach, na których było znać pochodzenie frontowego munduru.

Z tej więc szkoły wyszedł i obecny laureat Nobla, Miłosz. Wyszedł i — jak mi niedawno napisano w liście z kraju — brzydko ją osmarował. Nie czytałem, ale z dawniejszych, przedwojennych rozmów wiedziałem, że mu się ta szkoła nie podobała. Chyba najmniej ksiądz prefekt Leopold Chomski¹⁴ — jak by się dziś powiedziało: surowy, wymagający „integrysta”. Właśnie niedawno zmarł w Wilnie, jako jeden z ostatnich przedwojennych polskich duszpasterzy, twardy starzec. Zdążył nam, niewielu pozostałym jego uczniom, rozrzuconym daleko poza Wilnem, przesłać swoje pozdrowienia i błogosławieństwo. Na szczęście nie wiedział, że został przez jednego z tych chłopców, za których do końca swego życia się modlił w zniewolonym Wilnie, brzydko wyszydony.

Laureatowi Nobla zapewne nie podobał się także już wtedy profesor Stanisław Cywiński, choć — jak mi się zdaje — on Miłosza nie uczył. Nie podobał mu się, bo należał ideowo do „obozu zwanego narodowym”, jak to dziś p. laureat określa. Należał i za to ciężko zapłacił jeszcze przed wojną. Ale na pewno miał więcej tolerancji, niż ma jej dzisiejszy i wczorajszy „obóz przeciwny” z Miłoszem włącznie.

Oto krótki przykład — jeszcze z lat szkolnych. W klasie mojej był uczeń, Rosjanin, pochodzący z polskiej ale zrusyfikowanej rodziny, z kompleksami antypolskimi. Pewnego dnia prof. Cywiński zadał nam do napisania w domu wypracowanie, bodaj że na temat III części *Dziadów*. Każdy napisał jak umiał, albo... jak mu inni poprawili. Po kilku dniach, po przeczytaniu w zeszytach owych wypracowań, zjawił się w klasie wyjątkowo wzburzony prof. Cywiński. Długo chodził, utykając i podpierając się laską (był kaleką), wreszcie zaczął rozdawać zeszyty bez słowa. Ostatni oddał wspomnianemu Rosjaninowi z tymi mniej więcej słowami: wypracowanie świetnie napisane po polsku. Nie mogłem ci postawić stopnia, bo jest paszkwilem na wszystko co polskie.

Innych konsekwencji uczeń ten nie poniósł. Był nadal naszym kolegą.

Spotykaliśmy się z Miłoszem znowu — już rzadziej — na Uniwersytecie Stefana Batorego, gdzie obaj studiowaliśmy prawo i nauki „społeczne” (jak je nazywano wówczas), w latach 1930–1934. Okazało się żeśmy nawet byli w jednym klubie studenckim, w „Klubie Włóczęgów”¹⁵, choć — na szczęście — i tam jakoś nie spotkaliśmy się. Może dlatego, że ja dołączyłem do Klubu późno, już wtedy, kiedy tam nie było Stefana Jędrychowskiego¹⁶ i innych, bliskich podówczas Miłoszowi z tytułu wspólnoty „obozowej”. Jak się okazało Miłosz szybko porzucił zabawę w neo-filomackich Włóczęgów, przystępując do najpierw lewicowych, potem co raz bardziej konkretnych formacji, zakończonych konsekwentnie komunistycznym, podziemnym „Frontem”¹⁷.

¹⁴ Ks. Leopold Chomski, profesor Wileńskiego Seminarium Duchownego i prefekt Gimnazjum im. Zygmunta Augusta w Wilnie.

¹⁵ Właśc. Akademicki Klub Włóczęgów Wileńskich, który działał w Wilnie w latach 1924–1939, wśród członków tego klubu można odnaleźć takie osoby jak: Teodor Bujnicki (poeta), Leon Beynar (Paweł Jasienica — historyk, pisarz) czy Władysław Arcimowicz (poeta).

¹⁶ Stefan Jędrychowski (1910–1996), publicysta, polityk, współpracował z Żagarami, przyjaźnił się z Czesławem Miłoszem.

¹⁷ Właśc. Związek Lewicy Akademickiej „Front” — tajna organizacja młodzieżowa założona 1931 w Wilnie, która współpracowała z Komunistycznym Związkiem Młodzieży Polskiej i Organizacją Młodzieży Socjalistycznej „Życie”.

W książce pt. *Zygzakiem i Po Prostu*¹⁸ (Czytelnik 1965), A. Jędrychowska (najpierw bliska współpracownica, potem żona Stefana), opisuje ewolucję tzw. „Lewicy Wileńskiej” oraz „Klubu Intelktualistów”. Najpierw sympatia, zbliżenie ideowe, potem jeszcze luźno chodzący „Front”, a potem podporządkowanie tego Frontu polityce sowieckiego Kominternu. Miłoszowi poświęca Jędrychowska (powojenny historyk) sporo ciepłych wzmianek na siedmiu stronach jej książki. A więc — pierwsze aresztowania. Członkowie i sympatycy „Frontu” mocno zatroskani, a zapewne (niektórzy) mocno wystraszeni. Omawiają sprawę aresztów. Cytuję z książki Jędrychowskiej:

W kawiarni Rudnickiego¹⁹ omawiali sprawę jego uwięzienia (Michała Wineckiego²⁰, przyp. WT) koledzy literaci. Dorek Bujnicki²¹, Jerzy Zagórski²², Czesław Miłosz nie weszli do „Frontu”. Pozostali na pozycji Klubu Intelktualistów, z jego drugiej, politycznej, bliskiej komunizmowi wersji, ale uważali się za przyjaciół „frontowców” i byli nimi istotnie²³.

Dodam, że jednego z wymienionych przez autorkę tych wspomnień, Jerzego Zagórskiego, należy z tego grona „przyjaciół frontowców” wyłączyć. Odszedł od nich szybko, zdecydowanie i bezpowrotnie, gdy się przekonał na jakim „froncie” wojują i czyich rozkazów słuchają. Inaczej było z Miłoszem.

Wówczas — po aresztach — po prostu się złąkł i odskoczył — w daleki teren. Ale wróćmy jeszcze do „Frontu”. Czym on był w istocie. Mamy na to odpowiedź historycznego świadka, samej Jędrychowskiej, która (zapewne z dumą) w PRL pisała:

Tymczasem grupa utworzyła nielegalną młodzieżową organizację komunistyczną „Front”. Przez całą prawie jesień 1932 roku trwał proces krystalizacji „Frontu”²⁴.

I dalej:

Przy „Froncie” powstała komórka Komunistycznego Związku Młodzieży. Do KZM zostali przyjęci jako pierwsi Stefan Jędrychowski, Muta²⁵ i Irena Dziewicka²⁶ (obie ab-

¹⁸ A. Jędrychowska, *Zygzakiem i po prostu*, Warszawa 1965.

¹⁹ Kawiarnia ta mieściła się u zbiegu ulic: Mickiewicza i Arsenalskiej. Była ulubionym miejscem spotkań wileńskiej bohemy, Żagarystów, Stanisława i Józefa Mackiewiczów.

²⁰ Michał Winecki, student USB, działał w wielu organizacjach („Front”, Komunistyczny Związek Młodzieży), aresztowany za swoją działalność w 1934.

²¹ Teodor Bujnicki (1907–1944), poeta, krytyk literacki związany z pismem „Żagary”, członek Związku Patriotów Polskich. Wyrokiem Trybunału Armii Krajowej z 1942 skazany na śmierć. Wyrok wykonano w 1944 r.

²² Jerzy Zagórski (1907–1984), poeta i tłumacz, współtwórca grupy Żagary.

²³ A. Jędrychowska, *Zygzakiem i po prostu*, s. 123.

²⁴ Tamże, s. 103.

²⁵ Maria Dziewicka (?–1997), doktor ekonomii; wykładowca w Szkole Głównej Planowania i Statystyki. W roku 1968 stanęła w obronie demonstrujących studentów swojej uczelni oraz usuwanych z pracy kolegów narodowości żydowskiej, za co usunięto ją z uczelni oraz z partii. W końcu lat 70. związała się z KOR-em i Towarzystwem Kursów Naukowych. Zaangażowana w „Solidarność”. W jej domu w stanie wojennym ukrywali się działacze „Solidarności”, znajdowała się w nim hurtownia „Nowej” i drukarnia.

²⁶ Irena Sztachelska (z domu Dziewicka) (1911–2010), polska lekarz pediatra, działaczka państwowa; podczas studiów medycznych na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie należała do Związku Lewicy Akademickiej „Front”, potem do Komunistycznego Związku Młodzieży Polskiej.

solwentki wileńskiego gimnazjum SS. Nazaretanek, przyp. WT), Jan Stefan Kapała²⁷, Michał Winecki, Kazimierz Petruszewicz²⁸. Sekretarzem komórki, a jednocześnie kierownikiem „Frontu” została Muta Dziewicka. [...] Pierwszego maja 1933 roku po raz pierwszy organizacja „Front” wzięła udział w pochodzie. Szli w grupie studentów ZNMS, ale ze świadomością, że tworzą własną organizację²⁹.

Gdy w grudniu Henryk Dembiński³⁰ (jeszcze wtedy „katolicki odrodzeniowiec”, ale już bardzo bliski Frontu), odjeżdżał z Wilna na stypendium do Wiednia — cytuję za Jędrychowską —

na dworzec przysły dwie grupy: studenci z „Odrodzenia”, którzy ludzili się wzorem sanacji, że Dembiński powróci z zagranicy jako lider katolickiej młodzieży — i grupa lewicy akademickiej. Henryk pospiesznie wymienił uścisk ręki z młodzieżą katolicką i do chwili odjazdu rozmawiał z frontowcami. Pociąg ruszył. Henryk wychylił się z okna i podniósł w górę pięść, symbol pozdrowienia schutz-bundowców³¹.

Dopiero w zimie r. 1935 organa śledcze w Wilnie zgromadziły dowody wywrotowej działalności Frontu i jego zależności od dyrektyw Kominternu, który miał w Wilnie swego człowieka do kontaktowania się z Frontem.

W nocy 15 lutego aresztowano kilkudziesięciu studentów.

Przypomnijmy krótko to, co pewna część publicystyki (i nie tylko publicystyki) przedwojennej starała się zamazać, wybronić Front w sądzie, ukazać ich jako dobrych Polaków i niezależnie myślących patriotów. W rzeczywistości była to grupa dywersji sowieckiej w Polsce, formacją tej polityki, która była wymierzona przede wszystkim w ziemię północno-wschodnie Rzeczypospolitej. Front, jego członkowie oraz „przyjaciele” działali na rzecz okrutnej dyktatury Stalina, skąpanej we krwi milionów ofiar terroru. „Intelektualistom” wileńskim nic to nie przeszkadzało.

Aresztowanym w rezultacie krzywda się stała. Mogli, już dawno na wolności, przywitać gorąco czerwoną armię — sojusznika Hitlera.

Co robił Czesław Miłosz, którego wileńskie, Frontowe, powiązania mogły narazić na niemiłą sytuację? On tego nie lubił. Szybko wyjechał z Polski do Francji pod opiekę swego stryja, Oscara de Milosz, poety francuskiego mieniącego się Litwinem. Był także wysokiej rangi masonem w hierarchii francuskiej obediencji. Pobył tam Miłosz do czasu aż w Polsce „kurz opadł” po procesach wileńskich. Stwierdził, że przyjacielom nic się nie stało. Mógł spokojnie wracać. Wrócił do Wilna.

I znowu los mój na pewien czas skrzyżował się na wielkiej drodze przyszłego laureata. Tym razem na korytarzach i pokojach Wileńskiej Rozgłośni Polskiego Radia, gdzie od roku 1934 pracowałem już jako etatowy speaker, po dwóch latach uprzedniego redagowania („honorowo”) „Kwadransu Akademickiego”, autonomicznej audycji

²⁷ Jan Stefan Kapała (1908–?), student USB, działacz wielu organizacji (Klub Intelektualistów, Związek Rad Robotniczych, Komunistyczny Związek Młodzieży), w 1934 skazany na pięć lat więzienia za swoją działalność.

²⁸ Kazimierz Petruszewicz (1906–1982), członek (od 1931) Komunistycznego Związku Młodzieży Polskiej, później (od 1935) członek Komunistycznej Partii Polski. Biolog, członek Polskiej Akademii Nauk, profesor Uniwersytetu Warszawskiego.

²⁹ A. Jędrychowska, *Zygazkiem i po prostu*, s. 107, 110.

³⁰ Henryk Dembiński (1908–1941), działacz społeczny, publicysta. Członek KPP i PPS.

³¹ A. Jędrychowska, *Zygazkiem i po prostu*, s. 116.

Bratniej Pomocy USB. Dyrektorem programów w Wilnie był wówczas znany i ceniony poeta, muzykolog, w ogóle człowiek wielkiej kultury, poznaniak, ale po uszy zakochany w Wilnie — Witold Hulewicz³². To on mnie angażował do stałej pracy — dodajmy — wbrew protestom wileńskiego starosty grodzkiego, który ostrzegał że jestem „elementem antypaństwowym”. Właśnie z powodu pracy w Bratniaku.

Jakież było moje zdziwienie, gdy w pewien czas potem, w Rozgłośni pod sygnałem Kukułki, ujrzałem się oko w oko z dawnym kolegą szkolnym i uniwersyteckim, aktualnie już znanym poetą, Miłozsem. W jego przyjęcie żadem starosta nie interweniował. Został referentem literackim. Tymczasem Rozgłosnia PR w Wilnie od paru lat przeżywała swój kryzys władzy. Po długiej, zaczepnej i nie przebierającej w środkach kampanii personalnej Cata-Mackiewicza³³ przeciw Hulewiczowi, doszło do nabrzmiewającego skandalu. W kawiarni Rudnickiego Hulewicz spoliczkował Cata. Pojedynek. Walczące strony pocięły się niegroźnie. Ale Hulewicza odwołano z Wilna do Warszawy, do Centrali Polskiego Radia na stanowisko dyrektora Wydziału Literackiego. Po wrześniu 1939, w konspiracji, został redaktorem założonego przez siebie pisma „Polska żyje”. Redaktor pisma „Polska Żyje” — żył niedługo. Wyśledzony i aresztowany, został szybko rozstrzelany przez gestapo. Wyobrażam sobie co im musiał w swojej znakomitej niemiezczyźnie powiedzieć ten tłumacz poezji Rilkego.

Po odejściu Hulewicza z Wilna bezkrólewie dyrektorskie trwało długo. Przysyłano nam kolejnych, naogół sympatycznych ludzi, jak Juliusz Petry³⁴ ze Lwowa, Zdzisław Marynowski³⁵ z Warszawy, by tylko z obowiązku kronikarskiego wspomnieć niczym niewytłumaczalną kadencję pani Wandy Pelczyńskiej³⁶, politycznie zaangażowanej w obozie rządowym, żony ówczesnego szefa II Oddziału Sztabu, płk. Pelczyńskiego³⁷.

Od pewnego czasu bezkrólewii a trochę i bezhołowiu w Rozgłośni wileńskiej towarzyszył co raz większy napływ prelegentów lewicy wileńskiej, w tym również Frontowców. Rozmawialiśmy o tym niejednokrotnie z moim ówczesnym kolegą speakerem, Lechem Beynarem (znanym lepiej po wojnie jako Paweł Jasienica), zastanawiając się kto jest motorem tej nowej, mocno zaczerwienionej fali.

³² Witold Hulewicz (1895–1941), poeta, krytyk literacki, wydawca; od grudnia 1927 dyrektor programowy Rozgłośni Wileńskiej Polskiego Radia, podczas okupacji wydawał pismo „Polska żyje”, został aresztowany we wrześniu 1940 i rozstrzelany przez Niemców 12 czerwca 1941.

³³ Stanisław Mackiewicz (1896–1966), prozaik, publicysta, polityk; w latach 1922–1939 był wydawcą i redaktorem naczelnym konserwatywnego dziennika „Słowo”.

³⁴ Juliusz Petry (1890–1961), literat, twórca radiowy; pierwszy dyrektor Polskiego Radia we Lwowie i Wilnie.

³⁵ Zdzisław Marynowski (1897–1957), był od 1927 dyrektorem rozgłośni „Radio Poznań”, od 1931 członkiem Głównej Rady Programowej i kierownikiem działu literackiego Polskiego Radia w Warszawie.

³⁶ Wanda Izabela Pelczyńska (z domu Filipkowska) (1894–1976), działaczka społeczna. Pracowała w Polskiej Organizacji Wojskowej, była dyrektorem programowym rozgłośni wileńskiej Polskiego Radio. Posłanka do Sejmu 1935–1940 (z Wilna). Była członkiem zarządu sekcji polskiej FIDAC (Fédération Interallie des Anciens Combattants — Federacja Międzysojusznicza Byłych Kombatantów) i członkiem zarządu Unii Polskich Związków Obrońców Ojczyzny.

³⁷ Tadeusz Pelczyński (1892–1985), generał brygady Wojska Polskiego. Po zakończeniu kampanii wrześniowej rozpoczął działalność w konspiracji. Brał udział w powstaniu warszawskim. W 1945 trafił do Londynu. Na emigracji działał jako m.in. szef gabinetu Naczelnego Wodza i przewodniczący Komisji Historycznej AK przy sztabie głównym w Londynie (do 1947). Aktywny działacz organizacji kombatanckich związanych z AK — współzałożyciel, a w latach 1956–1969 przewodniczący, Rady Studium Polski Podziemnej.

Nie mogło to ujść uwadze czynników kościelnych w Wilnie, tak wyraźnie wystawionym na żywiołową propagandę rozgłośni sowieckich, a także akcją Frontu, do którego ostatecznie odeszło część wileńskiego „Odrodzenia”³⁸ z Henrykiem Dembińskim na czele. Arcybiskupem Metropolii Wileńskiej był wówczas ks. Romuald Jałbrzykowski, wielki kapłan i gorący patriota. Wkrótce, tak dotąd cierpliwe władze wojewódzkie Wilna (wojewodą był wówczas płk Bociański) zaczęły się najwidoczniej niecierpliwie polityką programową Rozgłośni. Tym bardziej gdy wileńska „czerwona fala” stała się sensacją ogólnopolską. „Mały Dziennik” Ojców z Niepokalanowa pisał na ten temat pod wielkimi tytułami.

Pewnego dnia zastaliśmy w pokojach Rozgłośni, przy ich biurkach, dwóch kolegów, którzy mieli duży wpływ na formowanie programów tej stacji. Jednym z nich był Czesław Miłosz.

Im także nie zrobiono krzywdy. Otrzymali w Centrali PR w Warszawie nowe posady, bodaj wyższe pensje, ale bez wpływu na kształtowanie programów.

Później się dowiedziałem że obaj „zesłańcy” podejrzewali o intrygę Tadeusza Łopalewskiego, pisarza, człowieka łagodnego serca, unikającego wszelkich konfliktów. Mylili się gruntownie. Obroną ideowego, kulturalnego oblicza Ziemi Wileńskiej zajęli się inni ludzie, wśród nich i ci, którzy podczas wojny dali dowody gotowości płacenia najwyższej ceny za tę Ziemię Rzeczypospolitą.

W pewien czas po tym, znudzony monotonią pracy speakera, na własną prośbę zostałem przeniesiony do Centrali w Warszawie, do pracy radiowego dziennikarstwa. Wtedy to raz jeden spotkaliśmy się z Miłoszem przypadkowo, nad jeziorkiem Parku Skaryszewskiego, gdzie obaj zażywaliśmy kąpeli w ostatnich dniach upalnego sierpnia 1939 roku. Wojna wisiała w powietrzu. Zrobiłem na ten temat uwagę, na co mój szkolny kolega odpowiedział kilkoma obelżywymi epitetami pod adresem „tego narodka polskiego”. Rozeszliśmy się błyskawicznie.

Wrzesień, wojna. Wszystko się w Radiu na Zielnej przewróciło do góry nogami. Każdy jednak chciał się przydać. Ponieważ moje stałe programy kronikarskie („Tygodnik Dźwiękowy”) musiały ulec przerwaniu wobec aktualności, zmieniającej się z godziny na godzinę, powołano mnie na jakiś czas znowu do speakerowania. Obok „wielkich asów” Radia Warszawa i ja wtedy skandowałem to pamiętne: „Uwaga! Uwaga! Nadchodzi! Ku-Ma-Dwadzieścia Dwa!”. Tak było do 6 września.

Jest późny wieczór tego fatalnego dnia. Wszyscy tłoczmy się w pokoju Inspektorów. W gabinecie p. Comte’a³⁹ szefa tego działu, urządza naczelnym dyrektorem Polskiego Radia, Libicki⁴⁰. Nie wiadomo dlaczego z wielkim pistoletem na biurku. Późno wpada

³⁸ Stowarzyszenie Katolickiej Młodzieży Akademickiej „Odrodzenie”, założone we wrześniu 1919 r. w Warszawie; początkowo działało prawie wyłącznie Koło macierzyste w stolicy, potem pojawiły się oddziały w innych miastach, w tym — w Wilnie.

³⁹ Henryk Comte (1901–1980), adiutant prezydenta Stanisława Wojciechowskiego; w 1928 trafił do zespołu Polskiego Radia.

⁴⁰ Konrad Libicki (1891–1980), od 1911 r. w Związku Strzeleckim, Polskiej Organizacji Wojskowej, tzw. Wolnej Szkole Wojskowej w Warszawie. Służył w 1. brygadzie jako komendant kompanii w batalionie warszawskim. W Warszawie został naczelnym dyrektorem Polskiego Radia aż do wybuchu II wojny światowej. Ewakuował cały ruchomy majątek tej instytucji do Francji do dyspozycji rządu emigracyjnego. Na emigracji pracował w redakcji Reutera. Jeden z założycieli Instytutu Piłsudskiego w Londynie i redaktor pierwszych tomów „Niepodległości”.

wysoki oficer, jak się okazało płk. Umiastowski⁴¹, który po krótkiej rozmowie z Libickim idzie do studia speakerów i stamtąd wygłasza swe pamiętne przemówienie, wyprowadzające z Warszawy tysiące ludzi na obłąkaną wędrówkę wrześniową. Wkrótce potem dyr. Libicki i nam ogłasza rozkaz ewakuacji... pieszej, bo nasze nadajniki, według tego oświadczenia, mają być wkrótce wysadzone w powietrze, a cała Warszawa dla celów dalszego wysiłku wojennego — ewakuowana. Dano nam godzinę czasu na dojazd do domu, pożegnanie się z rodzinami. Wymarsz. Tłumek ludzi w hallu na dole gmachu Zielnej 25. Dano nam jako „dowódcę” kapitana rezerwy w mundurze i także z pistoletem. W hallu pozostali: Hulewicz i Rudnicki.

Nie wiedzieliśmy wtedy, że wcześniej, z innego, choć niezbyt odległego miejsca w Warszawie, zbiera się wyrusza kolumna samochodowa, do której zabrano wszystkie auta radiowe, włącznie z wozami transmisyjnymi. W kolumnie tej ewakuowali się wyżsi dyrektorzy, część personelu technicznego i — nie wiadomo na jakiej zasadzie — Czesław Miłosz. Czyżby ta głowa już wtedy szukała ocalenia dla przydania sławy kulturze polskiej?

Potem były Zaleszczyki, Rumunia, a dla tych pieszych właśnie „obłąkana” tułaczka, jeżeli ktoś w końcu nie dostał jakiegoś przydziału do rozpaczliwie formowanych batalionów Wojska Polskiego. Ewakuowani w kolumnie ruchomej przedostali się do Francji, gdzie odtworzono mikroskopijne Polskie Radio na falach francuskich.

Miłosz z Bukaresztu wyjechał gdzie indziej. Poszedł do ambasady sowieckiej. Jakich argumentów tam użył — nie wiem. Wiem, że otrzymał swobodny przejazd przez ZSSR do Wilna (wówczas „oddanego” Litwie przez Stalina). Jego przedwojenni przyjaciele powiedzieli mi później, po wojnie, że już w tej ambasadzie sowieckiej w Bukareszcie zadeklarował się jako Litwin. Do Wilna swobodnie, legalnie jako nie-Polak, przyjechał.

Ale — dodajmy na dobro autora *Zniewolonego Umysłu* a obecnego laureata Nobla, że nie poczuł się po tej podróży przez Kraj Rad szczęśliwy. Przedostał się więc — tym razem — nielegalnie do Generalnej Guberni, gdzie u władz III Rzeszy zameldował się jako *deutsch-freundlicher Litauer*. Otrzymał odpowiednie papiery i przywileje. Status mniej więcej Volksdeutscha.

Jerzy Putrament⁴² w swoich, powojennych polemikach z Miłoszem (dotknięty aluzjami *Zniewolonego umysłu*) napisał (J. Putrament *Po tamtej stronie*):

W życiu Miłosza są dwa poważne wydarzenia, z których musi się tłumaczyć. Pierwsze — to historia okupacyjna, o której dosyć mętnie wspomina Brandys⁴³. W pewnej chwili, licząc, że to powiększy jego bezpieczeństwo — Miłosz wykorzystał swoje pokrewieństwo i przyjął paszport litewski. Drugie — to sprawa jego dezercji. Sprawę okupacyjną usiłuje on przemilczeć. Dzięki temu, że Brandys uogólnił jego kasus, zrobił z tego beletrystyczną fikcję — Miłosz w ogóle nie wspomina o niej w swojej replice, nie próbuje ani zaprzeczać, ani wyjaśniać. Wiemy jednak że całe środowisko literackie pod okupacją znało tę sprawę i potępiało Miłosza. Po wojnie zresztą Minkiewicz zrobił na ten temat fraszkę⁴⁴.

⁴¹ Roman Umiastowski (1893–1982), historyk wojskowości, pułkownik dyplomowany piechoty Wojska Polskiego.

⁴² Jerzy Putrament (1910–1986), pisarz, poeta, publicysta, działacz polityczny. W latach 1930–1934 studiował filologię polską na USB w Wilnie, należał do grupy literacko-artystycznej, która skupiona była wokół pisma „Żagary”.

⁴³ Kazimierz Brandys (1916–2000), prozaik, eseista, autor scenariuszy filmowych. Opowiadanie, do którego nawiązuje Putrament to *Nim będzie głos zapomniany*, opublikowane jesienią 1955 w „Nowej Kulturze”, który to tekst jest paszkwilem na Miłosza.

⁴⁴ J. Putrament, *Po tamtej stronie*, Warszawa 1956, s. 36–37.

Dodajmy że dla Putramenta pierwszy krok po-wrześniowy Miłosza nie był czymś wstydlivym, ani moralnie dwuznacznym. Może zresztą nie poszedł do ambasady ZSSR, tylko do poselstwa litewskiego w Bukareszcie. Ale bez ważnych powodów ambasada sowiecka nigdy by takiego zezwolenia na wjazd do Wilna nie udzieliła.

Nie całe też środowisko w Warszawie знаło tę sprawę i nie całe, które znało — potępiało. Nie potępił Jarosław Iwaszkiewicz (z dawna już zaprzyjaźniony z Miłoszem), dla którego żadne „imponderabilia” nie miały ani przedtem ani potem jakiegokolwiek znaczenia.

Tak więc udało się obecnemu laureatowi przez wojnę przejść bezpiecznie i gładko. Ostatnie lata pod ochroną „miecza Trzeciej Rzeszy”.

Ale oto sprawa tego, co Putrament nazwał dezercją Miłosza. W swej polemice pisał:

Miłosz uciekł po pięciu latach nienaganej pracy dyplomatyczno-kulturalnej na rzecz Polski Ludowej. [...] Ucieczka jego przypada na początek roku 1951. Miłosz zaś zdezerterował nie w 1947, nie w 1948, nie w 1949 czy w 1950 roku. Zdobył się na ten wyczyn dopiero w 1951 już po referacie Bieruta o froncie narodowym. [...] Miłosz pracuje w naszej ambasadzie waszyngtońskiej i w czasie rozgromienia Gomułki i w czasie ucieczki Mikołajczyka i w czasie zjazdu szczecińskiego. Szaleństwa poszczecińskie nie przerażają go bynajmniej. Decyduje się na ucieczkę dopiero wtedy, gdy każą mu zostać w kraju⁴⁵.

Putrament odmawia Miłoszowi motywacji politycznej w jego decyzji zerwania z dyktaturą w PRL.

Przypisuje mu (dość obrazowo) pobudki niższego waloru. Tego już nie warto cytować. Nosilo to charakter ostrych porachunków dawnych przyjaciół Wileńskiej Lewicy.

Czytelnik tej relacji może spytać: po co o tym pisać? Po co szargam uwieńczoną Noblem głowę poety?

Odpowiem bardzo krótko. Dwa są tego powody. Pierwszy niejako osobisty. Przeżywałem ciężko straty najbliższych przyjaciół w czasie walki z okupacją hitlerowską w Polsce. Wśród nich byli ludzie bardzo bojący się śmierci, tortur. Znieśli je, poszli na śmierć — bo taki był ich styl życia. Taki mieli charakter. Tak pojęli obowiązek polski podczas szaleństwa lat zagłady. Polskości się nie zaparli.

Powód drugi.

Nie napisałbym tych przykrych wspomnień, gdyby nie arogancja z jaką laureat potraktował ludzi, którzy nie dla interesu. Nie dla nagród, ani nawet dla sławy u potomnych poświęcili swe Życie. Sposób w jakim podczas wywiadów w prasie Miłosz traktuje wielkich pisarzy polskich, Sienkiewicza, Reymonta, sposób w jakim odzywa się o człowieku, który zdarł siły w ciężkiej walce o niepodległość Polski, nazywając Romana Dmowskiego największym szkodnikiem w dziejach Polski — jest nie do zniesienia i nie do przemilczenia.

Wsparty o swój wieniec laureata usiłuje narzucić się jako autorytet polityczny i moralny. Nie jest ani jednym ani drugim. Żadnym moim zdaniem nie wdaję się w dyskusję o jego pozycji w poezji polskiej i w ocenę Nagrody Nobla. Niech mu ona wyjdzie na zdrowie.

Tylko niech nie sądzi i nie ocenia. Nie nadaje się ani na sędziego, ani na moralizatora Polaków.

Hiszpania, październik 1981

⁴⁵ Tamże, s. 37, s. 44.

THE LAUREATE'S CAMP

The article is a memory from the period of studies at the Vilnius University and work in the Radio in Vilnius. The author unveils the environment of left-wing intellectuals among whom the literary talent of Czesław Miłosz developed.

KEY WORDS: Cz. Miłosz; Stephanus Batoreus University, Vilnius; Vilnius radio.

(m.sz.)

TRZY WSPOMNIENIA O MIŁOSZU

Florian ŚMIEJA (Kanada)

Dramatyczny krok Miłosza, by zerwać z PRL-em i pozostać na Zachodzie zbulwersował świat. Podzielił też emigrację polską. Toteż w roku 1957, kiedy grupa młodych pisarzy skupionych wokół miesięcznika „Merkuriusz Polski” w Londynie, zaprosiła poetę do siebie, emigracyjna starszyzna wrogo doń ustosunkowana, oczekiwała jego przyjazdu jedynie w postaci petenta do Canossy. Lecz my, bardziej tolerancyjni czy naiwni, a przede wszystkim, bez osobistych porachunków, chcieliśmy go przywitać na wieczorze autorskim, a korzystając z dostępnego nam na imprezy kulturalne gmachu Instytutu gen. Władysława Sikorskiego, urządziliśmy wieczór w efektownej Sali Sztabowej z przechowywaną tam flagą, która powiewała nad klasztorem na Monte Cassino i spoczywającym w gablotce mundurem Władysława Sikorskiego.

To wystawne przyjęcie nie spodobało się krytykom Miłosza z Zygmuntem Nowakowskim na czele. Swoje wielkie niezadowolenie wnet wyraził w felietonie w „Dzienniku Polskim”¹ wołając by ten lokal, w którym wystąpił gość, wykadzić.

Zaprotestowaliśmy jako organizatorzy spotkania i wzięliśmy w obronę naszego gościa. Będąc redaktorem naczelnym „Merkurusza Polskiego” napisałem list do gazety, by napiętnować „niewybredną napaść na osobę prelegenta”. Ciągnąłem dalej:

Uważamy, że pan Zygmunt Nowakowski nie ma prawa rozstrzygać, czy Miłoz jest osobą do przyjęcia przez emigrację, tak jak nie ma podstaw do piętnowania go. Ośrodki kulturalne służą całej społeczności polskiej i źle by się stało, gdyby miały się one kierować listą proskrypcyjną. Dlatego jesteśmy pełni uznania dla kierownictwa Instytutu gen. Sikorskiego stosującego kryteria zachodnioeuropejskie...

Dylemat młodego Polaka na emigracji zwięźle ilustruje dwuwiersz Miłosza:

Przed sobą widział gładką ścianę Wschodu,
Za sobą mury polskie Ciemnogradu².

¹ Z. Nowakowski, *Miłosz pod sztandarami*, Dziennik Polski 3.10.1957, s. 2. [Wszystkie przypisy pochodzą od redakcji.]

² Cz. Miłosz, *Na śmierć Tadeusza Borowskiego* z tomu *Światło dzienne* (Paryż 1953).

Najnowsze wystąpienie p. Nowakowskiego utwierdza nas w przekonaniu, że jest on jednym z filarów tego ostatniego³.

Tę swoją wypowiedź, choć utrzymaną w wątpliwym tonie, „Dziennik Polski”, którego Zygmunt Nowakowski był współdyrektorem, zamieścił 14 października 1957 roku. Oprócz tego w naszym miesięczniku napisaliśmy o Nowakowskim: „Odmawiamy mu prawa do wyrokowania, czy zaproszony przez nas wybitny poeta polski Czesław Miłosz mógł przemawiać «pod sztandarami» w Instytucie im. gen Sikorskiego. Odmawiamy mu prawa do nazywania Stefana Kisielewskiego i Jerzego Zawieyskiego «wysłannikami reżymu»”⁴. Dodam, że w owym czasie Zygmunt Nowakowski nie był bynajmniej jedynym pisarzem, który takich dosadnych określeń niefrasobliwie używał.

Miłosz nie zraził się dezaprobatą „nieprzejednanych” emigrantów. Siedem lat później, 26 czerwca 1963, w tej samej Sali Sztandarowej Instytutu im. gen. Władysława Sikorskiego w Londynie pojawił się ponownie pod naszą egidą. Zaprosiłem go już jako profesora dostojnego uniwersytetu kalifornijskiego w Berkeley, tym razem jako redaktor naczelny miesięcznika o zmienionym tytule „Kontynenty”⁵. To na tym spotkaniu Miłosz m.in. odczytał „Pozycje”. Tekst był wydrukowany następnie w „Kontynentach” we wrześniu 1963⁶, a niektóre tezy nas frapowały. Gość powiedział nam m.in. „Pisanie i publikowanie poza krajem własnego języka nie jest żadnym odrębnym problemem, skoro się zważy, że trudność porozumienia upowszechnia się i staje się czymś niemal normalnym”. A także: „Szczegół kraju, w którym się mieszka, obłok, twarz, muszla na plaży, powinien wystarczać do rozgrywania własnej, zasadniczej stawki”⁷.

Przywitałem wtedy admirowanego gościa słowami, które się dziwnym trafem zachowały na pożółklej kartce, a które z uwagi na autentyczność przytoczę.

Z szeregu wieczorów autorskich, które urządziliśmy w tej sali, zapamiętałem poprzedni wieczór naszego gościa, jakieś sześć czy siedem lat temu. Byliśmy dumni, że mogliśmy go przedstawić po raz pierwszy londyńskim miłośnikom poezji. Podobne uczucia nurtują mnie i dziś, kiedy znowu mamy zaszczyt powitać poetę w naszych progach.

Nie muszę podkreślać chyba rzeczy oczywistej, że Czesław Miłosz od dawna jest z nami w kontakcie. Dzisiejszy wieczór potwierdza jego przychyłność, jak świadczyła o niej wypowiedź drukowana w naszym piśmie kilka miesięcy temu, w której nie szczędzi nam zresztą uwag krytycznych⁸. Poeta dał dowód zainteresowania naszymi poczynaniami. Pomawiał nas wprawdzie o to, że tytuł pisma przywłaszczyliśmy sobie bezprawnie z jego książki. Ale to jest jego prywatna wersja. Naszym zdaniem, to on właśnie nazwał jedną z książek na cześć świetnego pisma — a taki epitet wyczytałem właśnie w „Dzienniku Polskim”, naszej londyńskiej wyroczni — na cześć „Kontynentów”. To że Miłosz uczynił to o rok wcześniej od ukazania się pierwszego numeru naszego miesięcznika, świadczy o jego znakomitej intuicji poetyckiej. W jego korespondencji wreszcie znajdujemy ślady żywego śledzenia tego wszystkiego, co się w naszym środowisku dzieje.

Jesteśmy mu za to wdzięczni, rzecz jasna, a od siebie możemy go zapewnić o wy-

³ F. Śmieja, *Głos organizatorów wieczoru w Instytucie*, Dziennik Polski 14.10.1957, s. 2.

⁴ *Merkuriusz Polski – Życie Akademickie* 1957 nr 10/11(90/91), s. 22.

⁵ Pierwszy numer „Kontynentów” ukazał się w styczniu 1959 r.

⁶ Cz. Miłosz, *Pozycje*, *Kontynenty* 1963 nr 57, s. 1.

⁷ Tamże.

⁸ Cz. Miłosz, *Kilka żądań*, *Kontynenty* 1962 nr 45, s. 1–3.

sokim uznaniu dla jego pisarstwa. Niedawno Gość nasz ukończył pięćdziesiąt lat i mówiący te słowa przemyślał o stosownym uczczeniu tego jubileuszu. Niestety, skończyło się na słowiańskim dumaniu... A Miłosz, zaiste, zasługuje z wszech miar na uczczenie. Złożylibyśmy w ten sposób hołd człowiekowi o naprawdę imponującym dokonaniu. Przypomnijmy sobie jego dorobek.

Tyle się mówi — i zapewne nie bez racji — o ciężkiej doli emigracyjnego pisarza. O ile sytuacja materialna przedstawia się źle, o wiele smutniejsza jest sytuacja psychiczna. Otaczają nas milczące pióra. Stare talenty jakby wygasły. Obiecujący pisarze dają nam najczęściej utwory marginesowe. Na tle tych długich siedmiu lat chudych, Miłosz rysuje się odrębnie. Żadaje kłam tezie, jakoby poza granicami Polski nie można było tworzyć intensywnie. W ciągu ostatnich dziesięciu lat Czesław Miłosz wydał dziewięć tomów poezji i prozy oraz pięć tomów przekładów i opracowań. Są to pozycje poważne, niektóre przełożono na wiele języków. Jeżeli dodać do powyższej listy eseje i przekłady na język polski a także na język angielski, otrzymamy imponujący obraz dokonania.

Krytycy a także wprowadzający, jak ja dzisiaj, niepoprawnie sięgają po jakiś cytat, jakąś myśl, która jakby *in nuce* charakteryzuje osobę, o której mówią, która ukazuje jej poetycką sylwetkę. Jest to proceder nieco ryzykowny lecz wielce pomocny i zrozumiały.

Kiedy wertowałem najnowszy tom wierszy naszego dzisiejszego Gościa *Król Popiel*⁹ z 1962 roku, znalazłem w nim na ostatku poemat o Ameryce, bliżej, o Kalifornii. Poemat zresztą na wskroś przeszyty krajobrazem polskim, wsią litewską, utwór miły mojemu sercu za reminiscencje historyczne, za ślady odysei Alvara Nuñeza Cabeza de Vaca i heroicznie sprawnego w rzeczach świeckich franciszkanina ojca Junipery Serra, któremu Kalifornia zawdzięcza tyle pięknych nazw miejscowości jak: Los Angeles, San Francisco, Santa Barbara czy San Juan.

W tym to poemacie znajduje się czterowiersz, który kojarzy w moim umyśle dwa wydawać by się mogło, wrogie obozy, dwa krańcowo różne źródła natchnienia poetyckiego. Poeta dostrzega piękno obu światów i przy dokładniejszym spojrzeniu piękno to jest wcale podobne. Piękno świata, o którym współcześni wolą mówić z przekąsem i udalnością nowego, tak nieludzkiego dla tradycjonalistów. W tym fragmencie widzimy nie tylko możliwości nowej poezji, jest on, wydaje mi się, charakterystyczny dla poezji Miłosza, tej arki przymierza, by posłużyć się utartym określeniem, pomiędzy żywotnymi elementami poezji przedwojennej a odkrywczymi cechami liryki współczesnej.

Można by już cytat poprzedzić wersami początku członu dziesiątego:

Nad jego grobem Mozarta zagrali
Bo nic nie mieli co by ich dzieliło
Od żółtej gliny, chmur, nadgniłych dali
A pod za dużym niebem za cicho im było.

Nieco dalej następuje czterowiersz, o który mi chodzi:

Brzmiał Mozart, z pudru peruk odwinięty,
I babim latem unosił się długo,
Niknąc nad głową, w tej pustce którądy
Szedł odrzutowiec z cienką białą smugą¹⁰.

Kilka tygodni po spotkaniu, w liście z podparyskiej miejscowości Montgeron datowanym 9 lipca 1963 roku Miłosz napisał m.in. „Chcę podziękować gorąco za miłe przyjęcie w Londynie i za Pana wstęp do mojego wieczoru autorskiego traktujący mnie niemal jak jubilata”...

⁹ Cz. Miłosz, *Po ziemi naszej*, [w:] tegoż, *Król Popiel i inne wiersze*, Paryż 1962.

¹⁰ Tamże, s. 52.

Myślę, że od tamtego czasu Poeta miał bardzo wiele okazji, by się do takiego traktowania przyzwyczaić.

W Kanadzie na jesieni 1980 roku zorganizowano naukową dyskusję na temat polskości pojmowanej w Ameryce Północnej tj. w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie¹¹. Zaproszono do niej również Miłosza. Z euforią organizatorzy stwierdzili, że Toronto wydało się Miłoszowi atrakcyjne i chętnie przyjął zaproszenie. A tu nagle gruchnęła na cały świat wiadomość, że w tym roku Nagroda Nobla z literatury przypadła mieszkającemu w Stanach Zjednoczonych imigrantowi z Polski, Czesławowi Miłoszowi. Wtajemniczeni członkowie panelu, w skład których wchodził Bogdan Czaykowski z Uniwersytetu Brytyjskiej Kolumbii i ja, z University of Western Ontario w London, przyklasnęliśmy sensacyjnej wiadomości. Ale jednocześnie pojawiły się obawy i wątpliwości, czy w nowej sytuacji zaproszony do nas poeta się zjawi na dyskusji zorganizowanej przez mało znaną organizację w Toronto. A jednak Miłosz zdecydował się przylecieć, bo oprócz wystąpienia pod polską egidą, miał zaproszenie kanadyjskie do wystąpienia w ramach odczytów na Harbour Front. Od 1974 roku organizacja Autorzy w Centrum na Harbourfront odgrywa ważną rolę w kulturalnym życiu Kanady starając się pokazać Kanadyjczykom najciekawszych na świecie powieściopisarzy, eseistów i poetów.

W dyskusji o polskości wnet wyłonił się mizerny obraz amerykańskiej Polonii, zasiedziałej wprawdzie i licznej, ale kulturalnie wydziedziczonej, w pewnym sensie bezdomnej. Mało znającej i nieświadomej swego dziedzictwa i dlatego upośledzonej. Ta mała świadomość powoduje brak dumy z pochodzenia i kompleks niższości, w końcu zasklepienie się, ucieczkę w rodzinne i parafialne obchody i tradycje, kontentowanie się prymitywnymi tańcami i ludową muzyką, co odstręcza młodych ludzi.

Miłosz nieswojo się poczuł w takiej atmosferze, wychowany w wyższej kulturze Polski i obracający się w Stanach Zjednoczonych w kręgach akademickich. Aczkolwiek zapewniał, że nie chodzi mu o deprecjonowanie wartości obecnych tak samo u ludzi mniej wykształconych, ale o zasadnicze trudności z pokonaniem dystansu między nimi. Jak może pomóc? Jak sprawi, by go rozumiano, rozumiano jego poezję i piśmarstwo? Może okazał się praktyczniejszy pisząc historię literatury, bo dał ludziom poznać wartości ich dziedzictwa?

Uznał więc wraz z innymi nagłą potrzebę, by feralne milczenie polskiej diaspory, tragiczne doświadczenie pokoleń na emigracji artystycznie wyrazić, wyartykułować, uwydatnić niewiarygodny świat cierpienia i ofiarności. Zerwać z dotychczasowym milczeniem. Nie tylko tłumaczyć, że znaleźli oni ucieczkę i pociechę w drobnych rodzinnych nawykach i przywiązaniach.

Następnego dnia w Trinity College czytał nam przekłady Pisma św. na język polski. Była też okazja do zrobienia pamiątkowych fotografii. Skorzystał z tego mój syn, Marek, któremu udało się zrobić kilka zdjęć poety a także sfotografować moją żonę i mnie z Miłoszem. (Ta fotografia narobiła dużo wesołości później w Polsce. Moja bratanica chodziła do szkoły powszechnej w podmiejskim Zabrze. Na lekcjach polskiego nauczycielka z wielkim przejęciem opowiadała o znakomitym poecie Miłoszu. Widząc jakieś rozluźnienie zachowania mojej bratanicy spytała ją, czy dobrze zapamiętała nazwisko wielkie-

¹¹ Międzynarodowa konferencja naukowa na temat „Polacy w Północnej Ameryce” odbyła się w dniach 23–25 października 1980 r. na University of Toronto; zob.: *Kronika kanadyjska*, Kultura 1980 nr 11(389), s. 139.

go poety? Na to ona odpowiedziała, że owszem i że jej stryj ma z nim fotografię. Pysznie niosła zdumionej nauczycielce następnego dnia fotografię z Toronto.)

Na Harbourfront liczne audytorium kanadyjskie entuzjastycznie witało nie tylko wybornego poetę i pisarza, ale także świeżo upieczzonego Noblistę.

THREE MEMORIES ABOUT MIŁOSZ

The decision of Czesław Miłosz about staying in exile in 1951 was kindly accepted by the environment of young writers and Polish publicists in Great Britain. The writers gathered around the "Continents" journal established cooperation with the poet and were inviting him to England. The article is a memory from the meetings of at that time one of young writers: in London and in Canada.

KEY WORDS: Cz. Miłosz; Polish literature in Great Britain; Poetical Group "Continents."

(m.sz.)

HISTORIA LITERATURY

**POWOJENNE LOSY ŻOŁNIERZY
POLSKICH NA ZACHODZIE
(W ŚWIETLE TWÓRCZOŚCI
BELETRYSTYCZNEJ PISARZY
DRUGIEJ EMIGRACJI)**

Jerzy SPEINA (Toruń)

Dzieło literackie, takie, które porządkuje zdarzenia w czasie, wykazuje tendencję do uwzględniania w ich prezentacji tego, co nie mieści się w klasycznym dyskursie historiografii; dyskurs ten opisuje wprawdzie pewien zamknięty, skończony przebieg wydarzeń w sposób bardziej wszechstronny i systematyczny, ale pozbawiony jest napięcia między historią zbiorową a doświadczeniami osobistymi, a także intencji wyznaczenia jakiejś perspektywy egzystencjalnej i psychologicznej dla oceny wielowymiarowości ludzkiego losu. Koncentracja interesujących nas tu przekazów literackich na wysłowieniu myśli i emocji związanych z bezpośrednim, jednostkowym odniesieniem do wypadków co prawda współczesnych, ale stopniowo przechodzących już — tak to wygląda z perspektywy drugiej dekady XXI w. — do czasu historycznego, może być powodem, dla którego warto przyjrzeć się owym przekazom bliżej.

Spojrzeniem objęte zostaną powieści i opowiadania (na obrzeżu znalazła się, skromniej reprezentowana, liryka) — utwory ukazujące trudne drogi pokolenia tzw. emigracji żołnierskiej, zmuszonego w wyniku najazdu dwóch zaborczych armii na ziemię polską do jej obrony w kampanii wrześniowej, a później do walki „za wolność

naszą i waszą”¹ przeciwko niemieckiemu najeźdźcy u boku aliantów zachodnich na różnych frontach, w najniebezpieczniejszych miejscach (pod Narwikiem, Tobrukiem, Monte Cassino, Falaise...) lub w podziemnym ruchu oporu w okupowanej Polsce; po wojnie zaś — do rozproszenia się, z powodów głównie politycznych, po wielu krajach świata i zapuszczania korzeni w ich nie zawsze przyjazny grunt.

Są to dzieła w większości trwale wpisane w panoramę piśmiennictwa powstałego na obczyźnie, choć mniej wybitne (nie przedstawiają sobą różnorodności i skomplikowania zabiegów pisarskich, nie stanowią wyzwania dla zastanych i sprawdzonych już technik literackiego sposobu kreowania rzeczywistości) i nie sytuujące się w centrum życia literackiego emigracji. Ponieważ zamierzam mówić przede wszystkim o ich horyzoncie poznawczym, o zawartości treściowej (ujętej zasadniczo w perspektywie historyczno-socjologicznej), a nie ukształtowaniu językowo-kompozycyjnym czy konwencjach gatunkowo-stylistycznych, wystarczy, jeśli powiem w tym miejscu, że odwołują się one w konstrukcji podmiotu mówiącego najczęściej do postawy uczestnika lub naocznego świadka; że korzystają — jeśli idzie o prozę fabularną — z komentarza wyjaśniającego i oceniającego fakty, który bywa włączany najczęściej w wypowiedź postaci, natomiast w strategiach narracyjnych, służących podkreśleniu przyczynowego, czasowego i przestrzennego układu zdarzeń, sięgają przede wszystkim do tradycji realizmu, niekiedy wzbogaconej technikami reportażu społeczno-obyczajowego i powieści psychologicznej.

Wypada rozpocząć naszą narrację od przypomnienia przełomowych rozstrzygnięć politycznych, które decydująco wpłynęły na dzieje polskiego wychodźstwa wojennego. Otóż po cofnięciu w lipcu 1945 r. przez mocarstwa zachodnie uznania dyplomatycznego rządowi Rzeczypospolitej Polskiej na uchodźstwie, a tym samym usankcjonowaniu Tymczasowego Rządu Jedności Narodowej, ustanowionego poza jakąkolwiek procedurą demokratyczną — co było bezpośrednią konsekwencją układów i zobowiązań jałtańskich — na początku 1946 r. władze brytyjskie podjęły działania mające na celu reformowanie Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie (PSZ).

Powodem były — podkreśla Rafał Habielski — zarówno kwestie polityczne, to jest naciski na Londyn rządu w Warszawie, jak i względy finansowe. W nocy wystosowanej 14 lutego rząd warszawski oświadczał, że polskie oddziały stacjonujące za granicą nie mogą być uznawane za jednostki Wojska Polskiego i domagał się ich rozwiązania. Niebagatelną rolę odgrywały także pokrywane przez rząd brytyjski koszty utrzymania PSZ².

Polskie oddziały wojskowe w liczbie prawie 250 tysięcy żołnierzy znajdowały się we Włoszech, Wielkiej Brytanii, Niemczech i na Bliskim Wschodzie. Na półwyspie Apenińskim stacjonował 110-tysięczny 2. Korpus Polski, stanowiący — jak pisze Wojciech Roszkowski —

poważną siłę wojskową i problem polityczny dla rządu angielskiego, tym bardziej że żołnierze i uwielbiany przez nich gen. Anders chcieli utrzymać korpus jako samodzielna, zwartą grupę zdolną do podtrzymywania aktualności sprawy polskiej. [...] Do marca 1946 r. wróciło do kraju zaledwie około 40 tys. żołnierzy. [...] W marcu 1946 r. rząd brytyjski oświadczył, że pragnie powrotu żołnierzy polskich do kraju oraz że ci, którzy

¹ Słowa te umieszczono na pomniku poległych żołnierzy 3. Dywizji Strzelców Karpaccich na wzgórzu 593 na Monte Cassino (pomniku odsłoniętym 18 VII 1945 r.).

² R. Habielski, *Życie społeczne i kulturalne emigracji*, Warszawa 1999, s. 22 („Druga Wielka Emigracja 1945–1990”, t. 3).

uznają to za niemożliwe, będą traktowani w sposób godny ich zasług, choć bez gwarancji prawa pobytu na terenie Imperium Brytyjskiego. 21 III rząd RP zaprotestował przeciw likwidacji PSZ, jednak rząd angielski postanowił przenieść II Korpus z Włoch do Anglii i przesunąć żołnierzy do Polskiego Korpusu Przysposobienia i Rozmieszczenia, tymczasowej organizacji wojskowej w ramach brytyjskich sił zbrojnych, z której mieli być rozsielani w miarę powstających możliwości zatrudnienia. [...] Od lipca do października 1946 r. przewieziono wojska II Korpusu do Anglii i rozpoczęto jego rozsielanie wraz z innymi jednostkami polskimi na Zachodzie. Do końca 1946 r. ponad 90 tys. żołnierzy PSZ osiedliło się w różnych krajach Europy Zachodniej i Ameryki³.

Jeśli idzie o wspomniane przed chwilą względy finansowe, to należy sobie uświadomić, że rząd Wielkiej Brytanii obawiał się przygarnięcia na stałe wielotysięcznej rzeszy imigrantów, gdyż mogło to doprowadzić do nadmiernego obciążenia jego budżetu; zresztą również ludność brytyjska była zaniepokojona, że powojenni przybysze, nie tylko narodowości polskiej, będą jej „zabierali” pracę, dach nad głową oraz skąpe dobra racjonowane. Do sprawy tej przybliży nas Habielski, powołując się na doniesienia ówczesnej prasy polskiej na wychodźstwie:

Przeciw zatrudnianiu obcokrajowców występowały silne w Wielkiej Brytanii związki zawodowe, nad których zastrzeżeniami rząd labourzystowski nie mógł przechodzić do porządku dziennego. W początku 1947 r. stosowne porozumienia podpisane zostały np. pomiędzy rządem a związkami zawodowymi rolników i robotników rolnych. Brytyjskie ministerstwo pracy uzyskało także zgodę związku na zatrudnianie Polaków w górnictwie, przemyśle metalowym, hutnictwie i budownictwie drogowym. Mimo to dochodziło jednak do wysuwania przez regionalne związki poszczególnych branż postulatów sprowadzających status polskich robotników do pracowników drugiej kategorii (np. żądanie zwolnień Polaków w pierwszej kolejności w wypadku ograniczania liczby zatrudnionych)⁴.

³ W. Roszkowski, *Historia Polski 1914–1991*, Warszawa 1992, s. 169. Co do PKPR: pisał Tymon Terlecki w liście z 12 sierpnia 1946 r. do Kazimierza Wierzyńskiego, że organizacja ta „nie przewiduje żadnej formy specjalnej dla inteligentów, zaszeregowuje jednakowo wszystkich”, ofiarowując perspektywę pracy fizycznej lub życia w prymitywnym obozie, czyli „wegetacji pozbawionej sensu i widoków”; cyt. z: N. Taylor-Terlecka, *Nieustający kryzys czytelniczo-wydawniczy. Sytuacja jednego pisarza na marginesie polskiego życia wydawniczego w Londynie*, [w:] *Katolicki Ośrodek Wydawniczy Veritas w Londynie. Nie zamknięty rozdział. Studia i szkice*, pod red. Z. E. Wałaszewskiego i R. Moczkodana, Toruń–Londyn 2003, s. 71.

⁴ R. Habielski, *Życie społeczne i kulturalne*, s. 36. Ciekawe dane dotyczące poruszanej tu sprawy znajdziemy w tekście Hanny Świdorskiej *Polska społeczność w Wielkiej Brytanii 1939–1950* (Kultura 1990 nr 1/2/508–509/, s. 184): „Demobilizacja PSZ w Anglii pociągnęła za sobą sprowadzenie na Wyspę rodzin wojskowych rozproszonych po świecie, co miało miejsce w latach 1946–1949, i zakwaterowanie ich w opustoszałych obozach wojskowych. Dla samych tylko rodzin 2 Korpusu przeznaczono 160 obozów. Planowano trzymać w nich Polaków jak najdłużej nie tylko ze względu na kryzys mieszkaniowy, ale żeby te spartańskie warunki zachęciły ich do opuszczenia Anglii. Pod koniec r. 1948 okazało się jednak, że polski ciężar nie jest aż tak straszny, jak się zdawało, bo ze 140.200 Polaków na Wyspie tylko 19,8 % pozostawało na rządowym utrzymaniu, a reszta przeszła na własny garnuszek. Sprawozdanie PRC [Polish Resettlement Corps] podkreślało korzyści z zatrudnienia Polaków w przemyśle brytyjskim, m.in. i to, że choć należeli do najniższej płatnych robotników niewykwalifikowanych, to jednak (ze względu na bardzo wysoką wśród nich proporcję samotnych mężczyzn) liczba Polaków płacących podatki była ponad przeciętną całej pracującej ludności”. Artykuł stanowi recenzję książki *The Formation of the Polish Community in Great Britain 1939–1950* Keitha Sworda (napisanej we współpracy z Normanem Daviesem i Janem Ciechanowskim).

Inne rządy zachodnie też apelowały do przebywających na ich terenie byłych żołnierzy armii sprzymierzonych, aby jak najszybciej udali się do swych domów. Wielu odbiorców tego apelu spośród Polaków (byli wśród nich również uchodźcy cywilni), nieufnych wobec porządku politycznego wprowadzanego nad Wisłą przez komunistów, odmówiło repatriacji. Argument nie do odparcia wysuwali wygnańcy z zabużańskich kresów, którzy w olbrzymiej większości przeszli przez więzienia i obozy sowieckie: nie mieli dokąd i po co wracać, ponieważ na mocy arbitralnych postanowień, powziętych w Jałcie przez przywódców koalicji antyhitlerowskiej, ich domy i ziemie znalazły się poza granicami państwa polskiego. Ostatecznie 90 procent składu 2. Korpusu pozostało na emigracji.

Zdecydować się na powrót do kraju, biorąc pod uwagę związki rodzinne, tęsknotę za bliskimi i potrzebę dopełnienia wobec nich moralnego obowiązku, czy zostawić za sobą wszystko i wybrać tułaczkę na obczyźnie? Na to pytanie, kryjące w sobie splot przesłanek (psychologicznych, moralnych, ideologicznych) muszą sobie samodzielnie odpowiedzieć rozlokowane we Włoszech masy żołnierskie z *Amnestii* (*Drugi rzut i inne opowiadania*, Paryż 1968) Czesława Dobka (autor walczył w roku 1944 na froncie włoskim, gdzie dosłużył się stopnia kapitana jako zastępca dowódcy dywizjonu artylerii lekkiej w 5. Karpackiej Dywizji Piechoty; za udział w bitwie pod Monte Cassino został odznaczony Krzyżem Walecznych). *Amnestia* pokazuje, jak „wielka polityka” wpływa na małe ludzkie dramaty i konflikty, na konkretne decyzje podejmowane z dnia na dzień. Do wyjazdu nakłania żołnierzy i oficerów ulotka, odwołująca się do ich poczucia patriotycznego; można z niej wyczytać, że dźwigająca się z ruin ojczyzna „potrzebuje pomocy każdego ze swoich synów wobec mozolnego zadania odbudowy kraju oraz zacierania śladów spowodowanych wojną spustoszeń”. I wszystko byłoby w porządku, wezwanie to zostałoby chyba przyjęte — gdyby nie umieszczone na jego końcu słowa, jakby dopisane inną ręką, niewykluczone, że przez warszawską misję wojskową: „Dekret amnestyjny z sierpnia 1945 r. będzie stosowany do wszystkich członków Polskich Sił Zbrojnych powracających z zagranicy”. Zdumieni takim obrotem sprawy wojskowi nie mogą pojąć, dlaczego ofiarowuje się im amnestię — i próbują dociec, jakiego to dopuścili się przestępstwa, które wymaga wymazania przez krajowy wymiar sprawiedliwości. Major, dowódca dywizjonu artylerii, uważa, iż należy pozostać na Zachodzie i kontynuować walkę zbrojną o wolną i suwerenną Polskę, oczekuje tego bowiem trzydziestu dwóch jego zmarłych podkomendnych, których pochował w piaskach pustyni uzbeckiej. Ich cierpienia i śmierć, ofiarowane, aby inni mogli żyć, nie mogą, jego zdaniem, okazać się daremne.

Dramat zdemobilizowanych żołnierzy, nie widzących dla siebie możliwości re-emigracji, uczynił tematem wiersza *Powrót* (*Lata londyńskie*, Londyn 1946) Marian Hemar, żołnierz Samodzielnej Brygady Strzelców Karpackich, w roku 1942 odkomenderowany do Londynu do pracy w Ministerstwie Informacji i Dokumentacji, autor znany dobrze z czasów przedwojennych, po wojnie naczelnym satyryk emigracji niepodległościowej. W wierszu przemawia słowami przenikniętymi goryczą w imieniu zbiorowości, do której sam należy:

Im—że to powrót wysławiać?
Ich do tej drogi namawiać,
Ich naglić trzeba? Dlaczego?

Jak wytłumaczysz to komu,
Że przecie, gdy chcą do domu —
Chcą do swojego?

Jaką radę dasz tułaczym snom
 I łzom i twarzom, co bledną
 Na myśl o powrocie

 I sercom, dla których — dom
 I wolność w domu — to jedno
 I w jednej zawarte tęsknocie?

 Na cmentarzu zgliszcz i zgnilizny
 Tak się nasze zwycięstwo święci —
 [...] ⁵

Podobne poczucie gorzkiego zawodu, przekonanie, iż wysiłek zbrojny żołnierza polskiego okazał się bezowocny i bezcelowy, przebija z tekstu *Na pożegnanie*⁶ Pawła Moskwy (brał udział w wojnie obronnej 1939 r., a po przedostaniu się na Wyspy Brytyjskie służył w lotnictwie wojskowym). Wiersz daje wiele do myślenia na temat pojęcia lojalności i jego praktycznego zastosowania w okresie tuż powojennym przez sprzymierzeńców w stolicy brytyjskiego imperium. Poruszająca jest bezpośredniość głosu poety, zachowana dzięki wypowiedzi potocznej, która bierze górę nad konwencjami języka literackiego:

Znad wód kanału, sponad ruin Ruhry,
 Zwołani dzisiaj — lądujemy w szyku,
 Z min niewyraźnych odgadując z góry,
 Że już nie trzeba... Nas — polskich lotników.

My — co nas mierzył fetor niedowiarków,
 My — Don Kichoty z niebieskiej granicy,
 Za nieobecnych, leżących w Newarku,
 Słuchamy pochwał... My — polscy lotnicy.

Słuchamy gadań o sławie, o dumie,
 O czynach, których nikt nam nie zapomni,
 W naszym matolstwie nie mogąc zrozumieć,
 O czym mówicie... My polscy bezdomni...

„Pierwsi w potrzebie”, „niezrównani w boju”
 (I w naiwności, której nikt nie zmierzy)
 Zbieramy od was, w godzinę pokoju,
 Ochłapy glorii... My — polscy frajerzy!⁷

Ta przewidziana dla obiegu popularnego poezja dawała zapewne wyraz odczuciom sporej części emigracyjnych czytelników.

Temat repatriacji pojawia się w jednym z epizodów *Czarnej koronki* Mariana Czuchnowskiego, powieści, w której koleje losu głównej postaci nawiązują w czytelny sposób do biografii autora. Epizod ów wprowadza ostrą wymianę zdań między Andrzejem Morzysarną — więźniem Berezy i sowieckich łagrów, ewakuowanym z Armią Polską na Bliski Wschód i stamtąd przeniesionym służbowo do wojennego Londynu,

⁵ M. Hemar, *Poezje zebrane. Wrzesień 1939–maj 1945*, oprac. A. K. Kunert, Łomianki 2006, s. 493–494.

⁶ P. Moskwa, *Air mail. Wiersze*, [b.m., England 1947].

⁷ P. Moskwa, *Wiatr nas nosi po świecie. Antologia polskiej poezji żołnierskiej na obczyźnie 1939–1945*, przedmowa A. Międzyrzecki, wyb., oprac., noty B. Klimaszewski, wstęp i współpraca W. Ligęza, Kraków 1993, s. 193.

a przebywającym również w tym mieście inżynierem Makutrą, który zamierza urządzić się w Polsce, zapoznawszy się z plikiem komunistycznych broszur i ulotek propagandowych zachęcających do „budowy ojczyzny, wznoszenia gmachu, zablizniania ran”. Morzysarna, patrzący trzeźwo, bez złudzeń na powojenną rzeczywistość polityczną kraju, nie rokującą pomyślnego dla demokracji biegu wydarzeń, nie szczędzi inżynierowi drwin, ponieważ ten oznajmia, powołując się na wspomniane broszury i druki ulotne: „Gwarantują wszystkim pracę, pomoc i przebaczenie, braterską dłoń”.

— Pomoc, pracę, braterską dłoń, wszystko to znam. Trzy lata mi wystarczyło. Takie rzeczy, jak zegarek albo kalesony, powinieneś mieć pan tam przykute do ciała na łańcuchu. Tak samo buty z cholewami. Przynajmniej ich panu nie zdejmą podczas snu. Tylko za dnia. Razem z głową. To jeszcze też rozumiem. Ale co panu przebaczą? Niejasny punkt⁸.

Ze zrozumieniem przyjmiemy gryzącą ironię Czuchnowskiego, jego ostrzeżenie przed niebezpieczeństwami czyhającymi na powracających do Polski, po przeczytaniu fragmentu książki Władysława Andersa *Bez ostatniego rozdziału* (Newton 1949); chodzi o zawarte w nim wystąpienie ministra Ernesta Bevina w Izbie Gmin z 20 marca 1946 r.:

Rząd JKM od wielu miesięcy nalegał na polski Rząd Tymczasowy, by ujawnił warunki, na których podstawie żołnierze będą mogli wracać. Obecnie osiągnięto porozumienie z polskim Rządem Tymczasowym i postaraliśmy się o wydanie oświadczenia w języku polskim, skierowane do każdego członka Polskich Sił Zbrojnych. Żołnierze otrzymają je dzisiaj⁹.

A jak to porozumienie przedstawiało się od strony Warszawy? Przytaczam słowa generała Andersa:

Nazajutrz po oświadczeniu ministra Bevina rozgłoszła warszawska ogłosiła: „Celem uniknięcia jakichkolwiek nieporozumień stwierdza się na podstawie informacji kół zbliżonych do Ministerstwa Spraw Zagranicznych, że rząd nie składał żadnego oświadczenia w sprawie postawy rządu wobec żołnierzy polskich, którzy chcą powrócić do Polski, ani co do warunków, jakie czekają ich po powrocie”. W komunikacie tym była również taka wzmianka: „Bevin bierze na siebie ochronę Polaków w Polsce”¹⁰.

Część uchodźców, wcale liczna, stanowiąca emigrację z wyboru — bezradna i zrezygnowana — nie miała odwagi szukać dróg prowadzących do kraju ze względów pozapolitycznych, czysto subiektywnych.

Wracać tam? Ziemia cicha, liście brzoź opadłe,
wątle zboża i pełne boleści wieczory —
Jakże nam wskrzesić życie w ruinach umarłe? —
Uśmiechnę się i powiem po angielsku: *sorry*. —

Powyższe zniewalające szczerością (można powiedzieć także: poczuciem trzeźwości) i bardzo pesymistyczne wyznanie znalazło się w wierszu Józefy Radzymińskiej *O powrocie trudnym*¹¹.

⁸ M. Czuchnowski, *Czarna koronka. Powieść*, Londyn 1966, s. 275.

⁹ W. Anders, *Bez ostatniego rozdziału. Wspomnienia z lat 1939–1946*, Lublin 1992, s. 431–432.

¹⁰ Tamże, s. 433.

¹¹ *Przypływ. Poeci 2 Korpusu*, do druku przygotował J. Bielatowicz, Rzym 1946, s. 93. Poetka brała udział w działalności konspiracyjnej AK i walczyła w powstaniu warszawskim; po

O tym, jak wyglądało przystosowywanie się żołnierzy Armii Polskiej, a także przybyszów z obozów, dawnych urzędników biur wojskowych, akowców, do codzienności uchodźczego bytowania, opowiada Danuta Mostwin w bogatej w spostrzeżenia obyczajowe kronice powieściowej *Dom starej lady* (Londyn 1958).

Z powieści tej, opartej w dużej mierze na własnych przeżyciach pisarki¹², dowiadujemy się, że po wielu latach służby, po rozmaitych przejściach na frontach i w niewoli, wyżsi oficerowie (bo głównie oni znaleźli się w polu widzenia autorki) udają się na kursy rzemieślnicze, gdyż taki jest rozkaz dowództwa PSZ. Próbuje stać się szewcami, tapicerami, cukiernikami, licząc na to, że zdobycie praktycznego zawodu pozwoli im pozostać w Anglii, Walii, Szkocji, zapewnić sobie i rodzinie skromne środki utrzymania. Są i tacy, którzy kupują na kredyt zrujnowane posesje; doprowadzają je własnymi siłami do stanu używalności i wynajmują pokoje. W lepszej sytuacji znajdują się oficerowie rezerwy, podoficerowie i żołnierze, w większości mający kwalifikacje fachowe zdobyte jeszcze w Polsce. Teraz, rozchwytywani przez pracodawców, obierają sobie jako karierę zawodową malarstwo pokojowe, murarkę, stolarstwo...

Znaczna grupa cywilów o rodowodzie wojskowym, ta, której nie dopisało na emigracji szczęście, zmęczona zastępczą, dokuczliwą w swej tymczasowości egzystencją, skazana na status obywateli drugiej kategorii, nie akceptowana przez ksenofobicznie nastawionych Anglików (nieraz dosięgają ją z ich strony słowa: „*Go back to your country*”), zaczyna narzekać na okropny angielski klimat — i zastanawiać się podczas spotkań w Klubie Białego Orła, czy nie należałoby wyruszyć w świat w poszukiwaniu bardziej przyjaznego miejsca osiedlenia¹³. No i po staraniach i zabiegach umożliwiających zamieszkanie w kraju uznanym bądź uchodźcom za najlepszy z dostępnych, gdzie można by osiąść na długie, bezpieczne lata¹⁴, rozjeżdża się z rojeniami o przyszłości, niesprecyzowanymi nadziejami:

Jechali do Australii i Kanady, Argentyny i Wenezueli, do Brazylii i Afryki, we wszystkie zakątki Ameryki Północnej. Pozostawali w Londynie, w małych miasteczkach angielskich, szkockich i walijskich, we Francji i Italii, w Szwecji, Norwegii, Indiach, w Niemczech i Szwajcarii. Docierali do miejsc nieznanych, do zakątków egzotycznych, głodni przygody, nieświadomi, że unoszą w sobie zarazek choroby, która pożerać ich

kapitulacji dostała się do niewoli niemieckiej i przebywała w obozach jenieckich. W kwietniu 1945 r. jako pracownica PCK wyjechała do Włoch, a w 1946 do Anglii. W roku 1948 przeniosła się do Argentyny i zamieszkała w Buenos Aires.

¹² Problematykę socjologiczno-psychologiczną pisarstwa beletrystycznego Danuty Mostwin omawiają M. Stępień (*Trzecia wartość. O twórczości Danuty Mostwin*, Kraków 2000) oraz J. Pastarska (*Trwanie w polskości. Emigranci wobec wyzwań życia na obczyźnie na przykładzie prozy Danuty Mostwin*, [w:] *Powrześnieowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*, pod red. V. Wejs-Milewskiej i E. Rogalewskiej, Białystok 2009, s. 829–842).

¹³ Godzi się zacytować w tym miejscu wyimek z książki R. Habielskiego *Niezlomni, nieprzejednani. Emigracyjne „Wiadomości” i ich krąg 1940–1981*, Warszawa 1991, s. 103: „Przeobrażeniom ulegał stosunek do byłych sojuszników, który z pełnego uniżenia i kompleksów w czasach wojny, przeradzał się w zdecydowanie niechętny. «Klimat, mgła, ‘ciśnienie’, wyłączność angielska, brzydota ulic, nuda publicznych lokali... nikt tego nie przeklął bardziej dosadnie niż Polacy» — zauważył Ferdynand Goetel” (*Polski Londyn, Wiadomości 1953* nr 18, s. 1).

¹⁴ Tę stronę procesu osiedleńczego opisuje R. Habielski (*Życie społeczne i kulturalne emigracji*, s. 41–55). Cytuję wprowadzające w temat zdanie ze s. 41: „Wpływ na migracje Polaków w okresie powojennym, oprócz decyzji podejmowanych przez zainteresowanych, miały rządy branych pod uwagę państw, rząd polski w Londynie oraz organizacje międzynarodowe (UNRRA, a później IRO)”.

będzie i spalać, aż staną się jak liście jesienne nawiane obcymi wiatrami na obce pola i drogi¹⁵.

Wydziedziczeni ze swej ojczyzny, nie pozbędą się już obezwładniającej nostalgii za utraconymi okolicami dzieciństwa i młodości, niepowtarzalną wartością tego, do czego się przyzwyczaili przed wybuchem wojny; nie uwolnią od melancholijnych, budowanych ze strzępków pamięci, wspomnień czegoś, co jest dalekie i nierealne, i co bezpowrotnie minęło. Znamienna jest tonacja listu jednej z drugoplanowych bohaterek, która po opuszczeniu Anglii osiadła z mężem w Argentynie:

Kochani moi! Im dalej, tym tęsknij nam do Was. Pięknie tu, pięknie, słonecznie, cieszę się wszystkim, ale wieczorem, jak sobie po tym zgiełku dnia usiądę sama, to mnie taka żalność za serce chwyta, a widzę, że i Lucio też i Stefcio... chociaż się przed sobą nie przyznajemy. Bo powiedzcie, gdzie nam będzie dobrze na świecie, gdzie?¹⁶

Ojciec narratorki, oficer przedwrześniowy, zabierający się w drogę do Stanów Zjednoczonych, nie traci najważniejszego dlań punktu orientacyjnego na mapie: wierzy, że podejmie marsz zwycięski ku Polsce. Wyjaśnia najbliższemu, dlaczego pakuje do kufra swoje mundury: nie przestał być żołnierzem, mogą wezwać go w każdej chwili. „To tylko urlop, moi drodzy, to tylko krótkie zawieszenie broni!”¹⁷

Pozostaniemy jeszcze przy tych wychodźcach wojskowych, którzy pozostali w Wielkiej Brytanii. Zajrzyjmy do nacechowanego reportażową lapidarnością tomu *O żołnierzu ciułaczu* (Londyn 1955) Janusza Kowalewskiego.

Narrator i bohater w roli głównej (*alter ego* autora¹⁸), przedwojenny dziennikarz — obdarzony nieprzeciętnym zmysłem obserwacji i cenną umiejętnością plastycznego odtwarzania szczegółów, a także dostrzegania tego, co zabawne — w cyklu opowiadań „emigracyjnych”, tej partii książki, w której ukazuje swoje oblicze człowieka zaciętego i pochmurnego, chwytą się dorywczych zajęć (są to lata „na dorobku” — późne 40. i początki 50.): zmagą się „z workami mąki, szczotkami, kubłami, kotłami i brytfanami”¹⁹, zmywa talerze; pracuje w kuchni, cukierni, nawet w betoniarni, później otrzymuje zatrudnienie jako *housekeeper* i przeżywa codzienną udrękę z lokatorami kamienicy czynszowej. Mógłby zdobyć wygodną posadę listonosza, gdyby był rodowitym Brytyjczykiem — nieważne dla urzędnika biura pośrednictwa pracy jest to, że Polak był się jako żołnierz brytyjskiej 8. Armii. Nie pogardza wprawdzie pracą fizyczną, broni go przed tym jego przedwojenne zaangażowanie w skrajnie lewicową działalność polityczną, nie może jednak pogodzić się z nieprzewidywanymi skutkami takiej pracy (wtedy, kiedy jest nadmiernie wyczerpująca i pozbawia czasu wolnego na równoległe bieżące życie prywatne). Jako inteligent nie może także przystać na zubożające go duchowo przebywanie w towarzystwie ludzi ze środowisk o drastycznie zaniżonych dążeniach i aspiracjach. Ostatni utwór z cyklu „emigracyjnego” kończy się optymistycz-

¹⁵ D. Mostwin, *Dom starej lady*, Baltimore–Toruń 2006, s. 91 („Pisma. Saga polska”, 5).

¹⁶ Tamże, s. 204.

¹⁷ Tamże, s. 205.

¹⁸ Janusz Kowalewski po układzie Sikorski–Majski dotarł z obozu pracy na północnym Uralu do Armii Polskiej w Uzbekistanie. Brał udział (jako szeregowy) w kampanii włoskiej 2. Korpusu i został odznaczony za waleczność pod Monte Cassino. Po wojnie, przeniesiony z Włoch do Anglii, został skierowany do Polskiego Korpusu Przysposobienia i Rozmieszczenia. W roku 1946 zamieszkał w Londynie.

¹⁹ W. Jaworski, *W szerszym kontekście. Spóźnione uwagi o książce Janusza Kowalewskiego*, Wiadomości 1972 nr 30, s. 4.

nie — nasz bohater, John otrzymuje stypendium z Polskiego Komitetu Edukacji Polaków w Wielkiej Brytanii i skierowanie na studia do szkoły handlowej.

W *Sprawie Jessy* — tekście zamykającym zbiór sentymentalnych, zaciekawiających egzotyką czasu bezpowrotnie minionego, opowiadań *Podróż do Brailowa* Ireny Bączkowskiej, urodzonej i wychowanej na wsi, na Ukrainie — porucznik Jerzy odrzuca perspektywę emigracyjnej stabilizacji w Szkocji, ponieważ nie umie żyć bez Polski. Godzi się na przerwienie go do kraju — i ginie w powstaniu warszawskim. Jego przyjaciel, też porucznik, przed rokiem 1939 urzędnik Izby Skarbowej, a później burmistrz, zmuszony w Londynie do pracy poniżej zdobytych kwalifikacji, dziurkuje i odbiera bilety na stacji kolei podziemnej. Trudno w tym momencie nie przywołać przepojonej sarkazmem konkluzji puentującej narrację: „No i cóż, jeden miał szczęście i zginął od razu, drugi nie miał szczęścia, to wszystko sprawa losu”²⁰. Do dydaktycznego przesłania *Sprawy Jessy* krytycznie odniosła się Barbara Toporska:

Ukochaną wadą Polaków jest tzw. „narodowy instynkt samobójczy”. Kto weń nie wierzy — bluźni. Nie mam ochoty się narażać, przeciwnie: chciałabym się przysłużyć, żeby z tego gremialnego bicia się w piersi wyszło coś pożytecznego. Proponuję więc, żeby zacząć wreszcie walczyć z naprawdą groźną narodowej manii samobójczej odmianą — literackiego harakiri. Oto przykład.

W ostatnim opowiadaniu tomu Polak, porucznik rezerwy, zakotwiczony ze swoim pułkiem w Szkocji, potrzebny, lubiany, popularny, kochany, wbrew oporom swego dowódcy, wbrew interesom osobistego życia, wbrew przekroczonej czterdziestce, skacze na ochotnika do Polski... Zdaje się, że wystarczy? Nie, Bączkowska uważa, że jeśli moralnie nie będzie wyłożony, ofiara dla ojczyzny nie będzie pełna, więc wykląda. Porucznik składa coś w rodzaju patriotyczno-ideowej deklaracji na piśmie, zakończonej słowami:

„Wpływy, pradawne wpływy, które ciągnęły się wiekami, które kazały hetmanowi Żółkiewskiemu napisać ten list pod Cecorą, ciągnęły się za mną wiekami”.

Mieszko I jest więc pewnie odpowiedzialny za knocenie dzisiejszej literatury²¹.

Lepiej wiedzie się — do pewnego czasu — wojskowym ze zbioru opowiadań *Drugi rzut* Czesława Dobka. Oto kapitan artylerii, Wierkowski, znalazłszy stałą przystań w Anglii, dorobił się nowoczesnej, przynoszącej niezły dochód pralni; innemu oficerowi, który dosłużył się tej samej rangi, udało się jedynie przyuczyć do fachu krawieckiego; marynarz Kamodny, ożeniony z Angielką, jest właścicielem firmy w Londynie, zajmującej się burzeniem starych domów (akcja dzieje się w latach 60.). Dobek poświęca także nieco uwagi robotnikom, przeważnie sprowadzonym z Niemiec dipisom, ale także byłym żołnierzom, którzy przeszli przez formację PKPR. Wszyscy oni zatrudnieni zostali w Szkocji przy przebijaniu tuneli dla elektrowni napędzanych wodą.

Mimo bardzo ciężkiej pracy i trudnych warunków życia w niezbyt dobrze zorganizowanych obozach, wielu szło do tunelu ze względu na wysokie zarobki sięgające 20 funtów tygodniowo (zarobek robotnika niewykwalifikowanego wynosił wówczas około 5 funtów)

— czytamy w nocie autorskiej dołączonej do tekstu „*Free Country*”²².

Na marginesie warto dodać, że zdobyte przez wychodźców polskich wykształcenie, stopnie wojskowe i stanowiska nic nie znaczyły również w Australii (otworzyła

²⁰ I. Bączkowska, *Podróż do Brailowa*, Londyn [1959], s. 231.

²¹ B. Toporska, *Powieść świetna, ale niedokończona*, *Wiadomości* 1960 nr 27, s. 3.

²² Cz. Dobek, *Drugi rzut i inne opowiadania*, Paryż 1968, s. 84.

ona dla Polaków swoje granice w roku 1947)²³. Może jeden przykład. W opowieści (dziennikiem podszytej) Andrzeja Chciuka pt. *Smutny uśmiech*, odnotowującej zwyczajne zdarzenia dnia powszedniego, pojawia się wzmianka o niejakim Januszu Tężyłowiczu, byłym majorze NSZ, żołnierzu powstania warszawskiego, który otrzymał zatrudnienie jako „robotnik na nocnej szychcie na plancie szlifierek u Holdena”²⁴.

Egzystencję typowej społeczności polskiej, składającej się z rodzin przybyłych z Bliskiego Wschodu, Afryki, Indii i Niemiec, osadzonej po burzach wojennych na pograniczu Anglii i Walii, przedstawia Janina Kowalska (właśc. Hanna Maria Świdorska) w książce o zakroju epickim, zatytułowanej właśnie tak: *Pogranicze*²⁵. Autorka — cytując jej wypowiedź ze *Słowa wstępnego* — „spędziła dwanaście lat w hostelach i obozach w różnych częściach Wyspy i dotąd czuje w kościach ich klimat” jako „jedynego w swoim rodzaju zjawiska w emigracyjnej socjologii”. Kontekst interpretacyjny tego utworu (jego miejsce na mapie literackiej) zarysował przekonująco Bogdan Czaykowski:

Tematycznie powieść Kowalskiej można by postawić obok *Trans-Atlantyku* Gombrowicza, *Katedry Sandwiczów* (stanowiącej pierwszą część *Turystów z bocianich gniazd*) Straszewicza czy pisanej w języku angielskim powieści Pietrkiewicza *Future to Let*. Wszystkie one drążą w jakimś stopniu, każda na swój sposób, problem polskości, polskich obciążeń, przywar i cnót, i wszystkie czynią to w zestawieniu z obcymi społecznościami, na obcej ziemi. Wszystkie zawierają elementy satyry, parodii i groteski.

Opowieść Kowalskiej różni się jednak zasadniczo od wyżej wymienionych utworów swoim charakterem realistyczno-dokumentarnym²⁶.

Pewne jej ogniwa narracyjne stylizowane są, jak zauważył Czaykowski, na epos heroikomiczny. Niepodobna teraz zająć się tą kwalifikacją gatunkową w sposób bardziej wyczerpujący, niechże więc potwierdzeniem sądu krytyka, a zarazem cząstkowym wskazaniem możliwości ekspresyjnych (estetyczno-aksjologicznych) przywołanej formy rodzajowej będzie przytoczenie wyimka z zajmującego mnie teraz tekstu:

Przy tym chudym bezrobociu Crowley ze wzmogoną pasją oddaje się hazardowi, ale uprawia go pocztą, i tylko najpoważniejsi myślą o sprawach polskich, korzystając z nadmiaru wolnego czasu, by uzupełnić swe militarne wykształcenie i nie zostać w tyle, gdy nadejdzie Chwila Dziejowa. A nadejść może lada moment, przecież w amerykańskim Kongresie mówi się o odrzuceniu Jałty, a nawet przeznaczają fundusze na tworzenie wśród uchodźców armii wyzwolenia. Nic dziwnego, że najbardziej patriotyczna część Crowleyu śledzi wypadki z najwyższym zainteresowaniem i boleje, że brak gotówki nie pozwolił jej wziąć udziału w wielkich manewrach na terenie opustoszałego obozu „gdzieś” w Midlandach. Dojazd kosztowny, a zresztą nie mają samochodów ani motorów, tak pożądaných w tej imprezie do zastąpienia czołgów przy ćwiczeniu ruchów tak-

²³ A. Raciński (*Nasze drogi w Australii 1947–1977*, Hobart 1978, s. 39) podaje, że ogółem w latach 1947–1952 przybyło do Australii około 3,7 tys. polskich żołnierzy, w tym 800 z Wielkiej Brytanii i 2,5 tys. z Niemiec (jeńców wojennych z września 1939 r., akowców i uczestników powstania warszawskiego). Na opracowanie to powołuję się za B. Żongołłowicz (*O pół globu od domu. Obraz Polonii australijskiej w twórczości Andrzeja Chciuka*, Toruń–Melbourne 2007, s. 17).

²⁴ A. Chciuk, *Smutny uśmiech. (Opowiadania)*, Paryż 1957, s. 19.

²⁵ Autorka we wrześniu 1941 r. po ogłoszeniu amnestii wynikłej z układu Sikorski–Majski opuściła wraz z rodziną miejsce zesłania na Syberii i znalazła się w formującej się w ZSRR Armii Polskiej (ojciec wcześniej wstąpił do wojska). W roku 1942 została przerzucona do Persji (Iranu). Następnie dotarła do Palestyny, skąd wyjechała w 1947 do Anglii. Tu mieszkała w obozach przejściowych dla Polaków.

²⁶ B. Czaykowski, *Wypisz, wymaluj. Pionierskie początki emigracji w Anglii*, Kultura 1982, nr 9(420), s. 141.

tycznych. Dlatego bez udziału Crowleya uczestnicy wojennej gry zapoznali się z bronią atomową i rolą kawalerii w nowoczesnej wojnie, i to zapoznali na własnej skórze, bo podczas dwugodzinnej akcji w te dziurawe baraki i burzany wałęły trzy atomówki typu Hiroszima i potem ekipy sanitarne długo zbierały rannych, którzy zdążyli uciec z życia. Straty w ludziach wyniosły tylko 42,2 %, co w wojnie atomowej należy uznać za wynik nader pozytywny, jak później podkreślono w dyskusji sztabowej, która odbyła się, gdy żywi, ranni i polegli zasiedli do żołnierskiego obiadu. Podkreślono, jak doskonale duch panuje w naszych szeregach i jednomyślnie postanowiono opracować, usystematyzować i przekazać do Kół Studiów Wojskowych polską terminologię nowoczesnej wojny i broni jądrowych, bo na polu prawdziwej bitwy nie będzie czasu jej wyjaśniać i drogo nas to może kosztować²⁷.

Nie ulega wątpliwości, że działanie normy gatunkowej eposu bohaterskiego zostało tu w sposób prowokacyjny obniżone; zarazem wydaje się rzeczą oczywistą — zwłaszcza jeśli uwzględnić cały układ wątków fabularnych książki Kowalskiej — iż mamy do czynienia z deheroizacją, której towarzyszy sympatia i dobroduszną wyrozumiałość dla organizacji życia w środowisku crowleyowskim. Dopowiedzieć należy jeszcze, że groźba bomby atomowej była obsesją pierwszych lat powojennych, nie tylko w Anglii.

Pora przejść do utworów opisujących przeżycia imigrantów, którzy postanowili opuścić Wielką Brytanię i osiąść za Atlantykiem. Za materiał źródłowy może posłużyć powieść *Ameryko! Ameryko!* (Paryż 1961) Danuty Mostwin, wiernie oddająca rzeczywistość społeczną pierwszego etapu osvajania się jednej z polskich rodzin z obcym kontynentem.

Józefa i Helenę Żuławskich, córkę Bogę, jej męża Andrzeja Baska, syna Wojciecha i jego żonę Ewę witają na nabrzeżu nowojorskim smukłe drapacze chmur Manhattanu i neony obiecujące wolność, pracę, dobrobyt. Wkrótce wszakże czar pierwszego kontaktu z „wolną ziemią Waszyngtona” wyparty zostaje przez poczucie rozmiłowania się oczekiwania z rzeczywistością: brak *american experience* uniemożliwia podjęcie zarobkowania zgodnego z własnymi zainteresowaniami i ambicjami. W bezlitośnie obojętnej przestrzeni wielkiego miasta nasi imigranci czują się wyizolowani i opuszczeni; jedynie w kręgu rodzinnym — i wśród części znajomych Polaków, strzegących własnej grupowej jedności — odzyskują poczucie bezpieczeństwa.

Generacja najstarsza wychodźców — stopniowo, w miarę rozwoju fabuły, autorka wprowadza w tok zdarzeń także inne postaci z polskiej społeczności — otóż generacja ta próbuje przystosować się do warunków życia w Ameryce, licząc na swe wykształcenie i zalety charakteru. Przekonuje się jednak szybko, że w USA z rezerwą podchodzi się do posiadanych przez nią predyspozycji i skazuje na deklasację zawodową i materialną. Bronią się przed całkowitym odrzuceniem, garnie się do organizacji i stowarzyszeń pozwalających na utrzymanie przedemigracyjnej tożsamości, a w prywatnych kontaktach zachowuje przedwojenne tytuły zawodowe i stopnie wojskowe. Pułkownik Józef Żuławski otwiera „lanczenetę”, ale w dzielnicy stopniowo opuszczanej przez białych i zasiedlanej przez kolorowych mieszkańców, co skazuje go na niepowodzenie w gastronomicznym przedsięwzięciu. Ale nie powoduje to zejścia Żuławskich z traktu wiodącego do akceptacji życia w Stanach Zjednoczonych: kupno zaniedbanej farmy i życzliwość amerykańskich wiejskich sąsiadów, którzy przyszli im z nieoczekiwaną pomocą, staje się doświadczeniem prowadzącym do odkrycia lepszej strony tego kraju i wydobycia się z emigranckiego wyobcowania; USA stają się miejscem oswojonym, przybierającym oznaki stałości. Przystosowywanie się do warunków egzystencji

²⁷ J. Kowalska, *Pogranicze*, Paryż 1980, s. 155–156.

uchodźczej, odzyskiwanie stabilizacji w nowym środowisku, wydaje się w świetle powieści Mostwin czymś koniecznym i naturalnym.

Najwięcej miejsca zajmują w utworze sprawy przedstawicieli pokolenia średniego, również poruszających się w obrębie takiego postrzegania rzeczywistości, jaki wyznacza ich „pamięć biograficzna”. Mowa o Andrzeju i Bodze, Wojciechu i Ewie; oni łatwiej przyswajają sobie amerykański styl życia, lecz i dla nich zejście z obranej w młodości drogi nie jest pozbawione problemów; im także nieobca jest świadomość bolesnej nieprzystawalności sytuacji, w jakiej się znaleźli, do wcześniejszych marzeń o karierze zawodowej i wyznawanego świata wartości.

Zechciejmy zatrzymać się tu w ramach męsko nacechowanej przestrzeni i zauważyć, że Andrzej, porucznik rezerwy, zasłużony na polach bitew, po wyższych studiach, lecz bez dyplomu, żyjący z poczuciem straty i niespełnienia, nie przestaje rozmyślać o swej przeszłości wojennej. Z tego, co można wyczytać z jego myśli zarejestrowanych w monologu wewnętrznym, wynika, iż być może wolałby być w dalszym ciągu na froncie niż zmagać się z powojenną codziennością amerykańską, która przekreśla — w jego staraniach o pracę zarobkową — żołnierską odwagę i męstwo. Porucznik Wojciech, z zawodu inżynier, w latach wojny kurier polityczny Polskiego Rządu w Londynie, również w USA wybiera „służbę dla dobra ojczyzny” (później ją porzuca): jako nieodłączny towarzysz prezesa Stronnictwa i stypendysta Radia Wolna Europa bierze udział w dyskusjach, które ogniskują się na sprawach polskiego interesu narodowego, jego politycznej suwerenności. Ale niech przemówi Boga (Danuta Mostwin nazaczyła świadomość bohaterki elementami własnego rozeznania w kwestii trwania struktur politycznych wychodźstwa niepodległościowego):

Siedzieli ich kilkunastu, pomiędzy nimi Andrzej; przejęci, zaczerwienieni, podobni z daleka do starej ryciny, którą zapomnienie i czas zatrą, a historyk po obejrzeniu odłoży razem z innymi dokumentami do teki Polskiej Emigracji w Stanach Zjednoczonych. Jakże ważni wydawali się sobie, nierozpoznani, zapomniani w stolicy Ameryki.

„...Łączymy w ten sposób wysiłki nasze w walce o wolność, niepodległość, o demokrację i sprawiedliwość społeczną, o postęp i pokój...”.

Boga słuchała, widziała ich poprzez uchylone drzwi. Myślała: Jesteście ludźmi, smutnymi, samotnymi ludźmi, którym obcięto korzenie²⁸.

Pokolenie najmłodsze szybciej wrasta w nowe cywilizacyjne otoczenie i nie przeżywa dylematów związanych z rozchwianą identyfikacją narodową. Odchodzenie od rodzimej tradycji, gustów i wizji świata pokolenia starszego, jest dla niej naturalnym procesem — i wszelkie zbyt mocne przeciwstawianie się temu biegowi rzeczy zdaje się być skazane na niepowodzenie. Do takiego wniosku dochodzi Andrzej w rozmowie z żoną, kiedy myśli o przyszłości swych synów: „— To nieuniknione, będą Amerykanami polskiego pochodzenia. Odziedziczą szerokie spojrzenie na świat, instynkt walki, sympatię dla Polski”²⁹.

Dzieci przeciwstawiają się rodzicom, na siłę utrzymującym je w swoistym izolacjonizmie etnicznym, w opowiadaniu Danuty Mostwin *Córki*, które pomieszczone zostało w jej tomie *Asteroidy* (Londyn 1965). Młodsza z dziewcząt, odczuwająca należną wiekowi dorastania potrzebę zaznaczenia swej odrębności, zapowiada, że natychmiast po ukończeniu college’u zerwie z otaczającym ją w domu „schizofrenicznym” nastawieniem do powojennej rzeczywistości i weźmie ślub z Amerykaninem. Starsza wybierze na męża prawdopodobnie Polaka, porucznika, ale i jej nie podobają

²⁸ D. Mostwin, *Ameryko! Ameryko!*, Baltimore–Toruń 2004, s. 81 („Pisma. Saga polska”, 6).

²⁹ Tamże, s. 113.

się wzorce społecznych zachowań rodaków na obczyźnie, dla których czas jakby zatrzymał się w miejscu, co znajduje wyraz w ich odwoływaniu się do miar i norm, nawyków i postaw, charakterystycznych dla minionej, bo zakończonej wybuchem wojny, epoki.

Dobrze ułożą się stosunki między ojcem i synem (ale nie od razu) w powieści Czesława Dobka *Skala nad jeziorem* (Londyn 1969). Pułkownik Jerzy Kuna z 2. Korpusu, nie wrócił do Polski z powodów osobistych: jego sympatia, na emigracji obiekt romantycznej tęsknoty, w trzecim dniu powstania warszawskiego została wraz z innymi mieszkańcami zabrana z domu na Woli i wszelki ślad po niej zginął. Ożenił się z Margaret, swą była pielęgniarką, która opiekowała się nim, gdy go przywieźli z Włoch do szpitala dla polskich żołnierzy w Szkocji. Otrzymał pracę w fabryce jej ojca (tylko tyle, bo był za dumny, aby cokolwiek z cudzych rąk przyjąć). Ma syna George'a, nie rozumiejącego ani słowa z języka jego dzieciństwa i teścia walczącego z nim o miłość dziecka, jako że Macdonald chce wychować chłopca na Brytyjczyka, przyszłego właściciela prowadzonego przez siebie przedsiębiorstwa. Formą samoobrony przed powikłaniami uczuciowymi, narastającym poczuciem odosobnienia w niesprzyjającym klimacie rodzinnym (ma dobrą, kochającą żonę, z którą wszelako o wielu sprawach nie potrafi rozmawiać) stają się dla pułkownika — zawsze zdyscyplinowanego i trzymającego się w ryzach — niedzielne samotne wyprawy na skałę nad jeziorem, gdzie odzyskuje spokój w kontemplacji górskiego krajobrazu. Nie utrzymuje łączności ze swymi rodakami: odsunął się od polskiego Komitetu Obywatelskiego skupiającego kombatantów, ponieważ nie znalazł z nim porozumienia na gruncie politycznym, nie mógł także znieść presji katolickiego proboszcza, który wytykał mu, że jako Polak zawarł związek małżeński z ewangeliczką i posłał syna do szkoły protestanckiej.

Tę trudną sytuację podwójnego osamotnienia: zarówno w interakcji z drugim człowiekiem, jak i w kontaktach z lokalną społecznością polską, zmienia — i w domu, i w Komitecie Obywatelskim — odwiedziny przyjaciela z czasów przedwojennych, późniejszego towarzysza broni w 2. Korpusie, a po wojnie kolejno — powróćmy na chwilę na udeptaną ścieżkę deklaszacji socjalnej — górnika w Kanadzie, sprzedawcy w sklepie w Buenos Aires, kierowcy ciężarówki (w końcu jednak redaktora i autora książki wspomnieniowej). Przede wszystkim zbliżą one George'a do Jerzego: chłopak po zapoznaniu się z drukami reklamowymi podarowanymi mu przez gościa, zachęcającymi do odwiedzin Polski i zainteresowania się jej pejzażami i kulturą, odrzuca perspektywę zaplanowanej przez dziadka wakacyjnej podróży po Morzu Śródziemnym i postanawia wybrać się na wycieczkę do kraju rodzinnego swego ojca. Powiedział dziadkowi, „że musi to zobaczyć, bo inaczej do końca życia nie będzie wiedział kim jest, gdzie jest jego miejsce pod słońcem”³⁰.

W odmienny, dotkliwy sposób przebiega proces adaptacji do nowych warunków życia na obczyźnie w wypadku syna uchodźców polskich w mikropowieści Czesława Dobka *Na ratunek gołębicy*. Jej główny bohater, Tadeusz Samek staje przed sądem przysięgłych w Londynie, niewinnie — jak się później okaże — oskarżony o zabójstwo swej narzeczonej Joanny Poranek, polskiej emigrantki. Wypowiedzi oskarżyciela i obrońcy z urzędu, ojca i matki oraz powołanych świadków tworzą wielość służący rekonstrukcji jego życiorysu, znajdują też kompozycyjny kontrpunkt w postaci rozłożonego na części monologu wewnętrznego bohatera; monolog ten, przełamujący się w strumień świadomości, o strukturze czasowej zestawiającej teraźniejszość z przeszłością, deszyfruje jego okaleczoną, dotkniętą atrofią uczuć osobowość.

³⁰ Cz. Dobek, *Skala nad jeziorem. Powieść*, Londyn 1969, s. 143.

Ojciec Tadeusza przybył z wojskiem do Wielkiej Brytanii w roku 1940. Tadeusz urodził się w czasie wojny w „ciepluszce” podczas transportu do Kazachstanu, dokąd została zesłana jego matka. Samek-senior zobaczył swe ośmioletnie dziecko dopiero w 1948 r., kiedy jego żonie udało się przedostać do Anglii z Afryki Wschodniej z armią generała Andersa. Zamieszkał z rodziną zrazu w obozie przejściowym, a następnie w Nottingham. Syn uczył się w szkole angielskiej i robił wystarczające postępy. Pozornie wszystko zdawało się układać pomyślnie. A jednak Tadeusz trzykrotnie uciekał z domu, szukając dachu nad głową u obcych ludzi, ponieważ ojciec bił go bezlitośnie. Po którejś z rzędu awanturze domowej, znikł z pola widzenia rodziców i pojawił się w Londynie w schronisku dla polskiej młodzieży. Podjął pracę i wrócił do szkoły. W tydzień po egzaminach znowu ślad po nim zaginął — wyłowiony z Tamizy, wymyślał sobie własne ponowne narodziny w wieku 19 lat z nowych rodziców, zaczyna żyć pod nazwiskiem William Loneman, obracając się wyłącznie wśród młodych ludzi z londyńskiego półświatka (przebywają w nim także zepchnięci do podziemia homoseksualiści)³¹.

Uzasadnione będzie pytanie, dlaczego ojciec katował syna? Ano dlatego, że ten nie lubił pracy fizycznej i nie chciał wziąć się do jakiejś „pożytecznej roboty”; że wykazywał zamiłowanie do nauki i niewłaściwych książek (romansów, a nie historii o Kościuszcze czy cudzie nad Wisłą), a ponadto nie miał zamiaru oddawać ojcu całego swego zarobku. W toku konfrontacji sądowej wychodzi na jaw, iż Samek-senior z synem nie mogli dojść do porozumienia w jeszcze jednej sprawie. Mówi matka o Tadeuszu:

On nie chciał być Polakiem. On tylko po angielsku. Angielskie książki, angielska mowa, angielscy koledzy. Jakże to być mogło? Ojciec zasłużony żołnierz, patriota, zawsze na polskich uroczystościach, w kaplicy pieniądze zbierał na tacę, a syn ani po polsku, ani do kościoła. [...] Na odznaczenia ojca pluł³².

Co mogło zrazić młodego mężczyznę do wspólnoty emigrantów, jej doświadczeń z lat wojny, do polskiego języka, narodowości, obyczajów, do szkoły sobotniej, do polskich rodziców? Brutalność ojca barbarzyńcy, usiłującego, tak jak mu na to pozwalało jego sumienie, sprostać zasadom formującym tożsamość zbiorową w jej tradycyjnym kształcie, zgodnym z niepisany etosem czy kodeksem owej wspólnoty? Z całą pewnością też. Ale może i młodzieńcze podświadome pragnienie utrzymywania więzi z ludźmi nie obciążonymi pamięcią wojennej ponieważ? Za Simone Weil powiedzieć by należało: „Istota ludzka ma korzenie, jeśli rzeczywiście, w sposób aktywny i naturalny uczestniczy w egzystencji wspólnoty przechowującej jakieś skarby przeszłości i obdarzonej poczuciem jutra”³³. Tadeusz Samek nie dostrzegł widocznie „poczucia jutra” w otoczeniu polskim, a w każdym razie nie znalazł oparcia w rodzinie. Było mu ono zapewne szczególnie potrzebne jako człowiekowi chorobliwie małomównemu i skrytemu, na co wpływ mogły mieć okrutne przejścia wczesnego, kazachstańskiego i afrykańskiego, dzieciństwa. Dla uzasadnienia moich domysłów sięgam po książkę Bogdana Czaykowskiego i Bolesława Sulika. Zawiera ona wyniki analizy społecznych

³¹ T. Kaliściak uważa, iż *Na ratunek gołębiczy* jest „jedną z nielicznych powojennych powieści (obok *Trans-Atlantyku* Gombrowicza czy *Bram raję* Andrzejewskiego) otwarcie podejmujących problematykę homoseksualną” i że problematyka ta „wydaje się centralna dla narracji”; zob.: T. Kaliściak, *Zapomniana powieść o „cudaku”* [on-line]. [Dostęp: sierpień 2011]. Dostępny w WWW: <http://www.homiki.pl/modules.php?name=News&file=article&sid=4169>.

³² Cz. Dobek, *Na ratunek gołębiczy*, Londyn 1964, s. 131.

³³ S. Weil, *Zakorzenie*, [w:] tejsze, *Wybór pism*, przeł. Cz. Miłosz, Warszawa 1983, s. 247.

postaw emigrantów zamieszkałych w Wielkiej Brytanii w latach 1958–1960. Autorzy tej pracy dowodzą:

Nienormalność społeczności takiej, jak emigracja polska w W[ielkiej] Brytanii polega na wielu czynnikach. Jednym z nich jest fakt, że jest ona czymś w rodzaju mniejszości narodowej, ale bez własnych korzeni w historii narodu, którego stała się składową częścią. Jej korzenie znajdują się gdzie indziej: w kraju rodzinnym, w jego historii i tradycji, które próbuje kontynuować w warunkach niezbyt sprzyjających, w oderwaniu od konkretnego podłoża, na którym wyrosły. Aby zachować swoje wartości i odrębności, społeczność ta próbuje się zamknąć we własnym świecie, żyć przeszłością (i ewentualnie przyszłością), walczyć o utrzymanie stanu posiadania, unikać innowacji i stwarzać atmosferę egzaltacji wokół ideałów, dla których stała się emigracją, przy okazji idealizując to, co do sfery idealnej nie należy lub należeć nie musi³⁴.

Utrwalony przez powojenne uchodźstwo styl życia na obcej ziemi, oparty na pielęgnowaniu wspomnień o wojennych przejściach i wynikającej z nich odpowiedzialności za przyszłość — odrzuca młodzież z powieści Janiny Kowalskiej, rozluźniająca więzi z crowleyowskim zaściankiem. Wzrastając w środowisku polsko-angielsko-walijskim, zdobywa wiedzę o rzeczywistości, która pochodzi już z innego porządku niż ten, którego strzegli jej kresowi ojcowie; skupia się wokół wartości stwarzanych przez aktualne wymogi życia społecznego i standardy kulturowe kraju zamieszkania, nowych obyczajów, zachowań, norm współżycia i współdziałania.

Młodzi i ruchliwi, nie żadne Ofiary Wojny, a przy tym nie obwieszeni rodziną, co ciągnie na dno jak młyński kamień i z braku forsy trzyma w Crowleyu, opuszczają obóz i ciągną do miast, gdzie fabryki i złoto na ulicy, i do ośrodków wiedzy, bo dla jednych lepsza przyszłość przyjdzie przez zakłady naukowe, a dla drugich przez zarobek. [...] Bywali w świecie pouczają tych, co z Crowleyu rwą się do miast, żeby szukając kwatery unikali Polaków jak jasnej cholery, bo mało jest takich, co człowieka nie obędrą ze skóry za lada jaką ciemną norę z odrapanymi gratami i sfalszowanymi licznikami do elektryki i gazu. Stąd wychodzący z Crowleyu unikają rzeczy rodackich: organizacji, podniosłych akademii i tradycyjnych opłatków, a ich jedyny kontakt ze sprawą polską ogranicza się do mszy, gdzie idzie się oglądać ludzi i zadawać szyku, oraz potańcówek, by popatrzeć na panny i kawalerów: kupił — nie kupił. [...] Co ich obchodzi rozgrywki skarbowców z mikołajczykami albo rodzicielskie wspomnienia o domkach i gospodarkach utraconych na rozległych terenach Rzeczypospolitej między Niemnem a Dniestrem?³⁵

Ten passus dowodzi, że świat, o którym opowiada autorka — w sposób daleki od przyjętych w opisach emigranckiego bytowania stereotypów (ważna jest tu nie polityka, lecz egzystencja, życie innymi słowy) — został odtworzony także na poziomie języka: z odwołaniem się do rejestru niskiego polszczyzny, typowej mowy na co dzień (*ordinary speech*), co daje czytelnikowi pełniejsze wyobrażenie o walorach *Pogranicza* jako rzeczywiście swoistego studium socjologicznego.

Rozwijając w dalszym ciągu wątek żołnierskich losów i związanych z nimi życiowych przepraw, nie można nie zająć się opowiadaniem *Pomiędzy wilki* (z tomu *Karabela z Meschedu*) Ksawerego Pruszyńskiego, opublikowanym w kraju, ale wyrosłym z refleksji politycznej niedawnego żołnierza, który wojował na dostępnych mu frontach³⁶ i pełnił określone funkcje polityczne w ekipie generała Władysława Sikor-

³⁴ B. Czaykowski, B. Sulik, *Polacy w W[ielkiej] Brytanii*, Paryż 1961, s. 521.

³⁵ J. Kowalska, *Pogranicze*, s. 104–105.

³⁶ W 1940 r. brał udział w kampanii norweskiej w szeregach Brygady Podhalańskiej jako dowódca drużyny w stopniu kaprała podchorążego i został odznaczony Krzyżem Walecznych;

skiego, a bezpośrednio po zakończeniu działań wojennych, przejściowo — emigranta. Pisarz powrócił do kraju 10 września 1945 r., posłuszny patriotycznemu obowiązкови, który kazał mu znaleźć się w ojczyźnie i wziąć udział w usuwaniu śladów zniszczeń, a także błędów i zaniedbań przedwojennej polityki sanacyjnej, żywił bowiem nadzieję, że Polska po wojnie stanie się państwem demokratycznym i wolnym. Został zatrudniony w służbie dyplomatycznej.

A zatem sięgnijmy do wskazanego tekstu.

Bezimiennego bohatera *Battle of Britain*, dzielnego dowódcę dywizjonu RAF, spotkało karne przeniesienie na stanowisko drugiego zastępcy *attaché* lotniczego Ambasady RP w Waszyngtonie za urządzoną w jednostce demonstrację sprzeciwu wobec „słów niegodnych brytyjskiego honoru”, jakie padły z ust „wielkiego alianckiego męża stanu”, kiedy dyskusja w czasie debaty parlamentarnej zahaczyła o sprawę polską. Na emigracji wewnętrznie wypalony z powodu bankructwa nadziei pokładanych w wysiłku militarnym, który — w wyniku zakulisowych machinacji dyplomatycznych — nie przeważał szali wydarzeń na korzyść jego ojczyzny, trzyma się z dala od nowojorskiego getta, pozostałego po tzw. „obozie londyńskim”, jako że olbrzymia jego część przez wolność i niepodległość kraju rozumie powrót do rządów przedwrześniowych. W Kanadzie zawarł znajomość z urodzonym na Syberii rosyjskim traperem — oficerem z I wojny światowej, białym emigrantem od lat siedemnastu („Miał jedną z tych leśnych, typowo kanadyjskich posesad w obsłudze lasów, które zapewniają swobodne krążenie po obszarze równym co do wielkości przeciętnym europejskim państwom”³⁷), weźmie rozbrat z tym wszystkim, co do tej pory składało się na jego własne życie, i zaszyje się — idąc śladem Rosjanina — w ciemnej guszy puszczy „pomiędzy wilkami”. Ta nowa przestrzeń przypomni mu swym kojącym nerwy spokojem i pierwotnym pięknem strony rodzinne (okolice Rymanowa w Beskidzie Niskim), tak jak niegdyś Rosjaninowi — Syberię, i przywróci wyczekiwany porządek bytu, zaburzony przez wojnę. Co do Beskidu Niskiego — takie imaginacyjne podróże do krainy wspomnień i wyobraźni, dokumentujące najgłębsze uczucia przywiązania do miejsc utraconych, odbywał niejeden emigrant, aby odzyskać samego siebie, zaspokoić tęsknotę za swoją młodością. Lektura tekstu Pruszyńskiego pozwala dojść do przekonania o słuszności obserwacji poczynionej swego czasu przez Jerzego Stempowskiego:

Być sobą, być sobą — *his above all*, mówi Poloniusz — można, zdaje się, tylko w jakiejś więzi; konkretnej czy idealnej, ze swoją rzeką, z krajobrazem swojej ściślejszej ojczyzny, rodzzonej czy przybranej³⁸.

Przed powzięciem brzemiennej w skutkach decyzji, oznaczającej zgodę na życie odpowiedzialne z własnego wyboru, surowe i twarde, pilot zwierza się swej amerykańskiej kochance, Denis (*Pomiędzy wilki* to również ciekawa, zbudowana z retrospekcji opowieść o jego dwóch miłościach; pierwsza przypadła na okres międzywojenny i zbliżyła go do młodej żony generała, wysokiego patrona jego szkoły podchorążych lotnictwa w Warszawie):

Całym moim życiem tych siedmiu lat jestem związany najbliżej, najściślej z tymi na

w roku 1944 bił się w 1. Dywizji Panczernej w trakcie ofensywy aliantów w Normandii, za co ponownie przyznano mu Krzyż Walecznych.

³⁷ K. Pruszyński, *Pomiędzy wilki*, [w:] tegoż, *Karabela z Meschedu*, Warszawa 1957, s. 273. Pierwsze wyd.: Warszawa 1948.

³⁸ J. Stempowski, *Dziennik podróży do Austrii i Niemiec*, Rzym 1946; cyt. z: tenże, *Od Berdyczowa do Lafitów*, wyb., oprac. i przedmową opatrzył A. S. Kowalczyk, Wołowiec 2001, s. 88.

Zachodzie. Zwłaszcza z tymi, których już dziś nie ma. To był wielki czas, tych lat siedem, wielki i mocny, i wiem, że takiego czasu niektórzy ludzie nigdy nie mają w życiu, a nikt nie ma go drugi raz. [...] Od nich nigdy nie odejdę. Ale żyć na emigracji z nimi nie będę także, bo to już nie jest i nie będzie to, co było, i to jest całkiem coś innego i to nie jest nic. [...] Na emigracji tęskniłbym za krajem takim, jaki pamiętam. W Polsce tęskniłbym za tym, co zostało za mną: ludźmi bliskimi i latami przeszłymi. Nie miałby ze mnie pożytku nikt³⁹.

Na ocenę poczynionych przezeń kroków może i musi zdobyć się sam czytelnik, wzięwszy pod uwagę także zalecenie „pewnego znajomego doktora, rodem z Wiednia, zagnanego jeszcze «Anschlusssem» do Stanów Zjednoczonych”. Wskazał on — za pośrednictwem Denis — egzulowi obciążonemu „chorobą” wojenną i emigracyjną niezawodny, jego zdaniem, środek leczniczy:

Będzie nim powrót do kraju. Przystanie żyć niezdrowym, beztlenowym powietrzem wspomnień wojennych, wejdzie w życie swego własnego społeczeństwa. „Ze wszystkiego, co słyszę dobrego i złego o obecnej Polsce — mówił doktor — jedno wynika niezbicie, że życie tam jest niezmiernie silne, żywiołowe, gwałtowne, mocne, mocniejsze nawet niż śmierć, jaką mu zadać chciano. Wejście w to życie będzie dla niego ożywczym wstrząsem. Ono go uzdrowi”⁴⁰.

Rzecz ciekawa: moc perswazyjna fachowej porady psychoanalityka wyraźnie słabnie, jeśli odnieść ją do sytuacji, w jakiej znalazł się bohater opowiadania *W Giewaldowej* (ogłoszonego drukiem w zbiorze *Karabela z Meschedu*). Porucznik Tomasz (bo jego dotyczy ta dygresja) po powrocie z Anglii, „nie mógł politycznie ani życiowo, ani w żaden inny sposób odnaleźć wspólnego języka”⁴¹ ze spotykanymi w Polsce ludźmi.

Przypomniał sobie pierwsze dni po przybyciu, Warszawę, drogę z Warszawy, Kraków. Rozmowa następowała po rozmowie i każda się zacięła. Pamięta, pytał go jeden major, dlaczego właściwie wrócił i jakie ma zamiary, i kogo znał na emigracji? Pamięta słowa: „No, w y ś c i e wojnę przegrali”. Pamiętał znajomego: „No, ale pan miał szczęście, nie każdemu tak było, wy londyńczycy w ogóle jesteście szczęśliwcy, ale to, że pan przyjechał, to pan frajer; nie mógł się pan w Kanadzie jakiejś urządzić?”⁴²

Toteż zaczyna myśleć — wpływ ma na to także niespodziewany, spowodowany wojenną rozłąką, rozpad małżeństwa — o wydostaniu się ze swej podhalańskiej wsi do Wielkiej Brytanii. Zetknięcie się z wiejskimi osieroconymi chłopcami, do których dotarła już jego sława żołnierska i którzy powiadomili go o swej przynależności do ochotniczego „oddziału Armii Krajowej powiatu nowotarskiego”, sprawi jednak, iż pozostanie w Giewaldowej. Poczucie się cywilem, „rozbroi” ich oddział, kierując do nich słowa: „Wróciłem, kiedy trzeba było wrócić. [...] Tak samo trzeba było wrócić, jak wtedy trzeba było iść. [...] Odtąd nie ma AK. Teraz jest szkoła. Rano pójdziecie do szkoły”⁴³. Sam zajmie się edukacją chłopców; uzna to za swą obywatelską powinność wobec gromady.

Pod koniec opisaney historii Pruszyński dla dopełnienia swego ideowego przesłania odwoła się do motywów mitologicznych funkcjonujących od wieków w kulturze euro-

³⁹ K. Pruszyński, *Pomiędzy wilki*, s. 277.

⁴⁰ Tamże, s. 258.

⁴¹ K. Pruszyński, *W Giewaldowej*, [w:] *Karabela z Meschedu*, s. 294.

⁴² Tamże, s. 291.

⁴³ Tamże, s. 313.

pejskiej. Oto Tomasz — już wychylony ku najbliższym dniom w kraju — wybrał się ze swymi pozyskanymi uczniami nad rodzinną rzeczulkę na raki...

W tym właśnie miejscu Łężna swym zakolem podmywała szeroko grunt i była głębsza, ciemna i chłodna. Porucznik zanurzył się z wolna w ten jej ciemny i chłodny nurt. Ostrożnie, ręką odwykłą, szukał podwodnie nor i zakamarków, z których kiedyś, chłopak jak tamci, wyciągał szamocące się niezdarnie skorupiaki. Nim jednak ręką trafił, oblał go nurt rzeki swojej, najbardziej swojej, zimny, zmywający wszystko, uzdrawiający, wracający siły, spokój i moc. Nurt był wartki bardzo, jakby się spieszył, aby obmyć to wszystko, co było i co narosło, i aby wygładzić to wszystko wodami zapomnienia. I Tomaszowi, nauczycielowi szkoły powszechnej i oficerowi broni pancerniej, przyszedł naraz na myśl Odys do swej skalistej wracający Itaki i ów strumień z wierzeń Hellady, który toczył wody letejskie⁴⁴.

Wy tłumaczenia dokonane przez Tomasza wyboru można doszukać się w wypowiedzi Karola Estreichera, współpracownika rządu emigracyjnego, współautora wielu wstępnych artykułów londyńskiego miesięcznika „Nowa Polska” (pismo subwencjonowane było w pierwszej fazie istnienia przez rząd Władysława Sikorskiego). Mówił Estreicher:

W chwili śmierci gen. Sikorskiego było oczywiste, że rozwiązanie spraw polskich przyjdzie ze Wschodu, z ZSRR. W styczniu 1944 r. Ksawery Pruszyński rozpoczął na łamach „Nowej Polski” druk *Margrabiego Wielopolskiego*. Miejsce refleksji o kształcie ustrojowym przyszłej Polski zastąpiło przekonanie, że trzeba myśleć o formie korzystnej dla nas ugody z nowym porządkiem. Akceptacja linii Curzona stała się faktem. Przestała być teorią. Przegrana wszystkich orientacji obozu londyńskiego była oczywistością.

Pamiętam — był to początek 1945 r. — jakąś konferencję w gronie emigracyjnym. Patrzyłem na obecnych i miałem uczucie, że wszyscy mamy podniesione kołnierze i wracamy do domu. Ideologia pracy w kraju stała się naturalnym, co więcej — jedynym — rozwiązaniem. Tę zmianę sytuacji i potrzebę zmiany postaw należało uzasadnić.

Wołały już nie sprawy wojenne ani praca w konspiracji, ale praca codzienna w warsztacie i szkole⁴⁵.

Wichura wojenna i powojenne losy rzuciły do Kanady lotników z opowiadania *Po Akademii*, wydrukowanego w tomie *Sosny i palmy* Bolesława Pomiana Piątkowskiego (autor latał jako nawigator w RAF Ferry Command). Wprowadzenie do wspomnieniowego toku narracji zaczyna się tak:

Sala zastygła w słuchaniu. Dawno przebrzmiały ostatnie tony. Pianista zdjął ręce z klawiszy, a znieruchomiali słuchacze zdawali się wciąż jeszcze łowić ostatnie echa dźwięków. Aż ktoś pierwszy otrząsnął się z uroku melodii, ze świata czarów wrócił do rzeczywistości i złożył ręce do oklasku. Zahuczał grom. Na estradzie, na tle dekoracji przedstawiających ruiny Warszawy, stał pianista i ukłonami dziękował za owację.

Akademia zbliżała się ku końcowi. Były mowy, uchwały, cześć artystyczna. Byli zaproszeni goście. Biskupi, ministrowie, generałowie. Nastrój był uroczysty i podniosły.

Siedzący obok mnie Staszek wymownie pukał palcem w dłoń:

— Tu mi palma kokosowa wyrośnie, jeśli jeszcze kiedyś dam się namówić na taką szopkę.

Siedzący obok Staszka Karol spojrzął na dłoń Staszka, potem na swoje własne, namulone fizyczną pracą ręce:

— Ta sama stara obłuda. Tłuści i syci przemawiają za głodnych i chudych. Żywi

⁴⁴ Tamże, s. 314–315.

⁴⁵ K. Estreicher, *Próba realizmu*, rozmawiał A. Jagodziński, *Więź* 1974 nr 6, s. 120.

i zażywni sławią bohaterstwo tych, co już dawno zdążyli zgnić w bezimiennych dołach.

Trzask odsuwanych krzeseł, tupot stawianych twardo nóg, chrzęst prężących się postaci. Z estrady płyną dźwięki butnej, bojowej piosenki, która przeszła z ziemi włoskiej do Polski i stała się hymnem narodowym.

Karol miał dar wyrażania głośno tego, o czym inni myśleli po cichu:

— Szkoda już się rozchodzić, znów upłyną miesiące zanim się razem zejdziemy, a może by tak do Picadilly Baru?

Siedzimy — grupka średnio starszych panów — i pociągamy wiskacza.

[...]

Miała atmosfera picia i bez troski. Skupiliśmy się ciasno wokół stolika. Wokół nas morze obcych głosów, obcych ludzi, obcego obyczaj⁴⁶.

„Grupce średnio starszych panów” (w czasie wojny służyli w brytyjskich siłach powietrznych) na ogół powiodło się za oceanem. Niektórzy odnieśli nawet jakiś sukces materialny (Karol ma „własny dom, własny samochód, własne przedsiębiorstwo”), mimo to dręczy ich myśl, że — jak to wyraził inny członek „emigracyjnej załogi” — jest coś nie w porządku w tym, że muszą oddawać swe siły i wiedzę na rzecz przybranej ojczyzny, pracować dla niej, a nie dla rodzinnej ziemi mazowieckiej. Czują potrzebę zasięgnięcia w tej materii czyjejś opinii, podzielenia się z kimś swym ciężarem; chcieliby wiedzieć, co o ich położeniu, o ich poczuciu krzywdy i nieprawdopodobnej dziejowej niesprawiedliwości, sądzą mówcy, którzy wystąpili na akademii — niestrudzeni, zawsze gotowi do uwzniośleń, jak można wnosić ze wstępnej partii opowiadania, celebransi uroczystości narodowych.

W pamięci Karola utkwiło mocno jedno wydarzenie: w Lagos zetknął się księdzem Leclerque’em, który przybył tam z Lyonu jako młody kleryk jeszcze przed I wojną światową i pozostał — a po wielu latach zyskał szacunek i zaufanie miejscowej ludności. Karol zwrócił się do niego z wyrazami uznania, co wywołało niespodziewaną reakcję:

Uważam księdza za jednego z tych nielicznych ludzi, którzy umierając będą mogli powtórzyć słowa św. Pawła o dobrym potykaniu się i o dochowaniu wiary.

Pamiętam tę chwilę jak dziś. Twarz księdza posmutniała, znikł uśmiech, który ją zazwyczaj ozdabiał. Oczy księdza stały się smutne.

— Mylisz się, synu. Moje życie było pomyłką. Bóg nikomu nie każe opuszczać swojej ojczyzny⁴⁷.

Atmosferę patriotycznej egzaltacji polskich kombatantów z II i I wojny, osiadłych w Belgii oddaje Marian Pankowski w jednej z sekwencji quasi-powieści poetycko-groteskowej *Matuga idzie* (Bruksela 1959). Rozdział *Wjazd Tego* przedstawia uroczystość wbicia gwoździ w sztandar „Związku byłych bijących się o Słuszną Sprawę”. Obrzęd narodowy odbywa się w upalne wakacyjne popołudnie. Polacy, poczuwający się do historycznego obowiązku zachowania i przechowania ducha wolności na obczyźnie, tłumnie pojawili się na placu miejskim, skąd — to ważne — „wychyliwszy się nieco, można było dostrzec wrogą flagę wrogiej ambasady”. Przemówienie, jakby spisane z kart *Trans-Atlantyku*, wygłasza „wszystkim znany major” nie istniejącej już armii:

— Koleżanki i koledzy! Zanim nadjedzie Ktoś, od kogo zależy wszystko. Ktoś, komu rzucimy pod stopy naszą gehennę tułaczą, zanim nadjedzie Ktoś, dla kogo słowo Walka, słowo Czyn, słowo Naród, słowo Ziemia, słowo Wódz, słowo Nigdy, słowo...

⁴⁶ B. Pomian Piątkowski, *Po Akademii*, [w:] tegoż, *Sosny i palmy. Opowiadania*, Londyn 1968, s. 157–158.

⁴⁷ Tamże, s. 165–166.

zresztą koledzy i koleżanki, darmośmy krew przelewali? O tośmy się bijali? Po tośmy się tułali i tułamy? Za żadne skarby, koleżanki i koledzy. Ani piędzi. A kiedy przyjdzie potrzeba..., a kiedy znowu stanąć nam przyjdzie... staniemy, jak mur krwi, koleżanki i koledzy, jak szaniec!⁴⁸

Po drugim wystąpieniu — Wielkiej Osoby (Tego, który przyjechał), utrzymanym w stylu zużytych, pustych deklaracji — do przepychających się w tłumie uczestników zgromadzenia docierają zresztą jedynie strzępy jego wypowiedzi — i po odśpiewaniu Roty: „Zaległa cisza. Wszyscy chcieli coś zrobić, żeby nawiązać do życia, ale życia nie było. Jak długo trwał śpiew, był chociaż śpiew. Gdy minął śpiew, nasza ich pustka”⁴⁹. Groteska sprowadza tu patetyczny teatr historii do wymiaru zdarzeń peryferyjnych, małych i śmiesznych: polskość jako przynależność do wspólnoty narodowej, przechodząca w przestrzeń fantazmatów komunikacyjnych (słów, haseł, obrazów, które upraszczają rzeczywistość, zawężają jej różnorodność), broniąca z dala od kraju coraz bardziej uszczuplającego się stanu posiadania, staje się — tak jak w powieści Gombrowicza — rolę wynikającą z układu solidarności, do której rodacy wzajemnie się przymuszają.

W rok po ukazaniu się książki Pankowskiego, której ostrze krytyczne w relacjonowanym powyżej epizodzie wymierzone zostało, jak widać, w stronę emigracji politycznej⁵⁰, pisał Czesław Miłosz: „Kpiny z niezłomnych emigracyjnych wodzów i ceremonii narodowych w Brukseli [...] oznaczają, że szarganie świętości należy już do powszechnie przyjętych obyczajów”, i myśl swą uzupełnił spostrzeżeniem: „Okazy Polusów, obieżyświatów i łazików przypominają nieco ich niezrównany prototyp literacki, marynarza Kostka („Mysz”) u Straszewicza [...]”⁵¹. Przejdźmy tedy tym pomostem zbudowanym przez poetę w stronę *Katedry Sandwiczów* (stanowiącej pierwszy segment fabularny książki *Turyści z bocianich gniazd*, wydanej w Paryżu w 1953 r.).

Czesław Straszewicz kreśli sylwetki polskich marynarzy, którzy wylądowali na urugwajskich antypodach i zatrzymali się na jakiś czas w Punta Chata (czytaj: Montevideo). Marynarze ci to — by posłużyć się frazą Wacława A. Zbyszewskiego — „suchoputnoje moriaki», jak się obrazowo mówi po rosyjsku, rodzaj spieszonej kawalerii, słowem, wilki morskie na lądzie, i to bez posady, bez grosza, bez kraju, żyjący z powietrza, z paru groszy prezesujących rodaków, z kantu i paserstwa [...]”⁵². Owe „wilki morskie” ciągną za sobą cienie traumatycznych doświadczeń lat wojny i wygnania — jak Kostek Napierski⁵³, najsilniej wyodrębniony z ich grupy, z zapadłym w głąb pamięci syberyjskim wspomnieniem o siostrzyczce, którą jako czternastoletni chłopak po śmierci rodziców, zagrzebanych w śniegu, niósł z Krywoj Dieriewni w kierunku Polski, karmił „w drodze wielomiesięcznej” kradzioną mąką i kaszą, i w końcu po-

⁴⁸ M. Pankowski, *Matuga idzie. Przygody*, Lublin 1983, s. 100–101.

⁴⁹ Tamże, s. 108.

⁵⁰ Wyraźnie naruszając związane z jej statusem tabu, autor (który notabene nigdy nie uważał się za klasycznego emigranta) zmuszony był opublikować *Matugę* własnym nakładem w liczbie zaledwie 519 egzemplarzy.

⁵¹ Cz. Miłosz, *Diariusz paryski: Matuga z kacetów*, Kultura 1960 nr 3(149), s. 20.

⁵² W. A. Zbyszewski, *Straszewicz*, Wiadomości 1954 nr 22, s. 2.

⁵³ Zdaniem B. Gutkowskiej (*Czesława Straszewicza apologia przypadku. O „Turystach z bocianich gniazd”*, [w:] *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm*, pod red. D. Dąbrowskiej i P. Michałowskiego, Szczecin 2002, s. 279) nazwisko to ma w powieści nacechowanie ironiczne: z Aleksandra Kostki Napierskiego „w 1951 roku szukająca swej genealogii komunistyczna władza uczyniła walczącego z klasowym wyzyskiem ludowego bohatera”. W roku 1953 ukazała się zarysowująca sylwetkę tego przywódcy ruchu chłopskiego na Podhalu w XVII wieku, zgodnie z socrealistyczną wersją przeszłości, książka Jalu Kurka *Nad Czorsztynem się błyśka*.

chował, nie dotarłszy do ziemi rodzinnej; napomykają w rozmowach o swych okupacyjnych dziejach w akowskiej partyzantce — jak szef Jan Bolesławski, jeden z pięciu uciekinierów z ss. „Feliks Dzierżyński”, którzy postanowili wyzwolić się z opresji systemu komunistycznego. O Korybucie Dusznym, przedwojennym marynarzu z „Sobieskiego”: „Wiadomo było, że wojnę przeżył na północy, na statku, który zaopatrywał bazy alianckie. Wiadomo też było — niektórym, że na północy miał grube nieprzyjemności, które na głowę mu padły i w życiu przeszkadzały”⁵⁴.

W odróżnieniu od miejscowego „starego” wychodźstwa, „turyści”, niepewni swej chwiejnej egzystencji, zbierają się na pogawędki tudzież zwierzenia w portowym barze „Tango” i Domu Polskim, oczekując zamustrowania na statki pływające pod obcymi banderami. Jeśli chodzi o Kostka, to zdobywa się on na szczególnie typ inwencji: ceni sobie jak największy skarb zdobytą gdzieś książkę kucharską — „odwieczną polską konstytucję”, stara się też na jej podstawie dowieść wyższości rodzimych dań nad potrawami urugwajskimi, toteż popisuje się w najbliższym gronie marynarzy i portowych pańien swymi kulinarnymi umiejętnościami. „Konstytucja” ta, zniżona siłą rzeczy do poziomu iluzorycznej pociechy, jest dlań dowodem kulturalnego górowania Polski nad innymi narodami. W ten sposób odnosi się po swojemu — wszystko zdaje się na to wskazywać — do niepodległościowych zobowiązań moralno-patriotycznych emigracji, do postulatu wypełniania przez nią misji wytrwania przy polskości⁵⁵. Lizus Jarząbek z kolei, zaprzyjaźniony z Kostkiem — z którym łączy go pamięć wspólnych chwil przeżytych na obczyźnie i w miarę swoista zapobiegliwość — również daleki od przenoszenia wzorców zachowań publicznych w sferę prywatną, prawdopodobnie rozczarowany rezultatem wojny, który unieważnił sens jego walki na froncie, i powojennym osłabieniem zainteresowania zachodnich aliantów polskim sojusznikiem — nigdy nie zdradził, że ma order przyznany mu za bohaterską służbę na łodzi podwodnej.

Trzeba by w związku z tymi konstatacjami uwypuklić jeszcze jeden rys wizerunku Kostka Napierskiego: drażliwość na punkcie honoru zdradzonego przez sojuszników politycznych i militarnych wygnańca, kompleks niezawinionej krzywdy i utraty. Kostek leżał sześć miesięcy „na łożu śmierci” w szpitalu w Anglii i raz na zawsze znienawidził „całą wyspę angielską”⁵⁶. Podobne nastawienie wzbudzają w nim Stany Zjednoczone, a okaże się to w trakcie zajścia, do jakiego doszło w barze za sprawą marynarza amerykańskiego, który nieopatrznie skierował się do polskiego stolika.

[Marynarz] Dopchawszy się — a chłop był pokaźny, niewiele mniejszy od Szefa — rozrzewnionym głosem wybulgotał spicz po angielsku.

Tej treści: — *Polish!* Z daleka poznałem, że *Polish!* Miałem Polów kamaradów na „Michiganie” *first class, first class boyów*. Przyszedłem wam tutaj dać *shake hand, sha-*

⁵⁴ Cz. Straszewicz, *Turyści z bocianich gniazd*, Warszawa 1992, s. 33–34.

⁵⁵ Nie inaczej dbał o przetrwanie polskości Adam Mickiewicz, który nie rozstawał się z książką kucharską w czasie swych wояży po Europie, odbywanych w towarzystwie Antoniego Edwarda Odyńca. Towarzysz podróży pisał w liście z Rzymu 28 kwietnia 1830 r.: „Jutro zaś ma to być uczta czysto poetycko-panieńska. Adam radził wyprawić czysto polsko-litewską, i to podług starożytnych przepisów *Doskonatego kucharza*, to jest starej obdartej książki, którą jak co dobrego ma w podróźnej bibliotece swojej i odczytuje nieraz z wielką przyjemnością”; A. E. Odyniec, *Listy z podróży*, t. 2, Warszawa 1961, s. 300, cyt. za: I. Jarońska, *Kuchnia polska i romantyczna*, Kraków 1994, s. 62.

⁵⁶ Cz. Straszewicz, *Turyści z bocianich gniazd*, s. 42. Autor w czerwcu 1940 r. dotarł do Anglii i w stopniu porucznika został przydzielony do stacjonującej w Szkocji 10. Brygady Kawalerii Zmotoryzowanej gen. Stanisława Maczka; zwolniono go z wojska po wypadku samochodowym.

ke hand! Biedna ta *Poland* wasza! Czytałem w „*Lifie*”, że jest *tragic, tragic!* Dwieście lat pod *Turkish occupation*, sto lat *Swedish occupation*, dziesięć lat *Napoleon's occupation* i później *German occupation. Tragic, Tragic!* Teraz *bolshevik occupation!* Ale będzie *liberation!* *Shake!*

— Jezus, Maria, Lizus, lej go w mordę!

Mówiąc „lej”, Kostek sam przywalił. W brzuch strzelił z obu pięści, raz, dwa! Podskoczywszy pod brodę, raz, dwa! I w nos! Strzelał z obu pięści, jak sprzężony karabin maszynowy z dwóch luf.

Przyjaźnie usposobiony marynarz cofnął się rakiem pod barowy kontuar, tam rozkrzyżował się i utkwiał⁵⁷.

A co na usprawiedliwienie swej szarży ma do powiedzenia Kostek? Dowie się o tym Pani z Kiosku (w planie pozatekstowym żona Straszewicza), będąca dla polskich marynarzy, szukających jakiejś namiastki życia rodzinnego, „biurem wywnętrzań czy też konfesjonałem”⁵⁸: „— Ja, proszę Pani, z polityką nic nie mam, ale mnie się akurat przypomniał ichniejszy ich prezydent, którego widziałem w kinie, jak siedział sobie zadowolony razem z dziadką”⁵⁹. Ta szarża, suwerenny gest jednostki wyrównującej rachunek z czasu wojny, ten wolny od retorycznej nadwyżki odruchowy protest z powodu ustępliwości Waszyngtonu wobec Moskwy, zdaje się świadczyć nader wymownie, że protagonista *Katedry Sandwiczów* nie liczy już na żadną zbrojną interwencję angloamerykańską w Europie, która mogłaby przynieść wyzwolenie Polsce, oddanej Stalinowi w Teheranie i Jałcie, i w rezultacie pozbawionej elementarnego i niepodważalnego prawa do samostanowienia. Wyjaśnienie Kostka przekazane Pani z Kiosku jest niewątpliwie prostolinijne, bezpretensjonalne, acz nie pozbawione finezji — i cokolwiek przejmujące.

THE POST-WAR FORTUNES OF POLISH SOLDIERS IN THE WEST (IN THE LIGHT OF THE FICTIONAL CREATIVITY OF THE SECOND EMIGRATION WITERS)

It is a review of prose and poetic works touching upon the problem of the fortunes of Polish soldiers after the end of World War II, particularly a transformation of war exile into emigration. The Author confronts the publications of D. Mostwin, M. Czuchnowski, I. Bączkowska, Cz. Straszewicz and others, with historic documents, he mentions a social-economic situation of the characters of his narration, about environments in Great Britain, USA etc.

KEY WORDS: soldier emigration; Second Emigration; post-war fortunes of emigrants.

(m.sz.)

⁵⁷ Tamże, s. 60–61.

⁵⁸ Tamże, s. 76.

⁵⁹ Tamże, s. 62.

BÓG W POEZJI STANISŁAWA BARAŃCZAKA — REŻYSER LOSU I ŚWIADEK ISTNIENIA

Joanna KOSTUREK (Kraków)

Bóg w poezji Stanisława Barańczaka pozostaje Bytem Nieodgadnionym, którego istotę człowiek wciąż próbuje rozszyfrować. Najważniejszą kwestią dotyczącą Stwórcy staje się zaś ta, która dotyczy samego człowieka — pytanie o faktyczność i sposób uczestnictwa Boga w cierpieniu, a także — szerzej: w ludzkim Losie¹.

W tytułowym wierszu tomu *Widokówka z tego świata* zakłada się, że chociaż boskie Ty przekracza dostępne ludziom odczucie przestrzeni i czasu, to w jakiś sposób może poznać ból ograniczonego w swym bycie człowieka. Ostatnie pytanie w utworze brzmi przecież: „j a k boli” (W*, s. 362) — nie zaś: „c z y boli” [podkr. moje — J.K.]. W wierszu *Prześwietlenie*, pochodzącym z tego samego tomu, Bóg nazwany zostaje natomiast Radiologiem Bez Twarzy — Jego cechą jest bowiem „prześwietlanie duszy”²:

* Przy każdym cytowanym fragmencie wiersza podany jest skrót tomu, z którego utwór pochodzi, oraz strona, na której można ów fragment znaleźć w zbiorze: S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007; T — *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980); A — *Atlantyda* (1986), W — *Widokówka z tego świata* (1988), PZ — *Podróż zimowa* (1994), ChP — *Chirurgiczna precyzja* (1998).

¹ Zapis tej kategorii wielką literą wydaje się w przypadku poezji Barańczaka uzasadniony — wyłania się z niej bowiem spójna koncepcja biegu ludzkiego życia. W całym chaosie, przypadkowości i nieprzewidywalności istnienia są punkty stałe, niezmiennie wytyczne Losu — są nimi cierpienie i śmierć. W licznych wierszach pojawia się — idący śladem ojcowskiego głosu z wiersza *Czerwiec 1962* — pesymistyczny obraz ludzkiego Losu, wizja człowieka jako istoty podległej prawom biologii, istoty, która „pozwana jest na proces gnilny”, a ponadto cierpi, jest krucha, tymczasowa, zagrożona wciąż nicością.

² Określenie K. Biedrzyckiego, „*Drogi kąciku porad*” Stanisława Barańczaka. *Wariacje metafizyczne*, [w:] *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, red. R. Nycz, J. Jarzębski, t. 1, Kraków 1997, s. 400.

Radiologu Bez Twarzy,
niech stanę obok
Ciebie, pokaż mi ekran
z tym mną, znanym na wylot
jedynie Tobie; chwilą
wiedzy niech mnie prześwietla

Twój promień, tylko jedną:
daj — nim ją zaciemnię, zagrzebię —
spróbować, czy zniosę tę pewność
siebie.

(W, s. 348–349)

Bóg uczestniczyłby zatem w Losie człowieka przez znajomość jego kondycji — tej kondycji, która w utworach takich, jak *Cape Cod* i cytowany tu wiersz *Prześwietenie* jawi się jako wewnętrzne skomplikowanie, odczucie przez człowieka absurdu istnienia i własnej obcości w świecie. Boska wiedza jest tu absolutna i jako taka okazuje się wiedzą przewyższającą nawet człowiecze zdolności czytania własnej egzystencji. Bóg-Radiolog Bez Twarzy wyjawia przecież podmiotowi jakąś ostateczną wiedzę o nim samym, prawdę, którą bohater lęka się poznać. Wiedza ta nie jest jednak tożsama ze współczuciem.

W wierszu *Msza za Polskę w St. Paul's Church, grudzień 1984* z tomu *Atlantyda* czytamy o rytuale mszy odprawianej w intencji ojczyzny, a zatem mszy w trakcie której wierni proszą Stwórcę o pomoc i wstawiennictwo w odzyskaniu niezależności kraju. Rytuał ten jednak wcale nie umożliwia kontaktu z Bogiem, nie prowadzi ku *sacrum* — w trakcie jego trwania odbierane są przecież tylko uchwytnie zmysłowo zjawiska, które dzieją się we wnętrzu kościoła: zachowanie i wygląd ludzi, podmuch wiatru, dźwięki. A zatem — jak należy sądzić — msza nie staje się również formą, za pośrednictwem której Bóg mógłby uczestniczyć w ludzkim Losie³ (w tym przypadku: udzielić człowiekowi pomocy w doświadczanym przez niego zniewoleniu).

W trzech wersach pisanych kursywą (każdy z nich kończy jedną ze strof) pojawia się jednak również obraz cierpiącego Chrystusa: *dłonie przebite ćwiekami* (A, s. 293), *głowa w cierniach* (A, s. 293), *wołanie nad belki krzyża* (A, s. 294). Przywołuje się więc postać Boga-człowieka, ucieleśnionego, cierpiącego i konającego. Między takim Bogiem a człowiekiem budowana jest paralela: *za plecami związane dłonie* (A, s. 293), *pałkami zmasakrowana głowa* (A, s. 293), *uderzenia w багажник fiata* (A, s. 294). Ten cierpiący i brutalnie zabijany człowiek to ksiądz Jerzy Popiełuszko, którego śmierć — zestawioną z męczeństwem Zbawiciela — także można pojmować jako formę ofiary „za sprawę”. Zarysowywałaby się tu zatem wspólnota przeżyć obywatela państwa (państwa, w intencji którego jest odprawiana msza) i Boga-człowieka, który przez doświadczenie śmierci i cierpienia uczestniczy w ludzkim Losie w sposób pełny.

W wierszu kwestia ta jednak nie jest jednoznacznie rozstrzygnięta. Pojawia się tu bowiem pytanie: czy mimo wspólnoty tych „granicznych” doświadczeń rzeczywistość ludzka nie pozostaje jednak przestrzenią obcą Bogu?⁴ Bo przecież ludzka śmierć i ludz-

³ Por. odczytanie tego wiersza przez J. Kandzioreę, *Ocalony w gmachu wiersza. Człowiek wobec Historii w „Atlantydzie” Stanisława Barańczaka*, Pamiętnik Literacki 2005 z. 3, s. 172, 173–176.

⁴ Zdaniem Dariusza Pawelca pytanie „o zależność codziennych ludzkich spraw od cierpienia Chrystusa jest pytaniem o to, czy Bóg istnieje” (D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 167). Krzysztof Biedrzycki pisze zaś o różnicy doświadczeń egzystencjalnych, wątpliwości „co do możliwości bycia w pełni solidarnym z owym hero-

kie cierpienie nie zawsze dokonują się w imię wartości wyższych, uzasadniającego je jakoś sensu, bo przecież przepełniający ludzkie istnienie ból (zarówno fizyczny, jak i będący wynikiem doświadczeń duchowych) jest prozaiczny, nieustanny, przybiera wręcz formę codziennego trudu:

czyżby z tym nic wspólnego nie miały [dłonie]? z reumatyzmami
w kościach, drobnymi w kieszeni i rodzinami na karku,
z rezygnacjami, do których nigdy się nie przyznamy,
z ucieczkami od strachu sprzedawanego na kartki,
[...]

z naszą po kątach
świata upchniętą wspólnotą, skrzypieniem głosek, nalepką
na zderzaku, z wiarą w leżące zbyt ciężkim krzyżem słowa
lub w żart („Czy wierzę? Bóg mi świadkiem, nie wiem”) wciąż od nowa
z klęsk i klęzek wstający zbyt desperacko i lekko

(A, s. 293)

W strofie ostatniej dokonuje się swoista „zamiana” wzniesłego hymnu do Boga o męce Ojczyzny⁵ na hymn „żywego ciała” (A, s. 294). Wzniosłe (i jednak bardziej boskie niż ludzkie) cierpienie-ofiara oraz poświęcenie „za sprawę” zamienione zostają na doświadczenie cierpienia „zwykłego”, somatycznego⁶:

[...] Otwieramy śpiewniki na hymnie
żywego ciała, numer nieskończony, na jego treści
żołądkowej, śluzówce, nerwach wrażliwych na zimno
i ból [...]

(A, s. 294)

Ów „hymn” jest właśnie prawdziwym „tekstem” o istnieniu człowieka, którego odczytanie jest zadaniem dla Boga, zadaniem, którego wypełnienie umożliwiłoby Mu dopiero uczestniczenie w ludzkim Losie. Tak więc to nie człowiek ma czytać kod *sacrum*, jakim w wierszu był „martwy” i obcy rytuał mszy, lecz Bóg uczestniczy ma w „rytuale człowieczeństwa”:

czy to obejmie [głowa w cierniach — J.K.], czy się to w niej mieści?
[...]
tylko takimi mozesz nas objąć, pojąć i mieć,

icznym poświęceniem” (K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 58), które staje się „kontrapunktem dla przeżyć emigranta” (tamże).

⁵ Jest to hymn — jak mówi się w strofie pierwszej — trzydziesty ósmy, jego słowa zaś przytoczone zostają w strofie drugiej — i to nie w celu zamieszczenia jakiejś wzniosłej refleksji na temat męczeństwa Polski (tradycyjnie przez Polaków postrzeganego jako wzniosły) — lecz dodania uszczypliwej uwagi o wątpliwym kunszcie pieśni: „«Jak długo męka twa trwa./ Ojczyzno», przy bocznym ołtarzu emigracyjny kontralt./ «twa — trwa»! powinno się dawać mandat za takie dwa/ zaparkowane zbyt blisko słowa” (A, s. 293).

⁶ Jerzy Kandziora widzi w tych wersach nie tyle zamianę, ile „u t o ż s a m i e n i e tekstu sakralnego, nieskalanej konkretem ciała stronicy jakiegoś śpiewnika kościelnego, z dramatycznie przywołaną treścią żołądkową [...]”; J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza*, s. 174. Słowo „treść” ewokuje także — zdaniem badacza — protokół sekcji zwłok. W interpretacji Jerzego Kandziory potencjał metaforyczny tego słowa i jego homonimiczność umożliwiają spotkanie się, zjednoczenie dwóch wymiarów — cielesności i *sacrum*. Tym samym poetyckie słowo staje się „doskonałym nośnikiem t r a n s c e n d e n c j i w tym najbardziej etymologicznym znaczeniu przekraczania (łac. *transcendere*) wymiarów”; tamże.

ze wszystkim, ze zdrętwiałym kolanem, spłowiąłą chorągwią,
nielogiczną miłością do tych, a nie innych miejsc,
twarzy, skrzypiących dźwięków; z nieuleczalną chorobą
nadziei

(A, s. 294)

Problem cierpienia oraz zła (co istotne — także moralnego) zajmuje również bohatera wiersza *Drogi kąciku porad*. Człowiek pragnie tu znaleźć sposób, który pomógłby mu znieść ogrom nieszczęść spotykających ludzkość: „akt terroru”, „trupy dzieci”, „dym z ruin”, „kościsty głód” (W, s. 376). Krzysztof Biedrzycki uznaje, że poszukiwania te motywowane są pragnieniami mieszkańca „bogatego, ustabilizowanego świata”⁷, który jest bezradny wobec zła, chce wieść spokojne, niefrasobliwe życie⁸. Uzasadnienia tych poszukiwań — „wpadam wciąż w depresję, widząc/ krew” (W, s. 376), „W rezultacie dręczy mnie, niestety,/ bezsenność” (W, s. 376), „proszę o pomoc, bo tracę apetyt” (W, s. 376), „Nie mogę jeść, gdy znów na zdjęciu człowiek/ irracjonalnie zdycha” (W, s. 376) — można jednak odczytać również jako świadectwo maksymalnego udręczenia bohatera przez świadomość zła — udręczenia uniemożliwiającego wykonywanie podstawowych czynności fizjologicznych, a więc uniemożliwiającego dalszą egzystencję.

Słowa skierowane przez bohatera wiersza do boskiego Ty nie są bezpośrednim pytaniem o przyczyny i sens zła. Są natomiast pytaniem o istnienie Boga i prośbą o ujawnienie znaków Jego obecności w świecie. Należy więc uznać, że obecność ta byłaby dla pytającego ulgą w cierpieniu. Okazuje się, że Bóg istnieje („JESTEM”, W, s. 377), ale w sposób nie przynoszący człowiekowi ratunku — „NIE MA MNIE PRZY TOBIE, / BO JESTEM/ WSZĘDZIE” (W, s. 377). Jeśli więc Bóg śledzi istnienie ludzi (co wcale nie jest w wierszu pewne, bo mówi się o tym słowami człowieka opatrzonymi znakiem zapytania), czyni to z odległości tak wielkiej, że nie zaspokaja to ludzkiej potrzeby współbycia i opieki ze strony Stwórcy⁹. Człowiek, widziany przez Boga z perspektywy wszechświata, z nieustannie wirującej przestrzeni kosmicznej, jest tylko „okruczem snu”, a więc nierealną drobiną, poruszającą się samotnie bez boskiego kierownictwa. Rolą Stwórcy byłoby tu jedynie pierwsze poruszenie („wprawienie w obieg”) tej maleńkiej cząstki. Tym samym istota ludzka pozostaje w swej drodze-życiu samotna.

„Pakowną porcją” boskiej wiedzy o zbrodniach i grozie świata staje się w jednym z wierszy gazeta, po którą schyla się podmiot liryczny. Wiedza Stwórcy przekracza nawet człowiecze wyobrażenia o ogromie nieszczęść, których doświadcza ludzkość. Podmiot liryczny wyznaje więc Bogu:

Nie myśl, że nie doceniam tego, że łagodnie
oszczędzasz mnie, że nie chcesz mnie oniemić
wszystkim, że to jedynie okrucze grozy, zbrodnie
ledwie niektóre z tych, o jakich Ci wiadomo

(Podnosząc z progu niedzielną gazetę, W, s. 343)

Słowa te nie są jednak pozbawione ironii i żalu — bo przecież tylko z bożej perspektywy zaznane przez człowieka w ciągu życia zło może być pojmowane jako nie-

⁷ K. Biedrzycki, *Świat poezji*, s. 56.

⁸ Zob.: tamże, s. 56, 251. We wnikliwej analizie wiersza Krzysztof Biedrzycki określa jednak bohatera utworu również jako człowieka poszukującego sensu odpowiedzi na najważniejsze egzystencjalne, metafizyczne pytania; K. Biedrzycki, „*Drogi kąciku porad*”, s. 418–421.

⁹ Por.: tamże, s. 416.

znaczną część całego „mroku”. Z perspektywy ludzkiej owo życie obciążone cierpieniem i grzechem jest przecież wszystkim, co zostało dane — doświadczany indywidualnie „okrucuch grozy” z takiej perspektywy to właśnie „ogrom”. Człowiecze odczucie zła przeciwstawione zostało więc bożej wiedzy na temat zła. Bo chociaż Stwórca ogarnia cały mrok — jest to tylko świadomość mroku, a nie jego doświadczanie. Ów nie-czuły Bóg, dla którego ludzka perspektywa jest czymś nieznanym, znajduje się poza światem, na którym szerzy się cierpienie i dokonuje się zbrodni — jest „wyniesiony nad sfery nieba” (W, s. 343). Człowiek podejrzewa jednak, że to On właśnie tworzy mrok: „Przyznaj się, tylko nie kręć, tylko nie milcz:/ tam, skąd patrzysz, drukuje się takie gazety” (W, s. 343). Przestrzeń boska okazywałaby się zatem miejscem, w którym układa się „tekst” ludzkiego — pełnego śmierci i cierpienia — Losu¹⁰. Przerazającym darem Boga dla człowieka byłoby zaś „pękate nasiono” (W, s. 343) — przeznaczony dla każdego fragment mroku, załączek zła, nieszczęścia, które przybierze konkretną postać, realizując się w biografii jednostki.

Motyw złego Boga zostaje rozwinięty w wierszu „*Bist Du bei mir*” zamieszczonym w ostatnim tomie poety. Cały utwór wzięty został w cudzysłów, stanowiąc zatem przytoczenie słów boskiego Bytu. Wypowiedź Boga jest odpowiedzią na słowa z arii Bacha, w których mowa o spokojnym — bo przepelnionym obecnością jakiegoś troskliwego i kochającego „ty” — oczekiwaniu na śmierć. Na człowiecze wezwanie *bist Du bei mir* („bądź przy mnie”) odpowiada Barańczakowy Bohater zapewnieniem o swej ciągłej obecności: „Przy tobie? Stale. Wiesz przecież. Od rana/ do następnego rana, licząc przerwę/ na noc»” (ChP, s. 459). Jego obecność jest jednak zaprzeczeniem tej, której oczekuje istota ludzka z arii Bacha¹¹:

„[...] ja rzucam wam tę samą linę
ratunku albo powróz mąk do rana;
z ukrycia, ale cały twój czas nami
dwoma wypełniam, teraz, przedtem, potem.
Twoje zuchwałe «Pozwól, że Ci przerwę»,

suflerskie przerwy, poprawki — nie przerwę
wymuszają, tylko popsują rytm sceny;
tekst pozostanie bez zmian. Zlany potem,
ciągnij sznur dzwonu, opuszczaj w grób linę,
dociskaj węzeł powroza i snami-
-sznurkami dawaj się targać do rana,

lecz wiedz: nie przerwę gry — linijki linę
zawsze zza sceny podrzucę ci — snami
stłumię ból — potem, gdy rwać zaczniesz rana”

(ChP, s. 460)

¹⁰ Motyw Boga — złego, nieudolnego Stwórcy — pojawia się także w wierszach *Yard sale*, *Czas skończyć z takimi*, *Chęci*. O wątkach gnostyckich w *Chirurgicznej precyzji* Barańczaka: I. Misiak, *Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga*, *Teksty Drugie* 2007 nr 3, s. 83–89; w *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu*: A. van Nieukerken, *Stanisław Barańczak jako współczesny poeta metafizyczny*, [w:] tegoż, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków 1998, s. 316–324.

¹¹ Por. uwagi J. Kandziory, *Między wyobraźnią traumatyczną i geometryczną. Filozoficzne przestrzenie „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, cz. 1, *Pamiętnik Literacki* 2003 z. 2, s. 135.

Istota ludzka okazuje się kukiełką, wykonującą jedynie ruchy, jakich żąda Bóg-Reżyser, niezdolną do zmiany odgrywanego „tekstu”, a zatem całkowicie zdeterminowaną i pozbawioną podmiotowości. Warto zauważyć, że w wierszach z tomu *Widokówka z tego świata* mówił człowiek, który — chociaż nie mógł poznać Boga — mógł kierować Doń pytania i tworzyć własne Jego wyobrażenia, układać (przynajmniej w sferze myśli) swój własny tekst (np. w utworach takich, jak *Yard sale*, *Długowieczność oprawców*, *Ustawienie głosu*). W utworze z *Chirurgicznej precyzji* poruszana przez Boga „lina”, na której zawieszony jest człowiek-kukiełka, to równocześnie „linijka” tekstu, według którego toczy się akcja ludzkiej gry-życia, a więc „tekst” ludzkiego Losu. Bóg okazuje się tu zatem fundatorem Losu budzącego lęk — scenariusza istnienia, w którym człowiek zmierza nieuchronnie do śmierci rozpięty między daremną nadzieją a rozpaczą, doświadczając cierpienia. Przestrzeń metafizyki w analizowanym wierszu okazywałaby się zatem miejscem, w którym powstaje projekt ciemnego Losu — przestrzenią wcale niestanowiącą owego „Więcej”, o którym mowa w pieśni *VII z Podróży zimowej*, niegwarantującą spełnienia obietnicy przekroczenia cielesnych ograniczeń, lecz rzeczywistością swoiście złączoną, sprzymierzoną ze światem śmierci i cierpienia.

Przy czym zły świat nie jest wynikiem Bożej nieudolności (Stwórca jest tu bytem wszechmocnym), a Los ludzki nie jest karą. Bóg staje się tu zatem złym demonem, którego obecność jest przekleństwem. Znamienne jest przyrównanie człowieka do ćmy, która pragnie światła poranka, oznaczającego wybawienie, koniec męki: „potem// spływając — leżysz i razem z trzepotem/ ćmy o okienną siatkę czekasz rana” (ChP, s. 459). Istota ludzka przerażona jest skazaniem jej przez Boga na uwięzienie w „mroku” cierpienia i śmierci, trwaniem pośród takiej „metafizycznej nocy”. Jest także ślepa — po omacku i nieustannie pragnie wydostać się ze swego więzienia, nieświadoma jak i dlaczego się w nim znalazła. W utworze wyraźnie mówi się o owym niezrozumieniu przez człowieka sensu takiego istnienia: „sceny/ która się tobie wydaje obrana/ na chybił trafił z sensu” (ChP, s. 459). Człowiek w wierszu nie pojmuje motywów postępowania Boga. Ów sens — jeśli nawet istnieje — z ludzkiej perspektywy jest bezsens, czymś demonicznym. Narzucony zostaje bowiem z góry, a nie kształtuje się indywidualnie w czasie niepowtarzalnego życia. W *Widokówce z tego świata* ważną była indywidualna biografia podmiotu lirycznego, wyłaniająca się z wierszy takich, jak *Lipiec 1952*, *Czerwiec 1962*, *Wrzesień 1967*, *Grudzień 1976*, *Sierpień 1988*. Przez interpretację zdarzeń dokonywaną przez podmiot liryczny, prowadzącą do nadawania tym wydarzeniom sensów, kształtowała się jednostkowa prawda życia¹². W „*Bist Du bei mir*” biografia nie jest już indywidualnym konstruowaniem sensów przez jednostkę, lecz bezosobowymi więzami narzuconymi przez Boga, jednostajnym mijaniem czasu: „więzy to także więź, co spaja sceny, / aż stają się zimami i wiosnami” (ChP, s. 459). To, co poszczególne, intymne okazuje się tu wyłącznie powielaną przez Niego kopia: „czyjś nowy sen skopiowanymi snami / zaludnić” (ChP, s. 459)¹³.

Opisana w wierszu możliwość relacji człowiek — Bóg jest chyba dla istoty ludzkiej równie wroga (może nawet bardziej?) jak ewentualność nieistnienia boskiego Ty.

¹² Marian Stala pisał o układaniu się owych miesięcy „w zapis jednego losu, który trzeba zrozumieć, obdarzyć sensem”; M. Stala, *Między tym światem a światem łaski*, [w:] tegoż, *Chwile pewności*, Kraków 1991, s. 187.

¹³ Por. wnikliwą interpretację tego utworu: J. Kandziora, *Między wyobraźnią traumatyczną*, s. 135–140. W swej interpretacji Jerzy Kandziora przeprowadza interesującą analizę przebiegu i konstrukcji rymów w utworze, skupiając się na sytuacji osaczania, zamknięcia, zdominowania istoty ludzkiej przez Boga, który arbitralnie ustala, zmienia sensy, nie dopuszcza do głosu i z którym człowiek jest połączony relacją zawdzięczenia oraz utraty podmiotowości.

Możliwość taka pojawia się w wierszach Barańczaka, między innymi jako topos pustego nieba. W *Drogim kąciku porad* niebiosa określone zostają mianem „pustkowie”. W utworze *Problem nadawcy* czytamy natomiast o „Oku Niebytu” — wyrażenie to ewokuje dwa przeciwstawne wyobrażenia Boga. Oko kojarzy się bowiem z Okiem Opatrzności, a zatem Stwórcą otaczającym istoty ludzkie pełną opieką, Niebyt oznacza zaś nieistnienie nie tylko takiego — dobrego i troskliwego — Boga, lecz jakiegokolwiek boskiego Ty. W *Widokówce z tego świata* mowa o „mroźnej próżni”, w *Wynosząc przed dom kubły ze śmieciami* o „skraju pustki”. W wierszu *Grudzień 1976* motyw ten zyskuje postać najbardziej chyba dramatyczną: okazuje się, że ludzkie skargi i protesty nigdzie nie docierają, że człowiek jest absolutnie samotny na Ziemi przykrytej „martwym kloszem ciszy”.

W świecie nie można przecież odnaleźć jednoznacznych śladów — dowodów bożego istnienia. Jediną odpowiedzią na słowa człowieka kierowane do Boga jest właściwie w poezji Barańczaka milczenie¹⁴. W opartym na paralelach wierszu *Podnosząc z progu niedzielną gazetę* w strofie ostatniej, w której podmiot zwraca się do Stwórcy, w miejsce poprzednich (kierowanych do mieszkańca Polski, a następnie człowieka zmarłego) rozkazów-prób: „nie kłam” (W, s. 342), „nie fantazjuj” (W, s. 343), pojawia się: „tylko nie milcz” (W, s. 343). Wskazuje to, że milczenie jest spodziewaną (i od razu odżegnywaną) „reakcją” Boga. W wierszu *Drogi kąciku porad* nawet ewentualna mowa (odpowiedź) Boga okazuje się milczeniem: „NA WSZYSTKO ODPOWIEM, / CHOĆ NIE USŁYSZYSZ ANI SŁOWA” (W, s. 377). Znakiem mógłby być „TYLKO STUK / WŁASNEGO SERCA” (W, s. 377), a zatem sam człowiek — z wpisaną w siebie potrzebą kontaktu z Transcendencją. Ludzka świadomość, w której pojawia się wyobrażenie boskiego Ty, jawi się zatem jako jedyny dowód Jego istnienia.

Warto jednak zwrócić uwagę na pojawiający się w wierszu przypominający echo rym „pustkowie” (W, s. 377) – „ODPOWIEM” (W, s. 377). Niestyszalna odpowiedź byłaby tu odpowiedzią pustkowie, a zatem nie mową Boga (ten wszakże nie istniałby), lecz echem słów ludzkich. Motyw echa i odbicia¹⁵ pojawia się również w wierszu *I tak*. Utwór rozpoczyna się w taki sposób, jak gdyby stanowił ciąg rozumowania — jest odpowiedzią podmiotu na ewentualność, jaką jest nieistnienie Boga. Barańczakowy bohater wyznaje, że jeśli nawet nie istnieje Bóg, „to i tak” (W, s. 374) będzie udawał, że jest kimś obserwowanym przez „biegłego świadka” (W, s. 374).

Ów Świadek ma być zarówno Obserwatorem pilnie i precyzyjnie śledzącym pojedyncze istnienie — określany jest w wierszu za pomocą nazw nowoczesnych urządzeń szpiegujących jako „superczuły noktowizor” (W, s. 374) i „szpiegowski satelita” (W, s. 374), jak i Opiekunem istnienia, Kimś, kto chroni przed zagubieniem, rozjaśnia mroki życia¹⁶: „w każdym z moich zaćmień on znajdzie dość światła” (W, s. 374), „noktowizor w mętym/ mroku” (W, s. 374).

W wierszu określa się ludzkie życie jako pobyt, postój, pęd, moment, punkt, wskazując na jego tymczasowość i zmienność. Dzięki Boskiej Świadomości, w której przechowana jest pamięć o niepowtarzalnym życiu jednostki, zniwelowane zostaje to de-

¹⁴ Zwraca na to uwagę J. Kandziora, *Obserwator zaświatów. O wierszach metafizycznych Stanisława Barańczaka*, W Drodze 1990 nr 1, s. 99.

¹⁵ O motywie tym w tomie *Widokówka z tego świata* pisali m.in.: J. Dembińska-Pawelec, *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Katowice 1999, s. 111–112; J. Kandziora, *Obserwator zaświatów*, s. 100.

¹⁶ Por. uwagi J. Dembińskiej-Pawelec, *Światy możliwe*, s. 109, 110.

moniczne działanie przemijającego czasu, który unieważnia wartość pojedynczego istnienia, gubiąc je w ogromie wszechświata i przestrzeni. Funkcja Opiekuna możliwa jest zatem wyłącznie dzięki spełnianiu roli Świadka śledzącego bieg życia. Bóg miałby być Świadomością scalającą chaotyczne losy jednostki w znaczącą całość, ocalającą indywidualne światoodczucie. Czuwałby zatem nad tym, co poszczególne, nadawał znaczenie przemijającemu „okrucinowi bytu”. Istnienie Boga okazuje się ważne w jednostkowym planie życia każdego człowieka, bo rejestruje, zapamiętuje pojedyncze istnienie i z każdego pojedynczego losu czyni „środek świata”.

Taka forma kontaktu z Bogiem, która zanurza jednostkę w zbiorowości i polega na czczeniu Go, nie może spełniać tej funkcji. Stąd Barańczakowa niechęć do rytuałów — jako zinstytucjonalizowanych form kultu odprawianych kolektywnie, ujednociających, włączających „ja” w bezosobową grupę¹⁷. Bóg Barańczaka to Bóg jednostki, a nie zbiorowości, Bóg sensu, istoty, znaczenia, a nie rytuału i powierzchownych form kultu. Barańczakowy człowiek pragnie również istnienia Ty, które umożliwiłoby mu ocalenie w chwili śmierci — w obrazie przedstawiającym metaforycznie ten moment „siatkówka oka” (W, s. 374) ewokująca symboliczny obraz Boga (oko wewnątrz trójkąta), a także Bożą Opatrzność, staje się równocześnie „ratunkową siatką”:

[...] ratunkowa siatka,
od której się odbiję, gdy bryłą kaleką
runę z trapezu ziemi ku widowni nieb
nade mną, rozpostarta czujnie i daleko
siatkówka oka [...]

(W, s. 374)

Myśl o Bogu łączyłaby się zatem w wierszu również z myślą o nieśmiertelności, przy czym głównym „zadaniem”, jakie spełniać ma istnienie Ty, jest nadanie sensu życiu. Wiersz odkrywałby więc tę zależność między wiarą w nieśmiertelność a poczuciem sensowności istnienia, o której tak pisze Leszek Kołakowski:

Nieuniknione wygaśnięcie ludzkiej osobowości wydaje się nam ostateczną porażką bytu; w przeciwieństwie do biologicznego rozpadu organizmu nie należy do naturalnego porządku kosmosu, wręcz gwałci ten porządek. O porządku, skoro empirycznie jest on niedostępny, można mówić tylko wówczas, gdy *contingentia rerum* odniesie się do koniecznej, a zatem wiecznej rzeczywistości. [...] jeżeli nic nie pozostaje po ludzkim wysiłku, jeżeli tylko Bóg jest rzeczywisty, a świat, dochodząc do swych ostatecznych przeznaczeń, pozostawia swego stwórcę tej samej pustce, czy pełni, którą cieszył się on zawsze, to naprawdę nie jest ważne, czy ten tajemniczy Król istnieje. Nie o to przy tym chodzi, że samolubnie wymagamy niebiańskiej nagrody lub nieskończonego zadośćuczynienia za naszą skończoną nędzę, jak zwykli przekonywać krytycy religii, lecz o to, że jeśli nic nie przetrwa prócz Boga, to ludzki żnój i cierpienie nawet Bogu nie przysparzają dobra czy bogactw, a ostatnim słowem Bytu jest bezkresna pustka. Jeśli bieg wszechświata i spraw ludzkich nie ma żadnego sensu odniesionego do wieczności, to nie ma sensu w ogóle¹⁸.

Ten, o którym w wierszu *I tak* mówi człowiek, nie jest określony żadną religijnie sankcjonowaną nazwą (nie pojawia się tu również słowo „Ty” — tak często używane w poezji Barańczaka określenie Boga), stosowane do Jego nazwania peryfrazą nie są

¹⁷ Na te cechy Barańczakowej poezji zwracali również uwagę m.in.: K. Biedrzycki, *Świat poezji*, s. 260–261; D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka*, s. 166.

¹⁸ L. Kołakowski, *Jeśli Boga nie ma... Horror metaphysicus*, tłum. T. Baszniak, M. Panufnik, Poznań 1999, s. 130–131.

nawet pisane wielką literą. Jest to oczywiście uzasadnione wpisana w wiersz koncepcją — przecież człowiek mówi tu nie o boskim Bycie, a o swojej potrzebie Jego istnienia. Znamienny jest pojawiający się w utworze motyw teatru życia (czy raczej: cyrku) — istota ludzka jawi się jako skoczek wykonujący akrobacje na „trapezie ziemi” przed „widownią nieb”. Obraz ten należy odnieść do stwierdzenia: „i tak będę/ udawał sam przed sobą” (W, s. 374). Człowiek jest tu aktorem na pustej scenie, który odgrywa sam przed sobą — i dla siebie — istnienie Boga, żyje tak, jakby patrzył na niego z owej „widowni” boski Opiekun¹⁹. Na dnie „oka” (W, s. 374) znajduje się tylko odbicie człowieka, z przestrzeni „nieb” (W, s. 374) wraca zaś echo jego własnych słów. Tam, gdzie powinien znajdować się Bóg, istnieje tylko człowiek (jego obraz), ludzkie słowo, wyobrażenie o Nim. Okazywałoby się więc, że istota ludzka sama sobie świadczy, a Bóg jest projekcją jej świadomości. Co wszakże nie zmienia człowieczego położenia w świecie, nie zniechęca do ponawiana kontaktu — słowa „A jeśli nawet nie” (W, s. 374) są przecież wieczne, są powtarzane „w kółko” (W, s. 374). Dzięki nim można się obronić przed „bezkresną pustką”, o której pisze Kołakowski. Dlatego w *Tablicy z Macondo* Barańczak nazywa Boga Absolutnym Punktem Odniesienia, który „choćby był [...] tylko h i p o s t a z ą, [...] powstrzymuje nas od rozpadu”²⁰ [podkr. — J.K.].

Znamienne, że to właśnie byt człowieka jawi się — w wierszu *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność* — jako byt pewny i konieczny (mimo swej skończoności), przy czym podkreślona zostaje waga ludzkiej samoświadomości („wiem, że jestem”)²¹. Dopiero człowiecze istnienie konstytuuje istnienie Boga: „nie myśl, że nie jestem w stanie/ wierzyć, żeś jest. W to nie wierz: jestem” (W, s. 380). Istnienie boże jest niejako potencjalne, wtórne wobec istnienia ludzkiego. Można tutaj zatem dostrzec odwrócenie biblijnego porządku, w którym to Bóg jest „tym, który Jest”²². Ludzka świadomość, będąca warunkiem bożego istnienia (bo gotowa uwierzyć w Stwórcę, stworzyć Jego wyobrażenie, nawet jeżeli On nie istnieje), staje się równocześnie jakąś n a d ś w i a d o m o ś c i ą. Nadświadomość, chociaż rodząca się z sięgania w mrok, ze świadomości ciemnego Losu — pustki, śmierci i cierpienia, nie jest z nią tożsama. Stanowi w y k r o c z e n i e poza istnienie ograniczone czasem, zamknięte w cielesności — jest przeczuciem wieczności, nadaniem sensu indywidualnemu „dzianiu się” każdego życia. W wierszu *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność* o owej umiejętności mówi się za pomocą wyrażenń zaczerpniętych z prawa karnego, odnoszących się do popełnienia przestępstwa:

¹⁹ Joanna Dembińska-Pawelec słusznie pisze w tym kontekście o słynnym zakładzie Pascala; J. Dembińska-Pawelec, *Światy możliwe*, s. 114–115.

²⁰ S. Barańczak, *Tablica z Macondo albo Najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyjno-metafizycznymi*, [w:] tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 232.

²¹ Słowo „jestem” (W, s. 380), powracające w zakończeniu każdej strofy, to łącznik w orzeczeniu w zdaniach, w których mówi się o ograniczeniach ludzkiego istnienia; zob.: M. Stala, *Jasność nocy. Wokół jednego wiersza Stanisława Barańczaka*, Znak 1997 nr 9, s. 95. Marian Stala zwraca uwagę na to, że przez wyodrębnienie słowa „jestem” w klauzuli Barańczak wydobyla pierwotne znaczenie owego wyrazu. „Jestem” w wierszu poety staje się niezwykle silnym stwierdzeniem przez podmiot faktu jednostkowego istnienia, jego afirmacją; zob.: tamże.

²² W wierszu dokonywałoby się zatem odwrócenie poglądu zwolenników ontologicznego dowodu na istnienie Boga, zgodnie z którym wszelkie obiekty (także człowiek) mogą nie istnieć, a jedynie „Bóg nie może nie istnieć, jego istnienie jest konieczne, bo zawiera się w jego istocie”; W. Herman, *Filozofia egzystencjalna*, Warszawa 2001, s. 6.

zdolność sięgania po kryjomu,
na oślepie, w zaczajony na nas
mrok, umiejętność popełniania
wykroczeń poza siebie, przestępstw
przez kordon czaszki, zbrodni trwania
większych niż śmierć [...]

(W, s. 380)

Pojawiający się w wierszach Barańczaka motyw echa, własnego słowa człowieka zamiast spodziewanego głosu bożego (czyli: projekcji ludzkiej świadomości zamiast realnego istnienia Boga) nasuwa skojarzenie z Leśmianowską *Dziewczyną*²³, w której głos słyszany zza muru przez braci i przypisywany przez nich dziewczynie okazuje się ułudą. W wierszu Leśmiana poza murem znajduje się nicłość — próżnia i cisza. Ów głos okazuje się zatem głosem wewnętrznym człowieka — żywionym przez istoty ludzkie pragnieniem Dobra, Piękna, Boga, które każe im stwarzać wyobrażenie Czegoś Więcej i dążyć do odnalezienia Tego. Jednym z możliwych odczytań *Dziewczyny* jest i takie, że — mimo klęski, jaką odnosi człowiek, nie realizując w świecie swego pragnienia — sam wysiłek poszukiwania może nadać sens ludzkiemu życiu.

Myśl tę odnajdujemy również w twórczości Barańczaka — w wierszu *Jakieś Ty* własny głos człowieka, powracający doń jako echo, jest potwierdzeniem prawdy o ludzkim umieraniu i samotności we wszechświecie²⁴: „jak bumerang/ ze światem nadlatuje ciągle to samo pytanie/ zmienione w tę samą odpowiedź: że w międzyczasie umieram” (W, s. 347). Mimo to dokonuje się tu pogodzenie człowieka z niepoznawalnością, jak również możliwością nieistnienia Boga, z zastąpieniem Jego bytu przez ludzkie słowo o Nim:

Właściwie nie muszę wiedzieć o tobie nic więcej niż
to, że jesteś tym jakimś Ty, które formuje mi w ustach
i — przez opar wydechu, przez opór języka, przez niż
atmosferyczny, przez kłęby spalin nad jezdnią, mgłę lustra,
pył międzyplanetarny — każe przebijać się [...]
drugiej osobie liczby pojedynczej czasownika,
jakiemuś „słyszysz”, „nie milcz”, „pamiętasz”, „spójrz”, „bądź”,
które, prostoliniwnie wysłane przed siebie, pętlą
powraca, nie drasnąwszy skóry, ścian, urwisk, słońc,
mój rozmówco [...]

(W, s. 347)

Uznana zostaje bowiem wartość i ważność samego aktu powoływania w świadomości owego Ty do istnienia przez kierowanie Doń pytań²⁵. Pytania te — na co zwraca

²³ Skojarzenie to jest dodatkowo uprawomocnione tym, że w *Podróży zimowej* Barańczak jawnie nawiązuje do wiersza Leśmiana, zamieszczając w pieśni X następujące cytaty: „I była zgroza nagłych cisz...»” (PZ, s. 399), „«A ty z tej próżni czemu drwisz...»” (PZ, s. 399). Nawiązaniem do ostatnich zdań wiersza Leśmiana zdają się być także słowa kończące utwór *Elegia trzecia, noworoczna*: „Daleka gwiazda świeci/ bez żalu, bez pogardy/ ponad głowami” (T, s. 246).

²⁴ Por. uwagi J. Kandziory, *Obserwator zaświatów*, s. 100.

²⁵ Piotr Michałowski, analizując wiersz, pisze: „Bóg Barańczaka jest zaledwie dynamiczną hipotezą, która początkowo rodzi się tylko w języku i wypowiedzi — jako druga osoba narzucona przez gramatykę i reguły aktu komunikacji; dopiero potem zyskuje status ontologiczny. Z każdym wersem obserwujemy jak «słowo staje się ciałem», choć efemerycznym i zmiennym”; P. Michałowski, *Adresat pilnie poszukiwany*, Topos 2008 nr 1–2, s. 80. W wierszu obserwujemy

uwagę Piotr Michałowski — mają wyłącznie funkcję fatyczną, a zatem nie są przekazem informacji, lecz jedynie słowami, których celem jest ustanowienie kontaktu²⁶.

Człowiekowi w poezji Barańczaka wystarczy samo wyobrażenie Boga — zgadywanego Rozmówcy, Świadka do którego można mówić o własnym istnieniu, wystarczy sama niepewność i przecucie Tajemnicy — która pobudza do stawiania pytań i nawiązywania dialogu. Ustanawianie kontaktu jest bowiem powoływaniem przez ludzką świadomość boskiej perspektywy oglądu życia, umożliwia refleksyjne przeżywanie istnienia. Dialog — choć pozorny i jednostronny — pozwala na budowanie owej boskiej perspektywy scalającej i jako taki jest wartością — chociaż nie zmienia prawideł ciemnego Losu, to jednak nadaje znaczenie każdemu pojedynczemu losowi.

GOD IN THE POETRY OF STANISŁAW BARAŃCZAK—THE DIRECTOR OF FATE AND WITNESS OF EXISTENCE

The Author carries out analytical estimation of individual literary demonstrations of Barańczak, approaching late lyrics of the author of *Atlantis*. She writes as much about God as about human being (in his temporariness of existence) in that poetry, however it is a question of God's place in human world (fate's director and existence witness), problem of evil (human feeling of evil—God's knowledge about it; a motif of evil God, topos of empty heaven etc.) among other that become an object of interest.

KEY WORDS: S. Barańczak; Polish poetry; God in poetry.

(m.sz.)

także przejście „od Boga transcendentnego do Boga odnalezionego w sobie jako zwierciadła dla Ja”; tamże. Marian Stala, odczytując tom *Widokówka z tego świata*, pisze zaś: „Myśli o ciele i świecie odślaniają nadrzędny i najtrudniejszy do dyskursywnego ujęcia problem tomu Barańczaka. Jest nim poszukiwanie Drugiej Osoby. Kogoś, kto potrafiłby napęlić sensem niejasne pismo tego świata. Kogoś, kto mógłby wziąć odpowiedzialność za jego porządek, kto by ten porządek uzasadnił... Albo: kogoś, kto by otworzył perspektywę innego świata. Kim jest ta Druga Osoba? [...] odpowiedź jest tajemnicą”; M. Stala, *Między tym światem*, s. 191.

²⁶ Zob.: P. Michałowski, *Adresat pilnie*, s. 74.

ANTYCZNA GRECJA WOBEC KULTURY XX WIEKU — REFLEKSJA NAD „ESEJAMI GRECKIMI”¹ STANISŁAWA VINCENZA

Marta DĄBROWSKA (Toruń)

„Ani nie jesteśmy samotni,
ani cudowność nie przeminęła na zawsze,
ponieważ człowiek jest istotą cudowną”².

Cz. Miłosz

Jedynie eseistyka jest w stanie pomieścić tak dużą liczbę zagadnień, jakie zajmowały umysł Stanisława Vincenza. Tylko ten gatunek otwiera przed pisarzem możliwość łączenia w jeden głos polifonii własnych zainteresowań. Vincenz stał się swoistym medium między antyczną Grecją a kulturową rzeczywistością swego czasu. W centrum jego zainteresowań zawsze znajdował się człowiek, który w wymiarze cielesnym i duchowym stanowi centrum kultury. Vincenza interesowało to, co jako ludzie uczyniliśmy ze świa-

¹ Na potrzeby niniejszego tekstu zaistniała konieczność wyodrębnienia „esejów greckich”, należy jednak podkreślić, że nie jest to wyróżnienie gatunkowe. Autorka arbitralnie, spośród mozaiki dzieł składających się na *opus magnum* Vincenza (jego syn Andrzej postulował, aby dorobek pisarski ojca traktować jako całość), wybrała eseje-kamyki z jej meandrycznego wzoru. Wyodrębnienie to i nazwanie zbioru terminem „eseje greckie”, zapożyczonym od Wincentego Grajewskiego, miało dać możliwość dokładniejszego opracowania wątków greckich; W. Grajewski, *Grecja Vincenza*, [w:] *Studia o Stanisławie Vincenzie*, red. P. Nowaczyński, Lublin 1994. Ponadto wydana przez Andrzeja Vincenza książka *Eseje i szkice zebrane* zawiera w pierwszej części eseje poświęcone Grecji, niezależnie od czasu ich powstania, także czyniąc z esejów dotyczących Grecji całość opartą na koherencji tematycznej.

² Cz. Miłosz napisał, że gdyby szukać tez, to cytowane zdanie mogłoby stanowić główną tezę Vincenza; Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] S. Vincenz, *Po stronie dialogu*, t. 1, Warszawa 1983, s. 13.

tem, co na polu natury „uprawiliśmy”. Dlatego należy traktować autora *Pauzanasza* jako człowieka posiadającego określony typ wyobraźni, którą we wstępie do *Antropologii kultury* Andrzej Mencwel nazywa „antropologiczną”. Mencwel stwierdza:

To, że jedni jako antropologowie się określali, a drudzy takiego samookreślenia unikali, nie jest tu istotne. Nie nauka, lecz wyobraźnia jest korelatem tego wyboru i nie indoktrynacja, lecz inspiracja jest jego zadaniem³.

Inspiracją w przypadku Vincenza jest człowiek, którego zawsze stawia w centrum⁴. Warto zatem rozpatrywać „eseje greckie”, płynącą z nich naukę dotyczącą idealnego kształtu kultury (w tym historii, projektu państwa, sztuki i religii), z uwzględnieniem szczególnej w tych tekstach roli antropocentryzmu.

Vincenz widział człowieka kreatorem otaczającego go świata, interesowały go zatem „człowiek kultury”⁵ i „uprawiana” przez niego rzeczywistość. Nie dostrzegał konfliktu między naturą a kulturą, ponieważ ta druga jest, według Vincenza, nadbudowana nad fundamentem natury. Obydwe tworzą rzeczywistość człowieka dzięki temu, że to co naturalne zostaje poddane humanizacji, która nie jest walką i ujarzmianiem, ale konsekwencją istnienia człowieka, stanowiącego pomost między tym, co naturalne i tym, co kulturowe.

Vincenz widział niezwykłość człowieka w zdolności do afirmowania i s t n i e j a - c e g o i umiejętności kreowania, które do istnienia powołuje. Stąd zainteresowanie gospodarza z La Combe kulturą antycznej Grecji. Ta stała się według niego wzorem nieśmiertelnym i niedoścignionym, dzięki pionierstwu w stwarzaniu świata „uczłowieczonego”. W eseju *Polski wstęp do historii filozofii greckiej* czytamy:

[...] grecki naród pierwszy i jedyny w dziejach [...] stworzył pojęcie kultury. Podstawą bowiem łacińskiego wyrazu *cultura* jest greckie pojęcie uprawy roli, któremu Grecy nadali znaczenie: celowego uszlachetniania i formowania życia⁶.

Jako pośredniczącemu pomiędzy wymiarem ziemskim i transcendentnym, przypada człowiekowi rola tego, który ocala dla trwania, który chroni kulturową pamięć. Dzięki czemu istniejemy jako ludzie z wciąż od nowa otrzymywaną szansą samodoskonalenia.

Już Marek Zaleski w artykule poświęconym eseistyce Vincenza — *Pisane dla przyszłości*, w podobnym duchu komentował spojrzenie autora *Matej Itaki* na człowieka i kulturę. Według Zaleskiego, eseista miał silne przekonanie o niezniszczalności osiągnięć człowieka. „Tak jakby w świecie kultury nie istniało zjawisko entropii, nie było śmierci, jakby obowiązywało wieczne prawo zachowania twórczej energii”⁷. Vincenz traktował bowiem dziedzictwo Grecji jako źródło kultury, które jest nieustannie żywotne. Niesie bowiem wizję człowieka-cudu, istoty niezwyklej, której sens istnienia zawiera się w wysiłku twórczym.

³ A. Mencwel, *Wstęp: Wyobraźnia antropologiczna*, [w:] *Antropologia kultury*, oprac. G. Godlewski, L. Kolankiewicz, A. Mencwel, P. Rodak, Warszawa 2005, s. 16.

⁴ Cz. Miłosz pisał o kontemplacjach antropologicznych Vincenza przypominających stanowisko Frobeniusa; Cz. Miłosz, *Przedmowa*, s. 13.

⁵ „Antropologię interesuje człowiek kultury” — czytamy w tekście Heinricha Rickerta; H. Rickert, *Człowiek kultura*, przeł. B. Borowicz-Sierocka, [w:] *Antropologia kultury*, s. 23.

⁶ S. Vincenz, *Polski wstęp do historii filozofii greckiej*, [w:] tegoż, *Po stronie dialogu*, s. 255.

⁷ M. Zaleski, *Pisane dla przyszłości. O esejach Stanisława Vincenza*, [w:] *Vincenz i krytycy*, oprac. P. Nowaczyński, Lublin 2003, s. 144.

W ujęciu greckim to uszlachetnianie i formowanie życia w pewnych proporcjach nadaje wartość życiu człowieka. Uczłowieczenie świata i przejście się tym człowieczeństwem — to centrum kultury greckiej⁸,

pisał Vincenz w *Polskim wstępie do historii filozofii greckiej*. Warto podkreślić, że chciał takiego samego „centrum” dla zdehumanizowanej kultury europejskiej XX w. Stąd jego eseistyka po sokratejsku podejmowała wysiłek uczenia dobra poprzez otwieranie człowieka na wiedzę o sobie, o świecie.

Kulturę grecką Vincenz komentował słowami: „Sygnetem tej [greckiej — M. D.] kultury jest człowiek. Jest najbardziej ludzka ze wszystkich”⁹. Fascynuje go zatem antropocentryzm, będący według niego poglądem prawdziwego Greka. Nie będzie nowym stwierdzenie, że Vincenz kulturę grecką idealizuje, ciekawym wydaje się natomiast, że ona jest dla niego wciąż żywą, istniejącą „symultanicznie” w przestrzeni mentalnej rzeczywistością. W „esejach greckich” Vincenz udowadnia, że myśl Greków nie pokryła się patyną, ponieważ jest częścią naszego krwioobiegu, odziedziczyliśmy ją wraz z „najlepszym ze światów”. Zostaliśmy jako ludzie powołani do swobody rozumowania, zatem pozostajemy wolni i powinniśmy istnieć w zgodzie ze wszechświatem w swojej wyjątkowości.

Stąd sprzeciw Vincenza wobec teorii Georga Hegla. Jako zdecydowany jej kontestator wybiera z niej eseista jedynie aspekt, który znawcom filozofii pozwalałby zarzucać mu jednostronność (czyż to nie efekt „doświadczania” ideologii, znajdujących swe źródło, zdaniem Vincenza, właśnie w systemie niemieckiego filozofa?). Hegel pozostaje w „esejach greckich” tym, który zamknął człowieka w niewoli dialektyki, a jego rozwój umotywywał tkwiącym w nim złem. Odebrał zatem wiarę w człowieczeństwo i uczynił z mocy Erosa (tak ważnego dla Vincenza ze względu na twórczą inspirację) mrzonkę. Dlatego eseista odnosił się do myśli heglowskiej z rezerwą i kąpił z niej po trosze:

Hegel orzekł tak mniej więcej: moralisci czułości mowią nam „człowiek jest dobry”, i wydaje się im, że powiedzieli coś wielkiego. „Człowiek jest zły — woła Hegel — od tego zaczynają się dzieje i jego rozwój duchowy”. Takie przewartościowanie, jakiego dokonał Hegel, przesuwa nas od wartości ludzkich do wartości cyklopów, lecz może sam filozof, gdyby się znalazł poza zasięgiem sławionego przezeń *Intelligenzstaat* i poza ochroną jego światłej a wydajnej policji, na jakichś bezdrożach Odysei, wśród żywiołów i wśród cyklopów, doceniłby dobroć mimowolną i szczerą cnotę życzliwości spontanicznej, którą nam odkrywa Homer¹⁰.

Człowieka widział bowiem eseista w innym wymiarze, w pełni jego duchowości, w tkwiącym w nim dobru. W cnotach, które ocalały przed okaleczeniem i marginalizacją, by być w pełni istotą ludzką, a nie cyklopem.

Człowiek był dla Vincenza przede wszystkim dobry i wolny (wobec dobra i zła). Odebranie lub demonizowanie mocy Erosa odbierało mu istotę tego wyboru — możliwość wykorzystania twórczego tchnienia. Dlatego „zły” Eros Zygmunta Freuda skłania Vincenza do polemiki również z jego teorią¹¹. Eseista był krytyczny, ponieważ nie

⁸ S. Vincenz, *Polski wstęp do historii filozofii greckiej*, s. 255.

⁹ Tamże, s. 256.

¹⁰ S. Vincenz, *Nowy przekład „Odysei”*, [w:] tegoż, *Po stronie dialogu*, s. 324.

¹¹ A. Mencwel stwierdza: „Nie ma wyobraźni antropologicznej bez kulturowego rozumienia osobowości, nie ma tego rozumienia bez krytycznego przyswojenia psychoanalizy”; A. Mencwel, *Wstęp: Wyobraźnia antropologiczna*, s. 17.

tylko nie podzielał zdania twórcy psychoanalizy co do kondycji człowieka, ale także co do istoty kultury, w której Freud upatrywał główne źródło naszego cierpienia.

Zanim jednak przyjrzymy się tekstom eseistycznym, warto prześledzić wpływ Freuda na kształtowanie się umysłowości Vincenza w latach jego studiów. Mirosława Ołdakowska-Kuflowa pisała, że bywał na wykładach twórcy psychoanalizy (towarzyszyła im atmosfera sensacji), co dowodzi, iż z nowatorskimi ideami stykał się bezpośrednio. Sam Vincenz pisał w liście do Miłosza, że podczas pierwszego ze swoich wykładów Freud był zakłopotany, oraz, że „[...] z takiego zakłopotania wyłonił się problem sublimacji i logicznie biorąc, duchowej kultury całkiem wyraźnie wskazany *Symposion* Platona, w jego dramatycznym dyskursie o perypetiach Erosa”¹². Jak zawsze, Vincenz źródła wszelkiej myśli szukał w antycznej Grecji, a o samym Freudzie wyrażał się ciepło, choć z jego poglądami się nie zgadzał. Ołdakowska-Kuflowa pisała: „Vincenz słuchał Freuda z zaciekawieniem, jednak jego teoria kompleksów nie przypadła mu do gustu”¹³. I dalej: „[...] wykłady Freuda pozostawiły w nim trwałą niechęć do psychoanalizy [...]. Vincenz protestował przeciwko stosowaniu tej teorii jako narzędzia analizy dzieła literackiego [...]”¹⁴.

Polemikę podjętą z myślą Freuda można odnaleźć przede wszystkim w eseju *O dziedzictwie helleńskim*. We wspomnianym tekście Vincenz dowodził, że traktowanie dorobku kultury jako pochodnej tkwiących w nas kompleksów jest błędne. Eros był przez Vincenza i Freuda zupełnie inaczej pojmowany. Freud utożsamiał go ze sferą popędową, pisał: „Termin *libido* można znowu zastosować do objawów siły Erosa”¹⁵. Natomiast wizji istnienia Erosa w postaci nieureczywistnionych furii, które są „zgniecione, spętane w łonie człowieczym”¹⁶, Vincenz zaakceptować nie mógł. Pragnął zwrócenia uwagi na „emanacje zdrowe i szlachetne Erosa”¹⁷. Widział człowieka jako istotę wolną, podczas gdy Freud skupił się na jej zdeterminowaniu przez popędy i stracił ją do „lochu podświadomości”¹⁸. Vincenz pragnął zdrowia i szlachetności, zdecydowanie występował zaś przeciwko traktowaniu człowieka w kategoriach istoty bezwolnie podążającej za *id*.

Podczas gdy Freud skupiał się na chorobie, jaka nas nieustannie toczy, gdyż stanowi część naszej natury, Vincenz widział w nas zdrowie i szlachetność. Eros oznaczał dla eseisty siłę pozytywną, która daje rodzaj przekonania, że dążymy do piękna i sprawiedliwości. Bóstwo według niego wywiera na nas wpływ perswazyjny, nie jest niepoohamowaną siłą, jak libido, ale stanowi naturalny pęd człowieka ku doskonałości (warto podkreślić, że pisanie eseju — udoskonalanie, rzeźbienie swej intelektualności i duchowości, można uznać za tego porywu przejaw).

Kultura to według Freuda „[...] modyfikacja procesu życia, której podlega on pod wpływem postawionego przez Erosa i Ananke zadania: konieczności”¹⁹. Vincenz natomiast upatrywał w sztuce, a więc i kulturze, znaku porywu człowieka ku doskonałości i nieśmiertelności. Pisał, że: „[sztuka] ciągle ocala z przemijania i nicości, i stawia nam przed oczy umiłowanie nasze”²⁰. Vincenz nie widział zatem w kulturze zniewole-

¹² Cyt. za: M. Ołdakowska-Kuflowa, *Stanisław Vincenz. Biografia*, Lublin 2006, s. 59.

¹³ Tamże, s. 60.

¹⁴ Tamże, s. 68.

¹⁵ S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 101.

¹⁶ S. Vincenz, *O dziedzictwie helleńskim*, s. 235.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, s. 116.

²⁰ S. Vincenz, *O dziedzictwie helleńskim*, s. 250.

nia człowieka. Nie była ona dlań źródłem cierpienia (przez zakazy i nakazy), ale tworzyła możliwość samodoskonalenia i z tego potencjału wynikała.

Eseista używał terminologii Freuda, ponieważ uznawał ją za nowoczesną. Mówił o sublimacji, ale zaznaczał:

Kto zna psychoanalizę, zwróci na to uwagę, że o wiele mniej, prawie wcale nie zajmowało jej to, co sama nazywa sublimacją, lecz to, co nazywa kompleksami²¹.

Pisał:

Eros to także wiara, że wychowanie ludzkości musi być oparte na zainteresowaniu, a nie na nudzie i zakazie. Bo z czegoż więcej, jak z zakazu, braku swobody wynikają tak zwane kompleksy²².

Sublimację widział bowiem autor *Pauzaniusza* jako tę, która „[...] biorąc soki według korzeni ludzkich [...] może przesunąć środek ciężkości człowieka od porywu w stanie surowym i prymitywnym i utworzyć właściwą hierarchię”²³. Stworzyć świat wartości, zatem świat kultury.

Pośród jego bogactwa istotne miejsce przypada sztuce. W jej kwestii Vincenz także polemizował z Freudem. Twórczość nie była według eseisty kompensacją niezaspokojonego libido, kuracją na frustrację. Vincenz był zwolennikiem platońskiej koncepcji twórczości jako *furor divinus*. Pisał: „To nie człowiek jest twórczy, tylko przez niego tworzy ktoś, płynąc spoza niego i wypływając poza niego”²⁴.

Trzeba zaznaczyć, że autor *Pauzaniusza* nie poświęcił w „esejach greckich” zagadnieniom sztuki i estetyki wiele miejsca²⁵. Pełnię refleksji na ten temat zdaje się zawierać fragment eseju:

[...] wielka wszechstronność Greków, zarówno w sztuce, jak w myśli, zdaje się czerpać swe soki z ciągłego zdumienia w obliczu świata i z ogromnej wrażliwości. Niezliczone piękności malarskie i rytmiczne Homera, plastyczne obrazy chorób opisanych przez lekarzy ze szkoły Hipokratesa, czarujące obrazy historyczne Herodota i Tukidydesa są dziełami tego samego ducha. Także w sztukach nie naśladowujących bezpośrednio przyrody, jak muzyka i architektura, widać tę wielką wrażliwość Hellenów²⁶.

Szczególnie interesowała Vincenza architektura, podkreślał doskonale wykonanie każdej kolumny, każdego jej rowka, szorstkość faktury materiału (*O dziedzictwie helleńskim*). Był niczym Grek skupiony na wszelkim szczególe. Zarówno w tworzeniu, jak i w odbiorze dzieł sztuki — umiejętność dostrzegania piękna świata była bowiem dlań kluczowa. Vincenz zacytował francuskiego znawcę architektury greckiej, który o wrażliwości Greków napisał: „Gdzie my odnosimy jedno wrażenie, tam starożytny Grek odnosił dwadzieścia”²⁷, by wyrazić zachwyt nad helleńską zdolnością do pełni przeżycia w kontakcie z otaczającą rzeczywistością. Był świadomy, że wyczerpaniu na bogactwo różnorodności zjawisk oraz rozbudzeniu zmysłów zawdzięczamy możliwość czerpania wrażeń w obcowaniu ze sztuką.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 236.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 250.

²⁵ Własną wizję sztuki, nawiązującą do sztuki Greckiej wyraził Vincenz w tetralogii *Na wysokiej poloninie*.

²⁶ S. Vincenz, *Polski wstęp do filozofii greckiej*, s. 270.

²⁷ Wspomniany Francuz nazywał się Boutmy; tamże, s. 269.

Ta stanowiła dla Vincenza nieodzowną część natury i kultury, była sposobem na wykorzystanie pierwiastka twórczego znajdującego się w świecie. Gospodarz z La Combe podkreślał, że w sztuce nie chodzi o teoretyzowanie. Według niego, w Grecji nie estetyzowano, co zawsze kojarzy się z pozbawieniem sztuki jej istoty — przeżycia (zarówno w przypadku twórcy, jak i odbiorcy), ale „odczuwano nieustannie, na co [sztuka] wskazuje, że ciągle ocala z przemijania i nicości i stawia nam przed oczy umiłowanie nasze”²⁸. Dzięki temu sztuka nie stała się nigdy, według Vincenza, reliktem przeszłości. Karmiła się autentycznym przeżyciem, które było wciąż aktualne dzięki umiejętności obcowania człowieka z otaczającym światem. W eseju *O dziedzictwie helleńskim* można znaleźć ciekawe spostrzeżenie: „Patrząc na sztukę grecką, można słusznie powiedzieć, że dziewczyna to źródło w postaci człowieka, a chłopiec to górski wodospad ucłowieczony”²⁹. Dla eseisty wszelkie wyobrażenia wynikają z głębokiego ludzkiego doświadczenia rzeczywistości.

Vincenz był wrażliwy na piękno klasycznej sztuki, można jednak wywnioskować, że ponad estetykę antycznego świata wyrosła w jego tekstach eseistycznych sfera etyki. Dlatego o sztuce mówił w kontekście jej wartości ocalającej, bo wyrażającej nasz porządek ku doskonałości. „Jakim to czarem nieuchwytnym, boskim owiana każda postać, jej ruchy i kędziory”³⁰, pisał Vincenz w *O dziedzictwie helleńskim*. Zachwycało go bowiem to, co niedostrzegalne, nad-materialne. O plastyce greckiej eseista stwierdził, że narodziła się ze światła oraz, że nie jest tak realistyczna, jak się nam wydaje (*Podkład religii starogreckiej*). Pisał: „I ona [sztuka grecka] raczej chce ucłowieczyć i ziścić ruchy świata, gesty kosmosu i szepty boga w postaciach ludzkich niż odtworzyć człowieka”³¹. Tym samym jednak, zdaniem Vincenza, dociera głębiej do jego istoty, by odkryć, że to właśnie istota ludzka nadaje sens wszystkiemu, co istnieje, a także, by ukazać związek sztuki z metafizycznym wymiarem bytu.

Jako kontekst do wypowiedzi Homera Huculszczyzny o sztuce w jej wymiarze etycznym, warto przywołać rozważania Platona. Ten, jak pamiętamy, usunąłby z idealnego państwa każdy przejaw sztuki, który nie pozostawałby w służbie dobra i prawdy. Sztuka była bowiem przez antycznego filozofa postrzegana przede wszystkim jako narzędzie wychowania³². Jak pisał Giovanni Reale: „[...] Platon nie przeczył mocy sztuki, ale «zaprzeczał, że sztuka ma wartość sama przez się»: sztuka albo służy prawdzie, albo służy fałszowi i *tertium non datur*”³³. Reale broni jednak Platona, którego koncepcja kłóci się ze współczesnym postulatem wolności sztuki, słowami:

Trudno bowiem zaprzeczyć, że sztuce wyzwolonej od prawdy metafizycznej i etycznej, często groziło to, że stawała się pustą grą, albo niekiedy pobudzała gorszą część naszej natury. Krótko mówiąc — często przyczyniała się do zagubienia człowieka w pustych pozorach, tak właśnie, jak to ukazywał Platon³⁴.

To właśnie pragnienie autentyczności było wspólne dla Platona i Vincenza. Ciekawe jest także rozróżnienie między pojęciami sztuki (bez wartości autonomicznej) i piękna (łączonego z Erosem i erotyką, a nie twórczością) w platońskiej myśli, które

²⁸ S. Vincenz, *O dziedzictwie helleńskim*, s. 250.

²⁹ Tamże, s. 245.

³⁰ Tamże, s. 251.

³¹ Tamże.

³² Por.: G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 2, przeł. E. I. Zieliński, Lublin 2008, s. 210.

³³ Tamże, s. 212.

³⁴ Tamże.

omawia Reale — Vincenz ich tak wyraźnie nie oddzielał. Przeciwnie — łączył przecież poryw Erosa ze sztuką. Pisał:

W zjawiskach międzyludzkich czymś podobnym do sztuki jest cywilizacja i Eros idzie dalej w tym kierunku. Znajduje sztukę. Ucieleśnia świat żywych wartości, tak jakby były żywe dla oczu, dla uszu i wyobrażeń ludzkich, niezniszczalne, trwałe³⁵.

Sztuka unosząca się ponad czasem jest nieodzowna pięknu, Erosowi, jest szansą na przetrwanie sfery wartości. Ma zatem według Vincenza wymiar kulturotwórczy, w niej trwa to, co ludzkość uznaje za wartościowe, zyskując wymiar ponadczasowości i uniwersalności³⁶.

Eseista wierzył ponadto w istnienie muzyki sfer, stwierdził: „Wszechświat dźwięczy i gra” — i dalej — „Jesteśmy nastrojeni podług tych samych proporcji, tych samych tonów, co struktura nieba gwiazdzistego”³⁷. Vincenz uznał człowieka za dzieło stworzenia równe porządkowi kosmosu, określił istotę ludzką jako niezwykłą, bo posiadającą wymiar nie-cielesny. Według eseisty „[...] już samo zjawisko świadomości jest sztuką. Jest to jak kwiat wyniesiony ponad organizm [...]”³⁸.

Trzeba zauważyć, że kwiat ten wyrasta ze sfery transcendencji³⁹. Dlatego też Vincenz poświęcił dość dużo uwagi duchowości Hellenów. Dostrzegł w niej elementy spójne z wierzeniami tradycyjnymi⁴⁰. To religijność, w której ważny jest nie dogmat, ale zdolność do odczuwania *sacrum*. Ukazuje się ona jako poczucie nieustannej bliskości Bóstwa, „[...] wszędzie panuje zdziwienie dziecinne, ufność i podziw dziecięcy”⁴¹.

Vincenz był ostrożny w formułowaniu jakichś prawd związanych z wiarą czy religią. Skupia się na czymś innym, mianowicie ukazuje ich znaczenie dla człowieka, dla pełni jego duchowego rozwoju. Zdolność do kontaktu ze sferą duchową była według autora *Na wysokiej Połoninie* ocalająca, świat stawał się dzięki niej bliski, a jego prawa zrozumiałe. W esejach Vincenza dostrzegamy rodzaj religijności, którą można by nazwać eklektyczną, łączącą pierwiastki różnych wierzeń. Zyskuje się dzięki niej związek z otaczającym światem, odczuwa wyjątkowość położenia człowieka, który ma szansę na nieustanną odnowę, zgodną z rytmem przyrody. Vincenz pisał: „[...] źródłem mitów i wierzeń są głębie duszy ludzkiej i poprzez mity możemy dotrzeć do tej krynicy duchowej, z której wypłynęły”⁴². Człowiek w całej swej niezwykłości buduje bowiem rozumienie sfery transcendencji, jest pośrednikiem między ziemskim i duchowym. Towarzyszy mu pragnienie wznoszenia się ku doskonałości, co jest, jak wskazywał Vincenz, wspólne dla jego wizerunku w myśli helleńskiej i wymowie Ewangelii (*O dziedzictwie helleńskim*) (którą notabene traktuje Vincenz jako rozwinięcie greckiego wezwania do obrania określonej postawy wobec świata). Duchowy Grek, zdaniem eseisty, znaleźć powinien w religijności nie szereg reguł, ale sposób odczuwania i rozumienia.

³⁵ S. Vincenz, *O dziedzictwie helleńskim*, s. 250.

³⁶ Por.: J. S. Pasierb, *Światło i sól*, Paryż 1983, s. 23 („Znaki czasu”, t. 43).

³⁷ S. Vincenz, *O dziedzictwie helleńskim*, s. 251.

³⁸ Tamże, s. 250.

³⁹ Por.: A. S. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977 (Vincenz — Stempowski — Miłosz)*, Warszawa 1990, s. 62.

⁴⁰ S. Vincenz, *Mała Itaka*, [w:] tegoż, *Po stronie dialogu*, t. 1, s. 169.

⁴¹ Tenże, *O dziedzictwie helleńskim*, s. 246.

⁴² Tenże, *Polski wstęp do filozofii greckiej*, s. 259.

Najbardziej interesowała Vincenza sfera religii w fazie archaicznej, kiedy oddalenie rozmaitych wierzeń było niewielkie i możliwe było dostrzeżenie ich jednego źródła. Można z „esejów greckich” wysnuć obraz religijności, która w ich twórcy każe widzieć zwolennika czegoś w rodzaju ekumenizmu, nie tylko jednak w obrębie kościołów chrześcijańskich. Na polu religii powinna bowiem, według Vincenza, obowiązywać wolność i powszechne porozumienie. Jak w pozostałych sferach kultury, powinno stosować się metodę perswazji, pozwalającą budować łączące ludzi mosty. Jak trafnie zauważył Andrzej Stanisław Kowalczyk:

[...] na próżno szukalibyśmy w jego [Vincenza] esejach jednoznacznych deklaracji wyznaniowych. Będąc katolikiem, unikał manifestowania swej przynależności kościelnej. Może wynika to z właściwej Vincenzowi niechęci do powoływania się na instytucje czy propagowania czegokolwiek. Wyciągnął on wnioski z etymologii greckiego przymiotnika „katholikos”, który znaczy powszechny, ogólny⁴³.

Vincenz nie wskazywał na określoną religię, chodziło mu raczej o wiarę w świat duchowy i wspomniane głębokie odczucie *sacrum*, o umiejętność „uświęcania” rzeczywistości (najbliżej mu jednak do myśli chrześcijańskiej, wybiera z innych wierzeń elementy, które kojarzy z wpojoną sobie wiarą dzieciństwa). Duchowość Vincenza to obraz przenikających się: cudowności religijnej i cudowności przyrody. Dlatego autor *Pauzaniusza* zwraca się ku ludziom silnej wiary wynikającej z przywiązania do ziemi, którzy „[...]nie podejmują żadnego kroku bez modlitwy albo magii, to znaczy bez nieustannej obecności czyhających niebezpieczeństw, bez wdzięczności dla Boga i wobec przodków”⁴⁴. Najważniejszymi elementami sfery duchowej były zatem dla Vincenza szacunek wobec zmarłych i Boga (dzieło stworzenia traktował jako doskonałość — wystarczy wspomnieć o pięknie świata odczuwanym przez niego samego i uwielbianego przezeń Homera).

A religijność grecka? W świecie homeryckim „[...] oddech bogów zewsząd tchnie na człowieka”⁴⁵, wszystko, włącznie z jego duszą, przepelnia bóstwo, ale Vincenz zaznaczył, że daleko tej religijności do panteizmu. Nie chciał kreślić jej obrazu jako słabej, zanikającej⁴⁶. Traktował ją jako jedno ze źródeł koncepcji, które stały u początków zmian w człowieku — jego świadomości. W *Polskim wstępie do filozofii greckiej* pisał:

Dzieje myśli helleńskiej są wyrazem młodości ducha, porywającej się bez precedensów w przeszłości, bez środków „technicznych” na stworzenie filozofii, a w dalszym ciągu techniki, na zrozumienie świata, na stworzenie etyki, a z pomocą koncepcji filozoficznych i religijnych na przemianę człowieczeństwa⁴⁷.

Religia grecka dała podstawy do traktowania Boga i duszy, jako pozostających poza światem i uwydatniła „[...] chęć wcielenia boskich pierwiastków w człowieka”⁴⁸. Vincenz podkreślał ponadto, że istota tej religii polegała nie tyle na nadawaniu bogom cech ludzkich, ale pozwoliła na „[...] ziszczenie świata i jego tajemnic w człowieku”⁴⁹.

Gdzie szukać wzorca, aby to stało się możliwe? Wzorem kultury pełnej i opartej na solidnych podstawach była dla Vincenza kultura w świecie homeryckim. Wyraża się

⁴³ A. S. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej*, s. 62.

⁴⁴ S. Vincenz, *Mała Itaka*, s. 173.

⁴⁵ Tenże, *O dziedzictwie helleńskim*, s. 245.

⁴⁶ Tak postrzegał Vincenz panteizm; tamże.

⁴⁷ S. Vincenz, *Polski wstęp do filozofii greckiej*, s. 255.

⁴⁸ Tenże, *O dziedzictwie helleńskim*, s. 245.

⁴⁹ Tamże.

ona w słowach: *arete* — oznaczającym cnotę i stanowiącym podstawę etyki wszechczasów, *aidos* — tłumaczonym jako takt, delikatność, umiar, dobre maniery, *kseneia* — oznaczającym gościnność, *eidōs* — tłumaczonym jako „rozumne czynienie”⁵⁰ i „atmosfera wewnętrzna duszy”⁵¹ oraz *harmonia* — o znaczeniu dziś znanym (pierwotnie określającym spoidła przy wiązaniu okrętu oraz spoidła nieba i wszechświata). Nieprzypadkowo Vincenz wymienił szereg tych pojęć, są one bowiem fundamentem, który powinien trwać zarówno w człowieku, jak i w świecie, zapewniając ciągłość kultury, u której podstaw się znajdują.

Są zatem dziedzictwem kultury — czyli aspiracji i cnót, które „[...] przez Homera odziedziczyła Grecja, a my od niej”⁵². Powinniśmy ten spadek traktować jako najważniejsze z zadań. Udało się mu sprostać antycznym Grekom. Cytując za Vincenzem piękne słowa Livingstona: „Grecy stworzyli ideał ludzki, bo pragnęli go. Pukali i było im otworzono”⁵³. Zdaniem Vincenza, Hellenowie stworzyli ideał kultury, który może być wzorem, gdy tradycja jest zagrożona (tuż po II wojnie światowej), ponieważ w ich pojmowaniu „kultura zewnętrzna łączyła się organicznie z duchową”⁵⁴, a porywowi duszy przewodził umysł. Vincenz wielokrotnie podkreślał, że nieodzownym towarzyszem Erosa był dla Hellenów rozum, zatem kultura grecka była na wskroś przeniknięta racjonalizmem (*O dziedzictwie helleńskim*). Dlatego słuszne stwierdzenie Marka Zaleskiego: „Vincenz był zawsze po stronie «jasnej» dziedzictwa helleńskiego rozumu i racjonalizmu, a przeciwko doktrynom irracjonalistycznym, fascynacji ciemnymi siłami w historii kultury [...]”⁵⁵, jest również jednostronne. Człowieka, zdaniem Vincenza, kształtuje zarówno poryw, jak i myśl. Wiele uwagi poświęca obok Erosa — *ratio* i perswazji, które chronią człowieka przed „cierpieniami” (postrzeganymi przez Freuda jako nieuniknione⁵⁶) i pozwalają właściwie odbierać potęgę natury. Grek (również ten duchowy) czuje się po prostu jej częścią, „uczłowiecza ją”.

Wspomniana „jasna” strona dziedzictwa dała również Vincenzowi podstawę do podjęcia próby rozwikłania jednego z najbardziej ważkich problemów rzeczywistości XX w. — kwestii przynależności państwowej i systemu politycznego, który w najbardziej efektywny sposób zaspokajałby potrzeby swych obywateli.

XX w. stał się świadkiem rozmaitych form nacjonalizmu i totalitaryzmu, a jednym z zadań, jakie zdaje się sobie stawiać poświęcona Grecji eseistyka Vincenza, jest ukazanie modelu państwa, który ocalałby godność jednostki i tym samym zapewniał trwanie pojęcia człowieczeństwa. Marek Zaleski trafnie stwierdził, komentując teksty eseistyczne Vincenza: „Kondycja obywatelska, współnictwo w wolności to jeden ze stałych wątków jego pisarstwa”⁵⁷. W eseju *O dziedzictwie helleńskim* Vincenz konstatawał: „[...] w ciągu wielu wieków na tle indywidualizacji szczepów, niezliczonych kolonii Hellada wykazała nieogarnioną wprost wielopostaciowość form państwowych, a także teoryj państwowych”⁵⁸ i podkreślał, że „[...] wszędzie [w Grecji] dochodziła do

⁵⁰ Tamże, s. 244.

⁵¹ Tamże.

⁵² Tamże, s. 243.

⁵³ Tamże, s. 244.

⁵⁴ Tamże, s. 241.

⁵⁵ M. Zaleski, *Pisane dla przyszłości*, s. 143.

⁵⁶ Ich źródłem są głównie: potęga natury, kruchość ciała, niedoskonałość struktur organizujących stosunki międzyludzkie; Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, s. 75.

⁵⁷ M. Zaleski, *Pisane dla przyszłości*, s. 144.

⁵⁸ S. Vincenz, *O dziedzictwie helleńskim*, s. 247.

głosu opinia i udział ludu”⁵⁹. Wyraźnie przedstawia się wizja państwa według eseisty — jest ono ostoją wolności słowa, która stwarza pole indywidualnego rozwoju człowieka w obrębie zbiorowości.

Jak zawsze, autor *Małej Itaki* starał się ukazać właściwe znaczenie słów, dlatego dokładnie wyjaśnił, czemu pojęć: „państwo” i „ojczyzna” nie traktuje jako tożsamy. Kształtu idealnego państwa upatrywał Vincenz oczywiście w starożytnej Helladzie (choć żałował, że „uniwersalne, naprawdę helleńskie państwo nigdy nie powstało”⁶⁰). Zaznaczał, że u podstaw wszelkiej państwowości stoi bowiem grecka *polis*. Umożliwiała ona każdemu z obywateli „rządzenie samym sobą”. Tym samym państwo (stwierdził Vincenz za Platonem) oznaczało demokrację i wolność kontemplacji, było „miejszem wykształcenia Hellady”⁶¹.

Najistotniejsze, że dzięki Grekom zostały sformułowane dwa podstawowe pojęcia — *agora* i *patris*. W eseju *Polski wstęp do filozofii greckiej* czytamy: „*Agora* wyrabia mówców, wyrabia opinie, ścieranie się zdań, myślenie, perswazję i argumentowanie”⁶². Znajdując najwyższe uznanie dla sprawowanej przez *agorę* funkcji, Vincenz podkreślał, że w każdym państwie konieczna jest świadomość polityczna obywateli, ponieważ to ona tkwi u źródeł demokracji. Natomiast pojęcie ojczyzny — *patris* „[...] łączy korzenie człowieka w domu ojcowskim z państwem”⁶³. Należy zatem pamiętać, że pojęcia „państwo” i „ojczyzna” były dla autora *Pauzaniusza* sobie nieodzowne. Państwo oznaczało według niego zorganizowane struktury umożliwiające życie publiczne jednostki, natomiast pojęcie ojczyzny wiązało się z zakorzenieniem i życiem wewnętrznym człowieka. Ojczyzna tworzyła bowiem ostoję dla jego duchowości.

„Zakorzenienie” jest pojęciem, które pozwala szukać kontekstu dla rozważań Vincenza w pismach Simone Weil⁶⁴. O jego zafascynowaniu myślą francuskiej mistyczki świadczy chociażby esej Vincenza jej poświęcony. Uwag na temat kontaktów z myślą Weil nie brakuje także w biografii pisarza autorstwa Mirosławy Ołdakowskiej-Kuflowej⁶⁵. Rozumienie zakorzenienia przez Weil w pełni tłumaczy akapit otwierający jej tekst na ten temat:

Zakorzenienie jest być może najważniejszą i najbardziej zapoznaną potrzebą duszy ludzkiej. Zarazem jest to potrzeba, którą zwykle trudno określić. Istota ludzka ma korzenie, jeżeli rzeczywiście, w sposób aktywny i naturalny, uczestniczy w egzystencji wspólnoty przechowującej jakieś skarby przeszłości i obdarzonej przecuciem jutra. [...] Każda istota ludzka potrzebuje różnorodnych korzeni. Otrzymuje ona prawie wszystko w swoim życiu moralnym, intelektualnym, duchowym za sprawą środowisk, których jest naturalną częścią⁶⁶.

Niezbędna jest zatem człowiekowi ojczyzna duchowa, umiejętność stworzenia więzi z rodzimą przestrzenią. (Ciekawe, że Weil właśnie Hellenów uważała za lud, który potrafił zapuścić korzenie, osiedlając się po czasie wędrówki⁶⁷). Związek z „bliższą”

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże, s. 243.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Por.: A. S. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej*, s. 50–54.

⁶⁵ Esey powstał po wizycie, jaką Vincenzowie złożyli matce Simone Weil. Ponadto Vincenz pomagał Czesławowi Miłoszowi w tłumaczeniu i opracowaniu pism Weil; M. Ołdakowska-Kuflowa, *Stanisław Vincenz*, s. 287, 346.

⁶⁶ S. Weil, *Zakorzenienie*, [w:] *tejsze, Wybór pism*, przeł. Cz. Miłosz, Paryż 1958, s. 247.

⁶⁷ Tamże, s. 249.

ojczyzną był dla Vincenza niezmiernie ważny. Wystarczy wspomnieć chociażby *Małą Itakę. Dialog nocny*, gdzie znajduje się wypowiedź dotycząca ojczyzny, która tworzy „[...] suwerenne odczucie świata, jako że zakorzenia się w tym, co ludzkie, i dlatego udziela wszechobecności życia”⁶⁸. Państwo winno być zatem związkiem „bliższych” ojczyzn, dzięki którym człowiek czuje przynależność stanowiącą fundament jego duchowości, a nie czymś narzuconym. W *Małej Itace*, o „odgórnym” cywilizowaniu Vincenz pisał wprost, że prowadzi do oglupienia człowieka. I utrzymywał, że „podobnie było tam, gdzie organizowano państwo i społeczeństwo od góry, za pomocą inteligencji”⁶⁹, niszczącej kulturę przodków. Konflikt pomiędzy ojczyzną a państwowością powstaje, zdaniem eseisty, jeśli brak uszanowania dla tego, co tradycyjne i zakorzenione w człowieku.

Andrzej Stanisław Kowalczyk jako pierwszy wskazywał na bliskość rozważań Weil wobec myśli Vincenza: „Simone Weil — pisał — ściśle odróżnia ojczyznę, miejsce ludzkiego zakorzenienia od państwa”⁷⁰. Zauważył także, że Weil „podobnie [w odniesieniu do Vincenza — M. D.] rozgranicza poczucie zakorzenienia i współczesny patriotyzm ewoluujący ku nacjonalizmowi i kultowi państwa”⁷¹.

Autor *Pauzaniusza* ubolewał:

Cała bujność indywidualna państw i plemion ateńskich przerodziła się w powszechne szaleństwo indywidualistyczne, a raczej — jak byśmy dziś rzekli — nacjonalistyczne⁷².

Był bowiem, podobnie jak Weil, przeciwny pysze narodowej prowadzącej do aktów przemocy, uczuciom, które prowadziły człowieka do patologii, bo źle pojmowaną miłością ojczyzny usprawiedliwiały użycie siły. „Współczesny kult państwa był Vincenzowi zupełnie obcy, choć rozumiał on wymogi racji stanu”⁷³, czytamy u Kowalczyka. Stwierdzenie badacza bardzo trafnie określa postawę ideową Vincenza, a jej obrazu dopełnia fragment jednego z „esejów greckich”. Ich autor komentując walki helleńskich państw stwierdza: „Zbyt późno także przyszło przekonanie, że Hellenowie nie powinni niszczyć Hellenów”⁷⁴. (To tak jakby stwierdził, że człowiek nie powinien niszczyć drugiego człowieka; duchowym Hellenem jest przecież dla niego każdy z nas, ludzi o określonej tradycji.) Przyczyn upadku Hellady upatrywał Vincenz w rywalizacji i braku solidarności.

Bardzo ciekawie, za pomocą analogii, przedstawił twórca *Małej Itaki* sytuację podbitej Grecji i odniósł ją do współczesnych realiów politycznych.

Macedonia zniwelowała Helladę — pisał w eseju *O dziedzictwie helleńskim* — i użyła jej tak prawie, jakby Rosja za jakieś lat pięćdziesiąt zorganizowała Europę jako zależną od siebie całość i pchnęła ją na Azję lub Południową Amerykę dla korzyści zdobywczych i cywilizacyjnych⁷⁵.

Ideału państwa szukał Vincenz u Platona. Pomocne dla kolejnych rozważań będzie przypomnienie najważniejszych uwag założyciela Akademii, które zawiera *Politeia*

⁶⁸ Na tę kwestię zwracał także uwagę Stanisław Kowalczyk; A. S. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej*, s. 179.

⁶⁹ S. Vincenz, *Mała Itaka*, s. 169.

⁷⁰ A. S. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej*, s. 52.

⁷¹ Tamże.

⁷² S. Vincenz, *O dziedzictwie helleńskim*, s. 248.

⁷³ A. S. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej*, s. 53.

⁷⁴ S. Vincenz, *O dziedzictwie helleńskim*, s. 248.

⁷⁵ Tamże.

(przy szczególnym uwzględnieniu sfer odpowiadających zainteresowaniom Vincenza). Doskonale opracowanie tego zagadnienia odnajdujemy w pracy Giovanniego Realego. Włoski badacz podkreśla, że koncepcja Platona nie miała nic wspólnego z komunizmem, ani (jak chciał Karl Popper) z nazizmem. Autor *Politei* podstawą państwa czynił bowiem etykę. Reale konstatuje:

[...] platońskie państwo jest tylko powiększonym obrazem człowieka: Plato chce poznać i uformować doskonałe państwo po to, by poznać prawdziwego i uformować doskonałego człowieka⁷⁶.

Dowiadujemy się także, że źródłem państwa była ludzka potrzeba, bo nikt nie wystarcza sam sobie⁷⁷. U podstaw zadań państwa znajdowało się, zdaniem Platona, wychowanie (*paideia*), kluczowa w jego funkcjonowaniu była mądrość — posiadana przez klasę, która rządzi, męstwo — cechujące klasę wojowników oraz umiarkowanie — zapewniające harmonię między klasami. Ważna była dla Platona także sprawiedliwość, według której każdy miał swoją funkcję w państwie i wypełniał ją jak najlepiej (sprawiedliwość zgodna z naturą, będąca zdrowiem, pięknem, dobrym stanem duszy⁷⁸). U Platona dusza i państwo znajdują związek — myśl, gniew, pożądanie są bowiem dla niego cechami zarówno państwowości, jak i wnętrza człowieka. Pominąć wypada platońskie rozważania o ścisłym podporządkowaniu jednostki interesowi państwa, dlatego że Vincenzowi były one obce. Traktował bowiem człowieka jako indywidualność (na stosunek jednostki i zbiorowości w esejach Vincenza zwrócił uwagę Marek Zaleski⁷⁹). Nie zgodziłby się także na sposób odczytania *Politei* przez dwudziestowiecznych ideologów i dlatego zapewne skłoniłby się do opinii Realego, który usprawiedliwia filozofa słowami:

[...] Platon, podobnie jak wszyscy Grecy przed nim (a także po nim, aż do powstania nurtów hellenistycznych), nie mieli jasnej koncepcji człowieka jako indywidualu i niepowtarzalnej jednostki i dlatego nie mogli pojąć, że właśnie w tym „byciu indywidualnością” jednostkową i niepowtarzalną tkwi najwyższa wartość człowieka⁸⁰.

W Platonie widział bowiem Vincenz to, co najlepiej komentują słowa Jaegera: „[...] ideał panowania filozofów, opartego na zdolności dociekliwego intelektu ludzkiego do poznania boskiego Dobra”⁸¹. O dokonaniach Akademii Platońskiej napisał Vincenz w eseju *Polski wstęp do filozofii greckiej*: „Te poczynania dały ludzkości w spadku prawdziwą i największą wolność — wolność ziszczania idei”⁸². Gospodarz z La Combe skupił się zatem na tym, co u Platona możemy znaleźć pozytywnego i odciął się od traktowania jego *Państwa* jako podstawy dwudziestowiecznych koncepcji totalitarnych (wskazywał między innymi, że podczas wcielania w życie projektu idealnego państwa na Sycylii, Plato skłonił jej władcę do prowadzenia polityki ugody: „W pojednawczej polityce Diona, nie kroczącej uторowanym partyjnym torem, nie uprawiającej eksterminacji i banicji przeciwników politycznych, widzimy wpływ Platona”⁸³).

⁷⁶ G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, s. 291.

⁷⁷ Por.: tamże, s. 288.

⁷⁸ Tamże, s. 299–300.

⁷⁹ M. Zaleski, *Pisane dla przyszłości*, s. 144.

⁸⁰ G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, s. 305.

⁸¹ Cyt. za: tamże, s. 309.

⁸² S. Vincenz, *Polski wstęp do filozofii greckiej*, s. 266.

⁸³ Tamże, s. 261.

Stworzenie państwowości, która wyrastałaby z pojęcia ojczyzny, jest traktowane przez Vincenza jako zadanie (wpisujące się w powinność budowania kultury). Wskazywał na pozytywne rozwiązania Akademii Platońskiej dotyczące państwa. Chodzi o to — napisał Vincenz — w odniesieniu do członków Akademii, że „[...] dali oni myśli i idei to królewskie zadanie przetwarzania społeczeństw i władania nimi, a nie służenia”⁸⁴. U źródeł państwa (zupełnie jak u Platona), powinna według Vincenza stać mądrość jego rządzących, dlatego podkreślał, że „[...] intencja reform demokracji ateńskiej szła właśnie w kierunku fachowego przygotowania kierowników politycznych i racjonalnego wychowania ludu”⁸⁵. W eseju *O dziedzictwie helleńskim* Vincenz za Platonem proponował, aby: „[...] w państwie rządził intelekt, aby urzędowali urzędnicy zawodowi — wyjaśniając, że — postulat Platona dzisiaj urzeczywistniony jest w państwach, gdzie urzędnicy odbierają wykształcenie uniwersyteckie”⁸⁶. Z koncepcji antycznego filozofa odczytał dla współczesności przesłanie mądre i możliwe do realizacji.

Ideałem dla Vincenza było ponadto państwo bez cech ksenofobii, otwarte na gości, tolerancyjne. Cechy te odnajdował w Helladzie — „[...] gościnność była chlubą Hellenów, wyrazem ich tolerancji, ciekawości, chłonności i głębokiego człowieczeństwa”⁸⁷. Dlatego autora *Pauzanasza* zachwycali Hellenowie, będący wzorem właściwej postawy wobec innych nacji, życzliwi wobec nich, otwarci na nowość, pozbawieni ograniczeń wynikających z poczucia zagrożenia własnej państwowości.

Andrzej Stanisław Kowalczyk odczytał z eseistyki Vincenza konkretne przesłanie:

Prawdziwie odrębny naród to ten, który dzieli się swym cywilizacyjnym dorobkiem z innymi narodami, który asymiluje elementy innych kultur. Nie może być zatem mowy o jakiegokolwiek etnicznej czy rasowej segregacji⁸⁸.

Ta według eseisty prowadziła do zagrożenia podstawowych wartości w świecie człowieka, które przetrwały między innymi w postaci prawa. Jego źródła także szukał Vincenz w Grecji, chociaż doceniał również znaczenie Rzymu, jako pośrednika między greckim duchem a współczesnością. „Dopiero teraz, kiedy sprecyzowane i plastyczne prawa jednostek zostały zagrożone przez totalizmy, uwydatnia się waga długiej i wiekowej kultury prawnej”⁸⁹, czytamy w eseju *O dziedzictwie helleńskim*. Vincenz starał się ukazać najważniejsze elementy dorobku kulturowego Hellady, by czytelnik potrafił odnaleźć drogę do odbudowania godności człowieka w dobie zagrożenia przez totalność systemów, które go z niej obdzierają.

Jako podsumowanie rozważań nad państwem, warto zacytować za Vincenzem: „Nie bogactwo, nie rozkosze, nie honory, nie długość życia, nie zdrowie, nie siła, nie piękno — lecz pokój”⁹⁰, by podkreślić, co starał się nam ukazać jako najistotniejsze w sferze polityki. Andrzej Stanisław Kowalczyk trafnie stwierdził:

To prawda, że Hellada jest dla Vincenza pod wieloma względami ideałem, ale autor *Powojennych perypetii Sokratesa* przywołuje ów wzór nie po to, aby skompromitować współczesność, lecz aby ją wzbogacić i uczynić ją lepszą⁹¹.

⁸⁴ Tamże, s. 266.

⁸⁵ Tamże, s. 267.

⁸⁶ S. Vincenz, *O dziedzictwie helleńskim*, s. 248.

⁸⁷ Tamże, s. 244.

⁸⁸ A. S. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej*, s. 48–49.

⁸⁹ S. Vincenz, *O dziedzictwie helleńskim*, s. 252.

⁹⁰ Tamże, s. 253.

⁹¹ A. S. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej*, s. 77.

Dlatego też Vincenz pisał, komentując działalność Pauzanasza, że „nalazł tradycję homerycką, zmierzającą do solidarności Grecji”⁹², o której „bez żadnej przesady można powiedzieć, że jest w niej załączek dla przyszłościowej idei ludzkości”⁹³. Pokój i solidarność — oto według Vincenza spadek ideowy Grecji. To najbardziej istotna z „zapowiedzi starożytności na przyszłość”⁹⁴.

Niezwykle ważne było dla Homera Huculszczyzny, by przeszłość stanowiła naukę dla przyszłych pokoleń. „Czym jest historia pisana”⁹⁵ — nagłówkiem sformułowanim jak pytanie w *Polskim wstępie do filozofii greckiej* rozpoczął Vincenz swe rozważania nad dziedziną wiedzy, która zajęła niekwestionowane miejsce w dorobku kulturowym ludzkości. Zanim przejdziemy do jasno sformułowanego we wspomnianej „próbie” przesłania, warto przyjrzeć się rozsianym w „esejach greckich” uwagom na temat historii. Według autora *Na wysokiej połoninie* jej istota tkwi w próbie zbudowania spójnego spojrzenia w głąb dziejów, gwarantującego wspólnotę międzyludzką na polu odczuwanego dziedzictwa kulturowego. Dlatego też przyświecała rozważaniom Vincenza idea historyczności, która, jak pisał Miłosz: „[...] z zimnej, schematycznej i zubażającej przekształci się w ciepłą, złożoną i wzbogacającą”⁹⁶. Ma zatem być źródłem duchowej przynależności, a nie uproszczeniem, przez które łatwo o przekłamania. Te doprowadziły do konfliktów, pozwoliły produkować mity w retoryce (*Mała Itaka*), uczynić historię instrumentem polityki, w której niewoli zapomina się o jednostkowości potrzeb każdego człowieka. Historia zaś powinna, zdaniem Vincenza, służyć indywidualności, a nie ją sobie podporządkowywać. Mieć świadomość przeszłości znaczy, zdaniem eseisty, odnajdować swoje miejsce w świecie. Trzeba dodać, że człowiek zawsze zajmuje w nim miejsce centralne.

W rozwoju dziejów widział Vincenz możliwość oparcia się na dziedzictwie, co pozwoliłoby świadomie uczestniczyć człowiekowi w wydarzeniach. By było to możliwe, historia powinna stawiać wymagania wobec wyobraźni, a nie pamięci (tu pojmowanej jako zdolność do odtwarzania faz, etapów i dat), by „mogła być przeżywana jako obecność, która trwa i powraca [podkr. — M.D.]”⁹⁷. Zdaniem eseisty „[...] historyczne daty ani nawet czuwanie i przeżywanie nieustanne przeszłości nie dadzą nam tego”⁹⁸. Vincenz w historii dostrzega cykliczność, prawidłowość wiecznych powrotów. Człowiek, by historia stała się przestrzenią sensu, nie może traktować jej jako minionego, ale widzieć w niej wciąż aktualne i żywo partycypujące w terażniejszości.

Dlatego jednym z historyków, o którym pamiętał Vincenz i któremu poświęcał wiele uwagi, był Tukidydes, którego zapisy były próbą odpowiedzi na pytanie: jak udostępnić przeszłość? Jego dzieło ukazuje, że można tego dokonać za pomocą wartościowania wydarzeń i wykazania związku przyczynowego między nimi⁹⁹. Vincenz chwalił podejście Tukidydesa, bo jak pisał w *Pauzaniasz*: „[...] prędzej albo później podobne zdarzenia mogą się powtórzyć”¹⁰⁰. Ponadto podziwiał ideę historii powszechnej u historiografa, która była podstawą do pogodzenia różnych stanowisk. Niezmien-

⁹² S. Vincenz, *Pauzaniasz*, [w:] tegoż, *Eseje i szkice zebrane*, Wrocław 1997, s. 51.

⁹³ Tamże.

⁹⁴ S. Vincenz, *O dziedzictwie helleńskim*, s. 253.

⁹⁵ Tamże, s. 256.

⁹⁶ Cz. Miłosz, *Przedmowa*, s. 13.

⁹⁷ S. Vincenz, *Pauzaniasz*, s. 61.

⁹⁸ Tamże.

⁹⁹ S. Vincenz, *Polski wstęp do filozofii greckiej*, s. 257.

¹⁰⁰ Tenże, *Pauzaniasz*, s. 53.

ność kryteriów, jakimi posługiwał się Tukidydes, zdaniem eseisty dawała szansę budowania dialogu między narodami. W eseju *O dziedzictwie helleńskim* o wysiłkach Tukidydesa Vincenz napisał:

Można różnie patrzeć na naukowość historii i różnie myśleć o korzyściach ze studium historii, ale samo pojęcie uniwersalnych dziejów to wielki krok do porozumienia się ludzi¹⁰¹.

Fascynował Vincenza również Herodot, którego wspominał w *Pauzaniaszu*. Pisał o nim, że był „czarującym gadułą”¹⁰². Istotniejsze jest jednak to, że podkreślał Herodota przywiązanie do prawdy (zauważmy, że dzięki temu został on uznany już nie za logografa, ale pierwszego historyka) i jego zatroskanie o mądrość ludzkości.

Wiemy już zatem, czym powinien kierować się historiograf, którego godność Vincenz (za Tukidydesem) uznawał za królewską¹⁰³ — mianowicie prawdą, powszechnością znaczenia wydarzeń oraz dbałością o poszerzanie wiedzy ludzkości.

Niepokoilo Vincenza traktowanie historii jako narzędzia kontroli umysłów. Wspominał w związku z tym Polybios. Ten chciał wykorzystania dziejopisarstwa jako organu kierowniczego świadomości państwowej, co wyraził w słowach: „Historia [...] ma czuwać nad losami państwa i jej wiedza, oparta na naukowych argumentach i dowodach winna służyć państwu”¹⁰⁴. Zadanie historii w świecie sobie współczesnym widział jednak Vincenz odmiennie. Jest jego zdaniem wciąż niezwykle ważkie właśnie dlatego, że nauka o dziejach nie może być „na służbie”. W *Pauzaniaszu* czytamy o skutkach wykorzystywania historii w sposób instrumentalny:

Nigdy dotąd zadanie historii nie było postawione tak radykalnie, a zarazem rzec można bez przesady, tak niebezpiecznie dla samej historii. Czuwanie z nieustannie zwróconym spojrzeniem ku przeszłości człowieczeństwa, staje się kardynalnym narzędziem, a człowiek historyczny, tak jak go zaatakował proroczo Nietzsche po roku 1870, ostrzegając Niemcy przed groźbami zwycięstwa, coraz bardziej zajmuje miejsce człowieka żyjącego swoim życiem, swoim własnym stylem i w swojej epoce¹⁰⁵.

Vincenz obawiał się przesady tkwiącej w traktowaniu człowieka wyłącznie w jego wymiarze historycznym, która prowadzi do zachwiania indywidualności jednostki, odbiera jej wolność. Stąd już tylko krok do polemiki z myślą Georga Wilhelma Hegla, wspomnianego już w kontekście rozważań o kondycji człowieka. Wypada pokrótce przypomnieć przesłanie twórcy klasycznego systemu idealistycznego.

Heglizm sprowadził człowieka do roli trybiku w machinie historii. Jego twórca uznał, że aby zbudować pojęcie historii, musimy wyjść od idei postępu. Tę zaś utożsamiał z historią, ukazaną od strony mechanizmu napędowego i w ten sposób zbudował system, w którym dzieje miały przypisany plan rozwoju¹⁰⁶. Vincenz napisał w *Pauzaniaszu*, odnosząc się zapewne do „spadku” po Heglu, że:

Historia, tak jak się ją pojmuje teraz, ma tylko jedną dymensję złożoną z dwóch odcieniów: przeszłość poza nami i przyszłość przed nami, którą czasem widocznie samowolnie przeżywamy postępem. Samowolnie dlatego, że dzieje się to dzięki zaborczej i sa-

¹⁰¹ Tenże, *O dziedzictwie helleńskim*, s. 249.

¹⁰² Tenże, *Pauzaniasz*, s. 43.

¹⁰³ Tamże, s. 57.

¹⁰⁴ Tamże, s. 53.

¹⁰⁵ Tamże, s. 54.

¹⁰⁶ E. Bieńkowska, *Dwie twarze losu*, Warszawa 1975, s. 36–37.

mozwańczej pretensji, że przyszłość ma być pewnego rodzaju udoskonaleniem terażniejszości¹⁰⁷.

Autor *Małej Itaki* nie wierzył bowiem w dzieje, które mają określony tor rozwoju, ponieważ ulepszanie świata widział przede wszystkim jako zadanie ludzkości. Nie oznaczało to jednak u Vincenza pesymizmu, który towarzyszył innym polemistom Hegla, chociażby Fryderykowi Nietzsche. Jako przeciwnik idei postępu Nietzsche widział bowiem w historii dowód na zmierzanie ludzkości ku upadkowi. Jego zdaniem, stulecia zrobiły z człowieka karła, nad którym wisi skazujący wyrok historii¹⁰⁸. Myśli Vincenza nie towarzyszyło tego rodzaju przekonanie. Przeciwnie, w świadomości eseisty historia to pole rozwoju ludzkości, które pozwala uobecnić przeżyte i uczynić je pulsującym źródłem dla terażniejszości. Dlatego Vincenz pragnął odkrycia nowych faktów (dotyczących sfery zarówno materialnej, jak i duchowej), które zatoniły niczym Atlantyda. Pisał, że wtedy „[...] staralibyśmy się może jednak jakoś uszeregować je za pomocą różnych analogii [...]”¹⁰⁹, wierzył bowiem, że to nowe wyzwanie ubogaciłoby człowieka.

Czas powrócić do treści eseju *Polski wstęp do filozofii greckiej* i jego przesłania. Autor poruszył w nim kluczowy problem — zagadnienie obiektywizmu i subiektywizmu opisów historii. Vincenz stwierdził: „[...] historia pisana, jest wyborem faktów i zdarzeń z życia ludzkiego w czasie, wyborem dokonany pod pewnym punktem widzenia”¹¹⁰. Podkreślał, że subiektywizm stoi u źródła historycznych badań, ponieważ są one efektem starań konkretnego człowieka. Za ważne Vincenz uznał jednak te fakty, „[...] które mają znaczenie dziejowe największe, które ogarniają grupy ludzkie największe, okresy czasu jak najdłuższe”¹¹¹, wskazywał zatem, że najistotniejsze w rozważaniach historyka jest dążenie do obiektywizmu. Dopowiedzeniem w tej kwestii jest fragment eseju *O dziedzictwie helleńskim*: „Powszechna historia — podkreślał Vincenz — to taka, w której miałyby rządzić takie same prawa w przyszłości, jak dziś i jak w przeszłości”¹¹². Eseje Vincenza są głosem człowieka oczarowanego przez muzę *Głoszącą sławę*. Świadomego zagrożenia wynikających z braku właściwego, odpowiedzialnego jej traktowania. Autor *Wstępu do filozofii greckiej* wyszedł naprzeciw Klio, by głosić prawdę o niej samej i określić powinność swojej „zatroskanej o pokój”¹¹³ epoki, a tym samym przyczynić się do ocalenia dziedzictwa kulturowego.

Rozważania o kulturze Stanisława Vincenza należy uzupełnić uwagami na temat *lore*, tylko pozornie bardzo oddalonego od kultury greckiej — eseista dostrzega zaskakująco trafne powiązania folkloru i kultury starożytnej. Według Vincenza w obrębie samej kultury można wyróżnić jej dwie sfery — kulturę w powszechnym, wartościującym pojmowaniu, wysoką, „arystokratyczną”, i tak zwaną „tradycyjną”, opartą na prawdach starowieku, i w tym znaczeniu starożytną. W eseju *Mała Itaka* czytamy: „[...] słowa kultura używa się w związku ze świadomą, intelektualnie wysoko rozwiniętą, nawet duchowo arystokratyczną czynnością”¹¹⁴, dlatego Vincenz odróżniał ją od *lore (folk-lore)* — używaną „dla oznaczenia prymitywnych, archaicznych i starożyt-

¹⁰⁷ S. Vincenz, *Pauzaniaasz*, s. 60.

¹⁰⁸ E. Bienkowska, *Dwie twarze losu*, s. 34.

¹⁰⁹ S. Vincenz, *Polski wstęp do filozofii greckiej*, s. 257.

¹¹⁰ Tamże, s. 256.

¹¹¹ Tamże.

¹¹² S. Vincenz, *O dziedzictwie helleńskim*, s. 249.

¹¹³ Tenże, *Pauzaniaasz*, s. 42.

¹¹⁴ Tenże, *Mała Itaka*, s. 163.

nych treści duchowej tradycji¹¹⁵. Pisarz w eseju *Mała Itaka* skupił swe rozważania na drugiej z wymienionych, na jej odwieczności i żywotności.

Warto jednak podkreślić, że nie deprecjonował kultury wysokiej i nie stawiał jej w opozycji do tego, co ludowe i tradycyjne. Andrzej Stanisław Kowalczyk słusznie zauważył, że „dla Vincenza głębą europejskiej cywilizacji jest kultura ludowa” i dalej, że folklor traktował jako „[...] ważne uzupełnienie tradycji światowej, reprezentowanej przez dwory, miasta, akademie, szkoły, uniwersytety, kościoły”¹¹⁶.

Vincenz pisał:

Mimo lokalne różnice można ostatecznie porównać *folk-lore* europejski z wielkim dziełem sztuki [...]. Bo oto co jest domeną tego wielkiego dzieła sztuki: życie, płodzenie, związek i utrzymanie się społeczeństwa aż do walki ze śmiercią. Dlatego też *folk-lore* jest w pewnym sensie uniwersalny [...]¹¹⁷.

Poddany rytmowi natury, wypełniony świętami, które zapewniają przetrwanie starożytnej *Mneme*, przekazywanej w kręgu rodzinnym. Przykładem wpajania umiejętności z pracą fizyczną z pokolenia na pokolenie były dla eseisty eposy Homera — tkanie, orka, garncarstwo jako umiejętności warstw królewskich (u Homera widział Vincenz wzór kultury tradycyjnej, tworzącej uniwersum wartości). W tym świecie człowiekiem opiekują się także zjawiska przyrody. Sama natura jest szkołą, uczy przepowiednia wysnuta z szumu świętego dębu, czy mowa skał i drzew¹¹⁸. Wzorem byli zatem, jak zawsze dla Vincenza, Grecy. Tradycyjne przetrwało w największym dziele, leżącym u podstaw greckiej kultury. Homer to dla eseisty podstawa obyczajowości starożytnej, a ta jest przecież niczym innym, jak greckim starowiekiem. Grecja była dla niego wzorem żywotnej wciąż kultury wywodzącej się z bogatego świata eposów.

„Kultury tradycyjne”¹¹⁹ są podtrzymywane podobnie jak w antycznej Grecji. Zdaniem Vincenza ich siła tkwi w przywiązaniu do ziemi (jako przykład podaje Ateńczyków), pisał: „Przecie skłonność do takiej wiary [przekonania, że istnieją rasy autochtoniczne — M.D.] trwa i powraca na nowo jako projekcja duchowego dziedzictwa, jako odpowiedzialność za to dziedzictwo i jako jego umiłowanie”¹²⁰. Dlatego dalsza „uprawa” znajduje swój sens, gdyż czujemy się związani z miejscem, ziemią (jak pamiętamy, Simone Weil nazwała to przywiązanie zakorzeniem).

Istotne w „kulturze tradycyjnej” jest również przekonanie o naturalności rytmu życia i umierania, ich nieodzowności. Vincenz wspominał dziady jako przejaw pamięci o zmarłych. Przywołał piosenkę pasterki, której treść ukazuje, że, „[...] jest stałe obcowanie z tutejszymi [żywymymi] i z tamtejszymi [zmarłymi] także. To, co jest tam, nie jest jednak zbyt daleko. To wszystko jest gdzieś wokół nas”¹²¹.

Co ma znaczenie w kulturze ludowej? Poczucie przynależności do miejsca, pamięć, ścisły związek z naturą, jej cyklem narodzin i śmierci. Niewątpliwie kultura tradycyjna w swym przywiązaniu do przeszłości, do trwania, staje się ocalająca. Było w Vincenzie coś z romantyka szukającego autentyczności w tym, co ludowe. Fascynowała go siła pamięci, trwałości, zatem rytmu, do którego wszystko należy,

¹¹⁵ Tamże, s. 162.

¹¹⁶ A. S. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej*, s. 55.

¹¹⁷ S. Vincenz, *Mała Itaka*, s. 165–166.

¹¹⁸ Tamże, s. 172.

¹¹⁹ Tego określenia używa Vincenz w eseju *Mała Itaka* (s. 169).

¹²⁰ S. Vincenz, *Mała Itaka*, s. 172.

¹²¹ Tamże, s. 177.

który wszystko ogarnia. Pisał: „Jakżesz można by inaczej wytrzymać tak wiele twardości, tak wiele okrucieństwa, które przynosi ze sobą niemal każda epoka i każde życie człowieka”¹²². Tym samym tytułowa mała Itaka była dla niego punktem odniesienia, ostoją człowieczeństwa.

Wizja kultury Vincenza stała w opozycji do filozofii Hegla i Nietzschego czy „nowinek” Freuda, była za to bliska myśli chrześcijańskiej, podkreślającej godność człowieka¹²³. Eseista nie uległ najpopularniejszym teoriom, które zdeterminowały myśl dwudziestowieczną bądź w XX w. powstały. Odnalazł bowiem inspirację w antycznym świecie Hellady. Wierzył w to, że myśl grecka jako ta, która wyprzedziła swój czas (*Polski wstęp do filozofii greckiej*), wskazuje nam kierunek rozważań o człowieku, a więc i powołanej przez niego do istnienia kulturze. Był to kierunek ocalający przed poczuciem kryzysu, pozwalający przetrwać po kolejnym kataklizmie dziejowym, na nowo odrodzić się człowieczeństwu. Grekiem, Hellenem może być każdy z nas, Vincenz był tego żywym przykładem. Zyskał obywatelstwo światowe, bo każda ze sfer kultury była dla niego zadaniem, zobowiązującym do jej zgłębienia.

Eseista był świadomy, że kultura jest zagrożona (*O dziedzictwie helleńskim*), ale wierzył również, iż ma ona szansę przetrwać, ponieważ wciąż istniał człowiek jako centrum wszechświata (jak wspomniano, myśl Vincenza nosi znamię antropocentryzmu¹²⁴). A wraz z nim możliwość powrotu do fundamentalnych wartości i podjęcia wspólnego wysiłku dla przyszłości, w oparciu o przeszłość. Czym była zatem kultura według Stanisława Vincenza? Wieczną pamięcią, domem ludzkości i źródłem jej ocalenia, sferą twórczości i znakiem wyjątkowości człowieka.

ANCIENT GREECE IN VIEW OF THE 20TH CENTURY CULTURE. A REFLECTION ON THE „GREEK ESSAYS” BY STANISŁAW VINCENZ

The article raises the problem of the role of antiquity in the “Greek essays” of S. Vincenz, placing a thesis of a “mediumistic” role of the writer as a mediator between ancient Greece and the present, it also introduces the definition of “anthropological imagination.” An issue of a “vision of Vincenz’s culture” brings to the forefront here, asking for a role of Hellenic culture in the writer’s outlook on life. It is the revelation of polemics between Vincenz and Hegel as well as Freud whose lectures the writer once used to listen to, explanation of the primacy of ethics over aesthetics and the role of tradition in the world endangered by the 20th century totalitarianisms, that is crucial here.

KEY WORDS: S. Vincenz; essay writing; ancient motives.

(m.sz.)

¹²² Tamże, s. 176.

¹²³ W *Filozofii kultury* A. S. Kowalczyk pisze o kryzysie kultury jako o kryzysie samego człowieka, jego zdaniem terapia kultury jest możliwa wyłącznie dzięki dbałości o godność osobą człowieka; A. S. Kowalczyk, *Filozofia kultury*, Lublin 2005, s. 164–169.

¹²⁴ A. S. Kowalczyk określa postawę Vincenza mianem „chrześcijańskiego antropocentryzmu”; A. S. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej*, s. 81.

DZIENNIKARSTWO JAKO MISJA. O EMIGRACYJNEJ PUBLICYSTYCE ZYGmunTA NOWAKOWSKIEGO

Marcin LUTOMIERSKI (Toruń)

Zygmunt Nowakowski był jedną z czołowych postaci, by nie rzec: ikon, „polskiego Londynu”. Zaangażowaną postawą pisarską, wyrazistymi poglądami i szeroką działalnością organizacyjno-kulturalną współtworzył on, m.in. razem z Tymonem Terleckim, etos emigranta — który swój pobyt na obczyźnie pojmował jako formę sprzeciwu wobec porządku narzuconego podczas konferencji w Jalcie, a także rodzaj walki o niepodległą Polskę. Styl myślenia i zachowania Nowakowskiego trafnie oddają określenia samych emigrantów, którzy nazywali go „Rejtanem (na) emigracji” albo, żartobliwie, „emigrejtanem”¹, „syntetycznym Polakiem”², „niezłomnym towarzyszem broni”, „pu-klerzem w najcięższych chwilach”³, „nieustraszonym szermierzem sprawy polskiej”⁴, „patriarchą emigracji politycznej”⁵ czy wreszcie — „nocnym stróżem Krakowa”⁶.

Poniższe refleksje stanowią próbę zilustrowania misyjności emigracyjnej publicystyki autora *Lajkonika na wygnaniu*. Już teraz pragnę zaznaczyć, że tej części spuścizny pisarza badacze poświęcili jak dotąd niewiele uwagi. Kreśląc sylwetkę twórczą Nowakowskiego, jego publicystyką mniej lub bardziej szczegółowo (choć nie

¹ S. S. Nicieja, *Zygmunt Nowakowski — Rejtan na emigracji*, Dekada Literacka 1992 nr 14 [on-line]. [Dostęp: czerwiec 2011]. Dostępny w WWW: <http://dekadaliteracka.pl/index.php?id=792>.

² S. Kossowska, *Syntetyczny Polak*, [w:] tejsze, *Galeria przodków*, Warszawa 1991, s. 73.

³ [M. Grydzewski] Silva, *Silva rerum. Nowakowski i „Wiadomości”*, *Wiadomości* 1955 nr 7(463), s. 5.

⁴ *Kronika. Zygmunt Nowakowski laureatem nagrody „Dziennika Polskiego”*, *Wiadomości* 1951 nr 48(296), s. 4.

⁵ B. Czaykowski, B. Sulik, *Polacy w W. Brytanii*, Paryż 1961, s. 278.

⁶ J. Rostworowski, *Nocny stróż Krakowa. Zygmuntowi Nowakowskiemu w hołdzie*, *Wiadomości* 1963 nr 9(883), s. 1.

w kontekście misyjności) zajmowali się jedynie Stanisław Sławomir Nicieja⁷, Marta Ziółkowska-Sobecka⁸, Rafał Habielski⁹ i Dorota Heck¹⁰, a niejako „przy okazji” omawiania tradycji romantycznej w publicystyce i eseistyce XX-wiecznego wychodźstwa na temat felietonów „Rejtana emigracji” pisała Tatiana Olejnik¹¹. Poza tym emigracyjna publicystyka Nowakowskiego nie doczekała się krajowych edycji — przez co nasza wiedza o jego piarstwie jest wciąż niewystarczająca.

Publicysta zaangażowany

Krakowski publicysta, ale i pisarz, aktor, reżyser, doktor filologii polskiej Zygmunt Nowakowski (właściwie: Zygmunt Tempka) już w latach 30. XX w. był postacią powszechnie znaną. Wybitny felietonista „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, autor poczytnych powieści, z których *Przyłodek Dobrej Nadziei* doczekał się piętnastu wydań i przekładów na sześć języków, dobry aktor i niekonwencjonalny reżyser w obawie (dodajmy: uzasadnionej) przed represjami ze strony okupantów opuścił Polskę w 1939 r. i nigdy już — mimo wielu zaproszeń — do niej nie powrócił. Jako wojenny uchodźca angażował się w działalność polityczną, czego wymownym przykładem może być chociażby członkostwo w Radzie Narodowej (namiastce parlamentu polskiego na obczyźnie). Z czasem jednak coraz bardziej oddalał się od czynnej polityki, za to nieprzerwanie pozostawał aktywnym publicystą. Jego wysiłkom pisarskim zdawały się przyświecać dwie zasadnicze idee: walka o niepodległą i suwerenną Polskę oraz ratowanie zagrożonej tak w kraju, jak i na obczyźnie polskiej kultury. Pisarz był zdecydowanym przeciwnikiem porozumienia z władzami sowieckimi, zajmując tym samym stanowisko opozycyjne wobec rządu Sikorskiego i jego sojuszników. Wypowiedzi Nowakowskiego na łamach londyńskich „Wiadomości Polskich, Politycznych i Literackich” uznano za wyjątkowo szkodliwe dla jedności alianckiej i 12 lutego 1944 r. Brytyjskie Ministerstwo Informacji doprowadziło do zamknięcia tygodnika.

W niniejszym artykule interesuje mnie jedynie powojenny dorobek Nowakowskiego, a trzeba to wyraźnie podkreślić, że autor był wówczas niezwykle płodnym publicystą. Publikował na łamach wielu emigracyjnych czasopism, takich jak m.in.: „Wiadomości” (Londyn), „Dziennik Polski” przemianowany potem na „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” (Londyn), „Nowy Świat” (Nowy Jork), „Dziennik Polski” (Detroit) czy „Lwów i Wilno” (Londyn). Mimo że wypowiadał się zarówno w formie artykułów publicystycznych, wspomnieniowych, w formie szkiców i recenzji (nie tylko publikowanych w prasie, lecz także wygłaszanych przed mikrofonem Radia Wolna Europa), to jego ulubionym gatunkiem wciąż pozostawał felieton. Warto jeszcze nad-

⁷ Zob.: S. S. Nicieja, *Zygmunt Nowakowski*.

⁸ Zob.: M. Ziółkowska-Sobecka, *Zygmunt Nowakowski — pisarz zapomniany*, *Studia i Materiały Polonistyczne* 1994 nr 1, s. 63–85.

⁹ Zob.: R. Habielski, *Essentia Polona albo niezłomny. O Zygmuncie Nowakowskim*, [w:] „Wiadomości” i okolice. *Szkice i wspomnienia*, red. i oprac. M. A. Supruniuk, t. II, Toruń 1996, s. 73–88.

¹⁰ Zob.: D. Heck, *Zygmunt Nowakowski jako pisarz zapomniany*, [w:] *Proza polska na obczyźnie. Problemy — dyskursy — uzupełnienia*, red. Z. Andres, J. Pasternski, A. Wal, t. I, Rzeszów 2007, s. 344–355.

¹¹ Zob.: T. Olejnik, „Nakaz i nadzieja. Tradycja romantyczna w publicystyce i eseistyce emigracji niepodległościowej lat 1939–1955”, rozprawa doktorska, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2002, mps.

mienić, że — jak mówi badacz londyńskich „Wiadomości” Rafał Habielski — publicystyka stanowiła jedyne źródło utrzymania „niezłomnego emigranta”¹².

Teksty Nowakowskiego cieszyły się zainteresowaniem i uznaniem w szerokich kręgach emigracji niepodległościowej nie tylko ze względu na treść, ale i styl czy postawę autora, którego na emigracji szanowali nawet ideowi przeciwnicy. Zachowało się niemało świadectw odbioru publicystyki Nowakowskiego, głównie w postaci listów do redakcji czasopism publikujących jego artykuły¹³. Wydaje się jednak, że najtrafniej rzecz ujął Edward Raczyński w słowie wstępnym do *Lajkonika na wygnaniu*, gdzie wypowiadając zgodną opinię wielu emigrantów, konstatował:

Jakie miano Historia nada dzisiejszemu uchodźstwu, nie wiemy. Odniesie się do nas pobłażliwie wtedy tylko, jeśli nasz narodowy obowiązek spełnimy do końca. Zygmunt Nowakowski ani na chwilę nie pozwala nam o tym zapomnieć. Zna dobrze nasze kłopoty a niekiedy wątpliwości, i podsuwa trafne rozwiązania. Zachęca, poucza, prosi. Kiedy tego potrzeba, umie przemówić jak wnikliwy i surowy głos sumienia. Nikt także lepiej od niego nie wyraża tego, co odczuwamy i nie wygarnia słów prawdy komu należy. A jak to wszystko jest powiedziane. Nie po bakałarsku, ale tak jak to potrafi tylko pisarz z Bożej łaski, wymownie, wzruszająco a przy tym zabawnie. Humor Nowakowskiego jest najprzedniejszej próby, ostry jak brzytwa choć nie zjadliwy. Czyż można się dziwić, że otoczyła go powszechna wdzięczność i sympatia?¹⁴.

Przyjrzyjmy się zatem najważniejszym aspektom misyjności wypowiedzi autora *Z księgi zażaleń pielgrzymstwa polskiego*, uporządkowanym według kryterium problemowego jego tekstów.

Zadania emigracji

Jednym z problemów najczęściej obecnych w rozważaniach Nowakowskiego były zadania emigracji niepodległościowej. Przy tej okazji publicysta odwoływał się zwykle do „wielkiej poprzedniczki”, sugerując tym samym, że tradycja romantyczna jest swoistym fundamentem, podglebiem i punktem odniesienia dla nowego wychodźstwa politycznego. Było to istotne przede wszystkim ze względu na fakt, że zakończenie działań militarnych w Europie i przywrócenie państwa polskiego na arenę międzynarodową mocno podważyło sens istnienia wojennego uchodźstwa — tak pod względem formalnym¹⁵, jak ideowym. Na marginesie przypomnę tylko, że mimo niekorzystnych okoliczności tysiące Polaków dobrowolnie bądź też w obliczu realnej groźby represji

¹² Zob.: R. Habielski, *Essentia Polona albo niezłomny*, s. 85.

¹³ Wymownym świadectwem odbioru twórczości Nowakowskiego była zorganizowana w szerokich kręgach emigracyjnych zbiórka pieniędzy, dzięki której zakupiono schorowanemu pisarzowi dom, nieprzypadkowo nazwany „Oblęgorkiem”.

¹⁴ E. Raczyński, *Przedmowa*, [do:] Z. Nowakowski, *Lajkonik na wygnaniu. Felietonów sto i jeden (1950–1962)*, Londyn 1963, s. 7 (dalej: tytuł felietonu, [w:] *LW* i numer strony).

¹⁵ Rok 1945 okazał się przełomowy w dziejach polskiego uchodźstwa, stającego się odtąd emigracją. Przyniósł on nie tylko zakończenie działań wojennych w Europie, lecz także nowe, bardzo niekorzystne dla Polaków i sprawy polskiej, ustalenia polityczne przyjęte przez aliantów na konferencjach w Jałcie (luty) i Poczdamie (lipiec–sierpień). Ponadto w lipcu 1945 r. nastąpiło cofnięcie uznania rządowi Tomasza Arciszewskiego przez Stany Zjednoczone i Wielką Brytanię. Zarówno premier rządu polskiego w Londynie, jak i ówczesny prezydent Rzeczypospolitej Polskiej na uchodźstwie, Władysław Raczkiewicz, zajęli w swoich oświadczeniach i orędziach stanowiska zdecydowanie odrzucające i potępiające uchwały podjęte bez wiedzy oraz zgody Polaków.

(ze strony władz polskich lub sowieckich) zdecydowało się pozostać na obczyźnie. Liczne i rozproszone skupiska dawnych wychodźców zasilali także uciekinierzy z Polski Ludowej. Wśród rodaków, którzy swoje osobiste decyzje łączyli ze sprawami ideowymi i politycznymi następował proces uzyskiwania samoświadomości. Stąd też w obliczu powojennego chaosu konieczne było wyznaczenie klarownych zadań dla nowej emigracji politycznej, w czym ważką rolę odegrała spuścizna Wielkiej Emigracji. Zadania wojennego i powojennego uchodźstwa Nowakowski pojmował bardzo romantycznie, stawiał bowiem wymagania — żeby nie tylko zachować istotę narodowości i nienaruszoną treść Polski, lecz także wzbogacać tę treść o nowe wartości, których Polacy w kraju nie mogą stworzyć ze względu na istniejące warunki polityczne¹⁶. Charakterystyczne dla Nowakowskiego było również to, że o zadaniach emigracji potrafił mówić w tonie żartobliwym, bez romantycznego patosu, np.:

Trzeba koniecznie wylegitymować się czymś przed Krajem. Paczki? Najlony? Oczywiście, należy wysłać jak najwięcej, ale nie samą „Nescafe” człowiek żyje. Mniemam, że nasi rodacy w Polsce żyją także wiarą i nadzieją. Ośmielam się przypuszczać, że trochę, troszeczkę wierzą w nas. Nie zanadto, ale wierzą, jak można przypuszczać na podstawie listów i rozmów. Wyobrażają sobie, że emigracja myśli nie tylko o brzuchu, ale i o duchu.

Oby się nie zawiedli!¹⁷.

Należy podkreślić, że choć Nowakowski wypowiadał się o zadaniach wychodźstwa na różne sposoby, zawsze robił to z właściwą sobie pasją. Powracał przy tym do kwestii fundamentalnych, czyli istoty i celu emigracji politycznej, którą wyraźnie odróżniał od emigracji zarobkowej¹⁸. Ostrze krytyki nie omijało również emigracyjnych polityków („zawodowców”), którym zarzucał utożsamianie ojczyzny z własną partią, nadmierną kłótniowość oraz brak troski o ojczyznę¹⁹.

Broniąc ideowego oblicza wychodźstwa, publicysta nie cofał się przed napiętnowaniem emigrantów przyjmujących obywatelstwo kraju osiedlenia. Nowakowski oskarżał ich o chęć ułatwienia sobie życia na obczyźnie — za pomocą ulg, zniżek i „pierwszeństwa w ogonku”, co w konsekwencji prowadzić miało do przekształcenia emigracji politycznej w zarobkową. Uzyskanie nowego paszportu felietonista traktował jako wyparcie się polskości i zdradę ojczyzny. Zastrzegając jednak, że nie ma tu na myśli osób, które znalazły się w sytuacji przymusowej i decydowały się na ów krok, by ratować od głodu najbliższych. Renegatom wytykał zaś Nowakowski opuszczanie Polski i Polaków „cichaczem, po ciemku, na palcach” oraz dobrowolne stawianie się w nowym państwie obywatelami drugiej klasy. Ponadto z emfazą przypominał:

Nie jest się Polakiem z przypadku. Nie wygrywa się ojczyzny na loterii. Sądzę, że jest się Polakiem z honoru, z każdego uderzenia serca, które mówi za nas, że gdyby nam przyszło urodzić się po raz drugi, czy dziesiąty, czy setny, chcielibyśmy urodzić się Polakami. [...] Polska żyje w sferze świadomości i uczucia. Chwilowo nie ma jej gdzie indziej. Ale jutro może być w sferze dostępnej naszym zmysłom. [...]

Kto chce być Polakiem naprawdę, musi wyciągnąć wszystkie konsekwencje, musi wypić puchar przedziwnej goryczy, ale może, może na samym dniu — to nie jest rzecz absolutnie pewna! — znajdzie nie gorycz, lecz słodycz powrotu²⁰.

¹⁶ Por.: *Przemówienie dr. Z. Nowakowskiego na wiecu manchesterskim, który zgromadził osiem tysięcy Polaków*, [w:] LW, s. 187–188.

¹⁷ *Po prośbie*, [w:] LW, s. 201.

¹⁸ Zob.: tenże, *O czym się nie mówi*, Wiadomości 1948 nr 38(129), s. 1.

¹⁹ Zob. tamże.

²⁰ Tenże, *Poloniae adscripti*, Wiadomości 1949 nr 45(188), s. 1.

Nowakowski był więc zwolennikiem trwania, choćby długiego, w gotowości na bliższy lub dalszy powrót do kraju, ale tylko pod warunkiem, że będzie on całkowicie suwerenny. Taką postawę winni jego zdaniem przyjąć polscy wychodźcy, którzy pobyt na obczyźnie wybrali świadomie, w przeciwieństwie do godnych pogardy i nienawiści Polaków i emigrantów „z przypadku”.

Poza walką o niepodległość Kraju (pisanego tak przez wielu emigrantów) i przyjmowaniem jej bolesnych nieraz konsekwencji głównym zadaniem emigracji była także — według Nowakowskiego — pamięć o rodakach dręczonych w sowieckich łagrach (na marginesie dodam tylko, że ów postulat wypływał z tradycji Mickiewiczowskiej). „Któż upomni się o tych biedaków, jeśli nie my?”²¹ — przypominał w wielu swoich tekstach „niezlomny emigrant”, zsyłki na Sybir komentował zaś następująco: „Ks. Piotr ośleplby na ich widok i wolałby nie mieć «widzenia»”²². Ponadto Nowakowski razem z Ferdynandem Goetlem, Józefem Mackiewiczem i innymi pisarzami emigracyjnymi niestrudzenie walczył piórem o prawdę na temat zbrodni w Katyniu²³.

Wobec emigracyjnych trosk dnia codziennego

Mimo zaangażowania w sprawy ideowe czy nawet ideologiczne Nowakowski nie pozostawał obojętny na tzw. życie codzienne emigracji. Z prawdziwą empatią pisał bowiem również o takich kwestiach jak warunki materialne polskich obozów Polskiego Korpusu Przysposobienia i Rozmieszczenia, szpitali²⁴, szkół, świetlic czy bibliotek²⁵. Zwracał również uwagę na niebezpieczne tendencje językowe, panujące wśród emigrantów i ostrzegał ich przed zanikiem pięknej polszczyzny²⁶.

Jako jeden z niewielu emigracyjnych publicystów Nowakowski dość często podejmował temat przykry i niejako wstydlivy, uczulał mianowicie na sytuację materialną mieszkańców obozów PKPR, a nade wszystko — ich kondycję psychiczną. Stąd też w trudnym dla emigracji okresie powojennego chaosu i braku nadziei, postulował, by do obozów byłych żołnierzy (obecnie członków PKPR) — „[...] pod blaszane strzechy beczek śmiechu, pod dziurawe dachy hosteli, do ponurych obozów odosobnienia, których lokatorzy zapominają powoli, że są Polakami”²⁷, trafiły utwory Mickiewicza, który:

[...] może ich nauczyć Polski hurtem. Mickiewicz jest pełen Polski. [...] Ktoś, kto sobie odświeży lekturę Mickiewicza, albo ktoś, kto Mickiewicza przeczyta po raz pierwszy w życiu, nie będzie czuł się tak bardzo odosobniony, nie będzie tak bardzo samotny, tak pozbawiony Polski, choćby nawet musiał przebywać jeszcze przez czas dłuższy w najbardziej ponurym obozie odosobnienia²⁸.

Szczególną troską Nowakowski otaczał młode pokolenie (zwłaszcza na emigracji, choć nie zapominał o dzieciach i młodzieży w kraju). Niejednokrotnie uczulał na kwestię wychowania młodego pokolenia w polskości — zastanawiając się przy okazji nad

²¹ *Do Jego Magnificencji Rektora UJ, prof. dra Tadeusza Lehr-Splawińskiego w Krakowie*, [w:] LW, s. 205.

²² Zob.: tenże, *De Muscovitis Commentariorum liber unus*, Wiadomości 1949 nr 4(147), s. 1.

²³ Zob.: *Czarna niedziela*, [w:] LW, s. 206–210.

²⁴ Zob.: „*Degradacja*”, [w:] LW, s. 36–40.

²⁵ Zob.: *Testament Łazarza*, [w:] LW, s. 188–192.

²⁶ Por.: *Żargon pielgrzymstwa polskiego*, [w:] LW, s. 59; *Trzymaj linię*, [w:] LW, s. 158–162.

²⁷ Tenże, *Obozy odosobnienia*, Wiadomości 1948 nr 50(141), s. 1.

²⁸ Tamże, s. 1.

właściwymi metodami postępowania. Jednocześnie wierzył, że najmłodsze pokolenie rodaków na obczyźnie może odegrać znaczącą rolę oraz, że to ono będzie kultywowało polskość i niepodległość. Dlatego stawał w obronie efemerycznych często pisemek redagowanych przez emigracyjnych skautów i harcerzy z całego świata, ponieważ widział w nich „jakiś ułamek wiedzy o Polsce”²⁹.

Przeciw komunistycznej władzy

Nowakowski deklarował solidarność z Polakami pozostającymi w ojczyźnie (wiemy też, że wspierał ich m.in. wysyłając różnego typu paczki, głównie z lekarstwami), a zarazem bardzo wyraźnie potępiał działania władz Polski Ludowej (notabene, pisanej zawsze w cudzysłowie, podobnie jak „rząd” warszawski). Jawnie i zdecydowanie występował przeciwko narzuconemu siłą porządkowi, demaskował przekupnych polityków, ostrzegał przed zdrajcami i osobami takimi jak Bolesław Bierut. Najczęściej jednak piętnował służalczość krajowych artystów³⁰. Szczególnie krytyczne, ironiczne, polemiczne, a niekiedy nawet zjadliwe uwagi kierował pod adresem poetów takich jak Julian Tuwim, Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Brzechwa czy Władysław Broniewski. Nie bez emocji pisał Nowakowski o świętowaniu w Polsce 30. rocznicy istnienia Związku Sowieckiego, kiedy to:

[...] otwarły się w Kraju wszystkie kanały i wszystkimi rynsztokami niczym rozpalona lawa, popłynęła wazelina. W tej powodzi akademii, manifestacji, obchodów, w tym wyciu szakałów, w tym zgodnym akordzie serwilizmu, rzeczą najbardziej obrzydliwą jest głos Tuwima³¹.

Publicysta zarzucił mu nikczemność i „chorobliwą egzaltację w świństwie”, sugerując zarazem, by spróbował napisać szopkę polityczną w stylu dawnym, przedwojennym. Wypowiedź Tuwima na cześć ZSSR Nowakowski podsumował określeniem: ideał upodlenia. W innym miejscu zaś przypomniał, że Rosjanie upadają tylko tych, którzy sami chcą się upodlić, oraz że ludzie tacy jak Julian Tuwim, Jarosław Iwaszkiewicz czy nawet Aleksander Janta-Polczyński, policzkują wyłącznie samych siebie, z własnej i nieprzymuszonej woli³².

Interesując się zarówno problemami kulturowymi, jak i gospodarczymi, „Rejtan emigracji” nieustępliwie walczył z różnymi formami propagandy rządu, który — tak jak wielu emigrantów — nie nazywał polskim, tylko warszawskim. W sposób nader emocjonalny odpowiadał na hasła nowej władzy, demaskując jej kłamstwa stwierdzeniami typu:

Nęcą nas i wabią, wołając: „Budujcie razem z nami nasz polski, własny, cały dom!”. Nieprawda! Ten dom nie jest ani polski, ani własny, ani cały. Dokąd wrócić ma Polak, który urodził się we Lwowie albo w Krzemieńcu, w Wilnie albo Nowogródku? Polska bez Lwowa i Wilna nie jest cała. Odrąbano od niej dwa miasta, które są jak serce i dusza naszej Ojczyzny. Kto dzisiaj wraca, ten godzi się z utratą Lwowa i Wilna, my zaś nigdy się z tą utratą nie pogodzimy³³.

Konsekwencją takiej postawy był zdecydowany sprzeciw Nowakowskiego wobec ogłaszanej przez komunistów propozycji tzw. amnestii. Już samo słowo amnestia budziło

²⁹ Tenże, *Polska młoda*, Wiadomości 1949 nr 18(161), s. 1.

³⁰ Zob.: *Pańszczyzna*, [w:] *LW*, s. 83–87.

³¹ Tenże, *Kwiatki polskie Tuwima*, Wiadomości 1947 nr 49(88), s. 3.

³² Zob.: tenże, *O pochodzeniu gatunków*, Wiadomości 1949 nr 2/3(145/146), s. 2.

³³ Tenże, *Przemówienie dr. Z. Nowakowskiego*, s. 185.

odrazę felietonisty, który nazwał je nikczemnym, karczemnym, plugawym, nędznym i ordynarnym. Godzić się na nią mógł tylko człowiek pozbawiony świadomości narodowej, człowiek słaby, znużony śmiertelnie, człowiek bez wiary i zobowiązań większych niż indywidualne. Nowakowski twierdził jednak, że takich ludzi nie potępia, ale ich żałuje. Nie uznawał bowiem kompromisu powrotu, który nazywał „splunięciem w lustro”³⁴.

Wspomnieć jeszcze należy inne przykłady walki publicysty z pozorami, stwarzanymi przez władze „pojałtańskiej Polski”, jak chociażby obnażanie działalności krajowej cenzury³⁵ czy wskazywanie absurdalnych kontrastów gospodarki żywnościowej³⁶, co jednak wcale nie wykluczało podziwu Nowakowskiego dla występu zespołu Mazowsze, oddelegowanego przez komunistyczne władze do Londynu w celach propagandowych³⁷, albo zachwyty nad filmem *Krzyżacy* w reżyserii Aleksandra Forda³⁸.

Napominanie państw Zachodu

Publicystyka Nowakowskiego zawierała także sporo krytycznych uwag pod adresem Brytyjczyków i Amerykanów, a ściślej: ich władz. Najkrócej rzecz ujmując, można powiedzieć, że — po pierwsze — pisarz niestrudzenie przypominał Zachodowi o udziale Polaków w minionej wojnie, o ich walce z systemami totalitarnymi³⁹. Jednocześnie zachęcał rodaków do przygotowania książki dotyczącej walk polskich żołnierzy na frontach II wojny światowej.

Po wtóre, podkreślał Nowakowski prawo Polski do utraconych ziem wschodnich, których nie mogą zastąpić tereny poniemieckie.

Nie ma i nie może być żadnego odszkodowania za Lwów i Wilno⁴⁰ — konstatował felietonista. Jest to tak, jakby zbir mówił do matki, że wprowadził zabił jedno jej dziecko, ale nie powinna się tym denerwować, gdyż prawdopodobnie będzie miała drugie dziecko, może jeszcze ładniejsze. Nie ma takiej wagi, która by pomieściła na jednej szali Wrocław i Szczecin, na drugiej Lwów i Wilno. Można ważyć półcie słoniny lub worki z żytem, ale nie miasta, nie ziemie, nie honor⁴¹.

Kresy Wschodnie, symbolizowane przez dwa zasłużone dla kultury miasta, stanowiły zdaniem rodowitego krakowianina wartości niedające się niczym zastąpić, były po prostu nieodłączną częścią Polski. Z kolei nabytki północne i zachodnie traktował Nowakowski jako słuszne, ale jedynie częściowe odszkodowanie — nie za Lwów i nie za Wilno, tylko za straszliwe zbrodnie niemieckie, których ofiarą padła Polska.

Innym stałym wątkiem uwag felietonisty kierowanych do rządów państw zachodnich było przypominanie o barbarzyństwie wojsk niemieckich i sowieckich. Pisarz występował tym samym przeciw obojętności powojennego świata, który zapominał o niedawnych okrucieństwach, przez co, zdaniem Nowakowskiego, istniała obawa powtórzenia tragedii⁴². Publicysta niezwykle krytycznie odnosił się do wyroków Mię-

³⁴ Zob.: tenże, *Amnestia — słowo nikczemne*, Wiadomości 1947 nr 16(55), s. 1.

³⁵ Zob.: *Organizacja B-k.*, [w:] *LW*, s. 27–31.

³⁶ Zob.: *Żreć, nie umierać!*, [w:] *LW*, s. 258–262.

³⁷ Zob.: *Klaskaniem mając obrzędkę prawice...*, [w:] *LW*, s. 233–237.

³⁸ Zob.: *Wielka chorągiew*, [w:] *LW*, s. 447–451.

³⁹ Zob.: *Czerwone maki*, [w:] *LW*, s. 60–64.

⁴⁰ Tenże, *Nie za Lwów i nie za Wilno!*, Wiadomości 1947 nr 38(77), s. 1.

⁴¹ Tamże, s. 1.

⁴² *Dziś nie będziemy się śmiali*, [w:] *LW*, s. 391–395.

dzynarodowych Trybunałów Wojskowych, „[...] gdzie w handel poszły takie towary norymberskie, jak prawda, sprawiedliwość, wstyd”⁴³, a samą Norymbergę traktował jako symbol nowego, niesprawiedliwego ładu na świecie.

Po czwarte zaś, autor *Wynajętych „Polaków”* nie wahał się przed potępieniem polityki zagranicznej państw, które utrzymują przyjazne stosunki dyplomatyczne z „przedstawicielstwami zbiorowej zbrodni, zwanej Rosją sowiecką”⁴⁴; takie postępowanie nazywał on „pospolitym świństwem”. Ostrze krytyki Nowakowskiego nie omijało także Watykanu. Komentując na przykład protest stolicy apostolskiej przeciwko uwięzieniu kardynała Józsefa Mindszentyego przez komunistyczne władze Węgier, uznawał tę reakcję za jak najbardziej słuszną, lecz wielce spóźnioną. Przypominał bowiem, że prymas Węgier jest takim samym sługą bożym, jak ci zwykli księża, których skazuje sąd sowiecki w Polsce, a których nikt nie bierze w obronę. Publicysta zwracał też uwagę na fakt, że papież nie protestował, kiedy na przykład starego i schorowanego biskupa płockiego Antoniego Nowowiejskiego umieszczono, a następnie zadreżono w obozie koncentracyjnym. Poza tym Watykan nie tylko milczał przez wiele lat, ale i sam „[...] brał żywy udział w kasowaniu polskich diecezji, powierzając je Niemcom”⁴⁵. Mówiąc o czekaniu w bólu i męce, Nowakowski z goryczą wypominał papieżowi brak potępienia prześladowców, którzy we wrześniu 1939 r. dokonali agresji na Polskę. Nie bez żalu wreszcie konstatawał:

Krzyk w sprawie prymasa Węgier każe nam myśleć o głuchym milczeniu, z jakim świat katolicki odniósł się do największej zbrodni w dziejach, więc do straszliwego mordu katyńskiego⁴⁶.

Tymczasem według emigracyjnego felietonisty kardynalna zasada sprawiedliwości w duchu chrześcijańskim polega na braniu w obronę każdego człowieka — bez względu na przynależność stanową (duchowny, świecki), narodowościową, rasową czy religijną. Nauka Chrystusa ogarnia bowiem:

[...] wszystkich bez wyjątku nie czyniąc różnicy między białymi, żółtymi, czarnymi, między sytym a głodnym, między chorym a zdrowym. Ta nauka jest jak płaszcz, może nie purpurowy, ale za to ogromny, płaszcz miłości, płaszcz łaski, płaszcz sprawiedliwości. Ma do niego prawo każdy człowiek⁴⁷.

Styl pisania

Poznaliśmy już zarys treści oraz wymowę felietonów Zygmunta Nowakowskiego. A jak w kontekście dziennikarskiej misji przedstawiał się wspomniany niejednokrotnie jego styl pisania? Rafał Habielski podsumowuje ową kwestię następująco:

Publicystyka Nowakowskiego, ta pisana przed i po wojnie, wzrusza obecnością sympatycznych anachronizmów — patosu i wybujałego sentymentalizmu. Zwraca zarazem uwagę niewątpliwymi przymiotami, przenikliwością i jasnością postrzegania rzeczywistości oraz umiejętnością docierania do istoty zagadnień zajmujących autora⁴⁸.

⁴³ Tenże, *Towary norymberskie*, *Wiadomości* 1946 nr 29, s. 1.

⁴⁴ *Kawior w korycie*, [w:] *LW*, s. 68.

⁴⁵ Tenże, *Kardynalna sprawa*, *Wiadomości* 1949 nr 12/13(155/156), s. 3.

⁴⁶ Tamże, s. 3.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ R. Habielski, *Essentia Polona albo niezłomny*, s. 74.

Na potrzeby niniejszego artykułu pozwolę sobie zaakcentować dwie najbardziej znaczące cechy wypowiedzi emigracyjnego felietonisty, a mianowicie: słownictwo oraz nasycony ironią humor. Zasób leksykalny Nowakowskiego był nader bogaty, gdyż składały się na niego zarówno słowa dawne, przestarzałe, jak i wtrącenia z języka łacińskiego czy angielskiego. Przede wszystkim jednak publicysta posługiwał się słownictwem o wysokim natężeniu ekspresji (w tym również wyrazami dosadnymi), starając się przy tym wyrażać za pomocą oryginalnych epitetów i metafor. Nie dziwi zatem fakt, że zamiast używać powszechnych określeń typu zdrajca, wróg, nieprzyjaciel, częściej wolał mówić np. lokaj, fągas o pańszczyźnianej duszy, płotka, kolosalny szubrawiec, czerwony złodziej, kołtun czerwony, ciura obozowy czy płastuga emigracyjna pospolita — by wymienić tylko niektóre nazwy. Dodać od razu należy, iż takie słownictwo nie było „zarezerwowane” jedynie dla przedstawicieli nowej władzy w Polsce, lecz także — jej rzeczywistych lub domniemanych zwolenników na emigracji. Częściej jednak podejmował Nowakowski polemiczną walkę (bo w takich kategoriach rzecz należałoby ujmować) z krajowymi politykami, artystami czy naukowcami. Dla przykładu powiedzmy, że historyków, autorów albumu o tysiącletniej historii Polski (*Thousand Years of Polish History*), którzy całkowicie pominęli kulturotwórczą rolę Kresów Wschodnich publicysta nazwał szajką i oszustami, po czym zakończył felieton mocnymi słowami:

Sądzę, że oni, ci trzej członkowie szajki gołą się niekiedy. A jeżeli gołą się, tedy muszą widzieć swe twarze w lustrze. Czy też czasami bierze ich ochota, by napłuć? Uczeni! Profesorowie uniwersytetu!⁴⁹

Realizowanie przez Nowakowskiego misji nie wykluczało obecności subtelного, a zarazem mocno ironicznego humoru, który trafnie oddaje następująca uwaga do obchodzonego w kraju roku jubileuszowego Kopernika:

Obyśmy przy tej sposobności nie dowiedzieli się, że Kopernik na dobrą sprawę był rodowitym Rosjaninem i pochodził z Tuły, gdzie jego przodkowie od stuleci zajmowali się wyrobem samowarów z miedzi. W ogóle Nikołaj Nikołajewicz Kopernik. Babka astronoma była Tatiana Iwanowna Rokossowska.

Może na tym nie skończy się jubileusz i dowiemy się, że wprawdzie Kopernik wydrukował dzieło *O obrotach ciał niebieskich* w 1543 roku, ale Stalin uprzedził go o dobrych kilkadziesiąt lat wyraziwszy te same myśli poprawnie, według kanonów dialektyki marksistowskiej⁵⁰.

Zabawne w formie, choć poważne w wymowie, bywały niekiedy felietonowe recenzje Nowakowskiego, zwłaszcza tych książek, które zostały napisane w duchu komunistycznej propagandy. By uniknąć nadmiernej egzemplifikacji niniejszych rozważań podam tylko dość oryginalny, stylizowany na staropolski, tytuł tekstu poświęconego wydanej w Zurychu książce Zofii Kossak (*Das Antlitz der Mutter. Bilder und Gedanken zur Geschichte Polens*). Brzmi on następująco: *Forteca kłamstwa mądrym dla memoryjału, idyjom dla nauki, politykom dla praktyki, melancholikom dla rozrywki erylowana albo Hitler i Stalin jako narzędzie słusznego gniewu Niebios w nabożnej książce Imci Pani Zofiji kunsztownie wystawieni*⁵¹.

⁴⁹ *Gaude Mater Polonia*, [w:] *LW*, s. 370–371.

⁵⁰ *Kopernik Volksdeutschem*, [w:] *LW*, s. 104.

⁵¹ Zob.: *Wiadomości* 1949 nr 41(184), s. 3.

Résumé

Podsumowując dotychczasowe rozważania, można stwierdzić, że misyjność dziennikarstwa Nowakowskiego polegała głównie na przyjęciu postawy nonkonformistycznej, służbie sprawie polskiej, bezkompromisowej walce z tymi, których autor uznawał za jej wrogów, a także na obronie rodzimej kultury. Warto jednak podkreślić, że publicystyka *Lajkonika na wygnaniu* była w znacznej mierze odpowiedzią na przemiany w powojennej Polsce i nieustępliwą walką z komunistyczną propagandą. Pomijam tu kwestię słuszności obserwacji i wniosków emigracyjnego felietonisty, pragnę tylko zauważyć, iż jego wypowiedzi wynikały — wbrew temu, co się powszechnie o nim i „polskim Londynie” sądzi — z zainteresowania sprawami krajowymi, o których Nowakowski czerpał wiedzę zarówno z osobistych listów, lektury krajowej prasy, jak i audycji Polskiego Radia.

Refleksja nad publicystyką „Rejtana emigracji” nasunąć również może takie oto pytanie: czy Nowakowski-dziennikarz, który z pasją realizował swoją misję, popełniał jakieś, by tak rzec, grzechy? Myślę, że tak, a do najważniejszych z nich zaliczyłbym nadmierny niekiedy polonocentryzm, tendencję do amplifikacji obrazu narodowej martyrologii oraz dość częste traktowanie władz państw totalitarnych jako reprezentantów i wyrazicieli postaw ich obywateli (co skutkowało pojawianiem się resentymentów publicysty do Niemców i Rosjan).

Pojmowanie dziennikarstwa jako misji wiązało się również z kontynuowaniem przez autora tradycji romantycznej, a zwłaszcza stylów zachowań Wielkiej Emigracji — obecnych tu *implicite* (w sposobie postrzegania ojczyzny, rozumienia polskości) i *explicite* (w aluzjach, cytatach, nawiązaniach tematycznych czy przywołaniach postaci romantyków). Nowakowski stale bowiem upominał się o moralność w polityce oraz poszanowanie godności człowieka i narodów, które znalazły się za żelazną kurtyną. Ponadto — odwołując się do takich kategorii jak patos, nostalgia, ale i humor wraz z ironią — tworzył oryginalny jak na owe czasy przekaz, za pomocą którego walczył o najważniejsze dla niego wartości, to znaczy wolną Polskę, honor i prawdę.

JOURNALISM AS MISSION. ON THE ZYGMUNT NOWAKOWSKI'S EMIGRATION JOURNALISTIC WRITING

The article, bringing a reflection on the journalistic writing of Z. Nowakowski after 1945, shows a few brief thematic threads of the writer's publicism, such as emigration's aims and tasks; everyday life; anticommunism; calling attention of Western countries on the current situation of emigrants; criticism of emigration for taking citizenship of the country of exile; combat with the propaganda of Warsaw's government; "Vatican's silence."

KEY WORDS: emigration; publicism; Z. Nowakowski; "Polish London".

(m.sz.)

HISTORIA

DZIAŁALNOŚĆ POLSKIEGO INSTYTUTU NAUKOWEGO W LATACH 1942–1989

Bartosz NOWOŻYCKI (Warszawa)

1. ORGANIZACJA I DZIAŁALNOŚĆ PIASA W LATACH 1942–1945

1.1. Powstanie PIASA

W 1941 r. prof. Rafał Taubenschlag, jeden z członków Polskiej Akademii Umiejętności (PAU) w Krakowie znajdujących się na emigracji, wystąpił do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych Rządu RP na uchodźstwie z projektem powołania placówki PAU na uchodźstwie. Placówka ta, będąca pod patronatem rządu londyńskiego, miała być autonomiczną instytucją kulturalno-naukową, która stanowiłaby „pomost” pomiędzy nauką polską i amerykańską¹. W swych założeniach projekt zakładał, iż placówka PAU będzie koordynowała badania naukowe prowadzone przez Polaków przebywających w USA. Zakładano również, że stanie się ona największym ośrodkiem wydawniczym, archiwalnym oraz biblioteką umożliwiającą Polakom badania naukowe podczas wojny oraz po jej zakończeniu². Pod koniec 1941 r. Komitet Organizacyjny w składzie: Oskar

¹ *The Origin and Work of the Organizing Committee*, Bulletin of the Polish Institute of Arts and Sciences in America (dalej: Bulletin PIASA) 1942 nr 1, s. 9–11.

² *Polski Instytut Naukowy w Ameryce*, oprac. S. Flis, Warszawa 2004, s. 12–13; *50th Anniversary 1942–1992*, New York 1992, s. 24–25.

Halecki, Jan Kucharzewski, Waclaw Lednicki, Bronisław Malinowski, Wojciech Świętochowski oraz Rafał Taubenschlag przy współpracy Fundacji Kościuszkowskiej, rozpoczął przygotowania do powołania Instytutu Naukowego stanowiącego kontynuację PAU. Starano się wówczas dotrzeć do amerykańskiego świata naukowego, pozyskać wsparcie organizacji polonijnych, przygotowywano podstawy prawne dla Instytutu oraz starano się o pieniądze niezbędne do jego działalności³. Wspominani wyżej uczeni polscy przebywający na emigracji czuli moralny obowiązek aby połączyć wysiłki w celu zachowania polskiej nauki i kultury, tak zawiętej niszczonej przez okupantów⁴.

W 1942 r. rząd londyński zatwierdził statut Instytutu i przeznaczył subsydia na jego działalność⁵. Prezesem został mianowany Bronisław Malinowski, powołano także dwudziestoseksioosobową Radę Instytutu⁶. 1 maja 1942 r. Polski Instytut Naukowy (PIN/PIASA) został zarejestrowany, również dzięki wstawiennictwu rządu londyńskiego jako stowarzyszenie niedochodowe, naukowe oraz apolityczne działające na terytorium USA z siedzibą w Nowym Yorku⁷. Instytut otrzymał siedzibę w kamienicy na Manhattanie na 36 Ulicy — pod numerem 37⁸.

Statut Polskiego Instytutu Naukowego w Ameryce (autonomicznej stacji PAU) określał, iż rolą Instytutu jest podtrzymanie, rozwój oraz propagowanie polskiej nauki i kultury w Stanach Zjednoczonych. PIASA miała w swych założeniach stanowić płaszczyznę współpracy i wzajemnej wymiany między polskim a amerykańskim społeczeństwem. Instytut wedle statutu był niezależnym centrum badawczym wspierającym polskich badaczy, naukowców oraz twórców kultury. Siedzibą Instytutu był Nowy Jork, zaś terenem działania całe Stany Zjednoczone Ameryki Północnej⁹. Swoje cele PIASA miała realizować w ramach:

- organizowania wykładów, konferencji i odczytów,
- stworzenia centrum badawczego w postaci archiwum i biblioteki¹⁰,
- a także prowadzenia działalności wydawniczej¹¹.

Kierownictwo Instytutu sprawowała Rada (urzędowo z Ambasadorem RP w Waszyngtonie) oraz wybrany spośród niej prezes. Natomiast Zarząd Instytutu składał się z dyrektora i jego zastępcy oraz kierowników poszczególnych sekcji. Rada Instytutu sprawowała pieczę nad jego statutową działalnością oraz budżetem, do jej kompetencji należało także zatwierdzanie sprawozdań Zarządu. Zarząd kierował pracami Instytutu oraz jego sekcji (badań historyczno-politycznych, badań prawa oraz problemów gospodarczo-społecznych), przygotowywał także budżet. Dyrektor Instytutu kierował archi-

³ Archiwum PIASA, collection 017, folders 142–146, T. Gromada, „Rola i działalność PINu podczas Zimnej Wojny”, mps., brak daty i numeracji stron oraz korespondencja dotycząca powołania PIASA.

⁴ S. Strzetelski, *The Polish Institute of Arts*, s. 4; *50th Anniversary 1942–1992*, s. 24–25.

⁵ Tenże, *The Polish Institute of Arts*, s. 6; *50th Anniversary 1942–1992*, s. 24.

⁶ *Polski Instytut Naukowy w Ameryce*, s. 14; D. S. Wandycz, *Polski Instytut Naukowy w Ameryce: w trzydziestą rocznicę: 1942–1972*, New York 1974, s. 15–16.

⁷ S. Strzetelski, *The Polish Institute of Arts*, s. 5.

⁸ *The Origin and Work of the Organizing Committee*, s. 11.

⁹ Archiwum PIASA, collection 017, folders 145, „Projekt Statutu Polskiego Instytutu Naukowego w Stanach Zjednoczonych”.

¹⁰ Założenie biblioteki i archiwum w Instytucie umożliwiło zebranie wartościowego księgozbioru oraz archiwaliów. Ocalono w ten sposób liczne książki i dokumenty; *Polski Instytut Naukowy w Ameryce*, s. 25.

¹¹ Archiwum PIASA, collection 017, folders 5, „Statute of the Polish Institute of Arts and Sciences in America”.

wum, biblioteką oraz działalnością popularyzatorską i wydawniczą¹². Raz w roku miały odbywać się zjazdy członków PIN-u, na których zatwierdzano sprawozdania Rady, Zarządu oraz Komisji Rewizyjnej.

W kolejnych latach wraz z rozwojem Instytutu dokonywano zmian w jego Statucie, najważniejsze z nich miały miejsce w latach 1965–1974¹³. Wówczas zmianie uległ sposób wyboru prezesa, Zarządu i Rady, o wyborze tychże decydowało walne zgromadzenie. Zarząd spośród swoich członków wyłaniał: dyrektora, sekretarza, sekretarza generalnego, skarbnika oraz redaktora kwartalnika wydawanego przez Instytut — „The Polish Review”. Zarząd otrzymał funkcję nadrzędną i nadzorczą, miał także zbierać się co najmniej cztery razy w roku. W przerwach między sesjami Zarządu jego funkcje pełnił Komitet Wykonawczy w składzie: prezes, dwóch wiceprezesów, dyrektor, sekretarz oraz skarbnik¹⁴.

Polski Instytut Naukowy w Ameryce pierwotnie zrzeszał naukowców pochodzących z Polski, którzy w wyniku II wojny światowej znaleźli się na emigracji w USA¹⁵. W latach 60. XX w. członkami Instytutu zostawali także naukowcy polskiego pochodzenia urodzeni w USA (w tym dzieci i wnuki polskiej emigracji z początku XX w.), a także Amerykanie związani swoimi zainteresowaniami badawczymi z Polską¹⁶. W latach 70. XX w. Instytut zmienił swój charakter, odszedł od wizerunku polskiego towarzystwa emigracyjnego, a zaczął funkcjonować jako niezależna instytucja amerykańska — co znacznie wpłynęło na jego umiejscowienie w amerykańskich kręgach naukowych i akademickich¹⁷.

1.2. Działalność PIASA w okresie 1942–1945

W okresie II wojny światowej Instytut realizował dwa główne cele: pierwszym było prowadzenie badań naukowych i działalności kulturalnej niemożliwej w okupowanej Polsce — aby w przyszłości badania te mogły stanowić podstawę do dalszej pracy naukowej w wolnym Kraju, drugi zaś polegał na propagowaniu polskiej nauki i kultury w społeczeństwie amerykańskim oraz umacnianiu relacji między Polską a USA¹⁸.

¹² Członkowie Rady oraz dyrektor wraz z wicedyrektorem wybierani byli przez ogół członków PIN-u na trzyletnią kadencję. W przypadku likwidacji Instytutu jego majątek przechodził w ręce PAU; Archiwum PIASA, collection 017, folders 145, „Projekt Statutu Polskiego Instytut Naukowego w Stanach Zjednoczonych”.

¹³ *By-Laws of The Polish Institute of Arts and Science in America*, *The Polish Review* 1973 wol. 18 nr 4, s. 123–192.

¹⁴ *Polski Instytut Naukowy w Ameryce*, s. 15.

¹⁵ Wśród członków PIASA znaleźli się m.in.: Isaac Bashevis Singer, Zbigniew Brzeziński, Kazimierz Funk, Ludwik Gross, Oskar Halecki, Jan Karski, Jerzy Kosiński, Jan Lechoń, Bronisław Malinowski, Czesław Miłosz, Artur Rubinstein, Kazimierz Wierzyński oraz Józef Wittlin; *The Polish Institute of Arts and Sciences of America*, s. 11.

¹⁶ Wedle statystyk z 1969 r. około 45% członków PIASA urodziło się w USA, a około 55% w Polsce i Europie. Większość z nich (około 55%) była w wieku pomiędzy 40 a 60 lat. Większość członków PIASA (57%) rozlokowana była we wschodnich stanach, zaś około 28% na środkowym zachodzie, a około 14% na zachodzie i północy USA; D. S. Wandycz, *Register of Polish American Scholars, Scientists, Writers & Artists*, New York 1969, s. 5–9.

¹⁷ Archiwum PIASA, collection 017, folders 142–146, T. Gromada, „Rola i działalność PINu podczas Zimnej Wojny”, mps.

¹⁸ Instytut starał się prowadzić możliwie szeroką działalność naukową, aby zachować wszelką podstawę do odtworzenia życia kulturalno-naukowego w Polsce; S. Strzetelski, *The Polish Institute of Arts*, s. 8.

PIN wydawał książki i prace naukowe, nakładem Instytutu ukazywał się także kwartalnik „Bulletin of the Polish Institute of Arts and Sciences in America”¹⁹. Biuletyn PIN-u miał zastąpić na okres wojny międzynarodowy „Bulletin of the Polish Academy”, który docierał do najważniejszych bibliotek i ośrodków naukowych za granicą. Nowy biuletyn był kroniką PIN-u, zawierał także publikowane w całości lub w wyjątkach prace naukowe polskich badaczy oraz wykłady i wystąpienia osób związanych z Instytutem. Zakładano, iż po zakończeniu II wojny światowej rola Instytutu, tym samym jego biuletynu, zostanie ograniczona do promowania polskiej kultury i nauki w USA, oraz do podtrzymywania współpracy polsko-amerykańskiej²⁰. Biuletyn ukazywał się nakładem PIASA do 1946 r., wydano 12 numerów (3100 stron tekstu) zawierających 206 artykułów naukowych²¹.

Poza wydawnictwami PIASA organizowała w latach 1942–1945 konferencje i sesje naukowe, poświęcone w dużej mierze kwestii odbudowy Polski po zakończeniu wojny²². Zaczęto także pozyskiwać pierwsze zbiory archiwalno-biblioteczne. Działalność Instytutu umożliwiła zachowanie i wzbogacenie dorobku naukowego i kulturalnego polskich badaczy, przyczyniła się również do nagłośnienia sprawy polskiej wśród społeczeństwa amerykańskiego²³.

Instytut nie ograniczał się jedynie do Nowego Jorku, powołano placówki w Kanadzie (Montreal)²⁴ oraz w środkowo-zachodnich stanach (Chicago)²⁵. Współpracowano również z wieloma polskimi organizacjami m.in. w USA, Wielkiej Brytanii, Francji, Brazylii, Chile, Meksyku, Wenezueli, Urugwaju oraz w Libanie²⁶.

Istotny wpływ na działalność PIASA miały postanowienia konferencji w Teheranie, Jalcie i Poczdamie. Członkowie Instytutu nie pozostali obojętni wobec losów powojennej Polski, zdawali sobie także sprawę z faktu, iż nie będzie ona niepodległym i demokratycznym krajem²⁷. Cofnięcie uznania dla Rządu RP na uchodźstwie zagroziło istnieniu Instytutu, tym bardziej, że w Polsce reaktywowano zależny od rządu komunistycznego PAU. PIASA odzegnała się od jakiegokolwiek współpracy i pomocy ze strony władz PRL, unikano również wszelkich kontaktów z ich przedstawicielami. Mimo tych trudności podjęto decyzję o kontynuacji pracy na emigracji. Instytut wyra-

¹⁹ Patrz wykaz publikacji PIASA oraz artykułów w „Bulletin PIASA”; S. Strzetelski, *The Polish Institute of Arts*, s. 37–48.

²⁰ *The Founding of The Institute*, Bulletin PIASA, 1942 nr 1, s. 7–8.

²¹ *50th Anniversary 1942–1992*, s. 27.

²² Patrz więcej: Bulletin PIASA za lata 1943–1946. W latach 1943–1944 PIASA zorganizowała 93 wykłady; Archiwum PIASA, collection 017, folders 1, „Proceedings of The Annual Meeting of the PIASA”, s. 2–3.

²³ Prowadzono także od 1944 r. rejestr poloników w bibliotekach i uniwersytetach amerykańskich; *Polski Instytut Naukowy w Ameryce*, s. 26.

²⁴ *Appendix By-laws of the Canadian Branch of PIASA*, Bulletin PIASA 1944 nr 4, s. 911–912; *Organization of the Canadian Branch*, Bulletin PIASA 1944 nr 3, s. 605–607; Archiwum PIASA, collection 017, folder 1, „Regulamin Oddziału Kanadyjskiego”.

²⁵ *Organization of the Midwest Branch*, Bulletin PIASA 1944 nr 1, s. 12–13.

²⁶ S. Strzetelski, *The Polish Institute of Arts*, s. 10 oraz *General Development of The Institute*, Bulletin PIASA 1943, nr 1, s. 5–6; Archiwum PIASA, collection 017, folders 1, „General Development of the Institute”.

²⁷ Archiwum PIASA, collection 017, folders 142–146, T. Gromada, „Rola i działalność PINu podczas Zimnej Wojny”, mps.; *50th Anniversary 1942–1992*, New York 1992, s. 27–28.

ził sprzeciw wobec komunistycznych rządów w Polsce i odmówił uznania zwierzchności odtworzonej PAU²⁸.

Istotnym problemem stało się utrzymanie PIASA, gdyż same składki członkowskie i dotacje nie pokrywały jej potrzeb finansowych i ograniczały możliwości szerszego działania. Cofnięcie uznania przez aliantów dla rządu londyńskiego niosło ze sobą także utratę rządowych dotacji²⁹. Instytut stracił również swą dotychczasową siedzibę, biura Instytutu przeniesiono do wynajmowanych pomieszczeń przy 35 Ulicy, a wykłady organizowano w Woodrow Wilson Foundation Library³⁰. Instytut rozpoczął poszukiwanie nowych źródeł finansowania swojej działalności, ograniczając jednocześnie wydatki³¹. Środki finansowe pozyskiwano od fundacji i instytucji polonijnych, poprzez składki członkowskie i donacje oraz darowizny od sympatyków PIASA i Polski (również wśród społeczeństwa amerykańskiego)³².

2. DZIAŁALNOŚĆ PIASA W OKRESIE 1945–1989

2.1. Lata 1946–1956

Trudna sytuacja materialna oraz zmiany polityczne, wywołane postanowieniami konferencji pokojowych kończących II wojnę światową, odbiły się negatywnie na działalności Polskiego Instytutu Naukowego w Nowym Jorku. Rzeczywistość powojenna, szczególnie w zniewolonej i odciętej od Zachodu Polsce, różniła się znacznie od tej, której oczekiwano. Większość emigracyjnych uczonych i pisarzy podjęło decyzję o pozostaniu w USA, kontynuowanie tu pracy naukowej i artystycznej oraz współpracy z PIASA³³. Instytut nie mógł dostatecznie włączyć się w pomoc dla polskiej kultury i nauki. Szczęśliwie PIASA miała wielu przyjaciół pośród polskich i amerykańskich organizacji, jak i osób prywatnych, które wspierały jej działania. Wielką pomocą były dotacje otrzymywane od 1946 do 1951 r. od Kongresu Polonii Amerykańskiej, lecz przez kolejne cztery lata Instytut musiał polegać jedynie na donacjach i składkach członkowskich³⁴. Wyzwaniem była pomoc w odbudowie zniszczonego przez wojnę życia kulturalnego, wsparcie dla emigracyjnej nauki i sztuki, jak również osobom uznanym za „wrogie” przez władze komunistyczne w Polsce³⁵. PIASA przyjęła także rolę „wolnego głosu nauki i sztuki”, który przeciwstawiał się zniewolonej i zindoktrynowanej działalności polskich ośrodków kulturalno-naukowych³⁶.

²⁸ Archiwum PIASA, collection 017, folders 142–146, T. Gromada, „Rola i działalność PINu podczas Zimnej Wojny”, mps.

²⁹ *Report on the Activities of the Institute 1945–1946*, Bulletin PIASA, 1945–1946 vol. 4, s. 7–8.

³⁰ Tamże, s. 9.

³¹ *General Development of the Institute*, Bulletin PIASA, 1944 vol. 3 nr 3–4, s. 425–426.

³² Archiwum PIASA, collection 017, folders 142–146, T. Gromada, „Rola i działalność PINu podczas Zimnej Wojny”, mps. W okresie 1942–1945 osobą, która miała największy wpływ na rozwój i działalność PIASA był Oskar Halecki.

³³ *50th Anniversary 1942–1992*, s. 28.

³⁴ S. Strzetelski, *The Polish Institute of Arts*, s. 13.

³⁵ *Report on the Activities of the Institute 1945–1946*, s. 10.

³⁶ *The Twenty-Fifth Anniversary of The Polish Institute*, *The Polish Review* 1968 vol. 13 nr 2, s. 107.

Mimo ogromnych trudności PIASA i jej placówki nie przerwały działalności, prowadzono badania naukowe, publikowano książki, organizowano różnego rodzaju imprezy kulturalno-naukowe (niektóre sponsorowano), starano się również pomagać badaczom i artystom w kraju. W 1946 r. opublikowano (lub sponsorowano) następujące prace: B. Świtalski, *Neoplatonism and the Ethics of St. Augustine*, M. Haiman, *Kościuszkowie — Leader and Exile* (t. 2)³⁷, L. Stenz *The Climate of Afganistan: its Aridity, Dryness and Divisions*, Z. Krzywobłocki *Application of Double Fourier Series to the Calculation of Stresses Caused by Pure Bending in a Circular Monocoque Cylinder with a Cut-Out*³⁸. Przez kolejne lata istnienia Instytutu każdy z członków PIASA kontynuował swoje prace badawcze, dawał wykłady, uczestniczył w konferencjach i publikował prace naukowe. PIASA miała aktywny udział w amerykańskim życiu akademickim, swój wkład w amerykańską muzykę i sztukę, edukację, badania laboratoryjne i kliniczne itp. Skupieni w PIASA naukowcy i artyści stali się częścią amerykańskiej kultury i nauki³⁹.

W kwestii wsparcia „przymusowych” emigrantów oraz instytucji polonijnych działających w USA Instytut mógł służyć jedynie pośrednictwem i wsparciem merytorycznym⁴⁰. Do polskich ośrodków akademickich i bibliotek Instytut wysłał, przy częściowej pomocy Smithsonian Institution, kilka skrzyń z książkami i periodykami naukowymi, zawierającymi dorobek naukowy opublikowany w czasie wojny w Kanadzie i USA. W lecie 1946 r. rozpoczęto zbiórkę funduszy na paczki (C.A.R.E.) dla polskich naukowców, które zawierały żywność oraz ubrania⁴¹. PIASA, mimo założeń programowych, nie mogła do końca odciąć się od zagadnień politycznych oraz praw człowieka. Oskar Halecki zabrał w 1947 r. głos w imieniu PIASA w trzech ważnych konferencjach: *The Conference on the Declaration of Human Rights, The University and Its Word Responsibilities* oraz *The Conference on International Educational Reconstruction*⁴². Instytut uczestniczył w badaniach nad Europejskim ruchem federalistycznym, organizował także spotkania z uczonymi z Ukrainy, Czech, Litwy oraz pochodzenia żydowskiego⁴³.

W okresie od 1949 do 1950 r. PIASA wydała 28 listów i memorandumów na temat sytuacji w Polsce, które poprzez Kongres Polonii Amerykańskiej dotarły do amerykańskich mediów. Rozsyłano materiały dotyczące polskiej historii i literatury do organizacji polonijnych oraz amerykańskich ośrodków naukowych. Wysłano także sześć paczek do kraju zawierających ubrania, prócz tego około sto książek. Zorganizowano również kilkanaście wykładów, prowadzono także prace badawcze, z których warto wspomnieć o badaniach J. Kucharzewskiego nad relacjami USA–Rosja⁴⁴.

W latach 1951–1952 sytuacja finansowa PIASA stała się dramatyczna. Rok 1952 był niezmiernie ciężki dla Instytutu, gdyż rok wcześniej Kongres Polonii Amerykań-

³⁷ Pierwszy tom biografii pt. *Kościuszkowie in the American Revolution* ukazał się w 1943 r.

³⁸ Archiwum PIASA, collection 017, folders 3, list Oskara Haleckiego z 10 maja 1947.

³⁹ *Chronicles of the Polish Institute*, The Polish Review 1977 wol. 22 nr 1, s. 78.

⁴⁰ Niewielkie zasoby finansowe starczyły jedynie na dwie studenckie dotacje dla organizacji samopomocowej polskich studentów w Brukseli oraz dla polskich badaczy tworzących kolekcję etnograficzną i antropologiczną w północnej Rodezji.

⁴¹ Największego wsparcia dla tej akcji udzieliła Federation of Newman Clubs; *Report on the Activities of the Institute 1945–1946*, s. 11.

⁴² *50th Anniversary 1942–1992*, s. 29.

⁴³ S. Strzetelski, *The Polish Institute of Arts*, s. 14, 22.

⁴⁴ Archiwum PIASA, collection 017, folders 4, list Oskara Haleckiego z 1 marca 1950.

skiej wstrzymał swoje dotacje. Rozpoczęto szeroko zakrojoną akcję zbierania funduszy przeznaczonych na działalność Instytutu⁴⁵. Poszukując możliwości zapewnienia Instytutowi stałego dochodu powołano wówczas *Association of Friends of the Institute*⁴⁶. Odczyty i wykłady organizowano jedynie dwa razy w miesiącu, akcję wydawniczą prowadzono w ograniczonym stopniu. Członkowie PIASA wzięli natomiast udział w obchodach 200-lecia Uniwersytetu Columbia⁴⁷.

Wraz ze zbliżającą się powoli rocznicą śmierci Adama Mickiewicza członkowie PIASA, z myślą o popularyzacji jego twórczości w społeczeństwie amerykańskim, powołali w 1953 r. specjalny komitet organizacyjny. W międzyczasie w 1954 r. PIASA zorganizowała trzy ważne wieczory literackie ze znanymi polskimi poetami (członkami PIASA), byli to Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński oraz Józef Wittlin⁴⁸. Wynikiem pracy komitetu organizacyjnego obchodów rocznicy śmierci Adama Mickiewicza była seria sympozjów, wykładów oraz wystaw w 1955 r., które odbyły się w amerykańskich centrach akademickich. Najważniejszym wydarzeniem była konferencja 20 listopada 1955 r. w Hunter College w Nowym Jorku. Brało w niej udział 2500 osób, zaś referaty z tej konferencji opublikowano w zbiorze *Adam Mickiewicz in World Literature*⁴⁹. Dodatkowo w tym roku PIASA powołała komitet obchodów 100-lecia urodzin prezydenta USA Woodrowa Wilsona. W kwietniu zorganizowano wspólnie z amerykańskimi uczonymi sesję naukową poświęconą prezydentowi Wilsonowi, opublikowano także pracę naukową *Wilson and Poland*⁵⁰.

Wydarzenia Października 1956 r. w Polsce oraz napływ fali nowych emigrantów do USA zamknęły powojenny okres działalności Polskiego Instytutu Naukowego w Nowym Jorku. W tym okresie Instytut działał aktywnie na polu pomocy Polsce: zaopatrywano biblioteki i ośrodki akademickie w książki i periodyki, udzielano wsparcia finansowego oraz ułatwiano kontakt z amerykańską nauką⁵¹. Udało się przy wsparciu Fundacji Alfreda Jurzykowskiego zakupić dom, który stał się nową siedzibą PIASA, a także zrealizować marzenie o stworzeniu wyspecjalizowanej biblioteki⁵².

2.2. Lata 1956–1968

Po 14 latach istnienia PIASA zyskała reputację wiodącej polskiej instytucji kulturalnej o szerokim polu działalności i wielu znakomitych członkach. Cieszyła się wsparciem Polonii oraz amerykańskiego społeczeństwa. Największym problemem z jakim zmagał się Instytut był brak stałych środków finansowych na regularną działalność.

⁴⁵ *50th Anniversary 1942–1992*, s. 30.

⁴⁶ Odbyło się to przy współpracy *Polish National Alliance of Brooklyn*; S. Strzetelski, *The Polish Institute of Arts*, s. 15.

⁴⁷ *Polski Instytut Naukowy w Ameryce*, s. 17–18; Archiwum PIASA, collection 017, folder 5, list Oskara Haleckiego z maja 1951.

⁴⁸ *50th Anniversary 1942–1992*, s. 31.

⁴⁹ Archiwum PIASA, collection 017, folder 5, „Report on the activities of PIASA from 15 May 1954 to 30 April 1955”.

⁵⁰ Archiwum PIASA, collection 017, folder 8, list Stanisława Strzetelskiego z 28 maja 1955; Archiwum PIASA, collection 017, folder 10, „Report of the Director of PIASA for the Period 1.05.1956–30.03.1957”.

⁵¹ *The Twenty-Fifth Anniversary of the Polish Institute*, *The Polish Review* 1968 vol. 13 nr 2, s. 108.

⁵² *50th Anniversary 1942–1992*, s. 32.

Pomoc, którą otrzymywał od instytucji, osób prywatnych i członków, pokrywała wydatki związane z utrzymaniem Instytutu oraz bieżącą (czasem doraźną) pracą. Duże znaczenie dla PIASA miało uznanie w amerykańskim świecie naukowym oraz przychylna postawa społeczeństwa amerykańskiego (w tym Polonii). Dlatego też Instytut aktywnie uczestniczył w życiu kulturalno-naukowym publikując prace naukowe oraz prowadząc działalność popularyzatorską w postaci wystaw, wykładów i konferencji⁵³.

W latach 1956–1957 Instytut kontynuował swoją programową działalność, obejmującą: prace wydawnicze, informowanie Polonii oraz amerykańskiej opinii publicznej o sytuacji w Polsce, organizował spotkania oraz wykłady dla polskich naukowców i pisarzy⁵⁴. Od 1956 r. rozpoczęto także porządkowanie i scalanie biblioteki Instytutu rozrzuconej po wielu lokalach w Nowym Jorku, Trenton, New Jersey⁵⁵. Dopiero w 1959 r., dzięki wynajęciu dodatkowych pomieszczeń, możliwe było scalenie zbiorów PIASA. W owym czasie nie istniała w USA specjalistyczna biblioteka umożliwiająca badania nad Polską i jej historią, dlatego też rozwój biblioteki PIASA był jednym z najważniejszych przedsięwzięć na przyszłość. Gwałtowny rozrost biblioteki w 1956 r., związany z wymianą wydawnictw z krajem oraz napływem licznych kolekcji archiwalnych i księgozbiorów, był dla Instytutu wyzwaniem. Konieczne było nadanie zbiorom PIASA określonego profilu oraz dokonanie selekcji książek. Rozpoczęto pracę nad stworzeniem nowego układu biblioteki i rozdzielenia jej od archiwum⁵⁶.

Odwilż po wydarzeniach październikowych 1956 r. umożliwiła, pierwszy raz od zakończenia wojny, szerszy kontakt z polskimi środowiskami naukowymi. Możliwość tą wykorzystano wysyłając do kraju książki i periodyki. Fundowano także stypendia dla badaczy i studentów oraz udzielano doraźnej pomocy finansowej⁵⁷. Od 1956 r. Instytut prowadził także akcję „Operation: Books for Poland”, polegającą na systematycznym wysyłaniu książek naukowych oraz literatury pięknej do polskich bibliotek i ośrodków akademickich⁵⁸. Działania PIASA, z czasem coraz lepiej koordynowane, nie mogły pokryć „głodu wiedzy” polskich uczonych i artystów⁵⁹. O skali potrzeb świadczą chociażby listy z Polski zawierające prośby o nadesłanie książek oraz periodyków — w 1957 r. Instytut otrzymał ponad 2000 takich listów. Instytut służył także jako centrum informacji naukowej i bibliograficznej⁶⁰. W odpowiedzi na akcję PIASA zaczęły napływać książki i periodyki wydawane w kraju. Do 1960 r. na program pomocy Polsce przeznaczono około 200 tys. dolarów⁶¹.

W 1956 r. PIASA rozpoczęła wydawanie nowego kwartalnika „The Polish Review”, który miał zastąpić wychodzący w latach 1942–1946 „Bulletin of the Polish

⁵³ Do 1960 r. PIASA wydała 18 publikacji, 11 numerów „Bulletin PIASA” oraz 12 numerów „The Polish Review”. W przygotowaniu były prace naukowe; S. Strzetelski, *The Polish Institute of Arts*, s. 16, 37.

⁵⁴ Niezależna akcja informacyjna był szczególnie ważna w czasie wydarzeń w 1956 r., każdy numer „The Polish Review” zawierał kronikę wydarzeń w Polsce.

⁵⁵ *Polski Instytut Naukowy w Ameryce*, s. 27.

⁵⁶ Archiwum PIASA, collection 017, folder 10, „Report of the Director of PIASA for the Period 1.05.1956–30.03.1957”.

⁵⁷ *Chronicles of the Polish Institute*, *The Polish Review*, 1975 vol. 20 nr 1, s. 155–157.

⁵⁸ *Report on the activities of the Polish Institute of Arts and Sciences in America, for the period 1956/1957*, *The Polish Review* 1957 vol. 2 nr 2–3, s. 177.

⁵⁹ Archiwum PIASA, collection 017, folder 10, „Report of the Director of PIASA for the Period 1.05.1956–30.03.1957”.

⁶⁰ S. Strzetelski, *The Polish Institute of Arts*, s. 19.

⁶¹ *50th Anniversary 1942–1992*, s. 32–34.

Institute of Arts and Sciences in America”⁶². Wznowienie czasopisma drukowanego w języku angielskim dawało Instytutowi możliwość szerszego oddziaływania w USA. Nowy kwartalnik miał być obiektywnym źródłem informacji dotyczącym polskiej nauki oraz kultury, a także miał stanowić możliwość publikowania w „wolnym świecie” polskim uczonym i pisarzem⁶³. W swoich założeniach miał być również poświęcony analizie bieżącej sytuacji w Polsce⁶⁴. „The Polish Review” umożliwiał zabieranie głosu na temat historii i bieżącej sytuacji w Polsce, dał także możliwość zaistnienia polskim badaczom i pisarzom w amerykańskim świecie akademickim⁶⁵. Renomę „The Polish Review” w amerykańskim świecie naukowym ukazywała wzrastająca liczba amerykańskich autorów nadsyłających swoje teksty do redakcji. „The Polish Review” ukazuje się nakładem PIASA do dnia dzisiejszego, mimo jego interdyscyplinarności jest całkowicie poświęcony zagadnieniom związanym z Polską, jej kulturą i historią⁶⁶. Ważnym wówczas wydarzeniem dla „The Polish Review” był udział w dyskusji dotyczącej granicy polskiej na Odrze i Nysie (oraz zwalczaniu antypolskiej propagandy), która rozpętała się po opublikowaniu przez Elizabeth Wiskemann książki *Germany's Eastern Neighbors*⁶⁷.

W 1958 r. PIASA podjęła dalsze wysiłki zmierzające do udzielenia pomocy polskiej nauce. W oparciu o informacje płynące z Polski możliwe było ukierunkowanie wysiłków oraz odpowiedzenie na konkretne zapotrzebowanie. Udało się zorganizować akcję niesienia pomocy polskiej medycynie, wysyłano fachową literaturę, sprzęt medyczny oraz laboratoryjny⁶⁸. Niestety akcja ta z powodu braku odpowiednich funduszy nie mogła być zakrojona na szeroką skalę. Wielu uczonych z Polski dzięki pośrednictwu PIASA mogło zaprezentować swoje badania w amerykańskim świecie naukowym, ufundowano także kilkadziesiąt stypendiów⁶⁹. Wsparcie dla Polski było możliwe dzięki funduszom otrzymanym od licznych organizacji i osób prywatnych⁷⁰.

Rok 1959 był okresem znacznego rozwoju PIASA oraz zwiększenia aktywności na wielu polach swojej działalności. Od października 1959 r. Instytut rozpoczął przygotowania do obchodów 1000-lecia chrztu Polski. Na Uniwersytecie Fordham zorganizowano konferencję naukową dotyczącą chrztu Polski⁷¹. W sumie w latach 1956–1960 PIASA zorganizowała 31 odczytów oraz 22 sympozja dyskusyjne. Dzięki życzliwości Fundacji Alfreda Jurzykowskiego (zachowała ona tytuł własności do budynku) możli-

⁶² S. Strzetelski, *The Polish Institute of Arts*, s. 17. Powstanie „The Polish Review” było w dużej mierze zasługą Stanisława Strzetelskiego, odegrał on również ważną rolę przy organizowaniu programu pomocy Polsce w latach 1956–1960.

⁶³ *Polski Instytut Naukowy w Ameryce*, s. 18.

⁶⁴ *Foreword*, *The Polish Review* 1956 vol. 1 nr 1, s. 2.

⁶⁵ *The Twenty-Fifth Anniversary of the Polish Institute*, *The Polish Review*, 1968 vol. 13 nr 2, s. 105.

⁶⁶ *Fifty Years of Polish Scholarship: The Polish Review 1956–2006*, New York 2006, s. 1–5.

⁶⁷ *Notes*, *The Polish Review* 1956 vol. 1 nr 4, s. 107–118.

⁶⁸ Do marca 1958 r. wysłano ponad 6 tys. książek do Polski; Archiwum PIASA, collection 017, folder 11, „Program of Cultural Assistance to Poland”.

⁶⁹ Archiwum PIASA, collection 017, folder 11, „Program of Cultural Assistance to Poland”; tamże, „Medical Aid to Poland”.

⁷⁰ Należy tu wymienić chociażby: Charles E. Merrill Trust, Appleton-Century-Crofts, The Library of the Council on Foreign Relations, Hogram Merrill Foundation oraz osoby prywatne: A. Jurzykowski, T. Sendzimir, Wanda Roehr, S. Nowak, Ch. E. Merrill; S. Strzetelski, *The Polish Institute of Arts*, s. 20.

⁷¹ Tamże.

we było w 1960 r. zakupienie dla PIASA nowej siedziby przy 66 Ulicy⁷². Nową siedzibę otwarto 1 sierpnia 1960 r., znalazły się w niej pomieszczenia przeznaczone na bibliotekę i archiwum oraz na salę wykładową⁷³.

W latach 1961–1962 do PIASA nadal napływały książki z polskich bibliotek i instytucji naukowych, a Instytut kontynuował akcję pomocy dla polskiej nauki⁷⁴. Pozy-skiwano również coraz więcej kolekcji od uczonych i artystów z USA. Opublikowano angielskie tłumaczenie *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza oraz pierwszy tom *Millenium Library — The Polish Millenium*. W PIASA jak co roku odbywały się wykłady i sesje naukowe, członkowie Instytutu przygotowywali także obchody milenium chrztu Polski⁷⁵. Do 1961 r. (począwszy od 1955 r.) Instytut opublikował następujące prace: J. Wespiec, *Polish Institutions of Higher Learning, Polish-Jewish Dialogue*; J. Conrad, *Centennial Essays*; J. Ursyn-Niemcewicz, *Essays*; K. Wierzyński, *Poems*; S. Strzeteł-ski, *The Polish Institute of Arts and Sciences in America, Early XIX Century American-Polish Music*; F. Gross, *Social Volumes Studies and Sketches, The Virginia University Conference on Poland since Gomulka*; J. Kosinski, *Sociology in the US*, A. Mickie-wicz, *Pan Tadeusz* oraz pracę o Woodrowie Wilsonie⁷⁶.

Od 1962 r. reaktywowano działalność Oddziału Środkowozachodniego PIASA z siedzibą w Chicago. W tym czasie na Uniwersytecie w Chicago otwarto fakultet The Study of Polish Literature, który miał zintensyfikować badania nad polskim językiem, literaturą oraz kulturą⁷⁷. W badaniach tych brali udział członkowie PIASA⁷⁸. W kolejnym roku w statucie PIASA dokonano znaczących zmian, w skutek których znacznie wzrosła liczba członków Instytutu. Wprowadzono podział na członków stałych i kore-spondencyjnych, zmieniono również kryteria przyjmowania do PIASA⁷⁹. W 1963 r. bibliotece PIASA, liczącej ponad 15 tys. woluminów, nadano imię Alfreda Jurzykow-skiego — wieloletniego dobroczyńcy Instytutu. Pracę nad organizacją i uporządkowa-niem księgozbioru Instytutu prowadził bibliotekarz z New York Public Library⁸⁰.

W 1964 r. PIASA kolejny raz opowiedziała się w obronie wolności w komuni-stycznej Polsce. Udzieliła publicznie poparcia 34 polskim intelektualistom, którzy

⁷² Archiwum PIASA, collection 017, folder 12, „Report of the Director of PIASA inc. for. The year 1960”.

⁷³ *Polski Instytut Naukowy w Ameryce*, s. 19.

⁷⁴ Archiwum PIASA, collection 017, folder 90, „Minutes of the 2-nd Extraordinary Meeting of the Council of PIASA”.

⁷⁵ Archiwum PIASA, collection 017, folder 12, „Report of the Acting Director of PIASA for the Period 1.10.1961–03.1963”.

⁷⁶ Archiwum PIASA, collection 017, folder 13, „Report of Director of the PIASA for Period 01–09.1961”.

⁷⁷ Wzrosło także zainteresowanie badaczy Polską na Uniwersytetach w Colorado i Buffalo. Przyczyniły się do tego skupiska Polaków w Chicago, Colorado, Kansas oraz w Buffalo; *The Polish Review* 1962 wol. 7 nr 1, s. 89–92 oraz 1964 wol. 9 nr 1, s. 115–116.

⁷⁸ W latach 1962–1963 na Uniwersytecie w Nowym Jorku odbywały się zajęcia z literatury polskiej, pod kierunkiem dr Haliny Wittlin, zaś w latach 1963–1964 na Uniwersytecie British Columbia zorganizowano Polish Studies. Wykłady na temat polskiej i rosyjskiej literatury w 1971 r. prowadzono także na Department of Slavic Languages na Duke University.

⁷⁹ Od tej pory członkami PIASA mogli być profesorowie i nauczyciele, uczeni, pisarze i artyści. Kandydaci musieli reprezentować wysoki poziom umiejętności oraz posiadać dwa listy rekomendacji; Archiwum PIASA, collection 017, folder 16, „By-laws of PIASA as approved by the Annual Meeting of Members on 24.03.1962”.

⁸⁰ *50th Anniversary 1942–1992*, s. 37.

w liście otwartym skrytykowali rządy Władysława Gomułki w Polsce⁸¹. Wydano także ważną publikację *John F. Kennedy and Poland*, zawierającą wybór pism i wypowiedzi prezydenta USA⁸². W tym czasie w ramach PIASA powołano Komitet, którego zadaniem była praca organizacyjna i kancelaryjna.

Podkreśleniem roli Instytutu było przyznanie w latach 1964–1965 wyboru laureatów i organizacji rozdania nagród Alfred Jurzykowski Awards. Były one przeznaczone dla Polaków w uznaniu za wybitne osiągnięcia w dziedzinie nauki i sztuki. Przez kolejne lata Instytut brał dalszy udział w przyznawaniu i organizacji wręczenia Nagród Fundacji Alfreda Jurzykowskiego. Ceremonie wręczenia nagród odbywały się często w siedzibie PIASA, a jej członkowie zasiadali w jury⁸³.

W 1000. rocznicę chrztu Polski, w 1966 r., PIASA zorganizowała trzydniowy kongres polskich uczonych z USA i Kanady na Uniwersytecie Columbia⁸⁴. W kongresie brało udział około 500 osób, przedstawiono 135 referatów. Referaty opublikowano w tomie *Studies in Polish Civilization*⁸⁵. Kolejną dużą konferencję zorganizowano rok później w 25. rocznicę powstania PIASA w New York Public Library w 1967 r. Przygotowywano również do druku rejestr naukowców polskiego pochodzenia z USA i Kanady⁸⁶. W tym roku powołano również w ramach Instytutu Sekcję Medyczną.

2.3. Lata 1968–1989

W 1968 r. PIASA za pośrednictwem mediów amerykańskich starała się przeciwdziałać negatywnym reakcjom, jakie wywołała antysemicka kampania w Polsce⁸⁷. Instytut współpracował wówczas przy tłumaczeniu na język angielski książki W. Bartoszewskiego i Z. Lewin *The Samaritans: Heroes of the Holocaust*⁸⁸. Występowano również publicznie w obronie wolności i praw człowieka w Polsce⁸⁹. Pod koniec lat 60. XX w. podjęto próby zreformowania biblioteki Instytutu, skatalogowano najcenniejsze

⁸¹ Tamże, s. 34.

⁸² Archiwum PIASA, collection 017, folder 19, „Report of the Director of PIASA for the year 1964”.

⁸³ Archiwum PIASA, collection 017, folder 20, T. Gromada, „Rola i działalność PINu podczas Zimnej Wojny”, mps.; tamże, „General Report on the Institute activities during the period 24.04.1965–30.04.1966”. Włączenie PIASA w przyznawanie oraz organizację nagród Alfred Jurzykowski Awards było w znacznym stopniu możliwe dzięki staraniom Damiana Wandycza.

⁸⁴ Przygotowania do uroczystości trwały od 1959 r.; *50th Anniversary 1942–1992*, New York 1992, s. 38. Główną rolę w organizacji obchodów 1000-lecia chrztu Polski oraz I Kongresu PIASA w 1966 r. odegrali Oskar Halecki oraz Damian Wandycz.

⁸⁵ Archiwum PIASA, collection 017, folder 20, T. Gromada, „Rola i działalność PINu podczas Zimnej Wojny”, mps.; tamże, korespondencja dotycząca przygotowania zjazdu uczonych polskiego pochodzenia z USA i Kanady.

⁸⁶ Archiwum PIASA, collection 017, folder 23, „General Report for the period 05.1967–04.1968”.

⁸⁷ *50th Anniversary 1942–1992*, s. 39.

⁸⁸ Archiwum PIASA, collection 017, folder 24, „General Report for the period 05.1968–05.1969”.

⁸⁹ Archiwum PIASA, collection 017, folders 142–146, T. Gromada, „Rola i działalność PINu podczas Zimnej Wojny”, mps.

księgozbiory i archiwalia opierając się na systemie Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie. Problemem było pozyskanie funduszy na ich opracowanie i promowanie⁹⁰.

Rok 1970 przyniósł poprawę sytuacji finansowej, od tego czasu PIASA otrzymywała stałą dotację od Fundacji Jurzykowskiego (od 1968 r. stałe dotacje napływały od Sendzimir Fund)⁹¹. Od lat 70. XX w. PIASA zaczęła organizować kiermasze książek, na których wyzbywano się dubletów ze zbiorów Instytutu oraz sprzedawano wydawnictwa emigracyjne. Była to istotna działalność, gdyż na Manhattanie nie było wówczas polskiej księgarni⁹². Zorganizowano osiem wykładów, a sześć innych odbyło się w PIASA. Przygotowywano także II Kongres Uczonych Polskiego Pochodzenia z USA i Kanady⁹³. Ważnym punktem działalności Instytutu, szczególnie w latach 70. i 80. XX w., były coroczne zjazdy, którym towarzyszyły liczne wykłady i sympozja.

W 1971 r. Polski Instytut Naukowy w Nowym Jorku wziął udział w projekcie „Polish Microfilm” zorganizowanym przez Center for Immigration Studies na University of Minnesota, przy współpracy Fundacji Alfreda Jurzykowskiego i Fundacji Kościuszkowskiej. Projekt miał na celu zachowanie w postaci mikrofilmów dorobku Polonii amerykańskiej⁹⁴. W tym czasie zorganizowano także II Kongres Naukowców, Pisarzy i Artystów Polskiego Pochodzenia z USA i Kanady, odbył się on w dniach 23–25 kwietnia⁹⁵. Na kongres przybyło ponad 500 osób z 76 amerykańskich ośrodków akademickich oraz 20 instytucji badawczych⁹⁶. Pod koniec 1971 r. PIASA zorganizowała dwudniową konferencję, która miała na celu przygotowanie planu do badań nad Polonią Amerykańską jako grupą etniczną⁹⁷. Od tego roku w ramach Instytutu funkcjonowała Sekcja Historyczna. Do 1972 r. (30. rocznicy powołania PIASA) Instytut zorganizował około 350 wykładów, sympozjów, konferencji oraz odczytów⁹⁸. W 1972 r. PIASA rozpoczęła również ścisłą współpracę z American Association for the Advancement of Slavic Studies.

Kolejny raz PIASA w 1973 r. otrzymała grant w wysokości 32 tys. dolarów od Rockefeller Foundation na rok 1974. Grant ten miał być przeznaczony na publikację socjologiczno-historyczną opisującą grupę etniczną Amerykanów polskiego pochodzenia. Przyznanie tego grantu świadczyło o wysokim statusie Instytutu oraz postrzeganiu go przez instytucje amerykańskie jako głównego centrum badawczego polskiej emigracji⁹⁹. W tym roku trzech członków PIASA zostało uhonorowanych przez The American Association for the Advancement of Slavic Studies za wkład w badania nad Słowianami. Sekcja Historyczna PIASA zorganizowała spotkanie z Piotrem Wandyczem (doty-

⁹⁰ Badacze nie mieli dostatecznej wiedzy o zasobie PIASA, toteż zbiory nie były odpowiednio wykorzystywane; Archiwum PIASA, collection 017, folder 22, „Notatka w sprawie Biblioteki PIN imienia Alfreda Jurzykowskiego z 30.09.1968 r.”

⁹¹ Archiwum PIASA, collection 017, folder 25, „General Report”.

⁹² Archiwum PIASA, collection 017, folder 27, „Polski Instytut Naukowy w Ameryce”, s. 21; tamże, „General Report for 1970”.

⁹³ Archiwum PIASA, collection 017, folder 94, „General Report of Executive Director for 1970”.

⁹⁴ *Polish Microfilm Project*, *The Polish Review* 1971 vol. 16 nr 4, s. 93–94.

⁹⁵ Patrz więcej: *Second Congress of Polish American Scholars & Scientists*, New York 1971.

⁹⁶ *Polski Instytut Naukowy w Ameryce*, s. 20.

⁹⁷ *Plans for Research on Polish American Ethnic Group*, *The Polish Review*, 1972 vol. 17 nr 1, s. 102–103; *50th Anniversary 1942–1992*, s. 41.

⁹⁸ *Polski Instytut Naukowy w Ameryce*, s. 19.

⁹⁹ *News about the Polish Institute*, *The Polish Review*, 1973 vol. 18 nr 4, s. 118.

czyło badań w Polsce i Czechosłowacji) oraz sympozjum w 200. rocznicę postania Komisji Edukacji Narodowej i 500. rocznicę urodzin Mikołaja Kopernika¹⁰⁰.

W 1974 r. podjęto wysiłki zmierzające do zintegrowania rozrzuconych po całych Stanach Zjednoczonych członków Instytutu. Rozpoczęto nagrywanie wykładów i spotkań organizowanych przez PIASA, aby stworzyć bibliotekę audio dostępną korespondencyjnie dla członków. Wypożyczano także książki, w cyklach tygodniowych. W planach było także utworzenie filmoteki. Dzięki tym działaniom naukowcy i artyści polskiego pochodzenia w całych Stanach Zjednoczonych mieli dostęp do publikacji i informacji naukowej. W ramach Instytutu utworzono w tym czasie: Sekcję Literatury, Sekcję Nauk o Ziemi i Technologii oraz Sekcję Socjologii. Powołano także koła PIASA w Arizonie, Detroit i Filadelfii¹⁰¹.

W tym roku Financial Committee rozpoczął zbieranie funduszy na badania nad Polonią amerykańską. Planowano zebrać około milion dolarów w przeciągu pięciu lat. W tym czasie ruszyły także prace nad grantem od Rockefeller Foundation (z 1973 r. na projekt dotyczący Amerykanów polskiego pochodzenia), zaangażowało się w nie 35 badaczy. Wynikiem tego projektu miało być 15 raportów badawczych, specjalny numer periodyku „International Migration Review” oraz praca zbiorowa *The Polish-Americans*¹⁰².

Na zebraniu Zarządu PIASA w kwietniu 1974 r. zdecydowano o istotnej zmianie zakresu i kierunku działalności Instytutu. Szczupłe zasoby finansowe oraz nieliczna kadra kierownicza wymusiły specjalizację i koordynację wysiłków PIASA¹⁰³. Instytut nie był w stanie samodzielnie zajmować się polityką, ekonomią, sztuką, socjologią, edukacją, działalnością wydawniczą i popularyzatorską itp. Kolejne pola działalności PIASA były stopniowo ograniczane na rzecz bardziej wyspecjalizowanych instytucji. PIASA stała się centrum badawczym, jej głównym celem było zdobywanie wiedzy na temat Polonii amerykańskiej (nie prowadzono wcześniej tak szeroko zakrojonych badań nad tą grupą etniczną), prowadzeniu wymiany naukowo-kulturalnej z USA oraz badań nad historią Polski i jej kulturą oraz nauką. Zmieniono również nazwę instytutu na The Polish Institute of Arts and Sciences of America¹⁰⁴.

Od 1974 r. rozpoczęto także nauczanie języka polskiego w siedzibie Instytutu, kursy trwały do 1990 r.¹⁰⁵ Przygotowywano również III Kongres Polskich Uczonych z USA i Kanady. Odbył on się w dniach 16–18 maja 1975 r. w Montrealu, wzięło w nim udział około 400 uczestników, w tym około 10 procent spoza USA i Kanady¹⁰⁶. W swojej dzia-

¹⁰⁰ Archiwum PIASA, collection 017, folder 29, „Annual Report of The Acting Director and Secretary General April 1972–April 1973”.

¹⁰¹ *Polski Instytut Naukowy w Ameryce*, s. 20–21.

¹⁰² Projekt badawczy składał się z sześciu części, z czego warto nadmienić badania nad: „The Polish Americans”, „The Polish Experience in Migration” oraz „Community Studies. News About The Polish Institute”; *The Polish Review* 1974 vol. 19 nr 1, s. 128–129.

¹⁰³ Oszczędności uzyskano dzięki zmniejszeniu wynagrodzeń i wydatków oraz podnoszeniu opłaty członkowskiej. Komitet Finansowy Instytutu intensywnie poszukiwał nowych źródeł finansowania jego działalności, podobną inicjatywę podjął nowo wybrany w 1974 r. prezydent PIASA Jan Gronouski; *Chronicles of the Polish Institute*, *The Polish Review* 1974 vol. 19 nr 3–4, s. 237.

¹⁰⁴ Archiwum PIASA, collection 017, folder 31, „New Directions for The Polish Institute of Arts and Sciences in America”.

¹⁰⁵ Archiwum PIASA, collection 017, folder 31, „Annual Report of the Executive Director April 1973–April 1974”; *50th Anniversary 1942–1992*, s. 44.

¹⁰⁶ Archiwum PIASA, collection 017, folder 47, „PIASA Annual Report 1975–1976”.

łalności PIASA coraz bardziej skłaniała się w kierunku Polonii i amerykańskiego społeczeństwa. Ważnym wydarzeniem dla Instytutu było przyznanie przez Fundację Kościuszkowską grantu na stypendia roczne oraz na projekty badawcze PIASA¹⁰⁷.

W 1975 r. PIASA wydała rezolucję w obronie 59 polskich intelektualistów, którzy w 1975 r. domagali się gwarancji praw i wolności w nowej konstytucji PRL. Rezolucję tę, w języku angielskim, rozesłano do mediów. Fundacja Kościuszkowska wsparła Instytut 5 tys. dolarów w celu zaproszenia do USA badaczy z Polski, oraz trzema tysiąc-dolarowymi stypendiami dla bibliotekarzy w Instytucie¹⁰⁸. W tym roku Oddział PIASA w Kanadzie odłączył się od macierzystej organizacji i utworzył odrębny Polski Instytut Naukowy w Kanadzie. W tym czasie rozpoczęto również starania o granty na projekty „Oral History” oraz „History of Ideas”, które umożliwiłyby opracowanie i reorganizację zbiorów Instytutu. Powołano także Sekcję Biograficzną, której zadaniem miało być zbieranie materiałów dotyczących naukowców i artystów polskiego pochodzenia¹⁰⁹.

Kolejny rok PIASA czyniła wszelkie wysiłki, mimo corocznych problemów finansowych, aby kontynuować swoją misję w USA, a także by być bardziej widoczną w amerykańskim środowisku akademickim. Instytut zorganizował w 1976 r. 11 wykładów i spotkań, udostępniał swoje zbiory licznym uczonym, a także udzielał pomocy merytorycznej w badaniach naukowych. Członkowie PIASA wzięli udział w ósmej narodowej konwencji American Association for the Advancement of Slavic Studies w październiku 1976 r. W tym roku bardzo doniosłym wydarzeniem dla PIASA była wizyta kardynała Karola Wojtyły. Starano się zaangażować Instytut w problemy społeczeństwa amerykańskiego. Przygotowano w tym celu seminarium „Strategies, Policies for Multi-Ethnic Cities: Focus on New York City”¹¹⁰.

W 1977 r. PIASA ufundowała dwa stypendia dla polskich badaczy, wspierano również studia slawistyczne w różnych ośrodkach akademickich, a także kontynuowano trwającą latami akcję wysyłania książek i periodyków do Polski. W tym czasie powołano także koło PIASA w Teksasie. Zmieniono profil biblioteki, miała ona od tego roku zawierać ograniczony i wyspecjalizowany księgozbiór dotyczący Polski i Polonii, a także zagadnień grup etnicznych w USA¹¹¹. W tym czasie Instytut rozpoczął także zbieranie nagrań (z telewizji, radia oraz wywiadów i wydarzeń naukowo-kulturalnych) dotyczących obrazu Polski i Polaków w USA w ramach „Oral History Project”. Projekt ten, finansowany przez The Rockefeller Foundation, prowadził prof. Feliks Gross. W Instytucie działała specjalna sekcja koordynująca te projekty. Zakończono także prace związane z grantem na badania nad etniczną grupą Polonii amerykańskiej, wynikiem ich były publikacje w „The Polish Review” oraz tom *Polish-American Community Life: a Survey of Research*. Projekt ten postanowiono kontynuować wspólnie z Brooklyn College w formie seminarium „Policies, Strategies for Multi-Ethnic Cities: Focus on New York City”¹¹². Od jesieni 1977 r. zmieniła się również forma rocznych zjazdów PIASA, mniej czasu poświęcano sprawom organizacyjnym, więcej zaś sesjom naukowym i panelom dyskusyjnym¹¹³.

¹⁰⁷ *Chronicles of the Polish Institute*, The Polish Review, 1975 wol. 20 nr 1, s. 163.

¹⁰⁸ *Chronicles of the Polish Institute*, The Polish Review 1976 wol. 21 nr 1–2, s. 179–180.

¹⁰⁹ *Polski Instytut Naukowy w Ameryce*, s. 29.

¹¹⁰ Archiwum PIASA, collection 017, folder 34, „Report of the Secretary General”.

¹¹¹ *Chronicles of the Polish Institute*, The Polish Review 1977 wol. 22 nr 1, s. 80–81; Archiwum PIASA, collection 017, folder 35, „Unowocześnieńie Biblioteki PIN”.

¹¹² *Chronicles of the Polish Institute*, The Polish Review 1977 wol. 22 nr 1, s. 86–89.

¹¹³ *50th Anniversary 1942–1992*, s. 49.

W roku 1978 zainteresowanie badawcze problemami etnicznymi w USA znacznie zmalało. Wiele czynników, w tym bezrobocie, inflacja oraz sytuacja międzynarodową, wpłynęło na zmniejszenie zainteresowania tą gałęzią badań naukowych. PIASA zakończyła ostatecznie badania nad społecznościami Polonii Amerykańskiej, realizowane w ramach grantu The Rockefeller Foundation. Przy wsparciu tejże fundacji uruchomiono kolejny program badawczy dotyczący historii mówionej oraz historii idei. The Rockefeller Foundation przeznaczyła także pieniądze na katalogowanie i porządkowanie zbiorów Instytutu. Wsparcie Fundacji Alfreda Jurzykowskiego pozwoliło utrzymać budynek oraz zbiory Instytutu, zaś pomoc Fundacji Kościuszkowskiej wraz z Sendzimir Fund zapewniła środki na jego działalność. PIASA otrzymała dziesięcioletni grant na badania nad wymianą kulturową od Fundacji Kościuszkowskiej¹¹⁴.

PIASA nawiązała również ścisłą współpracę z Towarzystwem Historyczno-Literackim w Paryżu oraz Biblioteką Polską. Rozpoczęto wspólne zbieranie funduszy na działalność tych instytucji wśród europejskich fundacji. Biblioteka Polska udostępniła także swoje zbiory dla badaczy poleconych przez PIASA, podobną współpracę podjęto z Instytutem im. gen. W. Sikorskiego w Londynie. Współpraca ta zaowocowała przekazaniem i wymianą zbiorów archiwalno-bibliotecznych¹¹⁵.

Rok 1979 był czasem znacznego wzrostu działalności Instytutu, intensyfikacji uległa praca wydawnicza, naukowo-badawcza oraz popularyzatorska (zorganizowano aż 19 wykładów i konferencji)¹¹⁶. Wsparcie Fundacji Alfreda Jurzykowskiego (również Sendzimir Fund) pozwoliło na reorganizację i odpowiednie wyposażenie rozrastającej się biblioteki. Jej bogaty księgozbiór pozwalał licznym specjalistom na niezależne badania naukowe. W latach 70. XX w. PIASA stała się jednym z największych ośrodków biblioteczno-archiwalnych w USA. Fundacja Kościuszkowska zapewniła trzy pięćsetdolarowe stypendia dla studentów pracujących w PIASA. The Rockefeller Foundation dostarczyła pieniądze na pracę nad zasobem archiwalnym Instytutu oraz projektem związanym z historią mówioną i historią idei. Rosenstiel Foundation i Fundacja Kościuszkowska przeznaczyły dziesięcioletnie granty wspierające budżet PIASA¹¹⁷. W 1979 r. dwóch członków PIASA — Isaac Bashevis Singer oraz Andrew Shally otrzymało Nagrodę Nobla, zaś Ludwik Gross za badania nad białaczką został nagrodzony przez rząd Francji oraz Republiki Federalnej Niemiec.

W 1980 r. granty od Fundacji Kościuszkowskiej oraz The Rockefeller Foundation pozwoliły na dalsze badania nad wymianą kulturową emigracji. PIASA utrzymywała także żywe kontakty z centrami badawczymi w Europie, Kanadzie, Ameryce Południowej oraz Australii. Dzięki zatrudnieniu Witolda Sulimirskiego jako skarbnika, finanse Instytutu były należycie zarządzane. PIASA otrzymała także wsparcie prawnicze od Ludwika Seidenmana. Dalsze funkcjonowanie PIASA (w tym prace nad „Oral History Project”), stypendia oraz utrzymanie zbiorów archiwalno-bibliotecznych zapewniły fundusze od: The Rockefeller Foundation, Rosenstiel Foundation, Fundacji

¹¹⁴ *Chronicles of the Polish Institute*, The Polish Review 1978 wol. 23 nr 2, s. 93–94, 97; Archiwum PIASA, collection 017, folder 38, „Report of the Secretary General April 1978–March 1979”.

¹¹⁵ *Chronicles of the Polish Institute*, The Polish Review 1978 wol. 23 nr 2, s. 95.

¹¹⁶ Archiwum PIASA, collection 017, folder 40, „Annual Report of Secretary General April 1979–1980”.

¹¹⁷ *Chronicles of the Polish Institute*, The Polish Review 1979 wol. 24 nr 2, s. 107–112.

Kościuszkowskiej oraz Sendzimir Fund. W tym roku ukończono prace nad tomem *Polish Civilisation: Essays and Studies*, wydanym przez New York University Press¹¹⁸.

Wydarzenia w Polsce w latach 1980–1989 miały istotny wpływ na działalność PIASA. Pod koniec 1980 r. powołano Komitet Pomocy Naukowcom z Polski. Po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce 13 grudnia 1981 r. PIASA potępiła publicznie działania gen. W. Jaruzelskiego, zaś Sekretarz Generalny Instytutu prof. T. Gromada przesłał swoje wystąpienie w tej sprawie do Prezydenta USA, Sekretarza Stanu, Rady Bezpieczeństwa oraz mediów amerykańskich. Wystąpienie to zostało wyemitowane przez Radio Wolna Europa oraz Voice of America¹¹⁹. W tak trudnym dla Polski momencie uwidoczniła się bardzo ważna rola Instytutu, wielu przedstawicieli mediów amerykańskich zwracało się do PIASA z prośbą o udzielenie informacji i komentarzy na temat sytuacji w kraju¹²⁰.

W stanie wojennym Instytut starał się wspierać polskich uczonych, którym wydarzenia w kraju uniemożliwiły powrót i poszukiwali azylu w USA¹²¹. Było to możliwe dzięki funduszom od The Rockefeller Foundation oraz organizacji IREX¹²². Siedziba Instytutu stała się miejscem, w którym wiele osób szukało finansowego i moralnego wsparcia. Przy wsparciu PIASA powołano Special Counselling and Academic Assistance Committee, który miał za zadanie zapewnić pomoc prawną, informować o stypendiach oraz o możliwości znalezienia zatrudnienia w USA¹²³. Przymusowym emigrantom przyznawano niewielkie granty, część otrzymywała rekomendacje na studia. Od 1981 r. PIASA współpracowała z National Endowment for Democracy przy udzielaniu pomocy członkom Solidarności¹²⁴. Zbierano także intensywnie fundusze na zakup książek i periodyków dla polskich uczelni i bibliotek. W latach 70. i 80. XX w. członkowie PIASA byli częstymi gośćmi na tzw. briefingach w Białym Domu i Departamencie Stanu, gdzie służyli swoimi radami. W tym czasie również kolejni przedstawiciele dyplomatyczni USA, kierowani do Polski, przed wylotem odwiedzali PIASA w celu odbycia konsultacji związanych z ich misją¹²⁵.

W 1981 r. wysiłki PIASA skupiały się na pracy na gruncie kulturalno-naukowym oraz służeniu jako polsko-amerykańskie centrum badawcze. Swoją pracą wśród amerykańskiego społeczeństwa wspierała opozycję demokratyczną w Polsce. Podobnie jak w poprzednich latach funkcjonowanie PIASA, stypendia oraz utrzymanie zbiorów archiwalno-bibliotecznych zapewniły fundusze od: The Rockefeller Foundation, Rosenstiel Foundation, Fundacji Kościuszkowskiej oraz Sendzimir Fund. Instytut otrzymał kolejny raz pieniądze od The Rockefeller Foundation na badania nad kwestiami etnicznymi oraz opozycją demokratyczną w Polsce w ramach projektu „Oral History”. Ogromną pomoc (zbiory zostały uszkodzone przez wodę) dla utrzymania zbiorów

¹¹⁸ *Chronicles of the Polish Institute*, The Polish Review 1980 wol. 25 nr 3–4, s. 150–153, 161.

¹¹⁹ *50th Anniversary 1942–1992*, s. 50–51. Również dzięki wysiłkom Thaddeusa Gromady udało się Instytutowi nawiązać bliższą współpracę z amerykańskimi kręgami akademickimi, a także zmienić formę corocznych zjazdów PIASA.

¹²⁰ Tamże, s. 54.

¹²¹ Archiwum PIASA, collection 017, folder 105, „Minutes of the Board of Directors 1981”.

¹²² *50th Anniversary 1942–1992*, s. 54. IREX — organizacja non-profit powstała w USA w 1968 r., wspierająca badania naukowe oraz działalność kulturalną.

¹²³ Tamże.

¹²⁴ Wiodącą rolę w nawiązaniu przez PIASA współpracy z National Endowment for Democracy odegrał Feliks Gross.

¹²⁵ Archiwum PIASA, collection 017, folders 142–146, T. Gromada, „Rola i działalność PINu podczas Zimnej Wojny”, mps.

archiwalnych stanowił grant od National Endowment for the Humanities¹²⁶. Udało się także opracować przy wsparciu konsultanta ds. archiwalnych z City University of New York kryteria opracowania materiałów archiwalnych oraz przygotować spis zespołów. Wyznaczono także pracowników i wolontariuszy odpowiedzialnych za opracowanie zbiorów archiwalnych¹²⁷.

W 1982 r. w związku z sytuacją w Polsce zwiększono ilość wysyłanych do kraju książek i periodyków, Instytut gościł większą liczbę badaczy z Polski, nawiązano obiecujący dialog między emigracyjną a krajową nauką. Wszystko to przekreśliło wprowadzenie stanu wojennego w Polsce, co spotkało się z ostrą reakcją ze strony członków PIASA. Deklaracja Zarządu Instytutu, wyrażająca sprzeciw wobec ograniczeniu swobód Polaków, została opublikowana w amerykańskich mediach. W społeczeństwie amerykańskim wzrosło zainteresowanie wypadkami w Polsce, wobec czego PIASA miała możliwość zabrania kolejno raz głosu w obronie wolnej Polski. Kolejne roczne granty od The Rockefeller Foundation, Rosenstiel Foundation, Fundacji Kościuszkowskiej oraz Sendzimir Fund umożliwiły dalszą wydatną pracę Instytutu. Stan wojenny uniemożliwił powrót do kraju wielu badaczom przebywającym w USA. PIASA podjęła natychmiastową akcję niesienia pomocy materialnej „przymusowym” emigrantom¹²⁸.

W 1983 r. po 40 latach istnienia Instytut stał się częścią amerykańskiej kultury i nauki, jednocześnie reprezentując wolną Polskę i jej dorobek w wielu dziedzinach życia. Działalność PIASA była ukierunkowana na obronę praw człowieka w Polsce, protestowano w amerykańskich mediach, kierowano odezwy do amerykańskiego społeczeństwa¹²⁹. Zwracano się także do amerykańskich ośrodków akademickich z prośbą o poparcie żądania wolności naukowej i obrony uczonych w Polsce. Powołano także specjalny Committee on Human Rights, kwestia pogwałcenia praw człowieka w Polsce została przez PIASA przedstawiona The International League for Human Rights. Dzięki donacjom Instytut mógł za 2 tys. dolarów nabyć i wysłać książki do Warszawy. Dyrektor PIASA zainicjował powstanie funduszu dla polskich bibliotek. Otrzymano stałe wsparcie finansowe od The Rockefeller Foundation, Rosenstiel Foundation, Fundacji Kościuszkowskiej oraz Sendzimir Fund. Prowadzono liczne badania naukowe, w tym dwa duże projekty dotyczące Bronisława Malinowskiego oraz historii ideologii. Ukończono także edycję pierwszego przewodnika po zbiorach PIASA, który ukazał się w 1984 r.¹³⁰

W kolejnym roku głównym polem działania PIASA była w dalszym ciągu obrona praw człowieka w Polsce. Wydarzenia w kraju były bacznie obserwowane i komentowane przez członków PIASA, zaprezentowano memorandum w sprawie sytuacji w Polsce przed Komitetem Praw Człowieka w Genewie. Wystosowano również wiele protestów wobec aresztowań i przetrzymywania w więzieniach polskich naukowców i artystów, zostały one opublikowane w prasie amerykańskiej oraz w Radiu Wolna Europa. PIASA zwróciła się także do prezydenta USA Ronalda Reagana z prośbą o ułatwienie otrzymania wizy i legalizacji pobytu dla przymusowych emigrantów z Polski. Instytut zajmował się również relacjami polsko-ukraińskimi i żydowskimi,

¹²⁶ *Chronicles of the Polish Institute*, The Polish Review 1981 vol. 26 nr 2, s. 88–91, 94.

¹²⁷ *Polski Instytut Naukowy w Ameryce*, s. 34.

¹²⁸ *Chronicles of the Polish Institute*, The Polish Review 1982 vol. 27 nr 1–2, s. 187–191; *50th Anniversary 1942–1992*, s. 55.

¹²⁹ Archiwum PIASA, collection 017, folder 106, „Minutes of the Board of Directors year 1983”.

¹³⁰ *Chronicles of the Polish Institute*, The Polish Review 1983 vol. 28 nr 2, s. 129–137.

dążąc do przezwyciężenia uprzedzeń i poprawy wzajemnych stosunków. Duży wysiłek włożono w opracowanie i zabezpieczenie zbiorów archiwalno-bibliotecznych¹³¹.

W 1985 r. Instytut, jako część New York Nonprofits, wystąpił wraz z innymi organizacjami typu nonprofit w obronie amerykańskich instytucji kulturalnych i naukowych. Kwestia zwolnienia tych instytucji od podatków od nieruchomości miała kluczowe znaczenia dla ich przetrwania¹³². Konieczność opuszczenia siedziby PIASA przy 66 Ulicy spowodowała zamknięcie archiwum i biblioteki, kolekcje zostały spakowane i przekazane do wynajętych magazynów. Rozpoczęto przygotowania do wydania drugiego przewodnika po zasobie Instytutu¹³³.

Kolejny rok był ciężki dla PIASA, Fundacja Alfreda Jurzykowskiego zdecydowała się sprzedać dom na 66 Ulicy, który był siedzibą Instytutu. Cała działalność PIASA skupiła się na zabezpieczeniu i przewiezieniu zbiorów Instytutu do tymczasowej siedziby w Fundacji Kościuszkowskiej, jak również poszukiwaniu nowej siedziby. Rozpoczęto zbiórkę funduszy na zakup nowego budynku w Nowym Yorku. Mimo tak trudnej sytuacji PIASA, choć w ograniczonym stopniu, kontynuowała swoją działalność. Utrzymano wydawanie „The Polish Review”, prowadzono dalej wykłady, a nawet zorganizowano w listopadzie 1985 r. konferencję „Transition of Medieval and Early Modern Polish Elites”¹³⁴. W latach 1985–1986 udało się zorganizować także 11 wykładów i spotkań¹³⁵. Zakończono pierwszą część badań nad historią idei, wynikiem ich była publikacja *Political Ideas of the Democratic Left of the Polish Emigration, 1939–1968*. Zarząd Instytutu wydał również list protestacyjny w obronie autonomii uniwersytetów w Polsce, został on ogłoszony w amerykańskim radiu¹³⁶. Praktycznie cały 1986 r. upłynął na zadaniach związanych z zakupem nowej siedziby i przeprowadzką oraz zabezpieczeniem zbiorów PIASA¹³⁷.

W 1987 r. dzięki wsparciu Fundacji Kościuszkowskiej Instytut mógł realizować, poza przeprowadzką i zabezpieczeniem archiwaliów i biblioteki, część swoich zadań w tymczasowej siedzibie na 65 Ulicy¹³⁸. Zakupiono nową siedzibę dla PIASA na 30 Ulicy, gdzie przewieziono część zbiorów (były one niedostępne dla badaczy od 1985 do 1987). Od tego roku intensywnie poszukiwano funduszy na spłatę kredytu zaciągniętego na zakup budynku oraz jego wyposażenie¹³⁹. Opublikowano dwie prace będące efektem wcześniejszych badań: *Polish Democratic Left 1940–1968* oraz *Christian Democratic Groups, 1940–1968*. Przygotowano także trzeci tom *Letters From the Underground*¹⁴⁰. Fundusze pochodzące od organizacji, które od lat wspierały PIASA, posłużyły do sfinansowania przeprowadzki i wyposażenia nowej siedziby, a także na stypendia i działalność bieżącą PIASA¹⁴¹.

¹³¹ *Chronicles of the Polish Institute*, The Polish Review 1984 wol. 29 nr 3, s. 125–135.

¹³² *Polski Instytut Naukowy w Ameryce*, s. 22.

¹³³ *50th Anniversary 1942–1992*, s. 55.

¹³⁴ Tamże, s. 56.

¹³⁵ Archiwum PIASA, collection 017, folder 43, „Annual Report of the Secretary General May 1985–May 1986”.

¹³⁶ *Chronicles of the Polish Institute*, The Polish Review 1986 wol. 31 nr 2–3, s. 227–236; Archiwum PIASA, collection 017, folder 43, „PIASA Annual Report 1985–1986”.

¹³⁷ Archiwum PIASA, collection 017, folder 43, „PIASA Annual Report 1985–1986”.

¹³⁸ *50th Anniversary 1942–1992*, s. 56.

¹³⁹ Tamże, s. 57.

¹⁴⁰ Archiwum PIASA, collection 017, folder 43, „PIASA Annual Report 1985–1986”.

¹⁴¹ *Chronicles of the Polish Institute*, The Polish Review 1987 wol. 32 nr 3, s. 330–337.

Po dwóch latach kryzysu, w 1988 r., działalność Instytutu osiągnęła wcześniejszy poziom i zasięg. Wsparcie dla Instytutu było szersze wśród amerykańskiego społeczeństwa, a jego sytuacja finansowa dzięki spłacie kredytów i lepszemu gromadzeniu funduszy uległa poprawie. W celu usprawnienia działalności PIASA powołano specjalne komitety: Fund-Raising Committee, Committee on By-laws, Special Events Committee oraz Self-Study Committee. Wewnętrzna organizacja oraz praca bieżąca PIASA zostały poddane analizie i zreorganizowane, dzięki zaangażowaniu nowych członków. Starano się poprawić sytuację materialną, wydajność pracy oraz podnieść poziom naukowy badań. Instytut miał stanowić, jako stowarzyszenie niezależnych naukowców i artystów, pomost między polskim a amerykańskim światem nauki i kultury, a także służyć jako centrum edukacyjne. PIASA, aby osiągać podobny respekt i pozycję co amerykańskie organizacje, musiała zwiększać liczbę członków oraz utrzymywać najwyższy poziom badań naukowych. W tym czasie prof. Feliks Gross udzielił sześciu wywiadów w Radiu Wolna Europa na temat badań nad historią idei w Polsce. Dzięki grantowi Fundacji Alfreda Jurzykowskiego w wysokości 6 tys. dolarów, zakupiono liczne książki dla Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kolejni stypendyści, dzięki pieniądząz Fundacji Kościuszkowskiej, mogli pracować nad katalogowaniem i porządkowaniem zbiorów PIASA¹⁴².

W kolejnym roku sytuacja materialna PIASA uległa dalszej poprawie. Powołano specjalny Committee on Publication of Books, ukazała się także bardzo istotna publikacja *The Polish Renaissance in its European Context*. Instytut stopniowo przekształcał się z instytucji naukowej zrzeszającej wybranych uczonych w kulturalną i edukacyjną organizację skupiającą stałych członków i osoby zaprzyjaźnione. Cel działalności Instytutu nie został zmieniony. Najważniejszymi polami działalności Instytutu było: wydawanie „The Polish Review”, organizowanie wykładów i seminariów, pozyskiwanie księgozbiorów i archiwaliów oraz zabezpieczanie funduszy na dalszą działalność PIASA¹⁴³.

W 1989 r. transformacja, która rozpoczęła się w Polsce, miała istotny wpływ na pracę Instytutu. PIASA powołana 47 lat temu była symbolem i centrum wolnej i niepodległej kultury i nauki polskiej na emigracji, która z czasem stała się instytucją amerykańską (choć powołaną przez polskich emigrantów). Wraz z upadkiem PRL ośrodki badawcze i kulturalne uwolniły się spod wpływu ideologii komunistycznej i cenzury. Tym samym podstawowy cel PIASA, reprezentowania i rozwijania niezależnej nauki i sztuki w USA, został osiągnięty. Pozostało pytanie co do dalszej działalności, wciąż aktualnymi były cele edukacyjne i kulturalne¹⁴⁴. Od tego czasu głównym zadaniem PIASA była wymiana kulturowa i naukowa między Polską a USA, jak również wspieranie badań nad zagadnieniami związanymi z Polską oraz popularyzacja wiedzy o niej.

W tym czasie PIASA zaangażowała się w wydanie mów Abrahama Lincolna w Polsce, prof. Feliks Gross przedstawił również serię wykładów o Konstytucji USA w Radiu Wolna Europa. Pieniądze od Sendzimir Fund, Fundacji Kościuszkowskiej, National Endowment for Democracy oraz Alfred Jurzykowski Foundation były w większości przeznaczone na stypendia dla polskich badaczy. Członkowie PIASA wzięli udział w trzecim Kongresie Uczonych Polskiego Pochodzenia w lipcu 1989 r. W rocznicę rozpoczęcia kampanii wrześniowej 1939 r. zorganizowano akcję „Salute to Poland”. Wydano pracę Samuela Fiszmana (wstęp Czesław Miłosz) *The Polish Renais-*

¹⁴² *Chronicles of the Polish Institute*, *The Polish Review* 1988 wol. 33 nr 3, s. 379–383.

¹⁴³ *Chronicles of the Polish Institute*, *The Polish Review* 1989 wol. 34 nr 3, s. 276–282.

¹⁴⁴ *Chronicles of the Polish Institute*, *The Polish Review* 1989 wol. 35 nr 3, s. 303–304.

sance in Its European Context. Nawiązano ściślejsze stosunki z ośrodkami akademickimi w Polsce. Prowadzono nadal kursy języka polskiego, od 1982 r. organizowane wspólnie z Fundacją Kościuszkowską i Hunter College¹⁴⁵.

Polski Instytut Naukowy w Ameryce został założony przez polskich naukowców, którzy znaleźli się na emigracji w USA, uniknąwszy śmierci i prześladowań z rąk okupantów. W chwili powstania był on kontynuacją Polskiej Akademii Nauk oraz symbolem wolnej kultury oraz myśli naukowej. Przechodził w latach 1942–1989 wiele przemian, zaczynał swoją działalność jako emigracyjne towarzystwo naukowo-kulturalne, zaś do roku 1989 stał się organizacją o ogólnoamerykańskim zasięgu. Emigracyjne organizacje nie cieszyły się zbytnią renomą w amerykańskim świecie akademickim, dlatego ważną rzeczą była zmiana wizerunku PIASA. Od lat 60. XX w. jego członkami zostawali Polacy urodzeni w USA oraz Amerykanie związani swoimi badaniami naukowymi z Polską¹⁴⁶.

W krótkim czasie od powstania Instytut stał się uznanym, wśród amerykańskich i europejskich badaczy, centrum naukowo-kulturalnym. W czasie II wojny światowej w PIASA skupiało się wolne życie naukowo-kulturalne, w warunkach zachodniej demokracji. Rok 1945 przyniósł wielkie rozczarowanie powojenną rzeczywistością, a Polska stała się *de facto* kolonią ZSRR. W obliczu powojennych przemian celem istnienia Instytutu stało się kontynuowanie wolnego życia naukowego i kulturalnego na obczyźnie oraz praca dla przyszłości Polski (poprzez obronę wolności i praw człowieka oraz publiczne protesty wobec działań władz komunistycznych w kraju). W okresie zimnej wojny (dla Polski można przyjąć lata 1946–1989) PIASA odgrywała rolę ośrodka informacyjnego i naukowego niezależnego od władz PRL. Starano się również pokazać społeczeństwu amerykańskiemu, iż Polska nie jest komunistycznym państwem wrogiem Stanom Zjednoczonym. Instytut propagował wiedzę o Polsce i jej dziedzictwie naukowym i kulturalnym, brał również czynny udział w podtrzymaniu współpracy polsko-amerykańskiej. Było to szczególnie istotne w momentach przełomowych, kiedy wzrastało zainteresowanie sprawami polskimi wśród społeczeństwa oraz w mediach amerykańskich. Przez lata Instytut cieszył się wsparciem finansowym umożliwiającym jego działanie od m.in.: The Kościuszko Foundation, Alfred Jurzykowski Foundation, Rockefeller Foundation, Alfred Sloane Foundation, Sendzimir Found, National Endowment for Humanities i National Endowment for Democracy oraz osób prywatnych¹⁴⁷.

Zawsze jednak Instytut występował w obronie wolnej nauki i sztuki oraz praw człowieka w Polsce. Przez lata PIASA wspierała polskie ośrodki naukowo-badawcze wysyłając książki i periodyki, sprzęt medyczny i laboratoryjny. Fundowano stypendia i granty dla polskich uczonych i artystów. Udzielano wywiadów oraz wygłaszano wykłady za pośrednictwem Radia Wolna Europa, które stanowiły wsparcie moralne dla zniewolonej Polski. Instytut był forum wolnej wymiany myśli otwartym dla naukowców, artystów i studentów. Odwiedzało go również wielu wybitnych Polaków, dla których organizowano spotkania, wykłady itp.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Tamże, s. 305–328.

¹⁴⁶ *50th Anniversary Polish Institute of Arts & Sciences of America*, New York 1992, s. 18.

¹⁴⁷ Tamże, s. 19–21.

¹⁴⁸ M.in.: kardynał Karol Wojtyła, Waclaw Sierpiński, Julian Krzyżanowski, Irena Stawińska, Jacek Woźniakowski, Władysław Tatarkiewicz, Sławomir Mrozek, Aleksander Gieysztor, Antoni Słonimski, Jerzy Turowicz, Tadeusz Konwicki, Leopold Tyrmand, Józef Gierowski,

Wobec przemian w Polsce w 1989 r. PIASA kolejny raz stanęła przed koniecznością dostosowania się do nowej sytuacji politycznej. Zaistniały nowe możliwości do rozwoju PIASA oraz do poszerzenia pola działalności. Dopiero od 1989 r. PIASA mogła nawiązać właściwe stosunki z polskim światem naukowym i kulturalnym. Po restytucji Polskiej Akademii Nauk w Polsce w 1989 r. PIASA nawiązała bliskie kontakty z odtworzoną akademią. Instytut stał się symboliczną siedzibą i stacją PAU w Nowym Jorku. Nawiązano również owocne stosunki z wieloma instytucjami w Polsce, w tym m.in. z Polską Akademią Nauk, Naczelną Dyрекcją Archiwów Państwowych, Biblioteką Narodową itd. Po 1989 r. rozpoczął się nowy okres działalności w dziejach Instytutu, w którym całą uwagę skierowano na współpracę polsko-amerykańską w wielu dziedzinach życia naukowego i kulturalnego. PIASA służyła jako centrum kulturalno-badawcze dla Polski i USA, stanowiła pomost łączący i wzbogacający obydwa społeczeństwa. Dzięki pracy PIASA możliwe było zaznaczenie polskiej obecności w demokratycznym zachodnim świecie¹⁴⁹.

Aleksander Koj, ks. Józef Tischner, Jan Błoński, Stanisław Waltoś, Władysław Bartoszewski, Tadeusz Kantor, Tadeusz Różewicz, Ryszard Kapuściński, Stanisław Barańczak, Rafał Olbiński, Andrzej Ajnenkiel, Tadeusz Mazowiecki i inni; Archiwum PIASA, collection 017, folders 142–146, T. Gromada, „Rola i działalność PINu podczas Zimnej Wojny”, mps.

¹⁴⁹ *50th Anniversary Polish Institute of Arts & Sciences*, s. 22.

ANEKS

Lista pracowników PIASA w latach 1942–2011

Prezesa PIASA:

Prof. dr Bronisław Malinowski 1942;
Prof. dr Jan Kucharzewski 1942–1952;
Prof. dr Oskar Halecki 1952–1964;
Zygmunt Nagórski, Senior 1964–1965;
Prof. dr Stanisław Mrozowski 1965–1974;
Prof. dr John A. Gronouski, 1974–1987;
Prof. dr Feliks Gross, 1988–1999;
Prof. dr Piotr S. Wandycz, 1999–2008;
Prof. dr Thaddeus V. Gromada, 2008–2011.

Dyrektorzy wykonawczy:

Prof. dr Oskar Halecki, 1942–1952;
Zygmunt Nagórski, senior, 1952–1955;
Stanisław Strzetelski, 1955–1961;
Zygmunt Nagórski, 1961–1962;
Dr Jan Wszelaki, 1962–1965;
Damian Wandycz, 1966–1969;
Dr Jan Librach, 1969–1973;
Prof. dr Eugene Kleban, 1973–1975;
Prof. dr Feliks Gross, 1975–1988;
Bolesław Laszewski, 1989–1990;
Prof. dr Thaddeus V. Gromada, 1991–2011.

Sekretarze generalni:

Zygmunt Nagórski, senior, 1957–1964;
Damian Wandycz 1965;
Dr Ludwik Krzyżanowski, 1966–1970;
Prof. dr Thaddeus V. Gromada, 1971–1990.

THE ACTIVITY OF THE POLISH INSTITUTE OF ARTS AND SCIENCES

The Polish Institute of Arts and Sciences in America was established by Polish scientists who found themselves on emigration in the USA as a result of World War II. At the moment of its origin, it was the continuation of the Polish Academy of Sciences as well as the symbol of free culture and scientific thought. It underwent many transformations in the years 1942–1989, it started its activity as the emigration scientific-cultural society, by 1989 it became an organisation of all-American scope. The article is an attempt to describe the activity of that most important Polish scientific centre in the United States from the perspective of research output, biographies of its creators and contributors and the role it played in the Polish and American science in the years 1942–1989. Special attention was paid to the publications, including *The Polish Review* journal, and books published in English, which joined the world science canon about Poland and Middle- and Eastern Europe in the field of history, literary and social sciences.

KEY WORDS: Polish science on emigration; R. Taubenschlag; O. Halecki; J. Kucharzewski; W. Lednicki; B. Malinowski; Polish Institute of Arts and Sciences in America; Polish scientific institutions in America.

(m.sz.)

WYWIAD PRL NA TROPIE KAZIMIERZA SABBATA

Krzysztof TARKA (Opole)

Wieczorem, 19 lipca 1989 r. po dniu pracy, prezydent RP na uchodźstwie Kazimierz Sabbat wyszedł z siedziby emigracyjnych władz przy 43 Eaton Place w Londynie. Idąc ulicą nagle zasłabł. Śmierć nastąpiła natychmiast. Tego samego dnia w Warszawie, Zgromadzenie Narodowe wybrało na prezydenta (jeszcze PRL) Wojciecha Jaruzelskiego¹.

Ponad ćwierć wieku wcześniej Kazimierz Sabbat znalazł się na długiej liście emigracyjnych polityków, którymi interesował się wywiad PRL. W połowie marca 1963 r. major Czesław Kozubski, starszy oficer operacyjny Wydziału VIII Departamentu I Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, rozpatrzył materiały dotyczące Sabbata. Na tej podstawie przygotował formalne postanowienie o założeniu sprawy ewidencyjno-obszernijnej. Rozpracowaniu nadał kryptonim „Kanon”².

Informacje zebrane przez peerelowskie służby na temat Kazimierza Sabbata były jednak „dość skąpe”. Z dotychczasowego rozpracowania wynikało, iż „Kanon” był jednym z czołowych polityków Niezależnej Grupy Społecznej (do NGS wstąpił w 1949 r., w 1960 r. objął funkcję przewodniczącego partii i pełnił ją nieprzerwanie przez kolejne 26 lat). Po rozłamie emigracji w 1954 r. na tle sporu o prezydenturę Sabbat opowiedział się po stronie przeciwników Augusta Zaleskiego. W tym samym roku wszedł w skład Egzekutywy Zjednoczenia Narodowego, gdzie kierował działem skar-

¹ Szerzej: J. K. Danel, *Kazimierz Sabbat. Rys biograficzny*, Mielec 2000; tenże, *Kazimierz Sabbat (1913–1989) — polityk i mąż stanu*, *Niepodległość* 2000/2001 t. 51, s. 7–28; J. Jędrzychowska [K. Kijowska], *Rozmowa z Kazimierzem Sabbatem*, [w:] *Widzieć Polskę z oddalenia*, Paryż 1988, s. 98–121; S. S. Nicieja, *Prezydenci RP 1972–1990*, [w:] *Kierownictwo obozu niepodległościowego na obczyźnie 1945–1990*, pod red. A. Szkuty, Londyn 1996, s. 137–145; A. Romanowski, *Kazimierz Sabbat (1913–1989)*, *Tygodnik Powszechny* 1989 nr 32, s. 2; R. Terlecki, *Sabbat Kazimierz Aleksander*, *Polski Słownik Biograficzny* 1992 t. 34, s. 239–240; M. B. Topolska, *Sabbat Kazimierz Aleksander*, [w:] *Encyklopedia polskiej emigracji i Polonii*, pod red. K. Dopierały, t. 4, Toruń 2005, s. 325–326. Zob. też: K. Sabbat, *Polska na drodze do wolności i niepodległości. Pisma polityczne*, wybór i oprac. W. K. Roman, Toruń 2009.

² Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, 01227/576, Postanowienie z 14 III 1963 r. O założeniu sprawy ewidencyjno-obszernijnej kryptonim „Kanon”.

bu, potem również działem spraw emigracji. Działał także we władzach Stowarzyszenia Polskich Kombatantów oraz Naczelnej Radzie Harcerskiej. Wywiad nie miał natomiast żadnych informacji na temat jego przedwojennej działalności oraz rodziny w kraju: „Od strony kraju «Kanon» nie został jeszcze rozpoznany” — przyznał major Kozubski. Na podstawie perlustracji korespondencji ustalono natomiast, że kontakt listowny z Sabbatami utrzymywali Janina i Henryk Jaślan z Warszawy. Jaślan była lektorką języków obcych w Szkole Głównej Służby Zagranicznej. Jej mąż pracował w Sądzie Wojewódzkim³.

15 stycznia 1964 r. major Kozubski umówił się telefonicznie na rozmowę z Janiną Jaślan. Spotkali się następnego dnia w jej mieszkaniu. Oficer wywiadu nie chciał przez telefon mówić o celu nieoczekiwanej wizyty. Dopiero na miejscu oświadczył, że przyszedł w sprawie rodziny Sabbatów z Londynu. Spytał Jaślan, co mogłaby mu powiedzieć o Kazimierzu Sabbacie. Ta była tym lekko zaskoczona. Stwierdziła, że Sabbata i jego żonę poznała w 1957 r. za pośrednictwem swojego męża, gdy z ramienia MSZ przebywała w Londynie na trzymiesięcznym kursie praktycznym z języka angielskiego. Później była jeszcze na kursach językowych w Londynie w 1958 i w 1961 r. W tym czasie przebywała u Sabbatów. W 1958 r. wraz z nią pojechał również jej mąż. Henryk Jaślan i Kazimierz Sabbat znali się jeszcze sprzed wojny, gdy studiowali prawo na Uniwersytecie Warszawskim (magisterium Sabbat uzyskał w roku 1939). Jaślan stwierdziła, że Sabbat był nieco starszy od jej męża i urodził się w 1915 r. (ta błędna data urodzin Sabbata pojawia się w kolejnych dokumentach wywiadu, w rzeczywistości urodził się on 27 lutego 1913 r.). Pochodził ze wsi, Jaślan nie wiedziała jednak, z jakiej miejscowości. Według opinii jej męża miał wrodzone zdolności organizacyjne. Już przed wojną zaangażował się w działalność w harcerstwie (w końcu 1938 r. Sabbat był współorganizatorem i kierownikiem Zrzeszenia Akademickich Kręgów Starszoharcerskich „Kuźnica”). Jaślan nie znała również dokładnie wojennych losów Sabbata. Powiedziała, że służył w 2. Korpusie Polskim, dowodzonym przez generała Władysława Andersa. W rzeczywistości w przededniu II wojny światowej Sabbat został zmobilizowany do ośrodka zapasowego w Kopyczyńcach na granicy polsko-sowieckiej. Po 17 września 1939 r. przedostał się na Węgry, gdzie był komendantem obozu polskich harcerzy-uchodźców. Na przełomie 1939/1940 r. poprzez Jugosławię i Włochy dotarł do tworzącego się we Francji wojska polskiego. Otrzymał przydział do marynarki wojennej, a następnie do 10. Brygady Kawalerii Pancernej, dowodzonej przez generała Stanisława Maczka. Wziął udział w kampanii 1940 r. Po klęsce Francji został wraz z polskimi oddziałami ewakuowany do Wielkiej Brytanii. W 1943 r. przeniesiono go do Sztabu Głównego Polskich Sił Zbrojnych, na stanowisko referenta do spraw młodzieży.

W 1949 r. Sabbat ożenił się z Anną Sulikówną (córką generała Nikodema Sulika, komendanta Okręgu Wileńskiego Służby Zwycięstwu Polski/Związku Walki Zbrojnej w Wilnie, a następnie dowódcy 5. Kresowej Dywizji Piechoty w 2. Korpusie Polskim). Według relacji Jaślan, Kazimierz Sabbat nie palił papierosów i prawie nie pił alkoholu. Był bardzo oszczędny. Za pieniądze z odprawy demobilizacyjnej założył firmę „Limba”, zajmującą się produkcją kołder. Dodatkowe zyski Sabbatowie czerpali z wynajmowania pokoi w swoim domu. Jaślan określiła ich dochód na ponad 150 funtów miesięcznie. Według niej Anna Sabbat nie interesowała się polityką. Zajmowała się prowadzeniem domu i wychowaniem czworga dzieci. Wszystkie dzieci bardzo dobrze mówiły po polsku i uczęszczały na lekcje do szkoły sobotniej. Sabbatowa nie miała bliższej rodziny w kraju, natomiast jej mąż posiadał w Polsce liczną rodzinę (braci i siostry).

³ Tamże, Raport mjr. Cz. Kozubskiego z 12 XII 1963 r. w sprawie Sabbat Kazimierza.

Jaślan nie znała jednak ich adresów. Podczas pobytu w Londynie na tematy polityczne z Sabbatem często rozmawiał Henryk Jaślan. W dyskusjach zajmowali jednak zazwyczaj przeciwne stanowiska. Mąż powiedział nawet Janinie Jaślan, że nie rozumie, co się z Sabbatem stało. Miał się tak bardzo zmienić, że Henryk Jaślan nie poznawał już w nim dawnego kolegi ze studiów. Na pozytywne opinie o sytuacji w kraju Sabbat przeważnie odpowiadał: „mówicie w ten sposób, bo Wam tak każą”. Według Jaślan, Sabbat „związał się z grupką działaczy emigracyjnych, zajmujących wrogie stanowisko wobec kraju i tkwi w tym”. W rzeczywistości miał być rozgoryczony. Z uznaniem mówił, że Henryk Jaślan, pracuje w swoim zawodzie, gdy on tymczasem nie mógł się tym pochwalić. Jak zaobserwowała Jaślan, Sabbat był negatywnie ustosunkowany do Anglików. Niejednokrotnie miał się krytycznie wypowiadać na ich temat. Do domu Sabbatów rzadko przychodzili inni działacze emigracyjni. Raz jedna z takich osób powiedziała Jaślan, że chyba nawet nie wie, u kogo się znajduje. Wskazując na Sabbata nazwała go ministrem skarbu. Wymieniony traktował to bardzo poważnie, dla Jaślan zabrzmiało to natomiast zabawnie. Wiele uwagi i czasu Sabbat poświęcał pracy w harcerstwie. Miał nadzieję, że emigracyjna młodzież będzie kontynuować działalność polityczną starszego pokolenia. Sabbatowie chcąc pokazać Jaślan trochę życia emigracyjnego zaprosili ją na kawę do „Ogniska”. Ciekawszych ludzi tam jednak nie poznała. Innym razem była na uroczystości złożenia wieńców na grobie generała Sulika, w rocznicę jego śmierci. Jak z lekceważeniem oświadczyła: „Zebrano tam wielu starszaków — kolegów zmarłego. Całą tą imprezę traktowali oni bardzo poważnie”. Sabbatowie byli bardzo uczynni. Przez ich dom przewijało się wiele osób przybyłych z kraju, szczególnie młodych praktykantów. Gospodarze nie żalowali wydatków na ich przyjmowanie i pomoc dla nich. Kazimierz Sabbat bardzo interesował się wydarzeniami w Polsce. Nie tylko chętnie rozmawiał z przybyszami z kraju, ale Jaślan regularnie przysyłała mu również krajowe gazety i czasopisma. Według oceny oficera wywiadu Janina Jaślan prowadziła z nim rozmowę „dość swobodną na temat Sabbatów. Starła się podać w miarę wszystko, co jest jej wiadomo w tej sprawie”. Major Kozubski dopypywał się jeszcze czy w najbliższym czasie wyjeżdża do Londynu. Chciał w ten sposób „uzyskać elementy podejścia do Sabbata”. Jaślan oświadczyła jednak, że nie ma możliwości w tym roku wyjechać do Londynu. Kozubski zobowiązał ją natomiast, aby w przyszłości nie wygadała się przed Sabbatami, że rozmawiał z nią na ich temat. Jaślan zadeklarowała, że „nigdy nie zdradzi swego kraju”. Spytała natomiast czy może utrzymywać korespondencję i kontakt z Sabbatami. Oficer wywiadu stwierdził, że w zasadzie nie ma nic przeciwko temu. Pouczył ją jednak, że „ze względu na nieprzychylną postawę Sabbata wobec kraju oraz na jego działalność we wrogich organizacjach emigracyjnych winna zachować ostrożność w rozmowach na tematy poufne o znaczeniu państwowym”. Ze względu na brak możliwości wykorzystania Jaślan do rozpracowania Sabbata major Kozubski nie ustalał z nią terminu następnego spotkania. Nie widział też potrzeby rozmowy z jej mężem, który widział się z Sabbatem przed sześciu laty. Uznał, że jego relacja nie wniosłaby nic nowego. Poza tym — dodał — angażowanie go w sprawie Sabbata „byłoby raczej niecelowe z uwagi na zajmowane przez niego stanowisko sędziego”. Spodziewał się natomiast, że znacznie więcej informacji dostarczy rodzina Kazimierza Sabbata w kraju. Przy okazji informował przełożonych, że wywiad ma „prawie ustaloną już rodzinę Sabbata”⁴.

W pierwszych dniach lutego 1964 r. kapitan J. Rusak, zastępca komendanta powiatowego Milicji Obywatelskiej d/s bezpieczeństwa w Staszowie, w odpowiedzi na pi-

⁴ Tamże, Notatka z 18 I 1964 r. ze spotkania z Janiną Jaślan w dniu 16 I 1964 r.

smo naczelnika Wydziału VIII Departamentu I MSW dotyczące „przeprowadzenia wywiadu na osoby”, informował, iż Kazimierz Sabbat urodził się „około 1915 roku” w Trzciance, w powiecie staszowskim (faktycznie urodził się dwa lata wcześniej w pobliskich Bielinach Kapitulnych, u stóp Łysej Góry, w Trzciance mieszkała rodzina matki, gdzie Kazimierz spędził dzieciństwo). Szkołę podstawową ukończył w Tursku Wielkim, zaś szkołę średnią w Mielcu. Przed II wojną światową rozpoczął studia na Wydziale Prawa Uniwersytetu Warszawskiego. Z rodziną utrzymywał kontakt korespondencyjny w formie listów i paczek. Jeden z braci Kazimierza — Józef pracował na kolei, a siostra Aleksandra była inspektorem w banku. Oboje mieszkali w Szczecinie. Inny z braci — Marian był nauczycielem w Bytomiu, zaś dwie siostry: Józefa i Teresa przebywały wraz z matką na gospodarstwie w rodzinnej Trzciance (ojciec już nie żył). Mieszkające w kraju rodzeństwo Kazimierza nie prowadziło żadnej działalności politycznej. Jak jednak stwierdził esbek dzieci Franciszki i Ignacego Sabbatów „wychowane były w duchu antydemokratycznym i reakcyjnym”⁵.

Kilka lat wcześniej informacje na temat Sabbata (i Zygmunta Szadkowskiego) przekazali tajni współpracownicy Departamentu III MSW „Biano” i „Henryk”. Ich donosy dotyczyły przede wszystkim działalności obu emigrantów na odcinku harcerskim. Szadkowski był przewodniczącym Rady Naczelnej Związku Harcerstwa Polskiego poza granicami kraju, zaś Sabbat jego zastępcą (w latach 1946–1954 Sabbat był kierownikiem Starszego Harcerstwa na terenie Wielkiej Brytanii, a od 1947 przez dwadzieścia lat pełnił funkcję komisarza zagranicznego harcerstwa na obczyźnie). Siedziba emigracyjnego ZHP mieściła się w Londynie przy 47 Rutland Gate. Według relacji tajnych współpracowników „bezpieki” Sabbat sytuację harcerstwa w kraju i dalszy rozwój tej organizacji wiązał z ogólnymi przemianami w Polsce. Opowiadał się za kontaktami z harcerstwem w kraju, za wspólnymi obozami, krytykował jednak kierownictwo ZHP. Emigracyjni działacze zarzucali władzom ZHP, że w ideowych dokumentach pomijane jest odwołanie do Boga, akcentuje się natomiast duchowe przywództwo partii komunistycznej. Zarówno Sabbat, jak i Szadkowski żywo interesowali się sytuacją w Polsce. Mając nadzieję na „drugi etap” Października podkreślali, że zmiany polityczne w kraju uzależnione były od wydarzeń w Związku Sowieckim. Opowiadali się również za przyznaniem przez Stany Zjednoczone pożyczki dla Polski. Sabbat krytykował polityczny monopol Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Uważał, że przynależność do partii komunistycznej była w zasadzie przymusowa. W innej sytuacji liczyłaby ona znacznie mniej członków. Według opinii agentów zarówno Szadkowski, jak i Sabbat niedoceniali niebezpieczeństwa ze strony Republiki Federalnej Niemiec. Świadczyć miało o tym to, że w jednej z rozmów Sabbat stwierdził, iż Niemcy skłonni byłiby uznać granicę na Odrze i Nysie Łużyckiej, chociaż ich „to tak boli, jak nas wspomnienie o Wilnie i Lwowie”. Obaj działacze szansę na zmianę sytuacji w Polsce widzieli w neutralizacji Europy Środkowej⁶.

Ze względu na znaczącą pozycję, jaką w środowisku emigracyjnym zajmował Sabbat oraz jego powiązania z wieloma czołowymi działaczami, kierownictwo wywiadu planowało zaktywizować rozpracowanie. Celem było zwerbowanie „figuranta”. Ewentualne pozyskanie Sabbata do współpracy miało pozwolić na lepsze rozpracowanie „ośrodka Andersa”, do którego — jak przyznawano — wywiad nie miał dostatecznego dotarcia.

⁵ Tamże, Pismo kpt. J. Rusaka z 6 II 1964 r.

⁶ Tamże, Notatka z 25 IX 1964 r. sporządzona przez mjr. Cz. Kozubskiego na podstawie sprawy archiwalnej nr 37169/b. Materiał za okres od 1957 do 1960 r. od agentów „Biano” i „Henryk”.

W tym celu wyjeżdżający do Londynu oficer operacyjny „Andrzej” zdobyć miał dane o aktualnej działalności i kontaktach Sabbata oraz opracować jego dokładną charakterystykę (poglądy polityczne, stosunek do kraju, warunki materialne, cechy charakteru). Do realizacji zadania wykorzystać miał informacje od tajnych współpracowników zwerbowanych w środowisku emigracyjnym: „Heliotropa” (Karol Lewkowicz), „Kornika” i „Słowika”. Mając nadzieję na przeprowadzenie rozmów sondażowo-werbunkowych z Sabbatem rozpracowywano również jego rodzinę w kraju⁷.

Podjęte działania nie przyniosły jednak zakładanych rezultatów. W końcu lat 60. kierownictwo wywiadu uznało zresztą, że Sabbat „nie prowadzi aktywnej działalności skierowanej przeciwko PRL”. Brak było również danych o powiązaniach „Kanon” z „ośrodkami dywersji” (Radiem Wolna Europa czy paryską „Kulturą”). W rezultacie 31 sierpnia 1970 r. podpułkownik Jan Kłaput przygotował postanowienie o zakończeniu i przekazaniu sprawy do archiwum Departamentu I (Biuro „C”)⁸.

Ponownie wywiad zainteresował się Sabbatem w 1977 r. Kilka miesięcy wcześniej (w sierpniu 1976) został on mianowany premierem emigracyjnego rządu. Sprawa otrzymała kryptonim „Kacper”. Z tego okresu w „teczce” Sabbata nie zachowały się jednak żadne szczegółowe dokumenty rozpracowania. W notatce końcowej sporządzonej w sierpniu 1989 r. lakonicznie stwierdzono, że jako szef emigracyjnego rządu Sabbat prowadził „aktywną politykę antysocjalistyczną”. Po zakończeniu siedmioletniej kadencji Edwarda Raczyńskiego, w kwietniu 1986 r., Kazimierz Sabbat został wybrany na prezydenta RP na uchodźstwie. Jak odnotowano w dokumentach wywiadu: „W okresie «prezydentury» był zwolennikiem «Solidarności» i innych ugrupowań opozycyjnych w PRL” (już jako premier emigracyjnego rządu Sabbat współorganizował w 1976 r. Fundusz Pomocy Robotnikom, a rok później Fundusz Wolności Słowa i Fundusz Pomocy Krajowi w 1979 r.). Powodem ostatecznego zamknięcia rozpracowania była śmierć Kazimierza Sabbata⁹.

THE PRL INTELLIGENCE SERVICE ON KAZIMIERZ SABBAT'S TRAIL

Krzysztof Tarka has for years been researching into unofficial contacts of Polish emigration with the special services of the Polish People's Republic and the role those services played in initiating political and social incidents in exile. It is especially important to explore successful and unsuccessful attempts of gaining most outstanding emigration politicians for cooperation. One of the persons under surveillance was the Prime minister, then the President of the Republic of Poland in Exile (1986–1989)—Kazimierz Sabbat. The article describes the knowledge the special services had of Sabbat and the attempts to win him for collaboration. It shows the mechanisms of activities and people who were conducting them.

KEY WORDS: intelligence service of the Polish People's Republic towards emigration; K. Sabbat; the Government of the Republic of Poland in Exile.

(m.sz.)

⁷ Tamże, Instrukcja A/5 z dnia 13 III 1965 r. dla „Andrzeja”; tamże, Notatka mjr. E. Studnickiego z 12 III 1965 r. dot. Sabbata Kazimierza krypt. „Kanon”.

⁸ Tamże, Notatka końcowa sporządzona przez ppor. W. Szewczyka z 30 III 1969 r. dot. sprawy kryptonim „Kanon”; tamże, Postanowienie z 31 VIII 1970 r. o zakończeniu i przekazaniu sprawy ewidencyjno-obszaryjnej kryptonim „Kanon” do archiwum Departamentu I.

⁹ Tamże, Notatka końcowa z sierpnia 1989 r. dotycząca sprawy kryptonim „Kacper”.

HISTORIA SZTUKI

**„ROZMOWY PROWANSALSKIE”
— POLSCY MALARZE
NA POŁUDNIU FRANCJI
OD 1909 ROKU DO DZIŚ¹**

Marta CHRZANOWSKA-FOLTZER (Francja)

Życie artystyczne Prowansji staje się coraz częstszym tematem badań francuskich historyków sztuki. Liczne wystawy organizowane w ciągu ostatnich dziesięciu lat, a także opracowania naukowe i sympozja, starają się ukazać rolę jaką odegrało południe Francji w rozwoju sztuki XX w. Tym ostrzej jawi się w tym kontekście potrzeba całościowego spojrzenia na kwestię polskiego dorobku artystycznego związanego z śródziemnomorską, południową Francją. Polska twórczość artystyczna związana z obszarem śródziemnomorskim jest prawie nieznana we Francji, w Polsce zaś traktowana nie jako zjawisko, lecz częściej jako epizod w twórczości poszczególnych artystów i jako taka przedstawiana w opracowaniach i katalogach. Badania wybitnych polskich historyków sztuki nad działalnością kolonii artystycznej w Paryżu 1890–1918,

¹ Artykuł na podstawie pracy doktorskiej: M. Chrzanowska-Foltzer, „«Conversations provençales» — les peintres polonais en France méditerranéenne de 1909 à nos jours. Étude sur les influences et les échanges artistiques”, t. 1–3, Université de Provence, Aix Marseille I, praca doktorska pod kierunkiem prof. Claude’a Massu, grudzień 2007, mps. Tekst wygłoszony na konferencji w siedzibie Polskiej Akademii Nauk w Paryżu, 29 maja 2008 r. Skrócona wersja ukazała się w: *Annales. Centre Scientifique de l’Académie Polonaise des Sciences à Paris* 2009 vol. 11, s. 185–211.

nad twórcami zaliczanymi do Szkoły Paryskiej czy nad polskimi artystami pracującymi w Bretanii rzucają nowe światło na rozwój sztuki polskiej XX w. W zestawieniu z owymi osiągnięciami w znaczący sposób jawi się brak całościowego opracowania dotyczącego polskich malarzy na południu Francji. Kolonia polskich malarzy w Bretanii doczekała się w 2004 r. monograficznej wystawy i obszernego opracowania pod redakcją Barbary Brus-Malinowskiej. W kolekcjach muzealnych, w galeriach i w zbiorach państwowych lub prywatnych, zarówno polskich, jak i francuskich, znajduje się pokaźna liczba polskich dzieł związanych z południową Francją. Zbiór ów zmusza historyka sztuki do postawienia pytań o genezę, historię i o znaczenie owego dziedzictwa, które zrodziło się z podróży artystycznych polskich twórców na śródziemnomorskie, francuskie wybrzeże. Warto prześledzić losy polskich artystów, którzy docierali z różnych ośrodków artystycznych (Kraków, Warszawa, Łódź, Lwów) do tej kolebki sztuki, jaką było wówczas południe Francji.

Rozmowa, konwersacja, zawierająca swoiste aluzje, odniesienia, błyskotliwe dialogi należące dziś do dziedzictwa literatury to ważne elementy kultury i nieodłączne aspekty tożsamości prowansalskiej. Rozmowa może tu być rozumiana także jako odpoczynek śródziemnomorskiego podróżnika, zaangażowanego w dialog w naturze i z naturą. Ta swoista konwersacja, dzięki której poezja chwili przeradza się w nieskończoność, wpisuje się w tradycję bukolik, eklog czy pieśni. Zainteresował mnie właśnie specyficzny charakter dialogu z naturą, ze sztuką prowadzonego przez polskich malarzy, gdzieś na marginesie wielkich dyskusji estetycznych, u południowych wybrzeży Morza Śródziemnego. Rozmowa, pojęta jako spontaniczny przepływ opinii, w sposób odpowiedni obrazuje wymianę między francuskimi i polskimi twórcami dotyczącą malarstwa i prowadzoną na południu Francji na przestrzeni XX w.

Rozmowa prowansalska — w ten oto sposób malarz Pierre Bonnard (1867–1947) nazwał swoje płótno, na którym odnaleźć można znane osoby — Martę Bonnard, żonę artysty oraz polskiego twórcę Józefa Pankiewicza (1866–1940). Bonnard nie umieścił siebie na płótnie, choć sam był postacią niezwykle istotną, gdy idzie o wymianę artystyczną jaka zrodziła się na południu Francji między artystami polskimi i francuskimi². To prowansalskie dzieło Pierre'a Bonnarda, które zachęca — już przez sam tytuł — do poetyckich interpretacji, sytuuje nas w centrum rozważań na temat wspomnianej wyżej wymiany artystycznej.

Okres jaki obejmuje obecne opracowanie jest niezwykle szeroki. Różne ramy czasowe były do rozważenia jak to sugerują prace poświęcone polskiej kolonii artystycznej we Francji lub też zajmujące się problematyką malarstwa Prowansji. Ramy czasowe niniejszego opracowania otwiera symbolicznie rok 1909, data wspólnej podróży Józefa Pankiewicza i Pierre'a Bonnarda do Saint Tropez. To wydarzenie zapoczątkowało serię podróży artystycznych polskich twórców, udających się na odkrywanie południa. Gdy idzie o datę zamykającą badania nad polską twórczością na południu Francji, nie należy zatrzymywać się na okresie II wojny światowej. Rozdział historii sztuki, który się po niej otwiera ma istotne znaczenie dla rozważanej tutaj problematyki, zwłaszcza gdy idzie o ciągle zbyt mało znaną, a tak przecież istotną działalność polskich artystów na emigracji.

Jest to okres niezwykle interesujący, jeśli chodzi o kontynuację karier artystycznych polskich artystów osiadłych na południu Francji. Ciekawy jest również ze względu na powstawanie ważnych ośrodków kultury polskiej na południu, a co do czasów

² Pierre Bonnard, *Rozmowa prowansalska*, (zw. także *Siesta*), 1911, przemalowany w 1927, olej na płótnie, 129 × 201 cm, Praga, Muzeum Sztuki Współczesnej.

współczesnych intrygujący ze względu na szczególne zainteresowanie południem, jakie obserwuje się śledząc popularność południowych plenerów malarskich, jak również zainteresowanie młodzieży studenckiej studiami w ośrodkach artystycznych południowej Francji.

Tytuł niniejszego opracowania sugeruje odniesienie badań do Prowansji, czyli do konkretnego terytorium, które należy jednak rozumieć tutaj jako obszar wymaginowany, jako strefę kulturową, o swoistej specyfice związanej z intensywną wymianą artystyczną. Prowansja jest obszarem kulturowym zyskującym na przestrzeni wieków wciąż nowe terytoria wyobraźni. Z tego powodu należy objąć refleksją teren szeroko pojętej Prowansji lub inaczej Południa odkrywanego przez polskich artystów, to znaczy śródziemnomorskie, francuskie wybrzeże od Menton do Collioure a także środkową Prowansję, zajmującą obszar wewnątrz łądu.

Obecność awangardy na południu Francji obserwowana od końca XIX w., zapoczątkowana przez podróże artystyczne Vincenta van Gogha (1853–1890) i Paula Gauguina (1848–1903), a najlepiej zobrazowana przez samego Paula Cézanne'a (1839–1906), „którego nazwisko równało się dla wielu pokoleń artystów z rozwojem sztuki XX wieku” i którego rolę dla polskiej sztuki współczesnej znamy, była czynnikiem decydującym przy wyborze kierunku podróży przez artystów francuskich, lecz także i polskich³. Nurty takie jak fowizm, kubizm otwierały nowe horyzonty, dostarczały nowych środków wyrazu, łącząc się w pewnym momencie na stałe z nazwami miejscowości takich jak Cassis, l'Estaque, Aix-en-Provence, Martigues, Collioure, Saint Tropez lub Céret, które stawały się ośrodkami sztuki, miejscami „zawładniętymi” przez malarstwo.

Polscy malarze pracujący na południu znaleźli się w strefie oddziaływania francuskiej sztuki i podróżowali wzorem francuskich kolegów, wędrowali ich ścieżkami. Trzeba podkreślić jak istotny tu był świadomy wybór naszych artystów, poszukiwanie środków dla realizacji estetycznych założeń, jednak bez wyzbywania się własnej wrażliwości artystycznej. Zagadnienie wpływów artystycznych wiąże się bowiem nierozdzielnie z kwestią przekraczania właśnie owej sfery wpływów i z potrzebą wykształcenia indywidualnego spojrzenia i w taki sposób jest ono traktowane w niniejszym opracowaniu. Szeroko rozumiana wymiana artystyczna między polskimi i francuskimi twórcami, dotycząca poszukiwań malarskich na południu Francji a rozgrywająca się na różnorodnych płaszczyznach, artystycznej i również czysto ludzkiej, wpisała się na stałe do historii sztuki XX w. Również wymiana wewnątrz polskiego środowiska artystycznego, aktywnego na południu Francji, jest zjawiskiem interesującym.

Na początku naszych rozważań należy przenieść się w wiek XIX by przypomnieć jak ważną rolę odegrali malarze „podróżnicy”, prekursorzy artystycznych wypraw na południe Francji. Teofil Kwiatkowski (1809–1891), Jan Mirosław Peszke (Jean Peské 1870–1949), Włodzimierz Terlikowski (1873–1951) wnieśli bardzo wiele, gdy idzie o obecność polskiej sztuki na południu Francji, choć ich działalność rozpatrywać należy w kategoriach indywidualności artystycznych.

Jean Peské był jednym z tych wybitnych prekursorów podróży na południe. Przebywał w Paryżu od 1891 r., gdzie poznał Paula Signaca (1863–1935), propagatora pointylizmu.

[Signac] wyjaśnił mi wszystkie zalety pointylizmu i wskazał Saint Tropez jako miejsce doskonałe na wakacje. W Saint Tropez miałem okazję często pracować u jego boku i zrobiłem wiele studiów pointylistycznych

³ D. Coutagne, *Introduction*, [w.] tegoż, *Peintres de la couleur en Provence 1875–1920*, Paris 1995, s. 14 [tłum. M. Ch.-F.].

— pisał Jean Peské⁴. Co pozostało z czasów tej interesującej wymiany i wspólnej pracy artystów? Istnieje ślad przynależności Jeana Peské do pointyizmu. Muzeum Annonciade w Saint Tropez posiada jego „pointylistyczny” obraz przedstawiający *Saint Tropez od strony Phare Vert*⁵. Spotkanie z południem było dla artysty początkiem swoistego zauroczenia, które rosło w miarę coraz częstszych pobytów na śródziemnomorskim wybrzeżu.

W 1894 r. Peské, podążając właśnie śladami Signaca, dotarł do Collioure, małego portu rybackiego, miejscowości z którą pozostał związany do końca życia. To właśnie na południu Francji Peské znalazł odpoczynek dla schorowanego ciała i natchnienie dla malarskich poszukiwań. Osiadł początkowo w miejscowości Bormes les Mimosas, spędzając w niej najpierw tylko okres zimowy, a od 1910 do 1915 r. przebywając tam na stałe. Nabył dużą posiadłość dla rodziny oraz zbudował nad brzegiem morza niewielki domek zwany *Le Bastidoun* z przeznaczeniem na pracownię. Budynek ten stoi do dziś, wtopiony w krajobraz portu jachtowego i plaży. Widok rozpościerający się z Bormes, szeroki horyzont, barwa nieba, intensywność kolorów, wszystko to było zachętą do pracy. Artysta starał się uchwycić wrażenia w różnych technikach, malował akwarelą, techniką olejną, uprawiał grafikę. Pragnął uchwycić najdrobniejsze zmiany światła czy tonacji, analizując pejzaż w najdrobniejszych szczegółach. Mocno nasycony koloryt studiów świadczył o poszukiwaniach zbliżonych do fowistów. Peské traktował jednak kolor z niezwykłym wyczuciem, nie przekraczając granicy jaką wyznaczała mu natura, swoisty „słownik sztuki”.

Wkrótce jego ulubionym motywem stało się drzewo. To właśnie malując drzewa mógł najlepiej wyrazić wierność przyrodzie, dbałość, czasem obsesyjną, w dochodzeniu prawdy o naturze. Na widokach zatoczki Gouron, czy rozległych okolic wokół Le Lavandou i Bormes, Peské umieszczał często niewielkie sylwetki pasterzy czy zajętych przy pracach rolnych postaci, jakby przeciwstawiając majestatowi nieprzemijającej przyrody ulotność ludzkiej krzątaniny. Po paryskiej wystawie w Galerii Devambeze w 1913 r. Peské zyskał miano „portrecisty drzew”. Artystyczna aktywność Jeana Peské dotyczyła również południa. W 1912 r. zorganizował w Bormes wystawę malarską, nakłaniając merostwo by zwróciło się z zaproszeniem do malarzy wypoczywających w okolicy. Sam wystawił imponującej wielkości gwasz *Stado na równinie w Bormes*, który dał początek miejskiej kolekcji obrazów, stając się tym samym zaczątkiem lokalnego muzeum⁶. To dzieło o doprowadzonej do perfekcji technice rysunku, wykorzystującej tusze i gwasz, o wyjątkowym zróżnicowaniu tonów, wyrażające syntezę formy, grę światła i cienia, należy do stałej ekspozycji Muzeum Historycznego w Bormes. W 1933 r. Peské, znakomity organizator, zrealizował jeszcze jeden istotny projekt artystyczny.

Muzeum w Bormes podsunęło mi pomysł na stworzenie i w Collioure muzeum, ale tym razem wyłącznie według mojego zamysłu. Zwróciłem się do czterdziestu uczestników Salonu Jesiennego, w tym dziesięciu to członkowie komitetu. Wszyscy odpowiedzieli na mój apel⁷.

⁴ Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet w Paryżu, sygn. MS. 523, J. Peské, *Mémoires*, manuskrypt Jean'a Peské od 1892 do 1941, cz. 3, s. 66 [tłum. M.Ch.-F.].

⁵ Jean Peské, *Saint Tropez et le Phare Vert*, ok. 1896, olej na płótnie, 38 × 55 cm, Saint Tropez, Muzeum Annonciade.

⁶ Jean Peské, *Le Troupeau dans la plaine de Bormes*, 1912, tusz, gwasz na papierze, 130 × 160 cm, Bormes-les-Mimosas, Muzeum Sztuki i Historii.

⁷ Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet w Paryżu, J. Peské, *Mémoires*, cz. 4, s. 88.

Muzeum liczyło 60 dzieł i reprezentowało „nowoczesne tendencje” w malarstwie. W 1940 r. Peské wystawiał w Collioure, w swoim muzeum po raz ostatni. Peské, nieustrudzony podróżnik, poznał znane, ważne dla malarstwa miejsca południowej Francji. Pracował w Saint Tropez, Collioure, Bormes, Le Lavandou, w Tulonie i w Marsylii. Artysta stronił od awangardowych nurtów. Jego poszukiwaniom artystycznym towarzyszyły zawsze, mimo wielkich sukcesów odniesionych w latach 20., zwątpienie i wewnętrzne rozterki. Niezwykle surowy dla samego siebie, krytyczny wobec innych, ceniący nade wszystko własną niezależność i uciekający od akademii, Peské nie wykształcił młodych malarzy. Był jednym z pierwszych twórców polskich, którzy wpisali się trwale w życie artystyczne południowej Francji.

Okres 1909–1918 nazwać można okresem odkrywania południa, odkrywania, które stawało się udziałem coraz większej liczby artystów polskich. Postać Józefa Pankiewicza, jego praca przy boku Pierre’a Bonnard, wymiana artystyczna i głęboka przyjaźń łącząca obu twórców stały się niejako bodźcem dla licznej rzeszy malarzy polskich ruszających na spotkanie z francuskim południem. Artystyczne peregrynacje uczniów Pankiewicza, Mojżesza Kislinga (1891–1953) i Jana Waława Zawadowskiego (1891–1982), miały również fundamentalne znaczenie dla rozwoju tej drogi artystycznej. Trzeba także wskazać na rosnące w tym okresie zainteresowanie południem u artystów polskich pracujących w Bretanii, na przykład u Romana Kramsztyka (1885–1942) czy Eugeniusza Zaka (1884–1926).

Drogę na południe polskim artystom otworzył niewątpliwie Józef Pankiewicz. Od 1889 r. podróżował do Francji, odkrywał tam impresjonizm, a także sztukę Cézanne’a. Wracając do kraju pragnął obudzić nową myśl twórczą również na polskiej ziemi, tworząc tym samym silne więzy między kulturą francuską i polską. W 1906 został powołany na stanowisko profesora w krakowskiej akademii — jego wysoka kultura przyciągała uczniów do pracowni. Wypowiedzi Pankiewicza o sztuce francuskiej stwarzały podwaliny pod nową więź między Krakowem a Paryżem, o którym marzył przecież wtedy niejedyn młody adept sztuki. Przyjaźń Pankiewicza z Bonnardem, pierwszy wspólny pobyt w Saint Tropez, ich mityczne spotkanie z śródziemnomorskim wybrzeżem w 1909 r., rozmowy o sztuce przywołujące kwestię „zamiaru malarskiego”, to ważne etapy będące impulsem do dalszego odkrywania południa przez polskiego artystę. Na pierwszych płótnach z Saint Tropez Pankiewicz przedstawiał najczęściej port, zwracając się w sposób naturalny ku motywowi, który przyciągał go już w okresie podróży do Bretanii. Z czasem jednak artysta wędrował chętniej w głąb wybrzeża, poznając rozległe widoki jakie roztaczały się ze wzgórz schodzących do zatoki i notując wrażenia przy użyciu nowych rozwiązań plastycznych. Płótno stawało się powierzchnią malarską, obszarem gry barwnej, uzyskiwanej przez różnej grubości dotknięcia pędzla, przez natężanie lub rozświetlanie koloru. Pankiewicz zbliżał się w swych studiach do poszukiwań artystycznych awangardy, reprezentowanej przez Henri Matisse’a (1869–1954) czy Paula Signaca. Przebywając wielokrotnie w Saint Tropez, Pankiewicz ulegał tej wizji południa, która wiązała się z jednym z najtrwalszych mitów śródziemnomorskich, mianowicie z mitem Arkadii. Spotkanie z południem wpływało na wyobraźnię artystów, którzy własne zauroczenie zawierali w różnorodnych wizjach. U van Gogha i Bonnarda wyrażało się ono przez ewokację Orientu. Pankiewicz zwracał się ku antykowi, ku wizjom ponadczasowym, idyllicznym, jak w obrazie *Pejzaż prowansalski ze scenami idyllicznymi* przypuszczalnie zwany także *Ekloga* (1911). Poetyka idylli otwierała przestrzeń ponadczasową, dawała schronienie przed zgiełkiem nowoczesności. Pozwalała również artyście wpisać się w nurt wielkiej tradycji kultury i jednocześnie odwołać się do nowoczesnych środków malarskich.

Podobnie jak Bonnard, Pankiewicz stworzył poetycką opowieść śródziemnomorską, *Powrót z kąpieli* (1911), dużych rozmiarów pejzaż z wplecionymi w roślinność, jak w gobelin postaciami, chroniącymi się od zgiełku cywilizacji w ponadczasową przestrzeń⁸. Dialog Pankiewicza z naturą i ze sztuką, zainicjowany na południu pobrzemiewał również w krakowskiej pracowni profesora. To za radą Pankiewicza młodzi artyści wyruszali do Paryża i jeszcze dalej, na południe. Mojżesz Kisling dotarł do Céret, ważnego miejsca spotkań kubistów w okresie 1912–1913. W tym samym czasie Jan Wacław Zawadowski pracował w okolicach Cahors, Saint-Cyrc-Lapaupie i Beaucaire, gdzie zastała go wojna⁹.

I wojna światowa oznaczała dla polskich artystów znajdujących się we Francji zaangażowanie na froncie, konieczność ucieczki lub internowanie, które zaskakiwało ich często właśnie na południowych ścieżkach¹⁰.

Kisling, ochotnik w wojsku francuskim został ranny i jako rekonwalescent udał się w 1917 r. do Saint Tropez, aby ratować zdrowie. Zyskał tam o wiele więcej. W otaczającej go, śródziemnomorskiej przyrodzie odnalazł odpowiednik własnej natury, zmiennej, wybuchowej, gorącej. W miarę upływu czasu czuł się coraz bardziej związany z południem, a dialog z prowansalską naturą trwał do końca twórczej drogi artysty. Kislingowi, tak jak wielu współczesnym mu malarzom pracującym w Saint Tropez, kolor objawił się z całą mocą. W jego obrazach znajdujemy afirmację życia (*Sjesta w Saint Tropez*, 1918), jak i transpozycję prowansalskiego pejzażu na niemal abstrakcyjne wizje (*Saint Tropez*, 1918)¹¹. Stał się malarzem wyrażającym radość życia, radość nieprzemijającą, gdyż opartą na głęboko odczuwanej harmonii z naturą.

Okres międzywojenny 1918–1939 to czas szczególnego oddziaływania południa na artystów polskich, przybywających tu licznie jako obywatele kraju, który w 1918 r. odzyskał niepodległość. Dynamika polskiego środowiska artystycznego w tym okresie dotyczy w głównej mierze Paryża, ale zauważalna jest także na południu Francji, które stało się obszarem intensywnych poszukiwań artystycznych, prowadzonych pod znakiem zarówno tradycji, jak i postępu. Również polskim artystom nie udało się uciec przed powracającym z wielką siłą pytaniem — jak malować po 1918 r., jaką drogę estetyczną wybrać? Z rozmów prowansalskich wyłaniały się nowe idee. To często właśnie na południu krystalizowały się zdobyte w Paryżu doświadczenia artystyczne. Drogi Pankiewicza i Bonnarda, pracujących wspólnie tuż po zakończeniu wojny w Saint Tropez, rozeszły się. Pankiewicz dążył ku nurtowi klasycznemu i pozostał przy swojej wizji nieodłącznej od natury, nie akceptując przejawów abstrakcji w twórczości swego przyjaciela Bonnarda. Zwrócił się ku twórczości Augusta Renoire'a (1841–

⁸ Józef Pankiewicz, *Pejzaż prowansalski ze scenami idyllicznymi (Ekloga)*, 1911, olej na płótnie, 121 × 149 cm; *Powrót z kąpieli*, ok. 1911, olej na płótnie, 112,5 × 146,5 cm, Kraków, Muzeum Narodowe.

⁹ Bogaty dorobek artysty z tego okresu zaginął. Zawadowski spędził okres I wojny światowej w Hiszpanii podobnie jak Pankiewicz i wielu innych polskich twórców.

¹⁰ Przypadek Marcina Samlickiego (1878–1945), zatrzymanego w Martigues jako obywatela austriackiego i internowanego w miejscowości Le Vigan w Sewenach w latach 1914–1919, jest charakterystyczny. Artysta starał się kontynuować działalność artystyczną mimo trudnych warunków materialnych i szkalujących oskarżeń o szpiegostwo. W Le Vigan Samlicki wszedł na drogę koloryzmu, rozwijał osobowość artystyczną, czerpiąc wiele od kolegi malarza Alberta Brabo, czytając traktaty malarskie i rozważając swoje wcześniejsze podróże na południe, do Beaucaire lub do portu Martigues, w którym spotkał przedstawiciela fowizmu Charlesa Camoina.

¹¹ Mojżesz Kisling, *Sjesta w Saint Tropez*, (Kisling z Renée), olej na płótnie, 90 × 110 cm; *Saint Tropez*, 1918, olej na płótnie, 46 × 55 cm, Genewa, Muzeum Petit Palais.

1919), stosując nawet jego „porcelanowe” kładzenie farby. Studiował realistów i mistrzów renesansu. Rozstanie z Bonnardem nie oznaczało jednak zerwania z południem, które Pankiewicz szczególnie sobie upodobał. Opuścił Saint Tropez, zbyt zatłoczone i hałaśliwe. Wybrał do pracy malownicze okolice Sanary, Cassis, i od 1927 r. La Ciotat, miejsca, które bardziej odpowiadały jego wrażliwości i których atmosferę ukazywał z wyjątkowym wręcz wyczuciem.

Uczniowie Pankiewicza, Kisling czy Szymon Mondszajn (1888–1979), prowadzili na południu indywidualne poszukiwania artystyczne i zbierali nowe doświadczenia. Podróże te były swoistą lekcją natury. W okresie zwanym przez historyków sztuki powrotem do porządku, problemy realizmu, tworzenia, odtwarzania, światła i formy, stawały z dwojaką siłą przed twórcami pracującymi na południu. Poszukiwali oni sposobu na uzyskanie harmonii w odtwarzaniu otaczającej ich rzeczywistości. Problematyką główną było odpowiednie zastosowanie formy. Poszukiwanie „naturalnego porządku” odbywało się zapewne pod wpływem przyjaciela polskich artystów malarza André Deraina (1880–1954). Spotkanie przyjaciół Kislinga, Mondszajna i Deraina w Sanary w 1921 r., uwiecznione na fotografiach, świadczyło o wspólnym przeżywaniu prowansalskiego pejzażu. Poszukiwania artystów wiodły ku rehabilitacji klasycznego systemu figuracji. Kisling i Mondszajn odbierali bardzo indywidualnie lekcję Deraina. Kisling nasycał swą wrażliwość malarską pracując w okolicach Sanary, gdzie regularnie przebywał od 1925 r. W obrazach Kislinga z tego okresu wycucie koloru i formy podporządkowane jest idei ukazania istoty pejzażu. Mondszajn również wprowadził lekcję Deraina na swoje płótna prowansalskie. Drzewo stało się jednym z istotnych motywów obrazu jako stały znak plastyczny, element rytmizujący pejzaż. Było znakiem pozwalającym na oddanie istoty pejzażu, na ukazanie naturalnego rytmu południowego krajobrazu. Mondszajn poświęcił wiele płócien tym zagadnieniom, wędrując w latach 20. po Prowansji. W 1924 r. pracował w Collioure, w 1929 r. w okolicach Tuluzy. W kilku słowach artysta wskazał z czego wynikał uniwersalny charakter jego pejzaży, mówiąc o celu poszukiwań malarskich: „uchwycić sekret światła, twórcy form i źródła kolorów”¹². Podejście do otaczającej rzeczywistości miało u Mondszajna, jak i u Deraina podłoże duchowe, etyczne. Wiąż między estetyką a etyką wyrażała się w aspiracji artystów do osiągnięcia harmonii, do scalenia wszystkich środków plastycznych.

W tym czasie również dla Henryka Haydena (1883–1970), wybitnego kubisty, praca na południu Francji stała się etapem na drodze ku realizmowi, kiedy to możliwości rozwoju kubizmu wydały mu się definitywnie wyczerpane. To właśnie na południu próbował odzyskać wrażliwość oka. Asymilował lekcję natury, mając w pamięci dorobek Cézanne’a. W latach 1921–1922, w Sanary i w Cassis pracował nad pejzażami, w których uwidaczniało się szczególne poczucie formy.

W latach 20. południe stało się dla polskich artystów przybywających do Francji miejscem, które należało koniecznie odwiedzić. Przykłady francuskich kolegów, a także polskich artystów dłużej już zasiedziały nad Sekwaną podbudowywały w młodych adeptach sztuki chęć do odkrywania południa. Podróż na południe stała się modną, a niektóre miasteczka jak Saint Tropez zdobyły szczególną sławę i chcąc nie chcąc znosiły skutki owej mody. „Południe przestało być zacisznym, letniskowym schronieniem dla kilku wyłącznie oryginałów. Padło ofiarą hałaśliwego i barwnego

¹² Cyt. za: *Mondzain*, [katalog wystawy], Musée Granet, Aix-en-Provence, 1993, s. 164.

tlumu” — tak malarka Alicja Halicka wspominała swą letnią wyprawę z 1924 r.¹³ La Ciotat, Collioure, Sanary, Cagnes były dla wszystkich polskich artystów, niezależnie od środowiska artystycznego z jakiego przybywali ani też od wieku, miejscowościami, które trzeba było odwiedzić za wszelką cenę.

Od 1925 r. port La Ciotat stał się miejscem ważnym dla polskiej kolonii artystycznej. Niezwykle ukształtowanie terenu, piękna okolica sprawiły, że z chęcią wybierano to miasteczko na letnie plenery. Młodsze pokolenie uczniów Pankiewicza, należących do Komitetu Paryskiego odkryło to miejsce w lipcu 1925 r.¹⁴ Część grupy kapistów w składzie Józef Czapski, Artur Nacht-Samborski, Jan Cybis, Hanna Rudzka-Cybisowa, Dorota Berlinerblau-Seydenmann, osiedliła się w La Ciotat na letnie miesiące.

Teraz nam jest tutaj wprost bajecznie, pogoda cudowna, spokój absolutny, tematy do malowania wszędzie — Hanna Rudzka pisała do matki. — [...] Warunki wymarzone, aby malować. To też tylko tym jesteście zajęci, raj na ziemi¹⁵.

Droga (1925) Jana Cybisa to jeden z rzadkich, ocalałych przykładów dorobku kapistów z La Ciotat¹⁶. Obraz mówi jednak wiele na temat charakteru artystycznych poszukiwań jakie tam prowadzili. Wskazuje na jakość malarską, odsyła do przeżyć estetycznych niezależnych od tego, co płótno reprezentuje. Kapiści nie stanowili grupy jednolitej. Każdy z artystów po swojemu przeżywał spotkanie ze śródziemnomorskim wybrzeżem. *Pejzaż z zatoką* (1929) Artura Nachta-Samborskiego (1898–1974), artyści który najdłużej ze wszystkich członków Komitetu Paryskiego przebywał na południu, intryguje zarówno formą, jak i nastrojem¹⁷. Zredukowany do niezbędnych elementów pejzaż przypomina przestrzeń teatralną, w której rozgrywa się tajemnicze spotkanie osób, mężczyzny i kobiety. Scena o charakterze niemal kontemplacyjnym to porozumienie bez słów, to „prowansalska rozmowa” ukazująca w szczególny sposób mocne więzy łączące artystę ze śródziemnomorskim wybrzeżem.

Poza kapistami, korzystającymi latem z prowansalskiej gościnności, La Ciotat przyjmowało również wielu innych polskich twórców, takich jak Eugeniusz Eibisch (1896–1987), rówieśnik kapistów, czy Felicjan Szczęsny Kowarski (1890–1948), profesor krakowskiej akademii, przyjaciel Zawadowskiego. Józef Pankiewicz był także przez długie lata związany z La Ciotat, a w 1939 r. skrył się tu przed wojenną zawieruchą. Motywem wciąż powracającym stały się wtedy gaje oliwne, winnice, drogi. Mieszkać w dzielnicy La Garde, rozłożonej na wzgórzu nad La Ciotat, miał okazję studiować owe motywy, a zwłaszcza motyw drogi, który stawał się pretekstem do zastosowania na płótnie ciekawych rozwiązań malarskich, do ukazania bogatej gry barwnej. Był to z pewnością także symbol jego artystycznej peregrynacji. Pejzaże te świad-

¹³ A. Halicka, *Hier. Souvenirs*, Paris [1946], s. 96 [tłum. M. Ch.-F.]; wyd. pol.: *Wczoraj. Wspomnienia*, przeł. W. Błońska, Kraków 1971.

¹⁴ Na temat pobytu kapistów na południu Francji zob.: M. Chrzanowska-Foltzer, *Odkrywanie krajobrazów południowej Francji — podróże kapistów w świetle badań, dokumentów i fotografii*, Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa 2009 nr 27, s. 291–306.

¹⁵ Biblioteka PAN i PAU w Krakowie, Zbiory Specjalne, sygn. rkps.10480, H. Rudzka-Cybis, List do matki Natalii Rudzkiej, La Ciotat, 24 lipca 1925 r., t. 1, k. 28. Na temat korespondencji Hanny Rudzkiej zob.: J. Dużyk, *Jan Cybis w listach swoich i bliskich*, Opolski Rocznik Muzealny 1997 t. 11, s. 11–48.

¹⁶ Jan Cybis, *Droga*, 1925, olej na płótnie, 44,5 × 53 cm, Poznań, kolekcja prywatna.

¹⁷ Artur Nacht-Samborski, *Pejzaż z zatoką*, ok. 1929, olej na płótnie, 44 × 45 cm, Kraków, Muzeum Narodowe.

czą o wrażliwości wielkiego kolorysty, wyrażają dążenie do harmonii, do spójności przekazu. Stanowią obiektywną i ponadczasową wizję surowego piękna południa.

Miejszem chętnie odwiedzanym przez samego Pankiewicza i jego uczniów, lecz także przez reprezentantów innych kręgów artystycznych było Sanary. Zygmunt Menkes (1896–1986) pochodzący z lwowskiego środowiska artystycznego tworzył w Sanary, używając silnie brzmiących środków wyrazu, pejzaże emanujące energią, o wielkiej ekspresji, której wyrazem stawał się kolor, a zwłaszcza płomienne czerwienie. Jego „miejskie idylle” rozgrywane artystycznie przy użyciu nowoczesnych środków malarzkich zaludniały się delikatnymi, giętkimi postaciami, przywodzącymi na myśl sylwetki z obrazów Raoula Duffy (1877–1953).

Collioure, kataloński port, usytuowany na szlaku prowadzącym do Hiszpanii, rozsławiony przez fowistów, lecz nie przeżywający takiego najazdu turystów jak Saint Tropez, przyciągał naszych artystów. Do polskiego dziedzictwa kulturowego zaliczyć możemy ciekawy zbiór widoków tego portowego miasteczka, świadczący o dużym zróżnicowaniu artystycznych poszukiwań w polskiej sztuce okresu międzywojennego. Pejzaże z Collioure Jeana Peské, Meli Muter, Jana Waclawa Zawadowskiego, Szymona Mondszejna, Jana Hrynkowskiego, Romana Kramsztyka, Stanisława Grabowskiego, Tytusa Czyżewskiego, Jana Cybisa czy Hanny Rudzkiej-Cybisowej, to najistotniejsze przykłady z tego obfitego zbioru. Mela Muter (1876–1967), pracująca w Collioure w latach 1921–1926, ukazała wyjątkowy charakter tego miejsca, w którym zawarły się „najistotniejsze elementy dzieła sztuki”¹⁸. Swoiste poczucie formy, właściwe tej artystce, ukazuje się w pełni na płótnach z Collioure. Malarstwo Meli Muter, okrzyknięte malarstwem „męskiej ręki” przez krytykę zapewne ze względu na siłę wyrazu i wewnętrzne napięcie kompozycji rzadko spotykane u innych malarek, oddziaływało równie silnie przez materię malarską, jak i przez głęboko nasycony kolor. Mela Muter stosowała typ kompozycji okazałych, dających wrażenie monumentalności i wyważonych gdy idzie o konstrukcję planów. Z umiłowaniem formy, w południowych pejzażach tak wyraźnie odczuwalnym, łączy się szczególne podejście do kwestii koloru, traktowanego nie jako ekran dla oddania południowego, jaskrawego światła, tak jak to miało miejsce u fowistów, lecz jako element o szczególnej jakości i głębi. Tępy mato-we, zielenie, ochry, czerwienie zostały przytłumione, aby wyrazić głębię wizji. Artystka unikała łatwych fascynacji.

Kryzys ekonomiczny lat 30., który nie ominął również świata sztuki, ograniczył możliwości podróżowania artystów. Wyjazdy na południe nie wiązały się już ze zjawiskiem mody, lecz odpowiadały trudnym realiom finansowym. Południe straciło nieco na atrakcyjności. Jednocześnie inny aspekt wędrówek artystów wart jest podkreślenia. Prestiż południa wiązał się tradycyjnie z dobrodziejstwem śródziemnomorskiego klimatu, który przyciągał rekonwalescentów pragnących ratować zdrowie.

Zygmunt Waliszewski (1897–1936), jeden z kapistów, cierpiący na słabo wówczas znaną chorobę Buergera, przybył w 1930 r. do miasteczka Les Angles w tym właśnie celu. Malownicza miejscowość położona niedaleko Awinionu, na przeciwległym brzegu Rodanu, była miejscem odwiedzanym przez malarzy — tworzył tu między innymi André Derain. Rozległy widok na Rodan i na otaczające pagórki porośnięte dziczą roślinnością, drobnymi krzewami i ziołami zainteresował polskiego artystę. Porównywany do van Gogha ze względu na pasję twórczą, Waliszewski malował w świetle gorącego południa pejzaże i martwe natury. W *Martwej naturze z owocami i kapeluszem* kolor nasycy się

¹⁸ Archiwum Emigracji w Toruniu, M. Muter, Manuskrypt, depozyt Bolesława i Liny Nawrockich.

tym ciepłem a główny motyw, słomkowy kapelusz chroniący od słońca — emblemat malarzy południa, nabiera specjalnej wymowy¹⁹. Miasteczko Les Angles upamiętniło pobyt Waliszewskiego umieszczając reprodukcję obrazu *Krajobraz z Les Angles* (1930) na jednym z etapów edukacyjnej ścieżki zwanej Szlakiem Malarzy²⁰.

Lata 30. to okres oznaczający dla kilku wybitnych polskich artystów związanie się z Prowansją na stałe. Zachowując pracownię w Paryżu, artyści podróżowali między południem a stolicą sztuki. I tak w 1930 r. Jan Waclaw Zawadowski zwany Zawado osiedlił się w leżącym pod Aix-en-Provence Orcel²¹. Zawadowski przyjechał do Aix-en-Provence jako malarz już ukształtowany, bogaty w doświadczenia zdobyte w podróży, uczestniczący aktywnie w paryskim życiu artystycznym i związany również z polską sceną plastyczną. Krajobraz Orcel, przydrożne drzewa, ogrody i pola, nad nimi niski pułap nieba i wędrujące obłoki, winnica uprawiana przez artystę, wreszcie górujący nad wszystkim zabytkowy dom, stara *bastide* stały się najczęstszymi motywami przedstawianymi w zmiennym, południowym świetle. Bo tak naprawdę to właśnie światło interesowało artystę najbardziej. Zadaniem dla niego nadrzędnym stała się integracja światła i koloru. Kolor pozostawał zasadniczym elementem konstrukcji obrazu i nośnikiem dynamiki kompozycji. Zawadowski pragnął by światło wypływało z obrazu, aby stawało się istotą tak pejzażu, jak i przedmiotów w martwych naturach. Dlatego powierzchnia nieba z plastycznie uformowanymi obłokami czy powierzchnia ziemi układającej się kolorowymi pasmami w motywy drogi czy wzgórze, mają tę samą istotę, są tak samo „plastyczne”. Ta niesłychanie dynamiczna materia świadczy o tym, że mamy tu wizję świata, który nie jest, lecz staje się, i to nieomal na naszych oczach. Artysta podejmował motywy Cézanne’a, jak góra św. Wiktorii, traktując je z wielką swobodą świadcząca o dużej indywidualności artystycznej pozwalającej na stworzenie własnej wizji. W 1937 r. Zawado zajął miejsce Pankiewicza na czele paryskiej filii krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jako uczeń stojący chyba ze wszystkich najbliższych mistrza, Zawado podjął się kontynuacji trudnego zadania — kształcenia młodych artystów przybywających z Polski. Przekazywał studentom swoją fascynację kulturą francuską, wspominał zapewne także o świetle Prowansji, jako o głównym impulsie do powstania licznych pejzaży. Prowansalskie rozmowy przenosił do Orcel, do którego chętnie zapraszał studentów, ofiarowując warunki do pracy. W Orcel przyjmowano zgodnie z polskimi i z prowansalskimi tradycjami gościnności. To miejsce przyjazne artystom odwiedzali malarze, poeci, pisarze i muzycy. „Po całym domu snuły się kolory i rządził w nim duch sztuki” — pisał o swoim pobycie w Orcel,

¹⁹ Zygmunt Waliszewski, *Martwa natura z owocami i kapeluszem*, Les Angles, 1930, olej na płótnie, 50 × 61 cm, Poznań, Muzeum Narodowe.

²⁰ Zygmunt Waliszewski, *Krajobraz z Les Angles*, 1930, olej na płótnie, 73 × 92 cm, Warszawa, Muzeum Narodowe. Szukając śladów Waliszewskiego w Les Angles udało mi się nawiązać współpracę z miejscowym stowarzyszeniem i odnaleźć miejsca, w których malował. Lokalne władze, zaciekawione sztuką polskiego artysty, postanowiły włączyć jego *Krajobraz z Les Angles*, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, do projektu „Szlak Malarzy w Les Angles”. Tak więc po latach Waliszewski „powrócił” na prowansalskie ścieżki. Reprodukacja jego pejzażu, umieszczona w miejscu, gdzie kiedyś ustawił sztalugi, to następny polski ślad w Prowansji. „Szlak Malarzy w Les Angles” został zainaugurowany jesienią 2004 r. Prezentuje twórczość dziesięciu artystów związanych z Les Angles, m.in. dzieła André Deraina; zob.: V. Decomble, J. Gagnière, F. Seince, *Les Angles. Source d'inspiration artistique. Images du passé*, Le Pontet 2005.

²¹ W 1930 r. rodzina żony Jana Waclawa Zawadowskiego, Tamary Frankowskiej, zakupiła od J. L. Vaudoyer posiadłość w Orcel, zabytkowy dom (*bastide*) z XVIII w. wraz z otaczającym go majątkiem. Matka Tamary, Fryda Frankowska (1872–1957) była znaną graficzką i malarką.

w 1938 r., poeta Kazimierz Wierzyński, zachęcony jeszcze w Paryżu przez Zawadowskiego do tej podróży²². Wizje Prowansji obu artystów, poety i malarza, łączyły się oddając z mocą, wersem i kolorem, siłą twórczych inspiracji. O zmierzchu, jak wspomina Wierzyński, artyści siadali do prowansalskiej rozmowy: „pisałem tam cały dzień wiersze, a wieczorem czytałem je Zawadowskiemu i piłem z nim wino”²³.

W 1937 r. Mojżesz Kisling również wybrał Prowansję na stałe miejsce pracy twórczej. Budowę willi *La Baie* w Sanary zainspirowała i nadzorowała Renée, żona artysty. Prace zakończyły się w 1938 r. Kisling, emblematyczna postać Montparnasse’u, związał się więc także z południem, malując w pracowni w Sanary, lecz także często w Marsylii, oraz biorąc udział w życiu artystycznym regionu.

Dynamika okresu 1918–1939, kiedy to południe przyciągało z wyjątkową siłą artystów również z Polski, znajdowała odzwierciedlenie w dużej ilości obrazów, które w tym czasie podróżowały podobnie jak ich twórcy, docierając znad Śródziemnego wybrzeża do Polski. Artyści i ich dzieła stawali się przekaznikami idei francuskiej kultury malarskiej, tej jaką przedstawiał wówczas Paryż, lecz również tej inspirowanej przez południe.

Historia zmieniała bieg wydarzeń, niosąc kres intensywnej wymianie artystycznej. Okres II wojny światowej 1939–1945, to czas ucieczki na południe dla artystów polskich, zmuszonych do ukrywania się po czerwcu 1940 r.²⁴ Kierunkiem ucieczki było najpierw Lazurowe Wybrzeże, które masowo przyjmowało uchodźców, intelektualistów różnego pochodzenia. Również polskim artystom południe dawało schronienie w trudnych, wojennych czasach. Więzy jakie stworzyli przed wojną ułatwiały powrót i znalezienie pomocnej dłoni. Jean Peské spędził czas wojny w Collioure, Pankiewicz schronił się do La Ciotat, Mela Muter wyjechała do Awinionu. Dla artystki okolice Awinionu, zwłaszcza miasteczko Villeneuve-lès-Avignon z fortem Saint André, stały się miejscem intensywnej pracy. Wzgórza porośnięte gajami oliwnymi, skąd rozciągał się wspaniały widok na Awinion, były celem wypraw Meli Muter, w dni pogodne i w wichurę, kiedy mistral przewracał rower wiozący sztalugi i przybory malarskie. Powstało wiele obrazów z tych okolic, są to pejzaże jak zwykle „monumentalne” w zamysłu kompozycyjnym i surowe w wyrazie. Artystka malowała także widoki miejskie Awinionu i nadbrzeży Rodanu. Wiry na Rodanie, ujmowane z różnej perspektywy, były jednym z najczęstszych motywów płócien, akwareli czy szkiców z tego okresu. Trudno nie zauważyć, że nabierają symbolicznego wyrazu — traktować je można jako odniesienie do powikłanych losów artystki. Mela Muter słynąca jako doskonała portrecistka nie porzuciła tego rodzaju malarstwa i z dala od Paryża znajdowała modele do portretów wśród bliskich sobie Cyganów, osiadłych w Awinionie nad brzegiem Rodanu. Wrażliwa na ich ciężki los malowała ekspresyjne portrety o niemal mistycznym charakterze.

W czasach wojennej zawieruchy wysiłki malarzy-uchodźców skupiały się na kontynuowaniu pracy twórczej, na czerpaniu inspiracji z pejzażu południa, który oprócz bodźców natury artystycznej dawał im także schronienie. Malować mimo wszystko było aktem opozycji do otaczającej, okrutnej rzeczywistości. Niektórzy artyści zdecy-

²² K. Wierzyński, *Zawado*, [w:] tegoż, *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki*, Londyn 1966, s. 46.

²³ Tamże.

²⁴ Wolna strefa, a szczególnie francuskie południe były obszarem cieszącym się względną swobodą, przynajmniej do listopada 1942 r., kiedy to Włosi zajęli Lazurowe Wybrzeże. We wrześniu 1943 r., gdy siły włoskie zostały zastąpione przez Wehrmacht, sytuacja się pogorszyła, a wojna przeciw okupantowi nabrała innego wymiaru.

dowanie skierowali się w tym okresie ku realizmowi, tak jak Henryk Hayden czy Stanisław Grabowski (1901–1957). Konieczność szukania schronienia spowodowała nie spodziewane, spontaniczne formowanie się grup artystycznych na południu Francji, i co się z tym łączy, sprzyjała wymianie idei pomiędzy artystami przybywającymi z różnych środowisk. Młodzi stypendyści, którzy opuścili Polskę tuż przed 1939 r. mogli liczyć na pomoc starszych kolegów. Kazimierz Zielenkiewicz (1906–1988) i Lutka Pink znaleźli schronienie w Aix-en-Provence, gdzie korzystali z pomocy i z lekcji profesora Zawadowskiego²⁵. Pracownia i dom Zawadowskiego stały się w czasie wojennego terroru przestrzenią wolności, miejscem spotkań nie tylko artystów, lecz także osób związanych z ruchem podziemnym. Na obrazie z 1940 r. pod tytułem *Pracownia*, Zawadowski przedstawił się w otoczeniu tego co było wówczas jego światem, daleką od zgiełku Arkadią, w której nieustannie pobrzmiwa śpiew ku czci uniwersalnego piękna²⁶. Otwarte okno a za nim prowansalski pejzaż wskazuje na źródło, z którego bije światło, owa siła sprawiająca że „świat odradza się z każdą chwilą”.

Dla Kazimierza Zielenkiewicza, tworzącego pod pseudonimem Caziel, lata okupacji spędzone w Aix-en-Provence, mimo wielu trudów egzystencji, były okresem niezwykle istotnym gdy idzie o rozwój artystyczny²⁷. Bliskość miejsc odwiedzanych przez Cézanne’a pobudzała do pracy i zmuszała do refleksji nad istotą wizji mistrza z Aix. Stosując „metodę Cézanne’a” w pejzażu, w martwej naturze czy portrecie Caziel rozpatrywał znaczenie koloru jako elementu budującego obraz. Cykl widoków góry św. Wiktorii z 1944 r. pozwala prześledzić metodę analityczną, która z płótna na płótno, przez kolejne transformacje, prowadziła artystę ku syntetycznej wizji natury. Środowisko artystyczne, w którym obracał się Caziel w latach przymusowego pobytu w Aix, wywarło na artystę wpływ równie duży co obcowanie z pejzażami i ze sztuką Cézanne’a. Malarze i pisarze chroniący się do wolnej strefy do jakiej należało Aix-en-Provence, stworzyli bardzo aktywną kolonię artystyczną. Zielenkiewicz nawiązał bliskie kontakty z członkami tej grupy, z Francisem Tailleux (1913–1981) oraz z Pierrrem Tal-Coat (1905–1985), którzy zamieszkiwali w starym domu zwanym Château Noir, uwiecznionym przez Cézanne’a na wielu płótnach. Prowansalskie rozmowy o sztuce w otoczeniu, które przywodziło na myśl samotnika z Aix, wspólne zainteresowanie nowymi drogami sztuki połączyło artystów. W pierwszych latach po wojnie wszyscy zwrócili się ku abstrakcji.

W 1940 r., inny polski malarz, Sasza Blonder (André Blondel 1909–1949), znalazł schronienie w Aix-en-Provence²⁸. Niewiele dzieł zachowało się z tego trudnego przecież okresu, który miał jednak duże znaczenie jak twierdził sam artysta:

²⁵ W maju 1940 r. Zawadowski przeniósł do Aix-en-Provence paryską filię krakowskiej Akademii, strukturę, którą kierował po odejściu profesora Pankiewicza na emeryturę. Żywot „prowansalskiej” filii był krótki, ponieważ działania wojenne uniemożliwiły swobodne przemieszczanie się artystów. Wiadomo jednak, że w sposób nieoficjalny Orcel odgrywało istotną rolę jako ważne centrum kultury, miejsce spotkań polskiej inteligencji.

²⁶ Jan Wacław Zawadowski, *Pracownia*, ok. 1940, Orcel, olej na płótnie, 89 × 116 cm, Aix-en-Provence, własność rodziny artysty.

²⁷ Zielenkiewicz był ochotnikiem w armii polskiej we Francji, został zmobilizowany w Coëtquidan, a zakończył służbę w Marsylii. Razem z żoną Lutką Pink, osiedlił się w pobliskim Aix-en-Provence, gdzie korzystał z cennych lekcji profesora Zawadowskiego.

²⁸ Sasza Blonder, postać krakowskiej awangardy artystycznej, związany z organizacjami lewicowymi, uczestniczył w organizacji artystów Żywi (1932) i od 1933 r. był członkiem pierwszej Grupy Krakowskiej (1933–1937). Blonder znalazł się na południu w roku 1940 r., po demobilizacji w Tuluzie. Spędził dwa lata w Aix-en-Provence, ukrywany przez osoby związane z ruchem oporu.

Po wojnie, kiedy będziemy mieć już wszystkie konieczne do pracy przybory, wspomnimy ten czas gdy brakowało płótna i farb i pomyślimy, że mimo wszystko wiele się wtedy nauczyliśmy²⁹.

W 1943 r., Blonder już jako André Blondel zamieszkał w Carcassonne. Malował często w Collioure, tam paleta jego zaczęła się rozjaśniać. Kompozycje stały się syntetyczne, wzmocniona gama kolorystyczna uzyskała oprawę czarnych konturów, ożywiających kompozycję nowym rytmem; malarstwo Blondela zbliżyło się do abstrakcji. Od 1945 r. Blondel związał się szczególnie z rodzinnym miastem swej żony, z portem Sète. Jego malarstwo leżące między abstrakcją a figuracją, silnie oddziaływało na lokalne środowisko artystyczne. Blondel zalicza się, obok François Desnoyera (1894–1972), do głównych twórców grupy zwanej Ecole de Sète.

Okres ucieczki na południe w czasie okupacji hitlerowskiej dla niektórych artystów zdecydował o rozwoju kariery i o osiedleniu się na stałe nad Morzem Śródziemnym. Ludwik Klimek (1912–1992), ukrywający się również w Aix-en-Provence, po zakończeniu wojny zdecydował się osiąść na Lazurowym Wybrzeżu, porzucając tym samym myśl o powrocie do Paryża.

Moja przyszłość była już wytyczona, wspominał później, zdecydowałem wyruszyć na odkrywanie południa Francji i zanurzyć się w przeszłość, która w moim przekonaniu reprezentuje jedyną, godną akceptacji rzecz, wciąż jest obecna przez legendy, w których więcej znajduje się prawdy niż w smutnej codzienności raczącej nas przykładami ohydnych realiów³⁰.

Nie wszyscy spośród ukrywających się na południu Francji artystów polskich lub polskich żydowskiego pochodzenia znaleźli tu ocalenie. Wielu z nich nie uniknęło aresztowań i deportacji, wspomnijmy choćby Jerzego Aschera (1884–1943) zatrzymanego w La Ciotat czy Ignacego Hirszfanga (1890–1943) aresztowanego w Saint Paul koło Vence³¹.

Sytuacja geopolityczna Polski po drugiej wojnie światowej wpłynęła znacząco na istotę kontaktów polskich artystów z południem Francji. Były one w tym okresie wynikiem indywidualnej inicjatywy, a nie rezultatem grupowych, zinstytucjonalizowanych projektów. Polska obecność na południu Francji po II wojnie miała dużo mniejszy zasięg i zupełnie inne znaczenie niż w okresie poprzednim. Mimo złagodzenia reżimu po 1956 r., artyści polscy pragnący wypowiadać się swobodnie wybierali emigrację, porzucając decyzję o powrocie do kraju w przypadku, gdy wojna zastała ich na obczyźnie lub wyjeżdżając na stałe za granicę. Z punktu widzenia oficjalnych kontaktów, doszło do zamrożenia stosunków między polskimi kręgami twórczymi poza granicami a artystycznym środowiskiem w Polsce, sytuacja ta utrzymała się na długie lata. Oficjalne kontakty dotyczyły wybranych jednostek. Kariery wielu polskich artystów tworzących poza granicami Polski zależały w związku z tym prawie wyłącznie od instytucji kraju przyjmującego i od stopnia zorganizowania emigracji polskiej tam działającej. Owe rozdarcie stało się zjawiskiem charakteryzującym scenę polskiej kultury.

Atrakcyjność francuskiego południowego wybrzeża, choć mniejsza niż przed wojną, nie ustawała jednak, podbudowana obecnością wielkich twórców. Przypomnijmy,

²⁹ Wypowiedź Saszy Blondera (André Blondela); cyt. za: *André Blondel 1909–1949. Peintures, dessins. Avril 1980*, [katalog wystawy], Carcassonne 1980 [tłum. M. Ch.-F.].

³⁰ J. Bernard, *L'éternel printemps de Klimek*, Nice-Matin 16.12.1991 [tłum. M.Ch.-F.].

³¹ Na liście straconych w czasie wojny a pracujących na południu malarzy znajduje się także Roman Kramsztyk, który zginął w getcie warszawskim w 1942 r., oraz Henryk Epstein (1891–1944), zatrzymany w Epernon, deportowany do obozu w Auschwitz, gdzie zginął w 1944 r.

że Pablo Picasso (1881–1973) działał w Antibes, Vallauris, Cannes, Mougins, Vauvenargues, Pierre Bonnard wciąż ceniony w polskich kręgach mieszkał w Le Cannet, wielu wybitnych artystów jak Henri Matisse, Marc Chagall (1887–1985), Jean Dubuffet (1901–1985) osiadło w Vence; Raoul Dufy miał pracownię w Forcalquier, a wspomniany już André Derain osiadł w Aix-en-Provence. Większa część polskiego dorobku artystycznego związanego z południem była w tym okresie udziałem twórców, którzy wzorem francuskich kolegów osiedlili się tu na stałe. Kisling powrócił z Ameryki i w 1948 r. otworzył ponownie pracownię w Sanary. Uznany przez Matisse'a za jednego z najlepszych portrecistów epoki, Kisling powrócił do portretu, malując w 1952 r. *Arlezjankę*, kobietę z Arles w stroju tradycyjnym, typ postaci owianej nutą nostalgii i tajemnicy³². Portret ten potwierdza niepodważalną rolę mitu i świadczy o jego przetrwaniu w powojennym świecie. *Arlezjanka* wpisała się w cykl obrazów o charakterze idyllicznym, przywołujących mityczną przeszłość i ideał wyrażany przez postać kobiety.

Również Mela Muter powracała latem na południe, do Awinionu, gdzie posiadała niewielkie mieszkanie³³. Uczestniczyła w życiu artystycznym miasta, wystawiając wspólnie z plastykami ze Stowarzyszenia Niezależnych. Wielka dama malarstwa stała się postacią znaną w Awinionie, zarówno ze względu na swe wysoko cenione malarstwo lecz także z przyczyn ludzkich, jako osoba znosząca z godnością trudy życia. W jej powojennej twórczości ważne miejsce zajmował pejzaż. Wyprawy w górzyste okolice z wiekiem stawały się coraz trudniejsze, malowała więc to co widziała z okna, brzegi Rodanu lub widoki pobliskiego parku Promenade des Doms. Artystka zmarła w Paryżu w 1967 r., koniec życia spędziwszy w skrajnej nędzy. W Awinionie uczczono artystkę organizując rok później, w Muzeum Calvet, sporą wystawę monograficzną. Rzadkie, ale niezwykle oczekiwane wystawy malarstwa Meli Muter w Awinionie, jak również pojawiające się na lokalnych aukcjach sztuki i osiągające wysokie ceny obrazy polskiej artystki przypominają, że wpisała się ona trwale w dziedzictwo kulturowe tego regionu.

Artystą, którego kariera rozpoczęła się prawdziwie dopiero na południu Francji był Ludwik Klimek, student krakowskiej akademii. W przeciwieństwie do swych kolegów, Klimek w latach przedwojennych nigdy nie wystawiał w Polsce. W 1947 r. osiedlił się tuż przy granicy włoskiej, w Menton, zafascynowany pięknem południowego wybrzeża. Był jednym z pionierów Międzynarodowego Biennale Sztuki, w którym uczestniczył do 1972 r.³⁴ Został dwukrotnie nagrodzony, w 1951 i 1953 r. (srebrny medal). Brał udział w wielu salonach i wystawach, które w okresie powojennym mnożyły się na Lazurowym Wybrzeżu. Malując w Vallauris, w latach 1950–1952, poznał Pabla Picassa, co odzwierciedliło się w twórczości z tego okresu. Klimek miał jednak swój własny

³² Mojżesz Kisling, *L'Arlésienne*, 1952, olej na płótnie, 101 × 73 cm, Genewa, Muzeum Petit Palais.

³³ Władze Awinionu przydzieliły artystce lokal w budynku przylegającym do skalnego wzniesienia Rocher des Doms, u podnóża katedry, na nabrzeżach Rodanu, pod numerem 24 Quai de la Ligne. Mieszkanie składało się z dwóch pomieszczeń, artystka zamieszkiwała tam do 1964 r.

³⁴ Menton było pierwszym miastem francuskim podejmującym taką inicjatywę artystyczną. W latach 1951–1954 i 1964–1979, miasto zorganizowało w ramach Biennale 20 wystaw. Statut Międzynarodowego Biennale Sztuki w Menton wzorował się na statucie sekcji plastycznej Biennale weneckiego. Nabór na szczeblu krajowym i międzynarodowym opierał się na działaniu komisji złożonych najczęściej z dyrektorów muzeów. Duffy, Rouault, Braque, Picasso, Matisse, Chagall, Dali, Delvaux, Sutherland byli honorowymi patronami tej manifestacji. Biennale w Menton dawało artystom przestrzeń swobodnej wypowiedzi, w której spotkać się mogły różne tendencje sztuki, figuracyjne i abstrakcyjne.

świat, zaludniony głównie przez postaci kobiece, wywodzące się z mitów, legend czy z historii biblijnych, jak Heliady, najady, syreny, egzotyczne boginie czy postaci kąpiących się. Czerpanie z mitów wiązało się u Klimka z wyrazem lęków, niepokojów bardziej niż z przywołaniem hedonistycznych rytuałów, tak jak to miało miejsce u Picassa. Klimek, w głębi duszy romantyk, zafascynowany muzyką i poezją równie mocno jak malarstwem, zamykał swą wrażliwość w wizjach ekspresyjnych, ocierających się niejednokrotnie o groteskę. Przez 45 lat działalności artystycznej na Lazurowym Wybrzeżu, Klimek pozyskał miano „twórcy śródziemnomorskiego” oraz szerokie grono amatorów i kolekcjonerów. Pozostawił po sobie olbrzymią spuściznę, we Francji niestety nieco zapomnianą, a w Polsce zupełnie nieznaną³⁵.

Polska obecność na południu Francji po 1945 r. utwierdziła się dzięki oddziaływaniu kilku ośrodków kultury związanych z aktywnością wybitnych postaci jak Jan Wacław Zawadowski w Aix-en-Provence, Józef Jarema i Maria Sperling w Nicei oraz Witold Gombrowicz w Vence.

Zawadowski dzielił twórczą pracę między Paryż a południe, gdzie pracował i wystawiał, podróżował często za granicę, utrzymywał także kontakty z krajem rodzinnym³⁶. „W malarstwie polskim XX wieku zajmuje Zawadowski miejsce obok najwybitniejszych naszych twórców” — pisał w 1976 r. Karol Estreicher³⁷. Zawado, który nie pragnął sukcesu za wszelką cenę, pozostał w Polsce artystą znanym wąskiej grupie koneserów. Dlatego należy podkreślić jak ważną rolę odgrywał na emigracji, wśród polskich twórców, a także jak echa jego sztuki docierały do kraju. Oddziaływanie Orceł jako ośrodka kulturalnego, opisywane już w odniesieniu do poprzednich okresów, nie ustało, artyści, krytycy i amatorzy sztuki wciąż odwiedzali gościnny dom Zawadowskiego. Dotyczyło to także, choć w mniejszym stopniu, artystów polskich. Spośród artystycznych przyjaciół Zawadowskiego z twórcami emigracyjnymi wyróżnić trzeba znajomość ze Zdzisławem Ruzzkowskim (1907–1991), Konstantym Brandlem (1880–1970) czy Franciszką Prochaską (1891–1972) osiadłym w Aix-en-Provence w 1958. Posiadłość Zawadowskiego stała się miejscem, które należało koniecznie odwiedzić będąc w okolicach Aix. Wielu malarzy polskich odwiedzało mistrza, zwłaszcza w latach 70., gdy łatwiej było wydostać się z kraju. Zawado, z serca „Prowansalczyk”, związał się z ziemią, którą pokochał i uprawiał. Pozostawał zawsze blisko natury, uznając ją za najważniejsze źródło inspiracji. Motyw jednak był jedynie punktem wyjścia do kontemplacji, do rozwinięcia wizji sublimującej otaczające artystę piękno. Odwoływał się do środków plastycznych zbliżonych do abstrakcji, do „wielkiego” tasyzmu,

³⁵ Dorobek jego oszacowany jest na około 3 tys. prac. Klimek jest artystą zapomnianym przez galerie i muzea, lecz obecnym na rynku sztuki. Jego malarstwo ma wielu amatorów, głównie na Lazurowym Wybrzeżu. W zbiorach Archiwum Emigracji w Toruniu znajdują się dwie akwarele Ludwika Klimka.

³⁶ Zawadowski utrzymywał kontakty z rodziną w Polsce zwłaszcza z bratem Witoldem Zawadowskim z Warszawy i z siostrą Heleną. Korespondencja braci jest przechowywana w rodzinnym archiwum Zawadowskich w Warszawie. W 1949 r. władze polskie zaproponowały Zawadowskiemu objęcie katedry w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zawado nie przyjął propozycji. Czekał dziesięć lat by móc pokazać swe dzieła w Polsce. Dopiero w latach 70. dwie duże wystawy przywróciły pamięć o artyście tworzącym w Prowansji; zob.: „Wystawa malarstwa Jana Wacława Zawadowskiego (z Francji) i Franciszka Walczowskiego”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1959; „Zawadowski. Akwarele”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Wrocław 1974; *Zawado — Jan Wacław Zawadowski. Malarstwo*, [wstęp I. Trybowski, H. Bartnicka-Górska], [katalog wystawy], Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1975.

³⁷ Archiwum Izabeli Lote w Orceł, K. Estreicher, Maszynopis z 8 kwietnia 1976, wysłany Zawadowskiemu do Orceł.

który pozwalał mu docierać do istoty rzeczy, przywoływać raczej niż przedstawiać. Codzienna konfrontacja z motywami Cézanne'a, nie odstraszała go ani też nie spowodowała, że uległ wizji mistrza z Aix. Zawado podchodził do tych motywów z wielką swobodą, swą interpretacją wykraczając poza ramy stworzone przez model. W wielkich *Kąpiących się* z 1960 r. nie znajdujemy ani plastycznych odniesień do metody mistrza, ani cytatów odsyłających nas bezpośrednio do dzieł Cézanne'a. Światło i woda obmywają jednolitą strugą ciała zażywające tej mistycznej kąpieli. Kobięce postaci uczestniczą w rytuale sublimacji świata. Uczestnictwo owe zmienia ich wrażliwe istnienie nadając im charakter ponadczasowy, czyni z ciał kąpiących się byt, przemienia je w ideał szczęśliwego bytowania. Zawadowski wypowiada się tu bezsprzecznie jako malarz i również jako poeta.

W latach 50., w Nicei dwoje artystów polskich Maria Sperling (1898–1995) i Józef Jarema (1900–1974) wpisało się w szereg znanych twórców z kręgu abstrakcjonizmu. Przybycie w 1950 r. Józefa Jaremy do Nicei, gdzie Maria Sperling mieszkała już od przedwojnia, było początkiem ich wspólnej kariery, obfitującej w wydarzenia artystyczne. Malarstwo Marii Sperling zwróciło się od figuracji ku abstrakcji, a zmiana ta była jak można sądzić, wynikiem wpływu Jaremy, który zamieszkał z nią w willi „Joyeuse”, w nicejskiej dzielnicy La Lanterne. Jarema promieniował energią i talentem organizatora życia kulturalnego. Wspólnie założyli Art Club w Nicei, prezesem został sam Jarema, a Picasso i Matisse zostali członkami Komitetu Honorowego. W 1963 r. zorganizowali pierwszy na Lazurowym Wybrzeżu Festiwal Sztuk Plastycznych, który swym zasięgiem obejmował Antibes, Cannes, Monako i Niceę³⁸. Z początkiem lat 60. Jarema zaczął wyzwać się ze sztywnych reguł abstrakcji geometrycznej, o czym świadczą jego zapiski na temat koloru czy też rozwijanie techniki gwaszu. Kolor „zorganizowany”, odpowiadający sile emocji artysty, stał się najważniejszym komponentem obrazu. Artysta podążał ku temu, co sam nazwał „abstrakcjonizmem lirycznym”. Nowa dynamika jawiąca się w jego dziełach wynikała ze sposobu traktowania materii, ze sposobu „formowania się koloru” na „widocznej i odczuwalnej” powierzchni obrazu. Poszukiwania w dziedzinie materii twórczej zajmowały oboje artystów przez cały okres ich aktywnej działalności w Nicei. Jarema wykonywał kolaże, reliefy, eksperymentował nowe techniki łącząc gwasz z olejem, dorzucał kredę, używał różnych podkładów, łącznie z papierem pakunkowym i gazetami. Maria Sperling pracowała nad mozaikami, gobelinami, kolażami³⁹. W 1955 r. artyści zainstalowali w willi „Joyeuse” warsztat tkacki, co umożliwiło realizację własnych projektów, a także wykonywanie gobelinów według projektów innych znanych twórców jak Arp, Bloc, Magnelli czy Villon. Maria Sperling i Józef Jarema posiadali sztukę „wytwarzania wokół siebie atmosfery spokojnej przystani po to, aby przekładać swoje myśli na język barw, kształtów, materii”⁴⁰. Ta właśnie atmosfera przyciągała do willi „Joyeuse” artystów francuskich, włoskich, szwajcarskich, a również i polskich. Z wiadomych powodów przyjeżdżała tu Maria Jaremińska, a z dawnych kolegów odwiedzał to miejsce Jan Cybis.

³⁸ Festiwal powstał przy współpracy krytyka Jacquesa Lepage'a oraz artystów J. Villeri, P. Faniesta, A. Hayarta, N. Sufren-Reymonda. Istniał jako wydarzenie kulturalne do 1966. Jarema zapraszał do uczestnictwa artystów włoskich, z którymi miał kontakt podczas częstych wyjazdów do Rzymu.

³⁹ Maria Sperling interesowała się także technikami na papierze, wypracowała nową metodę pracy przy użyciu tuszu litograficznego, kładąc go bezpośrednio na papier.

⁴⁰ Ch. Leprette, *Świat kolorów*, [w:] *Sonorité visuelle: Maria Jaremińska, Witold Gombrowicz, Józef Jarema*, [katalog wystawy], Kraków 2004, s. 45.

Uprzywilejowanymi i jakże częstymi gośćmi bywali tu Rita Labrosse i Witold Gombrowicz, przebywający w Vence od 1964 r. Gombrowicz posiadał liczne kontakty, również z polskimi twórcami. Willa „Alexandrine” w Vence była miejscem spotkań środowiska artystycznego podobnie jak dom Jarearów. Kontakty między Gombrowiczem a Jarearą, pisarzem a malarzem, są obecnie przedmiotem badań naukowych, które obalają mit o braku zainteresowania Gombrowicza sztukami plastycznymi.

Gombrowicz kultywowa pewien rodzaj pogardy dla malarzy. Paradoksalnie jednak, po przybyciu do Vence otoczy si głównie artystami plastykami.

Nasi najbliżsi przyjaciele, przez te całe pic lat, byli to przede wszystkim malarze Du-buffet, Józef Jarema, Maria Sperling, Kazimierz Glaz, Teresa Stankiewicz [...]

— wspominał Rita Gombrowicz⁴¹. Z pewnością to właśnie kontakt z Jarear sprawi, że Gombrowicz postanowił „nauczy si lubi malarstwo”, a pierwszym krokiem w tym celu było wypoczenie od Jaremy i od Marii Sperling kilku dzie do willi „Alexandrine” w Vence. Wypoczajc i zwracając dzieła, Gombrowicz stworzy coś na ksztalt galerii. Jego efemeryczna kolekcja sztuki wciz si zmieniała, dzieła wędrowały z miejsca na miejsce, według wskazówek pisarza, który tym samym „komponowa” ściany domu w Vence. Mimo, iż obecnoc Gombrowicza w Vence sama w sobie nie stanowiła celu podroy artystów, jednak miała ogromne znaczenie dla artystów z otoczenia pisarza. Kontakty Gombrowicza z polskimi artystami na Lazurowym Wybrzeżu to bardzo ważny rozdział w historii polskich środowisk artystycznych na emigracji⁴².

Pudnie Francji było obszarem poszukiwa artystycznych malarzy skłaniających się ku abstrakcji, oddziaływało także na ekspresjonistw⁴³. Dziaalnoc plastyczna Mieczysława Janikowskiego (1912–1968) przebywającego we Francji od 1947 r. rozwijała się na dwoch płaszczyznach. Artyst zajmowa abstrakcjonizm, bdacy wówczas w centrum debat estetycznych. Janikowski przeszedł od lirycznych abstrakcji „impresjonistycznych” do bardziej surowej abstrakcji geometrycznej. Jednocześnie kontynuowa studiowanie pejzażu, a szczegolnie pejzażu prowansalskiego. To w okolicach Aix-en-Provence i Nicei prowadzi dialog z natur, a także dialog ze sztuk ulubionych mistrzów — Bonnarda i Matisse’a. Dziś Janikowski znany jest ze swoich kompozycji abstrakcyjnych, zajmuje istotne miejsce w historii sztuki jako jeden z ważniejszych abstrakcjonistów polskich. Nie należy jednak pomija olbrzymiego dorobku tego artysty zwiazanego z pejzażem pudniowym. Liczne ptนา, akwarele, gwasze i rysunki świadczą o roli jaką odgrywało pudnie w wyksztalceniu si wizji artystycznej Jani-

⁴¹ R. Gombrowicz, *Gombrowicz en Europe: témoignages et documents: 1963–1969*, Paris 1988, s. 313–314 [tłum. M.Ch.-F.]. Do tej listy artystów Piotr Millati dopisuje jeszcze Marca Chagalla, a także artystów polskich, malarza Marka Oberlandera i grafika Jana Lenic.

Zob.: P. Millati, *Gombrowicz i malarstwo*, [w:] *Sonorit visuelle*, s. 25–37.

⁴² Kazimierz Glaz w czasie pobytu w Vence przeywa, tak jak inni plastycy, ataki i prowokacje Gombrowicza zwiazane ze sztuk. Z tych kontaktów i dyskusji zrodziła się przyjan. „Szkoa Gombrowicza” trwająca przez trzy lata pobytu Glaza w Vence, uformowała młodego artyst i pomogła uniknc łatwych rozwiaza w sztuce; zob.: K. Glaz, *Gombrowicz w Vence i inne opowiadania*, Kraków 1989.

⁴³ Należy przypomniec poszukiwania artystyczne malarzy ekspresjonistów nalezcych do pokolenia Arsenala. Marek Oberlander (1922–1978) przebywa w Nicei od 1965. Izaak Celnikier (ur. 1923) jest do dziś zwiazany z okolicami miasta Menton, gdzie często przebywa i tworzy. Pudniowe dzieła obu artystów nalezcych do pokolenia naznaczonego przez wojnę i historię wyrażają głębokie, wewnętrzne przeżycia, lecz odbiegają od wstrząsających obrazów napietnowanych okrucieństwem wojny.

kowskiego. Południe było szkołą światła dla wielu twórców, dla Janikowskiego było jednak czymś o wiele istotniejszym. Poszukiwania jego nie dotyczyły wyłącznie gry światła, posuwały się dalej prowadząc do refleksji nad źródłem, nad początkiem abstrakcyjnej wizji. Studiowanie natury, kontemplacja pejzażu prowansalskiego naprowadziły artystę na główne zagadnienia jego sztuki, na kwestie światła wychodzącego, emanującego z obrazu oraz na zagadnienia rytmu naturalnego oddawanego przez kompozycję abstrakcyjną.

Janikowski doszedł do abstrakcji studiując naturę, a raczej zjawiska optyczne występujące w naturze. To dążenie prawdziwych abstrakcjonistów

— twierdził Tadeusz Kantor⁴⁴. W prowansalskiej twórczości Janikowskiego motywy drzewa oliwnego pojawiają się bardzo często, ukazywane w różnych technikach, olejnej czy w akwareli, i odmieniane w różnorodnych, bardzo lirycznych gamach chromatycznych. Drzewo oliwne, znak naturalnego rytmu w południowym pejzażu, wnosi do kompozycji elementy poezji i muzyki, stając się świadectwem wielkiej wrażliwości Janikowskiego.

Rok 1980 otworzył nowy rozdział w historii współczesnej Polski. Proces demokratyzacji wiązał się z walką o prawo do wolności przekazu. Wydarzenia stanu wojennego wywołały nową falę emigracji. Południe nie było celem emigrantów, Paryż odgrywał tu dużo ważniejszą rolę. Związanie się artystów z południem było zjawiskiem dotyczącym niewielu osobowości, którym udało się rozwinąć artystyczne działania z dala od dynamiki francuskiej stolicy. Przykład artystów Stanisława (Saszy) Stawiarskiego (ur. w 1941 r.) i Kazimierza Pomagalskiego (ur. w 1938 r.) ukazuje charakterystykę nowej emigracji, która starała się nie utracić więzów z Polską i rozwijając działalność artystyczną za granicą utrzymywała również kontakty z krajem.

Sasza Stawiarski w 1975 r. zamieszkał w położonej niedaleko Saint Tropez miejscowości Ramatuelle. Uczestniczył w życiu artystycznym regionu, starając się również o kontakty z Polską. To trudne dla rozwoju artystycznej kariery rozdwojenie, po zmianach politycznych w Polsce w 1989 r., stało się rzeczywistością nie dziwiącą już nikogo. Artysta odzyskał możliwość tworzenia niezależnie od granic, bez konieczności zrywania więzów kulturowych, miał jakże ważną swobodę wyboru. Otworzyła się przed nim możliwość wzbogacania narodowego dorobku o dzieła rodzące się z obcej, śródziemnomorskiej inspiracji, powstałe poza granicami kraju. W miejsce rozdzierającej konieczności wyboru, którego w poprzednim okresie dokonywać musiał niejeden polski artysta, pojawiła się swoboda decyzji, podbudowana ekonomiczno-politycznymi uwarunkowaniami. Jedynym imperatywem pozostała zdolność adaptacji i umiejętność czerpania ze zróżnicowanych źródeł inspiracji. Stawiarski, którego twórczość od 1972 sytuowała się między francuskim południem a Polską, potrafił pogodzić dwie wizje, śródziemnomorską i polską — obie odpowiadają ściśle ustalonym regułom określającym formę i kolor.

Kazimierz Pomagalski należy dziś do środowiska artystycznego Aix-en-Provence. Od 1987 r. przedstawiał regularnie swe prace w Aix i w innych miastach regionu. Już pierwsze wystawy „malarza Polaka” wzbudzały zainteresowanie, intrygowały publiczność. Usytuowane między abstrakcją a figuracją wielkie kompozycje Kazimierza Pomagalskiego ukazywały ruch materii, masy i wyłaniające się z nich postaci. W ciemności i w świetle pojawiały się i znikwały fragmenty światów i ludzkich sylwetek, czytelne

⁴⁴ T. Kantor, *Réminiscences: avec Mietek Janikowski*, [w:] *Janikowski*, [katalog wystawy], Paris, Institut Polonais, Paris 1997.

lub tylko lekko nakreślone, nie ciała lecz ich ewokacje. Pamięć kulturowa artysty podsuwała mu owe bogate wizje, których odczytywanie mogło się odbywać na wielu płaszczyznach. Można więc zadać pytanie o rolę jaką odgrywało południe przy powstawaniu kompozycji tak uniwersalnych. Odpowiedź wypływa z obserwacji ewolucji dzieła malarza, które pod wpływem kontaktu z obszarem śródziemnomorskim, zyskało nowe walory, stało się bardziej przejrzyste. *Siła pierwotna* (2006), obraz namalowany na wystawę z okazji setnej rocznicy śmierci Cézanne'a, wskazuje na stosunek artysty do nauki mistrza, która prowadzi od obserwacji do odkrycia rytmu⁴⁵.

Przestrzeń mnie interesuje, mówi artysta, próbuję zabudować przestrzeń obserwując jak skonstruowany jest krajobraz⁴⁶.

Dla Pomagalskiego południe to obszar pozwalający na ciągłe wzbogacanie doświadczeń. Stąd czerpie siły i inspiracje, co czyni z niego artystę dwóch przestrzeni kulturowych, polskiej i śródziemnomorskiej.

W polskim życiu artystycznym obserwuje się w ostatnim dziesięcioleciu wzrost zainteresowania plenerami, tradycyjnie łączącymi się z akademickim systemem nauczania. Zjawisko to wiąże się z inicjatywami indywidualnymi, a zwłaszcza z inicjatywami grupowymi. Tradycja pracy w plenerze przetrwała w głównej mierze dzięki kolorystom i ich uczniom związanym z artystycznym środowiskiem krakowskim⁴⁷. Z początkiem lat 80. krakowski Związek Polskich Artystów Plastyków odpowiedział na zaproszenie niemieckiej Neue Darmstadter Sezession i przystąpił do wspólnej organizacji podróży na południe Francji, do miejscowości Mirabel w departamencie Ardèche⁴⁸. W tym artystycznym, pionierskim projekcie wzięło wówczas udział piętnastu artystów z Krakowa. Inicjatywa plenerów mogła wzbudzać wątpliwości jako idąca wbrew duchowi czasu. Program uwzględniał oprócz pracy na miejscu również wyjazd na Lazurowe Wybrzeże, zwiedzanie ważnych dla historii sztuki miejsc jak Nicea, Antibes czy Saint Tropez. Idea pracy na południu nie miała z pewnością w sobie nic rewolucyjnego, ale odpowiadała wewnętrznej potrzebie uczestników plenerów. Spośród polskich artystów biorących udział w plenerach na południu, Włodzimierz Kunz (1926–2002) był tym twórcą, u którego owa wewnętrzna potrzeba ujawniała się chyba najsilniej. Kunz odwoływał się, począwszy od lat 60., do kultury śródziemnomorskiej w cyklach grafik i w pracach olejnych. Śródziemnomorskie inspiracje ożyły w pracach z lat 80. po powrocie artysty z podróży na południe. Powstały serie obrazów o znamienitych tytułach: *Lato w Antibes*, *Plaża w Antibes*, *Małe lato*, *Antibes — stół weselny*, *Morze Śródziemne — dyptyk*. U Kunza reminiscencje spotkań z południem dotyczą sfery wyrazowo-symbolicznej, wiążą się z wyborem motywów i przedmiotów wkomponowanych w płótno. Mamy do czynienia z metaforą, a nie z ewokacją południowej rzeczywisto-

⁴⁵ Wystawa „Cézanne livre-toi”, Arteum, Muzeum Sztuki Współczesnej, Chateaufort-Le-Rouge 11 maja–22 lipca 2006 r., Kazimierz Pomagalski, *Siła pierwotna*, (*L'élan initial*), 2006, olej na płótnie, 91 × 118 cm, kolekcja prywatna.

⁴⁶ Zob. wypowiedź artysty z 1996 r. w: Kazimierz Pomagalski. *Saveur de l'inconnu*, [film dokumentalny], Conseil Général de Haute Provence, Vidéosol 1996.

⁴⁷ Podróże artystyczne Juliusza Joniaka (ur. 1925) i Teresy Wallis (ur. 1926), stanowiące nieodłączną część pracy twórczej i będące stałym źródłem inspiracji, wpisują się w ową kolorystyczną tradycję.

⁴⁸ Fotograf Pit Ludwig, przewodniczący niemieckiej Neue Darmstadter Sezession i polski rzeźbiarz Antoni Hajdecki, prezes krakowskiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków stali na czele tego przedsięwzięcia. Dwadzieścia lat międzynarodowych plenerów w Mirabel dowiodło, że ta inicjatywa była potrzebna.

ści. Biel traktowana jako kolor, lecz także jako materia, nabiera dwójakiej funkcji, plastycznej i symbolicznej, łagodzi strukturalny rygor formy, wzbogaca się o subtelne odcienie, stając się celem samym w sobie. „Pozwala mi ona, mówił artysta, łatwiej przywołać porażającą i zarazem cudowną obecność słońca”⁴⁹. Włodzimierz Kunz wyrażał swą przynależność do kultury śródziemnomorskiej tworząc własną poetykę, w której pobrzmiewa afirmacja życia. Spotkanie ze śródziemnomorskim południem artysta rozpatrywał w sferze filozoficznej. Było ono źródłem impulsu, a nie źródłem motywów pejzażowych, mimo całego piękna odwiedzanych miejsc. Kunz rozumiał południe jako kolebkę europejskiej cywilizacji, skrzyżowanie wpływów kultur greckiej i rzymskiej, obszar odwiecznie związany z aktem tworzenia. Nic więc dziwnego, że „południowe konwersacje” przeniósł do krakowskiej pracowni, w której powstał cykl obrazów *Morze Śródziemne 2000*.

Jakie są powody, dla których współcześni twórcy obierają formę pracy twórczej jaką jest plener zabierając sztalugi na wyprawy ku śródziemnomorskim wybrzeżom? Plener zorganizowany w 2004 r., w okolicach miejscowości Les Arcs, niedaleko Draguignan, z inicjatywy polskiego kolekcjonera Krzysztofa Musiała, właściciela posiadłości La Tournavelle, stworzył okazję do przeanalizowania tego zagadnienia. Sześciu zaproszonych na plener malarzy łączyła przynależność do tego samego pokolenia (ur. między 1954–1969 r.) i to samo miejsce artystycznej edukacji i aktywności — Kraków⁵⁰. Poza tym stanowili grupę artystycznie bardzo różnorodną. Dlaczego zaakceptowali propozycję pracy w plenerze, uważanej przecież za metodę „archaiczną” i źle ocenianą w środowisku współczesnych twórców? Spotkanie z południem jest kuszące samo w sobie. Jak się okazało praca w plenerze może stanowić pewną alternatywę dla pracowni. Wyjście na plener stanowiło konfrontację artysty z naturą i zasługiwało, jako takie, na dokumentację każdej spędzonej na owej konfrontacji chwili. Zdjęcia, filmy, zapiski, dzienniki, autoportrety świadczyły o prawdziwej istocie „współczesnych” plenerów. Różne nośniki medialne pozwalały na dokładny zapis zjawisk związanych z odczuwaniem natury — przedmiotem studiów nie była przecież sama natura, lecz atmosfera i sytuacje, a więc wywoływane spotkaniem z południową przyrodą wrażenia (lub ich brak). Część dokumentacyjna okazała się być tak samo ważna lub wręcz ważniejsza od samej pracy w plenerze. Nowym elementem we współczesnym rozdziale historii plenerów stał się znamienny „brak dzieł”, sens pustki, afirmacja tego, co nie-namalowane. Plener stał się dla artystów przede wszystkim badaniem samego siebie, okazją do eksploracji własnych możliwości bardziej niż studiowaniem otaczającej rzeczywistości. Prawdziwym celem było osiągnięcie, przez konfrontację, świadomości artystycznej, a nie odnalezienie utraconych więzów łączących artystę z naturą. Dzieła które powstały w zaciszu pracowni, po powrocie z południowego pleneru, świadczą jednak, że osobiste więzi artystów z południem przetrwały, przetworzone przez pryzmat własnych odczuć wróciły na płótna. Konieczny był dystans oraz wyzwolenie spod

⁴⁹ Rozmowa Włodzimierza Kunza z Pawłem Taranczewskim w: *Włodzimierz Kunz. Morze Śródziemne. Wystawa malarstwa*, [katalog wystawy], Galeria Sztuki „Artemis” w Krakowie, Gorlice 2000.

⁵⁰ Wszyscy ukończyli krakowską Akademię Sztuk Pięknych. W plenerze na południu Francji udział wzięli: Grzegorz Bednarski, Andrzej Borowski, Zbigniew Cebula, Wojciech Cwierniewicz, Mariusz Drohomirecki, Adam Marczukiewicz; zob.: *Pejzaż Południa — 2004: obrazy i rysunki z dwóch plenerów zorganizowanych w Toskanii i Prowansji przez Krzysztofa Musiała*, [katalog wystawy], Galeria Pryzmat Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, 22 marca–7 kwietnia 2005, kronikę plenerów i katalog wystawy spisał i przygotował J. Wojciechowski, K. Musiał, oprac. J. Wojciechowski, Kraków [2005].

presji tworzenia, aby spotkanie z południem przerodziło się niejako we wspomnienie o „samym sobie” na południu.

Kończąc nasze rozważania należy postawić jeszcze jedno istotne pytanie o przyszłość polskiej obecności artystycznej na południu Francji. Czy w czasach, gdy lotniska większych polskich miast otwierają się coraz szerzej na świat, francuski obszar śródziemnomorski może jeszcze stanowić atrakcyjną alternatywę?

Gdy mówimy o sztuce współczesnej nieaktualne stają się terminy stolicy czy centrum sztuki, stosowane w odniesieniu do konkretnego terytorium geograficznego. Mimo owego rozproszenia w sztuce współczesnej, południe Francji pozostaje obszarem, ku któremu coraz chętniej kierują się młodzi stypendyści polskich akademii. Studenci chętnie wybierają południowe akademie lub uniwersytety, świadomie decydując się na pracę twórczą na południu Francji⁵¹. Również tradycja artystycznych podróży pozostaje ciągle żywa, choć zmienia się sposób pracy i spojrzenie artysty na naturę. Poszukiwanie ideału twórczego, wyrażanie osobistego, intymnego związku z śródziemnomorskim wybrzeżem, definicja relacji twórca–obszar śródziemnomorski to główne aspekty współczesnej aktywności polskich artystów na południu, świadczące o kontynuacji pewnej historycznej linii, przedstawionej w powyższym opracowaniu.

„Cała przyszłość nowej sztuki to południe” — stwierdził van Gogh po przybyciu do Arles w 1888 r. Dziś wiemy, jak wielkie znaczenie miało ono dla rozwoju sztuki francuskiej i również dla sztuki polskiej XX w. Polska obecność na południu Francji obejmuje bardzo szeroki okres, związana jest z inicjatywami indywidualnymi lub z aktywnością niewielkich środowisk artystycznych, działających najczęściej z dala od awangardy. Jednak wysoka jakość i olbrzymi zasób południowych dzieł należących do narodowych dóbr kultury świadczą o dużej wadze owego zjawiska artystycznego i obligują do przywrócenia mu właściwego miejsca na kartach polskiej historii sztuki.

„PROVENÇAL CONVERSATIONS”—POLISH PAINTERS IN SOUTH FRANCE FROM 1900 UP TO THIS DAY

The current state of research on the circle of Polish artists in France in the 20th century is quite advanced, mainly thanks to the publications of Ewa Bobrowska, Anna Wierzbicka, Joanna Szczepińska-Tramer from recent years. The Author completes the research with traces left by Polish painters in the South of France. The Polish colony in Provence played a huge role in the development of Polish painting in the 20th century. It is sufficient enough to mention such names as: Moïse Kisling, Szymon Mondszejn, Henryk Hayden, Zygmunt Menkes, Kazimierz Zielenkiewicz, Waclaw Zawadowski, Sasza Blonder, Ludwik Klimek, Józef Jarema, Maria Sperling and the group of Józef Pankiewicz’ students—so called The Capists. The article brings a description of that circle, mutual relations among the painters and Polish writers who lived there, and it identifies works of art that came into being in the South of France.

KEY WORDS: Polish art in France; Polish art of the 20th century; École de Paris; M. Kisling; Sz. Mondszejn; H. Hayden; K. Zielenkiewicz; W. Zawadowski.

(m.sz.)

⁵¹ Marta Deskur (ur. 1962) i Mariusz Woszczyński (ur. 1965) to artyści znani i działający aktualnie w Polsce; oboje wzbogacali doświadczenia artystyczne na południu Francji. Marta Deskur studiowała w Szkole Sztuk Pięknych w Aix-en-Provence, Mariusz Woszczyński był stypendystą w Marsylii.

SZTUKA NA UCHODŹSTWIE. ZMIANA PARADYGMATÓW INTERPRETACYJNYCH (DOŚWIADCZENIE ROSJI I PAŃSTW EUROPY WSCHODNIEJ POWSTAŁYCH Z DAWNYCH REPUBLIK ZSRR)*

Swietłana CZERWONNAJA (Toruń)

Od „zmowy milczenia” do informacyjnego „przerwania frontu”

Sztuka na uchodźstwie (dawnych „narodów Związku Radzieckiego”) jako przedmiot badań naukowych przeżyła w ostatnich dziesięcioleciach kilka zasadniczych zmian w systemach metodologicznych i paradygmatach jej oceny i interpretacji.

Pierwszy okres — to były czasy głuchego milczenia, którym radziecka propaganda otaczała twórczość artystów, którzy wyjechali (uciekli) z „Kraju Rad” i nie wrócili do ojczyzny. Ta propaganda nie mogła dopuścić nie tylko do jakiegokolwiek postępu w rozwoju i wartościowaniu tej sztuki, ale nawet faktu jej istnienia „na uchodźstwie”. Emigranci mieli zniknąć, utonąć w niepamięci, zginąć bez śladu. Nauka o sztuce w ich krajach ojczystych (republikach ZSRR) była skazana na zafałszowanie historii sztuki narodowej XX w., z której sztucznie eliminowano sztukę artystów-uchodźców. Nieliczne wyjątki będące wynikiem koniunktury i względów taktycznych (na przykład, uparte próby czynione przez stalinowską dyplomację, aby nakłonić do powrotu do ojczyzny — śladem Maksyma Gorkiego — malarza Ilję Riepina i cała towarzysząca tym próbom kampania w prasie radzieckiej głosząca pewien „kult Riepina” w świadomości masowej) nie zmieniły ogólnego stanu rzeczy, a mianowicie konsekwentnego wyodrębnienia ideologicznego sztuki na uchodźstwie z historii kultury narodowej.

* Artykuł powstał na podstawie wykładu pt. „The art in exile: changing the interpretation paradigms in art criticism” wygłoszonego na międzynarodowej konferencji naukowej „The History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe” zorganizowanej w Toruniu w dniach 14–16 września 2010 r.

Po śmierci Stalina, w miarę stosunkowej liberalizacji reżymu komunistycznego, w latach 60.–70. XX w. wypracowano nowe metody — podstawowe mechanizmy selekcji tej sztuki, której mgliste zarysy powoli wyłaniały się w radzieckiej nauce o sztuce w takiej interpretacji, jaką można określić „pół-prawda”.

Wtedy to uznano istnienie pierwszych fal emigracji artystycznej powstałych na początku XX w. (do rewolucji w Rosji i krótko po niej, do lat 20.), przede wszystkim z rosyjskiego (oraz żydowskiego) etnicznego środowiska z nieznacznym udziałem Ukraińców (Aleksander Archipenko) i artystów innych narodowości. Te zjawiska i prądy w tamtej uznanej „rosyjskiej sztuce za granicą”, które wydawały się bliskimi, adekwatnymi panującym w „marksistowsko-leninowskiej” estetyce stereotypom „realizmu” (na przykład spuścizny Aleksandra Benoit, Zinajdy Serebriakowej, N. Feszyna) były przyjęte protekcjonalnie i łaskawie (organizowano wystawy, a władze pozwoliły na publikację katalogów i artykułów im poświęconych), natomiast tak zwany „formalizm” (nawet jeżeli chodziło o sztukę genialnych przedstawicieli rosyjskiej awangardy, takich, na przykład, jak Wassily Kandinsky) był poddany kategorycznemu ostracyzmowi i przytaczany jako przykład „pełnego zrujnowania jednostki twórczej, oderwanej od Ojczyzny”¹. Sztuka artystów-emigrantów, którzy opuścili Związek Radziecki podczas II wojny światowej i odeszli razem z wojskiem Wehrmachtu z okupowanych terenów w roku 1944 pozostawała nadal tematem tabu. Tamci uchodzący już bezwzględnie byli uważani za zdrajców i wrogów. Tylko nieliczni z tego szeregu (Ukraińiec F. Kriczewsky, Łotysz W. Purwitas i jeszcze kilku już nieżyjących klasyków narodowych kultur artystycznych) mogli znaleźć sobie miejsce w historii sztuki narodów ZSRR (taka ogólna koncepcja historii była wypracowana w latach 60.); ale można było brać pod uwagę i wymienić tylko ich dawne, wczesne, powstałe przed wyjazdem na Zachód prace.

Do nadania wartości sztuce na uchodźstwie i obecnego stosunku do niej doszło we wszystkich szkołach narodowych dawnej radzieckiej nauki o sztuce na przełomie lat 80.–90. Tamte czasy można określić jako okres tryumfalnego powrotu emigracji (jeżeli nie artystów, to przynajmniej ich nazwisk i spuścizny twórczej) do ojczyzny. Towarzyszyła temu procesowi zupełna zmiana paradygmatów interpretacyjnych i systemów aksjologicznych. Z czasem taka zmiana doprowadziła do literalnego przekształcenia się znaków (zamiast „-” pojawia się „+”) oraz do wychwalania wszystkiego tego, co jeszcze wczoraj było poddane „przekleństwu ideologicznemu” albo otaczane „zmową milczenia”. Dążenie do tego, żeby dołączyć do „złotej księgi” każdej kultury narodowej nazwiska niedawnych wygnańców stało się celem dominującym w nauce o sztuce i w krytyce artystycznej wszystkich republik dawnego ZSRR.

„Losy emigracji rosyjskiej [ruskiej] — piszą jej badacze Dmitri Seweriuchin [Dmitrii Sevriukhin] i Oleg Leikind — stały się teraz tematem nie tylko po prostu dozwolonym, ale modnym oraz korzystnym z politycznego punktu widzenia dla wielu historyków sztuki [w Federacji Rosyjskiej]”², odczuwając przy tym pewną nostalgię za tą epoką stagnacji, gdy „nie-oficjały [ludzie nie należący do kultury oficjalnej] w sposób na-pół

¹ Takie treści przekazywano studentom w Katedrze Historii i Teorii Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Moskiewskim w latach 50.–60. XX w. (osobiste doświadczenia autorki).

² Судьбы российской эмиграции оказались не просто разрешенной, но даже модной (а то и политически выгодной) темой для отечественных историков и искусствоведов; D. Ā. Sevriukhin, O. L. Leikind, *Hudožniki ruskoj èmigracii (1917–1941). Biografičeskij slovar'*, Peterburg 1994, s. 4.

konspiracyjny, prawie w podziemiu, odkrywali dla siebie rosyjską emigrację — prozę Nabokowa, filozofię Łosskiego, poezję Chodasiewicza, malarstwo Kandinskiego³.

Dzisiaj przed nauką wszystkich krajów, które były do 1991 r. republikami radzieckimi, zwłaszcza przed badaczami młodej generacji, którzy nie są skompromitowani przez współpracę z reżymem komunistycznym, otworzyły się szerokie możliwości odkrywania i publikowania materiałów, w tym biografii, na temat swoich znakomitych rodaków, znanych za granicą, ale czasem absolutnie nieznanymi we własnym kraju. Ci badacze wykorzystują czasem nietradycyjne źródła, jeszcze niedawno niedostępne dla uczonych w Związku Radzieckim (znajdujące się za granicą publiczne i prywatne archiwa, kolekcje, wspomnienia wygnańców, wywiady z tymi, co jeszcze żyją). Co więcej, pojawia się proces metodologicznego zbliżania się nauki i krytyki rosyjskiej (i innych dawnych republik i „narodów ZSRR”) do humanistycznych nauk Zachodu w systemie analizy, oceny i klasyfikacji sztuki współczesnej. Ważnym momentem stało się połączenie teorii sztuki, wyczulonej na wypracowanie nowych koncepcji historii sztuki narodowej XX w., z praktyką organizacji wystaw, z działalnością kolekcjonerską, w wyniku której stołeczne i prowincjonalne muzea wzbogacają się o nowe bogate kolekcje sztuki na uchodźstwie. Tak, na przykład Muzeum Sztuki Litwy (Lietuvos dailės muziejus) w Wilnie już pod koniec XX w. wzbogaciło swoje zbiory o kilka tysięcy obiektów malarstwa, grafiki i rzeźby ofiarowanych przez autorów — litewskich artystów na uchodźstwie⁴; nie ustępuje litewskiej stolicy w tych działaniach muzealno-kolekcjonerskich Kowno: tamtejsze Narodowe Muzeum Sztuki imienia M. K. Čiurlionisa (Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus) posiada bogatą kolekcję przekazaną na Litwę przez galerię założoną przez M. K. Čiurlionisa w 1956 r. w Chicago w Stanach Zjednoczonych⁵.

Wszystkie osiągnięcia tego rodzaju, wzrost aktywności badawczej oraz bum wydawniczy związany z „powrotem emigracji” na ziemię ojczystą, nie wykluczają jednak tego, że istnieje w naukowej literaturze tych krajów jeszcze wiele luk niewypełnionych, motywów niezbadanych, spraw niezbadanych do końca, a co najważniejsze, wiele wewnętrznych sprzeczności o charakterze metodologicznym. Możliwości tak rosyjskiej, jak innych (wychodzących z tradycji i historii Związku Radzieckiego) naukowych szkół narodowych w badaniu, rozpatrzeniu na nowo, w ustaleniu historycznego znaczenia i miejsca powojennej sztuki na uchodźstwie w ogólnej panoramie narodowej i światowej kulturze XX w. są do dziś daleko niewyczerpane.

W niniejszym artykule starałam się opisać niektóre zasadnicze problemy, zwrócić uwagę na sprawy dyskusyjne i jeszcze nierozwiązane, na aspekty metodologiczne, związane z badaniami historii sztuki na uchodźstwie, przede wszystkim w rosyjskiej nauce o sztuce (za klasyczny wzór biorąc fundamentalną książkę Andreja Tołstoja *Artyści rosyjskiej emigracji*⁶) oraz w innych szkołach naukowych, zajmujących się sztuką tak zwanych „narodów ZSRR” — sztuką, która miała w XX w. różne perspektywy rozwoju w ojczyźnie i na uchodźstwie.

³ [...] неофициалы тех лет полуподпольно открывали для себя русскую эмиграцию — прозу Набокова и философию Лосского, поэзию Ходасевича и живопись Кандинского; tamże, s. 3.

⁴ Pełny spis tych utworów zawiera wydany katalog: *Išėivijos dailės rinkinys. Dovanoti kūriniai. 1966–1999*, Vilnius 2000.

⁵ Zob.: V. Mažrimienė, *Sugrįžusi dailė. Lietuvių išėivių kūrybos katalogas*, Kaunas 2006.

⁶ A. Tolstoj, *Hudožniki ruskoj emigracii*, Moskva 2005.

Czy artystyczna emigracja z ZSRR była wyjątkowym zjawiskiem kultury rosyjskiej?

Pierwsze, na co warto zwrócić uwagę, analizując stan badań nad sztuką na uchodźstwie w rosyjskiej nauce, to rzucający się w oczy „rusocentryzm” w podejściu do artystycznej emigracji z dawnego ZSRR. Decydująca większość publikacji na temat sztuki na uchodźstwie, które były wydane w Rosji w ostatnim ćwierćwieczu dotyczy tylko sztuki rosyjskiej (w tym życia artystycznego „rosyjskiego Berlina”, „rosyjskiego Paryża”, „rosyjskiej Pragi”, „rosyjskiego Nowego Jorku” i tak dalej). Powstaje takie wrażenie, jakby tylko rosyjska (ruska) kultura stworzyła w XX w. fenomen emigracji, fenomen rozdzielenia niegdyś jednolitego strumienia kultury narodowej na dwa osobne nurty. Udział w tym procesie innych narodów dawnego Związku Radzieckiego, ich spuścizna artystyczna, sytuacja w innych republikach (poza Federacją Rosyjską) nie był brany pod uwagę, został wyrzucony poza nawias badań naukowych. I nie chodzi tutaj o zamiar uczonych, aby ograniczyć temat własnych badań, co można byłoby uważać za rzecz naturalną, lecz o pewne podejście metodologiczne, które ma swoje uzasadnienie teoretyczne. Wnioski z badań nad twórczością rosyjskich artystów na uchodźstwie rozpowszechniają się w sposób mechaniczny na całą panoramę XX w. bez uwzględnienia doświadczenia zdobytego w innych narodowych szkołach i kulturach. Rosyjską sztukę na uchodźstwie określa się jako jedyne w swoim rodzaju, unikalne, niepowtarzalne zjawisko historyczne, jak pisze A. Tolstoj — *a unique artistic phenomenon*⁷, nie mające żadnej analogii. Mówiąc o rosyjskiej artystycznej emigracji podkreśla: „Ta sytuacja nie ma analogii w historii sztuki świata”⁸. I zostało to powiedziane nie w formie czasu przeszłego, ale w czasie teraźniejszym; więc, musimy rozumieć to w taki sposób, że również w połowie XX w., w czasie masowego exodusu inteligencji twórczej z nadbałtyckich i innych republik radzieckich oraz ze wschodnioeuropejskich państw tak zwanej „demokracji ludowej” na Zachód, nic się nie zmieniło i doświadczenie rosyjskie pozostaje jedynym w historii świata.

Mówiąc o „międzynarodowym charakterze i składzie École de Paris, do której przyłączyli się liczni uchodźcy z obszarów rosyjskich”⁹, autor podkreśla:

Jednak w odróżnieniu od swoich kolegów z innych krajów, dla których uczestnictwo w paryskim życiu artystycznym było tylko faktem ich biografii prywatnej, rosyjscy artyści-emigranci naprawdę „zabrali ze sobą Rosję” — w tym sensie, że tylko oni dalej wiązali swą działalność twórczą z ojczyzną, starali się uświadomić sobie swoją twórczość w związkach z rosyjską kulturą i uważali siebie, jeżeli nie za jej spadkobierców, to przynajmniej za jej uczniów i następców. Po za tym w żadnej kulturze europejskiej twórczość artystów zmuszonych pracować z dala od ich ojczyzny nie tworzyła tak znacznej i dużej części dziedzictwa narodowego, jak to stało się w Rosji¹⁰.

⁷ Tamże, s. 382.

⁸ Эта ситуация не имеет аналогов в истории мирового искусства; А. В. Толстой, „Русская художественная эмиграция в Европе. Первая половина XX века”. Автореферат диссертации подготовленной в celu uzyskania stopnia naukowego doktora habilitowanego w zakresie wiedzy o sztuce, Moskwa, Rosyjska Akademia Sztuk [Pięknych], 2002, s. 1.

⁹ интернациональную по составу Парижскую школу, в которую влились и многие выходцы из российских пределов; тамże, s. 2.

¹⁰ Однако, в отличие от своих коллег из других стран, для которых участие в парижской художественной жизни оставалось фактом личной биографии, русские художники — эмигранты, вынужденные соотносить свои судьбы с историческими коллизиями, действительно, „унесли с собой Россию” — в том смысле, что продолжали

Ale czy to tak naprawdę wygląda? Czyżby, zapytajmy, artyści litewscy, łotewscy, estońscy, ukraińscy — emigranci fali powojennej — nie „zabrali ze sobą” Litwy, Łotwy, Estonii, Ukrainy? Czyżby nie uważali siebie za wychowanków swoich szkół narodowych, nie byli spadkobiercami duchowymi tego wszystkiego, co pozostawili w Wilnie i Kownie, w Rydziej, w Tallinie i Tartu, w Kijowie, Lwowie lub Odessie? A może tamte kultury nie należą do grona europejskich kultur? Czy rozważając, na ile „znaczna i duża” była ta część kultury narodowej wspomnianych narodów, która tworzona była na emigracji — czy można zapomnieć o tym np., że ponad połowa członków Związku Artystów Plastyków Litwy znalazła się po 1944 r. na uchodźstwie, i mniej więcej podobna sytuacja powstała również w łotewskiej i w estońskiej kulturze? I nie tylko o liczby, o ilościowy wymiar tu chodzi, ale także o wymiar jakościowy tej części kultury narodowej, która tworzona była na emigracji, w historii innych wschodnioeuropejskich narodów, i tej roli, jaką ta emigracja odegrała. Jeżeli bowiem z Ukrainy wyjeżdża Fiodor Kriczewsky, z Łotwy Wilhelms Purwitas — założyciel narodowej szkoły artystycznej XX w. i tacy mistrzowie malarstwa jak Karlis Miesnieks, Woldemars Tone; Adomas Galdikas, Viktoras Vizgirda z Litwy i prawie cała plejada znakomitych grafików szkoły kowieńskiej, to znaczy, że emigracja wchłonęła najlepszych przedstawicieli tych europejskich kultur narodowych.

Czy każda emigracja była etnicznie jednorodna?

Drugi wątek sprzeczności metodologicznych jest związany z pytaniem, na ile konsekwentnie i organicznie do kręgu emigracji narodowej dopisują się losy ludzi, pochodzących z tego samego kraju (republiki, miasta), ale odróżniających się według swej narodowości, pochodzenia, języka od innych grup narodowych, które uchodziły z tych krajów na Zachód?

W tej kwestii mamy do czynienia z dwoma przeciwległymi podejściami, obowiązującymi do dziś w paradygmatach nauki o sztuce, i naprawdę nie wiem, które z tych podejść jest właściwsze, ale odczuwam ich ograniczoność i miałość argumentacji.

W rosyjskiej historii sztuki często mamy do czynienia z wyraźnym „rusocentryzmem” w tej sprawie. Dla większości rosyjskich badaczy artyści każdej narodowości, którzy w różnych okolicznościach wyjechali z Rosji — tzn. Rosjanie, Ukraińcy, Żydzi, Ormianie i Mordwini (jak na przykład Stepan Erzia) — pozostają składnikiem emigracji rosyjskiej, bez zaznaczania wewnętrznych podziałów narodowościowych. Badacze ci rozważają problemy życia artystycznego „rosyjskiego Paryża”, „rosyjskiego Berlina”, „rosyjskiej Pragi”, „rosyjskiego Nowego Jorku” w taki sposób, jakby wszystkie te zjawiska należały wyłącznie do emigracji „rosyjskiej”, do kultury rosyjskiej. Nazwiska Alexandra Archipenko, Nauma Gabo, Mstisława Dobużyńskiego, Natana Pewznera, Osipa Zadkina, Mraça Chagalla są dopisane do rosyjskiej kultury na uchodźstwie — do „Złotej Księgi” rosyjskiej emigracji¹¹. Andriej Tołstoj wspomina, że

осмыслять свое творчество во взаимосвязях с русской культурой, видя себя если не ее наследниками, то по крайней мере — учениками. Кроме того, творчество мастеров, вынужденно работавших вдали от родины, ни для одной из европейских культур не составляло столь обширной и существенной части национального художественного наследия, как это случилось в России [podkr. — S. Cz.]; tamże. s. 2.

¹¹ *Russkoe zarubeż'e. Zolotaâ kniga èmigracii. Pervaâ tret' XX veka. Ènciklopedičeskij biografičeskij slovar'*, Moskva 1997.

pośród przedstawicieli rosyjskiej sztuki za granicą byli nie tylko etniczni Rosjanie, ale stara się przekonać nas o tym, iż wszyscy oni tworzyli jednolity strumień ojczystej (ojczyźnianej, rosyjskiej) kultury na uchodźstwie.

Czy zawsze tak było? Jedność ta, niewątpliwa w tych wypadkach, gdy artyści sami uważali siebie za Rosjan, nie przywiązując znaczenia do własnej (nie rosyjskiej) narodowości, stawała się wątpliwą i efemeryczną wtedy, gdy sztuka nierosyjskich uchodźców z Rosji nawiązywała do innych, absolutnie nierosyjskich źródeł folklorystycznych, motywów historycznych, krajobrazów, typów antropologicznych i ideałów, do własnej (niezgodnej się z rosyjską) narodowej tradycji romantycznej, do własnej literatury, do własnej (wcale nie prawosławnej) religii i filozofii (religijna sztuka Marca Chagalla może być tu jaskrawym przykładem), gdy sami ci autorzy nie uważali siebie za Rosjan, chociaż swą drogę na emigrację rozpoczynali w państwie rosyjskim. Wydaje mi się, że wielu z tych artystów, których współcześni badacze uważają za Rosjan, czułoby się źle pod wspólnym parasolem rosyjskiej sztuki na uchodźstwie, byłoby im tam za ciasno.

Podejście przeciwne istnieje w paradygmacie licznych szkół narodowych (powstałych poza granicami Rosji) zajmujących się historią sztuki, w których wypracowano monoetniczne podejście do własnej (naszej) emigracji artystycznej. Przy takim podejściu, na przykład, z emigracją ukraińską nie mają nic wspólnego ani artyści polscy — uchodźcy ze Lwowa, ani artyści rosyjscy, tatarscy i niemieccy albo Żydzi, którzy w różnych okolicznościach emigrowali z Ukrainy¹². Na zasadzie analogii formują się w historii sztuki Litwy, Łotwy, Estonii pojęcia o „czysto” litewskiej, łotewskiej (składającej się tylko z Łotyszy), estońskiej emigracji, do której ludzie (artyści) innej narodowości, innej etnicznej tożsamości nie należą, nawet jeżeli swoją drogę na obczyznę, na zesłanie rozpoczynali w Wilnie albo w Kownie, w Rydze albo w Tallinie, to znaczy w kulturze litewskiej, łotewskiej, estońskiej.

Na ile usprawiedliwione jest takie podejście? Czy, na przykład, historia emigracji litewskiej nie traci poważnych składników wartościujących w związku z tym, że zarówno Żydzi — artyści z Wilna i Kowna, którym udało uratować się od nazistowskiej Zagłady i wyemigrować z Litwy na Zachód, przede wszystkim do Ameryki — jak i wszyscy polscy profesorowie i absolwenci Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego, którzy po wojnie osiedlili się w Warszawie, Toruniu, a czasem daleko na zachód od granic PRL, pozostają z tej historii wykluczeni, i w kontekście takiego podejścia do historii sztuki, litewscy badacze nie wymieniają ich nazwisk? To są pytania niełatwe, niepoddające się jednoznacznej odpowiedzi. Trudno także odpowiedzieć na pytania postawione odwrotnie: czy słusznie byłoby uważać za Rosjan wszystkich emigrantów z Rosji, za Litwinów wszystkich uchodźców z Litwy, za Łotyszy wszystkich uciekinierów z Łotwy i tak dalej, nawet, jeżeli oni sami za Rosjan (Litwinów, Łotyszy i tak dalej) siebie nie uważali?

Problem granic całokształtu kultury narodowej (tak jej emigracyjnej fali, jak również tej części, co pozostawała na ziemi ojczystej) i zasadności włączenia do tych granic elementów (zjawisk kultury artystycznej, artystów) innej narodowości, innej tożsamości etnicznej, innego pochodzenia, związanego z obecnością mniejszości narodowych i etnicznych w tych krajach, skąd uchodzili emigranci, jest jednym z kluczowych problemów metodologicznych badania, analizy, historycznej koncepcji tej sztuki

¹² Bogate Archiwum Ukraińskiego Wolnego Uniwersytetu w Monachium, gdzie udało mi się zebrać liczne dane dotyczące historii ukraińskiej emigracji powojennej, nie zawiera w swojej strukturze żadnego działu (spisu, zespołu jednostek archiwalnych) z dokumentami, dotyczącymi Nie-Ukraińców, którzy byli uchodźcami (emigrantami politycznymi) z terenów Ukrainy.

(zresztą ta sprawa dotyczy zarówno sztuki na uchodźstwie, jak też „narodowej kultury” w każdym z państw Europy Wschodniej, w każdej z dawnych republik ZSRR).

Sprawa polega na tym, że w połowie XX w. kultura artystyczna każdego z tych państw i każdej z republik radzieckich w mniejszym lub większym stopniu nabrała charakteru kultury wieloetnicznej, zespołu wielonarodowościowego. W języku rosyjskim używany jest dla określenia tej sytuacji termin *многонациональный* (dokładnie — wielonarodowy): mówi się o „wielonarodowej literaturze radzieckiej”, o „wielonarodowej kulturze”, nawet o „wielonarodowym narodzie radzieckim” jako o wspólnocie super-etnicznej. Takie określenie nie będzie słuszne, jeżeli wychodzić będzie z założenia (od dawna przyjętego w amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej antropologii kulturowej), że „naród” nie jest ani etnosem, ani grupą ludzi wspólnego pochodzenia etnicznego, lecz zbiorowością obywateli tego czy owego kraju (jak to oznaczono w Konstytucji USA: „My — naród Zjednoczonych Stanów Ameryki...”). Więc lepiej byłoby mówić nie o wielonarodowym, lecz o wieloetnicznym charakterze każdej kultury narodowej (kultury państwa, suwerennej republiki, państwowej struktury autonomicznej), biorąc pod uwagę udział w rozwoju tej kultury nie tylko przedstawicieli „narodu tytułowanego” (Litwinów na Litwie, Łotyszy na Łotwie, Rosjan w Rosji, Tatarów w Tatarstanie i tak dalej), ale również innych grup etnicznych, mniejszości. W wielu językach europejskich służą do tego określenia, które można dosłownie przetłumaczyć jako „multietniczny” albo „multikulturowy” (w ostatnim przypadku kultura postrzegana jest nie jako kultura całego państwa/republiki, lecz każdej grupy etnicznej w tym państwie obecnej). Dodatkowo do tego jest pojęcie „multikonfesjonalny”, podkreślający fakt, iż w rozwoju narodowej kultury każdego kraju (państwa/narodu) biorą udział przedstawiciele nie tylko różnych grup etnicznych, narodowościowych, lecz także różnych religii, które odróżnią się od religii panującej w tym kraju i czasem zgadzają się z granicami grupy etnicznej (co dotyczy, na przykład, Żydów wyznających judaizm, Karaimów albo nawróconych na islam Tatarów litewsko-polskich), czasem jednak nie zgadzają się z tymi granicami (np. prawosławnymi; w każdym państwie mogą być i Rosjanie, Białorusini, Ukraińcy i przedstawiciele innych narodów nawróconych na wschodnie chrześcijaństwo). Zresztą, konfesyjne (religijne) rozróżnienie, bardzo ważne w innych czasach i w innych strefach kultury (na przykład w sztuce ludowej, w architekturze sakralnej) traci swoje dawne znaczenie w interesującej nas dziedzinie — sztuk plastycznych XX w., chociaż i tutaj nie zanika całkowicie. Laicyzm w polityce państwowej (rozdział państwa i kościoła, gwarantowana przez konstytucję wolność wyznania, silny świecki pierwiastek w oświacie) oraz ateizm i agnostycyzm w światopoglądzie licznych przedstawicieli inteligencji twórczej przyczyniły się do tego, że teraz nie każdy Polak, nie każdy Litwin jest katolikiem, nie każdy Łotysz — luteraninem, nie każdy Żyd — judaistą, nie każdy Rosjanin — prawosławnym i tak dalej. Jednak, rozróżnienia między grupami etnicznymi należącymi do tego samego państwa/narodu — rozróżnienia wzmocnione przez osobliwości językowe, konfesyjne albo osłabione przez używanie wspólnego języka, przez sekularyzację kultury — pozostały w każdym kraju¹³.

¹³ Na przykład, na Litwie w czasach międzywojennych (przed formowaniem wielkiej fali emigracji powojennej) pracowało około 70 zawodowych artystów-plastyków narodowości żydowskiej. Do starszej generacji uformowanej jeszcze przed rokiem 1918 należeli Neemija Arbib-Blat, Haim Jakob (Jackes) Lipchitz (Lipšic), Zale Becker, Jakob Messenblum (Jaque Missen), Girsz Markus, Issa Kulwiński, Szolom Zelmanowicz. Młodsza generacja była wychowana w Kowieńskiej Szkole Sztuk Pięknych. W latach 1922–1940 ukończyło tę szkołę około 60 artystów żydowskiego pochodzenia. W latach 20. XX w. w Kownie odbyły się wystawy

Zadanie (i problem metodologiczny) polega na tym, żeby wyjaśnić, czy „sztuka na uchodźstwie” była takim samym zjawiskiem kultury wieloetnicznej każdego narodu/państwa, z którego „uchodzili” na Zachód artyści, których sztuka była nie do przyjęcia dla dyktatury komunistycznej i, dla których z kolei ta dyktatura była nie do zaakceptowania. Czy na uchodźstwie wszystko układało się inaczej i różne etniczne grupy uchodźców — emigrantów z tego samego kraju — nie miały już ze sobą nic wspólnego.

Zatrzymując się na przykładzie litewskim, powiemy, że pośród uchodźców z kraju, który był w okresie międzywojennym państwem niezależnym, a po okupacji radzieckiej przekształcił się w „Litewską SRR” ze stolicą w Wilnie, byli nie tylko sami Litwini (choć oczywiście oni tworzyli trzon emigracji narodowej), ale również Żydzi, Tatarzy litewscy, Polacy, Rosjanie, w tym artyści z Wilna, gdzie pozycja kultury polskiej i kultury żydowskiej była długa i trwała¹⁴. I oto powstaje pytanie, czy na Zachodzie tamte grupy uchodźców z Litwy składające się z różnych narodowości już nie należące do kiedyś wspólnej Ojczyzny, były izolowane nawzajem, nie szukały wspólnego języka, tworzyły swoje ugrupowania według szorstkiej narodowościowej zasady, i im bardziej realną była perspektywa (groźba?) ich globalnej akulturacji, asymilacji w krajach, gdzie znalazły one dla siebie azyl, tym wyraźniej pojawiało się i było deklarowane zasadnicze nastawienie na izolację każdej homogenicznej grupy emigracyjnej od innych, w tym (a może być, przede wszystkim) od swoich dawnych współobywateli („rodaków?”), którzy emigrowali z tego samego (w każdym bądź razie w ówczesnym wymiarze prawnym) kraju — z okupowanej, „radzieckiej” Litwy?

Odpowiedź na to pytanie zależy nie tyle od faktów historii jako takiej (bo w historii każdej emigracji narodowej można spotkać rozmaite fakty i wątki fabularne, które świadczą tak o izolowaniu nawzajem, jak też o próbach zbliżania się), ile od interpretacji współczesnej, od wypracowania odpowiedniej metodologii we wszystkich naukach humanistycznych, badających fenomen emigracji. Wiemy, na przykład, że wśród emigrantów z Litwy był wielki rosyjski artysta M. Dobużyński, któremu udało się trafić do Stanów Zjednoczonych w przeddzień rozpoczęcia II wojny światowej. Wiemy, że potok masowej emigracji twórczej inteligencji z Kowna w roku 1944 wciąż

M. Chagalla, N. Arbit-Blata, Sz. Feigensona, Sz. Selmanowicza; w latach 30. z ogółu 200 artystycznych wystaw w Kownie 30 było wystawami indywidualnymi artystów-Żydów. Tamci artyści byli często członkami wspólnych z Litwinami organizacji, przede wszystkim Związku Artystów-Plastyków Litwy, chociaż mieli również własne, osobne organizacje, takie, jak Stowarzyszenie Malarzy i Rzeźbiarzy Żydowskich na Litwie. W Galerii Sztuki Współczesnej, założonej w Kownie przez N. Arbit-Blata wystawiano na początku lat 30. najlepsze dzieła artystyczne litewskiej awngardy. Litewska krytyka artystyczna i myśl społeczna przejawiała żywe zainteresowanie kierunkami modernistycznymi w twórczości żydowskich artystów Litwy, którzy wcześniej niż Litwini opanowali założenia ekspresjonizmu, symbolizmu, kubizmu, abstrakcjonizmu; zob.: V. Gradinskaitė, *Attitudes of Interwar Lithuanian Art Criticism towards Jewish Art. Jewish Artists in Central-Eastern Europe. Art Centers — Identity — Heritage. From the 19th Century to the Second World War*, ed. by J. Malinowski, R. Piątkowska, T. Sztyma-Knasiańska, Warszawa 2010, s. 337–343.

¹⁴ Zob.: L. Ran, *Vilna, Jerusalem of Lithuania*, Oxford 1987; J. Poklewski, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994; J. Malinowski, *Kultura artystyczna Wilna 1893–1945*, [w:] *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945: malarstwo, grafika, rzeźba, rysunek, fotografia*, [katalog wystawy], Olsztyn 1989, s. 15–41; L. Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX a. pradžioje*, Vilnius 2002; *Vilnius kaip dailės mokymo ir sklaidos centras*, Vilnius 2003; J. Lisek, *Jung Wilne — żydowska grupa artystów*, Wrocław 2005; D. Konstantinów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, Warszawa 2006; A. Antanas, *Litwakų dailė l'École de Paris aplinkoje*, Vilnius 2008.

gnął do swego ruchu (na początku — do Niemiec, do obozów dla *displaced persons*, a potem — za ocean) jednego z najlepszych przedstawicieli białoruskiej kultury artystycznej malarza Mikołaja Paszkiewicza (Paškevičiusa), którego białoruska historia sztuki nie dostrzega¹⁵. Wiemy (dzięki ustaleniom Mirosława A. Supruniuka¹⁶), że również z Wilna „uchodzili” w czasie wojny na Zachód, przedzierając się tajnymi ścieżkami i trudnymi drogami — przez więzienia, obozy radzieckie, przez zesłanie do wolności, w szeregach wojskowych armii gen. Władysława Andersa, na początku do Iranu, potem dalej — do krajów azjatyckich, należących do koalicji Aliantów, stąd — na inne kontynenty, artyści wileńscy (czasem — przyszli artyści, w tych czasach jeszcze prawie dzieci) narodowości nie litewskiej¹⁷. Wiemy, że nie wszyscy Żydzi z terenów daw-

¹⁵ Nazwisko Mikołaja Paszkiewicza jest zupełnie nieznaną w powojennej historii sztuki, dlatego uważam za rzecz konieczną podać tu podstawowe dane, dotyczące życia tego niegdyś sławnego w ZSRR, potem absolutnie zapomnianego artysty, którego twórczość „wypadła” tak z historii białoruskiej (która nie chciała nic o nim wiedzieć, twierdząc, iż w historii białoruskiej historii sztuki nie istniała żadna emigracja powojenna), jak też z historii litewskiej „sztuki na uchodźstwie”. Litewska myśl artystyczna nie jest przygotowana do tego, aby „przyjąć do własnego grona” Białorusina, który nawet nie włada językiem litewskim. Nikola Paszkiewicz (Mikolas Paškevičius) urodził się 18 września 1907 r. w Rydzie w rodzinie białoruskiej. Jego ojciec, kolejarz Aleksander Paszkiewicz, pochodził z Baranowicz, matka, Wiktorija Iwanowska — z Šalčininkai (Soleczniki) na Wileńszczyźnie. W roku 1914 rodzina ewakuowała się do Witebska, gdzie rozpoczęła się droga artystyczna przyszłego malarza. Uczył się w znakomitej w czasach porewolucyjnych szkole — Wyższej Szkole Technicznej w Witebsku, której dyrektorem był Kazimierz Malewicz. Po ukończeniu szkoły studiował w Leningradzie w utworzonej w roku 1932 Rosyjskiej Akademii sztuk pięknych, gdzie jego nauczycielami byli wybitni rosyjscy artyści K. Petrow-Wodkin i A. Ryłow. Z Leningradu Paszkiewicz przeniósł się do Mińska, gdzie wkrótce stał się jednym z przodujących mistrzów białoruskiego malarstwa radzieckiego, autorem obrazów, poświęconych dramatom walki klasowej na wsi. Sukces na wystawie sztuki białoruskiej w Tretjakowskiej Galerii w Moskwie w roku 1940 przyniósł Paszkiewiczowi jedną z najwyższych nagród państwa radzieckiego — order Czerwonego Sztandaru Pracy. Okupacja Białorusi przez wojska nazistowskie na początku wojny niemiecko-radzieckiej (w czerwcu 1941 r.) zmusiła Paszkiewicza (znanego laureata wysokiej nagrody radzieckiej) do ucieczki z Mińska. Zjawił się w kraju, gdzie nikt go nie znał, a mianowicie na Litwie, w Kownie (jego żona, mińska artystka Ona Dokalskaitė, miała tam krewnych). Wyjątkowe zdolności Paszkiewicza oceniła artystyczna społeczność kowieńska, brał on udział w wystawach litewskich w latach 1941–1944 (w okresie okupacji niemieckiej) i najlepsze z jego dzieł (portrety, szkic obrazu *Pławienie konia*) pozostały w Muzeum Witolda Wielkiego. W 1944 r. wyjechał do Niemiec, skąd w 1949 r. przeniósł się do USA. W czasach, gdy litewska sztuka na uchodźstwie rozwijała się w obozach dla DP na terenie Niemiec, był znanym karykaturzystą. Jednym z arcydzieł w jego ogromnym dorobku twórczym na polu politycznej karykatury antyradzieckiej, była kompozycja *Stoneczko Konstytucji stalinowskiej (Co za upał nastał w naszym kraju)*. W Ameryce inspirował się najnowszymi kierunkami sztuki współczesnej; stworzył bogatą serię *Ukrzyżowań* łączących patos religijny z rozpaczą człowieka XX w., zdobył sławę jako mistrz portretu. Do lat 90. mieszkał w Nowym Jorku.

¹⁶ Patrz: J. Krasnodębska, M. A. Supruniuk, *Mała galeria sztuki emigracyjnej ze zbiorów Archiwum Emigracji*, Toruń 2002; *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000*, wybrał, przygotował do druku i wstępem opatrzył M. A. Supruniuk, Toruń 2006.

¹⁷ Pośród nich są takie ciekawe postaci, jak: Marian Bohusz-Szysko (1901–1995) urodzony na Wileńszczyźnie, który brał udział w wojnie, był w niewoli niemieckiej, a po wyzwoleniu stworzył w okolicach Rzymu szkołę malarstwa dla jeńców wojennych, która potem funkcjonowała w Londynie; Janusz (Juan) Eichler (1923–2002), aresztowany w Wilnie w roku 1941, zesłany do Uzbekistanu, potem z armią Andersa trafił do Iranu, po wojnie wychowanek Rzymskiej Akademii Sztuk Pięknych, po 1951 r. mieszkał i tworzył w Argentynie; Krystyna Zofia Eichler

nego Wielkiego Księstwa Litewskiego, tak zwani Litwacy, zginęli w Holocauście, że niektórzy z nich osiągnęli sławę światową, jak na przykład Marc Chagall, Chaim Soutine urodzony w Smiłowiczach albo Jacques Lipchitz urodzony w Druskiennikach. A dzieci, wnuki nielitewskich emigrantów z Litwy, którzy zostali artystami i znaleźli swoją powrotną drogę do Litwy już pod koniec XX w., jak to zrobiła w swoich projektach postmodernistycznych Julia Chicago, czy oni są mniej związani z Litwą, niż dzieci i wnuki emigrantów litewskiej narodowości, którzy nigdy nie zobaczyli ojczyznę swoich przodków? I jak powinniśmy dysponować tą wiedzą, jak ją interpretować? Czy próbując wypracować koncepcję „litewskiej sztuki na uchodźstwie” — odciąć ten obszar sztuki jako „obce ciało”, czy włączyć do szerokich granic fenomenu litewskiej emigracji artystycznej?

Nasz wybór zależy od punktu widzenia, od zasadniczego podejścia metodologicznego, od koncepcji zjawiska emigracji, która przez jednych autorów — oraz artystów, uczestników procesu jej rozwoju — ujmuje się jako jednorodne w wymiarze etnicznym (nasza litewska, nasza polska, nasza Żydowska i tak dalej), przez innych zaś — jako produkt wspólnych wysiłków i równoległego rozwoju twórczości wszystkich uchodźców z tego samego kraju, niezależnie od ich narodowości, nie mówiąc już o trzecim podejściu, zgodnie z którym żadna „narodowa sztuka” na uchodźstwie nie istnieje, bowiem w innym kraju sztuka emigrantów poddaje się asymilacji, akulturacji, rozpląwa się w kulturze tego kraju, w którym znaleźli sobie miejsce emigranci, albo w globalnej kulturze całego współczesnego świata i każde reminiscencje etniczne, modele archaiczne, „pluśnięcia nostalgii” do straconej ojczyzny na szerokiej skali nie mają żadnej perspektywy.

Czy można znaleźć jakiś kompromis między takimi podejściami, czy jest to złożona i do dnia dzisiejszego nie rozwiązywalna kwestia metodologii badań sztuki na uchodźstwie, kultury wszystkich narodów wschodnioeuropejskich, mających w XX w. swoją polityczną albo ekonomiczną (i w jej składzie — artystyczną) emigrację na Zachodzie? Spirala powtarzających się sprzeczności związanych z tym, jak interpretować sztukę artystów, którzy byli uchodźcami z tego samego kraju, ale należeli do różnych grup etnicznych, dyskusji, dotyczących tego, czy można dopisać ich wszystkim do panoramy kultury narodowej czy trzeba tę panoramę rozkroić na kawałki i odciąć od niej elementy „obce”, wydaje się nie mieć końca.

Warto zwrócić uwagę na to, że sprzeczności tego rodzaju pojawiają się nie tylko we współczesnej krytyce i naukowej literaturze historycznej i artystycznej, której autorzy wybierają nazwiska artystów („naszych”), należących do tej czy owej narodowej emigracji i nie wspominają nazwisk tych („obcych”), którzy ich zdaniem do tej narodowej emigracji nie należą, lecz również w życiu artystycznym w kręgach samej tej emigracji jako takiej. Gdy w październiku 1948 r. w niemieckim miasteczku Schwäbisch Gmünde odbył się zjazd założycielski powstałego na uchodźstwie Światowego Związku Litewskich Artystów-Plastyków (World Union of the Lithuanian Artists / Pasaulio Lietuvių Dailininkų Sąjunga — PLDS), jego ojcowie-założycieli uznali, że tylko etniczni Litwini (emigranci) mają prawa do członkostwa w tej organizacji. W Archiwum Instytutu Kultury Litewskiej w Niemczech (Archiv des Litauischen Kulturinstituts in Hüttenfeld-Lampertheim) zachował się dokument, który świadczy o tym, z jakiego powodu odmówiono przyjęcia do tego Związku i prawa uczestnictwa w kon-

(siostra Janusza), też aresztowana przez NKWD w Wilnie, po wojnie pracująca jako artystka i architekt w Libanie, Argentynie i USA; Janina Granowska-Renie, która młodość spędziła w Wilnie a drogę twórczą rozpoczęła na uchodźstwie, w Szkocji (Glasgow).

gresie artyście o nazwisku Kovas: „Wyjaśniło się — wniesiono do oficjalnego protokołu — że nie jest on człowiekiem litewskiej narodowości i jego prawdziwe nazwisko prawdopodobnie brzmi inaczej”¹⁸.

Czy współczesna nauka historyczna ma obowiązek akceptować wybory i decyzje roku 1948, czy powinna dzisiaj inaczej podejść do spuścizny i praktyki twórczej tamtych „nie-Litwinów”, których coś jednak na emigracji wiązało z Litwą — oto problem aktualny dla wszystkich szkół narodowych. Wydaje się, że każdorazowo trzeba brać pod uwagę realną sytuację historyczną, indywidualne osobliwości sztuki i świadomości, tożsamości i światopoglądu artystów, z których jedni, niezależnie od ich pochodzenia narodowościowego, w emigracji uważali siebie za przedstawicieli tej kultury narodowej, w której kiedyś byli wychowani w kraju rodzimym, inni zaś odczuwali zupełną obojętność do tej dawnej ojczyzny, z którą ich już nic nie wiązało, lekceważyli i nawet tłumili w sobie uczucie nostalgii do tego kraju, uważając tę nostalgię za przejaw prowincjonalizmu (a tak bywało również z ludźmi tego samego pochodzenia etnicznego, co i większość emigracji „narodowej”, bo nie nadawali oni żadnego znaczenia swojej narodowości, pragnąc być „obywatelami świata”).

Jednak, z drugiej strony, i takich „obywateli świata”, artystów kosmopolitycznego myślenia, nie da się samowolnie wyrzucić z pola emigracji narodowej, bez niebezpieczeństwa zubożenia narodowej emigracji artystycznej, pozbawienia jej przywódców i zjawisk najwartościowszych. Nie wiem, czy często Wassilij Kandinsky wspominał o swoich „korzeniach” rosyjskich. Wiem, że Jurgis Mačiunas, perkusista postmodernizmu i lider awangardy światowej lat 60., swej „litewskości” nie nadawał znaczenia, nawet żadnego listu, skierowanego do przyjaciół w Wilnie (pośród nich był Vytautas Landsbergis, który o tym wspominał¹⁹) nie podpisał jako „Jurgis” — zawsze tylko jako „George”. Ale tak czy inaczej, ani rosyjskiej emigracji artystycznej bez Kandinskiego, ani litewskiej emigracji artystycznej bez Mačiunasa nie można sobie wyobrazić. I nawet jeżeli owo „wyrzucenie” odpowiadałoby ideałowi, sformułowanemu przez Rogera Garaudy jako „sztuka bez granic”²⁰, wewnętrzne granice narodowe zachowały się w kulturze emigracyjnej.

Ile było „fal” emigracji”?

Już nie raz używałam charakterystycznego dla terminologii nauki historycznej i dla zasad periodyzacji sztuki na uchodźstwie pojęcia „fala”.

Emigracja z terenów tak dawnego, jak nowego Imperium Rosyjskiego formowała się z oddziaływujących na siebie nawzajem, następujących jedna po drugiej fal, raz mniejszych, raz większych, i kształtowała się w taki sposób, że z każdą nową falą jakościowo zmieniał się jej skład zawodowy, narodowy oraz orientacja estetyczna i pozycja polityczna dominująca wewnątrz każdej fali. Z tego założenia wychodzą wszyscy autorzy piszący o emigracji artystycznej. Ale w dziwny sposób nie są oni w stanie porozumieć się między sobą (z czasem nawet ze sobą, bo w różnych własnych publikacjach podają różne cyfry/numery porządkowe poszczególnych „fal”), ile było tych „fal”

¹⁸ Archiv des Litauischen Kulturinstituts, File PLSD (Pasaulio Lietuvių Dailininkų Sąjunga), Stenogramm der PLSD, Oktober 1948, k. 5–6 (brak pełnego spisu jednostek archiwalnych).

¹⁹ Patrz: L. Laučkaitė, J. Mekas, V. Landsbergis, *George Maciunas and Jonas Mekas: Two Lithuanians in the International Avant-Garde*, Vilnius 2002.

²⁰ Patrz: R. Garaudy, *D'un réalisme sans rivages: Picasso, Saint-John Perse, Kafka*, Paris 1963.

w ciągu XX w. W literaturze historycznej i w prasie można spotkać informacje o dwóch falach (pierwsza z pierwszej, druga z drugiej połowy stulecia), o trzech falach (porewolucyjnej, powojennej i wywołanej „pierestrojką”) oraz najbardziej zróżnicowane wyszczególnienie kilku, przynajmniej sześciu, podstawowych „fal” emigracyjnych.

Szymon Bojko, na przykład, pisze, że pierwsza fala emigracji artystycznej formowała się na przełomie XIX/XX i w pierwszej dekadzie XX w., podkreślając, że wszystko zaczęło się w Monachium z aktywności „Błękitnego jeźdźca” („At the beginning there was Munich, activity of the Blue Rider’s [Der Blaue Reiter] artists”²¹). Inni badacze szerokiej „rosyjskiej” emigracji czasem w ogóle nie zauważają tego „początku” i prowadzą swoją kronikę artystycznej emigracji z Rosji od epoki rewolucji październikowej. Andriej Tołstoj dodaje do tego, jako dodatkową, osobną falę, „czółenkowe” (челночные) wyjazdy z „kraju Rad” na Zachód w latach 20.–30. artystów, którzy czasem dość długo tam pracowali (jak, na przykład Ormianin Martiros Sarjan w Paryżu), a potem legalnie wracali do Związku Radzieckiego²². Tylko nieliczni badacze gotowi są zauważyć tę małą falę pośrednią. Także nie wszyscy rosyjscy historycy sztuki biorą pod uwagę znacznie wyższą, powojenną falę emigracji, która formowała się w połowie lat 40. z uchodźców („Refugees”), którzy znaleźli się w obozach dla *displaced persons* na terenie Niemiec i Austrii, głównie dlatego że pośród tych uchodźców „za mało” było Rosjan, dominowali przedstawiciele innych grup etnicznych z republik zachodnich ZSRR. Szymon Bojko uważa, że „trzecia” fala (po pierwszej z początku XX w. i drugiej, popaździernikowej) formuje się dopiero w latach 60. XX w. jako „Exodus, którego świadkami jesteśmy” („the exodus to which we are nearly eyewitnesses”)²³. Natomiast dla innych badaczy ta „trzecia” fala będzie już czwartą, piątą albo nawet szóstą.

Jestem zwolenniczką metody, według której konieczne jest bardziej zróżnicowane, szczegółowe określenie tych progów, przez które konieczne jest bardziej zróżnicowane, szczegółowe określenie tych progów, przez które przeszedł w XX w. szeroki potok artystycznej emigracji z kraju/ krajów, który/które różnie był nazywany/były nazywane i miał/miały różne granice (Imperium Rosyjskie, republiki i federacja lat 1917–1922, Związek Radziecki, dzisiejsza Federacja Rosyjska i 14 innych państw niezależnych, na które ten Związek się rozpadł).

Przyjmując to założenie, możemy wyznaczyć sześć okresów historycznych, w których formowały się główne fale „naszej” emigracji (nie tylko „czysto” rosyjskiej):

1) pierwsza dekada XX w., kiedy emigracja z Rosji z reguły jeszcze nie miała charakteru politycznego, a artyści wyjeżdżali z Rosji, przede wszystkim do Paryża, Monachium, Wiednia, celem doskonalenia zawodowego, studiowania zbiorów europejskich muzeów i zdobywania doświadczenia artystycznego; artyści ci zaludniali przestrzeń artystyczną, wzbogacali ją, a nawet stawali na czele nowych prądów, tak jak się to stało w historii monachijskiego „Błękitnego jeźdźca”;

2) okres rewolucji i wojny domowej, kiedy emigracja z terenów pod dyktando bolszewicką stawała się wygnaniem politycznym, kiedy przedstawiciele inteligencji twórczej szukali na Zachodzie (i na południu Europy — w Turcji, na Bałkanach) ratunku od terroru, wybierając wolność w krajach obcych niż niewolę w ojczyźnie. Wtedy właśnie powstała jedna z pierwszych kolonii artystów-emigrantów z Rosji — na półwyspie Gallipoli, a później uformowały się: „rosyjski Berlin”, „rosyjski Paryż” lat 20., środo-

²¹ Sz. Bojko, „*Three waves of Emigration*”, [w:] *Russian Samizdat Art: Essays*, ed. by Ch. Doria, New York 1986, s. 40.

²² A. Tołstoj, *Hudożniki russoj emigracii*, s. 382.

²³ Sz. Bojko, „*Three waves*”, s. 40.

wiska rosyjskiej i ukraińskiej emigracji w Pradze oraz w Królestwie Serbów, Chorwatów i Słoweńców — przyszłej Jugosławii;

3) przełom lat 20. i 30., charakteryzujący się krótką falą emigracji „czołenkowej” (челночной) tzn. wyjazdów artystów, którzy po krótszym bądź dłuższym pobycie za granicą wracali do Związku Radzieckiego. Należeli do tej fali wspomniany wyżej Martiros Sarjan, oraz Łado Gudiaszwili, Robert Falk, Piotr Konczałowski, Aleksander Krawczenko i inni artyści, dla których krótka emigracja była szansą uzyskania pozycji po powrocie do kraju. Prawie wszyscy przedstawiciele emigracji „czołenkowej” wrócili do ZSRR jeszcze przed II wojną światową;

4) okres powojenny (rozpoczynający się pod koniec wojny), w którym powstała emigracja składająca się z uchodźców i *displaced persons* przede wszystkim z republik nadbałtyckich, z Ukrainy, Białorusi, Mołdawii, Krymu i Północnego Kaukazu;

5) lata 60.–80. — to wygnanie pisarzy i artystów nonkonformistycznego nurtu (z pozbawieniem ich obywatelstwa radzieckiego) oraz udane próby ucieczek (powstaje wtedy cała warstwa „невозвращенцев” — ludzi, którzy nie wrócili do ZSRR z wycieczek albo z wyjazdów służbowych, ze znakomitym tancerzem Rudolfem Nuriejewem, który wykonał swój baletowy „skok do wolności” jeszcze w roku 1961) i wyjazdy na podstawie „wizy izraelskiej”, która zresztą nie zawsze oznaczała osiedlenie się w Izraelu;

6) okres „pierestrojki”, lat 90. i początku XXI w., który wytworzył emigrację „gospodarczą” z nowych państw niezależnych, motywowaną poszukiwaniem kontaktów twórczych, bardziej przychylnych warunków i możliwości realizacji projektów artystycznych w zachodniej Europie albo w Ameryce, przy zachowaniu obywatelstwa swojego kraju i możliwości powrotu do niego w każdym momencie.

Prawie wszystkie te „fale” emigracyjne obejmują nie tylko kontynent europejski, lecz również Amerykę, Australię, Azję, a nawet północną i południową Afrykę. Wszędzie tam udawali się artyści różnych narodowości pochodzących z Imperium Rosyjskiego i komunistycznego, z okupowanych przez to imperium i wyzwolonych pod koniec XX w. terenów.

Można, naturalnie, spierać się o granice chronologiczne, wielkość i jakość artystyczną każdej z tych „fal”. Najważniejsze jednak jest wypracowanie wspólnej płaszczyzny porozumienia i uzgodnienie jednej periodyzacji, która byłaby akceptowalna dla wszystkich kultur narodowych (w przestrzeni dawnego imperium) i wszystkich współczesnych szkół historii sztuki w dawnych republikach ZSRR. Oczywiście jest, że nie wszystkie narody w jednakowym stopniu dotknięte były ruchami każdej z „fal”, wynika to z uwarunkowań geopolitycznych, z różnych momentów przełomów politycznych w historii poszczególnych narodów. Nie ma wątpliwości, że „ucieczka” na Zachód z okupowanej Ukrainy czy z krajów nadbałtyckich w połowie lat 40. (przez Niemcy) była znacznie łatwiejsza, niż z republik wschodnich i terenów rosyjskich, które znajdowały się daleko na tyłach walczącej Armii Czerwonej. Z republik zakaukaskich, środkowoazjatyckich, z Tatarstanu, z samej Rosji uchodźcami mogły stać się tylko nieliczne jednostki i to „cudem”, jako że chronione przez aliantów zachodnich obozy dla *displaced persons*, nie były przeznaczone dla pochodzących z ZSRR jeńców wojennych czy osób deportowanych do Niemiec jako niewolnicza siła robocza. Niemniej, uzgodnienie jednej periodyzacji (oczywiście przy uwzględnieniu wszystkich różnic i nieproporcjonalnego udziału w powstaniu poszczególnych „fal” emigracyjnych przedstawicieli różnych narodów) jest niezbędne.

Czy możliwa jest klasyfikacja sztuki na uchodźstwie na podstawie jej rozmieszczenia w różnych krajach?

Historycy sztuki badający fenomen emigracji starają się prześledzić drogę prowadzącą emigrantów przez różne kraje i kontynenty na Zachód. Dla wielu, przedłużeniem europejskiego Zachodu był, po przekroczeniu Oceanu Atlantyckiego, kontynent północno-amerykański, dla innych, którzy „swojego Zachodu” szukali na Dalekim Wschodzie, w Chinach, Mandżurii i Japonii (jaskrawym przykładem takiego poszukiwania jest droga życiowa Dawida Burliuka, który opuścił Rosję we Władywostoku), Ameryka znajdowała się po drugiej stronie Pacyfiku. Jeszcze inni szukali ratunku na południu Europy, w Turcji, w krajach azjatyckich; żydowscy artyści — w Izraelu, i jeszcze dalej w Afryce.

Ten element geograficzny (określenie dokąd wyjechał artysta, gdzie znalazł drugą ojczyznę, gdzie krócej lub dłużej pracował, skąd potem powrócił lub przesiedlił się jeszcze dalej) zajmuje wyraźne miejsce we wszystkich studiach poświęconych sztuce na uchodźstwie. Kładzie się na ten element tak silny nacisk, że warto się zastanowić, czy nie mamy do czynienia z przecenieniem jego znaczenia, czy klasyfikowanie całego obszaru sztuki na uchodźstwie wg kryteriów geograficznych jest właściwe?

Na okładce i karcie tytułowej książki Andreja Tołstoja *Artyści rosyjskiej emigracji*, napisane w różnych językach nazwy stolic mają znaczenie programowe: „İstanbul — Београд — Praha — Berlin — Paris — ...” i dalej strzałka wskazuje na inne, jeszcze nie posiadające dokładnych adresów miejsca, a cała struktura pracy opiera się na klasyfikacji geograficznej, na rozróżnieniu miejsc skupienia rosyjskich artystów za granicą. Taka metoda klasyfikacji materiału jest typowa dla wszystkich badań sztuki na uchodźstwie.

Nie mam wątpliwości, że miejsce (kontynent, kraj, miasto), gdzie mieszkał i pracował artysta, jego prawie mistyczny *genius loci* (*spirit of place*, *Geist vom Ort*), otaczające je środowisko, klimat polityczny, oddziaływanie i atrakcyjność lokalnej kultury i tradycji miały wielkie znaczenie dla twórczości artysty, w znacznym stopniu wyznaczając dalszy rozwój jego sztuki. Ale absolutyzować ten czynnik geograficzny, używać go jako główne narzędzie klasyfikacji sztuki na uchodźstwie, jest pewnym nadużyciem. Owszem, indywidualność twórcza artysty na uchodźstwie może zmienić się pod wpływem otoczenia, ale również może pozostać niezmienną, odporną na wpływy zewnętrzne — i właśnie tak często bywało — i pomimo przenoszenia się z kraju do kraju, z kontynentu na kontynent, w twórczości takich artystów w gruncie rzeczy prawie nic się nie zmieniało. Z drugiej strony, twórczość artysty może podlegać zasadniczym zmianom i nawet przełomom nawet wówczas, gdy przebywa on na stałe w jakimś kraju (tak na obczyźnie, jak w ojczyźnie). Wydaje się zatem, że czynnik geograficzny jest nie najistotniejszy przy wypracowywaniu koncepcji sztuki na uchodźstwie.

Naturalnie, we wstępnej fazie badań nad sztuką na emigracji konieczne jest określenie „podstawy geograficznej” tj. wyjaśnienie, gdzie kto się znalazł, wymienienie wszystkich krajów, w których pracowali, uczyli się i wystawiali artyści, prześledzenie marszruty ich przesiedleń. Wynika to z konieczności wypełnienia faktograficznej luki informacyjnej, uporządkowania zebranego materiału archiwalnego i ikonograficznego. Niestety, najczęściej myśl historyczna na tym stadium się zatrzymuje i nie próbuje wypracować innego podejścia i metody bardziej dokładnej i głębszej stratyfikacji jakościowej sztuki na uchodźstwie. Do rozwiązania tego problemu metodologicznego rosyjska historia sztuki jeszcze nie przystąpiła. „Podstawa geograficzna” i wynikająca z niej metoda informacyjna, polegająca na wyliczeniu nazw wszystkich miejsc, gdzie mieszkali artyści i two-

rzyły się ugrupowania artystyczne jest dobra jedynie dla opracowania poradników i leksykonów, ale niewystarczającą dla wypracowania historii sztuki na uchodźstwie.

Czy sztuka na uchodźstwie była samodzielnym i jednolitym narodowym i artystycznym fenomenem?

Jeżeli nie będziemy dzielić emigracji artystycznej według kryteriów geograficznych (miejsce roszedlenia, takich pojęć, jak „nasi w Ameryce”, „nasi w Australii”, „nasi w Wielkiej Brytanii” itd.), lecz przyjmiemy założenie, że emigracja (rosyjska, ukraińska, litewska itd.) jest samoistną zbiorową częścią narodu (rosyjskiego, ukraińskiego itd.) niezależnie od tego, jak jest rozproszona i dokąd losy zanosły jej przedstawicieli, to wypracowanie metodologii badań naukowych sztuki na uchodźstwie w XX w. wcale nie będzie łatwiejsze.

Różnice w wykształceniu poszczególnych artystów, skala talentów, poglądy polityczne, gusty artystyczne, orientacje estetyczne, możliwości twórcze w różnych miejscach artystów tej samej narodowości (np. Rosjan) albo pochodzących z tego samego kraju (z Rosji) uniemożliwiają postawienie tezy o jednolitym charakterze narodowej kultury na uchodźstwie (podobnie zresztą jak i w kraju ojczystym).

Jakościową niejednorodność spuścizny artystycznej wychodźstwa, zwłaszcza w odniesieniu do doświadczeń współczesnych emigrantów, uznają i nawet podkreślają wszyscy badacze. Autorzy pierwszego wydanego w Rosji po pierestrojce słownika biograficznego *Artyści rosyjskiej emigracji* ostrzegają w artykule wstępnym:

Wkład zamieszczonych w tym słowniku artystów do rodzimej i światowej kultury artystycznej jest niejednakowy. Wielu z nich znamy tylko z pojedynczych wystaw [...] ślady innych zagubiły się po roku 1917²⁴.

A jednak nawet te najmniejsze ślady działalności artystycznej, artefakty błażej twórczości (jeżeli oceniać wg osiągnięć artystycznych i kryteriów estetycznych XX w.) znalazły swoje miejsce zarówno w tym pierwszym słowniku, jak i w kolejnych jego wydaniach i badaniach poświęconych sztuce emigrantów (z Imperium Rosyjskiego, z ZSRR, ze Wspólnoty Państw Niezależnych i krajów bałtyckich).

Można zrozumieć chęć zaspokojenia głodu informacyjnego, który w pewnym momencie poczuło społeczeństwo radzieckie, nie wiedzące nic o swoich rodakach, w tym również o artystach, których zabrały ze sobą fale emigracyjne. Można zrozumieć ciekawość każdego wydarzenia w świecie emigrantów, każdego nieznanego albo zapomnianego imienia, wszystkich najdrobniejszych faktów z życia artystycznego na uchodźstwie, które trzeba było przede wszystkim odnaleźć, skompletować, rzetelnie opisać i zaprezentować (czasem w rzadkich, z trudem dostępnych publikacjach, katalogach, inwentarzach) nie mającym o nich żadnego pojęcia czytelnikom, a dopiero później, niejako w drugim etapie, pokusić się o ocenę, analizę aksjologiczną, która, mówiąc kolokwialnie, „oddzieli ziarno od plew”.

Jednak, z powodów, których nie sposób zrozumieć, ten drugi etap nie nadchodzi. Co więcej, w literaturze naukowej można spotkać próby teoretycznego usprawiedliwienia i uzasadnienia konieczności poszerzania obszaru historii sztuki na uchodźstwie o coraz to

²⁴ Вклад представленных в словаре художников в отечественное и мировое искусство далеко не равнозначен. Многие из них известны лишь по одиночным выставкам [...] Следы других [...] теряются после 1917 года; D. Ā. Sevrûhin, O. L. Lejkind, *Hudożniki ruskoj emigracii*, s. 5.

nowe nazwiska, ślady, artefakty absolutnie bezwartościowych zjawisk artystycznych, tylko dlatego, że należały do emigracji. Można odnieść wrażenie, że sam fakt „emigracyjności” tych nazwisk, czy wydarzeń podnosi ich wartość i przesądza o znaczeniu w historii sztuki, a czasem nawet wywyższa je nad kulturę, która rozwijała się w ojczyźnie zarówno w okresie wolności (początek i koniec XX w.), jak też w najcięższych czasach niewoli, w warunkach reżymu totalitarnego. Trudno się z tym pogodzić.

N i e z a l e ż n i e [podkr. — S. Cz.] od tego — pisze A. Tolstoj — jakim był talent tego czy owego artysty-emigranta, i niezależnie od tego, czy jednoczyli się oni czy żyli oddzielnie, czy byli jednomyślni czy nie, cała emigracja rosyjska była znaczącym, wybitnym zjawiskiem w kulturze Europy i Ameryki XX wieku²⁵.

Emigrację tę i jej dorobek twórczy autor określa jako zjawisko integralnie związane z kulturą światową („an integral phenomenon of the Russian art in world culture”²⁶) i podkreśla:

Chociaż rosyjscy artyści tworzący na Zachodzie interesowali się różnymi tematami, używali różnych metod i chwytów formalnych, twórczość ich obiektywnie formowała fenomen „innej naszej sztuki”, która rozwijała się nie w kraju, lecz za granicą, niezależnie od nacisków ideologicznych trwających w Związku Radzieckim ponad 70 lat. Dopiero na przełomie XX i XXI w. dwa nurty sztuki rosyjskiej, rozdzielone powodami nie mającymi nic wspólnego z procesami twórczymi, zaczęły się zbliżać, wzajemnie nakładać na siebie, by ostatecznie połączyć się jeden z drugim²⁷.

To cenna obserwacja, ale też kontrowersyjne uogólnienie, zwłaszcza, gdy weźmie się pod uwagę zależność tych zjawisk od skali talentu artystów, albowiem rosyjska sztuka emigracyjna jest widziana jako linia analogicznego rozwoju jednej rosyjskiej tradycji artystycznej, która rozdzieliła się na dwie gałęzie z powodu historycznych okoliczności niespotykanego dramatu²⁸.

Pisałam wcześniej, że nie uważam dramatu historii Rosji w XX w. za wyjątkowe zjawisko i jestem przekonana o konieczności jej porównywania z tragicznymi historiami innych narodów Europy Wschodniej, w tym również narodów dawnego ZSRR. Ale pytanie pozostaje aktualne. Czy każdą kulturę narodową (rosyjską, ukraińską itd.) można traktować jako integralną całość, formującą się zarówno we własnym kraju, jak i na uchodźstwie, w dwa równoległe nurty? A jeżeli tak, czy nie jest naszym obowiązkiem określenie granic wewnętrznych obu tych nurtów i oddzielnie w nich wartości

²⁵ Независимо от того, каково было дарование того или иного художника-эмигранта, были ли организованы или разобщены художественные деятели из России на чужбине, оказались ли они единомышленниками или не были таковыми, русская художественная эмиграция была весьма значительным явлением культурной жизни Европы и Америки XX столетия; A. V. Tolstoj, „Russkaâ hudožestvennaâ èmigraciâ v Evrope, s. 6.

²⁶ W angielskiej adnotacji podkreślono: “The chief merit of this monograph is that Russian émigré art is treated as an integral phenomenon”; A. Tolstoj, *Hudožniki ruskoj èmigracii*, s. 382.

²⁷ Although Russian artists working in the West addressed different themes and used different formal idiom, their art attested to the objective existence of ‘other art’, which developed not so much inside, as outside Russia despite the over seventy-year-long ideological pressure. It was not until the turn of the 21st century that the two streams of Russian art, divided for non-artistic reasons, began to gradually converge and cross-fertilize each other”; tamże.

²⁸ Russian émigré art is viewed as a parallel line of the development of single Russian artistic tradition which split up into two branches due to historical circumstances of unprecedented drama; Tamże [podkr. — S. Cz.].

uniwersalnych od zjawisk drugorzędnych w ten sam sposób i powiedzenie, że sama przynależność do jakiejś kultury (naszej kultury) nie oznacza jej wartości?

Zarówno w kraju (do 1991 r. w „republikach radzieckich”), jak i na uchodźstwie rozwijała się sztuka przepelniona patosem patriotycznym i narodowym. Między tymi zjawiskami na emigracji i w ZSRR nie było wielkiej różnicy (na przykład, Litwin P. Augius-Augustinavičius w Nowym Yorku w swoich drzeworytach poświęconych urokowi wsi żmudzkiej robił mniej więcej to samo, co mistrzowie litewskiej grafiki „radzieckiej” w Wilnie, tworząc poematy romantyczne o tej samej baśniowej i bajecznej wsi). Ten kierunek, często określany przez niemiecki zwrot *Heimatkunst* (regionalna sztuka ludowa) był zjawiskiem przeciwnym do innych nurtów kultury narodowej (tak na obczyźnie, jak w ojczyźnie), przede wszystkim do awangardy. Awangarda w Związku Radzieckim nie miała „narodowych korzeni”, lub co najmniej była wobec nich obojętna, nastawiona na globalne zjednoczenie całej ludzkości i czerpała swoje natchnienie, swoje chwytne formalne, tematy i problematykę nie tyle z rodzimej gleby, ile z historii i współczesności, literatury, religii i folkloru, odkryć naukowych, wynalazków i doświadczeń całego świata; z wydarzeń i eksperymentów nie mających żadnych lokalnych, regionalnych albo narodowych symboli.

Rozważania o równoległym rozwoju kultury narodowej tu i tam (w kraju i na uchodźstwie) mogą być przekonujące i konstruktywne tylko wtedy, gdy zdamy sobie sprawę, z jakiego rodzaju zjawiskami wewnątrz każdej kultury narodowej mamy do czynienia. W osiągnięciach *Heimatkunst* (która, nawiasem mówiąc, była zawsze pożądana i wysoko ceniona w republikach radzieckich, bliska ideologii reżymów totalitarnych) istniało wielkie podobieństwo w dziełach artystów radzieckich i emigrantów, ponieważ czerpali oni natchnienie z tych samych mitów, tradycji, obrazów archaicznych, ideałów i złudzeń romantycznych, jednakowo rozumieli patriotyczne zadania kultury narodowej. Ale w szerokiej przestrzeni modernistycznej i postmodernistycznej granice szkół narodowych były mgliste, rozmyte, ta sztuka w ogóle nie mieściła się w ramach kultury narodowej, i trudno mówić o przedłużeniu i rozwoju narodowych tradycji kulturowych na uchodźstwie, jeżeli myśli artyści dążą ku innym celom. Można, oczywiście, zaspokoić ciekawość odbiorców, informując ich do jakiej narodowości należą, z jakiego kraju pochodzą, powiedzmy: Kandinsky, Archipenko, Galdikas, Gabo. Ale w stosunku do ich sztuki cała ta egzotyka narodowościowo-geograficzna nie ma znaczenia, i stwierdzenia o ich przynależności do pewnej kultury narodowej, o ich przywiązaniu do tradycji narodowych, o liniach równoległych z tym, co pozostało w ich dawnej ojczyźnie — to wszystko jest sztuczną konstrukcją.

Cechą charakterystyczną rosyjskiej ideologii artystycznej — pisze A. Tolstoj, mając na myśli przede wszystkim tych rosyjskich artystów, którzy znaleźli się po rewolucji w Niemczech — było to, że emigranci przez większą część nie czuli się wyizolowani od Rosji i starali się przerzucić „kulturowe mosty” do swojej ojczyzny²⁹.

Czyżby to rzeczywiście odpowiadało prawdzie w wypadku stosunkowo małego w wymiarze chronologicznym i geograficznym spektrum rosyjskiej emigracji, które jest nazywane zwyczajowo „rosyjskim Berlinem”? A jeżeli tak, czy można odnieść to uogólnienie do całej emigracji ze Związku Radzieckiego?

Wydaje mi się, że koncepcja budowania „mostów kulturowych”, albo, jak kto woli, odnajdywania „związków”, zbliżania i zlewania się dwóch nurtów kultury narodowej, potrzebuje korekty, wynikającej z wewnętrznej dialektyki i sprzeczności każdego

²⁹ A characteristic feature of Russian émigré ideology, was that for the most part, the émigrés did not feel that they were isolated from Russia [they] tried to establish ‘cultural bridges’ with their motherland; tamże.

z nich. Należy, bowiem uzasadnić sprzeczność, którą zauważa Tolstoj, deklarując zupełną izolację tych „nurtów”:

Siłą różnych znanych okoliczności historycznych, niegdyś różnorodny (wielostronny), ale jedyny proces twórczy pierwszych dwóch dziesięcioleci XX wieku został sztucznie przerwany i rozdzielony na dwa strumienie, które istniały już niezależnie od siebie, prawie nie oddziaływując na siebie wzajemnie — jeden w Rosji, drugi — poza Rosją, na uchodźstwie. Każdy z nich miał swój los, swoje osobliwości. Ich równoległa egzystencja trwała przez trzy czwarte wieku, pod koniec którego oba potoki zaczęły się zbliżać do siebie, w każdym razie przestały być czymś niezależnych od siebie i samowystarczalnym³⁰.

I dalej:

Ten fenomen zaistniał na peryferiach konfrontacji dwóch światowych systemów politycznych i należy zarówno do krajowej, jak też do obcej kultury³¹.

Na pierwszy rzut oka założenie to jest słuszne i wydaje się możliwe do zastosowania w odniesieniu do innych (nierosyjskich) kultur narodów dawnego „bloku wschodniego”. Ale przy głębszej analizie pojawiają się wątpliwości.

Niewątpliwie, formowanie dwóch „strumieni” (w ogóle emigracji jako takiej) było związane „z konfrontacją dwóch systemów politycznych”, chociaż określenie to, mało fortunne, równie dobrze mogłoby być zapożyczone ze starego leksykonu propagandy radzieckiej. Zakładało ono bowiem uznanie pewnego parytetu sił, który faktycznie istniał między Zachodem a Wschodem, ale jedynie w kwestii uzbrojenia, broni nuklearnej itp. W sprawach wiary i moralności, w dziedzinie praw człowieka, a to znaczy, że również w dziedzinie twórczości artystycznej, żadnego podziału parytetów nie było. Na zachodzie była wolność, tu — brak wolności (a w wypadku okupowanych krajów bałtyckich, ów „brak wolności” jest zbyt łagodnym eufemizmem). A to każe nam inaczej rozumieć to wszystko, co działo się „na peryferiach konfrontacji dwóch światowych systemów politycznych”. Niezbędne jest użycie innych narzędzi badawczych, a przede wszystkim wprowadzenie takich pojęć i kategorii, jak „ofiary” (*victim*), „uchodźcy” (*refugees*), „zesłańcy”, „ludzie na wygnaniu”, które nie tylko rehabilitują, lecz wywyższają moralnie emigrantów nad przedstawicieli innego „światowego systemu”, bo za jednymi stało prawo i prawda, za drugimi — kłamstwo propagandy komunistycznej.

Nie sposób ustrzec się jednak radzieckich stereotypów. Wychodząc ze znanej tezy (sformułowanej, jak się wydaje, jeszcze przez N. Chruszczowa i rozwiniętej w czasach breżniewowskich) o „niemożliwości pokojowej koegzystencji w sferze ideologii” (ideologia to walka, bitwa klasowa!), musieliśmy rozpatrywać fenomeny „sztuki narodowej” i „sztuki na uchodźstwie” w paradygmacie antagonistycznym. I częściowo (ale tylko częściowo!) byłoby to słuszne, bo sztuka (tak z jednej, jak z drugiej strony) brała udział w tej „walce ideologii”. Pomniki ofiarom „czerwonego terroru”, stworzone przez

³⁰ В силу известных исторических обстоятельств некогда многообразный, но единый творческий процесс двух первых десятилетий 20 века был искусственно прерван и „разъят” на два потока, существовавших независимо друг от друга, почти не взаимодействующих между собой — один в России, другой — вне ее, в эмиграции. Каждый из них имел свою судьбу, свои особенности. Их параллельное существование длилось не менее трех четвертей века, на исходе которого оба потока снова сблизились и, во всяком случае, перестали быть чем-то обособленным и самодостаточным; А. В. Толстой, „Russkaâ hudožestvennaâ èmigraciâ v Evrope”, s.1.

³¹ Этот феномен возник на грани противостояния двух мировых систем и одновременно принадлежит истории как отечественной, так и зарубежной культуры; там же, s. 6.

litewskich artystów na uchodźstwie, i pomniki bohaterów armii czerwonej albo Lenina w Wilnie, Kłajpedzie, Kownie — stworzone przez litewskich artystów w Litewskiej SRR — to najbardziej namacalne przykłady ideologicznego przeciwstawiania się.

Ale koncepcja „dwóch systemów politycznych” miała również inną interpretację i odmienną perspektywę, która stała się rzeczywistością. Opierała się ta koncepcja na sformułowanej przez Andrieja Sacharowa teorii kulturowej i duchowej konwergencji między Zachodem a Wschodem. W tym procesie konwergencji (nie tylko wymarzonej, lecz realnej, przygotowującej grunt dla ostatecznego obalenia ZSRR i komunistycznych reżymów w Europie Wschodniej) sztuka po obu stronach granic państwowych i barykad ideologicznych mogła odegrać inną rolę, nie antagonizując, lecz łącząc narody. Zdarzało się, że sztuka krajowa inicjowała „zbliżanie się” z emigracją. W Rosji taka sztuka najczęściej powstawała w „podziemiu”, w katakumbach dysydenckich, ale na Litwie, Łotwie, w Estonii swobodnie wychodziła do przestrzeni wystaw, otrzymywała dobre recenzje w prasie oficjalnej (tym właśnie zajmowały się estońska gazeta „Sirp ja vasar”, łotewska „Maksła”, litewski tygodnik „Literatūra ir menas”), a najbardziej gorliwy zwolennik takiego zbliżania się, estoński modernista Enn Poldroos, był przez pewien czas nawet przewodniczącym oficjalnego Związku Artystów-Plastyków Estońskiej SRR. Zdarzało się (niestety), że owo zbliżanie się przyjmowało karykaturalny wygląd, gdy miało miejsce na emigracji: przedstawiciele emigracji, którzy zapomnieli o przeszłości albo nigdy nie doznali koszmaru terroru stalinowskiego przyjmowali z entuzjazmem powstanie „pierwszego w świecie kraju realnego socjalizmu” i starali się o zacieśnianie kontaktów „lewicowych” komunistycznych nurtów na Wschodzie i na Zachodzie (przykładem może służyć działalność Nadieždy Léger).

Powstaje jeszcze kwestia tak zwanej „integralności” każdej kultury narodowej tak we własnym kraju, jak i na uchodźstwie. Czy można całą kulturę emigracyjną postrzegać jako „inną”, „osobną” w stosunku do kultury kraju, w którym się rozwijała, bez zwracania uwagi na to, jaka była pozycja, znaczenie w sztuce, tego czy owego artysty, jakim ideałom służył, z jakimi siłami politycznymi był związany, w jakich relacjach ze sobą byli przedstawiciele emigracyjnej kultury narodowej (a wielu z nich — na obczyźnie, jak i w kraju — różniło się poglądami na tyle znacząco, że czasem wojowali ze sobą z większą wściekłością, niż z wrogami zewnętrznymi)? I czy istnieje coś, co można by nazwać wspólnym dorobkiem emigracji i kultury narodowej czy światowej, czy raczej, z pełną świadomością ograniczeń, powinniśmy mówić o dorobku tylko pojedynczych, konkretnych jej przedstawicieli?

Podsumowując: pomimo sukcesów i osiągnięć współczesnej historii i krytyki sztuki, a także zebranego doświadczenia w badaniach nad sztuką na uchodźstwie, w próbach jej oceny w kontekście własnej i obcej kultury — wciąż mamy wiele „znaków zapytania” i wątpliwości, luk, sprzeczności, problemów nierozwiązanych (przede wszystkim w sprawach metodologicznych), ocen subiektywnych i nieuzasadnionych. Dlatego, aktualnym zadaniem jest rozszerzenie pola dyskursu naukowego, o opinie formowane nie w ramach jednej szkoły narodowej, ale na arenie międzynarodowej.

ART IN EXILE: THE CHANGE OF INTERPRETATIVE PARADIGMS (THE EXPERIENCE OF RUSSIA AND EAST EUROPEAN COUNTRIES ARISEN FROM THE FORMER SOVIET REPUBLICS)

The state of research on the art of emigrants from the countries of former Union of Soviet Socialist Republics is quite diverse for particular aspects of that research. If biographical dictionaries, encyclopaedias and lexicons of most important artistic events had been quite well elaborated, neither the space of emigration has been defined yet nor discussions concerning periodization of emigration waves from the USSR have been ended. There were no studies on the valuing of achievements of emigration painters and sculptors. It applies equally to the emigrants from Russia, Lithuania, Ukraine and Kazakhstan. The article shows the reasons of such status quo and predicts a necessity of extending a scientific discourse to the opinions formed not in the framework of one national school but on the international arena.

KEY WORDS: art history and critics; emigration art; Russian emigration; Lithuanian emigration; Ukrainian emigration.

(m.sz.)

ŻABY, ŻEBRACY I BÓG: POJĘCIE CUDU W OPOWIADANIU STANISŁAWA SZUKALSKIEGO *NIEMY ŚPIEWAK*

Joanna Klara TESKE (Lublin)

Opowiadanie Stanisława Szukalskiego o Niemym Śpiewaku¹, wyjątek z jego wspomnień², wydaje się być zarazem bardzo interesującym literackim studium do-

¹ S. Szukalski. *Niemy Śpiewak. The Mute Singer*, tłum. K. Jaskuła, Lublin 2010. Wszystkie cytaty według tego wydania (dalej: *NS* i numer strony). Jest to drugie polskie wydanie tekstu, pierwsze ukazało się w przekładzie Alicji Skarbińskiej-Zielińskiej, w zeszycie „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” (2007 z. 1/9), s. 176–183).

² W swojej monografii poświęconej Stanisławowi Szukalskiemu Lechosław Lameński tak o tym pisze: „Zupełnie niespodziewanie wychodzący w Bostonie «The Atlantic Monthly» zamieścił w numerze lipcowym w 1964 roku piękne opowiadanie Szukalskiego *The Mute Singer* (*Niemy Śpiewak*), będące w istocie fragmentem jego niepublikowanych wspomnień, sięgających czasów dzieciństwa, spędzonego w Polsce”; L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007, s. 105. Jak informuje przyp. 277, tekst został opublikowany po raz pierwszy w „The Atlantic Monthly” (1964 wol. 214 nr 1 /July/, s. 61–66). Warto tu może przytoczyć także słowa samego Szukalskiego, który w albumie *Behold!!! The Protong* tak pisze o opowiadaniu: „As a boy I had no use or need of God. I, even then, felt that God was for everyone else, but I was self-contained, complete, unboastfully complete. (Read the chapter from my autobiography, SELFBORN, entitled, *The Mute Singer* in «Atlantic Monthly», July 1964)”; S. Szukalski, *Behold!!! The Protong*, ed. G. Bray i L. Zwalve, San Francisco 2000, s. 91 (wyd. I, 1980). W polskim tłumaczeniu: „Gdy byłem chłopcem, Bóg nie był mi do niczego potrzebny. Już wtedy czułem, że Bóg był dla innych ludzi, ja natomiast byłem samowystarczalny, kompletny, bez przechwałek, kompletny. (Przeczytajcie, proszę, fragment mojej autobiografii SELFBORN, zatytułowany, *The Mute Singer* opublikowany w «Atlantic Monthly», z lipca 1964)”. Cytat jest interesujący z dwu względów, po pierwsze, Szukalski oświadcza tu, że opowiadanie ma charakter autobiograficzny, po drugie, twierdzi jednocześnie, że wyraża ono jego przekona-

świadczenia cudu. Sam tytuł może jeszcze na to nie wskazuje, ale już drugie zdanie opowiadania nie pozostawia wątpliwości, że rzecz dotyczy religijności: oto bowiem mowa o wieśniakach, ludziach „o wrodzonej bogobojności” (NS, s. 38), którzy, gdy tylko prace w polu dobiegną końca, pielgrzymują do miejsc świętych. W takim właśnie miejscu świętym, słynącym z cudownych uzdrowień, w Gidlach, toczy się akcja opowiadania. Do Gidli przybywają pielgrzymi z nadzieją, że ich prośby o zdrowie dla bliźnich, a przy okazji i o życie wieczne dla nich samych, zostaną wysłuchane. Jednak dwa cudy opisane w opowiadaniu przydarzają się nie im, bez ich udziału, i poza murami świątyni.

Opowiadanie rozpoczyna opis pobożności ludowej. Wartość tej pobożności zostaje jednak zakwestionowana w portrecie żebraka, zwanego Organistą. Organista za młodu kształcił się na księdza, ale został usunięty z seminarium za zadawanie kłopotliwych pytań; podobnie za nieobyczajne piosenki, których melodie wplatał w melodie pieśni kościelnych, stracił później posadę organisty. Uważany powszechnie za człowieka niespełna rozumu, Organista zabawia dzieci odgrywając rozmaite scenki. W jednej z nich jest pajakiem, zanoszącym „diabelską modlitwę do swojego Boga Pajaka, chytrze oczekując złapania w sieć świętoszkowatej pszczoły” (NS, s. 45)³. Organista zatem to w opowiadaniu człowiek, któremu nie po drodze jest z ludową pobożnością. Jak ważny jest dla niego zarazem świat boski widać najlepiej w końcowej scenie opowiadania, gdy Organista pojawia się ponownie, by towarzyszyć umierającemu Śpiewakowi. Choć nie ma święceń, wbrew radom „przybranej” żony, która straszy go piekłem, postanawia wystąpić jako ksiądz. Przekonany, że umierający prosi o ostatni sakrament, nie waha się mu go udzielić (sądząc, że nikt inny nie pokwapi się, by tę ostatnią przysługę oddać żebrakowi). Ten ostatni sakrament to kawałek czarnego chleba okraszonego masłem. Komunii nie poprzedza spowiedź, bo Organista uważa, że nie ma prawa żądać wyznania grzechów od Niemego, który wszak żadnych grzechów na sumieniu nie ma. Wydaje się, że przychodzi jednak chwila, gdy Organista wątpi w dobroć Boga, dopuszczając myśl o Jego formalistycznej małostkowości. Dwukrotnie bowiem daje do zrozumienia, że zbawienie Śpiewaka może zależeć od spraw wydawałoby się zupełnie nieistotnych: od stroju osoby udzielającej ostatniej Komunii⁴, czy od masła, którym okraszony jest chleb⁵, a wszystko to mimo przeczucia Organisty,

nie, że już w dzieciństwie nie potrzebował Boga. To przekonanie wydaje się jednak pozostawać w jawnej sprzeczności z treścią opowiadania.

³ Możemy doszukać się tu nawiązania do sugestii Ksenofanesa, który także odwołując się do zwierząt (choć nie do pajaków, a byków, koni i lwów), przekonywał, że błędna jest ludzka skłonność, by Boga wyobrażać sobie na swoje podobieństwo (w tym wypadku pajak ma Boga pajaka). Dodatkowo perwersyjny jest motyw szatańskiej modlitwy, gdy pajak zasadza się na pszczołę bigotkę, ale ostrze tej satyry za chwilę unieważnia komentarz narratora: „Zaiste był kłaunem, który nosił w sobie całą sztukę cyrkową”; NS, s. 45.

⁴ Tak mówi Organista, gdy Staś, zgodnie z jego prośbą, przynosi mu białą, lnianą koszulę rabina. Jednak może w istocie chodzi mu o coś innego: o próbę wypełnienia woli Śpiewaka, próbę, by żyć tak jak on. Śpiewak dbał o czystość swego ciała, kąpał się codziennie w rzece i, choć nosił na sobie zszargany płaszcz, gdy trzeba było z kieszeni wydobywał „nieprawdopodobnie czystą, białą chusteczkę” (NS, s. 56). Brud i znój żebraczego życia nie wyklucza może wewnętrznego przywiązania do czystości (rozumianej dosłownie, albo też metaforycznie jako tęsknota za ideałem czy czystość ducha).

⁵ Masło położone na chlebie ma symbolizować rodzaj daru wymowy, który pozwoli Śpiewakowi wypowiedzieć, jeśli zajdzie taka potrzeba, parę słów na swoją obronę; to trochę może wyjaśnia, dlaczego masło wydaje się Organście tak ogromnie ważne.

że chłopiec, który twierdzi, że Niemy Śpiewak przyszedł na ziemię z nieba, ma rację⁶. To zwątpienie Organisty nie jest chyba sprawą w jego rysunku najistotniejszą. Wydaje się, że jego rola w opowiadaniu to przede wszystkim ukazanie religijności innej niż ta, którą reprezentują pielgrzymi, wiary opartej na doświadczeniu wewnętrznym, stosunkowo wolnej od rytuału, otwartej na możliwość spotkania Boga w drugim człowieku.

Na tak naszkicowanym tle: w Gidlach słynących z cudów, dokąd ściągają pielgrzymi żądni cudu, a wraz z nimi żebracy — kalecy, brudni i głodni — żądni nie cudu i wiecznego życia, a kawałka strawy, zjawia się Niemy Śpiewak. W centrum opowiadania znajdują się dwa wydarzenia, które dzieją się za jego sprawą, a których świadkiem jest mały chłopiec. Chłopiec, warto to odnotować, to *alter ego* autora, jak domyślać się można z imienia chłopca: Staś; miejsca akcji: Szukalski mieszkał przez parę lat w Gidlach⁷; zbieżności losów rodziny chłopca i rodziny Szukalskiego⁸; pierwszoosobowej narracji; czy wreszcie wspomnianego już faktu, że opowiadanie jest, wedle słów autora, częścią jego niepublikowanych wspomnień. Dwa wydarzenia, o których mowa, można chyba w skrócie określić jako zaklęcie żab i komunię żebraków. Oba są niezwykle; intrygujące wydają się też liczne podobieństwa między nimi.

Zaklęcie żab — „cud z żabami” jak ujmuje to Staś (*NS*, s. 60) — ma miejsce na bagniskach. Niemy Śpiewak zaprasza chłopca, by mu towarzyszył. Następnie zbiera parę garści ślimaków, kroi je na kawałki i na przemian to wydając dłonią pod wodą dźwięk rechotania żab, to płaskim uderzeniem dłoni o powierzchnię wody rozsyłając fale, zwołuje żaby na ucztę⁹. Po uczcie, żabom nie spieszo się oddalić; Śpiewak korzysta z okazji i pokazuje chłopcu, jak pieści się żaby. Na koniec zaś występuje przed żabami z niezwyklej wodnym koncertem żabiej muzyki, wygrywanej na strunach gitary, przez której gryf przewiązane są rosące w stawie liście bagiennego irysa, które przenoszą drgania strun do wody. Zaprasza do udziału także chłopca, który, naśladując Śpiewaka, rechocze, pocierając pod wodą kciukiem palec wskazujący. Żaby słuchają zahipnotyzowane, aż nadchodzi moment, gdy także one włączają się w ten koncert, aż ich „chór wznosił się do nieba niczym kolumna” (*NS*, s. 53).

Komunia żebraków, z kolei, ma miejsce u przedsionka klasztoru. U schyłku dnia, gdy żebracy i Niemy Śpiewak kończą swój żebraczy dzień, ma miejsce niecodzienny rytuał. Na zaproszenie Śpiewaka, który stuka kamykiem w skorupkę żółwia, do której wcześniej zbierał pieniądze, skupia się wokół niego tłum żebraków. Następnie na rozsyłaną na ziemi białą chusteczkę Śpiewak wysypuje z przepastnych kieszeni płaszczka uzbierane w ciągu dnia grosze. Do tej potężnej góry monet, żebracy, poczynając od tego, któremu w ciągu dnia los najmniej sprzyjał, dosypują uzbierane przez siebie na dnie kubków miedziaki. Gdy ostatni żebrak opróżni swój kubek, Śpiewak dzieli cały ten utarg równo na wszystkich, wyłączając wszakże z podziału siebie. Wówczas stroi

⁶ Scena, w której Organista udziela ostatniego sakramentu Śpiewakowi, przypomina nieco ewangeliczną scenę, w której Jan Chrzciciel udziela Chrystusowi chrztu (człowiek grzeszny udziela na wyraźne życzenie Tego ostatniego sakramentu samemu Bogu); inne nawiązanie do Ewangelii znaleźć można w miejscu śmierci Boga — stodole (por. narodziny Chrystusa w stajni).

⁷ Według opowiadania, Staś mieszkał w Gidlach od czwartego do siódmego roku życia. Z biografii Szukalskiego wiemy, że był to okres od 1903 do 1907 r., czyli od dziesiątego do czternastego roku życia artysty; L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski*, s. 28.

⁸ Por. wyjazd ojca do Afryki, jego udział w wojnie burskiej, późniejsza emigracja do Stanów Zjednoczonych; L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski*, s. 27–28.

⁹ Opis przybywających ze wszech stron żab bardzo przypomina opis ściągających do Gidli żebraków i pielgrzymów. Por. także opis, jak na Niemego Śpiewaka reagowały żaby i pielgrzymi: „Przyciągał do siebie pielgrzymów niczym te żaby na bagnie...”; *NS*, s. 55.

swą gitarę, i pochyla się w milczącej modlitwie, a tłum żebraków wraz z nim. Wreszcie zaczyna grać: gra tylko dla żebraków, „szarych grud gliny, ledwo przypominających zapomnianych ludzi”, i śpiewa bezgłośnie jedną pieśń. Tak, po dniu upokorzeń, łagodnie przywraca żebrakom ludzką godność. Gdy pieśń zbliża się do finału, Śpiewak zaprasza wszystkich, by dołączyli do niego. Harmider jest okropny, ale koncert — udany, bo żebracy szlochają, ocierają z popękanych twarzy łzy, aż w pewnej chwili rozlega się ich wspólne westchnienie wdzięczności za ten „sakrament przynależności” (NS, s. 58–59).

Powiązania między oboma epizodami same rzucają się w oczy: kluczową postacią jest w obu Niemy Śpiewak, to co istotne dzieje się jednak nie w nim samym, a w relacji pomiędzy nim a żabami i żebrakami. Obie wspomniane zbiorowości są niepozorne: rzadko zwracają na siebie uwagę, jeszcze rzadziej budzą uczucie sympatii. W obu zdarzeniach jest miejsce na zaspokojenie potrzeb cielesnych, od tego wszystko się zaczyna (są to ślimacza uczta i pieszczoty dla żab, podział pieniędzy wśród żebraków), potem jednak następuje koncert, którego wymiar okrywa tajemnica. Koncert rozpoczyna za każdym razem gra Śpiewaka (wiadomo, że jest mistrzem gry), i czyni to tylko i wyłącznie dla zebranych żab i żebraków, potem zaś na jego zaproszenie audytorium włącza się, by współtworzyć muzykę i wówczas powstaje „ogłuszający hałas” i „żałosny, kakofoniczny harmider” (NS, s. 53, 59). Z estetycznego punktu widzenia jest to piękny popis wirtuozerii, zakończony przeraźliwym wrzaskiem. Duchowe i psychiczne znaczenie tego wydarzenia trudno jednak opisać. Żaby są zahipnotyzowane, ich „chór wznosił się do nieba” (użyte w oryginale słowo *heaven*, a nie *sky* wskazuje na duchowy charakter doświadczenia); żebracy uczestniczący w modlitwie Śpiewaka, mogą wypłakać swój żal, poczuć się ludźmi, przez chwilę uwolnić się od samotności. Oba zdarzenia mają charakter przeżycia mistycznego — podkreśla tę paralelę Staś, gdy, wskazując skorupkę żółwia, mówi: „Ach, jakąż piękną świątynią byłaby ta skorupka dla naszych żab z bagien...” (NS, s. 62) — o charakterze wspólnotowym (zwłaszcza w wypadku żab pada nacisk na ich mnogość, ale i żebraków jest bardzo wielu), i za każdym razem Śpiewak pozostaje niemy, dla siebie niczego nie chce i o nic nie prosi.

Warto zastanowić się nad znaczeniem tych nieco zaskakujących podobieństw między żebrakami i żabami. Już od początku opowieści żebracy opisywani są przez porównania i metafory zwierzęce: są jak wróble i żółwie, potem są jeszcze porównani do fok, a ich śpiew do głosu „skrzeczących żab i kraczących wron” (NS, s. 59). Z kolei, szczegółowy portret jednego z nich, Organisty, zawiera informację, że naśladuje on rozmaite zwierzęta: bociana, muchołówkę, barana, pająka i koniki polne. Także i Niemy Śpiewak ma swój zwierzęcy atrybut, pancerzyk żółwia (a w scenie śmierci jego dusza porównana zostaje do pszczoły w czasie rójki, a potem do ptaka)¹⁰. W tym kontekście wydaje się, że zestawienie żebraków z żabami nie uwłacza żebrakom, nie jest próbą ich umniejszenia czy ośmieszenia. Raczej pokazuje, że dla Niemego Śpiewaka (w innym wymiarze dla autora opowiadania) ważny jest cały świat, każde zamieszkujące w nim stworzenie, zwłaszcza zaś takie, które nie myśli o sobie i o którym nikt nie myśli — bo to łączy żebraków i żaby.

Pierwsze zdarzenie narrator określa mianem „najbardziej cudownego doświadczenia [jego] lat chłopięcych” (NS, s. 52), po drugim zaś, zapewne nie przypadkiem, następuje w opowiadaniu ustęp, w którym mowa o przekonaniu narratora, jakie żywił,

¹⁰ W opisie żab nie znajdujemy natomiast antropomorficznych nawiązań do świata ludzi, z wyjątkiem może ustępu, w którym żabom, które tłoczą się do chłopca, przypisana zostaje zazdrość, i wspomnianego już określenia „chór wznosił się do nieba”, które rechotowi żab nadaje wymiar modlitwy.

gdy był jeszcze małym chłopcem, że Niemy Śpiewak jest Bogiem przebranym za żebraka, który chce, nie podsłuchując więcej w konfesjonalach, zobaczyć, jak żyją ludzie. Hipoteza, że Śpiewak to Bóg wydaje się interesująca, choć chłopiec nie jest w stanie przekonać do niej ani swoich kolegów i koleżanek, ani ich rodziców. Przekonuje chyba tylko Organistę, który powołuje się na zdanie Stasia w końcowej scenie opowiadania. Tyle, że nie widać w opowiadaniu, by Niemy Śpiewak wykorzystywał swój pobyt na ziemi jako okazję, by zdobyć lepsze rozeznanie na temat ludzi i ich życia (tu wydaje się, że Staś błędnie zakłada jakąś analogię z bajką o królu, który sprawdza *incognito*, jak żyją i co o nim myślą jego poddani). Niemy Śpiewak bowiem z jednej strony wybiera samotność (nikt nie wie, gdzie nocuje, nie przyjmuje zaproszenia chłopca do stodoły jego matki), z drugiej troskę o stworzenia, które przez innych zostały niezauważone albo odtrącone. Czy jest Bogiem czy nie, to samotność i troska stanowią treść jego życia, nie szpiegowanie ludzi.

Czym jest cud w opowieści Szukalskiego? Wydaje się, że interpretacja cudu bliższa jest tu Ewangelii niż pobożności ludowej. Cud dzieje się bowiem na bagniskach i przed kościołem; jest doświadczeniem stworzeń i ludzi, którzy nie są pobożni; i polega na wspólnie z innymi przeżytym doświadczeniu przyjęcia daru, jakim jest troska Niemego Śpiewaka (jeśli by tak wierzyć jak Staś, troska Boga o nich). Jest w tym doświadczeniu cudu miejsce na zaspokojenie potrzeb ciała, jest miejsce na modlitwę, jest miejsce na zachwyt pięknem i współdziałal w niezwykłym spektaklu. Współdziałal odbywa się poprzez obecność i głos¹¹, a spektakl to jednocześnie dzieło sztuki i modlitwa i doświadczenie wspólnoty. Wszystko to umożliwia obecność Niemego Śpiewaka. Nie ma natomiast w opowiadaniu mowy o żadnym cudownym uzdrowieniu, jakie mogłoby zdarzyć się w „słynnej świątyni cudów” (*NS*, s. 61), wśród pobożnych pielgrzymów, w obecności Przeora Schmidta, a przecież i oni pojawiają się tłumnie, śpiewają hymny, i zagubieni w sobie szepcą słowa modlitwy, gdy przeor kropi ich wodą święconą. Cemu nie wśród nich? Proszą wszak o uzdrowienie ślepnącego dziadka, niedomagającej żony, chorego dziecka, zbawienie duszy? Nie ma jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie w opowiadaniu. W obrębie opowiadania nikt też nie stawia takiego pytania. Można jednak uznać, że jest to pytanie kluczowe dla całej historii i że cała historia próbuje na nie udzielić odpowiedzi. Cuda w opowiadaniu Szukalskiego dzieją się w obecności Niemego Śpiewaka, ten zaś jest żebrakiem, ubranym w stare łachy. Do kościoła ściągają chłopci-pielgrzymi ubrani w najpiękniejsze stroje, które chłopiec podziwiał z kolegami; miejsce żebraków, ludzi wykluczonych, jest pod kościołem. Można więc chyba uznać, że to nie tyle Niemy Śpiewak odtrąca część potrzebujących, ile sam znajduje się wśród odtrąconych (chłopci nie zadają się wszak z żebrakami, choć przyciąga ich uwagę gra Niemego Śpiewaka). Śpiewak daje więc, póki żyje, to, co może dać tym, którzy przyjmują jego zaproszenie.

¹¹ To intrygujące, bo właśnie głosu pozbawiony jest Niemy Śpiewak (jakoby na skutek jakiejś anatomicznej przeszkody, z tym wszakże, że niegdyś zarabiał na życie graniem na gitarze i śpiewem, teraz zaś słowa jego pieśni, które niemo wymawiają jego usta, rozbrzmiewają już tylko w jego wnętrzu); jakby Bóg, jeśli przyjąć tę interpretację, wyrzekł się swego głosu. Warto też zauważyć, że gdy chłopiec próbuje ludzi przekonać, że Niemy Śpiewak to Bóg, wskazuje na cud żab, a potem zapewnia, że gdyby tylko chciał, Niemy Śpiewak mógłby zrobić wszystko (tylko chłopiec nie bardzo umie powiedzieć co). Być może jednak chłopiec się myli. Może Niemy Śpiewak w opowiadaniu Szukalskiego istotnie jest Bogiem, ale wcale nie wszystko może uczynić. Ludzie tymczasem odtrącają hipotezę chłopca: wiedzą wszak, że Bóg, gdyby przyszedł, nie byłby z pewnością żebrakiem, a kapłanem bądź uczonym, do tego pieniędzy miałby w bród i znałby się na magii.

Gdy Niemy Śpiewak umiera o zachodzie słońca, ludzie zostawiają go samego — i pielgrzymi i kapłani ze świątyni i żebracy, którzy, choć przejęci i zasmuceni, odchodzą; także żaby, które o niczym nie wiedzą. Niemy Śpiewak umiera w pustej stodole, ściskając rękę dziecka, uśmiechem żegnając jednego wiernego towarzysza: szalonego żebraka, Organistę. Gdy leży nieżywy łzy wciąż płyną mu po twarzy. Te łzy i trzymana w uścisku ręka Stasia pokazują być może, że odchodził z tego świata z żalem, wbrew swej woli. Dla Stasia, uścisk umierającego i te łzy są nie do pojęcia, jest wszak tylko dzieckiem. Może być, że ten uścisk i łzy wykraczają także poza to, co rozumem, odwołując się do praw przyrody, potrafi ogarnąć także i dorosły; innymi słowy, może to jeszcze jeden cud — te łzy odchodzącego Boga, albo kogoś, kto tak bardzo Boga przypominał, że przynajmniej Staś i Organista (a może także żaby i żebracy) dali się nabrać. Czy Niemy Śpiewak był Bogiem czy nie, tym, którzy zaznali jego obecności i przyjęli od niego zaproszenie, dane było doświadczyć cudu — mistycznego poczucia wspólnoty losu z innymi stworzeniami w obecności Boga (nawet jeśli faktycznie Boga wśród nich nie było). Tak można chyba próbować interpretować tekst Szukalskiego.

Opowiadanie kończy sen chłopca. W tym śnie po duszę Niemego Śpiewaka przychodzą aniołowie¹². Bóg, czy też człowiek, który zdawał się żyć jak Bóg, umiera. Sen chłopca zdaje się wyrażać pragnienie, by dusza tego Boga, czy też człowieka, w pokoju odeszła na tamten świat. Na tym świecie pozostaje opowieść i ukryta w niej nadzieja, że ktoś jeszcze zechce żyć jak Bóg.

FROGS, BEGGARS AND GOD: THE CONCEPT OF MIRACLE IN STANISŁAW SZUKALSKI'S SHORT STORY *THE MUTE SINGER*

The essay attempts to offer an analysis and interpretation of a short story, *The Mute Singer*, by Stanisław Szukalski (1893–1987), Polish sculptor, painter and theoretician of art. The short story is supposed to be part of the autobiographical memories of the author (the narrator, Staś, a small boy, might be the author's *alter ego*), yet the events it presents verge on the magical. The title character gives concerts for frogs and for the beggars who come to Gidle at the time of the parish fair, then dies, apparently out of exhaustion. The concerts are presented as moments of mystical communion and contrasted with folk religiosity. The essay focuses on Szukalski's treatment of miracle, which seems to be a major theme of the story.

KEYWORDS: S. Szukalski, *The Mute Singer*; motif.

(j.k.t.)

¹² Warto tu może odnotować, że dusza Niemego Śpiewaka i aniołowie spotykają się przy klasztornej dzwonnicy, tak jakby świątynia, chociaż w tym wypadku była naturalnym miejscem dla zdarzenia wykraczającego poza naturalny bieg zdarzeń, przynajmniej we śnie Stasia.

ŹRÓDŁA I MATERIAŁY

LIST JANINY JÁROSY DO JULIUSZA SAKOWSKIEGO

Anna MIESZKOWSKA (Warszawa)

Janina Járosy
1, Sutherland Avenue
West Ealing, W 13

8.12.[19]65

Do Polskiej Fundacji Kulturalnej.

Przesyłając
Przy niniejszym 3.P.O na książkę Mackiewicza *Lewa wolna* (Ł 2.36), pragnę skorzystać z okazji, aby powiedzieć p. J. Sakowskiemu iż zrujnowałam się również i na Jego książkę *Asy i damy*, ale wcale nie żałuję, gdyż dawno już jakaś książka nie sprawiła mi takiej przyjemności.

Czytając ją,
Ciągle zmuszona byłam myśleć, że z pewnością byłaby sprawiła nie mniejszą przyjemność Fryderykowi i że na pewno poszukałby sposobności, aby to p. Sakowskiemu powiedzieć.

Dlatego też
Czuję po prostu wewnętrzną potrzebę, aby przynajmniej od siebie zakomunikować to p. Sakowskiemu.

Pomimo
Nawału książek do czytania, do *Asów i dam* jeszcze nie raz powrócę.

Zechce
Z poważaniem
J Járosy

p. Sakowski przyjąć od wdzięcznej czytelniczki serdeczne „Dziękuję”.

Czytelnikom „Archiwum Emigracji” nie trzeba przypominać kim był adresat tego listu*.

Warto może jedynie wspomnieć, że jego książka *Asy i damy. Portrety z pamięci* ukazała się w Paryżu w 1962 r. A *Lewa wolna* Józefa Mackiewicza wyszła nakładem Polskiej Fundacji Kulturalnej w Londynie trzy lata później.

Ale kim była autorka tego listu? I kim był tajemniczy Fryderyk?

Janina Járosy była ostatnią towarzyszką życia Fryderyka Járosy’ego (1889–1960). Naprawdę nazywała się Janina Rechtleben-Wojciechowska. Zmarła w 1980 r. w Londynie w wieku 80 lat. Jej prochy po kilku latach przywieziono do Warszawy i złożono w rodzinnym grobowcu na Starych Powązkach.

W 1945 r. w Hanowerze wyszła broszurka *Mein Kampf. Walka z doktorem Goebelsem* z okupacyjnymi wierszami Fryderyka Járosy’ego. Pamflety, antyhitlerowskie wierszyki pisał autor podczas okupacji niemieckiej, współpracując z wydziałem propagandy najpierw Związku Walki Zbrojnej, a następnie Armii Krajowej. Były rozpowszechniane najprymitywniejszym sposobem, w tłumaczeniu niemieckim — przyklejane do niemieckich samochodów i pociągów, które jechały na front wschodni. W wersji polskiej drukowała je prasa podziemna. Fryderyk Járosy w czasie okupacji posługiwał się dokumentami na nazwisko Franciszka Nowaczka, ale na łamach dziennika podziemnego „Demokrata” i w tygodniku satyrycznym „Moskit” oraz w „Krecie” publikował jako Efen. Było tych wierszy przeszło sto. Po przeżyciach w czasie powstania warszawskiego i w Buchenwaldzie ocalało zaledwie dwadzieścia. I one, cudem zachowane, wydane zostały w owej broszurce dedykowanej: „Janinie Wojciechowskiej w dowód miłości szczerzej i niezmiennie!” w Brukseli w październiku 1945.

Bohaterka dedykacji, nazywana przez przyjaciół Kuleczką, była córką Stanisława Rechtlebena, właściciela przedwojennej agencji autorskiej, która mieściła się przy ulicy Leszno 52 w Warszawie. Pracowała tam jako buchalterka. Jej mężem był dziennikarz Kot Wojciechowski. Mimo „niełatwego” wyglądu nie poszła do getta. Mieszkała na Ochocie, w dużej kamienicy przy ulicy Filtrowej 68 m 33. Z Járosym znała się sprzed wojny. W agencji jej ojca dyrektor teatru Cyrulik Warszawski złożył dwa scenariusze: *Niemy gość* i *Matematyka życia*.

Pani Janka była zaangażowana w poważną robotę konspiracyjną. Pracowała w Dwójce, czyli w wywiadzie. W jej mieszkaniu mieściła się skrytka wywiadu Armii Krajowej. Przechowywana tu była broń, pieniądze i... Żydzi — uciekinierzy, którzy opuszczali getto z brygadami pracy. Gdy zamieszkał u niej Járosy, stał się dla tych ludzi ważnym nauczycielem.

* Zob.: F. Járosy, *Okoliczności łagodzące*, sztuka w trzech aktach, Toruń 2004 (z posłowiem autorstwa A. Mieszkowskiej *Zawsze ten sam, czyli Fryderyk Járosy na emigracji w latach 1945–1960*); A. Mieszkowska, *Biograficzny romans, czyli cuda życia emigranta z wyboru. Fryderyk Járosy (1889–1960) autor nie napisanych wspomnień z życia wśród polskiej emigracji w Londynie*, Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty 2009 z. 1(10), s. 40–50 — red.

Uczył ich jak mają się nie bać. Jak iść ulicą z podniesioną głową i pewnym spojrzeniem. Dawał im aktorskie lekcje charakterystyki zewnętrznej i wewnętrznej. Wielu, zanim trafiło do dalszych miejsc bezpiecznego pobytu, w oczekiwaniu na dokumenty zdawało przed panem Fryderykiem najważniejszy egzamin, o którego wyniku często zależało ich dalsze życie.

10 sierpnia 1944 oboje, Janka i Fryderyk razem z dużą grupą mieszkańców tej dzielnicy Warszawy trafili do obozu przejściowego w Pruszkowie. Następnym etapem dla niego stał się obóz w Buchenwaldzie, a dla niej Ravensbrück. Odnaleźli się ponownie w maju 1945 r. I byli ze sobą do nagłej śmierci Járosy'ego 6 sierpnia 1960 r. w Viareggio.

Różne były powody, dla których Fryderyk Járosy postanowił żyć wśród polskiej emigracji w Londynie. Jednym z tych powodów była decyzja Janki, która zdawała sobie sprawę z grożącego jej w Polsce niebezpieczeństwa. Mieszkali w niedużym dwupokojowym lokalu komunalnym w dzielnicy Hampstead. Ponieważ żona Fryderyka żyła i oficjalnie pozostawała z nim w separacji, nie mogli się pobrać. Po śmierci Járosy'ego, Janina za zgodą jego dzieci używała oficjalnie jego nazwiska. Zmieniła miejsce pobytu. Zamieszkała w typowym angielskim domku w dzielnicy Ealing. Ale żyła raczej na uboczu. Z nikim się nie kontaktowała, nikt jej nie odwiedzał. Tym bardziej cenny zdaje się być ogłoszony jej list do Juliusza Sakowskiego. Świadczy o jej zainteresowaniach i o tym, że pięć lat po odejściu Fryderyka wspomnienia o nim były dla niej wciąż żywe.

KOLOROWY KONTUR I KONTRAST CYKLICZNY? LIST MARIANA BOHUSZA- -SZYSZKO DO JÓZEFA JAREMY

Jan Wiktor SIENKIEWICZ (Toruń)

Badania nad sztuką polską i środowiskami polskich artystów-plastyków rozproszonych od wybuchu II wojny światowej po wielu krajach świata, pomimo ponad dwudziestu lat jakie minęły od zmian ustrojowych w Polsce, dopiero w XXI w. nabierają właściwego rozpędu i odpowiedniej skali.

Kwerendy archiwalne, scalanie i pozyskiwanie do kraju rozproszonych po Europie i poza nią zbiorów dokumentacyjnych oraz dzieł sztuki¹, dostarczają badaczom — historykom i historykom sztuki, coraz więcej źródeł i materiałów badawczych. Rzucają one nowe światło na wiele zagadnień w obszarze polskiej kultury artystycznej, między innymi na stan sztuki polskiej w okresie dla niej najtragiczniejszym — całkowitego rozproszenia w latach 1939–1945.

Odnaleziony w zbiorach archiwalnych Fundacji Rzymskiej im. J. S. Umiastowskiej list Mariana Bohusza-Szyszki² do Józefa Jaremy³ z roku 1944 jest świadectwem żywej

¹ Ważną rolę pełnią przede wszystkim toruńskie Archiwum Emigracji i Muzeum Uniwersyteckie, założone i prowadzone przez M. A. Supruniuka.

² Marian Bohusz-Szyszko (1901–1995), malarz ekspresjonista, krytyk sztuki i publicysta. Studiował na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego 1921–1923, naukę kontynuował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1923–1927. W późniejszym czasie studiował nauki matematyczne. Po wybuchu drugiej wojny światowej Marian Bohusz-Szyszko wstąpił do Wojska Polskiego, aresztowany został na Oksywiu, skąd dostał się do niewoli. Internowany, przebywał w czterech oflagach, gdzie prowadził kursy rysunku i matematyki, w wolnym czasie portretował współwięźniów. Po zakończeniu działań wojennych dostał się do 2. Korpusu we Włoszech, gdzie dzięki przychylności generała Andersa zorganizował Szkołę Malarstwa w Cecchignoli pod Rzymem dla polskich artystów-żołnierzy. W 1947 zamieszkał w Wielkiej Brytanii i tam spędził resztę życia. Założył w Londynie Polską Szkołę Malarstwa, która kontynuowała tradycje Wydziału Sztuk Pięknych USB. Dożyłotnio pełnił funkcję prezesa Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii. Był malarzem ekspresjonistą przywiązującym szczególną

troski i głębokiego przejęcia, tych dwóch wybitnych polskich artystów, sprawami sztuki w warunkach frontowych — skrajnie niesprzyjających myśleniu o sztuce w ogóle. Jak w soczewce, w liście tym odnajdujemy, kapitalny dla dziejów sztuki polskiej pierwszej połowy XX w., przykład artystycznego sporu lub też (jak wolimy) — merytorycznej dyskusji, wokół zagadnień natury formalnej i warsztatowej w obszarze dzieła malarskiego. Sporu, koncertującego się wokół wizji malarskiej w wydaniu nieakademickim Mariana Bohusza-Szyszki (w kontraście do klasycznego podejścia do zagadnień warsztatu oraz braku wolności twórczej, którym ciągle hołdowały europejskie akademie sztuk pięknych), nawiązującej do osiągnięć Vincenta Van Gogha i przedwojennego ekspresjonizmu europejskiego, a rozwiązaniami stosującymi płaskie kaligraficzne podejście do plamy barwnej, jednoznacznie oddzielonej od innej wyraźnie zaznaczonym konturem, stosowanym — jako „kontur kolorowy i kontrast cykliczny” — przez Józefa Jarema i Edwarda Matuszczaka. Artyści ci, do których twórczości odnosi się w swoim liście Marian Bohusz-Szyszko, od 1944 r. mieszkali w Rzymie — wchodząc w coraz bliższe kontakty z międzynarodowym środowiskiem artystów skupionych wokół pracowni artystycznych na Via Babuino i Via Margutta oraz Circolo Internazionale degli Artisti⁴, a szczególnie wokół zorganizowanego przez Jarema Związku Międzynarodowego Niezależnych Artystów Art Club — Associazione Artistica Internazionale Indipendente⁵.

wagę do doboru barw, tematyka jego obrazów była bardzo zróżnicowana, ale w drugiej połowie życia znaczna część obrazów przedstawiała tematy sakralne; por.: J. W. Sienkiewicz, *Marian Bohusz-Szyszko 1901–1995. Życie i twórczość*, Lublin 1995.

³ Józef Jarema (1900–1974), plastyk, scenograf, kierownik artystyczny teatru, reżyser. Brat artystki Marii Jaremińskiej. W latach 1919–1924 studiował w Krakowie w Akademii Sztuk Pięknych, potem w Paryżu u J. Pankiewicza. Odbił także liczne podróże artystyczne po Włoszech, Holandii, Belgii, Austrii. Był jednym z inicjatorów Komitetu Paryskiego. Już w 1921 zaprojektował scenografię do awangardowego przedstawienia *Osiół i słońce w metamorfozie* wystawionego w teatrze Bagatela. Podczas pobytu w Paryżu realizował wiele widowisk plastycznych, w większości amatorskimi siłami. Był współzałożycielem krakowskiego teatru Cricot 1933–1938. Wykonywał wówczas dekoracje, inscenizował i pisał utwory. Podczas II wojny światowej towarzyszył Samodzielnej Brygadzie Strzelców Karpackich w 2. Korpusie Polskim gen. W. Andersa. Od 1944 do 1951 r. mieszkał i tworzył w Rzymie, skąd wyjechał do Francji a następnie do Niemiec. W ostatnich latach życia zajmował się wyłącznie malarstwem; zob.: J. W. Sienkiewicz, *Czas walki, czas tworzenia. Edukacja żołnierzy-artystów 2. Korpusu generała Władysława Andersa*, [w:] *Słowa, obrazy, dźwięki w wychowaniu*, red. nauk. S. Kawalla, E. Lewandowska-Tarasiuk, J. W. Sienkiewicz, Warszawa 2011, s. 208–245.

⁴ Najstarsze w Rzymie międzynarodowe stowarzyszenie artystów plastyków, skupiające twórców awangardowych. Miało siedzibę przy Via Margutta 53.

⁵ Już w 1944 r., J. Jarema — który w kilka miesięcy później, w 1945 r., został prezesem Art Clubu w Wiecznym Mieście, zorganizował wielką manifestację dorobku plastycznego polskich artystów-żołnierzy pt. „Wystawa polskich malarzy żołnierzy”, do której wydany został starannie opracowany katalog w języku polskim i angielskim, zawierający wstęp pióra G. Severiniego. Swoje prace rysunkowe, malarskie oraz rzeźby wystawili wówczas: Józef Czapski, Zygmunt Turkiewicz, Edward Matuszczak, Stanisław Westwalewicz, Janina Wolf-Bogucka, Jan Marian Kościalkowski, Tadeusz Wąs, Leopold Haar, Stanisław Gliwa, Roman Burdyło, Henryk Siedlanowski i Adolf Glett. W kilkunastowym wstępie w katalogu wystawy, Severini dokonał próby odniesienia osiągnięć twórczych polskich artystów, przede wszystkim do malarstwa francuskiego, a zwłaszcza do dzieł Bonnard’a i Seurata. Pisał: „[...] Pracować w warunkach materialnych i moralnych w jakich pracowali ci malarze, w rzadkich chwilach wolnego czasu, jest czymś powyżej wszelkich pochwał. Ale nie o tych sprawach chcemy pisać, za wiele byłoby o tym do mówienia. Malarze ci przedstawili się jako malarze i chcą by oglądać ich jako takich. Poza tym słusznym

LIST⁶

W drugi dzień bitwy o [Monte] Cassino⁷

Szanowny Panie Józefie,

Oznajmił mi Pan nosowym tonem o odkryciu swoim nowym — kolorowego konturu i o tym, że kolega pański [Edward] Matuszczak odkrył kontrast cykliczny. Otóż, pomimo uznania dla młodzieńczego Panów entuzjazmu, zmuszony jestem sprostować pewne rzeczy. Chwytaście Panowie od czasu do czasu słowo o zadziwiającym i pozornie naukowo brzmiącym dźwięku, zachłystujecie się nim i podkładacie pod nie stare prawdy. Ciągłe piruety na coraz to nowsze pseudo-spekulacje i zadania formalne stojące na granicy malarstwa, wyraźnie nie zadawałają Panów. Chwiejecie się i macacie — dawno zmacane⁸ historie — szukając coraz nowych emblematów i tak łapiąc poszczególne fragmenty błędnie dookoła malarstwa, czując, że żadna ekwilibrystyka nie zastąpi wizji. Jakby nie objaśniał Pan lub nie zmętniał pojęcie kolorowego konturu — to jest on rzeczą starą w malarstwie jak samo malarstwo i przybierał dotąd różne aspekty. Był to w swoim czasie kontur kolorowy na szarej skale, pozbawiony mechaniczności — a bardzo nerwowy i żywy, potem trochę mechaniczny i statyczny na dzbanie, potem znowu ekspresyjny w mozaice bizantyńskiej już nie kolorowy amberk na szarości lub na jednym tonie, a wężyk raczej — wijący się dookoła postaci, nie tylko określający jej treść literacką, ale i uwypuklający formę, lub otaczający płamę innego koloru. Wreszcie kontur jako arabesk kolorowy [kolorowa arabeska], ważny sam w sobie i wśród kontrastujących plam albo dla ich uwyrażnienia, lub działania na nie w sensie zmiany ich koloru — swoją promienistością, albo jako arabesk [arabeska] o kolorze dopełniającym w tym miejscu potrzebnym lub wreszcie jako tło — wtedy był trochę szerszym — stawał się plamą, tracącą zewnętrzne granice. Jednym słowem służył on do wyodrębnienia, do wtopienia, lub był tylko linią-ornamentem i nadawał prąd ogólny w obrazie — lub utwierdzał jego statykę — w ogóle charakter.

Można o konturze mówić jako o zamknięciu pewnej przestrzeni wypełnionej czemkolwiek [czymkolwiek], lub jako o linii nie stykającej się końcami — a dzielącej

ich stanowiskiem inna przyczyna pociąga mnie i interesuje w ich pracach: jest to ich wspólne przywiązanie do [Georges] Seurata. Widzą oni w Seuracie najbardziej odpowiadającego Mistrza; jakże zaś mógłbym się tym nie przejąć, skoro ja sam przyjechałem do Paryża, by odkryć Carrera, ale też widziało się to w jego pracach. [...] Sądzę zatem, że mieli oni najzupełniejszą słusność oprzeć się o Seurata, jako o pewien punkt wyjścia. Bardziej świadomi od dywizjonistów włoskich, przyjęli na ogół metodę tę w dążeniu do «malarstwa» a nie do realizmu. Z różnym szczęściem w swych osiągnięciach zbliżają się już to do Bonnard, już to w usiłowaniu upraszczania do Matisse'a"; por.: G. Severini, *Polscy artyści malarze*, [w:] *Wystawa polskich malarzy żołnierzy*, [katalog wystawy], Rzym 1944, s. 1. Siedziba Art Clubu mieściła się w pracowni J. Jaremy i G. Severiniego przy Via Margutta 51a.

⁶ Archiwum Fundacji Rzymskiej im. J. S. Umiastowskiej, sygn. A.F. T. 59, list Mariana Bohusza-Szyski do Józefa Jaremy, rkp., ss. 3. List odnaleziony przez Ewę Prządękę w 2011 r. W opracowaniu zachowano oryginalną pisownię.

⁷ Najprawdopodobniej chodzi o drugi dzień polskiego szturmu na Monte Cassino, tj. 13 maja 1944 r. Atak 2. Korpusu rozpoczął się o godzinie 1:00 12 maja, poprzedzony nawałą artyleryjską od godziny 23.00 poprzedniego dnia. Nie możemy jednak wykluczyć, iż data napisania listu odnosi się do pierwszych prób zdobycia Monte Cassino, podejmowanych przez wojska sprzymierzone od stycznia 1944 r., które spełzyły na niczym; por.: M. Wańkowicz, *Bitwa o Monte Cassino*, Warszawa 2009.

⁸ W sensie: rozpoznane.

cokolwiek. W moim pojęciu raczej należy mówić o linii nie o konturze, o linii miękkiej lub ostrej, przerywanej, nieskończonej — nie o konturze, który może być częścią drobną pojęcia linii ale jest jednocześnie plamą.

Linie możemy zmniejszyć do rozmiaru kreseczki, rozbić ją na plamki — szereg znowu linijek czy kresek, promieniście ułożonych — tworząc plamę równocześnie tworzy wibrację — czyli ożywia. Kreska — to plama zduszona — ostra jak nerw.

Widzimy jak trudno wyodrębnić (ją) z ogólnego pojęcia obrazu, że kontur to linia, linia to kreska, że wreszcie może być odwrotnie.

Jeśli chodzi o działanie umysłowe — tak samo sprowadzamy w końcu do działania kropki kolorowej. Nie neguję pojęcia zamkniętego konturu — ale powtarzanie go w obrazie do znudzenia, programowo — ciągle stykać końce aby znaleźć kontur, śmiesznie ubogie. Zresztą jeśli kontur jako arabesk [arabeska] ważny — to przestaje być konturem — bo wtedy konturem jest skraj formy, którą to pasmo koloru obrzeża i której służy jako tło i jako podkreślenie ruchu.

Pokazuje tu Panu oderwanymi myślami — bo w pośpiechu piszę — że właśnie nie warto nazywać lub mianować — tak czy inaczej. Kontur nie istnieje. Pojmij Pan nie po akademicku obraz — wszystko się pomieści wtedy w tym pojęciu.

Jeśli Panu chodzi o wyodrębnienie elementów (a chodzi Panu zdaje się tylko o „kontemplację” kolorów płaskich — dekoracji tapetowej w mowie sprzeczne z przestrzennością widzianych przeze mnie płócien płaskich) od tła lub od siebie wzajem — nazwij Pana — konturem kontrastowym. Kontur jest wtedy płaszczyzną okalającą i jednocześnie płaszczyzną oddzielającą. Jest on płaski będąc wprowadzeniem odrębnego koloru..., żeby nie uznać jedności — obraz cały musi być obwiedziony — kontur musi dzielić płaskie elementy = dekoracyjna... lub afisz.

Kontur [Vincenta] Van Gogha — zaprzeczenie Pańskiego konturu mechanicznego — był nerwem artysty — ornamentem emocjonującym wśród plam. Była to linia a nie gruboskórny kontur obrzeżający — linia gnąca się, wtapiająca, przebijająca inne linie, wcinająca się buntowniczo w formę, która miała otaczać lub od niej oddalająca się. To była linia i kreska — kontur jest określeniem niewyczerpującym jej bogactwa przystępniejszym? Do mechaniczności. Kontur obramujący niepotrzebny (jeśli nie jest sam w sobie ornamentem) nazywa się wtedy — tłem.

Jeśli chodzi o szumnie brzmiące astrologiczno-alechemiczne słowa „kontrast cykliczny” — służące do omamienia samych twórców tych cudacznych określeń — nie mających pokrycia sensownego — poza starą, od chwili narodzin malarstwa żyjącą prawdą działania na siebie wzajemnego kolorów — w sensie zmiany ich natężeń i tonów.

Wiecie Panowie co to błoto, co to bliki, co to — przebielenie, co to — surowość farb nieprzerwanych dopełniającym tonem lub pozbawionych gry ciepło-zimnej, tworzącej drgania i formę w głąb — musieliście wiedzieć od dawna, bo i sam [Stanisław Ignacy] Witkiewicz⁹ pisał nawet, i muzea i książki — że działanie koloru na kolor istnieje, że to

⁹ Chodzi o Stanisława Ignacego Witkiewicza — Witkacego. Witkacy był malarzem, rysownikiem, fotografikiem, dramaturgiem, powieściopisarzem, filozofem, teoretykiem i krytykiem sztuki. Był członkiem pierwszej polskiej grupy awangardowej Formiści; autorem estetycznej teorii Czystej Formy; twórcą Firmy Portretowej. Urodzony w 1885 r. w Warszawie, zmarł tragicznie w 1939 w Jeziorach na Polesiu. Marian Bohusz-Szyszko, który przed II wojną światową pracował jako nauczyciel rysunku w szkole w Kobryniu na Polesiu, znał zapewne S. I. Witkiewicza. Poglądy Witkacego na sztukę znajdują się przede wszystkim w pracach: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (1919), *Szkice estetyczne* (1922), *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* (1923). Ze względu na formę Witkacy dzielił sztuki na jednorodne i złożone. Jednorodnymi były według niego muzyka, która posługuje się dźwiękiem, i ma-

jedna z podstaw malarstwa, że na ugrze złotym kuprum¹⁰ nabiera głębokości i ciepła w czerwień siły — że obok ugru czerwień będąca — oddziela się własnym konturkiem zielonym — a i ugier ten nabiera zielonej szarości, wiedzieliście. W warstwach laserunków Rembrandta, w iluminacjach średniowiecznych tak bogatych w barwy — a jednocześnie stonowanych — tymże działaniem kolorów przeważających.

Biedny Matuszczak, który nie może wyjść z jednoplanowych, twardych powierzchni, który wciąż tapetę robi używając mechanicznych recept przyjętych nawet w Akademiach — właściwych recept — ale nie stanowiących malarstwa — tylko jego kuchnię. Nie tylko liliowe i żółte czy niebieskie i różowe istnieje — podstawowe, najprostsze tony — ale [Eugène] Delacroix potrafił stworzyć milion odcieni — nieokreślonych słowami — tak u innych [William] (Turner) — że tylko ledwo wyczuwalnych. Wszystko jest bardzo łatwo. Panie Jarema, ale należy mieć wizję. Niedawno Panu mówiłem, że naturalny chaos lub jeśli Pan chce — układ czy porządek natury — dla mnie jest stworzony obcą indywidualnością — jak każdy z ludzi mających w sobie trochę niepokoju i ciekawości — wolę sztukę od natury, której porządkować nie lubię — wolę stwarzać sobie w głowie własne obrazy, jednolite w formie, treści i działaniu koloru — powtarzające obrazy (ogólnie biorąc) — i bliskie mnie — z natury tylko bezwstydnie korzystam, łapiąc formy lub kształty. Nigdy nauczycielem swym nie będę nazywał Persa czy Araba czy Chińczyka — a zawsze [Paula] Cezanne'a. Zależy wiele od tonu obrazu który działa na kolory poszczególne a one go podkreślają — i od wyczucia artysty nie poszliśmy dalej niż [Paolo] Veronese lub [Jan] Vermeer [van Delft], [Paul] Cezanne lub ten który robił mozaiki w Pompei — nic nie odkryjecie dzwięcznymi słowami, choćbyście się przebrali w kapoty astrologów, skończyło się babci śnienie ? — bo nie kuchnia tworzy malarstwo, nie poszczególne fragmenty kuchni — tylko wizja i zdolność jej posiadania. A wizje posiada najsilniejszy — ten który z nią się urodził a w życiu usiłuje wejść na punkt obserwacyjny — wyodrębnić się ze stada. Nie każdy ma wizję całości obrazu i siłę położenia plamy — nie można być na to sybarytą czy epikurejczykiem czy słowikiem śpiewającym w miłej mu naturze — należy raczej być nieszczęśliwym.

Nas wszystkich w tym wieku nieszczęśliwym — był brak kierunku, to znaczy brak mistrza — który by od razu wyliczył zasady malarstwa, oddzielił technikę od wizji, obraz od jego kuchni, przezwyciężyłby kuchnię. Uczymy się sami, sami. Wszystko musimy i wykorzystać — bo nikt nie pokaże. Każde nowe doświadczenie czy spostrzeżenie wydaje się nam nowym odkryciem — a proszę oglądać muzea. Nie należy używać mętnych schematów i formułek, nie należy błagować siebie i innych. Obraz to rzeczywistość z zewnątrz czy z wewnątrz uporządkowana w rytmy, zrównoważona, zorganizowana jeśli chodzi o planowanie emocji, scalona tak — aby oko wchodziło i zagłębiało się w oparciu o plamy (konstrukcję) — a nie odbijało się jak piłka i uciekało od powierzchni obrazu i wreszcie gra kolorów — na konstrukcji — równie jak formy czy linie — wciągających a nie rozprasających oko.

Z poważaniem

Marian

larstwo operujące linią i kolorem; por. m.in.: I. Jakimowicz, *Witkacy Malarz*, Warszawa 1985; J. Błoński, *Witkacy*, Kraków 2000; T. Bocheński, *Witkacy i reszta świata*, Łódź 2010.

¹⁰ W znaczeniu: kolor miedzi (brąz).

ZWYCZAJE ŻYCIA CODZIENNEGO NA WYSPACH BRYTYJSKICH — INSTRUKCJA DLA POLSKICH ŻOŁNIERZY Z 1940 ROKU

Mirosław A. SUPRUNIUK (Toruń)

Pojawienie się na Wyspach Brytyjskich w 1940 r. kilkudziesięciu tysięcy polskich uchodźców z Francji — żołnierzy i cywilów — z których przeważająca większość nie znała języka angielskiego ani nie posiadała żadnej wiedzy o życiu codziennym i zwyczajach panujących w Wielkiej Brytanii, musiało wywoływać i wywoływało nieporozumienia. Entuzjazm Brytyjczyków dla polskich żołnierzy, o którym pisze m.in. Witold Leitgeber w swoim dzienniku z lat wojny, a którego przejawami była m.in. „gościnność i serdeczna życzliwość”¹, utrzymywał się w pierwszym okresie, zwłaszcza, że oddziały polskie rozlokowane zostały na szkockim wybrzeżu Morza Północnego w celu obrony Wielkiej Brytanii przed ewentualną inwazją od strony Norwegii. Można wierzyć Leitgeberowi, gdy pisze, że Polacy byli lubiani, a niesiona przez nich „legenda” pierwszych żołnierzy, którzy walczyli z Niemcami, rozpaliała wyobraźnię w dyskusjach w pubach i na wspólnych spotkaniach. Jednak bliższe kontakty, zwłaszcza prywatne, powodowały zamieszanie i drobne konflikty. W większej części było to zdziwienie innością codziennego zachowania się mieszkańców Wysp Brytyjskich w relacjach towarzyskich, zwłaszcza w relacjach żołnierzy polskich z Brytyjkami, czasem przyjmujące zabawną formę. Zacytujmy wspomniany dziennik Leitgebера:

„Sunday Chronicle” opowiada zabawną przygodę młodej Szkotki, którą wieczorem zaczepił na ulicy jakiś żołnierz. Uderzył mocno obcasami, skłonił się uprzejmie i powiedział z cudzoziemskim akcentem: „Pani pójdzie ze mną patrzeć film, tak?” Dziewczyna była pewna siebie, a ponieważ lubiła Polaków, odpowiedziała: „Tak”. Podała ramię żoł-

¹ W. Leitgeber, *W kwaterze prasowej. Dziennik z lat wojny 1939–1945. Od Coëtquidan do „Rubensa”*, Londyn 1972 s. 56–66.

nierzowi i poszli do kina. Dopiero w oświetlonym hallu ze zdziwieniem zawołała: „Ale przecież nie jesteś wcale Polakiem”. Nie speszony tym Jack odpowiada: „To prawda, nie jestem Polakiem, ale przez nich żadna dziewczyna nie chce na nas patrzeć. Dlatego pomyślałem, że najlepiej będzie udawać Polaka”. Korespondent dodaje od siebie, że wszystkim Brytyjczykom wydaje się, iż obecnie przechodzą przez wiele ciężkich doświadczeń, ale nie mają one żadnego porównania z tym, co przeszli Polacy. Mimo to Polacy są największymi optymistami, jakich widział od początku wojny².

Z konieczności wyjaśnienia żołnierzom różnic kulturowych między polskością a brytyjskością zdano sobie sprawę bardzo szybko. Opracowującym przedrukowaną niżej broszurę przyświecał cel zarówno praktyczny, jak i patriotyczny. Napisano w jej treści — „Jeżeli potrafimy podpatrzeć te różnice i przyswoić sobie to, co jest dobrego w ich zachowaniu, sylwetka Polaka może na tym tylko zyskać”. Skład wojska polskiego w Wielkiej Brytanii był w roku 1940 bardzo specyficzny. Duża liczba oficerów, młodszych i starszych, pewna liczba podchorążych po szkołach w Polsce i podchorążówce w Coëtquidan, duża liczba starszych podoficerów, którzy nie mieli autorytetu wśród podwładnych, i żołnierze, z których przeważająca liczba to byli „cenzusowcy” — studenci lub dawni elewi szkoły podchorążych we wspomnianym Coëtquidan, którym wypadki we Francji uniemożliwiły podchorążówki ukończyć. W Wielkiej Brytanii nie było mowy o ukończeniu szkoły; pomimo wykształcenia musieli oni służyć w stopniu szeregowego.

Dzięki szybkiej reakcji wydawnictwa M. I. Kolin w Londynie, żołnierze polscy jesienią 1940 r. otrzymali pomocnik do nauki języka angielskiego *1000 słów po angielsku*³ oraz *Dzieje Anglii* Andre Maurois⁴, które okazało się bezcennym wprowadzeniem w historię Wielkiej Brytanii. Podobna książka Czesława Jeśmana, wydana na początku 1941 r. w wyniku interwencji władz wojskowych, została wycofana z rozpowszechniania⁵. Żołnierze otrzymali również *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* Adama Mickiewicza, w których mogli odnaleźć wiele analogii z XIX-wieczną emigracją.

Broszura wydana została najpewniej w 1940 lub 1941 r. Nie znamy dokładnej daty, lecz odniesienie do wojny oraz zagadnienia świadczą wyraźnie, że musiało to być w tamtym okresie. Broszury nie notuje żadna bibliografia, nie mamy pojęcia o jej nakładzie. Wiemy natomiast, że w 1946 r., we Włoszech, wydrukowana została ona po raz drugi, lecz poszerzona i uzupełniona⁶. Drugie wydanie związane było najpewniej z przygotowywaną ewakuacją 2. Korpusu do Wielkiej Brytanii.

Kto jest autorem broszury możemy jedynie dywagować. Nie ma żadnej podpowiedzi ani w druku, ani w znanych mi materiałach źródłowych, stąd konieczność szukania jedynie prawdopodobnych autorów. W roku 1940 zaledwie kilka osób mogło znać Wielką Brytanię na tyle dobrze, by przygotować broszurę na temat życia codziennego Brytyjczyków. Należy raczej wykluczyć Edwarda hr. Raczyńskiego, ambasadora RP w Wielkiej Brytanii i ambasadę, jako miejsce wydania. Wśród innych osób dwie — Bolesław Leitgeber i Józef A. Teslar — wydają się być postaciami szczególnie interesującymi. Pierwszy był dyplomata, malarzem, karykaturzystą, kompozytorem, w pierwszym okresie czynnie biorącym udział w organizacji polskiego życia po ewa-

² Tamże, s. 102.

³ E. Wallenberg, M. Goryński, *1000 słów po angielsku. Najłatwiejszy samouczek języka angielskiego w 34-ch lekcjach z 87 ilustracjami*, wyd. III, Londyn 1940.

⁴ A. Maurois, *Dzieje Anglii*, Londyn 1940.

⁵ Cz. Jeśman, *Klejnot srebrzystych mórz*, Londyn 1941.

⁶ *Zwyczaj życia codziennego na Wyspach Brytyjskich*, [b.m.] Italia: 476 Sekcja Wydawnicza, 1946, s. 17, powie. – Dowództwo Bazy 2 Korpusu.

kuacji wojsk polskich do Wielkiej Brytanii. Na przełomie 1940 i 1941 r. wydał u Kolina, przygotowaną jeszcze przed wojną, książkę *Londyn: oblicze i maska*, z własnymi ilustracjami⁷. Drugi — Józef A. Teslar — był profesorem języka polskiego w Ecole Supérieure de Guerre w Paryżu, a w Szkocji pełnił funkcję oficera kulturalno-oświatowego, pracując nad podręcznikiem do nauki języka polskiego; w latach 1942–1945 pracował jako lektor języka i kultury polskiej na uniwersytecie w Glasgow. W roku 1941 wydał *Angielsko-polską książkę dla żołnierza*, w której omówił sceny i zwroty z życia codziennego w Wielkiej Brytanii, świadczące o dużej wiedzy na temat zwyczajów i wrażliwości Brytyjczyków⁸. Być może jednak autora szukać należy bliżej — w Szkocji. W 1940 r. ukazała się tam książka, rodzaj przewodnika do nauki języka angielskiego, która zawierała „uwagi o formach życia towarzyskiego”, napisana przez Margaret A. Duthie i Rudolfa Underkę⁹. Czy są to pseudonimy — nie wiemy, ale nazwiska te nie pojawiają się więcej w publikacjach. Treść tej publikacji w kilku miejscach jest zbieżna z informacjami zawartymi w broszurze. Również w Szkocji w oddziałach wojskowych 10. Brygady Kawalerii Pancерnej, jako redaktor gazetek, funkcjonował Antoni Wasilewski „Tony” — rysownik karykaturzysta, który latem 1941 r. rozpoczął wydawanie dwutygodnika „Werinajs”, dodatku do „Dziennika Żołnierza”. „Werinajs” stało się miejscem, w którym, w satyrycznej formie, opisywane były i komentowane wszelkie objawy nieporozumienia w relacjach polsko-szkockich.

Wydaje się jednak, że ze wszystkich najprawdopodobniejszym tropem mogą być Jadwiga i Adam Harasowscy, choć, należy to wyraźnie zaznaczyć, brak na to potwierdzenia w źródłach¹⁰. Wskazuje na taką możliwość jednak forma wydawnicza bliska drukowanym przez nich w 1940 r. biuletynom, a także doświadczenie i wiedza o życiu w Wielkiej Brytanii. Broszura w swojej formie nie robi wrażenia wydanej na zlecenie lub zamówienie; odnosi się wrażenie, że powstała z „potrzeby chwili”. Podobnie jak czasopisma wydawane przez Harasowskich, którzy znaleźli się w Glasgow już jesienią 1939 r. Niemal natychmiast Jadwiga podjęła działalność prasową. Uzyskała zgodę glosgowskiego „Daily Express” (inne źródła podają tytuł: „Sunday Chronicle”) na zamieszczanie w piśmie niewielkiej „Kroniki Polskiej” redagowanej po polsku dla polskich żołnierzy nie znających jeszcze angielskiego. W 1940 r. Harasowska zainicjowała w Glasgow powstanie Towarzystwa Szkocko-Polskiego (The Scottish-Polish Society) oraz założyła Polski Chór. Towarzystwo w latach 40. organizowało koncerty i odczyty poświęcone Polsce i wydało kilka książek dotyczących historii Polski np.: Ottona Laskowskiego *The Battle of Grunwald* (1942). Pierwsze pismo Jadwigi Harasowskiej, „Kuryer Glosowski”, ukazało się w czerwcu 1940 r. W tym czasie w szpitalach szkockich zjawili się żołnierze polscy ranni w kampanii norweskiej i Francji, wśród których rząd polski nie prowadził żadnej polityki oświatowej. Inicjatywy Jadwigi Harasowskiej zmierzały do choćby częściowego złagodzenia tych zaniedbań. „Kuryer”, który po kilku numerach zmienił tytuł na „Wiadomości Polskie”, był codzienną gazetą, powielaną ręcznie na hektografie w nakładzie ponad 200 egzemplarzy, przeznaczoną do bezpłatnego rozdawania wśród rannych żołnierzy w szpitalach w Glasgow. Przy piśmie powstało również wydawnictwo noszące tę samą co pismo nazwę, które wydało w latach 1940–1941 na hektografie: *Najpiękniejsze polskie kolendy* [sic!] w opracowaniu

⁷ B. Leitgeber, *Londyn. Oblicze i maska*, Londyn 1941.

⁸ J. A. Teslar, *Angielsko-polska książka dla żołnierza. An English Prose and Reading Book for Polish Soldiers*, Londyn 1941.

⁹ M. A. Duthie, R. K. Underka, *Jak to napisać? How shall I write it? Pisanie listów po angielsku i uwagi o formach życia towarzyskiego*, Glasgow 1941, s. 125

¹⁰ Archiwum Jadwigi i Adama Harasowskich znajduje się w Archiwum Emigracji w Toruniu.

Adama Harasowskiego, z przedmową Zygmunta Nowakowskiego (Glasgow 1940 — trzy wydania, powtórzone później przez „Książnicę Polską”) oraz Adama i Jadwigi Harasowskich *88 łatwych lekcji języka angielskiego* (1941). W listopadzie 1940 r., Harasowscy założyli prywatne wydawnictwo The Polish Library — Książnica Polska, publikujące w językach polskim i angielskim książki historyczne, dotyczące bieżących zagadnień politycznych, ale też słowniki, prozę i poezję, książki dla dzieci itp.¹¹ Wydaje się zatem prawdopodobne, że broszura mogła być rodzajem informatora dodawanym do „Kuryera” lub „Wiadomości Polskich”.

Tekst na podstawie broszury, wydanej na powielaczu, na połączonych zszywką sześciu paginowanych kartach formatu 165 × 205 mm, bez daty i miejsca wydania. Broszura znajdowała się pierwotnie w Bibliotece Sekcji Wydawniczej Jednostek Wojska Polskiego na Środkowym Wschodzie (Dział XIX-C Nr 10), a później w Bibliotece Instytutu Bliskiego i Środkowego Wschodu „Reduta” (L.inw. 1582, Dz. I), utworzonego przez prof. Stanisława Kościółkowskiego w 1945 r. w Bejrucie, jako kontynuacji Towarzystwa Studiów Irańskich z Teheranu. Instytut działał od 1949 r. w Londynie. Po jego likwidacji księgozbiór znalazł się w Bibliotece Polskiej w Londynie (Nr P. 450), a stamtąd, w ramach wymiany, trafił w 2007 r. do Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu i wszedł do księgozbioru podręcznego Archiwum Emigracji.

¹¹ Biblioteka Polska w Londynie. Archiwum Osobowe Bohdana O. Jeżewskiego, hasło: Harasowska Jadwiga; J. Kowalik, *Czasopiśmiennictwo*, [w:] *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, pod red. T. Terleckiego, t. 2, Londyn 1965, s. 487–488; M. A. Supruniuk, *O prasie polskiej emigracji wojennej*, *Zeszyty Historyczne* 1993 nr 106, s. 139–158.

ZWYCZAJE ŻYCIA CODZIENNEGO NA WYSPACH BRYTYJSKICH

Podaję czytelnikowi zbiorek uwag i rad odnośnie obyczajów brytyjskich, ażeby ułatwić mu znalezienie się w tym nowym dlań społeczeństwie. Społeczeństwo to jest bodaj najstarszemu wychowane ze wszystkich w świecie, przy czym formy tego wychowania sięgają do wszystkich odłamów i klas społecznych. Są bardzo małe różnice w zachowaniu się arystokrata i robotnika, w formie współzycia Anglika, Szkota lub Walijczyka. Formy te są wpajane Brytyjczykowi od dzieciństwa tak w domu rodzicielskim, jak przez szkołę, i to bynajmniej nie z czystego snobizmu. Celem ich jest ułatwienie sobie życia i unikania wszystkiego co bliźniemu może sprawić przykrość lub irytację.

Brytyjczyk jest bystrym obserwatorem i z zachowania się cudzoziemca wyciąga wnioski odnośnie jego wartości, jako człowieka i partnera w pracy i w towarzystwie. Za tym — jeśli chcesz zdobyć sobie dobrą opinię, sympatię i przyjaźń — nie rób nic, co by w oczach Brytyjczyka było nieprzyzwoite i świadczyło o złym wychowaniu. Brytyjczyk jest uprzejmy i gościnnie. Jest jednak powściągliwy i okaże ci swoje serce dopiero wtedy, gdy się przekonasz, że wart jesteś jego przyjaźni.

Cechy osobiste

- 1) Brytyjczyk chociaż przepojony dumą narodową, jest skromny i uczynny we współzyciu. Nienawidzi on bluff'u i chępczenia się. Przy poznaniu odnosi się do ciebie życzliwie i z zaufaniem. Jest na ogół prawdomówny i spodziewa się tego samego po tobie. To też lepiej jest nie mówić nic, aniżeli „bujać”. Straci on natychmiast całe zaufanie, gdy przyłapie cię na kłamstwie.
- 2) Brytyjczyk nigdy nie mówi o sobie. Jest w bardzo złym tonie opowiadać nieproszony i nie pytany o siebie, o swoich sukcesach i bohaterstwach — choćby były prawdziwe. Przypadnie mu o wiele więcej do gustu, gdy na jego pytanie, np. o odznaczenie bojowe, odpowiesz skromnie i z zażenowaniem, względnie z humorem, nie wysuwając w opowiadaniu swej osoby na pierwszy plan.
- 3) W rozmowie z Brytyjczykiem nigdy nie mów źle o trzeciej osobie. Brytyjczyk brzydzi się obmową. Gdy nie możesz powiedzieć nic dobrego, nie mów nic. Dotyczy to szczególnie tak popularnej w naszym zespole krytyki przełożonych lub starszych. Brytyjczyk w takim wypadku straci szacunek do ciebie, a nie do osoby obmawianej.
- 4) Mów tylko tak głośno, aby cię słyszał twój rozmówca. Nawet wtedy, gdy jesteś zirytowany albo podpity. Głośne wykrzykiwanie świadczy w oczach Brytyjczyka o bardzo nędznym wychowaniu.
- 5) Staraj się nie pomagać sobie w rozmowie rękami. Brytyjczyk prawie nigdy nie gestykułuje. Wymachiwanie rękami w czasie rozmowy śmieszy go u Polaka tak samo jak nas razi przesadne gestykulowanie Włochów.
- 6) Wystrzegaj się w stosunkach z Brytyjczykami uniżoności i objawów przesadnej grzeczności. W towarzystwie brytyjskim i w domu prywatnym nie stukaj obcasami i nie kłaniaj się zginaniem się w kabłąk. Są to zwyczaje, które przyszyły do nas od Niemców i śmieszają one Brytyjczyka. Brytyjczyk, kłaniając się nie zgina karku, ani nie łamie się w biodrach, lecz wyprostowuje się. Zginanie się uważa za niegodne jego dumy. Nie mamy żadnych powodów, ażeby się czuć mniej dumni od Anglików.

- 7) Wystrzegaj się „gogusiowości” w ubiorze. Pojęcie elegancji u Brytyjczyka oparte jest na spokojnym i schludnym ubieraniu się. U osób wojskowych wszelkie wynalazki indywidualne w umundurowaniu, które odbiegają od przepisu — jak spodnie lub bluza niezwykłego kroju, przesadnie krótkie kurtki (frence), koszule i krawaty w kolorach fantastycznych — są nie do pomyslenia i uważane jako świadectwo głupoty. Natomiast zwraca on uwagę na nie dość starannie wyczyszczone obuwie i pasy.

Formy współżycia

Ogólne

- 1) Jedną z zasadniczych cech, obowiązujących we wszystkich przejawach życia Brytyjczyka, jest punktualność. Punktualność nie tylko w pracy, ale także w życiu prywatnym i towarzyskim. Jeżeli np. jesteś proszony do rodziny brytyjskiej na godz. 18.00, a o godz. 18.05 jeszcze cię nie ma, zaczną się niepokoić; jeżeli do godz. 18.10 w dalszym ciągu się nie zjawisz są przekonani, że uległeś w drodze wypadkowi. Jeżeli wreszcie przyjdiesz o godz. 18.15 — nic ci nie powiedzą, ale pomyślą sobie, że jesteś bardzo źle wychowany. Przyjęte jest przychodzenie w takim wypadku o parę minut wcześniej, czekanie przed bramą z zegarkiem w ręku — i wejście punktualne o oznaczonej godzinie. Dotyczy to rzecz jasna tym bardziej życia zawodowego i służbowego.
- 2) Możesz być proszony na „lunch” lub „dinner”, wówczas obowiązuje absolutna punktualność. Na „cocktail party” lub „dance” możesz przyjść w czasie dowolnym, jednak nie później, jak w pierwszej godzinie od oznaczonego początku. Na pisemne zaproszenie obowiązuje pisemne potwierdzenie przyjęcia zaproszenia, wzgl. usprawiedliwienie niemożności przybycia.
- 3) Przedstawianie się bezpośrednio nie jest przyjęte. Należy zawsze czekać, aż ktoś cię przedstawi, ewt. prosić kogoś o przedstawienie. W prywatnym domu obowiązek należy do gospodarza lub gospodyni. Przedstawiony kobiecie, nie wyciągaj ręki, dopóki ona ci ręki nie poda. Nie całuj podanej ręki bo wzbudzisz sensację. Na „party”, na którą proszeni są liczni goście, nie jest przyjęte, aby być przedstawianym wszystkim obecnym. Gospodarz przedstawia cię w pewnym kółku, po czym możesz być przedstawianym dalszym osobom, zależnie od chęci lub przypadkowym spotkaniom. W miejscu publicznym, jak w przedziale kolejowym, przedstawianie się np. osobom wojskowym, nie jest przyjęte. Można rozmawiać i bez tego. Są wypadki, chociaż rzadkie, że sytuacja wymaga przedstawienia się drugiej osobie, a nie ma nikogo w pobliżu, kto mógłby dokonać tej formalności. Wówczas powiedz kim jesteś bez ceremonialnego ukłonu i bez wyciągania ręki.
- 4) Tytułowanie się oparte jest na następujących zasadach: słowo „Sir” jest tytułem szlacheckim i przysługuje członkom rodzin szlacheckich od knight’a do Duka. Panie należące do tych rodów noszą tytuł „Lady”. Tytuł „Lord” związany jest z posiadłością ziemską i przechodzi z ojca na syna dziedziczącego majątek. Inni synowie noszą tytuł „Sir”. W szerszym, potocznym sensie „Sir” i „Lady” używane są jak nasze „Wielce Szanowny Panie” lub „Pani” i stosowane głównie w korespondencji, szczególnie handlowej. W wojsku szeregowy odzywa się przez „Sir” do oficera, oficer młodszy do sztabowego, sztabowy oficer do starszego stopniem. Wszyscy tytułują w ten sposób generałów.

Między równymi sobie stopniem, wzgl. w stosunku do niższych używane jest odezwanie samym tylko stopniem, np. „captain” albo „Mr” i nazwisko. Np. „Mister Jennings”. W rozmowie z cywilnymi bądź ostrożny w używaniu tytułów „My Lord” albo „Sir”. Pierwsze używaj tylko wówczas, gdy wiesz na pewno, że ów pan jest lordem. Normalnie wystarczy „Sir” albo jeszcze lepiej zwykle „you”. Zawsze natomiast używaj należnego tytułu, gdy danego pana albo panią przedstawiasz trzeciemu. Np. „This is Sir William Knol”, albo „This is Lady Hastings” albo „This is Mrs Baker”. Gdy odzywasz się do pana lub pani, których znasz przelotnie, używaj Mr (Mrs lub Miss) z nazwiskiem. Np. „Mrs Baker”. Gdy jesteś w bardziej zażyłych stosunkach, stosuj Mr (Mrs lub Miss) z imieniem. Np. „Miss Mary”. Gdy jesteś na stopie odpowiadającej naszemu „Ty” możesz używać samo imię. Np. „Mary” albo „Jonny”.

- 5) Nie proponuj nigdy „bruderszaftu” z kieliszkiem w rękę. Jest to zwyczaj niemiecki i chamski, nie uznawany przez Brytyjczyków. Zacieśnienie zażyłości z Brytyjczykiem musi przyjść na podstawie obopólnej sympatii, a nie dzięki alkoholowi.

Zwyczaje w obcowaniu z kobietą

- 1) Brytyjka jest wychowana prostolinijnie, jest szczerą i oczekuje tego samego po tobie. Nie jest ona przyzwyczajona do komplementów i jest gotowa przyjąć to, co jej powiesz, za dobrą monetę. Rozczarujesz ją bardzo, gdy będziesz mówił inaczej, a postępował inaczej.
- 2) Przesadne nadskakiwanie kobiecie ośmieszy cię w oczach Brytyjczyków. Nie całuj w rękę. Zwyczaj ten jest uważany za barbarzyński — chociaż stwierdzić należy, że podoba się kobietom. To też, gdy chcesz zrobić im przyjemność — całuj, ale gdy jesteś sam na sam.
- 3) Gdy spotkasz przelotnie znajomą na ulicy nie kłaniaj się pierwszy, gdyż może ona nie życzyć sobie tego. Kłaniaj się wówczas, gdy ona do ciebie się uśmiechnie. Gdy spotkasz dobrą znajomą, możesz pierwszy uśmiechnąć się — a gdy cię nie zauważy i jest sama, możesz powiedzieć „Good Morning”.
- 4) Gdy idziesz ulicą w towarzystwie kobiety, idź zawsze od strony jezdni, a niekoniecznie po jej lewej ręce, jak u nas. Idąc bowiem lewą stroną ulicy może się zdarzyć, że cały ładunek błota podrzucony przez przejeżdżający samochód obryzga panią, a nie ciebie. Chodzenie od strony jezdni obowiązuje również w towarzystwie mężczyzn, którym chcesz okazać szacunek. Np. starszym wiekiem lub stopniem.
- 5) Pocałunek kobiety jeszcze do niczego nie upoważnia. Jest często po prostu wyrazem życzliwości. Gdy siedzisz w lokalu publicznym lub w salonie prywatnym, a podchodzi kobieta, obowiązuje powstanie. Stoi się tak długi, aż ona odejdzie lub usiądzie. W tym ostatnim wypadku podsuń jej krzesło. Gdy wstanie, aby odejść choćby na chwilę, np. do tańca lub telefonu, znów obowiązuje powstanie — a przynajmniej pół-podniesienie się. To samo, gdy wróci na swoje miejsce. W tym względzie nasze zwyczaje odbiegają od brytyjskich co zwraca niemiłą uwagę.

Przy stole

Brytyjczycy jedzą w sposób może najładniejszy i najbardziej dyskretny ze wszystkich narodów. Nie zawadzi obserwować ich i starać się ich naśladować.

Poniżej kilka uwag, które warto stosować.

- 1) Brytyjczycy mają pewien odbiegający od naszego zwyczaj nakrywania do stołu. Wystrzegaj się „przemeblowania” nakrycia i ustawiania go na swój sposób. W restauracji jest to uważane za objaw złego wychowania. W prywatnym domu jest to wręcz obraźliwe dla gospodyni.
- 2) Jedząc trzymaj łokcie przy sobie i prowadź nóż i widelec trzymając je możliwie w końcu rękojeści. Nigdy nie jedz w pośpiechu i łapczywie. Nie nachylaj się zbyt nad talerzem.
- 3) Gdy zjesz, złóż nóż i widelec na talerzu równolegle i od siebie. Znaczy to, że skończyłeś. Gdy je położysz po naszymu na krzyż, pani domu zrozumie, że chcesz więcej.
- 4) Gdy przy powtórny podaniu półmiska powiesz „dziękuję” (thank you) znaczy to, że chcesz więcej. Trzeba powiedzieć „No, thank you”.
- 5) W prywatnym domu nie pali się przy stole i jest nieeleganckie nawet prośbienie o pozwolenie zapalenia. Nie siedzi się przy stole, lecz przechodzi się od razu po posiłku do salonu, gdzie podaje się kawę. Tam nie ma ograniczeń w paleniu. Obowiązuje niepalenie również w niektórych restauracjach — tam, gdzie jest do dyspozycji „sittingroom” lub „lounge”.
- 6) Zupełnie niedopuszczalne jest czyszczenie zębów przy stole „wykałaczką”. To też nie zobaczysz wykałaczek ani w restauracji, ani w domu prywatnym. Jeśli nie możesz inaczej wytrzymać, przeproś i wyjdź, po powstaniu od stołu, do toalety, gdzie możesz czyścić uzębienie ile ci się podoba.
- 7) Łyżeczka przy kawie lub herbacie służy wyłącznie do słodzenia i mieszania. Nie pije się nią, lecz należy ją wyjąć i ułożyć na spodku.

W restauracji

- 1) W wojsku brytyjskim nie jest przyjęte kłanianie się przy wejściu wszystkim obecnym wojskowym. Ukłon oddany nieznanym Brytyjczykom wprowadziłby ich w zakłopotanie. Nasz zwyczaj wzajemnego oddania ukłonu jednak nie razi, a nawet podoba się, pod warunkiem, że nie jest połączony ze stukaniem obcasami.
- 2) Nie jest przyjęte głośnie wołanie, cmokanie lub dzwonienie łyżeczką w szklankę, aby przywołać kelnera. Trzeba cierpliwie czekać, aż sam podejdzie. Może to być irytujące, zwłaszcza przy złej obsłudze okresu wojennego, mimo to nie ma innego sposobu, poza ewt. dyskretnym znakiem, gdy kelner znajdzie się w pobliżu.
- 3) Jest w złym tonie siedzieć po spożyciu posiłku godzinami przy stole, zaśmiecając go niedopałkami papierosów. Po skończeniu konsumpcji należy przejść do „lounge” (salon). Tam to już można siedzieć, jak długo się podoba. Wyjątek stanowi dancing na sali restauracyjnej.

Bar (Public house, w skrócie „pub”)

Jest to instytucja staro-angielska, otoczona pewnym pietyzmem ze strony społeczeństwa. Zewnętrznie nie różni się od barów całego świata i sprzedaje trunki alkoholowe, jak każdy inny bar. Ma jednak tradycję i związane z nią pewne zwyczaje, do których należy się stosować.

- 1) „Pub” jest miejscem spotkania i wymiany myśli i plotek wszystkich odłamów społeczeństwa. Dzieje się to w formie jowialnej, do której trzeba się dostosować.
- 2) Gospodarz „Pub’u” roztacza pewną opiekę nad swymi gośćmi. Robi to w tonie trochę protekcyjnym, na który nie należy się obrażać.
- 3) Jeśli gospodarz uzna, że miałeś dość trunku i nie chce ci więcej dać, nie wszczynaj awantury; jest to jego przywilej i nie jest wymierzony specjalnie w ciebie. Robi to samo ze swoimi ziomkami.
- 4) Awanturowanie się w public jest niebrytyjskie i bardzo źle widziane.

Zatargi

- 1) W. Brytania nie zna kodeksów honorowych, sądów honorowych i pojedynków. Posyłanie komuś świadków, w wyniku obrazy, wywołałoby niezwykłą sensację i niepożądaną wesołość. Zresztą nikt tam cię nie obrazi, jeżeli będziesz taktowny i zachowywać się będziesz przyzwoicie. Jeżeli mimo to dojdzie do zatargu z Brytyjczykiem, jedyną instancją powołaną do jego załatwienia, jest sąd.
- 2) Drugi sposób załatwienia zatargów, jest boks. Brytyjczyk z tłumu nie lubi się sądzić. Jest natomiast gotów do załatwienia porachunku na miejscu, boksem.
- 3) W żadnym wypadku nie wolno uciekać się do użycia noża, tak popularnego wśród naszych żołnierzy. W W. Brytanii nóż lub kastet uważane są za broń skrytobójczą i wybitnie niehonorową, a użycie ich może pozbawić nas wszelkiej sympatii i kredytu moralnego.
- 4) Policjant brytyjski zasadniczo nie interweniuje, jak długo walka odbywa się na pięści. Momentalnie jednak wkroczy, i sprawa znajdzie bezapelacyjnie surowy epilog w sądzie, gdy jedna strona użyje noża.
- 5) Policjant jest nieuzbrojony. Cieszy się on zaufaniem i uznaniem społeczeństwa. To też każdy atak na policjanta wywołuje powszechne oburzenie i jest bardzo surowo karany przez sądy.

Dyskusje

- 1) Zdarzy się niejednokrotnie, że brytyjski rozmówca, choćby przygodnie spotkany, zapyta się o zdanie w kwestiach polityki międzynarodowej, albo na temat urzędów i obyczajów brytyjskich. Nie daj się w takim wypadku unieść temperamentowi i swojej uczuciowości rozwijając szeroko swoje poglądy, niechęci i żale. Odpowiedz możliwie krótko i rzeczowo — „na zimno” i spytaj także o jego zdanie. Powszechne nasze błędy są: a) Nadmierna gadatliwość; nas ona nie razi, lecz Brytyjczyków (mimo wszystkich pozorów zainteresowania się) nuży i usposabia krytycznie. W powodzi słów (w dodatku jeszcze często nieumiejętnie dobranych) zatracamy linię główną myśli i gubimy się w wywodach. Brytyjczycy nie są skorzy do oponowania i udają, że ich to cie-

kawi i przekonuje. Tak nie jest — raczej usposabia to ich krytycznie do nas. b) Zbyt chętnie porywamy się w dyskusjach na rozwiązywanie zagadnień, przekraczających nasze horyzonty myślowe. Stwarzamy w ten sposób (wobec samych siebie) wrażenie większej lotności umysłu, lecz nie trafia do przekonania Brytyjczyków, o ile nie widzą naprawdę gruntownej znajomości przez nas poruszanego zagadnienia. Brytyjczyk skupia swoje myślenie na węższych odcinkach ale przepracowuje je gruntownie. c) Nie szanujemy cudzego zdania bez udowodnienia, że zdanie to na szacunek rzeczywiście nie zasługuje. Podważamy przez to wagę własnych zdań, które reprezentujemy.

- 2) Wystrzegaj się krytyki urzędów i obyczajów brytyjskich. Brytyjczyk często ironizuje na temat rządu, obyczajów i tradycji. Nie daj się pod żadnym pozorem skłonić do wtórowania mu. Byłoby to tak samo nietaktowne, jak gdyby twój gość ironizował na temat twojej żony. Tobie wolno — ale jemu biada.
- 3) Brytyjczyk ceni bardzo honor w dobrym gatunku i lubi zabawne porównywaniami lub powiedzenia. Nawet w każdym przemówieniu oficjalnym musi znaleźć się point'a humorystyczna. Powoduje jakby chwilowy wypoczynek w przyjmowaniu poważnej poza tym treści i z tego powodu jest psychologicznie uzasadniona. Nieznośne natomiast dla Brytyjczyka są patos i cierpiętnictwo w przemówieniach. Brytyjczyk nie uznaje taniego humoru. Opowiadanie „tłustych kawałów” jest dla niego niesmaczne i przyjmuje je bez zrozumienia.

Różne

- 1) Kolejki w sklepach przy kasie, przy autobusie są ściśle przestrzegane. Nawet poszukiwanie samej tylko informacji nie upoważnia do wysuwania się przed czekających.
- 2) Targowanie się w sklepach brytyjskich nie jest przyjęte i wywołuje zdziwienie i ironię. Uchodzi czasem w sklepach żydowskich, rozsianych po większych miastach.
- 3) Niezamknięte drzwi domów prywatnych (rodzinnych) nie upoważniają do wejścia. Należy czekać, aż ktoś z domowników otworzy.

Uwagi powyższe nie wyczerpują zagadnienia i nie mogą objąć wszystkich wypadków odrębnego, niż na kontynencie, zachowania się Brytyjczyka. Różnice te polegają zresztą tylko na odcieniach i z małymi wyjątkami jego sposób bycia jest zgodny ze zwyczajami przyjętymi u nas. To też na ogół mamy dobrą opinię u Brytyjczyków. Jeżeli potrafimy podpatrzeć te różnice i przyswoić sobie to, co jest dobrze w ich zachowaniu, sylwetka Polaka może na tym tylko zyskać.

WSPOMNIENIA – BIOGRAFIE

**DWOJE DRUKARZY GODNYCH BALLADY
KRYSTYNA BEDNARCZYK (1923–2011)**

W miejscu i w czasie

Lata 1949–1950 zaznaczyły się w bibliografiach emigracyjnych najmniejszymi nakładami książek. W Londynie działały jedynie oficyny związane z organizacjami politycznymi i społecznymi oraz założony w 1947 r. Veritas, wydawnictwo o charakterze katolickim. Wzorem dla Oficyny Poetów i Malarzy (OPiM) było m.in. przedwojenne Wydawnictwo Polskie Rudolfa Wegnera, którego tradycję przeniesiono na obczyźnę ustanawiając nagrodę wydawniczą. Notabene, otrzymał ją w 1988 r. Czesław Bednarczyk. Wegner uważał, że należy wydawać książki dobre, a każda winna mieć odpowiedni poziom nie tylko treści, lecz także formę zewnętrzną, papier, druk i okładkę. Wydawnictwo Polskie wprowadziło ponadto kolorowe, artystyczne okładki dla broszur, co dawało zatrudnienie i start młodym malarzom. Pewnym wzorem były również wydawnictwa sygnowane i opracowywane przez Stanisława Wyspiańskiego oraz startująca tuż przed wojną Oficyna Warszawska Anatola Girsy.

Przez ponad 50 lat działalności wydawniczej OPiM opublikowała więcej niż tysiąc tytułów książek sygnowanych znakiem Oficyny oraz kilkaset następnych, dla których była jedynie nakładcą lub drukarzem odnotowanym w kolofonie książki jako Poets' and Painters' Press. Często zachęcała poetów do druku okazując daleko idącą pomoc.

Krytycy zarzucali Bednarczykom eklektyzm wydawniczy, zupełny brak precyzyjnych kryteriów polityki wydawniczej i publikowanie, ze względów finansowych, rzeczy bezwartościowych; sympatycy nazywali to programową wielostylowością oraz otwartością światopoglądową. Oficynę Poetów i Malarzy broniły książki takie jak: Jerzego Stempowskiego *Listy z ziemi berneńskiej*; Stanisława Vincenza *Trylogia huculska*; Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Ostatnie utwory*; C. K. Norwida *Pisma polityczne i filozoficzne*; publikacje Petera Raina; książki Tadeusza Sułkowskiego i Mariana Pankowskiego; poezja i proza Jana Brzękowskiego; poezje Henryka Grynberga, Stanisława Wygodzkiego, Adama Czerniawskiego, Mariana Czuchnowskiego oraz

czasopismo „Oficina Poetów” — kwartalnik był czymś szczególnym w dorobku edytorskim Bednarczyków.

Powojenny Londyn przyjmował polskich żołnierzy 2. Korpusu życzliwie, ułatwiając adaptację i przetrwanie pierwszego, najtrudniejszego okresu. Decyzję o pozostaniu na obczyźnie ułatwiło majorowi Czesławowi Bednarczykowi doświadczenie zdobyte w archangielskim łagrze oraz opowieści uciekinierów z „wyzwolonej” Polski. Krystyna Brzozowska podążyła za przyszłym mężem do Anglii. Opuszczenie Polskiego Korpusu Przysposobienia i Rozmieszczenia wymagało zaświadczenia o stałym zajęciu w Londynie; Bednarczyk zatrudnił się jako robotnik kolejowy, jego żona znalazła pracę w kawiarni, a później w fabryce cukierków. Pomysł założenia oficyny wydawniczej, z którym nosili się Bednarczykowie jeszcze we Włoszech, przybrał realne kształty dopiero około roku 1948. Pierwotnie zakładali oni utworzenie swoistej spółdzielni, której udziałowcy, poeci, prozaicy i graficy, współuczestniczyliby w tworzeniu własnych książek, tzn. sami składali, ilustrowali, odbijali, oprawiali, wreszcie rozprawdzali wydrukowane przez siebie tomiki wierszy i opowiadań. Realizacja pomysłu wymagała jednak zgody większej liczby osób, którzy musieliby ponadto ponieść koszty zakupu maszyn drukarskich. Statut zakładał również udział finansowy w postaci składek od członków zwyczajnych, członków prenumeratorów i ofiarodawców. W wyniku prowadzonej korespondencji okazało się, że emigracja jest wewnętrznie skłócona, a zadawnione, wyniesione z Polski fobie i uprzedzenia uzależniały udział w przedsięwzięciu od tak wielu warunków, że ostatecznie — za namową Mariana Pankowskiego — Bednarczykowie postanowili sami założyć wydawnictwo wtajemniczając kilka najbliższych osób. Oficyna Poetów i Malarzy powstała około połowy 1949 r.; przyjaciel Bednarczyków i późniejszy autor graficznej części wielu książek, Zygmunt Turkiewicz zaprojektował kolisty, charakterystyczny znak oficyny wyróżniający niemal wszystkie jej publikacje. Pod koniec 1949 r. Bednarczykowie kupili okazjnie małą pedałową maszynę drukarską oraz niewielki komplet czcionek z polskimi akcentami, ale ponieważ nie byli drukarzami przygotowany tom wierszy Jana Olechowskiego: *Chwila nocna*, z rysunkami Zygmunta Turkiewicza, oddali w marcu 1950 r. do druku Drukarni Polskiej M. Coplina. W międzyczasie ukazały się w prasie informacje o powstaniu Oficyny — po raz pierwszy w styczniowym numerze paryskiej „Kultury” z 1950 r. — a w kilka miesięcy później, w „Kulturze” (dwa razy) i w „Orle Białym” (10 razy) ilustrowane arkusze poetyckie sygnowane przez „Oficynę Poetów i Malarzy”. W lipcu 1950 r. prasa emigracyjna zamieściła apel w formie subskrypcji na Fundusz wydawniczy OPiM. Czytamy w nim:

[...] Zwracamy się do wszystkich Polaków na Obczyźnie z apelem o poparcie naszej inicjatywy, jaką jest stworzenie Oficyny Poetów i Malarzy. [...] jest to Oficyna wydawnicza, w której autorzy i wydawcy osobiście zajmują się artystyczną koncepcją wykonania książki, harmonizując elementy poezji z malarstwem. Wspólna składka stała się początkiem skromnego funduszu wydawniczego, który pozwolił na wydanie zbioru poezji Jana Olechowskiego [...] wierzę, że znajdzie się 315 Polaków (tyle liczy egzemplarzy każdorazowy nakład) z pośród tysięcy przebywających poza granicami Kraju. Niniejszym rozpisujemy subskrypcję na: 1 — stałych prenumeratorów; 2 — Fundusz Wydawniczy OPiM. (Oraz dobrym obyczajem) Prenumeratory otrzymywać będą egzemplarze imienne, wpłacający zaś na Fundusz Wydawniczy zamieszczani na końcu każdej książki wydanej przez nas.

Podany został również pierwszy adres OPiM: Balham Hill, London SW 12. Nie udało się zebrać wymaganej liczby subskrybentów; ich liczba w pierwszym okresie, głównie dzięki pomocy takich ludzi jak Józefa Radzymińska, która poszukiwała czytelników w Argentynie, wynosiła około 200, by po ośmiu latach zmniejszyć się o połowę, a w początku lat 60. zamknąć cyfrą 35 osób. Nazwiska subskrybentów umieszczane były w książkach OPiM, a ponadto przez czas jakiś drukowane w „Orle Białym” i „Kulturze”. Zamieszczony apel zawierał wszystkie najważniejsze informacje dotyczące zarówno sposobu uzyskiwania funduszy, jak i formy wydawanych książek. Cechami wyróżniającymi wydawnictwa Oficyny Poetów i Malarzy stały się w krótkim czasie: starannie dobrany, pastelowy kolor papieru; czcionka dostosowana do charakteru publikacji; dwubarwny druk; grafika i rysunek stanowiący dopełnienie książki, a nie jej ilustrację; kolofon zawierający pełną informację o książce; format w ósemce.

Najważniejszą z nich, ujętą w nazwie oficyny, było równouprawnienie tekstu i grafiki.

Nauka

W końcu 1950 r. Bednarczykowie zamieszkali w Domu Pisarza przy Finchley Road, oddalonym od centrum Londynu „polskim hotelu” — własności Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie, administrowanym przez Tadeusza Sułkowskiego. Pomimo protestów mieszkańców, głównie starszych pisarzy, zainstalowali „drukarnię” w pokoju na piętrze i pod okiem mieszkającego w Domu Stanisława Gliwy, grafika i drukarza, rozpoczęli naukę czarnej sztuki odbijając drobne druki, wizytówki, nekrologi i zaproszenia. W pierwszych miesiącach 1951 r. ukazała się druga książka wydana i sygnowana przez OPiM, drukowana w Gryfie — Mariana Czuchnowskiego *Pola minowe*, z rysunkami Jana Mariana Kościółkowskiego.

W lipcu 1951 r. Stanisław Gliwa otrzymał propozycję pracy w odległym od Londynu Mabledon Park w Tunbridge. Dzięki zbiegowi okoliczności — Mabledon Park położony na terenie starego parku, pełnego klombów, drzew i kwiatów potrzebował ogrodnika — Bednarczykowie mogli wyjechać wraz z Gliwą. W Mabledon, polskim szpitalu dla nerwowo chorych, niedużym, romantycznym zameczku z flankami i wieżyczkami Gliwa prowadził zajęcia rehabilitacyjne ucząc pacjentów drukarstwa; Bednarczyk pracował jako ogrodnik, jego żona zatrudniona została w stołówce, a później w centrali telefonicznej. Po godzinach pracy i w weekendy, wszyscy troje składali na szpitalnym monotypie kolejne książki Oficyny Poetów i Malarzy ucząc się wspólnie i uzupełniając. Początkowo drukowane książki nie były szyte, a nawet sklepane; otrzymywały jedynie sztywną okładkę. Powstały kolejno: tom wierszy pracownika Mabledonu, Bronisława Przyłuskiego *Akord*, z oryginalnymi grafikami Aleksandra Wenera; wiersze z powstania warszawskiego w opracowaniu A. Pomiana oraz Jana Winczakiewicza tłumaczenia poezji F. G. Lorki. Książki, wreszcie własne, otrzymały stały format, a dzięki kupionej oryginalnej czcionce — antykwie Półtawskiego — zyskały piękno szczególne. W kwietniu 1952 r., w trakcie składania wierszy Lorki, urwała się współpraca z Gliwą zajęтым pracą instruktora, pochłonięтым upiększaniem druków własnych, gdy tymczasem Bednarczykowie zamierzali stworzyć prywatną firmę wydawniczą i uczynić wydawanie książek sposobem życia, tzn. wydawać coraz więcej i na własnych maszynach drukarskich. Rozeszli się bez rekryminacji, lecz przez czas jakiś trwała swoista, cicha rywalizacja artystyczna i edytorska pomiędzy OPiM a Oficyną Gliwy: w krótkich odstępach czasu wydali tych samych autorów — Przyłuski, Zahor-

ska, Piotrowski — a tuż po ukazaniu się *Topolski's Chronicle*, Gliwa wydrukował tekę rysunków Mariana Bohusza-Szyszki.

W Mabledon Park, pracując jedynie wieczorami, Bednarczykowie wydali siedem książek złożonych i powielonych samodzielnie w nakładach nie przekraczających 225 egzemplarzy. Były to głównie zbiorki poezji wydane dla przyjaciół, o niewielkiej liczbie stron z piękną nie ilustrującą grafiką. Skromność warsztatu kazała im jednak — czego żalowali później — odmówić Witoldowi Gombrowiczowi druku ponad 200-stronicowego *Trans-Atlantyku* i *Ślubu*. Praca nie przynosiła dochodu, a książki wydawane były głównie dzięki subskrypcjom i za pieniądze autorów. W trakcie pracy nad książką Stefanii Zahorskiej Bednarczykowie poznali Feliksa Topolskiego, którego osobowość malarska odegrać miała w przyszłości ogromną rolę w kształtowaniu artystycznego oblicza OPiM.

O dalszych losach usamodzielniającej się oficyny zdecydowało jednak spotkanie z angielskim wydawcą Ezry Pounda, Peterem Russellem. Zaproponował on Bednarczykom współpracę — druk angielskich książek — oraz mieszkanie u siebie w niedalekim od Mabledon Park — Tunbridge Wells. Odejście z Mabledonu oznaczało praktycznie koniec „amatorstwa”, pracy tylko dla przyjemności, po godzinach; oznaczało nowy najważniejszy i najtrudniejszy etap w historii Oficyny Poetów i Malarzy.

Samodzielność

Praca dla i u Petera Russella rozpoczęła się z początkiem roku 1953, Bednarczykowie zamieszkali w Tunbridge Wells, w domu Russella, a w garażu zainstalowali nowocześniejszą maszynę drukarską. Peter Russell zdobywał zlecenia, a Bednarczykowie drukowali książki angielskie, w chwilach wolnych składając własne. Jedną z najważniejszych angielskich książek, wydanych dla P. Russell Edition w latach 50. był tom poezji Borysa Pasternaka; w latach późniejszych były to głównie tłumaczenia poezji rosyjskiej, francuskiej oraz książki Ezry Pounda. W toku pracy ukształtowała się druga, poza wydawniczą, strona działalności OPiM. Powstała drukarnia, zwana po angielsku Poets' and Painters' Press wykonująca dwojakiego rodzaju zlecenia. Dla wydawców profesjonalnych zajmowała się składem oraz drukiem książek i pism; dla instytucji i towarzystw, np. Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie (PUNO), MacGill University czy Szkoły Nauk Politycznych i Społecznych, wykonywała pełne opracowanie redakcyjne tekstu dopełnione własną grafiką.

W czerwcu 1953 r. Krystyna i Czesław Bednarczykowie otrzymali II nagrodę dla wydawców ufundowaną przez Polskie Oddziały Wartownicze przy Armii Amerykańskiej w Europie. Pierwszą otrzymał Samuel Tyszkiewicz z Włoch, a trzecią S. Gliwa. Za uzyskane z nagrody pieniądze wydali jedną z najważniejszych pozycji edytorskich Oficyny, przygotowany z rękopisu przez Kazimierza Sowińskiego tom wierszy C. K. Norwida *Vade-Mecum*. Wkrótce potem, w lipcu 1953 r., Feliks Topolski zaproponował wspólne wydawanie swoistego dwutygodnika, pisma-teczki rysunków, rejestrujących wydarzenia i obserwacje z podróży po świecie pt. *Topolski's Chronicle*. Pierwszy numer wydany w nakładzie 12 egzemplarzy nosił tytuł: *Arkusze rysunkowe — numer koronacyjny* (koronacja Elżbiety II), w okresie późniejszym nakład *Chronicle* wzrósł do tysiąca egzemplarzy. Pismo — teka graficzna, wielokrotnie nagradzane za szatę graficzną, ogromnie popularne zwłaszcza w Ameryce, Oficyna Poetów i Malarzy drukowała je — początkowo jako współautor (Printed in G. B. by K. & C. Bednarczyk of Tunbridge Wells), a później jako nakładca — aż do roku 1964.

Współpraca z Peter Russell Edition opierała się na wspólnym zaufaniu i rzetelności. Kiedy jednak ilość zamówień i związany z tym zarobek przestał pokrywać koszty wynajmu mieszkania i garażu, Bednarczykowie, nie zrywając wcześniejszych umów, wrócili do Domu Pisarza przy Finchley Road. Pierwszą książką wydaną po powrocie do Londynu był pierwszy od 1945 r. zbiorek wierszy Czesława Bednarczyka *Ziemia trudna*. Dzięki pomocy Topolskiego, który niewiele wcześniej zajął na potrzeby swojej pracowni jaskiniowe arkady londyńskiego South Bank Art Centre pod mostem Hungerford, niedaleko stacji Waterloo, Bednarczykowie otrzymali w końcu 1954 r. zgodę na zainstalowanie maszyn drukarskich w przesłach sąsiedniego mostu kolejowego Charing Cross tuż obok reprezentacyjnej Concert Hall. Obszerne półokrągłe pomieszczenie, bez ogrzewania, wentylacji i sanitariatów zapełniło się z czasem nowymi maszynami, stertami papieru, tektury i zapachem farby drukarskiej. Na przełomie 1954/1955 r., w trudnej sytuacji finansowej, otrzymali Bednarczykowie zamówienie z Księgarni „Orbis” i wydrukowali kolejno dwie książki Józefa Mackiewicza: *Drogę donikąd* i *Karierowicza*. Rok później rozpoczęli wydawanie książek poetyckich dla McGill University w Montrealu, drukując przez lata sześć książek rocznie. W 1955 r. ukazał się również, wydany z okazji 5-lecia OPiM tom ostatnich utworów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej w opracowaniu Tymona Terleckiego. A tuż po krajowej edycji pism C. K. Norwida, OPiM wydała tom zawierający usunięte przez cenzurę w Polsce — *Pisma społeczne i polityczne*.

W 1958 r. Bednarczykowie otrzymali propozycję współpracy od węgierskiego emigranta poety i wydawcy Alberta Vajdy. Drukowali dla niego po węgiersku dwutygodnik „Facutia”, a w ramach publikacji książkowych OPiM wydali jego wiersze. W 1958 r. OPiM opublikowała książkę pisarza mieszkającego w Polsce. W ciągu niespełna trzech miesięcy pobytu Stefana Flukowskiego w Londynie, Oficyna złożyła i powieliła niewielki tom *Wierszy*, z którym poeta wrócił do kraju. W roku 1958 Oficyna Poetów i Malarzy realizowała zamówienia wydawców polskich i obcych z Anglii oraz USA, Szwajcarii, Francji, Kanady, Niemiec, Izraela, a nawet Wenezueli. Do tej pory Bednarczykowie sami składali, drukowali i oprawiali książki OPiM, działając na granicy między *private press* a profesjonalnym wydawnictwem. Aby jednak podobać zamówieniom odkupili drukarnię linotypową od Orbisu i zatrudnili zawodowego linotypistę. Mieli teraz dwa linotypy i płaską maszynę drukarską.

W pracy pomagał czasem Tadeusz Sułkowski, wszędobylski i skryty „stróż” Domu Pisarza, pakując wydrukowane książki, klejąc je i nosząc ciężkie paczki. Kiedy w 1960 r. umarł, Bednarczykowie wzięli na siebie koszty pogrzebu i prawie natychmiast wydali własnym sumptem dwie jego książki, przeznaczając zysk ze sprzedaży na nagrodę pisarską jego imienia przyznawaną początkowo co dwa lata. Nagrodę otrzymało sześć osób: Marian Czuchnowski, Waław Iwaniuk, Jan Leszcza, Jan Darowski, Adam Czerniawski oraz Jerzy Ficowski. Mnogość zamówień i związana z tym sytuacja finansowa pozwoliły Bednarczykom na realizację jeszcze jednego marzenia. W 1961 r., pożyczając pieniądze z banku, kupili dom. W 1962 r. rozpoczęli krótki, epizodyczny druk „Kroniki”, tygodnika redagowanego przez Bolesława Świdarskiego. Rok wcześniej Towarzystwo Jezusowe powierzyło OPiM druk „Przeglądu Powszechnego”.

„Oficyna Poetów” czyli pomost

W maju 1966 r. ukazał się pierwszy numer „Oficyny Poetów”, kwartalnika poświęconego poezji polskiej bez względu na miejsce jej tworzenia. Pismo redagowane

przez Czesława (zawartość i układ treści) i Krystynę (strona graficzna) Bednarczyków ukazywało się regularnie cztery razy w roku aż do maja 1980 r. Pomysł założenia pisma poetyckiego zrodził się wiele lat wcześniej; około roku 1957 powstał projekt wydawania pisma grupy poetów awangardowych zatytułowanego „Metafory”, którego redakcję stanowić mieli m.in. Jerzy Pietrkiewicz i Krystyna Bednarczykowa. Pomysł nie został zrealizowany z przyczyn głównie finansowych, ale też ze względu na brak doświadczenia. Dziewięć lat później nie ukazał się również planowany numer pisma literackiego pt. „Dwudziesty Wiek”. W międzyczasie jednak, Bednarczykowie wydrukowali prawie 50 numerów „Kontynentów”, eksperymentując zarówno z kolorem papieru, formatem, jak i ilustracją na okładce i w tekście. Zdobytą w ten sposób wiedzę wykorzystali redagując przez lata jedyne pismo na obczyźnie poświęcone poezji. W „Oficynie Poetów” publikowali głośni i znani polscy poeci, także wielu prozaików, z emigracji i z kraju. Na łamach kwartalnika ukazały się wiersze autorów związanych z „Kulturą”, z „Wiadomościami”, ale również z „Kontynentami”; publikował też jeden z założycieli „Awangardy” — Jan Brzękowski z Paryża. Obok nich ukazywały się wiersze Aleksandra Wata, Stefana Flukowskiego, Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza, Stanisława Barańczaka, Ryszarda Krynickiego, Jacka Biereżina oraz wielu innych. Równocześnie zamieszczano nowe, oryginalne przekłady poetów amerykańskich, japońskich, niemieckich, rumuńskich, francuskich i wielu innych. Publikowanie w „Oficynie Poetów” dawało pisarzom emigracyjnym cię szansy, że wiersze ich dotrą do kraju. Jednocześnie, polityczne niezaangażowanie pisma stanowiło rodzaj zabezpieczenia dla pisarzy krajowych przed ewentualnymi prześladowaniami w kraju. Cenzura PRL dość wcześniej zaczęła dopuszczać „Oficynę Poetów” do wąskiego bibliotecznego obiegu. Spośród autorów częściej publikujących na łamach kwartalnika tylko nieliczni otrzymali zapis cenzorski: H. Grynberg, A. Lisiecka, W. Iwaniuk, Cz. Miłosz i kilku innych. Jedynie jednak Adam Czerniawski, w wewnętrznych dokumentach urzędów cenzury, identyfikowany był z „Oficyną Poetów”. Mimo to kwartalnik została ciepło i życzliwie przyjęty w kraju, czytany i recenzowany; jednocześnie prasa emigracyjna (z wyjątkiem „Wiadomości”) uznała pomysł wydawania pisma poetyckiego za chybiomy. Po kilku latach Maria Danilewiczowa, w swoich *Szkicach o literaturze emigracyjnej*, przyznała, że było to pismo „zrodzone pod szczęśliwą gwiazdą — wolna trybuna nowej poezji polskiej”, a bibliofilski wygląd godny był zawartej w nim treści. Integralną częścią kwartalnika były nieregularne wkładki „artystyczne”, zawierające reprodukcje prac malarskich, graficznych, ale także rzeźby i biżuterii najwybitniejszych polskich artystów plastyków żyjących na emigracji: Feliksa Topolskiego, Tadeusza Kopera, Stanisława Frenkla, Franciszki Themerson, Marka Żuławskiego i wielu innych. Ogółem w „Oficynie Poetów” opublikowano wiersze blisko 80 poetów emigracyjnych i 30 krajowych zamieszczając reprodukcje prac artystycznych prawie 50 plastyków polskich i obcych.

Lata 1966–1980 to również okres intensywnej działalności wydawniczej własnej oraz w ramach zleceń i umów zawartych wcześniej. W 1967 r. Bednarczykowie wydają własnym nakładem (pamiętając zapewne o przygodzie z Gombrowiczem) *Dolinę Issy* Czesława Miłosza, z rysunkami Jana Lebensteina na wyklejce, a rok później ponad 300-stronicowy tom *Wierszy* tego autora. Obie książki w ogromnym wówczas nakładzie tysiąca egzemplarzy, sprzedawane były przez lata; *Wiersze* można było kupić jeszcze w latach 90., i nigdy nie zwróciły poniesionych kosztów. Pod koniec 1970 r. wydali dla ciężko chorego Stanisława Vincenza drugi tom trylogii huculskiej, *Zwadę*. Kolejne tomy, rozpisane i finansowane w formie subskrypcji, ukazywały się do roku 1979, czyniąc z OPiM praktycznie głównego wydawcę Vincenza. Począwszy od roku

1965, Bednarczykowie organizowali w swoim domu wieczory literackie, których bohaterami, a często i uczestnikami byli wybitni poeci, pisarze i humaniści z kraju i emigracji. W domu Bednarczyków odbył się występ Czesława Miłosza; własne wiersze czytała m.in. Zbigniew Herbert i Kazimierz Wierzyński, a Władysław Tatarkiewicz wygłosił odczyt o etyce.

W lipcu 1966 r., po 27 latach nieobecności, Czesław Bednarczyk odwiedził Polskę; był m.in. w Toruniu (22 lipca), a wrażenia z wizyty zamieścił w 200. numerze „Kroniki”. Wizyta Bednarczyka w Polsce wywołała dyskusję w emigracyjnym „polskim” Londynie, podejrzewano nawet, że wydawca nie powróci z kraju. Złe widziany był również, już po powrocie, udział Czesława Bednarczyka w spotkaniu zorganizowanym w ambasadzie PRL z okazji wizyty w Londynie byłego ambasadora Polski Ludowej w NRD. Dochodziło do incydentów towarzyskich i niewielkiego, lecz bolesnego ostracyzmu wobec właścicieli OPiM, np. prezes Stowarzyszenia Polskich Kombatantów sugerował, by do czasu „wyjaśnienia sprawy wyjazdu Czesława Bednarczyka do Polski”, nie zabierał on publicznie głosu na zebraniach w lokalu SPK (nie doszło w ten sposób do dyskusji na temat pierwszych numerów „Oficyny Poetów” zorganizowanej przez redakcję „Kontynentów”). Konflikty nie załagodził list Czesława Bednarczyka do „Dziennika Polskiego”, wyjaśniający okoliczności wyjazdu, ani wystąpienie z redakcji inkryminowanej „Kroniki”. Odczuwalnym efektem „bojkotu” było wycofanie zamówionych wcześniej zleceń i zerwanie kilku umów.

W końcu lat 60. Oficyna Poetów i Malarzy posiadała w podmostowej arkadzie: trzy linotypy, dwie szybkobieżne elektryczne maszyny drukarskie, zecernię, maszynę do spinania drutem broszur, gilotypę, maszynę do składania arkuszy oraz małą drukarnię monotypową, na której Krystyna Bednarczykowa składała ręcznie druczki szczególnie uroczyste. W tym okresie OPiM przyjęła nawet na praktykę zawodową trzech uczniów szkoły drukarstwa z Lambeth. Do Oficyny przyżyli się poeci „wybierający wolność”: Henryk Grynberg, Maja E. Cybulska, Stanisław Wygodzki, Anna Frajlich oraz nowi wydawcy: powstałe w 1970 r. Wydawnictwo „Kontra” Niny Karsov i Szymona Szechtera zleciło OPiM druk pierwszych swoich książek. W końcu lat 70. Bednarczykowie wydali również kilka książek pisarzy żyjących w kraju, które nie mogły ukazać się w Polsce np. *Odczytanie popiołów* Jerzego Ficowskiego czy *Późne wiersze* Osipa Mandelsztama w przekładzie Stanisława Barańczaka, a Peter Raina, angielski historyk zafascynowany Polską i jej historią, powierzył Oficynie druk pierwszego tomu monografii kardynała Stefana Wyszyńskiego.

W maju 1979 r., przyjaciele i współpracownicy zorganizowali w Polskim Ośrodku Kulturalnym w Londynie uroczysty wieczór z okazji 30-lecia Oficyny Poetów i Malarzy połączony z wręczeniem nagrody im. T. Sułkowskiego Jerzemu Ficowskiemu.

Koniec drukarni

W roku 1981 Oficyna stała się nagle jednym z wielu wydawnictw londyńskich; najstarszym, lecz jednym z wielu. Nawet nie największym czy najprężniejszym i chociaż nadal wydawała książki dla obcych wydawców, a polskie druki przygotowywała z charakterystyczną pieczołowitością, jej wydawnictwa coraz bardziej oderwane były od spraw bieżących.

OPiM drukowała coraz więcej, nawet po 30-40 tytułów rocznie, głównie na zlecenia, czasem tylko — jak w przypadku pracy Krzysztofa Ćwiklińskiego o Tadeuszu Sułkowskim *Idea i rzecz* — partycypując w kosztach. Wśród wydawanych książek

zaczęła przeważać proza, literatura historyczna i wspomnienia, a coraz mniej miejsca zajmowała poezja. Obok autorów znanych i wcześniej drukowanych takich jak Henryk Grynberg, Marian Pankowski, Peter Raina czy Tymon Terlecki pojawiało się coraz więcej literatury średniej i złej. Dopiero w 1990 r., u kresu życia i działalności Oficyny w Londynie, ukazał się w Warszawie tom *Wierszy wybranych* Czesława Bednarczyka. W końcu 1991 r. Bednarczykowie podjęli decyzję o likwidacji drukarni. Ostatnia książka złożona ręcznie ukazała się w grudniu, a później maszyny przytulone do zabrudzonych farbą łuków arkady połamano i wyniesiono na złom.

Po śmierci męża Krystyna Bednarczyk przez krótki okres zarzucała wydawanie książek. Po kilku miesiącach wróciła jednak do profesji wydawcy. Książki były już jednak składane w komputerze, choć nadal wyróżniały się elegancką formą graficzną różną od dorobku innych oficyn emigracyjnych. K. Bednarczykowa zadbała o przygotowanie i wydanie bibliografii zawartości „Oficyny Poetów” (w 1996 r. wyszedł tom drugi) i monografii własnej działalności. Praca Marii Leskiej *Londyńska Oficyna Poetów i Malarzy Czesława i Krystyny Bednarczyków w latach 1949–1995* nie spełniła jednak oczekiwań. Ostatnia książka wydana przez OPiM to *Sandomierskie wirydarze* ks. Bonifacego Miążka (Londyn 2004).

Mirosław A. Supruniuk (Toruń)

IDA FINK (1921–2011)

W nocy z 26 na 27 września 2011 r. zmarła Ida Fink. Miała 90 lat. Przez kilka ostatnich lat jej stan zdrowia był już bardzo zły.

Miałam okazje spotkać się z nią kilkakrotnie. Po raz pierwszy w 2004 r. Już przed pierwszym spotkaniem ostrzegano mnie: Ona ma problemy z pamięcią, jest już „mocno starsza”, wiele faktów i osób się jej myli. Nie lubię zawracać głowy chorym i zmęczonym życiem ludziom. Ale ostatecznie pokusa okazała się zbyt wielka. Chodziło o autorkę *Podróży i Odplywającego ogrodu*, o kobietę, która pięknie pisze o Zagładzie. Kim jest osoba, która tak pisze, która znalazła własny język opowieści o skrajnej grozie. Jaka to kobieta? Zadzwoiłam. Od razu chętnie zgodziła się na rozmowę i zaprosiła mnie do swojego telawińskiego mieszkania na ulicy Kaszani. „Tak jak kaszanka” — dodała na wypadek, gdybym miała problem z właściwym zapamiętaniem nazwy.

Pani Ida mieszkała z siostrą — Elżbietą Neuhaus, podobnie jak ona sama owdowiała. To były bardzo miłe spotkania — z miłymi, uprzejmymi starszymi paniami. Ida Fink, mimo tego, że była już wówczas uznaną na świecie pisarką, nie przyjmowała żadnej pozy. Była zwyczajna, ciepła, uśmiechnięta i dbała, by gość nie opuścił jej domu głodny.

Do siostry zwracała się „Helenko”, ta zaś nazywała ją Marysią. Wiele w tym było czułości — choć nie czułościowości. Te imiona stanowiły pozostałość wojennej „podróży” do Niemiec — to ostatnie imiona siostr z „aryjskich papierów”. Przeżyły jako Helena i Maria — uznały więc, że na własny, prywatny użytek, pozostaną przy swoich „szczęśliwych” imionach.

Z autorki jednych z najbardziej przejmujących tekstów o Zagładzie emanował spokój, równowaga wewnętrzna, naturalność i otwartość. Nie przyjmowała żadnej pozy na moralistkę, na wielką pisarkę. Paliła papierosy i było widać, że sprawia jej to przyjemność. „Zawsze, kiedy byłam zdenerwowana, musiałam jeść i palić” — wyznała w pewnym momencie z uśmiechem. A potem chętnie odpowiadała na pytania, nie ujawniając żadnych kłopotów z pamięcią.

Urodziła się 11 stycznia 1921 r. w Zbarażu jako Ida Landau. Jej ojciec — Ludwik — był lekarzem, a matka, Franciszka, z domu Stein, nauczycielką przyrody i wicedyrektorem gimnazjum w Zbarażu. Po urodzeniu córek zrezygnowała z pracy zawodowej. Oboje rodzice ukończyli studia w Wiedniu. Była to rodzina zasymilowana i laicka. Religia mojżeszowa postrzegana była przez nich jedynie w kategoriach wartości kulturowej. Już w pokoleniu dziadków przywiązanie do tradycji dalekie było od ortodoksji. Dziadek ze strony ojca, dzierżawca browaru pod Zbarażem, nosił tylko małą hiszpańską bródkę. Dopóki żyli dziadkowie, obchodziło się w domu żydowskie święta. Prezentem na święto Chanuki były zawsze książki.

Przyszła pisarka oraz jej siostra otrzymały staranne wychowanie. Poznawały literaturę w trzech językach. Oprócz ojczyzniego polskiego — po francusku i niemiecku.

Ida ukończyła gimnazjum im. H. Sienkiewicza w Zbarażu w 1938 r. Tuż przed okupacją rozpoczęła studia pianistyczne w Konserwatorium we Lwowie, przerwane w czerwcu 1941 r. przez wybuch wojny niemiecko-sowieckiej. Do studiów już nigdy nie wróciła.

W 1942 r. wraz z młodszą o dwa lata siostrą, Elżbietą, uciekła z getta. Resztę wojny spędziły na aryjskich papierach. Ich przeżycia z tamtego czasu stanowią kanwę powieści zatytułowanej *Podróż*. Wracające z Niemiec po wojnie siostry odnalazły ojca dopiero w 1946 r. w Kłodzku, gdzie trafił wraz z falą repatriacji. Pracował jako internista w tamtejszym szpitalu powiatowym od sierpnia 1945 r. Matka zmarła na raka na początku wojny.

W 1948 r. Ida Landau wyszła za mąż za starszego o kilkanaście lat Brunona (Bronisława) Finka, krakowianina, inżyniera, który przeżył kilka obozów koncentracyjnych. Na początku lat 50. rodzina przeprowadziła się do Wrocławia. W roku 1954 Ida urodziła córkę, Miri. Przez krótki czas pracowała jako reporterka we wrocławskim oddziale Polskiego Radia. Ta praca bardzo ją męczyła. Miała przygotowywać reportaże z fabryk, budujące, o przekraczaniu norm produkcyjnych. Nie była w stanie. Z dzisiejszej perspektywy widać, jak niedorzecznym pomysłem było zlecenie tego typu zadań Idzie Fink. Następnie pracowała jako akompaniorka w Akademii Wychowania Fizycznego we Wrocławiu (1954–1955).

W 1957 r., po latach starań o zezwolenie na wyjazd, wyemigrowała wraz z rodziną do Izraela. W latach 1960–1971 pracowała w Instytucie Yad Vashem, gdzie zajmowała się dokumentacją świadectw osób ocalałych z Zagłady. Protokołowała też zeznania ocalałych na potrzeby sądu w Tel Awiwie. W latach 1971–1983 była zatrudniona jako bibliotekarka w dziale muzycznym w Instytucie Goethego w Tel Awiwie.

Znaczącym czynnikiem decyzji o wyjeździe z Polski był fakt posiadania w Izraelu rodziny. Pierwsze lata w Izraelu pisarka wspominała bardzo dobrze. Rodzina bardzo im wówczas pomogła. Wszystkim im potrzebne było bycie razem, blisko siebie — ta bliskość miała moc terapeutyczną po wojennych stratach.

Ida Fink zadebiutowała w izraelskiej prasie polskojęzycznej w roku 1958. Kilka opowiadań opublikowała w „Kurierze Powszechnym”. Kilkanaście kolejnych krótkich tekstów — głównie prozatorskich, ale także dramatycznych, znalazło miejsce na łamach pisma „Od nowa”, publikowanego w latach 1958–1965. Większość z nich znalazła się później w wydaniach książkowych. Wkrótce po przyjeździe do Izraela zaczęła także pisać *Rozmowy z krajobrazem*, tekst poświęcony problemom aklimatyzacji w nowym kraju. Książka pozostała jednak niedokończona, gdyż autorka uznała ją za mało wartościową pod względem literackim.

Angażowała się w polskie życie kulturalne w Izraelu, a jednocześnie była gorącą izraelską patriotką. Jak mówiła, tłumaczyła samej sobie: „Dziś idę do polskiej kawiarni, ale jestem stuprocentową Izraelką”. Czuła, że nie ma w tym żadnej sprzeczności. To nie język, ale kraj był jej ojczyzną. O swojej hebrajszczyźnie mówiła z lekko ironicznym dystansem: „mam o niej właściwe wyobrażenie”. Nauczyła się mówić na potrzeby codziennego życia, ale nigdy nie próbowała tworzyć w tym języku. I tak paradoksalnie — kobieta posługująca się w pracy pisarskiej piękną polszczyzną i tylko polszczyzną, dla której hebrajski już na zawsze pozostał językiem obcym, stała się jedną z najważniejszych i najbardziej ulubionych pisarek Izraela.

Pierwsze wydanie książkowe prozy Idy Fink miało miejsce w 1976 r. w Izraelu. Zbiór zawierał hebrajskie tłumaczenie części opowiadań, które złożyły się ostatecznie na tom *Skrawek czasu*. Autorem przekładu był Nachman Ben Ami. Cały zbiór ukazał się w przekładzie na niemiecki w 1983 r. w Zurychu. Dopiero w 1987 r. ujrzał światło dzienne w oryginalnej wersji językowej w wydawnictwie Aneks w Londynie i w tym samym czasie w drugim obiegu w PRL. To samo wydawnictwo opublikowało też w 1990 r. powieść *Podróż*. Po upadku komunizmu w Polsce opublikowano tomik opowiadań *Ślady* (1996) oraz najobszerniejszy ze zbiorów opowiadań — *Odptywający ogród* (2002), zawierający większość utworów, które znalazły się w poprzednich to-

mach i kilka niepublikowanych wcześniej w wydawnictwach książkowych. W 2004 r. po raz drugi wydano *Podróż*. Opowiadania Idy Fink zebrane zostały po raz kolejny w 2009 r. w tomie *Wiosna 1941*. Tytuł tomu nawiązywał do filmu w reżyserii Uriego Barbasha, powstałego w oparciu o fabułę kilku opowiadań Fink. W hebrajskim obiegu literackim utwory Fink stały się znane za sprawą przekładów Dawida Weinfeldta oraz (w mniejszej części) Beniamina Tene. Jej proza była także tłumaczona na języki: angielski, francuski, hiszpański, holenderski, niemiecki, węgierski i włoski.

Opowiadania Idy Fink powszechnie uznawane są za wybitne. Świadczą o tym chociażby liczne przyznane jej nagrody, a także liczba przekładów. Za tom *Skrawek czasu* otrzymała w 1985 r. holenderską nagrodę im. Anny Frank. Jest też laureatką nagrody Buchmanna przyznawanej przez Instytut Yad Vashem (1995), włoskiej nagrody im. Alberto Moravii (1996) i nagrody specjalnej polskiego PEN Clubu (2003). Jej powieść *Podróż* znajduje się też na liście stu najważniejszych książek żydowskich (The 100 Greatest Works of Modern Jewish Literature), ogłoszonej przez National Yiddish Book Center w Nowym Jorku. Szczególnie wart odnotowania jest w tym kontekście fakt, że autorka *Śladów* jest laureatką literackiej Nagrody Izraela w dziedzinie prozy za rok 2008. Po raz pierwszy przyznano wówczas tę nagrodę pisarzowi wypowiadającemu się twórczo w języku innym niż hebrajski.

Osoba i twórczość Idy Fink stały się też inspiracją dla filmowców. Na podstawie opowiadania pt. *Zabawa w klucz* powstał w 1995 r. we Francji film *Le Jeu de la Clé*, w reżyserii Michela Hassana. W 2002 r. Pierre Koralnik nakręcił na podstawie *Podróży* film *Das Letzte Versteck (Ostatnia kryjówka)*. Powstał szereg filmów dokumentalnych, poświęconych pisarce, a także kilka filmów na podstawie jej prozy. W roku 2008 na ekranach kin pojawił się wspomniany już wyżej film *Wiosna 1941* w reżyserii Uriego Barbasha, którego fabułę zbudowano w oparciu o kilka opowiadań Idy Fink. W 2004 r. powstał izraelski film dokumentalny, autorstwa Roni Abulafii oraz Uriego S. Cohena: *Ida Fink: Rishumim Le-Korot Hayyim (Ida Fink: Ślady)*.

Na podstawie krótkich form dramatycznych z tomu *Ślady* nakręcono także spektakle Teatru Telewizji w Polsce, Niemczech i Izraelu. Teksty te zostały także opracowane w formie słuchowisk radiowych.

W swojej prozie była moralistką bez moralizowania — czyli najprawdziwszą. W spokojnej, równej frazie, obecnej w jej tekstach, odnaleźć można ślady fascynacji twórczością Marcela Prousta. Gdyby Proust pisał o Zagładzie, robiłby to prawdopodobnie właśnie w taki sposób.

Jej narracja to narracja spoza..., z innego czasu, z innego miejsca — relacja zapośredniczona. Jak zauważył Dan Calka w swoim *Alfabecie Calki* — narrator opowiadań Idy Fink przypominał chór w klasycznej greckiej tragedii. To co najstraszniejsze odbywało się poza sceną, a jednak nie traciło niczego ze swej wymowy.

Tematem jej tekstów często są próby ucieczki od grozy — z reguły nieudane, skończone czyjąś śmiercią albo własną śmiercią bohatera, który próbował uciec — w marzenia, lektury, miłość... A jednocześnie jest to proza o miłości — o odpowiedzialności za drugiego człowieka. Śmierć — masowa, przypadkowa, absurdalna i bardzo groźna nie była od tej miłości ważniejsza, większa, nawet jeśli — wcale nie rzadko — śmierci towarzyszyła zdrada.

Zmarła piękna kobieta. Pisarka. Jedna z tych osób, które swoją twórczością dowiodły, że nie trzeba stworzyć opasłych tomów, by trwale zaistnieć w historii literatury, by poruszyć tysiące ludzi. Ida Fink, błogosławionej pamięci.

Karolina Famulska-Ciesielska (Lublin)

WŁADA MAJEWSKA (1911–2011)

Dla niej i o niej pisali najpiękniejsze wiersze i piosenki poeci Lwowa: Wiktor Budyński i Marian Hemar. Z niezliczonych plotek i anegdot, które znam, wyłania się postać trudna o silnej osobowości, ale urocza towarzysko. Nieszczęśliwa w życiu osobistym i spełniona artystycznie. Jest mitem i legendą, które współtworzyła całym swoim długim, pracowitym zawodowym życiem. W przedwojennej Wesolej Lwowskiej Fali, jako aktorka czasu wojny w Czołówce Teatralnej nr 1 w Szkocji i w Wielkiej Brytanii, emigracyjnego półwiecza przepracowanego w Radiu Wolna Europa i w teatrze uchodźczym, i w niepodległej już Polsce.

Moja znajomość z Władą Majewską zaczęła się źle. Skończyła fatalnie. Ale pomiędzy „źle” a „fatalnie” było uroczo, bardzo pracowicie i ciekawie. Czuję się dozgonną dłużniczką pani Władzy, dzięki której poznałam lepiej polski Londyn, ludzi ważnych w środowisku emigracyjnym, a także cmentarz North Sheen, na którym od lat 60. XX w. spoczywają polscy artyści.

Nie mogło zacząć się inaczej, ponieważ pisząc w 1994 r. recenzję z wznowionego wydania tomu felietonów Mariana Hemara *Awantury w rodzinie*, użyłam sformułowania zasłyszanego od osób, które znały autora, jako „ostrego a nawet brutalnego” reżysera na próbach w teatrze czy w studiu radiowym. Pani Włada po przeczytaniu mojego artykułu w londyńskim „Dzienniku Polskim” natychmiast do mnie zatelefonowała z pretensją i żalem, że nie wiem o czym piszę. „Bo co to znaczy — krzyczała w słuchawkę — aby ktoś, kto nigdy Hemara na oczy nie widział pisał o nim tak niesprawiedliwie”. Po czym zostałam dosłownie wezwana na dywanik do jej uroczego domu w dzielnicy Chelsea: „Proszę do mnie przyjechać” — powiedziała tonem nie znoszącym sprzeciwu. „Ale tak dyskretnie, aby nikt o tym nie wiedział, abym nie musiała czytać o pani wizycie u mnie w kronice towarzyskiej «Dziennika»” — dodała. Miała już wtedy pewien plan dotyczący wykorzystania moich zainteresowań teatrem emigracyjnym dla swoich celów. Wiedziała, że jestem skuteczna w działaniach wydawniczych. Kiedy w grudniu 1993 r., po śmierci Heleny Kitajewicz-Rand, jednej z najbardziej znanych aktorek emigracyjnych, podjęłam decyzję o wydaniu publikacji wspomnieniowej jej poświęconej, zwróciłam się do kilku osób, które znały ją dobrze, aby napisały jak ją zapamiętały jako aktorkę, koleżankę, człowieka. Po kilku miesiącach otrzymałam interesujące artykuły od: Aleksandra Bardiniego, Stefanii Grodzieńskiej, Lidii Wysockiej, Renaty Bogdańskiej-Anders, Marii Drue, Juliusza Englerta, Gwidona Boruckiego, Ireny Delmar i poety Zdzisława Broncla. Jediną osobą, która odmówiła napisania wspomnienia o lubianej koleżance była Włada Majewska. Zapytała mnie wprost: „Kto taką książkę wyda, kto za to zapłaci?”. Gdy odpowiedziałam, że koszty pokryje mąż aktorki, wyraziła swoje niedowierzanie oznajmiając: „Kaktus mi wyrośnie na dłoni, jak Beno Rand da choćby funta!”. Albumowe wydanie zatytułowane *Lola* wyszło latem 1995 r., miało nakład niewielki, 500 egzemplarzy, ale doczekało się wielu ważnych omówień i recenzji. Dotarło do wielu osób w Polsce, Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych i w Izraelu. Była to pierwsza publikacja omawiająca karierę artystyczną aktorki w Polsce zapomnianej tylko dlatego, że w 1939 r. uciekła z kraju przed śmiertelnym niebezpieczeństwem (jej ojciec i brat zginęli w warszawskim getcie), a po

1945 postanowiła zostać na emigracji. *Lola* okazała się publikacją ważną i dlatego, że wielu osobom w emigracyjnym świecie artystycznym uświadomiła ulotność ludzkiej pamięci. Mnie zainspirowała do pracy nad albumem dokumentującym polskie życie teatralne poza krajem, który w 1998 wydała Polska Fundacja Kulturalna. Album fotograficzno-dokumentacyjny *Artyści emigracyjnej Melpomeny 1939–1995* mógł powstać dlatego, że aktorzy i ich rodziny zrozumieli, że będzie to pamiątka ich życia, działalności twórczej, ważny ślad istnienia poza Polską.

W latach 1991–2001 odwiedziłam Londyn kilkanaście razy. Pisałam dużo i często do „Dziennika Polskiego” o fotografiach, programach, afiszach, listach, książkach — które kiedyś należały do ulubieńców emigracyjnej publiczności. Włada Majewska nie mogła pozostać obojętna obserwując moją aktywność na polu zbierania dokumentacji teatralnej. Zaproponowała mi współpracę przy wydaniu książki, która w jej zamierzeniach miała być pomnikiem dla „barda Lwowa, trubadura londyńskiej emigracji”. Eleganckie wydanie zatytułowane *Za dawno, za dobrze się znamy... Piosenki i skecze Mariana Hemara* przygotowała do druku Polska Fundacja Kulturalna. Praca nad tą publikacją nie była łatwa. Chociaż pani Włada miała ogromne pudło z różnymi maszynopisami i nutami, zapiskami, notatkami — to ostateczny wybór tekstów i ich układ w książce poprzedzony był wieloma gorącymi naszymi dyskusjami. Podczas pierwszego roboczego już spotkania, usłyszałam: „Pamiętaj, że ja do wojny byłam we Lwowie. Co się działo w tym czasie w kabaretach warszawskich, masz wiedzieć ty!”. Jak odpowiedzialne dostałam wyzwanie i zadanie do wykonania miałam się już wkrótce przekonać. Z wielkiego pudła co i raz wyciągałam piosenki, o których wiedziałam, że napisał je inni autorzy. Panią Władę moje zastrzeżenia, co do pochodzenia tekstów i kompozycji zgromadzonych przez nią piosenek doprowadzały do furii. Pewnego razu usłyszałam: „Skąd ty, urodzona po wojnie, możesz wiedzieć, co Hemar napisał lub czego nie napisał przed wojną! Wszystko spłonęło! On miał całą swoją twórczość w głowie. Odtworzył to z pamięci, tu w Londynie. Myśmy te piosenki śpiewali w kabaretowych programach Radia Wolna Europa jako piosenki Hemara, on je nam dał i reżyserował. Jeszcze powiesz, że Hemar przed wojną w ogóle niczego nie napisał!”. Musiałam udowodnić, że autorem słów i melodii przedwojennego szlagieru Zofii Terné *Kiedys będziesz zakochany* był żyjący jeszcze wówczas w Paryżu Bronisław Horowicz. Na szczęście byłam z nim w kontakcie i wystarczył jeden telefon, aby upór Władę Majewskiej przestał być przeszkodą w usunięciu tej piosenki z albumu twórczości Hemara. Ale były też inne piosenki, które w Londynie przypisywano Hemarowi: *Święty Antoni...* Artura Marii Swinarskiego, *W maleńkiej, cichej tej kawiarence* Tymoteusza Ortyma. Dlaczego? Otóż, Marian Hemar po wielu latach pisania różnych numerów dla swoich programów radiowych po prostu się wypalił. Regulamin stałej, kilkunastoletniej współpracy z RWE zobowiązywał go do dostarczenia co tydzień jednego wiersza i dwóch, trzech nowych piosenek. Z czasem zaczął wykorzystywać stare, przedwojenne piosenki innych autorów. Ale nie mówił o tym na antenie. Nie podawał, bo nie mógł, innych nazwisk. Z grona stałych wykonawców, którzy brali udział w jego radiowych kabaretach, mogła orientować się w tej manipulacji jedynie Zofia Terné. Inni, którzy nie znali przedwojennej twórczości Hemara tak dobrze — mieli prawo o tym nie wiedzieć. Nie wiedziała o tym również Włada Majewska. Moje odkrycie kombinacji „genialnego Mariana” nie wzbudziło jej zachwyty. Zapraszając mnie do współpracy liczyła na moją dociekliwość i skrupulatność, ale bez przesady...

Książce poświęconej twórczości kabaretowej Hemara nie zaszkodziło wyrzucenie kilkunastu „obcych” piosenek, wręcz przeciwnie! Uratowało to Władę Majewską przed kompromitacją w oczach czytelników.

Pani Włada, kiedy poznałam ją bliżej, zaimponowała mi determinacją, z jaką postanowiła przypomnieć o sobie, swojej pracy dla Polskiego Radia, swoim miejscu w teatrze uchodźczym oraz w życiu i twórczości Mariana Hemara. Miała silne poczucie własnej wartości. Wiedziała, że w tym co robiła była profesjonalna i pracowita aż do bólu. Całe swoje powojenne życie poświęciła kulturze, teatrowi, sztuce radiowej. Mając wykształcenie prawnicze (skończyła Wydział Prawa i Umiejętności Politycznych na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie i w czasie wojny kontynuowała studia na uniwersytecie w Edynburgu, dyplom dostała już w 1945!) nigdy nie pracowała w wyuczonym zawodzie. W młodości uczyła się prywatnie tańca i gry na fortepianie. Debiutowała w Rozgłośni Lwowskiej jako bardzo młoda wykonawczyni zaraz po maturze w 1930 r.

Wraz z kolegami z programu *Wesoła Lwowska Fala*, w 1938 r. zdała aktorski egzamin eksternistyczny przed komisją ZASP-u w Warszawie. Miała wrodzony talent nie tylko muzyczny, ale i parodystyczny. I radiofoniczny głos! Byłam świadkiem, jak w Warszawie, w autobusie rozpoznano ją po głosie! W roku 1997! Wtedy widziałam łzy wzruszenia w jej oczach. Dla tych wzruszeń przyjeżdżała do Polski od 1991 r. Wiedziała, że tu są jeszcze ludzie, którzy pamiętają ją sprzed wojny jako gwiazdę *Wesołej Lwowskiej Fali* i z powojennych programów, które nagrywała dla Radia Wolna Europa. Tym ludziom chciała coś po sobie zostawić. Ślad siebie samej. Zaczęło się od wywiadów radiowych i filmów dokumentalnych Jerzego Janickiego, Włodzimierza Stępińskiego i Andrzeja Sapiji. Jerzy Swalski przez kilka lat w II Programie Polskiego Radia nadawał nowe opracowania kabaretów Hemara z lat 1953–1969, za każdym razem wspominając ich ofiarodawczynię, często jej samej też oddając głos. Zachowało się co najmniej kilkadziesiąt audycji, wywiadów Władzy Majewskiej z lat 1991–2005 dla kilku różnych stacji Polskiego Radia. Wiele czasu antenowego poświęcili jej w swoich programach Danuta Żelechowska i Jan Zagózda, przypominając archiwalne nagrania wojenne i powojenne. Podczas każdego pobytu Władzy Majewskiej w Warszawie, zgłaszała się Bogna Kaniewska z Radia Polonia, która nagrywała wspomnienia jednej z najważniejszych postaci polskiego życia kulturalnego poza krajem.

Włada Majewska była częstym gościem wielu spotkań z publicznością w Warszawie i poza stolicą. Uczestniczyła w otwarciu wystaw i w konferencjach poświęconych historii Radia Wolna Europa. Przyjaźń z Janem Nowakiem Jeziorańskim otwierała jej kolejne drzwi. Kilka razy była gościem specjalnym w Radio Cafe, w siedzibie Stowarzyszenia byłych Pracowników RWE. Za każdym razem witana owacyjnie. Ostatnią owacją zgotowano Władzie Majewskiej podczas uroczystości wręczenia Diamentowego Mikrofonu na 80-lecie Polskiego Radia we wrześniu 2005 r.

Promowała kolejne, krajowe już, wydania tomików wierszy i dramatów Hemara. W 2006 r. Polskie Radio wydało płytę *Włada Majewska śpiewa piosenki Mariana Hemara*. W tym samym roku wyszła autobiograficzna książka *Od Lwowskiej Fali do Radia Wolna Europa*¹.

Dlaczego wspominałam na początku, że nasza znajomość skończyła się „fatalnie”? Otóż, w 2000 r. pracując nad biografią Mariana Hemara, w przedziwnych okolicznościach odnalazłam w Polsce krewnych pisarza. Siostrzeńca, który żyje w Szczecinie i bratanicę mieszkającą w podwarszawskim Otwocku. To dzięki nim poznałam jeszcze inną twarz poety, kabareciarza, artysty słowa i teatru. Poznałam Hemara prywatnego, rodzinnego. Jego listy do bliskich wzbogaciły książkę o nieznane epizody z jego życia.

¹ Zob.: A. Mieszkowska, „Trzeba umieć zapomnieć” (*Marian Hemar*), czyli *autobiografia Władzy Majewskiej*, *Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty* 2007 z. (1)9, s. 261–265.

Pokazały Hemara — Człowieka. Bez tej wiedzy o nim portret artysty, pisarza byłby niepełny, ułomny nawet. Niestety moje odkrycie krewnych Mariana Hemara spowodowało jednostronne zerwanie stosunków z Władą Majewską. Była to cena, którą zapłaciłam za ujawnienie prawdy. W kwietniu 2001 na uroczystości setnej rocznicy urodzin Mariana Hemara, na promocję pierwszego wydania książki *Marian Hemar. Od Lwowa do Londynu* przyjechałam do powojennej stolicy polskiej emigracji w towarzystwie siostrzeńca poety. Stefan Koronczewski stał się sensacją kilkudniowych uroczystości. Zdominował swoją osobą zainteresowanie uczestników wielu spotkań. Wszyscy chcieli go zobaczyć, uścisnąć mu rękę, powiedzieć nawet komplement, jak bardzo jest podobny do sławnego wujka... Wszyscy, z wyjątkiem Władę Majewskiej. Ona jedna zachowała chłód i dystans. Jakby wcale nie była ciekawa syna ukochanej siostry Hemara, która zginęła w warszawskim getcie. Dlaczego? Ponieważ to ona, Władę Majewska, po śmierci w 1982 r. żony Hemara — Cai, ogłosiła się jedyną spadkobierczynią praw do twórczości pisarza. Z chwilą ujawnienia istnienia bliskich krewnych sprawa taniem, które na konto poety w ZAiKS-ie od wielu lat wpływały i od 1991 r. były realizowane przez panią Władę bardzo się skomplikowała. Hemar nie przestał być członkiem ZAiKS-u po 1945 r. Od 1946 do 1953 w jego imieniu pobierał należne mu wcale nie małe kwoty brat, używający okupacyjnego nazwiska Roman Gierszewski. Po śmierci brata, kilka wypłat odebrała bratowa Hemara. W latach 1958–1969 poeta cedeował tantiemy na siostrzeńca. Ten zaś przekazywał pieniądze wskazanym przez Hemara w Polsce osobom, które miały krewnych w Wielkiej Brytanii. I oni oddawali Hemarowi już funty. Ten transfer sporych sum pieniędzy wojującego na antenie RWE satyryka i ostrego przeciwnika PRL był czymś niezwykle w tamtym czasie. Okazało się, że przekazane różnym instytucjom w kraju przez Władę Majewską archiwum Mariana Hemara jest tylko niewielką częścią ogromnej spuścizny, którą jeszcze za życia Cai Hemarowej (i za jej zgodą!) przywiózł do Polski pewien pasjonat i miłośnik twórczości barda Lwowa. Upadł mit Władę Majewskiej jako najbliższej Hemarowi osoby. Jak bańka mydlana rozwiła się budowana przez lata legenda o tym, że wiedziała wszystko o jego życiu i twórczości. Ujawnienie prawdy wcale jej nie zaszkodziło! Została doceniona, i słusznie uhonorowana odznaczeniami państwowymi i nagrodami za swoją własną pracę i działalność artystyczną. Kraj o niej wie i pamięta. Emigracja nie zapomni do końca życia ostatnich świadków jej scenicznych i radiowych dokonań. Władę Majewska była artystką spełnioną.

Czas napisać uczciwy biogram najdłużej żyjącej aktorki polskiej na uchodźstwie. Celowo nie napisałam „na emigracji”. Pani Władę nie czuła się emigrantką, zawsze podkreślała, że była uchodźczynią z Polski.

Władę Majewska, właściwie Włodzimiera Władysława Majewska-Budzyńska urodziła się 19 marca 1911 r. we Lwowie. Matka, Katarzyna Majewska (zmarła w Londynie) zajmowała się prowadzeniem domu. Ojciec, Zygmunt (nazwisko nieznane) był cenionym we Lwowie adwokatem, miłośnikiem teatru i baletu. To on miał decydujący wpływ na wykształcenie zarówno artystyczne, jak i prawnicze jedynej córki. Zginął we Lwowie w 1941 r. w nieznanych okolicznościach.

W filmie dokumentalnym Andrzeja Sapiji *Władę* realizowanym w Londynie i we Lwowie w 1996 r. tytułowa bohaterka opowiadała: „Urodziłam się w Szpitalu Garnizonowym na Łyczakowie. Mieszkałam najpierw przy ulicy Gołęba w pobliżu Opata Hoffmana”. We wspomnieniach precyzuje: „Najpierw mieszkałam przy ulicy Kurkowej, w kamienicy przyległej do pałacu Dzieduszyckich, następnie przenieśliśmy się —

tylko za róg — na sąsiednią ulicę Unii Lubelskiej, stamtąd zaś na krótką uliczkę Cłową, na której *vis-à-vis* miał swój pałacyk gen. Tadeusz Rozwadowski. Na Łyczakowie znajdowała się również kamienica, w której mieszkałam do wybuchu II wojny światowej — stała ona na rogu ulicy Żulińskiego, naprzeciw Franciszkańskiej. Mieszkałyśmy tam z matką na mezaninie, co mniej więcej oznaczało półpiętro². W dokumentach oraz w wydanej w 1938 r. bezcennej publikacji Stanisława Łoży *Kto jest kim w Polsce?* jako adres zamieszkania podana jest ulica Łyczakowska 16. „Wychowywałam się bez ojca” — opowiadała Włada Majewska. I był to jej wielki problem. Z ojcem miała stały kontakt. Płacił (i to nie mało!) na utrzymanie jej i matki, która nie pracowała. Finansował prywatne lekcje muzyki i tańca. Marzył, aby ukochana jedynaczka została artystką, ale z prawniczym dyplomem w kieszeni. Na spacerach z dorastającą córką rozmawiał po łacinie, co bardzo jej się przydało w dorosłym życiu. Kochała ojca i cierpiała z powodu braku normalnej rodziny. Wspominała, że raz jeden przedstawił ją (już po dyplomie!) swojej matce. Starsza pani, w czarnej sukni siedziała w fotelu. Świeżo upieczona absolwentka uniwersytetu musiała pocałować ją w rękę i powiedzieć kim chce być w dorosłym życiu. Informacja, że jest urzędniczką programową w Polskim Radiu nie zrobiła na babce dobrego wrażenia. Radio było wówczas obcą nowinką dla starszego pokolenia. Ale ojciec był z niej dumny. To wiedziała. Nie krył się z emocjami. Ostatni raz widziała go we wrześniu 1939 r. Na kilka dni przed ewakuacją ze Lwowa zespołu realizacyjnego Polskiego Radia. Z matką nigdy potem o ojcu nie rozmawiała. „To był temat tabu między nami” — opowiadała podczas jednego z licznych moich u niej pobytów. Zamyślona dodała: „Raz tylko powiedziałam matce: Ja ciebie nigdy nie pytałam o ojca, ty mnie nie pytaj o powody rozstania z Wiktorem [Budzyńskim]”.

Wracając do lat szkolnych Włady Majewskiej. Chodziła do kilku szkół, które prowadziły nazaretanki i siostry benedyktyнки ormiańskie. Ale gdy wyszło na jaw, że bierze prywatne lekcje tańca u Serafimy Biczówny³ i występuje w balecie jako prywatystka — musiała zmienić szkołę. Przeszła ze szkoły klasztornej do gimnazjum Olgi Filipy Zychowiczowej, gdzie w maju 1930 r. zdała maturę. Zapisła się na Wydział Prawa i Umiejętności Politycznych Uniwersytetu Jana Kazimierza. W dniu otrzymania indeksu została zaangażowana do Polskiego Radia. Adolf Fleischer, wujek jej szkolnej koleżanki szukał artystycznie uzdolnionej dziewczyny do audycji reklamowej „Rozmaitości Radiowe”. Trzeba przyznać, że Włada Majewska miała wrodzony talent do nielatywnej sztuki radiowej. Mikrofonowy głos, uzdolnienia parodystyczne i kompletny brak tremy (sama o sobie z tego okresu mówiła: „byłam beczelnie śmiałą”) dały jej wielką szansę zaistnienia na antenie nie tylko Radia Lwów, ale i w niedalekiej przyszłości w audycjach ogólnopolskich Wesołej Lwowskiej Fali. Podkreślała, że była zatrudniona w Polskim Radiu osiem miesięcy przed powstaniem legendarnej audycji Wiktora Budzyńskiego. Na co dzień zajmowała się przepisywaniem skryptów, scenariuszy do programów literackich. Audycje z jedną próbą „szły na żywo” w każdą niedzielę. Popularność zespołu była tak ogromna, że po kilku miesiącach emisji otrzymywali wiele zaproszeń na występy estradowe w całej Polsce. Dokładny opis działalności tego zespołu zamieściłam w „Pamiętniku Teatralnym”⁴. Czuję się więc zwolniona z opowieści o artystach, repertuarze, kolejach wojennego losu. Wspomnę tylko, że Włada Majew-

² W. Majewska, *Z Lwowskiej Fali do Radia Wolna Europa*, Wrocław 2006, s. 20.

³ Serafina Biczówna, zamężna Łagoda (1900–1980), rosyjsko-polska tancerka. W latach 1923–1928 była solistką baletu Teatru Miejskiego we Lwowie.

⁴ A. Mieszkowska, *Czołówka Teatralna Wojska Polskiego nr 1 Lwowska Fala 1939–1946*, Pamiętnik Teatralny 1998 z. 1–2, s. 81–137. Zespół pamiętek po Wesołej Lwowskiej Fali znajduje się w Muzeum Niepodległości w Warszawie (Kolekcja Leopoldis).

ska rodzinne miasto opuściła 11 września 1939 r. Przez cały okres II wojny nie wiedziała nic o rodzicach. Matkę ściągnęła do siebie do Londynu jak to tylko było możliwe po odwilży październikowej. Gomułka wydał zgodę na wyjazdy osób starszych na Zachód w ramach łączenia rodzin. Przyjazd Katarzyny Majewskiej z Wrocławia, gdzie mieszkała od 1945 r. do Londynu był sensacją w środowisku emigracji. Była pierwszą, która opowiedziała o tym co działo się we Lwowie w czasie wojny i jak wygląda życie repatriantów przesiedlonych ze Lwowa i jego okolic do różnych miast w Polsce. Wielkim adoratorem pani Katarzyny był Marian Hemar. Połączyło ich zamiłowanie do kuchni lwowskiej.

Z Marianem Hemarem Włada Majewska знаła się jeszcze sprzed wojny. Spotkali się przypadkowo w czasie ucieczki z Polski, zimą 1940 r. w Rumunii. Był na występach Lwowskiej Fali w Londynie. Pisał o nich nawet recenzje. Ale zbliżyli się do siebie dopiero w 1949 r. Włada Majewska w 1945 r. otrzymała dyplom prawa na uniwersytecie edynburskim, w 1946 została żoną Wiktora Budzyńskiego. Mieszkali w Edynburgu, gdzie on pisał sztuki dla teatru, a ona prowadziła pracownię krawiecką, która była ich podstawowym źródłem utrzymania.

Małżeństwo rozpadło się z powodu zbyt bujnego temperamentu poety, autora tekstów piosenek, reżysera. Oboje przyjechali do Londynu układać sobie życie na nowo. Włada wiedziała o powodzeniu spotkań literacko-muzycznych Hemara w Klubie Polskim Orzeł Biały przy Knightsbridge. Przyszła na jedno z jego przedstawień. Usiadła w trzecim rzędzie. Została zauważona przez autora i konferansjera wieczoru. Przypomniał publicznie jak to we Lwowie zaproponował nieznaną w środowisku teatralnym radiowej aktoreczce angaż do teatrzyku Cyrulik Warszawski, a ona mu odmówiła argumentując to stałym zatrudnieniem w rozgłośni lwowskiej, które dawało jej poczucie bezpieczeństwa.

Hemar znał plotki o powodach rozstania Włady i Wiktora⁵. Ponieważ sam przeżył podobną tragedię osobistą we wrześniu 1939 — w obliczu działań wojennych zostawiła go ukochana żona, aktorka Maria Modzelewska — rozumiał trudną sytuację porzuconej i osamotnionej Włady. Bardzo jej wówczas pomógł. Przyjął do swojego zespołu. Zaczął pisać dla niej piosenki. Zabierał ją na występy po prowincji angielskiej, gdzie mieszkali Polacy. Poręczył kredyt w banku na kupno i remont domu przy Redcliffe Road. To było ważne wsparcie moralne i zawodowe, którego Włada Majewska nigdy nie zapomniała. Mówiła: „Hemar mnie wtedy uratował. Byłam w takiej depresji, że myślałam o samobójstwie. Podał mi rękę...”.

Trzy lata później oboje znaleźli się w sekcji londyńskiej Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa. Ona miała tam stałą posadę, on był freelancerem. Jan Nowak Jeziorański w 1995 r. opowiadał: „Władę rekomendował Leopold Kielanowski. Powiedział: — Ona panu zapowie, zaśpiewa, nagra, zmontuje, a jak będzie trzeba to i zatańczy przed mikrofonem. Hemara zatrudnić nie mogłem i nie chciałem. Przeszkodą formalną był jego wiek. Amerykanie narzucili nam zakaz angażowania osób po pięćdziesiątym roku życia. Nie chciałem też mieć na stałe pracownika kłótliwego, konfliktowego, a takim był wielki poeta na co dzień. Do Monachium docierały do mnie relacje, jak to Kielanowski wychodzi z pracy na czas nagrywania kabaretów Hemara. Włada te napięcia potrafiła łagodzić. I to dzięki niej Hemar realizował swoje programy aż przez 16 lat!”.

Atmosferę współpracy z Marianem Hemarem najlepiej oddaje list Włady Majewskiej do autora lwowskich piosenek. List jest bez daty, ale najprawdopodobniej powstał po 1 listopada 1961 r.:

⁵ Opis tego epizodu i wymiany listów w tej sprawie między obu panami zob.: A. Mieszkowska, *Ja, kabareciarz. Marian Hemar od Lwowa do Londynu*, Warszawa 2006, s. 205–210.

Drogi Mar-Janku,

Twój arcyzabawny list (przechowam go na pamiątkę) przeczytałam — tak jak chciałeś — s p o k o j n i e trzy razy i odpowiadam także listownie, bo tylko tą drogą dojdziemy do porozumienia.

Moje tłumaczenia i argumenty w sprawie występów wzięłeś widocznie za „wykręty” skoro obstajesz przy tym, żebym wzięła udział w wieczorze autorskim już 15-go listopada tzn. za dwa tygodnie. To jest niemożliwe nawet wtedy, gdybym w I-szej cz. programu miała zaśpiewać trzykrotnie *Chlib kulikowski* a w drugiej tylko *Rozmowę z księżycem*.

Na przygotowanie się do występu potrzeba mi więcej czasu aniżeli innym wykonawczyiom. A dlaczego? To Ty sam wiesz najlepiej i nie będę się powtarzać.

Gdybym jednak zebrała resztki sił, energii i czas, to w najlepszym wypadku można by ustalić datę premiery na 1. grudnia.

Po takim wstępie — pozwól mi — na życzliwą krytykę repertuaru, który byłbyś łaskaw mi przesłać:

Cz. I-sza

Piosenka o cmentarzyku: Śpiewałam ją (oprócz rewii) dwukrotnie — w Westminster i St. Pancras dla kilkuset widzów. A że publiczność emigracyjna raczej się zmniejsza (vide: czwarta strona „Dziennika”!) a nie zwiększa — wszyscy już ten *Cmentarzyk* znają.

Kolęda: Piękna, bardzo smutna i nie jestem pewna czy sceniczna.

Piosenka murarska: Jakoś mi „nie leży”. Wyobrażam sobie, że powinna być wykonana w kostiumie chłopca murarskiego, a ja jestem za stara na taką przebiórkę (chyba, że zaśpiewam ją w masce Kukiela!?).

Uwaga: po występie Władysław Majewskiej w I. cz. — publiczność nieutulona w żalu ma prawo opuścić salę.

Cz. II-ga

Wszystkie moje parodie cała emigracja zna na pamięć! (Terné, Bogdańska, Korian, Czerwińska etc). Robiłam je w Twoim kabarecie w dwukrotnej wersji a prywatnie na rozmaitych koncertach niezliczone razy. Gdybym miała robić parodie, to zupełnie nowe a tylko fragmentarycznie stare.

Marianku kochany — miałeś przecież taki znakomity pomysł na duży numer naszpikowany parodiami nowymi, starymi a nawet moją własną. „Co się z tym stało? Gdzie to poszło?” — mówiąc słowami Twojej cudnej piosenki. Gdybyś coś takiego napisał, to za cztery tygodnie mogłabym się nauczyć.

Ten pomysł z magnetofonem b. dobry, ale trudniejszy do wykonania, przygotowania i zgrania aniżeli nauczenie się kilku nowych piosenek.

Na zakończenie — Marianku — moje serdeczne i uczciwe zapewnienie:

Że zawsze chciałam, chcę i będę chcieć z Tobą być na scenie,

że nic bardziej sobie nie cenię, jak współpracę z Tobą,

że godzę się na każdą Twoją propozycję występów, pod warunkiem

że nie doprowadzi ona mnie do pełnego wyczerpania fizycznego i psychicznego.

Całuję Cię czule

„Semper Fidelis”

choć

z m a l t r e t o w a n a

Caja Majewska

List został napisany na maszynie. Podpis jest odręczny. Świadczy o szczególnej bliskości nadawczyni i adresata.

Włada Majewska przyjaźniła się również z Cają Hemarową, drugą żoną poety.

Po jej nagłej śmierci w 1982 r. w „Tygodniu Polskim” ogłosiła krótkie o niej wspomnienie. Przypominam je w całości, ponieważ było bardzo niewiele drukowanych autorskich tekstów Włady Majewskiej:

14 lipca [1982], w szpitalu w Redhill pod Londynem, zmarła na wylew krwi w mózgu — Caja Anna z domu Eric Hemarowa, wdowa po wybitnym polskim poecie i satyryku, Marianie Hemarze.

Urodziła się w r. 1910 w Filadelfii w Stanach Zjednoczonych, z rodziców Duńczyków, którzy z Kopenhagi wyemigrowali do Ameryki. Mając zaledwie lat 17 Carroll Eric — bo tak brzmiało jej nazwisko panieńskie — została zaangażowana jako sceniczna modelka do słynnego zespołu Florencie Ziegfield Follies na Broadwayu w Nowym Jorku. Było to jak na owe czasy — dużym wyróżnieniem, ponieważ do tego zespołu należały najpiękniejsze dziewczyny Ameryki, wybierane spośród tysiąca kandydatek. O niezwyklej urodzie Caji świadczy fakt, że wybrano ją jako postać rozpoznawczą z pochodnią w ręku, figurującą na wszystkich filmach znanej wytwórni Columbia Picture Ltd.

Po kilku programach u Ziegfield'a — Caja rozszerzyła swoje możliwości artystyczne, pobierając naukę śpiewu. Na dwa lata przed drugą wojną światową, przeniosła się wraz z matką do Londynu, gdzie w dalszym ciągu kontynuowała karierę artystyczną, biorąc udział w koncertach i pantomimach jako tzw. *principal boy* — czyli odtwarzała główną rolę męską w pantomimie. Trwało to przez 10 lat.

W r. 1945 poznała Mariana Hemara, za którego wyszła za mąż w rok później. Małżeństwo trwało lat 26 i było bezdzietne. Mieszkali początkowo w Londynie, a w r. 1962 kupili małą piękną posiadłość w Surrey pod Londynem, u stóp góry Leith Hill. Caja była bardzo przywiązana do Fig Tree Cottage, w którym przeżyła tyle szczęśliwych lat z mężem Marianem. Po jego śmierci, 10 lat temu, czuła się osamotniona. Nie władała zupełnie językiem polskim i szeregu wierszy i piosenek pisanych przez Mariana i jej dedykowanych — nie rozumiała. Ale zdawała sobie sprawę, że mąż jej był niezwykle utalentowanym i bardzo popularnym wśród Polaków w kraju i za granicą.

Caja Hemar zmarła nagle. Zwłoki po spopieleniu, zostały pochowane w grobie jej męża, na wiejskim cmentarzu przy kościele, niedaleko jej posiadłości. Takie było życzenie zmarłej.

Początek londyńskiej współpracy Włady i Hemara to premiera rewii *Paweł i Gawel*, w której zadebiutowała pierwszą specjalnie dla niej napisaną piosenką *Walc lwowski*.

Występowała prawie w każdym nowym programie. W sumie Hemar napisał dla niej 56 piosenek!

To dużo. W kilku pojawia się jej nazwisko. Najbardziej była przywiązana do takich utworów jak: *Chlib kulikowski*, *Rozmowa z księżycem*, *Niebieska sukienka*, *Durna ja!*, *Zanim lwowskie serce powie sobie szlus!*, *Trzeba umieć zapomnieć*, *Czterolistna koni-czyna*, *Sen*, *Spacer po Lwowie*, *Ślizgawka*, *Nie bój się nic*, *Na Wysokim Zamku*, *Kobieta się waha*.

Ostatni tytuł pochodzi z przedstawienia muzycznego *Piękna Lucynda*, które było chyba największym sukcesem scenicznym przedstawień Hemara w Londynie. Premiera odbyła się w Ognisku Polskim 29 stycznia 1967 r. Przebogate scenograficznie, kostiu-

mowo i muzycznie widowisko grano przy pełnej sali prawie sto razy. Ponieważ tuż przed pożegnalnym przedstawieniem zachorował Henryk Vogelfaenger, zastąpił go ... autor, co było dodatkową niespodzianką i wielką atrakcją dla publiczności.

Hemar od wczesnej młodości miał długo niespełnione marzenie o występach artystycznych.

We Lwowie brał udział w kilku wieczorach literackich, w Warszawie nie było to możliwe. Artystyczne ambicje spełniły się dopiero na emigracji. Zarówno na skromnych scenkach, jak i w studiu radiowym. Hemar z niezwykłą pasją nie tylko recytował swoje wiersze, zapowiadał artystów, ale i śpiewał piosenki! Jediną realizatorką jego radiowych kabaretów była oddana mu bezgranicznie Włada Majewska. O jej zaangażowaniu emocjonalnym we współpracę z bardem Lwowa i trubadurem londyńskiej emigracji od zawsze krążyły legendy, anegdota...

Niektóre przetrwały w pamięci coraz mniej licznych już świadków. „Włada Hemarem włada” — to jedno z najbardziej popularnych powiedzeń. Inne, które rozpowszechnił Juliusz Sakowski po odejściu poety: „We Władę wstąpił duch Hemara”. W liście Stefanii Sakowskiej do Geny i Tadeusza Wittlinów z 1983 r., czytamy: „[...] znając Hemara i często biorąc udział w jego małosłownych uporach wydawniczych z Julkiem [Sakowskim] — nie dałby sobie narzucić czegokolwiek — nawet Władzie, jego oddanej pracownicy, którą zamęczał swoimi histeriami będąc równocześnie — i to rozumiałe jej bożyszczem”.

W filmie sobie poświęconym Włada Majewska tak mówiła o swojej z Hemarem współpracy: „My jesteśmy wszyscy z niego. On nas wszystkich uformował. Pisał dla mnie teksty, reżyserował moje występy w studiu radiowym i na estradzie. Byłam największą adoratorką jego twórczości. On mnie ukształtował jako aktorkę. To był geniusz! Wiedziałam, że pracuję z genialnym człowiekiem. Dzisiaj każdą piosenkę widzę przez pryzmat Hemara. Zastanawiam się jak on by ją wyreżyserował”.

Włada Majewska już po śmierci Hemara kilka razy wracała do jego twórczości. Przygotowała scenariusze i wyreżyserowała premiery w Londynie: *Perły kabaretu Hemara* (1980) i *Powróćmy jak za dawnych lat* (1988) oraz widowisko z okazji setnej rocznicy urodzin Mariana Hemara (2001).

Od pierwszego przyjazdu do Polski w sierpniu 1991 r. Włada Majewska była w kraju częstym gościem aż do ostatniego pobytu we wrześniu 2005 r.

Wówczas otrzymała od Polskiego Radia Diamentowy Mikrofon, który przekazała do klasztoru na Jasnej Górze w podziękowaniu Matce Boskiej za długie i bogate życie. Włada Majewska była członkiem Stowarzyszenia Pracowników i Współpracowników Radia Wolna Europa. I to właśnie Stowarzyszenie wspólnie z I Programem Polskiego Radia postanowiło uczcić setną rocznicę urodzin legendarnej artystki⁶.

Na kilka dni przed planowanymi uroczystościami organizatorzy spotkania otrzymali list następującej treści:

Londyn, 16 marca 2011

Szanowni Państwo, Uczestnicy Spotkania Urodzinowego Władzy Majewskiej!

W imieniu Władzy Majewskiej kreślę kilka słów od solenizantki, która od przeszło półtora roku przebywa w domu opieki ANTOKOL pod Londynem.

⁶ 19 marca 2011 r. Danuta Żelechowska i Jan Zagozda przygotowali specjalny program z udziałem licznej publiczności „Radiowe urodziny Władzy Majewskiej” w stałym cyklu audycji I Programu Polskiego Radia „Kawiarenka Słodkiego Radia Retro”.

Jednak z przykrością muszę Państwa na wstępie poinformować, że to piękne dzisiejsze spotkanie uświetnia jedynie... kolejne urodziny Władę, żadne tam setne, bo Pani Majewska urodziła się zaledwie w 1914 roku! A nie w 1911!

Zdaję sobie sprawę, że mogą się Państwo poczuć rozczarowani tą rewelacyjną wiadomością, ale najwyższa pora, aby poddać „ogłędzinom” ten podstawowy fakt z jej życia. Przed sześcioma laty Władę Majewska opublikowała tom wspomnień *Z Lwowskiej Fali do Radia Wolna Europa*, w którym napisała: „urodziłam się we Lwowie w okresie pierwszej wojny światowej”. Przy teŕże książce pracowałam jako wspomagająca ją siła pisarska. Po otrzymaniu tzw. szczotki z Wydawnictwa Dolnośląskiego, pobiegłam natychmiast do Władę, ponieważ dołączony przez redaktorów z Wrocławia biogram bohaterki, zawierał inną datę jej urodzenia. Sama wyposażyłam się również w kilka źródeł potwierdzających rocznik 1911, no i ... zaczęło się niezłe piekielko.

Usłyszałam wtedy od Władę całą litanię ślicznych batiarskich kawalków, że jestem: mantelepa, sztamp, zupak, wysztafirowana klępa, fifak co funia trzaska! A Władę mogła mi tyle nagadać, bo wcześniej zaadoptowała mnie na lwowiankę. I na potwierdzenie swoich racji zarządziła wizję lokalną swoich dokumentów w Instytucie Polskim i Muzeum im. gen. Sikorskiego, gdzie zdeponowała część archiwum, a tam w książeczkach wojskowych figurowało czarno na białym, że jest dzieckiem czasów pierwszej wojny światowej. Założony przez nas protest kosztował Wydawnictwo Dolnośląskie trochę zmarnowanego papieru, ale przyjęło ono poprawkę Władę.

Wiem, że w siedzibie Radia Wolna Europa w Monachium dysponowano inną bazą danych, stąd Państwo gotowi są dzisiaj obchodzić setną rocznicę urodzin Władę. Ale ja, niestety, muszę zaprotestować! Władę mnie zobowiązała, abym pilnowała jej dobrej opinii, a tutaj właśnie o taką chodzi — o superatę, albo deficyt, bagatela, 3 lat!

Moŕe w tej kwestii rozjemcą byłby imiennik i dobry znajomy Władę Majewskiej, prof. Władysław Bartoszewski, honorowy prezes Stowarzyszenia RWE. Trzy lata temu na spotkaniu w Ambasadzie Polskiej w Londynie, Pan Profesor złożył na głowie Władę jeden ze swoich słynnych „całusów w czółko”. Moŕe będzie pamiętał: czy był to pocałunek złożony na głowie 94-letniej, czy 97-letniej Pani Majewskiej?

Potem jeszcze kilka razy w rozmowach z Władę wracałam do kwestii jej kontrowersyjnego wejścia w życie. W zeszłym roku kategorycznie odmawiała obchodzenia w roku 2011 setnej rocznicy swoich urodzin, ale... podczas mojej ostatniej u niej wizyty, 11 marca, nie była już taka harda. Kiedy napomknęłam o spotkaniu jubileuszowym w Stowarzyszeniu RWE, powiedziała powoli, zaciągając po lwowsku:

„Mnie si zdaji, że chyba nie! Sto lat? ... Nie wierzem!... Ale szprycera si za mni napijcie”.

Władę Majewska i ja, „całujemy rączki” Drogich Państwa.

Z serdecznymi pozdrowieniami dla uczestników dzisiejszego spotkania

Regina Wasiak-Taylor

(sekretarz Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie)

Mariusz Kubik, sekretarz wykonawczy Stowarzyszenia Pracowników, Współpracowników i Przyjaciół Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa odczytał ten list na spotkaniu w Radio Cafe, 21 marca 2011 r.⁷

Jednym z gości tych spotkań był Maciej Morawski, były korespondent RWE w Paryżu. Potwierdził, że „Przypadek Władysławy Majewskiej nie był wyjątkiem. To była częsta praktyka. Odejmowali sobie lata wszyscy, którzy chcieli mieć stałą posadę. Kobiety i mężczyźni. Nie było w tym nic nadzwyczajnego. Po latach mieli problem, kiedy chcieli przejść na emeryturę ze względu na stan zdrowia, a musieli jeszcze pracować”.

Władysława Majewska zmarła 18 maja 2011 w Polskim Domu Opieki Antokol w Chislehurst pod Londynem.

Swoją spuściznę przekazała do kilku instytucji. Polskiego Radia, Muzeum Niepodległości w Warszawie, Narodowego Archiwum Cyfrowego. Część dokumentacji artystycznej działalności poza krajem Władysławy Majewskiej znajduje się także w Polskiej Akademii Nauk, Archiwum w Warszawie, w kolekcji Artystki emigracyjnej Melpomeny (nr inwentarzowy III-416).

Anna Mieszkowska (Warszawa)

⁷ Całość zapisu urodzinowych uroczystości na stronach Stowarzyszenia Pracowników, Współpracowników i Przyjaciół Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego; zob.: *Władysława Majewska — Od „Wesołej Lwowskiej Fali” do Radia Wolna Europa (wieczór jubileuszowy w stulecie urodzin)* [on-line]. [Dostęp: sierpień 2011]. Dostępny w WWW: <http://www.wolnaeuropa.pl/index.php?id=231&id2=202>

W POSZUKIWANIU STRACONEGO DOMU DANUTA MOSTWIN (1921–2010)

Danuta Mostwin miała dwadzieścia sześć lat, kiedy po nielegalnym przejściu z mężem i matką przez polsko-czeską granicę i wędrówce drogami zdewastowanej Europy, znalazła się jesienią 1945 r. w Londynie. Motywem uchodźstwa była groźba aresztu męża, Stanisława Baska-Mostwina, jednego z osławionych cichociemnych, który nie tylko podczas wojny, ale i po jej zakończeniu musiał się ukrywać; prześladowania groziły także matce, Irenie Pietruszewskiej, zasłużonej działaczce akowskiego podziemia. Jej i Danuty (podczas wojny studentki tajnych kursów Akademii Medycznej) dom w Warszawie na Saskiej Kępie był punktem kontaktowym AK, arsenałem, adresem dla emisariuszy rządu polskiego w Londynie. Nieobecny ojciec, przedwojenny oficer, zakończył służbę na zachodnich frontach w randze pułkownika i w Londynie połączył się z rodziną. Radość trwała krótko. Rząd brytyjski i jego instytucje, a więc także Anglicy, z którymi zetknęli się brutalnie zdemobilizowani polscy żołnierze, zamiast okazać wdzięczność, jakiej się najśluszej spodziewali, potraktowali Polaków wyniośle, upokarzająco, z podyktowaną względami politycznymi — tendencje prorosyjskie — niechęcią. W 1951 młodzi małżonkowie z urodzonym w Anglii synkiem i rodzicami Danuty wyjechali do Ameryki.

Ich naiwne nadzieje, że kraj pamiętający Kościuszkę i Pułaskiego, ojczyzna tysięcy polskich emigrantów, jacy chwalebnie walczyli w obu wojnach światowych, przyjmie ich lepiej niż zimna Anglia, szybko się rozwiały. O Kościuszcze i Pułaskim ledwie kto słyszał (most, musztarda), jeszcze mniej o Polakach pod Monte Cassino, powstaniu warszawskim, zagładzie Żydów, koszmarnej losie Polaków pod niemiecką i sowiecką okupacją. Ze środowiskiem nowej biedującej emigracji inteligenckiej, znanych już w przedwojennej Polsce pisarzy czy naukowców, nie mieli żadnych powiązań. Stanisław Bask-Mostwin ukończył Wydział Prawa tuż przed wojną; państwo Pietruszewscy obracali się w kręgach wojskowych, dyplomy medyczne Danuty Mostwin nie otwierały żadnych drzwi. Po kilku miesiącach bezskutecznych poszukiwań pracy w Nowym Jorku ktoś im poradził: jedźcie tam, gdzie jest stara Polonia, może pomogą. Pojechali do Baltimore w stanie Maryland i tego samego dnia zostali przygarnięci. Pan Stanisław dostał pracę krojczego w fabryce tekstylnej, pani Danuta zaczęła uczęszczać na kursy dla pracowników społecznych. Pułkownik Tadeusz Pietruszewski stanął za kontuarem taniej kafeтерии w robotniczej dzielnicy. Z bohaterskich weteranów, uchodźców politycznych, stali się zwykłymi imigrantami. Zaczęli poznawać Amerykę od wewnątrz i z najniższych szczebli „drabiny marzeń”. Znał te losy Czesław Miłosz i w 1980 w Sztokholmie będzie mówił o przybyszach z „innej Europy”, że ich doświadczenia powodują izolację od lokalnych środowisk na obczyźnie, co staje się źródłem nowej obsesji.

Danuta Mostwin nie uległa tej obsesji, ale była jej świadoma i nadała jej odmienny od wielu ówczesnych pisarzy emigracyjnych kształt literacki. Odmienny, ze względu na pewien dystans wobec owej izolującej od reszty świata postawy martyrologicznej, niejako wykluczającej nieporównywalne z naszymi cierpienia innych społeczeństw czy jednostek. Już w debiutanckiej, autobiograficznej powieści *Dom starej lady* (Londyn 1958), której tematem są traumatyczne przejścia polskich weteranów w powojennym

Londynie, Mostwin, bynajmniej nie lekceważąc tragizmu sytuacji pograżonych w nędzy i rozpaczy towarzyszy niedoli, dostrzega w ich — i własnej! — odmianie losu aspekty komiczne. Odarci z bojowych rynsztunków oficerowie, lotnicy RAF-u, bohaterowie wygranych i straconych bitew, uczą się na przyśpieszonych kursach rymarstwa i piekarnictwa, sprzedają ordery, handlują starzyzną, marzą o następnej wojnie, klócą o wyolbrzymione głupstwa. Rodzinie pani Danuty udaje się kupić dom-ruderę; sami reperują, wynajmują pokoje. Jest to pierwszy z zastępczych powieściowych domów pisarki: nietrwały dach, pod którym jednak urodzi się syn. Realia przyćmiewają marzenia, trzeba odstawić, jeśli nie rozbić, kielich goryczy. Zademonstrowanej w tej powieści i kontynuowanej w kolejnych ostrości widzenia, jednoczesności żalu, gniewu i humoru, sprzyjały zapewne studia medyczne autorki, lekcje anatomii i w salach operacyjnych warszawskich szpitali, i w horrendalnych punktach opatrunkowych — a także, jej młodość.

Z równie komediową werwą Mostwin przedstawia początkowy okres pobytu rodziny w Baltimore w powieści *Ameryko! Ameryko!* (Paryż 1961). Jej centralną postacią jest pułkownik Józef Żuławski, do którego klienci kafeterii, głównie uczniowie pobliskiej szkoły, zwracają się per Joe, co niezmiennie doprowadza go do furii; ile można, ile trzeba przełknąć upokorzeń, aby nie stoczyć się na dno, w ostateczną utratę poczucia godności. Stopniowo, ciężką pracą, rodzina dorabia się domu za miastem i ten wymarzony dom, symbol emigranckiego sukcesu, niszczy pożar. I wtedy stało się coś, czego pogorzelnicy zupełnie się nie spodziewali: z pomocą, solidną, bez wylewności, przyszli sąsiedzi — rdzenni Amerykanie. Nastąpiło zderzenie z inną kulturą i poniekąd innym niż rodzimy, ceniącym praktyczność i kooperację, systemem wartości. Otworzyła się dla Danuty Mostwin dziedzina, której poświęci swoje znakomite badania naukowe na temat warunków skutecznej aklimatyzacji emigrantów.

W następnej, moim zdaniem jednej z najlepszych powieści powojennej literatury emigracyjnej (i nie tylko emigracyjnej) — *Ja za wodą, ty za wodą* z (Paryż 1972) — Mostwin nie czerpie już z przeżyć ściśle autobiograficznych, a przedstawia dramatyczne konflikty innych rodzin emigranckich, ujawnione w zetknięciu z dwojgiem przybyśców z kraju, stypendystów baltimorskiego Uniwersytetu Johnsa Hopkinsa. Zgodnie z klasyczną formułą komedii, pojawienie się „obcego” w zamkniętym kręgu „swoich” eksponuje tłumione zatargi — tu wzajemne żale, manie i depresje, różnice w postawach wobec kwestii patriotycznych, gdzie jedni żyją myślą o powrocie do Polski, a inni mniej lub bardziej świadomie uznają permanencję emigranckiego bytu. Najsilniej zakorzeniona w amerykańskim świecie lekarka Hanka Sarnocka; ma sukcesy zawodowe, lubi Amerykę, śmiesz ją patriotyczne lamente rodaków, drażni mąż, który nie chce się asymilować, czyta dziecku polskie bajki, bo wierzy, że jednak wrócą. Ale to właśnie ona zakocha się w oportunistycznym stypendyście z Warszawy, gotowa ponieść wszystkie tej namiętności konsekwencje: rozwód, być może rozstanie z chorowitą córeczką, a więc utratę domu. Pędząc na nocne spotkanie z ukochanym, Hanka rozbija samochód i jest tak ciężko ranna, że prawdopodobnie nigdy nie odzyska zdrowia i zdolności do pracy. Komedia zamienia się w dramat, raczej gorzki niż wstrząsający, skoro Hanka nie budzi sympatii czytelników. A może powinniśmy ją rozumieć i współczuć? Czy system wartości Polaka romantyka należy cenić wyżej od postawy realisty? Problematyka *Ja za wodą, ty za wodą* wpisuje się w czołowy nurt polskiej literatury, podyktowany przez historię nurt sporu realizmu z idealizmem, wielki temat powieści Prusa i Żeromskiego, obecny w wielu odmianach u Dąbrowskiej, Andrzejewskiego, Konwickiego, Myśliwskiego... W okaleczonym, klaustrofobicznym „nowym” świecie polskiego Sun City, w którego centrum jest luksusowy amerykański szpital,

nasz narodowy dyskurs nabiera cech groteskowych, momentami przypominających *Trans-Atlantyk* Gombrowicza, momentami *Dziennik Lechonia* i listy Andrzeja Bobkowskiego z Gwatemali do Jerzego Giedroycia. W jednym stali prowizorycznym domu.

W *Ja za wodą, ty za wodą*, głębiej niż w poprzednich powieściach, Mostwin podważa szereg stereotypów naszego autowizerunku. Co więcej, jako powieściopisarka nie sekunduje swoim tezom socjologa z opublikowanej rok wcześniej dysertacji doktorskiej, *The Study of Social Adjustment of the Polish Immigrant Family*¹ i rozwiniętych w kolejnych publikacjach naukowych. Sygnaturalny dla jej prac teoretycznych postulat „trzeciej wartości” — wynik procesu internalizacji wartości kraju osiedlenia z jednoczesnym zachowaniem wartości rodzimych — nie znajduje odzwierciedlenia w powieściowych postaciach pisarki. Znała ilustrujące jej tezy przykłady i zapewne sama była takiej harmonii przykładem, ale jako artystkę interesowały ją przypadki graniczne i ekstremalne, linie załamania statystycznego wykresu: ludzie nie należący do ankietyzowanych kategorii. Znajdujemy ich w nowelach i szkicach literackich zebranych w tomie jakże znamiennej zatytułowanym *Asteroidy* (Londyn, 1971). Są w nim portrety dawnych emigrantów, którzy przyjeżdżali do Ameryki „za chlebem” i których Mostwin poznała jako opiekunka społeczna a później lekarz psycholog. Natomiast poza sferę polonijną wyszła wcześniej w powieści *Olivia* (Paryż 1965), której bohaterką jest młoda Amerykanka, uciekinierka od adopcyjnych rodziców w świat narkotyków, autodestrukcji, skąd terapeutce, narratorki powieści, nie udaje się Olivii uratować. Krótkie i dłuższe opowiadania, „z różnych sfer”, będzie pisała do końca życia. Mniej w nich socjologii, z powierzchownych o nich opinii krytyków, znacznie więcej zawiśniętych losów.

Podczas gdy jej amerykański dom bogacił się w emblematy uznania dla osiągnięć naukowych (tytuł profesora zwyczajnego w 1980 na Catholic University w Waszyngtonie, odznaczenia i wysokie stanowiska w uniwersyteckich klinikach zdrowia psychicznego) — i literackich (m.in. nagrody Fundacji Kościuszkowskiej, Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie, im. Anny Godlewskiej, Fundacji im. Turzańskich, im. Bolesława Prusa) — Danuta Mostwin skierowała swój talent pisarski w przeszłość, ku historii rodzinnej obejmując okres od upadku powstania styczniowego do zakończenia II wojny światowej. *Cień księdza Piotra* (Warszawa 1985) i *Szmaragdowa zjawia* (Warszawa 1988) zasługują na uwagę przede wszystkim ze względu na ich rzadko odwiedzany w polskiej literaturze obszar tematyczny: Lubelszczyzna i Lublin przed i po I wojnie światowej, powstające tam nowe formacje polityczne i społecznikowskie, a w ich cieniu specyficzne dramaty rodzinne. Formalnie należą do gatunku powieści historyczno-obyczajowej i mniej w nich satyrycznej brawury emigranckiej prozy autorki. Ton osobisty powraca w *Tajemnicy zwyciężonych* (Londyn 1992), zbeletryzowanej kronice okupacyjnych przeżyć matki i córki, i w dalszym kręgu ich lubelskiej rodziny. (Jedną z najbardziej pamiętnych scen jest tu masakra Żydów w lubelskim getcie.) Wbrew pozorom, życie codzienne Polaków podczas wojny, od początku do końca, mało ma powieściowych reprezentacji, można je policzyć na palcach jednej ręki. Temat zawierał zbyt wiele spraw, o których nie było wolno „głośno mówić”, jak głosił tytuł także pisanej na emigracji wspaniałej powieści Józefa Mackiewicza. Pojawiają się te dziś już otwarte sprawy w *Tajemnicy zwyciężonych*, ale dla czytelnika, który może nie pamiętać peerelowskiego knebla — i emigracyjnych waśni — najciekawsze jest wła-

¹ Pełny tytuł pracy doktorskiej obronionej na Columbia University School of Social Work brzmi *The Transplanted Family: A Study of Social Adjustment of the Polish Immigrant Family to the United States after the Second World War* (New York 1971) — red.

śnie życie codzienne tamtych jakże niecodziennych lat: konspiracyjny dom na Saskiej Kępie. Dom — odwieczne gniazdo miłości i odwieczna kryjówka w walkach z wrogiem. Zrujnowany — stanowi symbol klęski, skąd droga na tułaczkę, której pierwszy etap Mostwin opisze w swojej ostatniej powieści (jeśli nie liczyć stosunkowo słabej *Magdy*) *Nie ma domu* (Lublin 1996).

Można by uznać topos domu w twórczości Mostwin za charakterystyczny dla jej płci, ale byłaby to interpretacja niesłuszna, ponieważ istniał w literaturze polskiej od Reja i Kochanowskiego do czasów najnowszych. Warto natomiast zwrócić uwagę na bardzo nikłą obecność domu i rodziny w krajowej prozie powojennej, której protagonistami byli najczęściej ludzie samotni, przez wojnę i powojenne szykany wydziedziczeni, wyrzuceni za burtę, lękający się spoglądania w przeszłość. Trudniej może zrozumieć, dlaczego motywy wykorzenia, marginalności psychologicznej i społecznej, nadal dominują w polskiej powieści post-uzależnościowej (odpowiednie rzeczy słowo?), choć zapewne nie brak tu diagnostycznych hipotez. Z pomocą przychodzi teoria trzeciej wartości, w tym przypadku jej negatyw: pustka po odrzuceniu wartości dawnych i rozczerowaniu nowymi.

Historia współczesna, tak klarownie postrzegana w twórczości literackiej Danuty Mostwin, nie sprzyjała pełnemu jej uznaniu ani na emigracji, ani później w kraju. Krytycy emigracyjni chwalili realizm jej powieści, doceniali żywe zainteresowanie amerykańską Polonią, przyznawali nagrody, ale wytykali akcenty uwłaczające ich zdaniem patriotycznym świętościom. Kiedy jej książki zaczęły trafiać do kraju, przyćmiła je sława Wielkich Zakazanych: Gombrowicza, Miłosza, Lechonia. Przeszkodą w recepcji formalnie tradycyjnych pisarzy emigracyjnych była też fascynacja modernizmem, awangardą, poetyką absurdu. Inaczej niż na przykład w Ameryce i w Anglii, w Polsce prozę realistyczną — wyjąwszy „realizm magiczny” — uznano za przebrzmiałą, pozbawioną wartości artystycznej. Nie można też nie podkreślić faktu, że Polska lat 80. i 90. żyła sprawami ogromnej aktualnej wagi i na nie przede wszystkim reagował rynek czytelniczy.

Zmienia się rynek, zmieniają kryteria ocen, ale niezależnie od nich trwa nierychliwy, i na dłuższą metę sprawiedliwy, proces przydziału komnat w obszernym domu literatury i sztuki. Ma w nim Danuta Mostwin swoście umeblowany pokój: rzeczami czułą pamięcią uratowanymi z wojennej pożogi, mądrze i z twórczą wyobraźnią gromadzonymi w nadatlantyckim Baltimore. Chwaląc wydane w 2005 w języku angielskim *Testaments* (Athens, Ohio), senator Barbara Mikulski z Marylandu pisała: „Danuta Mostwin jest żołnierzem wolności, wielką humanistką, wizjonerką społeczną, która wnosi swoje triumfalne doświadczenia w te piękne winiety z życia amerykańskich Polaków”. W wywiadzie dla „Orła Białego”, w 2004, pisarka przekazuje nam własny pogląd w kwestii tożsamości narodowej i zadań pisarza: „W człowieku nigdy nie dochodzi do wynarodowienia. Każdy z nas ma tak silne korzenie związane z miejscem urodzenia, rodziną i otoczeniem, że praktycznie niemożliwe jest wyzbycie się ich. Druga prawda to niepowtarzalność, jedyność, wyjątkowość każdej ludzkiej jednostki. Stawianie jej na pierwszym planie przed grupą, przed społeczeństwem. Dostrzeganie indywidualności człowieka”.

Joanna Rostropowicz-Clark (Stany Zjednoczone)

DZIAŁACZ NIESPOŻYTY ZYGMUNT NAGÓRSKI (1912–2011)

Śmierć Zygmunta Nagórskiego, który zmarł w Waszyngtonie 26 czerwca 2011 w wieku 98 lat, odnotowały wszystkie większe gazety w Stanach Zjednoczonych. Był wybitną postacią amerykańskiego życia kulturalnego i politycznego. Odegrał też ogromną rolę w kształtowaniu działalności polskiej emigracji politycznej w czasie II wojny światowej w Wielkiej Brytanii, oraz po jej zakończeniu — także początkowo w Anglii, następnie w Stanach Zjednoczonych.

Prawnik z wykształcenia, dziennikarz, polityk i nauczyciel, pisarz, autor trzech książek, był niestrudzonym wszechstronnym działaczem, aktywnym zawodowo do 2004 r. Osiągnięcia Zygmunta Nagórskiego stawiają go w rzędzie najwybitniejszych przedstawicieli polskiej emigracji w USA. Całe swoje emigracyjne życie poświęcił sprawie polskiej, uświadamianiu zachodniej (brytyjskiej i amerykańskiej) opinii publicznej o tragedii polskiej w czasie wojny i zniewoleniu społeczeństwa po 1945 r. Zarazem był jednym z czołowych twórców programu działania dla przedstawicieli emigracji niepodległościowej w wolnym świecie. Program ten nigdy nie był w pełni sformułowany i opracowany na piśmie, ale jego zasadnicze założenia można zrekonstruować z rozproszonych tekstów, między innymi publikowanych przez Nagórskiego. Jego podstawowymi elementami było:

1. Zwracanie się bezpośrednio do opinii publicznej państw zachodnich — w jej języku, z użyciem argumentów dla niej przekonujących.
2. Postulat, by przedstawiciele polskiej emigracji politycznej lokowali się w strategicznych miejscach pracy, pozwalających na jak największe oddziaływanie na ludzi. Chodziło o rozlokowanie się w mediach, na wyższych uczelniach, w urzędach i instytucjach rządowych, itp.
3. Przemawianie do zachodniego odbiorcy przy pomocy faktów i konkretów, z ograniczeniem nieskutecznej z reguły retorycznej perswazji.
4. Działanie w grupie państw bloku, nie zaś w imię Polski jedynie. Wskazanie na podobny los „narodów zniewolonych” zwiększy siłę przekonywania. Tego typu argumentacja ma charakter racjonalnego dyskursu, nie zaś emocjonalnego apelu.

Nie tylko zalecał tego typu postępowanie innym, ale własnym życiem i swoją aktywnością dowodził skuteczności proponowanych wskazówek działania. Innymi słowy, chodziło o postulat, że służyć Polsce, to nie tworzyć diasporę w obcym świecie (co stało się udziałem polskiego Londynu), ale stać się częścią kraju osiedlenia i przemawiać poprzez niego na rzecz Polski. Ma to szczególnie doniosłe znaczenie, jeśli się mieszka w Stanach Zjednoczonych, państwie o ogromnym wpływie na losy świata.

Zygmunt Nagórski urodził się w Warszawie, 27 września 1912 r. W 1935 r. ukończył prawo na Uniwersytecie Jagiellońskim. W czasie kampanii wrześniowej jako oficer walczył w batalionie czołgów. Na początku okupacji przedostał się przez Węgry i Jugosławię na Zachód. Opisał tę podróż w swej ostatniej książce. W oddzielnym artykule opublikowanym w „Washington Post” (28.05.2004) przedstawił swe wojenne przeżycia. Pisał o tym, jak jechał z Warszawy do Krakowa, a dalej do granicy przedostał się piechotą. Dołączali doń inni uciekinierzy, aż powstała grupa prawie 30 osób.

Wspominał chłopca, który przeprowadzał ich przez mocno strzeżoną granicę węgierską. Chłopiec ten nie podał swego imienia, nie chciał też wziąć wynagrodzenia za niebezpieczny trud. W jakiś czas potem zginął od kuli snajpera. Ten nieznan, bohaterski chłopiec — pisał Nagórski w artykule wspomnieniowym — pozostaje w mej pamięci jako ktoś, komu zawdzięczam życie.

Jak większość wojennych uchodźców, którzy chcieli dalej walczyć o Polskę znalazł się we Francji, następnie w Wielkiej Brytanii — w Szkocji. Czas między szkoleniem na spadochroniarza i oczekiwaniem na udział w wojnie skracał sobie pisząc do tygodnika „Polska Walcząca” wydawanego przez Tymona Terleckiego.

W 1941 r. przeszedł do pracy do polskiego Ministerstwa Informacji w Edynburgu. Po cofnięciu uznania rządowi RP na wychodźstwie, placówka ta przekształciła się w Polską Agencję Prasową „Światpol”, którą Nagórski prowadził przez trzy lata z pomocą inżyniera Gustawa Sobocińskiego. Oficjalnym jej celem było podawanie „wiadomości do emigracji polskiej w Ameryce o wojsku polskim w Szkocji i życiu wychodźstwa cywilnego”¹.

W rzeczywistości jednak, jak pisze w tym wspomnieniowym artykule Nagórski, komunikaty agencji, które były redagowane po angielsku wysyłano raz w tygodniu do brytyjskiej prasy. Informowały one angielską opinię publiczną o sytuacji w opanowanej przez ZSRR Europie Wschodniej. Prezentowały też stanowisko, że narody te nie są niepodległe, a zatem ich przedstawiciele w placówkach dyplomatycznych i instytucjach międzynarodowych, jak ONZ, nie reprezentują interesów tych narodów.

W 1948 r. Zygmunt Nagórski wraz z żoną Marią i dwójką dzieci wyemigrował do USA. Pierwszą pracę dostał w prowincjonalnym „Chattanooga Times”, gazecie wydawanej w Tennessee.

O swojej sześciomiesięcznej pracy w tym dzienniku wyrażał się z pewnym lekceważeniem, jednak zdobył tam pierwsze ważne amerykańskie doświadczenie. Przyjechał do Nowego Jorku i stał się jednym z założycieli Międzynarodowej Federacji Wolnych Dziennikarzy, która wkrótce uzyskała akredytację w Organizacji Narodów Zjednoczonych. Instytucja ta stanowiła znakomite forum do prowadzenia akcji informacyjnej na rzecz zniewolonej Polski.

Pod koniec lat 40. Federacja miała wiele przedstawicielstw w USA i w Europie Zachodniej, a jej agencja — Free European Press Service, wzorem edynburskiej placówki, zaczęła rozsyłać komunikaty po angielsku do prasy amerykańskiej i instytucji USA. Utworzenie Komitetu Wolnej Europy w 1950 r. podcięło działalność Federacji i jej agencji informacyjnej. Pod zmienioną nazwą Foreign News Service działała jeszcze pięć lat. Były to jednak lata, kiedy Nagórski wyrobił sobie kontakty w świecie prasy Stanów Zjednoczonych. Zaczął publikować w gazetach, takich jak „Wall Street Journal”, „Christian Science Monitor”, „New York Times”, „Washington Post” i mniejszych.

W 1956 r. Nagórski znalazł pracę w rządowej US Information Agency i w charakterze rzecznika prasowego wysyłano go na zagraniczne placówki. W dziesięć lat później, w 1966 r., opuścił służbę państwową i przeszedł do Foreign Policy Association, wielkiej organizacji edukacyjnej, której działalność nie jest obliczona na zysk. Celem założonej w 1918 r. nowojorskiej placówki jest informowanie i wyczulenie amerykańskiego społeczeństwa na znaczenie spraw międzynarodowych.

¹ Z. Nagórski, *Orka na ągorze*, [w:] *Dziennikarze polscy na emigracji. Wspomnienia z lat 1937–1989*, red. i oprac. B. Wierzbiański, W. Piątkowska-Stepaniak, Opole 2001, s. 193.

Następnie został dyrektorem programowym w Council of Foreign Relations, niezależnej organizacji zajmującej się analizą i komentowaniem problematyki międzynarodowej dla przedstawicieli rządu, biznesu, mediów i ośrodków akademickich, a także publikacją materiałów na te tematy.

Stamtąd przeszedł do Aspen Institute for Humanistic Studies w Waszyngtonie, gdzie w latach 1980–1985 był wiceprezesem i dyrektorem wykonawczym programu seminariów tej placówki. Wówczas zapewne dojrzał projekt założenia własnej, odrębnej instytucji naukowo-badawczej i edukacyjnej, Center for International Leadership, z którą był związany do końca aktywnego życia zawodowego.

Ideą tego przedsięwzięcia było postawienie ludzi biznesu wprost i bezpośrednio wobec kwestii moralnych. W Center for International Leadership opracowano specjalny program dla takich seminariów — czytania, dyskusji, chwil refleksji nad zagadnieniami etycznymi. Program nie był — jak stwierdził Nagórski w artykule w „New York Timesie” (12.02.1989) — obliczony na rozwiązywanie określonych kwestii. Szło raczej o postawienie problemu i przez dyskusję i namysł nad nim pokazanie, iż bynajmniej nie zawsze zysk jest sprawą dominującą w interesach, ale że kwestie moralne winny być brane pod uwagę i często rozstrzygają przy podejmowaniu czysto biznesowych decyzji.

Było to bardzo nowatorskie, dalekie od tradycyjnego podejście do spraw etyki i biznesu. Stąd też ośrodek Zygmunta Nagórskiego cieszył się wielkim zainteresowaniem wśród przedsiębiorców i finansistów. Oprócz mnóstwa artykułów Zygmunt Nagórski opublikował kilka książek. *Zbrojne bezrobocie* (Glasgow 1948), wydał jeszcze w Wielkiej Brytanii; *The Psychology of East-West Trade: Illusions and Opportunities* ukazała się drukiem w Nowym Jorku w 1975; zaś *United States–Japanese Economic Relations*, której był współautorem i redaktorem, wydana została w Londynie w 1980. W 2007 r. opublikował wspomnieniową książkę *From Warsaw to Wherever*.

Mimo pełnego zaangażowania w życie amerykańskie i problematykę międzynarodową, Zygmunt Nagórski zawsze znalazł czas na sprawy polskie. Troska o losy kraju rodzinnego w istocie stanowiła jeden z głównych motywów jego niespożytej amerykańskiej aktywności. Zgodnie z zasadą, która mu przyświecała od emigracyjnych lat w Szkocji, kierował swą działalność przede wszystkim do społeczeństwa, w którym żył. Zniewolenie Polski wymagało uwrażliwienia Zachodu — polityków, kręgów opiniotwórczych, zwykłych obywateli na los kraju uwikłanego w złożoną sytuację międzynarodową. Jej znajomość, świadomość skomplikowanej gry sił na świecie, pomoże w zrozumieniu przez Amerykanów niesprawiedliwości dziejowej, jaka spotkała Polskę, a tym samym wszystko to zjednać powinno poparcie społeczne dla działań USA na rzecz demokratyzacji kraju i odzyskania przez niego pełnej suwerenności.

Napisał w „Washington Post” (7.07.1991): „Stany Zjednoczone mają mnóstwo sposobów na skuteczną pomoc Europie Wschodniej. Umożliwienie naszym byłym wiernym sojusznikom ponowne dołączenie do reszty wolnego świata powinno sytuować się wyżej w planach i projektach niż ratowanie byłego wroga. Pokazanie, iż kierunek w jakim idzie Europa Wschodnia ma to znaczenie dla Waszyngtonu, może okazać się decydujące”. W charakterystycznym dla siebie stylu mówił nie o jednym kraju, ale o całej grupie państw; międzynarodowy kontekst polityki USA znajduje w jego wypowiedzi należyte uzasadnienie, a amerykański punkt widzenia zostaje szczególnie mocno podkreślony. Dowodzi, iż w interesie Ameryki leży liberalna demokracja państw będących do niedawna za żelazną kurtyną.

Ale troska o konkretne sprawy polskie także znajdowała wyraz w jego działalności. Najdobitniejszy chyba po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce. Zygmunt

Nagórski, jako dyrektor Aspen Institute for Humanistic Studies przesłał do redakcji poczytnego w kręgach intelektualnych dwutygodnika „The New York Review of Books” list do gen. Wojciecha Jaruzelskiego z protestem przeciwko represjom politycznym i zdławieniu opozycji oraz z apelem o uwolnienie działaczy i intelektualistów polskich. Ten zwięzły list zawiera charakterystyczne sformułowanie: „Pragniemy aby Polska odzyskała godność, na jaką zasługuje i miejsce w historii jakie zdobyła sobie w ciągu różnych okresów walki w tym wieku o niepodległość”.

List podpisali wybitni intelektualiści amerykańscy, laureaci Nagrody Nobla, artyści. Nie ma wśród nich podpisu Zygmunta Nagórskiego, ale nie ulega wątpliwości, że dzięki swym rozległym kontaktom on właśnie zdołał zyskać dla tej inicjatywy poparcie szeregu opiniotwórczych osób, a sformułowania listu dowodzą, iż nikt inny, tylko on zredagował jego treść, jako ktoś głęboko rozeznany w sprawach polskich i autentycznie zatroskany o dobre imię kraju, jego demokrację i suwerenność.

Czesław Karkowski (Stany Zjednoczone)

**POLAK SZWEDZKIEGO POCHODZENIA
I SZWED W JEDNEJ CZWARTEJ
ANDRZEJ NILS UGGLA (1940–2011)**

W wielu ośrodkach naukowych na świecie pracują naukowcy, których zainteresowania badawcze związane są z historią i kulturą polską. Jednym z nich, był zmarły w Uppsali po długiej chorobie, wybitny slawista, profesor Andrzej Nils Ugglą. Mówił o sobie, że jest w jednej czwartej Szwedem. Pochodził ze starej rodziny szwedzkiej, której przedstawiciele osiedlili się w Królestwie Polskim w XIX w. Rodzina utrzymywała pamięć o pochodzeniu nadając potomkom szwedzkie imiona i kultywowała związki z kościołem luterańskim.

Ojciec Andrzeja Uggli, prof. Hjalmar Fryderyk Ugglą (1908–1983), był znanym gleboznawcą, autorem wielu publikacji naukowych i podręczników akademickich z tej dziedziny. W czasie wojny brał czynny udział w ruchu oporu jako członek Związku Walki Zbrojnej a następnie Armii Krajowej o pseudonimie „Sowa”. Dokumenty poświadczające szwedzkie pochodzenie oraz doskonała znajomość języka niemieckiego przydały mu się w ratowaniu działaczy podziemia. W 1944 r., po upadku powstania warszawskiego ukrywał w swoim domu w Milanówku uciekinierów ze stolicy. Zdarzyło się, że w tym samym momencie przebywało pod jego opieką aż pięćdziesiąt osób. Staraniem Kazimierza Lewartowicza, w czasie wojny czternastolatka, w 2007 r. prof. H. Ugglą pośmiertnie i jego małżonka zostali uhonorowani medalem Sprawiedliwi wśród Narodów Świata za ukrywanie Żydów w czasie wojny. Po wojnie Hjalmar Ugglą osiadł w Olsztynie, gdzie zaangażował się w powstanie Wyższej Szkoły Rolniczej, której był w późniejszym okresie prorektorem.

Andrzej Nils urodził się w 1940 r. w Warszawie, a wychował w Olsztynie. Na miejsce dalszej nauki wybrał Gdańsk, gdzie studiował filologię polską w Wyższej Szkole Pedagogicznej, poprzednicze dzisiejszego uniwersytetu. Jego praca magisterska, napisana na seminarium prof. Marii Janion, dotyczyła Przybyszewskiego i Strindberga. Od tej pory związki kulturalne polsko-skandynawskie stały się najważniejszym obszarem zainteresowań badawczych, którym pozostał wierny do końca życia. Ukończenie studiów w 1966 r. zbiegło się z zaproszeniem rodziny Ugglów do Szwecji. Już jako dziecko Andrzej Nils przebywał przez rok w Szwecji, lecz było to zbyt krótko, aby utrwalić znajomość języka szwedzkiego. Związek Rodziny Ugglą ufundował mu niewielkie stypendium, dzięki któremu podjął dalsze studia. Naukę łączył z pracą zarobkową, gdyż wsparcie finansowe rodziny było ważne, lecz niewystarczające. Jak pisze Michał Haykowski, skarżył się wówczas, że powinien się raczej uczyć hiszpańskiego niż szwedzkiego, gdyż bardziej mu się to przyda w kuchni restauracyjnej, gdzie dorabiał.

W 1977 r. A. N. Ugglą otrzymał stopień doktora filozofii na Wydziale Historii Literatury Uniwersytetu w Uppsali i podjął pracę na Wydziale Slawistyki przy tym samym uniwersytecie. Pracę doktorską *Strindberg och den polska teatern 1890–1970: en studie i reception* opublikował w 1977 w Uppsali. (Praca ta pt. *Strindberg a teatr polski 1890–1970* ukazała się w tłumaczeniu Ewy Gruszczyńskiej w ramach serii „Badania Polonistyczne za Granicą” w 2000 r.) Pierwsze publikacje A. N. Uggli pozosta-

wały w kręgu zainteresowań związkami polsko-szwedzkimi. Dotyczyły takich zagadnień, jak stosunek szwedzkich poetów do spraw polskich, stosunku Szwecji do powstania warszawskiego, paralela polskiego i szwedzkiego życia teatralnego. Były to zarówno artykuły naukowe, jak i popularyzatorskie, które publikował w szwedzkich periodykach: „Upsala Nya Tidning”, „Folket i Bild”, „Slovo” oraz prasie polskiej: „Życiu Literackim”, „Teatrze”, „Studia Scandinavica” wydawanych przez katedrę Skandynawistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Ukoronowaniem tego okresu w działalności naukowej stały się dwie publikacje wydane w 1986 r. Pierwszą był zarys bibliograficzny *Polen i svensk press under andra världskriget. En bibliografi* (Polska w prasie szwedzkiej w latach II wojny światowej. Bibliografia) oraz monografia: *Den svenska polen-bilden och polsk prosa i Sverige 1939–1960. Två studier i reception* (Obraz Polski i prozy polskiej w Szwecji w latach 1939–1960. Dwa studia z recepcji). Ta ostatnia pozycja jest próbą odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób Szwedzi zapoznawali się z literaturą polską w okresie wojny i pierwszym, powojennym piętnastolecium? Jest to studium z pogranicza literatury, historii i socjologii.

W kolejnych latach kontynuował badania nad polsko-szwedzkimi związkami literackimi i problemami recepcji polskiej poezji i prozy w Szwecji. Zaowocowały one dwiema książkami, które ukazały się w serii „Uppsala Slavonic Papers”. Obie były poświęcone trudnościom, jakie napotykała polska literatura w Szwecji w XIX i XX wieku. Pierwsza wydana w 1989 r. pt. *Från politik till litteratur: Sveriges väg till den polska nationella diktningen under 1800-talet i sju studier* (Od polityki do literatury. Szwedzka droga ku literaturze polskiej w XIX wieku. Siedem studiów). Druga, wydana w 1990 r., poświęcona została recepcji poezji polskiej w Szwecji: *Sverige och polska skalders. Från Mickiewicz till Miłosz* (Szwecja a polscy poeci. Od Mickiewicza do Miłosza). Podsumowaniem badań nad obecnością literatury polskiej w Szwecji stała się, wydana w Gdańsku w 2003 r., praca *Polska literatura w Szwecji. Dwanaście wykładów*.

W latach 90. zainteresowania naukowe A.N. Uggli poszerzyły się o problematykę emigracji polskiej w Szwecji w XX w. Studia nad archiwaliai zbranymi w Archiwum Emigracji Polskiej w Sztokholmie, archiwach szwedzkich i polskich przełożyły się na szereg publikacji poświęconych tym zagadnieniom. Profesor pisał o organizacji studentów polskich w Szwecji, o przyjazdach Polaków do Szwecji po II wojnie światowej i o repatriacji obywateli polskich do kraju w okresie powojennym itd. Zebrany materiał źródłowy, uzupełniony rozmowami z uczestnikami i świadkami tych wydarzeń, pozwolił na opracowanie wyników w postaci dwóch, nieco różniących się od siebie książek. Pierwszą jest monografia *Polacy w Szwecji w latach II wojny światowej*, która została wydana w języku polskim przez Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego w 1996 r. Do napisania tej pracy gorąco zachęcała go żona Margaretha. Drugą, jest jej szwedzkojęzyczna wersja, uzupełniona fragmentami wspomnień i szerszym materiałem ikonograficznym pt. *I nordlig hamn: Polacker i Sverige under andra världskriget* (W północnym porcie: Polacy w Szwecji podczas II wojny światowej, Uppsala 1997). Interesującą pozycją w dorobku A. N. Uggli jest przetłumaczony i wydany wspólnie z Józefem Lewandowskim fragment pamiętników Svena Grafströma, szwedzkiego dyplomaty, który przebywał w Polsce w chwili wybuchu II wojny światowej: *Polskie stronic: dziennik od 5 lipca 1938 do 6 grudnia 1939 roku* (Warszawa 1996). Profesor A. N. Uggla był nie tylko badaczem literatury, ale również tłumaczem. Wraz ze swoim przyjacielem, reżyserem, aktorem i historykiem literatury Dagiem Hedmanem przełożył pięć dramatów Witkacego *Fem dramer* (Pięć dramatów) oraz w 1995 r. *Två polska dramatiker. Stanisław Witkiewicz. Stanisław Wyspiański* (Dwóch polskich dramaturgów. Stanisław Witkiewicz. Stanisław Wyspiański), zawierające tłumaczenia i komentarze

sztuk obu autorów. Tłumaczył i wydał również dramaty Szaniawskiego i komedie Fredry, z myślą o wystawieniu tych sztuk na deskach teatrów szwedzkich.

W 1993 r. A. N. Uggla został pracownikiem Centrum för Multietnisk Forskning (Ośrodek Badań Wielokulturowych) przy Uniwersytecie w Uppsali. Dzięki podjętym staraniom udało mu się stworzyć czasopismo naukowe „Acta Sueco-Polonica” (pierwszy numer ukazał się w 1993 r.), które było wydawane w Uppsali do 2007 r., a następnie przez Instytut Skandynawistyki przy Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Jako redaktor naczelny i wydawca dbał o wysoką wartość zamieszczanych materiałów dotyczących zagadnień językoznawczych, studiów historycznoliterackich, źródeł i recenzji, które były publikowane w języku polskim, szwedzkim lub angielskim.

Olbrzymią rolę przykładał prof. A. N. Uggla do działalności naukowej i popularyzatorskiej. W Uppsali stworzył wraz z J. Lewandowskim seminarium, w którym uczestniczyli polscy i szwedzcy naukowcy. Wojciech Kalinowski wspominał, że seminarium „spełniało funkcję zarówno naukową jak i, mimo pewnych trudności, towarzyską. Co do tej pierwszej, to często gościliśmy naukowców z Polski — były to pierwsze lata pokomunistyczne, kiedy to nasilały się kontakty między Polską a Szwecją. Sam Andrzej był najbardziej «szwedzki» w tym malutkim polskim środowisku, a jednocześnie był głównym spoiwem grupy, która bez niego na pewno by się rozpadła — wszakże nie brak tam było waśni i konfliktów politycznych związanych z polską polityką i polską historią”. Często gościł w Ośrodku Polskich Organizacji Niepodległościowych w Sztokholmie, gdzie przyjeżdżał z wykładami i odczytami na tematy związane z wspólnymi, polsko-szwedzkimi dziejami. Za popularyzowanie historii Polski w Szwecji i dokonania w tym zakresie został laureatem pierwszej Nagrody Polonii Szwedzkiej „Poloniki” w 2000 r. Blisko współpracował z innymi ośrodkami naukowymi, np. z Katedrą Skandynawistyki Uniwersytetu Gdańskiego, Instytutem Polsko-Skandynawskim w Kopenhadze oraz Szkołą Wyższą Psychologii Społecznej w Warszawie.

Z okazji 60. urodzin przyjaciele Profesora wydali w 2000 r. zbiór artykułów mu poświęconych w tomie *Allvarlig debatt och rolig lek* (Poważna debata i wesoła zabawa). Książka, zredagowana przez Elżbietę Szweykowską-Olsson, Michała Brona i Lecha Sokoła, zawiera artykuły z dziedziny literatury, filmu, kultury i historii, a więc tych wszystkich dziedzin, które tak bardzo naukowo zajmowały A. N. Uggłę w czasie całej drogi naukowej. Gdy w 2004 r. otrzymał nominację profesorską bibliografia jego prac naukowych liczyła ponad 250 tytułów. Za swoją działalność został odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi przez Ryszarda Kaczorowskiego, Prezydenta RP na Uchodźctwie (1989) oraz Krzyżem Oficerskim Orderu Zasługi przez Lecha Wałęsę w Warszawie (1995).

Wspomniany wcześniej W. Kalinowski zapamiętał, że Andrzej Nils Uggla zawsze łągodził i „łatał” skonfliktowanych, natomiast Andrzej Szmilichowski, polski pisarz mieszkający w Szwecji pisał, że Uggla zawsze promieniował życzliwością. Tadeusz Nowakowski planował nakręcenie filmu „o niezwyklej historii związanej z jego rodziną, o jego pasjach i spojrzeniu na świat przez pryzmat polsko-szwedzkiej krwi jaka płynęła w jego żyłach” i dodaje „był jedną z niewielu osób, której działalność na rzecz polskiego środowiska i popularyzacji spraw polskich w Szwecji, znaczyła tak wiele”.

Arnold Kłoczyński (Gdańsk)

ARTYSTA PIĘKNA NIE TYLKO W SZKŁO ZAKŁĘTEGO ALEKSANDER WERNER (1920–2011)

W wieku 91 lat, w Margatte w hrabstwie Kent zmarł — urodzony w 1920 r. w Brwinowie, wybitny polski artysta — Aleksander Werner, z wykształcenia malarz, grafik i rysownik. Jedną z czołowych postaci artystycznego polskiego Londynu po II wojnie światowej. Aresztowany na początku II wojny światowej i wywieziony na wschód, przebywał w Związku Sowieckim do momentu wyjścia Armii Polskiej pod dowództwem gen. Władysława Andersa z „niełudzkiej ziemi”. We Włoszech, po zakończeniu wojny, podjął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie, które od 1946 r. kontynuował w Wielkiej Brytanii, pierwotnie pod kierunkiem profesora Mariana Bohusza-Szyszki w obozach w Sudbury i w Kingwood Common — w ramach Studium Malarstwa i Grafiki Użytkowej pod formalną opieką Zrzeszenia Polskich Profesorów i Docentów Szkół Akademickich w Wielkiej Brytanii, a następnie (między innymi wraz z Janem Marianem Kościałkowskim, Januszem Eichlerem i Tadeuszem Znicz-Muszyńskim) w londyńskim Sir John Cass Institute of Arts. Członek współzałożyciel londyńskiej grupy polskich plastyków — Grupa 49.

W latach 60. zainteresował się również rzeźbą, tworząc wiele interesujących dzieł, zwłaszcza w wypalanej glinie i szkłe. Po wcześniejszych doświadczeniach z rzeźbą ceramiczną, w połowie lat 70. Aleksander Werner zajął się kompozycjami przestrzennymi z topionego szkła, które ostatecznie stały się najbardziej oryginalną dziedziną jego twórczości. Jak mówił podczas ostatniego udzielonego mi wywiadu w kwietniu 2000 r. Stanisław Frenkiel — „Werner był trochę jak Tadeusz Kantor, tworzył we wszystkich możliwych dziedzinach”. Poza rysunkiem, grafiką, malarstwem, kolażem, fascynowała go między innymi kruchość szkła, które ze swojej natury posiada walory dekoracyjne. Proces tworzenia przebiegał u Wernera przez różne fazy kształtowania się kipiących, ciekących powierzchni, zastygających w bryłę lub też w kształt cienkich, gładkich tafli. Wielu formom przestrzennym artysta nadawał, jak roślinom, nowe wegetatywne życie. Każda z kompozycji autorstwa polskiego rzeźbiarza, otrzymywała nową kolorystyczną „duszę”. Jego prace, początkowo prawie monochromatyczne, z biegiem lat nabierały coraz żywszych i radośniejszych kolorów. Ciągłe eksperymentując Werner ostatecznie wypracował sobie tylko właściwą technikę formowania rzeźb. Nie są one odlewane lub wydmuchiwane, lecz modelowane w szkłe rozgrzanym do temperatury około 800 stopni Celsjusza bez upłynnienia, a następnie wypalane w niewielkim piecu elektrycznym z wykorzystaniem form gipsowo-krzemianowych.

Artysta przez lata uczestniczył w życiu artystycznym polskiego Londynu. Pierwszą wystawę rzeźb Aleksandra Wernera zorganizował w swojej galerii w latach 60. XX w. Mateusz Grabowski. Zaś największą wystawę jego prac, w 1972 r., pokazała Drian Gallery. Na ówczesnej prezentacji, właścicielka galerii — Halima Natęcz, pokazała 56 dzieł artysty, w tym ceramiczne prace rzeźbiarskie — pełnoplastyczne i reliefowe oraz grafikę — z której artysta nigdy nie zrezygnował, a do której wracał do końca swojej aktywnej pracy twórczej.

Największy zbiór prac artysty oraz kolekcja archiwalna tego malarza, grafika, rysownika i rzeźbiarza, znajduje się w zbiorach Muzeum Uniwersyteckiego Uniwersy-

tetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Podarowana przez artystę kolekcja zawiera ponad tysiąc rysunków, grafik, rzeźb i prac olejnych, a ponadto dokumenty aktywności artystycznej. W darze, przekazanym przez artystę Toruniowi, znajduje się licząca prawie 200 obiektów kolekcja — nie tylko prac polskiego artysty, ale również biżuteria, broń i ceramika z różnych kultur.

Jan W. Sienkiewicz (Toruń)

RECENZJE – OMÓWIENIA

**WOKÓŁ WYSTAWY *POLONIA. LES POLONAIS EN FRANCE DEPUIS 1830*¹
W MUZEUM HISTORII IMIGRACJI W PARYŻU
— REFLEKSJE I DYLEMATY KURATORA**

Choć nie jest w zwyczaju pisanie autorecenzji, to jednak pozwoliłam sobie nadużyć przychylności kolegium redakcyjnego „Archiwum Emigracji”, by zgodziło się na opublikowanie poniższego tekstu. Wystawa o historii polskiej imigracji do Francji, jaka miała miejsce od 2 marca do 27 sierpnia 2011 r. w paryskim Muzeum Historii Imigracji, była według mnie wydarzeniem ważnym, zarówno z punktu widzenia naukowego, jak i kulturalnego i politycznego. Mogła z całą pewnością odegrać jeszcze większą rolę, gdyby odpowiednie czynniki polskie wyraziły taką wolę. Po raz kolejny w historii stosunków kulturalnych polsko-francuskich współpraca nie ułożyła się. Przyczyn takiego stanu rzeczy było zapewne wiele. Zapewne również „winy” szukać można po obu stronach. Nie o to mi jednak chodzi. Chodzi mi o to, by to ważne wydarzenie nie uszło uwagi polskich badaczy. Była to pierwsza wystawa tej rangi i o tak dużym rozmachu, przygotowana przez ekipę francuską i proponująca widzowi historię polskiej imigracji widzianą francuskimi oczami, niejako od wewnątrz.

Byłoby niewątpliwie bardzo dobrze, gdyby wystawę tę skomentowali polscy specjaliści, z czysto polskiego punktu widzenia. Byłby to rodzaj konstruktywnego dialogu. Ponieważ jednak, jak do tej pory się tego nie doczekaliśmy, proponuję polskim kolegom garść uwag i refleksji nad wystawą, starając się je ująć we francuskiej perspektywie. Zaznaczam, że uwagi te są czysto subiektywne, a ja nie reprezentuję żadnego oficjalnego stanowiska, ani w stosunku do innych komisarzy, ani do Cité nationale de l’histoire de l’immigration.

Dodatkową przyczyną, dla której chciałam podzielić się moimi uwagami z czytelnikiem w Polsce, jest specyficzna pozycja, jaką zajmują badacze, działający na emigracji. Ich poglądy nie reprezentują już myśli „z kraju”, ale nie są też odbiciem sposobu

¹ Wystawa *Polonia. Les Polonais en France depuis 1830*, Narodowe Muzeum Historii Imigracji w Paryżu, 2.03–27.08.2011. Wystawie towarzyszył obszerny katalog: *Polonia. Des Polonais en France de 1830 à nos jours*, Paris [2011].

myślenia przedstawicieli swej nowej ojczyzny. Są one niejako „trzecim” głosem w dyskusji, w której uczestniczy tylko dwóch rozmówców. Odgrywają oni bowiem rolę, określaną po francusku jako *passer* — pośrednik lub mediator. Moje zainteresowania od wielu już lat nie ograniczają się wyłącznie do poznania i udokumentowania działalności polskich artystów czynnych na obczyźnie, szczególnie we Francji. Idą one w kierunku rozpoznania tego, co nazwać można dyplomacją kulturalną, czyli promowaniem, czy propagowaniem kultury lub sztuki danego kraju zagranicą. Zauważyć bowiem należy, że obok stosunków gospodarczych czy politycznych, jakie wiążą ze sobą dwa kraje, nawiązują się, najczęściej już wcześniej, stosunki kulturalne. Kultura staje się kartą wizytową, jaką one między sobą wymieniają. Często od jakości tej karty zależą przyszłe wzajemne relacje. Poznanie wzajemnych kultur i odrębności pomaga w podtrzymywaniu udanej i owocnej wymiany na innych polach. To „eksportowana” kultura zapisuje się w zbiorowej pamięci społeczeństwa partnerskiego kraju i jest podstawą kształtujących się stereotypów, że „osoby tej narodowości są takie a takie”. Nie należy również zapominać, że w krajach, w których polska obecność, zwłaszcza liczebnie istotna, jak np. we Francji czy w Stanach Zjednoczonych, stereotypy na temat Polaków już istnieją. Nie jest więc do końca celowym propagowanie tam najnowszych osiągnięć artystycznych czy kulturalnych, w oderwaniu od historii, zwłaszcza historii wspólnie przeżytej, czyli polskości, czy polskiej kultury przyniesionej do danego kraju przez pokolenia imigranckie. Czy się tego chce czy nie, imigranci są pośrednikami, czy mediatorami i kształtują opinie o kraju swego pochodzenia, bez względu na to, czy jakieś czynniki oficjalne się temu przeciwstawiają czy nie. Byłoby więc może użyteczne wykorzystanie tych naturalnych pośredników w kształtowaniu stereotypów, czy opinii, które są dla nas pożądane. Wystawa o polskiej imigracji stanowiła niewątpliwie taką okazję. Jak się okazuje, chyba niewykorzystaną.

Dziwną kolejną losu, a raczej wskutek decyzji politycznej, kierującej się poczuciem swoistej sprawiedliwości dziejowej, wzniesiony z okazji Wystawy Kolonialnej w 1931 r. w Paryżu Pałac Kolonialny (Palais des Colonies) przy bramie Picpus (obecnie Porte Dorée, czyli Złocona Brama), na wschodnich obrzeżach Paryża, w pobliżu Lasku Vincennes, mieści od niedawna instytucję naukowo-kulturalną poświęconą zjawisku imigracji do Francji, czyli tzw. Cité nationale de l’histoire de l’immigration. Wystawa Kolonialna 1931 r. była również wynikiem decyzji politycznej — jej celem było ukazanie Francji jako kolonialnego imperium u szczytu swej potęgi. Zasadniczym przesłaniem zorganizowanej na wzór wystaw światowych, imponującej rozmachem i przestrzenią, zaaranżowanej z fantazją, a nawet ekstrawagancją, ekspozycji była satysfakcja, jaką z tzw. kolonializmu pokojowego, przynoszącego wyłącznie zyski i szczęście, czerpały obie strony: kolonizatorzy i kolonizowani. Bogaty program ikonograficzny, zrealizowany zarówno w architekturze, jak i zagospodarowaniu pejzażowym (z tej okazji utworzono nawet ogród zoologiczny, w którym pokazywano zwierzęta z podbitych krajów) ukazywał szerokiej publiczności różnorodność i ogrom bogactw płynących z kolonii do metropolii z jednej strony, a pomoc metropolii w rozwoju technicznym, gospodarczym i intelektualnym terytoriów zamorskich z drugiej. Wystawa miała również przekazywać idee jedności metropolii i kolonii, i skłaniać do ich postrzegania jako jednego wspólnego organizmu politycznego. Miała ona uświadomić przeciętnemu Francuzowi, że jego ojczyzna nie ogranicza się wyłącznie do europejskiego Sześciokąta (Heksagonu), ale posiada niezmierzone zamorskie terytoria. Ich różnorodność oddawały zbudowane na potrzeby wystawy pawilony, których styl czerpał inspiracje z architektury poszczególnych należących do Francji krajów. I tak np. Indochiny reprezentował pawilon, którego forma i skala nawiązywały do słynnej kambodżańskiej świątyni

Angor Vat. Odtworzono całe egzotyczne wioski, w których czekały na zwiedzających rozmaite atrakcje, oparte na kulturze i folklorze podbitych ludów, np. pracujący tradycyjnymi metodami rzemieślnicy lub tańczący wieśniacy w strojach lokalnych. Do dziś zachował się z całego kompleksu wystawy tylko Pałac Kolonii, zbudowany w stylu art déco z bogatą dekoracją rzeźbiarską w postaci wysokich reliefów pokrywających fasady oraz wielkoformatowych malowideł ściennych wewnątrz. Aż do 1960 r. w pałacu mieściło się Muzeum Kolonii, którego zmieniające się oficjalnie nazwy nawiązywały do konceptu Zamorskiej Francji². W 1960 r., wraz z uzyskaniem niepodległości przez większość francuskich kolonii, muzeum musiało zmienić profil. Przekształcono je w Muzeum Sztuk Afryki i Oceanii, podniesione w 1990 do rangi muzeum narodowego, którego misją było propagowanie sztuki nie-zachodniej. Jednak otwarcie w 2003 r. nowego Musée du quai Branly, które przejęło, a nawet rozszerzyło misję Muzeum Sztuk Afryki i Oceanii, spowodowało zamknięcie byłej instytucji kolonialnej. W podziemiach kolonialnego pałacu pozostało tylko akwarium, którego niektórzy mieszkańcy, a zwłaszcza wiekowy krokodyl, pamiętali świetność wystawy 1931 r. W kontekście rosnącej imigracji i związanych z nią problemów, zwłaszcza integracyjnych, w 2004 r. rząd francuski podjął decyzję o powołaniu do życia Narodowej Instytucji Historii Emigracji z siedzibą w dawnym pałacu. Jej oficjalna inauguracja miała miejsce trzy lata później.

W skład Narodowej Instytucji Historii Imigracji wchodzi nie tylko muzeum, oferujące widzowi zarówno ekspozycję stałą, jak i wystawy czasowe, ale także komórki, które wypełniają zadania naukowo-badawcze, kulturalne i pedagogiczne. Funkcje te realizowane są za pośrednictwem publikacji, konferencji i sesji naukowych. Bogatą dokumentacją multimedialną na temat imigracji służy biblioteka, a właściwie mediateka. Na program kulturalny instytucji składają się, obok wystaw, także spektakle muzyczne, baletowe, filmowe, teatralne i literackie.

Wystawa stała, zajmująca przestrzeń 1200 m², przedstawia dwa stulecia imigracji rozmaitych nacji do Francji. Z punktu widzenia pojedynczego imigranta, każda historia — jego historia — jest indywidualna i jedyna w swoim rodzaju. Z punktu widzenia imigrantów jednej nacji ich historie są podobne, łączą się na ogół z wydarzeniem, bądź sytuacją, które zadecydowały o tym, że podjęli ryzyko opuszczenia własnego kraju. Historie te natomiast są zupełnie inne od historii imigracji innych nacji. Różnice te dotyczą jednak stanu sprzed samego momentu imigracji. Dotyczą przeszłości. Natomiast z punktu widzenia kraju przyjmującego przybyszów ich historie wpisują się ogólny schemat, bez względu na kraj pochodzenia, kondycji „imigranta”, odznaczającej się specyficznymi, wspólnymi dla wszystkich, problemami. Stała ekspozycja w paryskim Muzeum Imigracji oparta została na tej właśnie przesłance „wspólnoty imigranckiego losu”, co pozwala jej uwolnić się od indywidualizmu poszczególnych mniejszości narodowych i prowadzić dyskurs ogólny, który rozwija się w trzech zasadniczych częściach. Dyskurs ten jest początkowo anachroniczny. Chronologia włącza się w narrację dopiero wewnątrz poszczególnych części. Pierwsza z nich poświęcona jest samemu doświadczeniu imigracji, powodom opuszczenia ojczyzny, przyczynom wyboru Francji, samej podróży oraz konfrontacji z systemem administracji państwowej i opinii publicznej, często nieprzyjaznych, w nowej ojczyźnie. Część druga opisuje życie imigrantów: miejsca osiedlenia i zamieszkania, pracy, nauki, a także życie wspólnotowe. Mowa tam jest o walce o wspólne prawa, o kwestii uzyskania francuskiego obywatelstwa, o integracji poprzez sport. Ostatnia wreszcie część podnosi kwe-

² Musée des colonies et de la France extérieure; Musée de la France d’Outre-mer.

stie wkładu poszczególnych kultur, których reprezentanci znaleźli się we Francji, we francuskie życie społeczne, a to za pośrednictwem języka, praktyk religijnych, sztuki, literatury, muzyki, nie zapominając o przedmiotach codziennego użytku. Wystawa pomyślana jest jako całość multimedialna, z wykorzystaniem tekstu pisanego (tablice objaśniające, dokumenty archiwalne, prasa), dokumentów wizualnych (map, fotografii, dokumentów filmowych, dzieł sztuki plastycznej), a także dokumentów dźwiękowych (nagrania narracji, przemówień, muzyki).

Już w założeniu Muzeum Historii Imigracji nie miało ograniczać się do samej tylko wystawy stałej, ale koncentrować się na wybranych problemach, ujętych w formie wystaw czasowych. Pierwsze z nich: na temat stuletniej historii imigracji hiszpańskiej do Francji oraz na temat uchodźców z Armenii na Bliski Wschód i do Francji w latach 1917–1945, odbyły się jeszcze poza murami remontowanego wówczas przyszłego muzeum. Wystawa inauguracyjna, w 2008 r. nawiązywała do okresu powstania Pałacu Kolonialnego i dotyczyła obcokrajowców we Francji w okresie Wystawy Kolonialnej³. Imigranci w liczbie trzech milionów czynili wówczas z Francji pierwszy na świecie kraj pod względem otwarcia na obcych przybyszów. Kolejna duża wystawa „Każdy ma swoich obcokrajowców? Francja–Niemcy od 1871 do dziś” przygotowana we współpracy z Deutsches Historisches Museum w Berlinie, poddawała analizie percepcje obcokrajowców w każdym z tych krajów w perspektywie dramatycznych wydarzeń historycznych, jakich świadkiem był XX w. Była ona również okazją do nawiązania pierwszych kontaktów partnerskich z podobnymi placówkami zagranicą. Z okazji Pucharu Świata w piłce nożnej w 2010 r. zorganizowano ekspozycję na temat wzajemnych relacji pomiędzy sportem, a w szczególności piłką nożną, a imigracją. Jak wiadomo, wielu sławnych piłkarzy francuskich, w tym słynny Raymond Kopa (Kopaszewski, Polak z pochodzenia), wywodziło się z imigracji. Wielkie, przeglądowe wystawy przeplatane były pokazami fotografii na temat imigrantów bądź prezentacjami sztuki współczesnej.

Tak szczegółowe omówienie programu wystawowego paryskiej instytucji było konieczne dla właściwego usytuowania wystawy na temat polskiej obecności we Francji. Jest ona drugą, po hiszpańskiej, wystawą o konkretnej mniejszości narodowej, i sytuuje się przed prezentacjami na temat historycznie pierwszej i bardzo licznej pod koniec XIX i w początkach XX w. imigracji włoskiej, czy zajmującego aktualnie ważne miejsce napływu ludności z krajów Afryki Północnej. Oczywiście, nie należy wyciągać z tego faktu zbyt daleko idących wniosków. Jak wiadomo, wydarzenia, obok przyczyn zasadniczych, historycznych, mają swoje przyczyny nieformalne, które często przeważają.

Prace nad wystawą polską rozpoczęły się w roku 2008. I miała być ona zrealizowana na drodze partnerskiej współpracy francusko-polskiej, podjętej z Instytutem Adama Mickiewicza w Warszawie. Francuscy i polscy specjaliści, z naukowym kuratorem wystawy Janine Ponty i kierownikiem Archiwum Emigracji Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Mirosławem Supruniukiem, zainicjowali wymianę poglądów na temat kształtu przyszłej prezentacji tak, aby mogła ona zainteresować nie tylko francuskiego widza, ale zadowolić również szczególnie czułą na punkcie swojej historii publiczność polską. Miała ona zobaczyć wystawę po jej edycji paryskiej, w salach Zamku Królewskiego w Warszawie. Równocześnie zespół Archiwum Emigracji wraz z piszącą te słowa rozpoczął prace nad wystawą monograficzną polskiej malarki czyn-

³ 1931, *Les étrangers au temps de l'Exposition coloniale*, 6.05–8.10.2008, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, Paryż.

nej we Francji, Meli Muter (1876 Warszawa – 1967 Paryż), która wzbogacić miała wystawę historyczną o aspekty artystyczne⁴. Obie prezentacje odbyć się miały w gmachu Muzeum Historii Imigracji w Paryżu. Prace nad wystawą były żmudne, podobnie, jak negocjacje pomiędzy partnerami. Trudno dziś dokładnie powiedzieć, dlaczego ostatecznie nie doszło do realizacji polskiego wydania ekspozycji. Za wcześniej na analizy o charakterze historycznym. Jedno jest pewne — polskie czynniki oficjalne nie przejawiały wystarczającej woli politycznej, by projekt zrealizować wspólnie z Francuzami. Wykazały jednocześnie brak zainteresowania nie tylko historią polskiej diaspory we Francji, ale także jej obecnymi przedstawicielami, dla których tego rodzaju wystawa była swego rodzaju wyróżnieniem pośród innych społeczności mniejszościowych we Francji. Było to również dowodem braku zainteresowania Francją jako partnerem kulturalnym. Zerwanie współpracy pozostawiło więc francuską ekipę kuratorską samą ze wszystkimi kwestiami merytorycznymi, których przedstawienie na wystawie byłoby być może inne, gdyby były one przedyskutowane z kolegami polskimi. Również kwestie organizacyjne, a w szczególności wypożyczenia eksponatów, musiały w większości ograniczyć się do zbiorów, znajdujących się na terenie Francji. Polski wkład utrzymał się jedynie w publikacji towarzyszącej wystawie. Do udziału w niej autorzy zostali zaproszeni niezależnie od współpracy nad wystawą. Również niektóre instytucje polskie (może należałoby o nich powiedzieć polsko-polonijne), działające we Francji, usiłowały utrudnić realizację projektu z powodów, które nie zasługują na to, by się nad nimi rozwodzić. Jak to często bywa, trudności, jakich doświadczyli francuscy organizatorzy wystawy, okazały się znakomitą bodźcem do szukania nowych rozwiązań, penetracji nowych zbiorów i znalezienia nowych eksponatów. Pomimo wspomnianych wyżej trudności 2 marca wystawa została otwarta. Była to pierwsza tak imponująca wystawa — ponad 800 eksponatów — poświęcona niemal dwustuletniej polskiej obecności nad Sekwaną, urządzona przez państwową instytucję francuską, przez francuską ekipę komisarzy. Objęła ona zarówno dokumenty archiwalne, publikacje książkowe i prasowe, obrazy, rzeźby, grafiki, fotografie, afisze, przedmioty codziennego użytku, a także nagrania dźwiękowe i filmowe.

W wyniku dyskusji postanowiono przedstawić na niej okres od 1830, czyli Wielkiej Emigracji do lat 80. XX w. Pominięcie okresu napoleońskiego podyktowane zostało względami teoretycznymi. Polacy, którzy przybyli do Francji, by zaciągnąć się do armii napoleońskiej, nie byli imigrantami według aktualnie obowiązującej definicji, gdyż nie przybyli do Francji z zamiarem osiedlenia. Osiedlenie *de facto*, choć miało miejsce, było ubocznym efektem, który stosunkowo trudno umiejscowić precyzyjnie w czasie. Warunek osiedlenia spełniali natomiast uchodźcy Wielkiej Emigracji. Data końcowa, jaką przyjęto dla wystawy, były lata 80. XX w., choć nie zostało to sprecyzowane w tytule. Fala imigrantów „Solidarnościowych” była ostatnią wielką falą uchodźczą do Francji, którą można wyraźnie wyodrębnić. Jednocześnie perspektywa historyczna, z której spojrzenie można na imigrantów lat 90. i tych z początku XXI w. wydaje się niewystarczająca do zachowania koniecznego obiektywizmu i uogólnienia.

Zgodnie z aktualnymi trendami panującymi w wystawiennictwie, a także wspomnianą wyżej koncepcją ekspozycyjną paryskiego Muzeum Historii Imigracji narracja rozwijała się nie chronologicznie, ale problemowo. Złożyły się na nią trzy zasadnicze części. Pierwsza z nich podejmowała wątek Paryża jako drugiej (a w niektórych okresach historycznych nawet pierwszej) stolicy Polski. Tę szczególną rolę w historii Polski

⁴ Wystawa malarstwa Meli Muter została zastąpiona wystawą, poświęconą twórczości Romana Cieślewicza „Roman Cieślewicz. Zoom”, 1.02–3.07.2011 r.

odegrał Paryż w okresie Wielkiej Emigracji, kiedy to elita intelektualna, pomimo rozparcelowania większości popowstaniowych uchodźców po zakładach, rozszaniach po całej Francji, zdołała osiedlić się w stolicy. Tam też usiłowała podejmować akcje polityczne, zmierzające do odzyskania niepodległości, a także, rozumiejąc wagę zachowania tożsamości i kultury narodowej, cierpliwie odtwarzała rozmaite instytucje narodowe na obczyźnie. Wystawa przypominała najważniejsze polskie instytucje, założone, bądź zainicjowane przez uchodźców, takie jak Polska Misja Katolicka, Towarzystwo Historyczno-Literackie, Biblioteka Polska na Wyspie Świętego Ludwika oraz Szkoła Narodowa Polska w peryferyjnej w XIX w. dzielnicy Batignolles. Ponieważ wszystkie one działają do dziś, na wystawie pokazano nie tylko ich początki, ale także losy obecne. Nie zapomniano również o narodowej nekropolii, którą stał się z czasem cmentarz des Champeaux w podparyskiej miejscowości Montmorency, gdzie spoczywają zarówno bohaterowie Wielkiej Emigracji, m.in. generał Kniaziewicz i historyk Julian Ursyn Niemcewicz, Cyprian Kamil Norwid, jak i członkowie polskiej społeczności XX w., w tym artyści Olga Boznańska, Bolesław Biegas czy Tadeusz Makowski. Dziewiętnastowieczne grafiki przypominały splendor Hôtel Lambert, siedziby księcia Adama Jerzego Czartoryskiego, miejsca spotkań zarówno konserwatywnej elity politycznej, jak i wybitnych przedstawicieli życia umysłowego i kulturalnego Wielkiej Emigracji, m.in. Chopina i Mickiewicza. Sylwetki tych ostatnich również zostały przedstawione, głównie zresztą za pośrednictwem ich artystycznych i literackich osiągnięć. Zwiedzający oglądali m.in. wydania twórczości Mickiewicza, pamiętające jego czasy, słuchając płynącej dyskretnie z głośników muzyki Chopina. Po raz drugi Paryż odegrał istotną rolę w kulturze polskiej, dając jej możliwość niezależnego od reżimu komunistycznego rozwoju, w okresie powojennym. Ilustrując drugą połowę XX w. nacisk położono przede wszystkim na Instytut Literacki, czyli paryską Kulturę. Przypomniano również księgarnię Zofii i Kazimierza Romanowiczów i ich Galerię Lambert na Wyspie Świętego Ludwika. Autorzy podkreślili również rolę, jaką odegrała francuska stolica w latach 80. XX w., kiedy po raz kolejny stała się schronieniem dla polskich uchodźców fali „Solidarnościowej”, a w dramatycznych latach stanu wojennego była centrum polskiej myśli niezależnej i organizacji pomocy rodakom w kraju. Obok plakatów „Solidarnościowych”, zaprojektowanych w Paryżu, widzowie mieli okazję obejrzyć historyczne już sprawozdania telewizyjne z manifestacji, jakie miały miejsce we Francji przeciwko stanowi wojennemu w Polsce, a także usłyszeć przemówienie jednego z najbardziej znanych polskich imigrantów, Andrzeja Seweryna, zagrzewającego Polaków i Francuzów do podejmowania akcji protestacyjnych.

Paryż był również miejscem osiedlania się polskich Żydów, którzy zaczęli doń napływać od lat 80. XIX w., a zwłaszcza w okresie międzywojennym. Zamieszkiwali oni przede wszystkim dzielnicę Marais oraz sąsiednie dzielnice położone na wschód od niej. Trudnili się głównie rękodzielnictwem, jak krawiectwo, szewstwo czy kuśnierstwo, a także handlem, m.in. tradycyjnymi produktami spożywczymi z Europy Środkowej, tworząc własne społeczności, bez wyraźnej łączności z francuskim środowiskiem żydowskim.

Drugą część ekspozycji, największą zarówno pod względem zajmowanej przestrzeni, jak i ilości przedstawionych eksponatów, zajęła historia imigracji ekonomicznej. Jak wiadomo, Francja była jednym z głównych kierunków polskich wędrowców „za chlebem” w początkach XX w. Po I wojnie światowej, kiedy organizowało się i krzepło odrodzone państwo polskie, wykrwawiona Francja przyjęła niemal pół miliona jego obywateli, którzy służyli jej swoją pracą w kopalniach, i to nie tylko węgla na Północy, ale jak słusznie przypomina wystawa, także rud żelaza i potasu w Regionie Central-

nym, Lotaryngii, Alzacji czy Normandii. Ekspozycja przedstawiła liczne archiwa dotyczące polskich górników, ich pracy, ich adaptacji do francuskiej rzeczywistości, poprzez naukę języka i przystosowywanie się do innych obyczajów. Nie zapomniano również o przedstawieniu przystosowania warunków w nowej ojczyźnie do potrzeb przybyszów, np. wielojęzyczne plakaty, czy broszury w miejscach pracy. Zgodnie z faktycznym stanem rzeczy wiernie odtworzono silne przywiązanie górników do polskich tradycji narodowych i religijnych, wyrażające się w zakładaniu polskich organizacji, stowarzyszeń i kółek, często związanych z wiarą i kościołem katolickim, ale także muzycznych czy sportowych. Osobne miejsce zajęły polskie szkoły oraz polska prasa, w tym słynny, bardzo zasłużony dla zachowania polskości, ukazujący się przez ponad 80 lat dziennik „Narodowiec”. Bardzo wzruszającym i poruszającym rozdziałem w części traktującej o imigracji ekonomicznej był rozdział przypominający polskich robotników rolnych. Źle traktowani, w przeciwieństwie do górników zgrupowanych w polskich „koloniach”, rozsiani po całej Francji, odizolowani jedni od drugich i zdani na łaskę swoich gospodarzy, tym trudniej znosili rozłąkę z rodzinnym krajem i pozostawioną tam rodziną. Szczególnie trudna była sytuacja polskich robotników rolnych, nie znających języka, często analfabetek. Stawały się one łatwymi ofiarami nadużyć także seksualnych. Obiektywne historyczne dokumenty, papiery osobiste, ale także zdjęcia i nagrane wywiady-świadectwa pozwalały odkryć mało znaną, a do niedawna nawet ukrywaną problematykę.

Ostatnia część wystawy poświęcona była wkładowi i osiągnięciom Polaków, zarówno sławnych i uznanych, jak i całkowicie anonimowych i zapoznanych, na polu militarnym, naukowym i artystycznym Francji. Historia siostr Skłodowskich, Marii i Broni, posłużyła jako przykład udziału polskich naukowców we francuskim życiu naukowym, od studiów na francuskich uniwersytetach po najwyższe osiągnięcia badawcze. Dokumenty związane z udziałem Polaków w szeregach armii francuskiej, Legii Cudzoziemskiej czy polskich oddziałach wojskowych utworzonych na terenie Francji, a także w ruchu oporu w czasie I i II wojny światowej w imię hasła „za wolność Waszą i naszą”, świadczyły o ich udziale na polu militarnym. Oprócz filmów i dokumentów oficjalnych pokazano wzruszające artystyczne świadectwo ich wojskowego zaangażowania. Młody polski malarz Szymon Mondszajn (Simon Mondzain), przybyły do Francji tuż przed I wojną światową, zaciągnął się, jak wielu jego kolegów, do Legii Cudzoziemskiej i wziął udział w krwawych walkach, m.in. w Szampanii. Rysować nie zaprzestał nawet w okopach, jak o tym świadczy jego zdjęcie z frontu w hełmie, ze szkicownikami w ręku. Wykonane wówczas rysunki pokazano na wystawie. Niektóre z nich, jak *Pruska śmierć na koniu*, czyli kościotrup w Pikielhaubie z kosą w ręku, są wyrazistym symbolem poczucia zagrożenia młodego żołnierza. Kilkadziesiąt lat później podobne świadectwo z szeregów armii polskiej we Francji w 1940 pozostawił Sasza Blonder/André Blondel, żołnierz-artysta z Krakowa.

Wystawę zamykała galeria dzieł polskich artystów, tak licznych we Francji na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci. Jako komisarz tej części wystawy miałabym ochotę opisać ją szczegółowo. Wobec braku miejsca wspomnę tylko, że spośród dzieł 1200 twórców wybrano około trzydziestu prac, głównie malarskich, przedstawiających francuskie pejzaże od Paryża poprzez Normandię, Bretanię, po Prowansję i wybrzeże Morza Śródziemnego, malowane przez Polaków. Kryterium wyboru przyświecało założenie, że polscy artyści, czynni we Francji nie ograniczają się jedynie do niejako eksterytorialnego Paryża jako centrum sztuki, ale identyfikują się z krajem osiedlenia; podobnie, jak ich francuscy i innych narodowości koledzy mają ochotę lepiej go poznać i przedstawić w swoich pracach. Ich pobyt we Francji nie jest naznaczony nostalgią za

krajem rodzinnym, o jakiej świadczyłyby polskie pejzaże, ale nadążają za panującymi w międzynarodowym środowisku „modami”. Prace te pozwalały prześledzić kolejne etapy polskiej obecności artystycznej we Francji od końca XIX w. po lata 80. XX w., od fascynacji francuskim impresjonizmem, widocznej w twórczości Ludwika de Laveaux czy Józefa Pankiewicza, poprzez syntetyzm Ślewińskiego, kubistyczne próby Tadeusza Makowskiego, do abstrakcyjnych, powojennych dzieł Jana Lebensteina, czy mniej znanych artystów emigracyjnych, jak Władysław Łopuszniak czy Witold Januszewski. Część dokumentalna obrazuje m.in. działalność krytyków i marszandów, bez których nie może się obejść żadne środowisko twórcze. Pokazane w tej części portrety i autoportrety były świadectwem wzajemnych bliskich relacji artystów i intelektualistów polskich i francuskich na międzynarodowej scenie Paryża. I tak, pokazano portret francuskiego rzeźbiarza François Pompona pędzla Meli Muter, portret francuskiego krytyka sztuki André Salmona autorstwa Leopolda Gottlieba, wreszcie portret trzech poetów, czyli Guillaume’a Apollinaire’a, Maxa Jacoba i wspomnianego już André Salmona namalowany przez Louisa Marcoussisa (wł. Ludwika Markusa). Marszandów reprezentowali: odkrywca awangardowych talentów, m.in. Soutine’a i Modiglianiego, Leopold Zborowski sportretowany przez Alicję Halicką⁵, oraz Adolf Basler przedstawiony przez Romana Kramsztyka⁶.

Komisariat naukowy wystawy zapewniła specjalistka w dziedzinie historii imigracji polskiej do Francji, autorka szeregu prac na jej temat⁷, wieloletni wykładowca na Uniwersytecie w Besançon, Janine Ponty. Sekundowała jej historyczka, Marie Chomiot, oraz pisząca te słowa historyczka sztuki. Wystawa została bardzo starannie przygotowana od strony scenograficznej i oglądanie jej sprawiało widzowi prawdziwą przyjemność estetyczną. Pomimo iż przestrzeń sali wystawowej, dużej, bo zajmującej ponad 600 m², była trudna i niewdzięczna — wąska i długa, to jednak zastosowane podziały, kody kolorystyczne i stylistyczne inne dla każdej z części, pozwalały zwiedzającym na szybką orientację. Pomocne były również wskazówki historyczno-geograficzne na wstępie ekspozycji: krótka, ale trafnie dobrana chronologia pozwalała widzowi usytuować wydarzenia dotyczące historii imigracji polskiej do Francji wobec ogólnie znanej historii Francji i Polski. Mapy pozwalały na prześledzenie zmian, jakim ulegało państwo polskie od czasu ostatniego rozbioru. Wystawę otwierał obraz Józefa Szermentowskiego zatytułowany *Lekcja geografii* albo *Rodzina artysty*⁸, będący swobodną alegorią emigracji. Namalowany w 1875 r. przedstawia on salonik typowego paryskiego mieszkania, przez którego otwarte, przeszklone drzwi widać wieże katedry Notre-Dame. Siedząca w centrum kompozycji kobieta ubrana jest na czarno, jakby wciąż jeszcze nosiła żałobę po klęsce powstania styczniowego. Klęskę powstania symbolizuje ołowiany żołnierz, który spadł z drewnianego konika. Kobieta trzyma na kolanach rozłożoną mapę Europy, na której wskazuje swemu kilkuletniemu synowi miejsce, w którym powinna znajdować się Polska. Pies, leżący u nóg kobiety, symbolizuje wierność opuszczonej ojczyźnie, a raczej wierność jej pamięci. Młodsze dziecko,

⁵ Alicja Halicka, *Portret Leopolda Zborowskiego*, 1914, Archiwum Emigracji (depozyt Bolesława i Liny Nawrockich).

⁶ Roman Kramsztyk, *Portret Adolfa Baslera* (kolekcja Toma Podla).

⁷ Janine Ponty jest autorką następujących publikacji na temat polskiej imigracji do Francji: *Polonais méconnus: histoire des travailleurs immigrés en France dans l’entre-deux-guerres*, Paris 1988; *Les Polonais du Nord ou la mémoire des corons*, Paris 1995; *L’immigration dans les textes: France, 1789–2002*, Paris 2004; *Les Polonais en France: de Louis XV à nos jours*, Monaco 2008.

⁸ Józef Szermentowski, *Lekcja geografii (Rodzina artysty)*, 1875, Muzeum Historii Kielc.

niemowlę, siedzące w wysokim dzieciennym krześle, trzyma w ręku wiatraczek w kolorach Francji. Ponieważ jest ono najmłodszym uczestnikiem sceny, mamy prawo widzieć w nim projekcję artysty, odnoszącą się do przyszłości. Fakt, że dziecko trzyma w ręku zabawkę w kolorach Francji wskazuje niewątpliwie, że artysta, który przedstawił sam siebie w opisywanej scenie w autoportrecie, dominującym całą scenę, utożsamia przyszłość swoją i swojej rodziny z życiem na emigracji we Francji.

O wystawie i instytucji, która ją zorganizowała, można by jeszcze wiele napisać, bo obie na to zasługują. Wystawie towarzyszyła publikacja pod tytułem *Polonia. Des Polonais en France de 1830 à nos jours*, wydana pod naukową redakcją Janine Ponty. Zbiór artykułów, a nie prawdziwy katalog wystawy, nie zawiera on bowiem listy wystawionych obiektów, objął 34 teksty autorów francuskich, polskich oraz polskich imigrantów do Francji. Bogato ilustrowany, choć nie zawsze reprodukcjami eksponatów, które znalazły się na wystawie, odtworzył on strukturę wystawy i pozwolił na rozszerzenie informacji, które z powodu ograniczonej przestrzeni ekspozycyjnej musiały być siłą rzeczy ograniczone. Publikacja stanie się niewątpliwie kompendium wiedzy o Polakach we Francji na najbliższych kilkadziesiąt lat.

W okresie prezentacji wystawy *Polonia* ekspozycję stałą i czasową w Muzeum Historii Imigracji obejrzało ok. 28000 zwiedzających. Nie dysponujemy danymi na temat ich profilu. Wiadomo, że przyciągnęła ona mniej publiczności szkolnej niż wystawa na temat relacji pomiędzy piłką nożną a imigracją. Wydaje się to zresztą oczywiste. W kraju, w którym bywają szkoły, do których uczęszczają dzieci i młodzież kilkudziesięciu narodowości, wystawa poświęcona tylko jednej z nich, w dodatku aktualnie nie najważniejszej, nie mogła przyciągnąć tak wielkich szkolnych tłumów, jak wystawa poświęcona „grze w nogę”. Postacie piłkarzy z pierwszego lub drugiego pokolenia imigrantów, jak wspomniany już wyżej Kopa, czy bliższy nam czasowo legendarny Zinedine Zidane, są żywym przykładem francuskiego mitu udanej integracji. Polska imigracja, druga co do wielkości po włoskiej, należy dziś do imigracji historycznych. Ostatni raz na pierwszych stronach gazet znalazła się w okresie „Solidarności” i stanu wojennego, czyli 30 lat temu. „Polski hydraulik” wywołał sprzeciw polityków francuskich w 2005 r. właśnie dlatego, że nie miał być imigrantem, a tylko „gościnną” siłą roboczą, funkcjonującą według reguł kraju pochodzenia, a nie osiedlenia. Wystawa rozpoczęła się, zanim Polska objęła prezydencję Unii Europejskiej. Polskie czynniki oficjalne nie włączyły jej więc do planu promocji, związanego z tym faktem. Zresztą, trudno było zauważyć jakieś wyraźne wysiłki polskich czynników oficjalnych w kierunku promocji wystawy we Francji, pomimo, że Instytut Polski w Paryżu był jej oficjalnym partnerem i opracował bardzo interesujący program kulturalny, towarzyszący wystawie. Także otwarcie ekspozycji w okresie, kiedy część gmachu muzeum była okupowana przez nielegalnych imigrantów „bez papierów”, walczących o zalegalizowanie ich prawa do pobytu we Francji, i obecność policji nie ułatwiły promocji.

Przypomnijmy jeszcze kwestie ogólne, związane nie z tematem wystawy, lecz z samym muzeum. Jest to instytucja młoda, licząca zaledwie trzy lata, co w konserwatywnym kraju kwalifikuje ją do kategorii kulturalnych niemowląt. Powołane z powodów politycznych, szukające właściwego profilu, chodzące jak po kruchym lodzie, żeby nikogo nie urazić, być politycznie poprawnym, szukającym zarówno odpowiedniego języka, jakiego powinno używać w wypełnianiu swojej roli, jak i szukającego swojej publiczności. Bo jakkolwiek instytucja jest niewątpliwie potrzebna, to trzeba sobie zadać pytanie, komu właściwie i w jakim celu. Czy mają tam przychodzić Francuzi, by lepiej zrozumieć swoich nowo przybyłych współziomków? Czy też nowi

przybysze, by odnaleźć swoją tożsamość i kondycję imigranta „nobiletowaną” w muzeum? Czy wreszcie ma ono głównie spełniać rolę edukacyjną, pedagogiczną i nauczyć młodych akceptacji i tolerancji inności? Innymi słowy, przytoczoną wyżej wysoką frekwencję na wystawie zawdzięczać należy zapewne sprawnie działającej „poczcie pantoflowej” w obrębie żywej społeczności polskiej oraz jej sile perswazji wobec francuskich przyjaciół. Wśród zwiedzających można było również spotkać obcokrajowców, w tym Polaków z Polski i innych krajów, dla których jedną z trudności był brak opisów eksponatów i tablic objaśniających w języku innym niż francuski. Tego jednak ograniczony po wycofaniu się polskiego partnera budżet nie uwzględniał. Tak czy inaczej, ilość zwiedzających świadczy o sukcesie wystawy.

Warto również zastanowić się nad uwagami, które w tej czy innej formie dotarły do komisarzy. Większość z nich zarzucała takie, czy inne braki wystawie. Uwagi tego rodzaju pochodziły najczęściej od potomków polskich emigrantów do Francji. Przedstawiciele współczesnych pokoleń zachowali w pamięci wersje wydarzeń, czy przeżyć, które opowiedziane lub przekazane im zostały przez przodków. Jest rzeczą właściwie oczywistą, że wersje „rodzinne” wydarzeń najczęściej różnią się od wersji ustalonych przez historyków przy zastosowaniu odpowiedniego aparatu krytycznego i przejścia w rozumowaniu historycznym na poziom uogólnień indywidualnych losów.

Niektóre zarzuty pominięcia były wynikiem niezrozumienia tematu. Według większości zwiedzających tematem wystawy były relacje polsko-francuskie bądź historia Polski od 1830, a nie historia imigracji polskiej we Francji. Pomimo opisanego kwestii imigracji żydowskiej z terenów polskich, liczni zwiedzający zarzucali komisarzom fakt nie podjęcia kwestii antysemityzmu polskiego. Nie wdając się w dyskusje nad samą kwestią, należy podkreślić, że problem ten nie wchodził w zakres tematyki wystawy, która badała i relacjonowała zjawiska, odbywające się we Francji. Niezrozumienie przez publiczność pojęcia „imigrant” było również przyczyną wielu nieporozumień. Nie należy bowiem zapominać, że nie każdy przebywający we Francji Polak był imigrantem.

Ostatnia wreszcie kwestia, którą należy poruszyć to konieczność selekcji zbyt obfitego materiału. Historia Polaków we Francji jest bardzo bogata, obfituje w wiele epizodów, obejmuje rozmaite grupy społeczne, których wystawa nie była w stanie ująć. Ograniczona przestrzeń i konieczność spójności narracji zmuszała autorów do dramatycznych i bolesnych wyborów. Ekspozycja była również terenem starcia się podejścia historyka — operującego na zjawiskach grupowych, społecznych — z podejściem historyka sztuki — skoncentrowanego na zjawiskach indywidualnych — historiach pojedynczych artystów. Wynikiem jednak, jak nam się wydaje, był pluralizm poglądów, prowadzący do bogactwa i różnorodności narracji. Szkoda tylko, że nie mogły one być poddane krytyce polskiego odbiorcy.

Ewa Bobrowska (Francja)

SZTUKA NA UCHODŹSTWIE W KRZYWYM ZWIERCIADLE W CENTRUM ŚW. JANA W GDAŃSKU

Art in Exile. Sztuka na uchodźstwie. Gotlib — Ruszkowski — Topolski — Żuławski. Z kolekcji Tomasza Zieleniewskiego, oprac. A. Zalewska, [katalog wystawy], Centrum Św. Jana w Gdańsku, 31 sierpnia – 25 września 2011, Gdańsk 2011, (brak recenzentów).

Wystawa pt. „Art in Exile. Sztuka polska na uchodźstwie. Gotlib — Ruszkowski — Topolski — Żuławski”, która w dniach od 31 sierpnia do 25 września 2011 r. ekspozowana była w Centrum św. Jana w Gdańsku, jak zapowiadała jej kuratorka Anna Zalewska w pierwszych zdaniach katalogu, była „kontynuacją pierwszej gdańskiej prezentacji malarstwa polskiej powojennej emigracji na Wyspach Brytyjskich zatytułowanej «Malarski Exodus», prezentowanej w marcu 2010 r. ze zbiorów Archiwum Emigracji i Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu¹. Tym razem, pisała Zalewska „[...] chodziło nam bardziej o ochronę przed zapomnieniem nazwisk niż prezentację reprezentatywnego dorobku malarskiego poszczególnych twórców”².

Przed zapomnieniem — w odniesieniu do tych jakże „encyklopedycznych” londyńczyków? — pomyślałem i wystawę odwiedziłem. Gdyby to były nazwiska, chociażby takie jak: Aleksander Werner, Jan Kępiński, Mieczysław Lurczyński, Kazimierz Dźwig, Andrzej Kuhn, Józef Piwowar czy Tadeusz Znicz-Muszyński — z owej „ochrony” ucieszyłbym się bardzo. Ale Henryk Gotlib, Zdzisław Ruszkowski, Feliks Topolski i Marek Żuławski, to artyści, których nazwiska i dorobek znane są i obecne w polskiej historii sztuki — i to zarówno dzięki badaniom, jakie podjęte zostały w Polsce po 1989 r.³, jak także i wcześniej. Gotlib i Ruszkowski, już przed upadkiem

¹ A. Zalewska, *Sztuka na uchodźstwie*, [w:] *Art in Exile. Sztuka na uchodźstwie. Gotlib — Ruszkowski — Topolski — Żuławski. Z kolekcji Tomasza Zieleniewskiego*, [katalog wystawy], Centrum Św. Jana w Gdańsku, 31 sierpnia – 25 września 2011, Gdańsk 2011, s. 7–23.

² Tamże, s. 4.

³ Odsyłam (poza ujętymi przez autorkę w bibliografii katalogu pozycjami) do publikacji (w wyborze) autorstwa M. A. Supruniuka: *Archiwum Emigracji — warsztat do badań dla historyków sztuki polskiej XX wieku*, Pamiętnik Sztuk Pięknych 2003 nr 4, s. 119–124; *Co drugi dzień wernisaż. Polskie wydarzenia artystyczne w Wielkiej Brytanii w 1959 r.*, Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty 2010 z. 1–2(12–13), s. 187–241; *Galeria Sztuki Polskiej na Obczyźnie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu — warsztat do badań dla historyków sztuki polskiej XX wieku*, [w:] *XXVI Sesja Stałej Konferencji Muzeów, Archiwów i Bibliotek Polskich na Zachodzie, 9–12 września 2004*, Kraków 2004, s. 51–60; *Kolekcja grafiki polskich emigrantów w zbiorach Archiwum Emigracji w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu*, [w:] *Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje*, red. E. Frąckowiak, A. Grochala, Warszawa 2008, s. 239–251; „Trwatość i płynność”. *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii w XX wieku — wstęp do opisu*, Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty, 2006 z. 1–2(7–8), s. 127–159; *Mała Galeria Sztuki Emigracyjnej ze zbiorów Archiwum Emigracji*, [katalog wystawy], Toruń 2002 (wspólnie z J. Krasnodębską); *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii w latach 1940–2000. Antologia*, wybrał, przygotował do druku i wstępem opatrzył ..., Toruń 2006, oraz J. W. Sienkiewicza: *Marian Bohusz-Szysko. Życie i twórczość 1901–1995*, Lublin 1995; *Marek Żuławski — Góral czy Europejczyk*, [w:] *Podhalanie w świecie. Historia i współczesność*, pod red. A. Judyckiej, Z. Judyckiego i H. W. Żalińskiego, Kraków 2005, s. 130–135; „Dwa światy” — *jedna sztuka. Pomiędzy*

murów berliński doczekali się monograficznych opracowań swojej twórczości. Również sylwetki twórcze Marka Żuławskiego i Feliksa Topolskiego nie są pozbawione rozpoznania i prób analizy ich dorobku. Wystarczyłoby, gdyby autorka wystawy zechciała docenić już chociażby te wybrane przez siebie publikacje, których spis zamieściła na końcu katalogu swojej wystawy.

Samą inicjatywę zaprezentowania w gdańskim Centrum św. Jana prac autorstwa czterech polskich artystów tworzących po wojnie (ale także wcześniej) w Wielkiej Brytanii, a pochodzących z prywatnej kolekcji Tadeusza Zieleniewskiego — trzeba uznać za przynajmniej wartą zauważenia. I zapewne jej odbiór oraz ocena wartości byłyby lepsze, gdyby nie towarzyszył jej całkowicie niefortunnie wydany, zwłaszcza w warstwie merytorycznej, katalog pióra Anny Zalewskiej. Szkoda. Bo zawierający 35 reprodukcji dzieł, autorstwa czterech polskich londyńczyków katalog, wydrukowany został na bardzo dobrym papierze i w ciekawej oprawie graficznej.

Nie czyni taryfy ulgowej, w ocenie tego niestety bardzo złego tekstu fakt, iż autorka wstępu oraz not o czterech artystach, których prace na swojej wystawie pokazała, jest historykiem sztuki młodą i rozpoczynającą swoją karierę zawodową. I nie w mojej naturze jest wypominanie błędów w tekstach pisanych — bo one są częścią składową, stałym elementem pracy badawczej. Badacz, który uważa że jest nieomylny, właśnie się myli. Mając tę zasadę na względzie, uwagi moje pozostawiłbym do rozważenia przy innej okazji, ale tylko w sytuacji, w której rzeczywiście błędy są jedynie „niewielką częścią składową” tekstu, a nie jego „dominantą”. Lektura tekstu katalogu nie dała mi minimalnej szansy, bym uwag w odniesieniu do lektury katalogu nie poczynił.

Przed wszystkim, rozpoczynając pracę nad drugą przecież wystawą plastyki polskiej na emigracji, autorka katalogu i kuratorka wystawy z większą ostrożnością i uwagą powinna wcześniej zapoznać się szczegółowo ze stanem badań dotyczącym polskiej sztuki na emigracji, który od 1989 r. w polskiej literaturze ma wcale okazały, wskazany w wyborze we wcześniejszych przypisach, dorobek.

Już poważne wątpliwości rodzi sam tytuł wystawy *Art in Exile. Sztuka na uchodźstwie* — bliski bardzo tytułowi opracowania autorstwa Douglasa Halla pt. *Art in Exile. Polish Painters in Post-War Britain* (Bristol 2010), który dopiero w podtytule zawiera nazwiska czterech artystów: Henryka Gotliba, Zdzisława Ruszkowskiego, Feliksa Topolskiego i Marka Żuławskiego. Odpowiedniejszym, jak się wydaje, dla gdańskiej wystawy byłaby zwykła i logiczna w takim doborze nazwisk i dzieł, zamiana tytułu

PRL-em a niezłomnym Londynem w Galerii Mateusza Grabowskiego (1959–1975), [w:] *Bariery kulturowe w turystyce*, pod red. E. Lewandowskiej-Tarasiuk, Z. Krawczyka i ..., Warszawa 2007, s. 205–215; *Multicultural context of Polish art galleries in London in the second half of the 20th Century*, [w:] *Multiculturalism at the Start of 21st Century: The British-Polish Experience. Australian Theory and Practice. International Conference*, pod red. K. Kujawskiej Courtney i M. A. Łukowskiej, Łódź 2007, s. 347–357; *Halima Nałęcz*, Toruń–Londyn 2007; *Polscy artyści na Wyspach Brytyjskich. Polska sztuka religijna po II wojnie światowej. Zarys problematyki*, [w:] *Gaudium in litteris*, pod red. S. Janeczka, W. Bajor i M. Maciołka, Lublin 2009, s. 803–818; *Polskie galerie sztuki w Londynie w oczach brytyjskiej i polskiej krytyki artystycznej*, [w:] *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce. Materiały z konferencji naukowej, Toruń 13–15 czerwca 2007*, pod red. M. Geron i J. Malinowskiego, Warszawa 2009, s. 371–388; *Wojciech Falkowski. Painting*, Lublin–Londyn 2005; *Ryszard Demel. W drodze do tajemnicy światła*, Toruń 2010; *Artyści polscy na obczyźnie. Z badań nad XX-wieczną sztuką polską poza krajem*, [w:] *Wkład wychodźstwa polskiego w naukę i kulturę Wielkiej Brytanii*, Kraków 2010, s. 59–74.

z podtytułem: „Gotlib — Ruszkowski — Topolski — Żuławski. Artyści polscy na uchodźstwie”.

Bardziej jednak problematyczną stroną tejże wystawy, a precyzyjnie — jej katalogu, jest jego treść. Właściwie część pierwsza wstępu, poprzedzająca pierwszą notę o Henryku Gotlibie, jest nie do przyjęcia. Nie wiemy, czy przez przeoczenia fatalnej korekty, czy (co gorsza) po prostu niewiedzę, Anna Zalewska nie tylko przytacza nazwiska niektórych artystów w zmienionej płci — Aleksander Żyw jest kobietą „Aleksandrą Żywą”⁴, ale też dopisuje do ich życiorysów nieprawdziwe miejsca studiów oraz pracy. W ten sposób, Stanisław Frenkiel, który z Bejrutu do Anglii przyjechał w 1947 r., i dzięki Edwardowi hrabiemu Raczyńskiemu otrzymał stypendium na dalsze studia w Sir John Cass College, a następnie ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Londyńskim i w latach 1958–1973 wykładał w Wimbledon College, Putney School of Art, Gipsy Hill College oraz na Wydziale Nauczania Artystycznego Uniwersytetu Londyńskiego, według autorki wstępu do katalogu, wykładał w Slade School⁵. Częściowe usprawiedliwienie, powtórzeń błędnych informacji, można znaleźć w fakcie, iż Zalewska korzystała z opracowania (odwołuję się do niego w przypisie) sprzed 13 lat⁶. Te zaś, ze względu na dynamikę podejmowanych w ostatnim dziesięcioleciu nowych badań nad polską sztuką na emigracji, zwłaszcza w środowisku związanym z toruńskim Archiwum Emigracji oraz Zakładem Historii Sztuki i Kultury Polskiej na Emigracji UMK, są już publikacjami w wielu obszarach niepełnymi i posiadającymi znacznie bardziej doprecyzowane ustalenia, które pojawiły się na rynku wydawniczym do 2011 r.⁷ I do nich winna sięgnąć autorka. Anna Zalewska, która w marcu 2010 r., dzięki uprzejmości Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, z wybranych dzieł z jego zbiorów — zorganizowała wystawę pt. „Malarski Exodus”, miała (wydawać by się mogło — odwiedzała bowiem ośrodek toruński) pełną wiedzę, iż badania polskiego środowiska artystycznego w Wielkiej Brytanii, od roku 1989 systematycznie i dogłębnie prowadzi — przynajmniej dwóch badaczy w Polsce (tak w aspekcie archiwalnym, jak i dyskursu naukowego), a ich wyniki systematycznie są publikowane jako wydawnictwa samodzielne lub też artykuły naukowe w „Archiwum Emigracji”. Z tego też względu nie można zrozumieć, dlaczego — jeśli zakładamy, że autorka dokonała przynajmniej ogólnego zapoznania się z literaturą poświęconą polskiej diasporze artystycznej w Wielkiej Brytanii po 1939 r. i miała możliwość skorzystania z pomocy merytorycznej — tego nie zrobiła?

Cały tekst zamieszczony w katalogu nadaje się do gruntownego poprawienia. Nieścisłości, przekłamania, brak krytycznego stosunku do przypadkowo znalezionych i niesprawdzonych informacji oraz (niestety) bardzo złe tłumaczenia cytowanych przez Zalewską fragmentów z opracowania Douglasa Halla, powodują, iż opublikowany tekst — jeśli trafi w ręce przyszłych badaczy powojennego polskiego życia artystycznego w Wielkiej Brytanii, już dzisiaj jest potencjalnie złym opracowaniem. Nieścisłości i błędy pojawiają się na każdej niemal stronie tekstu katalogu. Wystarczy zajrzeć do not o artystach i informacji dotyczących chronologii i faktów z przedwojennego okresu ich studiów. Autorka, między innymi podaje, iż Feliks Topolski „podjął studia arty-

⁴ A. Zalewska, *Sztuka na uchodźstwie*, s. 8.

⁵ Tamże.

⁶ Por.: S. Frenkiel, *Kożuchy w chmurach i inne eseje o sztuce*, oprac. J. Koźmiński, Toruń 1998.

⁷ Por.: J. W. Sienkiewicz, *Czas walki, czas tworzenia. Edukacja artystyczna żołnierzy-artystów 2. Korpusu generała Władysława Andersa*, [w:] *Słowa, obrazy, dźwięki w wychowaniu*, pod red. Sz. Kawalli, E. Lewandowskiej-Tarasiuk i J. W. Sienkiewicza, Warszawa 2011, s. 208–245.

styczne w [warszawskiej — J.W.S.] ASP” (s. 15). Tymczasem, w 1926 r., kiedy artysta podejmował pierwszy rok studiów, w Warszawie istniała jeszcze Szkoła Sztuk Pięknych (przekształcona dopiero w 1932 r. w Akademię Sztuk Pięknych) — i w niej studiował Topolski. To samo dotyczy Marka Żuławskiego, o którym autorka pisze, że „wyszkolenie zdobył na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych — zresztą przez małe „p” (s. 19). A tymczasem Żuławski w 1926 r. (tak jak Topolski) zaczął studia w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, początkowo w pracowni Karola Tichy’ego, później Felicjana Szczęsnego Kowarskiego i Leonarda Pękalskiego, otrzymując dyplomy z malarstwa sztalugowego i ściennego.

Starając się być wyrozumiałym, co raz jeszcze podkreślam, dla tych nieścisłości, lektura kolejnych stron tekstu katalogu wystawy mnie nie uspakajała, ale podwyższała atmosferę niepokoju naukowego, a rozpałała szczególnie przy zamieszczonych (już wcześniej o nich wspominałem) notach o artystach. Zdzisław Ruszkowski przechrzczony został na Tadeusza Ruszkowskiego (s. 12)! Chciałem wierzyć, że to jedynie drukarski chochlik. Jednak, kolejne strony katalogu, tym razem w jego części ilustracyjnej — zarówno w czterech podpisach prac malarza, jak i w żywej paginie „namiętnie” utrwalają artystę jako „Tadeusza”. Być może bliskie w brzmieniu były autorce dwa nazwiska: Zdzisław Ruszkowski i Tadeusz Piotr Potworowski. Ale to inni artyści i inna twórczość, chociaż obaj (Potworowski do czasu wyjazdu z Anglii do Polski w 1958 r.) pracowali w Wielkiej Brytanii.

O stronie redakcyjnej i niedopatrzeniach korektorskich katalogu nie chciałbym pisać. Niezrozumiałe jest bowiem, dlaczego przy nazwie jednej galerii, autorka zapisuje ją trzykrotnie inaczej: galeria Roland, Browse & Delbanco (s. 11) — i to zapis prawidłowy, wcześniej zaś występuje ona jako „Roland Browse i Delbanco’s” (s. 10), zaś na stronie 13. jako „Roland Browse and Delbanco Gallery”. Część artystów, jakich Zalewska wymienia w treści katalogu, obok nazwiska posiada imię (co jest nie tylko chwalebne, ale i potrzebne w tekście towarzyszącym wystawie), inni zaś artyści, jak Stefan Knapp, Jan Lubelski, Jan Wieliczko, Andrzej Bobrowski, Marian Kratochwil i Stanisław Frenkiel (s. 8.) już imion nie posiadają. Mylące też jest zastosowanie jedynie kursywy, do zapisu tytułów czasopism takich jak: „Skamander”, „Cyruлик Warszawski” i „Wiadomości Literackie”. Ostatecznie „Skamander” był tytułem miesięcznika poetyckiego a *Skamander* (bez cudzysłowu, a zapisany kursywą) odnosi się do grupy poetyckiej założonej w roku 1918 przez m.in. Juliana Tuwima.

Dla autorki tekstu w katalogu, polscy artyści w Londynie zamiast „pracowni artystycznych” prowadzą „warsztaty”; Galeria Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków, prowadzona przez APA w wynajmowanych przez nią pomieszczeniach Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego w Londynie, przypisana jest do działalności POSK-u, a „stosunkowo niedawno” (choć działalność swoją kilka lat temu zawiesiła, a rozpoczęła ją w 1993 r.! — 18 lat temu), w sąsiedztwie słynnej Tate Modern — jak podaje autorka tekstu, działalnością wystawienniczą zajmuje się Sienko Gallery? Swoją drogą — nazwa brzmiała: Studio Sienko Gallery.

I na tym swoje uwagi chciałbym zakończyć, z nadzieją, iż przy kolejnych planach wystawienniczych, związanych z polską dwudziestowieczną sztuką na emigracji, zarówno Anna Zalewska, jak i inni badacze zechcą przyjrzeć się — w dużej mierze i w wielu obszarach — rozpoznanej już przez nieco wcześniej, przez starszych od nich badaczy, panoramie polskiego Londynu i innych artystycznych diaspor w świecie, znanych im z wieloletnich badań *in situ*.

Jan Wiktor Sienkiewicz (Toruń)

NIEPOSŁUSZEŃSTWO LEONOR FINI (NA MARGINESIE WYSTAWY)*

One przybywają z daleka: spoza czasu, z pustkowiec, gdzie wiodą swój żywot czarownic, spod spodu, spod „kultury”, z dzieciństwa, tak bolesnego, że trzeba je zapomnieć, pogrzebać w niepamięci. Małe dziewczynki uwięzione w „źle wychowanych” ciałach. Pełne rezerwy, niedostępne nawet same dla siebie, zimne jak gład. Nieczułe. Ale cóż się pod tym kłębi!¹

Wystawa „Leonor Fini i Konstanty A. Jeleński. Portret podwójny” opowiada o dwóch szczególnych postaciach: o Niej i o Nim; Artystce — Czarownicy, Heroinie, Wielbicielec Kotów — Leonor Fini i Myślicielu, Krytyku Sztuki, Homoseksualiście, Kochanku — Konstantym A. Jeleńskim. Spotkanie tych dwojga nie było przypadkowe, zostało zaplanowane z perfekcyjną dokładnością. Doskonały czas i przestrzeń do pierwszego spojrzenia na siebie. On nerwowo i niepewnie, Ona natomiast zuchwale i pożądliwie. Słowa wypowiedziane w różnych językach — zrozumiałe dla Niej i dla Niego, przenikliwy dotyk, wyszarpujący wzajemnie ich dusze, w końcu Jego śmierć i Jej rozdzierający ból². „Mniej są bliźniacze dwie połówki jabłka niżli tych dwoje”.

W tej niezwyklej konfiguracji damsko-męskiej Ona była przede wszystkim. On znika, stając się istotnym uzupełnieniem, ścianą, o którą często podpierała się Ona. Konstanty Jeleński był tłem dla tej całkowicie nieujarzmionej Kobiecości — niezwykle inteligentnej malarki, Kreatorki rzeczywistości, którą impulsywnie stwarzała, nadając jej senny i narkotyczny wymiar. Związana z kręgiem surrealistów wiernie podążała za ich obsesyjno-wizyjno-senną filozofią włączając w nią specyficzny, kobiecy język, który Lucy Irigaray poetycko nazwie *l'écriture feminine*. Artystyczny język Leonor Fini był lepki, kleisty, przepływający, ruchomy, libidalny³. Bezwstydnie opowiadała o pożądaniu, zmysłowym postrzeganiu świata, „pragnącym ciele”. Upodobała sobie przedstawianie tego, co niezwykle, cudowne, niesamowite, hybrydalne i przesiąknięte niezwykle odważnym erotyzmem. Jean Cocteau pisze:

* Wystawa „Leonor Fini i Konstanty A. Jeleński. Portret podwójny” w Muzeum Literatury w Warszawie 14 października – 30 grudnia 2011. Wystawie towarzyszył obszerny katalog.

¹ H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie — antologia szkiców*, pod red. A. Nasilowskiej, Warszawa 2001, s. 170 („Biblioteka «Tekstów Drugich»”, t. 1).

² „Różnili się charakterami — on spokojny i opanowany, dyplomata łagodzący wywołane przez nią konflikty, ona *furia italiana*, słynąca z niepoohamowanych wybuchów gniewu. Połączyła ich wyznawana zgodnie wolność myśli i poglądów, pełna niezależność od społecznych konwenansów oraz fakt, że nie podlegali żadnej klasyfikacji jako samoistni, a pozostający zarazem w centrum intelektualnego i artystycznego życia Francji”; A. Lipa, *Portret podwójny*, [w:] *Leonor Fini i Konstanty A. Jeleński. Portret podwójny*, [katalog wystawy], Warszawa 2011, s. 14.

³ Surrealiści swoje założenia filozoficzne oparli na psychoanalizie Zygmunta Freuda. Byli zainteresowani między innymi kwestią popędu seksualnego (libido). Freud opisując istotę libido używał pojęcia lepkości i kleistości: „Libido kojarzy się zatem z przepływającą i ruchomą, mniej lub bardziej kleistą czy przyczepną cieczą”. Z psychoanalizą Leonor Fini zetknęła się jeszcze przed przybyciem do Paryża, w Trieście dzięki uczniowi Freuda, doktorowi E. Weissowi, należącemu do bliskiego kręgu jej rodziny.

[Leonor Fini] staje wyzywająco z ładnymi, głębokimi ustami niczym czerwona róża wysysająca sok z ziemi umarłych. [...] Wszystko nadnaturalne jest dla niej naturalne. Nie można by sobie wyobrazić innych aktorów, ani innych dekoracji, jak tylko te czerpiące z jej duszy⁴.

Jej sztuka tożsama jest z brakiem, ciałem, emocją, mową — w wyraźnej opozycji do tego co męskie: obecności, umysłu, rozumu, języka. Obrazy Fini wizualnie mówią o tym, o czym pisał Richard Rorty, krytykując logos, obecność, prostotę, normę, czystość, stałość myśli — na rzecz skomplikowania, przemieszczenia, przypadkowości.

Nie łatwo było Ją nazwać. Pisano: „La Belle Dame sans Merci”, „czarne słońce melancholii”, „królowa nocy”, „władczyni podziemi”, „famme-fatale”, „śmiertelniczka, ale też niezniszczalny sfinks i wampir, którego chcemy oswoić”, „osobowość, gdzie człowiek z kotem tworzą jedno”, „pożerająca najbliższych przyjaciół boa dusicielka”, „francuska diablokocica”, „Kirke”⁵.

Jest piękna, więcej niż piękna: jest zdumiewająca. Dominuje w niej czerń — i wszystko, co budzi, jest mroczne i niezgłębione. [...] Porównałbym Ją do czarnego słońca.

Tak pisał Charles Baudelaire⁶. Uwodziła, kusila, czarowała, kochała i porzucała. Pośród kochanków i przyjaciół byli między innymi: Leonora Carrington, Max Ernst, Jean Cocteau, Paul Eluard, Alberto Savinio, Salvador Dali, Gerges Bataille, Victor Baruner, Hans Bellmer, Giorgio de Chirico, Jean Genet, Federico Fellini, Roland Petit, Andre André Pieyre de Mandiargues, Stanislaio Lepri i oczywiście Jej kot „Kot” — Konstany Jeleński. Trzech ostatnich, szepcząc do ich uszu bezeceństwa, zaprosiła — w dosłownym tego słowa znaczeniu — do swojej teatralnej rzeczywistości, „świata kobiety pięknej, zaborczej, ogarniętej pasją”⁷, na ucztę, gdzie głównym daniem była Ona.

Leonor Fini

wiodła żywot koci, skupiając jak kot, spojrzenia próbujące przeniknąć sekret jej zamyśleń i zmysłowości, lenistwa i drapieżności, skupień i woli zabawy, wdzięku i oznak wtajemniczenia w otchłanne prawdy bytu. Nic dziwnego, że kociość stała się Jej emblematem⁸.

Leonor Fini — jako kobieta i artystka łączyła w sobie cechy zupełnie ambiwalentne.

Biegun pozytywny zbiera takie cechy, jak matczyna troskliwość i współczucie; magiczny autorytet żeńskości; mądrość i duchowy zachwyt, które przerastają rozum; instynkt czy impuls opieki; wszystko, co jest łagodne, wszystko, co pielęgnuje i podtrzymuje, co przyspiesza wzrost i płodność. Krótko mówiąc — dobra Kobieta — Matka. Negatywny biegun przywodzi na myśl złą Kobietę-Matkę: wszystko, co tajemne, ukryte, ciemne; otchłań, świat zmarłych, wszystko, co pożera, uwodzi i truje oraz wszystko to, co jest przerażające i czego nie da się uniknąć, jak losu⁹.

⁴ J. Cocteau, *Tout ce surnaturel lui est naturel*, [1951]; cyt. za: *Leonor Fini i Konstany A. Jeleński*, s. 17.

⁵ A. Lipa, *Czarne słońce Leonor Fini*, [w:] *Leonor Fini i Konstany A. Jeleński*, s. 26.

⁶ Ch. Baudelaire, *Pragnę malować*, cyt. za: *Leonor Fini i Konstany A. Jeleński*, s. 27.

⁷ X. Gautier, *Leonor Fini*, Le Musee de Poche, Paris 1973; cyt. za: *Leonor Fini i Konstany A. Jeleński*, s. 26.

⁸ L. Crusvar, *Leonor Fini: simboli, rituali e metamorfosi per una mitologia dell'ambiguita*, [w:] *Leonor Fini. L'Italienne de Paris*, Trieste Civico Museo Revoltella Galeria d'arte moderna, 2009; cyt. za: *Leonor Fini i Konstany A. Jeleński*, s. 26.

⁹ C. G. Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, transl. by R. F. C. Hull, Princeton, N.J. 1968, s. 158 („Collected Works”, wol. 9, cz. 1).

Kobieta tworzy bezkształtność. Przynajmniej w męskich fantazmatach. Jest chaosem, ziejąca otchłanią, ciemnością, wilgocią. Ale kobieta tworzy także dziecko? Jak połączyć dziecko z bezkształtnością? Życie ze śmiercią? Seksualne i analne? Wydaje się, że kobieta to potrafi, a kobieta artystka jak Leonor Fini, lepiej niż artysta mężczyzna¹⁰.

Istotą sztuki Leonor Fini była totalna wolność, rozpasana wyobraźnia, nieokielzane pragnienie, cielesna miłość i uduchowiona poezja. Te wszystkie elementy łączyła podczas niezwykle ekspresyjnego malowania. Dla artystki tworzenie było naturalną potrzebą, wewnętrzną koniecznością.

Malarstwo wywodzi się we mnie być może z formy nieprzystosowania do rzeczywistości, buntu, protestu. Malowanie to dziwna czynność, prawie jak egzorcyzm¹¹.

Zagarniała otaczając ją przestrzeń, aby następnie przetworzoną oddać pod postacią perwersyjnych kobiecych fantazmatów — banalnych, szalonych, ekstatycznych, niebezpiecznych, stabuizowanych. Była naczyniem, czarowniczym kotłem, w którym transformowała obrazy zachłannie chwywane wszystkimi zmysłami.

Choć była malarką — pisał Jeleński — Leonor nie lubi, jak się o niej mówi, że jest malarką. Ona jest Leonor Fini. I maluje. Nie chce być poddana swojemu dziełu, uważana za żywy pędzel. [...] przekazuje innym ludziom taki swój obraz, w którym przemieszane są osoba i osobowość, życie i twórczość¹².

O swojej sztuce sama artystka pisała:

Cudowność kryje się w istocie i w samych strukturach rzeczywistości, której całości nigdy nie ogarniemy. [...] z temperamentu i charakteru jestem szczególnie uwrażliwiona na zwierzęce rejony natury ludzkiej, fascynuje mnie granica pomiędzy człowiekiem a zwierzętami. Podobnie gra, święto, wszystko co narusza codzienny rytm życia, wydaje mi się naładowane cudownością. Zasadnicza cudowność kryje się zapewne dla każdego — choć bez udziału świadomości — w nieustannej grze życia i śmierci, w kontraście niezmiennego ludzkiego szkieletu z gnijącym rozkładem życia organicznego. [...] Nie mam najmniejszej wątpliwości, że najpewniejszymi przewodnikami po cudownej dziedzinie rzeczywistości były dla mnie myśl archaiczna, mity i poezja. Z uwagą pochylałam się też nad cudownością naukową czy paranaukową, dostrzegając w niej mitologię współczesności, która tłumaczy, transponuje na inny plan, a może nawet zdoła przekształcić w swobodniejszą i bardziej spontaniczną tę przejściową cywilizację, w której tkwimy¹³.

Leonor Fini z kobiecego erotyzmu i seksualności zbudowała oś swojej sztuki, „wehikuł do tworzenia świata kobiecymi pragnieniami”¹⁴. Decydując się na bycie artystką stała się Kreaturą, wybrykiem natury, osobliwością, wyjątkiem a nawet dziwadłem. Bo zaprzeczyła naturze (naturze kobiety). Nieposłuszeństwo wobec wszechwidzącego Ojca, Innego, Fallusa, Języka, Harmonii, Umysłu, Wzroku, Stałości, Logosu pozwoliło jej zachować tożsamość i kobiece „Ja”. Pływać nago w świecie instynktów, rozwijać żeńską moc twórczą i mądrość. Bez żadnych oporów Leonor Fini zrzuciła z siebie kulturową skórę, w którą kobiety zostają owinięte w momencie narodzin a następnie są

¹⁰ J. Clair, *De Immundo: apofatyczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007, s. 58.

¹¹ X. Gautier, *Leonor Fini*, s. 26.

¹² K. A. Jeleński, *Leonor Fini*, *Twórczość* 1995 nr 7/8, s. 169.

¹³ L. Fini, *La Maraviglia (Cudowność)*, *Zeszyty Literackie* 1998 nr 1, s. 40–41.

¹⁴ W. Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, 2002; cyt. za: *Leonor Fini i Konstancy A. Jeleński*, s. 26.

„cywilizowane” aż do śmierci. Leonor Fini — Dzika Kobieta — Artystka żeby żyć i żeby tworzyć musiała wejrzeć bardzo głęboko w siebie. Rozpoznała, zaakceptowała a następnie gloryfikowała swoje naturalne instynkty. Nie pozwoliła, aby zostały zapomniane, zgubione, wyśmiane, zabite.

Krótką charakterystyką Leonor Fini:

Ciało, cmentarz, czarownica, czary, delirium, dotyk, erotyzm, feminizm, historia, instynkt, kości, krew, kultura, magia, metafora, moralność, natura, namiętność, nieczystość, nienawiść, obraz, ofiara, organiczność, pamięć, *pere-a-version*, pragnienie, protest, przemoc, rytuał, seksualność, szatan, sen, śmierć, tabu, tajemnica, taniec, tradycja, trup, uwodzenie, woda, wojna, wstyd, wykluczenie, ziemia, zło, zmysły, zwierzęcość.

Katarzyna Lewandowska (Toruń)

KOMUNIKATY

**OBRAZ ZIEMI OJCZYSTEJ
W TWÓRCZOŚCI ARTYSTÓW POLSKIEGO LONDYNU***

Panie Dziekanie, Wysoka Rado, Szanowni Państwo, Drodzy Studenci.

Wybitny klasyk literatury polskiej XX w., londyńczyk, Kazimierz Wierzyński, w wierszu pt. *Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny* — pisał:

Bo niema ziemi wybieranej,
Jest tylko ziemia przeznaczona,
Ze wszystkich bogactw — cztery ściany,
Z całego świata — tamta strona¹.

Dla rzeszy Polaków — politycznych uchodźców po II wojnie światowej, w tym dla artystów i poetów, ojczyzna, którą znali przed 1939 r., przestała istnieć. Jak pisał Adam Walaszek:

przecięta linią Curzona i w swojej dawnej części całkowicie niedostępna, albo nieistniejąca ze względu na zmieniony ustrój, Polska się rozplynęła. Wyrwano im ją. Na emigracji, skoro powrót był niemożliwy, należało przenieść ojczyznę w miejsce zamieszkania².

Plastyka tak zwanego polskiego Londynu — największej po II wojnie światowej, polskiej diaspory artystycznej w Europie, obejmująca malarstwo, grafikę i rzeźbę, w stosunku do polskiej literatury powstałej w Wielkiej Brytanii, rozpoznana jest nieporównywalnie gorzej. Proces jej właściwego umiejscowienia w polskiej historii sztuki,

* Wykład inauguracyjny wygłoszony w dniu 6 października 2011 r., podczas inauguracji roku akademickiego Wydziału Historycznego UMK w Toruniu.

¹ Wiersz z tomu *Róża wiatrów* (Nowy Jork 1942); cyt za: K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, Londyn–Nowy Jork [1958], s. 347.

² Por.: A. Walaszek, *Polska diaspora*, [w:] *Polska diaspora*, red. nauk. A. Walaszek, aut. D. Bartkowiak [et al.], Kraków 2001, s. 17.

rozpoczął się dopiero przed kilkunastoma laty, dzięki między innymi takim jednostkom badawczym, jak powołane w UMK Archiwum Emigracji.

Liczbę Polaków, jedynie przypomnę, zamieszkałych w Wielkiej Brytanii po ustaniu powojennych ruchów migracyjnych w końcu lat 40. XX w., szacuje się na około 150 tys. Największym skupiskiem Polaków w Anglii stał się Londyn, w którym osiedliło się około 30 tys. naszych Rodaków.

Wbrew potocznym wyobrażeniom, w powojennej fali emigracji do Wielkiej Brytanii wcale nie dominowali przedstawiciele inteligencji. Po 1945 r., co warto również przypomnieć, blisko 70% Polaków przybyłych na Wyspy Brytyjskie, pochodziło z Kresów. Urodzili się lub mieszkali do 1939 r. w województwach wschodnich II Rzeczypospolitej. Z tej „fali” emigracji wywodziła się, poza politykami i oficerami, największa grupa publicystów, pisarzy, poetów, uczonych, artystów scenicznych oraz plastyków polskiego Londynu. To oni, słowem pisany i kodem artystycznym dzieł plastycznych, uświadamiali współrodakom, że pamięć jednostkowa dotycząca ziemi przodków, powinna przekształcać się w pamięć zbiorową. Obrazy Starego Kraju, jego pejzażu i wyobrażeń o nim, stanowiły bardzo ważny element przekształcającej się świadomości członków polskiej grupy etnicznej osiadłej w Wielkiej Brytanii.

Szanowni Państwo, zanim pochylimy się nad plastyką polskiego powojennego Londynu, warto przypomnieć, iż w obszarze polskiej literatury, to przede wszystkim Kresy, zwłaszcza północno-wschodnie, wydały na emigracji, dorobek obejmujący główne kategorie piśmiennictwa. W powieściach polskich emigrantów, poczynając od Józefa Mackiewicza, poprzez Floriana Czarnyszewicza, Michała Kryspina Pawlikowskiego a na Czesławie Miłoszu kończąc, panorama Kresów, jak pisała Nina Taylor, zarysowana została „z realizmem i autentyzmem wręcz rewelacyjnym”³.

Zręby polskiego artystycznego (w sensie — plastycznego) Londynu, zaczęły kształtować się jeszcze przed wybuchem II wojny światowej. Pierwszy na Wyspy Brytyjskie przyjechał w 1935 r. Feliks Topolski. Za nim, w dwa lata później Marek Żuławski, który w pewnym sensie osiadł i pozostał w stolicy Anglii przypadkowo (tracąc paszport w jednym z nocnych lokali na londyńskim Soho). Przed wojną dołączył do nich Henryk Gotlib, a już w czasie wojny, Zdzisław Ruszkowski, Jankiel Adler, Franciszka i Stefan Themersonowie, Adam Kossowski oraz Tadeusz Piotr Potworowski, Wojciech Jastrzębowski (rektor przedwojennej ASP w Warszawie) i Jan Wieliczko.

Ale dopiero po 1947 r., najbardziej jednorodną grupę polskich artystów-malarzy w Londynie, stworzyli studenci Szkoły Malarstwa Sztalugowego. Jej korzenie sięgają roku 1945, kiedy to dzięki przychylności gen. Władysława Andersa, przy 2. Korpusie stacjonującym wówczas we Włoszech, profesor Marian Bohusz-Szyszko, zorganizował Szkołę Malarską, w skład której weszli artyści polscy w żołnierskich mundurach.

Dodam jedynie, iż artyści ci stanowili zaledwie niewielką część polskiej powojennej diaspory artystycznej w Londynie. Prowadzone w tym zakresie badania, wyprowadzają na światło dzienne około 800 artystów plastyków, spośród których co najmniej stu chętnie — jako wybitnych malarzy brytyjskich — przypisuje sobie angielska historia sztuki XX w., my zaś — w opracowaniach poświęconych polskiej sztuce XX w., zaledwie lakonicznie wspominamy najwyżej o kilku lub kilkunastu z nich.

Mistrzem w rozbudzaniu talentów artystycznych w Londynie był, urodzony w 1901 r. w Trokiennikach na Wileńszczyźnie Marian Bohusz-Szyszko, który zapamiętane obrazy kraju rodzinnego utrzymywał na płótnach przez całe artystyczne życie, do

³ N. Taylor, *Kresy Północno-Wschodnie*, [w:] *Leksykon kultury polskiej poza krajem od roku 1939*, t. 1, pod red. K. Dybciaka i Z. Kudelskiego, Lublin 2000, s. 205.

śmierci w 1995 r. M.in. w *Tece Wileńskiej*, opublikowanej przez oficynę Gliwów w 1953 r., przypominał polskim londyńczykom pejzaże ziemi wileńskiej — sylwety kościołów Wilna, przedstawienia Góry Trzech Krzyży, rysunki zaułków i uliczek oraz dziedzińców i obserwatorium Uniwersytetu Stefana Batorego. Sam pejzaż, a zwłaszcza tzw. „wnętrza lasu”, były częstym tematem jego obrazów olejnych, które powstały w okresie, kiedy artysta przebywał w Szkocji, a tamtejsze lasy (jak wspominał) przypominały mu litewskie puszcze.

Jedną ze studentek i absolwentek Studium Malarstwa Sztalugowego Bohusza-Szyszki (to — dla zachowania obecnie modnego parytetu!), która swój cykl rysunków w tece zatytułowanej *Wilno* poświęciła rodzinnemu miastu, była Halina Sukiennicka. Jak mawiał jej nauczyciel, była to malarka „późnego powołania”. Po wojnie, w warunkach angielskich, pozbawiona możliwości wykonywania zawodu prawnika, w drugiej połowie życia wybrała drogę kariery artystycznej. Wileńskie kompozycje Sukiennickiej były wspomnieniami „wyrażonymi kreską i plamą”, rejestrującymi obrazy, które w czasie ich powstawania były dostępne jedynie w pamięci byłej adwokat.

Kurs Szkoły Malarstwa Sztalugowego ukończyła także inna wilnianka — Halima Nałęcz, przed wojną uczennica profesora Uniwersytetu Stefana Batorego — Michała Rouby. Po przejściu szlaku 2. Korpusu, Nałęcz na początku lat 50. XX w. studiowała w Paryżu, w pracowni Henri Closona, a następnie u Bohusza w Londynie. Po okresie fascynacji abstrakcją, różnorodność doświadczeń i tradycji warsztatowych, doprowadziła malarkę do ponownego odkrycia przyrody (*Rediscovery of Nature* — co bardzo podkreślali i doceniali brytyjscy krytycy sztuki). Uwagę Halimy Nałęcz zaczęła coraz bardziej przyciągać natura. Jak pisała krytyczka sztuki Alicja Drwęska:

Te krajobrazy z bajki i marzeń, opiewają urodę natury. W tych egzotycznych przedstawieniach, w owych dżunglach fantastycznie rozkwitłych kwiatów, rozbrzmiewają dalekie, lecz dość głośne echa polskiego folkloru⁴.

Na Halimie Nałęcz piętno „bohuszowego doświadczenia” się nie wyczerpuje. Obrazy olejne, o silnym ładunku tęsknoty za krainami dzieciństwa i młodości, tworzyło blisko 50 uczniów Bohusza.

Jednym z najmłodszych, jest Wojciech Falkowski, który od 1940 r. jako zesłaniec, na Syberii poznał piekło wegetacji na nieludzkiej ziemi. Stąd, z armią Andersa, przeszedł szlak przez Teheran, Bliski Wschód i Afrykę.

Na wyobraźnię artystyczną Falkowskiego, szczególny wpływ miał jego pobyt w Tanzanii. Bogata w kolory otaczająca młodego artystę afrykańska przyroda, intensywne światło i rozedrgane powietrze — to doświadczenia, które znalazły odbicie w paletterce barwnej dzieł przyszłego malarza. Ale nie pejzaż afrykański stał się tematem prac malarskich artysty. Obrazy Falkowskiego, takie jak *Wspomnienie z dzieciństwa*, *Za polską wioską* czy *Polski pejzaż II*, to owoce stałej tęsknoty artysty za rodzinną grodzieńszczyzną.

W Londynie tworzyli także plastycy, których możemy nazwać „artystami osobnymi”, w rozumieniu tego terminu, raczej jako — pracujący na uboczu polskiego środowiska artystycznego — niż zajmujący się sztuką trudniej podlegającą klasyfikacjom. Należy do nich m.in. urodzony we Lwowie Marian Kratochwil. W szkicach i rysunkach artysty, zarówno tych przedwojennych jak i powojennych, oraz w dziesiątkach jego olejnych płócien — pejzaż ziemi ojczystej zdaje się być zawsze tematem bardzo ważnym.

⁴ A. Drwęska, *Odnalezienie natury*, Tydzień Polski 1967 nr 48, s. 8.

Ale czy tylko pejzaż polski?

Szanowni Państwo. W polskiej literaturze emigracyjnej — raz jeszcze odwołam się do niej — poza polskim pejzażem pojawiać się zaczął również pejzaż obcy. Na proces ten — już w 1944 r. zwracał uwagę Jan Bielatowicz, we wstępie pod tytułem *Imperium polskiej poezji*, zamieszczonym w jeszcze żołnierskiej antologii poetyckiej *Azja i Afryka*, pisząc:

Po raz pierwszy w historii literatury polskiej, pojawił się w dzikim przepychu Ural – przesączony przez serca polskie, pojawiły się śnieżne dale polarnej Rosji. Przypomnił się Sybir, tajga i wschodnie krańce Azji. Gorącym słońcem buchnęły stopy uzbeckie i kazachstańskie. Seledynem nadziei olśniło Morze Kaspijskie i rozwarły się dalekie drogi przez pustynie, góry, oazy i morza: Persji, Iraku, Kurdystanu, Syrii, Libanu, Palestyny, Egiptu. Mórz: Śródziemnego, Czerwonego, Oceanu Indyjskiego i Zatoki Perskiej⁵.

Tak też w twórczości plastycznej londyńczyków, odnajdujemy owe pejzaże odmiennie i dalekie od pozostawionych na zawsze widoków i wspomnień rodzinnej ziemi. Przywieźli je ze sobą na Wyspy Brytyjskie przede wszystkim żołnierze-artysty, którzy służyli w 2. Korpusie.

Niech zobrazują ten proces dwie artystyczne sylwetki.

Przeziąkniętą kolejami losu tułacza i doświadczeniami wojennymi, jest twórczość Andrzeja Kuhna, który ze Lwowa w 1940 r. został deportowany w głąb Rosji, skąd przedostał się do Persji oraz na Bliski Wschód.

Na charakter malarskiej oraz rzeźbiarskiej twórczości tego londyńczyka, złożyły się — z jednej strony, wszechobecny na jego płótnach, bajkowy, silnie osadzony w klimacie Orientu, oszczędny w środkach wyrazu, nastrój niedopowiedzenia i tajemniczości; z drugiej zaś, wyraźnie świadomie kultywowany wątek inspiracji polską ludowością i twórczością naiwną, którą artysta znał z twórczości swojego ojca. Obcując z obrazami Kuhna, jak pisała Alicja Skalska, „odzyskujemy utracony wiek niewinności, zanurzony w świat baśni, dziecięcej wyobraźni i marzeń”⁶.

Na Środkowy i Bliski Wschód wojenne losy rzuciły także, urodzonego w 1918 r. w Krakowie, Stanisława Frenkla. Artysta ten przede wszystkim przez człowieka ukazywał swój własny świat. Świat dramatyczny i szydery, który pokrewny jest w pewnym sensie makabrycznym tworem Francisa Bacona. Jego malarstwo jest „theatrum życia” — prawdziwym ludzkim bestiariuszem, jakimś „tympanonem — mówił Stanisław Rodziński — prowadzącym w tajemnice naszego czasu”⁷. Przez ludzkie tłumy czy też pojedynczą sylwetkę, sceny bliskie fantasmagoriom Goyi — Frenkiel parafrazował swoje wspomnienia z dzieciństwa. Na płótnach malarza pełno jest scen, z przywoływanej przez artystę atmosfery rodzinnego Krakowa, jego korowodów, maskarad, obchodów rocznicowych, pantomimy i zapustnej zabawy, ale — uwzględniając cały dorobek malarza — przeważa w nim szereg, często niejednoznacznych scen, które artysta rejestrował na Bliskim Wschodzie i w Europie, po wyjściu ze Związku Sowieckiego. Na płótnach Frenkla spotykają się jednocześnie akrobaci i prostytutki — wyła-

⁵ *Azja i Afryka. Antologia poezji polskiej na Środkowym Wschodzie*, oprac. J. Bielatowicz, Palestyna 1944, s. 8.

⁶ A. Skalska, *Wiek niewinności. Malarstwo Andrzeja Kuhna*, Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza 1977 nr 120, s. 6.

⁷ Por.: J. W. Sienkiewicz, *Królewski dar dla Muzeum Uniwersyteckiego. Dzieła Stanisława Frenkla w Toruniu*, Głos Uczelni 2010 nr 11, s. 20–21.

niające się z krętych zaułków Kairu, Jafy, Bejrutu i Sztambułu, uczestnicy hiszpańskich procesji religijnych i podejrzane tancerki nocnych lokali.

Nie sposób w tym miejscu nie poczynić dygresji, zachęcającej Państwa do obejrzenia ponad 200 dzieł olejnych tego malarza, które od niespełna roku znajdują się w zbiorach Muzeum Uniwersyteckiego UMK, i stanowią największą kolekcję dzieł tego artysty w świecie.

Kończąc naszą ekspresową podróż po panoramie plastyki polskiej na emigracji, pragnę odwołać się do postaw twórczych dwóch, bodajże największych, mistrzów polskiego Londynu.

Do Polski, i to nie tylko w wyobraźni, powracał wspomniany na początku wystąpienia, Feliks Topolski. Ten globtroter i kosmopolita z wyboru, będąc obywatelem świata, prawie nadwornym malarzem na brytyjskim dworze królewskim, nie przestał być Polakiem. Wyjeżdżając po wojnie z Londynu do kraju rodzinnego, za każdym razem, w swoim szkicowniku, przywoził nowe obrazy polskiej przyrody i polskich miast. Nigdy nie zaciążyły na Topolskim kompleksy wygnania. Nie manifestował swojej polskości — to prawda, ale i nigdy jej nie ukrywał. „Sprawa polska” jako temat rysunków obchodziła go tyle samo, co wydarzenia w Angoli, Ugandzie, Chile czy w Chinach. Kiedy jednak poruszał tematy polskie, mówił o nich bez przesądów, uprzedzeń, czy naiwnej wiary. I tak, jak dla wielu artystów na emigracji, reprezentujących postawę tak zwanego Londynu niezłomnego (jak chociażby w przypadku Mariana Bohusza-Szyszki) — dla którego polskość była obsesją, to dla Feliksa Topolskiego — stała się inspiracją i odskocznią.

W swojej twórczości, zarówno malarskiej jak i pisarskiej, do wspomnień i obrazów ziemi ojczystej powracał także Marek Żuławski, który tak jak Topolski znał Polskę powojenną z autopsji i to nie tylko jako malarz, ale także jako taternik i wielki miłośnik gór i Zakopanego. I chociaż centralnym punktem zainteresowań Żuławskiego był — jak u Frenkla — przede wszystkim człowiek i jego kondycja we współczesnym świecie, to wątek patriotyczny wyraźnie obecny był w tekstach publikowanych oraz w wystąpieniach malarza na falach polskiej sekcji radia BBC.

Szanowni Państwo, Drodzy Studenci, nie mogłem oprzeć się pokusie, by nie przywołać — być może zbyt długiego, ale cennego — fragmentu nagrania, jakie znalazłem kilka lat temu w jednym z archiwów londyńskich, z zarejestrowaną audycją z udziałem artysty we wspomnianym radiu BBC.

Znałem już ciebie wiele lat, ale dopiero niedawno dowiedziałem się, że urodziłeś się w Rzymie. Czy jesteś wobec tego typowym kosmopolitą? — pytał Żuławskiego rok przed śmiercią artysty Jerzy Biliński. — Człowiek dojrzewa — odpowiedział artysta. — Dojrzewa także do swojej przynależności wewnętrznej. Rozpoznaje źródła. Rozpoznaje te jakieś cechy, które go wiążą z czymś. Są tego różne objawy. Wiem, że jeśli przyjeżdżam do Zakopanego, gdzie się wychowałem, to przyjeżdżam — do ojczyzny. Jak przyjeżdżam na Krupówki, jak jestem w Hali Gąsiennicowej czy w Dolinie Pięciu Stawów, to jestem w ojczyźnie, i co do tego — nie mam żadnych wątpliwości. Dotknięcie ziemi — tamtej, stawia mnie — na nogi. Czuję się lepszy, zdrowszy, młodszy, piękniejszy. Właśnie tam. I dlatego coraz bardziej rozumiem swoją polskość. Wiem, że ona jest biologiczna. Że należy to szanować. To, że jak przyjechałem do Londynu, to starałem się całkowicie zatrzeć ślady i uważałem, że whisky i gin są jedynymi napojami — to mi przeszło. Dzisiaj bardzo chętnie — piję wódkę. Wolę ją od wszystkich innych napojów. Także najpierw pisałem po angielsku, bo uważałem, że skoro mieszkam w Anglii, to powinienem pisać po angielsku.

To jest oczywiście logiczne. Ale — ja wolę pisać — po polsku, bo mój język polski jest soczystszy, niż mój język angielski. Jakkolwiek nie mam żadnych trudności, to jednak z jakichś głębszych źródeł wynika moja polskość — niż angielskość. Ze źródeł — ważniejszych⁸.

Szanowni Państwo, przy zachowaniu naukowych obiektywnych kryteriów, uwzględniających przede wszystkim cały europejski i światowy dorobek w zakresie sztuk plastycznych XX w., na podstawie dotychczasowych badań prowadzonych przede wszystkim w UMK, możemy stwierdzić (a dzisiaj przywołaliśmy dorobek i sylwetki zaledwie kilku malarzy), że polscy artyści plastycy w Londynie — których twórczość pozostaje prawie nieobecna w polskiej historii sztuki XX w., trwając i tworząc poza ojczyzną, udowodnili, że sztuka polska nie kończyła się na Odrze i Nysie Łużyckiej. Że rozwijała się w warunkach wolności poza granicami kraju. Swoimi dokonaniami — dużo wcześniej, zanim runął mur berliński, twórcy polskiego Londynu, obalili twierdzenie głoszone przede wszystkim przez PRL-owską propagandę i krytykę, „że sztuka — jak pisał Stanisław Frenkiel — tworzona przez Polaków na emigracji, pozbawiona kontaktu z ojczyzną, skazana jest na uwiąd lub wynarodowienie”⁹.

Naszym zadaniem zaś, a może przede wszystkim Waszym — Drodzy studenci, jest przywrócenie sztuce polskiej powstałej poza Polską, należnego jej miejsca w dziejach historii sztuki minionego stulecia. Przede wszystkim — poprzez odważniejsze i szersze, otwarcie drzwi do poczekalni, w której nadal ją przetrzymujemy.

Jan W. Sienkiewicz (Toruń)

⁸ Kopia nagrania z 1985 r. — w posiadaniu autora.

⁹ S. Frenkiel, *Polskie malarstwo i rzeźba w Wielkiej Brytanii 1945–1985*, [w:] *Polskie więzi kulturowe na obczyźnie*, pod red. M. Paszkiewicza, Londyn 1986, s. 118 („Prace Kongresu Kultury Polskiej”, t. 8).

**MOWA POŻEGNALNA PREZESA PROF. DR. TADEUSZA GROMADY,
WYGŁOSZONA PODCZAS 69., ROCZNEGO ZJAZDU POLSKIEGO
INSTYTUTU NAUKOWEGO W AMERYCIE, ARLINGTON,
WIRGINIA, 11 VI 2011***

Panie Przewodniczący, charge d'affaires Pisarski, prof. Brzeziński, Szanowni Państwo.

Muszę się przyznać, że czekałem na tę chwilę i z niepokojem, i z niecierpliwością. Sądzę, że Państwo zrozumieją o co mi chodzi już za małą chwilę. Trzy lata temu, na bankiecie podczas naszego 66. zjazdu w Filadelfii, zgodziłem się przyjąć urząd Prezesa PIN-u z rąk Prof. Wandycza, który właśnie kończył swoją służbę. Powiadomiłem jednak wszystkich, że po upływie trzech lat złożę urząd i Prezesa, i Dyrektora Instytutu. W ciągu tych trzech lat, od 2008 r. do dziś, służyłem niby jako Jan Chrzyciel, pomagając przygotować drogę nowemu kierownictwu.

I teraz mamy czerwiec 2011 r., te trzy lata już upłynęły. Nowe kierownictwo wkrótce zostanie Państwu przedstawione, a mnie pora już schodzić ze sceny. Na szczęście, ten Jan Chrzyciel zabierze ze sobą głowę. Skoro Richard Daley zdobywa się na decyzję, by nie kandydować na burmistrza Chicago, a Oprah Winfrey odejdzie od swego popularnego programu telewizyjnego, to jest to wystarczająco silny sygnał, że przyszedł czas i na mnie.

Zapewne zabrzmiałoby to, jak podkreślanie swojego wieku, ale po namyśle, i z perspektywy mojego sędziwego wieku, wolno mi powiedzieć, że jestem już zbyt długo tak ściśle związany z PIN-em. Trudno uwierzyć, że w przyszłym roku, Polski Instytut Naukowy w Ameryce będzie obchodził 70. rocznicę swojego istnienia — fakt, który sam w sobie jest zadziwiający. Kiedy w 1961 r. zostałem wybrany jako członek PIN-u, Instytut miał za sobą zaledwie 19 lat istnienia. Oskar Halecki, jeden z założycieli Instytutu, a mój mentor na Uniwersytecie Fordham, był wtedy jego Prezesem. Zygmunt Nagórski senior pełnił funkcję Dyrektora Wykonawczego. W 1971 r., kiedy wybrano mnie na Sekretarza Generalnego, PIN miał 29 lat. Prezesem był znany naukowiec Prof. Stanisław Mrozowski; Dyrektorem Wykonawczym zaś był Jan Librach, były dyplomata polski. Piastowałem urząd Sekretarza Generalnego aż do roku 1988. W tamtych latach miałem szczęście współpracować z Prezesem Johnem A. Gronouskim i Dyrektorem Feliksem Grossem. Obecnie minęło dwadzieścia lat od chwili kiedy, w 1991 r., wybrano mnie na urząd Dyrektora Wykonawczego. Na tym stanowisku miałem bliską i owocną współpracę z Prof. Grossem, który objął urząd Prezesa w 1988 r., oraz z Prof. Piotrem S. Wandyczem, który był jego następcą od 1998 r.

Może byłem naiwny, ale przyjąłem wszystkie te zaszczytne wyróżnienia i poważne wyzwania, ponieważ wielki Oskar Halecki, którego uważałem za swego ojca intelektualnego, obdarzał mnie swoim zaufaniem i poparciem. Kiedy zmarł w 1973 r., postanowiłem kontynuować pracę jaką on i pięciu innych członków Polskiej Akademii Umiejętności zapoczątkowało założeniem PIN-u w 1942 r. Ale nie tylko Halecki, lecz wielu

* W połowie 2011 r. prof. Tadeusz Gromada, długoletni Dyrektor Polskiego Instytutu Naukowego w Ameryce i Prezes w latach 2008–2011, zrezygnował z pełnionych funkcji i przekazał kierowanie PIN-em nowemu pokoleniu ludzi nauki. [Red.]

innych kolegów i przyjaciół, zbyt wielu by wymienić tu każdego po imieniu, wspierali mnie w tej pracy. Nie muszę mówić, jak bardzo potrzebowiałem i jak wysoko cenilem ich pomoc i poparcie.

Rzecz jasna, nigdy nie potrafiłbym sprostać tym wyzwaniom, gdybym nie miał silnego wsparcia mojej żony Teresy, córki Anny oraz synów Józefa i Jana. Bez zrozumienia i tolerancji Teresy to wszystko byłoby niemożliwe. Mówiąc o swojej rodzinie, muszę także powiedzieć słówko o swojej siostrze Janinie i jej mężu Henryku Kedron. Od 1987 r., aż do dziś, Janina jest moją najbliższą współpracowniczką. Służyła najpierw jako Asystentka Wykonawcza, a następnie jako Dyrektor Zastępczy. Jej usługi PIN-owi, jak i mi samemu są po prostu bezcenne. Zasługuje na medal honoru.

Jak wyżej wymieniłem, największą motywacją do zaangażowania w pracy tej niezwyklej organizacji akademickiej stanowiło moje przekonanie o ważności i konieczności jej misji. tj. rozpowszechnienia wiedzy o Polsce, ojczyźnie moich przodków wśród moich współobywateli amerykańskich, cieszących się z życia w społeczeństwie pluralistycznym. Promować pełniejszą wiedzę wśród Amerykanów, szczególnie Amerykanów polskiego pochodzenia, o dziedzictwie intelektualnym Polski — które tyle znaczyło dla naszej zachodniej cywilizacji.

Jak długo trwała zimna wojna, PIN stał niezachwiany na straży wolności akademickiej, szacunku dla człowieka oraz praw ludzkich. Był to niebezpieczny okres, który (zagroził) naszej cywilizacji, ale szczerze mówiąc, cieszę się, że dano mi żyć właśnie w tych czasach. Jestem dumny z roli, jaką odegrał odważny naród polski poprzez ich ruch Solidarność, ich wodzów moralnych, przede wszystkim bł. Jana Pawła II. Odkryli przed oczami świata bankructwo ideologii Marks-Leninizmu, i doprowadzili do upadku systemu komunistycznego w Europie. Pokojowa emancypacja nie tylko Polski, ale i innych narodów Wschodnio-Centralnej Europy, była rezultatem ich niezłomnej odwagi, kiedy siła moralna odniosła zwycięstwo nad mocą militarną.

Lecz te dramatyczne zmiany, zapoczątkowane w 1989 r., nie zmieniły zasadniczo misji PIN-u. Jego posłannictwo jest tak samo istotne i ważne dziś, kiedy Polska jest partnerem strategicznym i aliantem Stanów Zjednoczonych, jak było podczas zimnej wojny, kiedy Polska znalazła się za żelazną kurtyną.

Zmiany te wreszcie pozwoliły PIN-owi na normalne i naturalne kontakty z demokratycznym rządem Polski i instytucjami akademicko-kulturalnymi tego kraju. Od 1990 r., my w PIN-ie, mamy za najwyższy priorytet, rozwój i utrzymanie bliskiej współpracy z Polską, przede wszystkim z Polską Akademią Umiejętności, Polską Akademią Naukową, Naczelną Dyрекcją Archiwów Państwowych, Biblioteką Narodową, Fundacją na Rzecz Nauki Polskiej, Fundacją Semper Polonia oraz z Ambasadą Polski w Waszyngtonie i Konsulatem Generalnym w Nowym Jorku. Ta ważna współpraca już przyniosła wiele korzyści i musi być dalej kontynuowana. To wielka pomoc w spełnieniu naszej misji, ale brzemień też leży na naszych barkach, by wykorzystać te wspaniałe szanse i zasoby swoją energią i kreatywnością.

Chociaż zasoby nam dostępne — zwłaszcza finansowe — są ograniczone, i tak nie tylko przetrwaliśmy prawie siedemdziesiąt lat, lecz uczyniliśmy widoczny postęp w naszej pracy. To przyszli historycy będą mogli osądzić nasz udział w osiągnięciach tych dziesięcioleci. Cokolwiek osiągnęliśmy, było możliwe dzięki stosunkowo małej ilości oddanych osób, które poświęcały nam swoje usługi i pracę *pro bono*, i dzięki temu Instytut nasz mógł sprawnie funkcjonować. Hasło, które nas ciągle pokrzepiało, to Wergiliuszowe *Labor omnia vincit improbus*, czyli „wytrwała praca wszystko przemoże”.

Nowe dowództwo PIN-u składa się z Amerykanina polskiego pochodzenia, z trzeciego pokolenia, jako Prezesa dr. Mieczysława B.B. Biskupski, oraz Polki, emigrantki

solidarnościowej, jako Dyrektora Wykonawczego, dr Bożeny Leven. Staną oni przed nowymi wyzwaniami XXI w., które, być może, będą większe od tych z ubiegłego stulecia. Globalny kontekst przeszedł dramatyczne przemiany i obecnie stoimy w obliczu bardziej skomplikowanego, niebezpiecznego i dynamicznego świata.

Ten nowy świat wymagać będzie od nowego dowództwa PIN-u, Zarządu, Rady i członków twórczych odpowiedzi na wyzwania przyszłych dziesięcioleci, od których odpowiedzi i rozwiązań będzie zależeć przyszłość Instytutu. Mam szczerą nadzieję, że będziemy obchodzić nie tylko 75., ale i setną rocznicę PIN-u, mimo, że nie jest w moich planach uczestnictwo, w tych zapewne radosnych obchodach w 2042 r.

Zapewniam Państwa, że nie łatwo mi przychodzi odejść z Instytutu, któremu poświęciłem tyle czasu i energii. W którym spotykałem tylu wybitnych kolegów i hojnych przyjaciół z każdego zakątku tego kraju i z zagranicy, a szczególnie z Polski. Byłem zaszczycony ich poznać i współpracować z nimi. Trudno mi byłoby wymienić każdego z nich z imienia. Ale chciałbym, żeby Państwo wiedzieli, jak bardzo ich cenię, i że nigdy ich nie zapomnę.

Odchodzę z Instytutu z tym samym uczuciem czci i poważania, jakiego po raz pierwszy doznałem, kiedy stałem się jego członkiem w 1961 r. Cześć i szacunek dla czcigodnej placówki wiedzy, działającej w służbie nauki. Wdzięcznie wspominam słowa Pana Ministra Władysława Bartoszewskiego wyrażone podczas oficjalnej wizyty w Instytucie we wrześniu 2000 r., w obecności Panów Ambasadorów Grudzińskiego i Stańczyka: „Promowanie wiedzy o historycznych osiągnięciach Polski jest jednym z kluczowych zadań polityki zagranicznej naszego kraju. Mam przyjemność potwierdzić z uznaniem, że zawsze możemy liczyć na bezcenne doświadczenia Polskiego Instytutu, na jego profesjonalizm w naszych działaniach w Stanach Zjednoczonych”.

Ale teraz niestosownie byłoby ociągać się dłużej z odejściem lub martwić się tym, gdzie teraz droga mnie poniesie. Trzeba po prostu iść dalej, wpierw dziękując Wam wszystkim za wszelkie poparcie okazane mi i PIN-owi. Jak ksiądz prof. dr Tischner ongiś napisał w *Filozofii po góralsku*: „Trza bedzie koncyc, bee juz dosc tego”.

GROMADA Tadeusz, profesor historii, działacz społeczny; ur. w Passaic, New Jersey USA, syn Jana i Anieli z domu Pudzisz; żonaty: Teresa Michalska (urzędnik federalny); dzieci: Joseph (inżynier), John (kompozytor), Ann (nauczycielka). Wykształcenie: nauki społeczne na Seton Hall University, South Orange 1947–1951; historia Europy Wschodniej na Fordham University, New York 1951–1953; doktorat pod kierunkiem prof. Oskara Haleckiego, Fordham University 1966. Wykładowca historii Europy Wschodniej i Studiów Etnicznych/Imigracyjnych, New Jersey City University, Jersey City, N.J. USA 1959–1992; Profesor Emeritus 1992–. Autor artykułów, m.in. w: „Slavic Review”, „The Polish Review”, „East European Quarterly”, „Nationalities Papers”, „Tatrzańskim Orle” (Tatra Eagle), „East Central Europe” oraz publikacji książkowych: *Essays on Poland's Foreign Policy 1918–1939*, (redaktor, współautor) New York 1969; *Polonia Amerykańska: przeszłość i współczesność*, (współredaktor) Wrocław 1988; *Jadwiga of Anjou and the Rise of East Central Europe*, (redaktor) New York, 1991; *Roots of America*, (współautor) Washington, D.C. 1975; *Report of the N.J. Governor's Commission on Eastern European and Captive Nation History* Trenton, N.J., 1989. Założyciel i współredaktor z siostrą Janiną Gromadą Kedroń, dwujęzycznego czasopisma „Orzeł Tatrzański” (The Tatra Eagle) 1947–. Członek Polskiego Instytutu Naukowego w Ameryce (Polish Institute of Arts & Sciences of America) 1964–; (sekretarz generalny 1971–1988; wiceprezes 1988–2008; dyrektor naczelny/*executive director* 1991–2011, prezes 2008–2011); Polish American Historical Association (pre-

zes 1984; prezes 1995–1996); Stowarzyszenia Tatrzańskich Górali, Koło nr 11 (członek zarządu 1947–1996); Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku (członek zarządu 1981–2009, wiceprezes zarządu 1990–2009); Związku Podhalan w Polsce (członek honorowy 1990–); American Historical Association 1960–; American Association for the Advancement of Slavic Studies 1968–. Nagrody: Medal im. Mieczysława Haimana, przyznany przez Polish American Historical Association 1985; „Outstanding Citizen Award” Polish University Club of New Jersey 1977. Odznaczenia: Krzyż Oficerski Orderu Zasługi RP 1993; nagroda ministra kultury i sztuki „Zasłużony dla kultury polskiej” 1995; Krzyż Komandorski Orderu Zasługi RP 2000; Fundacji Semper Polonia — nominacja do nagrody im. Andrzeja Drawicza Warszawa 2002.