



**Rec.: Bogusław Grodzki, Tradycja i transgresja. Od dyskursu do autokreacji w eseistyce i “formach pojemnych” Czesława Miłosza. Lublin 2002.**

Dorota Kozicka

Wybór własnego dorobku translatorskiego autorki *Jednego z wielu* przynosi część III, *Przekłady i naśladownictwa*, gdzie zamieszczono (w formie nieco zmodyfikowanej w stosunku do poprzednich edycji<sup>11</sup>) przekłady na białoruski wybranych wierszy Jana Czeczota, Teofila Lenartowicza i Marii Konopnickiej, którym zawdzięcza Trzeszczkowska swoją obecność w syntezach historii literatury białoruskiej<sup>12</sup>. Zabrakło tu pełnej informacji bibliograficznej – oryginalnych tytułów wierszy, co ułatwiłoby polskiemu czytelnikowi ich identyfikację. Tu też, znacznie obszerniej niż we wcześniejszych antologiach, zamieszczono wybór do dziś cenionych polskich przekładów dokonanych przez Trzeszczkowską – Charles’a Baudelaire’a, Charles’a Leconte’a de Lisle oraz Alfreda de Vigny’ego<sup>13</sup>. Całość zamyka alfabetyczny wykaz utworów, sporządzony w dwóch językach.

Nowo powstała dwujęzyczna antologia poezji Zofii z Mańkowskich Trzeszczkowskiej bez wątpienia ma wielkie poznawcze znaczenie dla Polaków i Białorusinów, gdyż projektuje nową, wspólną i szerszą od dotychczasowych perspektywę interpretacji dorobku poetki<sup>14</sup>. Wprowadzenie do obiegu czytelniczego kolejnego współczesnego przekładu poezji polskiej trafia w (niejednokrotnie sygnalizowane przez naszych sąsiadów) zapotrzebowanie na tłumaczenia literatury światowej na Białorusi<sup>15</sup>, wzbogacając tę literaturę o kobiecy dyskurs modernistyczny. Do tych obopólnych korzyści wypada dodać najważniejszy atut antologii – równoległe brzmienie poezji w dwóch językach stwarza iluzję obcowania z wieloetnicznym środowiskiem, z którego ta poezja wyrasta, zachęcając do lektury w szczególnej przestrzeni pogranicza narodów, kultur, światopoglądów.

Inesa Szulska

Bogusław Grodzki, TRADYCJA I TRANSGRESJA. OD DYSKURSU DO AUTOKREACJI W ESEISTYCE I „FORMACH POJEMNYCH” CZESŁAWA MIŁOSZA. (Recenzenci: Michał Głowiński, Jerzy Słowiński). Lublin 2002. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ss. 252.

Ksiąka Bogusława Grodzkiego po prostu jest – jak deklaruje sam autor – „sprawie absolutnie kluczowej” dla twórczości Miłosza, czyli „opisowi procesu ekspansji wywołanego eseistycznego na pokrewne gatunki i style wypowiedzi” (s. 11). Taka perspektywa ma umożliwić uchwycenie właściwych proporcji między poetyckim a prozatorskim piśmstwem

<sup>11</sup> Por. rozbieżności w pisowni w przekładach zgromadzonych w antologii *Zaniapad i adradzennie. Bielaruskaja litaratura XIX stahoddzia*. Układ, prawn., kamient. U. K a z b i a r u k. Minsk 2001, s. 538–541.

<sup>12</sup> Zob. *Istorija bielaruskoj dooktiabrskoj literatury*. Ried. W. W. Borisienko, Ju. S. Pszirkow, W. A. Czernickij. Minsk 1977, s. 374–375. – A. A. Łojka, *Historija bielaruskaj litaratury. Dakastrycznicki pierjad*. Cz. 1. Minsk 1989, s. 224–226.

<sup>13</sup> Zob. *Symboliści francuscy (od Baudelaire’a do Valéry’go)*. Wybór, wstęp, oprac. M. Jastrun. Wrocław 1965. BN II 146.

<sup>14</sup> Symptomatyczne, że sąsiedztwo innych dwujęzycznych, a nawet trójjęzycznych przekładów klasyków literatur polskiej i rosyjskiej niejako włącza Trzeszczkowską w ich grono. Zob. ostatnie tłumaczenia: A. Puszkina – *Jewgienij Oniegin / Jauhienij Aniehin* (Przeł. A. Kulaszow. Minsk 1999); A. Mickiewicza – *Sonety / Sanety* (Wstęp, przeł. U. Marchel, I. Bahdanowicz. Minsk 1998) i *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie / Pan Tadeusz, ili Poslednij najezd w Litwie / Pan Tadeusz, abo Aposzni najezd u Litwie* (Przeł. S. Mar (właśc.: Aksionawa), P. Bytiel. Minsk 1998).

<sup>15</sup> Wśród obowiązkowych propozycji przekładowych na język białoruski często wymienia się polskich poetów i pisarzy różnych epok, których życie i twórczość wiązały się z terenami dzisiejszej Białorusi (J. Niemcewicz, F. Karpińskiego, J. I. Kraszewskiego, M. Rodziewiczówny). Zob. Z. Dudziuk, *Czas zbierać kamieni*. W zb.: *Pierakład zbliżaje narody*, s. 133–134.

Miłosza i w konsekwencji pomóc w realizacji celu rozprawy, określonego jako zmiana czy raczej dopełnienie wizerunku poety o tak ważną dziedzinę jego twórczości, jaką jest eseistyka.

Wstępne, polemiczne usytuowanie wobec też Michała Pawła Markowskiego, kwestionujących zasadność posługiwania się pojęciem poetyki eseju<sup>1</sup>, z drugiej zaś strony nawiązanie do sformułowanej przez Ryszarda Nycza kategorii sylwiczności<sup>2</sup> zapowiada interesujące ujęcie skomplikowanej problematyki współczesnego eseju.

W rozdziale I, poświęconym analizie eseju *Saligia*, opisuje Grodzki zarówno poetykę gatunku, jak i charakterystyczne dla całej eseistyki Miłosza wątki myślowe. W 18 rozbudowanych punktach omawia bądź sygnalizuje takie kwestie, jak:

1) interdyscyplinarność, swobodna kompozycja i stylistyka eseju, współgrająca z zamierzaniem Miłosza do dyletanctwa rozumianego jako nieskrepowane poruszanie się na pograniczu różnych dyscyplin wiedzy;

2) sceptycyzm jako typowa cecha postawy eseistycznej i jako znamieny stosunek poety do wszelkiej wiedzy i systemów myślowych;

3) skomplikowana forma eseju i odpowiadający jej wymaganiom język autora *Ogrodu nauk*, charakteryzujący się połączeniem przejrzystości i wyszukanej prostoty z wyrafinowaniem artystycznym i intelektualnym;

4) konstrukcja podmiotu;

5) tematyka eseju;

6) znamienna dla eseju perspektywa podejrzliwości wobec uznanych prawd i przekonań;

7) to, co autor rozprawy określa mianem „konceptu eseistycznego”;

8) wymowa ideowa *Saligii*;

9) rola cytatów i przywołań;

10) dialogowy charakter oraz metoda dialektyczna jako „istotny element eseistycznej techniki Miłosza”;

11) wymowa *Saligii* w kontekście innych esejów poety;

12) wątki autotematyczne;

13) różnica między dyskursem naukowym a narracją *Saligii*;

14) specyfika postawy eseistycznej Miłosza;

15) problem spójności semantycznej tekstu;

16) autoironiczny sceptycyzm Miłosza;

17) kreacja podmiotu;

18) wytwarzana przez esej sytuacja komunikacyjna.

W rozdziale II Grodzki skupia się przede wszystkim na portrecie literackim jako składniku dyskursu eseistycznego, zgodnie z przekonaniem, iż w odróżnieniu od innych eseistów Miłosz swobodnie traktuje tę formę, wykorzystując ją m.in. jako element eseju. Badacz podkreśla przy tym, że znamienne dla autora *Rodzinnej Europy* osadzenie portretu w dyskursie autobiograficznym dynamizuje sam portret, ale też niejednokrotnie służy autocharakterystyce bądź autoprezentacji. Wyszedłszy z tych założeń, analizuje Grodzki wybrane teksty Miłosza, pokazując portret jako część dyskursu publicystycznego (*Zniewolony umysł*), jako składnik autocharakterystyki i autoprezentacji (dwa portrety Gombrowicza – w *Podzwonnem* i w *Ziemni Ulro*) oraz element autobiografii intelektualnej (*Rodzinna Europa*).

Kolejne dwa rozdziały książki zajmują rozważania dotyczące Miłoszowej „formy pojemnej”. Punktem wyjścia do prezentacji tego kluczowego zagadnienia jest, z jednej strony, ogólna teza o eseju jako „gatunku czasów kryzysu” (s. 152), a z drugiej – przekonanie,

<sup>1</sup> M. P. Markowski, *Czy możliwa jest poetyka eseju?* W zb.: *Poetyka bez granic*. Red. W. Bolecki, W. Tomasiak. Warszawa 1995.

<sup>2</sup> R. Nycz, *Sylwy współczesne*. Kraków 1996. Właśnie przekonanie o powiązaniu „techniki sylwicznej” ze „sposobem organizacji dyskursu eseistycznego” w twórczości Miłosza jest dla Grodzkiego punktem wyjścia do wyjaśnienia metody pisarskiej autora *Ogrodu nauk*.

że znamienne dla noblisty przełomy artystyczne i światopoglądowe dokonują się nie tylko w poezji, ale też, równolegle, w jego tekstach prozatorskich. W związku z tym Grodzki pokazuje m.in., że powstałe w czasie wojny (a wydane wiele lat później w zbiorze *Legenda nowoczesności*) eseje są na równi z poezją „świadectwem głębokich przeobrażeń wewnętrznych ich autora” i stanowią punkt zwrotny w jego rozwoju intelektualnym i artystycznym. Na płaszczyźnie literackiej zwrot ten – powtarza Grodzki za innymi badaczami – owocuje przekraczaniem wzorców gatunkowych i dążeniem do „formy bardziej pojemnej”, a istotą poszukiwań Miłosza jest próba przekroczenia antynomii poezja–proza, dokonywana przede wszystkim poprzez prozaizację poezji (poezja traktatowa). Według Grodzkiego, powojenne szkice krytyczne o poezji amerykańskiej, zebrane w tomie *Kontynenty*, stanowią przygotowanie do napisania tekstów „bardziej przyjemnych” i na równi z utworami poetyckimi „wyraziście pokazują”, jak wprowadzanie elementów dyskursywnych w obręb tekstu poetyckiego wiedzie autora ku postawie eseistycznej, a sam tekst ku prozaizacji i eseizacji (s. 159). Interpretacja jednego z tych szkiców (*Wprowadzenie do Amerykanów. Rzecz o poezji amerykańskiej*) służy badaczowi jako argument za tym, że najistotniejszą kwestią na omawianym etapie twórczości była dla Miłosza asymilacja treści intelektualnych i etycznych, obiektywizacja i odliroyzowanie poezji. Analiza *Traktatu moralnego* i *Traktatu poetyckiego* ma pokazać, jak zamierzenia te zostały zrealizowane w konkretnych utworach. Zdaniem Grodzkiego (wspartym na znanych tezach Włodzimierza Boleckiego<sup>3</sup>), wspomniane eksperymenty wyprowadzają Miłosza „poza dziedzinę poezji i na samą granicę literatury *sensu stricto*” (s. 177), a formalna hybrydyczność zbliża kompozycję poetycką do swobodnych reguł gatunkowych eseju. Grodzki dodaje nawet, iż wyszczególniane przez innych badaczy znamienne cechy poetyki traktatów Miłosza mogą służyć też do charakterystyki jego esejów, a dążenie do „pojemności” form poetyckich w traktatach uznaje za znamienity zabieg eseizacyjny. Jako graniczny, przełomowy w rozwoju „formy pojemnej” omawia – idąc za innymi badaczami – poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* i określa go mianem kompozycji przejściowej między poematem a sylwą literacką.

Przywołanie istotnych ustaleń na temat sylwy dokonanych przez Skwarczyńską i Nycz<sup>4</sup> służy Grodzkiemu, z jednej strony, do ugruntowania tezy o sylwicznej genealogii i kompozycji esejów Miłosza, z drugiej zaś do wskazania zasadniczych różnic między staropolskimi *silvae rerum* a tekstami poety. Różnice te polegają na połączeniu nowoczesnej kreatywności, kombinatoryczności, metatekstualności z tradycyjną mimetycznością i dialogicznością (s. 198); na wprowadzeniu zasady organizującej pozornie przypadkowy zbiór różnorodnych tekstów (swobodna struktura sylwy jako odwzorowanie złożoności i wielopostaciowości świata); na przeszczepianiu nieuporządkowanej rzeczywistości lasu na obszar ogrodu kultury (s. 214). Grodzki pokazuje również ewolucję kompozycji sylwicznych: opublikowane w 1958 roku *Kontynenty*, złożone z tekstów odmiennych rodzajowo, gatunkowo, tematycznie i stylistycznie, traktuje jako księgę różności, ważne świadectwo pewnego etapu rozwoju pisarza i antycypację kompozycji sylwicznej. Zasadą organizującą jest tu porządek autobiograficzno-chronologiczny, sygnalizowany przez Miłosza już w trójdzielnym układzie książki, odzwierciedlającym ważne etapy w jego biografii. Na tym tle widać odmienną *Ogrodu nauk*, w którym eseista układa teksty w porządku rodzajowym, zmienia dotychczasową postawę dystansu na ton bardziej osobisty, pełen namysłu i medytacji, a we wstępnych rozważaniach wyjaśnia założenia teoretyczne utworu, wychodzące poza ramy jednolitości gatunkowej. Powstające w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku teksty eseistyczne określa badacz mianem późnych sylw i traktuje jako wyraz walki pisarza z własnym wizerunkiem publicznym nobliwego

<sup>3</sup> W. Bolecki, *Proza Miłosza*. W: *Pre-teksty i teksty*. Warszawa 1998.

<sup>4</sup> S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych bloku sylwa*. W: *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1970. – Nycz, *op. cit.*

starca i autorytetu moralnego (s. 216) oraz jako próbę autointerpretacji. Kolejne książki Miłosza – *Abecadło*, *Inne abecadło* oraz *Pieska przydrożnego* – uznaje natomiast za najbardziej osobiste teksty i omawia kolejno jako swoistą, wykorzystującą zalety popularnej i otwartej formy odmianę opowieści autobiograficznej o życiu autora, ukazaną poprzez spotkania z ludźmi czy z utworami, oraz jako rodzaj summy literackiej. W każdym z tych utworów Miłosz sytuuje się na granicy współczesności i czasu wspomnieniowego.

Oscylujące wokół poszczególnych książek rozważania prowadzą Grodzkiego do idącej za rozpoznaniem Nycza i jego koncepcją „bio-grafii”<sup>5</sup> konstatacji, że pojęcie Miłoszowej „literatury budującej” trzeba rozumieć dwojako: jako wyraz zaufania poety do pozytywnego oddziaływania dzieł literackich, a także „jako budowanie siebie poprzez dzieło” (s. 236). Podsumowując, badacz stwierdza, iż eseizm Miłosza stanowił nie tyle przejaw zgodności formy literackiej ze strukturą osobowości pisarza, ile rezultat działań zmierzających do zapanowania nad chaotycznym nadmiarem materii literackiej oraz nad siłami emocji i wyobraźni (s. 240).

Podjęta przez mnie próba streszczenia rozprawy Bogusława Grodzkiego miała na celu uchwycenie podstawowych kierunków i dróg, którymi podąża autor, oraz wydobycie spośród licznych sformułowań i konkluzji tez zasadniczych dla projektu badawczego. Nie było to – jak się okazało – zadanie proste, przyjęta bowiem przez Grodzkiego metoda, polegająca na analizie zawartości problemowej przywoływanych tekstów Miłosza poprzez pryzmat ich formy, nadającej ostateczny sens wypowiedzi, przynosi interesujące efekty (np. w analizach portretów literackich czy ostatnich książek Miłosza), ale też prowadzi do utrudniającej lekturę dygresyjności, hybrydyzacji naukowego wywodu. Próba pogodzenia dwóch porządków: teoretycznego i interpretacyjnego, przynosi nie zawsze korzystne rezultaty. Autor ryzykownie balansuje między „poetyką eseju” a „ideą eseizmu” (pojmowaną – za Musilem – jako projekt intelektualno-duchowy), „dyskursem eseistycznym” i „postawą eseistyczną” (w Miłoszowym rozumieniu eseju nie jako formy, lecz jako postawy filozoficznej). Niejednokrotnie nawet w trakcie tego samego toku myślowego łączy perspektywę wewnątrztekstową, zmierzając do nakreślenia poetyki gatunku, i zewnętrzną – pokazując strategię pisarską, postawę eseistyczną, jak również oczekiwania odbiorcze, konteksty ogólnoliterackie czy kulturowe aż po „kulturotwórczą funkcję pisarstwa o charakterze eseistycznym” (s. 22). Pisze o Miłoszu jako artyście i o Miłoszu jako człowieku, a także o recepcji jego utworów. Na koniec rozważa nawet kwestie moralnego przesłania twórczości autora *Ziemi Ulro* (s. 238).

Jedną z ważkich (i nieuniknionych) reperkusji takiego przemieszania porządków są – jak się wydaje – liczne niekonsekwencje. Pojawiają się one już w punkcie wyjścia: autor informuje najpierw, że „najgłębszą istotą twórczości Miłosza” jest kontestacja uznanych konwencji literackich, podziałów gatunkowych itp. (s. 12), a następnie pisze o znamiennej dla niego umiejętności godzenia tendencji nowatorskich i zachowania koniecznych więzi z tradycją. Deklaruje, że nie będzie się zajmował wyznacznikami gatunkowymi eseju, lecz przeciwnie: zamierza się poruszać po gatunkowych obrzeżach, eksponując te elementy twórczości noblisty, które naruszają istniejące reguły eseju, a jednocześnie za główny cel pracy stawia sobie „opisanie konstytutywnych elementów poetyki Miłoszowskiego eseju” (s. 16). Zresztą następujący tuż po tych deklaracjach rozdział I książki jest temu właśnie zagadnieniu poświęcony. Dalej skupia się Grodzki na szczegółowym przedstawieniu charakterystycznych, jego zdaniem, gatunkowych i światopoglądowych wyznaczników eseju, by zaraz potem oświadczyć, że najważniejsze są „esej, eseiczność i eseizm”, funkcjonujące w twórczości Miłosza na prawach kategorii ponadgatunkowych i ponadrodzajowych.

Kolejnym, także związanym z sygnalizowanymi przez mnie zagadnieniami mankamentem tego szeroko zakrojonego spojrzenia badawczego na eseistyczną twórczość Miłosza jest nieprecyzyjność pojęć, którymi posługuje się autor (widoczna przede wszystkim w za-

<sup>5</sup> R. Nycz, *Bio-grafia idei*. W: *Sylwy współczesne*.

stosowaniu pojęć eseju oraz sylwy, wraz z którą pojawiają się takie określenia, jak idea sylwy, technika sylwiczna, metoda sylwiczna czy sylwa jako „coś w rodzaju literackiego narzędzia komunikacji” – s. 214), brak konsekwencji terminologicznej i koncepcyjnej, a przy tym nadmiar informacji i refleksji niekoniecznie związanych z głównym tokiem wyводу.

Najwięcej wątpliwości budzi pierwszy rozdział książki – ze względu na niejasny porządek wyводу, niezbyt zrozumiałe założenia podziału na poszczególne części, przemierzanie różnych perspektyw i kryteriów, niejasności, powtórzenia (wszystko to ujawnia się zwłaszcza w podjętej przeze mnie próbie zreferowania materiału zawartego w poszczególnych częściach tego rozdziału). W niektórych miejscach autor omawia poetykę eseju Miłosza, w niektórych zajmuje się dokładnym przedstawieniem treści i wymowy ideowej utworu; w innych wreszcie ogólnymi poglądami Miłosza, wartościowaniem itp. Z jednej strony, reguły poetyki eseju (a Grodzki deklaruje wiarę w istnienie owych reguł) są punktem wyjścia do interpretacji *Saligii*, z drugiej – przeciwnie: elementy tego właśnie utworu służą jako przykład znamienych dla poetyki eseju cech. Można odnieść wrażenie, że to nie analiza utworu stała się podstawą rozważań Grodzkiego, ale że w pochodzące z różnych źródeł (budowane na podstawie różnych kryteriów) definicje i tezy dotyczące poetyki eseju wpisuje badacz własne uwagi na temat przedmiotu analizy.

Wątpliwości budzą również niektóre opinie Grodzkiego: deklaracje o istnieniu uchwytnych wyznaczników eseju stoją, w moim przekonaniu, w pewnej sprzeczności z pojmowaniem twórczości eseistycznej Miłosza jako formy autobiografii i autokreacji (s. 15). Trudno też zgodzić się z twierdzeniem, iż „zwraca się eseista do każdego przeciętnie wykształconego człowieka w sposób dlań przystępny i zrozumiały” (s. 21). Tak postrzega Grodzki konsekwencje „dyletanctwa” autora *Ziemi Ulro*, wydaje się jednak, że nieufność wobec konwencjonalnych sądów i stereotypowych poglądów, poruszanie się po obszarze wielu dyscyplin, łączenie wiedzy i doświadczenia, sceptycyzm poety stawiają potencjalnemu odbiorcy wysokie wymagania intelektualne. Ta znamienna cecha eseju przyczyniła się do nobilitacji gatunku w literaturze XX-wiecznej, do uznania go za prestiżowy, elitarny, wyrafinowany. Zresztą sam Grodzki zaprzecza swemu stwierdzeniu, pisząc w innym miejscu, iż Miłosz oczekuje od czytelnika wysiłku intelektualnego oraz kompetencji lekturowych (s. 62, 215).

Nie potrafię też rozwikłać stanowiska autora książki w kwestii wzajemnych relacji sylwy i eseju. Pojawiające się w rozdziale I uwagi na temat sylwy jako prototypu eseju prowadzą do wskazania wzajemnych podobieństw i do konkluzji, iż można traktować esej jako szczególną odmianę tekstu sylwicznego. Co więcej, autor uważa, że „otwarta kompozycja eseju jest strukturą sylwiczną *par excellence*”, a „esej, jako element sylwy, jawi się jako jej *pars pro toto*” (s. 57). W innym miejscu pisze Grodzki o metodzie eseistycznej, która – zastosowana do kompozycji typu *silva rerum* – prowadziła twórczość Miłosza „ku rozluźnieniu spójności na płaszczyźnie narracyjnej i retorycznej” (s. 190), a w jeszcze innym o sylwiczności jako jednym z trzech podstawowych, obok autobiografizmu i portretu, wyróżników gatunkowych eseistyki Miłosza (s. 66). Natomiast podjęte w rozdziale IV rozważania wskazują na formalne różnice między sylwą a esejem oraz na ich odmienną pozycję w hierarchii gatunków i prowadzą do określenia omawianych tekstów Miłosza mianem sylw (s. 198). Czy to oznacza, że według Grodzkiego prozatorskie utwory autora *Ogrodu nauk* winniśmy nazywać sylwami, a nie esejami? I jak odnieść to przekonanie do tytułu rozdziału (*Sylwa jako „forma bardziej pojemna”. Sylwa jako prototyp eseju*) oraz do ostatniego, podsumowującego zdania, w którym wskazując na podwójne znaczenie Miłoszowego określenia „literatury budującej”, Grodzki przypomina Montaigne’owską formułę eseizmu jako budowania siebie poprzez dzieło? Jak rozumieć te sformułowania w odniesieniu do podsumowującego całą książkę zakończenia, gdzie autor jeszcze raz przywołuje kwestie eseizmu, technik eseistycznych itp. oraz podkreśla, że uprawianie eseju było dla Miłosza jedną z form samokontroli artystycznej?

Książka *Tradycja i transgresja* wydaje się najciekawsza tam, gdzie Grodzki rezygnuje z uogólniających tez i skupia się na rozważaniach dotyczących poszczególnych książek Miłosza, zwłaszcza ostatnich, ale tu z kolei pojawia się poczucie niedosytu – w natłoku różnych zagadnień brakuje miejsca na głębsze analizy tych właśnie utworów. Zamiar powiedzenia „wszystkiego o wszystkim” zaowocował rozdziałami tylko – siłą rzeczy – sygnalizującymi pewne kwestie, spowodował, że niekiedy wywód nabiera charakteru krytycznoliterackiego, że autor napomyka tylko o różnych możliwościach czytania, perspektywach interpretacyjnych, nie spełnia jednak rozbudzonych oczekiwań. Również bardzo interesujące, idące tropem rozpoznania Nycza rozważania na temat topiki tekstów Miłosza zatrzymują się (z konieczności) na poziomie inspirujących sugestii. Przestrzenne odniesienia w tytułach książek eseistycznych (interpretowane przez Grodzkiego jako odautorski sygnał przyjęcia całościowej, globalnej perspektywy opisu rzeczywistości oraz jako znak usytuowania autora na zewnątrz obserwowanego i opisywanego świata), a także topika lasu, ogrodu, księgi to zagadnienia warte osobnego rozpatrzenia. Na uwagę zasługuje też uwypuklenie podmiotowej kreacji Miłosza jako „gospodarza” (w ujęciu Grodzkiego – „gospodarza sylwy”, s. 206) oraz znamiennej dlań nierozzerwalnego spłotu wątku intelektualno-literackiego z osobistym. Istotna jest również konsekwencja, z jaką Grodzki pokazuje, że ewolucja twórczości Miłosza przebiegała równoległe i w poezji, i w prozie od tuż powojennych polemik z tradycją romantyczną, poprzez poezję traktatową, aż po odmianę kompozycji typu *silva rerum* (s. 159). Źródeł owych przemian upatruje Grodzki w charakterystycznej dla noblisty i stopniowo narastającej w jego twórczości „swoistej dychotomii, polegającej na połączeniu klasycyzmu postawy z antyklasycyzmem formy” (s. 159). Dążenie do prostoty i jasności wypowiedzi to – zdaniem badacza – wyraz zaufania Miłosza do opisowych, dyskursywnych i poznawczych możliwości mowy (s. 23), stawiającego go w opozycji do XX-wiecznych praktyk artystycznych. Stąd u Grodzkiego mocne akcentowanie antyawangardowej postawy autora *Ziemi Ulro* w poszukiwaniach odpowiedniego języka poezji. A także – godne uwagi – podkreślanie mimetycznego charakteru sylw Miłosza w odróżnieniu od kreacionistycznych zabiegów, które dominują w przywoływanych m.in. w badaniach Nycza sylwach współczesnych (s. 232).

Bogusławowi Grodzkiemu nie udało się jednak – jak sądzę – znaleźć jakiegoś nowego, frapującego klucza do eseistyki Miłosza. Badacz nie wychodzi zbyt daleko poza kluczowe interpretacje Błońskiego, Boleckiego i Nycza oraz poza – słuszne, oczywiście – konstatacje o znamionym dla Miłosza zespoleniu dwóch planów: literacko-intelektualnego i osobistego. Podobnie rzecz ma się z uwagami na temat językowej „przejrzystości” esejów, wynikającej z oszczędnego stosowania figur stylistycznych i dążenia do jasności wypowiedzi, oraz na temat wyrafinowanej konstrukcji artystycznej i intelektualnej, często meandrycznego, obfitującego w dygresje toku wywodu. W kontekście tych rozważań ujawnia się znacząca w książce Grodzkiego nieobecność Stanisława Brzozowskiego (wspomnianego marginesowo dwa razy w formie przytoczenia wypowiedzi Miłosza) oraz *Legend nowoczesności* jako dwóch istotnych punktów odniesienia (intelektualnej i duchowej inspiracji – w pierwszym przypadku; świadectwa podejmowanych prób pisania o świecie – w drugim).

Mam wrażenie, że niemało ciekawych i inspirujących uwag Grodzkiego po prostu ginie w natłoku skojarzeń, dygresji i refleksji. Konsekwencją tego natłoku jest hybrydalna kompozycja, co rozprawie naukowej raczej szkodzi niż pomaga, sprawia bowiem, że jej odbiór staje się kłopotliwy i że trudno uchwycić zasadnicze myśli autora. To, co się udało w książce Błońskiego – pełnej bogactwa, nieznoszących się sprzeczności, fluktuacji i wieloperspektywicznego ujęcia, pisanej bez klasyfikacyjnych pokus oraz z perspektywy wieloletniego obcowania z twórczością i z samym Miłoszem<sup>6</sup> – nie mogło się

<sup>6</sup> J. Błoński, *Miłosz jak świat*. Kraków 1998.

uda w księce Grodzkiego, opartej na rozpoznaniach Boleckiego, Głowińskiego i Nyczki oraz konstruowanej z zamiarem wyjaśnienia i uporządkowania twórczości autora *Rodzinnej Europy*.

Choć autor w zakończeniu tłumaczy (s. 238), dlaczego dał się zwieść pokusom dygresyjno-cyfrałowym (i może na te „pokusy” zrozumiemy), to trzeba zauważyć, że nie wpłynęły one korzystnie na tok wyводу. Gdy sprzeczności konstytuują wielkie, bogate, wielostronne dzieło Miłosza, pojawiają się w rozpoznaniu badawczym owej twórczości, nie sprzyjają jej - deklarowanemu przez Grodzkiego - uporządkowaniu.

Dorota Kozicka

Regina Lubas-Bartoszyńska, PISANIE AUTOBIOGRAFICZNE W KONTEKSTACH EUROPEJSKICH. Katowice 2003. „Śląsk” – Wydawnictwo Naukowe, ss. 212.

1

*Między autobiografią a literaturą* – tak zatytułowana była książka Reginy Lubas-Bartoszyńskiej z roku 1993. Tytuł ten mógłby stanowić zarazem w ogóle określenie problematyki badawczej podejmowanej przez tę autorkę od lat ponad 20. Warto przypomnieć, że jej rozprawa *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej* z roku 1983 była jedną z pierwszych w Polsce prac poświęconych szeroko rozumianej autobiografii. *Pisanie autobiograficzne w kontekstach europejskich* pokazuje natomiast rozległość zainteresowań autorki (przestrzeń między autobiografią a literaturą coraz bardziej się tu rozszerza) i zarazem zmiany dokonujące się w jej pracach w ostatnich latach.

Po pierwsze, mamy tu przejście od zainteresowania wyłącznie tekstami literackimi o charakterze autobiograficznym (np. powieścią autobiograficzną) bądź tekstami autobiograficznymi literatów (np. pamiętniki pisarzy krakowskich dotyczące okresu międzywojennego czy *Dzienniki Żeromskiego*) do zainteresowania wypowiedziami autobiograficznymi nieliteratów. Poświadczono to zostało dwiema książkami z lat dziewięćdziesiątych: *Wielogłos pamiętnikarski. Pisać o sobie – dla siebie* (1994) oraz *Sukcesy i gorycze. O „historiach życia” polityków polskiej opozycji antykomunistycznej* (1998). Wstęp do pierwszej z nich został teraz przedrukowany w omawianym tomie. Po drugie, *Pisanie autobiograficzne* zaświadcza wzrastające zainteresowanie Lubas-Bartoszyńskiej dziennikami jako specyficznym gatunkiem autobiograficznym. Przy czym w książce znajdziemy nie tylko teksty o dziennikach pisarzy, ale także, a ma to związek ze wspomnianą przed chwilą zmianą akcentów, o dziennikach antropologów oraz ogólne rozważania o tym, co „powiedziane i niewypowiedziane w dziennikach” – jak brzmi tytuł jednego z rozdziałów. Po trzecie wreszcie – omawiana książka świadczy, jak olbrzymią rolę odgrywają dla autorki koncepcje Philippe’a Lejeune’a. Trzeba tu podkreślić, że do znajomości tych koncepcji w Polsce przyczyniła się w bardzo dużym stopniu właśnie Regina Lubas-Bartoszyńska – poprzez przywołania i omówienia tekstów autora *Paktu autobiograficznego* w swoich pracach, tłumaczenia jego artykułów, wreszcie poprzez redakcję pierwszej książki Lejeune’a po polsku, zatytułowanej *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii* (2001). I od tej ostatniej kwestii właśnie rozpoczynamy.

2

Philippe’owi Lejeune’owi został w najnowszej książce Lubas-Bartoszyńskiej poświęcony osobny tekst, w którym nazywany jest on „fundatorem nowoczesnej myśli o autobiografii”. Pierwotnie tekst ten ukazał się jako wstęp do *Wariacji na temat pewnego paktu*. Omówione zostały w nim obszernie sposoby rozumienia najważniejszych kategorii, jakimi Lejeune się posługuje, i ich kolejne korekty na przestrzeni niemal 30 lat. Chodzi tu przede