Nr indeksu 337414
PL ISSN 0867-0633

teksty DRUGIE

„BO W ŻYJĄCYCH JĘZYKU NIE MA NA TO GŁOSU"

z treści:

Edward Balcerzan
Niewyrażalne czy nie wyrażone?
Maria Delaperrière
Fragment i całość, czyli dylematy niewyrażalności
Bronisław Świderski
Dostojewski Gombrowicza
Anna Wierzbicka
Moje podwójne życie: dwa języki, dwie kultury, dwa światy
Edward Możejko
Dwa warianty niewyrażalności
Richard Rorty
Dekonstrukcja

Cena 8,00 PLN

3

(45) 1997

„Teksty Drugie" są kontynuacją dwumiesięcznika **„Teksty"**
wydawanego w latach 1972-1981 i zawieszonego w stanie wojennym

Redaguje Kolegium:
Ryszard Nycz (redaktor naczelny)
Anna Nasiłowska (zastępca redaktora naczelnego)
Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski,
Zdzisław Łapiński, Adam Makowski,
Marta Zielińska

Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

Stale współpracują:
Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak,
Jan Błoński, Tomasz Burek,
Michał Głowiński, Czesław Hernas,
Janusz Sławiński

Adres redakcji:
00-330 Warszawa, Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pokój 128
Tel.: 826 52 31 w. 101

Numer zrealizowano przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki

Skład i korekta komputerowa:
Jolanta Pankowska

Korekta:
Teresa Winek

Łamanie i korekta szpaltowa
na podstawie gwarantowanego przez Redakcję zapisu komputerowego
Wydawnictwo IBL PAN
Helena Dziurnikowska i Krystyna Petryk

Druk i oprawa
Wrocławska Drukarnia Naukowa
Wrocław, ul. Lelewela 4

Nr indeksu 337414
PL ISSN 0867-0633

teksty DRUGIE 3 1997
Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN
TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Trzy trudne pojęcia

Niewyrażalność? To bardzo intrygujące! – zapewne wiele osób tak zareagowało na wieść o organizowaniu konferencji pod tym hasłem. Ten pomysł można by jednak połączyć z innymi, też z ostatnich kilku lat. W Warszawie odbyła się na przykład konferencja o szybkości (referaty są już dostępne w książce). A nasza redakcja całkiem niedawno za główny temat numeru obrała kategorię wzniosłości.

Niewyrażalność, szybkość, wzniosłość – na pierwszy rzut oka może nic tych haseł nie łączy. Wszystkie – intrygują, a zestawione razem – zastanawiają. Nagle pojawiły się w obiegu hasła dotąd nie wysuwane na pierwszy plan. Dzieje się tak nie z inicjatywy jakiegoś jednego środowiska, lecz wielu różnych grup i osób, których myśli biegną widać podobnymi drogami. Bo coś jednak wynika z owej trójcy, poza tym że da się z nich zmontować kilka cudacznych określeń jak „niewyrażalnie wzniosła szybkość" albo „szybka i wzniosła niewyrażalność".

Wszystkie hasła przypominają kategorie estetyczne, ale spoza typowego repertuaru, ustalonego i używanego przez autorów podręczników. Wiadomo, jak wygląda zestaw pojęć estetyki: piękno, przeżycie estetyczne, wartość estetyczna, forma, dzieło. Literaturoznawcy rzadko korzystają

z tych terminów, bo określenie dzieła „jako takiego", dzieła w ogóle, niewiele daje, gdy przechodzimy do lektury konkretnego utworu. Estetyka filozoficzna i literaturoznawstwo rozeszły się nawet tam, gdzie powinny się stykać. Mają wspólne zainteresowania, ale pozostają oddzielne.

Żadna z kategorii naszej trójcy nie określa z góry postawy metodologicznej, zachęca jednak wyraźnie do wychylenia się poza kanoniczne ujęcia. Nie wymusza zastosowania postmodernizmu, ale jednak delikatnie to sugeruje, pokazując trudne tematy, które mogą być rozjaśnione, gdy sięgniemy po tę lub inną myśl Derridy, Lyotarda czy de Mana. Nie, żeby od razu po całość... Można to robić trochę nieśmiało i dużo mniej deklaratywnie niż gdyby hasłem stała się „różnica" czy „dekonstrukcja".

Jeśli „a" to „b". Jeśli „różnica" to Derrida, ale jeśli „niewyrażalność" to – nie wiadomo. I o to chodzi.

Inaczej dzieje się w języku współczesnej polityki. Zaczęły już obowiązywać pewne wyraziste kody – i na przykład zwolennika konstytucji odróżniamy od jej przeciwnika po pierwszych słowach, choćby poruszał tematy dalekie od ustawy zasadniczej. Pojawiły się słowa-klucze, takie jak „prawa naturalne", „wartości" czy „ochrona życia". Kto nie wie, że właściwie nie trzeba dociekać istotnego sensu tych wyrażeń, tylko od razu stosować indukcję i to dość daleką, może nie zrozumieć w ogóle, o czym mowa i dlaczego rozmówcy tak bardzo się kłócą.

Literaturoznawstwo, całe szczęście, nie przypomina polityki. Hasła są otwarte i służą do otwierania nowych pól, wyróżniania zjawisk dotąd nie opisanych, a nawet nie dostrzeżonych.

Żadnego z trzech haseł nie da się zastosować w praktyce za pomocą czysto tekstowych kategorii. Niewyrażalność, jak wiadomo, z definicji nie wyraża się wcale, a w praktyce – jakoś daje o sobie znać, bo inaczej skąd byśmy o niej wiedzieli. Szybkość może być jakoś w tekście wyrażana, ale różnie: a to przez opis, a to przez rytm, a to przez deformację zdania, ale to bynajmniej nie wyczerpuje znaczenia tego tematu, bo w grę wchodzą też procesy i sposoby następowania zmian. A co to jest wzniosłość? Ma ona oczywiście bogatą tradycję, i to bardzo szacowną, bo sięgającą starożytności, ale od dwustu lat nikt się tak bardzo nią nie zajmował. Traktowano ją raczej jako zabytek, czy – w najlepszym razie – część ekspresywnego i mało precyzyjnego języka krytyków literackich „z bożej łaski", takich co to sławią też „talent", a na poparcie własnych tez mają tylko argument „dobrego gustu".

Nasza trójca jest więc sygnałem przewartościowań w najnowszej nauce o literaturze, a zarazem – sygnałem niechęci do twardego definiowania swojej postawy. Nie jest na pewno trójcą kanoniczną i być może zestaw dałoby się poszerzyć. Muszę przyznać, że myślałam nad tym długo, ale efekty nie zadowoliły mnie do końca.

Być może warto by wyciągnąć z lamusa stosowność (decorum), tym bardziej że tą właśnie kategorią posłużył się Michał Głowiński w analizie współczesnego języka publicznego. Zauważył wiele niestosowności, czyli naruszeń dobrego obyczaju, a także panujące wokół niechlujstwo językowe. Niektórych już nie dziwi, gdy człowiek po studiach posługuje się artykulacją, która świadczy albo o poważnym uszkodzeniu mózgu, albo o przestawaniu wśród ludzi częściej trzymających w ręku jakieś niebezpieczne narzędzia niż pióro czy książkę. Jeśli jednak nas to razi, dajemy żywy dowód, że decorum istnieje. W literaturze dwudziestego wieku „stosowność" zawsze była traktowana jako norma, którą trzeba łamać i ograniczenie do przekroczenia. Prawdopodobne więc, że sam problem powinien się pojawić w zaprzeczeniu, pod postacią „niestosowności".

Czy warto zastanowić się nad chaosem, a może – entropią w dziele? Albo – postawić pytanie o pierwotność? Bo pewne jest tylko to, że same pytania powinny być trudne, otwarte i nie sugerujące ani odpowiedzi, ani sposobu dochodzenia do nich.

„Niewyrażalność" to bardzo dobre hasło: można mówić o Bogu lub o seksie. Żaden z tych tematów nie jest uprzywilejowany, a mogą być jeszcze inne – natura lub głębie „ja", śmierć, narodziny, metafory, parabole i symbole. Można by nawet powątpiewać w sens zagadnienia „niewyrażalności", choć podczas konferencji w Międzyzdrojach nie pojawił się chyba żaden skrajny neopozytywista. Ale nawet gdyby pojawili się Wittgenstein i Carnap (niekoniecznie we własnej osobie), chyba wysłuchano by ich z szacunkiem i uwagą. Tym bardziej, że tak do końca nie wiadomo, co by z tego mogło wyniknąć.

Różne użycia słowa w poezji zmusiłyby chyba do kapitulacji największego zwolennika normatywizmu. W wierszu pojawia się nie istniejące, a nawet może być piękne – w „Studium przedmiotu" Herberta „najpiękniejszy jest przedmiot / którego nie ma". W przemówieniu noblowskim Wisława Szymborska mówiła o niewiedzy, a w wierszu „Niektórzy lubią poezję" pisała: „A ja nie wiem i nie wiem i trzymam się tego / jak zbawiennej poręczy". Mówienie o niewyrażalności ma sens, nawet jeśli

nie wiadomo jak ją zdefiniować i jeśli różne propozycje wiodą w odmiennych kierunkach.
Język literaturoznawstwa przypomnina coś w rodzaju wzorowego „porozumienia ponad podziałami". Różnice nie powodują wściekłych ataków, przeciwnie – budzą zaciekawienie.

Anna Nasiłowska

Szkice

Edward Balcerzan

Niewyrażalne czy nie wyrażone?

Niepoznawalne, niewyobrażalne, nieprzekładalne. Pojęcia te – podobnie jak n i e w y r a ż a l n e – są powiadomieniami o aktywności duchowej człowieka, która co prawda kończy się porażką (epistemologiczną, imaginacyjną, translatorską, autorską), ale jest to porażka honorowa, bo – uwarunkowana okolicznościami, na które nie mamy wpływu.[1] Kto akceptuje sens powyższych pojęć (należą one do porządku aksjologicznego i w związku z tym mogą być przez niektóre systemy odrzucane jako bezsensowne), ten zakłada, iż porażki owe wynikają z obiektywnych praw natury. Mówiąc o n i e p o z n a w a l n y m mamy na myśli niedostępne dla nas bezkresy – wyznaczone przez naturę Bytu. Gdy czujemy nieznośną bliskość n i e w y o b r a ż a l n e g o – jego źródłem wydaje się także natura (neurofizjologia mózgu). Ilekroć tłumacz styka się z idiomem i wszelkie rozwiązania translatorskie ocenia jako niewierne wobec pierwowzoru, upokorzenie n i e p r z e k ł a d a l n o ś c i ą to dla niego rezultat niezgodności języków i kultur, które z punktu widzenia użytkownika mowy stawiają opór równy oporom natury.

---

[1] Niekiedy – co podkreślano w kilku referatach XXVI Konferencji Teoretycznoliterackiej pt. „Literatura wobec niewyrażalnego" (Międzyzdroje, wrzesień 1996) – porażka komunikacyjna zostaje przedstawiona jako sukces autora, który oto odważył się dojść aż do granic wyrażalności i niewyrażalności.

Podobnie kształtuje się znaczenie n i e w y r a ż a l n e g o. Koresponduje ono z n i e p o z n a w a l n y m, n i e w y o b r a ż a l n y m i n i e p r z e k ł a d a l n y m, a także z analogicznymi sygnałami granic możliwości człowieka. Niewyrażalność to awaria komunikacyjna. To – metaforycznie mówiąc – bunt materii: odmowa semiozy, gdy albo wcale nie dochodzi do przekształcenia rzeczy w znak, albo znak nie odsyła do pożądanych kontekstów, albo wreszcie odsyła w sposób, który już to nie satysfakcjonuje nadawcy, już to okazuje się nie do pojęcia dla odbiorcy.

Chciałbym opisać najprostsze wzruszenie
[.....]
ale nie jest to widać możliwe

– czytamy w wierszu Zbigniewa Herberta.[2] Te dwa wersy chcę potraktować jako model zajmującej nas tu sytuacji komunikacyjnej. Przekonanie o nieistnieniu takich form komunikacji literackiej, które spełniałyby wszelkie „zachcianki" nadawcze – służąc wiernie przekazowi pożądanych treści – znajdziemy w licznych szkołach literaturoznawczych. Romana Ingardena teza o schematyczności „budowli" literackiej oraz „miejscach niedookreślenia" – połyskujących na kolejnych kondygnacjach tej budowli; Jurija Łotmana twierdzenie o modelującym charakterze literatury, a także o powoływaniu przez tekst – obszaru „nietekstu", to teoretycznoliterackie konsekwencje przeświadczenia, iż u podstaw bytowych sztuki słowa muszą funkcjonować mechanizmy ograniczające transmisję znaczeń. Coś, co stanowi s c h e m a t (Ingarden) czy m o d e l (Łotman) rzeczywistości, z istoty rzeczy jest od rzeczywistości – postrzeganej przez człowieka – uboższe. Jest nieodzowną redukcją: *sui generis* litotą świata. „Niewyrażalne" to tyle co wyrażone nie w pełni, wyeliminowane przez kod literacki – na moment, nie bezpowrotnie. Na tym tle Ingardenowe „niedookreślenie" można rozumieć jako specyficzną postać literackiej „niewyrażalności" świata – w mnogości zjawisk i wielorakości cech. Podobnie Łotmanowy „nietekst": ów twór dialektyki komunikacyjnej, negatywny człon opozycji, potrzebny jak czerń bieli, jak cisza głosowi, jest, zdaniem tartuskiego uczonego, postrzegany jako obszar semantycznego chaosu. Wartością stworzoną

---

[2] Z. Herbert *Chciałbym opisać*, z tomiku *Hermes, pies i gwiazda*, w: *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982, s. 55.

przez pisarza okazuje się nie tylko tekst (co oczywiste), ale także każdorazowy „nietekst" – sytuujący się w coraz to innych „otchłaniach" niewyrażalnego, które – jak nieświadomość jednostkowa wedle Freuda czy nieświadomość zbiorowa wedle Junga – są tyleż „odkryciami", co i w y n a l a z k a m i kultury. Analogiczny mechanizm ma na myśli Gennadij Ajgi, gdy powiada: „Tak – i milczenie, i ciszę można t w o r z y ć: jedynie – Słowem"[3].

Również inne orientacje literaturoznawcze konstytuując wizje sztuki słowa – konfrontują ludzkie doświadczenia z możliwościami (a więc także z niemożliwościami) ich wyrazu za pośrednictwem struktur literackich. Badacz, który sądzi, iż literatura stanowi emanację mitu, mapę archipelagu archetypów, lub sposób uprawiania metafizyki, będzie szukał dramatu niewyrażalności tam, gdzie kończy się wiedza, a zaczyna wiara, gdzie kończy się znane, zaczyna nieznane: *sacrum*, transcendencja, tajemnica.

Z kolei badacz, który w polu obserwacji pragnie mieć przede wszystkim systemy kultury, będzie pojmował – w ślad za Lessingiem – niewyrażalność jako daremność przekładu intersemiotycznego, czyli niezdolność powtórzenia efektu malarskiego w muzyce, muzycznego w literaturze, literackiego w rzeźbie *etc.*

I wreszcie, lingwistyczne orientacje w teorii literatury, rozwijające idee semantyki Humboldta, mają wystarczająco dowodów, iż co bywa wyrażalne w jednym, często nie da się nijak wyrazić w innym języku naturalnym; podobnie funkcjonują mechanizmy selekcji w „językach" wewnętrznych literatury (w jej systemach gatunkowych, stylistycznych itp.).[4]

Teoretycznoliterackie idee niewyrażalnego są złączone wspólnym założeniem, iż na wymaganym poziomie ogólności aktorami zdarzeń komunikacyjnych muszą pozostać idealizacje, nie ludzie lecz role, nie żywe biografie lecz atrapy niedolne do pisarskich błędów czy lekturowych uchybień, ani do zachowań naiwnych lub niepoczytalnych.

Z chwilą przejścia od teorii do historii literatury stajemy wobec potoku żywiołów; to już nie system, lecz ruch; nie *langue* lecz *langage* sztuki

---

[3] G. Ajgi *Poezja – jako – Milczenie. Luźne notatki do tematu*, przeł. W. Woroszylski, „Arkusz" 1995 nr 1, s. 9.

[4] Na selektywny aspekt systemów literackich zwracał uwagę Jerzy Faryno, m.in. w artykule *O języku poetyckim*, „Pamiętnik Literacki" 1972 z. 2.

słowa; to – nieprzewidywalność, którą tak sugestywnie opisywał Michaił Bachtin. Spór o wyrażalne i niewyrażalne stanowi tu jeden z najpotężniejszych nurtów. Jego rozległości i głębi nie ogarniemy bacząc jedynie na figury słowa i pomijając figury myśli. Kwestia niespełnień komunikacyjnych pojawia się przy okazji pytań formułowanych za pomocą pojęć rozmaitych (jedną z wielkich peryfraz zajmującego nas sporu są np. dylematy *m i m e s i s*). Obok manifestacji jawnych, zawartych w programach pisarskich, komentarzach krytycznoliterackich i refleksjach autotematycznych np. szkoły symbolizmu czy poezji lingwistycznej, w grę wchodzą wpisane w tekst scenariusze zachowań odbiorczych, a także obyczaje percepcyjne – dominujące w danej epoce. Ów spór – jako zjawisko historycznoliterackie – tym jeszcze się odznacza, że nie argumenty merytoryczne (w każdym razie nie tylko one) są w nim najbardziej aktywne, lecz – sezonowe emocje, „filozofie przypadku", radosne utopie, racje partykularne, ideologiczne. We współzawodnictwie koniunktur liczy się to, co w danym k r ę g u k o m u n i k a c y j n y m – w danym momencie diachronii literackiej – u c h o d z i z a w y r a ż a l n e i n i e w y r a ż a l n e.

Nim zostaną dokonane szczegółowe ekspertyzy i podjęte stosowne działania pisarskie, musi dojść do rozstrzygnięcia kwestii, czy w spór o niewyrażalność warto się angażować. Tylko niektóre konwencje są przychylne tej problematyce; bywa to zresztą nierzadko – jak np. w twórczości Herberta – przychylność epizodyczna. Z tezy, iż „najprostszego wzruszenia" nie da się opisać „jednym wyrazem / wyłuskanym z piersi jak żebro", wcale nie wynika, iż żadnej z innych, własnych prób dotarcia do „najprostszych wzruszeń" nie oceni on jako udanej.

Utrzymywać, iż niewyrażalność jest problemem zasługującym na uobecnienie, to tyle co mieć pewność, iż teksty literackie są – tekstami. Czyli: coś znaczą w odniesieniu do świata; mają własną semantykę; informują nie tylko o rzeczywistości fikcjonalnej – całkowicie spełniającej się w porządkach słowa, – ale także przekazują wizerunek rzeczywistości zewnętrznej wobec dzieła (historycznej, socjalnej, prywatnej, empirycznej, transcendentnej, onirycznej, imaginatywnej, psycho- czy parapsychologicznej, itd.): d o ś w i a d c z a n e j n i e p i s a r s k o i n i e c z y t e l n i c z o. Lecz jednocześnie trzeba mieć świadomość, że literacka semantyka bywa daleka od doskonałości. Sztuka słowa nie tylko poszerza zakres komunikacji międzyludzkiej, lecz także zaprzecza radosnym utopiom komunikacyjnej pełni. Stąd zarówno wyrażal-

ność, jak i niewyrażalność mają charakter stopniowalny (tylko w takim, niefundamentalistycznym rozumieniu idea „wyrażania niewyrażalnego" traci znamiona paradoksu).

Za tym, by dramaty komunikacyjne były w literaturze ujawniane, przemawiają argumenty rozmaite. M.in. argument szczerości. Argument posłannictwa – poznawczego, metafizycznego, wyrastającego z wiary, że jeżeli są rzeczy na niebie i ziemi, o których się nie śniło filozofom, warto popatrzeć, czy i jak się mogą śnić poetom... Dalej: chęć pozyskania czytelnika, którego czyni się współuczestnikiem procesu twórczego. (Jest to nierzadko edukacyjna ambicja pisarza). I jeszcze: taktyka atrakcyjności, polegająca na uprzedzeniu odbiorcy, iż oto weźmie udział w przygodzie poznawczej, która nie daje gwarancji całkowitego bezpieczeństwa hermeneutycznego, gdyż pewne sprawy muszą pozostać niejasne „do końca", (niektórzy to lubią; tacy nie ustają w próbach rozwiązywania zagadek nierozwiązywalnych, jak choćby imię „czterdzieści i cztery").

W repertuarze argumentów „za" – niepoślednie znaczenie ma sąd, iż gra między wyrażalnym a niewyrażalnym to istota wszelkich międzyludzkich porozumień – zawierających w sobie zawsze jakąś potencjalność nieporozumienia (ową „ciemność między człowiekiem a człowiekiem" – z *Domu kobiet* Zofii Nałkowskiej). Literatura tym się odznacza, że potrafi wyostrzyć widzenie owego uniwersalnego konfliktu. Dlaczegóż nie miałaby być porządnie zarządzanym laboratorium badań nad relacjami między człowiekiem, przedmiotem i znakiem? Wszak dysponuje środkami bogatszymi od innych dziedzin humanistyki: w tekście literackim od wieków operuje się naprzemiennie nazywaniem oraz inscenizowaniem znaczeń: informacją stematyzowaną i implikowaną. Praktyczne zadanie pisarskie polega na tym, by nie tylko wyrażone, ale także to, co jest podejrzewane o niewyrażalność, stało się faktem poetyki tekstu. N i e w y r a ż a l n e t r z e b a w k o m p o n o w a ć w t e k s t: z l o k a l i z o w a ć.

Chwyt najprostszy: informacja przekazywana na jednym poziomie struktury – nie znajduje odpowiednika na poziomie innym. Może to być poziom obrazowo-zdarzeniowy. Oto osaczają nas przedmioty i czyny, które są zapewne symptomami „czegoś", ale – czego? nie wiemy; nie potrafimy nazwać procesów, które je wywołały (to przypadek poezji ciemnej, wizyjnej, jak np. *Migocą złote pomarańcze* Tadeusza Micińskiego). Lub – obserwujemy, jak narrator i postaci fikcyjne gromadzą

rozmaite nazwy-hipotezy dla określenia własnej sytuacji, ale żadna z nazw hipotetycznych nie rozwiązuje ich zagadki ostatecznie (dzieje się tak w licznych powieściach Stanisława Lema).
Równie często wyrażalność i niewyrażalność – by tak rzec – zamieniają się „miejscami". Oto (na poziomie powiadomień stematyzowanych) pojawia się słowo, które coś nazywa, ale pochodzi spoza znanego leksykonu – jest neologizmem. Jego desygnat (w świecie przedstawionym) okazuje się problematyczny. Rzecz w tym, że w poszczególnych realizacjach artystycznych stopień „widoczności" świata, do którego odnosimy słowo „wynalezione" przez pisarza, nie jest jednakowy. Za każdym razem granica między wyrażonym a nie wyrażonym (wyobrażalnym a wymykającym się wyobrażeniu) przebiega n i e c o i n a c z e j.
Przeczytajmy wiersz Wisławy Szymborskiej *Clochard*[5] i Mirona Białoszewskiego *Siulpet*[6]. Oba teksty wskazują na realną przestrzeń (takie wskazanie uwyraźnia wymiar semantyczny tekstu): pierwszy mówi o katedrze w Paryżu, drugi o sanatorium w Otwocku.
Szymborska od razu daje do zrozumienia, że z opisem katedry paryskiej mogą być kłopoty:

W Paryżu, w dzień poranny aż do zmierzchu,
w Paryżu jak
w Paryżu, który
(o święta naiwności opisu, wspomóż mnie!)
w ogrodzie koło kamiennej katedry
(nie zbudowano jej, o nie,
zagrano ją na lutni)
zasnął w sarkofagowej pozie
clochard, mnich świecki, wyrzeczeniec.

Dalej opowieść o kloszardzie rozwija się nadspodziewanie sprawnie, czemu sprzyja jego sen kamienny, jak gdyby „sarkofagową pozę" wziął z wnętrza katedry, natomiast opis katedry jest odwlekany, a wtrącona w nawias uwaga, iż to kamienne dzieło należy postrzegać jako dzieło muzyki, będzie w końcu miała swoje rozwinięcie: nieoczywisty byt wymaga nieoczywistych rozstrzygnięć werbalnych. I oto czytamy, że:

---

5 W. Szymborska *Clochard*, z tomu *Sól*, w: *Wiersze wybrane*, Warszawa 1964, s. 75-76.
6 M. Białoszewski *Mylne wzruszenia*, Warszawa 1961, s. 88.

Odkamieniają się szare chimery
(fruwale, niży, malpierze i ćmięta,
grzaby, znienacki, głowy samonogie,
wieloractwo, gotyckie *allegro vivace*)

Neologizmy Szymborskiej są sugestywną próbą wyrażenia wrażeń, jakie rodzą się podczas oglądania stworów mitycznych[7], próbą wspomaganą przez pamięć wizerunku paryskiej katedry Notre-Dame. Każdy z tych neologizmów – oświetla jedną cechę rzeźb gotyckich (sugeruje wygląd: „małpierze, głowy samonogie", rodzaj zachowań: „fruwale", „znienacki", określa odległość od ziemi: „niży"), inne pogrąża w mroku, zamazując („ćmięta") lub uniemożliwiając („grzaby") wizualizację. Z grą znakami o zablokowanych sensach i widzeniach stykamy się w wierszu Białoszewskiego:

Słońce świeci
nie siulpeci

idzie SIULPET

dziś niesiulpet
jutro jeszcze nieś
pojutrze jużsiulpet

siulpet polega na A

sanatoriumlas
dziś niesiulpetlas
pojutrze dostanę A
będę jasiulpet
Otwock jak Ośmok

siulpet ma
ciepłą miękką mokrą mordę A

Rozwiązanie zagadki (co to jest „siulpet"?) zrazu wydaje się niewykonalne. Obraz się rozsypuje, gdy usiłujemy złożyć w całość informacyjne okruchy. Czy „siulpet" to zwierzę? Ostatecznie ma „ciepłą miękką mokrą mordę", co dałoby się pogodzić z lasem („niesiulpetlas" byłby lasem opuszczonym przez powsinogę siulpeta). Lecz w takim razie ja-

[7] Zob. H. Mode *Stwory mityczne i demony. Fantastyczny świat istot mieszanych*, Warszawa 1977.

kich to cech animalnych miałoby brakować świecącemu słońcu (które „nie siulpeci") oraz teraźniejszości („dziś niesiulpet")? Spodziewając się przyjścia „tego czegoś" w przyszłości („pojutrze jużsiulpet") i złączenia z ludzkim „ja" („będę jasiulpet"), czego się spodziewamy? I co to jest „A", na którym cały ten siulpet „polega"?
Raj dla dekonstrukcjonisty? Raczej piekło. Dekonstruuje się konstrukcje. A tu trzeba zrekonstruować dekonstrukcję.
Im więcej pytań pozostaje bez odpowiedzi, tym silniejsze rodzi się pragnienie, by znaleźć przybliżenie interpretacyjne. Ocalić przed niewyrażalnym – co się da. Otóż da się jednak to i owo. Rozumiemy, że coś się dzieje z pacjentem w sanatorium w Otwocku (w przestrzeni otoczonej lasem i oświetlanej słońcem). Nie ulega wątpliwości (nawet dla nie znających perypetii szpitalnych autora), iż sanatorium jest tu oglądane przez chorego (nie lekarza, nie gościa), gdyż to pacjent „dostaje" (lek, zastrzyk). Pacjent mówi: „pojutrze dostanę A". Typowy stan pacjenta jest wyczekiwaniem, liczeniem dni zabiegowych („dziś nie... jutro jeszcze nie.. pojutrze już..."), a także bezustannym przyglądaniem się tym samym krajobrazom, które zdają się coś – złego lub dobrego – wiedzieć, przepowiadać, przed czymś ostrzegać. Więc może słońce „nie siulpeci" w tym sensie, że powiadamia lub upewnia pacjenta, iż dziś (i jutro) czegoś, na co czeka, nie dostanie? Być może A to lek o silnym działaniu psychodelicznym. To wyjaśniałoby halucynacje lingwistyczne „Otwock wygląda jak Ośmok" (podobnie działo się w wierszu *mylne wzruszenie*: gdy „...ska proszków nie przywiozła", i okazało się, że „ulica wygląda jak ulidza"). Prawdopobne są także mylne poruszenia wyobraźni zmysłowej (złudzenie bliskości „ciepłej miękkej mokrej mordy" – po zażyciu A; w trakcie zasypiania?).
Tak by można osłabić wszechwładzę niewyrażalnego[8].
(Tylko dlaczego „siulpet polega" na d u ż y m A?...)
Inną możliwość gry z niewyrażalnym wykorzystał Zbigniew Herbert. W cytowanym tu już *Chciałbym opisać* obydwa plany komunikacyjne

---

[8] Niewyrażalne bywają nie tylko znaczenia, ale i wartości. W mojej interpretacji „siulpet" ma związek z sanatoryjną kuracją, natomiast wedle Stanisława Barańczaka jest sygnałem śmierci. „Pod «siulpet» (...) można z pewnością podstawić wiele konkretnych desygnatów, wszystkie jednak musiałyby się mieścić w polu znaczeniowym «czegoś zagrażającego». Kontekst («sanatorium» itd.) wskazuje, że może tu (choć nie musi) chodzić np. o śmierć"; S. Barańczak *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 71.

zachowują zdolność transmitowania znaczeń, a mimo to dochodzi do awarii. Niewyrażalne jest nazwowo zlokalizowane (to „najprostsze wzruszenie", „radość", „smutek", „męstwo", „niepo-kój", „gniew", „kocham"). Poeta wie, co trzeba zrobić („jak to robią inni"), by wyrazić wzruszenia przy pomocy obrazowych peryfraz. Słowo „kocham" umie przemienić w obraz:

i aby powiedzieć – kocham
biegam jak szalony
zrywając naręcza kwiatów
i tkliwość moja
która nie jest przecież z wody
prosi wodę o twarz

i gniew
różny od ognia
pożycza od niego
wielomównego języka

A przecież ani słowa, ani ich inscenizacje nie satysfakcjonują poety. „Najprostsze wzruszenia" wiodą bowiem byt inny, pozawerbalny i pozaobrazowy: cielesny, dzieją się „w granicach skóry", wymykając się intelektualnym uporządkowaniom świata, bowiem w człowieku „mieszа się" to, co „siwi panowie / podzielili raz na zawsze / i powiedzieli / to jest podmiot / a to przedmiot".

Opis chwytów, które konstytuują poetykę niewyrażalnego, musi uwzględnić ich współwystępowanie. W jednym z ostanich wierszy Białoszewskiego[9] nakładają się na siebie dwa koncepty: niezrozumiałe słowa potęgują niewyrażalną językowo zrozumiałość tego, co w człowieku nie tylko cielesne, ale – przedczłowiecze, animalne:

w obcym kraju
w nieznanym języku
z n a c z e n i a p r z e l a t u j ą
w i r u j ą
chcą
obsiąść
mnie
obmyśleć

---

[9] M. Białoszewski *Obmapywanie Europy, czyli dziennik okrętowy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988, s. 129.

a ja do siebie
– tracisz
aleś zwierzęco
wolniejszy

W innych utworach sygnałami niewyrażalności – pochwyconej w tekst, nadwątlonej, ale nie pokonanej ostatecznie – stają się następujące sytuacje:
a. gdy tekst istnieje wielowariantowo, w kilku wersjach, z których wcześniejsza jest brudnopisem późniejszej, a nie ma pewności, iż wersja ostatnia jest ostatecznym wyrazem treści z uporem „ściganej" (to jedna z norm poetyki Różewiczowskiej);
b. gdy tekst jest konsekwentnie niedyskursywny – pozbawiony autorskiego komentarza (ideał poezji kubistycznej), a opis świata nie da się rozpoznać jako ilustracja tez znanych z tradycji literackiej; nadmiar swobody interpretacyjnej – pozostawionej czytelnikowi – czyni sens obrazu wieczyście problematycznym, bez szans weryfikacji;
c. gdy tekst jest despotycznie, pedanteryjnie, wielosłownie nakierowany na wyraz treści, które mamy prawo podejrzewać o to, iż są przez autora ściśle zaplanowane i wymagają jedynego rozwiązania, całkowicie posłusznego autorskiej woli, lecz zawiłe, uporczywe rozjaśnianie – zgodnie z prawem znanym już w starożytności – skutecznie zaciemnia myśl główną, nadwyrażalność zmierza ku efektowi niewyrażalności (*Odwrócone światło* Tymoteusza Karpowicza);
d. gdy wyrażalność wymaga szczególnego wtajemniczenia – np. w prywatne czy środowiskowe problemy autora; niewyrażalne to niedostrzegalne dla obcych; jest to niewyrażalność tymczasowa, malejąca w miarę przybywania filologicznych odczytań badawczych. (Być może „siulpet" oraz duże A Białoszewskiego pochodzą z rzeczywistego, otwockiego slangu sanatoryjnego?).
Dotychczasowe obserwacje odnosiły się do niewyrażalności włączonej w tekst. Na uwagą zasługują także dwie inne postaci niewyrażalnego. Pierwsza pojawia się w lekturze historycznoliterackiej, gdy olśnienie nowością odkrycia jakiejś – przez poprzedników przeoczonej – prawdy o człowieku każe dzieła wcześniejsze – o podobnej tematyce – ocenić jako skażone niemożliwością wyrazu prawdy właśnie objawionej. „Nikt jeszcze w poezji polskiej nie wyraził takiej czułości dla rzeczy" – pisał Przyboś w entuzjastycznej recenzji *Obrotów*

rzeczy[10]. To, co kiedyś wydawało się niewyrażalne (lub niegodne wyrazu), teraz, w spotkaniu z nowym dziełem, zostało „namierzone" i przekształcone w wyrażalne.

Druga postać niewyrażalnego pojawia się w oczekiwaniach czytelników, którzy w nowych dziełach nie znajdują satysfakcjonującej ich – artystycznej – repliki teraźniejszości. Przez wiele lat krytyka powojenna powtarzała ten sam zarzut wobec literatury najnowszej: że nie nadąża za chwilą bieżącą.

Zauważmy: we wszystkich wskazanych wariantach niewyrażalne da się sprowadzić do nie wyrażonego.

Opisując stanowiska literackie wobec niewyrażalnego nie należy pomijać paktów komunikacyjnych, w których zajmujący nas problem jest świadomie bagatelizowany. Bywa wszak, iż na pytanie, czy warto angażować się w spór o niewyrażalne, odpowiedź brzmi: nie. („Lepiej tej sprawy nie ruszać", doradzał pewien radca prawny, ilekroć proszono go o rozjaśnienie jurystycznych zawiłości). Wśród konwencji, które pragną wyzwolenia od dylematów związanych z wyrażalnością – niewyrażalnością, na uwagę zasługują trzy. Jedna pielęgnuje w sobie izolację prewencyjną, druga manifestuje izolację triumfalną, trzecia – represyjną.

Izolacja prewencyjna. Ma kilka odmian.

A. Zwykle blokada informacji na temat informacyjnej niewydolności (literatury w ogóle lub konkretnego dzieła) pojawia się tam, gdzie autorzy i czytelnicy rozumieją literaturę jako popis umiejętności szczególnych – niedostępnych zwykłemu zjadaczowi chleba. Tutaj sprawność pisarska odróżnia literaturę od nieliteratury. By odróżnienie nie budziło wątpliwości, normy sprawnościowe muszą być czytelne; gra toczy się między sprawnością a poprawnością. Im konwencja bardziej długowieczna, a jej normy odporne na czas (jak w bajce, fraszce, aforyzmie, opowieści detektywistycznej czy melodramacie), tym łatwiej o efekt poprawnościowo-sprawnościowy, a w rezultacie o stłumienie niepokoju – związanego z niewyrażalnym. Eksponowanie granic ekspresji pisarskiej groziłoby w tej grze destabilizacją artystyczną. Wprawdzie sam pokaz sprawności każe brać pod uwagę niesprawność (podobnie jak to ma miejsce w cyrku czy na stadionie),

[10] J. Przyboś *Linia i gwar*, t. 2, Kraków 1959, s. 175.

ale owa – pokonywana właśnie – niesprawność nie oznacza niewyrażalności dopóty, dopóki turnieje autorskie odbywają się nie w „głębinach" genezyjskich języka, gdzie z bezsłownych chaosów i przedsłownej miazgi ma się dopiero wyłonić utwór literacki, lecz – na powierzchni obyczajów mowy: między sprawnością potoczną (niższą) a literacką (wyższą).

B. Obce depresjom związanym z niewyrażalnością są konwencje pisarstwa dydaktycznego (utwory dla dzieci, poezja tyrtejska, kaznodziejska, tendencyjna literatura pozytywistyczna, socrealistyczna, antykomunistyczna itd). Nauczanie czy pouczanie przy jednoczesnej manifestacyjnej nieufności wobec literackich instrumentów perswazyjnych jest nieracjonalne. Tu dominanta chwytów krasomówczych (retoryki apelu, poetyki morału) – w imię wyrazistości podziału świata na strefę wpływów Dobra oraz Zła – powinna w sposób niezauważalny dla odbiorcy – oddalać go od zawiłości dramaturgii metaliterackiej.

O powiedz mi, czym się
Sens ludzkich spraw mierzy
Czy portów bogactwem
I ceną przymierzy.
Czy co dzień gaszoną
Pochodnią nadziei,
Co ludów na lepsze
I gorsze nie dzieli?
Więc zamilcz i nie mów
Że walczą mocarstwa,
Bo prochu z urn greckich
Odpowie ci garstka.

I właśnie dlatego
Ten kraj się pamięta
Że wspólna rzecz nasza
T a m, była zaczęta.

Tak kończy się *Przypomnienie* Czesława Miłosza[11], utwór dziś przez autora niezbyt wysoko ceniony[12] (stanowiący *nota bene* utajoną parafrazę słynnej *Grenady* Swietłowa w przekładzie Tuwima). Zadając py-

[11] Cz. Miłosz *Wiersze zebrane*, t. 1, Warszawa 1980, s. 182.

[12] „Bardzo nie lubię tego wiersza. (...) Bo taki publicystyczny. Wybrzydzam się nad tymi, którym się lepiej powiodło", w: E. Czarnecka *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, New York 1983, s. 89.

tanie „O powiedz mi, czym się / Sens ludzkich spraw mierzy", pytanie w 1947 roku skierowane do obywatela USA, który nie pamięta o powstańczej Grecji i nie rozumie jej dążeń wolnościowych, poeta bynajmniej nie liczy się z tym, iżby ktokolwiek sądził, że sens ludzkich spraw jest niewyrażalny, przeciwnie, zarówno słuszne, jak i błędne miary sensu muszą odznaczać się tu wyrażalnością optymalną; dlatego możliwy jest taki wiersz, jak właśnie *Przypomnienie*. Gdy Miłosz bezceremonialnie nakazuje Amerykaninowi (ogłupionemu bezpieczeństwem tudzież dobrobytem): „Więc zamilcz i nie mów", oznacza to jedynie „nie mów głupstw". W świecie *Przypomnienia* głupota i nieprawość, mądrość i prawość – pozostają poza podejrzeniem o niewyrażalność.
C. *Ignoti nulla cupido*: nieznane nie nęci – powtarzali starożytni za Owidiuszem, co nie wydaje się uniwersalnie trafne, ale broni się w licznych strategiach kultury masowej. Nie nęci nieznane – jeżeli okazuje się żmudne, a nie wynika z prostych potrzeb, lecz pochodzi np. z dziedziny tak specjalistycznej jak filozofia języka artystycznego... Kto zabiega o audytorium masowe, ten będzie się skłaniał raczej ku (prewencyjnemu) odizolowaniu czytelnika od pytań o niewyrażalne. Pakt komunikacyjny chroni tu interesy czytelniczej większości (statystycznie rzecz biorąc – także większości pisarskiej); inne atrakcje – namiętniej poszukiwane „na rynku" – eliminują filozoficzne niepokoje.

Nie kwestionuje się tu faktu istnienia granic wyrażalnego i niewyrażalnego. Traktuje się je natomiast jako mało interesującą oczywistość, o której trzeba zapomnieć, gdyż znajduje się na końcu listy rankingowej tematów bestsellerowych, a bywa też lekkomyślną antyreklamą.
Bezpieczne, małe mity. Tak zatytułował w latach sześćdziesiątych Zbigniew Kubikowski swój tom szkiców literackich (o utworach poświęconych zachodnim i północnym ziemiom Polski powojennej). Warto powrócić do analizy zachowań pisarskich, których celem jest – „małe bezpieczeństwo". Więcej, niż się wydaje, decyzji autorskich, wypełniających nierzadko ogromne obszary tekstów, ma na celu ochronę przed... odrzuceniem, napiętnowaniem, śmiesznością. (Historia konformizmów pisarskich miewa swoje paradoksy, gdy azylem komunikacyjnego bezpieczeństwa staje się w którymś sezonie – obowiązek zachowań „niebezpiecznych", skandalizujących czy wręcz chuligańskich; obserwujemy to dziś w zaklętych rewirach literatury młodszych generacji). Potrzeba komunikacyjnego bezpieczeństwa stanowi wspólną, nadrzędną za-

sadę – łączącą przedstawione tu warianty izolacyjno-prewencyjnej postawy wobec niewyrażalnego.

Izolacja triumfalna. Gdy pokaz sprawności nie wystarcza, szuka się wsparcia w retoryce autotematycznej. Sposobem wyrugowania złych myśli o niewyrażalnym staje się autotematyzm sukcesu. Wiarygodność retoryki sukcesu okazuje się tym większa, im konkretniej zostało określone zadanie pisarskie. Stanisława Grochowiaka *Introdukcja*[13] jest apologią zgody na równowagę piękna i brzydoty:

Tak mnie ugadzam bo nie tylko z niebem
Ale z odbiciem nieba w całej nafcie
A teraz weźcie teraz wy potrafcie
Tyle zachwytu połączyć z pogrzebem

„A teraz weźcie, teraz wy potrafcie", słowa te nie dlatego unieruchamiają refleksję o niewyrażalności, że brzmią chełpliwie, lecz dlatego, że zawężają pole widzenia do zadań wykonalnych. Czytelnik ma wyznaczony „front robót", niechże sprawdza, jak udatnie poeta w lirykach *Rozbierania do snu* potrafił „zachwyt połączyć z pogrzebem" (to zajęcie wyeliminuje pytania o inne „potrafienia" i „niepotrafienia").

Izolacja represyjna. Spotkamy takich, którzy powiedzą, iż pytanie o granice literackiej wyrażalności i niewyrażalności jest sformułowane wadliwie, ponieważ literatura niczego (oprócz samej siebie) nie wyraża, nie komunikuje żadnych treści – weryfikowalnych w świecie wobec niej zewnętrznym. Aby tak twierdzić, trzeba być wyznawcą doktryny postulującej nieprzenikalność literatury i życia. Nazywam to przypadkiem izolacji represyjnej, gdyż mamy do czynienia z takimi cechami represji, jak zakaz i kara. Zakaz pewnych oczekiwań (autorskich i czytelniczych) – zagrożony karą wstydu. Czego należy się wstydzić? Niestosowności pragnień. Poszukiwanie w dziele literackim „prawd poznawczych" Witold Wirpsza nazywał „odbiorem pseudopoznawczym"[14]. A znaleźć się w strefie „pseudo" – czyż to nie wstyd?

---

[13] S. Grochowiak *Rozbieranie do snu*, Warszawa 1959, s. 5.
[14] W. Wirpsza *Gra znaczeń*, Warszawa 1965, s. 215.

Wspólną cechą poetyk awangardowych było widzenie literatury jako domeny „literackości" – decydującej o niepodobieństwie do wszelkich pozostałych form komunikacji werbalnej. Zarazem nie było wśród awangardzistów zgody w sprawie, co konstytuuje ową „literackość": spotęgowanie czy redukcja funkcji słowa potocznego. Jedni, jak Julian Przyboś, eksponowali w dziele poetyckim – intensyfikację mechanizmów znaczeniotwórczych; drudzy, jak cytowany tu Wirpsza, stawiali na redukcję, przy czym najchętniej redukowali – przynajmniej w teorii – semantyczny wymiar tekstu literackiego. Zwiększało to energię innych wymiarów znaku: pragmatycznej (kreacyjna samowola twórcy), syntagmatycznej (wyrazistość chwytu) oraz estetycznej (idea „czystości" sztuk – eksploatujących możliwości własnego tworzywa).
Postawangardyzm poszedł dalej. Perspektywę pragmatyczną – ogłaszając „śmierć autora" – zredukował do przestrzeni dla odbiorcy. Perspektywę syntagmatyczną – kwestionując istnienie „wielkich narracji" – ograniczył do przygodnych, intertekstualnych „ruchów Browna". Najokrutniej obszedł się z semantyczną perspektywą znaku (i tak już mocno sponiewieraną przez poprzedników), twierdząc, iż jednako w literaturze, jak we wszelkich aktach mowy, nie ma odniesień do rzeczywistości nietekstowej. A skoro nie ma semantyki, nie ma wyrażalności, a więc nie ma także niewyrażalności.
„Wszyscy nie mogą mieć racji", mawiał Jerzy Ziomek, gdy w dyskusji nad jego referatem różnicowały się poglądy i oceny. Również w ogólnoliterackiej (naszkicowanej tu) dyskusji nad niewyrażalnym pogodzenie postaw tak ostentacyjnie sprzecznych wydaje się niemożliwe. Cóż oznaczałoby takie pogodzenie? W i e r n o ś ć n i e k o n s e k w e n c j i. W twórczości ogarniającej wszystkie rozbieżności musiałyby się spotykać poetyki otwarte i zamknięte na świat; żarliwość gry z niewyrażalnym płonęłaby obok znużenia pewnością, iż nie wyrażać ciężko, i wyrażać – nędzna pociecha... A jednak czytelnik potrafi przyjmować sprzeczne idee dzieł różnych autorów (ufając im na moment – i zdradzając). Współczesny pisarz także mógłby w swoich dziełach sprzymierzać się z analogicznymi sprzecznościami: zbliżając się do rozdarć czytelnika. Dziś w Polsce takim autorem – najkonsekwentniej niekonsekwentnym – jest Tadeusz Różewicz.
Prestiż jego rośnie.

Poznań, wrzesień 1996 r.

Maria Delaperrière

Fragment i całość czyli Dylematy nowoczesności

Fragment jako skrócona forma myślowa istniał już w starożytności, ale w ciągu ostatnich dziesiątków lat urósł do rangi zjawiska powszechnego. Najczęściej dostrzega się w nim reprezentację mimetyczną współczesnej rzeczywistości od dawna zdekonstruowanej przez naukę i pozbawionej wszelkiej hierarchii. Ale funkcja fragmentu jest o wiele bardziej złożona. Może on być nie tylko ikoną obecnego świata, ale także strategią literacką, miejscem napięć, w którym krzyżują się sprzeczne dążenia, z jednej strony niosąc wyzwolenie, z drugiej podważając wszelkie poczucie stabilności. W swym pierwotnym założeniu fragment jest formą subwersji, sprzeciwem wobec całości, bez względu na to, czy owa całość nosi nazwę jedni, Transcendencji, totalitaryzmu lub systemu i może być wyrazem bądź to ostentacyjnej manifestacji wolności, bądź też klęski, nostalgii i bezsilności kreacyjnej. Dopiero w drugiej fazie staje się metonimią pokawałkowanego świata współczesnego. W pierwszym wypadku fragment jest destrukcją konstruktywną, buntem przeciw porządkowi klasycznemu w imię nowego ładu i zbiega się pod tym względem z rozmaitymi utopiami modernistycznymi, w drugim jest wynikiem schyłku nowoczesności odsłaniającej liczne *aporie*, które zwykło się podciągać pod wspólną nazwę postmodernizmu. W pierwszym wypadku chodzi o estetykę fragmentaryczną, będącą sprzeciwem wobec wszelkich systemów,

podważaniem sensów, wielogłosowością, w drugim będzie to estetyka „rozpadu"[1], zrodzona z melancholijnego przekonania, że wszystko już zostało powiedziane. Trudno oprzeć się pokusie wykorzystania tej dwoistości fragmentu w badaniach porównawczych nad modernizmem i postmodernizmem.

Wieczność i moment

Nowoczesność w sztuce i literaturze objawiła się, jak wiadomo, równocześnie z pojęciem czasowości[2]. Kiedy w 1856 roku Baudelaire głosi, że esencja sztuki nowoczesnej zakorzenia się jedną połową w tym, co „przejściowe, ulotne i przypadkowe", a druga połowa dzieła zostaje ukonstytuowana przez to, co „wieczne i nienaruszalne"[3], odwraca tym samym romantyczną hierarchię dualizmu świata, ale jej jeszcze całkowicie nie obala. Apologia teraźniejszości nie zatraciła jeszcze wymiaru duchowego. Cezurę prowadzi dopiero Nietzsche, który skądinąd bezlitośnie atakuje nowoczesność za jej fałsze i utopie, ale ma już pewność, że powrót do wieczności, nawet w sensie Baudelaire'owskim, stał się niemożliwy. Odtąd nowoczesność utożsamia się definitywnie z momentem, ale natychmiast rodzi się pytanie, w jaki sposób przedstawić moment, nie uciekając się do dialektycznej gry z wiecznością? Z taką *aporią* spotkają się wszystkie awangardy, które od marinettyzmu po dadaizm dążyć będą bezwzględnie do zburzenia linearnej ciągłości czasu.

Dążenia te nie były obce polskim poetom awangardowym, ale ich spóźniony start po pierwszej wojnie światowej był, jak wiadomo, zupełnie inny. Zachodnie awangardy znalazły się w impasie. Czuły się „zdradzone" przez nowoczesność, którą wojna odarła z utopii. Stąd wyostrzenie tendencji często sprzecznych: kiedy w roku 1917 nowo powstały dadaizm broni się szyderstwem i nihilizmem, Apollinaire i puryści dalej głoszą ideał „nowego ducha", ekspresjoniści uciekają w katastrofizm, a kilka lat później surrealizm sprzeciwi się empirii.

---

[1] W pierwotnej wersji francuskiej tego artykułu chodzi o rozróżnienie między fragmentarycznością (*fragmentaire*) i pokawałkowaniem (*vision fragmentée*) świata.

[2] Zob. M. Delaperrière *Arkana modernizmu*, „Teksty Drugie" 1994 nr 4-5.

[3] Ch. Baudelaire *La peintre de la vie moderne*, w: *Oeuvres complètes*, Paris 1968, s. 1163-1164.

Tymczasem w odradzającej się Polsce zgrzyty cywilizacyjne należało łagodzić. Nowoczesność była warunkiem dogonienia Europy. Nic więc dziwnego, że w poezji pierwszych lat powojennych pojawia się na pierwszym miejscu topika miejska i motyw roztańczonego tłumu, interpretowany najczęściej, w dość schematyczny sposób, jako wyraz zbiorowej euforii. Racje roztańczonych skamandrytów i futurystów były chyba jednak głębsze. Taniec stawał się nie tyle wyrazem uczuć, ile imperatywem narzuconym przez nowoczesność; rytuałem łagodzącym szok zbyt gwałtownego oderwania się od wielowiekowej przeszłości w imię obowiązującej teraźniejszości. Działanie dobroczynne tańca polegało na pojednaniu chwili z wiecznością. Rytuał dionizyjski, który zawładnął poezją polską lat dwudziestych, był raczej wyrazem akceptacji świata[4] niż subwersyjnych dążeń do zerwania z przeszłością. Liczne teksty przywołują mit nowej genezy, jakby narzucając sobie potrzebę nowego zakotwiczenia kosmicznego w czasie i przestrzeni mitycznej i tym samym nowej sakralizacji gestu poetyckiego. Na przykład u Tuwima:

Myśl moja jak sprężyna, w przeszłość odskakuje
i uderza w pierwotność wiecznej mojej duszy;
[...]
Pędzę wstecz – tam – do ciebie, Protoplasto twórczy
Czas w burze się rozognia w szalonym odwrocie
I ścięgno napęczniałe w rzut, w wieki się kurczy!
Cisnąłem! – Grom! w kosmicznym cyklopowym błysku
Została groźna wizja, snów gniotący nawał [...][5]

Różnice między „czasowością" awangard polskich i zachodnich można więc rozpatrywać w planie teleologii: na Zachodzie sztuka nowoczesna podkreśla niestabilność świata i kruchość społeczeństwa przekształconego w nieskładny konglomerat zachowań, oderwany od konkretnego podłoża tradycji. Toteż wyraża ona od początku sprzeciw wobec sztywnych struktur społeczno-cywilizacyjnych. W Polsce natomiast doświadczenia awangardowe są dopiero pierwszą inicjacją w nowoczesność, nie znajdującą jeszcze pełnego pokrycia w rzeczywistości społecznej. Na Zachodzie awangardy atakują w pierwszej kolejności system językowy – jąko wykładnię wszelkich innych systemów; w Polsce eksperymenty językowe nigdy nie osiągną radykalizmu futurysty-

---

4 M. Głowiński *Maska Dionizosa*, „Twórczość" 1961 nr 11, s. 73-106.

5 J. Tuwim *Protoplasta*, w: *Czyhanie na Boga*, Warszawa 1918.

cznych „słów na wolności", lub dezartykulacji semantycznej tekstów dadaistycznych. Nawet u futurystów polskich przyjęcie zasad marinettyzmu okaże się pozorne: pominą oni zupełnie neantyzację metafizyczną czasu i przestrzeni, której domagał się Marinetti, tnąc bezceremonialnie na kawałki „kiszkę wieczności"[6], co skończyło się, jak wiadomo, płaskim powrotem do *mimesis* utożsamionej z onomatopeją. Dopiero po wielu latach Aleksander Wat, przywołując swoją futurystyczną przeszłość przyzna, że doświadczenie marinettyzmu było w całej oczywistości próbą rozbicia świata w metafizycznym znaczeniu słowa:

[To] było walenie się, ruiny, *à la longue* wesołe ruiny, rozumiesz, przedmiot to wesela duchowego, bo tu można właśnie coś zbudować [...] to hasło, że słowa mogą być na wolności, że słowa są rzeczą, i że można z nimi robić, co się żywnie komu podoba, to była jednak olbrzymia rewolucja w literaturze, to była taka rewolucja jak – powiedzmy – Nietzschego: „Bóg umarł". Bo nagle słowa są na wolności, można z nimi wszystko robić.[7]

Wat nie dostrzegł jednak, lub umyślnie pominął najciemniejszy apekt marinettyzmu, mianowicie sam popęd destrukcyjny, który łączył się bezpośrednio z ideałem śmierci, a który z czasem doprowadzi do faszyzmu. Awangardziści polscy byli jeszcze zbyt głęboko związani z naturą, by ulec pokusie kosmicznej destrukcji. Toteż bardziej ich interesuje sama topika urbanistyczno-maszynistyczna niż rozbijanie języka. I choć zarówno Wat, jak i Młodożeniec, Jasieński czy Czyżewski chętnie wprowadzają do tekstu nieoczekiwane pomysły typograficzne, dbają oni jednak o spójność warstwy referencyjnej. Jeśli uciekają się do fragmentacji tekstu to raczej w celach estetycznej odnowy niż w poszukiwaniu nonsensu. Oto charakterystyczny przykład tekstu Jasieńskiego, gdzie pod powierzchnią szyfru znakowego przebija referencja:

TARAS koTARAsTARA raZ
biALE pAnny
poezOWIA poezAWIA
PoezjANNY
poezYJNE poesOSNY
MAJI na haMAKI na sOSny
rOSnym pełnowiOSnym rAnem[8]

---

[6] F. Marinetti *Le Roi de Bombance*, „Mercure de France" 1905.

[7] A. Wat *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Rozmowy prowadził Czesław Miłosz, London 1977, s. 24-25.

[8] B. Jasieński *Wiosenno* [1921].

W przytoczonym przykładzie można odtworzyć anegdotę. Świat traci swój środek, ale zachowuje sens jako całość, jest fragmentaryczny, ale nie rozbity, to znaczy, że każdy fragment nabiera sensu w stosunku do zespołu fragmentów. Chodzi więc o spojrzenie „synekdotyczne", które siłą rzeczy wyklucza nonsens. To, co cząstkowe, znajduje motywacje we wszystkim, szczegół – w ogóle. W większości tekstów futurystycznych proliferacja form fragmentarycznych przypomina estetykę barokową, w której jeden szczegół przyzywa następny. Nieprzypadkowo nawiązuję tu do estetyki barokowej. Wiadomo, że w baroku obraz świata został pozbawiony centrum, co bez wątpienia stanowiło zapowiedź nowoczesności[9] . Skądinąd jednak barok, zwłaszcza barok polski, odnajdywał jedność w samej naturze i jej zmysłowej bujności. Polska awangarda łączyć będzie na swój sposób burzycielskie tendencje nowoczesne, zachowując jednak jedność organiczną języka. Wystarczy przypomnieć *Napomaniki* Młodożeńca albo radośnie bluźniercze teksty Sterna, gdzie luźne fragmenty łączą się ze sobą w barokowo-ekscentrycznej zabawie, drugim (po dionizyjskich upojeniach) momencie kompromisu, między wymogami chwili a trwałością natury.

Pars pro toto lub *harmonia discordantium*

Biologiczna żywiołowość polskiej awangardy nie zdołała jednak pokonać dylematu wieczności i chwili, który – przeciwnie – wyraźnie się zaostrza znajdując przestrzenny odpowiednik w konflikcie cząstki i całości i ich rozmaitych wariantów: wielości – jedności, ogółu – szczegółu; skończoności – nieskończoności; punktu – wszechświata. Opozycje te znajdują bezpośredni wyraz w poetyce fragmentu, która bynajmniej jednak nie prowadzi do jednoznacznych rozwiązań. Warto przypomnieć, że fragment jako emblemat nowoczesności odwoływał się do dwu przeciwstawnych i następujących po sobie koncepcji modernistycznych: Heglowskiej i Nietzscheańskiej. Według Hegla, to co jednostkowe może współistnieć z całością, ale w szczególnych warunkach, które Hegel nazywa „byciem razem"[10], to znaczy w warunkach kompromisu, dzięki któremu poszczególne partie, nie mające same w sobie żadnego znaczenia, zaczynają znaczyć w momen-

---

[9] Por. C. Vigée *Aux sources de la littérature moderne*, Ph. Nadal 1992.

[10] Cyt. za: R. Heyndels *La pensée fragmentaire*, Bruxelles 1985, s. 27.

cie, gdy zostają włączone w zespół elementów składających się na jakąś całość. Nietzsche przeciwnie, uznawał fragment za autonomiczną całość funkcjonującą i znaczącą, niezależnie od wszelkiej hierarchii. Koncepcja Nietzscheańska, burząc ostatecznie porządek hierarchiczny, zainaugurowała drugą fazę nowoczesności, której konsekwencje estetyczne znalazły wyraz w awangardach zachodnich. W Polsce jednak, gdzie od czasów romantyzmu sama tożsamość kulturowa kształtowała się w perspektywie eschatologii i teleologii, zmiana rozsadzająca zastany porządek spotykała się z wyraźną rezerwą. W wypowiedziach polskich teoretyków wyczuwa się jeszcze echa heglowskie. Jan Stur na przykład opowiada się otwarcie za chaotyczną totalnością pozbawioną wprawdzie środka, ale ujmowaną globalnie[11] . Chwistek, jako twórca teorii wielości rzeczywistości, szukał w każdej warstwie wewnętrznych relacji, stawiając podstawowe pytanie ontologiczne: „do jakiego stopnia przedmiot można zmodyfikować, ażeby pozostał sobą?"[12] . Punkt graniczny stanowi koncepcja Witkacego, który przenosi konflikt między jednością i wielością na płaszczyznę relacji między skończonością człowieka i nieskończonością *universum*, relacji paradoksalnej, irracjonalnej, otwierającej otchłań „Tajemnicy istnienia". Witkacy był w pełni świadom, że nie da się uratować jedności metafizycznej świata, ale równocześnie metafizyczna jedność stanowiła ostatnie *remedium* przeciw sztucznej jedności systemów totalizacyjnych[13] . Takie to an-

---

[11] J. Stur *Czego chcemy*, „Zdroj" 1920, t. X, z. 4-5.

[12] U Chwistka refleksja nad fragmentem nabiera wymiaru ontologicznego: „List, który podarłem na kawałki, zdaje się istnieć, jakkolwiek kawałki są rozrzucone, a nawet zagubione, Wenus milońska bez wątpienia nie jest fragmentem. Trudniej rozstrzygnąć sprawę Nike Paionosa (...) nie mogę dociec, czy pierścionek, w którym oprawę miedzianą zastąpiłem podobną oprawą ze złota, jest jeszcze tym samym pierścionkiem, czy nie", L. Chwistek *Wielość rzeczywistości w sztuce*, w: *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923*, Kraków 1968, s. 26.

[13] Witkacy wyraźnie podkreśla znaczenie zespołów pojęciowych, składających się na dzieło literackie: „jedna jakość częściowa, bardziej trwaniowa, lub częściej jeden kompleks jakości bardziej przestrzennych, staje się symbolem całego zakresu danego pojęcia, wszystkich możliwości, które ono obejmuje". I dalej: „każde wypowiedziane lub napisane słowo jest czymś posiadającym jakby wewnętrzne napięcie, jest jakby pociskiem, który może pęknąć. Chwila pęknięcia jest to moment zrozumienia go przez słuchającego lub czytającego. Oczywiście do tego dołącza się cały system słów łączących oddzielne słowa w zdania, które są też czymś w rodzaju pocisków, tylko jakby większego kalibru, o niezmiernie szerokim polu działania", S. I. Witkiewicz *Teoria czystej formy*, w: *Polska awangarda poetycka...*, s. 198-199.

tynomie nowoczesności Witkacy starał się przezwyciężać w paroksyzmie dysonansu i artystycznej perwersji prowadzącej do „dziwności istnienia", jako jedynego śladu po utraconej jedności.
Dysonans, niespójność, atomizacja dyskursu nabierają w polskim kontekście szczególnej dwoistości, polegającej na współistnieniu tendencji modernistycznych i antymodernistycznych. Szczególnie wyraźnie widać to w tekstach katastroficznych, w których fragment funkcjonuje na dwa sposoby. Z jednej strony znajduje jakby podbudowę w eschatologii romantycznej, doprowadzając do apokaliptycznego końca świata, który uwidocznia się w samym momencie eksplodowania, powodując dynamiczny, fajerwerkowy rozpad języka, na przykład u Jasieńskiego w powieści *Palę Paryż*, u Sterna w *Europie*, w *Balu w operze* Tuwima, w dramatach Witkacego. Fragment jest tu na usługach eschatologii. Technicznie przypomina to *scanning*, to znaczy ciągłe rozpraszanie uwagi,[14] ale jest też bliskie emocyjnej, halucynacyjnej koncepcji romantycznej końca świata i staje się zapowiedzią wyzwalającej eksplozji o heglowskich jeszcze pogłosach. Druga forma fragmentacji prowadzi, przeciwnie, do skupienia obiektywu na jednym wycinku rzeczywistości, notowanej *ad hoc* jakby przez anonimowego świadka ulicznego. W tekstach futurystycznych chodzi najczęściej o incydent z kroniki wypadków. Są to wizje rzeczywistości pozbawionej przyczynowości (wywrócony wózek szmaciarza, przywołany przez Czyżewskiego,[15] samobójstwo anonimowe u Jasieńskiego[16]). W tekście literackim fragment powoduje wstrząs, staje się najistotniejszym momentem dzieła i nawet wtedy, gdy zostaje wchłonięty przez całość tekstu, zachowuje swoje odrębne, jemu tylko przynależne znaczenie. Tu dopiero przypomina się Nietzsche, głoszący, że „gdyby wartość dramatu zasadzała się na wielkich ideach, które go wieńczą, sam dramat byłby jedynie długim i ciężkim dochodzeniem do celu drogą okrężną...[17]. Ale eksponowanie faktu, skrótowość dziennikarska to zabiegi zbyt doraźne, by interpre-

---

[14] Por. A. Ehrenzweig *L'Ordre caché de l'art*, 1967. Termin *scanningu* zastosowany do sztuki współczesnej oznacza synkretyczną wizję całości dzieła, które wymaga od odbiorcy uwagi „polifonicznej". Wszystko jest ważne. Chodzi o swoistą wieczność teraźniejszości. Lektura polifoniczna różni się zasadniczo od lektury linearnej i syntetyzującej, powodując załamanie się klisz i stereotypów. Priorytet zyskuje nieuwaga, wyzwalająca asocjacje sięgające do lapsusów podświadomości, i do – przypadku.

[15] T. Czyżewski *De Profundis*, w tomie: *Noc-Dzień*, Kraków 1922.

[16] B. Jasieński *Przejechali. Kinematograf*, w tomie: *But w butonierce*, Kraków 1921.

[17] F. Nietzsche *Considératons inactuelles*, t. 2, tłum. P. Rusch, Paris 1990, s. 96.

tować je tylko w ramach estetyki. Katastrofa dokonuje jakby irrupcji w pozornie koherentny świat techniki i postępu, staje się jedyną możliwością odróżnienia danej cząstki rzeczywistości od nieskończonej ilości innych fragmentów równie dowolnych, bo w zdesakralizowanym świecie pozbawionych sądu Najwyższego Arbitra. Skądinąd skoncentrowanie się na znaczącym fragmencie jest jakby samoobroną przed zniwelowaniem i monotonią modernistycznej codzienności. Różnica osiągana jest poprzez szok wydarzenia dramatycznego, które wylania się *hic et nunc* poza wszelką celowością. Co więcej, właśnie fragment przez swoje negatywne i subwersyjne działania najdobitniej wyraża podstawową sprzeczność modernizmu, polegającą na koegzystencji afirmacji i autonegacji, która w polskim kontekście znalazła rozmaite rozwiązania, na przykład w konwulsjach słownych Witkacego, w migotliwym rozpraszaniu się tekstu u Wata, w dramatycznie wyartykułowanych załamaniach zdania u Jasieńskiego. W każdym wypadku chodziło o sposoby wyjścia poza systematy bądź to psychologiczno-kulturowe (Wat, Witkacy), bądź społeczne (Jasieński). Były to jednak reakcje sporadyczne, nietrwałe. Polska wyobraźnia poetycka okazuje się szczególnie mało podatna na zmiany radykalne. Już w latach trzydziestych druga awangarda odwróci się od strukturalistycznych eksperymentów, a z kolei literatura powojenna nie umknie nowym pułapkom heglizmu.

Odtąd różnice między Zachodem i Wschodem będą się drastycznie pogłębiać. Na Zachodzie teorie podważające historyczny finalizm przybiorą na sile po drugiej wojnie światowej. Kilka lat po zakończeniu wojny Adorno[18] sprzeciwi się wizji Heglowskiej, która nagina czas linearny do systemu. Estetyka fragmentu obarczona zostaje nową funkcją: chodzi o bunt wobec przyczynowości: twórca traktuje fragment jako moment powstawania prawdy, która już nie może uchodzić za zasadę pierwotną, uprzednio istniejącą i zakotwiczoną w odległym świecie idei. Georges Bataille wytacza proces totalizmowi heglowskiemu, szukając prawdy w „resztkach i odpadkach", podobnie Blanchot w *Piśmie klęski* podejmie apologię fragmentu, dopatrując się w Heglu szalbierza, dyktatora i „szalonego w swej powadze fałszerza Prawdy"[19].

---

[18] T. Adorno *La théorie esthétique*, cyt. za: Heyndelsem, s. 137.

[19] M. Blanchot *Ecritures du désastre*, Paris 1980, s. 79.

Tymczasem Europejczycy ze Wschodu podążają innym szlakiem. Wprawdzie Miłosz dokona w pierwszych latach po wojnie znakomitej rewizji systemu totalizującego, zgłębiając konsekwencje „ukąszenia heglowskiego", ale nadal będzie bronić całościowej wizji świata. I w momencie, gdy Blanchot, pod wpływem narastających tendencji postmodernistycznych, definiuje fragment jako jedyną wysepkę na morzu ruin współczesnej epoki („kiedy wszystko zostało powiedziane, to co zostaje do powiedzenia to klęska, ruina słowa, niewydolność pisma, szum, który jest szeptem tego, co zostaje bez reszty."[20]), Miłosz postępuje inaczej: odrzucając ciągłość ewolucyjną historii, powraca do ponadczasowości. Nowoczesności się już nie wyrzeka, ale wprowadza do niej „metafizyczną pauzę", to znaczy moment refleksji wyłączonej z dynamiki doczesnego świata:

P. Czy nowoczesna nauka jest mutacją tęsknoty do spełnionej Obietnicy?
O. Nauka zaczynała się jako próba odcyfrowania języka, w którym przemawia do nas Bóg poprzez swoje stworzenia.[21]

Asercja elementarna, dialog, sentencje to formy aforystyczne, stawiające opór czasowej zmienności i relatywizacji prawdy. A więc znowu chodzi o dążenie do jedności, aczkolwiek tym razem na przekór światu:

Kiedyś myślałem, że to znaczy pisane pod Boskie dyktando. Następnie dowiedziałem się, ile wersji, ilu autorów, ile zlepków tekstu, w ciągu wieków, kryje się za każdą księgą Biblii, więc jakaż to ilość wybranych, dostających natchnienie? A dzisiaj znów mówię: dyktando.[22]

Od *Metafizycznej pauzy* już bardzo blisko do haiku, Zen na co dzień, któremu Miłosz świadomie hołduje. Haiku to też fragment, wiersz-aforyzm, który nie burzy rzeczywistości, ale w paradoksach chwyta jej esencje. Fragment-aforyzm to ostateczna próba nawiązania przymierza między nowoczesną doczesnością i ponadczasową metafizyką:

Nie ma piekła
dla tych, którzy nie wierzą,
że jest piekło,
ale jest dla tych,
którzy myślą, że go nie ma[23]

---

[20] Tamże.
[21] Cz. Miłosz *Metafizyczna pauza*, Kraków 1989, s. 78.
[22] Tamże.
[23] Cz. Miłosz *Zen codzienny*, w tomie: *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 66.

Miłosz nie ucieka w Zen, ale w swoim świadomym wyborze czerpie z buddyzmu samoobronne środki przeciw nowoczesnemu pozorowi jedyności:

Nigdy nie uważaj
tego świata za jedyny.
Następny i jeszcze następny...
Wszystkie światy są tu, teraz[24]

W ten sposób utrwala „moment wieczny"[25] – wbrew nowoczesności i zarazem dla jej ratowania.

Między kolażem ...

Od Witkacowskiego systemu monad i „Tajemnicy istnienia" po Miłoszowy „moment wieczny" rysuje się wyraźna ciągłość, fragmentacja pozostaje tu wyraźnie na usługach nieosiągalnej jedności o eschatologicznym wymiarze. Dużo doraźniejszą formą zrywania z tradycyjną linearnością dyskursu był kolaż. Tu wypada znowu się cofnąć, do genezy samego zjawiska, które zakorzeniało się w kubizmie. Kubizm do dziś stanowi najważniejszy moment rewolucji artystycznej XX wieku, nawiązującej do geometrii nieeuklidesowej i teorii kwantowej. Była to najistotniejsza rewolucja estetyczna i światopoglądowa od czasów renesansu, bo burząca zasady *mimesis* w celu nowego ukonstytuowania pełnego, totalnego obrazu świata. Kolaż malarski powstawał jak wiadomo na przedłużeniu kubizmu, uwydatniając fragmentacje i tym samym podkreślał nie tylko wolność, ale i równość poszczególnych fragmentów wyzwolonych z porządku logicznego. Toteż był w swoich początkach propozycją ze wszech stron optymistyczną. Dzieło zyskiwało rangę autonomicznego przedmiotu i świat stawał się dla twórcy wielkim hieroglifem, który musi rozszyfrować, uciekając się nie tyle już do praw objawionych, ile do precyzyjnej archeologii, która ustala zasady konfrontacji poszczególnych fragmentów rzeczywistości.

---

[24] Tamże, s. 67-68.

[25] Por. A Fiut *Moment wieczny*, Warszawa 1993.

Strategie kubistyczne, które spotykały się kolejno z entuzjazmem Apollinaire'a, Jacoba, Cendrarsa, pobudzały także twórczo Peipera i Przybosia, postulujących równe rozłożenie napięć w tekście, inspirowały symultanizm Sterna i Czyżewskiego, jukstapozycje asocjacyjne u Ważyka. Ale polska poezja awangardowa nigdy nie odetnie się całkowicie od praw organicznych, szczególnie silnie wyakcentowanych w programie Peipera:

Organiczność, znana nam najlepiej z funkcjonowania społeczeństwa, stanie się inspiratorką konstrukcji artystycznej. Dzieło sztuki będzie uorganizowane społecznie. Dzieło sztuki będzie społeczeństwem.[26]

Organiczność wykluczała fragment, była kompromisem między nowoczesnością i wizją świata zakorzenioną w naturze. W poezji jej odpowiednikiem będzie elipsa, to znaczy skrót myślowy, który nie narusza praw logiki. Nawet w poematach „rozkwitających" Peipera pozorna fragmentaryczność jest jedynie naśladowaniem stopniowej organizacji myśli. Peiper podporządkowuje się linearności stopniowej organizacji myśli. Peiper podporządkowuje się linearności dyskursywnej, odrzuca przypadek i tym samym otacza się pancerzem aksjologicznym przeciw niepewności chwili bieżącej. Podobnie u Przybosia, próbującego stopić w materialną jedność mikro- i makrokosmos:

Jedni,
zawieszeni na własnym wzroku,
uniósłszy ziemię,
soczewkę wieczności
wszystko,
po linie z błękitu rozwijanej patrzeniem
wspinają się, by wymiary nad siebie wynosić,
toczą glob, grubo posrebrzany łuną,
odplątują przestrzenie,
aż,
otyłą ciałami niebieskim ziemię
gwiazd,
rozedmą przez szkło lunet
na szczycie i na dnie
w pochłaniającą banię
jedni.

---

26 T. Peiper *Miasto, masa, maszyna*, „Zwrotnica", lipiec 1922.

Drudzy:
spadają w dół,
wnikają w grunt,
jeden zdrabniają w pół, pół w ćwierć, ćwierć w...[27]

To z pozoru klasyczne chwytanie przeciwieństw jest próbą przezwyciężenia sztuczności świata i przerzucenia pomostu między wiedzą a naturą, między chaosem nowoczesnym i kosmosem. Znowu więc chodzi nie tyle o fragment, ile o wizję skróconą, o elipsę, o zagęszczenie, nie tyle obrazów, ile samej myśli. Równocześnie skrót myślowy odsłania wielką iluzje awangardy rozwijającej się pod znakiem sztuki totalnej w podwójnym znaczeniu słowa: z jednej strony chodzi o twórczą, „Whitmanowską" wszechobecność poety, który chce posiąść całość świata (Przyboś sam mówi o zamachu na wszystkość), z drugiej – o chęć przekazania nowej wizji wszechświata wszystkim. To nigdy nie dające się zaspokoić pragnienie wszystkości wypływa z bezustannego poczucia zagrożenia i nicości. „Wszystko i nic" – to dwa bieguny Przybosiowego absolutu. U Przybosia obsesja nicości pojawia się jakby wbrew misternym rusztowaniom konstruktora, na których rozściela on swoje zachłanne świata obrazy. Gdy Przyboś pyta „świat cały – jakże zmieścić go w źrenicy"[28], wyraża natychmiastowość kontaktu ze światem, który z jednej strony opiera się o fizjologię (fizjologią spojrzenia interesował się także Strzemiński), ale równocześnie łapie nowoczesność, która z kolei także ciągle zdaje się go popędzać:

Modernizować, unowocześniać – albo nie ruszając się z miejsca, spóźniać się w wyścigu życia, skazać się na zacofanie i zagładę, taki dylemat stoi przed przedsiębiorczością ludzką. Hamletowski dylemat społeczeństwa naszych czasów to: albo być nowoczesnym albo nie być.[29]

Przyboś nie uniknął sideł, w które wpadły wszystkie kierunki konstruktywistyczne w momencie, gdy roztapiając się w światopoglądzie totalitarnym, zaczęły się prześlizgiwać w stronę produktywizmu. Czy można stopić w jedno indywidualne dążenia twórcze i ideologię produkcyjną? Awangardowy język konstruktywistów, który ogołocił się świadomie z mitologii, był szczególnie podatny na infiltracje ideologiczne[30]. Tota-

---

[27] J. Przyboś *J*, w tomie: *Sponad. Utwory poetyckie*, Kraków 1984, s. 45.
[28] J. Przyboś *Znikłe czółno*, w tomie: *Miejsce na ziemi, Utwory poetyckie*, s. 79.
[29] J. Przyboś *Nowoczesność – co to jest*, w: *Sens poetycki*, Kraków 1967, t. 1, s. 225.
[30] R. Barthes *Mythologies*, Paris 1957, s. 234.

litaryzm podejmował się „rekuperacji" form awangardowych po to, by je zsynchronizować z optymistycznym obrazem zbiorowości zjednoczonej w produktywnym wysiłku. Przyboś, podobnie jak inni (nie tylko polscy) awangardziści, nie przezwyciężył nigdy sprzeczności między nowoczesnością i totalitaryzmem. Mieli to zrobić dopiero poeci powojenni. I właściwie dopiero wtedy fragment przybiera w poezji polskiej rangę zupełnie nowej i znaczącej ekspresji: jako niezgody na świat zastany i obrazoburcze rozbijanie jego ideologicznej spójności.

... a *bricolage'em*

W tym świetle należałoby dziś zapewne usytuować spór Przybosia z Grochowiakiem i plejadą turpistów debiutujących w roku 1956. Pomijając jednak znany i często przywoływany kontekst sporów ideologicznych proponuję ograniczyć się do poetów, którzy uczynili z fragmentu najdoskonalszy instrument poetycki. Są nimi Różewicz i Białoszewski. U pierwszego łamanie się wiersza i jego rekonstrukcja uzupełniają się w sposób co najmniej dwuznaczny:

Utwór
skończony
trzeba złamać
a kiedy się zrośnie
jeszcze raz łamać
w miejscach gdzie styka się z rzeczywistością
usunąć elementy łączące
przypadkowe
które pochodzą z wyobraźni
pozostałe powiązać
milczeniem lub zostawić rozwiązane
po skończeniu
utworu
usunąć fundament
na którym się opiera
– ponieważ fundamenty
ograniczają ruch –
wtedy konstrukcja
uniesie się
i będzie
przez chwilę leciała
nad rzeczywistością
z którą wreszcie
się zdarzy

zderzenie
będzie początkiem życia
utworu nowego
który jest obcy rzeczywistości
zaskakuje ją
rozbija
przekształca

i sam ulega
przekształceniu[31]

Tak powstaje świat kompletny, funkcjonujący samowystarczalnie. Złożone z rozstrzelonych fragmentów wiersze Różewicza przybierają charakter aforystyczny, zawierają jądro myśli w swojej maksymalnej koncentracji. Aforyzm jest, jak wiadomo, najdobitniejszą formą afirmacji myślowej, której siła objawia się w natychmiastowym przejściu od asercji do milczenia. W przeciwieństwie do definicji naukowej, związanej z empirycznym poznaniem, aforyzm oscyluje między oczywistością i paradoksem, zawiera tak gęsty ładunek treściowy, że wyklucza wszelką kontynuację dyskursu. Ale w poezji postawangardowej dzieje się jeszcze inaczej. Fragment aforystyczny nie proponuje sentencji (jak u Miłosza, który z zasady odrzucał wszelkie wpływy awangardy), ogranicza się natomiast do przedstawienia faktu wyrwanego z rzeczywistości:

20 sierpnia wyszła z domu
i nie powróciła
osiemdziesięcioletnia staruszka
chora na zanik pamięci
ubrana w granatową sukienkę
w białe groszki

ktokolwiek wiedziałby
o losie zaginionej
proszony jest[32]

---

[31] T. Różewicz *Propozycja druga*, w tomie: *Słowo po słowie*, Katowice 1994, s. 123.

[32] T. Różewicz *Białe groszki*, tamże, s. 109. Z zupełnie innej perspektywy analizuje tematykę „wypadku" R. Nycz. Por. jego analizę wiersza Białoszewskiego *Wstyd uliczny (wypadek)*, z *Donosów rzeczywistości*, w: R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 243.

Ta pozorna neutralność uderza zwłaszcza w porównaniu z tekstami futurystycznymi i ekspresjonistycznymi, gdzie, jak pamiętamy, codzienne wypadki nabierały wymiaru apokaliptycznego. Teraz wszelkie eschatologiczne starania o sens zanikają. Powściągliwość narratorska przywodzi tu na myśl słowa Blanchota o fragmentach – aforyzmach, które zachowują się „jakby nic się wokół nich i poza nimi nie działo"[33]. Są to jedynie fakty poświadczające istnienie rzeczywistości gotowej, gdzie nic już się nie zmienia i w stosunku do której narrator pozostaje na zewnątrz:

Nowy człowiek
to ten tam
tak to ta
rura kanalizacyjna
przepuszcza przez siebie
wszystko[34]

Nie ma już ewolucji, można tylko prześlizgiwać się między fragmentami, z których każdy własną siłą wymowy powoduje szok będący jedynym środkiem do wydobycia różnic w zamkniętej i jednorodnej całości świata, w którym jedynie byt rozparcelowany może stać się źródłem epifanii:

dzielisz się
nagle
wycinasz się
z pomieszanych form ulicy
a wypukłością nóg
twarzy
zbliżasz się – pół
mijam cię – pół
jakże mi szkoda
tej zawsze jednej niewidzianej!
odchodzisz – pół
ruch innych
kroi cię
w coraz drobniejsze
kawałki
nic mi z ciebie nie zostało
nagle.[35]

---

[33] M. Blanchot *Ecritures du désastre*, s. 203.

[34] T. Różewicz *Nowy człowiek*, w tomie: *Słowo po słowie*, s. 108.

[35] M. Białoszewski *Do NN.*, w tomie: *Obroty rzeczy*, *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987, s. 85.

Wartość indywidualną i wartość świata można uchwycić jedynie w negacji, w niespójności, w nieporządku, toteż u Białoszewskiego fragment mąci do głębi codzienność. Słownictwo umyślnie niewydolne i pokawałkowane powoduje krótkie spięcia, doprowadzając do dezintegracji całościowego oglądu świata:

domyślam się
i co?
bo
się za mało zna
i się
i myślenie
bo nigdy się nie do
kiedy które mądre[36]

Wiersze Białoszewskiego ocierają się o absurd, ale nigdy do niego nie dochodzą. Mają sens, ponieważ pokazują, że rzeczywistości nie da się ani uprościć, ani udoskonalić, że prawda kryje się w resztkach i odpadkach. W ten sposób zastępuje on powściągliwość niedopowiedzeniem, aforyzm aluzją. Jego narrator – jak powiedziałby Blanchot – „mówi nie mówiąc nic, wymazuje natychmiast to, co mówi i w miarę jak mówi, przeobraża niejasność w walor"[37] . Toteż Białoszewski nie musi wytaczać ideologicznego procesu swojej epoce. Dzięki fragmentowi buduje anty-system skierowany przeciw wszelkiej „racji totalizującej", inaczej mówiąc, obraca w niwecz przekonanie, że racja znajduje się po stronie determinizmu...
Fragment Białoszewskiego sięga do najgłębszych złóż bytu. W swoim natychmiastowym zderzeniu z milczeniem odsłania to, co najskrzętniej ukryte. Są to ujawnienia momentalne, epifanie funkcjonujące jedynie w świadomości:

– no jak? jest wyrównanie? jest wyrównanie?
– nie wiem – mówię – może nie wiem.
jak byłem jak byliśmy jak byłem jak byliśmy
jak byłem to było no jak? jest wyrównanie?
– nie wiem może a pan wierzy?
– m byłem m yliśmy m byłem m yliśmy m było
no jak? jest wyrównanie? bo ja wierzę

---

[36] Tenże, *Domyślam się*, w tomie: *Mylne wzruszenia, Utwory zebrane*, t. 1, s. 250.
[37] M. Blanchot *Ecritures du désastre*, s. 137.

– a!
– ale to człowiek sam bo co obiektywność
ale jest
– a
– ale człowiek sam bo
ale jest
– a[38]

Bricolage myśli i rzeczywistości, rozmamłany dialog rozkojarzonej świadomości z samą sobą, prowadzi do nicości, punktu zerowego milczenia, które samo w sobie znaczy. Białoszewski, mistyk naszych czasów, spotyka się tu zaskakująco nie tylko z René Charem i Heideggerem, ale także ze średniowiecznym Mistrzem Eckhartem, który już wiedział, że milczenie, które utożsamia Absolut z nicością, już jest tego Absolutu obietnicą.

Ja z jednej ja z drugiej strony siebie samego

Jednym z głównych problemów związanych z nowoczesnością jest zagrożenie Podmiotu. W awangardach pojawiały się kolejne próby ratowania go przed unicestwieniem, począwszy od paranoicznego dążenia człowieka „powielonego przez maszynę" aż po schizofreniczne obrazy mnożące się w literaturze powojennej. Fragmentacja Podmiotu w tekstach literackich znajduje ilustrację szczególnie interesującą u Witkacego, Wata i Gombrowicza. Co ciekawsze, ich wizje zdają się wzajemnie nakładać na siebie i to chyba nie bez ukrytej intencji tych autorów. U Witkacego bohaterowie, rozdarci między duchową i fizyczną naturą, przeżywają następującą sprzeczność: poszukiwanie „Tajemnicy istnienia" staje się jedyną możliwością afirmowania własnej indywidualności. Wiadomo, że owa indywidualność jest uchwytna jedynie w szczególe, ale szczegół z kolei, rozpatrywany siłą rzeczy, w oderwaniu od całości staje się obcy, wręcz przerażający. W takiej perspektywie można rozpatrywać metafizyczno-erotyczne pomysły Witkacego: akt seksualny nie przylega do całości mojego „ja" i prowokuje tym samym rozdźwięk nie do pokonania między mną i moim ciałem. Podmiot popada w schizofrenię i traci

[38] M. Białoszewski *los? co? los?*, w tomie: *Leżenia, Utwory zebrane*, s. 267.

własną substancję, gdy wsłuchuje się jedynie w cielesność. To rozdwojenie bytu objawia się jeszcze wyraźniej u Wata w jego dadaistyczno-surrealistyczym *Piecyku*, który spotkał się z dużym uznaniem Witkacego. U Wata chodzi już nie tylko o dualizm, ale o ostry konflikt ontologiczny między ciałem i świadomością. Dwie kwestie rysują się tu szczególnie wyraźnie. Najpierw pojawia się „Ja" nasycone obsesjami i zakamuflowanymi treściami symbolicznymi, które w końcu wyzwolą się pod wpływem gorączki, przybierając formę psychoanalitycznego wyznania. W ten sposób ciało afirmuje ostatecznie swoją autonomię biologiczną:

Nie wiem czy mózg i kształt mój jest bryłą, czy pozapłaszczyzną płaską.

Lecz widzę jedno: to, to (czarną) pustą szparę między dłońmi.
Przyprawia o rozpacz, wywołuje ducha przepaści, który cię odtrąca od siebie.
Aha! użyty klucz do przepaści!
Idiota, bydło, drań, cholera.

To Ja się palę w inkwizytorskim wnętrzu mego mopsożelaznego piecyka, to JA się palę w pośrodku między mną współleżącym z jednej strony piecyka a mną tak samo leżącym z drugiej strony piecyka. Hurra! Oglądam złowrogie dłonie tego z jednej strony i tego z drugiej strony.
Z jednej i z drugiej strony siedzę JA.[39]

Skądinąd świadomość przerażona dezagregacją bytu stara się odnaleźć spójność reaktywując całą przynależną jej wiedzę kulturową – od mitologii greckiej i *Złotej legendy* począwszy. Jest to trud daremny, bo cała ta rozdrobniona i przemieniona w muzealny zabytek kultura okazuje się pusta. Dzieło Wata jest jakby emblematem dwu obsesji związanych z nowoczesnością: unicestwiony w swojej esencji podmiot może funkcjonować bądź jako konglomerat interakcji kulturowych, bądź jako zespół popędów ukrytych w podświadomości.
Jeszcze dalej posunie się Gombrowicz, dla którego Podmiot staje się głównym obiektem analizy. Już w *Ferdydurke* zdaje się wyraźnie nawiązywać do Wata:

---

[39] A. Wat *Ja z jednej ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, w: *Poezje zebrane*, Kraków 1992, s. 138.

...gdy nagle w ustach zrobiło mi się gorzko, w gardle zaschło – spostrzegłem, że nie jestem sam. Był ktoś oprócz mnie w kącie, koło pieca, gdzie światło jeszcze nie dotarło – drugi człowiek był w pokoju.[40]

Schizofreniczne przeżycie rozczłonkowania własnego „Ja" substancjalnego będzie dla Józia równoznaczne z samouświadomieniem. Odtąd rozpoczyna się zabawa w chowanego, tropienie zagubionej tożsamości między rozproszonymi fragmentami rozkawałkowanej osobowości, zredukowanej do interakcji socjokulturowych lub zwykłych popędów. Równocześnie jednak u Gombrowicza, tak jak i u Witkacego czy Wata, fragment jest środkiem samoobrony przed rozmyciem. Taką ma przynajmniej wymowę mentorski wykład narratora *Ferdydurke*, analizującego relację miedzy fragmentarycznością autora i dzieła:

Umysł nasz wyławia z rozbełtanego oceanu zjawisk jakąś część, dajmy na to – ucho albo nogę, zaraz na początku dzieła nasuwa się nam pod pióro ucho albo noga i potem już nie możemy wybrnąć z części, dopisujemy do niej dalszy ciąg, ona nam dyktuje wszystkie pozostałe członki. Dokoła części owijamy się jak bluszcz dokoła dębu, początek zakłada koniec, a koniec – początek: środek zaś stwarza się między początkiem a końcem. Absolutna niemożność całości znamionuje ludzką duszę.[41]

Przychodzą natychmiast na myśl słowa Barthesa na temat własnej decentracji:

Nie ma już środka. Rozpościeram się w krąg cały mój światek jest w proszku. A pośrodku – co?[42]

Ale Barthes zwiastował w ten sposób nadejście postmodernizmu. Czy należy wnioskować, że postmodernistą był także Gombrowicz?[43] Sprawa wydaje się jeszcze bardziej złożona, ponieważ Gombrowicz, jak wiadomo, z natury rzeczy wymyka się ustawicznie wszelkim klasyfikacjom. Podmiot, sprowadzany w poszczególnych dziełach do fragmentu, pozostaje niewykończony, niespełniony, co mogłoby prowadzić do neantyzacji, zgodnie ze współczesnymi dia-

---

[40] W. Gombrowicz *Ferdydurke*, Paryż 1969, s. 18.

[41] Tamże, s. 77.

[42] *Barthes par lui-même*, Paris 1975, s. 86.

[43] Por. W. Bolecki *Polowanie na postmodernistów* i Z. Łapiński *Postmodernizm. Co to i po co?*, „Teksty Drugie" 1993 nr 1.

gnozami proroków postmodernizmu od Adorna, Levi-Straussa i Barthesa po Derridę i Paula de Mana. Ale Gombrowicz wydaje się obierać jeszcze inną drogę. Bez względu na nieuniknione skądinąd pokawałkowanie bytu Podmiot przez sam fakt pisania staje się wielkim rozjemcą zespołów cząstkowych. Nie jest bez znaczenia fakt, że Gombrowiczowska koncepcja fragmentaryczności świata powstała już w latach trzydziestych, a więc przed cezurą drugiej wojny światowej. Dla Gombrowicza, który będzie kontynuować swe dzieło z dala od Europy i czasem przeciw Europie, najwyższą stawką okaże się wyjście poza ponury intelektualizm europejski i ujawnienie nowych możliwości afirmacji Podmiotu.

Czytając Gombrowicza dzisiaj trudno oprzeć się wrażeniu, że przewidział on doskonale wszystkie *aporie* nowoczesności i usiłował je przezwyciężyć. W jaki sposób? Pozostając w stanie najwyższej czujności, a pomocny mu był w tym właśnie fragment i to nie tylko jako negacja systemu lub sensów z góry ustalonych. Fragment Gombrowiczowski jest bardziej siłą niż formą, bardziej produkcją niż produktem,[44] jest pytaniem, nie odpowiedzią. Jeśli dla Gombrowicza istnieje moment prawdy, prawda ta jest z konieczności fragmentaryczna, bohaterzy Gombrowiczowscy są w trakcie poszukiwania kosmosu, który wprawdzie nigdy nie zostanie odkryty, ale przez sam akt ciągłego poszukiwania obala wszelką z góry narzuconą przewidywalność. Gombrowicz jest więc pisarzem nowoczesnym, bo wymyka się zarówno skończoności, jak i nihilizmowi postmodernistycznemu, w którym już nie ma miejsca na subwersje. Skądinąd jednak wiadomo, że właśnie autor *Ferdydurke* zapoczątkował w literaturze polskiej subtelne przejście od wizji amimetycznej świata, przypominającej kubistyczny kolaż, do estetyki *bricolage'u*, opartej na przeświadczeniu, że wszystko jest cytatem, kombinacją cząstek już istniejących i z których autor, na wzór szmaciarza, by posłużyć się porównaniem Benjamina w stosunku do Baudelaire'a, próbuje budować jakiś zlep będący bardziej odbiciem jego własnej świadomości niż odbiciem świata. Toteż fragment Gombrowiczowski jawi się na pograniczu rozproszonych kawałków i próby ukonstytuowania nowego, subiektywnego kosmosu, przeciwstawiając się nie tylko za-

[44] Por. G. Genette *Figures I*, Paris 1966.

chowawczości, ale także definitywnemu rozbiciu świata. Potrzebuje bowiem całości, żeby ją bezustannie obalać...
Zupełnie innych prób podejmą się pisarze, dla których pokawałkowany podmiot musi włączać się w preegzystującą całość. Ten nurt, sięgający do mityzacji Schulza, zdaje się przeważać, przynajmniej ilościowo, w literaturze współczesnej. Schulz wykorzystywał fragmentaryczność wyobraźni, łowił strzępy wspomnień spośród których przeświwytywała nostalgia powrotu do „Wielkiej Księgi" i nowej genezy, która dużo wcześniej nurtowała Mallarmégo. Zapoczątkowana przez Schulza zbieranina wycinków własnej mitologii i włączanie ich w mitologię powszechną, nosiło już w sobie potrzebę integracji tożsamościowej, która po wojnie przybrała zdumiewające rozmiary. Można się jej doszukać w niezliczonych odmianach form autobiograficznych, których autorzy mogliby się chyba gremialnie podpisać pod cytatem Różewicza:

Nie tracę nadziei, ze rozbite, rozrzucone obrazy zaczną zbierać się, w całość.[45]

Sytuacja obecna jest nieco inna. Fragment stracił swoją funkcję subwersyjną i represyjną. Nie ma też już na celu wykorzeniania lub selekcji, nie zgłębia już tajemnic. Fragment otacza się milczeniem. Można powtórzyć za Derridą szukającym we fragmencie broni przed alienacją języka:

Zaledwie wypowiem słowo i natychmiast się wycofuję, potencjalnie ogarniam cały wstrzymany dyskurs, z góry negując wszelką ciągłość i uzupełnienia na przyszłość.[46]

Ideał wolności anarchicznej, który ogarniał do niedawna jeszcze wszystkie dziedziny życia z literaturą włącznie, prowadzi do regresji estetycznej, w której fragment staje się często dość tanim wyborem. Estetyka „dezintegracji" i *bricolage'u* przeradza się w nałóg kolekcjonera, który doszukuje się w rozbitych odpadkach skarbów dawnej świetności. Chyba że współczesny twórca – „szmaciarz" stanie się „poławiaczem pereł" i w cytatach wyrywanych przeszłości będzie odnajdywać– jak sugeruje Hannah Arendt – to co najważniejsze.

---

[45] T. Różewicz *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, w: *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 280.
[46] J. Derrida, cyt. za M. Blanchot *Ecriture du desastre*, s. 203.

Spojrzenie na nowoczesność poprzez fragment pozwala uświadomić sobie ogrom wieloznaczności i sprzeczności z nią związanych. Nowoczesność ciągle wymyka się definicji, ale wiadomo już na pewno, że każda definicja byłaby równoznaczna z podpisaniem na nią wyroku śmierci. Drugi wniosek dotyczy fragmentu. Pełniąc rozmaite funkcje – bądź to wycinka rzeczywistości, bądź oderwanego, zawieszonego w próżni atomu, fragment jest w każdym układzie wyrazem braku i niepogodzenia, a jednoczenie także bezustannym poszukiwaniem:

Piszę ciągle
choć wiem że odchodzi się
zawsze
z fragmentem
z fragmentem całości
całości
czego
czy jestem larwą nowego[47]

– mówi Różewicz. W momencie gdy poszukiwanie ustanie, epoka nowoczesności zakończy się definitywnie.

[47] T. Różewicz *Larwa*, w: *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 658.

German Ritz

Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji

Seksualność, *gender* i specyfika narracji

Pisarze i naukowcy reagują zwykle z oburzeniem, gdy rozróżnia się sposoby pisania w zależności od seksualnej definicji danej grupy piszących, zgadzają się natomiast chętnie na inne rozróżnienia w sferze języka, tzn. etniczne bądź społeczne. Pisanie kobiece czy wręcz homoseksualne godzi w ontologię tego, co literackie, jest dopuszczalne co najwyżej jako etykietka literatury użytkowej o charakterze emancypacyjnym lub pornograficznym. *Gender studies*, podążając tropem Foucaulta, dawno ustaliły, gdzie tkwią korzenie dyskomfortu czy też źródła lęku. Męski dyskurs podaje się za neutralny dyskurs kultury, tzn. utożsamia się go z kulturą. Jeśli dyskursy kobiecy lub homoseksualny utrwalają się w świadomości jako Inność kultury, to dyskurs męski (heteroseksualny) musi uznać – przeglądając się w tamtych – że jest konstruktem. Tym samym traci pilnie strzeżoną rolę tego, co istnieje „od zawsze".
Lustro kulturalnej Inności tego co homoseksualne, pozwala zradykalizować i zdynamizować odkrycie, że wszelka seksualność jawi się w kulturze zawsze tylko jako konstrukt. Pożądanie homoseksualne podkopuje koncepcję naturalności, której kulturalnym upostaciowianiem w dziewiętnastowiecznym męskim wyobrażeniu kobiecości była niewiasta, i walczy z niemotą tej koncepcji, narzuconą jej przez kulturę

męską. Kobieca tożsamość generuje się w poszukiwaniu własnego Ja, tożsamość homoseksualna – w odzyskiwaniu języka[1].
Gender jako kategoria kulturalna jest kategorią historyczną, jest nią także na poziomie swego wyrazu literackiego. Inność kobieca i homoseksualna w niniejszym rozumieniu to kategoria nowoczesnej kultury. Konstytuuje się w okresie Renesansu i w XVIII wieku, a na przełomie stuleci zaczyna odsłaniać się w swym historycznym uwarunkowaniu[2]. Jej najważniejszym nosicielem staje się mieszczaństwo, preferowanym rodzajem tekstu – powieść lub opowiadanie.
Kategorie *gender* w poetyce powieści nabierają nośności zwłaszcza wtedy, gdy mamy do czynienia ze zmianą we wzajemnym stosunku ról płciowych, która się zbiega z odnową powieści, względnie opowiadania. Tego rodzaju związek zachodzi od przełomu wieków między ruchem emancypacji kobiet i homoseksualistów a powstającą w tym samym czasie nowoczesną powieścią europejską. Aktanty nowej walki płci ewidentnie stają się w tej nowej powieści zarówno podmiotami, jak i przedmiotami odmienionej narracji. Toteż *gender*, jako kategoria poetologiczna, bezwzględnie wymaga historycznego ujmowania świadomości płci i poetyki gatunków literackich[3].

Polskie przykłady i ich kontekst historyczny

Dyskusja nad problematyką *gender*, a w szczególności konstytuowanie się od schyłku XIX wieku nowoczesnej homosek-

---

[1] Odkąd w latach osiemdziesiątych badania kobiece w coraz większym stopniu posługują się kategorią *gender*, dostrzega się i wykorzystuje komplementarność studiów dotyczących kobiet i homoseksualności. Nie chodzi przy tym o jednakowość ról płciowych, lecz o analogiczność funkcji. Wskazuje na to również polska recepcja teorii *gender* w ujęciu Anny Łebkowskiej: *Czy „płeć" może uwieść poetykę?*, w: *Poetyka bez granic*, pod. red. W. Boleckiego, W. Tomasika, Warszawa 1995, s. 82.

[2] Począwszy od lat osiemdziesiątych właśnie w studiach nad homoseksualnością domagano się z naciskiem historycznego ujmowania koncepcji ról płciowych, por. E. Jackson Jr., *Strategies of Deviance. Studies in Gay Male Representation*, Bloomington 1995; Padgug R. A. *Sexual Matterness. On Conceptualising Sexuality in History*, w: *History of Homosexuality in Europe and America*, pod. red. W. R. Dynesa, S. Donaldsona, New York – London 1992, s. 251-272.

[3] Łebkowska nie uwzględnia w próbie odniesienia kategorii *gender* do poetyki tej podwójnej historyzacji. Bez jasnego odwołania się do specyficznej sytuacji historycznej roli płci w Polsce lat osiemdziesiątych wypowiedzi o wizerunku płci muszą jednak wypaść nader skrótowo.

sualności, mają swój istotny punkt odniesienia w modelu społeczeństwa mieszczańskiego. Kultura polska zdaje się przyjmować wobec homoseksualności – a ona właśnie będzie poniżej głównym przedmiotem zainteresowania – status pogranicza, sfery przejściowej między kulturą zachodnioeuropejską, represywną, w stosunku do homoseksualności wyraźnie odrębną, a kulturą po wschodnioeuropejsku neutralną czy też nie odrębną [4]. Różnica polega nie na większej tolerancji, lecz na mniejszej skali postrzegania zachowań seksualnie odmiennych, a tym samym – na mniejszym zakresie kulturalnego wydzielenia. To, co niewypowiadalne w kulturze zachodniej, spotyka się z tym, co nieuświadomione we wschodniej[5].

W okresie międzywojennym to pogranicze coraz bardziej zyskuje na znaczeniu. Jeśli chodzi o homoseksualność, staje się ono uchwytne w polskiej recepcji Prousta[6], z nieco mniejszą wyrazistością w recepcji Gide'a[7]. Rozprawa z Proustem staje się dramatycznym spotkaniem z tym, co obce[8]. Wskazuje na to dowodnie chociażby rozwój Iwaszkiewicza. W jego wczesnej prozie lirycznej homoseksualna imaginacja podąża wprawdzie za ogólnym modernistycznym wzorcem Erosa i Tanatosa, ale jej umiejscowienie kulturalne – w idyllicznej przestrzeni ukraińskiej – jest odmienne. Pożądanie homoseksualne doświadcza tu siebie w przeniesieniu do sfery kultury (inicjacja) jako nie przypisane do określonych ról (fallokratyczne) i nie odrębne. Idylla przestrzeni łączy się z idyllą młodości. Już w tej wczesnej prozie pożądanie jest nostalgicznie ewokowane na marginesie utraty czy też jedynie we wspomnieniu [9]. W drugiej połowie lat dwudziestych, po bezpośrednim zetknięciu się Iwaszkiewicza w Paryżu z prozą Prousta i Gide'a, jego projekt powieści homoseksualnej, która ma się rozgrywać w między-

---

[4] Podstawę kulturalnej dyferencji w procesie konstytuowania się ról płci można ewentualnie wywieść ze znamiennych dla nowoczesnej kultury polskiej wpływów kultury wiejskiej i szlacheckiej. Ich oddziaływanie trwa aż po czasy najnowsze.

[5] Wschodnioeuropejskie *gender studies* muszą w najbliższych latach – po trwającej obecnie recepcji teorii – dokonać jeszcze na tym polu ważnej pracy pionierskiej.

[6] Por. J. Domagalski *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku*, Warszawa 1995.

[7] Por. E. Łoch *Literatura polska i francuska w publicystyce Iwaszkiewicza*, w: *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*, Lublin 1988, s. 34 n.

[8] Szczególnie wyraźnie widać to w lekturowych refleksjach Stanisławy Przybyszewskiej, które przybliża nam Domagalski *Proust w literaturze polskiej* ....

[9] Por. moją pracę *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*, w: „Teksty Drugie" 1994 nr 1, s. 29-48.

wojennej mieszczańskiej scenerii Polski centralnej, spełznie na niczym[10]. Dopiero po długich poszukiwaniach, które zaczynają się od *Zmowy mężczyzn* i są kontynuowane w utworze *Przyjaciele*, Iwaszkiewicz odnajduje w opowiadaniu *Panny z Wilka*[11] właściwą formę. Zetknięcie z nową powieścią europejską (Proust, także Tomasz Mann) i odmienną (seksualnie) kulturą sprawia, że pisarz nabiera dystansu, a zarazem osiąga granicę swej dawnej poetyki, która dotąd pozostawała związana – skroś modernizmu – z dziewiętnastym stuleciem. Dawna poetyka jawi się przy tym zawsze jako wewnętrznie zagrożona, stary świat – jako świat utracony.

Iwaszkiewiczowe *Panny z Wilka* i późniejsze pokrewne opowiadania dają w literaturze polskiej początek tradycji, której wierna będzie powieść Tadeusza Brezy z 1936 r. *Adam Grywałd* i *Góry nad czarnym morzem* Wilhelma Macha z roku 1961[12]. Wspólne tym tekstom jest niewypowiadalne pożądanie, wspólna jest wypływająca z niewypowiadalności zmiana sposobu narracji, wspólne jest wreszcie odniesienie do tradycji francuskiej, szczególnie do Prousta[13]. Formy tej wspólnoty wspólności są wszelako różne[14].

To, co niewypowiadalne, przeciwstawia się epickiemu rozwojowi. W próbie opowiedzenia może ujawnić tylko swoją nieopowiadalność. Dzięki swej paradoksalnej mocy niewypowiadalne staje się zasadą organizującą cały tekst: semantycznym kamieniem węgielnym poetyki

---

[10] Por. moją pracę *„Zmowa mężczyzn". Paris und die Möglichkeit der Distanz*, w: *Jarosław Iwaszkiewicz. Ein Grenzgänger der Moderne*, Bern 1996, s. 133-145.

[11] Por. moją pracę *„Brzezina" i „Panny z Wilka" jako opowiadania antyfilozoficzne*, w: *Miejsce Iwaszkiewicza (Stawisko. Almanach Iwaszkiewiczowski*, t.1), pod. red. M. Bojanowskiej, Z. Jarosińskiego, H. Podgórskiej, Warszawa 1995, s. 83-101.

[12] Tych trzech pisarzy łączą wielorakie związki literackie i biograficzne. Mach otwarcie adresuje do Iwaszkiewicza autotematyczny komentarz w *Górach nad czarnym morzem*. Zwłaszcza w latach trzydziestych ściśle odnoszą się do siebie nawzajem warianty prozy psychologicznej Brezy i Iwaszkiewicza.

[13] Domagalski dostrzega „twórczą" recepcję Prousta tylko u Iwaszkiewicza i Brezy. Nie śledzi – co jest jego zaniechaniem – częściowo podobnie motywowanej recepcji Prousta po 1945 r. Po wojnie Mach, pod wpływem Wyki, zdefiniuje nową powieść, odgraniczając ją właśnie od nowoczesnej powieści proustowskiej. „Pasywna i wyłącznie «stwierdzająca» filozofia życiowa Prousta, indyferentna moralnie, a w obrębie problematyki społecznej nijaka lub ironiczna, jest typowym produktem schyłkowego okresu kulturalnego" (*Szkice literackie*, t.1, s. 112). Por. też J. Poradecki *Pisarstwo W. Macha*, Łódź 1984, s. 23 n.

narracji. Inaczej niż francuscy prekursorzy, polscy pisarze nie decydują się na zerwanie z narracją mimetyczną, raczej ją rozszerzają – zwłaszcza Mach [15] – napotykając jednak przy tym granice *mimesis*. W tym estetycznym akcie przekraczania granicy niewypowiadalne nie ulega jednak sublimacji lub substytucji, lecz pozostaje nie dającym się wyartykułować komunikatem. W zamyśle formalnego rozszerzenia narracji leży nie estetyczna wartość własna, lecz przekazanie komunikatu.
Zachowana w większości tekstów wola doniesienia o niewypowiadalnym pożądaniu sprawia, że wypowiedzi konstytuują seksualność w danej kulturze (na Wschodzie i Zachodzie). Jednak w przeciwieństwie do zaistniałych zmian w narracji, wypowiedzi te niełatwo określić. Niewypowiadalność homoseksualnego pożądania jest skutkiem jurydycznego i psychiatrycznego wydzielenia homoseksualności w drugiej połowie XIX wieku. Homoseksualna tożsamość to następstwo heteronomii. A zatem wypowiedzi dotyczące *gender* w aspekcie homoseksualności są najczęściej wypowiedziami na temat języka, z tekstu literackiego trzeba je czerpać niemal wyłącznie w drodze lektury poetologicznej. Etapem walki o autonomię musi być przede wszystkim pracowite likwidowanie odniesienia do panującego „męskiego" dyskursu heteroseksualnego. W pierwszej fazie nowoczesnej homoseksualności polega to na niewypowiadalności. Jest ona zarówno strategią reakcji na represję (wariant pasywny), jak również strategią działań

---

[14] Pytanie, do jakiego stopnia można odnaleźć w biografii wspólne tym trzem autorom skłonności homoseksualne, pozostaje poza obrębem analizy. U Iwaszkiewicza i Macha znajdują się informacje, które sugerują, że doświadczenia homoseksualne określały przynajmniej częściowo ich prywatną egzystencję. Por. materiały na ten temat w mojej pracy *Jarosław Iwaszkiewicz. Ein Grenzgänger der Moderne*, oraz monografię A. Fiuta *Dowód nietożsamości. Proza Wilhelma Macha*, Wrocław 1976.
W *Adamie Grywałdzie* problematyka homoseksualna znajduje bezpośredni wyraz jako przedmiot narracji „behawiorystycznej". U Iwaszkiewicza i Macha brak takich wyrazistych wskazówek. Krytyczna i literaturoznawcza recepcja Brezy zajęła się w swych interpretacjach także tą kwestią. Por. najświeższe prace Jana Bełkota *Rozpad i trwanie. O prozie Tadeusza Brezy*, Łódź 1980, s. 41 n. i Mieczysława Dąbrowskiego *Polska awangarda prozatorska*, Warszawa 1995, s. 73-97.

[15] Autotematyczne komentarze w *Górach nad czarnym morzem* można skrótowo ująć jako program rozszerzonego czy też „maksymalnego" realizmu. Por. na ten temat moją pracę *Wilhelm Mach (1917-1965) – der Erneuerer wider Willen*, w: *Die polnische Prosa 1956-1976. Modellierung einer Entwicklung*, Bern 1990, s. 89.

wywrotowych i burzycielskich (wariant aktywny). Jej estetycznymi formami wyrazu są sublimacja i *camp*. Okres międzywojenny, a później – w kolejnym podejściu – lata pięćdziesiąte i wczesne sześćdziesiąte przyniosły próbę przełamania heteronomii i osiągnięcia autonomicznego samoprzedstawienia w modelu emancypacji. Emancypacja domaga się historycznej świadomości, której akurat temu, co niewypowiadalne, musiało jeszcze brakować.

Wspólne naszym polskim tekstom jest geograficzne, czasowe i społeczne usytuowanie wydarzeń. Absolutny charakter przedstawienia mitycznego, czy widzianego z perspektywy wewnętrznej, relatywizuje się przez nałożenie perspektywy historycznej. Narrator, a wraz z nim czytelnik, znajdują się zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz tego, co niewypowiadalne.

Po tym, dość hasłowym, przedstawieniu naszego sposobu podejścia do tekstu, w drugiej części chodzić będzie o bliższe określenie podejmowanej tu podwójnej lektury tego, co niewypowiadalne, jako wypowiedzi poetologicznej i wypowiedzi dotyczącej *gender*[16].

Poetyka powieści i *gender*

1. Brak historii

To, co niewypowiadalne, staje się najbardziej uchwytne w koncepcji ujęcia tematu, tzn. w rozwoju akcji, w prowadzeniu zespołu bohaterów, wreszcie w koncepcji miejsca i czasu. Tu ujawnia ono swój zasadniczy charakter. Najsilniejszym znamieniem niewypowiadalnego jest zdarzenie, którego nie ma, zmiana, która nie nastąpiła, spotkanie, które nie doszło do skutku.

Koncepcja ujęcia tematu kieruje się zasadą dekonstrukcji. Temat wyłania się z sugestii dotyczących zdarzenia o charakterze, jak się zdaje, archetypicznym, które w toku swego rozwoju okazuje się jednak niezdarzeniem. Szczególnie wyraźne jest to w tekstach Iwaszkiewicza i Macha, bardziej zawoalowane u Brezy. We wszystkich trzech przy-

---

[16] Oprzemy się tu, w analizie wyłącznie systematycznej – zakładając, że poprzedziła ją analiza szczegółowa – na trzech wymienionych już tekstach: *Panny z Wilka*, *Adam Grywałd* i *Góry nad czarnym morzem*.

padkach chodzi o wyjazd na wieś. Bohaterowie opuszczają właściwe im miejskie, cywilizowane otoczenie i w innej, naturalnej czy starszej w sensie kulturalnym, okolicy szukają wewnętrznej przemiany: u Macha jest to odludna Dolina, u Iwaszkiewicza wiejski dworek. Poszukiwanie jest początkowo umotywowane psychologicznie lub cywilizacyjnie, prowadzi jednak w sposób coraz bardziej zdecydowany do przemiany bohatera, do jego mitoidalnej metamorfozy. Jej punktem ośrodkowym będzie spotkanie seksualne, niewypowiadalne pożądanie. Skoro tylko ten punkt zostaje osiągnięty, proces przemiany ulega dezintegracji, historia idzie w rozsypkę. Ale dekonstrukcja nadal mówi o niewypowiadalnym, mówi o nim nawet dobitniej niż pozytywnie konstruowane oczekiwanie. W rozwiązaniu tkwi więcej splecionych ze sobą znaków *gender* niż w symbolistycznych sugestiach.

Dekonstrukcja posługuje się na płaszczyźnie kompozycji tematu środkami akcji zastępczej, która jednak nie nabiera własnego znaczenia. Osiąga się to poprzez niemal inflacyjne powiększanie zespołu występujących osób. Czytelnik musi mozolnie rekonstruować grono panien z Wilka, które dawno już stały się paniami. U Macha powiększa się rodzeństwo poszukiwanego syna, względnie substytutami spotkania z synem są wciąż inne związki miłosne. Eksplozja zespołu osób u Brezy i Macha wykracza też poza pierwotną przestrzeń binarną, z jaką mamy do czynienia jeszcze u Iwaszkiewicza. Symultana staje się zasadą narracyjną. Brak czy też niemożność sygnifikacji prowadzi do wydłużania szeregu kolejnych sygnifikantów, szeregu analogii – mówiąc słowami Lacana – metonimii. Jest to metonimiczny strumień pożądania, który zostaje wyjęty spod „prawa ojca" lub też wyparty poza obręb działania tego prawa[17] i który nie ustanawia już żadnej tożsamości. Dominuje wrażenie ulotności i niestabilności.

W tym miejscu daje o sobie znać odmienność Polski jako pogranicza. W sytuacji Europy Zachodniej, która jest inna, jeśli chodzi o problematykę *gender*, szybkie, ulotne analogie bądź też metonimiczne ślizganie się po powierzchni może się stać samokreującym się stylem, może się rozwinąć do poziomu osobnej estetyki. Zostanie ona później zidentyfikowana jako estetyka *campu*. W *campie* funkcję wyrażającą języka

[17] Por. L. Lindhoff *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart 1995, s. 77 n.

zastępuje funkcja stylistyczna. W odniesieniu do *gender* stylizacja jest ekwiwalentem maskowania, transwestytyzmu i transmutacji[18] i może przeglądać się w lustrze akcji. *Camp* staje się aktywną strategią obalania męskiego, neutralnego, dyskursu, która w trybie procesu wydobywa na kulturalną powierzchnię paseistyczny koncept niewypowiadalności, nie zamazując w procesie emancypacyjnym różnicy, tzn. roli Innego, a jedynie sprawiając, że sama się ona wyraża.

Iwaszkiewiczowskie dziewczęta nie są transwestytami, nawet jeśli autobiograficzne dokumenty coś takiego sugerują. Po prostu przeistoczyły się w kobiety. Na poziomie stylu narracji otwarta forma wspomnień, wspomnieniowe dywagacje nie stają się zasadą narracyjną, lecz formą przeżywania rzeczywistości przez Wiktora. O tym przeżywaniu opowiada się mimetycznie nie od wewnątrz, lecz z zewnątrz, choć w przybliżeniu do perspektywy wewnętrznej. Wiktor pozostaje więźniem strumienia wspomnień, w którym wspominane Niegdyś i przeżywane Teraz stykają się mocą analogii. Wspomnienie staje się formą przeżywania teraźniejszości i nie pozwala bohaterowi przebić się ku tożsamości płciowej. Aspekt dotyczący *gender* wyłania się z nostalgicznego przywiązania Wiktora do niegdysiejszego erotycznego praprzeżycia w Wilku, które wspomina on jako przypadkowe, jedynie potajemne, zawoalowane zetknięcie. Jest to stosunek do innej płci, który nie ma charakteru zawłaszczającego, określającego, lecz jest otwarty, metonimiczny i nie opanowuje męskiego dyskursu seksualnego. Inne, metonimiczne, zachowanie Wiktora wobec niegdysiejszych panien i późniejszych pań z Wilka nie jest wszelako w opowiadaniu znakiem homoseksualnej Inności czy niewypowiadalnego pożądania, lecz otwartością wobec kobiecości jako takiej. Inne pożądanie konstruuje się w toku narracji nie przez wykluczenie naturalności, którą Wiktor dostrzega w kobietach, lecz jako jej część.

Góry nad czarnym morzem, to w przeciwieństwie do *Panien z Wilka*, opowiadanie osoby-Ja. Wyprawa do niedostępnej Doliny ujawnia się wprawdzie w swoim przebiegu jako projekcja niewypowiadalnego pożądania osoby-Ja i coraz bardziej rozprasza się w mnogości symultanicznych dróg wiodących do znaczenia, ale także w tekście Macha –

---

[18] O estetyce *campu* por. *Camp grounds. Style and Homosexuality*, pod. red. D. Bergman, Amherst 1993.

podobnie jak u Iwaszkiewicza – Inne ukazuje się nie w narcystycznie skrępowanym Ja, w jego języku, lecz obiektywizuje się w geograficznej i czasowej zewnętrzności: w powojennym tabu etnicznych przesiedleń, czystek i walk w Beskidach. Innym jest Ukrainiec. Ale Ukrainiec to teraz nie homoseksualny Inny wedle pojęć możliwych w kulturze staropolskiej[19], lecz Inny fallokratyczny, agresywny, niszczycielski. Pogrążony w charakterystycznej dlań ambiwalencji między fascynacją a odrzuceniem narrator-Ja nie potrafi co prawda skonstruować jednoznacznego stosunku do tego Innego, pozostaje jednak w swej projekcji – rzutowaniu Inności na Ukraińca – częścią polskiego stereotypu. Inne pożądanie konstruuje się – podobnie jak u Iwaszkiewicza – jako część tego, co ogólne, tu: polskości, nawet jeśli to, co ogólne, daje się poznać jako część stereotypu[20].

Specyficzny charakter intensywnego skrzyżowania wewnętrzności i zewnętrzności narracji, o którym była tu mowa w odniesieniu do Iwaszkiewicza i Macha, występuje też, czego można dowieść, w nieco innej wersji u Brezy. W sumie mamy do czynienia z pewną tradycją, w której Inność pożądania dekonstruuje epicki przebieg zdarzeń – ich charakter – sama jednak nie staje się *medium* narracji, lecz w zasadzie pozostaje przy mimetycznym sposobie przedstawiania. W sensie wewnątrzliterackim można to rozumieć jako wierność tradycji narracyjnej, a w odniesieniu do konstytucji seksualnej (*gender*) jako kulturalną odmienność pogranicza. W każdym razie powoduje to zdynamizowanie instancji narratora.

2. Narrator zwielokrotniony

Niewypowiadalne pożądanie ciąży ku wyznaniu autobiograficznemu, a zarazem je kamufluje. Autobiograficznego powinowactwa można dopatrzyć się przede wszystkim u Iwaszkiewicza[21], kamuflażu – u Macha. Z punktu widzenia instancji narracyjnej zwłaszcza kamuflaż okazuje

---

[19] Por. Z. Kuchowicz *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992, s. 318.

[20] O problematyce stereotypu narodowego por. moją pracę *Literarischer Text und Verwandlung eines Stereotyps. Das Ukraine-Bild bei Andrzej Kuśniewicz und Wilhelm Mach*, w: *Dialog kultur wspólnot pogranicza*, pod. red. S. Uliasza, Rzeszów (w przygotowaniu do druku).

[21] Dokumentują to także jego własne wypowiedzi. Por. J. Domagalski *Iwaszkiewicz w poszukiwaniu straconego czasu*, w: *Miejsce Iwaszkiewicza* ..., s. 103 n.

się kreatywny: prowadzi do bardziej zdecydowanego rozszczepienia figury narratora niż wyznanie autobiograficzne[22]. W *Górach nad czarnym morzem* mamy do czynienia ze skomplikowanym przenikaniem się narratorów. Obok narratora-Ja, Aleksandra, występuje w osobie jego sobowtóra Xandra druga instancja narracyjna, w sensie funkcjonalnym – instancja fingująca wyznanie-Ja. Jednocześnie jednak Aleksander i Xander jako figury fikcyjne są projekcjami nie odsłaniającego się narratora ostatecznego (autobiograficznego). Rozszczepienie wynika z zasady prawdziwości, jest konsekwencją przedstawienia mimetycznego. Autotematyczne próby definiowania nie wykraczają poza ramy racjonalnego dyskursu. Wszelako nie da się w sposób zadowalający opisać zwielokrotnionego narratora, jego postaci zrealizowanych w tekście narracyjnym, terminem wewnątrzliterackim: jako formy odnowy czy też rozszerzenia narracji. Narratorzy ci wskazują bowiem, jak wszystkie dotychczasowe elementy poetologiczne, na ukonstytuowanie płciowe. Rozszczepienie jest maską ukrywającego się autobiograficznego Ja i poprzez obraz rozpraszających się instancji narracyjnych – mimo wszelkich dyskursywnych rozróżnień rozmaici narratorzy zlewają się coraz bardziej – mówi o braku tożsamości Ja. Właśnie włączenie refleksji metafikcjonalnej uwyraźnia aspekt eksperymentu narracyjnego, dotyczący *gender*. Ja narratora usiłuje restytuować swoją seksualną tożsamość, posiłkując się mową metafikcjonalną. Metadyskurs ma umożliwić męską funkcję sygnifikacji, względnie przywrócić męski „porządek symboliczny", który wydaje się zagrożony właśnie w rozproszonej, mnożącej analogie narracji. Ale Ja narratora nie znajduje w nadrzędnym dyskursie trwałej instancji, raczej dekonstruuje metapozycję, przenosząc płaszczyznę metafikcjonalną na fikcjonalną. Męskie (homoseksualne) Ja narratora wie o męskim dyskursie, doprowadza go jednak do rozkładu, czy też musi to zrobić, skoro tylko stara się wykorzystać go w swoim wyznaniu.

Lektura poetyki powieści *Adam Grywałd* Brezy w aspekcie *gender* różni się od lektury dwóch poprzednich tekstów. Jest to jedyny tekst, w którym to, co niewypowiadalne, bywa przedmiotem bezpośrednich

---

[22] W *Pannach z Wilka* formalnie figura narratora pozostaje jeszcze jednolita. Ale filmowa adaptacja Wajdy, która wydobywa na powierzchnię siłę oddziaływania autobiografii, zwraca uwagę na wielowarstwowość narratora.

i niebezpośrednich napomknięć i wypowiedzi [23]. Nie pozostaje to bez konsekwencji dla koncepcji opowiadania. Uwypukleniu tematyzacji (obiektywizacji) – bardzo zresztą ostrożnej – sprzyja wybór powieści psychologicznej, która znajduje się pod wpływem modnego wówczas behawioryzmu. Dominuje perspektywa zewnętrzna, która opiera się przede wszystkim na rozległości *spectrum* społecznego. „Eksplozja" osób występujących w powieści nie jest jednak funkcją typizacji, jaką zna szeroko zakrojona powieść społeczna, lecz zasady analogii. Dotyczący *gender* aspekt rozproszenia zespołu osób daje o sobie znać w niejednolitości stanowiska narracyjnego. Mamy do czynienia z narratorem-Ja, który jako figura marginalna bierze udział w akcji, definiując się jednak przede wszystkim jako obserwator. Jego uwagę przykuwa zwłaszcza homoseksualny stosunek pisarza, Adama Grywałda, do młodego Mosska. Próbuje zrozumieć tę relację patrząc z zewnątrz. Kiedy jednak ten sam narrator-Ja przedstawia cieplarnianą atmosferę panującą w Polsce lat trzydziestych, zakłada maskę narratora auktorialnego. Znane wahanie między perspektywą wewnętrzną i zewnętrzną nie jest tu wszelako wtórnie utrzymywane w ryzach przez ten sam przedmiot narracji. Jego cechy dezintegrujące uległy wzmocnieniu. Niepewna tożsamość narratora-Ja ma swój odpowiednik w samej fikcji. Narrator pozostaje w ambiwalentnym stosunku do Adama Grywałda: niczym jego sobowtór. Grywałd, podobnie jak on, jest pisarzem, a analogiczny względem niego narrator ciąży ku niemu czyniąc dwojakiego rodzaju próby, obie beznadziejne: próbę zrozumienia go i próbę wzbudzenia w nim pożądania. Obie relacje nadwerężają tożsamość narratora, obie też są nierozłączne. Relacja narrator – Grywałd rozprasza się w toku opowiadania i rozsupłuje w kluczowej scenie finału na wsi: staje się relacją w trójkącie narrator – Grywałd – Mossek.

Reasumując: Innością homoseksualności nie jest w tej powieści ukształtowany epicko, homoseksualny stosunek miłosny Grywałda i Mosska,

---

[23] O homoseksualności mówi się w następujących formach: 1) w opowiadaniu Grywałda o spotkaniu z zabiegającym o niego pomocnikiem krawca, przy czym zachowanie homoseksualne zostaje zidentyfikowane dopiero w związku ze wspomnieniami lekturowymi (Proust); 2) jako kalamburze dotyczącym stosunku Grywałda do Mosska i 3) wreszcie jako przybliżonym jedynie rozumieniu zakochanych – Grywałda i Mosska – przez narratora. We wszystkich trzech przypadkach homoseksualność jawi się jako problem języka (tekstu): intertekst, gra tekstu, poszukiwanie tekstu.

który od początku wywoływał irytację krytyki, lecz próba rozumienia podejmowana przez narratora. Odkąd to, co Inne, zostało niejako opatrzone nazwą, odtąd jest sprawą narracji, nie zaś jej przedmiotu. Inne pożądanie staje się – w sensie kulturalnym konsekwentnie – tym, co Inne, w mówieniu o nim[24]. Epickie napięcie polega na niemożności zrozumienia, która cechuje narratora. Bełkot słusznie stawia *Adama Grywałda* obok *Pałuby* Irzykowskiego[25]; punkt ciężkości powieści tkwi na płaszczyźnie metafikcjonalnej, czyli w jej literackości[26], nie zaś w przedmiocie narracji. Podobnie jak dążenie do prawdziwości czy też autentyczności ujawnia się ostatecznie w *Pałubie* jako „pałubiczność", jako to, co Inne, tak też behawiorystyczna metoda narratora w *Adamie Grywałdzie*, tzn. korzystanie przezeń z Adlerowskiej teorii homoseksualności, nie stanowi strategii, które prowadzą do zrozumienia[27], lecz jedynie opisują zewnętrze narratora, jego niezdolność do zbliżenia z kochankami w akcie pisania[28].

Akt pisania sublimuje akt erotyczny. Ciekawe, że w kraju pogranicza dotycząca homoseksualności teza Adlera o poczuciu mniejszej wartości i rekompensacie, o jej społecznej genezie (homoseksualność nie jest wrodzona[29]), ta przejęta przez narratora z zewnątrz teoria psychoanalityczna, w narratorze znów ulega dekonstrukcji.

---

[24] „Kulturalne narodziny" homoseksualności dokonują się nie w udokumentowanych wyznaniach homoseksualistów, lecz w dziewiętnastowiecznych dokumentach sądowych i psychiatrycznych.

[25] J. Bełkot *Rozpad i trwanie...*, s. 77.

[26] Por. M. Dąbrowski *Polska awangarda...*, s. 95.

[27] Wbrew większości polskich interpretacji *Adam Grywałd* akurat nie jest filozoficzną powieścią z tezą – np. Adlerowską, dotyczącą homoseksualności – która zostaje narracyjnie wyeksplikowana.

[28] Narrator maskuje swój dramat, przede wszystkim przyjmując rolę słuchacza cudzych historyjek, poddając się fali plotek. Typowe dla tej roli jest to, że narrator występuje nie jako autor plotek, lecz jako bierny odbiorca. Tym samym unika retoryki, która jest identyfikowana w kulturze jako „babska" czy „homoseksualna" i która za sprawą tendencji do horyzontalnego rozwlekania, do asocjatywności, osłabia zhierarchizowany dyskurs męski. „Czemu to – myślałem – tyle obcych słów muszę słyszeć, tyle cudzych zwierzeń mam nosić w sobie, dlaczego nikt się naprawdę do mnie nie odzywa, do mnie niezmordowanego słuchacza monologów. (...) Oni nie mówili do mnie, a tylko – przy mnie" (*Adam Grywałd*, Warszawa 1977, s. 150).

[29] Eksplikację Adlerowskich tez w oparciu o tekst Brezy przeprowadza przede wszystkim Bełkot, *Rozpad i trwanie...*, s. 68 n.

Zakończenie ujmuje symbolicznie dwie rzeczy. Kapitulujący narrator, wreszcie zwolniony z roli słuchacza i obserwatora, jest bliski wewnętrznego załamania. Idąc do swojego pokoju – do siebie – widzi młodego Mosska, który pisze do Grywałda. Tym, kto utracił język, jest narrator – nie kochanek.

Taka lektura wspiera się na istnieniu tajnych znaków, sygnałów wymykających się świadomości narratora i kodowi, według którego opowiada on swoją historię. Te znaki wskazują na drugi niezależny kod. Są formą mowy ezopowej.

3. Tajne znaki i opowiadanie

Do istoty tajnych znaków w kodzie *gender* należy:

a. enigmatyczność utrudniająca włączenie ich do kodu głównego, który wyznacza przebieg fabuły;

b. uaktywnienie znanych tradycyjnych obrazów zdeterminowanych przez *gender* – mogą one być częścią kultury europejskiej, arabskiej czy amerykańskiej bądź też częścią subkultury (np. lektura *Uczty* Platona, *Gazeli* Hafiza lub *Calamusa* Whitmana; język ciała, np. ruszanie biodrami; miejsca charakterystyczne dla subkultur miejskich itp.);

c. sugestia odsyłająca do prywatnej egzystencji autora, której nie sposób rozszyfrować.

Te inaczej zakodowane elementy wyłamują się z tekstu fikcjonalnego i mają znaczenie wielorakie lub nie mają żadnego (puste znaki).

Międzynarodowa kultura zdominowanego przez *gender* modernizmu stworzyła całą skarbnicę obrazów. Wczesny Iwaszkiewicz czerpie z niej jeszcze bardzo obficie. W prozie późnych lat dwudziestych i trzydziestych obrazy te zostają wyparte przez motywowany w coraz większym stopniu prywatnie korpus obrazów[30]. Modernistyczna reminiscencja i prywatne umotywowanie znamionują wybór tajnych znaków w kodzie *gender*, jakie występują w literaturze od *Panien z Wilka* po *Góry nad czarnym morzem*.

Tajnym znakiem autobiograficznym jest w *Pannach z Wilka* transpozycja kluczowego przeżycia z własnej młodości w Byszewach na koncepcję dworku w Wilku: transpozycja tak kompletna, że ówcześni czterej bracia Świerczyńscy uobecniają się już tylko w liczbie wilkowskich panien. Ho-

---

[30] Por. moją pracę „*Rückkehr nach Europa*". *Klassizistisches Ideal und privates Ich*, w: *Jarosław Iwaszkiewicz. Ein Grenzgänger der Moderne* ..., s. 70 n.

moseksualne pożądanie opatruje się też w *Pannach z Wilka* bardziej bezpośrednim znakiem: w homoerotycznym sennym wyobrażeniu martwego żołnierza. To, co Inne w obrazie, określa się bezpośrednio w zmianie odniesienia do rzeczywistości. Senne przeżycie funkcjonuje nie jako romantyczny symbol, lecz jako psychotyczne zaburzenie.

Breza posługuje się kilkoma tajnymi znakami, które jednak, ze względu na wypowiedzianą homoseksualność, poddają się deszyfracji i mogą zostać włączone do opowiadania. Są to znaki kulturalnego subkodu[31] – Proust w lekturze Grywałda (s. 82) i przede wszystkim język ciała (na pierwszym miejscu krawieckiego pomocnika [s. 177], ale należy tu też wymienić przechyloną głowę Mosska [s. 71] czy chwianie się Żenia [s. 40]). Przemawiające przez te znaki ukonstytuowanie płci wskazuje na kulturę dekadencji i subkulturę jednocześnie. Homoseksualna rola płciowa konstytuuje się jako część kultury cieplarnianej i raczej z nią nie kontrastuje; dopiero przejrzawszy się w lustrze homoseksualności warstwy robotniczej odsłania się jako zachowanie właściwe ludziom spoza nawiasu[32].

Tajne znaki w kodzie *gender* najwyraziściej rysują się w *Górach nad czarnym morzem* Macha. Są strukturalnym *pendant* narracji o silnej funkcji sublimującej. Przenikają cały tekst i należą do zespołu głównych motywów w opowiadaniu.

Najważniejszym z nich jest poszukiwanie syna[33]. Sugestia wskazująca na pożądanie homoseksualne wyłania się z narcystycznego po-

---

[31] W bardziej skomplikowanej formie należą do niego także kwiatowe porównania odnoszące się do rodzeństwa Mosse. Mięsista lilia wśród tataraku (s. 74) ma związek z Izą, a nie z jej bratem.

[32] Miejsce, w którym wyraźnie mówi się o homoseksualności, zbiega się dokładnie z opowieścią Grywałda o przeżyciu, którym była nie zrealizowana do końca próba uwiedzenia go przez pomocnika krawieckiego, (s. 177 n.).
Pożądanie homoseksualne i przekraczanie barier klasowych – najczęściej gwoli zbliżenia z warstwą robotniczą – są zjawiskiem typowym dla epoki. Robotnik jako obiekt pożądania należy do ikonografii mieszczańskich wyobrażeń o homoseksualności.

[33] Podobnie rzecz się ma z historią trójkąta jako podstawową figurą wszelkich konfiguracji erotycznych w tej powieści. Figura – Ja Aleksander konstruuje się wobec świata zewnętrznego zawsze względem dwóch osób. Relacje w trójkącie oznaczają próbę sublimującego rekompensowania innej możliwości – tu: homoseksualnej formy stosunku – która została wykluczona. Zarazem jednak uniemożliwiają ukonstytuowanie się odrębnego Ja.

szukiwania Tego Samego; ważniejsze wszakże niż *pattern* psychologiczny jest oddzielenie poszukiwań syna od dramatu rodzinnego, względnie konstrukcyjna drugoplanowość owego, niełatwego do odtworzenia, dramatu. Poszukiwanie tego, co nieznane, górska wędrówka ku Dolinie, staje się poszukiwaniem tego, czego po prostu nie sposób nazwać i nabiera erotycznego napięcia. Na szczycie, z chwilą wejścia w Dolinę, ujawnia się aspekt dotyczący *gender*. Bohater przestępuje górski grzebień niczym Letę, rzekę Zapomnienia. Zapomnienie oznacza oderwanie się, uwolnienie od dotychczasowej akomodacji (wyd. Warszawa 1961, s. 201). Ale już spotkanie z chłopcami w Dolinie spycha bohatera znów w odmęt przeszłości. Już pojawienie się „pożądanego" Olgierda wskazuje na sublimację. Zamiast modernistycznego nagłego, zdarzeniowego ukazania się Innego w pełni cielesności[34] (ulubiony obraz nagiego młodzieńca), następuje sublimacja cielesnej obecności Olgierda. Staje się cały znaczącym obliczem, któremu Aleksander jedynie nadaje oprawę, niczym w operowej inscenizacji (s. 247). To, co Inne, ponownie daje o sobie znać w ten sposób, że Aleksander nie nazwie Olgierda swoim synem i nie doprowadzi dramatu rodzinnego do rozwiązania, o którym da się opowiedzieć, lecz dokładnie w tym miejscu zburzy całą konstrukcję.

Funkcja dezintegracji czy też dekonstrukcji tajnych znaków w kodzie *gender* przybiera na sile, kiedy są one uwarunkowane nie tradycją obrazów (narcyzm, stosunki ojcowsko-synowskie), lecz autobiograficznie. Nieszczęśliwa jakoby przygoda Macha z pewnym Bułgarem zostaje zaszyfrowana w enigmatycznym przeżyciu bułgarskim bohatera-Ja, przy czym sublimacja pożądania dopuszcza obecność mężczyzny tylko w roli brata ukochanej[35]. Enigmatyczne przeżycie z Bułgarii i poszukiwanie syna – gdzieś w beskidzkiej dolinie – tworzą analogię. Sztuczność skonstruowanego odniesienia staje się tym większa, im bardziej przybiera na ekspresyjności poszukiwanie syna. Skrywanie motywacji autobiograficznej sprawia, że bułgarskie przeżycie ma jedynie funkcję pustego znaku, co prowadzi do zwielokrotnionej se-

---

[34] Ten motyw, dotyczący *gender*, będzie trwać i rozwijać się w lirycznej prozie Iwaszkiewicza, od *Zenobii Palmury* do *Cieni*.

[35] Jeden z wielu przykładów relacji w trójkącie.

miozy. Przeżycie owo kojarzy się już to z socjalistyczną utopią, już to – ahistorycznie – z mitem. Oba skojarzenia są przesycone obrazami dotyczącymi *gender*. Socjalistyczna utopia stopniowo krystalizuje się w wizję idylli rodzinnej, mit natomiast – w obraz meduzy, który bardziej skrywa, niż uprzystępnia swoje znaczenie. Aleksander spotyka Marę nad wyłowioną z wody meduzą. Meduza jako istota mityczna i zoologiczna stanowi obraz wielowarstwowy. Przede wszystkim symbolizuje mizoginię (lęk przed kastracją), przy czym w micie zagrożenie zostaje przezwyciężone. Perseusz pokonuje Meduzę patrząc w tarczę, w której odbija się jej postać, tzn. opanowuje zagrożenie we własnym języku poprzez jego odwzorowanie. Ale znaczenie meduzy w aspekcie *gender* to więcej niż potwierdzenie fallokratycznej seksualności i logokratycznej zdolności do dyskursu. W lustrzanym odbiciu i w grozie zastygłej na obliczu meduzy nie uwidacznia się już jednoznacznie instancja podmiotowa[36]. Wskazuje na to także równoległy obraz grzyba, którego dojrzewający Aleksander pokazuje dzieciom z hrabskiego majątku, one zaś go niszczą. Aleksander konstruuje swoją tożsamość seksualną w obrazie grzyba (meduzy), właściwy temu obrazowi jest przedmiotowy charakter i bezbronność substancji. Aleksander dzierżąc w dłoni grzyba (nie fallusa), nie rozporządza językiem.

Jak pokazuje ostatni przykład, obrazy dotyczące *gender* plenią się w powieści Macha. Usiłując określić charakter właściwych im odniesień kulturowych trzeba się najpierw zmierzyć z problematyką awansu, która przenika powieść na wielu poziomach (narrator, społeczna i polityczna warstwa narracyjna). I bohater, i autor pochodzą ze środowiska chłopskiego, które w procesie spóźnionej industrializacji okresu międzywojennego i przede wszystkim w Polsce powojennej ulega gigantycznemu przewarstwieniu. Polska kultura o szlacheckim i wiejskim charakterze zmienia się zasadniczo. Polityczny podmiot tej makrozmiany, „awansujący" chłop, okazuje się w *Górach nad czarnym morzem* osobnikiem, który sam sobie jest obcy. Wywiera to także piętno na dotyczącej *gender* problematyce homoseksualności.

---

[36] Świadczy o tym także okoliczność, że w badaniach kobiecych meduza stała się projekcją pozytywnej roli kobiet. Por. Sigrid Weigel *Die Stimme der Medusa*, Dülmen 1987.

Podsumowanie i spojrzenie w przyszłość

Inna kultura polskiego dworu z jego nieobecnymi ojcami[37] i wyimaginowaną idyllą wiejską nie nazywała homoseksualisty po imieniu. Jego kulturowym umiejscowieniem było otwarte pod względem erotycznym bytowanie młodzieży. Dzieło Iwaszkiewicza nostalgicznie ciąży ku temu punktowi wyjścia. Z niego i ponad nim rozpościera się – już bez nostalgii – narracyjny kosmos pominiętego tu milczeniem Gombrowicza. U Brezy kultura szlachecka zespala się z mieszczańską i zastyga wewnętrznie w cieplarnianej atmosferze miasta. Wizerunek homoseksualisty konstruuje się w zapożyczonych z zewnątrz obrazach dekadenta, dandysa czy pisarza. Wreszcie bohater-Ja Macha stara się znów wrócić na wieś. Aleksander znajduje tam jednak ludzi podobnie jak on wyobcowanych, oderwanych od ziemi. Powrót nie udaje się. Niewypowiadalne pożądanie po raz pierwszy nie jest nigdzie kulturowo umiejscowione. Polska, przedtem pogranicze, teraz od dawna już jest śródlądem w centrum bloku wschodniego. Ja nie może już opuścić zaklętego kręgu swojego wyobcowania i manifestuje swoją tożsamość jedynie w niebezpośredniej ekspresji: w dekonstrukcji narracji mimetycznej i w ezopowym błądzeniu po zatartych śladach. Na peryferiach literatury rozrachunkowej Mach nie jest w stanie użyć swej homoseksualnej odmienności w funkcji dyskursu politycznego wymierzonego w monolog systemu komunistycznego. W Polsce na tę drogę odważy się wejść dopiero Andrzejewski[38]. Ta nowa forma to jednak literatura emancypacji; niewypowiadalne, dochodzi do głosu i może zrezygnować z roli tego, co zostało wykluczone z dyskursu. Wsze-

---

[37] W *Adamie Grywałdzie* umotywowana niegdyś patriotycznie nieobecność ojców zdegenerowała się do poziomu psychotycznego kaprysu starego Mossego, który w swoim odległym pokoju wiedzie żywot paralelny, ale odizolowany.

[38] W *Miazdze* spotykają się obie te postawy kulturowe: podczas gdy pisarz Nagórski trwa przy sublimacji, ofiara Marca 1968 – Ksawery Panek – z powodzeniem zdobył się na swój *out of the closet*.

Jeśli chodzi o tendencje lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, por. moją pracę *Solidarität und sexueller Aussenseiter*, w: *Enttabuisierung. Essays zur russischen und polnischen Gegenwartsliteratur*, pod. red. J.-U. Petersa, G. Ritza, Bern 1995, s. 195-208.

lako tym samym likwidacji ulega związek niewypowiadalnego pożądania i poetyki narracji. Homoseksualność przestaje być problemem języka literatury i staje się tematem kultury.

przełożył Andrzej Kopacki

Bronisław Świderski

Dostojewski Gombrowicza

Mimo geograficznego sąsiedztwa i językowej bliskości, kultury polska i rosyjska nadal pozostają ze sobą w niewielkim kontakcie. Głównym sprawcą tego jest zapewne pamięć o politycznej dominacji Rosji nad Polską w ciągu ostatnich dwustu lat. Jednakże nie wszyscy Polacy ulegli historii i polityce[1]. Wśród nich poczesne miejsce zajmuje Witold Gombrowicz.

Tuż przed śmiercią pisarz-buntownik sporządził listę swych literackich i życiowych autorytetów. Obok Polaków: Mickiewicza i Paska, Francuzów: Montaigne'a i Rabelais'go, Anglików: Shakespeare'a i Dickensa, Niemców: Goethego i Thomasa Manna, wymieniony jest tylko jeden pisarz rosyjski. To Dostojewski[2].

Zainteresowanie Dostojewskim było zapewne jedną z najtrwalszych fascynacji polskiego pisarza. Już w swoim debiucie, *Pamiętniku z okresu dojrzewania*, Gombrowicz nawiązuje do twórczości Dostojewskie-

---

[1] W budowaniu „kulturalnych pomostów" między Polską a Rosją przodują obecnie „Zeszyty Literackie" redagowane w Paryżu od 1983 roku. To one, poprzez tłumaczenia i omówienia, wprowadziły na obszary polskiej kultury m.in. Josifa Brodskiego.

[2] W. Gombrowicz *Ostatni wywiad*, „Kultura" 1969 nr 2(264), Paryż.

go. Między innymi w opowiadaniu *Zbrodnia z premedytacją*, wchodzącym w skład *Pamiętnika....*
Zbrodnia... jest na pierwszy (i mylny)[3] rzut oka opowieścią detektywistyczną (podobnie jak *Zbrodnia i kara*). W noweli spotykamy postaci i elementy charakterystyczne dla tego gatunku: sędziego śledczego, oskarżonego, świadków... i – oczywiście – zwłoki. Sędzia jest czytelnikiem Dostojewskiego. Poświadcza to mówiąc między innymi: „Dobrze ... ale przy wszystkich pozorach, jak – *mówi Dostojewski* – przyrządzić pieczeń z zająca, nie mając zająca?".
Jerzy Jarzębski uważa, iż „rozmowa ta jest ponad wszelką wątpliwość skonstruowana podług schematu słynnych dialogów Raskolnikowa z (sędzią śledczym) Porfirym Pietrowiczem"[4].
Również inne opowiadanie z tego samego, debiutanckiego tomu, mianowicie *Tancerz mecenasa Kraykowskiego*, odwołuje się do twórczości pisarza rosyjskiego. „Epilepsja *Tancerza...* jest zapożyczeniem z Dostojewskiego – razem z fabułą..." – powiada Andrzej Kijowski[5].
Do problematyki *Zbrodni i kary* powróci Gombrowicz po prawie trzydziestu latach – w swym *Dzienniku 1957-1961*. W pewną sobotę 1960 roku, w argentyńskim mieście Buenos Aires, w barze na rogu Lavalle i San Martin, o godzinie 21.20 rozpocznie Gombrowicz (jednocześnie autor, narrator i bohater *Dziennika*) dyskusję o Raskolnikowie.
Raskolnikow nie doświadcza wyrzutów sumienia, twierdzi Gombrowicz.

W ostatnim rozdziale jest wyraźnie powiedziane, że miał do siebie pretensję tylko o to, iż mu się „nie udało" – to uważał za jedyne swoje przewinienie i w poczuciu tej winy, nie innej, chylił głowę przed „absurdem" wyroku, który go dosięgnął. W b r a k u s u m i e n i a – jakaż siła opętała go tedy, żeby aż wydawać się w ręce policji? Jaka? System. System odbić, p r a w i e z w i e r c i a d l a n y c h.

Raskolnikow nie jest sam – jest umieszczony w pewnej grupie osób. Sonia..., sędzia śledczy..., siostra i matka..., przyjaciel i inni..., taki jest ten światek. Jego własne sumienie milczy – natomiast Raskolnikow podejrzewa, że cudze sumienia nie będą milczeć i że, gdyby ci ludzie się dowiedzieli, potępiliby go jako zbrodniarza. On dla siebie samego jest

---

[3] Por. K. Bartoszyński *O nieważności „tego, jak było naprawdę"* (*„Zbrodnia z premedytacją" Witolda Gombrowicza*), w: *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 394-395.
[4] J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 394. Wydaje się, że – obok Dostojewskiego – także Franz Kafka jest jednym z „kluczy" do *Zbrodni z premedytacją*.
[5] A. Kijowski *Strategia Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i krytycy*..., s. 430.

mgławicą, a mgławicy wszystko wolno. Ale wie, że inni widzą go wyraziściej, ostrzej, choć powierzchowniej i, dla nich, sąd nad nim już byłby możliwy. A zatem – dla nich – byłby czymś na kształt zbrodniarza? Od tego podejrzenia poczucie winy zaczyna się w nim krystalizować, on już po trosze widzi siebie oczyma innych i widzi trochę, jako zbrodniarza – i ten obraz swój powtórnie przekazuje myślowo tamtym – i stamtąd powraca mu jeszcze wyraźniejsza twarz mordercy i sąd potępiający. Ale to sumienie nie jest jego – i on to czuje. Jest to szczególne sumienie, powstające i wzmagające się pomiędzy ludźmi, w tym systemie odbić – gdy jeden człowiek przegląda się w drugim. Stopniowo, w miarę narastania po zbrodni złego samopoczucia, Raskolnikow coraz bardziej czyni ich swymi sędziami – i coraz gwałtowniej zarysowuje mu się i określa jego wina. Ale powtarzam, to nie jego sumienia sąd – to sąd powstały z odbicia, sąd zwierciadlany.

Co do mnie, skłonny byłbym uważać, że sumienie Raskolnikowa przejawia się tylko w jednym: gdy poddaje się temu sztucznemu, międzyludzkiemu, zwierciadlanemu sumieniu, jak gdyby ono było jego prawowitym sumieniem. W tym zawiera się cały morał: bo oto ten, co człowieka zabił, teraz wypełnia nakaz z obcowania ludzkiego poczęty. I nie pyta, czy on sprawiedliwy.[6]

Komentując tę „oryginalną interpretację" *Zbrodni i kary* Jarzębski powiada, iż Gombrowicza „wykładnia podstawowego problemu arcydzieła Dostojewskiego urodziła się trzydzieści lat wcześniej", tj. podczas pisania *Pamiętnika z okresu dojrzewania*[7].
Autorowi niniejszego artykułu wydaje się, że należy powiedzieć więcej. Mianowicie, że także pierwsza powieść Gombrowicza, *Ferdydurke*, jest ściśle związana z „Gombrowiczowską" lekturą *Zbrodni i kary*. I że Gombrowicz – komentator Dostojewskiego, streścił w roku 1960 polemikę z autorem *Idioty*, którą dwadzieścia kilka lat wcześniej wpisał w *Ferdydurke*. Charakterystyka Raskolnikowa jest w tym samym stopniu interpretacją *Zbrodni i kary*, co – autointerpretacją *Ferdydurke*. Nieco wcześniej, w roku 1955 oraz 1957, tak charakteryzował Gombrowicz swą pierwszą powieść: „W *Ferdydurke* walczą dwie miłości, dwa dążenia – dążenie do dojrzałości i dążenie do wiecznie odmładzającej niedojrzałości – książka ta jest obrazem walki o własną dojrzałość kogoś zakochanego w swej niedojrzałości"[8].

---

[6] W. Gombrowicz *Dziennik 1957-1961*, Paryż 1971, s. 160-170. (Podkreślenia moje – B. S.).

[7] J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza...*, s. 395.

[8] W. Gombrowicz *Dziennik 1953-1956*, Paryż 1971, s. 183 oraz: *Dziennik 1957-1961*, Paryż 1971, s 12.

Czy nie mam racji twierdząc, że w Gombrowiczowskim rozumieniu podobny jest temat *Ferdydurke* oraz *Zbrodni i kary*, mianowicie: wchodzenie młodości na obszary życia „dojrzałego"? I że Józio (z powieści Gombrowicza) jest w znacznym stopniu *porte parole* Raskolnikowa? Sądzę, że zobaczymy to wyraźnie, gdy spróbujemy łącznie przeczytać *Zbrodnię i karę* i *Ferdydurke*.

Na początek przyjrzyjmy się Gombrowiczowskiej interpretacji postępowania Raskolnikowa. „Nie doświadcza wyrzutów sumienia...", „dla siebie samego jest mgławicą, a mgławicy wszystko wolno...", ale „inni widzą go wyraziściej", aż on sam w końcu „widzi siebie oczyma innych", widzi swoją twarz jako „twarz zbrodniarza" – aż akceptuje i interrioryzuje sąd (a właściwie osąd) innych: „sąd zwierciadlany", ich „zwierciadlane sumienie".

Powiada Gombrowicz, że Raskolnikow nie ma wyrzutów sumienia, bo „jest mgławicą". Czym jest mgławica dla autora *Dziennika*? Najpewniej nie „zbiorowiskiem drobnych gwiazd dostrzegalnych przez mikroskop" – jak powiada *Słownik języka polskiego*, ale czymś, co stanowi „mglisty i niewyraźny obraz"[9].

Czymś, co zarówno jest – i co w „swym bycie" jest niewyraźne. To oczywiście młodość, niedojrzałość. To człowiek nieuformowany. Kim bowiem jest Raskolnikow? Kim jest Józio? Są do siebie bardzo podobni. Obaj młodzi nie tylko liczbą lat. Ważniejsza jest młodość społeczna. Raskolnikow uchyla się dojrzałości jako *bywszyj studient*, czyli „społeczne nic", człowiek bez zawodu, rodziny, pozycji... Józio zaś to „z pozorów tylko człowiek dojrzały". Tak opowiada o sobie:

> Czymże byłem? Trzydziestoletnim graczem w brydża? Pracownikiem przypadkowym i przygodnym, który załatwiał drobne czynności życiowe i miewał terminy? ... sam nie wiedziałem, czym człowiek, czym chłystek...[10]

Sytuacja socjologiczna obu bohaterów jest skonstruowana podobnie: są izolowani (lub sami się izolują). Są autsajderami, bez społecznej

---

[9] Por. J. Karłowicz, A. Kryński i W. Niedźwiecki *Słownik języka polskiego*, t. II (H-M), Warszawa 1902, s. 939.

[10] W. Gombrowicz *Ferdydurke*, s. 8-9.

tożsamości (*identity*), skoro nie mają ani ustalonej pozycji, ani rodziny... Józio odrzuca bowiem „socjologiczną tożsamość", której źródłem ma być rola społeczna i wykonywany zawód. Jest „anty-socjologiem", gdy powiada: jestem pracownikiem przygodnym i przypadkowym. Nie aprobuje swego zawodu, nie wymienia nawet jego nazwy, nie chcąc zapewne, by „profesja" stała się jego znakiem.
Zbrodnia i kara oraz *Ferdydurke* są – dla Gombrowicza – powieściami o tym samym: o dojrzewaniu. Raskolnikow i Józio stają przed pytaniem: c o z r o b i ć z w ł a s n ą d o r o s ł o ś c i ą?
Obaj starają się jej uniknąć. Bohater *Zbrodni i kary* z „nieustaloną" psychiką i sytuacją społeczną, wyraźnie odmawia „zajęcia miejsca w świecie dorosłych". Czuje jednak ich presję. Wyobraża sobie, że dorośli chcą, by „dojrzał" – poprzez objęcie roli opiekuna matki i siostry. Odczytując list matki, sam sobie wyrzuca, iż nie potrafi sprostać temu wymaganiu:

Toż tutaj trzeba coś zrobić natychmiast, rozumiesz, czy nie rozumiesz? A co ty teraz robisz? [...].
Zresztą nie były to pytania nowe ani nagłe, lecz owszem, dawne, dobrze znane, bolesne. [...].
Za wszelką cenę trzeba się na coś zdecydować albo...
– Albo wyrzec się życia całkowicie![11]

Ale dziecko (lub człowiek niedojrzały) nie może być opiekunem. Raskolnikow równie silnie odczuwa własną niedojrzałość, jak i nacisk społeczny, by „zagrał" rolę opiekuna. Właściwe „rozdarcie" Raskolnikowa w *Zbrodni i karze* tak bowiem można opisać: jak stać się dorosłym – opiekunem – pozostając niedojrzałym s o b ą? (Temu wewnętrznemu „rozszczepieniu" rosyjskiego studenta odpowiada „rozdarcie" narratora *Ferdydurke* na „dorosłego Witolda" i „małego Józia"[12]). Rozstrzyga ten dylemat decyzja Raskolnikowa przyjęcia rozwiązania z „zewnątrz". Młodzieniec postanawia stać się dojrzałym n a ś l a d u j ą c dorosłych. A ściślej: naśladując człowieka, któremu nikt nie może zarzucić niedojrzałości ni dziecinnych słabości. Ten

[11] F. Dostojewski *Zbrodnia i kara*, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, Warszawa 1956, s. 47.
[12] Por. J. Błoński *Filozofia Filidora*, „ResPublica" 1990 nr 9, s. 58-65.

człowiek to Napoleon[13]. Przywołując postać Napoleona („człowieka z brązu") Raskolnikow odczuwa jednocześnie, że nie jest w stanie b y ć Napoleonem, bo jest od niego odmienny, „słabszy":

Nie, tamci ludzie są z innej gliny; prawdziwy w ł a d c a, któremu wszystko wolno, gromi Tulon, urządza rzeź w Paryżu, z a p o m i n a swej armii w Egipcie, t r a c i pół miliona ludzi w wyprawie moskiewskiej – i kwituje to kalamburem w Wilnie; i jeszcze mu po śmierci stawiają pomniki – czyli że w s z y s t k o mu dozwolone. Nie! Tacy ludzie są widocznie ze spiżu, nie z ciała!
Naraz prawie rozśmieszyła go pewna uboczna myśl:
„Napoleon, piramidy, Waterloo – i chuda, plugawa wdowa po regestratorze [...]".[14]

Raskolnikow „z krwi i ciała" wybiera czyn „człowieka z brązu" i ten czyn czyni go dorosłym – w oczach dorosłych. Ludzie społecznie akceptowani, „reprezentanci systemu", oglądają Raskolnikowa nie „zwykłymi" oczami, ale wzrokiem sędziego, policjanta, świadka... To ich wzrok i świadomość (sumienie, podpowiada tu Gombrowicz) skazuje go na dorosłość – j a k o z b r o d n i a r z a. Gdyż szczególnie człowiek młody r o z p o z n a j e i s t w a r z a siebie twarzą-w-twarz wobec innych.
Ich oczy oceniają. Jego zaś oczy przegrywają: przejmują obraz widziany przez dorosłych, zdradzają więc siebie i swój świat. Zbrodnią młodego nie jest zabójstwo (którego nie ma także w *Zbrodni z premedyta-*

---

[13] Opracowania omawiające występek Raskolnikowa są bardzo liczne. Szczególnie nasilona jest dyskusja wokół istnienia tzw. „dwóch motywów", które skłonić miały studenta do popełnienia zbrodni, tj. motywu pomocy rodzinie, który tu określam jako rolę opiekuna i motywu „Napoleona", „nadczłowieka", mogącego sobie pozwolić na przekroczenie zakazów społecznych. Dyskusja została zapoczątkowana wstępem J. J. Gliwienki do wydania *Zbrodni i kary* z 1931 roku. (J. J. Gliwienko *Iz Archiwa Dostojewskogo. „Priestuplenije i nakazanije"*, Moskwa-Leningrad 1931). Z innych jej uczestników należy wymienić: K. Moczulskiego (*Dostojevsky. His Life and Work*, Princeton 1967, s. 283), E. Krag (*Dostojevsky*, Oslo 1962), P. Rahv (*Dostojevsky in Crime and Punishment*, w: *Dostojevsky. A Collection of Critical Essays*, ed by R. Wellek, Prentice-Hall 1962, s. 16-38), autorów *Twentieth Century Interpretations of Crime and Punishment* (ed by R. L. Jackson, Printice-Hall 1974), oraz jedną z ostatnich prac A. Panichasa (*The Burden of Vision. Dostojevsky's Spiritual Art*, Chicago 1985). Odmienne od powyższych odczytanie *Zbrodni i kary* proponuje duńska slawistka Birgitte Hertz w swej inspirującej, nie opublikowanej pracy *Forbrydelse og Straf's genesis i Ny Fortolkning*. [Nowe oświetlenie genezy „Zbrodni i kary"]. Dziękuję Birgitcie Hertz za uwagi związane z tematem mojego artykułu.

[14] F. Dostojewski *Zbrodnia i kara*, s. 272.

cją), ale „samobójstwo": zgoda na unicestwienie siebie przez innych, przez dorosłych. Co to zatem znaczy: patrzeć na siebie? Znaczy: spojrzeniem potwierdzać istniejący „społeczny ład", podział na silniejszych i słabszych.

Przewagę oczu dorosłego, szczególnie takiego, który gra znaczną rolę na społecznej scenie, np. sędziego czy nauczyciela, można dojrzeć zarówno u Dostojewskiego, jak i u Gombrowicza. Np. podczas spotkania Raskolnikowa z Porfirym Pietrowiczem:

Lecz Raskolnikow wyluszczył swą sprawę jasno i dokładnie, w krótkich, zwięzłych słowach, był więc tak dalece rad z siebie, że zdążył wcale dobrze obejrzeć Porfirego. Porfiry Pietrowicz również ani razu nie spuścił zeń oka. Razumichin, usiadłszy na wprost nich, za stołem, śledził rozmowę z gorączkową niecierpliwością i co chwila przenosił wzrok z jednego na drugiego, aż trochę przebierając miarkę.
„Głupiec" – wyłajał go w duchu Raskolnikow.[15]

Wzrok dorosłego, w tym wypadku sędziego śledczego, a zatem człowieka obdarzonego „wyższą formą społeczną", skłania Raskolnikowa do ucieczki w niedojrzałość, w dzieciństwo:

To nie ja zabiłem – wyszeptał Raskolnikow, jak wystraszone małe dzieci, przyłapane na zbytkach.[16]

Kontakt z sędzią śledczym jest dla Raskolnikowa, który izoluje się i unika ludzi – p r z y m u s o w y m zetknięciem ze światem Dorosłości. Podczas konfrontacji młodzieniec zaczyna patrzeć na siebie oczami sędziego, uznaje przewagę jego społecznej roli i dojrzałości. Pozwalając Porfiremu Pietrowiczowi rosnąć w sobie, sam „w nim dziecinnieje, maleje": „Czy znana wam jest ta sensacja, gdy malejecie w kimś?" – pyta bohater (i narrator) *Ferdydurke*, podczas konfrontacji ze swoim „sędzią śledczym", „profesorem, doktorem" T. Pimko, który ocenia jego (rękopisów) dojrzałość.

Ach, maleć w ciotce to coś przedziwnie nieprzyzwoitego, lecz maleć w wielkim belfrze zdawkowym jest szczytem nieprzyzwoitej małości. I zauważyłem, że belfer jak krowa pasie się moją zielonością.[17]

---

[15] Tamże, s. 248.
[16] Tamże. s. 450.
[17] W. Gombrowicz *Ferdydurke*, s. 22-23.

Obrona osobowości człowieka młodego przed pomniejszaniem będzie wówczas polegać na dobitnym ujawnieniu („wykrzyczeniu") swego „ja" („swojego ducha"). Pojęcia „duch" i „ja" nie poddają się pomniejszaniu... nawet w polszczyźnie, która jest tak podatna na dyminutyzacyjne zabiegi. (Dla jasności: „duszek" wcale nie jest zdrobniałą formą Gombrowiczowskiego „Ducha").
Więc Józio (Gombrowicz) broni się tak:

– Duch! – krzyknąłem. – Ja! Duch! Nie autorek! Duch! Sam żywy! Ja! [...].
On zapytał wówczas: – Swojski? Ojczysty?
Nie swojski, a swój!

Na co otrzymuje belferską replikę:

A ducha dziejów znamy? A ducha cywilizacji helleńskiej? A ducha galijskiego, ducha umiaru i dobrego smaku? [...].
Pytanie zaskoczyło mnie. Sto tysięcy duchów przydusiło nagle mego ducha. [...]. Spojrzałem na niego, ale wzrok nie był mój, był to wzrok spode łba, dziecinny i przepojony żakowską nienawiścią.[18]

Widzimy, że Raskolnikow i Józio reagują podobnie na kontakt ze swymi „sędziami". Stają się dziećmi – i „tracą swój wzrok". Co bowiem widzi oko człowieka nie-dojrzałego, oko dziecka- młodzieńca, patrzące na Dorosłego (sędziego lub nauczyciela)? Strach, zagrożenie swego jestestwa („Ducha zielonego, niedojrzałego") – oraz winę i wstyd.
A co widzi oko dorosłego (wedle dziecka i młodzieńca, według Raskolnikowa i Józia)? Dorosły widzi młodość jako r z e c z nader plastyczną, podatną obróbce społecznej, coś do uformowania – tj. możność realizacji swojej, dorosłej władzy i woli. „Chcę, abyś był inny, niż jesteś" – mówi spojrzenie sędziego, który jest także najsurowszym nauczycielem, i wzrok nauczyciela, który jest także sędzią. Dlatego młody człowiek (Raskolnikow, Józio...) poddaje się wówczas i zgadza na sąd lub na szkolną lekcję (która także jest sądem?). Bo młodzieniec „traci swój wzrok", swoje widzenie świata. Traci siebie.
Podczas gdy Raskolnikow staje „twarzą-w-twarz" ze światem dorosłych i – przegrywa, Józio z *Ferdydurke*, dziecko dwudziestego wieku, próbuje innej strategii. By uniknąć niebezpieczeństw roli dorosłego

[18] Tamże, s. 22-23.

(tj. utraty własnej osobowości) zgadza się na p o w t ó r z e n i e dzieciństwa – ze świadomością człowieka trzydziestoletniego. Tworzy dla siebie – i dla Gombrowicza, swego autora – przestrzeń pomiędzy dzieciństwem i dorosłością, obszar wolności, skoro można na nim być „dorosłym-dzieckiem", „dzieckiem-dorosłym", albo też niby-dzieckiem i niby-dorosłym...

Gra Gombrowicza polega więc na tym, by skompromitować „niezawodne" wzory dorosłości. Dla niego Napoleon nie będzie wyłącznie symbolem człowieka dorosłego. Przecież Napoleon też był dzieckiem! Dorosły Cesarz Francuzów był kiedyś – zasmarkany! Wykrzykuje to profesor T. Pimko, oglądając zabawy uczniów na szkolnym podwórku (a mądry Józio wykorzysta profesorską namiętność do dzieci i przywdzieje szkolny mundurek jako strój chroniący przed Dorosłością):

Kocham tych małych człowieczków, właśnie dlatego, że mali. Dużych, wąsatych, dorosłych nie cierpię, z nimi trzeba być na równej stopie. Cóż za szczęście, że człowiek nie rodzi się od razu, ale powoli, skutkiem czego nawet Napoleon miał kiedyś zasmarkany nosek! Kocham drobiazg, gdyż przyznam się, w ogóle lubię zdrabniać, zdrabniać i jeszcze raz zdrabniać.[19]

Podobnie twierdzi „zdziecinniały starzec" Filidor, jedna z postaci *Ferdydurke*, głosząc, iż „wszystko jest dzieckiem podszyte"[20]. Raskolnikow jest głęboko przekonany, że nie można uciec od świata dorosłych... zatem próbuje go p o d b i ć poprzez imitację „dorosłego czynu napoleońskiego". Józio sądzi inaczej. Stara się on o ś m i e s z y ć rzekomą bez-alternatywność „dojrzałego świata". Wykazać, iż „dzieckiem" on stoi.

Występek Raskolnikowa oraz przywołanie postaci i imienia Napoleona przypomina – w znacznym stopniu – zachowania łączone z pojęciem *rites de passage* (związanym przede wszystkim z nazwiskiem Arnolda van Gennepa). W wielu społeczeństwach przejście od jednej roli (lub pozycji) społecznej do innej odbywa się poprzez uczestnictwo w czynnościach rytualnych, poprzez bezwarunkowe poddanie się „nakazom z obcowania ludzkiego poczętym" (Gombrowicz). Jednym z takich za-

---

[19] W. Gombrowicz *Ferdydurke (fragment większej całości)*, „Skamander" 1935, zeszyt LX, s. 275. Cyt. za J. Jarzębskim, w tegoż: *Gra w Gombrowicza*, s. 220.

[20] W. Gombrowicz *Ferdydurke*, s. 106.

dań rytualnych może być nakaz zabicia człowieka: nabycie dorosłości poprzez występek. Młodzieniec, który dokona takiego czynu, staje się mężczyzną i może nazwać się imieniem słynnego wodza. Gdy zaś spotka go niepowodzenie – on sam staje się r y t u a l n ą o f i a r ą i z pokorą przyjmuje karę, która często polega na wygnaniu. Wydaje się, że dla Gombrowicza (który nigdy nie odwoływał się do wiedzy etnograficznej), Raskolnikow uczestniczył w rytuale przejścia do świata dorosłych – i że to „mu się nie udało". („Miał pretensje do siebie tylko o to" – powiada Gombrowicz). Z tego powodu zostaje potępiony przez innych i – siebie samego. Dlatego uczestnik społecznego dramatu przyznaje się do r y t u a l n e g o, nieudanego zabójstwa lichwiarki.
Błędem Raskolnikowa jest – wedle Gombrowicza – uznanie absolutnej władzy *rites de passage* nad sobą. To znaczy uznanie, iż znamię dorosłości zależy od wyroku „świata, Soni, sędziego śledczego, siostry, matki, przyjaciela, innych..." (jak mówi Gombrowicz). Co znaczy także, iż wynik „rytualnego egzaminu" jest niepodważalny.
Związek pomiędzy ludzkim spojrzeniem, społecznym zniewoleniem i rytualną o f i a r ą pojawia się najsilniej we śnie Raskolnikowa o katowanym koniu. Sen to oglądanie innych poprzez spojrzenie-w-siebie. We śnie Raskolnikow-dziecko jest – obok bitego konia – drugą o f i a r ą motłochu. Zostaje bowiem ukarany poprzez sam fakt bycia razem z innymi, poprzez chęć zobaczenia. I staje sam wobec świata zła. Nawet ojciec (z którym *nota bene* szedł na cmentarz) zawodzi chłopca:

– Chodźmy, chodźmy – mówi ojciec. – Pijani, durnie, awanturują się; chodźmy, n i e p a t r z. [...] nie nasza rzecz, chodźmy sobie![21]

Ale być człowiekiem – to właśnie p a t r z e ć. A ten kto patrzy, także uczestniczy, także wybiera stronę, twierdzi Dostojewski – wedle R. L. Jacksona, w artykule o „etyce widzenia" Dostojewskiego i Turgieniewa:

W opisie snu Raskolnikowa jedną z głównych myśli Dostojewskiego jest ta, że podpatrywanie przemocy jest pośrednią formą haniebnego współudziału w gwałcie.[22]

---

[21] F. Dostojewski *Zbrodnia i kara*, s. 59, 61, [podkr. moje – B. Ś.].
[22] R. L. Jackson *Etika zrienija*, „Woprosy Litieratury" 1988 nr 11, s. 144-145.

Anna Wierzbicka

Moje podwójne życie: dwa języki, dwie kultury, dwa światy

Moje „odkrycie" kultury australijskiej

Od dwudziestu lat mieszkam w Australii. Ale nie jestem Australijką. Urodziłam się w Polsce i jestem Polką. Australia jest otwartym „wielokulturowym" społeczeństwem i ludzi takich jak ja, przyjmuje się tutaj raczej przyjaźnie jako „Nowych Australijczyków" (chociaż samo to określenie wyszło już dawno z użycia), pozwalając im zarazem zachować swoją „osobowość etniczną", zdefiniowaną w terminach kraju, z którego pochodzą. Mogłabym więc powiedzieć, że jestem jednocześnie Australijką i Polką (jak to robią niektórzy moi koledzy definiujący się jako „Australijczycy i zarazem Polacy").

W moim osobistym odczuciu jednak takie samookreślenie brzmiałoby fałszywie. Chociaż jestem teraz obywatelką australijską, nie mam dwóch narodowości, tak jak nie mam dwóch języków ojczystych. Moim językiem ojczystym jest język polski i moją kulturą ojczystą jest kultura polska.

Jednocześnie Australia jest teraz moim domem i moja więź z tym krajem jest bardzo silna. Po pierwsze, mój mąż jest Australijczykiem (i po-

wodem, dla którego w ogóle znalazłam się w tym kraju), chociaż nauczył się polskiego i mówi po polsku tak dobrze, że Polacy często biorą go za Polaka i chociaż zna, rozumie i ceni polską historię i kulturę lepiej niż kiedykolwiek uważałabym to za możliwe u „cudzoziemca". Po wtóre, moje dwie córki są Australijkami, chociaż one też mówią doskonale po polsku i chociaż o nich istotnie można by powiedzieć, że są zarówno Australijkami jak i Polkami (mimo że obie wychowały się w Australii i tylko jedna zdążyła się urodzić w Polsce).

Po trzecie, jako ktoś, kto przeżył i przepracował w Australii dwadzieścia parę lat, i kto jest, można powiedzieć, członkiem australijskiej rodziny, rozwinęłam – czy też rozwinęło się we mnie – głębokie zainteresowanie dla kultury australijskiej, które z biegiem czasu znalazło wyraz w całym szeregu publikacji naukowych.

Po czwarte, chociaż zarówno moja podstawowa osobowość kulturowa, jak i uczucia pozostały polskie, z biegiem lat nauczyłam się też głęboko cenić i lubić Australię: jej krajobraz, jej dziedzictwo kulturowe, jej charakterystyczny styl stosunków międzyludzkich, jej charakterystyczny (inny od angielskiej i amerykańskiej angielszczyzny) język. Ponieważ w intelektualnych (szczególnie uniwersyteckich) kręgach Australii panuje obecnie moda na (moim zdaniem ahistoryczne i niezbyt mądre) przedstawianie kultury i historii australijskiej przede wszystkim w kategoriach „rasizmu" i „seksizmu", włożyłam osobiście wiele energii zawodowej w przeciwstawianie się tej modzie i w występowanie (z językoznawczego punktu widzenia) „w obronie kultury australijskiej".

„Odkrycie" tradycyjnej kultury anglo-australijskiej i analizowanie australijskiej wersji języka angielskiego jako narzędzia tej kultury, stało się dla mnie frapującą przygodą intelektualną. Uzmysłowiło mi ono, bardziej może niż cokolwiek innego, że słowa (podobnie jak produkty kultury materialnej) mogę być artefaktami społeczeństwa, które się nimi posługuje i mogą służyć do przekazywania postaw społecznych i wartości kulturowych. Zafascynowały mnie charakterystyczne australijskie słowa i pojęcia takie, na przykład, jak *dob in* (z grubsza mówiąc: złamać solidarność własnej grupy społecznej poprzez „donos"), *whinge* („jęcząco" i przeciągle na coś narzekać) lub *shout* (hojnie fundować coś innym ludziom na wesoło, traktując ich jak dobrych kompanów); charakterystyczne australijskie skróty, takie jak *mozzies* (od *mosquitoes* – komary), lub *Aussies* (od *Australians* – Australijczycy); unikatowe australijskie wykrzykniki, takie jak *good-o, right-o* (dobra! – jako wy-

raz dobrodusznej zgody) lub *good-on-ya* (wyraz dobrodusznej pochwały i podziwu). Stało się dla mnie jasne, że australijskie słowa, takie jak *dob in* i *dobber* odbijają australijski kult solidarności, szczególnie solidarności wobec wszelkiej władzy, a słowa, takie jak *whinge, whinger* i *sook* – australijski kult dzielności i odporności; że słowo *larrikin* (które *Shorter Oxford English Dictionary* z 1964 r. definiuje „jako australijski ekwiwalent słowa *Hoodium* lub *Hooligan*") wyraża pozytywną ocenę „buntowniczego" humoru kpiącego z norm i konwencji społecznych; że słowo *Aussie* (skrót od *Australian* – Australijczyk i australijski) wyraża charakterystyczną dla „tradycyjnych Australijczyków" umiejętność łączenia przywiązania do własnego kraju i dumy narodowej z niechęcią do patosu, pompy i „wielkich słów" i traktowaniem samych siebie z dystansem; a także, że słowo to odbija pewne ważne aspekty tradycyjnego australijskiego obrazu Australijczyka jako zahartowanego, praktycznego, wesołego kpiarza.

Zrozumiałam, że wyrażenie *good on you* (które wyraża podziw dla postawy człowieka, do którego jest zwrócone, a niekoniecznie dla jego osiągnięć) odbija większą wartość osobistej dzielności niż sukcesu w tradycyjnej australijskiej hierarchii wartości: że słowa *goodo* (*good-oh*) i *righto* (*right-oh, rightio*) (zgoda! dobra!), których znaczenie sygnalizuje wesołą gotowość do partnerskiego współdziałania, jak równy z równym, odbijają wartość egalitarnych stosunków międzyludzkich i „luzu" w stosunkach z innymi; że wykrzykniki takie jak *you bloody beauty*! (dosłownie: ty cholerne cudo!) wyrażają australijski antysentymentalizm i że to samo odnosi się do ogólnego zwyczaju używania przekleństw dla wyrażania uczuć pozytywnych; że australijskie formy imion, takie jak *Tez, Tezza* (od Terry), *Bazza* (od Barry) lub *Shaz, Shazza* (od Sharon) odbijają tradycyjny australijski splot wartości: solidarności, równości, antysentymentalizmu, „krzepy" i „grubo" wyrażanej serdeczności.

Wszystkie te odkrycia miały dla mnie głębokie znaczenie osobiste. Dotyczyły one nie tylko australijskiego bohatera literackiego, Bazzy Mackenzie (i wielu innych australijskich „Bazzów"), ale także mojej własnej córki Marysi, która nagle zamieniła się (w mowie swoich rówieśników) w kogoś zwanego „Muz". Australijski humor był częścią naszego życia rodzinnego i sama musiałam się nauczyć odpowiednio przyjmować australijskie „żartobliwe obelgi", australijski zwyczaj „czajakowania" (czyli niezłośliwego, ale ostrego wyśmiewania swoich

rozmówców, dla ogólnej zabawy), australijskie zamiłowanie do sarkazmu, australijskiego ducha niezależności osobistej, „buty" i kpiny... Zaczęłam więc z rosnącym zafascynowaniem, studiować kulturę australijską – jej odbicie w sposobach zachowania i sposobach mówienia, a życie codzienne dostarczało mi do tego niezliczonych okazji i stawiało mnie w sytuacji nie kończącego się egzaminu. Chociaż nie zawsze udawało mi się ten egzamin zdać, zawsze starałam się uczyć na błędach. Ale życie w Australii otworzyło przede mną drzwi do wielu innych, równie interesujących, odkryć intelektualnych.

Moje „odkrycie" różnych aspektów języka polskiego i kultury polskiej

Jednym z najważniejszych osobistych odkryć, które zawdzięczam mojemu życiu w Australii, było nowe widzenie kultury polskiej. Kiedy mieszkałam w Polsce, zanurzona w tej kulturze na co dzień, nie zauważałam jej cech szczególnych, tak jak nie zauważa się powietrza, którym się oddycha. Teraz, zanurzona w bardzo od niej odmiennej kulturze anglosaskiej (i anglo-australijskiej), zaczęłam sobie stopniowo uświadamiać różne cechy swoiste kultury polskiej.

Najbardziej rzucały się w oczy różnice leksykalne: raz za razem uświadamiałam sobie, że język polski ma słowa bez odpowiedników angielskich, słowa, które wiążą się z czymś szczególnym: uczuciem, postawą, sposobem myślenia, widzenia, reagowania.

Zauważyłam na przykład, że czas ustrukturowany jest w języku polskim inaczej niż w angielskim. W języku angielskim struktura dnia w ogóle odbija strukturę dnia pracy, z przerwą na *lunch* w połowie i z dwiema połowami: *morning* (rano) przed tą przerwą i *afternoon* (popołudnie) po tej przerwie. Natomiast w języku polskim dzień jest widziany jako całość i rozciąga się od końca jednej nocy do początku następnej, z „obiadem" mniej więcej w środku . „Rano", uświadomiłam sobie, było widziane w języku polskim jako pierwsza część dnia (nie jego pierwsza połowa) i rozciągało się zwykle nie dalej niż do godziny jedenastej. „Popołudnie" zaczynało się nie w połowie dnia, ale raczej po porze obiadowej, czyli po trzeciej – czwartej, a nie po w pół do drugiej czy drugiej. Bardzo ważne w języku angielskim pojęcia „AM" i „PM" (przed dwunastą

w południe i po dwunastej w południe) w ogóle nie miały polskich odpowiedników i nie odgrywały specjalnej roli w kulturze polskiej. Obyczaje społeczne związane z anglojęzyczną i polskojęzyczną częścią mojego życia były również różne. Na przykład, mówiąc po polsku w Australii nie mogłam znaleźć polskich słów na tak podstawowe i banalne aspekty życia codziennego, jak te związane ze słowami *babysitter* (dorywcza płatna opiekunka, czy opiekun, do dziecka) lub *party* (przyjęcie, rozrywkowe zgromadzenie towarzyskie); podczas kiedy zwykłe polskie słowa, takie jak „imieniny", zniknęły z mojego życia razem z odpowiadającymi im rytuałami społecznymi.

Ale jeżeli świat zewnętrzny, związany z językiem angielskim, różnił się od polskiego świata, do którego byłam przyzwyczajona, o wiele bardziej jeszcze różnił się świat wewnętrzny. I tak, uświadomiłam sobie z biegiem czasu, że najważniejsze codzienne uczucia z mojego polskiego świata nie mieściły się w świecie anglojęzycznym. Na przykład po polsku zwykłam mówić często „strasznie się cieszę", „strasznie się martwię", „okropnie się denerwowałam", ale żadnej z tych rzeczy nie mogłabym powiedzieć po angielsku. Po pierwsze, angielskie odpowiedniki polskich intensyfikatorów, takich jak „strasznie" i „okropnie" brzmiałyby przesadnie w rozmowie prowadzonej po angielsku. Po wtóre, polskie czasowniki zwrotne, w formie niedokonanej, sugerowały proces uczuciowy ciągnący się przez pewien czas i czynną postawę psychiczną (podobną do postawy wyrażającej się w archaicznym angielskim czasowniku *to rejoice* i w raczej wyjątkowym czasowniku *to worry*), różniły się więc znacznie od angielskich przymiotników opisujących stany takie jak *happy* czy *upset*. Po trzecie wreszcie, znaczenie leksykalne omawianych polskich wyrazów było inne od znaczenia najbliższych im słów angielskich: „cieszę się" było bliższe do archaicznego *rejoice* niż do normalnego współczesnego *happy*; „martwię się" łączyło w sobie elementy znaczenia słowa *worry* z elementami innych słów, takich jak *chagrin* i *sorrow*, „denerwuję się" sugerowało stan dużego poruszenia i czegoś, co po angielsku określane jest pejoratywnie jako *fretting*, jak również wytrącenie z równowagi związane m.in. ze słowem *upset*, i tak dalej.

Podobnie zwyczajne polskie uczucia, które wyrazić można słowami „jestem zła" albo „bardzo mi przykro", nie dawały się w ogóle wyrazić po angielsku; nie mówiąc już o takich kluczowych polskich słowach jak „tęsknić" i „tęsknota".

Światy uczuciowe, o których mówiło się po polsku i po angielsku, były więc różne – i to samo odnosiło się do religii, do codziennej filozofii życia, do świata wartości, do stosunków międzyludzkich, do historii. Na przykład: zauważyłam, że w języku angielskim nie było słowa odpowiadającego polskiemu słowu „Boży" (przymiotnik pochodzący od słowa „Bóg", ale w odróżnieniu od angielskiego *divine*, bardzo potoczny i nie neutralny, ale wyrażający pozytywną postawę uczuciową i wręcz wiarę); a także, że polskie wykrzykniki takie jak „mój Boże!", „o Jezu!", albo „Chryste Panie!" wyrażały uczucia i postawy bardzo różne od uczuć i postaw wpisanych w pozornie alegoryczne wykrzykniki angielskie *God*!, *Jesus*!, lub *Christ*! Wyrażenia angielskie brzmiały gniewnie, jak przekleństwa, podczas gdy wyrażenia polskie miały ton bardziej modlitewny niż klnący[1].

Polską potoczną filozofię życiową wyrażało szczególnie dobrze, jak mi się wydawało, pospolite polskie słowo „los", którego podstawowy sens związany jest z pojęciem loterii i którego drugi sens, porównywalny ze znaczeniami angielskich słów *fate* i *destiny* sugeruje obraz „loterii życia"; widziane w kategoriach „losu" życie wydaje się nieprzewidywalne, niepewne, związane z ryzykiem i zarazem bogate w nieprzewidywalne możliwości. Aura skojarzeniowa angielskich słów *fate* i *destiny* (w pierwszym wypadku raczej negatywna, w drugim – raczej pozytywna) była w obu wypadkach zupełnie inna, niż aura skojarzeniowa polskiego „losu"[2].

Pewne tradycyjne polskie wartości, ukształtowane przez polskie doświadczenie historyczne, były wyraźne odzwierciedlone w pozytywnej konotacji przymiotników, takich jak „nieugięty", „szalony" i „śmiały", przymiotników, których najbliższe odpowiedniki angielskie miały często konotację pejoratywną (np. *inflexible, foolhardy, mad*).

Historia widoczna była na każdym kroku: w kluczowym polskim słowie „niepodległość" (niezależność narodowa, słowo odrębne od głównego słowa „niezależność" i nie mające odpowiednika w języku angielskim), w słowie „wolność" – pozornie odpowiadającym angielskiemu

---

[1] A. Wierzbicka *Między modlitwą a przekleństwem* [*Between praying and swearing*], „Ethnolingwistyka" 1997.

[2] A. Wierzbicka *Semantics, culture and cognition. Universal human concepts in culture-specific configurations*, New-York 1992.

słowu *freedom*, ale mającym przede wszystkim skojarzenia narodowe, i nie możliwym do użycia w odniesieniu do zwierząt albo w kontekstach „trywialnych", takich jak „swoboda ruchów" (po angielsku *freedom of movement*); w charakterystycznym pejoratywnym polskim słowie „wynarodowić się" (stracić własną przynależność narodową), sugerującym jakoby „zaparcie się" własnych tradycji i nieodwracalną stratę.

Historyczne ramy odniesienia w moim polskim świecie myślowym były wytyczone przez wyrażenia takie jak: „przed wojną" (to znaczy, przed rokiem 1939), „w czasie Powstania, po Powstaniu" (mowa o powstaniu w Warszawie w r. 1944 przeciwko niemieckim siłom okupacyjnym), „w czasie okupacji" (niemieckiej, w latach 1939-1945) itd. Tak się w Polsce mówiło i w takich kategoriach ludzie myśleli o swoim życiu. Rozumie się samo przez się, że w języku angielskim normalne ramy odniesienia były inne.

Stosunki międzyosobowe odbijające się w polskich sposobach mówienia były również odmienne od stosunków związanych z językiem angielskim. Na przykład, kiedy w pierwszych miesiącach życia moich córek zwracałam się do nich czule (np. kiedy płakały) słowem „córeńko!", mój mąż zwrócił mi uwagę, jak dziwnie (z anglosaskiego punktu widzenia) brzmi to słowo użyte w stosunku do niemowlęcia. Po angielsku żadna normalna matka nie zwraca się oczywiście do córki per *daughter* czy *little daughter!* i forma taka brzmiałaby po angielsku pompatycznie i komicznie. Dzisiaj, kiedy moje córki są studentkami, w dalszym ciągu zwracam się do nich nieraz tym samym słowem „córeńko!", i taki polski sposób zwracania się, niemożliwy do odtworzenia w języku angielskim, odzwierciedla pewien ważny aspekt polskiego stylu stosunków rodzinnych i tradycyjnych postaw uczuciowych charakterystycznych dla kultury polskiej. (W języku angielskim rodzice zwykle używają w stosunku do dzieci ich imienia, często w tej samej niezdrobniałej formie bez względu na wiek; a więc nie „córeńko" tylko, na przykład, Clare albo Mary – tak samo jak do osoby dorosłej, tak samo jak do kogoś spoza rodziny).

Jak wielu innych przybyszy do świata anglosaskiego, z dużym zdziwieniem zdałam sobie sprawę z elastyczności angielskiego pojęcia *friend*, które może się stosować do szerokiego zakresu więzi międzyosobowych, od bliskich i głębokich do zupełnie powierzchownych. Kontrast z polskimi słowami „przyjaciel" i „przyjaciółka", które mogą się odno-

sic tylko do bardzo bliskich więzi, był uderzający. Jednakże jeszcze bardziej zdziwiła mnie ważna rola pojęcia wpisanego w polskie słowo „koledzy" (i jego żeński odpowiednik „koleżanki"), jako podstawowej kategorii pojęciowej w stosunkach międzyludzkich – w jaskrawym przeciwieństwie do marginesowego angielskiego pojęcia *colleague*, odnoszącego się tylko do elit intelektualnych i zawodowych. Stało się dla mnie jasne, że pojęcia takie jak „koledzy" („koleżanki") i „przyjaciele" („przyjaciółki") organizowały świat związków międzyludzkich zupełnie inaczej niż pojęcie takie jak *friends*.

Gramatyka polska również ukazała mi się jako świat rozróżnień pojęciowych zupełnie innych, niż rozróżnienia wpisane w gramatykę angielską. Jak widać z przykładów omawianych przed chwilą, gramatyka polska – w przeciwieństwie do angielskiej – wymaga, aby kiedy się mówi o osobach, zwracać uwagę na ich płeć. A więc na przykład, o ile po angielsku można nazwać kogoś słowem *friend* nie precyzując, czy chodzi o mężczyznę czy kobietę (albo dziewczynkę czy chłopca), po polsku trzeba koniecznie odróżnić „przyjaciela" (płci męskiej) od „przyjaciółki" (płci żeńskiej), albo „kolegę" od „koleżanki"[3].

Inne rozróżnienie pojęciowe, które uderzyło mnie jako szczególnie akcentowane przez gramatykę polską w przeciwieństwie od angielskiej, to rozróżnienie między „przedmiotami normalnej wielkości" i „małymi przedmiotami". Na przykład język polski „zmusza" mówiących do odróżnienia „butelek" od „buteleczek", „pudełek" od „pudełeczek", lub „worków" od „woreczków", podczas gdy po angielsku zarówno „butelce" jak i „buteleczce" odpowiada *bottle*, „pudełku" jak i „pudełeczku" – *box*, „workowi" jak i „woreczkowi" – *bag*. Podobnie w wielu wypadkach język polski „zmusza" również mówiących do rozróżnienia „przedmiotów normalnej wielkości" od „przedmiotów szczególnie dużych", takich jak na przykład „butla", „pudło" czy „wór" (po angielsku również *bottle, box* i *bag*).

Ta ciągła uwaga zwrócona na rozmiar, jakiej wymaga gramatyka polska, była wyraźnie związana z ważną rolą w języku polskim zdrobnień o charakterze ekspresywnym i z ich częstym użyciem, nadającym pol-

---

[3] A. Wierzbicka *Understanding cultures through their keywords: English, Russian, Polish, German, Japanese*, New York 1997.

skiej rozmowie charakterystyczny ton, niemożliwy do oddania w rozmowie angielskiej. Na przykład, mówiąc po angielsku nie można by namawiać gościa, żeby zjadł jeszcze „śledzika" albo napił się „herbatki", bo, poza nielicznymi, odpowiednie formy ekspresywne rzeczowników po prostu nie istnieją. Podobnie niemożliwe byłoby zachęcanie dziecka, żeby coś zrobiło „szybciutko" albo „cichutko", bo angielskie przysłówki nie mają w ogóle odpowiednich form ekspresywnych[4].

Ale oczywiście to, czego mi „brakowało" w języku angielskim (z mojej polskiej perspektywy), to nie pewnych form gramatycznych („zdrobnień"); różny był przede wszystkim ogólny styl stosunków międzyosobowych.

Upraszczając, można powiedzieć, że zdrobnienia takie jak „śledzik" nie były potrzebne w języku angielskim, bo normy kultury anglosaskiej nie pozwalają na to, żeby namawiać gości do jedzenia; a potok zdrobnień w rozmowie z dziećmi byłby nie tylko niepotrzebny, ale i nieodpowiedni, wobec przeważającego etosu ceniącego osobistą autonomię, niezależność i poleganie na samym sobie, i zachęcającego do traktowania dzieci jak dorosłych.

Kiedy słyszałam, jak ludzie w moim otoczeniu wyrażają zadowolenie z tego, że ich dzieci od razu po skończeniu szkoły, lub nawet wcześniej, opuszczają dom rodzinny i przenoszą się do innego miasta (zapewniając tym samym rodzicom święty spokój i nieskrępowane życie osobiste), z początku zdumiewałam się: hierarchia wartości odzwierciedlająca się w takich oświadczeniach była bardzo inna od tej, do której przyzwyczaiło mnie życie w Polsce. Ale te i podobne różnice w postawach i w dominującej hierarchii wartości zgadzały się dobrze z rzucającymi mi się w oczy różnicami w sposobach mówienia. Otworzyło się zatem przede mną całe pole do rozmyślań i badań: „pragmatyka porównawcza". Opracowałam więc i wprowadziłam nowy kurs uniwersytecki o trudnej do przetłumaczenia nazwie: *Cross-cultural communication* (różne sposoby mówienia właściwe różnym kulturom i związane z tym trudności w obcowaniu z ludźmi z innych tradycji kulturowych) i zaczęłam intensywnie rozwijać dotyczącą tej problematyki teorię „skryp-

---

[4] A. Wierzbicka *Cross-cultural pragmatics. The semantics of human interaction*, Berlin 1991.

tów kulturowych", której celem było wypracowanie metodologii i stworzenie „uniwersalnej notacji"[5] opisywania i porównywania norm kulturowych[6].

Moja nowa dziedzina zainteresowań: „psychologia kulturowa"

W swoim eseju zatytułowanym *Co to jest psychologia kulturowa*?, znany amerykański antropolog Richard Shweder pisze:

> Wyłania się nowa dziedzina badań: „psychologia kulturowa". Nie jest to psychologia ogólna. Nie jest to psychologia międzykulturowa (*cross-culturalpsychology*). Nie jest to antropologia psychologiczna. Nie jest to etnopsychologia. Jest to psychologia kulturowa. Jej czas (znów) nadszedł. [...]
> Psychologia kulturowa zajmuje się studiowaniem sposobów, w jakie tradycje kulturowe i praktyki społeczne regulują, wyrażają, transformują i „permutują" psychikę ludzką, powodując, że stwierdzamy w naszych badaniach nie tyle psychiczną jedność ludzkości, ile daleko sięgające różnice etniczne w psychice, w osobowości, w sferze uczuć. Psychologia kulturowa to badanie dynamicznych i dialektycznych współzależności między podmiotem i przedmiotem, między „mną" i „kimś innym", między psychiką i kulturą, osobą i kontekstem, figurą i tłem (*figure* i *ground*), między praktyką społeczną i jej aktorami, i badanie różnorakich sposobów, na jakie człony wszystkich tych opozycji stwarzają się nawzajem.[7]

Ponieważ mój własny „los" przyniósł mi życie głęboko dwukulturowe, psychologia kulturowa, w ujęciu takim jak Shwedera, była dla mnie jak najbardziej sprawą fundamentalnego osobistego doświadczenia. Zasadnicze dla mojego życia dwie kultury – polska i angielska (a w szczególności, anglo-australijska) – spotkały się (czy powinnam może po-

---

[5] E. T. Hall *Beyond culture*, New York 1976.

[6] Por. także: A. Wierzbicka *Cultural scripts A semantic approach to cultural analysis and cross-cultural communication*, „Pragmatics and Language Learning", „Monograph Series" 1994, vol. 5, s. 1-24; taż: *Cultural scripts. A new approach to the study of cross-cultural communication*, w: *Language contact language conflict*, ed. M. Pütz, Amsterdam-Philadelphia 1994, s. 69-87; taż: *Emotion, language, and „cultural scripts"*, w: *Emotion and culture. Empirical studies of mutual influence*, ed. S. Kitayama, H. Markus, Washington 1994, s. 133-196; taż: *Japanese cultural scripts. Cultural psychology and „cultural grammar"*, „Ethos" 1996 nr 24.

[7] R. A. Shweder *Cultural Psychology. What is it*?, w: *Cultural psychology. Essays on comparative human development*, eds. J. W. Stigler, R. A. Shweder, G. Herdt, Cambridge 1990.

wiedzieć: zderzyły się?) nie tylko w moim życiu, ale przede wszystkim w mojej psychice, w mojej osobowości, w moim umyśle, w moich uczuciach, w moich stosunkach z innymi osobami (również z moimi najbliższymi), w moim codziennym obcowaniu z ludźmi. Musiałam uczyć się żyć według nowych „skryptów kulturowych" i w toku tej nauki uczyłam się uświadamiać sobie stare „skrypty kulturowe", które rządziły moim dawniejszym życiem. W ten sposób – na własnej skórze – uczyłam się nie tylko poznawać same „skrypty", ale i uznawać ich obiektywne istnienie w życiu społecznym i doceniać ich wagę dla naszego sposobu życia, dla obrazu nas samych, jaki wytwarzają sobie inni i nawet dla naszej własnej osobowości.

Na przykład, kiedy rozmawiałam przez telefon z moją matką (ja w Australii, ona w Polsce, między nami 18 000 kilometrów) i kiedy mój głos, mocny i podniecony, roznosił się dalej niż to jest przyjęte w normalnej rozmowie „anglosaskiej", mój mąż nieraz dawał mi znaki: „nie tak głośno!". Przez długi czas nie bardzo wiedziałam, jak na to reagować: dla mnie to „krzyczenie" i to „podniecenie" były normalną częścią mojej osobowości. Dopiero z biegiem czasu nauczyłam się rozumieć, że sama ta osobowość jest częściowo tworem mojej kultury macierzystej. Ale do jakiego stopnia powinnam była to zmienić, uznając inne oczekiwania i inne wymagania mojego nowego kontekstu kulturowego?

Znacznie wcześniej mój mąż wyraził swoje zastrzeżenia wobec mojego (zbyt częstego, w jego odczuciu) użycia angielskiego wyrażenia *of course* (oczywiście). Dobrze pamiętam, jak mnie to z początku zdziwiło. Dopiero później, stopniowo, uświadomiłam sobie, że jeśli używa się po angielsku wyrażenia *of course* tak szeroko, jak się normalnie używa po polsku słowa „oczywiście", sugeruje się jakby, że rozmówca nie widzi czegoś, co jest oczywiste. W polskim „konfrontacyjnym" stylu rozmowy nie ma w tym (oczywiście) nic złego i ton, jaki się z tym wiąże, godzi się świetnie z użyciem partykuł i wyrażeń modalnych, takich jak „przecież" („ależ oczywiście – czy nie rozumiesz?"). Jednakże w głównym nurcie kultury anglosaskiej kładzie się znacznie większy nacisk na „takt", na „niekonfliktowy" sposób rozmawiania i w języku angielskim prawie że nie ma „konfliktowych" słów i wyrażeń, takich jak „przecież" czy „ależ skąd". Wyrażenie *of course* istnieje, oczywiście – ale nawet tego *of course* używa się zwykle dla wyrażenia zgody raczej niż niezgody (np. „*could you do x for me?*" – „*of course*"; „czy mógłbyś dla mnie zrobić x?" – „oczywiście"). Wiele lat później moja

córka Marysia powiedziała mi, że polskie wyrażenie „ależ oczywiście" (które ja przez długi czas odtwarzałam w rozmowie anglojęzycznej jako *but of course*), uderzało ją zawsze jako szczególnie „obce" z anglosaskiej perspektywy kulturowej; a mój bliski przyjaciel i współautor wielu prac, Cliff Goddard, zauważył pół-żartem, że mój najczęstszy sposób zwracania się do niego (po angielsku, oczywiście, ale też bardzo nie po angielsku), to „*But Cliff* ..." („ależ Cliff ...").

Tak więc, musiałam się nauczyć, by nie mówić nie tylko *of course*, ale także bardzo wielu innych wyrażeń, których użycie podyktowane było polskimi skryptami kulturowymi; i w moim codziennym życiu uniwersyteckim w Australii ta zmiana okazała się bardzo ważna i wręcz konieczna.

Musiałam się nauczyć mówić „spokojniej", mniej „ostro", bardziej „na chłodno", bardziej „beznamiętnie", być mniej „krańcowa" w sądach i bardziej „taktowna" w ich wyrażaniu. Musiałam się nauczyć używać anglosaskiego „niedomówienia" (zamiast bardziej hiperbolicznego i bardziej dobitnego polskiego sposobu mówienia). Musiałam wreszcie nauczyć się mówić tak, żeby nie brzmiało to po angielsku „dogmatycznie", (*dogmatic*) „kłótliwie" (*argumentative*) i „nazbyt uczuciowo" (*emotional*). Oczywiście nie zawsze mi się to udawało. Jak Eva Hoffman (autorka znakomitej autobiografii literackiej *Lost in Translation*[8]), *musiałam się nauczyć używania kluczowych angielskich wyrażeń, takich jak on the one hand ... on the other hand* (z jednej strony ... a drugiej strony), *well yes* (w pewnym sensie tak, ale ...), *well no* (w pewnym sensie nie, ale ...), *that's true but on the other hand* (to prawda, ale z drugiej strony ...).

Uczyłam się więc nowych sposobów mówienia, nowych wzorców prowadzenia rozmowy, nowych modeli interakcji. Uczyłam się anglosaskich reguł „nieprzerywania rozmówcy" (*turn-taking*) i respektowania sygnałów ostrzegawczych, takich jak *let me finish!* (daj mi skończyć) i *I haven't finished* (nie skończyłem). Uczyłam się nie używać w życiu codziennym trybu rozkazującego (zrób x) i zastępować go szerokim wachlarzem wyrażeń i konstrukcji pseudo-pytających, takich jak *Would you do x?* (czy zrobiłbyś x?), *Could you do x?* (czy mógłbyś

---

[8] E. Hoffman *Lost in translation – A life in a new language*, New York 1989 [przekład polski: *Zagubione w przekładzie*, Londyn 1995].

zrobić x?), *Would you mind doing x?* (czy nie miałbyś nic przeciwko temu, żeby zrobić x?), *How about doing x?* (a gdybyś tak zrobił x?), *Why don't you do x* (dlaczego nie miałbyś zrobić x?), czy *Why not do x?* (dlaczego nie zrobić x?), itd.

Nie były to jednak tylko zmiany w sposobie mówienia. Szły za nimi przemiany w mojej osobowości. Ja sama stawałam się inną osobą, przynajmniej wtedy, kiedy mówiłam po angielsku.

Formularze wypełniane (anonimowo) przez studentów i wyrażające ich ocenę moich kursów uniwersyteckich rzucały często światło na moje dylematy „międzykulturowe". Chociaż pod wieloma względami oceny te były na ogół bardzo pozytywne i chociaż chwaliły one mój „entuzjazm", przez długi czas zawierały często także akcenty krytyczne, odnoszące się do takich cech jak „intensywność uczuciowa" (*intensity*), „pasja" (*passion*) i „brak dystansu" (*lack of detachment*).

Używając terminów Thomasa Kochmana[9], najwyraźniej wykładałam jak „adwokat" (*advocate*), nie jak rzecznik (*spokesman*) – a w każdym razie za bardzo jak „adwokat" i za mało jak „rzecznik" (to znaczy rzecznik różnych poglądów, nie opowiadający się za żadnymi z nich).

Byłam przybyszem z kraju, w którego języku samo słowo „beznamiętny" miało konotacje negatywne, a wykładałam w języku, w którym słowo *dispassionate* (beznamiętny) miało, przeciwnie, konotacje pozytywne, a słowo *emotional* (uczuciowy, zwłaszcza w odniesieniu do „uczuciowego sposobu mówienia") brzmiało krytycznie. Musiałam się zatem nauczyć mówić i pisać bardziej jak „rzecznik" (różnych poglądów), a mniej jak „adwokat" (przynajmniej w mowie publicznej, i w pracach naukowych).

Ale „plastyczność" mojej „kulturowo ukształtowanej osobowości" miała swoje granice. Niektórych sposobów mówienia, związanych z językiem angielskim i kulturą anglosaską, nigdy się nie nauczyłam – bo nie mogłam i nie chciałam: za bardzo kłóciły się one z pewnymi podstawowymi cechami owej „kulturowo ukształtowanej osobowości". Na przykład, „gra" przywitaniowa: *How are you? – I'm fine, how are you?* (Jak się masz? – mam się świetnie, jak ty się masz?); rytualne początki rozmów, nawiązujące do pogody: *Lovely day isn't it? – Isn't it beautiful?* (Śliczny dzień, prawda? – Czy nie jest piękny?). Były też

---

[9] T. Kochman *Black and white styles in conflict*, Chicago 1981.

tzw. „białe kłamstwa" (*white lies*), tzn. kłamstewka mające na celu unikanie nieprzyjemności, i „małe rozmówki", (*small talk*), tzn. „rozmówki" bez treści, mające na celu harmonię towarzyską – kategoria pojęciowa, której Stanisław Barańczak poświęcił, bliski wielu polskim emigrantom, wiersz pt. *Small talk* (w przekładzie angielskim samego autora wiersz ten zaczyna się znamiennymi słowami „*How Are You, I'm Just Fine*").

Moja odruchowa niechęć do tego rodzaju konwencji w kontaktach z ludźmi uświadomiła mi wartość, jaką kultura polska przypisuje „spontaniczności", mówieniu tego, co się naprawdę myśli, mówieniu o tym, co człowieka naprawdę interesuje, wyrażaniu tego, co człowiek naprawdę czuje. Kazało mi się to również zastanowić nad funkcją takich „smarów językowych" we współżyciu ludzi w kulturze anglosaskiej. Dlaczego było tak, że język polski nie miał żadnych słów ani wyrażeń odpowiadających angielskim *white lies* i *small talk*? Dlaczego było tak, że język angielski nie miał żadnych słów ani wyrażeń odpowiadających takim podstawowym polskim „sygnałom konwersacyjnym", jak: „przecież", „ależ", „ależ skądże" lub „skądże znowu" – a więc wyrażeniom sygnalizującym niezgodę „bez obwijania w bawełnę", ale bynajmniej nie rażącym w normalnej rozmowie i nie odczuwanym jako obraźliwe?

Było dla mnie jasne, że reguły przyjaznego i społecznie akceptowalnego obcowania z ludźmi były inne w języku angielskim niż w języku polskim. W konsekwencji nie mogłam nigdy uwierzyć w „uniwersalne zasady uprzejmości" lub w „uniwersalne reguły rozmowy", głoszone przez anglosaskich uczonych, takich jak Grice[10], Leech[11], lub Brown i Levinson[12]. Wiedziałam z osobistego doświadczenia, wspartego dwiema dekadami rozmyślań nad tym doświadczeniem, że polskie „zasady uprzejmości" i polskie reguły „logiki konwersacyjnej" były inne od anglosaskich. Wiedziałam też, że różnice między anglosaskimi „regułami", „maksymami" i „zasadami" (przedstawianymi w literaturze przedmiotu jako „uniwersalne") a regułami polskimi nie były powierzchowne i trywialne, ale odzwierciedlały różnice w głęboko zako-

[10] H. P. Grice *Logic and conversation*, w: *Syntax and semantics. Speech acts*, ed. P. Cole, J. Morgan, New York 1975, s. 41-58.

[11] G. Leech *Principles of pragmaticsi*, London 1983.

[12] P. Brown, S. Levinson *Politeness. Some universals in language usage*, Cambridge 1978.

rzenionych postawach i sposobach myślenia, które były nierozdzielenie stopione z innymi cechami osobowości. Czułam więc, że ucząc się angielskich sposobów mówienia mogłam się ogromnie wzbogacić, ale mogłam też, w pewnym sensie, „stracić samą siebie".
Żeby funkcjonować w społeczeństwie anglosaskim, musiałam nauczyć się być nową osobą; ale zarazem nie chciałam „zdradzać" mojej dawnej osoby. A więc żyjąc w społeczeństwie anglosaskim, pracując na anglosaskim uniwersytecie i jednocześnie mówiąc po polsku w domu, jeżdżąc co roku do Polski, czytając po polsku, pisząc listy, myśląc w znacznym stopniu po polsku, człowiek żył „rozdwojony w sobie", i czuł, że trzeba ciągle żonglować dwiema osobowościami, a może także poszukiwać jakiejś trzeciej. Musiałam ciągle rozciągać moją osobowość; ale były granice, poza które nie chciałam się posunąć. I te granice mnie samej nie były z góry znane ani dane – musiałam je wciąż na nowo zakreślać.
Czułam więc, że dziedzina „psychologii kulturowej" to była dziedzina jak najbardziej dla mnie. Odbijało się w niej echem moje własne doświadczenie życiowe i zajmowała się ona czymś bardzo rzeczywistym, bardzo ważnym i bezgranicznie fascynującym. Nie mogłam jednak patrzeć na „psychologię kulturową" jako na alternatywę dla poszukiwania „psychicznej jedności ludzi" (*psychic unity mankind*). Ta „psychiczna jedność" wydawała mi się również czymś bardzo rzeczywistym, ważnym i fascynującym, i w rozważaniach na temat tej jedności też odbijało się echem moje doświadczenie osobiste. (W końcu ani moi koledzy Anglosasi, ani moi studenci z Azji, Afryki, czy z wysp Pacyfiku nie byli dla mnie „istotami niepojętymi", przeciwnie – uniwersalność pewnych pojęć i pewnych sposobów komunikowania się z ludźmi uderzała mnie równie mocno jak różnice). Nie chciałam więc wybierać między „psychologią kulturową" a poszukiwaniem uniwersaliów. Chciałam uprawiać jedno i drugie.

Poszukiwanie uniwersaliów

Chociaż moje studia uniwersyteckie w Polsce i praca naukowa z doktoratem włącznie dotyczyły przede wszystkim języka polskiego i literatury polskiej, już dobrych kilka lat przed wyjazdem do Australii moje zainteresowania naukowe przesunęły się w kierunku

uniwersaliów. Można powiedzieć, że była to w pewnym sensie sprawa przypadku (chociaż ja osobiście odczuwałam to, co się stało, jako cud raczej niż jako przypadek). Skończyłam właśnie i opublikowałam moją pracę doktorską (na temat polskiej prozy renesansowej) i szukałam dalszego kierunku w życiu i w pracy, kiedy językoznawca warszawski, Andrzej Bogusławski wygłosił na Uniwersytecie Warszawskim (w r. 1965) programowy wykład *O założeniach semantyki*, wykład, który otworzył przede mną nowe perspektywy i który pchnął mnie w kierunku poszukiwania uniwersalnych pojęć elementarnych, w duchu Leibnizowskiego programu poszukiwania „alfabetu myśli ludzkich".

Leibnizowską ideę „alfabetu myśli ludzkich"[13] można było odrzucić jako utopijną, ponieważ Leibniz nigdy nie zaproponował konkretnej listy hipotetycznych pojęć elementarnych (chociaż w swoich, nie opublikowanych za życia, pracach pozostawił wiele cząstkowych szkiców zmierzających ku temu celowi). Jak zauważył G. Martin: „Teoria Leibniza byłaby bardziej przekonywająca, gdyby zawierała jakieś konkretne wskazówki co do tego, jak tablica pojęć fundamentalnych mogłaby w istocie wyglądać"[14]. Bogusławski wysunął myśl, że najlepszych wskazówek w tym kierunku mogą dostarczyć badania nad językami naturalnymi i że z tego powodu współczesne językoznawstwo ma szanse na rozwiązanie zagadki, której sama tylko spekulacja filozoficzna rozwiązać nie mogła. „Złoty sen" myślicieli siedemnastowiecznych, którego nie można było zanalizować w ramach poszukiwań filozoficznych i który następne pokolenia odrzuciły w konsekwencji jako utopię, można zrealizować – sugerował Bogusławski – jeśli się do tego projektu podejdzie od strony lingwistycznej i empirycznej raczej, niż tylko z czysto filozoficznego punktu widzenia.

Program wysunięty przez Bogusławskiego zrobił na mnie ogromne wrażenie i zdecydowałam się od razu skupić na nim cały mój przyszły wysiłek – a w decyzji tej umocnił mnie tylko roczny pobyt w Ameryce, w znanej instytucji naukowej MIT (Massachussets Institute of Technology). Wsławione w całym świecie przez Chomskiego, MIT było wów-

---

[13] G. W. Leibniz *Table of Définitions*, w: *Opuscules et fragments inédits de Leibniz*, ed. L. Couturat, Paris 1903, s. 437-510, repr. 1961.

[14] G. Martin *Leibniz: Logic and metaphysics*, Manchester 1964.

czas twierdzą niesemantycznej „gramatyki generatywnej" – teorii, która w porównaniu z programem zainicjowanym przez Bogusławskiego wydawała mi się jałowa i nieciekawa. Tak więc rzuciłam się w poszukiwanie uniwersaliów pojęciowych. Pierwszym książkowym rezultatem tej pracy były moje, wydane w Polsce w r. 1969, *Dociekania semantyczne*, a następnym, angielskojęzyczne *Semantic Primitives* (1972).

W międzyczasie pobyt mojego męża w Polsce (gdzie pracował jako tłumacz) dobiegł końca i jak było między nami uzgodnione (choć z wielkim żalem z mojej strony), wyruszyliśmy do Australii. Złożyłam rezygnację w Polskiej Akademii Nauk, gdzie byłam od lat zatrudniona i przygotowałam się psychicznie na okres dużych trudności w dążeniu do przyświecającego mi celu: poszukiwania uniwersaliów pojęciowych na drodze badań językoznawczych.

Niespodziewanie, Canberra, która wydawała mi się poprzednio krańcem świata, okazała się wymarzonym miejscem do badań nad uniwersaliami. Wylądowałam nieoczekiwanie w dynamicznym środowisku naukowym, gdzie prowadzono intensywne badania nad szerokim wachlarzem języków: przede wszystkim nad językami samej Australii, ale także nad językami Nowej Gwinei, wysp Pacyfiku, Azji Południowo-Wschodniej... Znalazłam studentów i kolegów posiadających głęboką wiedzę na temat wielu bardzo różniących się od siebie języków, którzy byli gotowi poszukiwać wraz ze mną uniwersaliów języka i myślenia – testować, modyfikować i weryfikować hipotezy dotyczące zakresu zróżnicowania systemów pojęciowych odbitych w różnych językach i granic tego zróżnicowania. Jednym z głównych rezultatów tej pracy był nasz zbiorowy tom[15], w którym hipotezy dotyczące uniwersaliów pojęciowych były testowane w sposób systematyczny na materiale kilkunastu języków z różnych rodzin językowych i z różnych kontynentów. Drugi, analogiczny tom, poświęcony przede wszystkim uniwersalnym wzorcom składniowym (a więc, by tak rzec, „gramatyce myśli ludzkich", w odróżnieniu od Leibnizowego „alfabetu", czyli „leksykonu myśli ludzkich") jest obecnie przygotowywany do druku.

---

[15] *Semantic and lexical universals. Theory and empirical findings*, ed. C. Goddard, A. Wierzbicka, Amsterdam 1994.

Uniwersalia – prawdziwe czy pozorne?

Zafascynowana Leibnizową wizją „alfabetu myśli ludzkich" byłam przekonana, że „psychiczna jedność ludzkości" jest faktem, nie złudzeniem i chciałam szukać tej jedności – razem z kolegami i ze studentami – na podstawie badań empirycznych. Jednocześnie moje własne doświadczenie „międzykulturowe" kazało mi odnosić się z niedowierzaniem do wielu rzekomych uniwersaliów proklamowanych w literaturze przedmiotu.

Na przykład, kiedy czytałam o tzw. „podstawowych nazwach kolorów" i o „uniwersaliach koloru", odnosiłam się do tych hipotez sceptycznie: wiedziałam z doświadczenia, że np. polskie słowo „niebieski" (od „niebo") nie znaczy tego samego, co angielskie słowo *blue* i że na przykład tego, co się nazywa po angielsku *blue jeans*, nie nazwałoby się po polsku „niebieskimi dżinsami". Wiedziałam też, że polskie słowo „granatowy" nie oznacza (z polskiego punktu widzenia) odcienia koloru niebieskiego, ale po prostu „inny kolor" (tak jak szary czy zielony).

Kiedy uwaga wielu teoretyków skupiła się na „aktach mowy" i kiedy czytałam w literaturze z tego zakresu, że różne rodzaje aktów mowy, takie jak *warning*, *request* czy *promise* (w przybliżeniu: „ostrzeżenie", „prośba" i „przyrzeczenie") stanowią jakoby „naturalne gatunki pojęciowe"[16] raczej niż artefakty pojęciowe języka angielskiego, byłam przekonana, że opis taki nie może być adekwatny, bo wiedziałam, że polska taksonomia aktów mowy jest inna i że „kategorie filozoficzne" tego rodzaju są w istocie zależne od języka. Na przykład, wiedziałam, że charakterystyczne polskie akty mowy określane słowem „częstować" (zachęcać gości do jedzenia), „namawiać" (z angielskiego punktu widzenia jak gdyby skrzyżowanie pojęć *urge* i *persuade*), albo „przyrzekać" (z angielskiego punktu widzenia coś mocniejszego niż *promise* – obiecać, ale słabszego niż *oath* – przysięga) nie mają dokładnych odpowiedników w języku angielskim, podobnie jak charakterystyczne angielskie akty mowy określane słowami *suggest* (delikatnie proponować pod rozwagę), *offer* (proponować bez namawiania) lub *hint* (sugerować nie wprost, podsuwać coś aluzyjnie) nie mają odpowiedników

---

[16] J. R. Searle *Expression and meaning. Studies in the theory of speech acts*, Cambridge 1979.

w języku polskim. Wydawało mi się rzeczą jasną, że gdyby filozofowie zajmujący się aktami mowy (np. Searle) urodzili się w Polsce a nie w Ameryce, proponowane przez nich tablice różnych kategorii „aktów mowy" wyglądałyby inaczej (mimo ich zapewnień, że proponowane przez nich obecnie kategorie odzwierciedlają „naturalne rodzaje aktów illokucyjnych", a nie kategorie leksykalne języka angielskiego).

To samo stosowało się do uczuć. W szczególności teoria „podstawowych ludzkich uczuć", wysunięta przez Paula Ekmana i innych i podawana w wielu uniwersyteckich podręcznikach psychologii jako udowodniona prawda naukowa, była (w moim poczuciu) niezgodna z moim własnym międzykulturowym doświadczeniem. Wiedziałam z doświadczenia, że ani samo słowo *emotion* nie odpowiadało polskiemu słowu „uczucie", ani nazwy poszczególnych rodzajów uczuć (*emotions*), takie jak *happy*, *angry*, czy *disgusted* nie odpowiadały dokładnie żadnym słowom polskim. Na przykład (jak już wspomniałam), polski czasownik zwrotny „cieszyć się" był bliższy znaczeniowo archaicznemu angielskiemu czasownikowi *rejoice* niż przymiotnikowi *happy*; a rzeczownik „złość" (i odpowiadający mu przymiotnik „zły") oznaczały uczucia, które z polskiego punktu widzenia mogły się wydawać bardziej „podstawowe" niż uczucia związane z angielskim słowem *anger* lub z polskim słowem „gniew". Skoro angielskie nazwy uczuć nie odpowiadały znaczeniowo polskim, dlaczego miałyby one identyfikować uczucia ludzkie bardziej „podstawowe" niż te, które wyróżniały polskie nazwy uczuć? Teoria „podstawowych ludzkich uczuć", identyfikowanych poprzez angielskie nazwy uczuć, dawała uczuciom wyróżnionym przez słownictwo angielskie pozycję uprzywilejowaną w stosunku do rodzajów uczuć wyróżnionych leksykalnie w jakimkolwiek innym języku. Etnocentryzm takiego stanowiska był dla mnie zdumiewający, podobnie jak i częste próby pomniejszania wagi takich różnic między językami i trzymania się za wszelką cenę angielskich terminów i anglosaskich „emocji".

Nie miałam nigdy wątpliwości co do tego, że mogą być „uniwersalne uczucia ludzkie", albo że w różnych kulturach mogły się niezależnie rozwinąć pewne uniwersalne kategorie pojęciowe dla interpretowania ludzkiego doświadczenia w sferze uczuć. Wydawało mi się jednak rzeczą jasną, że aby szukać autentycznych uniwersaliów tego doświadczenia, konieczne było najpierw odrzucić fałszywe „uniwersalia", które były wytworem nieświadomego absolutyzowania rozróżnień pojęcio-

wych wpisanych w język angielski, których trzymali się z uporem uczeni, którzy nie chcieli uznać danych językowych (w szczególności w aspekcie porównawczym) w poszukiwaniu uniwersaliów ludzkiego doświadczenia i myślenia.

Zakończenie

Życie uniwersyteckie w środowisku wielokulturowym (takim jak kanberskie) może być błogosławieństwem, bo podsuwa wciąż fascynujące pytania i zarazem umożliwia poszukiwanie odpowiedzi na te pytania i to nie tylko w pojedynkę, ale i wespół z innymi. Pytania, które to życie podsuwa, nie są czysto „akademickie", ale wiążą się z dylematami i trudnościami codziennego życia, codziennego obcowania z ludźmi i nieuniknionych codziennych wyborów. Na przykład: w jakim języku będę pisać moje notatki do wykładów lub do artykułów? Albo listę rzeczy, które trzeba kupić lub zamówić? Albo listę spraw do załatwienia w moim uniwersyteckim kalendarzu? (Po polsku, bo to dla siebie? Po angielsku, żeby mogła to też przeczytać w razie potrzeby moja asystentka? Pół na pół, bo chodzi najczęściej o sprawy związane nierozłącznie ze światem anglojęzycznym?). A w jakim języku mam mówić do córek lub do męża w obecności innych osób? Albo do moich polskich przyjaciół w towarzystwie językowo mieszanym? I czy powinnam się starać zmieniać parametry mojego zachowania niewerbalnego w zależności od tego, w jakim języku mówię? Regulować, w zależności od języka, głośność mojego głosu, stopień ożywienia twarzy, gesty, ekspresję uczuciową, „bezpośredniość" moich próśb, „natarczywość" w częstowaniu czy zapraszaniu, ostrość w sporze?

Podwójne życie w „międzykulturowym" środowisku zawodowym i rodzinnym obfituje w okazje i bodźce do refleksji. Tak jak dwa lustra mogą dostarczać niezliczonego ciągu odbić, podobnie dwa języki i dwie kultury załamujące się w psychice stanowią dla tej psychiki wyzwanie.

Osobiście, staram się odpowiadać na to wyzwanie podejmując raz za razem tematy badawcze, takie jak: uczucia (ich różnorodność i aspekty uniwersalne), kulturowe „słowa kluczowe" (i sposoby tłumaczenia ich znaczeń dla ludzi z zewnątrz), „skrypty kulturowe" specyficzne dla różnych kultur (i ich powtarzające się, uniwersalne komponenty), uni-

wersalia semantyczne (i ich występowanie w różnych swoistych konfiguracjach w różnych kulturach), i tak dalej – różne tematy, ale zawsze ta sama podwójna oś zainteresowań: różnorodność kulturowa i uniwersalia pojęciowe[17].

W ten sposób ja i moje podwójne życie zadajemy jedno drugiemu pytania, rzucamy sobie wyzwania i definiujemy się nawzajem.

Od Redakcji:
Szkic ten ma się wkrótce ukazać po angielsku w książce zbiorowej pod red. Michaela Bonda „Working at the Interface of Cultures" (London: Routlege).

---

[17] Zob. np. A. Wierzbicka *Talking about emotions. Semantics, culture, and cognition*, „Cognition and Emotion" 1992 nr 6, s. 289-319; taż: *Semantics. Primes and universals*, Oxford 1996; taż: *Emotions, language and culture – diversity and universals*, (w przygotowaniu).

Wydawnictwo IBL proponuje

Maria Dernałowicz

Kronika życia i twórczości Mickiewicza

Paryż, Lozanna
Czerwiec 1834 – październik 1840

Kolejna, siódma już część Mickiewiczowskiego kalendarium, opartego na szczegółowych, szeroko zakrojonych studiach materiałowych. Wśród tematów obecnego tomu m.in.: pierwsze reakcje krytyki po ukazaniu się *Pana Tadeusza*, małżeństwo Mickiewicza z Celiną Szymanowską i kłopoty rodzinne związane z chorobą żony, pobyt w Lozannie i wykłady w tamtejszej Akademii. Dla zajmujących się biografią i twórczością Mickiewicza, a także dla wszystkich zainteresowanych kolejami życia poety – lektura obowiązkowa.

Książkę *Kronika życia i twórczości Mickiewicza* można kupić w księgarniach prowadzących sprzedaż wydawnictw naukowych w całym kraju. Większe ilości egzemplarzy można zamawiać w Domu Księgarskim Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15 /17, tel. 632-55-91 oraz w Biurze Dystrybucyjno-Marketingowym, ul. Kolejowa 21, tel. 632-02-61 w. 423, lub w siedzibie Wydawnictwa IBL, 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72 (Pałac Staszica, pok. 129, 131), tel. (0-22) 26-21-78 lub 26-52-31 w. 280, 106, tel./fax (0-22) 26-99-45

Roztrząsania i rozbiory

Nareszcie jest!

Jest więc – po ćwierćwieczu oczekiwań, czyli po okresie, w ciągu którego dzieci pierwszych zainteresowanych mogły już pokończyć studia – *Romantyzm* w renomowanej serii „Wielka Historia Literatury Polskiej", ukazującej się pod patronatem Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk[1].
Jest – i co najważniejsze: merytoryczną zawartością wykładu oraz jego klasą retoryczną przynosi nie lada satysfakcję tym, którzy nie tracili nadziei na rzetelne *opus magnum* o epoce „wielkoludów". Na dodatek otrzymał – co także chciałbym docenić – bardzo dobre wiano od nakładcy. Prawda, że ostatnimi czasy w tej serii wychodzą staraniem Wydawnictwa Naukowego PWN księgi należycie wyposażane, jednakże upewnienie się, że i *Romantyzmowi* na drogę do czytelnika została dana wyprawa stosowna – cieszy. Zalety „treści i formy" tekstu miałem był sposobność poznać wcześniej, w wersji maszynopisowej przed publikacją, powtórną zatem lekturę mogłem poprzedzić nieśpiesznym degustowaniem, od obwoluty i oprawy poczynając, pięknej książki. Mogłem cieszyć więc oko urozmaiconym liternictwem druku, wyrazistością żywej paginy, kompozycją kolumn z ilustracjami czarno-białymi, doborem tych ilustracji i ich liczbą (ponad 350!), a na wkładkach z 17 obrazami barwnymi – podziwiać niezawodność techniki reprografi-

---

[1] A. Witkowska, R. Przybylski *Romantyzm*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 1996, wydanie pierwsze, wyboru ilustracji dokonał S. Gąssowski, *Noty biograficzne* i *Wskazówki bibliograficzne* opracowała I. Jarosińska.

cznej, o której jeszcze dziesięć lat temu w edycjach prac o literaturze można było tylko marzyć. Już przywykliśmy (do dobrego nawyka się prędko), że solidność książki trwałego użytku i jej powaga nie musi być siermiężnie zgrzebna lub poczciwie flanelowa – że może być szykowna – ale przecież każdy kolejny przykład zakorzeniania się pożądanego obyczaju wart jest odnotowania.

Ponowne przeczytanie *Romantyzmu*, już w kształcie gotowej *editionis primae* utwierdza mnie w przeświadczeniu, którego nabrałem poprzednio: to pasjonująca lektura. Pasjonująca – mimo że nie towarzyszyło jej tego rodzaju zaciekawienie „niewiadomymi", jak przy kontakcie sprzed szlifu finalnego i mimo że także w tamtej wersji znajdowały się partie wywodu najzupełniej spodziewane, a nawet spodziewane w taki sposób, że gdyby ich zabrakło lub okazałyby się radykalnym przeinaczeniem przewidywań czytelniczych, to by się trudno było oprzeć zakłopotaniu lub/i doznaniu zawodu.

Rzecz przede wszystkim w tym, że duet autorski *Romantyzmu* utworzyli badacze znani, uznani i szanowani za liczne prace o literaturze pierwszej połowy XIX wieku, czyli uczeni bezspornie przygotowani do stworzenia syntezy. Od lat obcowaliśmy z ich książkami i uczyliśmy się z nich, bo mieliśmy powody liczyć je do kanonicznej klasyki współczesnego piśmiennictwa literaturoznawczego. Nie można dzisiaj uważać się za normalnie wykształconego polonistę, jeśli w czasie studiów lub pracy nauczycielskiej w liceum nie przeczytało się ani jednej z szeregu takich książek, jak *Rówieśnicy Mickiewicza* (1962), *Kazimierz Brodziński* (1968), *Sławianie, my lubim sielanki...* (1972), *Mickiewicz. Słowo i czyn* (1975), *Wielcy romantycy polscy. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid* (1980), *Wielkie stulecie Polaków* (1987) czy *Towiańczycy* (1989) Aliny Witkowskiej – albo nie zna się ani *Klasycyzmu, czyli Prawdziwego końca Królestwa Polskiego* (1983), ani prac o utworach Słowackiego, ani *Słowa i milczenia Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach"* (1993) Ryszarda Przybylskiego. Ryszard Przybylski wspomnianym *Klasycyzmem* upomniał się o zmianę myślenia na temat porozbiorowej literatury przedromantycznej, proponując jednocześnie jej oryginalną wizję całościową. Alina Witkowska znakomitą *Literaturą romantyzmu* (1986) przekonała nas do swoich konstatacji i hipotez syntetycznych, a nadto zdawała się sygnalizować, że bliski jest kres kwestii autorstwa tomu romantycznego dla serii „Wielka Historia Literatury Polskiej". Skoro zaś niebawem wzięła na siebie z górą 3/4 ciężaru tego autorstwa, to czyż nie powinna była (jeśli nie zaistniały jakieś powody do rewizji nadzwyczajnej) ocalić jak najwięcej z koncepcji już przemyślanej i sprawdzonej, a w wielu szczegółach dopracowanej? I czyż Ryszard Przybylski nie powinien był – po swojej monografii

„prawdziwego końca Królestwa Polskiego" – powtórzyć argumentów za rehabilitacją literatury dziewiętnastowiecznej sprzed debiutu Mickiewicza?

Naturalnie: spodziewania zawartości podręcznika w większej mierze mogły dotyczyć tych rozdziałów, w które autorzy inwestowali badaniami własnymi i publikacjami już nam znanymi, w stopniu zaś znikomym rozdziałów, które Alina Witkowska napisała o epistolografii romantycznej, pamiętnikarstwie doby romantyzmu, literaturze dla młodego odbiorcy i pierwszych syntezach literackich. Z reguł przestrzeganych w „Wielkiej Historii Literatury Polskiej" wynikało, że charakterystyczne dziedziny twórczości spoza naczelnego repertuaru gatunków danej epoki powinny mieć „reprezentację" w syntezie. Można się było liczyć z tym, że w *Romantyzmie* znajdą się obrazy kilku *specialités*, nie nazbyt dotychczas spenetrowanych przez badaczy. I znalazły się. Znalazły się jednak w takim kształcie, który zdumiewa rozmiarami preparandy wyłaniającej się zza każdego akapitu. Rozdziału np. o pamiętnikarstwie nie umiem sobie wyobrazić bez wielkiej pracy studyjnej, którą Alina Witkowska najniewątpliwiej wykonała, choć nie spożytkowała jej dotąd w innych publikacjach.

Otrzymujemy zatem *Romantyzm*, który przekazuje nam syntetyczną wiedzę o prądach, dziedzinach twórczości, sporach literackich, pisarzach i dziełach – wysnutą z solidnej pamięci autorów o własnych ustaleniach wcześniejszych lub wywiedzioną z badań najświeższych, na użytek tej właśnie syntezy wykonanych, a także wyprowadzoną ze skrupulatnej orientacji w piśmiennictwie z dawnych i nowych warsztatów innych historyków literatury. Fascynujące jest w związku z tym śledzenie w tej księdze – sposobów panowania nad natłokiem materiału erudycyjnego i zasad selekcjonowania „przedmiotu", czyli literatury siedemdziesięciolecia 1795-1863. Było też przeżyciem ponawiającym się przy kolejnym przystawaniu nad zdaniami, przecież już raz czytanymi, odnajdywanie znaczeń poprzednio przeoczonych lub odkrywanie w gąszczu informacji (a gęstwa to ogromna) niejednej „wieści" sprzed półtora wieku, o której miałem wyobrażenie mgliste lub uproszczone. Doceniłem więc dopiero teraz (ale przykładów analogicznych miałbym niemało) glosę Aliny Witkowskiej do wizji przełomu romantycznego, sformułowaną we fragmencie o *Rusałkach* Józefa Bohdana Zaleskiego (s. 219-221). Przełomu, który zazwyczaj rozpatrujemy poprzez utwory Mickiewicza, Malczewskiego i Goszczyńskiego, a w którym autorka sygnalizuje możliwość także i nuty młodzieńczo-radosnej, stłumionej jednak wnet przez powstanie listopadowe.

Lekcją stale i od nowa niezwykłą jest dla mnie w *Romantyzmie* smakowanie polszczyzny dyskursu historycznoliterackiego: u obojga auto-

rów niezawodnej w celnym i ścisłym nazywaniu pojęć, a zarazem zamożnej w słowa i zwroty niezszarzałe, nielękliwej stylistycznie, czułej na odcienie sensów i emocji i na dwa różne sposoby – bo inaczej przez Ryszarda Przybylskiego, a inaczej przez Alinę Witkowską – asekurowanej od sąsiedztwa z monotonią czy nudą. Nie mam wątpliwości, że to kunszt przedni pisarstwa naukowego. I co ważne – pisarstwa wolnego od mentorskiej dydaktyki i apodyktycznego tonu. Pisarstwa sugestywnego – a przecież „na każdym miejscu i o każdej dobie" skłonnego do debaty z czytelnikiem.

Przy dobieraniu i ekspozycji materiału z epoki tak zasobnej w dobra literackie wchodzą w grę nieustannie – oprócz decyzji bezspornych – rozstrzygnięcia dyskusyjne. Nie mogło było zabraknąć w części pierwszej (przedromantycznej) podręcznika, napisanej przez Ryszarda Przybylskiego, na przykład późnej twórczości Krasickiego i Trembeckiego, *Mazurka Dąbrowskiego* i *Grenadiera-filozofa*, porozbiorowych kart Staszica i Niemcewicza, pisarstwa Woronicza i Brodzińskiego, *Barbary Radziwiłłówny* Felińskiego, pism Koźmiana i Morawskiego, powieści Hoffmanowej, Czartoryskiej-Wirtemberskiej, Bernatowicza, Kropińskiego i Skarbka – i nie zabrakło. W obrazie właściwego romantyzmu nie powinno było zabraknąć ekspozycji szczególnej „wieszczów" i Fredry – i Alina Witkowska zapewniła im plan główny w tym obrazie, dbając zresztą o sprawiedliwy „przydział" miejsca i dla innych wybitnych poetów czterdziestolecia romantycznego, a o pomniejszych także nie zapominając. Tak więc zarówno „ekspozycja jak i reprezentacja" nazwisk w *Romantyzmie* może zadowolić i poszukiwacza wiedzy podręcznikowej o arcydziełach, i amatora „dziejów, co się ścmiły".

Z jednym wszakże wyjątkiem.

Jest nim brak, którego w części napisanej przez Ryszarda Przybylskiego nie umiałem sobie wytłumaczyć ani przy pierwszym, ani tym bardziej przy drugim czytaniu tej części: brak *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Jana Potockiego. Przemilczenie naszej najwybitniejszej powieści tego okresu i jednej z najznakomitszych w całej historii powieściopisarstwa polskiego nie mogło przecież wynikać z tego, że została napisana po francusku (wszakże pisanie po niemiecku nie spowodowało wykluczenia Aleksandra Bronikowskiego z naszego terytorium literackiego). Nie dałoby się też usprawiedliwić na przykład przewidywaniem niedogodności konstrukcyjnych wykładu, nastawionego na pewien porządek ideowy, w którym Potocki domagałby się – być może – fragmentu dygresyjnego. Bez względu na to, jakie *fata* zawisły nad *Rękopisem* w obecnym wydaniu podręcznika, w wydaniu następnym nie powinno go zabraknąć.

Oczywiście: przeróżne dyskusje o zasadności wywołania określonego tytułu mniej wybitnego z ciszy archiwum, a pozostawienia tam jakiegoś innego – można by toczyć bez końca. Mógłbym się upominać o niejeden utwór, do którego wśród czytań prozy przedromantycznej i międzypowstaniowej przekonałem się, jak na przykład do *Powodzi* Bernatowicza albo do zbioru *Nie-bajki* Henryka Rzewuskiego (a w tym zbiorze do opowiadania *Ja gorę!*), czy do twórczości Narcyza Olizara – itp. W rozdziale o epistolografii konstatowałbym z odrobiną żalu nieobecność jakiejkolwiek wzmianki o listach Żmichowskiej. Bez końca można by też wieść „rodaków rozmowy" o niektórych interpretacjach dzieł znakomitych (zwłaszcza w części pierwszej, poświęconej klasycyzmowi i sentymentalizmowi porozbiorowemu) i zastanawiać się na przykład nad tym, czy rzeczywiście w *Sofiówce* Trembeckiego tkwi „żądło libertyńskiej rozpaczy wielkiego starego poety"? (s. 78).
Nie sądzę, by tego typu dyskusje były bezpożyteczne, ale i nie wierzę, by mogły prowadzić wyłącznie do ulepszania tego, co w podręczniku zostało powiedziane. Książka tego gatunku nie powinna przecież być rejestrem wszystkiego, co się komu przypomni lub „co się komu w duszy gra". Nie będę więc tutaj kontynuował katalogu detali, które nawinęłyby mi się pod pióro, gdybym im dozwolił, chciałbym natomiast zatrzymać się przy sprawie moim zdaniem o wiele istotniejszej.
Chodzi mi o decyzję metodologiczną: schronienia pod romantycznym „dachem" całej przedromantycznej literatury porozbiorowej. Wprawdzie zdarzało się podobnie już i w przeszłości (Piotr Chmielowski przyłączył ten okres do dziewiętnastowiecznej epoki „literatury ogólnonarodowej[2]"), w zasadzie jednak lata 1795-1822 miewały w syntezach podręcznikowych status trochę podobny do sytuacji „dawnej świątyni" z sonetu Mickiewicza *Rezygnacja*:

Spustoszałej niepogod i czasów koleją,
Gdzie bóstwo nie chce mieszkać, a ludzie nie śmieją.

---

[2] Zob. P. Chmielowski *Historia literatury polskiej* z przedmową B. Chlebowskiego. (Z ilustracjami), tom III, Warszawa 1899. Chmielowski – jak wiadomo – podzielił historię literatury polskiej na trzy epoki: epokę literatury kościelnej czyli średniowiecznej (do roku 1400), epokę literatury szlacheckiej (do roku 1795) i epokę literatury ogólnonarodowej (od roku 1796 do końca wieku XIX). Przypisanie lat 1796-1820 do całości dziewiętnastowiecznej uzasadniał tym, że choć przeważał w nich „klasycyzm francuski", to jednak zrodziła się już idea, która na cały wiek XIX rozprzestrzeniła się wraz „z popularną pieśnią Józefa Wybickiego i tym podobnymi utworami".

Nie miejsce tu na przypominanie wszystkich zawiłych kolei losu „niewygodnego" ćwierćwiecza, które dzierżawili bądź to badacze oświecenia, bądź historycy romantyzmu, jedni i drudzy niekiedy skłonni do ogłaszania czegoś na kształt autonomii periodyzacyjnej lat 1795-1829 (1822)[3].
Perspektywa takiej autonomii pojawiła się też w początkach prac nad „Wielką Historią Literatury Polskiej", gdy Mieczysław Klimowicz zamykał *Oświecenie* na roku 1795 i stwierdzając nagłe przerwanie rozwoju kultury polskiej przez tragedię trzeciego rozbioru pisał:

Warto więc postawić pytanie, na które dotąd padają odpowiedzi sprzeczne i pełne wątpliwości, mianowicie – czy datę upadku państwa można uważać za umowną cezurę określającą koniec epoki oświecenia? W świetle ostatnich badań pogląd ten zdaje się zyskiwać coraz więcej przekonywających argumentów[4].

Z tej ostrożnej diagnozy brała się równie ostrożna sugestia:

Wydaje się, że okres rozwoju literatury między rokiem 1795 a wystąpieniem Mickiewicza, stosunkowo mało dotąd zbadany, należałoby traktować jako okres osobny, o własnej problematyce i odrębnym charakterze. Wielki dorobek myśli i literatury oświecenia owocował nadal w tych latach, warunkując dalszy rozwój kultury polskiej, nie stanowił już jednak siły organizującej wyobraźnię narodową[5].

Wyodrębnienie „nowego" okresu w dziejach literatury miałoby za sobą racje niebagatelne, ale stwarzałoby i niebagatelne problemy, od jego nazwania poczynając, a kończąc na kwestii równorzędności w szeregu, którego ogniwami są przecież takie „jednostki", jak średniowiecze, renesans, barok, oświecenie i romantyzm. Wywołałoby też pytanie o sens mnożenia bytów periodyzacyjnych (i podręcznikowych) w odniesieniu do literatury dość odległej od naszych czasów.
Na tym tle „przygarnięcie" dwudziestopięciolecia porozbiorowego do podręcznika tytułującego się jako *Romantyzm* uważam za decyzję ważną – i od razu dodam: szczęśliwą. W słowie *Od autorów* motywacja połączenia „obydwu zakresów historii literatury" została streszczona jako wynik

---

[3] Spośród badaczy romantyzmu taką tendencją kierował się J. Kleiner *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porozbiorowej 1795-1822*. Wydał z rękopisu i opracował J. Starnawski, Kraków 1975. Spośród badaczy oświecenia pewien rodzaj odrębności tej fazie dziejów literatury przyznaje na przykład P. Żbikowski *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna literacka*, Warszawa 1984.

[4] Zob. M. Klimowicz *Oświecenie*, Warszawa 1972, s. 407.

[5] Tamże, s. 409.

przeświadczenia o dominujących rysach wspólnych literatury porozbiorowej, wskazujących na ciągłość procesu historycznoliterackiego mimo różnic stylów, poetyk, gatunków. Zresztą – dodają autorzy – i w tym zakresie istnieje zjawisko przenikania się sposobów wypowiedzi artystycznej właściwych dla klasycyzmu i sentymentalizmu, dominujących po r. 1794, z romantyzmem, zwłaszcza w jego fazie początkowej. Wszystko, co działo się w literaturze porozbiorowej, stanowiło bowiem naturalną glebę romantyzmu pojętego jako kontynuacja, jako dialog i jako sprzeciw. [s. 7]

Znaczącą forpocztą omawianej tu decyzji był w *Literaturze romantyzmu* Aliny Witkowskiej rozdział pierwszy: *Sentymentalizm i klasycyzm lat 1795-1830. Główne gatunki.* Podtrzymanie tej decyzji, jej rozszerzenie i umocnienie w dziele, które może okazać się *alma mater* innych syntez, oznacza nie tylko osłabienie anatemy, nałożonej na klasycyzm przez romantyków w fazie ich szturmu na parnas narodowy. Oznacza również zmianę myślenia o procesie literackim w XIX wieku. Dotąd przeważały w tym myśleniu kategorie skoków rewolucyjnych, spalonych twierdz i pozrywanych mostów. Akcent padał na protokóły rozbieżności. Teraz – być może – o przemianach wypadnie mówić nieco inaczej. Tak, jak w zakończeniu zdania przed chwilą cytowanego: nie tylko pamiętając o sprzeciwach, ale i o dialogach, i o kontynuacjach.
Przygarnięcie całego czasu porozbiorowego sprzed *Ballad i romansów* do wspólnoty polskiego losu literackiego w wieku XIX nie spowodowało zacierania różnic. Sprawiło jednak, że przemiana kultury narodu – i to niemałego narodu – przestaje się odbywać według mitycznego *obiit – natus est.* Scenariusz komplikuje się. Traci – pewno, że traci – na dogodności dydaktycznej, zyskuje jednak na adekwatności w stosunku do historii rzeczywistej. Prościej było komentować sobie Jana Śniadeckiego jako sklerotycznego starca z *Romantyczności*, a Koźmiana jako tępego cyzelatora tysiąca wierszy o sadzeniu grochu, obu razem spisując na straty w dziejach kultury. Nawet jeżeli czasami przekładało się to potem w praktyce dydaktycznej na zdumione pytania uczniów lub studentów, gdy przypadkiem odkrywali, że w *Panu Tadeuszu* Podkomorzy nazywa Śniadeckiego „mądrym bardzo człekiem, chociaż świeckim", a Krasiński pisze wiersz *Do Kajetana Koźmiana*, pełen szacunku dla adresata.
Otóż z obecnego podręcznika czytelnik może się dowiedzieć, że Śniadecki i Koźmian mieli format intelektualny, którego nie godzi się lekceważyć, jeśli się nie chce zubożać naszej własnej historii literatury i dziejów myśli. I jeśli się nie chce odbierać formatu zwycięzcom (cóż by to był za sukces: pokonać maniakalnych starców?), a także – jeśli się nie uważa podeptania pokonanych za warunek prawdziwego zwycięstwa. Wydaje mi się, że duet autorski Aliny Witkowskiej i Ryszarda Przybylskiego – nawet wtedy, kiedy miewa (a chwilami miewa) cha-

rakter *duellum* – dobrze służy mądrej wizji procesu literackiego. Takiej mianowicie wizji, w której dla uwydatnienia powagi okresu prezentowanego nie musi się amnezyjnie przemilczać zjawisk poważnych – na przykład obaw nie przez samo tylko tchórzostwo dyktowanych i dokonań literackich nie z samej tylko rutyny poczętych – w kulturze zmierzchu formacji poprzedniej. Może z tego wynikać, że nasz podziw dla romantyków i nasze dla nich uczucia niekoniecznie trzeba karmić wiarą w sto procent ich racji i poić niechęcią do klasycyzmu, podobnie jak późniejsza sympatia dla realizmu (gdybyśmy ją zamierzali żywić) nie będzie wymagała egzorcyzmowania ducha romantycznego, a nawet zbyt intensywnych utyskiwań na zmierzch i wieczór romantyzmu. W obrazie tego wieczoru i zmierzchu w ujęciu Aliny Witkowskiej jest przecież nie tylko Norwid i sporo dobrej poezji jego rówieśnych, nie tylko rozwój powieściopisarstwa, lecz także nietuzinkowe pamiętnikarstwo i publicystyka Klaczki... Byłoby nader pożytecznym seminarium literatury polskiej i opracowanie całych jej dziejów porozbiorowych aż do odzyskania niepodległości – na podobieństwo *Romantyzmu* Aliny Witkowskiej i Ryszarda Przybylskiego. Czyli opracowanie syntezy w jednym ciągu: bez zamazywania różnic, ale i bez tworzenia na każdym pograniczu takich zasieków w konwencji „my i wy", zza których terytorium sąsiednie wygląda niczym krajobraz po bitwie. Syntezy, która będzie zakładała, że w naszej wyobraźni i w naszej pamięci jest dość miejsca na względy dla rozmaitych racji i dla różnych kształtów literatury.

Józef Bachórz

O Mrożku inaczej

O Mrożku, choć najwybitniejszym z polskich dramatopisarzy dwudziestego wieku, pisano stosunkowo niewiele – zwłaszcza prac gruntowniejszych. To jednak co napisano, Sugiera zna doskonale (także opracowania zagraniczne) i chętnie polemizuje[1]. Już na początku swej książki rozwiązuje kilka problemów mrożkologii – być może definitywnie. Roztrząsa właściwy sens terminu „teatr absurdu" i umieszcza twórczość Mrożka „obok", a nie – w tym teatrze. Jej zda-

[1] M. Sugiera *Mędrek i cham inaczej*, Kraków 1996, Universitas.

rakter *duellum* – dobrze służy mądrej wizji procesu literackiego. Takiej mianowicie wizji, w której dla uwydatnienia powagi okresu prezentowanego nie musi się amnezyjnie przemilczać zjawisk poważnych – na przykład obaw nie przez samo tylko tchórzostwo dyktowanych i dokonań literackich nie z samej tylko rutyny poczętych – w kulturze zmierzchu formacji poprzedniej. Może z tego wynikać, że nasz podziw dla romantyków i nasze dla nich uczucia niekoniecznie trzeba karmić wiarą w sto procent ich racji i poić niechęcią do klasycyzmu, podobnie jak późniejsza sympatia dla realizmu (gdybyśmy ją zamierzali żywić) nie będzie wymagała egzorcyzmowania ducha romantycznego, a nawet zbyt intensywnych utyskiwań na zmierzch i wieczór romantyzmu. W obrazie tego wieczoru i zmierzchu w ujęciu Aliny Witkowskiej jest przecież nie tylko Norwid i sporo dobrej poezji jego rówieśnych, nie tylko rozwój powieściopisarstwa, lecz także nietuzinkowe pamiętnikarstwo i publicystyka Klaczki... Byłoby nader pożytecznym seminarium literatury polskiej i opracowanie całych jej dziejów porozbiorowych aż do odzyskania niepodległości – na podobieństwo *Romantyzmu* Aliny Witkowskiej i Ryszarda Przybylskiego. Czyli opracowanie syntezy w jednym ciągu: bez zamazywania różnic, ale i bez tworzenia na każdym pograniczu takich zasieków w konwencji „my i wy", zza których terytorium sąsiednie wygląda niczym krajobraz po bitwie. Syntezy, która będzie zakładała, że w naszej wyobraźni i w naszej pamięci jest dość miejsca na względy dla rozmaitych racji i dla różnych kształtów literatury.

Józef Bachórz

O Mrożku inaczej

O Mrożku, choć najwybitniejszym z polskich dramatopisarzy dwudziestego wieku, pisano stosunkowo niewiele – zwłaszcza prac gruntowniejszych. To jednak co napisano, Sugiera zna doskonale (także opracowania zagraniczne) i chętnie polemizuje[1]. Już na początku swej książki rozwiązuje kilka problemów mrożkologii – być może definitywnie. Roztrząsa właściwy sens terminu „teatr absurdu" i umieszcza twórczość Mrożka „obok", a nie – w tym teatrze. Jej zda-

[1] M. Sugiera *Mędrek i cham inaczej*, Kraków 1996, Universitas.

niem – które podzielam – „wschodni" teatr minionego półwiecza był różny od zachodniego - i tym lepiej. Dlatego Sugiera rozszerza swoją perspektywę, zestawiając Mrożka z Havlem i Örkenim. Ta początkowa część pracy jest szczególnie trafna i oryginalna, a przy tym poświęcona kwestii rzadko poruszanej. Inną też i własną drogą dochodzi Sugiera do wniosku, że w dramaturgii Mrożka jest sporo elementów epicko-dydaktycznych ... więcej, inaczej niż w tzw. teatrze absurdu. Cały ten wywód imponuje erudycją i wiedzą genologiczno-historyczną autorki. Przechodzi ona następnie do omówienia innych interpretacji Mrożka: tych, które widziały w nim „groteskowca-awangardzistę". Przy okazji rozjaśnia i syntetyzuje kategorie, którymi posługiwali się krytycy pisarza. W szczególności radzi odrzucić teorię groteski Kaysera na rzecz tejże Heidsiecka, bo ta ostatnia pozwala spójnie połączyć to, co typowe dla tzw. „wschodniego" absurdu: groteskową deformację, śmiech i dydaktyzm (s. 100). Tak też interpretuje – niejako na przekąskę – kilka mniej ważnych utworów Mrożka: *Męczeństwo Piotra Oheya*, jednoaktówki o Lisie i *Wdowy*, gdzie wszędzie kategoria „groteski" ujawnia się – zdaniem autorki – najsilniej. Ale ciekawszy jest chyba następny rozdział, poświęcony analizie wpływów – czy raczej strukturalnych podobieństw – „groteski" Mrożka i tejże u Frischa i Dürrenmatta. „Mrożkowi ze Szwajcarami [było] po drodze" – pisze Sugiera (s. 123), bo bardziej interesował ich człowiek jako „zwierzę polityczne" niż jako „byt ku śmierci". Dlatego Sugiera najlepsze jednoaktówki Mrożka rozpatruje raczej socjologicznie niż moralnie (tak *Karola* jak *Zabawę*). Ale przygotowuje sobie także grunt pod – w zasadzie chyba niesprzeczne – analizy *Tanga* i *Rzeźni*, dużych i ważnych utworów, których częściowymi wersjami okażą się inne sztuki z tego okresu. Ciekawym pomysłem Sugiery jest też przebadanie tych, które „z różnych względów szybko zepchnięto w zapomnienie" (s. 195). Pozwala jej to na przedstawienie politycznego kontekstu, w jakim funkcjonowały utwory Mrożka. Rzecz, której nikt dotąd tak starannie nie zrobił.

Oryginalniejsza jest jednak analiza „dramatyczności", którą *à propos Emigrantów* i w oparciu o teorię aktów mowy i francuską analizę dyskursu przeprowadza Sugiera. Te teorie – pisze ona – przekonują, że „nadal można mówić o inter-akcji werbalnej we współczesnym dramacie, choć dominujący dotąd typ dialogu zastąpiła teraz strategia konwersacji i negocjacji" (s. 239). Sztuki Mrożka wiążą się z tą ostatnią: spór czy walka to u niego przede wszystkim manipulacja i (kłamliwa często) perswazja. Sugiera porównuje szczegółowo Mrożka z Pinterem, polemizując z twierdzeniem, że język pierwszego oscyluje między stereotypem a bełkotem. Jest on o wiele bardziej skomplikowany, bowiem „sens dialogów ukrywa się na powierzchni tekstu jako presu-

pozycja" (s. 247). Nie tu miejsce na szczegółową dyskusję tej tezy, muszę jednak od razu powiedzieć, że ta właśnie część książki należy do najbardziej nowatorskich oraz interesujących. W istocie język Mrożka jest – o ile dobrze zrozumiałem – szczególnym i zarazem przewrotnym środkiem dominacji; perswazja współzawodniczy tu ze sloganem, zaś presupozycja zawczasu jakby zamyka przeciwnikowi usta... Jednak proces ten zostaje tak jaskrawie uwidoczniony na scenie, że pisarz doprowadza pośrednio do demaskacji językowych nadużyć, przynajmniej d l a w i d z a (s. 250-253). Zarazem odbiera jakby substancjalność postaciom, które stają się raczej „miejscami (ośrodkami?) wypowiedzenia" niż „rolami społecznymi" (s. 254). Postacie rodzą się ze słowa, nie odwrotnie. Spostrzeżenie trafne i o dalekich konsekwencjach, choć nie można – w przypadku *Emigrantów* – odmówić postaciom spoistości, jak można np. figurom *Indyka* czy Orsonowi w *Śmierci porucznika*.

Przechodzi potem autorka do problematyki stereotypów i zwłaszcza klisz, które opierają się głównie o role społeczne. Na przykładzie *Vatzlava* przedstawia Mrożkową postać sceniczną. Stąd już niedaleko do analizy *Ambasadora* i *Kontraktu* z jednej strony, *Garbusa* i *Letniego dnia* z drugiej. Wreszcie – nieco znużona ogromem Mrożkowego dzieła – omawia Sugiera „epickie" sztuki Mrożka, *Pieszo* i *Miłość na Krymie*. Ogromne dramatyczne dzieło Mrożkowe zostało więc przez Sugierę omówione w całości, choć nie zawsze udało się jej uporządkować jasno tych przeszło trzydzieści sztuk! Ale nie ma to wielkiego znaczenia, skoro całość przedstawiona została i kompletnie, i oryginalnie. Zwłaszcza w pierwszej części książki pełno jest znakomitych pomysłów interpretacyjnych, w całym bogactwie ukazuje się także godna podziwu wiedza teoretyczno-literacka w zakresie dramatu. Już ona sama poszerza istotnie naszą znajomość tej najtrudniejszej chyba odmiany literackiej wypowiedzi... *Mędrek i cham inaczej* należy na pewno do najambitniejszych (i najlepszych...) książek, jakie ostatnio czytałem. Jest w niej prawdziwy rozmach i godna podziwu wytrwałość.

Jedynym zarzutem, jaki mógłbym postawić, jest niepełna czytelność planu badawczego. Autorka stara się przedstawić problemy tej dramaturgii, ale przytłacza ją ogrom dzieła; starając się uwzględnić wszystkie dramatyczne utwory, tworzy czy raczej składa trochę sztuczne czy raczej – nie całkiem jasne – całości, grupy omawianych utworów. Nie zawsze więc rozumiem, dlaczego omawia te właśnie czy inne sztuki: odnosi się to zwłaszcza do połączenia *Krawca* i *Pieszo*..., ale nie tylko. Może też Sugiera nie dość wyraźnie hierarchizuje Mrożkowe osiągnięcia, przecenia czy przeinterpretowuje *Alfę*. Dałoby się chyba znaleźć jeszcze inne przykłady nadmiernego pietyzmu, który już wiele do po-

znania Mrożka nie wnosi. Ale to są drobne ułomności, usprawiedliwione ogromem przedsięwzięcia.

Jan Błoński

O Mrożku niemal wszystko

Nie potrafię o monografii *Mrożek* Haliny Stephan[1], którą w połowie 1996 roku opublikowało Wydawnictwo Literackie, pisać obiektywnie. Nie tylko dlatego, że autorkę znam osobiście i często dzieliłyśmy się tak materiałami, jak doświadczeniami w czasie tych kilku lat, kiedy ona na Florydzie, a ja w Krakowie, próbowałyśmy sobie poradzić z tajemnicami i problemami twórczości Sławomira Mrożka. Przede wszystkim dlatego, że w książce Haliny Stephan czytelnicy znajdą wszystko to, czego ja albo nie mogłam, ze względu na specyfikę przedmiotu, albo wręcz nie potrafiłam uwzględnić w swojej. Sprawdzona przez samego pisarza chronologia życia i twórczości; wyczerpująca bibliografia wraz ze spisem pierwszych wydań kolejnych utworów, wybranych wypowiedzi i wywiadów oraz datami premier dramatów; szczegółowe omówienie pisarskich przygód Mrożka najpierw jako zdolnego dziennikarza na usługach panującej ideologii, potem jako satyryka obnażającego śmieszności i absurdy oficjalnej propagandy oraz wmawianego przez nią racjonalizmu „nowego świata", a wreszcie jako emigranta, który świadomie sytuował się na granicy zachodniego i wschodniego świata. Nie zabrakło także światowych reakcji zarówno krytyków teatralnych, jak czytelników i badaczy, ani adresów bibliograficznych ważniejszych recenzji w przypisach. Halina Stephan starała się także naszkicować pełny wizerunek Mrożka, stąd w jej książce znalazły się oczywiście rozdziały poświęcone prasowym felietonom, rysunkom i scenariuszom filmowym. A wszystko równie sprawnie i rzeczowo omówione, jak na monografię z prawdziwego zdarzenia przystało.

Monograficzna zasada omawiania twórczości w porządku chronologicznym, krok po kroku, utwór po utworze, przynosi czasem nieoczekiwane pożytki, choć niekiedy może również nużyć w lekturze, gdyż z konieczności powtarzają się tu podobne uzasadnienia, konteksty i ogólniejsze wnioski. Swoją drogą szkoda, że autorka *Mrożka*, oma-

[1] H. Stephan *Mrożek*, wersję polską opracowała Joanna Zach-Błońska, Kraków 1996, Wydawnictwo Literackie.

znania Mrożka nie wnosi. Ale to są drobne ułomności, usprawiedliwione ogromem przedsięwzięcia.

Jan Błoński

O Mrożku niemal wszystko

Nie potrafię o monografii *Mrożek* Haliny Stephan[1], którą w połowie 1996 roku opublikowało Wydawnictwo Literackie, pisać obiektywnie. Nie tylko dlatego, że autorkę znam osobiście i często dzieliłyśmy się tak materiałami, jak doświadczeniami w czasie tych kilku lat, kiedy ona na Florydzie, a ja w Krakowie, próbowałyśmy sobie poradzić z tajemnicami i problemami twórczości Sławomira Mrożka. Przede wszystkim dlatego, że w książce Haliny Stephan czytelnicy znajdą wszystko to, czego ja albo nie mogłam, ze względu na specyfikę przedmiotu, albo wręcz nie potrafiłam uwzględnić w swojej. Sprawdzona przez samego pisarza chronologia życia i twórczości; wyczerpująca bibliografia wraz ze spisem pierwszych wydań kolejnych utworów, wybranych wypowiedzi i wywiadów oraz datami premier dramatów; szczegółowe omówienie pisarskich przygód Mrożka najpierw jako zdolnego dziennikarza na usługach panującej ideologii, potem jako satyryka obnażającego śmieszności i absurdy oficjalnej propagandy oraz wmawianego przez nią racjonalizmu „nowego świata", a wreszcie jako emigranta, który świadomie sytuował się na granicy zachodniego i wschodniego świata. Nie zabrakło także światowych reakcji zarówno krytyków teatralnych, jak czytelników i badaczy, ani adresów bibliograficznych ważniejszych recenzji w przypisach. Halina Stephan starała się także naszkicować pełny wizerunek Mrożka, stąd w jej książce znalazły się oczywiście rozdziały poświęcone prasowym felietonom, rysunkom i scenariuszom filmowym. A wszystko równie sprawnie i rzeczowo omówione, jak na monografię z prawdziwego zdarzenia przystało.

Monograficzna zasada omawiania twórczości w porządku chronologicznym, krok po kroku, utwór po utworze, przynosi czasem nieoczekiwane pożytki, choć niekiedy może również nużyć w lekturze, gdyż z konieczności powtarzają się tu podobne uzasadnienia, konteksty i ogólniejsze wnioski. Swoją drogą szkoda, że autorka *Mrożka*, oma-

[1] H. Stephan *Mrożek*, wersję polską opracowała Joanna Zach-Błońska, Kraków 1996, Wydawnictwo Literackie.

wiając wszystkie dostępne polskiemu czytelnikowi dramaty, nie wspomniała pokrótce o dwóch scenicznych drobiazgach z początku lat sześćdziesiątych: *Jeleń* i *Racket-baby*. Istnieją one wyłącznie w niemieckim przekładzie Ludwika Zimmerera, a ich polski oryginał podobno zaginął. Opowiadałam kiedyś ich treść na łamach „Teatru"; znalazły się one również w końcowym wykazie sztuk Mrożka w monografii Haliny Stephan, lecz dobrze byłoby mieć wszystko pięknie poukładane w jednym miejscu.

Ważniejsze przecie to, co dopiero w trakcie lektury książki Haliny Stephan i prawdopodobnie dzięki jej chronologicznemu uporządkowaniu, przyszło mi do głowy. Niewykluczone bowiem, że najlepszym wyjaśnieniem ewolucji pisarstwa Mrożka, a raczej tych trudnych do ewolucyjnego uzasadnienia nagłych zmian form i poetyki, będzie pewna wewnętrzna dyspozycja autora, jego wyjątkowa zdolność uczenia się cudzego języka (konwencji, chwytów formalnych *etc.*), pełnego przyswojenia i eksploatacji aż do momentu, w którym pojawi się zabójcza nuda, zrodzona ze znajomości rzeczy na wylot. Widać to jak na dłoni w przytoczonym w obszernych partiach artykule z 1962 roku *Jak napisać opowiadanie pozornie interesujące*, listach do Jana Błońskiego z włoskiego okresu przed *Tangiem*, jakie publikował „NaGłos", czy tym komentarzu do *Vatzlava*: „Włożyłem w niego sporo pracy, ponieważ praktykowany od lat sposób pisania stał się dla mnie męczący, a wciąż nie jestem jeszcze w stanie oderwać się od niego" (s. 158). Stąd też pewnie w późnej twórczości Mrożka taka zarazem różnorodność poetyk i tyle powrotów do wcześniejszych form (choćby groteskowe *Wdowy*). Jeśli bowiem nawet zapomina się o starych zabawkach, bardzo szybko powraca pamięć wszystkich tajników ich wewnętrznych mechanizmów.

Monografia Haliny Stephan powstała przede wszystkim z myślą o zagranicznych czytelnikach. Z tego też względu dość obszernie został w niej omówiony etap początkowy Mrożkowej kariery, jego pierwsze kroki na niepewnym gruncie socrealistycznej nowomowy. Dziennikarski rodowód autora *Policji* to sprawa dla nas, zdawałoby się, zupełnie nie nowa. Pisał o tym i Józef Opalski, i Jan Błoński, wskazując na to, jak w *Postępowcu* narodził się specyficzny humor Mrożka i demitologizująca technika typowa dla jego wczesnych sztuk. Halina Stephan omawia jednak ten etap o wiele dokładniej, bogato przy tym cytując z tamtego Mrożka, co niekiedy bywa bardzo pouczające. Zbytnio jednak bodaj zawierza swoim uczonym poprzednikom, kiedy nie pozostawia cienia wątpliwości co do tego, że dramatopisarskiego warsztatu nauczył się Mrożek w kabarecie i teatrzykach studenckich. Równie prawdopodobna wydaje się przecież inna teza. Oczywiście, patrząc

z perspektywy czasu sam autor przekonywał w rozmowie, jaką przeprowadziła Irène Sadowska-Guillon, że: „W 1956 roku teatr był ziemią dziewiczą, wszystko należało dopiero wymyślić" („Teatr" 1989 nr 3). Ale doprawdy nie zawsze trzeba mu wierzyć! Od kilku lat nieśmiało podpowiadają badacze niemieccy (A. Wirth, B. Schultze), że Mrożek mógł wiele nauczyć się także z bieżącego repertuaru teatralnego. W okresie odwilży pojawiło się w nim wiele jednoaktówek, czerpiących energię rozwoju akcji z odpowiednio rozdanych ról w sytuacji wyjściowej, czyli skrojonych wedle bardzo podobnych wzorów „rozkręcającej się sprężyny", co wczesne sztuki Mrożka. Przecież to socrealistyczny dramat pokazywał modelowo, jak wywęszyć klasowego wroga i - odkrywszy jego słabe miejsca - przeciągnąć skutecznie na słuszną stronę. Gdyby więc tak pogrzebać, poporównywać, dałoby się pewnie odnaleźć wiele ciekawych rzeczy... Już bowiem książka Haliny Stephan przekonuje, że nie byłoby to przedsięwzięcie daremne. Pierwszy z felietonów Mrożka dla „Od A do Z", niedzielnego dodatku krakowskiego „Dziennika Polskiego", w październiku 1954 roku dotyczył teatru. Domagał się w nim zaś autor nie czego innego, jak rzeczywiście współczesnych sztuk w stylu „socjalistycznego romantyzmu". Z kolei pierwszą recenzję teatralną dla „Echa Krakowa" napisał z *Odwiedzin* Leona Kruczkowskiego, wcale zręcznie demaskując przemycane w niej stereotypy sztuk socrealistycznych, co dowodzi dobrej znajomości ich technik. Nie tylko więc z *Postępowca* i studenckiego kabaretu narodziła się *Policja*, ale bodaj także z rodzimych produkcyjniaków.

Nie bardzo natomiast mogę przystać na inną czerwoną nić, która ponoć snuje się od socrealistycznych początków aż do ostatniej *Miłości na Krymie*. Powtarza bowiem Halina Stephan kilka razy, że „zawsze już będzie towarzyszył jego pisarstwu ton nieco moralizujący - spadek po realizmie socjalistycznym" (s. 52). Z całą pewnością Mrożek to zwolennik umiarkowanych temperatur i ludzkiej przyzwoitości w staroświeckim stylu. Lubi też przekonywać, że właśnie taka postawa bardziej wyszłaby nam na dobre, niż nowomodne anarchizmy i bezwzględny przymus samorealizacji. Od socrealistycznego wskazywania palcem na to, co bezwzględnie słuszne, wszakże mu dosyć daleko. Choćby tylko dlatego, że nigdy (nawet nie w *Ambasadorze*) nie podsuwał widzom pozytywnych wzorów do naśladowania. Owszem, jak starałam się gdzie indziej przekonać, staroświeckość jego scenicznej twórczości na tle współczesnej dramaturgii zachodniej Europy płynęła z wymuszonego społeczno-politycznymi warunkami realnego socjalizmu paktu, jaki z publicznością zawierał dramatopisarz przeciwko Władzy. Lecz ten pakt obowiązywał jedynie do wspólnego śmiechu z tego, co naganne i głupie. Nie obejmował natomiast dydaktycznego podpo-

wiadania tego, co wskazane i mądre. Tu już Mrożek zostawiał widzowi całkowicie wolną rękę.
Moje drobne uwagi nie kierują się przeciwko *Mrożkowi* Haliny Stephan, lecz właśnie z uważnej lektury jej książki bezpośrednio wynikają. Najlepszy to - jak sądzę - dowód pożytków, jakie przynosi czytelnikowi. Nawet na pozór takiemu, który wiele o pisarstwie Mrożka wiedzieć powinien. I żałować tylko należy, że ta monografia ukazała się dopiero teraz. Może gdyby wcześniej pojawiła się możliwość łatwiejszego rozejrzenia się we wszystkim, co do tej pory o autorze *Tanga* napisano, umielibyśmy już lepiej rozwikłać zagadki jego warsztatu.

Małgorzata Sugiera

Mrożek apolityczny

Tytuł książki Jana Błońskiego – *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*[1] – najpierw prowokuje do sprzeciwu. Wszystkie, tak, prócz tych, których autor nie lubi i tak jak *Alfę* – wspomni najwyżej w rozbudowanym przypisie. Sztuki, ale i opowiadania, które mają wspierać wywód, wyraziście ilustrować chwyty literackie, wreszcie, jak w rozdziale *Wsiebiewstąpienie* – udokumentować punkt zwrotny w twórczości pisarza. Upieranie się przy sprzeciwie byłoby jednak małoduszności. Wszystkie sztuki – bo Błoński porządkuje mechanizmy rządzące tą dramaturgią, pokazuje ciągłość wątków, przemiany, jakim podlegają, ewolucję form dramatycznych. Publikowane wcześniej studia, zebrane w jednym tomie i przeredagowane, podporządkowują się nowej koncepcji całości, stają się też jakościowo inne. Można by więc uzupełnić tytuł książki – chodzi w niej wszak o sztuki i sposoby pisania Sławomira Mrożka, co zresztą w ostatnim zdaniu robi też nieco ironicznie sam autor: „Więcej już sztuk i sposobów Mrożka – nie pamiętam." (s. 268). W takim razie nie mogło się obejść bez dowodów czerpanych z wcześniejszej publicystyki i późniejszych opowiadań. Felietonowy, konwersacyjny ton książki tylko czasem wydaje się nazbyt nonszalancki. Innym polonistom przydziela Błoński pracę nad drobiazgowym opracowaniem filologicznym Mrożkowej dramaturgii (s. 61 np.). Ale też z nadmierną w stosunku do dramatopisarza lojalnością

[1] J. Błoński *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1995, Wydawnictwo Literackie.

wiadania tego, co wskazane i mądre. Tu już Mrożek zostawiał widzowi całkowicie wolną rękę.
Moje drobne uwagi nie kierują się przeciwko *Mrożkowi* Haliny Stephan, lecz właśnie z uważnej lektury jej książki bezpośrednio wynikają. Najlepszy to - jak sądzę - dowód pożytków, jakie przynosi czytelnikowi. Nawet na pozór takiemu, który wiele o pisarstwie Mrożka wiedzieć powinien. I żałować tylko należy, że ta monografia ukazała się dopiero teraz. Może gdyby wcześniej pojawiła się możliwość łatwiejszego rozejrzenia się we wszystkim, co do tej pory o autorze *Tanga* napisano, umielibyśmy już lepiej rozwikłać zagadki jego warsztatu.

Małgorzata Sugiera

Mrożek apolityczny

Tytuł książki Jana Błońskiego – *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*[1] – najpierw prowokuje do sprzeciwu. Wszystkie, tak, prócz tych, których autor nie lubi i tak jak *Alfę* – wspomni najwyżej w rozbudowanym przypisie. Sztuki, ale i opowiadania, które mają wspierać wywód, wyraziście ilustrować chwyty literackie, wreszcie, jak w rozdziale *Wsiebiewstąpienie* – udokumentować punkt zwrotny w twórczości pisarza. Upieranie się przy sprzeciwie byłoby jednak małoduszności. Wszystkie sztuki – bo Błoński porządkuje mechanizmy rządzące tą dramaturgią, pokazuje ciągłość wątków, przemiany, jakim podlegają, ewolucję form dramatycznych. Publikowane wcześniej studia, zebrane w jednym tomie i przeredagowane, podporządkowują się nowej koncepcji całości, stają się też jakościowo inne. Można by więc uzupełnić tytuł książki – chodzi w niej wszak o sztuki i sposoby pisania Sławomira Mrożka, co zresztą w ostatnim zdaniu robi też nieco ironicznie sam autor: „Więcej już sztuk i sposobów Mrożka – nie pamiętam." (s. 268). W takim razie nie mogło się obejść bez dowodów czerpanych z wcześniejszej publicystyki i późniejszych opowiadań. Felietonowy, konwersacyjny ton książki tylko czasem wydaje się nazbyt nonszalancki. Innym polonistom przydziela Błoński pracę nad drobiazgowym opracowaniem filologicznym Mrożkowej dramaturgii (s. 61 np.). Ale też z nadmierną w stosunku do dramatopisarza lojalnością

[1] J. Błoński *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1995, Wydawnictwo Literackie.

lekkomyślnie poddaje się stylowi, którym w *Miłości na Krymie* mówi się o innych, nawet wtedy, kiedy w manewrowaniu literackim stereotypem Mrożek zbyt blisko ociera się o płaskie drwiny. Zdarza się więc, że jego badacz zgubi dystans i też rzuci niezobowiązującą uwagę: „Tak, Krym przystoi miłości i odwrotnie, co spostrzegli nawet Polaczkowie z wieszczem Adamem na czele." (s. 241). Błońskiemu nie zawsze zależy na precyzji porównania – Mrożek, jak Prus, był najpierw dziennikarzem, ale Prus nie został potem dramaturgiem (zob. s. 9). „Geniusz zamieniony w mumię, zakonserwowaną i polakierowaną", pojawiający się w sztuce *Vaclav*, bardziej przypomina pośmiertny los Lenina, czy, jak u Błońskiego, Marxa (s. 191)?
Ale ten właśnie nalot nonszalancji pomaga nadać wykładowi wyrazisty rytm, utrzymać gorączkowy ton i osobisty charakter wywodu. Pozwala nie wpaść w akademickie rozważania i zachować lekkość seminaryjnej konwersacji. Lekkość demonstrowaną aż nazbyt czasem ostentacyjnie – „Paralogizm i stylizacja są dwoma cyckami Mrożkowego pisarstwa" (s. 19). A przecież ta ostentacja znakomicie ułatwia metaforyczny opis mechanizmów literackich, do których może nie warto przykładać zbyt uczonych narzędzi, żeby ich nie przygnieść erudycją, za to warto zastanawiać się, jak powstały i jak działają. O wczesnych wieloaktowych dramatach Mrożka Błoński stanowczo twierdzi, że gorsze niż jednoaktówki, i formułuje uzasadnienie:

> Zaś w zawikłaniach intrygi odnaleźć nieraz można prostą formułę osaczenia. Pewnie, że ozdobioną fioriturami, przypudrowaną dowcipem, czasem nawet, o zgrozo, wymalowaną w coś jakby pikasy... [s. 98].

Dzięki tej lekkości Błoński w lapidarnych sformułowaniach błyskotliwie wydobywa najistotniejsze cechy analizowanych dramatów – atmosferę, pejzaż, właściwości postaci: „żelazna łapa w delikatnej rękawiczce" (s. 166), to policyjny dostojnik z *Garbusa*. Kiedy chce pokazać główny pomysł fabularny autora, powie na przykład: „W *Testarium* nie ma żadnego osaczenia. Jest za to osobliwość. [...] Dwaj prorocy zamiast jednego." (s. 100-101), albo posłuży się, wywiedzionym z anatomii czy raczej zoologii, uzasadnieniem literackiej tezy: „W *Indyku* – zwierzęciu bardziej wyszukanym – opozycja chama i mędrka zbiega się po raz pierwszy z konfliktem norm." (s. 101). Charakteryzując przeciwstawione sobie pary bohaterów *Garbusa* krytyk wtrąci zaskakującą, na pozór tylko niezborną uwagę, a przy okazji wywali, co i jemu leży na wątrobie:

> Zmylić może zwyczajna u Mrożka skłonność do stereotypizacji postaci. Pary arystokratów: znudzonego i trochę demonicznego Barona oraz Baronowej, która go, owszem, kocha, ale

tak jak jaśnie państwo kochają, bez złudzeń co do wierności małżonka, a także własnej. Pary mieszczuchów: Onka i Onki, ckliwych a praktycznych, sentymentalnych a interesownych... I głupich bardzo. Aż dziw, jak Mrożek utrafił w obyczajową odmienność: dzisiaj, kiedy aktorki wyobrażają sobie siedemnastowieczne królowe na obraz przedwojennych pań mecenasowych! [s. 166].

Autor książki, po tylu latach towarzyszenia dramatopisarzowi w przeżywaniu i przedstawianiu świata, wciąż patrzy na utwory Mrożka z pasją i ciekawością, wciąż nie sądzi, że znalazł do nich klucz, którym wszystko objaśni. Więc raczej szuka, zastanawia się wspólnie z czytelnikiem. Lubi szukać, nie musi niczego dowodzić. Nie o definicje mu przecież chodzi. Woli zachowywać lojalność niż demaskować. Bo przede wszystkim chce zrozumieć autora, motywy jego artystycznych decyzji. Toteż nie waha się przed skarceniem ewentualnych czytelników swojej książki, którzy chcieliby formułować zarzuty, doszukiwać się luk, braku precyzji. Uprzedza ewentualne napaści. Ma odwagę mówić wprost, przyznawać się do niepewności:

Co do mnie, staram się pokazać – w tej rzemieślniczej biegłości, której niemądrze nie podziwiać – linie przewodnie i przemożne, te, które prowadziły najwyżej. Ale czy pokazuję trafnie? Czy skutecznie? Nieraz o tym wątpię. [s. 176].

Niemądrze nie podziwiać. Co ewentualny krytykant mógłby znaleźć na swoją obronę? Ale też co zrobić w tych przypadkach, kiedy Mrożek nie zachwyca?

Czasem więc, kiedy czytelnik Błońskiego chce zachować swobodę własnego spojrzenia, musi szukać narzędzi, które pozwolą utrzymać dystans, obronić się przed perswazyjnym stylem badacza. W stosunku do tych sztuk Mrożka, które prawdziwie lubi, które w dodatku polubił dzięki teatrowi, jak *Miłość na Krymie* dzięki paryskiemu przedstawieniu Lavellego, Błoński jest gotów znaleźć uzasadnienie nawet dla wątpliwych, wstyd powiedzieć – irytujących chwytów literackich. Wątpliwych oczywiście dla tego, kto, jak pisząca te słowa, patrzyłby na ten dramat nazbyt sceptycznie, kierując się jednak głową, nie sercem (zob. s. 268) i śmiertelnie poważnymi przekonaniami o dopuszczalnej granicy żartów w mówieniu o innych narodach, szczególnie wówczas, kiedy stosunki między społecznościami wciąż są powikłane, pełne wzajemnych napięć i urazów. Toteż kiedy trzeba jakoś uporać się z trzecim aktem *Miłości na Krymie*, a w nim z dziwaczną paradą potworów i wilkołaków, krytyk oświadczy wręcz:

Ta koszmarna galeria wyjaśnia i podsumowuje Kraj Rad. W tym więc miejscu pisarz niejako rezygnuje z pióra i odsyła do muzeum czy biblioteki, gdzie czekają już gotowe znaki (wyjaśnienia?) strasznej i wspaniałej rosyjskiej historii. [s. 259]

Ba, odsyła do muzeum, czyli przyznaje się do bezradności czy nieumiejętności po prostu? I do naiwności – czyżby jakaś biblioteka zawierała już wyjaśnienie dwudziestowiecznej historii? „Straszna i wspaniała rosyjska historia" nie da się zamknąć w karykaturze, w cytacie, ani nawet w paraboli. Błoński w końcu sam poświadczy, że:

Nie ma i być nie może takiej sekwencji scen, która by realistycznie i przyczynowo unaoczniła publiczności katastrofę cywilizacyjną. Przynajmniej dzisiaj, kiedy nie umiemy skupić losu społeczności w historii władców, jak u Sofoklesa czy Szekspira... [s. 264].

Czyżby jednak naprawdę sądził, że sprostają temu tematowi „literackie harce"? Na wszelki wypadek siebie i autora asekuruje przed argumentami niechętnych: „Więc kto nie potrafi porwać się na takie zadanie – niech lepiej schowa kamień do kieszeni" (s. 267). Nie potrafię, ale nie schowałam, bo nie dam sobie wmówić, że mam polubić nieudane cudze wysiłki, skoro sama nie umiem zrobić lepiej.
Błoński nieustannie odwołuje się do perswazji, ale i sam ze sobą prowadzi dialog wewnątrz tekstu. Unika rozstrzygających twierdzeń, raczej formułuje pytania. Zamiast budować uczony wywód, w którym byłaby mowa o literackich inspiracjach i kontekstach, o podobieństwach i zależnościach, szuka odpowiedzi przywołując obraz, analogię. A wtedy oczywiste nawet podobieństwa i zależności mocniej przemawiają do wyobraźni. Znów wypadnie sięgnąć do interpretacji *Garbusa*. Starając się pokazać wyznaczniki gatunkowe tego dramatu, Błoński napisze po prostu: „*Garbus* jest komedią retro. Czy nie napisał go przypadkiem jakiś Austriak tuż przed pierwszą wojną... albo zaraz po?" (s. 171). Chętnie też polemizuje z własnymi ustaleniami, nie przywiązuje się do nich, nie absolutyzuje swoich diagnoz. Raczej wciąż je sprawdza, ogląda z różnych stron, woli mówić o niejednoznaczności, o wewnętrznym zróżnicowaniu, współistnieniu wielu wzorców. W dialogu ze swoimi wrażeniami posunie się aż do brawury. Wywód o *Portrecie* zaczynają zdania:

Portret jest genialny. Nigdy go nie zapomnę. Ani Bartodzieja modlącego się do portretu Stalina, ani Anatola, spiorunowanego odgłosem kroków tyrana, który – niczym Komandor – nadchodzi, aby pokarać swe nieposłuszne dzieci... Tak, Mrożek dotarł wyobraźnią do punktu, gdzie polityczna fascynacja przechodzi w zbrodniczy obłęd, i umiał to scenicznie unaocznić. [s. 207-208].

Już jednak następny akapit rozpoczyna się od twierdzenia:

Portret jest do niczego. Ani w nim porządku, ani równowagi. Ani nawet należytej progresji: sztuka snuje się, ciągnie, rozmazuje w błahych czynnościach i jałowej gadaninie. Czy naprawdę przez pół godziny musimy towarzyszyć jałowej pluskwie, którą jest niewątpliwie Bartodziej – donosiciel? [s. 208]

Ten brawurowy wywód doprowadzi w końcu do tego, że w *Portrecie* dostrzeże Błoński właściwości, które tworzą istotę dramatu, „okrutną faktyczność" działań międzyludzkich. I znów poprze swoje obserwacje wrażeniami wyniesionymi z teatru, tym razem ze Starego Teatru w Krakowie:

> Radziwiłowicz, Trela, Jarocki jako reżyser, ale najpierw Mrożek... przekroczyli granice szyderstwa i moralistyki: przekonali publiczność, że piekło istnieje naprawdę. Takie olśnienia możliwe są tylko w dramacie. [s. 216]

Pedanteria podpowiada uzupełnienie, że takie olśnienia możliwe są dziś jednak tylko w teatrze, dzięki doświadczanej tam namacalności międzyludzkich działań, dzięki bezpośredniości i intensywności wrażeń. Pedanteria, jak już o tym była mowa, nie jest tu jednak właściwą miarą, wręcz przeciwnie. Protest, jaki wywołują poszczególne wywody Błońskiego też jest wkalkulowany w lekturę, należy do właściwości przyjętego tu stylu pisarskiego. Dzięki temu czyta się *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka* z rosnącym napięciem, żeby nadążyć za przemawiającą z każdej strony pasją autora. Niezależnie od buntów i sprzeciwów czyta się więc po prostu z przyjemnością. Lekkość dyskursu Błońskiego wzmacnia ekspresję i siłę argumentacji i tak naprawdę służy przede wszystkim temu, by uchwycić groteskowe serio tej dramaturgii. Nagle, na tle ciężkawych i starannie piętrzących dowody erudycji książek o literaturze, mamy do czynienia z wywodem, który odwołuje się do wszelkich możliwych sposobów, żeby uniknąć podejrzeń o uczoność. Nie wszystko udaje się ukryć do końca i autor czasem ujawni teoretyczne podstawy swoich poglądów, solidny warsztat uczonego. Swoje argumenty wspiera upowszechnioną w Polsce przed laty *Teorią nowoczesnego dramatu* Petera Szondiego i zawartym w niej modelem dwudziestowiecznego dramatu ewoluującego w kierunku dramatu epickiego. Z tym modelem uzgadnia wydobywane ze sztuk Mrożka relacje wewnątrztekstowe, metody konstruowania postaci i sytuacji dramatycznych i ich interpretację.

W istocie jednak Błoński do granic wytrzymałości rozciąga świadomie wybrany gorset Szondiego. Nieustannie wychodzi z ram modelu, bo tak naprawdę interesuje go staroświeckie czytanie aksjologiczne, pytanie o to, co niemodelowe – o konkretne problemy tekstu, i o to, co autor ma do powiedzenia o świecie i o własnych lękach, z którymi w ten świat wchodzi. Badacz z niespożytą ciekawością analizuje, jak Mrożek spotyka się ze swoimi postaciami i jak one się wzajem ze sobą spotykają. Jak podejmuje pytanie egzystencjalne o tożsamość podmiotu, postaci, bohatera. Jak śmiechem pokonuje lęk i przez stereotypy przedziera się do rzeczywistości. Jak wreszcie „dramaturgia modelów" prze-

kształca się w „dramaturgię ja" na drodze do dramatu epickiego. Epickiego czyli usiłującego zmierzyć się z wyzwaniami historii i cywilizacji i pokazać uwarunkowania losu człowieka ponad jednorazowym konkretem historycznym. Nie mechanizmy jednak są tematem tych dramatów, ale pojedynczy ludzie. Po mistrzowsku więc prowadzi Błoński interpretację *Pieszo*, „majstersztyku dramaturgii epickiej" (s. 239) czytając go jako anty-*Popiół i diament*:

Pieszo pokazuje ludzi, nie „masę". Nie mówi o świetlanej przyszłości, o „światowej walce o lepszy i sprawiedliwszy porządek". Mówi o ludziach, którzy na oślep szukają swej drogi, mniej czy bardziej uczciwie... albo nieuczciwie. I dlatego mówi prawdę. [s. 240]

Pisanie Błońskiego o Mrożku wydaje się więc zrazu paradoksalne – polityczne konteksty są tu natrętnym dodatkiem, z obowiązku odnotowywanym jako osobliwość, bo istota rzeczy leży zupełnie gdzie indziej. W poszukiwaniu istoty rzeczy krytyk więc wydobywa Mrożka z PRL-u i z coraz mniej już czytelnych aktualizujących skojarzeń. Struktura językowa tych dramatów, demaskująca absurd sądów o świecie, nie jest tylko strukturą komunistycznej nowomowy. Wyjęte wprost z czasów PRL-u podstawowe opozycje i stereotypy postaci znaczą więcej, pokazują współczesne zagubienie osobowości; swojskie mechanizmy nabierają znamion uniwersalności. Bo świat wyobraźni Mrożka – taki, jak go rekonstruuje Jan Błoński – tworzy obumierająca prowincja, jej mieszkańcy i ich reakcja na zdarzenia. I to w końcu jest najcelniejsze, bo to stanowi bezpośredni zapis doświadczeń czytelników i widzów tych dramatów.

Maria Prussak

W poszukiwaniu Podmiotu

Sytuacja współczesnego odbioru literatury rozpięta jest pomiędzy dwoma biegunami: z jednej strony wyznacza ją tendencja autokreatywności tekstów literackich, kierująca uwagę w stronę autora i figur jego obecności w utworze, z drugiej – unicestwiające przedtekstową świadomość, koncepcje metodologiczne. Książka Marka Zaleskiego *Formy pamięci*[1] wydaje się świadectwem lektury otwartej na podmiotowość literatury, doszukującej się w tekstowym świecie śladów Obecności. Pójście tym tropem stanowi kontynuację postawy

[1] M. Zaleski *Formy pamięci*, Warszawa 1996, Wydawnictwo IBL PAN.

kształca się w „dramaturgię ja" na drodze do dramatu epickiego. Epickiego czyli usiłującego zmierzyć się z wyzwaniami historii i cywilizacji i pokazać uwarunkowania losu człowieka ponad jednorazowym konkretem historycznym. Nie mechanizmy jednak są tematem tych dramatów, ale pojedynczy ludzie. Po mistrzowsku więc prowadzi Błoński interpretację *Pieszo*, „majstersztyku dramaturgii epickiej" (s. 239) czytając go jako anty-*Popiół i diament*:

Pieszo pokazuje ludzi, nie „masę". Nie mówi o świetlanej przyszłości, o „światowej walce o lepszy i sprawiedliwszy porządek". Mówi o ludziach, którzy na oślep szukają swej drogi, mniej czy bardziej uczciwie... albo nieuczciwie. I dlatego mówi prawdę. [s. 240]

Pisanie Błońskiego o Mrożku wydaje się więc zrazu paradoksalne – polityczne konteksty są tu natrętnym dodatkiem, z obowiązku odnotowywanym jako osobliwość, bo istota rzeczy leży zupełnie gdzie indziej. W poszukiwaniu istoty rzeczy krytyk więc wydobywa Mrożka z PRL-u i z coraz mniej już czytelnych aktualizujących skojarzeń. Struktura językowa tych dramatów, demaskująca absurd sądów o świecie, nie jest tylko strukturą komunistycznej nowomowy. Wyjęte wprost z czasów PRL-u podstawowe opozycje i stereotypy postaci znaczą więcej, pokazują współczesne zagubienie osobowości; swojskie mechanizmy nabierają znamion uniwersalności. Bo świat wyobraźni Mrożka – taki, jak go rekonstruuje Jan Błoński – tworzy obumierająca prowincja, jej mieszkańcy i ich reakcja na zdarzenia. I to w końcu jest najcelniejsze, bo to stanowi bezpośredni zapis doświadczeń czytelników i widzów tych dramatów.

Maria Prussak

W poszukiwaniu Podmiotu

Sytuacja współczesnego odbioru literatury rozpięta jest pomiędzy dwoma biegunami: z jednej strony wyznacza ją tendencja autokreatywności tekstów literackich, kierująca uwagę w stronę autora i figur jego obecności w utworze, z drugiej – unicestwiające przedtekstową świadomość, koncepcje metodologiczne. Książka Marka Zaleskiego *Formy pamięci*[1] wydaje się świadectwem lektury otwartej na podmiotowość literatury, doszukującej się w tekstowym świecie śladów Obecności. Pójście tym tropem stanowi kontynuację postawy

[1] M. Zaleski *Formy pamięci*, Warszawa 1996, Wydawnictwo IBL PAN.

ujawnionej we wcześniejszych książkach autora (zwłaszcza w *Mądremu biada?*), zyskując teraz gruntowną podbudowę w *instrumentarium* właściwym dla najbardziej współczesnych refleksji literaturoznawczych. Jednym z ważniejszych elementów prezentowanej w *Formach pamięci* świadomości badawczej jest kategoria wzniosłości, ujawniająca problematykę dzieła literackiego w swoistej perspektywie. Jakkolwiek jej korzenie sięgają antyku, to współczesne jej rozumienie zawdzięczamy myśli Kanta, która w sposób istotny zmodyfikowała znaczenie tej kategorii opisu dzieła. Przełom dokonany przez filozofa z Królewca polegał, jak wiadomo, na wykorzenieniu wzniosłości z macierzystej tkanki dzieła i – w konsekwencji – umiejscowieniu jej w perspektywie odbiorczej. Rozerwanie organicznego związku łączącego świat przedstawiony z jego walorami estetycznymi pozwoliło na zakwestionowanie charakteru dzieła, pojmowanego dotąd jako akt naśladowania rzeczywistości, a także podważyło przekonanie o możliwości odnoszenia dzieła do systemu reguł, pretendujących do określenia jego budowy.

Współczesny renesans kategorii wzniosłości jest zasługą prac J. F. Lyotarda, dla którego przełom dokonany przez Kanta stał się zalążkiem awangardyzmu w sztuce i postawił na nowo problem możliwości prezentyzmu (przedstawienia uobecnionego w literaturze). W refleksji Lyotarda: „Dzieło nie dostosowuje się do wzorców, usiłuje ono przedstawić, że istnieje nieprzedstawialne; nie naśladuje ono natury, jest artefaktem, symulakrią" [2]. A zatem dzieło literackie, naznaczone tęsknotą za przedstawieniem, akceptuje nieadekwatność przedstawionego i przedstawialnego. Jest wyrażeniem nostalgii, która uchodzi za rodzaj wrażliwości, odpowiadającej duchowi ponowoczesności. Stanowi o niej samopoczucie jednostki rozczarowanej „fragmentarycznością" świadomości, brakiem „totalności" systemów myślowych, zagubionej w „odczłowieczonym" świecie. Dlatego też dla nostalgii – znaku naszych czasów – za reprezentatywne uznaje Zaleski utwory, ewokujące przeszłość w jednostkowym wymiarze. (Na marginesie warto zauważyć, że kryterium nieprzedstawialności dla Lyotarda obejmuje, obok zaznaczonych już dzieł „melancholijnych", także i te, które ową bezsilność usiłują zagłuszyć intensywnością inwencji artystycznej – tzw. *novatio*[3]).

Utwory, będące przedmiotem zainteresowań badawczych autora *Form pamięci*, zwykliśmy określać jako „literaturę dokumentu osobistego",

---

[2] J. F. Lyotard *Wzniosłość i awangarda*, „Teksty Drugie" 1996 nr 2/3, s. 183.

[3] Zob. M. Delaperrière *Arkana modernizmu*, „Teksty Drugie" 1994 nr 5/6, s. 58.

„teksty interlokucyjne", literaturę pozostającą w kręgu „autentyku". Kuszą one swą atrakcyjnością zarówno żądnych biograficznych sensacji czytelników, jak – z innych powodów – badaczy literatury. Ich synkretyzm, czy wręcz nieokreśloność gatunkowa znajduje wspólny mianownik w przywołanym przez Zaleskiego pojęciu „dyskursu autobiograficznego". Zaleski pisze:

Odwołuję się zatem do pojęcia „dyskursu" , bowiem trudno o wyznaczniki gatunkowe narracji autobiograficznej. Badacze przynajmniej są zgodni w tym jednym punkcie: nie istnieje jakaś normatywna poetyka gatunkowa wypowiedzi autobiograficznej[4].

Trudno jednak odmówić owym dyskursom wpisanej pamięci gatunków, która prowadzi do multiplikacji sensów, rozszczepia znaczenia i narzuca reguły wyrafinowanej gry prowadzonej z czytelnikiem przez autobiografistę – narratora. Tak więc w *Formach pamięci* spotykają się dzienniki i zapiski z czasów klęski wrześniowej 1939 roku, *Weiser Dawidek* Pawła Heullego, wiersze-piosenki Czesława Miłosza, pisarstwo Henryka Grynberga, utwory Andrzeja Chciuka, Andrzeja Kuśniewicza, autobiograficzne książki Tadeusza Konwickiego i Czesława Miłosza, powracające w usytuowany w czasie i przestrzeni II Rzeczpospolitej, „kraj lat dziecinnych". Cechą wspólną wymienionych utworów jest ewokacja minionego. Zainteresowanie badawcze Marka Zaleskiego oscyluje wokół reprezentowanych przez nie form pamięci, jako sposobów manifestacji podmiotu wypowiedzi, figur jego literackiego bytu i jako płaszczyzny porozumienia z czytelnikiem, odrzucającym Lejeue'owski „pakt autobiograficzny". Wszak pierwsze zdania odautorskiego komentarza brzmią:

Jesteśmy tworem naszych wspomnień i nasza świadomość jest funkcją naszej pamięci. Ta nasza przeszłość domaga się od nas upamiętnienia i pragnienie upamiętniania przeszłości stale znajduje wyraz w naszych poczynaniach. Między innymi, znajduje go w literaturze[5].

Znamienne, że pakt autora *Form pamięci* z czytelnikiem opiera się na uznaniu wspólnoty ludzkiej kondycji. Dokumentuje ją potrzeba pamięci, która staje się, równorzędnym wobec języka, *medium* przywołującym przeszłość. Bowiem:

Jej rola jako tworzywa i pośredniczki (poprzez związek z wyobraźnią) w kształtowaniu obrazu, tak przeszłości jak teraźniejszości, lub wręcz jej udziału w tym, co współtworzy formę artystycznego czy literackiego przedstawienia, były podkreślane od zarania historii

---

4 M. Zaleski *Formy pamięci*, s. 70.

5 Tamże, s. 5.

estetyki i teorii literatury (*Mnemosyne mater musarum*), ale stały się przedmiotem niewspółmiernie częstszej uwagi w naszej szeroko pojętej współczesności[6].

Szukanie schronienia w pamięci, połączone z ucieczką od języka jako „tworzywa", nakierowanej na przeszłość, nostalgicznej literatury, motywować można jego kompromitacją, poczuciem skażenia. Język, poddawany w służbę rozmaitych ideologii, od dawna przestał być narzędziem wyrażania prawdy jednostkowego doświadczenia. Również w sferze ponadjednostkowej, społecznej, nie można mówić o jedności rzeczywistości i jej doświadczania. Stan takiej harmonii byłby osiągalny jedynie w ramach terroru.
Umieszczenie pamięci w centrum zainteresowania oznacza daleko idące konsekwencje badawcze – symbolizuje bowiem wycofanie się z okopów literaturoznawstwa, zbudowanych na przekonaniu o naukowo usankcjonowanych, wyższych kompetencjach badacza. Przekonanie to, charakterystyczne chociażby dla strukturalizmu, ustępuje u Zaleskiego przed uznaniem za możliwy pluralizm – niekoniecznie wyspecjalizowanych – odczytań. Zaniechanie poetyki sygnalizowane jest również przez akceptację równoważności rozmaitych ludzkich poczynań, uobecniających się „między innymi" w literaturze. Podważenie użyteczności akademickich pojęć w metaliterackim dyskursie kieruje go od razu w stronę interpretacji. Rodzi to niebezpieczeństwo instrumentalizacji literatury, która – pozbawiona autonomiczności – służyć może jako „spreparowana" ilustracja określonego pomysłu. Wydaje się jednak, że książka Marka Zaleskiego zachowuje lojalność wobec tekstów, którą tłumaczy dyskusja autora z kategorycznymi sądami Paula de Mana o tekstualnym charakterze wszelkiego doświadczenia. Zaleski, wykluczając referencyjny charakter tekstu literackiego, stara się jednak dotknąć prześwitującej spod niego tkanki rzeczywistości. W dyskursie autobiograficznym będzie to obecność „ja" autorskiego, postrzegana jako metafora „żywej" materii biograficznej. Kompromis życia i tekstu tworzy w *Formach pamięci* autobiograficzność, w której:

> To nie przeszłość przeżyta, ale tekst sporządzony przez autora jest faktem autobiograficznym, a ten jest zawsze „sporządzony" pod dyktando wymogów teraźniejszej świadomości autora[7].

Wymiarem autentyczności staje się więc rzeczywistość aktualnych pisarskich decyzji podmiotu, będących wypadkową pamięci i wyobraźni.

---

6 Tamże.
7 Tamże, s. 74.

Oznacza to, iż potrzeba samopoznania, leżąca u podstaw decyzji autobiograficznej, w interpretacji Marka Zaleskiego może zyskiwać walor świadomego sterowania faktami biograficznymi i w konsekwencji mieć swój udział w literaturyzacji życia. Nostalgiczność okazuje się postawą pewnej niezależności wobec faktów egzystencji i pozwala porządkować je w imię założonego projektu. Przeszłość staje się więc figurą teraźniejszości, tak jak „ja" z przeszłości może być powołane do bytu tylko poprzez „ja" teraźniejsze.

Interpretacje literackich powrotów do przeszłości, dokonywane przez Marka Zaleskiego, sytuują się niejako ponad kategoriami poetyki, respektują bowiem fakt, iż teksty literackie wykraczają formułowaną przez siebie świadomością poza ramy stylistyki typowej dla wypowiedzi autobiograficznej. Taka propozycja lektury odpowiada „dzisiejszej" świadomości, choć, o czym nie wspomina autor *Form pamięci*, w bibliografii przedmiotowej kilku interesujących Marka Zaleskiego pisarzy znalazłyby się teksty, realizujące podobną intuicję badawczą. Wypada tu przywołać rozmowę Tadeusza Sobolewskiego z Andrzejem Kuśniewiczem („Film" 1977 nr 7), podejmującą problem fotograficzności pamięci w prozie autora *Stref*. Antycypuje ona – chyba nieświadomie i bez odwołań do literatury zajmującej się fenomenem pamięci – koncepcję „*stop*-klatki", umożliwiającej w literaturze przypominanie przeszłości.

„Współczesność" lektury, zaprezentowaną w książce Marka Zaleskiego, znamionuje także ucieczka od przywoływanej (czyżby niewinnie?) tradycji, choć może warto byłoby skonfrontować ten rodzaj nawiązań i zależności. Problem nie dotyczy jedynie sygnalizowania analogii pomiędzy filozoficzną naturą wierszy-piosenek Czesława Miłosza a poezją Shelleya czy metaforycznie użytego tytułu Alfreda de Musseta na określenie współczesnych świadectw autobiograficznych. Obecność romantycznego kontekstu prowokuje do postawienia pytania o wartość prawdy, albo inaczej o zakres istnienia Podmiotu w literaturze. Jeżeli bowiem zostaje przypomniane pokrewieństwo filozoficzne romantycznej poezji (będącej wówczas ucieleśnieniem literackości) z twórczością autorów współczesnych, potwierdzone znajdującymi w nich wyraz kategoriami „entuzjazmu i zgrozy, bólu i rozkoszy"[8], to warto zaznaczyć, iż istnieje element rozdzielający „łzy czyste, rzęsiste" od melancholii – efektu dramatycznego wtajemniczenia w los. Jest nim obciążenie literackością, sygnalizowane przez Słowackiego i przekraczane

---

[8] P. B. Shelley *Obrona poezji*, w: *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykowej, Warszawa 1995, s. 102.

w lirykach lozańskich Mickiewicza, a ironicznie współtworzące świat utworów współczesnych. Jeżeli natomiast przyjąć myślenie o „spowiedzi dziecięcia wieku" w kategoriach wyrazu „miłości do literatury jako opowieści o sobie samym i o świecie"[9], to należałoby uwzględnić fakt, że autobiograficzne świadectwa współczesne nie są sporządzane przez „dzieci", ale przez mędrców wyposażonych w „szkiełko i oko" i znających uroki „zmyślenia i prawdy". W tej perspektywie, zamiast kartki, która „wieki tu będzie płakała i łez jej nie stanie", interesująca nas literatura objawi się już tylko jako „... pisanie".
Marek Zaleski, proponując lekturę zrodzoną z recepcji ponowoczesnych metod rozumienia kultury, sytuuje tym samym swoją interpretację poza zasięgiem aksjomatów. Poszukiwanie Podmiotu oznacza w *Formach pamięci* ciągłą pogoń za znaczeniem i zarazem obietnicę ujawnienia ukrytych sensów – to właśnie: poszukiwanie i odkrywanie, staje się paradoksalnie Jego najważniejszym komponentem. Potwierdzają to przytaczane interpretacje powieści Pawła Huellego *Weiser Dawidek*:

> Czy można opisać powieść Pawła Huellego nie zmieniając się w jedną z jej głównych postaci, nauczyciela M-skiego, przyrodnika, materialistę, systematyka wierzącego w wiedzę i obiektywną prawdę? [...] Nie, nie chcę przekształcić się w M-skiego goniącego za owadem, patrzeć przez lupę[10].

Zostawmy więc „szkiełko i oko" pisarzom – wystarczą dla oznaczania figury Obecności w literaturze współczesnej...

Agnieszka Czajkowska

(Do)wolność niewyrażalności[1]

> [...] nawet gdybyśmy mieli twierdzić, że wszystko, co da się powiedzieć, da się jasno powiedzieć, nie wynikałoby z tego, iż możemy jasno powiedzieć, co właściwie przez to twierdzimy.
> Vincent Descombes, *Umykanie sensu*

Uwagę uczestników kolejnej konferencji teoretycznoliterackiej absorbowała kategoria niezupełnie nowa, z pewnością jednak jeszcze nie za-

---

[9] M. Zaleski *Formy pamięci*, s. 69.

[10] F. Rosset *Dawidek, der Weise*, cyt. za: M. Zaleski *Formy pamięci*, s. 137.

[1] Sp z XXVI Konferencji Teoretycznoliterackiej pt. „Literatura wobec niewyrażalnego", zorganizowanej w dniach 26-29 września 1996 r. w Międzyzdrojach

w lirykach lozańskich Mickiewicza, a ironicznie współtworzące świat utworów współczesnych. Jeżeli natomiast przyjąć myślenie o „spowiedzi dziecięcia wieku" w kategoriach wyrazu „miłości do literatury jako opowieści o sobie samym i o świecie"[9], to należałoby uwzględnić fakt, że autobiograficzne świadectwa współczesne nie są sporządzane przez „dzieci", ale przez mędrców wyposażonych w „szkiełko i oko" i znających uroki „zmyślenia i prawdy". W tej perspektywie, zamiast kartki, która „wieki tu będzie płakała i łez jej nie stanie", interesująca nas literatura objawi się już tylko jako „... pisanie".
Marek Zaleski, proponując lekturę zrodzoną z recepcji ponowoczesnych metod rozumienia kultury, sytuuje tym samym swoją interpretację poza zasięgiem aksjomatów. Poszukiwanie Podmiotu oznacza w *Formach pamięci* ciągłą pogoń za znaczeniem i zarazem obietnicę ujawnienia ukrytych sensów – to właśnie: poszukiwanie i odkrywanie, staje się paradoksalnie Jego najważniejszym komponentem. Potwierdzają to przytaczane interpretacje powieści Pawła Huellego *Weiser Dawidek*:

> Czy można opisać powieść Pawła Huellego nie zmieniając się w jedną z jej głównych postaci, nauczyciela M-skiego, przyrodnika, materialistę, systematyka wierzącego w wiedzę i obiektywną prawdę? [...] Nie, nie chcę przekształcić się w M-skiego goniącego za owadem, patrzeć przez lupę[10].

Zostawmy więc „szkiełko i oko" pisarzom – wystarczą dla oznaczania figury Obecności w literaturze współczesnej...

Agnieszka Czajkowska

(Do)wolność niewyrażalności[1]

> [...] nawet gdybyśmy mieli twierdzić, że wszystko, co da się powiedzieć, da się jasno powiedzieć, nie wynikałoby z tego, iż możemy jasno powiedzieć, co właściwie przez to twierdzimy.
> Vincent Descombes, *Umykanie sensu*

Uwagę uczestników kolejnej konferencji teoretycznoliterackiej absorbowała kategoria niezupełnie nowa, z pewnością jednak jeszcze nie za-

---

[9] M. Zaleski *Formy pamięci*, s. 69.

[10] F. Rosset *Dawidek, der Weise*, cyt. za: M. Zaleski *Formy pamięci*, s. 137.

[1] Sp z XXVI Konferencji Teoretycznoliterackiej pt. „Literatura wobec niewyrażalnego", zorganizowanej w dniach 26-29 września 1996 r. w Międzyzdrojach

domowiona w terminologii teorii literatury. Chociaż problematyka niewyrażalności podejmowana bywała w przeszłości zarówno przez teoretyków, jak i „praktyków" literatury, nie doczekała się dotąd szerszego ujęcia, a sam termin nie jest w powszechnym odbiorze czytelny. Z kolei tych, którzy skłonni byliby uznać denotację tego pojęcia za oczywistą, z pewnością zaskoczyłyby efekty porównania własnych przeświadczeń w tym zakresie z przeświadczeniami innych. Kategoria niewyrażalności ma wiele postaci: (1) okazuje się nie wyrażeniem tego, co jest możliwe do wyrażenia, tzn. tego, co nie wyrażane pod groźbą różnego rodzaju sankcji; (2) przypisana zostaje podmiotowi twórczemu, a tym samym uzależniana od jego woli, kontroli i możliwości (lub ich braku); (3) sprowadza się ją do chwytu retoryki i poetyki; (4) sytuuje się ją na poziomie samego tekstu, jako obszar swoistego „nie-tekstu" (wg określenia Łotmana); (5) dostrzega się w niej językowy analogon nierozstrzygalności Gödla, przyrodzoną, nieusuwalną przypadłość każdego projektu komunikacyjnego; wreszcie (6) podaje się ją za główną przyczynę niefortunności każdej interpretacji.

Możliwy jest jeszcze jeden punkt widzenia: nie ma niczego takiego jak niewyrażalność. Jednak nikt z biorących udział w konferencji nie zdecydował się zostać Parmenidesem współczesnej wiedzy o literaturze. Presuponowana przez organizatorów zasadność wprowadzenia terminu *niewyrażalność* do teoretycznoliterackiego obiegu została bez głosu sprzeciwu zaakceptowana przez wszystkich.

Swiadomość odgrywania zbiorowej roli doręczyciela „dowodów tożsamości" na rzecz nowej kategorii, była ujawniana przez prelegentów w różnym stopniu. Niejednakowo też radzili sobie z koniecznością narzucanej przez sytuację, większej niż zwykle, samodzielności, a wręcz – samotności w spotkaniu z indagowanym przedmiotem. Niejasny status pojęcia *niewyrażalność* przesądził o różnorodności, a nawet dowolności sposobów podejmowania związanej z nim problematyki. Sprawiło to kłopot zestawiającym program organizatorom, usiłującym pogrupować planowane wypowiedzi w bloki podporządkowane wspólnym tematom, co nie zawsze okazywało się trafne.

Przegląd zaprezentowanych wypowiedzi wypada uporządkować ze względu na to, jak ich autorzy rozumieli kategorię *niewyrażalności*. Wyróżnić tu można dwie postawy – pierwsza polegała na metakrytycznym precyzowaniu pojęcia *niewyrażalności* z rozmaitych punktów widzenia, raczej zawłaszczanych niż własnych. Drugi – na analizowaniu konkretnych tekstów literackich, wybieranych ze względu na dostrzeganą w nich kategorię niewyrażalności. W przypadku drugiej grupy – sposoby rozumienia tej kategorii stanowiły zazwyczaj immanentne założenia przedstawianych interpretacji.

Zakres znaczeniowy pojęcia *niewyrażalność* można próbować dookreślać śledząc sposoby jego ujawniania się w dotychczasowej refleksji humanistycznej. Takie właśnie genetyczne zestawienie zawierał – między innymi – inaugurujący sesję referat Kazimierza Bartoszyńskiego pt. *Między niepoznawalnym a niewyrażalnym*. W jego opinii, w niewyrażalności należy dostrzegać – poza sprzeciwem wobec dominacji „metafizyki obecności" – przede wszystkim efekt krytyki XIX-wiecznego paradygmatu naukowego, krytyki zwracającej się przeciw wpisanej w niego koncepcji języka i metodologii. Do zakwestionowania możliwości dyskursywnego ujmowania rzeczywistości ludzkiej przyczynili się przede wszystkim Dilthey, Bergson i Wittgenstein. Próbą przezwyciężenia powstającej tym samym sytuacji niewyrażalności było fenomenologiczne związanie przedmiotu z budującym go, empirycznym językiem (co było podjęciem rozważań Kanta o relacji przedmiotu i jego poznawania) oraz idea „wyrażania unaoczniającego". Począwszy od Nietzschego, przez Heideggera aż do Derridy wiara w jakąkolwiek szansę na znakowy sposób wyrażenia człowieka poddawana zostaje jednak systematycznej dewaluacji. Finalne zanegowanie takiej szansy, umotywowane ontologicznie, przynosi koncepcja dysseminacji.
Niewyrażalności ujmowanej nie tyle jako problem do rozwiązania, ile zjawisko o cechach konstytutywnych, poświęcona została druga część wystąpienia. Powołując się na estetyczne intuicje Paula Valéry'ego na temat powiązań pojęcia piękna z niewyrażalnością oraz jej roli w konstytuowaniu się dzieła sztuki, Bartoszyński zaproponował zdefiniowanie niewyrażalności jako ogólnej atmosfery zaburzenia procesu komunikacyjnego, które w przypadku dzieła literackiego polegać miałoby na „tworzeniu stanu braku słów przy użyciu jakiegoś ich zespołu". Rozjaśnianiu owej „aury niewyrażalności" służą niektóre typy metafory oraz, przede wszystkim, symbol. Nie należy im jednak, według badacza, przydawać roli alternatywnego względem języka dyskursywnego instrumentu poznawczego, a raczej dostrzegać w nich *medium* służące wprowadzaniu bądź inicjacji w świat niewyrażalności. Według Bartoszyńskiego pozostaje jednak wciąż otwartą kwestia, jak bliżej zająć się tą tajemniczą sferą, będącą „właściwie odrębną sferą poznawania specyficznych treści za pomocą specyficznych środków, jakie daleko wybiegają poza tę wąską domenę, którą nazywamy *wyrażalnością rzeczy poznawalnych*".
Ryszard Nycz jako równie ważne źródło wykształcenia się problematyki niewyrażalności, co przebieg myśli filozoficznej, wskazał rozwój świadomości poetologicznej, przesądzający o współczesnym, posługującym się kategoriami negatywnymi, pojmowaniu literatury [*„Niewyrażalne" w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)*]. Dokona-

na przez niego lektura polskich świadectw modernistycznej refleksji estetycznej potwierdziła kluczową w tej mierze rolę toposu niewyrażalności oraz paradoksalnego postulatu „wyrażania niewyrażalnego", a zarazem – znikomość prób konceptualizacji tych zagadnień. Właściwym zamiarem Nycza było wypełnienie powstającej tym samym luki poprzez uchwycenie wniosków wypływających ze zrelatywizowania takiej wizji literatury do określonych historycznie: 1) teorii i koncepcji języka, tak ogólnego, jak i poetyckiego; 2) procesu twórczego; 3) dzieła literackiego.

W opinii Nycza utożsamianie literatury z wyrażaniem niewyrażalnego zakłada fundamentalną nieprzystawalność języka pojęciowego do poddawanej przezeń opisowi, dziejącej się ludzkiej rzeczywistości. Zadośćuczynieniem niedostatków mowy, ograniczającej się do funkcji relacjonowania, miał być sformułowany przez romantyzm ekspresyjny projekt języka sztuki. Nycz wskazał jednak na istnienie koncepcji alternatywnej, umownie mówiąc – poetyki niezrozumiałości, postulującej raczej „wypowiadanie czegoś, niż mówienie o czymś". Przeczuwana już przez Novalisa, dalsze rozwinięcie zyskała w twórczości symbolistów francuskich, w Polsce – Przybyszewskiego, zaś najpełniejsze – w najbardziej eksperymentalnych nurtach literatury dwudziestowiecznej. Wiązała się ona także z zasadniczym przewartościowaniem rozumienia przebiegu procesu twórczego. Romantyczny w swej genezie esencjalizm ustąpił za jej sprawą kreacjonizmowi. Dla potwierdzenia Nycz przytoczył prekursorskie na gruncie polskim sformułowanie Irzykowskiego: „Podkreśla się to, że się coś wyraża, abstrahuje od tego, co się wyraża".

Przemiany w świadomości języka i procesu twórczego decydują o kształcie nowoczesnego pojmowania dzieła literackiego. Nycz przedstawił je w czterech punktach. Po pierwsze, skoro przedmiot zyskuje swą określoność dopiero w procesie literackiej artykulacji, utwór stanowi nie tyle reprezentację jego niezależnej egzystencji, ile „niepowtarzalną manifestację słowną jego postaci". Po drugie, znaczenie dzieła uniezależnione zostaje od podmiotowego zamysłu i związane z wewnątrztekstową grą jego składników. Po trzecie, fundamentalna niezrozumiałość i ignorowanie potocznych norm komunikacyjności czyni semantykę utworu zależną od reguł ustanawianych każdorazowo przez język poetycki. Po czwarte, konsekwencją autonomii dzieła jest jego autorefleksyjność, zdolność ujawniania procesu własnego powstawania. Teoria, która jest powoływana dla obsłużenia tak pojmowanej literatury ma na celu uprawomocnienie czegoś więcej niż pewnej metody lektury, jest propozycją epistemologiczną, zakładającą izomorfizm modeli poznawania i semantycznych struktur wydobywanych z tekstu.

Odmiennie kwestie związane z niewyrażalnością potraktował Edward Balcerzan [*Niewyrażalne czy nie wyrażone*?]. Dostrzegając możliwość wielorakiego jej przyporządkowania skupił się na pragmatycznych uwarunkowaniach tej problematyki. Postawił tezę, że jeśli potraktować niewyrażalność jako wyrażalność niepełną, jako to, co eliminowane przez naturę kodu językowego i decydujące o uniwersalnej potencjalności nieporozumienia, charakterystycznej dla wszelkich kontaktów międzyludzkich, to uczynienie z niewyrażalności faktu poetyki tekstu jest obróceniem tej sytuacji na korzyść literatury. Przedstawił grę antynomii wyrażalnego i niewyrażalnego jako swoistą dyskusję, zmuszającą do przyjęcia określonych strategii poetyckich – aprobaty lub odrzucenia zasadności sporu o niewyrażalność.
Ujęcie Balcerzana, sprowadzające niewyrażalność do cechy konkretnych tropów, chwytów i technik poetyki, a wcześniej do funkcji towarzyszącej świadomie stosowanym strategiom poetyckim, zdradza stojące za nim pragmatyczne założenie o całkowitym podleganiu tego zjawiska autorskiej woli i jego swoistej poetyckiej elastyczności. Przyjmując ten punkt widzenia badacz sformułował tezę o istnieniu paktów komunikacyjnych, zapewniających izolację od antynomii niewyrażalnego i wyrażalnego. Ich najbardziej radykalną postać przypisał poetykom zależnym od kierunków poststrukturalistycznych, których założenie o nieistnieniu relacji między tekstem a rzeczywistością unieważnia – wraz z likwidacją semantyki i wyrażalności – problem niewyrażalności.
Skrajne wnioski, wypływajace z dekonstrukcyjnego zawieszenia opozycji wyrażalne – niewyrażalne, przedstawił Krzysztof Kłosiński [*Niewyrażalność a niereferencjalność*]. Fundamentalna „niewyrażalność" byłaby w takim ujęciu pochodną niereferencyjności, a rola samej poezji i wszelkich, przez strukturalizm wyposażanych w poetycką funkcję, tekstów polegałyby, jak twierdzi Derrida, na symulacji znaczenia. Jego praktyka analityczna, wychodząca z przypuszczenia o przewadze syntaktyki nad semantyką i usiłująca śledzić mechanizm zaznaczania się i wymazywania w tekście czegoś spoza porządku wyrażania, przywodzi – według Kłosińskiego – na myśl mimowolny efekt Jacobsonowskiej definicji poezji jako agregacji znaczenia, tj. wniosek o dążeniu do samoupodobnienia się wszystkich elementów szeregu. Kłosiński przypomniał także, że najradykalniejszy wniosek dekonstrukcyjnej formuły „języka poetyckiego" wyciągnął Baudrillard, określając ją jako „eksterminację wartości znaczeniowej".
Między złudzeniem Hegla o wystarczalności orzekania o tym, co poznawalne a utopią ontologicznego milczenia wobec Boga Mistrza Eckharta umieścił Michał Paweł Markowski dramat konieczności i pragnienia, który odsłania dekonstrukcja – nieprzezwyciężalny konflikt

między generalizującym dyskursem a samoobecnością idiomu, „który tyleż żąda wyrażenia, co wyrażeniu się opiera". [*"Czego nie można powiedzieć – trzeba to napisać". Jacques Derrida i niewyrażalne*].
Trzeci z referatów pozostających w kręgu refleksji dekonstrukcjonistycznej został poświęcony zagadnieniu wyrażania sensu tekstu literackiego w akcie interpretacji [*Granice interpretacji – granice wyrażalności. (Dekonstrukcjonistyczne strategie lektury)*]. Anna Burzyńska określiła mianem patologii interpretacji impas, do którego dochodzi w efekcie konfrontacji sceptycyzmu dekonstrukcji i transcendentalizmu hermeneutyki. Przedstawiła przykłady dekonstrukcjonistycznych lektur, które nie starają się być niczym innym niż dokumentacją niewyrażalności znaczenia tekstu. Kompetencje poznawcze interpretacji okazują się absurdalne – sprowadzają się do wydobywania tych mechanizmów tekstu, dzięki którym opiera się on jakiemukolwiek skończonemu odczytaniu. Burzyńska zacytowała znany paradoks Hillisa Millera, według którego krytyk nie ma szans na uzyskanie jakiejkolwiek adekwatnej redukcji semantyki tekstu, pozostaje mu jedynie autorefleksyjne powielanie jego immanentnych sprzeczności.
Uwagami na temat czasu jako szczególnego aspektu niewyrażalności podzielił się Wacław Mejbaum [*Kilka uwag o problemie czasu*]. Przedstawił on konsekwencje wynikające z przyjęcia określonych hipotez o naturze czasu w odniesieniu do prób (także literackich) przekazania tego, w jaki sposób się go odczuwa.
Jakub Z. Lichański skupił uwagę na tropieniu niejednoznaczności klasyfikacji retorycznych w odniesieniu do figur związanych z niedomówieniem i przemilczeniem, tj. do *praeteritio* i *reticentia* oraz na ich uwyraźnianiu poprzez analizę konkretnych, czerpanych z literatury, przykładów [*Przemilczenie i niedomówienie: technika narracyjna oraz figura myśli. Niejasności teorii retorycznej*]. Jego wystąpienie stanowiło zatem nie tyle odniesienie do warunków wyrażania nie wyrażalnego w literaturze, ile przegląd retorycznych sposobów *niewyrażania tego, co wyrażalne*.
Tym ostatnim określeniem, odwracającym formułę *wyrażania niewyrażalnego*, posłużył się Andrzej Stoff dla scharakteryzowania funkcji środków poetyki, w tym przemilczeń; swojej uwagi niestety nie rozwinął. Wystąpienie poświęcił sproblematyzowaniu propozycji wydzielenia trzech sfer usytuowania tego, co niewyrażalne: w człowieku, w języku i w bycie [*Między retoryką przemilczeń a milczeniem literatury*]. Niewyrażalność w ściśle teoretycznoliterackim sensie utożsamił z „niezupełnością wyrażania", tj. Ingardenowską koncepcją wynikającej z charakteru tworzywa literackiego niezdolności wyczerpania wszystkich sensów rzeczywistości.

Tytuł referatu Anny Martuszewskiej [*Niewyrażalne czy wyrażalne inaczej*?] nie tylko trafnie ujmuje podstawową tezę autorki na temat paraboli, którą zrównuje ona z symbolem w zdolności przesuwania granic tego, co niewyrażalne. Formuła niewyrażalnego jako *wyrażalnego inaczej* dobrze oddaje podejście, jakie dominowało w większości pozostałych, nie omówionych dotąd przeze mnie, wystąpień. Charakteryzowały się one przeważnie nie werbalizowanym, lecz demonstrowanym poprzez analizy konkretnych tekstów, założeniem możliwości stematyzowania tego, co niewyrażalne.

German Ritz zaprezentował sposoby ujawniania się kategorii *gender* w poetyce powieści Iwaszkiewicza, Brezy i Macha [*Przemilczana seksualność i poetyka powieści (Iwaszkiewicz, Breza, Mach)*]. Zestawił je ze względu na tożsamość celu – dążenie do demaskowania pozornej neutralności heteroseksualnego męskiego dyskursu, uważającego się za jedyny „naturalny" dyskurs kultury. Stosując metody lektury pokrewne estetyce *campu*, wydobył na powierzchnię tajne sygnały, nieuświadamiane ani przez narratora, ani przez wykorzystywany przez niego kod. Konstytuują one niezależny kod *gender*, sublimujący przemilczany homoerotyzm.

Inga Iwasiów omówiła konsekwencje wynikające z niedefiniowalności płci dla nauki o literaturze. Po dokonaniu przeglądu polskich powieści napisanych w ostatnich latach przez kobiety, sformułowała wniosek o swoistej androgyniczności tych tekstów [*Płeć jako niewyrażalne, niewypowiadalne, niedefiniowalne*]. Ten sam materiał posłużył Bogumile Kaniewskiej do przedstawienia niewyrażalnych aspektów doświadczenia inicjacji [*O niewyrażalności doświadczenia dzieciństwa w młodej prozie polskiej*]. O poezji współczesnej i zawartym w niej projekcie „metafizyki przedstawionej" mówiła Wiesława Wantuch [*„Metafizyka przedstawiona" w poezji urodzonych po roku 1960*].

Za szczególną sferę ujawniania się niewyrażalności Anna Krajewska uznała dramat, tak ze względu na jego specyficzną morfologię, jak wymykające się pełnej kontroli efekty jego teatralnych konkretyzacji z jednej strony i fundamentalną niewykonalność („nierealizowalność") dramatycznych projektów z drugiej [*Sfera niewyrażalnego w dramacie*].

Do jednego bloku zatytułowanego „Niewyrażalność podmiotu" zaliczyli organizatorzy wystąpienia Stanisława Jaworskiego, Anny Sobolewskiej, Reginy Lubas-Bartoszyńskiej, Piotra Michałowskiego (oraz wspomnianej wcześniej Bogumiły Kaniewskiej). Lubas-Bartoszyńska (*Obszary niewyrażalności w dzienniku*) i Jaworski (*Milczenie w autobiografii*) badali przestrzenie dziennika i autobiografii jako obszary szczególnie podatne na świadome i nieuświadamiane przemilczenia, wynikające z autokreacji, (auto)cenzury, wymogów tak czy inaczej po-

jmowanej literackości, samoobrony, a nawet samozakłamania. Przyjęta przez nich metoda zakłada możliwość określenia „zewnątrzkodowych" przeszkód, przesądzających o tym, że pewne treści nie są wyrażane. Teoretycznie zatem usunięcie tych przeszkód oznaczałoby przywrócenie możliwości pełnego wyrażenia. W obu przypadkach mamy do czynienia z koncepcją względnej niewyrażalności podmiotu.

Inaczej potraktowali tę sferę niewyrażalności mówiąca o przekazywaniu doświadczeń wewnętrznych Sobolewska [*Niewyrażalność jako problem poetyki doświadczeń wewnętrznych*] i badający możliwości „wyrażenia siebie" w literackim autoportrecie Michałowski [*Niewyrażalność siebie. Poetycki autoportret negatywny*]. Ich wnioski były podobne: podmiotowość nie jest nigdy w pełni przekazywalna. Wedle Michałowskiego przeszkody to iluzyjność samowiedzy, nieprzezwyciężalna niemożność utożsamienia podmiotu i przedmiotu relacji oraz fałszująca, ale nieunikniona mediatyzacja języka. Sobolewska przedstawiła optymistyczną wizję poetyki apofantycznej, zakładającą semiotyczny wymiar wewnętrznych doświadczeń, a tym samym nadzieję ich intersubiektywnej wymiany poprzez estetyzację i włączenie w obręb kultury. Za udane próby jej literackiego zastosowania uznała m. in. dokonania Georgesa Bataille'a, Juliana Przybosia i Jolanty Brach-Czainy.

Autorzy referatów, których przedmiotem była niewyrażalność w aspekcie poetyki doświadczeń egzystencjalnych, Mirosław Lalak, mówiący o prozie wojennej [*Wyrazić niewyrażalne albo jak opisać wojnę*] i Jerzy Madejski – o relacjach więziennych [*Po obiedzie – znów opowiadanie...! Poetyka wspomnień więziennych*], potraktowali problem jako efekt stylistycznych uwikłań piszących, tj. ich zależności od zastanych konwencji, póz i gestów, a zarazem beznadziejności prób wypracowania niepowtarzalnego, bezprecedensowego idiolektu.

Zaliczone do tej samej kategorii wystąpienie Ewy Grzędy na temat (nie)wyrażalności strachu w twórczości Juliusza Słowackiego zawierało szczegółowo egzemplifikowany przegląd literackich rytualizacji przejawianych przez poetę lęków, fobii, odczuć strachu i rozpaczy (*Granice wyrażalności strachu w twórczości Juliusza Słowackiego*).

Dariusz Sikorski, w nieco hermetyczny sposób, posługując się optyką talmudyczną, mówił o roli słowa w świętowaniu tajemnicy niewyrażalności w prozie Henryka Grynberga i Jana Drzeżdżona [*Świętowanie Tajemnicy. Szabat i szary Człowiek – wydarzenie literackie u Henryka Grynberga i Jana Drzeżdżona*].

Tematem referatu Magdaleny Popiel była modernistyczna estetyka krzyku i milczenia rozpatrywana ze względu na estetyczne konsekwencje kategorii wzniosłości. Interesująco sproblematyzowała ona zaga-

dnienie niewyrażalności, poprzez wprowadzenie w jego obręb dychotomii człowieka wiecznego i momentalnego [*Modernistyczna estetyka krzyku i milczenia*].
Niewyrażalność rozumiana jako niecenzuralność, tj. efekt narzucanych z zewnątrz ograniczeń, była przedmiotem rozważań Jerzego Smulskiego i Johna Batesa. Pierwszy zbadał przejawy języka ezopowego w polskiej prozie lat pięćdziesiątych, ze szczególnym uwzględnieniem roli kostiumu historycznego [*Jak niewyrażalne staje się wyrażalne? O języku ezopowym w prozie polskiej lat pięćdziesiątych*]; drugi – przypomniał gry z cenzurą wokół *Żywej śmierci* Ewy Lipskiej [*Cenzura wobec „Żywej śmierci" Ewy Lipskiej*].
Ostatnią grupę wystąpień cechowała wyjątkowa spójność. Przesądziła o niej podobna metoda, tj. posłużenie się analizą poetyki tekstów, oraz monografizujące ujęcie całości dzieł poszczególnych poetów. Nie przesądzało to jednak o identyczności wniosków.
Joanna Grądziel mówiła o maksymalizmie Mirona Białoszewskiego oraz jego pragnieniu objęcia poezją wszystkiego przy jednoczesnym poczuciu „niepisaniowości", „niedopisania" i daremnego przepisywania „z faktyczności na wyrażalność". A jednak, jak wykazała prelegentka, niemoc „dojścia do dosłowności" Białoszewski przemienił w wartość swojej poezji. Neosemantyzmy, stylistyczne ekwiwalentyzacje, przekształcenia leksykalne, redukcje składniowe, a w konsekwencji semantyczne – to tylko niektóre z pokazanych przez autorkę „Białoszewskich" sposobów na niewyrażalność, które dzięki swojej zdolności komunikowania niejednoznacznego sprawiają, że ciężar uchwycenia „wszystkiego" przejmuje interpretacja [*Miron Białoszewski: „Prawo smaku rzeczy nieobecnych"*].
Z nieco innych założeń wyprowadziła swoje omówienie poezji Wisławy Szymborskiej Dorota Wojda [*„Spisane na wodzie Babel". Przemilczenia a strategie retoryczne Wisławy Szymborskiej*]. Autorka przyjęła retoryczny punkt widzenia. Po zrekonstruowaniu fundującej tę poezję postawy epistemologicznej, głoszącej nieskończoność elementów rzeczywistości oraz daremność prób ich słownego utrwalenia, zestawiła używane przez Szymborską środki poetyckie i retoryczne, w których sprawdzają się mechanizmy językowe potocznie uważane za wadliwe. Należą do nich między innymi: szyk eliptyczno-asyndetoniczny, enumeracja, montaż, *syllepsis*, tautologia, diafora, paronomazja, a także typowo retoryczne *aposiopesis*. Uczynienie retoryki kluczem do tej poezji umożliwiło dominację takiego sposobu rozumienia niewyrażalności, który zakłada podporządkowanie jej poetyckiej skuteczności, lekturę zaś wyposaża w zdolność, a nawet obowiązek semantyzacji tego, co przemilczane.

Autor trzeciego z omawianej grupy referatu, Tomasz Kunz, opisał pozorny charakter programowej „wyrażalności", cechującej poezję Tadeusza Różewicza, poety proklamującego „otwartość" i „brak Tajemnicy" oraz niechęć wobec „tyranii nadmiernej organizacji" (*Tadeusza Różewicza poetyka negatywna*). Wskazał generalia Różewiczowskiej poetyki tekstu, zmierzającej do „ideału doskonałego nienacechowania". Są nimi destrukcja tradycyjnie pojmowanego podmiotu, sylwiczność i hybrydyczność gatunkowa oraz skrywana kontradykcyjność. Ta ostatnia, wywołując u odbiorcy konieczność przyjęcia „negatywnej poetyki lektury", bliskiej koncepcji *misreading* Paula de Mana, najlepiej oddaje istotę Różewiczowskiej niewyrażalności. Polega ona, według Kunza, na asymetrii opozycji, w których jeden z członów zawsze jest ukryty, a nawet hipotetyczny. Przykładem takiej antynomii, ważnej dla właściwej oceny całej twórczości, jest ambiwalentne napięcie między poczuciem wstydu bycia poetą a podtekstowo obecnym mitem „poetyckiej powinności". Nierozstrzygalność tej opozycji sprawia, że mówienie w przypadku Różewicza o antypoezji zawsze będzie pochopne. W przedstawionym przeze mnie referacie [*Niezrozumiałe – nienazwane – nowoczesne. Leśmian i Iwaszkiewicz – dwa modele poetyckiej niewyrażalności*] potraktowałam niewyrażalność jako zjawisko ponadindywidualne. Omówienie twórczości Bolesława Leśmiana i debiutanckiego tomiku Jarosława Iwaszkiewicza pt. *Oktostychy* posłużyło mi do skonstruowania dwóch interpretacji modelowych. Negatywną tradycją dla obu była młodopolska idea absolutnej wyrażalności. Odczucie nieadekwatności kodu konwencjonalnego u Leśmiana przybrało postać immanentnej metapoetyckości, dzięki której staje się oczywista przenikająca tę poezję symbioza wyrażalności i niewyrażalności. Dzięki niej wiadomo, że udający pramowę język odsyła do tego, co niewyrażalne. To, co ujawnia Leśmian, u Iwaszkiewicza staje się przedmiotem kunsztownego maskowania. *Oktostychy* wydają się precyzyjną, ale błahą zabawą poetycką; takie wrażenie jest jednak celowo zaprojektowaną iluzją, skrywającą niewyrażalną treść.

Dwa pominięte dotąd przeze mnie wystąpienia sytuowały się na marginesie rozważanej problematyki; niewyrażalność została w nich potraktowana nie tyle jako aspekt literatury i jej teorii, ile dziedzin sąsiednich. Są nimi w sposób naturalny – krytyka literacka oraz – od niedawna za sprawą teorii chaosu – nauki przyrodnicze. Właśnie tak rozumianej niewyrażalności, jako dotychczasowej nieskuteczności nauki w eksploracji tych sfer, do których z powodzeniem docierała literatura, poświęcili swoje wystąpienie Marta i Marek Skwarowie [*Teoria chaosu w literaturze – czy tylko nowa retoryka*?]. Wskazali oni zarazem na niebezpieczeństwo nadmiernego przejęcia się literaturoznawców te-

zami „chaologii" i mylnego wiązania ich z dekonstrukcjonizmem. Prowadzić ono może (i często prowadzi) do „zgubienia" swoistości nauki o literaturze w źle realizowanym, bo ślepo naśladowczym, dążeniu do włączenia się w dialog coraz bardziej humanizujących się tzw. nauk ścisłych.

Autor drugiego z pominiętych referatów, Andrzej Skrendo [*Niewyrażalna rewolucja. Kilka uwag o idei „rewolucji artystycznej" w prozie polskiej*], postawił tezę, że językiem niewyrażalnego jest krytyka literacka oraz że dochodzi w niej do jednoczesnego zaprzeczania i afirmowania jego istnienia. Jej przyrodzona niespełnialność, polegająca na nierozstrzygalności racji między teorią, dążącą do zanegowania niewyrażalności, a interpretacją, która chce wierzyć w możliwość jej przezwyciężenia, przynieść może jednak pozytywny efekt. Tylko ona poświadcza bowiem istnienie niewyrażalnego i tylko ona ma prawo próbować je wyrazić. Andrzej Skrendo rozpatrzył przypadek Henryka Berezy, w którego krytyce dostrzegł skrajną sytuację „połączenia z niewyrażalnym". We wnioskach stwierdził, że zamiast „rewelacji tajemnicy" przyniosła ona „retorykę niewyrażalności", a teoria permanentnie spełniającej się rewolucji artystycznej przejawia cechy „utopii komunikacyjnej", o której myślał Roland Barthes, pisząc, że „język chciałby wymknąć się własnej władzy"[2].

Chociaż bliższe obowiązującym współcześnie normom literaturoznawczego postępowania mogłyby się wydawać te referaty, które dominującą rolę przyznały krytycznej lekturze tekstów, nie można nie zauważyć, że mimo wielu trafnych ustaleń, ich autorzy nie zdołali sproblematyzować i rozpoznać zagadnienia niewyrażalności w takim stopniu, jak miało to miejsce w przypadku wystąpień o charakterze teoretycznym. Bardzo często powiązanie rozważań z konkretnym tekstem lub zespołem tekstów prowadziło do zawężenia perspektywy i ulegania złudzeniu, że niewyrażalności daje się przypisać jakąś określoną przedmiotowość.

Nie wystarczy jednak powiedzieć, że istnieją dwa rodzaje podejścia do niewyrażalnego: 1) jako do tego, co nie wyrażone z powodu takich lub innych trudności lub sankcji, ale poddające się rekonstrukcji, a przynajmniej tematyzacji na podstawie tekstu, oraz 2) jako do tego, co w sposób przyrodzony nie poddaje się żadnej próbie uprzedmiotowienia i semantyzacji. Ci, którzy mówią o niewyrażalności w odniesieniu do konkretnego tekstu, nie mylą się tak długo, póki nie starają się wy-

---

[2] R. Barthes *Wykład,* przekł. T. Komendant, „Teksty" 1979 nr 5, s. 19.

kazać, że jego przedmiot jest w pewien uprzywilejowany sposób na nią podatny i nie negują tym samym uniwersalnego charakteru niewyrażalności, przypisanej – zawsze na swój sposób – do każdego projektu komunikacyjnego.

Wydaje się, że sama idea sprawozdania wyrasta z jednej strony z anachronicznej wiary w reprezentatywność podsumowań, z drugiej zaś z przeświadczenia o dostępie do takich sposobów relacji, które owej reprezentatywności mogą sprostać. Dlatego umieszczone przez mnie na początku autoironiczne motto w równym stopniu odnosi się do samej konferencji, jak i do niniejszego jej omówienia.

Agnieszka Kluba

Interpretacje

Magdalena Sukiennik

Między „papierowym" a rzeczywistym światem (Jeszcze jeden głos o *Podróży zimowej* Stanisława Barańczaka)

W grudniu 1994 r. ukazał się nowy tom poetycki Stanisława Barańczaka *Podróż zimowa*. Najobszerniejsza analiza wierszy, na jaką trafiłam do tej pory, pojawiła się w jednym z numerów „Opcji".[1] Autorka, Anna Węgrzyniakowa, odczytuje *Podróż zimową* w kontekście muzycznym i literackim. Idzie tu za sugestią Barańczaka, który swój tom opatrzył podtytułem: *Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, a we wstępie pisze o inspiracjach niemieckim tekstem Müllera i muzycznym dziełem Schuberta *Winterreise*, które tworzą kontekst *Podróży zimowej*. Węgrzyniakowa umieszcza więc wiersze Barańczaka w trójkącie wzajemnych odniesień: Müller – Schubert – Barańczak. Na pewno zabieg ten pogłębia lekturę tomu i wyznacza ciekawe tropy interpretacyjne. Jednak wiersze funkcjonują także oddzielnie, w oderwaniu od Schuberta i Müllera, co również zaznacza Autor we wstępie:

---

[1] S. Barańczak *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Poznań 1994, „a5" Węgrzyniakowa *„Wszystko i Nic" w „Podróży zimowej" Stanisława Barańczaka*, „Opcje" 1995 nr 1-2, s. 105-111.

Wiersze zawarte w tym zbiorze są, z jednym wyjątkiem, utworami – *nie* przekładami liryków romantycznego poety [...] moją ambicją było napisanie takich tekstów, które można byłoby zaśpiewać do określonej melodii a zarazem – przeczytać również w oderwaniu od muzyki, jako samodzielne wiersze.

Przyjrzyjmy się więc ich „samodzielności". Proponuję pogłębioną w analizie wędrówkę przez poszczególne utwory tomu.

Wiersze Barańczaka układają się w jedną logiczną całość. Jednakże ich lektura, z pozoru łatwa – rytmiczność, melodyjność, humor nadają tekstowi lekkości – może przysparzać problemów. Autor wciąga czytelnika w grę formalną. Wykorzystuje wieloznaczności słów, stosuje zabawę w skojarzenia, wprowadza stylizacje, opatrując to wszystko humorem i ironią, które z kolei tworzą dystans wobec tego, o czym się mówi w wierszach. Barańczak kreuje bohatera posługując się trzema formami gramatycznymi: „my", „ja", „ty", co sprawia, że wiersze są nie tylko opisem jakichś sytuacji, które dotyczą bliżej nieokreślonego bohatera zbiorowego, czy zapisem myśli i odczuć podmiotu, ale także w formie „ty" skierowanej w stronę czytelnika, wciągają tego ostatniego w przedstawiony tu świat. Ponadto Autor różnicuje tekst graficznie – posługuje się cudzysłowem i wyodrębnia pewne partie stosując kursywę. Ta ostatnia funkcjonuje w wierszach w różny sposób. Po pierwsze, wyróżnia wyrazy obcego pochodzenia, jak *welfare state* (VII), *ex post* (VIII), *lasagne* (XXI), bądź służy do zaznaczenia akcentu logicznego – tak dzieje się w trzech miejscach – w pieśni III i VIII: „A może wzrost nad ziemię / (...) / to już wniebowstąpienie? / Dopiero *po nim* – grób?"; „I może *tym* niebiosom / (...) / śpiewamy, wdzięczni, hymn?"; „to, że palimy mosty sami – / to dość typowy mit (...) / To, że za nami tylko płoną, / to drugi pospolity błąd." Po drugie, kursywa wyodrębnia całe wersy, a nawet większe, nieraz stanowiące oddzielną strofę, partie tekstu. Zabieg ten, wraz z wyodrębnionymi przez cudzysłowy cytatami, sprawia wrażenie dialogiczności tekstu już na poziomie formy.

Podróż zimową rozpoczyna wiersz, który potraktować możemy jako prolog. Dowiadujemy się zeń o miejscu i czasie „akcji", a także o bohaterze. Wiersz zarysowuje problem, jaki zostanie podjęty i pogłębiony w dalszych częściach tomu. Miejscem „akcji" jest Świat, Ziemia, zaś czasem – pora roku, zima, która jednak szybko okazuje się metaforą prawdopodobnie ludzkiego życia.

Pieśń I daje krótką scenkę wprowadzającą, w której uczestniczą dwie postaci: upersonifikowany świat jako Gospodarz przyjęcia i, na razie

bliżej nieokreślony, bohater zbiorowy jako Gość. Między tymi postaciami toczy się żartobliwy dialog.

„Wpadacie jak po ogień",
wytyka nam od lat
z właściwym sobie chłodem
ten niewłaściwy świat.
„Po ogień" to przesada,
lecz wpadliśmy – to fakt.
[...]
A wypaść – nie wypada:
okazać trzeba takt.

Już z tej zwięzłej wymiany zdań orientujemy się w relacjach, jakie zachodzą między Gościem a Gospodarzem. Widzimy też, iż toczy się tu jakaś kurtuazyjna gra. Możemy domyśleć się, że skoro Świat jest Gospodarzem, to Gościem jest człowiek (ludzie), zaś rozmowa dotyczy życia. Opisana w części I scena wskazuje na literacką figurę *teatrum mundi*.

Zaznaczone zostały dwa punkty widzenia: z perspektywy świata i z perspektywy człowieka. „Wpadacie jak po ogień" – mówi świat, posługując się utartym frazeologizmem, który znaczy tyle, co „przyjść na bardzo krótko". Z punktu widzenia świata, życie ludzkie jest właśnie takim „bardzo krótkim" momentem. „«Po ogień» to przesada" – odpowiada Gość, bowiem z jego punktu widzenia (z punktu widzenia każdego człowieka z osobna?) życie nie jest znów aż tak krótkie. Zaraz jednak dodaje „lecz wpadliśmy – to fakt.(...) / A wypaść – nie wypada / okazać trzeba takt.". W tej odpowiedzi ukryty został kalambur. Chodzi o słowo „wpaść", które z jednej strony zdaje się potwierdzać ostatecznie krótkość żywota (życie ludzkie jest skończone), z drugiej świadczy o jakimś niebezpieczeństwie (świat i życie na nim jest pułapką). Kolejne strofy wiersza odsłaniają ironię zarysowanej sytuacji. Kurtuazyjna konwersacja, niemalże jak z *garden party*, między Gościem a Gospodarzem toczy się w jakiejś demonicznej atmosferze rodem z horroru.

Gospodarz przyjęcia posługujący się komunałem, który winien świadczyć o jego gościnności, okazuje się nie taki znowu gościnny, wszak „wytyka nam od lat / z właściwym sobie chłodem/ ten niewłaściwy świat". Gość podejmuje kurtuazyjną grę: „A wypaść – nie wypada: / okazać trzeba takt".

Życie człowieka na ziemi jest więc krótkie. Człowiek nie ma wpływu ani na jego początek, ani na koniec, nie ma wpływu również na miejsce „tymczasowego" pobytu.
W analizowanym wierszu scharakteryzowane zostały także dialogujące postaci. Przyjrzyjmy się więc im bliżej.

Niejasno nam zagraża
i mrozi w żyłach krew
gościnność gospodarza
tych lodowcowych stref.
[...]
Wokoło pustka, zima
i ujadanie psów.
[...]
Miał to być dłuższy pobyt,
nie na tym jednak tle.
Śnieg przez dwie trzecie doby,
a jedna trzecia w śnie?

O Gospodarzu dowiadujemy się z opisu Gościa (jest to więc opis subiektywny). Sceneria przyjęcia nie sprzyja bynajmniej atmosferze gościnności i dobrego samopoczucia, a wręcz przeciwnie, wywołuje frustrację. Zima opanowała cały świat, przykryła śniegiem. Odrażający i groźny jest pusty krajobraz, w którym słychać tylko ujadanie psów. Gospodarz mówi z „właściwym sobie chłodem", o czym wiemy z pierwszych wersów wiersza, ponadto jego gościnność jest wielce podejrzana – „niejasno zagraża" i „mrozi w żyłach krew".
O Gościu wiemy, że nie jest on pewny sytuacji, w jakiej się znalazł, przeczuwa zagrożenie, ale nie potrafi go jasno określić. Wyraźnie czuje się oszukany.

„Pokochasz Kraj i Klimat"?
Brak na tę czelność słów.
[...]

Nie w takiej atmosferze
miał tlen odświeżać mózg:
kłamały w baedekerze
widoczki palm i mórz.
[...]

Ktoś nabił nas w butelkę,
Czy raczej – w szkło tych kul,
gdzie pruszą płatki wielkie
nad kaszlem gołych pól.

Od razu też pojawia się w domyśle ktoś trzeci, ktoś, kto jest przyczyną całego zamieszania i kogo oskarża Gość. Kto to jest – nie wiadomo. Podejrzenie pada jednak na kogoś spoza układu Gospodarz – Gość. Pytanie też, skąd się wziął ów „baedeker" z atrakcyjnymi widoczkami palm i mórz? A kto jest autorem cytowanych słów: „Pokochasz Kraj i Klimat", na które Gość reaguje oburzeniem? Sądząc z cytatu otwierającego wiersz, prawdopodobnie i ten jest cytatem wypowiedzi Gospodarza. („Kraj" i „Klimat" pisane dużą literą pozwalają się domyślać, że chodzi tu o uogólnienie, nie zaś o konkretny, w geograficznym sensie, „kraj" i „klimat").
Sytuacja przypomina dobry kryminał – popełnione zostało przestępstwo, na razie jednak nie wiadomo, kto jest winnym. Fałsz – gra, nieszczerość – obecny zarówno w kontakcie gościa ze światem, jak i w samym świecie (z tym, że jest to odczucie bohatera – rzeczywistość mija się z jego marzeniami), atmosfera grozy (pytanie jeszcze, kto ją tworzy?) i determinacja wyznaczają sytuację gościa na tym osobliwym przyjęciu (egzystencjalną sytuację człowieka?). Jak widać, w opisie dużo jest niewiadomych. Co pozostaje bohaterowi w takiej sytuacji?

Zacisnąć zatem zęby?
Zaciśnie nam je mróz.
Nie puści pary z gęby,
nie wpuści tchu do ust.

Determinacja się potwierdza. Bohater jest bezsilny, jego swoboda działania – żadna. „Zacisnąć zęby ze złości?". Można, tylko co to da? Gość traktując swoją sytuację dosłownie kwituje to w ten sposób: „Zaciśnie nam je mróz. / Nie puści pary z gęby, / nie wpuści tchu do ust".
W wierszu pojawiają się fragmenty wyodrębnione kursywą. Na pierwszy rzut oka, spełniają one rolę refrenu, powtarzając pewne, znajdujące się bezpośrednio przed nimi, partie. Lecz powtórzenia nie zawsze są dokładne, czasem zmienione zostały pojedyncze wyrazy, a czasem wręcz całe wersy, co można potraktować jako grę słowną, która podsuwa nowe konteksty i nadaje wyodrębnionym fragmentom nowe znaczenia. W ten sposób forma sprawia, że wiersz nabiera głębi. Do tej pory w wierszu poza straconymi złudzeniami, mało sympatycznym krajobrazem i kurtuazyjną grą między Gościem a Gospodarzem, nie można było mówić o żadnym dramacie, czy też grozie na serio. Atmosferę grozy, która niewątpliwie jest tu obecna, wywołuje dopiero ów „tajemniczy" refren.

„Po ogień" to przesada,
lecz wpadliśmy – to fakt.
„Po ogień" to przesada,
lecz wpadliśmy – to fakt.
A wypaść – nie wypada:
okazać trzeba takt.
Wypadać – nie wypada:
poza tym – nie ma jak.

Teraz widać, jak pełna kurtuazji odpowiedź gościa zmienia się niepokojąco w stwierdzenie sytuacyjnej determinacji. Także dopiero powtórzenie dwóch pierwszych wersów uświadamia grę ze słowem „wpaść", które możemy rozumieć na dwa sposoby: „przyjść" albo „wpaść w pułapkę". W drugiej strofie sytuacja się powtarza.

„Pokochasz Kraj i Klimat"?
Brak na tę czelność słów.
„Pokochasz Kraj i Klimat"?
Brak na tę czelność słów.
Wokoło pustka, zima
i ujadanie psów.
Nad głową eter, zima,
i chirurgiczny nów.

Zimowy krajobraz, dość zwyczajny jak na tę porę roku, nabiera we fragmencie wyodrębnionym kursywą nowego zabarwienia. To już nie „pustka" (w miarę neutralna znaczeniowo), ale „eter", który znów można rozumieć dwojako: „przestworze" – na co wskazywałaby wcześniejsza „pustka", albo „silny narkotyk i środek znieczulający", co z kolei kojarzy się z „chirurgicznym nowiem", który zastąpił wcześniejsze „ujadanie psów". „Eter" i „chirurgiczny nów" (skalpel) wywołują dalej skojarzenia z salą operacyjną i zagrożeniem życia, a w takim kontekście i „zwyczajna" zima nabiera grozy. W kolejnych strofach zagrożenie i determinacja zostają pogłębione. Czytamy: *„powietrze może świeże, / lecz jest w nim mróz i mus"*. Zaś z ostatnich wersów dowiadujemy się, że mróz, który zaciśnie bohaterowi zęby i *nie wpuści tchu do ust*, to śmierć – co wynika z kontekstu. Tak więc cała, z przymrużeniem oka traktowana, scena z Gościem i Gospodarzem w roli głównej, okazuje się grą o życie – grą prowadzoną całkiem serio.
Kursywa tworzy jakby drugie dno wiersza. Można ją też odczytać jako „głos" komentujący. Powstaje wtedy dialog między dwiema postaciami: pierwszą – opisującą świat zewnętrzny (druk normalny) i drugą –

komentującą opisaną sytuację, ale komentującą jednostronnie, z wyraźnym nastawieniem ujemnym. Kto wypowiada teksty pisane kursywą? Bohater? Być może, ale jeśli nawet, to jest to jego inny głos (ujawniający zło? zwątpienie? brak nadziei?). To w ten drugi głos wpisana jest postawa egzystencjalnego wątpienia.

Pierwszy wiersz mówi o rozwianych złudzeniach człowieka. Drugi kontynuuje rozpoczęty temat. Zaczyna się od prozaicznego obrazka:

Anteny między kominami,
żółtego dymu pierwszy haust:
te dachy, świty nie za nami –
są wciąż przed nami, wewnątrz nas.

To już krajobraz przetworzony przez cywilizację. Ale nadal miejsce mało przyjemne. Jako przeciwwaga pojawia się „tropikalny rejs". W jakimś sensie powracają więc „widoczki palm i mórz" z pieśni I. Okazuje się jednak, że nawet atrakcyjny rejs „najbielszym transatlantykiem", nie jest w stanie wymazać z pamięci bohatera „grudniowo zadymionych miejsc". Bohater zaś, to w dalszym ciągu jakieś zbiorowe „my".

Oceaniczne bryzy, wiejcie;
nam nawet w snach
zapiera dech
zbyt dobrze znane dawne miejsce
i żółty dym, i czarny śnieg.

Z przytoczonych fragmentów przebija smutek człowieka, ale i pogodzenie się z losem. Człowiek wie już, że marzenia a rzeczywistość to dwie różne rzeczy. Ostatnia strofa pisana jest kursywą. Stanowi niby powtórzenie strofy cytowanej, ale znów jest to powtórzenie przewrotne:

Oceaniczne bryzy wiejcie:
w nas nawet w snach
zamiera dech:
zbyt dobrze znamy swoje miejsce
zbyt dobrze znamy swoje miejsce
i żółtozęby jego śmiech.

Widzimy, jak pogodzenie się z losem zamienia się w skargę i rezygnację. Znów mowa o determinacji życia, a zamierający w człowieku dech i śmiech „żółtozęby" nieuchronnie kojarzą się ze śmiercią.

Stracone złudzenia i rezygnacja prowadzą człowieka ku wątpieniu. O tym też mowa w pieśni III. Wątpienie, które się tu pojawia, dotyczy rzeczywistości metafizycznej. Człowiek zaczyna powątpiewać w istnienie innego, niż „ten jeden, ten widzialny,/ ten tymczasowy świat". Przychodzi mu na myśl, że

[...] może wzrost nad ziemię
na metr z czymś lub sześć stóp –
to już wniebowstąpienie?
Dopiero *po nim* – grób?

I może *tym* niebiosom
przez siedemdziesiąt zim
zamilkłym z zimna głosem
śpiewamy dźwięczny hymn,
śpiewamy, wdzięczni, hymn?

Być może życie człowieka, ograniczone czasem i przestrzenią, zamknięte w śmiertelne ciało, to wszystko co mamy – mówi bohater. Zaś drugi głos dodaje:

I może słowo „los"
w wersyfikacji zim
tak z „lodem" jak i z „mrozem"
poprawny tworzy rym,
dokładny tworzy rym?

Próbuje w ten sposób powiązać „los" człowieka z „zimą" – czyli, posługując się metaforą Barańczaka – krajobrazem „lodowcowych stref", i tym samym przekreśla marzenia o innym krajobrazie.
Wątpiący człowiek posuwa się dalej w swoim rozumowaniu. W pieśni IV do akcji wkracza Sąd.

Pęsetką wiecznych lodów
ścisnąwszy glob z dwu stron,
na ów rzeczowy dowód
rzeczowo patrzy Sąd;

Rozpoczyna się więc „rzeczowe" badanie i śledztwo w sprawie winnego, o którym była już mowa w pieśni I. Szybko dowiadujemy się, że „nie chodzi w tej rozprawie / o zbrodnię, ale / o drobny błąd". Nie potrzeba więc odwoływać się do najwyższych instancji, a znany nam głos

podpowiada, że *„doraźny nawet Sąd / ustali, kto w tej sprawie / niechcący, ale / popełnił błąd"*. Tym razem więc, człowiek zaczyna podważać wiarę w ideały i autorytety. Zaś dotychczasowy dialog przekształca się w zgodny dwugłos.

Kto przyjął, że niezmienny
miał zostać pierwszy plan:
błogości wśród zieleni
i szumu morskich pian?
Pogodny szum zieleni!
Łagodność morskich pian!
Jesteśmy wręcz zdumieni:
był kiedyś taki plan?

Nie Ostateczny wcale –
wystarczy zdrowy sąd,
by zwęszyć w ideale
przesłanki błędnej swąd;
kto przyjął arbitralnie,
że lodowaty prąd
omijać będzie stale
nasz obiecany ląd?

Tekst aż nadto podsuwa domysł, że nie chodzi tu o podważenie ludzkich marzeń, ale o coś więcej – o podważenie zasad przyjmowanych dotąd za niezmienne, teologicznych zasad dotyczących powstania świata, boskich planów. Odwołania do teologii znajdziemy w takich określeniach, jak: „pierwszy plan", „Ostateczny sąd", „ląd obiecany", a w obrazie „błogości wśród zieleni i szumu morskich pian" domyślamy się Raju. Może tu też chodzić o podważenie filozoficznej utopii raju – raju na ziemi. Jakkolwiekby tego nie interpretować, to niewątpliwe pozostaje, iż dotychczasowe autorytety i ideały uległy podważeniu. Zwycięża subiektywizm i powierzchowność w ocenach. Tylko to jest prawdopodobne, co empirycznie i rozumowo sprawdzalne, a ponieważ w sprawie, o której mowa, niewiele da się „rzeczowo" orzec, więc pozostają tylko wątpienia i kwestionowanie obrazu świata. Tak oto w czterech pierwszych pieśniach zarysował Barańczak egzystencjalną sytuację człowieka i zaznaczył także kierunek ewolucji pewnej postawy wobec świata, który można by krótko scharakteryzować w ten sposób: od rozwianych złudzeń, poprzez wątpienie, do zakwestionowania najwyższych prawd.

Do tej pory obraz świata rysował się dwoiście, z wyraźnym pęknięciem między marzeniami a rzeczywistością. Z jednej strony „widoczki palm i mórz", z drugiej „krajobraz lodowcowych stref" – Raj i Ziemia Ulro (ziemia wygnania). Jeden i drugi obraz epatuje kiczem. W obrazowaniu dostrzec można przejawy mentalności współczesnego człowieka: niechęć do podejmowania wysiłku (cywilizacja komercyjna, nastawiona na konsumpcjonizm), uleganie reklamom (z reklam wzięty został obraz Raju), a także trywializowanie śmierci (obraz śmierci, z jakim zetknęliśmy się w analizowanych wierszach, jest niepoważny – jak z horrorów, komiksów, kryminałów). Obraz świata, jaki w efekcie otrzymujemy, jest obrazem zaczerpniętym z *pop*kultury i można go właściwie nazwać światem obrazów. Znajdziemy tu odniesienia do literatury brukowej, filmów, reklam, a więc tego wszystkiego, czym karmią nas na co dzień *massmedia*. Podobnie jak obraz, kiczowy jest tworzony w wierszach nastrój grozy rodem z thillera, czy dreszczyk emocji znany z kryminałów. Sam bohater kreowany jest na współczesnego turystę (grupę turystów) z bedekerem w ręce, rozczarowanego i zdegustowanego zastaną rzeczywistością. Bardzo łatwo dać się zwieść Autorowi, gdy wciągnie nas gra słowna, kalambury, sprawne żonglowanie utartymi frazeologizmami czy przysłowiami. Czytając *Podróż zimową* odnosi się podobne wrażenie jak podczas oglądania filmów Greenawaya (np. *Wyliczanki*). Konwencja gry, przyjęta przez Autora, wciąga w pułapkę. Można powiedzieć, że stosując grę z formą Barańczak demaskuje współczesny świat. Gra prowadzona jest na wielu płaszczyznach i dotyczy świata przedstawionego, tworzonego nastroju oraz języka. Kursywa, która pojawia się nieodmiennie w każdym wierszu (poza jednym wyjątkiem – pieśnią V, o której za chwilę), ma za zadanie prowokować, zmuszać czytelnika do myślenia swoją graficzną innością. Tekst pisany kursywą wprowadza zamieszanie w opisywany obraz świata, to on przede wszystkim jest nośnikiem ironii w wierszach.

Pieśń V stanowi swoiste *interludium* w dotychczasowym przedstawieniu. Ujęta w cudzysłów, cała jest cytatem. To jedyny w tomie tekst będący tłumaczeniem wiersza Müllera. Posługując się cytatem literackim Barańczak wprowadza tradycję romantyczną i właściwe tej tradycji obrazowanie, a także romantycznego bohatera. Obraz świata nadal jest podwójny – Raj, który został gdzieś daleko, przeniesiony w dziedzinę snów i krajobraz zimowy dotkliwie realny: „Kąśliwy wiatr zimowy

/ przenika mnie jak nóż". Romantyczny bohater idzie, podobnie jak współczesny turysta, „w pustkę zimy, / w zawieję, mróz i mrok", niosąc w sobie wspomnienie Raju. Na tym jednak podobieństwa się kończą. Jeśli uważniej przyjrzeć się pieśni V, to można dostrzec w niej zwierciadlane, a więc odwrotne odbicie sytuacji przedstawionej w pieśni II. Bohater romantyczny idąc w zimę niesie w sobie wspomnienie Raju i tęsknotę za nim, zaś współczesny turysta wyruszając w rejs transatlantykiem nie mógł się uwolnić od wspomnienia krajobrazu zimowego. Bohater romantyczny jest konsekwentny w swojej podróży i podąża w raz obranym przez siebie kierunku. Zima i mrok stanowią dlań wyzwanie.

Kąśliwy wiatr zimowy
przenika mnie jak nóż,
porywa czapkę z głowy –
lecz nie zawrócę już.

Wiersz przypomina znaną już prawdę o rozdarciu człowieka między marzeniami a rzeczywistością. Z tym, że dla romantyka „to, co jest", stanowiło wyzwanie. A czym jest ono dla bohatera naszych czasów? Z analizowanych pieśni (od I do IV) wynika bezsilność, zagubienie, utyskiwanie na los i zbytnie zapatrzenie w siebie.
Cudzysłów przypomina, że pieśń V jest cytatem wyjętym z literatury, a więc wszystko, o czym tu mowa, stanowi kreację czyjejś wyobraźni. Obraz Raju i w tym wierszu jest „nieprawdziwy". Współczesny bohater postrzega Raj tak, jak podpowiada mu to wyobraźnia ukształtowana na *mass-mediach*. Bohater romantyczny natomiast Raj kreuje na Arkadię – obraz znany z tradycji literackiej jeszcze przedromantycznej (uznany przez romantyków za, dziś powiedzielibyśmy, kiczowy).

U wrót, gdzie chłodna studnia
i starej lipy cień,
w upalne popołudnia
niejeden śniłem sen.

Niejedno czułe słowo
w lipowym ciałem pniu;
i tęsknię wciąż na nowo
do cienia i do snu.

Sentymentalny obraz Arkadii pokrywa się więc w jakimś stopniu z dzisiejszym wyobrażeniem Raju. Obydwa są fałszywe, to znaczy zatrzymują się na powierzchni – ładnych obrazkach.

Pieśń VI przynosi pewne zmiany – zmianę w zimowej scenerii oraz zmianę podmiotu. Zamiast śniegu, do którego już przywykliśmy, pojawia się w zimowym krajobrazie woda.

Spod okładu arktycznego
spływa gorączkowy pot.
Rzecz nie bardzo w stylu śniegu,
jego zwykłych szkód i psot –
stylu raczej cool *niż* hot.

Zima wprawdzie zmienia swoje *emploi*, jednak nadal stanowi zagrożenie, bo jeśli nie „mróz wieczny ściśnie gardła", to „morze sięga ust", a tekst kursywą dodaje: „*Nawet gorzej: wsiąka w mózg*". Ironia, obecna w wierszu, i obraz wody „wsiąkającej w mózg" wskazują jednoznacznie na destrukcję. I znów, jak w poprzednich pieśniach, powraca dyskurs między tekstem „głównym" a kursywą, która komentuje świat w sobie właściwy sposób.

Śniegu, co się z tobą dzieje?
Nowy adres, imię, stan?
Nasze dymy, nasze spraye:
przez te fraszki – tyle zmian?
Jest w tym jakiś skryty plan.

O destrukcję krajobrazu posądzony zostaje sam człowiek. Jednak nie jest to do końca jasne. Powraca otoczka tajemniczości wokół opisywanej sytuacji. W pieśni IV pojawiła się „nie całkiem widoczna dłoń", która ujęła glob, teraz mowa o „jakimś skrytym planie". Zwiększa to poczucie zagrożenia i niepewności, ale także tworzy aurę sensacji.
W ostatniej strofie Barańczak wprowadza pojedynczego bohatera, zamieniając „my" na „ja".

Czy to strach przed losem świadka,
co zbyt wiele widział zim?
Czy jak ja, chcesz tylko świata,
który innym jest niż tym?
Lub innego siebie w nim?

Pytanie o formę istnienia „śniegu" dotyczy także samego pytającego. Jest równoznaczne z pytaniem o sytuację egzystencjalną bohatera: zmienić świat na inny? czy zmienić siebie pozostając w niezmienionym świecie (być może zmiana świata jest niemożliwa)? Propozycję tej drugiej, wewnętrznej, zmiany podsuwa kursywa. Znamienne, że to ważne pytanie stawia nie „tłumek turystów", ale indywidualne, myślące „ja". To „ja", jak okaże się w dalszych częściach *Podróży*, jest przedstawicielem „my", wyłoniło się z podmiotu zbiorowego, jednak podąża swoją drogą, pragnie zmiany, szuka na własną rękę i wyraźnie dystansuje się wobec otaczającego świata. Ale, co ważne, nie zapomina o tym, skąd się wywodzi, czasem zabiera głos mówiąc w imieniu „my". W jakimś sensie owo „ja" podobne jest do romantycznego bohatera.
Demaskacja fałszywych „mitów" ma swój dalszy ciąg w pieśni VII, gdzie powraca aura sensacji, pojawia się Wielki Fałszerz jako kontynuacja wątku kryminalnego z tajemniczą dłonią, skrytym planem i tropieniem winnego. W końcowych partiach pieśni historyjkę o Wielkim Fałszerzu nazywa się „bajką", „bajdą". Pojawia się też zwrot „ty", skierowany w stronę jednego z tłumu człowieka współczesnego? bohatera? czytelnika?

Masz chęć – to wierz tej bajdzie,
bo trudniej znosić myśl,
że ktoś na łez otarcie
dał Wszystko nam – i Nic,
dał Wszystko nam – i Nic,
dał Wszystko nam – i Nic.

„Wszystko" i „Nic" pisane dużą literą wskazują na ostateczne i najogólniejsze kategorie ontologiczne: byt i niebyt (nicość) i w tym sensie odwołują się do metafizyki. Ale co to znaczy dać „wszystko i nic"? Tak naprawdę zwrot ten jest pusty znaczeniowo. To wielkie słowa, które wykluczają się wzajemnie, ale także mogą się równoważyć. „Wszystko i Nic" określa rzeczywistość metafizyczną w tym sensie, że jest reprezentantem (obietnicą) czegoś nieokreślonego, czego nie da się zamienić na obrazki, bajki, mity, czego człowiek nie jest w stanie pojąć, ani sobie wyobrazić. Wyobraźnia ludzka potrzebuje symboli, obrazów, konkretów, gubi się w kategoriach ogólnych, abstrakcjach. Wyzwanie postawione w pieśni VII jest wyzwaniem, które dotyczy nie tylko świata XX wieku, ale w ogóle wyobraźni człowieka, karmiącej się obrazami i stereotypami. I na dobrą sprawę jest to wyzwanie przekraczające ludzką

możliwość. Zostało ono wyodrębnione z tekstu kursywą. Kursywa więc wybija bohatera i czytelnika ze stanu dobrego samopoczucia, w który to stan mogliby przypadkowo popaść.

Dwugłosowy dyskurs toczy się dalej. W pieśni VIII przybiera na sile. Kursywa zachęca do innej, niż prezentowana w „tekście głównym", postawy. W dalszym ciągu poruszana jest sprawa mitów. Głos realisty („tekst główny") ocenia sytuację człowieka w świecie w rzeczowy, wyważony sposób, wyznaczając bohaterowi minimalne cele.

Gdy grunt się pali pod nogami,
przypadkiem spłonąć może most;
to, że palimy mosty sami –
to dość typowy mit *ex post*.

To, że *za* nami tylko płoną,
to drugi pospolity błąd:
uchodźcy wiedzą to, gdy toną,
na długość wiosła mając ląd.
[...]

Przykrości takich rozczarowań
unika ten, kto spuszcza wzrok
i stara się go skoncentrować
na bucie stawiającym krok.

Spojrzenie naprzód nic nie daje,
podobnie jak spojrzenie wstecz:
w dwa ognie biorą nas dwa raje,
dwóch mostów płomienisty miecz.
[...]

Z minionej chwili wypędzeni,
nie chciani w tej, co czeka nas,
nie zaginiemy choć w przestrzeni,
bo ją do zera streszcza czas.
[...]

Realista namawia do zajęcia się swoimi sprawami, wykorzystywania w pełni chwili teraźniejszej, bez zbędnych i niebezpiecznych dla człowieka mrzonek o raju przyszłości, czy też rozpamiętywania utraconego raju. Daje w ten sposób prostą receptę na szczęście, jaką dziś dać może ten, kto realnie ocenia możliwości, a wszelkie działanie opiera na eko-

nomicznych kalkulacjach. Kursywa natomiast podsuwa bohaterowi co innego.

Posiedli wiedzę niezgłębioną
ci, których nie chce stały ląd.

[...]
Z tych dwóch miotaczy nie przestaje
podwójny płomień ku nam biec.

[...]
Ta jedna korzyść: że w przestrzeni
streszczonej w teraźniejszy czas
możemy kroczyć nie zgubieni,
choć zguba może czeka nas.
Możemy kroczyć nie zgubieni,
choć zguba pewnie czeka nas,
choć zguba pewna czeka nas.

Tekst nakłania do odrzucenia recepty na szczęście, jaką proponował realista. Kursywa namawia do podjęcia ryzyka podróży kusząc „wiedzą niezgłębioną" bohatera i uświadamiając mu, że nie da się zerwać z marzeniami. Zakwestionowaniu podlega także „korzyść" ze skoncentrowania się na teraźniejszości. Ostatnie wersy zawierają przestrogę przed przyjęciem takiej postawy. Gdy tekst pisany kursywą czytać jako wewnętrzny głos bohatera, to otrzymujemy obraz człowieka rozdartego między „porządkiem rozumu" a „porywem serca". Pieśń VIII nie odkrywa żadnych nowych prawd, ale, po raz któryś z kolei w literaturze, daje wizerunek człowieka niepokornego, który nie potrafi prosto zgodzić się na zastaną rzeczywistość – wizerunek artysty. Łatwo także dostrzeżemy, że zmieniła się tonacja pieśni. Zniknął ironiczno-żartobliwo-groteskowy obraz świata, a wraz z nim „tłumek turystów" i, mimo zachowanej liczby mnogiej podmiotu, czujemy, że bohater się zmienił, gdyż zmieniło się jego podejście do świata, tak jakby jeden indywidualny głos przemawiał w imieniu wielu.

W pieśni IX kursywa (głos wewnętrzny) dalej namawia bohatera do podróży. Jest wieczór. Wyłączony telewizor (współczesny symbol świata) przestaje wreszcie kreować rzeczywistość, następuje jakiś moment lekkości, ciszy, spokoju. Na ekranie telewizora pojawia się iskra – sygnał, że ekran gaśnie. Iskra nabiera jednak symbolicznego znaczenia: „błędny ognik? czy latarnia / mędrca, który tropi nas?". Autor nie

pozwala zapomnieć, że poruszamy się po terenie literatury (świata sztucznego) – znów mamy nieprawdopodobną sytuację rodem z baśni? *z science fiction*? Bohater staje przed trudnym wyborem:

Ruszyć za ognikiem w bagna?
Czy poczekać, aż sam mrok
da nam poznać, czym jest prawda,
co za nami szła krok w krok?

Kursywa zaś dodaje:

Ta najprostsza o nas prawda:
jeśli ktoś ją zna, to mrok.

Co to znaczy? Rozróżnienie między „światłem rozumu" a „mrokiem wiary"? To chyba za dużo. Bezsprzecznie chodzi tu o poszukiwanie drogi, która mogłaby doprowadzić bohatera do prawdy – prawdy o sobie samym, co dookreśla kursywa. Drogi dojścia są dwie, jak dowiadujemy się z wiersza: dać się zwieść błędnemu ognikowi (iskrze telewizora) i utonąć w bagnach, lub cierpliwie czekać, „aż sam mrok" przybliży prawdę. Droga do prawdy zwykle wiedzie przez mrok, tu jednak okazuje się, że nie tyle idąc przez mrok dojdziemy do prawdy, ile prawda jest w samym mroku, a to nie to samo.
Bohater rusza w podróż (pieśń X). Siada za kierownicą samochodu i jedzie w mrok. Świat, który obserwuje, jest światem zza szyby, lub światem odbitym w lusterku. Zarówno szyba jak i lustro sugerują dystans bohatera wobec otoczenia. Jego dotyczy tylko pęd, ruch do przodu po paśmie szosy. Po drodze spotyka drugiego kierowcę, który jednak nie jedzie, lecz stoi na poboczu, odwrócony tyłem. Wkrótce okazuje się, że to ignorant, profan nieczuły na otaczającą ciszę i ukrytą w niej tajemnicę. W wierszu, w sposób szczególny, eksponowana jest cielesność.

Zastyga na poboczu dodge
i cielska jego przyczep.
Przez chwilę parujący mocz
dziurawi śnieg i ciszę.
[...]
Kierowca obolały krzyż
masuje lewą dłonią.

Dla kontrastu pojawiają się cytaty z *Dziewczyny* Leśmiana, które przeplatają się z opisaną sytuacją.

„I była zgroza nagłych cisz..." –
te słowa wciąż mnie gonią.
Kierowca obolały krzyż
masuje lewą dłonią.

[...]
„A ty z tej próżni czemu drwisz..."
W lusterku widzę jeszcze,
jak biel powracających cisz
nasiąka wczesnym zmierzchem,
[...]

Cytaty z Leśmiana – poety-metafizyka, uwznioślają ciszę, to już nie jakaś cisza, ale „metafizyczna próżnia", o której kierowca stojący na poboczu nawet nie ma pojęcia. Dla bohatera cisza i mrok są czymś niezwykłym, kryją tajemnicę. Człowiek z pobocza ignoruje mistykę ciszy. Między dwoma kierowcami nie ma porozumienia. Uwypukla to także zróżnicowanie przestrzenne – bohater jedzie szosą (jest na drodze), kierowca *dodge'a* stoi na poboczu, do tego odwrócony jest tyłem. W pieśni X kursywa współbrzmi z „tekstem głównym". Dokładnie jak echo powtarza ostatnie wersy każdej ze strof.

W pieśni XI, już po raz drugi w *Podróży*, pojawia się śmierć. Poprzednio jej obraz był groteskowy, tym razem jest to śmierć oswojona przez telewizję – śmierć daleka, która nas bezpośrednio nie dotyczy.

„Co z tego, że wojna gdzieś trwa?
To bestia wykańcza bestię,
bo tylko to umie i zna,
bo tylko to umie i zna."

Telewizyjny obraz mordu łagodzony jest „uśmiechem prezentera" i tuszowany przejściem do „nowin ze świata rozrywki". W tym miszmaszu – „torcie doniesień", zagubiona zostaje groza śmierci, a zło zbagatelizowane. Bohater, w pierwszej i czwartej strofie, powtarza schemat myślenia ogółu – autor bierze te fragmenty w cudzysłów. W strofie drugiej i piątej myślenie bohatera zostaje zindywidualizowane. Okazuje się, że zło, dalekie, jest bliskie i każdy z nas może być zarówno zabitym jak i zabójcą – te z kolei fragmenty uwypukla kursywa.

Śmierć pojawia się jeszcze raz, w pieśni XIII, i dotyczy już bezpośrednio bohatera. Staje się realnym zagrożeniem i wielką niewiadomą. Jest to najbardziej ironiczny wiersz w całej *Podróży*. Ale ironia świadczy chyba najlepiej o grozie śmierci.

Mam wziąć pigułkę? wysłać czek?
Obalić Zło? wynaleźć lek
na śmierć?
na śmierć?

O upływającym czasie przypomina bohaterowi bezduszny, elektroniczny zegarek. Jego poprzednikom o tym samym przypominał zegarek mechaniczny, zegar z wahadłem, klepsydra. Jedno jest pewne, że wobec śmierci człowiek staje bezradny i jest śmieszny ze swoją codzienną drobiazgowością oraz ambicjami i marzeniami. Pozostaje lęk przed wielką niewiadomą.

Czy szept, czy wagnerowski głos
ma śmierć,
ma śmierć?
I czy do powiedzenia coś
ma śmierć,
ma śmierć?

Inny charakter ma pieśń XII. Koncept tego wiersza oparty jest na słowie „śnieg". Śnieg, jak na krajobraz zimowy przystało, pojawia się co jakiś czas w *Podróży*. Zwykle stanowi powód do narzekań, rzadko kiedy jest biały, najczęściej brudny – żółty, czarny, zmieszany z solą. Tak, jakby człowiek nie potrafił znieść bieli śniegu. Bieli, która kojarzy się z prostotą i niewinnością. Dopiero w pieśni XII „śnieg" nabiera takiego symbolicznego znaczenia. Nazwany zostaje „aniołem", co prawda upadłym, lecz kontekst wiersza bierze w nawias interpretację biblijną – Upadły Anioł – Szatan. Wprawdzie „śnieg" – „upadły anioł", wywołuje takie uczucia jak mściwość, jest czymś, co komplikuje świat, ale tak właśnie jego obecność interpretują ludzie – „turyści" ze straconymi złudzeniami, myślący „logicznie" i pragmatycy. Zima wyraźnie przeszkadza i irytuje człowieka. Biel śniegu, mróz – kojarzony z trudem, wysiłkiem, w żaden sposób nie przystaje do świata z reklam, telewizji, ideału szczęśliwego, bo łatwego życia.

Ach, pragmatyczne cele
zmieszane pół na pół
z mściwością, gdy, aniele,
na twoje rany
sypiemy sól!

Powoli zaczynamy odnajdywać ścieżkę w gęstym lesie formy Barańczaka. Z wiersza na wiersz intencje Autora stają się coraz wyraźniejsze. W pieśni XIV Barańczak demaskuje język, jakim posługuje się człowiek opisując świat.

Przenośnia, ten żelazny chwyt
lirycznych kombinerek,
popełnia, fakt spłaszczając w mit,
nadużyć cały szereg:
pół gaf, a pół usterek.

Ten, kto jak nasz bohater, szuka prawdy, nie odnajdzie jej w słowach. Metafora, mit, dają tylko przybliżone pojęcie o świecie. Język fałszuje rzeczywistość, wciąga w pułapkę. Autor ostrzega przed zbytnią łatwowiernością. Pieśń XIV, jak ją odbieram, stanowi jeden z kluczy do *Podróży zimowej*. Rozdwojenie między „papierowym" a rzeczywistym światem, między światem łatwych rozwiązań a trudnych wyborów, które stanowi kanwę tomu, o czym powoli się przekonujemy, to rozdwojenie widoczne jest w strofie trzeciej analizowanej pieśni.

Nasz styl ma dla najmniejszej z krzywd
łzę hiperboli słoną,
gdy ziemia – tylko śniegu skrzyp
pod butem czy oponą,
pod butem czy oponą.

Sens tych słów łączy się z wypowiedzią bohatera w pieśni XVII: „*To, co naprawdę należy mi się – / nie, tego nikt nie utrwali w micie*". Sam wiersz ujawnia, chciałoby się rzec, „gorzką prawdę" o człowieku. Bohater, który, tym razem leci samolotem nad miastem, ma pragnienie zajrzeć w myśli i życie śpiących tam ludzi. Szybko jednak wycofuje się z niego, gdyż wie, co by znalazł:

sam siebie bym musiał zranić –
naocznym
widokiem

tych małych i miałkich marzeń.
ciepławych zachwytów,
niemrawych porywów
i mdłych przerażeń.
W każdym ze śpiących byłbym widział
siebie samego, swój udział i przydział,
[...]

Oto wizerunek ludzi współczesnych, z którymi identyfikuje się także bohater. Jednak choć wiemy o nim, że jest jednym z „tłumu turystów", wiemy również, że podróżuje na własną rękę. Jest bacznym obserwatorem, nie daje się zwieść pozorom. A w pieśni XV stawia ziemi poważną diagnozę. Odrzutowiec – wytwór cywilizacji, duże osiągnięcie myśli technicznej człowieka, ze stanowczością i nonszalancją brakarza przekreśla niebo (Raj). Bohater staje w obronie nieba, uświadamiając ziemi (cywilizacji) jej marność wobec „wieczności nieb" i rzuca jej niejako w twarz:

Gdy za odrzut uznał Raj
brakarz-odrzutowiec –
krechę sama sobie daj,
konsekwencji dowiedź.

Skreśl się sama, moment trwaj:
biała, prosta spowiedź.

Czy *Podróż zimowa* przekazuje pesymistyczną wizję świata? Wydaje się, że nie. Stara się, uciekając przed uproszczeniem, pokazać prawdę o człowieku. Stąd ścierające się różne punkty widzenia, jakie można zauważyć w wierszach. Prawda jest trudna do ukazania (właściwie niemożliwa), leży gdzieś pomiędzy „papierowym" światem (mówiąc „papierowy" mam na myśli świat opisywany przez człowieka – „pseudonimowany") a światem rzeczywistym – autonomicznym, obiektywnym (jak u Miłosza – ahumanistycznym). Człowiek i otaczający go świat nie są wieczne. Podlegają działaniu czasu – rytm idącego zegarka i rytm pór roku przypomina o nieuchronnym zbliżaniu się zimy i śmierci, jak w pieśni XVI:

Pierwszy liściu wirujący –
zdołasz ziemi tknąć, nim ktoś świat ocalić zdąży
raz,
raz,
choć raz zaklęciem „Bądź",
[...]

Człowiek ograniczony jest także przestrzenią (w pieśni III – „wzrost nad ziemię / na metr z czymś lub sześć stóp" i „siedemdziesiąt zim" stanowią najprostszą, lecz jednostronną, tylko z biologicznego punktu widzenia możliwą definicję człowieka). Dopiero perspektywa metafizyczna daje pełniejszy obraz człowieka. Perspektywa metafizyczna, czyli możliwość wykroczenia poza swoją cielesność i czasowość. Wprawdzie „wiosny, lata i jesienie / też nadchodzą, oprócz zim", jednak to właśnie w krajobrazie zimowym „gdy zawieja / zawyje mrozem w twarz" bohater odnajduje nadzieję.

Te chwile na przystanku,
trwające cały wiek,
te dni, gdy o poranku
nic tylko mrok i śnieg –

to nie zerwany kontrakt;
to raczej – w zdaniach zim
udostępniany kontakt,
udostępniany kontakt
z Czymś Więcej, czyli z Nim.

Pieśń XVIII wskazuje na ważną, jak się zdaje, dla Barańczaka sprawę – rozpoznania głosu Boga. W *Podróży* to człowiek mówi i mówi bardzo dużo, ale chwilami mówi także świat. Jego głos jest słabo słyszalny w zgiełku ludzkiej mowy. Widać jednak, że bohater stara się nauczyć słuchania i rozumienia „mowy" świata. Jego stosunek do „zimy" zmienia się. Na początku traktowana jako przymus, teraz przywraca nadzieję. Zwraca uwagę także konsekwencja „zimy" wobec szarpaniny bohatera. Z wiersza na wiersz bohater dojrzewa, choć ogarnie go jeszcze szalony pęd podróży i chęć buntu.
W pieśni XIX daje się ponieść w mrok, ogarnięty szalonym pędem samochodu. Za przewodników ma „błędny blask" tablicy rozdzielczej i „bratni głos" *disc-jockeya*. Nieprzytomny pęd *„po lodzie szos, przez noc bez gwiazd"* zostaje zatrzymany przez czerwone światło na skrzyżowaniu. Tu bohater spotyka drugą postać na trasie swojej podróży. Znów jest to kierowca – kobieta, którą również zatrzymało czerwone światło. Tym razem jednak bohater może dostrzec profil napotkanej osoby i nawiązać z nią milczący dialog.

Znakiem podporządkowania
dając się na chwilę spiąć,
dwa milczymy tylko zdania:
„A więc jesteś? No to bądź."

Wiersz, podobnie jak całą *Podróż zimową*, można czytać jako metaforę ludzkiego życia. Droga, podróż, podróżny w naszej kulturze od dawna związane są z figuratywnym przedstawianiem życia. Wędrowiec Barańczaka to człowiek, który, w gmatwaninie otaczającej go rzeczywistości, szuka sensu świata i życia, który próbuje rozpoznać własne istnienie. Bohater stara się przekroczyć beznadziejność „bycia ku śmierci", gdy przywraca życiu perspektywę metafizyczną. Podróżny napotyka innych podróżnych na swojej drodze. W ten sposób rozpoznaje własne istnienie. Może powiedzieć: „jestem inny, niż kierowca dodge'a", „jestem podobny do kierowcy hondy". Jednak każde istnienie jest nacechowane indywidualnością. W pieśni XX obydwoje, bohater i kobieta, podążają tą samą drogą – pędzą w mrok, ale każde z nich jedzie innym pasmem szosy, zamknięte we własnym samochodzie:

Za okienkiem bocznym hondy –
w drzwiach wciśnięty zamka spust,
[...]

W równoległych dwu otchłaniach,
odwracając znowu wzrok,
powracamy do spadania,
[...]
każde w swój osobny mrok.

„Spadanie w mrok" może zostać odczytane jako egzystencjalna sytuacja człowieka. Ale czy „mrok" jest tu figurą śmierci? Poprzednie stosowanie tego słowa, które niejednokrotnie pojawia się w *Podróży*, wskazywałoby raczej na jakąś tajemniczość, niepewność związaną z mrokiem (IX, X, XVII, XVIII). Jednakże „spadanie" nacechowane jest ujemnie. Być może wiąże się ono z sytuacją zarysowaną w pieśni XIX, gdzie, jak pamiętamy, podróż w mrok zostaje naznaczona szaleństwem – mrok jest jak topiel, w którą na oślep rzuca się bohater (odnajdujemy tu podobieństwo z sytuacją z pieśni V i Müllerowskim bohaterem). Z szaleństwa tego wyrywa bohatera czerwone światło, nakazując zatrzymanie. Na drodze więc pojawiają się czasem znaki, które wymuszają odpowiednie zachowania – ktoś (coś?) czuwa nad przebiegiem podróży.

Bohater obserwując świat zza szyby samochodu (samolotu), obserwuje innych ludzi, a także okolicę. Pieśń XXI daje przygnębiający opis

krajobrazu. To położony na poboczu szosy, po której porusza się bohater, śmietnik cywilizacji:

Cmentarze samochodów –
lasagne z rdzy i blach –
wysypisk miejskich odór,
samotnej szklarni dach,

druciane siatki działek –
gdzieś pies podnosi gwałt –
zarosłe sadzą hale
i dym żużlowych hałd,

W takim to krajobrazie możemy odnaleźć pewien znak, trudny do odczytania także dla bohatera: „czyjś, nie wiadomo czyj, / wznoszący się ku niebu / pastorał, kostur, kij" – symbol zagubionego *sacrum*? Symbol ten jednak zrośnięty jest z krajobrazem i dotyczy otaczającej bohatera cywilizacji, tak jak poprzednie obrazy z wcześniejszych pieśni (telewizor, odrzutowiec). Przypomina to Eliadowski obraz współczesnego świata. Symboliczny kostur wpleciony jest w krajobraz, ale i wyodrębniony z niego w sposób sztuczny, wzięty jest bowiem w „obwisły nawias kabla". Jego znaczenie pozostaje nieczytelne zarówno dla bohatera, jak i dla czytelnika, jak również dla transcendencji:

obwisły nawias kabla,
a w nim – dla chmur i cisz
strzeliście nieodgadła
wypowiedź w locie wzwyż,

W pieśni XXII bohater, znudzony monotonią zimy, chciałby się zbuntować przeciw swojej sytuacji i działaniu Opatrzności.

Coś nie bardzo pstry ten koń:
nie chcę Pańskiej łaski.

Śliskość lodu, śniegu chrzęst,
tuzinkowa zamieć:
sam poszukam plag i klęsk,
Twoje znam na pamięć.

Jednak ostatecznie do buntu nie dochodzi. Przetworzone przez Autora, znane przysłowie: „Łaska pańska na pstrym koniu jeździ", może suge-

rować, że jednak Bóg nie kieruje się kaprysami. Monotonia życia, o jakiej tu mowa, sprawia, iż człowiek nie zawsze potrafi wytrzymać „ciśnienie losu". Bóg w swoich zamierzeniach jest niezmienny, zaś niejako w naturze człowieka tkwi bunt. Opisana w pieśni XXI sytuacja przywodzi na myśl biblijną sytuację Hioba.

Zbliżamy się do końca podróży. Ostatnia strofa pieśni XXII jest najbardziej intymnym wyznaniem bohatera w całym tomie. Zwraca się on do Boga, przyjmując postawę psalmisty:

To już nie ogniowy chrzest,
pierwsze rozpoznanie:
czym ta pustka we mnie jest,
wiem od dawna, Panie.

Brzmi to jak spowiedź, gorzkie wyznanie, w którym jednak brak całkowitej pokory. Strofa ostatnia, pisana kursywą, zmienia dotychczasowy żartobliwy nastrój wiersza i wprowadza w nastrój pieśni XXIII, która z kolei jest pełną pokory modlitwą. Obejmuje w niej bohater wszystkich ludzi i ich świat, jaki został opisany w poprzednich dwudziestu dwóch pieśniach. Wiersz puentuje więc cały tom. Znajdziemy tu prośbę o wyrozumiałość i opiekę nad człowiekiem, skierowaną do Boga.

Gdy świeci nam neonów blask –
bądź wielkoduszny, nie szydź z nas.

Gdy zgiełkiem w nas głuszymy strach –
wiedz chociaż, co widzimy w snach.

Gdy płami nam nienawiść twarz –
przed lustrem postaw, spojrzeć każ.

Gdy nużą nas sprzeczności prawd,
od Uproszczenia umysł zbaw.

Gdy nie umiemy mówić wprost –
rozpoznaj nasz prawdziwy głos.

W modlitwie zgodnie współbrzmią obydwa głosy: „tekst główny" i kursywa. Powraca obraz świata, znany z poprzednich pieśni, a więc „neonów blask", strach głuszony zgiełkiem, nienawiść, znużenie „sprzecznością prawd", niedoskonałość mowy.

Puentująca wędrówkę bohatera modlitwa, jak i jego wcześniejsze próby wyrwania się z kręgu ograniczeń, krępujących naszą wyobraźnię, świadczą o potrzebie wyjścia poza „papierowy" świat, poza mamiące złudzenia, a równocześnie mówią o ludzkiej słabości i niedoskonałości.
Pieśń XXIV, zakończenie tomu, stanowi epilog przedstawionej w *Podróży zimowej* historii wędrowca. Następuje rozpoznanie bohatera, co jest czytelnym chwytem literackim – tak kończy się każda wędrówka (np. *Odyseja*). Bohater ujawnia swoją twarz czytelnikowi, ale rozpoznaje także samego siebie. Odnajdujemy w nim rysy samego Autora.

Więc to prawda, bracie w zwierciadlanym szkle?
Mam jakiegoś ciebie, masz jakiegoś mnie?

Obraz podróżnego z ostatniej pieśni, który jest odbiciem w lustrze witryny sklepowej, stanowi konsekwentne dopełnienie gry odbić i widoków zza szyby, powracających raz po raz w odbiorze świata widzianego oczami „głównego" bohatera. Motyw lustra, który pojawia się także w jednym z wezwań modlitwy, jest związany z całym tomem Barańczaka. I można by zaryzykować stwierdzenie, iż *Podróż zimowa* to, w pewnym sensie, zwierciadło współczesnego świata.

Kraków, wrzesień 1995

Adam Makowski

Papierowy Mahomet i inne figury niezdeterminowania

Kasi i Wiktorowi –
mieszkańcom Chamowa

Jak ten pomost
do zapasowych snów, ja wiem
że to na przejścia
z nieczynnych wind

ten korytarz cienki
wychodzi na Siekierki,
schody na Bródno,
do mnie trafić trudno nietrudno,
nie wiem, zależy od rozgarnięcia
jak przy fruwaniu,
a fruwanie jak pływanie,
ryba do Mahometa,
Mahomet do góry.[1]

---

[1] Korzystam z tekstu wiersza z wydania: M. Białoszewski *Utwory zebrane*, t. 7, Warszawa 1994, s. 47.

W ostatnich dwu linijkach wiersza na pierwszy rzut oka rozpoznajemy doskonale znane przysłowie mówiące, że skoro góra nie przyszła do Mahometa, to Mahomet przyszedł do góry (w wersji skróconej: jak nie góra do Mahometa, to Mahomet do góry). W zmodyfikowanej przez Białoszewskiego wersji składa się ono z czterech słów: „ryba", „do", „Mahomet", „góra". „Ryba" wypływa z wcześniejszych partii tekstu, streszcza się w niej szereg „rozgarnięcie – fruwanie – pływanie", a więc rozumienie porównane do nieokreślonego przemieszczania się w przestrzeni, o czym będzie jeszcze mowa. „Do" stanowi również nieokreśloną wskazówkę kierunku w przestrzeni, radykalna eliptyczność obu wersów puenty nie pozwala nawet domyślać się, co łączy rybę z Mahometem: płynie do niego? zwraca się? zbliża? Co innego ostatni wers: przeniesienie akcentu na relacje przestrzenne zmienia „górę" – rzecz, do której udaje się prorok z przysłowia – w „górę" – kierunek (stały związek frazeologiczny „do góry"). Choć zatem również nie wiemy, co właściwie robi Mahomet, wiemy przynajmniej, że odbywa się to ku górze.

Z przysłowiem o Mahomecie stało się coś dziwnego. Zmiana właściwie jednego elementu („ryba" zamiast „góra" w pierwszym wersie puenty) całkowicie zdekomponowała doskonale znaną całość, która nagle zaczęła żyć własnym życiem, zupełnie wymknęła się spod kontroli; można powiedzieć: wszystko w niej płynie. Ryba (z natury rzeczy) znajduje się na osi poziomej, Mahomet – na pionowej. W dodatku oboje znajdują się na zupełnie różnych, niestycznych polach semantycznych: „ryba" jest animizacją nieokreślonych wskazówek dotyczących rozumienia (rozgarnięcia), które jest jak fruwanie i pływanie, Mahomet zaś pochodzi z zupełnie innej bajki – nie jest to prorok, któremu objawiono *Koran*, ale Mahomet papierowy, przysłowiowy, byt czysto językowy. Czy tak różne istoty mogłyby się spotkać? Ich nieuchronnym losem jest milczące („ryba") rozminięcie.

W rezultacie niewinne przysłowie wypełnia się nieokreślonym znaczeniem, niesprowadzalnym do żadnej eksplikacji, staje się figurą niezdeterminowanego sensu, objawiającego w zwykłym powiedzeniu nieuchwytną wielość możliwości, które otwierają się w codziennej mowie. Sądzę, że docieramy tu do samego centrum twórczości Białoszewskiego.

Zacznijmy jednak od początku, a więc od tytułu. Jest on tak długi, że należałoby właściwie powiedzieć, iż wiersz składa się z dwóch wyod-

rębnionych graficznie części, z których jedną nazwałbym umownie „utworem", drugą zaś, z powodów, które za chwilę przedstawię, „instrukcją interpretacyjną".

Mamy zatem przedmiot artystyczny i instrukcję jego użycia. Przyjrzyjmy się najpierw instrukcji. Jest ona zbudowana na zasadzie porównania, które składa się z dwóch symetrycznych części: „pomost do zapasowych snów" oraz „przejścia z nieczynnych wind". Na temat „pomostu do zapasowych snów" powiem na razie jedynie, że z całą pewnością ma on charakter wysoce abstrakcyjny, nie dający się na pierwszy rzut oka bliżej zidentyfikować; „zapasowe sny" to z jednej strony sny, które się jeszcze nie śniły, znajdujące się w stanie potencjalności; z drugiej jednak strony można nimi w jakiejś mierze gospodarować, stanowią zapas do wykorzystania. „Przejścia z nieczynnych wind" są znacznie prostsze do odczytania; mamy tu znaną chyba każdemu mieszkańcowi większego miasta sytuację, kiedy zawodzą „techniczne udogodnienia" i trzeba na własnych nogach pokonywać kolejne piętra „mrówkowca". Rzeczownik „przejścia" może mieć w tym kontekście typowy dla Białoszewskiego charakter nazwy czynności „przechodzenia" (czy raczej „przechodzeń" – liczba mnoga). Istnieje także druga możliwość, komplementarna wobec pierwszej, sugerowana przez symetryczny rzeczownik „pomost" – „przejścia z nieczynnych wind" stanowiłyby wówczas określenie miejsca (typu „przejście dla pieszych").

Istotna jest retoryczna postać tytułu-instrukcji; to, co stanowi człon abstrakcyjny porównania – „pomost do zapasowych snów" – jest przedstawione jako coś doskonale znanego, co wystarczy jedynie pokazać ręką, czy też wydobyć z pamięci za pomocą zaimka wskazującego „ten". Człon realny porównania zostaje nam ujawniony później i niejako niechętnie: „ja wiem, że to na przejścia z nieczynnych wind". Poeta jakby kwitował fakt, że czytelnikom nie wystarczy stwierdzenie, że coś jest „jak ten pomost do zapasowych snów", bo nie posiadają jego wiedzy; reflektuje się więc i dodaje komentarz, który stanowi swego rodzaju świadectwo poczytalności, jakby mówił: nie sądźcie, że gadam od rzeczy, wiem, co mówię – będzie to w gruncie rzeczy wiersz „na przejścia z nieczynnych wind" (zwracam uwagę na sygnał literackości: archaizującą aluzję do tytułów typu: *Na Konrata*, *Na oczy królewny angielskiej*...; *nota bene* w pierwszym członie „instrukcji" także można się doszukać analogicznej aluzji literackiej, pobrzmiewającej charakterystycznym dla Konopnickiej patosem stylizacji ludowej (*Jak ten*

wiatr...). „Windy" stanowią tu jednak wyraźnie tylko pretekst, jedynie wywołują z pamięci „pomost do zapasowych snów".
Tytułowa instrukcja ustala zatem interpretacyjną marszrutę: wędrując po mrówkowcu z powodu nieczynnych wind, będziemy równocześnie poruszać się w zagadkowym świecie „zapasowych snów", do którego, niestety, nie dano nam (na razie przynajmniej) żadnego planu. Wiemy też, że to właśnie ów zagadkowy świat jest ważniejszy niż jego realny odpowiednik.
Radzi, nieradzi – ruszajmy więc za naszym przewodnikiem:

ten korytarz cienki
wychodzi na Siekierki,
schody na Bródno,

Powyższa rymowanka wyznacza topografię mrówkowca; czyni to w sposób dość nieoczekiwany, albowiem punkty orientacyjne znajdują się poza naszym mrówkowcem; można by je nazwać stronami miasta – warszawskie osiedla Bródno i Siekierki wyznaczają północ i południe (albo wschód i zachód) przestrzeni, w której się znaleźliśmy. Jest nią fragment Pragi Południe, warszawskiej dzielnicy, do której Białoszewski przeprowadził się w latach siedemdziesiątych (miejsce to zostało przez poetę ochrzczone w wierszach z okresu „po przeprowadzce" mianem „Chamowa"). Podróżując korytarzem i schodami kierujemy się kompasem Siekierek i Bródna. Jeżeli zaś poruszanie się po zamkniętym obiekcie wymaga kompasu, to znaleźliśmy się w labiryncie, a raczej w piramidzie, bo właśnie ona składa się z korytarzy i schodów. W każdym razie nie jest to przestrzeń znana, lecz obca; zepsute windy zmuszają nas do zejścia z utartego szlaku na *terra incognita*, gdzie wszystko wygląda tak samo, więc łatwo się zgubić.

do mnie trafić trudno nietrudno,
nie wiem, zależy od rozgarnięcia

– a zatem nasz przewodnik tu właśnie mieszka, to nie on potrzebuje wskazówek, przygotował je dla nas. To od naszego rozgarnięcia zależy, czy potrafimy z nich skorzystać. Przede wszystkim zauważmy więc, że nasz przewodnik – lokator piramidy, nie znajduje się jedynie na poziomie realnego świata przedstawionego. „Do mnie trafić" znaczy tu tyle, co „za mną trafić", a zwrot „trafić za kimś" ma przenośne znaczenie:

„podążać za czyimś mówieniem". Nie zapominajmy bowiem, że prowadzi nas cały czas właśnie mówienie przewodnika, który mieszka nie tylko w mrówkowcu-piramidzie, ale także, a raczej przede wszystkim, w słowach, które interpretujemy.
Jak zatem trafić po słowach za naszym przewodnikiem? „Trudno nietrudno"; wydaje się, że jest to moment zwrotny wiersza. W początkowej rymowance rządził niepodzielnie rym. To on niejako wymuszał stylistyczne nieporadności w rodzaju „korytarz cienki", aby w następnym wersie pasowały – zresztą także w sposób pozostawiający wiele do życzenia – Siekierki. (Gdyby korytarz był „wąski" zamiast Siekierek musiałyby się pojawić Powązki). Podobnie jak w rymowance, którą pamiętam ze szkoły podstawowej:

cienki
jak trzy łazienki
a gruby
jak trzy śruby.

W wersie czwartym rym zostaje zdetronizowany przez bezpośrednią interwencję mówiącego; nie pozwala on dalej prowadzić się rymowance, przerywa jej automatyzm, nie przyjmując ani wymuszonego rymem epitetu „trudno", ani jego negacji – „nietrudno" i dodaje: „nie wiem, zależy od rozgarnięcia". Na ile musimy być rozgarnięci? Jak trafić za naszym przewodnikiem, który – porzucając anegdotę o przejściach z nieczynnych wind – pozostawił nas samych sobie?

jak przy fruwaniu

– podpowiada przewodnik.
Cóż to za wskazówka? Mowa jest nie o „lataniu", ale o „fruwaniu"; człowiek może latać (na przykład samolotem), fruwa jednak tylko ptak. Niewiele informacji daje nam to porównanie, skoro nigdy nie fruwaliśmy. Możemy z niego wyabstrahować jedynie czysty ruch w przestrzeni, czysty, bo nie zakłócony pamięcią jakichkolwiek doznań, których natura nam poskąpiła, nie wyposażając nas w skrzydła. „A fruwanie jak pływanie" – znów to samo; człowiek co prawda – choć nie każdy – może pływać, ale pojawiająca się w ósmym wersie ryba niweczy nadzieje na „wczucie się" w sytuację pływania. Pozostaje ten sam pozbawiony znajomych doznań ruch, zmienia się jedynie ośrodek, w którym

ruch się dokonuje. Nie zapominajmy jednak, że poruszamy się wśród słów, a więc nie tylko tego, c o przedstawiają, ale także w j a k i s p o s ó b to się dzieje. Z przestrzeni mrówkowca przenieśliśmy się w przestrzeń mówienia.

Jeśli bowiem przyjrzymy się przemierzonym dotychczas partiom tekstu, to okaże się, że od rymowanki przeszliśmy do zdystansowanego komentarza, potem pojawił się łańcuch porównań, wiodący do aforystycznej puenty w formie przysłowia. Mamy więc niejako szereg wariacji na temat czterech gatunków mowy; gatunki mowy, najczęściej wywodzące się z peryferii codziennego mówienia, są bohaterami poezji i małych próz Białoszewskiego na równi z postaciami i sytuacjami. W naszym wierszu owe łatwo rozpoznawalne wzory mówienia nadają tekstowi spójność, skoro brak w nim wyrazistej spoistości fabularnej. O ile początkowo śledziliśmy rozwój sytuacji lirycznej, teraz otrzymujemy jedynie nieokreślone sygnały (przemieszczanie się w powietrzu, przemieszczanie się w wodzie), których znaczenie nie jest dla nas jasne, bo nie potrafimy odgadnąć ich miejsca w interpretacyjnej układance; podstawową zaś gwarancją, że tekst się nie rozpada jest fakt, że identyfikujemy kolejne, płynnie przechodzące w siebie schematy językowe.

Właśnie możliwość rozpoznania schematu przysłowia, które pojawia się w zakończeniu wiersza sprawia, że dokonana przez Białoszewskiego modyfikacja uruchamia poczucie naruszenia znanej struktury, która domaga się dookreślenia, przywrócenia semantycznego ładu; puenta wiersza jest jednak tak zbudowana, że nie pozwala na żadne dookreślenie, pozostaje otwarta na potencjalną wielość – wielość nie do ogarnięcia – możliwych znaczeń (choć wymagających zarazem jakiegoś „rozgarnięcia", by dotrzeć do ich ukrytego sensu). Dyskursywnie opisany wcześniej ruch w przestrzeni (fruwanie, pływanie) zostaje teraz zilustrowany językowo przez rozprzestrzenienie znaczeń. Zamiast spotkania ryby z Mahometem, z którego wynikałoby jakieś rozstrzygnięcie, rozładowanie semantycznych napięć, dochodzi do kompletnego rozminięcia, puenta nie spełnia oczekiwań i okazuje się figurą niezdeterminowania. Czyżby więc sprowadzono nas z utartego szlaku mowy na manowce po nic, czyżby przewodnik zakpił sobie z nas, ustawiając fałszywe drogowskazy, wskazując drogę do nikąd? A jeśli odrzucimy tę możliwość, uparcie poszukując sensu, to może nie okazaliśmy się dostatecznie rozgarnięci, nie umieliśmy przezwyciężyć językowych przyzwyczajeń na tyle, by zorientować się, że dotarliśmy już do celu?

Jeśli założymy, że istotnie jesteśmy u kresu interpretacyjnej wycieczki, możemy spojrzeć na tekst w taki sposób, aby odsłonił swój sens autotematyczny, okazał się swego rodzaju „instrukcją do twórczości" Białoszewskiego, niejako jej modelem. Temat wyjściowy stanowiłaby tu sytuacja „z życia wzięta" – w naszym przypadku „przejścia z nieczynnych wind"; aktorami dramatu byłyby codzienne gatunki mowy, poddane takim przekształceniom, które w rezultacie odsłaniają nieoczekiwany wymiar mowy i wpisanej w nią rzeczywistości. Czasami bywa ona, zwłaszcza we wczesnej twórczości Białoszewskiego, wypełniona rozmaitymi symbolicznymi, często o proweniencji biblijnej, motywami, swoistą „prywatną mitologią" poety. W późniejszych utworach jednak, na przykład w małych prozach, które Ryszard Nycz określa mianem epifanii, tekst prawie nie wykracza poza zarysowanie jakiejś konkretnej sytuacji, a jednak rozświetla się nieoczekiwanym znaczeniem – tak jak figura mijającej się z Mahometem ryby otwiera w zwykłym przysłowiu niezmierzone i nieobliczalne bogactwo utajonych możliwości poznawczych języka.

W omawianym wierszu istotą tego mechanizmu jest, jak sądzę, jego wyrafinowana ułomność: opiera się on na językowych schematach (archaizujący tytuł, rymowanka, komentarz, porównania, przysłowie), których sensy nie dają oparcia scalającej interpretacji – nie dodają się do siebie, do niczego uchwytnego nie odsyłają, są jakby komunikacyjnie zneutralizowane; ale przecież są i swoją obecnością tworzą rodzaj pozbawionego determinant tła dla puenty, w której przemieszczone znaczeniowo przysłowie nie daje się sprowadzić do „wspólnego mianownika" interpretacji, choć zarazem jakiś wspólny mianownik sugeruje; spotykają się tu bowiem obydwa istotne dla wiersza wątki: ruchu, wędrówki w przestrzeni i językowej gry. I chociaż zakończenie wiersza jest, z punktu widzenia czytelnika szukającego „syntezy" czy „przesłania", negatywne, to właśnie owa negatywność stanowi regułę konstrukcyjną, która uwidacznia się w puencie; nie chodzi tu o jakieś niewysłowione „jądro ciemności", strzeżone zazdrośnie przez mieszkańca mowy; nie chodzi także o nieuchronność porażki w poszukiwaniu owego sedna rzeczy. Tematem jest, jak mi się wydaje, niesprowadzalna do konkretu, oszałamiająca przestrzeń znaczeń, która zawiera w sobie co prawda jakiś nieuchwytny porządek – w końcu opiera się na łatwo rozpoznawalnych typach wypowiedzi a nie mistycznych widzeniach – ale go nie ujawnia; więcej – niejako demonstruje, że owego porządku nie

można już bardziej „ujawnić", sytuuje odbiorcę w momencie granicznym, w którym sens nie daje się już uchwycić w słowa, choć zarazem poza słowami nie istnieje – nie odsyła do żadnego „lepszego", pozajęzykowego świata.

Wiersz Białoszewskiego stawia nas mimo wszystko wobec tajemnicy, która – choć stanowi zawsze dopełnienie zapisywanej przez niego rzeczywistości – pozostaje jednak tajemnicą; nie daje się bowiem złowić na wędkę interpretacyjnego dyskursu, zawsze się wymyka, zawsze jest czymś więcej niż potrafimy o niej powiedzieć, mimo – a może właśnie dzięki temu – że wydobywa się z naszej mowy codziennej, najbardziej prywatnej, najbliżej przylegającej do bezpośredniego doświadczenia. Pomiędzy nas bowiem a nasze – oswojone przez mowę – doświadczenie codzienności, wkrada się deformacja językowa i sprawia, że świat nagle staje się czymś innym. Oto treść zakończenia wiersza Białoszewskiego. Przed nami jest niewypełnione miejsce, nie poddająca się interpretacji figura semantycznego niezdeterminowania, reprezentująca to, co niewyrażalne, choć wyczuwalnie obecne. Za nami został pomost, po którym przeszliśmy do świata zapasowych snów, o którym nie da się mówić w języku przeznaczonym do postrzegania i opisywania zwyczajnej jawy.

Glosy

Dwa warianty niewyrażalności: *Niewyrazimoje* Żukowskiego i *Silentium*! Tiutczewa

W 1819 r. Wasilij Żukowskij napisał swój wiersz *Niewyrazimoje*, który wydaje się być oparty na dwóch założeniach poetyki romantycznej, podającej w wątpliwość zdolność pisarza do adekwatnego wyrażenia tajemnic otaczającego świata. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z fragmentarycznością. *Niewyrazimoje* jest właśnie fragmentem niedokończonego poematu, co zostało zaznaczone w podtytule wyrazem *otrywok* (urywek, fragment). Fragmentaryczność jako chwyt formalny zaczyna torować sobie drogę w ramach wczesnego romantyzmu. Poeta może niekiedy usprawiedliwiać się ze swej niemożności: temat przerasta np. jego twórcze zamierzenia, inwencję, czyli jest on bezradny wobec ogromu zadania, jakie przed sobą postawił lub też po prostu nie potrafi znaleźć odpowiednich środków formalnych czy językowych dla wyrażenia swych intencji i dlatego woli wybrać milczenie lub też, nazwijmy to umownie – „niedoskonałość", a więc „ułamkową" formę swej wypowiedzi. Strategię takiego podejścia do procesu tworzenia można by ewentualnie określić jako pośredni sposób uzmysłowienia czytelnikowi trudności związanych z przedstawieniem danego tematu czy motywu w pełni adekwatnej, rozwiniętej i zamkniętej formie. Ale istnieje też i drugi, nazwijmy to bezpośredni sposób zakomunikowania takiego posłania, czyli

message'u. Następuje to wtedy, kiedy poeta mówi wprost o niedoskonałości, ograniczoności języka dla wyrażenia piękna lub w ogóle tego, co pragnie wypowiedzieć. Tak właśnie postępuje Żukowskij w swym wierszu Niewyrazimoje i nad tym wariantem niewyrażalności chciałbym się tutaj zatrzymać.

Niewyrazimoje nie wywołało zainteresowania współczesnych Żukowskiego. Dopiero wiek dwudziesty przyniósł sporo komentarzy badaczy literatury, a wiersz uznano za filozoficzno-estetyczne *credo* poety. Jednakże w krytyce sowieckiej wiersz ten nie mógł znaleźć uznania, bo nie zgadzał się z obowiązującą tezą o „literaturze jako odzwierciedlaniu obiektywnej rzeczywistości". Utwór Żukowskiego tej zasadzie jak najwyraźniej zaprzecza. Tym chyba da się wytłumaczyć nieprzekonujące, niekiedy wręcz „karkołomne" interpretacje tego utworu. Dłuższy komentarz poświęcił mu J. W. Mann w swej *Poetyce rosyjskiego romantyzmu* (1976). Jego interpretacja wyraźnie unika poddaniu analizie zasadniczych elementów składowych utworu. Za najważniejszą trzeba uznać uwagę badacza, że poeta odkrywa przed czytelnikiem sposób zachowania się „zaiste" poetyckiej duszy, która dąży do pogodzenia sprzecznych pierwiastków przy jednoczesnym uświadomieniu sobie ich nieprzejednanego charakteru polegającego na dążeniu do wyrażenia tego, co pozostaje niewyrażalne. G. A . Gukowskij (w książce *Puszkin i rosyjski romantyzm*, 1946) sugerował, że utwór jest przejawem poetyckiego solipsyzmu – poeta obdarza świat zewnętrzny, przyrodę swą własną wizją, własnymi wrażeniami, swym duchowym niepokojem, który trudno wyrazić właśnie w obliczu jej bogactwa. Z poglądem tym polemizuje G. M. Fridlender (w zbiorze artykułów różnych autorów, pt. *Żukowskij i russkaja kultura*, 1987). Dochodzi on do wniosku, że poeta dąży do uchwycenia sensu, muzyki, harmonii realności, czyli pragnie uchwycić piękno przyrody w jej różnych przejawach, które ustawicznie wymykają się utrwaleniu, bo piękno jest czymś przemijającym. Jednakże odchodząc od nas – piękno nie umiera, żyje natomiast we wspomnieniu i w tym widzi Fridlender zasadniczy sens *Niewyrażalnego* .

Jak widzimy, kwestia tego, co niewyrażalne wywołuje rozmaite reakcje (w moim przeświadczeniu uwarunkowane sytuacją polityczną i filozoficznym doktrynerstwem), a tymczasem utwór ten wydaje się zbudowany na opozycji między światem zewnętrznym a wewnętrznym odczuciem – podziwem, jaki podmiot liryczny żywi dla jego piękna. Już pierwszy wers uzmysławia nam tę sprzeczność: „Czymże jest nasz ziemski język wobec cudowności przyrody?" – pyta poeta i od razu

przechodzi do opisu wszechobecności piękna, jakie roztacza przed nami przyroda. Tym, co niewyrażalne, staje się przyroda, która jest tu przedmiotem panteistycznego kultu. Wspomniany wyżej kontrast (przyroda *vs.* język) przybiera na intensywności w ciągu całego wiersza i staje się jego zasadniczym lejtmotywem. Opozycje są sformułowane wyłącznie jako pytania retoryczne : „jakaż paleta potrafi przedstawić jednocześnie piękno różnorodności i jedności przyrody?", „czyż można zmieścić w tym, co martwe (tzn. języku – EM) to, co żywe?" (tzn. przyrodę – EM), „czyż sztuka bezradnie nie milczy, gdy chcemy nadać nazwę nie nazwanemu" (ujęte w pięknym dystychu: *Nienareczennomu chotim nazwan'je dat' – / I obessilenno bezmołstwujet iskusstwo*?). Owszem, można znaleźć słowa, które przekazują zewnętrzne piękno przyrody, ale nigdy nie sięgają one w głąb tego zjawiska, aby odzwierciedlić to, co jest w nim tajemnicze, niepoznawalne, zdradzające obecność Stworzyciela. Zawodzi nawet natchnienie poety. Kulminację tego zwątpienia, a właściwie przekonania, że język jest bezradny wobec tajemnic natury podkreśla ostatni wers poematu: „Jedynie milczenie mówi ze zrozumieniem" („I lisz mołczanije poniatno goworit").

Ostateczna konkluzja, jaka nasuwa się po przeczytaniu *Niewyrażalnego*, jest chyba dosyć oczywista: poeta nie potrafi wyrazić dostępnymi mu środkami ekspresji, a przede wszystkim językiem, zewnętrznego świata, bowiem kryje się za nim głębsza tajemnica. Ale myśl ta implikuje jeszcze dodatkowy wniosek , a mianowicie, że piękna przyrody nie da się zastąpić pięknem sztuki, dlatego nie pozostaje nic innego jak tylko milczeć. Jeśli dla romantyków natura jest czymś niedostępnym, a sztuka czymś niedoskonałym, bo nie mogącym jej odzwierciedlić, to u realistów proporcje te ulegają zdecydowanej zmianie: sztuka może i powinna odzwierciedlać świat zewnętrzny, przyrodę; są one też najwyższym kryterium umożliwiającym ocenę wartości i piękna sztuki (N. Czernyszewskij). Dodajmy: gdy chodzi o Żukowskiego to *Niewyrażalne* nie stanowi w jego twórczości wyjątku. Niemalże identyczną postawę zadeklarował on także w liryku pt. *K niej* (*Do niej*, 1811), będącym najprawdopodobniej przekładem z niemieckiej poezji ludowej.

Zdecydowanie bardziej znanym i rozpowszechnionym wierszem (można nawet mówić o jego międzynarodowej „karierze") jest *Silentium*! Fiodora Tiutczewa. W Polsce utwór ten doczekał się trzech przekładów, a profesor R. Łużny, w swej znakomitej przedmowie do wyboru wierszy Tiutczewa w wydaniu Biblioteki Narodowej (1978), nazwał go manifestem poetyckim i poświęcił mu kilka interesujących uwag. Pominę tu milczeniem stosunek krytyki literackiej z okresu sowieckiego

– w kilku wybranych na chybił trafił tekstach *Silentium* nie jest nawet wspomniane, choć L. N. Tołstoj uznał je za najpiękniejszy wiersz w historii poezji rosyjskiej. Pragnę natomiast porównać *Silentium* z omówionym wyżej utworem Żukowskiego. Napisany jedenaście lat po *Niewyrażalnym* Żukowskiego (wydrukowany później, w 1833 r.), wiersz Tiutczewa zaskakuje całkowicie odmiennym ujęciem problemu niewyrażalności. Otóż następuje w nim niedwuznaczne przesunięcie zainteresowania z płaszczyzny poeta *vs.* przyroda (świat zewnętrzny) na wewnętrzny, subiektywny świat poety. Przedmiotem niewyrażalności staje się u Tiutczewa wyłącznie poetyckie „ja" – zamknięte i niedostępne w swych myślach i marzeniach, w swym sercu i duszy. Każda z trzech zwrotek wiersza traktuje właśnie te cztery właściwości jednostki – zdolne podług romantyków do reagowania na otaczającą nas realność – jako nikomu niedostępne atrybuty ludzkiej wrażliwości. Chodzi w tym wypadku nie tylko o to, że stanowią one cały zamknięty świat, ale także o to, że nikt inny nie potrafi tego zamkniętego świata zrozumieć:

Kak serdcu wyskazat' siebia?
Drugomu kak poniat' tebia?
Pojmet li on czem ty żywiosz?
Mysl izreczennaja est' łoż;

W przekładzie Słobodnika:

Jak sercu wypowiedzieć siebie?
Innemu jakże pojąć ciebie?
Będzież twa dusza zrozumiana?
Kłamstwem jest myśl wypowiedziana;

Wydaje się, że romantycy rosyjscy (nie są oni zresztą w tym odosobnieni) po raz pierwszy uświadomili swym współczesnym niedoskonałość języka jako środka informacji zarówno o rzeczywistości materialnej, jak i intymnym świecie wewnętrznym człowieka, stanowiącym tak istotną część ich estetyki. Pełne zrozumienie tej problematyki znajdzie dopiero swój odpowiednik w dwudziestowiecznym modernizmie i w swych rozmaitych przejawach sformułowane zostanie jako tzw. „kryzys języka".

Edward Możejko

Od śmierci jako sztuki do sztuki śmierci. Uwagi o tym, co łączy sztukę ze śmiercią

Ce qui n'est pas fixé, n'est rien, ce qui est fixé, est mort.

„To co nie jest utrwalone, jest niczym, to co utrwalone, jest martwe" – napisał Paul Valéry, oddając sedno tego, co łączy sztukę ze śmiercią. Śmierć, ustanie funkcji życiowych w ciałach ludzi, zwierząt i w roślinach oznacza cięcie w czasie. To przelotne, nieuchwytne wydarzenie, to nic, naprawdę *rien*. Utrwalając w dwu- lub trójwymiarowej przestrzeni ulotne przejawy życia, sztuki plastyczne kładą kres istnieniu w czasie, a zatem przypominają o śmierci.[1]

Zarówno w wypadku sztuki, jak i śmierci w grę wchodzi dualizm i mimetyzm. W momencie zgonu ciało zmarłego utożsamiane jest z nim samym, ale postrzegane jest także jako zwłoki, czyli przeciwieństwo żywej osoby, rodzaj martwego sobowtóra. Sprzeczność ta wpływa na interpretację innych sobowtórów i duplikatów, poczynając od cieni, odbić lustrzanych, odbitek czy odlewów, aż po mimetyczne wytwory sztuk plastycznych.

---

[1] E. Kuryluk *Studiować śmierć*, „Teksty" 1979; przedr. w: *Podróż do granic sztuki*, Kraków 1982.

W kulturach prymitywnych wszystkie te duplikaty, a szczególnie cienie i odbicia lustrzane, uważane są za zjawiska tajemnicze: objawienia niepojętego dualizmu istnienia i sygnały przemiany: przejścia od materii do ducha, od ciała do duszy, od życia do śmierci i życia pozagrobowego. W kulturach, w których występuje sztuka mimetyczna, spotykamy zwykle legendy wiążące zjawiska optyczne – powstawanie cieni i odbić lustrzanych – z nieobecnością i śmiercią.
W greckim micie o powstaniu sztuki pierwszy akt twórczy równa się duplikacji, która spowodowana została pragnieniem przeciwdziałania utracie. Legenda, którą opowiada Pliniusz Starszy w *Historii Naturalnej*, przypisuje wynalezienie sztuki pewnej dziewczynie z Koryntu. Zakochana w opuszczającym kraj młodym mężczyźnie, obrysowuje na ścianie rzucony przez światło lampy cień jego twarzy. Utrwalenie cienia stanowi narodziny zarówno malarstwa, jak i rzeźby. Ojciec dziewczyny, garncarz, oblepił rysunek gliną, tworząc portret-relief przypominający maskę pośmiertną.

Mit o dziewczynie z Koryntu przekształcił się w chrześcijańską legendę o świętej Weronice, na której chuście tuż przed ukrzyżowaniem odcisnęło się oblicze Chrystusa.[2] To znamienne, że obydwa wizerunki uzyskały kobiety, w których ciałach dokonuje się prokreacja. W konsekwencji obrazy te funkcjonowały zarówno jako symbole potomstwa, jak i relikty, były znakami odrodzenia i śmierci. Średniowieczną legendę o veraikonie poprzedzały historie o mandyłionie z Edessy i innych *archeiropoietach* – wizerunkach „nie ręką uczynionych". Te cudowne podobizny, mityczny odpowiednik zdjęć i fotokopii, odegrały ważną rolę we wczesnym chrześcijaństwie. Przyczyniły się do przełamania początkowej niechęci do obrazów, umocniły tendencje mimetyczne, spopularyzowały portret Chrystusa w sztuce i podtrzymywały związek pomiędzy iluzjonistycznym reprodukowaniem rzeczywistości a prokreacją i śmiercią.

W Grecji sztuka mimetyczna osiągnęła swój szczyt w malarstwie *trompe l'oeil*. Apelles umiał podobno tak doskonale namalować winogrona, że ptaki rzucały się na nie, uderzając o ścianę jak dzieci czy szczeniaki, gdy wpadają na lustro. Jakby pragnąc nas przestrzec, holenderscy mistrzowie iluzjonistycznych martwych natur przedstawiali często, obok świeżych kwiatów i smakowitych potraw, zegary, lustra, klepsydry, czaszki i inne symbole przemijającego czasu. *Trompe l'oeil* to optyczna pułapka. Udając życie, sprawia, że stykamy się ze śmiercią.

---

2 E. Kuryluk *Veronica and her Cloth*, Oxford 1991. [przekład polski: Kraków, 1997].

We wszystkich wczesnych kulturach sztuki plastyczne służyły bardziej umarłym niż żywym. Stąd centralne znaczenie sztuki żałobnej o różnorodnych formach, od abstrakcyjnych aż po naturalistyczne. Jednak rzadko trafiają się w niej przedstawienia fizycznego rozkładu i śmierci. W sztuce żałobnej Egiptu, Grecji i Rzymu przeważał mimetyzm, lecz samą śmierć przesłaniały obrazy życia.

Współczesny filozof francuski Vladimir Jankélévitch napisał: „Życie to epizod na tle nieskończonej nicości".[3] Starożytność nie podzielała tego przekonania. Szczególnie Egipcjanie swój krótki pobyt na ziemi traktowali jako część wieczności. To, czemu kładła kres śmierć, trwało dzięki sztuce. Z wielkim wysiłkiem utrwalano ciała zmarłych i wznoszono dla nich równoległy świat. Dlaczego Egipcjanie bronili się przed doświadczeniem śmierci bardziej niż inne narody – to pole do spekulacji. Być może powodem był wyjątkowo silny i trwały kult utożsamionego z faraonem słońca, które wschodzi i zachodzi, ale nigdy nie znika z firmamentu. Nigdzie nie zbudowano niczego, co dałoby się porównać z „domami wieczności", jak Egipcjanie nazywali grobowce, w których rzesze artystów „utrwalały" wszystko, czego potrzebowali zmarli. Jest tam gotowa do usług służba i przedmioty przeznaczone do użytku w życiu pozagrobowym: nie brak niczego, co by je ułatwiało i uprzyjemniało. Obok miłych migawek z okresu pobytu na ziemi zmarłych zaopatrywano w ostrzeżenia o czyhających na nich za grobem niebezpieczeństwach i dodawano magiczne formuły gwarantujące zdrowie i szczęście. Sztuka zapewniała również kontakt między żywymi i umarłymi. Czując apetyt, zmarły mógł wstać z trumny i przez specjalnie dla niego wyrzeźbioną imitację drzwi wejść do sali, w której krewni zostawili dlań podarunki.

Zwłoki zamożnych Egipcjan „utrwalano" w skomplikowanym procesie, na który składało się rozcinanie, balsamowanie, rzeźbienie, malowanie i pisanie. Ciała opróżniano z wnętrzności i przechowywano w osobnych pojemnikach, nacierano natronem i asfaltem, a następnie bandażowano pasmami płótna; na twarz kładziono maskę z płótna i gipsu lub cienkiej warstwy złota. Mumię układano na boku, jak do snu, wspierając jej głowę na podgłówku, w drewnianym lub kamiennym sarkofagu i grzebano według zawiłego, teatralnego rytuału. Pod koniec okresu faraonów mumie wkładano, jak rosyjskie lalki, do coraz to mniejszych trumien, z których każdą zdobiły w środku i na zewnątrz sceny i teksty mitologiczne. Dzięki mumifikacji i mimetycznej replikacji zmarli przekształcali się w dzieła sztuki. Stąd zjawisko ś m i e r c i j a k o s z t u k i.

---

[3] V. Jankélévich *La Mort*, Paris 1977.

Związki, które łączą tradycje pogrzebowe i anatomię z rozwojem sztuki mimetycznej w Grecji i Italii to temat ciekawy, lecz wciąż jeszcze mało zbadany. Oczywiście związki takie istniały. Nagrobne stele z siedzącymi lub stojącymi postaciami zmarłych należą do najmniej wyidealizowanych dzieł greckiego dłuta. W sztuce etruskiej najbardziej przypominają żywych ludzi półleżący, wsparci na łokciach, zmarli na pokrywach sarkofagów. W Aleksandrii sekcje zwłok przeprowadzane w akademii medycznej, przeżywającej okres rozkwitu za panowania Ptolomeuszów, miały zapewne wpływ na rozwój naturalizmu w rzeźbie greckiej.

W Rzymie tradycja masek pośmiertnych przyczyniła się do skrajnego naturalizmu rzymskiej rzeźby portretowej. Aby uchronić twarze zmarłych od szybko w gorącym klimacie postępującego rozkładu, Rzymianie pokrywali je maskami woskowymi. Maski te służyły następnie jako wzory przy wyrobie figur woskowych, tak zwanych *imagines*, które, podobnie jak manekiny w gabinecie figur woskowych, malowano w naturalnych kolorach, dodawano im włosy i ubierano. Woskowe modele twarzy niesiono osobno w orszaku pogrzebowym i wystawiano w domach zmarłych w szkatułkach podobnych do sarkofagów. Z *imagines* wywodziły się zarówno popiersia i posągi, jak i tarcze z wizerunkami wojskowych wodzów i bohaterów, eksponowane w świątyniach, miejscach publicznych i prywatnych domach. Tak więc, by odtworzyć wygląd żywych, Rzymianie kopiowali rysy „utrwalone" przez śmierć.

W czterech pierwszych wiekach naszej ery coś podobnego robili malarze portretów pogrzebowych w Egipcie, wówczas pod panowaniem rzymskim. Nie mumifikowano już ciał, lecz spowijano je w malowane całuny, udające prawdziwe szaty, zaś twarze pokrywano maskami: podobiznami żywych osób. Początkowo to świetliste impresjonistyczne malarstwo przywodzi na myśl styl pompejański, później staje się bardziej surowe i posępne.
W starożytności śmierć była ważnym źródłem twórczości artystycznej, a chęć, by zaopatrzyć zmarłych w kopie rzeczywistości, przyczyniła się – wraz z preparowaniem zwłok i studiowaniem anatomii – do rozwoju mimetyzmu. Jednak ideę, że śmierć to kres i rozkład, powszechnie odrzucano. Stąd te aspekty śmierci rzadko przedstawiano w sztuce. W egipskich „domach wieczności" nie było miejsca na obraz choroby, bólu i zniedołężnienia, na widok rozkładających się ciał i szkieletów. Tematyka ta nie cieszyła się też popularnością u Greków i Rzymian. Sceny bitew i polowań, walki i zabijanie ukazują okrucieństwo, cierpienie i nagłe zgony ludzi i zwierząt. Jednak zwykle unika się tak przy-

ziemnych tematów jak choroba, zgrzybiałość czy ogólny rozpad ciała, podobnie jak przedstawień innych pospolitych spraw: głodu, epidemii, masowej zagłady czy sadyzmu. Nawet Marsjasza, najbardziej bodaj popularnego męczennika grecko-rzymskiej starożytności, nigdy prawie nie ukazano w momencie śmierci: żywcem obdzieranego ze skóry.

W Grecji i Rzymie ani kamienie nagrobne, ani wyrzeźbione na wieku i bocznych stronach sarkofagów sceny pogrzebowe nie odznaczają się szczególnym dramatyzmem. Zgon wygląda na sen, żałobnicy są smutni, ale nie rozpaczają, a obecność bogów zapowiada nieśmiertelność. Trzepotem swych skrzydeł moment odejścia ożywiają *Erotes*, anielscy młodzi chłopcy, a Hypnos i Tanatos, śliczna para bliźniąt, sugerują odrodzenie nawet wówczas, gdy, ucinając pukiel włosów, dokonują symbolicznego aktu zakończenia.

Sztuka wczesnego chrześcijaństwa również skupiała się bardziej na życiu niż na śmierci. Na najwcześniejszych wizerunkach Chrystus żyje i cieszy się dobrym zdrowiem: jest przystojnym młodzieńcem w stroju pasterza, medyka, czarodzieja, muzyka, kochanka czy bohatera. Przypomina Orfeusza, który dźwiękami liry oswaja zwierzęta; Herkulesa, karmiącego smoka ziarnami maku; Amora zakochanego w Psyche; Niezwyciężone Słońce (Sol Invictus), solarnego boga legionów rzymskich, który kwadrygą objeżdżał niebo; a zwłaszcza starożytnych bogów-pasterzy – Aristajosa, Apolla Nomiosa i Hermesa Krioforosa – z barankiem w rękach.

Motyw krucyfiksu pojawia się po raz pierwszy około roku 420-430 na rzymskiej płytce z kości słoniowej. Ażeby wyrazić kontrast między życiem i śmiercią, kompozycja przeciwstawia ukrzyżowanie Jezusa samobójstwu wiszącego na drzewie Judasza. Podczas gdy poskręcane ciało zdrajcy naznaczyła śmierć, spokojne ciało zbawiciela jest nośnikiem życia. Chrystus ma oczy szeroko otwarte, a jego cierpienie sygnalizuje jedynie agresywny gest Longinusa, przebijającego włócznią bok Pana.

Typ Chrystusa cierpiącego, najprawdopodobniej wytwór klasztornego ascetyzmu, pojawia się w szóstym wieku w starosyryjskim *Ewangeliarzu Rabbuli*. W *Psałterzu Utrechckim*, z około 830 roku Jezus ma po raz pierwszy zamknięte oczy. Choć typ najstarszy – żywego Chrystusa tryumfującego nad śmiercią – nie znikł, to wyparły go typy cierpiące: *Christus patiens* ze spuszczoną głową i zamkniętymi oczyma i *Christus dolorosus*, konający lub już martwy, z udręczonym ciałem przebitym

gwoździami i koroną cierniową na głowie. Z czasem śmierć Jezusa stała się wszechobecna i nawet dzieci zaznajomiły się z widokiem rozkładającego się ciała.

Fascynacja fizycznym unicestwieniem Chrystusa i innych świętych rosła, osiągając maksymalne nasilenie w późnym średniowieczu, kiedy to cierpiący Chrystus przeobraził się w typ, który określić by można mianem *Hemoroisus*. Ociekający lub zalany krwią Jezus zaczyna przypominać człowieka obdartego ze skóry lub rozkładającego się trupa. W tym okresie powstał też w sztuce nowy temat: *arma Christi*, obraz „broni" (krzyż, drabina, gwoździe, włócznia, korona cierniowa, bicz, trzcina z przymocowaną gąbką), którą zgładzono Chrystusa. Ikonografię tę wzbogacono, przypominającymi kolaże czy wycinanki, obrazkami zdrady i okrucieństwa (pocałunek Judasza, Piłat myjący ręce, Piotr słyszący pianie koguta, wyszydzanie i biczowanie). Wśród *arma Christi* ważną rolę odgrywa utkana przez Najświętszą Pannę biała tunika bez szwów, zawieszona czasem na krzyżu. Nie brak też innych tkanin symbolizujących uśmierconą i odrodzoną skórę Chrystusa: veraikonu, z jego żywą podobizną i całunu, na którym pośmiertnie odbiło się jego ciało. Ten zestaw narzędzi tortur, symboli i winiet bądź tworzył martwą naturę, bądź stanowił tło obrazów przedstawiających mękę Chrystusa i składanie do grobu.

Drogę krzyżową regularnie odtwarzano w widowiskach pasyjnych: melodramatycznych serialach średniowiecza. Podobnie szablonową mieszanką sentymentalizmu i okrucieństwa odznaczały się kalwarie, które pod koniec piętnastego wieku zaczęły wyrastać jak grzyby po deszczu. W Europie południowej, środkowej i wschodniej kalwarie zwykle składały się ze stacji Męki Pańskiej, ustawionych wzdłuż drogi do kościoła lub na cmentarz, czy też wiodącej na wzgórze uwieńczone krzyżem. We Francji, a zwłaszcza w Bretanii, rzeźbiono ukrzyżowanie na rozległej, przypominającej scenę widowisk pasyjnych platformie, na której czasem aż dwieście postaci, naturalnych rozmiarów i ubranych we współczesne stroje, przyglądało się śmierci ukrzyżowanego Chrystusa. W podobny sposób odtwarzano złożenie ciała Jezusa w Świętym Grobie w Jerozolimie.
Śmierć Chrystusa była nie tylko tematem sztuki. Krzyżowcy i inkwizytorzy poddawali niewiernych i heretyków *imitacji Chrystusa*, przy czym ukrzyżowanie uważano za karę szczególnie odpowiednią dla Żydów. Z drugiej strony średniowieczni mistycy imitowali cierpienie Chrystusa, a swe pokryte stygmatami ciała eksponowali jak dzieła sztuki. Krzyże i kalwarie do dziś pozostały częścią krajobrazu europejskie-

go. Zaś widok ukrzyżowanego ukształtował chrześcijańską ideę śmierci i wyobrażenie o tym, jak powinno się ją przedstawiać w sztuce.

W okresie renesansu zaczęły zyskiwać na popularności pogańskie bóstwa i postacie mitologiczne. Jedną z nich był Marsjasz, który stracił życie w sposób podobny do Jezusa i świętego Bartłomieja, jednego z dwunastu apostołów. Bartłomieja ukrzyżowano i żywcem obdarto ze skóry, a jego prawdziwe imię brzmiało Jezus. Marsjasz, najsłynniejszy flecista starożytności, zginął w ten sam sposób. Przegrał w zawodach muzycznych z grającym na lirze Apollem, który konkurs wymyślił: nagrodą za zwycięstwo była skóra pokonanego. Tak oto Apollo, artysta, ukrzyżował i żywcem obdarł ze skóry Marsjasza: ofiarę złożoną na ołtarzu sztuki. Mit Marsjasza pobudzał wyobraźnię renesansowego artysty, dostosowującego się do nowej roli społecznej i własnej samodzielności. Nie będąc już członkiem średniowiecznej gildii, musiał teraz sam walczyć z konkurentami i skłonny był utożsamiać się z Marsjaszem, samotnym geniuszem, oszukanym i zamęczonym przez Apolla. W ten sposób pojawił się w sztuce temat artysty-męczennika.[4]

W malarstwie i rzeźbie renesansu obdzieranie ze skóry miało sens symboliczny, wyrażało zarówno dążenie do osiągnięcia idealnej platońskiej formy, jak i upodobanie do mimetyzmu, gdyż skórę zdartą z ciała można uznać za jego najwierniejszą replikę. Stało się to szczególnie oczywiste na początku szesnastego wieku, gdy rozgłos zyskała skóra świętego Bartłomieja, najważniejsza relikwia w kolekcji elektora saskiego Fryderyka Mądrego, zaś zdarte skóry spotykało się często w prosektoriach i na rysunkach anatomicznych.
Mękę Marsjasza i Jezusa, oraz wspomniane upodobanie do mimetyzmu, pragnął wyrazić zapewne bezkompromisowy renesansowy malarz i rzeźbiarz Michał Anioł, gdy pracował nad *Sądem ostatecznym*, pomieszczonym na ścianie ołtarzowej Kaplicy Sykstyńskiej, a zakończonym w 1451 roku. Na dole fresku artysta namalował samego siebie w postaci zdartej skóry, którą trzyma w rękach święty Bartłomiej. Grecy stworzyli mit Marsjasza, ale niechętnie obrazowali w sztuce jego straszliwą śmierć. Dla wychowanego w tradycji chrześcijańskiej Michała Anioła temat ten nie był problemem. Ale trzeba było nie lada wyobraźni, by przenieść na siebie męczeństwo przysługujące świętemu Bartłomiejowi i Jezusowi. Wystawiając na pokaz własną skórę, Michał

---

[4] E. Kuryluk *The Flaying of Marsyas*, „Arts Magazine", 1991 nr 4 [przekład polski: „Zeszyty Literackie", 1994 nr 47].

Anioł postawił znak równości między ciałem artysty a dziełem sztuki, a akt twórczy potraktował jako autodestrukcję.

W około dwadzieścia lat później z podobnym przesłaniem wystąpił Tycjan. Gdy zabrał się do *Marsjasza obdzieranego ze skóry*, miał już dobrze po osiemdziesiątce, a może nawet zbliżał się do dziewięćdziesiątki. Ten wielki obraz, z Apollem i Marsjaszem w środku, ma formę ukrzyżowania. Apollo, półnagi jasnowłosy chłopiec w fantazyjnych czerwonych ciżmach, plecami odwrócił się do widza. Nożykiem obiera ze skóry ukrzyżowanego głową w dół Marsjasza, młodego satyra o ciemnych włosach i oliwkowej cerze. Lustrzany układ kompozycji sugeruje artystę przy pracy. Rzeczywiście, spod włochatej skóry Marsjasza wyłania się świetlista barwa i urzekający kształt krwawiącego ciała. Apollo masakruje swojego kolegę po fachu, ale jego nóż to pędzel, dłuto i smyczek. Najlżejszy dotyk powoduje jęk, a słynny flecista zamienia się w instrument Apolla, który istotnie gra na nim jak na lirze. Co więcej, śmiertelna męka Marsjasza unaocznia narodziny jego własnego instrumentu: fujarki pasterskiej, zrobionej z obdartej z kory gałęzi olchy.

Już wszystko było raną, krew zewsząd się lała,
I gdy zasłona nerwów została odkryta,
Widać bijące żyłki, drgające jelita
I żył na jego ciele policzyłbyś mnóstwo.
[VI. 392-396, tłum. Brunon Kiciński]

Tak w *Metamorfozach* opisał śmierć Marsjasza Owidiusz. Tycjan być może pamiętał ten tekst, gdy malował śmierć Marsjasza w tak ekspresjonistyczny sposób, że obraz bliższy jest twórczości Van Gogha niż sztuce jego własnej epoki i stanowi przykład nowego podejścia do mimetyzmu w malarstwie. Tycjan nie utrwalił wizerunku konającego Marsjasza, lecz uchwycił jakby sam proces jego kaźni. Śmierć satyra, nad którą właśnie „pracuje" Apollo, odpowiada tworzeniu sztuki, artysta zaś występuje w podwójnej roli: ofiary i wykonawcy.

Jedność sztuki i życia, tożsamość ciała artysty i jego dzieła, to kluczowe aspekty współczesnej sztuki: siła napędowa dadaizmu i twórczości Duchampa, informelu i *art brut*, taszyzmu, ekspresjonizmu abstrakcyjnego i sztuki ciała. Zdaniem Jacksona Pollocka płótno jest areną akcji malarskiej, a obraz reliktem: „biografią procesu malarskiego". Gdy amerykański malarz pisał te słowa w 1963 roku, proces ten realizowała już nie w sztuce, lecz w życiu grupka młodych austriackich radykałów, znanych później jako wiedeńscy akcjoniści. Swoje kariery zaczynali

jako graficy i malarze, lecz wkrótce wyszli poza obręb pokrytego farbą płótna i skupili się na samym procesie. Swoje dramatyczne akcje traktowali jako akty psychicznego wyzwolenia, coś w rodzaju opróżnienia wewnętrznej puszki Pandory poprzez upust energii skumulowanej w podświadomości. Proces ten był wybuchem agresji, wydobywającym śmierć, wydarzenie brutalne i odrażające, na pierwszy plan. Jeśli podczas trwania akcji w ogóle powstało jakieś dzieło, traktowano je jako produkt uboczny i zbywano takimi terminami jak aborcja czy martwy płód.

To na wpół prywatne odgrywanie śmierci w nędznych pracowienkach i piwnicach, działalność, w którą zaledwie piętnaście lat po zakończeniu pierwszej wojny światowej zaangażowało się kilku wiedeńskich outsiderów, zapoczątkowało sztukę śmierci, międzynarodowy ruch manifestujący się pod koniec lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych na całym świecie. Jednak w żadnym z późniejszych wydarzeń sztuka nie zbliżyła się do śmierci w sposób tak wstrząsająco bezpośredni jak w Wiedniu.[5] Niewątpliwie samo miasto było inspiracją. Tam w przeddzień pierwszej wojny światowej Zygmunt Freud badał pęd ku śmierci, a Adolf Hitler przygotowywał *Mein Kampf*.

W 1960 roku dwudziestodwuletni Günter Brus napisał w swoim dzienniku: „Wykonać na sobie wyrok śmierci (...) malować jak duch nocą." W rok później Alfons Schilling, który wylewał i rozmazywał farbę na wielkich arkuszach papieru do pakowania, którym pokrył cały swój pokój, zanotował: „Wchodzę w siebie, do środka, by osiągnąć jedność, przeżyć wszystko w innym wymiarze, gdzie zagłada to poród". W tym samym roku dwudziestotrzyletni Hermann Nitsch tak opisuje swoją działalność: „Siekam surowe, wilgotne mięso do krwi. Rozrywam na kawałki bujne, świeże kwiaty mieczyka i piwonii i wrzucam do ciepłej zupy z krwi". W dwa lata później Nitsch wymyślił akcję, której tytuł, *Symfonia Bólu*, i treść brzmią jak hołd dla Marsjasza; wypatroszyć i obedrzeć ze skóry ciało martwego chłopca.

Nitsch nie zrealizował tej akcji, ale przeprowadził inne: Ich tytuły: *Stacja krzyża*, *Krew krzyżowa* czy *Studnia biczowania* nawiązują do drogi krzyżowej, zaś forma do widowisk pasyjnych. Tyle że zamiast morali-

---

5 Por. H. Zaloscer *Porträts aus dem Wüstensand*, Vienna 1961; *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus, Wien 1960-1965*, Katalog wystawy, Museum Fredericianum, Kassel, 1988.

zatorskiego sentymentalizmu chrześcijańskiej propagandy mamy u Nitscha dionizyjskie szaleństwo, a zamiast udanej kaźni prawdziwą krew i ciało. Wiedeński teatr okrucieństwa, pełen aluzji do sadystycznych orgii i rzezi, sekcji zwłok i zabiegów chirurgicznych, tortur i egzekucji, wiary i liturgii chrześcijańskiej, jak też rytualnych ofiar ze zwierząt i ludzi składanych w starożytności, to coś, co mogło było zachwycić Artauda.

Ekstremizm akcjonistów miał swe źródło w sztuce i życiu. Ci młodzi gniewni nawiązywali do apokaliptycznych wątków w wiedeńskim malarstwie, literaturze i muzyce z przełomu wieku, odreagowywali drugą wojnę światową i rozliczali się z powojenną bigoterią. W przeciwieństwie do Niemiec, które zmuszono do wzięcia na siebie zbrodni i winy, Austrię zdenazyfikowano jedynie powierzchownie. Stąd niedawną przeszłość udało się szybko puścić w niepamięć. Ten klimat zbiorowego zakłamania i indywidualnej hipokryzji spowodował wybuch Thanatosa w sztuce.

Otto Mühl nie ukrywał, że akcjonizm zrodził się u niego z obrzydzenia, jakie w nim wzbudzało drobnomieszczaństwo, ze swoim nieposkromionym apetytem na przestępstwa seksualne czy wypadki drogowe (co w jego mniemaniu oznaczało żądzę krwi), a z drugiej strony nienawiścią do zboczeńców i przestępców. „Bluźnierstwo, nieprzyzwoitość, szarlatanizm, sadyzm, orgie i estetyka rynsztoka – pisał – oto nasze moralne orędzie przeciw głupocie, asekuracji, nietolerancji i prowincjonalizmowi tego worka, który z przodu żre, a z tyłu sra".

Akcjoniści wiedzieli, o czym mówią. Sami pochodzili z prowincjonalnych drobnomieszczańskich rodzin i należeli do pokolenia, które wojnę poznało w dzieciństwie. Ich ojcowie walczyli po niemieckiej stronie, a i nastoletni artyści byli o krok od zabijania. Dobrze więc wiedzieli, czym jest śmierć – i jej zrepresjonowanie. Hermann Nitsch, urodzony w 1938 roku, stracił ojca na wojnie. Gdy miał piętnaście lat, prześladowało go poczucie żalu i winy, interesowała go tragedia Edypa i ofiara Jezusa. Podziwiał Tycjana, Klimta i Egona Schiele i chciał zostać malarzem kościelnym. W wieku lat dziewiętnastu wymyślił swój teatr orgii i misteriów, aby – jak sam to ujął – dotrzeć do bezdennego dna grozy.

Kilkunastoletni Günter Brus miał podobne, aczkolwiek mniej religijne zainteresowania. Pasjonował się malarstwem Schielego, Gerstla i Kubina, poezją Georga Trakla, muzyką Albana Berga i swoją własną:

komponował muzykę ciała, na przemian krzycząc, piszcząc, sycząc, rycząc lub parskając. Brus kolekcjonował też współczesne *arma Christi* – siekiery, pluskiewki, żyletki, obcęgi, nożyce i kleszcze – wymyślał działania, w których bądź symulował, bądź naprawdę zadawał sobie nimi ból. W *Samookaleczeniach* z 1965 roku Brus pętał, bandażował, malował i ciął własne ciało tak, że przestawał być sobą, przeobrażając się w kompletnie anonimowego żywego trupa. W tej postaci kuśtykał przez wiedeński Heldenplatz, Plac Bohaterów przed pałacem cesarskim, z którego balkonu w 1938, roku jego urodzin i przyłączenia Austrii do Rzeszy, do rozentuzjazmowanego tłumu przemawiał Führer. Brus nie wyrażał się o swej twórczości z grubej rury. „Austriak masturbuje sobie na swej kulturze" – mawiał.

Otto Mühl, starszy od Nitscha o siedem lat, został wzięty do wojska, gdy miał osiemnaście lat. Na ścianie w koszarach wymalował zagładę Pompei; wysłano go na front, skąd uciekł przed napierającymi Sowietami; dostał się do niewoli, ale udało mu się dać drapaka i wrócić na piechotę do domu. W 1948 roku Müchl malował w stylu Van Gogha, po powstaniu na Węgrzech prowadził terapię sztuką dla upośledzonych psychicznie dzieci węgierskich uchodźców, a na początku lat sześćdziesiątych zaangażował się w akcjonizm. Jego ulubionym tematem był seks traktowany jako tortura, degradacja, konsumpcja i destrukcja. W tej działalności mężczyzna odgrywał rolę sprawcy, kobieta – jego ofiary. Mühl smarował młode, nagie kobiety jedzeniem, błotem, krwią lub ekskrementami, panierował im pośladki mąką, wiązał je, wieszał i parzył ze zwierzętami. Czasem były to parodie słynnych scen erotycznych (np. *Leda z łabędziem*), tyle że sprowadzanych do gwałtu, sodomii, sadyzmu i kanibalizmu.
Radykalizm, z jakim wiedeńscy artyści angażowali się na żywo, wkrótce zaprowadził ich w ślepy zaułek. Poza Hermannem Nitschem, który nadal organizuje orgie i jatki zwierząt, wszyscy inni zaprzestali swej działalności. To, że umieli oprzeć się pokusie uprawiania akcjonizmu dla skandalu, jakim stała się sztuka śmierci, przemawia na ich korzyść. Tymczasem wiedeński teatr okrucieństwa przeszedł do historii sztuki dzięki temu, że niekonwencjonalne akcje zostały konwencjonalnie utrwalone w fotografii i filmie. Bez zdjęć nie pozostałoby nam prawie *rien*, nic poza zacierającymi się wspomnieniami i mało efektownymi reliktami – głównie „całunami" poplamionymi krwią ukrzyżowanych przez Nitscha owiec i świń – które dziś wiszą w muzeach.

Fotografie, dzięki którym akcjoniści zdobyli nieśmiertelność, nie są jednak dokumentami konwencjonalnymi. Podważają prastarą tradycję

portretu i autoportretu, jako najskuteczniejszych sposobów idealizowania i propagowania swojej osoby. Wiedeńczycy udają sadystów, gwałcicieli i morderców, a swoimi „negatywnymi" wizerunkami przywodzą na myśl „pozytywne" podobizny Stalina, Hitlera czy Mao: tych solarnych bogów naszego wieku, których szlachetne oblicza promieniują obietnicą wieczności. Dzięki fotografii udała się akcjonistom transcendencja: wykroczyli poza terapeutyczne samooczyszczenie, swój pierwotny cel, i przeobrazili się w artystów śmierci. Ich zdjęcia w akcji to współczesne *trompe l'oeil* – optyczno-moralne pułapki.

Będąc nastolatką widziałam Wiedeńczyków w akcji. Dziś patrzę na ich zdjęcia i myślę o zmianie perspektywy. Wtedy, gdy Nitsch rozcinał brzuch świni, a Müchl znęcał się nad nagą kobietą, byłam głęboko wstrząśnięta, dziś ich szalony, histeryczny patos wywołuje niemal uśmiech, a zajadłość, z jaką walczą ze stereotypami sztuki starożytnej i chrześcijańskiej, trąci myszką. Ponadto fotografia utrwala ruch w postaci zamazanych zdjęć. Stąd – jest to nie aż tak bardzo zaskakujący paradoks – największe wrażenie robią dziś zdjęcia tych akcji, które nie były celem samym w sobie, lecz zostały zaaranżowane, by uzyskać jak najlepsze fotografie. Należą do nich *Samookaleczenia* Brusa, utrwalone na fotografiach i filmach, a zwłaszcza dorobek Schwarzkoglera.

Urodzony w 1940 roku Rudolf Schwarzkogler był najmłodszym akcjonistą. Studiował filozofię wschodnią i wierzył, że siły duchowe można wyzwolić tylko przez zniszczenie fizyczności i sam zakończył swoje krótkie, lecz niezwykle produktywne życie. Artysta współpracował ze swym przyjacielem Heinzem Cibulką – pracując na jego ciele. Przykrywał Cibulkę prześcieradłem lub układał go w takiej pozycji, że głowa i penis wyglądały na odcięte. Oblepiał przyjaciela gipsem, bandażował, zawijał w plastyk lub papier, obwiązywał sznurem i łączył – posługując się drutem, przewodami, igłami, strzykawkami i żyletkami, butelkami czy balonami – z kawałkami lub wnętrznościami zwierząt. Tak uzyskaną anatomiczną martwą naturę utrwalał następnie na kontrastowych czarno-białych fotografiach. W przeciwieństwie do Nitscha i Mühla, Schwarzkogler niszczył ciało w sposób metodyczny i kliniczny, co było aluzją do premedytacji, z jaką torturuje się ludzi, i nowoczesnej technologii, jak też zabiegów chirurgicznych i psychiatrycznych, a wreszcie do eksperymentów przeprowadzanych na żywo na ludziach i zwierzętach. Był tym akcjonistą, a być może i tym artystą naszego stulecia, który z taką precyzją i bez żadnej retoryki zarejestrował współczesne odmiany śmierci. Ale w fotografiach Schwarzkoglera jest też coś z marzenia sennego: oświetlają te pokłady jaźni, gdzie sztuka spotyka się ze śmiercią.

Pisząc o Gułagu Andriej Siniawski sugeruje, że samookaleczenie, częste zjawisko w obozach, należy rozpatrywać w kategoriach sztuki. Podzielam ten pogląd. Ciało to nasz pierwszy i ostatni środek wyrazu. Gdy odbierze się nam wszystko inne, wciąż jeszcze można podnieść na siebie rękę – z wyzywającym gestem artysty. Sztuka samookaleczenia jest zapewne stara jak świat. Być może uprawiali ją już artyści-niewolnicy, w krwawym pocie czoła utrwalający cienie w egipskich piramidach.

Sielska legenda o dziewczynie z Koryntu wydaje się zaprzeczeniem okrutnego mitu Marsjasza. Lecz w istocie obie historie się dopełniają, bowiem sztuka spotyka się ze śmiercią w pragnieniu, by utrwalić *rien* w sobie i w świecie, tworząc-niszcząc coś, kogoś, albo samego siebie.

Ewa Kuryluk

Z angielskiego przy współpracy autorki
przełożyła Małgorzata Wolanin

Od Autorki:
Angielską wersję tego tekstu napisałam na zamówienie Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie i wygłosiłam w grudniu 1996 na konferencji „Czas, przestrzeń, tożsamość i śmierć". Dziękuję Centrum za wyrażenie zgody na opublikowanie przekładu w „Tekstach Drugich".

Treść

Anna Nasiłowska — Trzy trudne pojęcia 1

Szkice

Edward Balcerzan — Niewyrażalne czy nie wyrażone? 5

Maria Delaperrière — Fragment i całość, czyli dylematy nowoczesności 21

German Ritz — Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji 43

Bronisław Świderski — Dostojewski Gombrowicza 61

Anna Wierzbicka — Moje podwójne życie: dwa języki, dwie kultury, dwa światy 73

Roztrząsania i Rozbiory

Józef Bachórz — Nareszcie jest! 95

Jan Błoński — O Mrożku inaczej 102

Małgorzata Sugiera — O Mrożku niemal wszystko 105

Maria Prussak — Mrożek apolityczny 108

Agnieszka Czajkowska — W poszukiwaniu Podmiotu 113

Agnieszka Kluba — (Do)wolność niewyrażalności 118

Interpretacje

Magdalena Sukiennik — Między „papierowym" a rzeczywistym światem. (Jeszcze jeden głos o „Podróży zimowej" Stanisława Barańczaka) 131

Adam Makowski — Papierowy Mahomet i inne figury niezdeterminowania . . 157

Glosy

Edward Możejko — Dwa warianty niewyrażalności 165

Ewa Kuryluk — Od śmierci jako sztuki do sztuki śmierci. Uwagi o tym co łączy sztukę ze śmiercią 169

Prezentacje

Richard Rorty — Dekonstrukcja 183

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Per-Årne Bodin
Miłosz a Rosja
Paweł Dybel
Nicowanie Lacana
Radosław Grześkowiak
Poeta z logogryfu. O *Wizerunku złocistej przyjaźnią zdrady* Adama Korczyńskiego
Tadeusz Klimowicz
Z profilu i *en face*
Krzysztof Mrowcewicz
Żółw, orzeł i łysa kalwińska głowa
Małgorzata Anna Packalèn
Elitaryzm a demokratyzacja Parnasu: sprawa chłopska w literaturze polskiej i szwedzkiej
Chone Shmeruk
Frankistowskie powieści Isaaka Bashewisa Singera
Małgorzata Sugiera
Nie wypowiedziane i niewypowiadalne we współczesnym dramacie
Andrzej Szahaj
Granice anarchizmu interpretacyjnego

Warunki prenumeraty

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe RUCH SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, ul. Towarowa 28, Warszawa, tel. 620-12-71 w. 2507, 2508 – od osób fizycznych, lub 624-28-92, 620-12-71 w. 2576 – od osób prawnych. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej. Cena prenumeraty za 5 zeszytów rocznika 1997 (w tym jeden podwójny) wynosi **43,00 PLN**. Cena prenumeraty ze zleceniem dostawy za granicę jest o 100% wyższa od krajowej i za rok 1997 wynosi **86,00 PLN**. Termin przyjmowania wpłat na prenumeratę krajową upływa z dniem 5 marca 1997 r. W związku z tym – z góry przepraszając za trudności – uprzejmie prosimy o pilne dokonanie wpłaty w/w sumy na konto:

Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26
nr 11101053-16551-2700-1-67

z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy 00-956 Warszawa, ul. Towarowa 28, tel.: 620-10-19, 620-12-71 w. 2366. Cena prenumeraty rocznej za rok 1997 wynosi **21 USD** i koszty wysyłki pod wskazany w zamówieniu adres

– pocztą zwykłą – 7 USD
– pocztą lotniczą (w zależności od miejsca zamieszkania Odbiorcy):
I strefa – Europa wraz z Rosją i Izraelem – 12 USD
II strefa – Ameryka Północna i Afryka – 16 USD
III strefa – Ameryka Południowa i Środkowa – 21 USD
IV strefa – Australia i Oceania – 26 USD

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:

Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26
nr 11101053-16551-2700-1-67

z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy. W następnych latach RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna 19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
Poznań	„Bestseller", ul. Wrocławska 16
Wrocław	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Pl. Nankiera 15
Toruń	Księgarnia Promocyjna Index – Book, Rynek Staromiejski 10
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. Bolesława Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 632-55-91. Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Warszawa, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0-22) 826-21-78 lub 826-52-31 w. 280, 106, tel/fax (0-22) 826-99-45.