Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

teksty

DRUGIE

Sceptyk i entuzjasta

Janusz SŁAWIŃSKI
Bez przydziału /IV/

Kazimierz BARTOSZYŃSKI
Wobec genologii

Aleksandra OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA
Semantyczna strategia poetyckiego zamilczenia

Michał GŁOWIŃSKI
Gombrowicz poprawia Dantego

Jerzy JARZĘBSKI
Trudno być Bogiem

Małgorzata BARANOWSKA
Prywatna historia obrazów i krajobrazy

Rodolphe GASCHÉ
Widma Nietzschego

5 [64] 2000
cena 14,00.- PLN

Redaguje kolegium: **Ryszard Nycz** (redaktor naczelny),
Anna Nasiłowska (zastępca), **Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski,
Zdzisław Łapiński, Marta Zielińska, Dorota Krawczyńska** (sekretarz redakcji)

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

adres redakcji: 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pok. 1, tel. (0–22) 657 28 07, tel./fax (0–22) 828 32 06
e–mail: teksty2@ibl.waw.pl

projekt graficzny: **Marek Wajda, Piotr Jaworowski**

skład i korekta komputerowa: **Zdzisław Popławski**
korekta: **Teresa Winek**
łamanie i korekta szpaltowa: **Wydawnictwo IBL PAN**

druk i oprawa: **Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.**
Łódź, ul. Żwirki 2

*Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego.*

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Spis treści

Wstęp

4 Glosy do Łapińskiego

Fragmenty

Janusz SŁAWIŃSKI 9 Bez przydziału (IV)

Szkice

Kazimierz BARTOSZYŃSKI 17 Wobec genologii

Aleksandra OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA 30 Semantyczna strategia poetyckiego zamilczenia (Przypadek *Jak...* Cypriana Norwida)

Aleksandra MELBECHOWSKA-LUTY 43 Sztukmistrz. Kilka uwag o symbiozie sztuk w twórczości Cypriana Norwida

Michał GŁOWIŃSKI 58 Gombrowicz poprawia Dantego

Jerzy JARZĘBSKI 68 Trudno być Bogiem

Roztrząsania

Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL 79 Piosenka Kochającego

Bernadetta KUCZERA-CHACHULSKA 88 Na marginesie *Celi Konrada*

Tomasz BOCHEŃSKI 97 Z sensem o Witkacym

Dorota GOSTYŃSKA 104 Komparatysta z kraju Spinozy badał akt metafizycznej osmozy...

Magdalena MISZCZAK 110 Porządkowanie archiwum

Jan ZIĘBA 119 Literatura a paradygmaty kulturowe

Krzysztof UNIŁOWSKI **127** Zabili go i uciekł

Robert OSTASZEWSKI **135** Te i inne powroty.
Zapiski na marginesach *Oksany* Włodzimierza Odojewskiego

Magdalena REMBOWSKA **147** Opisany, nieodgadniony...

Interpretacje

Anna NASIŁOWSKA **153** Wacław Borowy i New Criticism

Dorota KRAWCZYŃSKA **157** Henryk Grynberg.
Tożsamość odzyskana

Jolanta KOZAK **167** Alicja pod podszewką języka

Przechadzki

Małgorzta BARANOWSKA **179** Prywatna historia obrazów i krajobrazy

Przekłady

Rodolphe GASCHÉ **187** Widma Nietzschego
(przeł. *Dorota Plat*)

Glosy do Łapińskiego

Wilno, 30 listopada...

W niedzielę 30 listopada 1930 roku pogoda w Wilnie była typowa dla późnej jesieni: mgły poranne, zachmurzone niebo, czasem drobny deszczyk, temperatura trochę powyżej zera. Wiatr zmieniający kierunek z południowego na północny wróżył nadejście mrozu. Tymczasem do Hiszpanii zbliżały się gwałtowne burze, Holandię nawiedziła powódź, w Japonii trzęsła się ziemia, a wschodnie wybrzeże Stanów Zjednoczonych przeżywało pierwszy atak zimy.

Wilno świętowało setną rocznicę wybuchu powstania listopadowego. W sobotę miasto rozświetliła iluminacja; z góry Zamkowej z daleka widać było cyfry 1830–1930. Główne uroczystości zorganizowano w niedzielę. Już o 9. 30 transmitowano przez radio z Warszawy mszę z kościoła na Woli i odprawę wart w Belwederze. Potem w kościele św. Kazimierza biskup wileński odprawił uroczyste nabożeństwo, a o 13 w Sali Miejskiej zebrała się młodzież szkolna na akademię. Przez cały dzień na placach i w parkach grały wojskowe orkiestry.

W samo południe ulice miasta zapełnili studenci. Świętowano pochodem przebierańców IX Tydzień Akademicki. Pół godziny wcześniej na dziedzińcu Piotra Skargi zebrali się członkowie korporacji oraz Klubu Włóczęgów, wśród których był może 20-letni Czesław Miłosz, rozpoczynający właśnie drugi rok studiów. Kawalkada młodzieży w strojach z różnych epok przeszła z placu Napoleona ulicą Mickiewicza. Najwięcej wesołości budził zawieszony na samochodzie wisielec przedstawiający ściętego na egzaminie studenta.

Dzień 30 listopada wybrał sobie również Cech Kuchmistrzów na uroczyste poświęcenie sztandaru, a wileńskie panie z Komitetu Gwiazdkowego radziły w Urzędzie Wojewódzkim nad urządzeniem gwiazdki dla biednych dzieci.

Wieczorem, zapadającym o tej porze roku około trzeciej po południu, mieszkańcy Wilna mogli pójść do któregoś z kin przy ulicy Wielkiej. Dźwiękowe kinoteatry „Helios" i „Hollywood" wyświetlały właśnie patriotyczny film polski Na Sybir *z Jadwigą Smosarską, Eugeniuszem Bodo i Adamem Brodziszem. Amatorzy lżejszego repertuaru mieli do wyboru* Marsz weselny *(„14-aktowy dramat miłosny z życia wiedeńskiego oficera arystokraty i dziewczęcia z ludu") w kinie „Ognisko" lub w „Wandzie" – komedię amerykańską z Busterem Keatonem. Pierwszy seans zaczynał się*

o 14, ostatni o 22. Kto został w domu, mógł posłuchać w radio o 19 „Kukułki Wileńskiej", a potem okolicznościowego felietonu o Antku z Mokotowa i Cesarzewiczu Konstantym.

Niedzielne uroczystości rocznicowe zakończyła akademia w Teatrze na Pohulance oraz przedstawienie Nocy listopadowej *Wyspiańskiego, przygotowane przez dyrektora teatru Aleksandra Zelwerowicza i profesora Ferdynanda Ruszczyca. Spektakl, na który tego dnia można się było dostać wyłącznie za zaproszeniami, ciągnął się do 3 rano i nie wszyscy widzowie dotrwali do finału.*

M.Z.

Ja, Pan Zdzisio

I oto niespodziewanie (jakże nieobliczalne jest życie) najmłodszy z redaktorów „Tekstów Drugich" obchodzi siedemdziesiąte urodziny. Najbardziej przekorny z przekornych, najosobliwszy z osobliwych, najmłodszy z młodych, młodszy nawet od samego siebie – Zdzisław Łapiński, czyli Pan Zdzisio.

Nie zdradzę tajemnicy redakcyjnej ujawniając, że jest młodszy od samych „Tekstów Drugich", mimo że niektórzy jeszcze pamiętają Jego udział w niemowlęcym okresie „Tekstów" (pierwszych). Ach, wspomnienia, wspomnienia! Pamiętam go z tych lat, gdy przeszedł był wówczas Rubikon strukturalizmu, minął kamień milowy psychologii i tylko z metryki, a więc z pozorów, wyglądał na człowieka dojrzałego. A jednak (jak bardzo trzeba uważać) nie był nim celowo, będąc równocześnie zamiłowanym graczem w brydża, pracownikiem żądnym przygód, smakoszem dań i trunków wykwintnych, który tylko na pozór załatwiał drobne sprawy naukowe i miewał terminy.

Jakaż była wtedy jego sytuacja?

Chodził po kawiarniach i po barach, spotykał się z ludźmi zamieniając słowa, czasem nawet myśli, ale epoka lat siedemdziesiątych była nadal nie wyjaśniona. A jednak już wtedy, na przełomie, był sobą, a nawet więcej, osobą – Łapińskim, choć rówieśnicy, ci, którzy już się pożenili oraz pozajmowali określone stanowiska, nie tyle wobec życia, ile po rozmaitych urzędach państwowych, odnosili się do niego z nieufnością.

Wstęp

Koledzy i koleżanki, ciotki, siostry, liczne, prawdziwe i doczepione, przyłatane, ale szczerze kochające, już od dawna usiłowały wpływać na niego, aby się ustabilizował jako ktoś, albowiem młodość i nieokreśloność jego była im niezwykłe przykra, nie wiedziały, jak rozmawiać z nim nie wiedząc, kim jest. – „Zdzisiu" – mówiły pomiędzy jednym a drugim artykułem jego – „Zdzisiu, czas najwyższy, dziecko drogie". I słyszałem, jak niejedna szeptała do drugiej, że jest niewyrobiony towarzysko i życiowo, i zamęczały się próżnią, jaką tworzył im w głowie. W istocie, stan ten nie mógł trwać wiecznie. Z chaosu, z mętnych rozlewisk, ze trzcin, w których brzmiały chrząszcze i chrabąszcze, przeniósł się od razu pomiędzy formy klarowne, skrystalizowane i zaczął rajcować z nimi!

Aby się w miarę możności wyjaśnić, przystąpił do napisania książki. Pióro go nie zdradziło. Pomieścił w tekście esencję młodości, same treści niedojrzałe i sfermentowane, jedynie stylem, głosem, tonem chłodnym i opanowanym izolując je na papierze. Dlaczego, jak gdyby na przekór własnym zamierzeniom, książce dał tytuł Norwid *(1971)? Próżno przyjaciele doradzali mu, aby nie dawał takiego tytułu i strzegł się w ogóle najdrobniejszej aluzji do norwidologii. – „Nie rób tego – mówili – niedojrzałość norwidologii to drastyczne pojęcie, jeśli sam siebie uznasz norwidologiem niedojrzałym, któż cię norwidologiem dojrzałym uzna?". Jego położenie było tu o tyle bardziej trudne i drażliwe, o ile książka jego była trudniejsza, drażliwsza od konwencjonalnie dojrzałej lektury.*

I tak debiutował w epoce, która co pięć minut zdobywała się na nowe hasła i grymasy i konwulsyjnie wykrzywiała swe oblicze, jak tylko mogła – w epoce przejściowej.

Sam więc niepostrzeżenie przechodził zaraz potem od Norwida do Przybosia, od Przybosia do Miłosza, od Miłosza do Gombrowicza, od Gombrowicza do Białoszewskiego, od metafizyki do polityki (i z powrotem), od romantyzmu do oświecenia, od socrealizmu do modernizmu, od Nowej Krytyki do młodości krytycznej – przy której pozostał, tak jak stał, bo jej nigdy nie opuszczał. Pisał o malujących, obmalowywał piszących, portretował i negliżował pisarzy, był niesforny i strofujący, a czynił to wszystko z nieprześcignionym smakiem do form małych a problemów wielkich. Jest tajemnicą poliszynela, że nikt jak on nie zna tajemnic „Szynela" Gogola i innych wielkich pisarzy rosyjskich. Nikt jednak nie pamięta, że już dawno, dawno temu (jakże wszystko trzeba zawsze przewidywać!) uwiecznił go Gombrowicz zapisując nieśmiertelne słowa: „Oto kąciki ust – oto podbródek – ucho, które ongi naderwał mi Zdziś".

W.B.

Łapiński – badacz Gombrowicza

W numerze 9 „Twórczości" z roku 1966 ukazał się artykuł Zdzisława Łapińskiego „Ślub w kościele ludzkim " (O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza). *Nie pomylę się chyba mówiąc, że było to pierwsze na temat Gombrowicza studium akademickie, naukowe, i choć chyba napisane z eseistycznym zacięciem, to przecie po-*

Glosy do Łapińskiego

zbawione już tego publicystycznego, agresywnego wobec konkurentów Mistrza charakteru, jaki cechował w tamtych czasach wystąpienia Sandauera. Odkrył Łapiński w Gombrowiczu, co było wtedy nowością, pierwszorzędnego psychosocjologa, dowiódł, że mówił on o człowieku i jego uwikłaniach w międzyludzkość rzeczy nadzwyczaj podobne do tego, co odkrywali po wojnie w swoich badaniach Mead czy Cooley. I tak został Łapiński klasykiem gombrowiczologii, bo ten artykuł czytaliśmy wszyscy – młodzi wówczas adepci i czciciele Mistrza z Buenos Aires. Do tego wczesnego artykułu dodał później świetnie napisane, zwięzłe i celne hasła o Gombrowiczu z wydanego w podziemiu słownika Literatura polska po 1939 roku, *a wreszcie książkę – i to nie byle jaką!* Ja, Ferdydurke *bowiem to książka niegruba, ale bardzo przemyślana, z wizją Całości – a przy tym oparta o wyraźny interpretacyjny pomysł. Interesuje autora interakcja społeczna u Gombrowicza, a więc to, co pisarz ochrzcił terminem „międzyludzkość". Bada Łapiński, co dzieje się u Gombrowicza między ludźmi, między autorem a czytelnikiem, między różnymi wersjami ludzkiego „ja" – bo przecie to, co ważne, rodzi się zawsze „między", wykwita ze szpar dzielących stwardniałe „maski", „gęby", „persony", iskrzy w tarciach i zderzeniach, wykrzywia w podstawianych lustrach, rozpala do czerwoności w indukcyjnych piecach, które ogrzewa energia społeczna. Pisząc więc niby o tym, co u Gombrowiczowskiego człowieka naskórkowe – bo naskórek przecie zdziera się do krwi w starciach z Innymi – dociera jednocześnie Łapiński do sedna. Czyż bowiem Sedno nie leży u Gombrowicza na powierzchni? W akcie zdzierania masek, w konwulsjach kostiumu, w dramacie odbijającej się w nieskończoność w innych ludzkiej twarzy?*

J.J.

Miara rzeczy

Weredyczny charakter krytycznego zajęcia łatwych zwolenników nie jedna. Co zaś do zwolenników t r u d n y c h, ci z rzadka miodem poją, upodobawszy sobie inne potrawy, daleko pożywniejsze, choć mniej smaczne. Chyba że z okazji jubileuszu. Czystą małmazją Jubilata by karmili, nie bacząc, że od takich potraw całkiem odwykł i wszystko hurtem zwrócić może. Trzeba więc i w chwaleniu umiar zachować, wyrażając się jasno, choć nie prosto, bo od prostoty do prostactwa droga zbyt krótka.

Cyprian Kamil Norwid o jasności twierdził, że jest to tylko przezroczystość niby powietrzna. Wystarczy rzeczy na miejsce ułożyć i otworzyć okno. Nie ze słów obfitości prawda wynika, ale z jasności kryształowej, która dla wielu pozostanie niewidoczna, bo naturalna. Tak oto drugą stroną krytyki jest milczenie, a raczej dwa jego rodzaje, jeden nikczemny, z za-milczeń i nie-do-głębień powstały i drugi z przezroczystości moc czerpiący, tak okolonej słowami, że właściwy porządek rzeczy w zupełności, całości i harmonii przyrodzonej za jednym gestem otwarcia okna ukazuje się. Tak oto dzieło poety, które jest zupełne, okolenia go słowami jakimi bądź nie potrzebuje, ale powietrza i przestrzeni domaga się, by odsłonić się w pełni przed czytelnikiem.

A to drugie w naszych czasach – szczególnie rzadkie, bo dalej mówiąc o oknie, to przezroczystości kryształowej powietrza zbrakło, a przez otwarcie dym i stukot uliczny tylko wpada. Jest tedy krytyk mówcą szczególnym, który ani od swego czasu odwraca się ani go przyjąć w całości nie może i staje na wietrze, w przeciągu, czytelnikowi różne znaki pokazując, które i jedno, i drugie znaczą, ku trzeciemu odsyłając. Wypowiedzieć jeno cząstkę da się, rzecz w tym, aby całość mieć na rzeczy.

W czasach gatunków przemieszania, gdy gwarny tłum jednodniowe przekrzykuje hasła, trzeba i miarę romansu w poważnej materii politycznej znaleźć. Jak współżyć z socrealizmem *to historia miłosna czasu naszego, za którą nic dodać nic ująć odsłania się i ani ponęta, ani obrzydliwość przedmiotu, jeno właściwa miara rzeczy ukazuje się.*

A.N.

„Trochę z ukosa. Choć poważnie"

Korzystam z tej Miłoszowskiej formuły – którą i nasz Jubilat onegdaj się posłużył – bo łączy w sobie właśnie cechy, których niepowtarzalny splot w działalności naukowej, redakcyjnej, dydaktycznej, w kontaktach prywatnych i oficjalnych Zdzisława Łapińskiego najmocniej (mnie przynajmniej) uderza, nadając obcowaniu z nim i z jego pracami charakter spotkania z autentyczną indywidualnością, w obecności której lepiej będzie jeśli odrzucimy rutynę i wprawimy w stan podwyższonej gotowości całą naszą wrażliwość i uwagę – bo w każdej chwili (w każdym razie) spodziewać się możemy czegoś nieoczekiwanego, co (jak gdyby mimochodem) otworzy nam oczy i zmusi do gruntownej rewizji dotychczasowych poglądów i przyzwyczajeń. Chodzić jedynie własnymi drogami, myśleć zawsze na własny rachunek (także za cenę ponoszenia kosztów samodzielnego myślenia), unikać tyleż nałogu doktrynerstwa, co pokus ulegania dowolności subiektywnych upodobań, zachować zdolność do ironicznego dystansu i śmiertelnej powagi, posiąść dar krytycyzmu, to znaczy bezkompromisowości i wielkoduszności zarazem, zdobyć się na luksus pisania tylko rzadko i zwięźle a oryginalnie i pobudzająco – o tym prawie każdy marzy (bo też zwykle może tylko marzyć). Bardzo się cieszę, że ja przynajmniej mogę z bliska podpatrywać, jak to wszystko udaje się bez najmniejszego trudu osiągać Zdzisławowi Ł.

R.N.

Fragmenty

Janusz SŁAWIŃSKI

Bez przydziału (IV)

*

Roman Ingarden (1893), Jurij Tynianow (1894), Boris Eichenbaum (1886), Wiktor Szklowski (1893), Roman Jakobson (1896), Ivor Armstrong Richards (1893), Michail Bachtin (1895), Jan Mukařovsky (1891), Wladimir Propp (1895); z niechęcią – ale nie mam innego wyjścia – dopisuję do tej listy nazwisko György Lukácsa (1885), którego styl myślenia, a i wszelkie kontynuacje tego stylu, zawsze uważałem za zjawisko odrażające.

Wszystko, co nowe, istotne i najbardziej inspirujące w dwudziestowiecznej teorii literaturoznawczej, było dziełem ludzi z j e d n e g o pokolenia: 1885–1896. Zasługuje ono bez wątpienia na miano „pokolenia rozstrzygającego", żeby użyć określenia Ortegi y Gasseta, gdyż jego zdobycze zaważyły decydująco na tegowiecznych losach naszej dyscypliny – na jej problematyce, kierunkach poszukiwań, wyobrażeniach tyczących ustroju dzieła i statusu literatury, i na standardach uniwersyteckiej dydaktyki literaturoznawczej, a poprzez nią także na dydaktyce szkolnej. W twórczości tej generacji biły źródła wszystkich właściwie nurtów i szkół, które dominowały w akademickiej wiedzy o literaturze do schyłku lat sześćdziesiątych. Późniejsza niewiara w możliwość, potrzebę i sens teorii literatury, głoszona w imię jakiejś dziwacznej, a zarazem jałowej utopii wiedzy bezteoretycznej, też nie wyłoniła się znikąd, lecz z przesytu o k r e ś l o n y m i teoriami literatury – koncepcjami, pojęciami i terminami dominujących uprzednio nurtów i szkół. Wyłoniła się z ich „dekonstrukcji", z usilnego ich rozkręcania, tak by tracąc systemowe uwiarygodnienia, coraz bardziej przypominały rozsypaną bezładnie narzędziownię.

Wolno więc twierdzić, że dokonania teoretycznoliterackie głównych przedstawicieli owego niesamowicie produktywnego pokolenia nie tylko wyznaczyły

w obecnym stuleciu horyzont takich przedsięwzięć, w których były kontynuowane, rozwijane, wielorako przeformułowywane, odświeżane czy reinterpretowane, ale też określiły – negatywnie – rodzaj zamętu, jaki musiał powstać w dyscyplinie w rezultacie ich zaniedbywania, niszczenia i porzucania. Nasuwa się tu pewna analogia. Otóż znany jest przemożny wpływ, jaki na kształtowanie się europejskich doktryn estetyczno-literackich XVI i XVII w. wywarła tradycja myśli arystotelesowskiej. Wszystkie liczące się wtedy poetyki i teorie literatury wpisywały się – i nie wyobrażano sobie, by mogło być inaczej – w pole tej tradycji. Odniesienie takie stanowiło poniekąd stan zerowy wszelkiego teoretyzowania na temat sztuki słowa i jej powinności. Podobna rola przypadła paręset lat później dorobkowi głównych postaci pokolenia, o którym tu mówię. Byli oni doprawdy z e s p o l o w y m A r y s t o t e l e s e m nowoczesnego literaturoznawstwa!

15 II 1983

*

Najpierwsze przyczyny obecnego sflaczenia teorii literatury jako dziedziny wiedzy tkwiły zapewne w sposobach jej nauczania. Zgodziłbym się z opinią, że początek procesowi degrengolady dało uporczywe preferowanie przez wykładowców a n t o l o g i j n e g o modelu nauczania, wypierającego już dziś całkowicie z dydaktyki uniwersyteckiej wykładanie teorii literatury jako pewnej „własnej" doktryny wykładowcy, który w każdym wypadku (będąc jej twórcą, współtwórcą lub tylko wyznawcą) poczuwa się do odpowiedzialności za nią i pragnie umacniać jej tożsamość pośród innych konkurencyjnych doktryn. Zamiast jakiejś jednolitej budowli pojęciowej oferuje się studentom kawałki najprzeróżniejszych teoryj – zestawione w antologiach na jednej płaszczyźnie i bezhierarchicznie. Ma ich radować rozmaitość i wielobarwność takich układanek; mogą w nich przebierać do woli, gdyż każda kombinacja poglądów jest na swój sposób interesująca. Ale jeśli komuś, kto nie ma jeszcze żadnego poglądu na daną rzecz, sugeruje się, że może do niej przystępować na sto sposobów, to taka wielkoduszna zachęta do pluralizmu i relatywizmu oznacza w praktyce działanie na rzecz rozregulowania jego aparatu poznawczego. Jakże wtedy oczekiwać, że może się czegokolwiek nauczyć poza umiejętnością powtarzania frazesów o wartościach pluralizmu i relatywizmu?

Trzeba powiedzieć wyraźnie, choć wielu z pewnością nie będzie się to podobać: jakakolwiek dydaktyka, także teoretycznoliteracka, wymaga jednak pewnej dozy d o g m a t y z m u, jeśli ma być zadowalająco efektywna. W swoim punkcie wyjścia nie powinna wstydliwie unikać stanowczego i jednoznacznego orzekania, że coś jest takie lub inne; nie może chować się poza rozmaitością możliwych „podejść" do rzeczy, za jej prymarne zadanie wypada uznać konsekwentne oswajanie nauczanych z wymogami określonego „podejścia", któremu mają pozostawać wierni w swoich ćwiczeniach badawczych. Zyskują w ten sposób poczucie przynależenia do jakiejś ojczyzny językowej i problemowej, poczucie zakorzenienia wśród pojęć i kategorii, pozwalających im fortunnie porozumiewać się z innymi jej współmieszkańcami na temat tego, co nauczane. Nie idzie oczywiście o to, by ko-

goś na całe życie zawodowe uplątywać w „jedynie słuszną" teorię (choć takiego skutku też nie da się wykluczyć), ale o budowanie pierwotnego oparcia dla jego wiedzy, o tworzenie systemu orientacyjnego, dzięki któremu może w ogóle ruszyć z miejsca – w drogę wyprowadzającą go nieraz w rejony bardzo dalekie od początkowych przywiązań. Zakładam więc, że ów pożądany dogmatyzm wymaga jako dopełnienia pewnego sceptycznego pomiarkowania, które każdemu, kto zżył się z doktryną nauczyciela, daje szansę późniejszego wobec niej krytycyzmu. S c e p t y c z n y d o g m a t y z m – ten oksymoron dobrze nazywa współgrę sprzecznych imperatywów określających trudną sztukę dydaktyki. Nie należy go mylić z dogmatycznym sceptycyzmem jako nazwą jednej z najbardziej przykrych chorób dzisiejszego myślenia.

Ale nie tylko dla dydaktyki literaturoznawczej, owładniętej neurotycznym lękiem przed doktrynalnością, odniesieniem stała się dziś wielojęzyczna gadanina, chaotycznie mieszająca perspektywy i instrumentaria badawcze. Ta sama wielojęzyczna gadanina stanowi także główne pożywienie literaturoznawczego teoriotwórstwa, które nie rodzi się już z potrzeby ulepszania czy rozwijania koncepcji uważanej przez jakiś krąg uczonych za bliską i wartą pielęgnowania, ani też z potrzeby metodycznego przeciwstawienia się koncepcjom obcym i niezadowalającym. Rodzi się ono z chęci beztroskiego uczestnictwa w gotowaniu owej wspólnej zupy, w której rozpuszczają się wszelkie smaki poszczególne.

21 III 1988

*

Kiedyś (choć tak naprawdę nie wiadomo dokładnie, kiedy) budowało się teorię jak dom, w którym ci, co ją wznoszą, a i ich komentatorzy i wyznawcy, mogliby czuć się „u siebie". Miało to być ich schronienie i zarazem punkt obserwacyjny, z którego widać podobną krzątaninę współzawodników. Miejsce zamieszkiwania należało utrzymywać w stałym porządku, umacniać je i rozbudowywać, chronić jego odrębność przed napastnikami i samemu atakować, gdy zajdzie taka potrzeba. Teraz już nikt nie pragnie pozostawać „u siebie", w bezpiecznym oddaleniu od obcych dążeń; chcemy za wszelką cenę znaleźć się tam, gdzie przebywają aktualnie „wszyscy", gdzie toczy się prawdziwa zabawa. Uparcie starasz się wziąć w niej udział, pilnie zważając, aby to, co masz do powiedzenia, było powiedziane w języku uchodzącym w danym momencie za właściwy i słuszny. Nie zamierzasz twardo obstawać przy swoim i zabiegać o wypracowywanie własnego języka; nie pociągają cię kłótnie metodologiczne, gdyż wyżej od nich cenisz kompromisy; zadowalają cię koncepcje miękkie i na tyle niezdecydowane, by nie kłóciły się z tym, co wypada w danej sprawie mniemać, albo i nie mniemać.

Dyscyplina nasza pada ofiarą lęku przed prowincjonalnością, który nie pozwala jej na naturalną wielodrożność dążeń. Będąc gdziekolwiek, chcemy być zarazem „wszędzie", nie odstawać od tego, co ma charakter „światowy". Z pogardą odnosimy się do wszelkich partykularyzmów, warte uwagi wydają nam się jedynie zaciekawienia i dążności ponadpartykularne – owe epidemicznie rozprzestrzeniające

się „trendy", które prowadzą do kolejnych uniformizacji ogarniających język akademickiego literaturoznawstwa. Jednak przykrym złudzeniem okazuje się wiara w to, że poprzez gorliwość w przyswajaniu uniwersalnego – w danym momencie – języka można dojść, niejako odgórnie, do nowych krystalizacji problemowych. Uniformizacja języka sprzyja – co nieuchronne – wyjałowieniu całych obszarów zagadnień, które mu podlegają. Szansą dla nowych problematyk pozostaje chyba zawsze jakiś rodzaj napięcia między *koiné* dyscypliny a wyrazistością dialektów metodologicznych, które działają w niej odśrodkowo – gdy aspirującemu do powszechnego stosowania mówieniu „jak trzeba" stawiają opór różne odmiany mówienia „jak nie należy", albo „jak nie wypada".

30 IV 1989

*

Można oczywiście z rozrzewnieniem wspominać czasy, kiedy teoria literatury (a i humanistyka w ogólności) żyła na sposób policentryczny, kiedy odrębne jej dialekty konkurowały o prymat w dyscyplinie i swobodnie wchodziły między sobą w relacje dialogowe (gdyż tylko odrębność partnerów otwiera możliwość komunikacji), ale, patrząc trzeźwo, niewiele z takich rozpamiętywań wynika. Utrzymując, że właściwym przeznaczeniem humanistyki jest jej mocne zakorzenienie w rozmaitych lokalnościach – zainteresowań, problematyk, metodologii, nie jesteśmy w stanie sprawić, by uparcie nie mijała się ona dzisiaj z tym przeznaczeniem, by nie popadała w pożałowania godne zuniformizowanie, by wycofała się z obiegu planetarnego, w którym jałowieje i staje się nudna, i powróciła do życia w małych obiegach, które decydowałyby o jej sile i atrakcyjności. Żadne postanowienia czy umowy nie zdołają odmienić sytuacji, gdyż utwierdza ją cała socjopsychologia współczesnego życia naukowego.

Gdy istotna praca ideotwórcza humanistów toczyła się w niewielkich wspólnotach uczonych, które podtrzymywał pewien rodzaj zamkniętości, rola w nich każdego uczestnika, przede wszystkim lidera (mistrza), sprowadzała się do tego, że ludziom dobrze sobie znanym przynosił (skądś) czy przybliżał prawdy dotąd im nie znane. Dziś natomiast, w dobie uniwersalnej „otwartości", gdy każda idea, zaledwie się pojawi, może natychmiast znaleźć się w makroobiegu dyscypliny, gdzie podlega nie kończącym się wzmacniającym powtórzeniom, rola typowego badacza polega na tym, że zupełnie nie znanym sobie – i nieprzeliczonym – ludziom komunikuje prawdy już im skądinąd znane.

15 VI 1994

*

Teorii literatury można nauczać na parę sposobów.

Można przede wszystkim metodycznie przemierzać określoną d o k t r y n ę teoretycznoliteracką, wnikając we właściwy jej zakres zainteresowań i zagadnień, w jej system pojęciowy i terminologię. Ci, których tak uczymy, mają stać się kompetentnymi użytkownikami owej doktryny, to znaczy – umieć z jej pomocą radzić

sobie z analizą, interpretacją i problematyzowaniem zjawisk literackich. Staramy się im uprzytomnić, że należy ją rozpatrywać jako wciąż rozrastającą się rodzinę tekstów naukowych (zakładam bowiem, że uczymy jakiejś ż y w e j teorii literatury, a nie doktryny o wyłącznie już historycznym znaczeniu). Wśród nich podstawowa rola przypada korpusowi tekstów założycielskich, wokół których układają się różne odmiany satelitarnych i pochodnych: rozwijających pierwotne założenia doktryny, systematyzujących jej dokonania, popularyzatorskich, polemicznych.

W innym rodzaju nauczania punkt ciężkości pada nie na stan doktrynalnej koncentracji teorii literatury, lecz na możliwość jej pojawiania się w różnych stanach problemowego rozproszenia w obrębie literaturoznawczej praktyki interpretacyjnej. Celem dydaktycznym jest tutaj kształtowanie wrażliwości adeptów naszej dyscypliny nie tylko na koncepcje teoretyczne formułowane *ad hoc* w pracach historycznoliterackich, ale także na koncepcje w ogóle jako takie nie formułowane, a jedynie implikowane w każdym wypadku przez stosowaną procedurę interpretacyjną, zakładane milcząco, stanowiące niewysłowiony współczynnik działań badawczych. Zarówno owe teorie *ad hoc*, jak też teorie domniemane, mogą być swego rodzaju aneksami do doktrynalnych teoryj żywotnych w danym momencie, ale mogą także – i to jest przypadek bardziej interesujący – pozostawać w niezgodzie z tym, co aktualnie jest czynne jako miarodajna doktryna. Albo reprezentują style myśli teoretycznoliterackiej odczuwane obecnie jako przestarzałe, albo stanowią zapowiedź jakiejś przyszłej problematyki teoretycznoliterackiej: otwierają drogi do niej prowadzące. Tak czy owak, najczęściej właściwe im jest bycie nie na czasie.

Jeszcze inny rodzaj nauczania – zdecydowanie różny od dwóch poprzednich – polega na przekazywaniu wiedzy podlegającej uporządkowaniu podręcznikowemu. Nie chodzi tu o fakt istnienia określonego podręcznika, z którego się korzysta w procesie dydaktycznym, ale o typ organizacji wiedzy tak czy inaczej „upodręcznikowionej", a więc w szczególny sposób znijaczonej i obumarłej w stosunku do wiedzy źródłowej. Nadbudowuje się ona eklektycznie nad doświadczeniami różnych szkół teoretycznoliterackich, przeszłych i współczesnych (jeśli pominąć rzadkie wypadki, gdy odpowiada jednej tylko doktrynie), zacierając ich swoistości i odrębności, łącząc swobodnie fragmenty rozmaitych kompozycji teoretycznych, sytuując na jednej płaszczyźnie tezy często nieuzgadnialne, przechodząc do porządku nad nielączliwością kombinowanych pojęć. Systematyzacje podręcznikowe, cokolwiek powie się o pożytkach dydaktycznych płynących z ich pozorowanej spójności, są cmentarzem twórczości teoretycznoliterackiej.

24 X 1979

*

Dwojaka p r o d u k t y w n o ś ć teorii literatury: badawcza i dydaktyczna.

Każda doktryna teoretycznoliteracka w początkowej fazie swego wychodzenia na powierzchnię życia dyscypliny dysponuje pewną pulą swoistych dla niej pojęć i zagadnień, dzięki którym staje się rozpoznawalna. Z nimi wchodzi do gry badawczej. Jej produktywność to zdolność do generowania nowych pojęć i zagadnień wy-

rastających z tej wyjściowej puli. Pączkuje ona niejako problemami, które są implikowane przez problemy postawione uprzednio. Rozwijając się w taki, chciałoby się rzec – organiczny, sposób, poprzez stopniowe otwieranie miejsc kolejnym kwestiom, teoria ogarnia swoim zasięgiem coraz szersze pola spraw. Dopóki trwa ten proces, nie mamy wątpliwości, że dana teoria jest produktywna (czyli po prostu żyje). Drugi wariant produktywności badawczej sprowadza się do podatności teorii na efektywne stosowanie jej – poprzez a n a l o g i ę – w dziedzinach innych niż te, do których się pierwotnie odnosiła. Jest ona tym bardziej produktywna, im więcej takich dziedzin zdoła znaleźć w niej oparcie. Odwołując się do znanego rozróżnienia Romana Jakobsona, powiemy, że pierwszy wariant produktywności zasadza się na działaniu mechanizmu metonimicznego (implikowanie, „pączkowanie"), natomiast w drugim pracuje mechanizm metaforycznego przeniesienia („przerzut" teorii w nowy dla niej obszar zjawisk badanych).

Ciekawe, że pewne teorie – nawet bardzo dla literaturoznawstwa doniosłe – już jakby z góry niosą w sobie swoją nieproduktywność. Myślę na przykład, i przede wszystkim, o teorii dzieła literackiego Romana Ingardena, teorii wciąż niezmiernie sugestywnej, z pewnością jednej z najpiękniejszych i najbardziej subtelnych, jakie kiedykolwiek wykoncypowano. Wymagamy, by pamiętał ją każdy student: dzieło jest porządkiem czterowarstwowym (brzmienia, znaczenia, przedmioty przedstawione, wyglądy uschematyzowane); każda z warstw konstytuuje się we właściwy sobie sposób z odpowiednich elementów – rozwija się w czasie; fundamentalnie ważne dla ustroju dzieła są relacje międzywarstwowe: wzajemne ustosunkowania się warstw do siebie, ich współdziałanie i polifonia. Mamy poczucie, że jest to teoria budowy dzieła kompletna, samotłumacząca się i samowystarczalna. Zostaliśmy nią obdarowani, jednakże nie bardzo wiemy, co dalej z tym darem robić. Możemy ją akceptować, a nawet podziwiać, ale nie wyprowadza nas ona poza to, co już nam od razu zaoferowała. Nie implikuje nowych zagadnień; powiedziała swoje: że dzieło tak właśnie wygląda, że jest czterowarstwowe, że ma wymiar horyzontalny i wymiar wertykalny, i tak dalej – i do niczego ponadto już nie kieruje. I jakkolwiek jest bogata i złożona, to przecież pozostaje n i e p r o b l e m o t w ó r c z a, niepodatna na rozwinięcia, zamknięta w sobie. Można ją tak czy inaczej komentować, streszczać czy omawiać, natomiast nie daje nam szans na dalszą problematyzację tego, co już w sobie zawiera.

Na przeciwnym biegunie można by postawić strukturalistyczną koncepcję dzieła. Wiadomo, że koncepcja ta, traktująca je jako zorganizowany twór słowny (wypowiedź, ew. tekst), implikowała zainteresowanie językiem i systemem tradycji literackiej, które wytyczają obszar potencjalności dzieła – rezerwuar jego możliwości; odniesienie dzieła do tego rezerwuaru kierowało uwagę na proces jego generowania w drodze podwójnej operacji – wyboru i kombinacji elementów systemowych; to zaś z kolei nieuchronnie wprowadzało w pole widzenia podmiot owego procesu. Tak więc mamy tu cały ciąg implikacyjny: wyjściowa problematyka immanentnej organizacji dzieła uruchamia trzy nowe problematyki – tradycji literackiej, procesu twórczego i podmiotu autorskiego. Badania nad tradycją impli-

kują z kolei zagadnienie procesu historycznoliterackiego; zaś problem autora otwiera rozległą problematykę komunikacji literackiej (odbiorcy, publiczności etc.). Stajemy więc wobec takiej teoretycznej koncepcji dzieła, która skrywa w sobie możliwość różnokierunkowych wyjść poza zainteresowanie jej pierwotnym obiektem i stopniowego ogarniania znacznie szerszych od niego całości literackich.

A produktywność dydaktyczna? Rozumiem ją jako sposobność danej teorii do bycia przedmiotem nauczania. Mówiąc niezręcznie, chodzi o jej nauczalność – podatność na systematyczne wyłożenie. Im więcej z niej udaje się objąć spójnym wykładem, tyleż zrozumiałym, co nie symplifikującym, tym większa jej produktywność.

Te dwie produktywności – badawcza i dydaktyczna – niekoniecznie chodzą w parze. Produktywność dydaktyczna nieodzownie wymaga integralności i wyrazistych konturów przedmiotu, na którym teoria się koncentruje. Z pewnością spełnia ten warunek Ingardenowski model dzieła literackiego – z jego warstwami, wymiarami, międzywarstwowymi przyporządkowaniami, układami symetrycznymi. Z rozmów na ten temat z licznymi kolegami wykładającymi teorię literatury wyniosłem pogląd, że produktywność dydaktyczna koncepcji Ingardenowskiej jest właściwie bezkonkurencyjna. Zdecydowanie mniejszą produktywnością cechuje się teoria szkoły strukturalistycznej, która ma naturalną skłonność – jako przedmiot nauczania – do rozszczepiania się na trzy „różnojęzyczne" części: teorię tekstu, teorię komunikacji literackiej i teorię procesu historycznoliterackiego. Dydaktyczna nieproduktywność wpisana jest, jak można sądzić, w teorię literatury ufundowaną na problematyce intertekstualności, jeśli by nawet komuś taką teorię udało się zbudować. Coś podobnego, z większą jeszcze pewnością, da się powiedzieć o „idiograficznej" koncepcji utworu rozumianego jako niepowtarzalny świat znaczeniowy, wyłaniającej się z doświadczeń hermeneutyki.

3 I 1980

*

W dzisiejszej teorii literatury wiele jest konceptów, mało zaś koncepcji. Jeśli uważamy (nieco staroświecko), że główny sens teoretycznego konceptu sprowadza się do możliwości wkomponowania go w szersze pole zagadnień, gdzie dopiero odegra swoją właściwą rolę, to trzeba stwierdzić, że troska o ten jego zwierzchni sens ulega dziś coraz częściej uśpieniu. Odkrycie nowej zależności między znanymi już pojęciami, znalezienie kategorii zdolnej ogarnąć łącznie obiekty dotąd należycie ze sobą nie powiązane, nieoczekiwane odwrócenie tezy, do której zdołano już przywyknąć, szczęśliwy pomysł terminologiczny – w każdym z takich cząstkowych osiągnięć i w nieprzebranej masie im pokrewnych, za naturalny wyraz postawy badacza, któremu przytrafiło się coś podobnego, uznalibyśmy zadane przez niego pytanie: „Co z tym dalej robić?". Koncept – tak by się wydawało – nie może nie mieć dalszych ciągów. Wymaga wmontowania w całą maszynerię teorii, a przede wszystkim sprawdzenia, jakie konsekwencje dla jej działania będzie

miało włączenie tego nowego elementu: czy spowoduje zmiany lokalne, czy dalekosiężne.

Otóż dzisiaj mało kto klopocze się o owe dalsze ciągi. Od konceptu badawczego nie oczekuje się bowiem, by znalazł sobie właściwe miejsce w jakimś teoretycznym kontekście; powinien cieszyć naszą myśl sam przez się – swoją pozasystemową wyrazistością i niedopasowaniem do jakiejkolwiek doktryny. Ma rozbłysnąć możliwie najsilniejszym światłem na firmamencie dyscypliny, a potem niech sobie gaśnie, gdyż przewidzianą rolę już spełnił – zwrócił na siebie uwagę, czy nawet wielu zadziwił. I tak na naszych oczach zmienia się tradycyjny status teorii literatury, która metodycznie budowała modele dzieł, faktów i procesów literackich. Obecnie staje się swego rodzaju zbiornicą konceptów teoretycznych – jeszcze jaskrawo świecących, już przygasających i całkiem zgasłych – dorzucanych do niej beztrosko przez badaczy, którzy wcale nie pragną czuć się odpowiedzialni za to, czy coś się z tych konceptów składa, czy nie. Jeśli komuś bliski był Nietzscheański ideał „wiedzy radosnej", to może teraz całkiem z bliska przyjrzeć się jego spełnieniom.

Poczucie odpowiedzialności za Całość nie opuściło jednej tylko kategorii badaczy, pochodzących z nieśmiertelnej dotąd rodziny Porządnickich – owych specjalistów od przeglądów, stanów badań, zestawień porównawczych, streszczeń i omówień. Wstrętne są im wszelkie przejawy bałaganu w dyscyplinie, toteż niestrudzenie starają się im przeciwdziałać, ładząc wszystko, co się tylko ładzić daje lub nie daje. Nie zaniechali swoich wysiłków i dzisiaj, nie bardzo jednak zdają sobie sprawę, że już nie ze zwykłym bałaganem, dającym się posprzątać, mają do czynienia, ale z chaosem z a s t ę p u j ą c y m jakikolwiek porządek. Trudząc się nad wyliczeniem stu osiemdziesięciu siedmiu odmian intertekstualności występujących aktualnie w literaturze przedmiotu lub pracowicie klasyfikując dwieście dwadzieścia typów metafikcji omawianych przez znawców tejże, ci pełni dobrej woli stróże porządku stają się po prostu częścią chaosu, któremu daremnie próbowali stawić czoła. Współżyć z chaosem pojęć i poglądów może ten, kto chaos pokochał, a więc potrafi korzystać z niego chaotycznie – zdawać się na wybory losowe i od nich uzależniać swoje zainteresowania. Kto zaś próbuje go systematyzować i ustalać mu mapy – nieodwołalnie w nim grzęźnie niczym w bezdennym bagnie. Tak zatem na naszych oczach wraz z zanikiem dawnej teorii literatury wymiera także stara i zasłużona rodzina Porządnickich.

14 V 1989

Kazimierz BARTOSZYŃSKI

Wobec genologii[1]

I

Nasilanie się w ostatnich dziesiątkach lat dyskusji na temat granic pomiędzy polem zjawisk literackich a obszarami wypowiedzi innego typu, rozwój teorii aktów mowy preferującej operacjonalne, a nie referencjalne ujmowanie języka, pojawianie się postulatów tekstualnego traktowania dzieł literackich, tezy głoszące zanikanie literackiej gatunkowości – wszystko to skłania do, choćby nader skrótowego, przemyślenia podstaw i dziejów dyscypliny tak dawnej i taką obrosłej tradycją, jak genologia[2].

Mając na uwadze między innymi tego rodzaju okoliczności, chciałbym mówić o genologii jak najszerzej, używając przy tym terminu „czynności genologiczne". Bo przecież włącza się w genologiczne myślenie nie tylko badacz sztuki, ale i jej twórca. „Genologiczność" co prawda sugeruje jakąś badawczość czy poznawczość, jednak termin ten obejmuje nie tylko poznawanie, ale również twórczość niezależną rzekomo od wszelkiego poznawania. Tu wszakże niezbędne jest określenie terenu obecnych refleksji. Wynika ono z konieczności wyraźnego rozgraniczenia zjawisk istnienia, powstawania, krzyżowania się i zanikania gatunków lub rodzajów literackich jako autonomicznych bytów artystycznych oraz – tworów teoretycznych, składających się na zespół pojęciowy genologii[3]. Rozróżnienie to przecież

1/ Tekst niniejszy jest fragmentem pracy zbiorowej pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, zatytułowanej *Genologia dzisiaj*, która ukaże się nakładem wydawnictwa IBL PAN na przełomie 2000 i 2001 roku.

2/ Ważnym bodźcem skłaniającym mnie do zabrania głosu w tych kwestiach był nr 6. z r. 1999 „Tekstów Drugich", zatytułowany *Gatunki i potwory*.

3/ W tym zakresie podzielam pogląd S. Balbusa wyrażony w art. *Zagłada gatunków* („Teksty Drugie" 1999 nr 6, s. 28).

nie jest proste. Można bowiem uznać samo „rzeczywiste" istnienie tworów zaopatrywanych gatunkowymi określeniami za uzależnione od genologii jako aparatu kształtowania tych właśnie tworów. Można również dostrzegać i analizować dwustronny związek zachodzący między tym aparatem a faktami literackimi, zwracając uwagę zarówno na powstawanie czy zanikanie owych faktów pod wpływem koncepcji genologicznych, jak – odwrotnie – na zjawisko bardziej oczywiste: wyłanianie się nowych terminologii pod wpływem dynamicznych przemian literatury.

Nie jest celem obecnych rozważań wnikanie w te złożone zależności. I, co istotne, nie będą tu rozpatrywane problemy zakresu samej literatury czy literackości. Będę natomiast usiłował zająć się wyłącznie genologią – jej zasięgiem i innymi właściwościami – jako dyscypliną o specyficznym przedmiocie i określonej metodzie.

Określenie różnorodności czynności genologicznych pod względem ich postaw wyjściowych i celów wydaje się zadaniem bardziej podstawowym niż nazwanie tego, czego czynności te mają dotyczyć. Tymczasem sam fakt i cel takich badań uchodził na ogół za oczywisty i nie podlegał analizie. Stwierdzało się tylko – np. w ujęciu S. Skwarczyńskiej, że mają to być, z jednej strony, badania „przedmiotów genologicznych", z drugiej – „pojęć i nazw genologicznych"[4]. W rozlicznych rozważaniach Skwarczyńskiej tkwiło oczywiste przeświadczenie, że punktem dojścia genologii jest budowanie definicji gatunkowych i rodzajowych oraz odpowiednich systematyzacji czy taksonomii. Zachodzi jednak pytanie, chyba zasadnicze, jakie są punkty wyjścia warunkujące podejmowanie takich czynności, innymi słowy, jaka jest funkcjonalna, a nie przedmiotowo-teleologiczna, kwalifikacja genologii.

Odpowiedź na to pytanie sprowadza się do wyróżnienia trzech podstawowych terenów działań genologii. Po pierwsze, chodzi tu o czynność wyznaczania pewnego zbioru zjawisk, który poddany ma być refleksji genologicznej. Po wtóre – o stworzenie definicji grup indywiduów literackich mieszczących się w tym zbiorze. Po trzecie – o przeprowadzenie różnorodnych form podziałów, którym ów zbiór może być poddawany.

Próba ustosunkowania się do pytania pierwszego, dotyczącego zbioru zjawisk, stanowiącego przedmiot operacji genologicznych, napotyka na przeszkodę w postaci *regressus ad infinitum*. Niełatwo jest bowiem mówić o wyznaczaniu takiego zbioru bez założenia, że oto mamy do czynienia ze zjawiskami określonego typu, np. poetyckimi czy artystycznymi. „Pierwotny" genolog zawsze, jak można sądzić, „słyszał", że jest jakaś całość, którą chciałby intelektualnie opanować, wypełnić nazwami i pojęciami.

Niezmiernie trudno byłoby wskazać, choćby w kręgu kultury europejskiej – pierwotne kryterium określające zbiory utworów analizowanych jako gatunki. W historycznym przekroju najwcześniej pojawiały się niewątpliwie próby traktowania zbiorów poddanych refleksji gatunkowej jako zbiory kolektywne, tj. jako

4/ Zob. S. Skwarczyńska *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa 1965, rozdz. 3, 6, 7.

całości nie zbudowane na jednej teoretycznej zasadzie. Całości, które można dzielić w sposób dowolny, określając swobodnie różne gatunkowe jednostki. Istotnym wyjątkiem była tu prawdopodobnie koncepcja Platona, który w III księdze *Państwa* potraktował ogół tekstów jako zbiór o charakterze dystrybutywnym, uporządkowany według jednolitej zasady, jaką stanowił typ wypowiedzi. W ten sposób tragedii przypisał naśladowanie wypowiedzi osób, historii – czyste opowiadanie, a epos uznał za gatunek mieszany[5]. W tej kwestii Arystoteles nie poszedł w ślady mistrza, a w jego *Poetyce* trudno wykryć tendencje do konstruowania zbioru w sensie dystrybutywnym, tj. opartego na zasadzie homogenicznej. Zmierzał raczej do budowania zbioru kolektywnego, określonego przez ogólną zasadę *mimesis*. Istotne jest, że Arystoteles charakteryzował głównie tragedię i epos, nie okazując zainteresowania polem, w którym te gatunki się znajdują. Zagadnienie takie pojawiło się znacznie później niż pytanie o poszczególne formy literackie. To, co Stagiryta usiłował definiować, nie było przy tym przeciwstawiane zjawiskom uważanym za mało wartościowe. Nieuwzględnienie liryki nie wynikało z jej lekceważenia[6].

Swoistej dyskwalifikacji tego ogólnego tła zjawisk i zacieśnienia obszaru podlegającego czynnościom genologicznym dokonała dopiero doktryna klasycystyczna. Charakterystyczna była dla niej zasada hierarchii gatunków: od tragedii po różne „małe formy", jak sielanka czy epigramat. Niezależnie jednak od pozycji w ramach tej hierarchii utwór uważany za przedmiot godny analizy genologicznej mieścić się musiał w obszarze regulowanym zespołem norm różnego typu, a przede wszystkim podlegać zasadzie *decorum*. Otwarcie tego obszaru przyniósł – jak się na ogół twierdzi – romantyzm, chociaż nie w sensie obalenia samej gatunkowości. Owo radykalne rozszerzenie pola czynności genologicznych manifestowało się najwyraźniej w dwu formułach F. Schlegla *Progressive Universaldichtung* oraz *Form ohne Form*. Progresywność rozumieć tu wypada, z punktu widzenia genologii, jako nieustanną rozwojowość i stałe przyrastanie terenu, który może podlegać genologicznym operacjom. Oksymoron „forma bez formy" mówi bądź o pojawieniu się formacji poza kręgiem tego, co uformowane, bądź zjawisk paradoksalnych, bo z natury nie uformowanych.

Wydaje się, że w okresie strukturalizmu można mówić – oczywiście na terenie refleksji naukowej – o ponownym ograniczeniu pola czynności genologicznych. Nie ze względów aksjologicznych, lecz z uwagi na powstawanie zasad określających charakter wypowiedzi, poza którymi mówienie o literackości traci sens. Są to przepisy – mowa oczywiście o koncepcjach Jakobsonowskich – analogiczne do tych, które w ogóle w filozofii o podłożu pozytywistycznym decydują o sensowności wszelkich zdań pretendujących do naukowości.

5/ Zob. E. Sarnowska-Temeriusz *Zarys dziejów poetyki od starożytności do końca XVII w.*, Warszawa 1985, s. 94; Z. Mitosek *Teorie badań literackich*, Warszawa 1995, s. 390.

6/ O sytuacji liryki w *Poetyce* zob. J. Genette *Gatunki, „Typy", tryby*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki" 1979 z. 2, s. 180–181.

Sytuacja ulega ponownej zmianie, czy nawet odwróceniu, gdy w okresie tzw. poststrukturalizmu zainteresowanie skupia się na formach z trudem poddających się operacjom genologicznym, m.in. na powieści jako na formie uważanej często za „residualną" wobec wszelkiej gatunkowości. Rozważając sytuację powieści, J. Culler powiada: „Literatura niegatunkowa nie jest we współczesnym doświadczeniu literackim zjawiskiem residualnym, lecz – centralnym"[7]. Teza taka wiąże się z zainteresowaniem okazywanym znalezieniu terenu, który znajduje się poza dawnymi centrami gatunkowej określoności, stanowiąc nieskończony obszar form. Kierunek myślenia postulowany tutaj nie ma wszakże prowadzić do „ugatunkowienia" bezkresu, tj. do ponownego zamykania obszaru działań genologicznych, lecz do „odgatunkowienia" wszelkiego zorganizowanego centrum, do równoprawnego rozdzielenia określoności.

W takim przekroju historycznym odpowiedź na pytanie o kreowanie terenu objętego genologią zatacza swoisty krąg. Odpowiedź ta płynie początkowo z braku zainteresowania wskazywaniem kryteriów wyznaczających ten teren, a więc potencjalnej tezy o jego nieograniczoności. Przechodzi potem przez opisane skrótowo koleje zamykania i otwierania zasięgu owego obszaru. Dochodzi w ostatnich czasach do pojęcia tekstu otwartego. Ale przeświadczenie to wynika nie tyle z narastania różnorodności materiału literackiego i z zacierania się granic między rozmaitymi typami wypowiedzi, ile przede wszystkim z upadku zainteresowania scentralizowaną, zorganizowaną przestrzenią, jaką stanowić może samo dzieło lub zespół dzieł. Źródłem tego upadku stała się przemiana w poglądach dotyczących semantyki literatury. Od semantyki dzieła lub grupy dzieł wiodła droga – w rozumieniu pewnych teoretyków drugiej połowy XX w. – do semantyki sensotwórczego tekstu. Do sprawy tej wypadnie wrócić pod koniec obecnej pracy.

II

Zagadnienie określenia obszaru stanowiącego przedmiot genologii należy w większym stopniu do filozoficznej refleksji nad literaturą niż do empirycznych badań konkretnych tworów literackich. Gdyby jednak zrezygnować z refleksji na temat ogólnego przeświadczenia dotyczącego możliwości i potrzeby powstawania pojęcia gatunków i dokonywania określeń genologicznych, wypadłoby traktować literaturę wyłącznie jako zbiór kolektywny. Można by też rozwijać teorię pierwotnej jednorodności lub jednogatunkowości literatury, czy w ogóle świata wypowiedzi, teorię „praczasu", w którym nie narodziła się jeszcze idea gatunkowości. Zostawmy jednak takie rozważania niektórym lingwistom analizującym wypowiedzi tzw. ludów prymitywnych.

Jak się zdaje bowiem, w najdawniejszych formach tradycji europejskiej używa się zawsze jakichś nazw genologicznych, choć utworzenie np. pojęcia liryki dokonało się stosunkowo późno.

7/ J. Culler *Towards a Theory of Non-Genre Literature*, w: *Surfiction*, ed. R. Federman, Chicago 1975, s. 262.

Drugi podstawowy teren refleksji genologicznej określiliśmy jako poszukiwanie różnie rozumianych definicji grup indywiduów literackich czy wypowiedzeniowych. Poszukiwanie takie nie troszczy się często nie tylko o usytuowanie zjawisk w jakiejś literackiej całości, ale też o ich włączenie w określony układ systemowy. Ponieważ chodzi tu głównie o próby utworzenia i zdefiniowania grup pojedynczych bytów literackich bez aspiracji do wykrycia ich eidosu czy substancji, nasuwa się oczywiste pytanie dotyczące podstawy wyodrębnienia takich grup tworów literackich dla dokonania ich analizy. Odpowiedź na nie prowadzi do podkreślenia hermeneutycznej kolistości takich rozważań, gdyż wyodrębnienie tego typu wychodzić może bądź od indukcyjnego przebadania danych już zbiorów literackich „przedmiotów", bądź od ejdetycznej analizy samych pojęć gatunkowych.

W ujęciu S. Skwarczyńskiej takie postępowania genologiczne rozpadają się na dwie oddzielne grupy: genologię przedmiotów oraz genologię pojęć i nazw. Krytyczna ocena tej dychotomii prowadzi do jej zakwestionowania. Jeśli bowiem przyjąć, że uprawianie „genologii pojęć i nazw" ma być historią ich używania, to analiza „przedmiotów genologicznych" samych w sobie sprowadza się do podobnych operacji. Bywa ona bowiem niemal wyłącznie prowadzona jako opis – by użyć terminu H. Markiewicza – kryptonormatywnych i gotowych wzorców[8]. Bez oparcia o takie wzorce trudno byłoby stworzyć grupy tworów literackich stanowiących „przedmioty genologiczne". Uwaga taka prowadzi do odrzucenia podziału Skwarczyńskiej i do twierdzenia, że tzw. genologia przedmiotów nie stanowi centrum genologii, lecz jest jedynie wtórna wobec badań pojęć i nazw genologicznych.

Wprowadzając rozróżnienie badań nad esencją gatunku (a więc poszukiwania jego definicji realnej) oraz – z drugiej strony – wykrywania cech pozwalających na przeprowadzenie jego praktycznego rozpoznania (a więc poszukiwania definicji nominalnej), Markiewicz poszedł, jak się zdaje, tym samym tropem, co (później) K.W. Hempfer sytuujący genologię wobec problemu uniwersaliów[9]. Zarazem jednak pomieścił te refleksje na ogół po stronie nazywanej przez Skwarczyńską genologią pojęć i nazw, rozumianą historycznie, gdyż nie interesował się raczej możliwością pozahistorycznego odkrywania istot gatunkowych.

Dociekania tego typu stanowią – obok analiz historycznych – drugą odmianę badań grup indywiduów literackich i mogą być podejmowane w zasadzie po przyjęciu fenomenologicznej koncepcji bezzałożeniowej penetracji, która nie mieści się w tym, co Skwarczyńska nazywa genologią przedmiotu. Poruszając się na tym terenie, E. Staiger wypowiada się następująco na temat wiedzy, jaka stanowi podstawę określeń genologicznych:

> O tym, co jest liryką lub dramatem, nie wiem na zasadzie przypominania sobie wszystkich istniejących utworów lirycznych i dramatów. Taka mnogość wprawiłaby mnie tylko w zakłopotanie. Mam raczej ideę tego, co liryczne (*das Lyrische*), epickie i dramatyczne.

8/ Zob. H. Markiewicz *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965, s. 161.

9/ Zob. K.W. Hempfer *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München 1973.

> Ideę tę powziąłem kiedyś na podstawie jednego przykładu [...] Idea liryczności, którą już raz uchwyciłem, jest tak ustalona jak idea trójkąta czy idea „czerwieni", jest obiektywna, niezależna od mego upodobania.[10]

Koncepcja taka zdaje się odpowiadać temu, co S. Balbus nazywa genologią czysto literacką lub paradygmatyczną[11].

Rozważania o charakterze ejdetycznym bywają uprawiane głównie na terenie genologii systemotwórczej (o czym później), genologia gatunków pozostaje zaś niemal wyłącznie w sferze badań indukcyjnych, uzależniających genologiczną interpretację zebranych faktów literackich od pojęć zaczerpniętych z tradycji. Z jakiej dziedziny czerpane są te pojęcia, jest w zasadzie sprawą wyboru. Dla definicji np. noweli brać można pod uwagę tradycyjne cechy strukturalne (rozmiar, motyw dominujący), tematykę, ale także illokucyjny typ wypowiedzi. W tym przypadku – podobny jak w narracji występującej w jednorazowym kontakcie nadawczo-odbiorczym. Typ *quasi*-illokucji, właściwy pewnym utworom, zaliczam tu, na równi z cechami strukturalnymi, do zespołu wziętych z tradycji literackiej pojęć pozwalających dokonać indukcyjnego określenia gatunku.

Czynności takie odnoszą się również do świeżo kreowanych pojęć czy nazw gatunkowych, np. wypełniających „luki" w przestrzeni literackiej lub stanowiących rezultat tzw. krzyżowania gatunków. Stworzenie punktu wyjścia dla zorganizowania czy określenia zbioru tego typu „nowych" przedmiotów genologicznych nie wynika tu wprawdzie z odniesienia do istniejącej tradycji nazwy czy pojęcia, lecz wykorzystuje relacje zachodzące między odziedziczonymi nazwami lub pojęciami.

Historyczny charakter genologii gatunków decyduje o przypadkowości i różnorodności zasad gatunkowej kreacji. Jednolitość czy konsekwencja takich zasad byłyby możliwe przy jednorodnym uporządkowaniu historycznych punktów odniesienia. Są to wszakże jedynie punkty odniesienia pochodzące z różnych płaszczyzn historycznych, bynajmniej nie zhierarchizowane ani nie ułożone konsekwentnie.

Historyczność czy tradycjonalność stanowi w takim ujmowaniu gatunku uzależnienie podstawowe i nieuchronne. Nie sposób przy tym stylu myślenia, w przeciwieństwie do refleksji ejdetycznej – zbudować pozatradycyjnego pojęcia gatunku. Dodatkową, choć nieistotną rolę odgrywa tu tradycjonalność gatunku jako hermeneutyczny warunek komunikacji literackiej. Można go rozumieć jako element Jaussowskiego „horyzontu oczekiwania"[12] czy, by użyć terminu Balbusa, jako hermeneutyczną przestrzeń genologiczną[13]. Te metaforyczne określenia biorą na ogół pod uwagę historyczną zmienność tradycjonalności fundującej poję-

---

10/ E. Staiger *Grundbegriffe der Poetik*, Zurich 1946, s. 9.

11/ Zob. S. Balbus *Zagłada...*, s. 31–33.

12/ Zob. H. R. Jauss *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie K. Bartoszyński, Warszawa 1999, s. 145–155.

13/ Zob. S. Balbus *Zagłada...*, s. 33.

cie gatunku. Jest ono zatem historyczne, zarówno w sensie ogólnego uzależnienia, jak i w sensie zmienności punktu odniesienia owego uzależnienia. W szczególności ważne jest, iż dominanta kształtująca – zgodnie z tradycją – gatunek znajduje się często poza sferą referencji (tematu) i różnych cech strukturalnych (jak układ rytmiczny), a mieści się w dziedzinie operacjonalnego aspektu języka, tj. jego form illokucyjnych, co bywa źródłem powstawania takich form gatunkowych, jak pochwała, wspomnienie, apostrofa.

III

Przy tak wyrazistym postawieniu sprawy historyczności genologii i w sytuacji odsunięcia na margines badania esencji gatunków wypada oczywiście zapytać, jak w ogóle możliwa jest genologia niehistoryczna, ewentualnie pozahistoryczna, i czy jako taka bywa uprawiana. Odpowiedzieć można, że niezależnie od tego, co sądzić o owej ahistoryczności, poczynania tego rodzaju są rozpowszechnione – przede wszystkim jednak tam, gdzie chodzi nie o definicje genologiczne, lecz o przeprowadzenie różnorodnych f o r m p o d z i a ł ó w jako dalszej – trzeciej – podstawowej czynności genologicznej.

Operacje takie, zmierzające do stworzenia podziałów, klasyfikacji lub taksonomii, mają, niezależnie od dzielenia zbiorów kolektywnych, charakter logicznych podziałów zbiorów w sensie dystrybutywnym, tj. opierają się na określonej zasadzie i w dużym stopniu usiłują pokryć badane pole faktów. Noszą zatem charakter mniej lub bardziej systemotwórczy. Niektóre z nich jednak, definiując typ członów podziału, nie proponują dlań wyraźnie określonego kryterium i w zasadzie nie usiłują wypełnić badanego obszaru. W myśleniu M. Bachtina uniwersalny termin „wypowiedź" otwiera drogę teorii „gatunków mowy" dalekiej od tendencji do genologicznej systematyzacji[14]. Podobnie, u analityków wywodzących się od Austina, odrzucenie referencyjnej teorii języka uwalnia teksty od wyraźnych zależności semantycznych, a otwiera przed nimi szerokie pole performatywów[15]. W ramach takiej teorii J.R. Searle próbował klasyfikacji sprowadzającej się do wymienienia szeregu illokucji, bez zamiaru nadania jej znamion jakiegoś uporządkowania ani przypisania jej cechy wyczerpywania prezentowanych możliwości[16].

Pomijając wymienione sytuacje, stwierdzić wypada, że istotnym zadaniem czynności klasyfikacyjnych bywa tworzenie u k ł a d ó w s y s t e m a t y z u j ą c y c h. Warto tu przypomnieć zasadę (tradycyjną, banalną, ale i regu-

14/ Zob. M. Bachtin *Problem gatunków mowy*, w: *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. przekl. i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986.

15/ W pracy *Les Genres du discours* (Paris 1978) T. Todorov wylicza szereg gatunków utworzonych zgodnie z typologią aktów mowy. Zob. rozdz. tej pracy, zatytułowany w przekł. A. Labudy *O pochodzeniu gatunków*, „Pamiętnik Literacki" 1979 z. 3.

16/ Zob. J.R. Searle *Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego"*, t. 2, Wrocław 1988, s. 29.

lującą), że jeśli rezultatem aktywności definicyjnej jest określanie g a t u n k ó w jako niezależnych bytów genologicznych, to w następstwie działań systematyzujących powstają r o d z a j e. Charakteryzuje je to, że stanowią one nie tylko s k ł a d n i k i analizowanych całości, ale są elementami pozostającymi w określonych r e l a c j a c h wobec siebie oraz wobec z a s a d budujących te całości. Przyjęte tu pojęcie systemu zakłada bowiem istnienie zasady go konstytuującej (np. wyznaczającej budowę rytmiczną elementów zbioru) oraz określone relacje między elementami – np. stopień realizacji owej podstawowej zasady. Ponadto system aspiruje do obejmowania całości opisywanych zjawisk.

Sięgając najdalszej tradycji, przypomnieć należy, że w działalności genologicznej Arystotelesa dostrzec można nie tylko zamysł definiowania rodzajów literackich, lecz również tendencję do określania relacji między rodzajami dramatycznymi i epickimi, wyrażającą się np. w poruszaniu problemu „wyższości" tragedii nad epopeją. Istotne jest też, że definicje Arystotelesa zbudowane w dużej mierze na odniesieniu do tradycji mają, ze względu na erudycyjny charakter jego dzieła, również właściwości definicji regulujących dotychczasowe użycie terminów. Trudno wszakże uważać Arystotelesa za twórcę genologii systematyzującej w sensie wyżej przedstawionym lub opisu klasyfikacyjnego.

Nie jest łatwo dokładnie określić czas, w którym systematyzacje rodzajowe – w wyżej określonym znaczeniu – pojawiły się w kulturze europejskiej. Jeśli przyjąć, że stało się to w połowie XVII w., to swoisty system liryka – epika – dramat miał wprawdzie wypełniać obszar uznany za „literaturę piękną", jednak w jego elementarnej postaci trudno dopatrzyć się podstawowych kryteriów takiego podziału, odpowiadających tutaj wymienionym[17]. Rzecz znamienna, że jeśli kryteria takie się pojawiają, to mają one najczęściej charakter pozaliteracki. Można tu oczywiście przytoczyć zaproponowany przez Goethego trójrodzajowy podział literatury ze względu na „naturalne formy poezji": formę opowiadawczą, właściwą epice, formę wyrażającą „entuzjastyczne podniecenie", typową dla liryki oraz właściwe dramatowi „przedstawianie osobistego działania". Jest to właściwie podział antropologiczny – z uwagi na rodzaje ludzkich działań – podobnie jak podział oparty na odróżnieniu subiektywności i obiektywności ludzkich postaw, jaki wyczytać można w poglądach Schellinga czy Hegla[18]. Również propozycja N. Frye'a – stworzenia systemu zjawisk literackich liczącego się z typem wypowiedzi (wygłaszanie, pisanie, odgrywanie, śpiew)[19] opiera się na zasadzie jednorodnej, ale raczej semantyczno-logicznej niż literackiej i pretenduje do wypełnienia całości obszaru literatury. Wydaje się natomiast, że genologiczna koncepcja Staigera stawia sobie daleko idące wymaganie „ujrzenia" istot rodzajowych. Jest to postulat zakładający wyższą sprawność widzenia ejdetycznego niż postulat do-

17/ Na temat historii kształtowania się tego podziału zob. I. Behrens *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Halle 1940; J. Genette *Gatunki*...

18/ Zob. H. Markiewicz *Główne problemy*..., s. 146.

19/ Zob. N. Frye *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957.

strzegania różnic, czyli relacji międzyrodzajowych. Takie postrzeganie różnic wystarcza jednak do tworzenia taksonomii typu Frye'a. Postępowanie natomiast Staigera, wyróżniającego „pierwiastek epicki" (*das Epische*) i pozostałe dwa pierwiastki, wychodzi jakby z ujrzenia każdego „pierwiastka" z osobna, bez względu na ich relacje, i trudno byłoby wysnuć stąd ogólną jednorodną podstawę klasyfikacji.

Jakkolwiek idee Staigera czy Frye'a nie są jeszcze zbyt odlegle w czasie, pozycja takich dociekań, w pewnej mierze ejdetycznych – zarówno w zakresie definicji gatunków czy rodzajów, jak i budowania systemów rodzajowych – jest w tej chwili wyraźnie słaba. Oddziałuje tu oczywiście zmiana ogólnych poglądów na semantykę literatury – o której później – ale też płynąca z samej dynamiki literatury utrata dominującej roli gatunków podstawowych, posiadająca wielką tradycję. Powstawanie form mieszanych, zaznaczających samą swoją nazwą swój charakter (komedia liryczna, dramat epicki), mnożenie się form przejściowych, „nowo odkrytych", jednorazowych – odbiera rację bytu refleksji ejdetycznej, której punktem wyjścia jest rozpoznanie zjawisk nielicznych i ogarniających dużą liczbę podporządkowanych sobie przypadków szczegółowych. Swoisty patos ejdetyki obcy się wydaje współczesności.

Mimo że systematyzacje, takie jak Goethego czy Staigera płyną – w przeciwieństwie do większości określeń gatunku – w znacznej mierze z prób fenomenologicznego widzenia istoty pewnych układów rodzajowych czy relacji między nimi, są one niemal zawsze oparte na sięgającej w głąb historii, nawarstwiającej się tradycji, zwłaszcza jeśli chodzi o troistość systemu. Rozpowszechnione (głównie w Niemczech) od drugiej połowy XIX w. bardzo różnorodne klasyfikacje rodzajowe stanowiły przeważnie formy obrony owej troistości[20] – motywowanej rozmaicie i nieraz bardzo sztucznie. Tego typu uzależnienie od tradycji stąd zdaje się wynikać, że sensem wielu systematyzacji nie jest realizacja samodzielnego pomysłu, lecz pomieszczenie różnych zjawisk (czasem nowo powstałych) w gotowym systemie – na ogół trójdzielnym. Interesujące byłoby porównanie kształtowania systemów genologicznych z budowaniem systemów w naukach przyrodniczych, np. tablicy Mendelejewa. Podobieństwo polegałoby na poszukiwaniu miejsca w gotowym układzie dla nowo powstałych lub zaktualizowanych form literackich. Odnosi się to np. do trudności pomieszczenia groteski w jakimkolwiek z istniejących systemów genologicznych, występujących wskutek widocznego w niej splotu elementów tragicznych i komicznych, epickich i lirycznych[21]. Z drugiej strony, systemy przyrodnicze powstają w drodze długich badań i korektur empirycznych oraz podlegają, zgodnie z teorią T. Kuhna, względnie częstej zmienności paradygmatycznej, podczas gdy systematyzacje genologiczne, choć często oparte na jednorazowej intuicyjnej wizji, wykazują cechy zachowawczości[22].

20/ Zob. E. Balcerzan *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie" 1999 z. 6.

21/ Zob. W. Kayser *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, München 1960.

22/ Zob. K. Bartoszyński *O tradycji w badaniach literackich*, w: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Łubelska i A. Łebkowska, Kraków 1994, s. 78–80.

Zasada zachowania troistego podziału bywa czasami przełamywana w imię potrzeby pomieszczenia w penetrowanym polu zjawisk nie poddających się uporządkowaniu z nią zgodnemu. Do prób takiego przełamywania zaliczyć można pomysł J. Kleinera, który proponował uzupełnienie troistego systemu przez wprowadzenie poematu opisowego i literatury dydaktycznej[23]. Próby tego typu są jednak rezultatem niezrozumienia różnicy pomiędzy dwiema funkcjami genologicznymi: funkcją tworzenia systemu opartego na jakiejś ustalonej zasadzie konstrukcji i nie podlegającego uzupełnieniom, i funkcją dowolnego wypełniania pewnego obszaru faktów przez dalsze gatunki.

Wypada raz jeszcze spojrzeć rekapitulująco na wyodrębnione typy czynności genologa. Przy takim ogólnym spojrzeniu zarysowują się w sposób schematyczny dwie zasadniczo różne postawy. W ramach pierwszej mówić przede wszystkim można o autonomicznym dociekaniu, występującym przy próbach określania granic obszarów przeznaczonych do wypełnienia pojęciami czy nazwami gatunkowymi. Po wtóre, w kręgu takich dociekań autonomicznych czy esencjalnych mieszczą się próby indywidualnych określeń gatunków, powiązane jednak niemal nieuchronnie z uprzednim historycznym uwarunkowaniem i wytyczeniem pola takich analiz. Po trzecie: względnie niezależne od bogactwa materiałów historyczno-literackich są esencjalne rozważania systematyzujące zbiory form literackich według przyjętych zasad. Ale i tu samo przyjęcie rozpatrywanego zakresu zjawisk posiada – często nie uświadamiane – tradycjonalne zakorzenienie.

Druga podstawowa forma uprawiania genologii często przenika się z pierwszą, bowiem i tutaj wykonywane są podstawowe czynności genologiczne, jak: wyznaczanie pól badanych zjawisk, definiowanie pojedynczych bytów genologicznych czy wreszcie budowanie podziałów i systematyzacji. Przyjmując wszakże tę drugą postawę, badacz nie może ukrywać swych uzależnień od tradycji i musi traktować swoje czynności jako formy aktywności historycznej, rozumiejąc zarazem ich charakter w dużej mierze przetwórczy i adaptacyjny wobec sytuacji aktualnej.

IV

Czysto poznawcza rola czynności genologicznych nie może być ujmowana niezależnie od ich roli pragmatycznej. Najbardziej oczywista teza na temat tej roli mówi, że w różnych czasach – nie tylko w okresie klasycyzmu – bez genologicznych definicji i podziałów niemożliwe byłoby ustalanie norm literackich. Zakładając wszakże, że wszelka norma stanowi narzędzie społecznego kontaktu, przyjąć trzeba, że normotwórcza funkcja genologii stanowi tylko cząstkę ogólnie rozumianej funkcji komunikacyjnej czynności genologicznych – istotnej dla życia literackiego. Zjawisko komunikacji genologicznej, niewiele przyciągające uwagę nawet w pierwszej połowie XX w., rozważane było w Polsce począwszy od badań S. Skwar-

23/ Zob. J. Kleiner *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1961, s. 38–40.

czyńskiej i M. Głowińskiego[24]. Funkcja ta, funkcja tworzenia intersubiektywnego porozumienia w zakresie odbioru tekstów literackich jest doniosła zarówno w płaszczyźnie synchronicznej, jak i diachronicznej. Określenie przynależności gatunkowej wiąże utwór literacki, być może bardziej niż inne czynniki, z tradycją, buduje trwanie i ciągłość literatury – w opozycji do nieciągłości warunkowanej m.in. przez przemienność prądów. Z drugiej strony, przynależność do zbioru określonego genologicznie oswaja i uprzystępnia utwór literacki. Strukturaliści uważają, że dzieje się to za sprawą wykrycia jego kodu i utworzenia – np. dzięki działaniom krytyki literackiej – analogicznego kodu odbioru. Hermeneutyka wprowadza na miejsce kodu odbioru wyrastające ze znajomości tradycji literackiej pojęcie horyzontu oczekiwania. Horyzont ów miałby stanowić ogniwo łączące cechy gatunku podlegającego odbiorowi z nastawieniem czy intencją odbiorcy. Mówiąc, w odniesieniu do horyzontu oczekiwania, o intencji odbiorcy, można to powiązanie poszerzyć w kierunku pojęcia intencjonalności.

M. Merleau-Ponty używał terminu „łuk intencjonalny", mając na myśli dwubiegunowość intencjonalności stwarzającą stosunek związku, ale i napięcia między podmiotem a przedmiotem[25]. Wydaje się, że za czynnik związku i napięcia między dziełem i odbiorcą może być przyjmowany również horyzont oczekiwania. Dzięki tej analogii łatwo doszukać się pokrewieństwa między hermeneutycznym a fenomenologicznym ujmowaniem komunikacji literackiej – w szczególności tego, co określamy tutaj mianem komunikacji genologicznej.

Problematyka komunikacji literackiej posługującej się środkami stworzonymi przez genologię to istotna dziedzina współczesnych czynności genologicznych. Zachodzi bowiem pytanie, czy stworzenie kontaktu odbiorcy z dziełem, którego ma dostarczać genologia, jest – zwłaszcza współcześnie – możliwe do urzeczywistnienia i przydatne dla celów odbioru. Poglądy przeciwne dotyczą w szczególności bardzo zróżnicowanego terenu form narracyjnych, stanowiącego, ze względu choćby na ich pozaartystyczną genealogię, bazę refleksji antygenologicznej. Tezy takie rozwijano już dawniej, a znajdują one potwierdzenie w znanych i kontynuowanych rozważaniach R. Nycza na temat form sylwicznych. Sprawa stosowalności kategoryzacji genologicznych ma szerszy zakres i wiąże się z aktualnymi poglądami na fakt niewspółgrania pojęcia gatunku z pewnymi istotnymi cechami powieści, takimi jak jej bliskość wobec dyskursu nieliterackiego, jej populistyczna strategia i sięgające *Don Kichota* tradycje autotematyzmu[26].

24/ Prawdopodobnie po raz pierwszy rozważał Głowiński tę kwestię w studium *Gatunki literackie i problemy poetyki historycznej*, w: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, red. M. Janion i A. Piorunowa, Warszawa 1967.

25/ Zob. M.P. Pozzato *Fenomenologiczny łuk i semantyczna strzała. Notatki o Merleau-Pontym i Greimasie*, przeł. A. i M. Loba, w: *Idąc za Greimasem*, red. A. Grzegorczyk i M. Loba, Poznań 1998, s. 95–97.

26/ Zob. W.L. Reed *Kłopoty z poetyką powieści*. przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1993 z. 1.

Pogląd ten, odnoszący się zresztą do wszelkich form literackich, zreferować można, przypominając pewne znane tezy R. Barthes'a. Po pierwsze, „Tekst jest czytany (pisany) jako ruchoma gra *signifiants*, bez możliwości odniesienia do jednego lub kilku stałych *signifiés*". Rezultatem tego jest nieustanna „sensoproduktywność" tekstu, która „nie może być zredukowana do aktu komunikacji, przedstawiania czy ekspresji". Po wtóre: „każdy tekst jest nową tkaniną złożoną ze starych cytatów. W jego obręb przenikają strzępy kodów...". Cytaty te mówią, z jednej strony, o płynności syntagmatycznej, z drugiej – o niejednorodności paradygmatycznej tekstu, a konsekwencją ich sensu jest, w rozumieniu Barthes'a, „zniesienie podziałów pomiędzy gatunkami i dziedzinami sztuk". Jedynie bowiem, jak dalej wywodzi Barthes, „wytwór skończony (którego przeznaczenie byłoby zdeterminowane w chwili, w której został nadany") mógłby mieścić się w podziałach genologicznych[27]. Istotą takich poglądów Barthes'a wydaje się przeświadczenie, że istnieje sprzeczność pomiędzy nieustanną zmiennością i semantyczną aktywnością tekstu a wszelką kategoryzacją zasłaniającą dostęp do żywego i wciąż odnawiającego się sensu.

Pojęcia witalności i indywidualności nasuwają tu, dość nieoczekiwane, skojarzenia z dawnymi „neoidealistycznymi" teoriami odcinającymi się – od Crocego po Borowego – od genologicznych określeń. W obu teoriach chodzi o obronę integralności i osobności dzieła. Różnica w tym, że rzecznicy croceanizmu ochraniali przed ingerencją kategoryzacji pewne indywidua jako skończone całości artystyczne, według Barthes'a zaś godna pietyzmu indywidualność przejawiała się – paradoksalnie – w procesualnej zmienności i kreatywności. Można powiedzieć, że o ile w poglądach Barthes'a kluczowym słowem jest „ekscentryczność" dzieła literackiego, to w tradycyjnych przeświadczeniach croceanistów wypadłoby przypisać tę rolę pojęciu eksterytorialności dzieła, niewłączalnego w naukowe czy potoczne sposoby intelektualnego porządkowania.

Inne, na pozór oczywiste, skojarzenie teorii tekstualizmu iść może jednak fałszywym tropem. Tak np. wynikająca z takiej teorii zasada współobecności w tekście nieskończonej ilości innych tekstów, a więc postulat mnogości intertekstualnych odesłań, nasuwa skojarzenie z hermeneutyczną tezą lektury przebiegającej poprzez relację do tzw. horyzontów oczekiwania. Analogia ta jednak jest myląca. Myślenie bowiem intertekstualne polega na wydobywaniu z jednostek tekstu zmiennych mocy sensotwórczych, nie powiązanych z określonymi jednostkami genologicznymi i w związku z tym działa destrukcyjnie na operacje genologii. Odsyłanie natomiast do określonych horyzontów oczekiwania ma funkcję przeciwną: działa stabilizująco na rozpoznawanie statusu genologicznego tekstu i stanowi jeden ze środków komunikacji literackiej.

Wracając do „antygenologicznych" tez płynących zarówno z Barthes'owskiego tekstualizmu, jak i z koncepcji typu Croceańskiego, dodać można, iż przeświad-

---

27/ R. Barthes *Teoria tekstu*, przel. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. II, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 196, 198, 202.

czenia tego rodzaju implikują nieprzydatność dla komunikacji literackiej nie tylko czynności genologicznych, ale również wielu różnych kategoryzacji dostarczanych przez poetykę. Zgodnie z takimi poglądami, stosunek wielu współczesnych do aparatu dostarczanego przez genologię (i w ogóle poetykę) sprowadza się do opinii, że sztuce wpisanej w ten „aparat ucisku" grozi – „śmierć w starych dekoracjach" – by użyć tytułu utworu Różewicza. Poeta ten, obawiając się czynników „opóźniających spotkanie między odbiorcą i właściwą istotną materią utworu poetyckiego", wypowiadał się zdecydowanie przeciwko wszelkim „utrudnieniom" tego kontaktu. „Wszelkie [...] definicje – pisał – ograniczają nasze ruchy, usztywniają nasze postawy"[28].

Cóż jednak pozostaje po uwolnieniu się od owych kategorialnych „dekoracji" odbiorcom literatury szukającym jakiegoś komunikacyjnego oparcia dla swych, zresztą bardzo indywidualnych, doznań? Tu oczywiście rodzi się kolejne pytanie, czy mianowicie „oparcie" takie jest niezbędne. Można co do tego mieć wątpliwości, jeśli wróci się do hipotetycznego założenia, iż literatura istnieje jako ciągłe kontinuum form przechodzących w siebie i często nie pozwalających się oddzielić. Jeśli tak jest, to rzeczywistość, wobec której staje czytelnik, stanowi – zgodnie z poglądami wielu współczesnych krytyków – prawdopodobnie wyłącznie szeroko rozumiany Tekst. Odesłanie wszakże do generalnego Tekstu, w którym mieści się zapewne – by nawiązać do określenia Barthes'a – „odwieczna tradycja opowiadań", zdaje się mieć wiele wspólnego z postulatem uhistoryczniania jako istotną podstawą czynności genologicznych. Czyżby więc kontakt z uniwersalnym Tekstem, który zinterpretować ma wszelkie literackie konkrety, to jedynie inna postać odsyłania do bezkresnej i nie mającej dna tradycji, stanowiącej przecież punkt oparcia wszelkich operacji genologicznych? A może jest to raczej odsyłanie (za wzorem Heideggera) do czegoś w rodzaju przedmetafizycznej filozofii jońskiej lub nawet do czasów, w których mnogość wypowiedzi istniała jako nie zróżnicowana „praforma" wszelkiej literackości?

28/ T. Różewicz *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, w: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 117.

Aleksandra OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA

Semantyczna strategia poetyckiego zamilczenia (Przypadek *Jak...* Cypriana Norwida)

Norwidowska idea milczenia jako składnika i stymulatora mowy niejednokrotnie przyciągała uwagę badaczy jego poezji i myśli. Podzielając to zainteresowanie, zamierzam zastanowić się, jak w tekście drobnego utworu lirycznego – można by go nazwać poetycką miniaturą – idea ta się ucieleśnia, a ściślej rzecz precyzując: jak poprzez słowo uobecniają się treści naznaczone znamieniem przemilczanych i nie dających się wysłowić. To, co w utworze nie wypowiedziane, i to, co niewypowiadalne, ujmuję zatem programowo jako intrygujący integralny składnik semantyki tekstu i w jej granicach prowadzę swoje rozważania.

Miniatura poetycka *Jak...* występuje w autografach Norwida jako cząstka poematu *A Dorio ad Phrygium*. Juliusz W. Gomulicki, kierując się rozmaitymi poszlakami filologicznymi, rozpoznał w niej ponadto brakujące LIV ogniwo cyklu *Vade-mecum* i tamże ją w swych edycjach również pomieścił[1]. Tekst *Jak...* funkcjonuje zatem obecnie w dwóch różnych kontekstach literackich: jako wstawka liryczna w znanym z fragmentu początkowego epickim poemacie dygresyjnym oraz jako odrębny utwór liryczny w stuelementowym cyklu, czy ostrożniej – autorskim zbiorze poetyckim.

Ta dwojaka przynależność, bez względu na to, jakie okoliczności historycznoliterackie i rozstrzygnięcia edytorskie o niej zadecydowały, jest faktem pociągającym za sobą niewątpliwe konsekwencje lekturowe. Inaczej czyta się ten sam tekst jako poetycką całość, inaczej zaś wiedząc, że jest to liryczny fragment włączony w fabularną narrację. Czytając tekst jako całość, nie przesądza się o kompletności jego budowy, a tylko o sposobie jego odbioru, o tym mianowicie, że choćby

[1] Motywy swojej decyzji wyłożył w obszernym komentarzu do utworu, w: C. Norwid *Dzieła zebrane*, oprac. J. W. Gomulicki, t. 2 *Wiersze. Dodatek krytyczny*, Warszawa 1966, s. 195–204.

składały się nań strzępy wypowiedzi, to jego dostępny sens ustala się w obrębie tak właśnie zakreślonej przez nie przestrzeni semantycznej, w ich strukturalnych współzależnościach oraz linearnym następstwie od znaku inicjalnego po końcowy.

Utwór Norwida jest w swoim założeniu wypowiedzią niepełną, rozpoczętą i zaniechaną, przerwaną w pól zdania, a przy tym – w takiej postaci – wypowiedzią o budowie przemyślanej i wyrazistej. Oparty na schemacie niezrealizowanego porównania, w którym czterokrotnie powtarzają się człony porównujące, a zamilczany zostaje człon porównywany, kończy się jednowersowym wyznaniem decyzji i powodu przerwania wypowiedzi.

Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi
Garścią fijołków i nic mu nie powié...
*
Jak gdy akacją z wolna zakołysze,
By woń, podobna jutrzennemu ranu,
Z kwiaty białymi na białe klawisze
Otworzonego padła fortepianu...
*
Jak gdy osobie stojącej na ganku
Daleki księżyc wpląta się we włosy,
Na pałającym układając wianku
Czoło – lub w srebrne ubiera je kłosy...
*
Jak z nią rozmowa, gdy nic nie znacząca,
Bywa podobną do jaskółek lotu,
Który ma cel swój, acz o wszystko trąca,
Przyjście letniego prorokując grzmotu,
Nim błyskawica uprzedziła tętno –
Tak...
...lecz nie rzeknę nic – bo mi jest smętno.[2]

Co tu zostało powiedziane, a co zamilczane? Odpowiedź na to pytanie wymaga zastanowienia nad splotem w różny sposób przekazywanych sensów utworu. Otwarcie odnosi się do tej kwestii bezpośrednia deklaracja mówiącego podmiotu, uformowanego jako tekstowy wyraziciel poety. Jego ostateczne „nie rzeknę nic" jest tylko na pozór oczywiste. Gramatyczna forma czasownika odnosi tę deklarację do przyszłości i pozwala rozumieć jako zapowiedź: „nie rzeknę n i c w i ę c e j ponad to, co powiedziałem". Taka wykładnia osłabiałaby jednak dramatyzm decyzji zamilknięcia, które ma demonstracyjnie przekreślić i unieważnić to, co dotąd zostało powiedziane. Trafniejsza zatem wydaje się wykładnia inna: „chciałem coś powiedzieć, ale rezygnuję i nie rzeknę nic". „Nic" w takiej interpretacji odnosi się

2/ Tekst *Jak...* cytuję wg C. Norwid *Dzieła...*, t. 1 *Wiersze*, s. 612.

nie tylko do oczekiwanej i mającej nastąpić, ale i do dokonanej wypowiedzi, która – przerwana – n i c nie znaczy. Przerwanie nastąpiło bowiem w kulminacyjnym punkcie wywodu, w momencie, kiedy wyjawiony miał zostać przedmiot porównania, powód tworzenia łańcucha porównujących przybliżeń.

Semantyczny gest mówiącego, który poprzez werbalną deklarację i ostateczne zaniechanie wypowiedzi unieważnia podejmowane przez siebie wysiłki komunikacyjne i wybiera milczenie, pozostaje w paradoksalnym związku ze znaczeniem wszystkiego, co dotąd powiedział. Z im większą determinacją sam się z tego wycofuje, tym nieuchronniej – świadomie lub bezwiednie – kieruje uwagę świadka swego gestu ku słowom tę decyzję poprzedzającym, tym silniej pobudza do ich rozważenia i wniknięcia w ich niedopowiedziane sensy i motywacje. Wewnętrzne napięcie wynikające z przerwania wypowiedzi staje się podstawą – celowej już i świadomej – poetyckiej strategii zamilczenia, formującej semantykę utworu.

Gest zamilczenia funkcjonuje bowiem równocześnie, choć niejednakowo, w dwóch przenikających się planach semantyki tekstu: inną wartość ma w planie intymnego wyznania, gdzie dokumentuje osobistą porażkę człowieka, który pragnie dać słowny wyraz swoim przeżyciom, ale zniechęcony czy zrażony odstępuje od tego zamiaru, inną zaś wartość zyskuje w planie nastawionego na zewnętrzną recepcję utworu, który przedstawiając ów dramat niewysłowienia, organizuje interpretacyjną ciekawość.

Z punktu widzenia odbiorcy utwór poddany strategii zamilknięcia, przemilczenia, niedopowiedzenia, a w rezultacie niekompletny znaczeniowo i nie w pełni zrozumiały, okazuje się poznawczą prowokacją, rodzajem zagadki, zapisem śladu, który kryje, choć może i odsłonić, tajemnicę nieobecnego sensu. Różne utwory w niejednakowym stopniu pozwalają na jej przeniknięcie. Są wśród nich i takie, które zakładają maksymalną nieprzenikalność znaczeniową, nie poddają się zabiegom odbiorcy i pozostawiają go na zewnątrz. Są też i takie, które niczego nie skrywają, a tylko mamią pozorem przemilczenia. Wszystkie, w zasadzie, konwencjonalne chwyty retoryczne odwołujące się do tej strategii kontentują się takim pozorem. Mówiący wykorzystuje wówczas swoją sytuacyjną przewagę nad audytorium, któremu może wmówić, że nie mówi, choć powiada. Np. „Nie wspomnę nic złego o tym wodzu, który cichcem uciekł z pola bitwy, a potem szerzył wieści o swoim bohaterstwie". Utwór liryczny, zakładający współodczuwającą reakcję odbiorcy, na takie otwarte pozorowanie nie może sobie pozwolić.

Norwid, dla którego porozumienie z innymi, i w sferze życia osobistego, i w sferze twórczości, było sprawą pragnienia i udręki, nierzadko uciekał się do gestu zamilczenia, traktując go niezwykle serio, choć nie bez nadziei na otwarcie nowej szansy zrozumienia. Milknąc, pozostawiał dość poszlak semantycznych stymulujących odbiorcze dociekania.

W liryku *Jak...* poszlaki te pozwalają rozeznać się w przestrzeni zaniechanego wyznania, rozciągającej się między zapowiedzią a ostentacyjnym niespełnieniem projektu rozległego porównania. Z projektu tego pozostały jedynie kolejne ogniwa przyrównań, poprzez które mówiący próbował zbliżyć się do objaśnienia przed-

miotu swoich myśli. Przerywając nieoczekiwanie wypowiedź w tej właśnie chwili, kiedy ów przedmiot miał ujawnić, zawiesił w próżni, nad przepaścią swojego „nie rzeknę nic", wszystkie uczynione dotąd próby jego porównawczego wysłowienia.

Zatajenie obiektu porównania uniemożliwia przeprowadzenie zwykłej operacji jego rozumienia, owego klasycznego poszukiwania *tertium comparationis*, podstawy porównania, czyli zespołu cech wspólnych zjawisku porównywanemu (*comparandum*) i zjawisku, do którego się to pierwsze przyrównuje (*comparans*). Cała operacja ma zawsze na celu wzbogacenie semantycznego wizerunku obiektu pierwszego, który stanowi temat porównania, podczas kiedy obiekt drugi pełni rolę służebną jako nosiciel cech, których obecność chce się uprzytomnić w tym pierwszym.

U Norwida dwuskrzydłowa postać porównania jest okaleczona, temat porównania – zamilczany, zaś *tertium comparationis* – nie do odtworzenia. Mimo to utwór pozostaje nie tylko jakoś zrozumiały, ale wręcz przepełniony treściami. Jego znaczenie nie poszło więc w rozsypkę, ale – wyraźnie – poddane zostało scalającym impulsom innej formy porządku. Formą tą okazał się osadzony na ruinach porządku formy porównania – porządek p o w t ó r z e n i a jednakowych funkcjonalnie członów wypowiedzi.

Jakie znaczenia jest zatem zdolna wygenerować semantyka powtórzenia zakorzeniona w semantyce zdefektowanego przez zamilczenie porównania?

Cały utwór, poza ostatnim wersem, wypełniają czterokrotnie powtórzone, rozpoczęte anaforycznym „jak" i nie dopełnione składniowo, człony wypowiedzi, będące kolejnymi próbami znalezienia słownego ekwiwalentu dla nie wyjawionego ostatecznie przeżycia. Samo uporczywe a nie zwieńczone powodzeniem ponawianie tych usiłowań pociąga za sobą istotne skutki znaczeniowe w różnych planach utworu. Z jednej strony, zaświadcza o upartym pragnieniu mówiącego, by wyrazić słowami naturę nurtującego go przeżycia, a w rezultacie potęguje dramatyzm decyzji odstąpienia od realizacji tego pragnienia. Z drugiej strony, pobudza odbiorcze oczekiwanie na moment ujawnienia owego przeżycia i odsłonięcia zamysłu całej wypowiedzi, z chwilą zaś jej przerwania wzmacnia efekt zawiedzionego oczekiwania wraz ze wszystkimi semantycznymi konsekwencjami tego poetyckiego chwytu.

Znaczeniotwórcze działanie powtórzenia na tym się nie wyczerpuje. Podejmowane raz za razem, wciąż od nowa, próby porównawczego wysłowienia zatajonego tematu układają się w serię obrazów, sytuacji, jakichś mikromomentów i mikrowydarzeń. Ich rozbudowanie staje się wskaźnikiem skomplikowania samego tematu, a zarazem przysparza mogących się do niego odnosić poszlak. Za takie bowiem uznać można cechy wspólne dla całej serii wprowadzonych przedstawień, to wszystko, co je łączy, co się w nich powtarza, co nasyca je podobnymi emocjami i wartościami. Wydaje się bowiem, że źródłem tych podobieństw i związków jest, najpewniej, ów ukryty temat, który – jedyny – motywuje i spaja wszystkie człony porównujące. Dzięki zwielokrotnieniu liczby tych członów, a więc dzięki figurze powtórzenia, otwarta została szansa wskazania wspólnego im pola odniesienia i powzięcia domysłu co do zamilczanego *comparandum*.

Zrekonstruowany tu w ogólnych zarysach wielowątkowy proces znaczeniotwórczy, formujący sens utworu, ma swoje wypełnienie, fazy i czasową dynamikę, rozwijając się i zmieniając wraz z przebiegiem i narastaniem tekstu. Proces ten toczy się od pierwszego do finalnego słowa, a kiedy i to słowo ogarnie, zwraca się ku fazom wcześniejszym, na nowo je przeobraża i strukturalizuje. W jakiejś mierze (pytanie: w jakiej?) jego śladami podąża proces rozumienia tekstu.

Inicjalna strofa utworu Norwida, zanim znajdzie wsparcie w następnych, okazuje swoje sensy w stanie półzawieszenia, zdane tylko na siebie:

> Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi
> Garścią fijołków i nic mu nie powié...

Nie tylko nie wiadomo, ku jakiemu porównaniu ten fragment zmierza, ale i jego wewnętrzne znaczenie pozostaje nieokreślone i napięte. Przenika je bowiem niepewność samego mówiącego co do sensu przywołanego zdarzenia. Rzucenie w kogoś fiołkami jest gestem zaczepki pełnej uroku, tu jednak mowa o rzuceniu w o c z y [...] g a r ś c i ą fiołków, co jest już aktem gwałtowniejszym, prowokującym, być może nie całkiem przyjaznym i krotochwilnym, nie wiadomo więc jakim, zwłaszcza że nie towarzyszy mu żadne wyjaśnienie słowne. Mówiący nie wskazuje jasno, iż to on sam był obiektem owej zaczepki. Enigmatycznie i ogólnie zarazem powiada o uczestnikach zajścia, jak gdyby formułując ogólne prawo zachowań, w których uczestniczą: „ktoś" działający oraz „człowiek" podlegający temu działaniu. Pod takie określenie obu protagonistów daje się podstawić każdego. Słowo „człowiek" może mieć jednak poza aspektem ogólnym (każdy) aspekt osobisty (ja), często też bywa używane dla uogólnienia własnego doświadczenia mówiącego i przydania mu wagi.

W następnej strofie podtrzymuje się nieokreśloną i uogólnioną zarazem formę prezentacji sprawcy, nie wymieniając go powtórnie, a tym samym dopuszczając wrażenie, iż jest to ten sam ktoś, co poprzednio. Zadzierzgnięta zostaje przez to naddana więź tematyczna między obiema strofami, które spaja już nie tylko ich tożsamość funkcjonalna w zamierzonym porównaniu:

> Jak gdy akacją z wolna zakołysze,
> By woń podobna jutrzennemu ranu,
> Z kwiaty białymi na białe klawisze
> Otworzonego padła fortepianu...

Mówiący, nie będąc tym razem obiektem żadnych działań, pozostaje w polu ich hipnotyzującego promieniowania, tym silniejszego, im są delikatniejsze i mniej uchwytne. Poddaje się magii chwili tak spokojnej, że powolne zakołysanie akacją wywołuje poruszenie świata, i tak nasyconej, że wszystko, co w niej uczestniczy, nasila swą zmysłową postać i miarę, pragnąc prawdziwszego uzewnętrznienia. Ta chwila, zapewne poranna, jest – prawie po Leśmianowsku – „spragniona prze-

mian"[3]. Woń akacji pada na klawisze fortepianu, jakby poszukując brzmieniowego wyrazu dla swej zniewalającej, ale bezgłośnej mocy. Biel kwiatów łączy się z bielą klawiszy, potęgując nieskończoność achromatycznej bezkolorowości. Milczenie fortepianu przepełnia się utajoną muzycznością...

Incydentalna intensywność wyrazu najsłabszych ekspresywnie jakości: tego, co lekkie, ciche, bezcielesne, bezbarwne, milczące, nieznaczne, stwarza niezwykłe napięcie, prowadząc do objawienia sensów, których niedostępne istnienie staje się nagle dojmująco odczuwane[4]. Omawiana strofa jest obrazowym zapisem takiego odczuwania, ale i cały utwór jest nim przeniknięty.

Strofę trzecią, będącą kolejnym ogniwem porównawczym, wypełnia epifanijna wizja innego rodzaju przemiany. W centrum uwagi znajduje się tu ktoś, zwany „osobą", kogo nadal wprost się nie określa, nie napomykając też, czy to on był poprzednio początkiem magicznych poruszeń natury. Teraz osoba, o której mowa, sama podlega przeistaczającym wpływom – księżycowego blasku:

> Jak gdy osobie stojącej na ganku
> Daleki księżyc wpląta się we włosy,
> Na pałającym układając wianku
> Czoło – lub w srebrne ubiera je kłosy...

Zafascynowanie mówiącego, obserwatora tej sceny, wyraża się nie tylko w kontemplowaniu jej jako czarodziejskiej gry światłocienia, z gatunku tych, które nieraz zajmowały Norwida[5], ale w przeżywaniu jej jako efektu ingerencji sil planetarnych. O takim nastawieniu świadczy personifikujące ujęcie działań księżyca, który sam się angażuje i trudzi – wplątuje we włosy i przystraja czoło.

Podświetlona lunarną aureolą postać na ganku przemienia się w daleką i niedostępną istotę nie z tej ziemi, stając się w oczach obserwatora kimś na kształt Artemidy-Diany, bogini księżyca w pałającym wianku, czy Demeter, przybranej kłosami bogini płodnej natury.

3/ B. Leśmian *Przemiany*, ze zbioru: *Łąka*, w: *Poezje*, Warszawa 1957, s. 188.

4/ Podobnie dostrzegał też Norwid momentalne i sytuacyjne rozbłyski sensotwórczej potencji w neutralności stylowej i nijakości słownej. Rozważaniom na ten temat nadał tytuł *Białe kwiaty*: „Jakoż – słysząc dopiero natury c i c h o ś c i rozmaitych, przychodzi się potem do usłyszenia dramy i głębokości wyrazów bezmyślnych, bezkolorowych, b i a ł y c h [...]. Jeżeli mówię: c i s z e różne, to i wyrazy one białe, bezmyślne, nie opowiadające nic, a których kilka tu i owdzie słyszałem, albo których raczej świadkiem byłem, bo od tła, na którym miejsca swe znajdowały, nieodłącznymi są", *Białe kwiaty*, w: *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 6, *Proza*, cz. I, Warszawa 1971, s. 191–192.

5/ O Norwidowskim „przybieraniu osób i zjawisk w świetlistość" pisał K. Wyka, nie wymieniając zresztą analizowanego tu przypadku (*Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948, s. 128).

Wytworzony przez takie spojrzenie dystans odzyskuje ziemski wymiar w strofie ostatniej. Wyznacza go „z nią rozmowa", a więc bezpośredni słowny kontakt obojga partnerów. Z relacji męskiego uczestnika rozmowy nie wynika jednak, by mial on poczucie jakiegokolwiek wpływu na jej przebieg i charakter. Jest raczej zaskakiwany i oczarowany jej obrotami, niepewny jej znaczeń i celu. Żadnego z tych przemieszanych doznań nie nazywa wprost, ale znajduje dla nich pośredni wyraz w bezosobowym porównaniu rozmowy do zapowiadającego burzę niepochwytnego lotu śmigających jaskółek:

Jak z nią rozmowa, gdy nic nie znacząca,
Bywa podobną do jaskółek lotu,
Który ma cel swój, acz o wszystko trąca,
Przyjście letniego prorokując grzmotu,
Nim błyskawica uprzedziła tętno –

Nie tylko poprzez motyw rozmowy wyraźniej zarysowuje się tu charakter więzi łączącej mówiącego z osobą o zamilczanej tożsamości, która w różnych odsłonach pojawiała się od początku utworu. Nadal i do końca nie wspomniana z imienia czy nazwiska, tym razem okazuje się wyróżniona i wskazana dzięki szczególnemu, bezkontekstowemu, zastosowaniu do niej formy zaimkowej „ona". Normalnie zaimek ten konkretyzuje swe znaczenie, kiedy spełnia właściwą sobie anaforyczną funkcję reprezentowania jakiegoś wyrazu rodzaju żeńskiego, użytego wcześniej w wypowiedzi. Pozbawiony takiego kontekstowego lub sytuacyjnego powiązania, może nabrać znaczenia przy założeniu, że w danych okolicznościach możliwe jest tylko jedno jego konkretne odniesienie – do osoby, którą, jedną jedyną, mówiący może mieć na myśli, której nie trzeba nazywać, bo tylko o nią może mu chodzić. Bezkontekstowe wprowadzenie zaimka osobowego (równie żeńskiego, jak męskiego) jako znak uczuciowego zaangażowania króluje w liryce miłosnej. I tak też naznacza utwór Norwida.

Emocjonalnie nacechowane użycie zaimka „ona" nie równa się jego pełnej konkretyzacji znaczeniowej, nie likwiduje więc jego enigmatyczności ani okazjonalności właściwej formom ogólnym i „pustym". Nie narusza zatem przyjętej w utworze strategii ujmowania doznań osobistych w formę uogólnioną, bezosobową i przykładową („jak gdy kto..."), która ewenementom intymnym, niepowtarzalnym i niepojętym nadaje pozór szerzej dostępnej prawidłowości. Taki sposób prezentacji lirycznej, mający w mowie uczuć złożone motywacje psychologiczne, zdaje się apelować do wspólnej opinii, zakładać jakieś z nią porozumienie i przez to łagodzić poczucie wyobcowania i samotności. Płaconą przy tym ceną jest rezygnacja z otwartego wyznania i kamuflaż personalny.

Lekkie uchylenie tego kamuflażu w strofie ostatniej rzutuje na pojmowanie strof poprzednich, ostatecznie uprawdopodobniając kiełkujący od początku domysł, że wypełniają je warianty sytuacyjne tyczące tych samych partnerów i przedstawione z perspektywy mężczyzny skoncentrowanego na zaprzątającej jego myśli

kobiecie. Rozmaite momentalne objawienia i niewyraźne zarysy składają się na jej migotliwy wizerunek z sielską siedzibą w tle, scalany nieustającym staraniem mężczyzny, który usiłuje ten wizerunek nakreślić i ustalić.

Jego własny portret uczuciowy wyłania się przy tym znacznie wyraźniej. Bezwzględnie poddany urokowi kobiety i nie potrafiący nad nim, nawet słownie, zapanować; przeświadczony o utajonym znaczeniu najbłahszego jej gestu i zachowania, ale nie umiejący go odszyfrować i niepewny jej intencji; wyczekujący daremnie jakiegoś wyjaśnienia, gdy tymczasem ona „nic mu nie powié" i wtedy, kiedy się nie odzywa, i kiedy prowadzi z nim rozmowę; milczy też fortepian i w ciszy przebiega księżycowe misterium.

Postawę mówiącego naznacza niezdolność do zamknięcia w skończonej formule i własnych uczuć, i sygnałów odbieranych ze świata. Wszystko dlań przepełnione jest znaczeniami wymykającymi się rozumieniu i wysłowieniu. Równocześnie znajduje się pod presją niewykonalnego imperatywu wyrażenia niewyrażalnego.

Tokiem jego wypowiedzi faktycznie rządzi nie zaspokojona potrzeba rozpoznania własnej sytuacji, formalnie zaś – potrzeba zgromadzenia dostatecznie wyrazistego materiału egzemplifikacyjnego, służącego zamierzonemu od początku wielkiemu porównaniu. W miarę przybywania owego materiału wypowiedź, budowana jako sekwencja oddzielnych członów porównawczych, zaczyna zrastać się w całość na zasadzie niezależnej od pierwotnego zamysłu konstrukcyjnego. Poszczególne jej człony rozwijają się w pełne treści przedstawienia i komplikują na tyle, że same przybierają postać porównania w porównaniu (strofy – druga i czwarta). Między kolejnymi członami nawiązują się coraz widoczniejsze związki wewnętrzne, wypełniający je ciąg przedstawień nabiera własnej motywacji, zharmonizowanego kolorytu sytuacyjnego i emocjonalnego napięcia, składając się na poddany jednoczącej perspektywie lirycznej – obraz świata utworu.

Na nim skupia się uwaga i choć utwór do końca zachowuje postać serii wciąż od nowa rozpoczynanych i niesamodzielnych składniowo zdań porównawczych, to ich rola służebna schodzi na dalszy plan i coraz trudniej sobie wyobrazić ich zewnętrzne odniesienie. Jeszcze dla strofy pierwszej można by z pewnym prawdopodobieństwem przypuszczać – podobnie jak J. W. Gomulicki[6] – że porównanie dotyczyłoby efektu, jaki wywołuje spojrzenie kobiety. Dalsze domysły są jednak coraz mniej uprawnione i wręcz niemożliwe. Następujące po sobie strofy zamiast, jak to przewiduje logika porównania, w sposób oczywisty okazywać właściwość, której istnienie ma się unaocznić w porównywanym zjawisku – są na tyle zagadkowe i gęste znaczeniowo, że same wymagają interpretacji i tracą zdolność odsyłania ku zewnętrznemu przedmiotowi porównania. Wszystko wskazuje, iż ów przedmiot, jako bodziec tematyczny inicjujący i pobudzający wypowiedź, skryty został nie na zewnątrz, a wewnątrz wypowiedzi, kolejne zaś jej ogniwa są wariantowymi próbami ujęcia go w słowa.

6/ Komentarz 241, w: C. Norwid *Dzieła zebrane*..., t. 2, s. 805.

Cóż zatem znaczy kończący utwór gest zamilczenia, jedyna otwarta formula wyznania w pierwszej osobie, kiedy mówiący wprost powiadamia o swoim postanowieniu i ujawnia jego powód?

> Tak...
> ...lecz nie rzeknę nic – bo mi jest smętno.

Zamilczał tedy, czy nie zamilczał? Urwana wypowiedź, nie zrealizowana figura porównania nie pozwalają wątpić – zamilczał, zrezygnował, wycofał się. Ale co zamilczał? Otóż nie to, do czego, odwlekając tylko moment nazwania, zdawał się prowadzić i z czego się w końcu tak ostentacyjnie wycofał. Bieg jego własnej mowy uprzytomnił, że to, co miała objąć i objaśnić, okazało się nie do wysłowienia. Nawet gdyby mnożył kolejne jej ogniwa, to i tak pozostawałby w tym samym punkcie nieokreśloności, równie daleki od istoty tego, co porównawczo zamierzał uchwycić. Musiał więc zrezygnować. Ale właśnie tę porażkę niewyrażalności zamilcza, utrzymując, iż zniechęcony zrezygnował ze swej woli i przyczyny – bo jest mu smętno. „Smętno", a nie „smutno". W tej odmiance słychać być może (trudno to z całą pewnością orzec bez przyzwoitych analiz słownikowych) melancholijny ton autodystansu, zrezygnowanego westchnienia, a nie tylko sam czysty i głęboki smutek. Tak zazwyczaj reagował Norwid-poeta na cierpienia, jakich doznawał w towarzyskim obcowaniu.

Wewnętrzne nieprzystawanie bezpośredniej deklaracji mówiącego do stworzonej przez siebie wypowiedzi nie pozostało niezauważone. Doskonale wyczula je Danuta Zamącińska, zwracając uwagę na semantyczną samowystarczalność formalnie urwanej konstrukcji. Zarazem jednak nader popędliwie potraktowała ona kończące utwór wyznanie:

> Tymczasem Norwid [...] powiedziawszy wszystko co trzeba metodą poety – dodaje: „[...] lecz nie rzeknę nic – bo mi jest smętno". Jak to „nie rzeknę nic" – pyta czytelnik – skoro aż tyle rzekłeś i przecież od pierwszej linijki widzę, że ci „smętno"![7]

Rzecz w tym, że zadaniem, z którym borykał się mówiący, nie było uporczywe wyrażanie własnego smutku, ale dążenie do wypowiedzenia odczuć niewyrażalnych. Takie rozumienie utworu nie pozwala mi zgodzić się też, że akurat on jest szczególnie wyrazistym przypadkiem „mechanizmu dopowiedzeń" przeoczanego przez badaczy, a stanowiącego w poetyce Norwida istotną przeciwwagę wobec nieodmiennie przypisywanego mu mechanizmu „przemilczeń i przybliżeń". Ta ogólna obserwacja autorki wydaje mi się warta zapamiętania.

7/ D. Zamącińska *Słynne – nieznane. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985, s. 81.

Miniaturę liryczną Norwida traktowałam jako tekst zamknięty i samodzielny. Ma ona wszystkie dane, aby tak funkcjonować i dopełniać *Vade-mecum*. Zarazem jednak nie podlegającym wątpliwości, bo autorsko wskazanym, kontekstem jest dla niej dygresyjny poemat *A Dorio ad Phrygium*. W jego obrębie stanowi wydzieloną wstawkę, poprzedzoną epickim wprowadzeniem wiążącym ją z materią poematu. We wprowadzeniu tym narrator, wspominając o siostrzenicy pana szambelana Serionickiego, wyznaje:

Tej ja postać i urok wiewnej postaci
Opiewałbym, gdybym był poetą –
Opiewałbym rymem Virgiliusa,
Danta rymem jej oczy – Hafiza zwrotką
Drżący jej włos na czole...
...zwano ją Różą –
Iż trzeba było nazwać...
...byłaż nazwana?[8]

Po tym wprowadzeniu rozpoczyna się tekst *Jak...*, a gdy dobiegnie końca, opowieść potoczy się dalej, już innym torem.

Jak kontekst poematu wpływa na rozumienie liryku Norwida? Przede wszystkim od razu kieruje uwagę na postać kobiecą i zadanie jej opisania, narzuca więc traktowanie liryku jako portretu bohaterki. Tak też ujmuje go w swej ważnej książce Zdzisław Łapiński:

> Należy zauważyć, że cały przedstawiony tu szereg porównań czerpie swój materiał obrazowy z pewnych cech i tła samej owej opisywanej dziewczyny. [...] Każdy z poszczególnych etapów porównania może być traktowany jako literalny opis Róży, równocześnie [...] służy tu za narzędzie, które pozwoli nam uchwycić jakieś dalsze treści. Jakie to treści? Możemy tylko zgadywać, bowiem ten wielki ciąg porównań urywa się, wiedzie jakby donikąd. Sugestia jest oczywista. Urok dziewczyny umyka poetyckim sformułowaniom. Jednak kunsztowność i trafność całej tej konstrukcji podważa w sposób zamierzony pozorną bezradność twórcy. Jest to kapitulacja, ale w momencie spełnienia określonych poetycko zadań.[9]

Portretowe nastawienie uwagi Łapińskiego każe mu wyakcentować ten właśnie wątek znaczeniowy i jemu podporządkować interpretację (m.in. sprawę „pozornej bezradności twórcy"), nie wymusza jednak na utworze żadnych obcych sensów i nie zamyka możliwości dalej idącej lektury.

Trudno powściągliwość taką przypisać komentarzom J. W. Gomulickiego, który sugestie portretowe płynące z poematu przeniósł wprost do samego liryku, nie objaśniając wynikłej przy tym komplikacji temporalnej. Dzięki jego ustaleniom wie-

8/ C. Norwid *A Dorio ad Phrygium* II, w. 160–165, w: *Pisma wszystkie...*, t. 3.

9/ Z. Łapiński *Norwid*, Kraków 1984, s. 91–92.

my, że *Jak...* powstało przed 1862 rokiem, do *A Dorio...* zaś włączone zostało w roku 1871, czyli w roku ukończenia poematu. Poemat nie mógł zatem mieć wpływu na treść liryku, a musiałby się do niej sam dopasować. Sądzę jednak, że zależności semantyczne między oboma tekstami nie są tak proste, jak to przedstawia komentator:

> Pierwsze trzy części wiersza to przedziwnie kunsztowna charakterystyka urody i wdzięku Nieznajomej, opatrzona autorytatywnym komentarzem samego poety w *A Dorio ad Phrygium* [...]. Tak więc początkowy dystych to obraz fiołkowych o c z u Nieznajomej, których spojrzenie zostało przyrównane do „garści fiołków" rzuconych w oczy patrzącego na nią poety („Opiewałbym [...] Danta rymem jej oczy"). Pierwszy czterowiersz to z kolei obraz jej całej p o s t a c i („Tej ja postać i urok wiewnej postaci / Opiewałbym, gdybym był poetą – / Opiewałbym rymem Virgiliusa"), drugi zaś – obraz jej w ł o s ó w („Opiewałbym [...] Hafiza zwrotką / Drżący jej włos na czole").[10]

Dalszy ciąg tej interpretacji wymuszony z kolei zostaje przez inne kontekstowe dopasowania utworu, uzasadniające jego umiejscowienie w *Vade-mecum* przez związki treściowe z utworami sąsiednimi, którymi są: LIII. *Zagadka* i LV. *Kółko*. Wobec pewnej trudności ze wskazaniem tych związków komentator przyjął, że skrywa je przemilczenie poety tyczące „niewidzialnych kajdan" konwenansu. Rozszyfrował je zatem, powołując się na kontrast między smutkiem poety a „pełną prawdziwej poezji wizją kochanki", co

> w połączeniu z niedwuznaczną wymową obu wierszy sąsiednich dobitnie świadczy, iż smutek poety jest reakcją na p r z e m i l c z a n y w wierszu fałsz kochanki należącej najwidoczniej do kręgu owych żałosnych niewolnic martwych formuł konwencji społecznej, skrępowanych „niewidzialnymi kajdanami" opinii swego środowiska.[11]

Odczytanie utworu tak poddane podnietom kontekstowym rozbiło całkowicie jego wewnętrzną spójność, o czym świadczy chociażby nazywanie bohaterki raz Nieznajomą, a raz fałszywą kochanką, mimo iż nie są to role do pogodzenia, a żadna z nich nie znajduje uzasadnienia w znaczeniach tekstu.

Kontekst poematowy stymuluje nie tylko interpretację portretową, lecz daje również inne impulsy, odmieniające nieco izolowaną lekturę utworu. Odczytywany łącznie z poprzedzającym wyznaniem narratora poematu liryk *Jak...* staje się egzemplifikacją niespełnialnego pragnienia, by móc opiewać urodę i urok kobiety, tak jak czynili to dawni mistrzowie. Uprzytamnia bowiem niemożliwość znalezienia stosownego wyrazu dla tego tematu przez poetę współczesnego. Nabiera przez to znaczeń ogólniejszych, stając się czymś więcej niż jednostkowym lirycznym przypadkiem osobistej kapitulacji wobec niewypowiadalnego. Tym wyraźniej włącza się w Norwidowską serię wyrażanych poetycko bądź deklaratywnie opinii, iż współczesna literatura nie dojrzała do prawdziwego przedstawienia kobiety, po-

10/ Komentarz 241, w: C. Norwid *Dzieła...*

11/ Metryki 241, tamże, s. 202.

ezja zaś może starać się opisać jej niepoznawalną istotę i magnetyczne działanie jedynie pośrednio, w sposób cząstkowy i przybliżony.

Kobiety nie tylko nie można opisać, ale też nazwać prawdziwie:

...zwano ją Różą –
Iż trzeba było nazwać...

W słowach poematu brzmi ton powątpiewania, czy konwencjonalne nadanie imienia jest nazwaniem w głębokim znaczeniu, nazwaniem ustanawiającym rzeczywistą relację między osobą a nazywającym ją słowem:

...byłaż nazwana ?

Sens liryku wątpliwości te utwierdza.

Między Różą a bezimienną bohaterką *Jak...* nie ma żadnej prostej identyczności osobowej. Pewne sygnały tekstowe pozwalają jednak wizerunki obu postaci nakładać na siebie, jeden traktować jako interpretant drugiego, a w rezultacie mieć do czynienia z kobiecością tym bardziej wielopostaciową i nieuchwytną.

Wizerunek Róży jest ledwie zarysowany i naznaczony dwoistością, tak jak wszystko w poemacie jest dwoiste, choć nierozłączne: doryckie i frygijskie, wzniosłe i pospolite, idealne i realne, poważne i ironiczne... Dwoisty jest przywołany w inwokacji Apollo i dwoiste Muzy. Dwoisty obraz wsi polskiej, gdzie toczy się życie bohaterów – „społeczności, będącej niby idyllą, niby wykwintnego świata kaprysem"[12].

Kontekst poematowy w nieco innym świetle ukazuje to serio, które niemal bez reszty nadaje ton lirykowi. Niektóre motywy liryczne pojawiając się w poemacie nabierają innej barwy. Oto np. przeobrażony motyw potencjalnej muzyczności świata – nie zbudzony fortepian i zaskakująco niemuzyczna kwestia Róży:

Przy otworzonym zamyślona fortepianie
Stojąc z palcem jednym na klawiszu,
Róża rzecze: „Kanonik z wujem zapewne
W szachy z a g r a..."[13]

Kontekstową zmienność znaczenia okazują nie tylko motywy poetyckiego świata utworu, ale także jego idee konstrukcyjne, takie jak idea fragmentaryczności oraz idea zamilczenia.

Wieloraka fragmentaryczność jest w liryku sygnałem osobistej porażki poznawczej podmiotu, który rysów bohaterki nie potrafi złożyć w całościowy portret, a swoich doznań w pełną wypowiedź. Fragmentaryczność w dygresyjnej narracji

---

12/ C. Norwid *A Dorio ad...* II, w. 272–274.

13/ Tamże, w. 347–350, podkr. moje – A. O.-S.

poematowej, choć nie pozbawiona podtekstów światopoglądowych, realizowana jest jako zasada stylowa – ostentacyjnie, na wiele sposobów i nierzadko żartobliwie. Podaję charakterystyczny przykład ilustrujący jej głęboką odmienność od założeń lirycznego monologu. Oto, po dłuższym wywodzie historiozoficznym, narrator przechodzi do relacjonowania sytuacji fabularnej, ujmując swoje obcowanie z Różą w prowokacyjną synekdochę:

> To mawiałem, gdym podawał strzemię
> Lewej stopie Róży – – jeździliśmy...[14]

Podobne zmiany perspektywy dotyczą idei zamilczenia, której jednym z aspektów jest właśnie fragmentaryczność. Czym innym okazuje się zamilknięcie w utworze lirycznym, odwzorowującym dramatyzm i szczerość osobistego wyznania, czym innym jest zaś w poemacie dygresyjnym, gdzie fragmentaryczność, urwanie, niedopowiedzenie, porzucanie rozpoczętych wątków i przechodzenie do innych są przede wszystkim literackimi konwencjami mowy z góry przypisanymi danej formie gatunkowej, a nie bezpośrednim językowym wyrazem rozterek i emocji mówiącego.

Poemat *A Dorio...*, poddany tej drugiej strategii, wyraźnie eksponuje literacką grę konwencjami wypowiedzi. Miniatura poetycka *Jak...* realizuje strategię lirycznej spontaniczności, zwieńczonej finalnym gestem zamilczenia. Kontekst poematu, nie zacierając oznakowego, psychologicznego czy osobowościowego znaczenia tego gestu, przypomina o jego literackiej naturze.

14/ Tamże, w. 223–224.

Aleksandra MELBECHOWSKA-LUTY

SZTUKMISTRZ
Kilka uwag o symbiozie sztuk w twórczości Cypriana Norwida[1]

W całej twórczości Cypriana Norwida słowo i obraz – w ich wymiarze intelektualnym i duchowym – splatają się w jedność, spójną całość, której nie można rozdzielić. To, co kreśliła ręka poety, było projekcją jego przeżyć, plastycznym zapisem wiedzy, odczuć i doświadczeń, hieroglifem słowa. Norwidowa poezja, dramat, proza, a także przesłanie wyrażane w listach, organicznie zespalały się z malarstwem, rysunkiem, grafiką, rzeźbą, wyrastały z jednego pnia, miały wspólne źródła, analogie, refleksy – a zatem tworzyły osobliwą symbiozę sztuk. „Ja całe życie moje j e d n ą r ę k ą p i s a ł e m , d r u g ą z a ś k r e ś l i ł e m r z e c z y s z t u k i – i u mnie to żadna koncesja"[2] (to jest żadne ustępstwo na korzyść którejś ze sztuk).

Tu od razu warto powiedzieć, że Norwid rzadko zajmował się zwykłą ilustracją, prostym i wiernym przełożeniem obrazów literackich na język plastyki, bowiem był przekonany, że „ilustrator n i c n i g d y s a m n i e w y r a ż a"[3]. Dlatego najczęściej tworzył takie prace, które były jego własnymi „wariacjami" na określony temat. Zazwyczaj malował i rysował wieloznaczne typy i „figury" – postacie, kształty, zjawiska oraz symboliczne kompozycje i znaki wyrażające jakieś ważne

---

1/ Artykuł ten jest fragmentem pracy pt. *Sztukmistrz. Myśl o sztuce i twórczość artystyczna Cypriana Norwida*, przewidzianej do publikacji w wydawnictwie Neriton w 2001 roku.

2/ List C. Norwida do Teofila Lenartowicza po 16 X 1868, w: Cyprian Norwid *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. 9, Warszawa 1971, s. 371–372. Dalej cytuję tę pozycję w skrócie: *Pwsz.*, tom, strona.

3/ [*Sztuka okolicznościowa*], *Pwsz.*, t. 6, s. 538.

i nierzadko ukryte treści, często nawiązujące do tradycyjnych toposów kultury śródziemnomorskiej.

W dziele literackim Norwida zawarte jest nieprzeliczone bogactwo obrazów i znaczeń: przewijają się w nim rozliczne wątki, motywy i słowa-klucze, które silnie, a czasem nawet obsesyjnie zaprzątały jego uwagę, poruszały wyobraźnię i w naturalny sposób przenikały do plastyki. Były to między innymi figury starców, mędrców, kapłanów, proroków, wędrowców, wojowników, wieśniaków, kobiet i dzieci – wiele postaci legendarnych, literackich, biblijnych, historycznych i współczesnych. Wielokrotnie przywoływał Norwid – bardzo dlań ważny – znak krzyża i postać Chrystusa Ukrzyżowanego, wątki opowieści ewangelicznych oraz obrazy ruin i kamieni, a w ich zakresie porównawczym i znaczeniowym również architekturę, rzeźbę, posągi, płyty nagrobne, mogiły, kurhany i krypty. W repertuarze jego przedstawień pojawiały się też instrumenty muzyczne, kule, księgi, laury, wieńce, skrzydła, kwiaty, istoty fantastyczne (chimery), Lucyfer i Szatan, personifikacje śmierci, anioły, postaci mitologiczne oraz symboliczne wyobrażenia samotności, melancholii, skupienia, milczenia, wiecznej wędrówki i drogi, niewoli, więzienia i – szczególnie przejmująco wyrażone – wątki odrzucenia i opuszczenia. Przenikliwa ironia Norwida kierowała go ku satyrze i karykaturze. Trzeźwo oceniał życie współczesne swego „kupieckiego i przemysłowego wieku" i jego ludzi. Rysował setki karykatur przyjaciół, znajomych, adwersarzy i fikcyjnych lub zauważonych kiedyś postaci: sług i panów, kapryśnych i pustych kobiet, przedstawicieli szlachty, mieszczaństwa i arystokracji, zajadłych redaktorów pism, kłótliwych emigrantów, salonowych bywalców, kapitalistów i tych, którzy mieli „wszystko na sprzedaż".

Norwid często używał słowa „sztukmistrz", określając nim artystę pełnego, wszechstronnego, znawcę wielu dyscyplin i kunsztów wszelakich. W 1868 roku przyznał sobie to miano, pisząc do redakcji „Dziennika Poznańskiego": „Norwid robi dziś swoje utwory akwafortą – jutro je może robić pęzlem, a pojutrze dłutem, jak medalion śp. Krasińskiego. Jest rzeźbiarzem, malarzem, sztycharzem s w o i c h d z i e ł... to się nazywało przez sześćset lat i nazywa się: być s z t u k m i s t r z e m"[4]. Plastyka Norwida, pojmowana jako zjawisko czysto artystyczne, nie ma oczywiście tak wysokiego lotu jak jego twórczość literacka i nie dorównuje mistrzostwu jego słowa. Poeta rzadko malował obrazy olejne, natomiast lubił i cenił technikę akwarelową. Wykonał niewiele rycin, sporadycznie trudnił się rzeźbiarstwem. Był przede wszystkim rysownikiem, i to niezwykle płodnym – pozostawił tysiące studiów i szkiców rysowanych rozmaitymi technikami: ołówkiem, kredkami, piórkiem, tuszem, sepią, atramentem. Przez całe życie nieustannie walczył z formą; pomimo artystycznego wykształcenia, jakie odebrał w młodości, w jego pracach widoczny jest ślad działań amatora, a jednocześnie pełnego pasji indywidualisty, przekraczającego bądź nawet odrzucającego zastane kierunki i mody. Poziom jego artystycznych dokonań jest nierówny. Zdarzały mu się prace kiepskie,

4/ *Korespondencja i sprostowanie* [do „Dziennika Poznańskiego", 1868], *Pwsz.*, t. 6, s. 606.

C. Norwid *Lucyfer, Szatan?*

niezręczne, z widocznymi błędami rysunkowymi, jak i znakomite wyraziste studia, o zachwycającej ekspresji i sile. Kiedy starał się jakiś temat precyzyjnie wypracować, przedstawić wiernie, „idealnie", programowo lub dydaktycznie, wówczas kształt takich zarysów tracił autentyczność, nabierał wyrazu oschłości i nalotu niby-poprawnej akademickiej rutyny. Natomiast gdy poddawał się instynktownemu, ulotnemu wrażeniu lub silnym emocjom, kreślił wrażliwe, wymowne studia, opisane spontanicznie kładzioną, giętką, wyrafinowaną linią lub gęstą, nasyconą plamą barwną.

Norwid uważał sztukę za „drugą swoją własność"[5]. Uprawiał ją z głębokiej potrzeby serca, ale też z konieczności zarobkowania. Plastyka pasjonowała go w równym stopniu co poezja i mimo różnych niedostatków czy usterek formalnych także i w tej dziedzinie pozostał mistrzem wielkiej metafory. Był artystą, dla którego „każdy czyn twórczy łączył się organicznie z całością poglądu na świat i życie"[6]. Dlatego jego rysunki, obrazy, ryciny i rzeźby nie były jedynie dodatkiem do dzieła literackiego, jak sądzili niektórzy badacze[7]. Posłuszny swoim imperatywom, wymyślał i ustalał własną ikonografię dotykającą spraw ostatecznych, wiary, moralności, historiozofii, kanonów literackich. Wartość tego dorobku polega na zawartych w nim intelektualnych i duchowych pierwiastkach, na profetycznym przesłaniu i odwiecznym pytaniu o istotę rzeczy. Dlatego trudno tę „robotę" sztukmistrza przecenić – tak wiele mówi o nim samym i o czasach, w których żyć mu przyszło.

W odtwarzaniu wrażeń i rzeczywistości Norwid posługiwał się nie tylko instrumentami plastycznymi. W jego twórczości poetyckiej bardzo ważne miejsce zajmuje obrazowanie słowem, zgodne ze starą zasadą: *Ut pictura poesis* – poemat jest jak obraz. Ta szczególna zdolność zmysłowego odczuwania urody świata wskazuje na powinowactwo z malarską wyobraźnią romantyków, między innymi Mickiewicza i Słowackiego, chociaż każdy z nich wyrażał ją inaczej. Mickiewicz w niezrównany sposób malował pejzaż – nasycony kolorami i szczególnie intensywnym na-

5/ List do Augusta Cieszkowskiego z lipca 1868, *Pwsz.*, t. 9, s. 351.

6/ M. Bohusz-Szyszko *Norwid-plastyk*, w: *Norwid żywy*, Londyn 1962, s. 243.

7/ J. Wolff *Dwie wystawy*, „Przegląd Artystyczny" 1947, grudzień, s. 82; M. Rostworowski *„Jutrznia" – obraz Cypriana Norwida*, w: *Ikonografia romantyczna*. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Nieborów 26–28 VI 1975, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1977, s. 285.

strojem, opisany kształtem i barwą roślinności i przestrzenią krajowidoków, lasów, stepów, pól i ogrodów, działający jak romantyczny obraz. Słowacki swoim „kolorowym" słowom nadawał ton mistyczny, budował nimi nadprzyrodzone wizje, mgławicowe fantasmagorie, powoływał do życia ezoteryczne byty. Norwid stosował swoją poetycką paletę czerni, szarości, czerwieni, błękitu, zieleni i złocistości dla pochwycenia i oddania ulotnych wrażeń i przeżyć, a także nastrojowych momentów milczenia i niedopowiedzeń zawieszonych w kręgu umykających świateł i cieni. Obok wierszy i poematów, które są świadectwem uniwersalnych wartości i zawierają wiele metafor, alegorii, paraboli, aluzji, refleksji filozoficznych i przesłań dydaktycznych, obok więc takich strof w poetyckiej spuściźnie Norwida odnajdziemy również subtelnie zarysowane „obrazy" rzeczywistego lub wyobrażonego świata. We wczesnym wierszu *Noc* (1840), który jest alegoryczną aluzją do „Paskiewiczowskiej nocy" w Królestwie Polskim, dostrzegamy zarazem piękny, księżycowy nokturn, zanurzony w czerni, szarości i złocie. W poematach *Quidam* i *Pompeja* jawią nam się cienie dawnych miast, imaginacyjne widoki ulic i wnętrz starożytnych domów zaludnionych postaciami podobnymi do antycznych posągów. W strofach *Pompei* Norwid szczególnie wrażliwie maluje barwną scenerię podwórza świątyni Izydy, gdzie

> i b i s y ze skrzydłem czerwonem,
> Z wygiętą szyją, z ciemnej wzlatując zieleni,
> Wieszały się po jasnych marmurach przedsieni...
> Szmaragd trawy, czerwoność ptaków, miejsca cisza
> Sprawiły – że spocząłem, kąpiąc wzrok strudzony,
> Jak muzyk, ostatniego gdy dotknął klawisza.

W poemacie *Wędrowny Sztukmistrz* poeta przywołuje całą paletę barw przynależnych naturze i – modlitwie, a więc czysty lazur, żółtość promieni, czerwoną maku błyskawicę, kolor zieloności, co z lazuru i złota się tworzy, wonny powiew fiołkowy, „który z purpury a niebios powstawa", „z niebieskiego szkła dzban gdzieś w jeziorze czystym" i uplecione przez niewiasty

> dwie z chabru korony,
> Jakoby wieńce z błękitnych promieni
> Gwiazd, co wytrysły nad sferę zieleni,
> Ale nie weszły w złotą lub czerwoną –
> I lazurowe są jak niebios łono.

Romantyczna synteza sztuk, określana we Francji nazwą *correspondance des arts*, była powszechnym zjawiskiem w życiu artystycznym XIX wieku i leżała u podstaw ówczesnej estetyki – od lat „burzy i naporu" aż do czasów rozkwitu symbolizmu (a zachowała swe znaczenie również w wieku XX). Stała się osobliwą teorią „odpowiedników", ściśle związaną z praktyką artystyczną i poświadczającą wewnętrzną

jedność sztuk zrodzonych z nadrzędnych idei i duchowej więzi artystów. Umożliwiała współżycie i uzupełnianie się różnych dyscyplin, sprawiała, że mimo odmienności warsztatu, metody twórczej, materii i tworzywa poszczególnych kunsztów, ich naturalne granice ulegały zatarciu na rzecz wywyższenia *universum*, ideału, wyrazu i głębi przeżycia opartego na metafizycznym pierwiastku. Tak więc malarstwo, poezja i muzyka integrowały się w swojej „genetycznej wspólnocie". Według opinii Juliusza Starzyńskiego, wybitnymi wyrazicielami i koryfeuszami romantycznej jedności sztuk byli Eugène Delacroix, Fryderyk Chopin i Charles Baudelaire[8]. W XIX wieku żyło wielu pisarzy, którzy zajmowali się malarstwem i rysunkiem, m.in. Johann Wolfgang Goethe, Victor Hugo, John Ruskin, George Sand, Théophile Gautier, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Juliusz Słowacki, a wcześniej jeszcze wielki wizjoner William Blake; zarówno świetnym malarzem, jak i poetą był Dante Gabriel Rossetti.

> W tamtej epoce malarstwo bratało się z poezją – pisał T. Gautier w *Historii romantyzmu*. – Artyści czytali poetów, a poeci odwiedzali artystów. Szekspir, Dante, Goethe, Byron i Walter Scott znajdowali się zarówno w pracowniach malarzy, jak i w gabinetach pisarzy.[9]

W twórczości Norwida romantyczna *correspondance des arts* ujawniła się w splocie literatury ze sztukami pięknymi, którymi na równi komunikował się ze swymi współczesnymi. Ów związek przejawił się w kilku zakresach: po pierwsze, w odblaskach różnych sztuk w jego dziele literackim, po wtóre, w wyraźnej inspiracji obcą i polską literaturą, i wreszcie we wspólnocie tych samych lub podobnych motywów i „obrazów" występujących równolegle w jego poezji, dramacie, prozie, listach i pracach artystycznych – wspólnocie, która była wyrazem „wewnętrznej inspiracji" w twórczej myśli autora *Promethidiona*.

C. Norwid *Hamlet*

Pierwszym z tych zagadnień zajął się przed pół wiekiem w pięknej i do dziś aktualnej książce Kazimierz Wyka, który stwierdził, że Norwid „odsłonił przed nami wszystkie zdobycze z zakresu sztuk, które wniósł do swej poezji"[10], a więc odblaski muzyki, architektury, malarstwa i szczegól-

8/ J. Starzyński *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965; A. Horbowski *Norwidowskie pojęcie kultury (Rekonesans badawczy)*, w: *Cyprian Kamil Norwid. Interpretacje i konteksty*, praca zbiorowa pod red. P. Żbikowskiego, Rzeszów 1986, s. 5–10.

9/ T. Gautier *Histoire du romantisme*, Paris 1874, s. 14.

10/ K. Wyka *Cyprian Norwid poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948, s. 51.

nie uwielbianej przezeń rzeźby, „sztuki posągowej". Znaczenie tych odblasków zostało przez Wykę przenikliwie zinterpretowane, dlatego nie będę zajmować się już tą kwestią ani powtarzać tez autora (który z założenia nie omówił plastycznej twórczości poety). Skupię się na obrazach i rysunkach Norwida związanych z literaturą, posługując się konkretnymi przykładami „punktów stycznych" obu sztuk.

Spośród najdawniejszych źródeł literackich Norwid wyróżniał Biblię i dzieła autorów starożytnych. Wątki Starego i Nowego Testamentu były podstawową ikonosferą sztuki religijnej od zarania chrześcijaństwa; poeta często do nich powracał z potrzeby serca i poczucia swojej głębokiej wiary w cud Wcielenia, który *notabene* stał się głównym tematem jego rozważań historiozoficznych. Rysował i rytował w różnych latach proroków Starego Zakonu, Mojżesza, Judytę i liczne kompozycje według Nowego Testamentu, m.in. *Świętą Rodzinę*, *Ucieczkę do Egiptu*, obrazy z życia i męki Chrystusa: *Wskrzeszenie Łazarza*, *Uciszenie burzy na jeziorze Genezareth*, *Spotkanie z Barabaszem*, *Biczowanie*, *Drogę krzyżową*, *Ukrzyżowanie* i *Zdjęcie z krzyża*, a także wątki opowieści ewangelicznych – parabole o świecy pod korcem, o rzucaniu pereł przed wieprze, o wielbłądzie i uchu igielnym

Ze szczególnym upodobaniem sięgał Norwid do wielkich europejskich mitów literackich. Wiadomo, że kochał Antyk i czcił Homera (którego tłumaczył); wydaje się, że wykonał kilka rysunków na podstawie XVII i XVIII księgi *Iliady*, gdzie opisana jest śmierć Patroklesa, odarcie go ze zbroi Achillesa i zażarty bój o jego ciało, wyrwane wreszcie „z rzezi i pożogi"[11]. Jeden z nich przedstawia zapewne zmarłego Patrokla wynoszonego z pobojowiska przez potężnego, brodatego wojownika (Menelaosa?), trzy inne są scenami z pól bitewnych, ze szkicowo zaznaczonymi figurami poległych i rozpaczających ludzi, których rodowód rozpoznać można po umownie zaznaczonych „greckich" szatach (pióro, BN)[12]. Poeta narysował też klasycznie ujętą Penelopę, prującą całun Laertesa (pióro, 1860, zaginiona) i skopiował z terakotowej plakietki (I w. n.e.) scenę rozpoznania Odyseusza przez Eurykleję (pióro, akw., 1860, MNW).

Innym ukochanym poetą Norwida był Dante Alighieri. Jak wiadomo, wiele o nim pisał i stworzył jego imaginacyjne wizerunki: jeden wyrazisty rysunek głowy w lewym profilu (pióro, 1846, zaginiony), w całej postaci (pióro, MNW) i w kompozycji przedstawiającej go z mężczyzną pochylonym nad „Księgą życia", być może Wergiliuszem (pióro, 1851, zaginiona). Nadto w cyklu rysunków *Awantury arabskie* (Rzym, 1848) umieścił na jednej z kart Dantego z wieńcem na skroniach i księgą z napisem SIBILLA – tak jakby zamierzał połączyć w jednej osobie dwie wieszcze postacie (pióro, MNW). Tłumaczył fragmenty *Boskiej Komedii* i pisał o niej w liście do Wojciecha Gersona: „Dant zabłądził do Piekła przez las i spotyka

11/ Homer *Iliada*, w przekładzie F. K. Dmochowskiego, Wrocław 1953, s. 284.

12/ Miejsca przechowywania prac Norwida podaję w skrótach: BN – Biblioteka Narodowa, MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie, MNK – Muzeum Narodowe w Krakowie, MNP – Muzeum Narodowe w Poznaniu, AL – Album Lenartowicza *Umarli i żywi* w Bibliotece PAN, Kraków. Przy opisie niektórych obiektów korzystam z ustaleń J. W. Gomulickiego, w: *Prace artystyczne Norwida*, *Pwsz.*, t. 11, s. 342–375.

C. Norwid *Głowa Dantego*

mary miłości obłąkanej na wstępie otchłani"[13]. W maju 1869 roku donosił Bronisławowi Zaleskiemu, że ukończył karton o tematyce dantejskiej, który pilnie chciał sprzedać: „Przedmiot jest *Les Portes des Enfers*, ale nazwij jak chcesz"[14].

Norwid na równi z Antykiem wielbił Renesans i twórców tej epoki jako odnowicieli ideałów sztuki klasycznej – Rafaela, Leonarda da Vinci i Michała Anioła, którego uważał za artystę tytanicznej siły i ducha. W 1846 roku narysował go, siedzącego wśród kamiennych ciosów, z dopisaną inskrypcją: „Michelo Angelo Buonarotti /maestro carissimo" (pióro, zaginiony). Poważał też wielce Benvenuta Celliniego; tłumaczył jego więzienne pamiętniki i narysował w scenie przechadzki z Vincenziem Romoli i księdzem nekromantą (pióro, 1855, zaginiona).

Szczególną estymą i podziwem darzył Norwid Szekspira, który był dlań „genialnym autorem, najdramatyczniejszym pisarzem i jakoby aktorem z piórem w ręku", a także poetą narodowym (to znaczy, odnoszącym się do dziejów różnych narodów) i twórcą profetycznym, bowiem w jego dziełach ludzie „znajdują dziś myśli, których on za dni swoich literalnie nie poczuwał"[15]. Przełożył scenę 2 z I aktu *Hamleta* i 2 sceny z I i III aktu *Juliusza Cezara*. Sam napisał tragedię *Kleopatra i Cezar*, „którą po Shakespearze długo wahał się był pisać"[16]. Wśród rysunków Norwida znany jest wizerunek Shylocka (pióro, 1848, MNW), wiemy też o zaginionych pracach: szkicu postaci Antonia z *Kupca weneckiego* (1849), przesłanym Marii Przeździeckiej, w której albumie były już „dwie z Shakespeare'a figury", oraz o rysunku przedstawiającym Hamleta wygłaszającego swój słynny monolog (pióro, 1850, zaginiony). Najbardziej zastanawiający jest „szekspirowski" obraz olejny wyobrażający średniowieczną heroinę z wyrazem osłupienia, przerażenia – czy nawet obłędu – w szeroko rozwartych oczach i wykrzywionych grymasem ustach. Obraz ten, nazwany przez Juliusza W. Gomulickiego *Zagadką*, rozpoznałam jako wi-

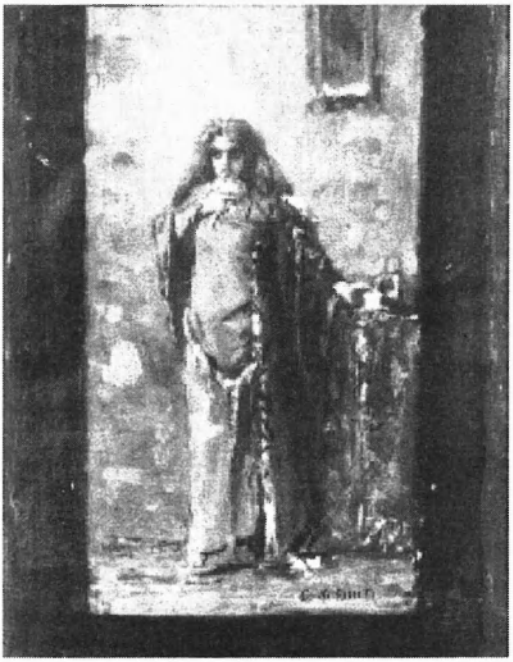
13/ List do Wojciecha Gersona z 1876 r., *Pwsz*, t. 10, s. 77.

14/ *Pwsz.*, t. 9, s. 405, 407, 410, 411 i s. 625, 627 (komentarz J. W. Gomulickiego).

15/ Wstęp do przekładu tragedii Shakespeare'a *Juliusz Cezar*, *Pwsz.*, t. 4, s. 231; List do Mariana Sokołowskiego z 6 II 1864, *Pwsz.*, t. 9, s. 129; *O Juliuszu Słowackim. Lekcja IV*, *Pwsz.*, t. 6, s. 444.

16/ List Józefa Bohdana Zaleskiego z 10 XI 1872, *Pwsz.*, t. 9, s. 524.

zerunek Lady Macbeth (1872?, MNW)[17]. Na tę właśnie postać wskazuje jej otoczenie i atrybuty: wnętrze zamkowe, nocna pora, sztuczne światło, nocny strój bohaterki (koszula z wierzchnim okryciem), rozpuszczone na wieczorny spoczynek włosy, przyciśnięty do piersi krótki sztylet z namotaną białą tkaniną (chustką do ocierania zakrwawionych rąk) i wreszcie otwarte puzderko na stoliku. Może jest to pojemnik „z woniami", które usuną z rąk nieznośny zapach krwi? A może owa niewiasta sięga po kartkę, tak jak to relacjonuje Dama dworu: „widziałam ją powstającą z łoża, narzucającą na siebie nocne szaty i otwierającą skarbczyk; wyjęła stamtąd kartkę papieru [...]". Oczy miała szeroko otwarte, lecz „zamknięte dla zmysłów"[18]. Czy płótno Norwida obrazuje jakiś konkretny wątek tragedii Szekspira? Może jest to moment wyjścia do strażników Duncana, „aby umazać jego krwią tych ludzi", lub też chwila przed samobójstwem Lady Macbeth, która zadała sobie śmierć „gwałtowną dłonią"? Zapewne jednak nastąpiło tu scalenie różnych zdarzeń dramatu, a „figura" bohaterki jest wizerunkiem i wyznacznikiem charakteru zbrodniczej królowej, którą Szekspir utrwalił w świadomości zbiorowej jako wcielenie zła. Norwid wspominał tę postać (ocierającą „blade ręce z plamek krwawych") w odczycie poświęconym rocznicy powstania styczniowego (1875). Dużo wcześniej, w 1848 roku, oglądał w Rzymie operę *Macbeth* Verdiego, która wywarła na nim wielkie wrażenie[19]. Może ów obraz jest reminiscencją tej lub jakiejś innej inscenizacji *Macbetha* albo wyrazem podziwu dla aktorki odtwarzającej tę rolę?



C. Norwid *Lady Macbeth*

Z teatrem wiąże się też zapewne rysunek Norwida przedstawiający bohatera dramatu Calderona – mężczyznę o posęp-

17/ *Pwsz.*, t. 11, s. 335 (*Zagadka*); A. Melbechowska-Luty *Zagadkowy obraz Cypriana Norwida*, w: *Malarstwo w czasach Fryderyka Chopina*. Koncepcja wystawy i redakcja naukowa katalogu A. Morawińska, Zamek Królewski, Warszawa 1999–2000, s. 72–77, 254.

18/ W. Shakespeare *Dzieła. Tragedia Macbetha*, w przekładzie M. Słomczyńskiego, Kraków 1980, s. 122.

19/ *Białe kwiaty*, *Pwsz.*, t. 6, s. 194–195.

nym wyrazie twarzy, ukazanego w bogatym stroju (pióro, 1848, zaginiony). Prawdopodobnie jest to Zygmunt, syn króla polskiego Bazylego (!), ze sztuki *Życie snem*, uchwycony w mrocznym, pełnym pychy i gniewu okresie życia. W młodości poeta rozczytywał się w Cervantesie; plastycznym odbiciem tej lektury (i fascynacji osobliwym charakterem rycerza z La Manczy) był szkic wędrujących konno Don Kichota i Sancho Pansy (pióro, MNW).

Norwid sięgał też do Goethego, którego wielokrotnie wspominał w swoich tekstach. W 1862 roku pisał do Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej o tym, że „ironia jest duchowi mojemu tak jako Mefistofeles Faustowi towarzysząca", bowiem ilekroć spotyka rzecz jakąś piękną, przypomina mu się zaraz „szkaradność jej przeciwna"[20]. Fascynował go literacki fenomen wielkiego uczonego maga i jego cienia, Mefistofelesa. Namalował Fausta w pracowni, otoczonego księgami (sepia, zaginiona).

Te moje uniwersytety!
Nad filozofią i nad prawem,
Nad medycyną i, niestety!
Nad teologią w pocie krwawym
Ileż to ja się naślęczałem,
Nieszczęsny głupiec! z zyskiem jakże małym![21]

Dwukrotnie rysował też Mefistofelesa: raz w stroju wędrownego scholara (pióro, BN) i powtórnie – z cyrografem i w paradnym stroju, którym kusiciel chełpi się przed Faustem (pióro, ok. 1849, MNW)[22].

Rzęsistej, patrz, zażywam mody;
Kapelusz więc z kogucim piórem,
Czerwony płaszcz ze złotym sznurem,
Z jedwabną, sztywną mam narzutką,
Kończysta przy tym, długa szpada;
Taki sam strój, powiadam krótko,
Winieneś przywdziać: dobra rada;

C. Norwid *Mefistofeles w stroju scholara*

20/ *Pwsz.*, t. 9, s. 61.

21/ J. W. Goethe *Faust*, przełożył i posłowiem opatrzył A. Pomorski, Warszawa 1999, s. 21 (i dalej cytaty z tegoż, s. 64, 488).

22/ Dotychczas rysunek ten był określany jako *Studium karnawałowe*, zob. *Pwsz.*, t. 11, s. 312 (J. W. Gomulicki).

I jeszcze jedna kompozycja, która, jak sądzę, wiąże się z dziełem Goethego. Jest to przypuszczalnie scena złożenia do grobu Fausta, w miejscu, o którym mówią lemury:

Któż taką lichą sklecił chatkę,
Kilofem i łopatą?
Jak już przywdziałeś zgrzebną szatkę,
I tak ci tu za bogato.

Norwid przedstawił na swym rysunku „romantyczną" ruinę ubogiego domostwa, z widocznym w środku leżącym człowiekiem i nachyloną nad nim zakapturzoną postacią; z góry spływają chóry anielskie (które ocalą i uniosą duszę Fausta do nieba), a wśród nich kłębią się jakieś demoniczne zjawy – szatany? lemury? (1875, zaginiony).

Wiadomo, jak Norwid cenił i kochał Byrona za jego geniusz i moralną postawę, która sprawiła, że „poszedł być n a c z e l n y m wodzem w Grecji powstającej, której wolność też przyniósł"[23]. Narysował jego portret na karcie ze szkicami w albumie ks. Marceliny Czartoryskiej (1850, zaginiony), gdzie umieścił również zarys „idealnego" pejzażu z sarkofagiem i kolumnami, będący swoistą parafrazą krajobrazu z poematu *Sen*, z wersem: „Tu zaszła zmiana w scenach mojego widzenia"[24]. Również z inspiracji *Snem* pochodzi inny rysunek, przedstawiający zakochanego młodzieńca (w stroju polskiego wieśniaka!) i dziewczynę, która „kochała innego"; tę swojsko potraktowaną scenę poeta objaśnił napisem: „Stali na wzgórku oboje... (*Sen* – z Byrona na Mazowieckie, przez Norwida)"; (pióro, AL).

Spośród dzieł współczesnych polskich poetów, Norwida zajęły niektóre wątki poezji Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Lenartowicza (ilustrował jego *Lirenkę*, 1855, *Zachwycenie* i *Błogosławioną*, 1860). Z Mickiewicza zaczerpnął tylko jeden motyw – postać Jankiela, która go szczególnie zainteresowała. Wiadomo, że do innych bohaterów *Pana Tadeusza* (jak i do treści poematu) odnosił się z rezerwą. Pisał, że *Pan Tadeusz* to nie epopeja, lecz

poemat n a r o d o w y, w którym j e d y n a f i g u r a s e r i o jest ŻYD... Zresztą: awanturniki, safanduły, facecjoniści, gawędziarze i kobiet narodowych dwie: 1. jedna – Telimena: m e t r e s a m o s k i e w s k a, 2. druga: Zosia: pensjonarka. Zapewne, że poemat ów arcynarodowy, w którym j e d z ą, p i j ą, g r z y b y z b i e r a j ą i c z e k a j ą, a ż F r a n c u z i p r z y j d ą z r o b i ć i m O j c z y z n ę... zapewne, że to jest arcydzieło: a mianowicie też przez sztukę i wyższe pejzaże od najczarowniejszych płócien Ruisdaela![25]

[23] List do Seweryna Gałęzowskiego, luty (?) 1860, *Pwsz.*, t. 11, s. 647; G. Halkiewicz-Sojak *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994.

[24] A. E. Balicki *Cypryan Kamil Norwid*, Kraków 1908, s. 41; Byron *Wiersze i poematy*, Warszawa 1961, s. 146–151 (*Sen*).

[25] List do Józefa I. Kraszewskiego z maja 1866, *Pwsz.*, t. 9, s. 223.

C. Norwid *Jankiel*

Zajął się więc Norwid poważnym typem Jankiela – wykonał trzy piękne rysunki postaci tego arendarza-muzykanta (dwa w 1848 r., pióro, MNW, jeden w 1849 r., kredka, zaginiony).

Figury Norwida zaczerpnięte z dzieł Słowackiego wiążą się z tymi utworami, które poeta analizował w swoich lekcjach *O Juliuszu Słowackim*. Tak więc starzec siedzący nad rozlewiskiem wodnym z ukrytą z tyłu harfą przedstawia zapewne Derwida (rys. ołówkiem, MNK), a dwie głowy kobiece: jedna w lewym profilu, a druga *en face* – ukazane z atrybutem Eloe: „gwiazdą melancholiczną na rozpuszczonych włosach" – mogą być wyobrażeniem tego anioła, który niósł ukojenie duszy Anhellego (rys. sepią i akw., ok. 1880, BN). Na jednym z rysunków umieścił Norwid werset z Pieśni II, I Rapsodu *Króla Ducha*: „COŚ CZYTAJĄCA... WIECZNIE, NA KAMIENIACH...". Jest to kompozycja odnosząca się do monologu Popiela nad ciałem Wandy, Norwidowa wizja wiecznej tajemnicy historii, personifikacji ducha dziejów, ukazanej w postaci siedzącej w antycznych ruinach kobiety, odczytującej wyryty na głazie enigmatyczny napis (pióro, 1855, AL)[26].

Z dzieł Krasińskiego szczególnie fascynował Norwida *Irydion*. Według opinii Juliana Klaczki, do tego właśnie dramatu poeta wykonał „cudowne ilustracje"[27]. Znamy dwa takie rysunki; jeden jest klasyczną akademicką kompozycją, z Irydionem i Masynissą ujętymi w konwencji antycznych posągów na tle amfiteatru rzymskiego. Jej akcja to moment ostatniej rozmowy dwóch bohaterów dramatu (część IV, obraz VII), poświadczona – nieco zmienionym – cytatem: „kiedy na Forum – będą gruzy tylko – kiedy na Kapitolu będzie hańba tylko!..." (pióro, 1850, MNW). Drugi rysunek to popiersia Masynissy, Kornelii Metelli i Irydiona (któremu Norwid nadał rysy Krasińskiego), z zaznaczonymi w tle zarysami budowli porośniętych roślinnością (m.in. Koloseum) i znakami zwycięskiego krzyża oznaczonego napisem VICTOR (pióro, 1855, AL).

26/ O dwoistym znaczeniu tego rysunku wypowiadał się M. Adamiec, zob. *Słowacki mistyczny, propozycje i dyskusje sympozjum*, Warszawa 10–11 XII 1979, pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981, s. 129–135.

27/ „Goniec Polski" 1850 nr 11, z 5 XI.

Trzecią sferą Norwidowej symbiozy sztuk były jego własne pomysły, wrażenia, myśli, motywy literackie, przetworzone artystycznym gestem na język plastyki. Dotyczyły głównie nurtujących go kwestii historycznych, społecznych oraz uniwersalnych pojęć, metafor i paraboli, wyrażających się w aluzyjnym przenoszeniu znaczeń. W dziele Norwida bardzo często przewijał się temat prześladowań za wiarę i męczeństwa pierwszych chrześcijan, m.in. w poemacie *Quidam* i noweli *Ad leones* (wyrażony odniesieniem do grupy rzeźbiarskiej). Odpowiednikiem tych treści była wielofiguralna kompozycja *Christiani ad leones* ze świętymi męczennikami stojącymi przed obliczem cezara otoczonego patrycjuszami i żołnierzami (pióro, gwasz, 1845, zaginiona). Analogiczny temat podjął Norwid w 1847 roku w wielkim obrazie *Wizja Nakolizejska* (czyli rozgrywająca się nad Koloseum), grupującym 30 figur naturalnej wielkości. Dzieła tego nie ukończył i zniszczył je przed 1 lipca 1848 roku[28].

Metaforyczne aluzje do Lucyfera, proroków, wieszczów i wróżbitów zapisane w *Promethidionie* również znalazły odbicie w rysunku i grafice. Norwid parokrotnie rysował Lucyfera (bądź Szatana), o którym mówił w dialogu *Wiesław*, iż jest to „Najjaśniejszy" mąciciel, krwawiec, demon pychy, wszech-fałsz zewnętrznego świata, roztaczający swoje jadowite czary. Narysował go raz ze skrzydłami (jako upadłego anioła), ze wstrętnym grymasem twarzy, kręgiem kart nad głową, czarą trucizny i nietoperzem (pióro, 1851, MNP), i w scenie pt. *Confiance*, jako fałszywie ugrzecznionego, diabelskiego rozmówcę (pióro, sepia, 1867, MNP), oraz w „gęstym" szkicu o nasilonej ekspresji – ze szpetną twarzą o szatańskim wyrazie, włosami stylizowanymi na kształt rogów i wysuniętym szponiastym palcem (Z. Przesmycki nazwał ten rysunek „karykaturą leonardowską"; pióro, sepia, 1860, zaginiony).

Przesłanie profetyczne wypełnia całe *oeuvre* Norwida i z wielką siłą przemawia z *Promethidiona*. Poeta rysował proroków (których cudowne zdolności przeczuć odnajdywał również wśród współczesnych ludzi i w sobie) i utrwalił w rycinach antyczne postacie wieszczek: *Pythię* głoszącą natchnione wróżby w ziejącym wyziewami podziemiu i starą *Sybillę*, która przepowiedziała nadejście Zbawiciela (akwaforty, 1863 i 1864). Scalił też w poezji i rycinie wątek wróżbiarzy, którym był nieprzychylny, bo

> wróżbiarz z fatów, z przypadkowań lata,
> Nie idzie ani ulata, lecz trafia...
> [...]
> I tak wróżbiarze z t r a f ó w się karmiący
> To są d z i s i e j s i świata politycy,
> Kuglarze – F a t u m s ł u d z y – czarownicy!...
> Tym wieszcz i prorok miecz to gorejący –
>
> [*Promethidion*, dialog *Wiesław*]

28/ Listy do Stanisława Egberta Koźmiana z 16 IX 1847 i do Jana Skrzyneckiego z 1 VII 1848, *Pwsz.*, t. 8, s. 53, 64 i s. 475 (komentarz J. W. Gomulickiego).

Odzwierciedleniem tych myśli była rycina *Scherzo* – symboliczny żart na temat Augurów, rzymskich wróżbiarzy, którzy przepowiadali ważne wydarzenia (m.in. wojenne) z lotu ptaków i zachowania kur dziobiących ziarno, manipulując przy tym losami ludzi i państwa. Ci starożytni wróżbiarze Norwida to szydercze karykatury ludzi o zdeformowanych, półzwierzęcych twarzach, rozmyślających, co by tu jeszcze wywnioskować z lotu gęsi (lub może kaczek?) widocznych na zawieszonej w tle planszy (litografia, 1861). Czasem jedna myśl czy zdanie dawały asumpt do wykonania rysunku. W lipcu 1856 roku Norwid napisał do Marii Trębickiej krótką uwagę o prawdzie i Piłacie, o tym, czy „Prawda jestże myślą? – nie – i dlatego to Piłatowi pytającemu «Cóż jest prawda?» – zapytany t a k n i c nie odpowiedział, ż e a ż s i ę bardzo zdziwił pytający"[29]. W pięć lat później stworzył piękny portret *Piłata pytającego* lub może zatwierdzającego wyrok wydany na Jezusa przez sanhedryn (kredka, 1861, zaginiony). Problemy etyczne i społeczne, które Norwid poruszył w wierszu *Początek broszury politycznej*, znalazły odbicie w rysunku *Sprzedawca laurów*; dotyczyły cynicznego „handlu" honorami, przywilejami, odznaczeniami, nagrodami rozdawanymi „po znajomości". Kwestię tę wyraził Norwid w czwartej zwrotce wiersza:

> Nie trzeba kłaniać się Okolicznościom,
> A Prawdom kazać, by za drzwiami stały;
> Przedawać laury starym znajomościom,
> Myśląc, że dziejów-rytm zgłuszą tymbały!

Na rysunku znajduje się kilka osób (ukrytych pod kostiumem antycznym), które zabiegają o wawrzynowe wieńce uznania i sławy; w głębi po prawej siedzi, podparty ręką we frasobliwym geście, zadumany mężczyzna, być może *alter ego* autora (pióro i akw., 1869, BN). Wśród literackich paraboli Norwida odnajdziemy szczególny zapis poetycki obejmujący rozmowę w zaświatach dwóch wybitnych postaci żyjących w różnych czasach, lecz pokrewnych wspólnotą duchowych wartości lub zasług. Takim dialogiem zmarłych jest dysputa Byrona z Rafaelem i Juliusza Cezara z Napoleonem (w wierszu *Vendôme*). Tę swoją ulubioną formułę powtórzył w akwaforcie obrazującej dialog dwóch wielkich artystów: Rembrandta i Fidiasza (1871).

Kategorie piękności idealnej, wzniosłości, posągowości były stale obecne w myśli Norwida i jej wizualnym przekazie. Poeta bardzo często uklasyczniał postać ludzką, tworzył symboliczne typy „człowieka wiecznego", uniwersalnego, nosiciela wysokich wartości. Tak rysował postacie biblijne, mędrców, pielgrzymów i świętych, w podobny sposób szkicował też niektóre późne autoportrety. Na to zjawisko zwrócił uwagę w dwudziestoleciu międzywojennym Władysław Strzemiński. Mówił, że Norwid charakteryzuje swoje typy na uroczyście, na wieszczo, że je

---

29/ *Pwsz.*, t. 8, s. 279. Norwid powołuje się tu na pytanie Piłata: *quid est veritas?* – Ewangelia wedlug św. Jana 18, 38 (wg Wulgaty).

„uchrystusawia, uapostala, uprorocza, ukoturnia"[30]. Postrzega je jak żywe posągi, jak widziadła duszy. Wśród rysunków Norwida znalazł się wizerunek *Maga*, który kojarzy się z takąż postacią występującą w poemacie *Quidam* (kredka, zaginiony).

Równie ważny był też motyw ruin i opuszczonych cmentarzy, wszechobecny w Norwidowej poezji i plastyce, gdzie sztandarowym obrazem symboliki zwalisk stała się litografia *Echo ruin*, z tajemniczą postacią mężczyzny (personifikacją kary, zemsty, przeznaczenia?) i napisem NEMESIS, złożonym ze zlamków budowli (1861). Odczucia odrzucenia i opuszczenia wyraził Norwid w litografii *Solo* (1861), powstałej pod wpływem słynnego miedziorytu Dürera *Melancholia*, oraz w akwafortach *Nie było dla nich miejsca w gospodzie* (1850) i *Muzyk niepotrzebny* (1867). Obrazy więzienia i zniewolenia pojawiają się w wizerunkach Sforzy (akwaforta, 2 wersje, 1863), w kilku szkicach uwięzionych ludzi (BN), *Dziecku w lochu* (pióro, 1855, AL), w widoku więziennej celi, z napisem *Parla!* – Mów! (pióro, akw., BN) i akwareli *Syn Kolumba pokazujący żonie łańcuchy ojca* (1856, Lwowska Galeria Sztuki).

Na koniec warto przypomnieć jeszcze inne tematy. Norwid zapisał kilka uszczypliwych anegdot o polskich szlachcicach, ich kondycji, przywarach i prymitywnych gustach. Swoje dowcipy o tych „znawcach" wszelakich sztuk ilustrował zabawnymi i dosadnymi karykaturami (kilka w BN i MNW, niektóre narysowane w listach).

Na uwagę zasługuje stosunek Norwida do zwierząt – pełen sympatii, ciepła i życzliwości. Szczególnie lubił konie i marzył o tym, żeby mieć własnego wierzchowca; dlatego to zwierzę było częstym motywem jego rysunków i posłużyło mu jako znacząca figura w symbolicznej scenie *Sprzedaż Pegaza* (pióro, akwarela, 1868, Towarzystwo Historyczno-Literackie w Paryżu). Poeta uważał stworzenia za „parabolicznych braci naszych" należących do wspólnej familii wszystkich żyjących i czujących istot; studiował ich mowę i zachowania i napisał o nich piękne opowiadanie *Ostatnia z bajek*[31]. Wyłożył w nim tezę, że „wszelki żyjątek" posiada uczucie prawdy, a jego pierwotne „spół-położenie" z człowiekiem przestało istnieć, gdy ten zaczął wszystko podstępem chwytać, zabijać i „d l a s a m e g o s i e b i e z-u ż y t e c z n i ć". W Bibliotece Narodowej przechowywane jest całe Norwidowe *bestiarium*, wiele świetnych rysunków psów, kotów, krów, osłów, owiec, koni, lwów, wielbłądów, orłów, ibisów, bocianów, kur, kogutów, gołębi i łabędzi[32].

Przytoczone tu przykłady są oczywiście tylko cząstką Norwidowych doświadczeń i dokonań w sferze symbiozy sztuk. Nasz poeta był świadom związków i we-

30/ Relacja z rozmowy Władysława Strzemińskiego z Marianem Piechalem, w: M. Piechal *O Norwidzie*, Warszawa 1937, s. 166.

31/ List do Mariana Sokołowskiego z ok. 15 IX 1875, *Pwsz.*, t. 10, s. 53–54; *Ostatnia z bajek*, *Pwsz.*, t. 6, s. 89–102 i t. 7, s. 531–533 (komentarz J. W. Gomulickiego).

32/ Rysunki i akwarele Norwida znajdujące się w Bibliotece Narodowej (ze zbiorów Z. Przesmyckiego) są opublikowane w: M. Grońska *Rysunki artystów polskich i obcych działających w Polsce od XVII do XX w. Katalog wybranych zbiorów Biblioteki Narodowej do r. 1975*, Warszawa 1991, s. 95–117.

wnętrznego przenikania się pierwiastków literatury i sztuk pięknych, gdy pisał, że „poezja ma architekturę rozsądku swego i rzeźbę profilu wiersza i malarstwo światło-cienia i muzykę powoju słów [...]"[33]. Przegląd jego prac artystycznych potwierdza mniemanie, że jednym z najważniejszych imperatywów twórczego *ingenium* Norwida było stale towarzyszące mu pragnienie „postaciowania myśli".

C. Norwid *Sprzedaż Pegaza*

33/ List do Marii Trębickiej z maja 1854, *Pwsz.*, t. 8, s. 209.

Michał GŁOWIŃSKI

Gombrowicz poprawia Dantego

Zdzisławowi Łapińskiemu
w Jego siedemdziesięciolecie

I

Jedno łączy wszystkie dzienniki, niezależnie od tego, czy pisane dla samego siebie (często jedynie z pozoru!), czy przeznaczone do natychmiastowej publikacji: zakładają one różnorodność form wypowiedzi, dopuszczają w istocie wszystkie ich postacie, pod tym względem nie narzucają żadnych ograniczeń, a jeśli one się pojawiają, to ich uzasadnienie tkwi we właściwościach czasu, w jakim dany diariusz powstaje, i w samych możliwościach języka. Z tego przywileju wolności i różnorodności Gombrowicz korzystał – być może – nawet w większym stopniu niż inni diaryści.

> Forma *quasi*-dziennika – stwierdza Zdzisław Łapiński – pozwoliła pisarzowi połączyć sprzeczne zamiary – autobiografizm i fikcję, samoistność dzieła i jego funkcję w dramatyzowaniu stosunków między autorem a czytelnikiem, dyskursywne przesłanie i bezinteresowną grę wyobraźni.[1]

A skoro pozwalała połączyć, to także dawała – paradoksalnie – możliwości wydzielenia. Możliwości wykorzystywane przez samego pisarza, ale też dyskontowane przez komentatorów, czytelników, w jakiejś mierze również – wydawców.

---

[1] Z. Łapiński *Błazenada podszyta tragizmem*, „Plus – Minus", dodatek do dziennika „Rzeczpospolita" nr 217 (5687) z 16–17 września 2000.

Dziennik ze swej natury składa się z epizodów, ułamków, fragmentów. Niektóre z nich są tak pomyślane i w ten sposób ukształtowane, że swoją dziennikową naturę ujawniają w stopniu nader wysokim, inne – choć w dziennik wprowadzone – rozwijają się na swój własny rachunek, mogą być czytane poza macierzystym kontekstem jako utwory w pełni czy przynajmniej w dużej mierze samoistne. Owe wyodrębniające się części mogą mieć różnoraki charakter i wyróżniać się na rozmaite sposoby, wchodzą tu w grę kryteria tematyczne, narracyjne i w istocie wszelkie inne. Dobrym przykładem epizodu wydzielonego przez pisarza (w pierwszym tomie *Dziennika*) jest *Diariusz Rio Parana* z roku 1956[2]. Odrębny tytuł oraz posłużenie się kursywą to wyraźne sygnały samoistności, dzięki nim fragment ten staje się swojego rodzaju cytatem.

Nie we wszystkich przypadkach odrębność epizodu, mającego wszelkie po temu dane, by żyć samodzielnym życiem, została zaznaczona za pomocą środków tak wyrazistych. Niemal z reguły ujawnia się ona wtórnie. Tak właśnie się dzieje w przypadku epizodu XVIII z trzeciego tomu *Dziennika*, a dokładnie tej jego części, która pochodzi z roku 1966. Na to, iż został zauważony i zaczął istnieć poza jego obrębem jako osobny utwór, wpłynął niewątpliwie fakt, że opublikowano go oddzielnie w niewielkiej książce dwujęzycznej jeszcze za życia pisarza, a więc z niewątpliwą jego aprobatą. Ów niewielki tomik nosi tytuł *Sur Dante* – i to do niego będziemy się w niniejszych rozważaniach odwoływać[3]. Nie wzbudził on zresztą większego zainteresowania krytyki; o ile wiem, istnieje jedno tylko poważne studium na jego temat[4]. Wielki pisarz pisze teksty niezwykle, bo gdyby tego nie czynił, nie byłby wielkim pisarzem. Ale nawet jeśli się uwzględni niewątpliwą niezwykłość Gombrowiczowskich arcydzieł, na ich tle te dziwne refleksje o Dantem odznaczają się niezwykłością nadzwyczajną i spotęgowaną.

2

Zacznijmy od problematyki filologicznej. Zaciekawienie budzi sam tekst tego utworu Gombrowicza, do zastanowienia skłania jednak przede wszystkim tekst cytowanych fragmentów *Boskiej komedii*. Sprawa pierwsza nie jest skomplikowana, różnice bowiem między tym, co znalazło się w *Dzienniku*, a tym, co trafiło do polsko-francuskiej książeczki nie są wielkie. W edycji książkowej dodano wersję ory-

2/ Zob. interesujące studium J. Pawłowskiego *Gombrowicz i lęk. Uwagi o „Diariuszu Rio Parana"*, „Pamiętnik Literacki" 1977 z. 4.

3/ W. Gombrowicz *Sur Dante*, traduit du polonais par Allan Kosko, Editions de L'Herne, bez miejsca. Polski oryginał drukowany jest na stronach parzystych, francuski przekład – nieparzystych.

4/ J. Błoński *Gombrowicz i Dante*, „Życie Literackie" 1971 nr 3. Krytyk rozpatruje ten utwór jako przykład charakterystycznej dla Gombrowicza „dialektyki odrzucenia i przyswojenia". Szkicu swego nie przedrukował Błoński w całości, włączył jednak jego fragmenty do studium *„Dziennik", czyli Gombrowicz dobrze utemperowany*, w tomie *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994; odpowiedni fragment na stronach 165–169.

ginalną trzech tercyn, będących przedmiotem rozważań Gombrowicza, znajdują się one jednak poza głównym tekstem. Opuszczono zaś trzy niewielkie fragmenty. Dwa ze strony 231[5]; pierwszy, w którym Gombrowicz opowiada, że równocześnie z *Boską komedią* czytał *Les mots et les choses* Foucaulta'a i *Essais critiques* Barthes'a oraz „troszeczkę Borgesa". I drugi, w jakim stwierdza, że w jego utworach chodzi o „tyranię form". W sumie opustki te są niewielkie, obejmują zaledwie osiem wierszy. Ze strony 234 usunięto epizod nieco większy, a mianowicie fragment, w którym Gombrowicz opowiada o swojej elektrycznej maszynce do golenia i porównuje ją z tą, jaką posługuje się Kosko (jeden z najlepszych tłumaczy jego utworów na francuski). Epizod – jak widać – od problematyki dantejskiej, nawet pojmowanej z maksymalną swobodą, daleki. Opuszczenia te – zainicjowane przez pisarza, tłumacza, wydawcę? – dają się wyjaśnić stosunkowo łatwo. To, co usunięto, tłumaczyło się dobrze w dzienniku, w którym można bez ograniczeń przechodzić od tematu do tematu, od sprawy do sprawy, a więc praktycznie pisać o wszystkim, mogło być jednak traktowane jako nadmierne obciążenie czy wręcz nadużycie w eseju noszącym tytuł *Sur Dante*. Ta kwestia dalszych komentarzy nie wymaga.

Sprawa druga jest bez porównania trudniejsza i bardziej skomplikowana. Trzeba bowiem zapytać, jakie jest źródło tekstu Dantego, którym posłużył się Gombrowicz? Wiadomo, że nie skorzystał z kanonicznego Mickiewiczowskiego tłumaczenia tych tercyn, powtórzonego w przekładzie Porębowicza. Spodziewać się było można, iż sięgnął po przekład Aliny Świderskiej, opublikowany w trzech woluminach tuż po wojnie[6] (jeśli o ten fragment chodzi, tłumaczka posłużyła się wersją sporządzoną przez Asnyka). Ale cytowany w rozważaniach Gombrowicza fragment nie ma nic wspólnego z tą jego wersją. Wydaje się wątpliwe, by sięgnął on po któryś z zapomnianych polskich przekładów dzieła Dantego[7]. Nie ma jednak podstaw, by założyć, że sam tłumaczył z oryginału włoskiego; posiadał wprawdzie w doskonałym stopniu francuski i hiszpański, można wszakże przypuszczać, że były to mimo wszystko umiejętności niedostateczne – i nie pozwalały porwać się na tłumaczenie trudnych strof starowłoskich. Można sformułować domysł inny: Gombrowicz sięgnął po jedno z tłumaczeń francuskich bądź hiszpańskich i na jego podstawie sporządził tekst, który uczynił przedmiotem obróbki i refleksji; niewykluczone, że posługiwał się kilkoma różnymi tłumaczeniami. Nie mam żadnych dowodów na to, że przypuszczenie to odpowiada stanowi faktycznemu, wydaje się jednak wysoce prawdopodobne. W każdym razie na podstawowe pytanie, dotyczące źródła komentowanego tekstu, odpowiedzi nie ma. Warte podkreślenia jest wszakże to, iż posługując się przekładem, Gombrowicz w ogóle tego faktu nie uwzględnia, prowadzi swoją analizę z taką pewnością, jakby mial bezpośredni do-

5/ Odwołuję się tutaj do wydania *Dziennika 1961–1966* w edycji *Dzieł* przygotowanych przez Wydawnictwo Literackie (tom XI), Kraków 1986.

6/ Dante Alighieri *Boska komedia*, część I *Piekło*, przeł. Alina Świderska, Kraków 1947.

7/ Zob. książkę W. Preisnera *Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem*, Toruń 1957.

stęp do oryginału (charakterystyczne, że tak wytrawny tłumacz, jak Kosko, nie informuje, czy sam sporządził francuską wersję Dantejskich tercyn, czy też korzysta z istniejącego przekładu). Trudno powiedzieć, czy pisarz postępował w ten sposób, bo spraw przekładu nie doceniał, czy też uznał, że cytowany przez niego tekst jest idealnie Dantemu wierny. Niewykluczone, że po prostu nie chciał dodatkowo komplikować wywodu[8].

Ta beztroska Gombrowicza, daleka od wszelkich filologicznych zasad, ujawnia się z tym większą siłą, że przyjmuje on pozę komentatora Dantego, ujawniającego jego słabości, a ponadto poddaje trzy tercyny poematu różnego rodzaju parafrazom. W jakiejś mierze, by dociec ich sensu, ale przede wszystkim ujawnić to, co dzisiaj pisarz (nie każdy pisarz, oczywiście, lecz tylko on jeden, Witold Gombrowicz) może powiedzieć lepiej, głębiej, w sposób bardziej dociekliwy, sięgający istoty rzeczy. Parafraza bywa niekiedy środkiem analizy krytycznej[9] – i zawsze jest ryzykownym sposobem postępowania. W przypadku Gombrowicza parafraza znaczy coś więcej, równa się poprawianiu. Poprawiać Dantego? Toż to istny skandal! Na coś takiego pozwolić sobie może tylko nieuk bądź barbarzyńca! Nie dziwmy się Giuseppe Ungarettiemu[10], który w ostrych słowach zareagował na Gombrowiczowskie dywagacje, prowokacyjne, nie oparte na wiedzy, a chodzi przecież o utwór, w którym każde niemal słowo obrosło komentarzami. Wyobraźmy sobie podobną sytuację: któryś z pisarzy włoskich (oczywiście nie znający polskiego) – powiedzmy Italo Calvino – wypowiada autorytatywnie sformułowane opinie na temat *Pana Tadeusza*, podchodzi do niego z nonszalancją i jeszcze powiada, że sam wszystko napisałby lepiej. Tekst taki czytają polscy poeci, wielbiący Mickiewicza, poważnie nim się zajmujący – może Julian Przyboś, może Mieczysław Jastrun – i naprawdę nie pozostaje im nic poza wyrażeniem oburzenia.

Do czego zatem potrzebny był Gombrowiczowi Dante? Przecież nie do zuchwałego wywyższania się, jak mógłby sądzić naiwny czytelnik tej niezwykłej prozy, nie po to, by pokazywać swą wyższość nad klasykiem, którego geniuszu od wieków nikt nie kwestionuje. Jerzy Jarzębski wyznaje: „Daleki jestem od traktowania z powagą niesłychanego samochwalstwa Gombrowicza w jego rozważaniach nad *Boską Komedią*; to przecież rodzaj gry z czytelnikiem, z analizowanym tekstem"[11]. Podzielam tę opinię, podzielam z najprostszej przyczyny, trudno bowiem pisarza traktować tak, jakby był niezbyt rozgarniętym bufonem, cierpiącym na manię wielkości, uzależnionym od urojeń będących jej następstwem. A tym bardziej takiego pisarza jak Gombrowicz, który nieustannie w swej twórczości inicjował gry nie tylko trudne

---

8/ Nie było to zresztą pierwsze zetknięcie Gombrowicza z Dantem. Do otwierającego fragmentu *Piekła* odwołał się – na co wskazywało wielu komentatorów – na początku *Ferdydurke*. Punktem odniesienia był niewątpliwie przekład Porębowicza.

9/ Zwrócił na to uwagę Edward Balcerzan.

10/ Krótka wypowiedź Ungarettiego ukazała się w tomie wydawnictwa L'Herne, zatytułowanym *Gombrowicz*, pod red. K. Jeleńskiego i D. de Roux, Paris 1971.

11/ J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 76.

do przewidzenia, ale też niezmiernie ryzykowne – i dla samego twórcy, i dla czytelnika, który może się stać ofiarą dezorientacji i ujawnić naiwność wręcz rozbrajającą. Wszystkie te pytania nie zwalniają nas wszakże od odpowiedzi na podstawowe pytanie. Po co i do czego Gombrowiczowi potrzebny byl Dante?

3

A więc po co? Nie możemy na to pytanie odpowiedzieć jednym zdecydowanym zdaniem – tym bardziej, że Gombrowicz odwołuje się do Dantego z wielu powodów. Z pewnością warto je wskazać, bo to sprawa interesująca nie tylko ze względu na ten niezwykły, jedyny w swoim rodzaju, utwór. Najpierw przywołuje go z tej prostej przyczyny, że wielkim poetą był. Wielkim i – co też warte podkreślenia – dawnym. Bo pisarz jako partnerów godnych siebie uważał tylko największych. Mniejsi, ale także – współcześni, go nie interesowali (jeśli nie liczyć lat trzydziestych, kiedy czynnie uczestniczył w życiu literackim i pisywał recenzje). Nie określał się wobec nich. Punktem odniesienia był Shakespeare, Rabelais, polscy romantycy (najmłodsi w tym wspaniałym towarzystwie), a zatem najwięksi z największych. Nie byl nim niewątpliwie Sienkiewicz, mimo że poświęcił mu odrębny esej, nie był, bo jego twórczość stała się przedmiotem dociekliwej analizy krytycznej, ale bez owego poczucia wspólnoty, tak ważnego w poprzednich przypadkach. Z pozoru odrzucany, krytykowany i – co wydawać się może czymś niesłychanym i wołającym o pomstę do nieba – poprawiany, Dante zbudował świat, który nie mógł Gombrowicza nie wciągnąć. Tym bardziej, że nie był to tylko świat jego, także świat kultury chrześcijańskiej.

Ale Dante, jedna z największych postaci światowej literatury, potrzebny był także po to, by konstruowany w tym tekście (zapisie dziennikowym, eseju) podmiot mógł pokazać swoją wyższość. I to bynajmniej nie dlatego, że przed laty wypowiedział się „przeciw poetom". Cóż to bowiem byłaby za radość i cóż za prowokacja, gdyby demonstrować swoją wielkość poprzez ukazywanie mielizn i niedoborów w twórczości pisarza już nawet nie miernego, ale średniego – i to nawet w skali nie danej literatury narodowej, ale w wymiarze europejskim. Na zajmowanie się czymś takim szkoda byłoby po prostu czasu i wysiłków. On jest wielki, ale ja – jeszcze większy. Tylko przy takim założeniu warto było podjąć tę literacką grę, bo jedynie wówczas mogła ona rzeczywiście publiczność literacką sprowokować do zdenerwowania, dezaprobaty, protestów. Grę pozwalającą odpowiednio skonstruować podmiot stojący ponad przedmiotem rozważań, dopuszczający się równie bezceremonialnych, co bezprecedensowych ocen i komentarzy, podmiot, który jest tutaj niekwestionowanym panem sytuacji. Porównałbym go do podmiotu w romantycznym poemacie dygresyjnym, mającego prawo wypowiadania się o wszystkim z góry i do z pozoru dowolnych, choć regulowanych, wtrąceń i odstępstw od tematu.

Ale Dante potrzebny był Gombrowiczowi z jeszcze jednego, może najważniejszego, powodu. I tutaj nie chodzi już o prowokowanie poprzez wywyższanie się, nie chodzi o gry i zabawy literackie. Dante jest dla niego autorem właściwie tylko *Piekła*. I to nie dlatego, że przedmiotem swych rozważań i dywagacji uczynił

słynne strofy otwierające jego pieśń trzecią. Istnieje on dla Gombrowicza jako kreator i kodyfikator potwornego świata, którym rządzi okrucieństwo, ból i cierpienie, jako poeta, z którego nazwiskiem nawet w potocznych wyobrażeniach kojarzy się to, co straszne. Tymczasem musimy się zadowolić tym ogólnikowym stwierdzeniem, do tej podstawowej sprawy jeszcze powrócimy.

4

Archaiczność Dantego ważna jest nie tylko dlatego, że punktem odniesienia w dziełach Gombrowicza mogli być przede wszystkim wielcy z epok minionych i zamkniętych. Również z tej racji, że w tych rozważaniach pojawiają się refleksje nad historią, a nie jest to u niego rzecz częsta. Zapewne nie będzie przesadą, gdy się powie, że jest to jedyny jego utwór, w którym wątki historiozoficzne występują tak otwarcie i w tak dużym nasileniu, mamy tu bowiem do czynienia z poematem na swój sposób historiozoficznym. A stosunek do tego, co historyczne, jest tak ważny, że nawet określa pozycję podmiotu narracyjnego i jest jej istotnym składnikiem. Snując swe rozważania o Dantem, „rozprawiając się" z nim, pisarz zastanawia się nad swoim usytuowaniem wobec tego, co minione, nad wzajemnymi relacjami dawności i teraźniejszości; dla tej polemicznej analizy ma znaczenie fakt, że dzieło Dantego powstało przed kilkoma wiekami. Ale żeby o nim mówić, żeby dokonywać tak bolesnej dla arcydzieła operacji jak parafraza (można by powiedzieć: umniejszająca czy demaskatorska parafraza), pisarz musi zanegować historię, a więc traktować poemat Dantego w ten sposób, jakby należał do współczesności tworzonej przez bliżej nieokreślone jedno wielkie teraz. Wydaje się jednak, że panchronia nie jest rozwiązaniem, które by Gombrowicza zadowalało. Dante jest w jakiejś mierze współczesny, bo można o nim mówić tak, jak się mówi o poecie tworzącym poza swoim czasem, nie określanym przez jego bieg: synchronia dominuje tutaj nad diachronią. Dominuje, ale jej nie znosi, nie znosi historii. Pisarz zastanawia się, czym ona w swej istocie jest, jaki mamy do niej stosunek, jak ją poznajemy. „Czy więc Przeszłość musi być dla mnie tylko dziurą? Bez prawdziwych ludzi?" (s. 50). A w innym miejscu jeszcze dobitniej:

> Ale przeszłość jest przecież czymś, czego nie ma. A przeszłość sześć wieków licząca jest już tak odległa, że ja nawet we własnej mojej przeszłości z nią się nigdy nie zetknąłem – odkąd żyję, ona jest czymś „byłym". Cóż więc znaczy: „żył w przeszłości"? W teraźniejszości mojej odnajduję jakieś ślady – poemat – i z nich wyprowadzam tamto niegdysiejsze istnienie, ja muszę je sobie odtworzyć. Na to wszakże, abym mógł o kimś powiedzieć, że „był" (niesłychane słowo, będące czymś w rodzaju „jest", ale osłabionego), musi mi się to „był" ukazać, ale na widnokręgu samym mej teraźniejszości, jako dziwny punkt skrzyżowania dwóch promieni [...]. Obcowanie z przeszłością jest więc ciągłym dopracowywaniem się jej, powoływaniem do bytu... [s. 22–24]

W tej wizji historii, jaka wyzwala się w refleksjach dantejskich Gombrowicza, ujawniają się co najmniej trzy elementy warte uwydatnienia. Na pierwszym miej-

scu ten, że historia nie stanowi rzeczywistości zamkniętej i zakończonej, jest wciąż niegotowa, bo powstaje na przecięciu tego, co się z dawnych czasów zachowało, z wysiłkami poznającego podmiotu. Historii zatem nie można traktować tak, jakby była z góry dana. Przecięcie takie jest ważne dla literatury, co wynika z rozważań o poemacie Dantego, ale jeszcze bardziej doniosłe jest dla poznania rozmaitych sytuacji ludzkich.

Po drugie, historia w ujęciu Gombrowicza to nie wielkie struktury społeczne, poddane różnego rodzaju ewolucjom i przemianom, przesądzające o formach ludzkiego bytowania, ale właśnie ludzkie istnienia – takie, jakie były, indywidualne i konkretne, to niepowtarzalne ludzkie sytuacje. Dzieje, zgodnie z ogólną wizją świata zawartą w dziełach pisarza, mają tu wymiar przede wszystkim osobowy, są rzeczywistością, która była „cokolwiek dalej" (by przypomnieć słowa Norwida odnoszące się do wszelkiej przeszłości) – i swego personalnego wymiaru nie tracą.

A po trzecie, czynnikiem, który określa nasze widzenie historii, jest przypadek. Bo przecież przypadek zdecydował o tym, czego o ważnych sprawach i wydarzeniach nie wiemy, wiemy zaś, bo zachowały się odpowiednie dokumenty, o faktach wyzbytych wszelkiego znaczenia, o tym chociażby, że jedna z prababek pisarza „szesnastego czerwca 1669 roku, w sam dzień elekcji króla Michała, zakupiła dwa łokcie barchanu i imbir. [...] Imbir i barchan, to tylko, nic więcej" (s. 26). Przypadek sprawił, że niewiele. Bo też on właśnie rządzi naszym poznawaniem przeszłości, ale też rządzi samą przeszłością. Tam, gdzie nie ma dominacji systemu, musi on zajmować godne siebie miejsce.

Można zapytać, skąd w tych rozważaniach o Dantem, wypełnionych między innymi parafrazami jego tercyn, tego rodzaju rozważania o historii. Jakie one mają tu uzasadnienie? Czy są jedynie następstwem faktu, że Dante należy do historii tak odległej, że aż trudno wyobrażalnej? W jakiejś mierze na pewno tak, skoro przyjmuje się, że to, co składa się na przeszłość, nie stanowi materii zeskorupiałej i nie poddającej się zmianom, że reprezentatywne dzieło, które z owej odległej, trudno wyobrażalnej przeszłości do naszych czasów dotrwało, może być przedmiotem parafraz. A wszelka parafraza równa się uwspółcześnieniu. Gombrowicz mierząc się z Dantem, mierzy się właśnie z historią. W grę wszakże wchodzą także inne względy. Przyjęta forma wypowiedzi zakłada, a przynajmniej umożliwia, odpowiednie tematyczne poszerzenia czy w ogóle odchodzenie od głównego tematu.

5

I tu miejsce, by się zastanowić nad właściwościami dyskursu, charakterystycznymi dla tego niezwykłego utworu, tak niezwykłego, że trudno dla niego znaleźć odpowiednie określenie gatunkowe. Wywody Gombrowicza mają charakter luźny, epizodyczny, co wyraża się już w ukształtowaniu graficznym, a mianowicie w rozbiciu tekstu na niewielkie wydzielone ustępy. W zasadzie nic w tym nie ma szczególnego, skoro fragmentaryczność czy epizodyczność stanowi jedną z właściwości narracji dziennikowej. W rozważaniach o Dantem ulega ona jednak spotęgowaniu – nawet na tle praktyk zaznaczających się w dziennikach, tak w ogólności, jak

w dziele Gombrowicza tego rodzaju. To rozbicie na drobne części jest znacznie bardziej zaawansowane niż w innych zapisach dziennika, można tu mówić o ostrym montażu, co jest tym bardziej wyraziste, że fragment dantejski jest niemal monotematyczny.

Trzeba wszakże zwrócić uwagę na fakt, który go wyróżnia: jest on tak skonstruowany, jakby nie przedstawiał gotowych czy zakończonych przemyśleń, ale utrwalał sam proces myślenia. Jest to u Gombrowicza rzecz rzadka, odwołuje się on bowiem zwykle do wzorów mowy pisanej, czasami nie stroni od naśladowania mowy mówionej, tutaj zaś mamy raczej do czynienia jeśli nie z mową wewnętrzną w całej okazałości, to przynajmniej z jej elementami. Można by stwierdzić, że powstaje tu ukształtowanie bliskie monologowi wewnętrznemu, choć nie daje się ono interpretować jako klasyczny przykład tego rodzaju dyskursu. Bliskie monologowi wewnętrznemu, bo tutaj na pierwszym planie znajduje się sam proces myślenia i sama czynność komentowania, czyli przekształcania i poprawiania Dantejskich tercyn. A to tłumaczy pojawianie się – już na samym początku – zdań pytajnych. Dla dramaturgii wywodu są one niekwestionowanie ważne. Zarysowują problem – i to właśnie stanowi ich główną funkcję, nie chodzi bowiem o bezpośrednie i jasne odpowiedzi. Owa wewnętrzna procesualność wywodu sprawia, że Gombrowiczowski podmiot ujawnia się tutaj w sposób specyficzny. Pokazywany jest w trakcie procesu myślenia – i to również wtedy, gdy przedstawia apodyktycznie sformułowane werdykty. Tym bardziej to charakterystyczne, że monolog wewnętrzny, tak w utworach beletrystycznych, jak w dzienniku, jest pisarzowi obcy.

6

W eseju poświęconym Dantemu wprowadza Gombrowicz rozważania ogólne, formułuje zdania dotyczące wielkiej problematyki, korzysta zatem z możliwości, jakie daje forma otwarta, dyskontuje fakt, że w tekście mówiącym o poecie, nie poeta musi być sprawą czy figurą najważniejszą. I wypowiada zdania o zasięgu najszerszym, takie, w których wyraża swoją koncepcję człowieka i świata, jest to jeden z najważniejszych tekstów wśród tych, w których pisarz wykłada swoją antropologię. I zdania składające się na ów wykład nie mają statusu dygresji, są czymś więcej; są także czymś więcej niż tylko komentarzem do Dantego. To, co Gombrowicz powiedział o bólu, w jakiś sposób przerasta tę całą dantejską oprawę:

> Gdyby jednak chciano ode mnie najgłębszej i najtrudniejszej definicji tego k o g o ś, o kim mówię, że powinien zamieszkać w tych tam strukturach i konstrukcjach, powiedziałbym po prostu, że ten ktoś, to Ból. Albowiem rzeczywistość to to, co stawia opór; czyli to, co boli. A człowiek rzeczywisty to taki, którego boli.
>
> Cokolwiek by nam nie opowiadano, istnieje na całym obszarze Wszechświata, w całej przestrzeni Bytu, jeden jedyny element okropny, niemożliwy, nie do przyjęcia, jedna jedyna rzecz naprawdę i absolutnie przeciwna nam, a miażdżąca: ból. Na nim, na niczym innym, oparta jest cała dynamika istnienia. Usuńcie ból, a świat stanie się obojętny... [s. 36–38]

Trudno o słowa wyraziste, dobitniejsze i bardziej przejmujące. A są to słowa kluczowe dla tego tekstu, najważniejsze, w nich bowiem Gombrowicz w formie maksymalnie skrótowej wyraził swą wizję świata z ostatniego okresu życia. Nieliczni komentatorzy, którzy zainteresowali się rzeczą *O Dantem*, interpretowali ją właśnie jako utwór o bólu. Maria Janion w rozprawie poświęconej zresztą czemu innemu, bo twórczości młodego Gombrowicza, stwierdziła: „Ból [...] stanie się głównym problemem ostatniej za życia książki Gombrowicza – eseju o Dantem"[12]. Oczywiście, trzeba się z tym zgodzić, choć można mieć wątpliwości, czy „problem" to w tym przypadku określenie najodpowiedniejsze. Ból jest tu zresztą także czymś więcej niż tematem, w jakimś sensie jest wszystkim, tym, co określa sam wywód i powołuje go do życia, ale także – nasyca każdą jego cząstkę. Tutaj mówi się o bólu nawet wówczas, gdy o nim nie mówi się bezpośrednio.

Nieodparcie nasuwa się pytanie: skoro pisarz chciał rozważać sprawy bólu, po co włączył w to Dantego i jeszcze zabrał się do jego poprawiania? Ten czy ów gotów byłby – być może – odpowiedzieć prostodusznie: Dante interesuje Gombrowicza wyłącznie jako autor *Piekła*, a przedmiotem tej części poematu są straszne cierpienia, zadawane w sposób wymyślny i różnoraki, nawiązanie do niego narzucało się i jest zrozumiałe samo przez się. Nic zatem dziwnego, że Dante stał się głównym punktem odniesienia, czy choćby tylko pretekstem. W odpowiedzi takiej jest sporo racji, nie można jednak nią się zadowolić, ujmuje bowiem zaledwie niewielką część sprawy, a jest ona bardziej skomplikowana. Gdyby na tym poprzestać, nie można byłoby wyjaśnić tego, co jest w tym zapisie dziennikowym-eseju najbardziej szokujące – poprawiania arcydzieła. Przyjęcie potocznej wiedzy o Dantem jako o tym, który przedstawiał piekielne straszności, ma swoją wagę, nie zamyka jednak sprawy.

Chodzi także o coś innego, o swoiste zapośredniczenie w rozważaniach o bólu, o to, by nie mówić o nim bezpośrednio, by myślenie o nim osadzić w jakimś szerszym i – przede wszystkim – innorodnym kontekście, by je odpowiednio uwikłać. Wszystko wskazuje na to, iż Gombrowicz uznał, że Dante i jego dzieło doskonale nadaje się do tej roli. A rola ta jest dwuznaczna i niekiedy przynajmniej myląca. Gombrowicz musiał przecież być świadom, że parafrazowanie tekstu Dantego po to, by pokazać jego miałkość i ulepszyć go, jest czynnością absurdalną. Nie mógł nie zdawać sobie sprawy, że wywyższanie się ponad poetę, którego dzieło jest jednym z najwspanialszych wytworów europejskiej kultury, to postępowanie, jakie budzić musi wątpliwości – nawet co do stanu jego umysłu. I na to wszystko, a więc na posunięcia tak ryzykowne, zdecydował się, by stworzyć literackie i konstrukcyjne opakowanie dla tego, co dla niego było naprawdę ważne i stanowiło sprawę najistotniejszą z istotnych. Wszystko wskazuje na to, że nie zamierzał snuć bezpośrednich, wysoce zracjonalizowanych rozważań o tym, co stanowiło dla niego podsta-

12/ M. Janion *„Ciemna" młodość Gombrowicza*, w tomie *Gombrowicz i krytycy*, wybór i opracowanie Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 522.

wową kwestię egzystencjalną, a więc zainicjował literacką grę, choć – jak się zdaje – dobre jej rozegranie było wyzwaniem szczególnie trudnym.

Unikał bezpośredniości zapewne z różnych względów. Także dlatego, by nie pisać prosto i jawnie o tym, co jest w najgłębszym sensie jego sprawą osobistą i zasadniczym składnikiem jego położenia. Awangardowi poeci zalecali wstydliwość uczuć; ich estetyka nie była Gombrowiczowi bliska, myślę wszakże, iż w tym punkcie z nimi się zgadzał. Nie rezygnował z pisania o tym, co najbardziej osobiste, ale tworzył – jak w omawianym przypadku – zapośredniczenia. Do nich zresztą się nie ograniczał, kierował czytelnika także na mylne czy przynajmniej częściowo mylne tropy. Gdy się ją rozpatruje od tej strony, gra z czytelnikiem, o której wspominał Jarzębski, jest wyjątkowo skomplikowana i zawiklana, bo ma charakter dwustronny: naprowadza odbiorcę na to, co najważniejsze, ale też – niejako po drodze – od tej strefy głównej go odciąga, tworzy przeszkody utrudniające dotarcie do niej. Dante, piewca piekielnych cierpień, twórca strasznych scen, które w potocznej mowie zwykło się nazywać dantejskimi, kieruje ku temu, co Gombrowicz uważa za najistotniejsze, i zarazem przeszkadza w dotarciu do celu. Jest tutaj zatem ze swej natury wieloznaczny. Tak jak wieloznaczny jest ten dziennikowy zapis, który wyprowadzony ze swego macierzystego kontekstu, ukazał się pod tytułem *Sur Dante* (w tym dwujęzycznym wydaniu tytuł jest tylko po francusku) – i stał się istniejącym samoistnie esejem.

Bo utwór ten choć materialnie, mimo niewielkich różnic tekstowych, jest jednym i tym samym dziełem, istnieje w dwojakiej postaci. Czytany jako fragment *Dziennika* jest czym innym niż jako osobna książka. W pierwszej postaci jego osobliwości mogą się zacierać czy wręcz zanikać, ma on bowiem wszelkie po temu dane, by go odbierać tak, jak wszystkie pozostałe dziennikowe zapisy, choć niewątpliwie od nich się różni i w wysokim stopniu z nich się wyodrębnia. Nie muszą się też ujawniać jego gatunkowe osobliwości. Percypowany jako tekst samodzielny, jako książka, jest całkiem czym innym – zwłaszcza gdy czytelnik nie jest świadomy, że pierwotnie stanowił on część dziennika (a w edycji książkowej nie zaznaczono, że najpierw został on opublikowany jako jego część). Jest esejem, niezwykłym esejem, jednym z najoryginalniejszych i najbardziej niezwykłych w dziejach tego gatunku i to zapewne nie tylko w piśmiennictwie polskim. Esejem, w którym współczesny pisarz przystępuje do poprawiania Dantego, by powiedzieć rzeczy istotne. Nie o Dantem, ale o czymś całkiem innym, co go w najwyższym stopniu obchodziło, bo stanowiło dominujący składnik jego egzystencjalnej sytuacji.

Jerzy JARZĘBSKI

Trudno być Bogiem

Sposób, w jaki Gombrowicz rozstał się z Bogiem – opisany w rozmowach z Dominikiem de Roux, można uznać za najbardziej radykalny ze wszystkich możliwych. Nie, nie była to „bogomachia", zwycięski bój z idolem dzieciństwa i młodości, nie było to również doświadczenie rozsadzającej dawny światopogląd lektury – takiej, jak owa książka Renana, która niszczyła wiarę maluczkich w Parandowskiego *Niebie w płomieniach*. Gombrowicz nie pozostawia za sobą żadnego strzaskanego monumentu, żadnej przezwyciężonej doktryny, żadnej ruiny, do której można byłoby po latach powrócić. Powiada po prostu:

> Rozstanie się z Bogiem – sprawa wielkiej wagi, bo otwierająca umysł na całość świata – odbyło się we mnie gładko i niepostrzeżenie, nie wiem, jakoś tak się stało, że w piętnastym czy w czternastym roku życia przestałem się zajmować Bogiem. Ale chyba i przedtem nie zajmowałem się nim zanadto.[1]

„Jakoś tak się stało". A zatem w rozstaniu nie było elementów walki wewnętrznej, dramatyzmu. Właśnie takie rozstania z Bogiem bywają najczęściej ostateczne, zwiastują ateizm trudny do zwalczenia, bo chłodny, nie angażujący emocji. Czy taki właśnie był ateizm Gombrowicza? Znalazłszy w indeksie rzeczowym do *Dziennika* hasło „Bóg, boskość", zdziwimy się, jak często Gombrowicz robił użytek z tych wyrazów. Przywoływał je mniej więcej równie często, jak słowa: „prawda", „śmierć" czy „piękność" – zajmujące kluczową pozycję w jego słowniku. Czy są to jedynie akademickie rozważania o czymś, co zostało w pełni przezwyciężone?

Wydaje się, że wybitny twórca nie może do końca uniknąć problematyki teologicznej, kryje się ona bowiem w samym zagadnieniu tworzenia, powoływaniu do życia nowego, sztucznego świata, w którym mają mieszkanie jego emocje. Gombrowicz więc o Bogu dywaguje nieustannie, choć zrazu niby głównie po to, aby jego

---

1/ W. Gombrowicz *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków 1996, s. 31.

tradycyjne cechy i przymioty zanegować. Nie jest więc Bóg Gombrowicza Najwyższą Istotą bytującą w sferze transcendencji, Absolutem, gwarantem istnienia i tożsamości świata, a także wszelkich systemów wartości. Jest w jakimś sensie na odwrót: „Bóg", o którym w *Dzienniku* mowa, jest tworem człowieka, sublimacją jego marzeń, jest kreacją zbiorową, w której udział ma ludzka społeczność, poszukująca dla swoich działań i swojej wizji świata jakiegoś punktu odniesienia. W całym pierwszym tomie *Dziennika* pełno jest wypowiedzi, w których autor doprecyzowuje swój wizerunek Boga, niewiele w głównych zarysach różniący się od koncepcji Feuerbacha. A zatem w 1953 roku powie: „Pytanie, które stawiam katolikom, nie jest: jakiego Boga wyznają, a tylko: jakimi pragną być ludźmi?"[2]. Do tego doda niebawem: „szukać punktu, gdzie Boskie schodzi się z ludzkim, gdyż od tego zależy cała przyszłość mojego myślenia"[3]. I jeszcze: „Nie dlatego popełniamy zło, że zniweczyliśmy w sobie Boga, lecz ponieważ Bóg a nawet szatan są nieważni, gdy sankcją czynu staje się drugi człowiek"[4].

Pomijam już inne wypowiedzi, jak tę np., w której Gombrowicz powątpiewał w szczerość katolicyzmu w dwudziestoleciu, podejrzewając, że wierzono wówczas w Boga nie z konieczności duchowej, ale dlatego, że „wiara wzmacnia"[5]. We wszystkich wymienionych przypadkach uderza jedno: Bóg staje się tam nie punktem dojścia i miarą wszechrzeczy, ale narzędziem, punktem odniesienia, pojęciem służącym porozumieniu czy ustanawianiu społecznie uznawanych wartości, pomostem wiodącym do drugiego człowieka lub cementującym wspólnotę.

W gruncie rzeczy „Bóg" nie ma tu w najmniejszej mierze charakteru konfesyjnego. Podobnie w innym – równie znanym – przypadku, w którym pojęcie Boga zjawia się u Gombrowicza. Mam na myśli „Boga" jako najwyższą Formę, krańcową Dorosłość, ostateczny Ład. Człowiek, wedle słynnej formuły Gombrowicza, bytuje między dwiema skrajnościami, pomiędzy Bogiem a Młodym, przy czym „Bóg" pseudonimuje wszystko to, co skończone, dojrzałe, nawet piękne – tyle że pięknością chłodną, klasyczną, doskonałą, budzącą raczej podziw niż miłość.

W tym samym tomie *Dziennika* „Bóg" wystąpi też jednak w innym, dość zastanawiającym kontekście. W pierwszym rozdziale zapisków z 1954 roku znajdziemy opis zabawy noworocznej, angażującej gromadę ludzi już nie pierwszej młodości i urody, pragnących jednak koniecznie szaleć tak, jakby ich ciała nadal były piękne,

> i oto, puściwszy w pląs defekty swoje i całą swoją przyziemność, wytwarzali wspólnie kształt roztańczony, rozbawiony... do którego nie mieli prawa, który był właściwie uzurpacją. Ale to szaleńcze domaganie się wdzięku, dochodząc do maksymalnego napięcia, wydzierało nagle ów znak życia melodii, tych kilka szczęsnych tonów, które, spływając na

2/ W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1997, s. 49.

3/ Tamże, s. 52.

4/ Tamże, s. 70.

5/ Tamże, s. 261.

taniec, przez jedną chwilę go uświęcały – po czym znowu następowała dzika, ciemna, głucha, B o g a p o z b a w i o n a, współpraca roztrzęsionych, sobą porwanych, cial. [podkr. J. J.][6]

Tutaj „Bóg" jawi się jako element bardziej zagadkowy, jako czynnik nadający „świętość", ale jak właściwie rozumianą? „Święte" to w tym kontekście – „opromienione łaską", a więc w jednej chwili i sensowne, i dojrzałe do estetycznej czy zgoła etycznej akceptacji. W ateistycznym świecie Gombrowicza Bóg ma więc jednak dość istotne zadanie do spełnienia: decyduje o tym, czy świat wyda nam się potwornością, rozpasaniem najdzikszych aberracji, czy przestrzenią, w której realizuje się idea jakiegoś wyższego ładu. Mialżeby więc Gombrowicz w ukryciu pielęgnować religijną wiarę? Powiedzmy raczej, że potrzebę sensu pseudonimuje przy pomocy religijnej frazeologii, że „Bóg" jest dla niego elementem retoryki raczej niż rzeczywistego świata. Ale owa retoryka zbyt ważkie funkcje pełni, aby się ją dało zredukować do roli językowej formuły.

Podstawowym doznaniem metafizycznym zda się u Gombrowicza nie tyle przeżycie świętości, co diabelstwa. Świat wypełniony bezsensownym bólem żywych istot jest właściwie nie do zniesienia, jest czymś w rodzaju szatańskiego żartu rzuconego w twarz naszej potrzebie moralnego ładu. W prawdziwie niezwykłym rozdziale XIV drugiego tomu *Dziennika*, poświęconym historii „uświęcenia" ręki kelnera z caf Querandi, najmocniejsze jest przeżycie chaosu i potworności świata. Remedium na to znaleźć można, budując sobie *ad hoc* coś w rodzaju namiastki religii, czyli porządek obudowany wokół wybranego na chybił trafił elementu otaczającego świata. Tym elementem staje się – może nie całkiem przypadkowo – rzeczona ręka kelnera. Gombrowicz z niezwykłą precyzją opisuje grę doznań, emocji i refleksji, jaka doprowadza do powstania tej dziwacznej „religii" – by nigdy później już do niej nie powrócić. „Religia ręki kelnera" jest widomie doraźnym opatrunkiem na metafizyczną ranę, sama rana jednak od tego plastra nie znika.

Najważniejsze, czego się z tego fragmentu *Dziennika* dowiadujemy, to że z metafizycznej przepaści człowiek musi wydostać się sam, sam skonstruować musi rusztowanie sensu, które pozwoli mu znieść chaotyczną nadmiarowość i grozę otaczającej rzeczywistości. W zacytowanej przez Gombrowicza prasowej notatce o wybuchu bomby niesionej przez terrorystę nie tyle straszne są okaleczenia, które wywołał, ile przypadkowość samego zdarzenia: ktoś rozmawia przez telefon z narzeczoną – i nagle Chaos wybiera go sobie na ofiarę eksplozji. Chaos istnieje więc jakby obiektywnie – ład jest tworem człowieka, efektem jego czynionych w popłochu interwencji w celu przywrócenia poczucia sensu i zadomowienia w świecie – choćby miały go dostarczyć wielokrotne powroty myślą do ręki kelnera w buenosaireńskiej kawiarni.

W braku Boga na wysokościach Gombrowiczowi niezbędny jest zatem jego „Bóg retoryczny", powołany przez niego samego do istnienia, daleki od wszechmo-

6/ Tamże, s. 100.

cy, ale pomocny w leczeniu przerażeń, których dostarcza świat pozbawiony przedustawnej zasady. Ten Bóg będzie miał tyle siły, ile weń człowiek wleje – może nawet stać się ośrodkiem rozbudowanego rytuału, pod warunkiem, że przyzna się do niego większa grupa ludzi. Na takiego tylko – zdaniem pisarza – możemy sobie pozwolić w dwudziestym wieku, wieku niedowiarstwa i rosnącej potęgi wielkich, zbiorowych psychoz. Bóg jako twór człowieka nie jest ideą specjalnie nową, jeśli wspomnimy choćby przywołanego już tutaj Feuerbacha. Nie to zatem interesuje mnie w pomysłach Gombrowicza. Istotniejszy zdaje mi się moment, w którym „boskość" – zadanie, któremu musi jako człowiek sprostać – jawi mu się ciężarem nie do uniesienia, władzą nie chcianą i budzącą lęk.

Zacznijmy od sytuacji jak gdyby nie całkiem serio... A jednak... Dzień wigilii roku 1956. Mar del Plata. Po upalnym dniu narasta burza:

> Potem udręczone drzewa zawrzasły, dostawszy się w skręty wariackich uderzeń wichru, który w konwulsjach miotał się na wszystkie strony, i na koniec wywaliła się nawałnica półokręgiem ziejącym zygzakami piorunów – bardzo rycząca. Dom trzeszczał, okiennice trzaskały. Chciałem zapalić światło – nic, druty zerwane. Ulewa. Siedzę po ciemku w blaskach. „Niebo ściemniało, ale świeciło się, jak wid szatańskiej stolicy" – fosforyzujące bez przerwy i coś jak błędne ognie wśród chmur i grzmot przetaczający się, też nieprzerwany. Ha, ha. Nie czułem się zbyt pewnie.[7]

Dalszy ciąg znamy: Gombrowicz naraz wyciąga rękę, sam nie wiedząc, po co, i burza ucicha raptownie. Wyciąga ją „przez ciekawość" po raz drugi – i grzmoty z wichrem zaczynają się znowu. Powiada Gombrowicz:

> Po raz trzeci nie wyciągnąłem ręki. Bardzo przepraszam. Po raz trzeci nie ośmieliłem się wyciągnąć ręki – i ręka moja do dziś pozostała „nie wyciągnięta", skażona tą hańbą. Bez żartów, co za nędza! Jaka kompromitacja! Ja, który przecież nie jestem histeryk ani półgłówek! Więc jakże – żebym po tylu wiekach znaczonych rozwojem, postępem, nauką, żebym bynajmniej nie z żartobliwej, ale z poważnej, z solidnej obawy nie odważył się wyciągnąć po nocy ręki – podejrzewając, że „a nuż" ona rządzi burzą? Czy jestem człowiekiem trzeźwym, nowoczesnym? Tak. Czy jestem świadomy, wykształcony, zorientowany? Tak, tak. Czy znane mi są najnowsze osiągnięcia filozofii i wszystkie prawdy teraźniejszości? Tak, tak, tak. Czy jestem pozbawiony przesądów? Tak, na pewno! Ale, do diabła, skąd ja mogę wiedzieć – gdzie pewność, gdzie gwarancja, że ręka moja gestem magicznym nie zdoła wstrzymać albo uruchomić burzy?[8]

Poloniści przez długie lata żyć będą jeszcze z demaskowania Gombrowicza. Bo przecie w tym fragmencie najpierw stylizuje mrocznie i romantycznie, a potem powołuje się na myślenie ścisłe, naukowe, które – jak wiemy skądinąd – ma za nic,

7/ Tamże, s. 281.

8/ Tamże, s. 282.

a także na „najnowsze osiągnięcia filozofii", które niebawem, w tym samym *Dzienniku*, będzie bez litości nicował. Więc wszystkie te „poważne zastrzeżenia" funta kłaków niewarte. A sama sytuacja? Czy nie wymyślona przypadkiem? W finale drugiego tomu *Dziennika* Gombrowicz odpowiada pewnej pani, która mu zarzuca zgrywę, blagę i mistyfikacje:

> – Dudek – odrzekłem – niczego bardziej nie obawia się, jak żeby go nie wystrychnięto na dudka. Ten strach poniewczasie nie opuszcza go: a nuż mnie nabierają! Ależ, dudku, co ci z tego, że będziesz wiedział, czy ja „szczerze", czy „nieszczerze"? Co to ma do słuszności wypowiadanych przeze mnie myśli?

I zaraz dalej:

> Owszem, mistyfikacja jest zalecona pisarzowi. Niech zmąci nieco wodę wokół siebie, aby nie wiedziano, kto zacz – pajac? kpiarz? mędrzec? oszust? odkrywca? blagier? przewodnik? A może on jest tym wszystkim naraz?[9]

Jak więc z ową burzą było? Gdzie w tej scenie „myśl słuszna"? Aby ją wyłuskać, trzeba sięgnąć zaledwie jedną stronę wcześniej, aby odnaleźć fragment poświęcony polskiemu katolicyzmowi, który Gombrowicz określa jako „dziecinny", jako „przerzucenie na kogoś innego – Boga – ciężarów nad siły"[10]. Ale – jak pisze dalej autor *Dziennika* – „Polak uzyskał w ten sposób świat zielony – zielony, gdyż niedojrzały, ale zielony także dlatego, że w nim łąki, drzewa są kwitnące, nie zaś czarne i metafizyczne. Żyć na łonie natury, w świecie ograniczonym, pozostawiając czarny wszechświat Bogu"[11]. Za chwilę Gombrowicz pocznie się zastanawiać, czy nie jest aby po stronie takiego dzieciństwa, w końcu wypowie jednak słynne słowa:

> Naprzód odepchnąć wszystkie ułatwienia, znaleźć się w kosmosie tak bezdennym, jak tylko to dla mnie możliwe, w kosmosie o zasięgu maksymalnej mojej świadomości, i doświadczyć tego, że się jest zdanym na własną samotność i własne siły – wtedy dopiero gdy otchłań, której nie zdołałeś okiełznać, zrzuci cię z siodła, siądź na ziemi i odkryj na nowo trawę i piasek.[12]

Dosyć na razie tych cytatów. W kontekście słów o przeżywaniu katolicyzmu i metafizyki inaczej rysuje się sens scenki z „zatrzymywaniem burzy". Uspokajanie ręką nawałnicy – jakiż to gest dwuznaczny! Na poły „dziecinny", bo dziecko jedynie mogłoby wymyślić taką magię – na poły jednak spełniający marzenie o kosmosie, w którym człowiek zdany jest „na własną samotność i własne siły" – nawet gdyby chodziło o uruchamianie i gaszenie żywiołów jednym gestem dłoni. Nie chcę więc wiedzieć, czy to było „naprawdę". Interesuje mnie jedynie owo wstrzy-

9/ W. Gombrowicz *Dziennik 1957–1961*, Kraków 1997, s. 282.

10/ W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956*, s. 280.

11/ Tamże.

12/ Tamże, s. 281.

manie trzeciego ruchu ręki jako decyzja natury filozoficznej. Proszę, oto dowiesz się za chwilę, czy żywioły nie są ci przypadkiem posłuszne. Ale ta wiedza jest lub może być – czymś zbyt przerażającym, zanadto wypędza w kosmos o zasięgu „maksymalnej świadomości", aby można z nią żyć na co dzień. Wracamy więc w świat skrojony na naszą miarę, obracamy w żart pytanie, mrugamy w kierunku „dudków", którzy zechcą sprawdzać, jaka była pogoda w ów dzień wigilijny roku 1956 w Mar del Plata.

Scen będących taką lub inną wersją gestu wycofania, uchylenia się pytaniu o granice własnych możliwości jest w książkach Gombrowicza więcej. Odrzucenie świata rządzonego przez Boga na wysokościach, świata, w którym panuje przedustawny porządek, a każde zdarzenie ma jakiś wyższy sens, jest jednym z najistotniejszych tematów jego powojennych utworów. Za każdym razem wiąże się to z przekazaniem boskich prerogatyw jednostce ludzkiej. To bohater musi – w braku transcendentnej siły – zadecydować o kształcie swego świata, wziąć udział w przygodzie kreacji. Tak jest z Henrykiem, zagarniającym w *Ślubie* pełnię władzy, tak w *Kosmosie* z Witoldem, który coraz mocniej angażuje się jako sprawca w historię, której tajemnicę pragnie rozwikłać, tak również – w nieco inny sposób – w *Pornografii*, gdzie konstruktorami świata są obaj starsi panowie. Henrykowi więc udaje się nie tylko „wszystkich aresztować", ale też skłonić Władzia, by przebił się nożem. Witold z Fuksem rozpętują żywioł wieszania tak skutecznie, że pod koniec powieści dopada on statecznego Ludwika. Na koniec w *Pornografii* rozkręca się na dobre machina kaźni, wymykając się po trosze spod kontroli obydwu reżyserów.

Trudno się dziwić, że obiektem konstrukcyjnej pasji bohaterów staje się zadawanie śmierci: nic bardziej ostatecznego nie może się człowiekowi przytrafić. Ale osobliwością tej kreacyjnej przygody jest – że prowadzi kogoś zawsze do decyzji samobójczej. Tak jest z Władziem, tak – zapewne – z Ludwikiem, tak wreszcie z Wacławem, który sam prowokuje morderczy cios Karola. Zapewne szczytem reżyserskiej sprawności jest skłonić kogoś, by się zabił. Oto prawdziwie boska potencja działania! Tyle, że sukces takiej strategii przeraża. Bohaterowie powojennych utworów Gombrowicza dość często cofają się przed ostatecznym przejściem na stronę nie otamowanej niczym kreacji świata. Henryk rozkazuje siebie uwięzić (czy nie tak, jak zamyka się w szpitalu nieobliczalnego szaleńca?), Witold z *Kosmosu* cofa się przed podsumowaniem swego śledztwa-kreacji, bohaterów *Pornografii* wkręca wprawdzie w swe obroty karuzela trupów, ale zarazem inicjatywa wymyka się im z rąk, rodząc kolejne zbrodnie.

Gombrowicz podprowadza swego bohatera na krawędź „boskości", ale się przed nią cofa, dostrzegając w niej coś rzetelnie nieludzkiego, z czym – jako człowiek właśnie – nie potrafi dać sobie rady. Najlepiej może owo coś widać w sławnej historii żuczków na wydmach, którą opowiada w drugim tomie *Dziennika*. Zbyt ona znana, by ją tu cytować, przypomnę jedynie, że podjętej od niechcenia czynności odwracania leżących na grzbiecie żuczków i umożliwiania im ucieczki przed palącym słońcem Gombrowicz nie może przerwać, bo wciąż pojawiają się nowe. Powiada autor:

wiedziałem, to nie może trwać wiecznie – wszak nie tylko ta plaża, ale całe wybrzeże, jak okiem sięgnąć, było nimi usiane, więc musi nadejść moment, w którym powiem: „dość" i musi nastąpić ten pierwszy żuk nie uratowany. Który? Który? Który? Co chwila mówiłem sobie: „ten" – i ratowałem go, nie mogąc się zdobyć na tę straszną, nikczemną prawie arbitralność – bo i dlaczego ten, dlaczego ten? Aż wreszcie dokonało się we mnie załamanie, nagle, gładko, zawiesiłem w sobie współczucie, stanąłem, pomyślałem obojętnie „no, dość tego", rozejrzałem się, pomyślałem „gorąco" i „trzeba wracać", zabrałem się i poszedłem. A żuk, ten żuk, na którym przerwałem, pozostał, wymachując łapkami (co właściwie było mi już obojętne, jak gdybym zraził się do tej zabawy – ale wiedziałem, że ta obojętność jest mi narzucona przez okoliczności i niosłem ją w sobie, jak rzecz obcą).[13]

Egzegeci tego fragmentu zwracali zwykle uwagę na zawartą w nim krytykę uniwersalistycznej etyki, etyki abstrakcyjnej, zapatrzonej jedynie w swe reguły wbrew konkretnej rzeczywistości. W samej rzeczy, bohater – aby nie zwariować – musi w pewnym momencie jak gdyby zawiesić swój zmysł etyczny, pogodzić się z realiami, w myśl których skazany jest na bycie „niesprawiedliwym", na ograniczenie swej empatii. Etykowi historia o żuczkach musi nieuchronnie dawać sporo do myślenia. Ale jest w tej przypowieści drugi, może istotniejszy wątek, na który mniej zwracano uwagę. Największy kłopot moralny wynika dla bohatera nie z samej konfrontacji etycznego imperatywu z rozmiarami zadania, ale z konieczności podjęcia pozornie mniej istotnej decyzji: którego żuczka uratować jako ostatniego, któremu zaś – jako pierwszemu – odmówić pomocy. Na to właśnie pytanie bohater sceny nie potrafi odpowiedzieć, oto kwestia, której nie umie rozstrzygnąć, nie polega ona bowiem na porównaniu zamiarów i sił (j e d n e g o ż u c z k a w i ę c e j zawsze przecie może odwrócić), tylko na zadecydowaniu o być albo nie być konkretnej żywej istoty. Oto – zdaje się mówić Gombrowicz – zadanie dla Boga, nie dla człowieka, wymaga bowiem wzięcia pełnej odpowiedzialności za drugie jednostkowe istnienie. I na nic tu argumentować, że decyzje takie podejmuje co chwila żołnierz, policjant czy sędzia. Gombrowicz odpowiedziałby sceną z *Pornografii*, w której Fryderyk uzmysławia swym dorosłym wspólnikom, że zabójstwo z p e ł n ą ś w i a d o m o ś c i ą istoty czynu jest właściwie niemożliwe, że popełnić je mogą właściwie tylko jednostki o przytępionej zdolności oceny własnego postępowania, niedowarzeni młodzieńcy lub zgoła dzieci, za którymi stoi inspirująca je i rozgrzeszająca myśl dojrzała.

Wszystkie powyższe przykłady wiodą do jednego wniosku: zasadniczy kłopot, jaki ma Gombrowicz z ideą „śmierci Boga", polega na niezdolności do podjęcia – w zastępstwie Najwyższej Istoty – odpowiedzialności za życie i śmierć innych. Jednostka ludzka śmiało przejmuje boskie prerogatywy do momentu, gdy ma zadecydować o egzystencji innych konkretnych jednostek. W tym momencie następuje rejterada – bo jednak człowiek nie potrafi na tyle być Bogiem, by umieć się uwolnić od obrazu tej właśnie, jednostkowej, indywidualnej do szpiku kości istoty, o której istnieniu ma zadecydować.

13/ W. Gombrowicz *Dziennik 1957–1961*, s. 53–54.

Powróćmy do *Ślubu*. W swojej śmiałej, kontrowersyjnej miejscami interpretacji tego dramatu[14] Rolf Fieguth słusznie zauważa, iż dramat władzy i międzyludzki kościół z wytworzonym weń „Bogiem" ufundowane są w pierwszym rzędzie na innym dramacie, rozgrywającym się pomiędzy człowiekiem-twórcą a wypowiadanym przezeń poetyckim Słowem. To Słowo stwarza wokół siebie rzeczywistość; w ten sposób poeta – i także mówiący jego słowami bohater sztuki – staje się „Bogiem"-kreatorem, który musi udźwignąć ciężar swego posłannictwa. To posłannictwo jest nieco innego rodzaju niż to, o którym była mowa dotychczas. Poeta-stwórca dąży nie tylko do wykreowania na oczach czytelników jakiegoś świata, ale ów świat mierzy i weryfikuje poprzez odwołania do literackiej tradycji, a następnie próbuje go – na sposób literacki – „zamknąć", tzn. dostarczyć mu puenty i, co za tym idzie, wykładni. Przed takim właśnie „zamknięciem" broni się Gombrowicz. A może raczej: „zamyka" swoje utwory, ale na sposób nieoczekiwany, tak, aby odbiorcy utrudnić drogę do zrozumienia sensu przesłania.

Ślub, jak uważa Jacek Zembrzuski, reżyser wileńskiego przedstawienia sztuki, zaczyna się w tym miejscu, gdzie kończy się teatr romantyczny. Bohater Gombrowicza już nie kocha, nie walczy o lepszy los wszystkich ludzi, nie wadzi się z Bogiem, ale „wytwarza miłość", dąży do dominacji nad światem, wreszcie sam zajmuje miejsce Boga, chwytając rządy nad ludźmi i materią w swoje ręce. Jest to akt w samej swej istocie „kartezjański", oparty na samotnym, trwającym wśród chaosu „ja jestem". Świat może w tym dramacie powstać tylko dzięki aktywności „ja" Henryka, który – aby stwierdzić istnienie jakiejś rzeczywistości – musi przywołać do siebie jak gdyby „drugie ja", Władzia, które zapewni mu obiektywizację własnych majaków („Dwóch daje pewność i obiektywną gwarancję. We dwóch nie ma wariacji!" – powiada, a raczej pisze, Fryderyk w *Pornografii*[15]). Dopiero wraz z Władziem buduje stopniowo swój świat, ale świat ten z niego samego wywiedziony, więc podległy mu tak akurat, jak własna, pełna kompleksów, ufundowana na sprzecznościach nieświadomość. Władzia rola w tym dziwna i nie do końca jasna. Inaczej niż inne postacie *Ślubu*, zdaje się być nie tyle z Henryka wyemanowany, co raczej wywołany, przywiedziony skądinąd, dopełniający głównego bohatera, który sam zdaje się sobie boleśnie niepełny i niedostateczny. Władzio może być w ten sposób nie tylko gwarantem obiektywnego istnienia świata, ale też po trosze jego wysłannikiem, agentem jawy w świecie snu.

Dalszy ciąg znamy: cokolwiek Henryk zamierzy, wchodzi mu w drogę Pijak. Pijak to wprawdzie – jak wskazywał w komentarzach do argentyńskiego wydania dramatu autor – „ambasador Hitlera", ale w innym miejscu, w dziennikowych zapiskach ten sam autor każe nam szukać Hitlera wewnątrz każdego z nas, więc ta historyczna konkretyzacja Pijaka okazuje się pozorna. W istocie zdaje się więc być Pijak tylko ciemną, destrukcyjną stroną osobowości samego Henryka, stupudo-

---

14/ R. Fieguth *Słowo, sacrum i władza. Komentarze do „Ślubu" Gombrowicza i jego tradycji romantycznych*, w: *Literatura i władza*, pod red. B. Wojnowskiej, Warszawa 1998.

15/ W. Gombrowicz *Pornografia*, Kraków 1994, s. 94.

wym głazem wiszącym u szyi bohatera, któremu marzy się boski lot ponad wszelkim oporem, jaki mógłby stawiać świat-tworzywo w jego rękach. Aby stać się Bogiem prawdziwym, bohater musi więc pokonać Pijaka, ale zwycięstwo nad nim nie jest możliwe bez likwidacji tej nitki zależności, jaka Henryka wiąże ze światem „spoza snu" – poddającej w wątpliwość jego wszechmoc. Mańka zdradzić Henryka może tylko z Władziem – on jest bowiem najbardziej spośród wszystkich „rzeczywisty", o czym Pijak (a więc i Henryk) wie doskonale. Strategia głównego bohatera prowadzić więc musi do eliminacji Władzia, której przyjaciel dokonać musi do tego własnymi rękami. Zrobiwszy to, pozostawia Henryka sam na sam ze swymi widmami – niby to suwerennego w swych kreacjach, ale już nimi nie zainteresowanego. „Prawdziwą boskość" zyskał Henryk w tym jednym momencie, w którym Władzio podniósł nóż na siebie – ale właśnie ten typ boskości jest dlań nie do zniesienia.

Gombrowicz na pozór ukazuje nam w *Ślubie* perspektywę nowego, innego świata, w którym jego bohater uzyskałby pełnię władzy nad całością stworzenia. W istocie chodzi jednak tylko o okiełznanie Pijaka, to znaczy, o zapanowanie nad wewnętrznym teatrem własnego „ja". Zamiast to osiągnąć, Henryk dostrzega, jak dana mu w ręce władza usamodzielnia się i zaczyna łaknąć krwi, realizując jego ukryte głęboko pragnienie odpłacenia przyjacielowi za zdradę, usunięcia go z drogi. Przestąpiwszy trupa Władzia, Henryk widzi jednak przed sobą próżnię: jego „boskość" jest tylko „rozpętaniem się człowieczeństwa w pustce", w której szaleje nieokiełznane zło.

Jakie na to remedium? Co osobliwe, szukać go należy w domenie literackiej formy. *Ślub*, który istotnie rozpoczynał się jak gdyby na gruzach romantycznej formuły dramatu, w finale do niej powraca. Nieważne, czy w geście Henryka rozpoznamy replikę Pankracego *„Galileae, vicisti!"* z *(Nie)boskiej komedii*, czy powtórzenie wyroku, jaki sama na siebie wydała Balladyna – wraz z przywołaniem literackiej tradycji i związków przyczynowych pomiędzy czynem a jego konsekwencjami powracamy do świata, w którym człowiek poddany jest regułom istniejącym niezależnie od niego, na innej ontologicznej płaszczyźnie. Gdy teraz przyjrzymy się kolejnym utworom Gombrowicza, dostrzeżemy, że – rozmontowując czy parodiując literackie formy – albo cofa się przed ich całkowitą destrukcją, przytwierdzając – jak w finale *Slubu* – tradycyjnej strukturze moralnego czy literackiego sensu, albo mozoli się nad konstrukcją jakiegoś nowego, nietradycyjnego ładu i kiedy on już obnaża swój zaskakujący lub budzący lęk rysunek, wzdraga się przed „domknięciem" nowej formuły, uciekając przed nią w groteskowo nieprzystawalną „potrawkę z kury" (*Kosmos*).

Co jednak przeraża autora / bohatera w *Kosmosie*? Chyba to właśnie, że – przedzierając się do hipotetycznego Sprawcy (wieszania, dziwacznych analogii zachodzących w świecie itd.), dostrzega po pewnym czasie, że źródłem porządku zdarzeń jest on sam. Najpierw – być może – jako przedstawiciel i wykonawca woli nieznanego Demiurga, potem zapewne jako – w myśl filozofii życiowej Leona – „czlowiek-świat", w którym nic, co może zaobserwować, nie dzieje się „na

zewnątrz", a wszystko w nim samym i za jego przyzwoleniem. Tu i tam zatem – w *Ślubie* i w *Kosmosie* – chodzi w końcu o coś podobnego: o dramat rodzący się z lęku przed demiurgią, przed władzą decydowania o losie świata, władzą układania go na modłę własnych, wewnętrznych kompleksów i czarnych emocji. Ręka uruchamiająca i gasząca burzę pozostaje zatem nie wyciągnięta, a wraz z tym Gombrowicz nie decyduje się na konsekwentne dopięcie kształtu formalnego utworu, pozostawia go w stanie jakby nieukończonym lub zwichniętym.

Wszystkie owe finały Gombrowicza – wraz ze sławetnym tańcem Albertynki – są do utworów, których zwieńczenie stanowią, jak gdyby przyłatane: zaskakują, zmuszają do szczególnych wysiłków w procesie interpretacji, pozostawiają po sobie często poczucie niedosytu, zarówno w sferze formalnej, jak ideowej. To coś, czego w nich brakuje, leży w domenie demiurgii, to znaczy, brak, luka, niewykończenie są zewnętrznym przejawem ucieczki twórcy przed ostatecznym zwieńczeniem budowli sensu i formy. Można interpretować to jako przejaw niechęci do wszelkich wykończonych i zamkniętych konstrukcji, ale nie tłumaczy owa interpretacja całej kurczowości, bolesnej nieuchronności tych ucieczek. W samej rzeczy, Gombrowicz jak gdyby nie potrafił inaczej: rozpętawszy burzę, wzdragał się sprawdzać, czy nie potrafi przypadkiem nią kierować. Pozostaje więc „potrawka z kury" – wyłamanie się z groźnych konsekwencji, jakie niosą rozwój fabuły, wybór „mniejszego zła", jakim jest zawsze opowiedzenie się za czymś już uprzednio czytelnikowi znanym.

Ale ta rejterada okazuje się właśnie zwycięstwem Gombrowicza. „SROMOTNA UCIECZKA KRÓLA STAJE SIĘ ATAKIEM JAKIMŚ", boż przecie pisarz nie w imieniu zimnej demiurgii występuje, a w imieniu „ludzkości" i jej „średnich temperatur". Dlatego będziemy po stronie śmiechu wybuchającego, miast ojcobójstwa, w finale *Trans-Atlantyku*; po stronie „godziwej odpłaty", jaką otrzyma w *Ślubie* Henryk za swe sprawki; po stronie nagiej Albertynki, która swym tańcem zmywa nieprawości i szaleństwa naszego wieku; po stronie „potrawki z kury", jaka zastępuje zbrodnię w finale *Kosmosu*; po stronie wreszcie zakłopotanego uśmiechu, który – na stosie trupów – kończy *Pornografię*. Boskość zatem, po którą sięga Gombrowicz, aby ulepić swe nowe światy, okazuje mu się w ostatecznym rozrachunku niepotrzebna czy niejadalna. „Koniec i bomba/ A kto czytał, ten trąba" – ten swawolny wierszyk znaleziony na pustyni, na której kłębią się w uścisku ludzkie „kupy", stał się na lata wzorcem określającym emocjonalny stosunek Gombrowicza do światów, które stwarzała jego rozpętana w próżni po upadku dawnych form demiurgia.

Roztrząsania i rozbiory

Piosenka Kochającego[1]

Amare amabam

„Kiedy człowiek kocha, nie chodzi utartymi drogami"[2] – mówi Kierkegaardowski Johannes. Roland Barthes zaczyna od etymologii: „Dis-cursus to pierwotnie czynność biegania tu i tam, to odejścia i powroty, przedsięwzięte «kroki», «intrygi». Istotnie, zakochany biega bez ustanku w swej głowie, podejmuje nowe kroki i spiskuje przeciw sobie" (s. 39). Ruch myśli zakochanego przekładam na obraz z wiersza Apollinaire'a, który będzie moim prywatnym odpowiednikiem cyrkulacji znaczeń książki. Wybrałam obraz, podczas gdy u Barthes'a przeważa metaforyka muzyczna, bo motyw z Piosenki niekochanego to równocześnie, zgodnie z tytułem, śpiew:

Wieczorem gdy się zamglił Londyn
Obwieś mi jakiś zaszedł drogę
Do mej jedynej był podobny
Spojrzenia jego znieść nie mogę
Oczy ze wstydu wbiłem w chodnik

W pościg ruszyłem za nicponiem
Gwizdał i ręce miał w kieszeni [...][3]

1/ R. Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekład i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M. P. Markowski, Warszawa 1999.

2/ S. Kierkegaard *Dziennik uwodziciela*, w: *Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1976, t. 1, s. 471.

3/ G. Apollinaire *Nowe przekłady*, przeł. J. Hartwig i A. Międzyrzecki, Kraków 1973, s. 13.

Roztrząsania i rozbiory

Jeżeli do przekładu Piosenki niekochanego wprowadzić jedną zmianę, uzasadnioną przez pierwowzór: „Do mej miłości był podobny" (*„Un voyou qui ressemblait á /mon amour"*), znajdziemy się o wiele bliżej tego, o czym tu będzie mowa: zakochany kocha samą miłość, to jego miłość jest dla niego jedyna (*„L'amour unique"*), wreszcie on „śpiewa miłość", chce stać się głosem miłości. *„Amare amabam"*, autodiagnoza z *Wyznań* (nb. fragment *Kochać miłość* nie przywołuje świętego Augustyna), jest bliska aury książki. Cytat z Apollinaire'a pomaga mi zobrazować ten, zabarwiony homoerotycznie, dwuznaczny sposób podążania za obiektem miłości, za samą miłością, który odnajduję we wszystkich fragmentach *Fragmentów*.

Przedmowa Barthes'a zaprasza do naśladowania, do podjęcia tego samego kierunku. Podążyć za nim to przyznać się do podobieństwa, odnaleźć ukryte podobieństwo do mówiącego. Wprowadzenie zatytułowane Jak zrobiona jest ta książka to „zaproszenie do podróży", które mogłoby zamykać się słowami z Baudelaire'a: *„Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère"*. Posługuję się słynnym wersem w oryginale, bo w polskim tłumaczeniu pojawiają się słowa: „obłudny" i „bliźni". Barthes, mój bliźni? Oczywiście, ale wolę jednak „podobnego" do mnie/ do Ciebie czytelniku, mój bracie... Zaproszenie do wspólnej wędrówki, ale i do współudziału – to jedna ze strategii książki. Daję się więc wciągnąć w grę i prowadzić dalej, obiecuję sobie jedynie, że nie zrezygnuję z własnego głosu (byłby to przypadek nimfy Echo), głosu, który wyraża emocje lektury. Nie poddam się pokusie łatwego naśladowania, pisania w stylu „barthesque", które byłoby tylko nieświadomą parodią, nie lustrzanym odbiciem. Podszytego fascynacją kierunku „podążania za" tekstem nie zamienię też w nielojalne śledztwo, nie będę odczytywać go w „złej wierze".

Aktor i retor

„Lotta jest całkiem nijaka; to najsłabsza postać w potężnej, burzliwej, rozpalonej inscenizacji wystawionej przez podmiot – Wertera" (s. 76). Barthes zakochany w zakochanym, ma szczególne powody, żeby lekceważyć Lottę. Kreując podmiot mówiący całej książki konsekwentnie jako głos zakochanego („A więc to zakochany zabiera głos i mówi" – to zdanie ramowe całego tekstu), nie zadaje sobie nawet tyle trudu co Goethe, by na tle budowanych przez siebie dekoracji postawić jakąś Lottę.

W wykreowaniu „zakochanego podmiotu" tkwi najważniejszy punkt strategii uwodzenia. Podmiot-uwodziciel ukrywa się w masce zakochanego. „Opowiem ci o mojej miłości", a jeszcze lepiej „zaśpiewam ci moją miłość", zawiera nadzieję na „zarażenie" czytelnika tym stanem („indukcja"). Jak Uwodziciel Kierkegaarda, Barthes'owski podmiot dba przede wszystkim o stosowny dobór książek, które mi podsuwa. Pierwszym tekstem, pre-tekstem w podwójnym znaczeniu, są tu *Cierpienia młodego Wertera*.

Barthes nie ma zamiaru przedstawiać miłości w Stendhalowskim porządku krystalizacji i dekrystalizacji (ta ostatnia stała się tematem Gide'a) – taki scenariusz nie interesuje go, chociaż pokazuje, że jest możliwy, ale jedynie wtedy, gdy będzie

odtwarzany *ex post*. W książce dominuje czas teraźniejszy, właściwy dramatowi. Michał Markowski pisze w przedmowie, iż we francuskiej recepcji *Fragmentów* była też inscenizacja teatralna. Doskonale osadzony we współczesnej polszczyźnie przekład Marka Bieńczyka pozwala myśleć o polskim teatrze.

Dramatyczny charakter książki zakłada ustanowienie szczególnej przestrzeni teatralnej, jak w kawiarni dostarczającej rozkoszy „teatru bez rampy". „Teatr ekstremalny" (s. 182) – mówi o tym Barthes. W takiej sytuacji słyszymy wewnętrznie zdialogizowany monolog podmiotu. Nie usłyszymy natomiast głosu Drugiego, Innego, nie tylko dlatego, że jest on tak radykalnie inny, iż pozostaje milczący i nieznany (Atopos), Nieobecny (s. 53), nierealny (s. 85), ale przede wszystkim dlatego, że tym innym jesteśmy my, czytający. „Zakochanie się jest dramatem" (s. 146) – mówi Barthes, ale rozumie to jako deklamację (akcja rozgrywa się poza sceną). Powołuje się na Nietzscheańską apologię archaicznego dramatu. „To dialog (popis dwóch aktorów) skaził tragedię" (s. 283). Podejmując się obrony i odnowienia dramatycznego monologu, a nie ustanawiając stojącego ponad *principium individuationis* chóru, Barthes opuszcza teatr i wpada w przestrzeń retoryczności. Na miejsce starej, skostniałej retoryki tworzy nową, godną starannego badania, której prawem jest zmienność i kapryśny ruch.

Ale obok nastawionych ekstrawertycznie aktorstwa i retoryczności jest jeszcze we *Fragmentach* introwertyczna medytacja. Dwa przeciwstawne żywioły rządzące książką to żywoł retoryczności i żywioł medytacji, kontemplacji.

Pokusa filozofii: Platon, Kierkegaard, Nietzsche

„Moja dusza, kiedym całował Agatona, wchodziła na me usta" (s. 224) – mówi Platon u Barthes'a. We *Fragmentach* milcząco ustanowione jest Platońskie założenie wyższości kochającego nad kochanym. Platon został zaliczony przez Barthes'a do „lektur natrętnych" (s. 45), a nie przypadkowych. Wielokrotnie przywoływana *Uczta* i *Fajdros* uprawniają do wyboru tematu miłości. Miłość jest pretekstem do udziału w konwersatorium („miłość służy do tworzenia mnóstwa pięknych i cudownych mów", s. 149). Strategia dialogu Platońskiego jest uprawiana przez Barthes'a jak strategia seminarium: zaproszenie do udziału w rozmowie, dopuszczanie innych do głosu i nieerystyczne głosów tych unieważnianie. Wzorem Platońskich dialogów, Barthes nie tylko uruchamia stare zasoby mitologii (Eros), ale tworzy nowe „mity momentalne", nowe obrazy, które pomogą odnowić skostniałe zasoby *imaginarium*.

Związanie muzyczności z uwodzeniem to domena Kierkegaarda, według którego muzyka wyraża najlepiej „genialność zmysłową". Podmiot *Stadiów erotyki bezpośredniej* oświadcza, że pisze dla zakochanych, a pożądanie Don Juana określa jako pożądanie absolutne. Barthes'owskie odczytania „arii" poprzedzone były przez interpretacje oper Mozarta z pierwszego tomu *Albo-albo*. Datego nie jest przesadą ani manierą używanie metaforyki muzycznej i operowanie pojęciem „głosu" w odniesieniu do *Fragmentów*. To etap estetyczny, Barthes mieszka w pierwszym tomie *Albo-albo*. Barthes rezygnuje z chronologii właściwej opowieści

i wprowadza jedynie czas utworu muzycznego, czas arii, czas poza Historią, „pyl figur" (s. 273). Związek *Stadiów erotyki bezpośredniej* z operami Mozarta jest podobny do stosunku *Fragmentów* do *Cierpień młodego Wertera.*

Barthes odsłania filozoficzny, nie filologiczny zamiar książki, tak jak Kierkegaard ujawnia, że *Stadia* nie są dziełem muzykologicznym. Związki z Kierkegaardem (wśród jawnych przywołań jest tylko *Bojaźń i drżenie*), może mniej uchwytne niż z Nietzschem, wydają mi się nie mniej ważne. Ironiczny sposób operowania fragmentem przez Barthes'a nasuwa analogie z estetyką fragmentu u Kierkegaarda i jego ironią. Pokusy naiwnie przenikliwych odczytań dzieł filozofa (*Dziennik uwodziciela* jako wyraz poczucia winy z powodu zerwanego narzeczeństwa) muszą ustąpić przed innym, głębszym sposobem lektury. Ironia zrealizowana w doskonałej i w pełni świadomej formie przez Kierkegaarda występuje we *Fragmentach* na wielu poziomach. Zjawia się już w pierwszych zdaniach, które mówią o współczesnej samotności dyskursu miłosnego („został całkiem porzucony przez języki okoliczne lub też zignorowany, poniżony czy wykpiony") i o potrzebie jego obrony, a f i r m a c j i. Ironiczna jest sama wyjściowa sytuacja zarysowana we *Fragmentach.*

Od Nietzschego pochodzi wiele nurtów książki; Nietzscheańskie jest chociażby rozróżnienie muzycznej osnowy świata i malarskiej, epickiej złudy: „w ostatecznym rozrachunku to Apollo pisze powieści miłosne. K o c h a m - c i ę jako przeciw-znak jest po stronie Dionizosa" (s. 221). Chciałoby się powiedzieć, że *Fragmenty* dyktuje właśnie Nietzscheański „geniusz serca, Utajony, bóg kusiciel, Dionizos, ów wielki Dwuznaczny". Łatwość zatarcia granicy między głosem Barthes'a a głosem Nietzschego dowodzi, że retoryczne „ustawienie głosu" we *Fragmentach*, tak, by służyło funkcji zniewalającej, autor zawdzięcza Nietzschemu.

Barthes'owski dyskurs to „sztuka fugi", w której słychać echa Platońskiego wielogłosu, romantycznej ironii *Albo-albo*, wreszcie niezliczonych Nietzscheańskich strategii wytrącania czytelnika z jego dotychczasowego „miejsca", stawiania się poza i ponad sztywnymi kategoriami. Barthes ucieka i jeśli sposoby europejskich filozofów nie wystarczą, może wybrać strategię tego mistrza Zen, który w odpowiedzi na natrętne pytania uczniów kładzie sandał na głowie.

Dyskurs homoseksualny

Sam Barthes zastanawiał się, jakie określenie jest najbardziej precyzyjne, czy jest to dyskurs homoseksualizmu, dyskursy homoseksualizmu czy dyskurs homoseksualizmów[4]. Poszukując idealnej pary, Barthes wskazuje najpierw, za Platońskim *Fajdrosem*, Achillesa i Patroklesa. „Różnica" nie jest tu różnicą płci, lecz ról kochającego i kochanego. Ale zaraz potem autorski podmiot wykracza poza dyktaturę pojęcia „różnicy", nieskrępowany bada możliwości dostępne marzeniu. Dyskurs homoseksualny Barthes'a jest całkowicie adogmatyczny (a są już także dogmatyczne).

4/ *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975, s. 153.

Ze słów Kochającego wybieram tylko jeden, przypadkowy urywek:

> Tego wieczoru powróciłem do hotelu sam; tamten postanowił wrócić później, nocą. Niczym przygotowana trucizna, lęki już się pojawiły (zazdrość, porzucenie, niepokój); biorę książkę i środek nasenny, „spokojnie". [...] Lęk narasta, obserwuję jego postępy, tak jak gawędzący Sokrates (a ja czytający) czuł narastające w nim zimno cykuty; s ł u c h a m, jak lęk się przedstawia, podnosi się niczym nieubłagana twarz na tle rzeczy, k t ó r e t u t a j s ą. [s. 73]

Uruchamiając wielkie symbole, podmiot *Fragmentów* natychmiast odwraca od nich naszą uwagę (ten kamuflaż Barthes doprowadził do perfekcji w *S/Z*, kiedy to precyzyjna, jubilerska metoda przesłoniła przyczyny wyboru opowiadania Balzaca z jego symboliką maski, kastracji i transgresji seksualnej. Rozprawa naukowa stała się mimetycznym odpowiednikiem słów markizy: „Nikt mnie nie zna tutaj. Dumna z tego jestem"). We *Fragmentach* czytam: „*Larvatus prodeo*: Idę naprzód, pokazując palcem moją maskę: na moją namiętność nakładam maskę, lecz dyskretnym (i przebiegłym) palcem na maskę wskazuję" (s. 89).

Piszący wydaje się na pastwę interpretacji, odsłania się świadomie i tym samym wytrąca broń podejrzliwym poszukiwaczom cenzur i zatajeń. To on sam podsuwa czytelnikowi obrazy takie jak ten – oczekiwania na matkę w pobliżu stacji Sevres-Babylon (on wie, czym są nazwy u Prousta, i wie, że w nazwie tej dźwięczy mit).

Fantazmat Matki powraca na różnych piętrach *Fragmentów*: „wołam, wzywam innego, Matkę, przychodzi jednak tylko cień" (s. 167). W ramach dyskursu homoseksualnego kochający staje się symbolicznie matką (w polskiej poezji motyw ten odsłania wiersz Iwaszkiewicza *Macierzyństwo*). Kochający utożsamia się z Matką, ale nie osiąga ideału miłości-troski: „Moje utożsamienie jest niedoskonałe: jestem Matką (inny wzbudza moje zatroskanie), lecz Matką nie dość; za bardzo się krzątam, proporcjonalnie zgoła do głębokiej rezerwy, jaką faktycznie odczuwam" (s. 105). Matka jako najdoskonalszy Kochający, jako wzór miłości, która (czy wolno to tutaj powiedzieć?) n i e s z u k a s w e g o – ślad tej definicji odnajdujemy w słowach: „Ten, kto by się godził na własną «krzywdę» w porozumiewaniu się, kto dalej mówiłby lekko, czule, bez nadchodzącej odpowiedzi, osiągnąłby wielkie mistrzostwo: mistrzostwo Matki" (s. 227).

Pokusa literatury: Proust czy Gide?

Marzenia o literaturze skazują na niechciany wybór jednego z dwóch niepodobnych modeli „bycia pisarzem". Wybierając „stronę Prousta", Barthes odrzuca „stronę Gide'a" z jego wyrafinowaną kazuistyką z *Ciasnej bramy* i nieludzkim chłodem *Immoralisty*. Gide'a reprezentuje w książce Barthes'a nieżyczliwy wobec Wertera cytat, z którego wynika, że autor *Fałszerzy* jest znużony długim odkładaniem przez bohatera zamierzonego samobójstwa. Barthes wprowadza go słowami: „Androny Gide'a" (s. 302), a komentuje osobistym: „czego on, Gide, sobie [...] życzy, jest śmierć człowieka, m o j a śmierć". Dawno już zjednany tą retoryką naj-

wyższej próby czytelnik nie chce ani przyspieszać samobójstwa Wertera, ani przed czasem przerywać śpiewu autora.

Inaczej funkcjonuje w książce przywoływany wielokrotnie z nazwiska a jeszcze częściej milcząco obecny Proust. To z nim podmiot niemal się utożsamia przez motyw przywoływania Matki. O tym, jak ważny był Proust dla Barthes'a jako idealne wcielenie (niemożliwego) pisarstwa, przypomina Michał Markowski[5].

Antynomia bez szansy pojednania: Proust inspirujący do powrotu w głąb siebie, do wyrażania uczuć i do mówienia, do pisarskiej *la loquela*. Gide jako ten, który pisanie wręcz uniemożliwia, opatruje zastrzeżeniami, a jednak to właśnie on (od pierwszych młodzieńczych prób wypowiedzi o *Dzienniku*, naśladowania *Pokarmów ziemskich*), to on jawi się Barthes'owi jako „fantazmat pisarza"[6]. Gide, twórca zafałszowanego do głębi dziennika, który zarzucał Proustowi niechęć do ujawnienia swoich skłonności – oto przykład różnicy dyskursów homoseksualnych. Być po stronie Gide'a przeciw Proustowi to wybrać drogę jałowego autotematyzmu, zaczynającą się od *Mokradeł*, które kiedyś Barthes chwalił. We *Fragmentach* czytamy: „Myśleć o Hubercie, zapisuje komicznie w swym kalendarzyku narrator *Paludes*, która jest książką Niczego" (s. 226). W *Mokradłach* jest i takie zdanie bohatera aspirującego do roli pisarza: „Postarać się wstać o szóstej. Odmienić swoje emocje"[7]. Trudno o większy kontrast ze słynnym zdaniem, które rozpoczęło niekończący się strumień słów *Poszukiwania*. Naśladowanie Proustowskiej niewinności mówienia nie jest możliwe. Nadmiar świadomości odcina drogę do raju literatury. „Nie piszę, nie zamykam się, żeby pisać wielką powieść o czasie odzyskanym" (s. 300).

Głos Uwiedzionej

„Zazwyczaj Kordelia milczy. Strasznie to w niej zawsze lubiłem. Zbyt kobieca to natura, aby prześladować kogoś hiatusem, figurą retoryczną, tak właściwą kobietom, a która jest nieunikniona, jeżeli mężczyzna, który ma stworzyć poprzedzającą albo następującą spółgłoskę, jest równie kobiecy[8] – mówi Johannes u Kierkegaarda.

Milczenie kobiety, brak głosu kobiecego we *Fragmentach*, przy równoczesnym powtarzaniu przez Barthes'a, że mężczyzna zakochany staje się kobiecy (co to znaczy? i czy to jeszcze cokolwiek znaczy?), potraja się w polskiej edycji, odbijając w lustrach (doskonałej jako opowieść o genezie, strukturze i metodzie *Fragmentów*) przedmowy Michała Pawła Markowskiego i (doskonałego jako świadomy i do ostatniego zdania wytrzymany pastisz) posłowia Marka Bieńczyka.

5/ Por. M. P. Markowski *Proust: Homo-logia. Proust w oczach Barthes'a*, „Literatura na Świecie" 1998 nr 1–2. Tam też szkice Barthes'a o Prouście.

6/ *Roland Barthes par...*, s. 81.

7/ A. Gide *Mokradła*, w: *Immoralista i inne utwory*, przeł. I. Rogozińska, Warszawa 1984, s. 149.

8/ S. Kierkegaard *Dziennik...*, s. 490.

Zabrać glos kobietom, przywłaszczyć sobie ich glos i wmówić, że go nigdy nie miały – takich intencji nie mam zamiaru przypisać tej książce. Sam Barthes wyznaje, że w jego rodzinie dyskurs dziedziczony był w linii żeńskiej, że był domeną kobiet, podczas gdy dziadkowie zajęci swoimi hobby, znudzeni starością, nie tworzyli go, byli z niego wyłączeni. Język jest dla niego językiem matki, najdoslowniej (*La langue maternelle*)[9].

Za Kierkegaardem przywołuję więc śpiew uwiedzionych: głos Marii Beaumarchais, która powtarza swoje „Warum?", skargę Małgorzaty z *Fausta* i dramatyczną arię Donny Elwiry z *Don Juana*, wreszcie przypowieść z listu Kordelii: „Był bogacz, który miał wiele koni i krów i drobiu nieprzejrzane mnóstwo i była uboga dziewczynka, która miała tylko jednego baranka, który jadł z jej ręki i pił z jej szklanki"[10].

Inaczej niż w stereotypowym podziale ról, który przypomina Barthes, męskiej i kobiecej, kochająca nie tylko czeka, także ona wędruje, idzie jak Gerda do pałacu Królowej Śniegu, przekracza granice i żywioły, jak Kasia z Heilbronnu u Kleista, która przeszła przez ogień, by w końcu powiedzieć jak bohaterka skandynawskiej baśni: „Na szklanej góry weszłam szczyt, dla ciebie koszulę wyżęłam z krwi, więc zbudź się i spójrz mi w oczy"[11]. Jeżeli sama nie wyrusza w drogę, wysyła list, jak Tatiana.

Barthes rzeczywiście nie mówi o kobiecie, nie oddaje głosu kobiecie. Nie mówi o mnie ani za mnie, ale nie zabrania mi mówić, przeciwnie, zachęca do podtrzymywania dalej miłosnego dyskursu i dołączania nowych fragmentów do *Fragmentów*. Mogę więc powiedzieć jak Marianna Alcaforado (znów list): „Dziękuję z głębi serca za beznadziejność, w którą mnie wtrąciliście, i pogardzam spokojem, w którym żyłam, zanim was poznałam".

Pokusy Podejrzliwości

Czy można pisać na przekór Duchowi Dziejów? „Jako bóstwo (nowoczesne) Historia jest represyjna, zabrania nam być nie na czasie" (s. 248) – mówi ironicznie Barthes. Już Fajdros pytał Sokratesa, czy mówca powinien wyrażać przekonania zbiorowości.

Barthes płaci daninę swojej epoce, gdy cytuje psychologów, na przykład Winnicotta. Chcąc sprowadzić nieznane do znanego, dokonuje przekładu na język, dziś jeszcze bardziej niż wtedy gdy pisał, zmieniony w banał z popularnych poradników. Podsuwa nam zbyt łatwe klucze i to powinno zastanowić. Skoro „fallus" i „pierś" nie są już tematami tabu, to co w takim razie jest najbardziej skrywane, ukryte?

Barthes dopuszcza możliwość odwrócenia i przełamania schematu oddzielającego strefę *doxa* od nieskrępowanego, tanecznego paradoksu. Potencjalny autor dzieła o obyczajach intelektualistów ujawnia, że powstała już nowa *doxa* „no-

9/ *Roland Barthes...*, s. 119.

10/ S. Kierkegaard *Dziennik...*, s. 356.

11/ Cyt za: J. R. R. Tolkien *Drzewo i liść oraz Mytopoeia*, Poznań 1994, s. 71–72.

woczesnej opinii" (jej terror pierwszy przewidział Gombrowicz). Nie poddać się jej to nie przyjmować jej schematów, a więc także prostego przeciwstawienia. Wybrać „obok" (s. 317). Marksizm, który tak długo był poza podejrzeniami, we *Fragmentach* jest już martwym językiem, jakim nie można powiedzieć niczego o miłości. Także psychoanaliza zawodzi zakochanego. „Dyskurs psychoanalityczny [...] zachęca go do odbycia żałoby po swoich Wyobrażeniach" (s. 290).

(Konformizm nonkonformizmu. Czy wolno mi już powiedzieć: „Nie znoszę Sade'a, podziwiam Loyolę, a Fourier jest mi obojętny", czy muszę mówić: „Uważam Sade'a za męczennika, szanuję Fouriera, a Loyola jest mi obcy"?)

Barthes przypomina, że pisze w epoce, gdy (bardziej niż pornografia) nieprzyzwoite wydaje się wszystko, co anachroniczne. Czy musi dodawać, że skandalem jest transcendencja? Błysk transcendencji, gdy na scenę *Fragmentów* wkracza śmierć – opowieść o Don Juanie też zawiera ten punkt.

Czemu służy gromadzenie cytatów z Jana od Krzyża, mędrców Zen? Radykalnemu odnowieniu dyskursu, który jest zagrożony przez te sposoby mówienia o miłości, które przypisują sobie prawo jedynej wykładni. Miłość umożliwia poznanie. Dyskurs miłosny zamienia się niepostrzeżenie (już dawno się zamienił) w dyskurs epistemologiczny. Kochający to Poznający. Czas wreszcie powiedzieć rzecz najbardziej nieprzyzwoitą: pożądanie oczyszcza się i zamienia w coraz to bardziej ascetyczne pragnienie „całkowicie innego". Jak obsceniczne jest w latach powstawania *Fragmentów* sentymentalne uczucie, tak jeszcze bardziej wstydliwe (i coraz głębiej ukryte) jest to, co mistyczne. Święty Jan od Krzyża, mistrzowie Zen, Loyola, mistycy Wschodu i Zachodu są dla Barthes'a przewodnikami w drodze do prawdy, która jest zawsze „obok" ustalonego przez zbiorowość schematu.

Zamilknięcie

Czy naprawdę dyskurs Barthes'a nie ma żadnego kierunku, porządku fragmentów innego niż alfabetyczny?[12] W przekładzie polskim alfabetyczny układ incipitów uległ zatarciu, ale czy było inne wyjście, czy można było przeredagować książkę i ułożyć na nowo ten model do składania, tym razem według kolejności incipitów w polszczyźnie? Oczywiście nie, a więc możemy być pewni, że ostatnie słowa książki są jej prawdziwym zakończeniem i że prowadzono nas do niego meandryczną drogą, w pulsującym rytmie oddaleń i przybliżeń, ale jednak drogą. Finał to rezygnacja z posiadania (obiektu miłości), traktowany jako Droga (Tao) Kochającego. I to po niezbędnym oczyszczeniu ze zbędnego samozachwytu. I o tym (ostatnim, przedostatnim?) niebezpieczeństwie pamięta Barthes, zna przecież *Traktat o Narcyzie*. Gide, opisujący Narcyza, który nazbyt zbliżając się do swego odbicia, poruszył taflę wody, napisał ironicznie: „Ale Narcyz powiada sobie, że pocałunek jest nieziszczalny – nie należy pożądać obrazu; niszczy go lada gest zaborczy. Jest sam. Co robić? Kontemplować"[13].

12/ Por. *L'Alphabete*, w: *Roland Barthes par...*, s. 150.

13/ A. Gide *Traktat o Narcyzie*, w: *Immoralista i...*, s. 41.

Zamilknięcie jako retoryczna figura zakończenia jest zrealizowane w sposób doskonały. Milcząca, bo upojona, dusza śpiewa swoim milczeniem. Pojawia się (przed ostatecznym zamilknięciem) „akcent Nietzscheański": „Nie modlić się więcej, błogosławić". Jest akcent mistyczny (znowu cytat). Książkę Barthes'a kończy więc cudze słowo, uznane za swoje przez milknący powoli podmiot.

[Coda:]
Śpiewałem zwrotki tej piosenki
W 1903 roku
Nie wiedząc że jak Feniks piękny
Miłość umierająca w mroku
W blasku odradza się jutrzenki[14]

Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL

14/ G. Apollinaire *Piosenka niekochanego*, w: *Nowe...*

Na marginesie *Celi Konrada*

Najważniejszym problemem w życiu narodu jest napięcie między mocą a świadomością posłannictwa. Nie ma narodu, w którym brakowałoby elementu mocy – mocy rozumianej jako zdolność ostania się w formie zorganizowanej grupy na określonym miejscu w określonym czasie

– pisze Paul Tillich, obejmując refleksją różne formy zbiorowej duchowości[1]. Fragment dwudziestowiecznego komentarza do problemów natury ogólnej, a żywo interesujących i nasz wiek, pozwala, być może, odsłonić punkt wyjściowy *Dziadów* Mickiewicza jako bardziej „normalny", bardziej „uprawniony", sytuujący się w szeregu spraw wiążących człowieka z rzeczywistością na poziomie dość elementarnym. Bo tak się najczęściej składało, że dramat Mickiewicza odczytywany bywał albo jako wyjątkowy ślad niezwykłego ducha narodu, albo jako wstydliwie ukrywany symptom chorobliwej nienormalności, podczas kiedy możliwy okruch „anomalii" wiąże się tu raczej z intensywnością ekspresji, obecność której tłumaczy się do końca historycznie realną groźbą całkowitej utraty zdolności narodu do „ostania się w formie zorganizowanej". Jeśli nawet tak postawiony problem stracił na powabie, jesteśmy zmuszeni uwzględnić go podczas rozumiejącej lektury tekstu Mickiewiczowskiego, podobnie jak respektujemy nie obchodzący nas skądinąd fakt wojny trojańskiej podczas czytania Homera. Publicystyczne i naukowe debaty nad aktualnością „paradygmatu romantycznego" prawdopodobnie są wynikiem niemożności faktycznego zdystansowania tego dziedzictwa – na miarę chwili obecnej. W rezultacie dochodzi albo do apoteozy, albo wstydliwego odwracania twarzy.

1/ P. Tillich *Chrześcijaństwo a spotkanie religii światowych*, w: tenże, *Pytanie o Nieuwarunkowane. Pisma z filozofii religii*, tłum. J. Zychowicz, przedm. K. Mech, Kraków 1994, s. 267.

Kuczera-Chachulska Na marginesie *Celi Konrada*

Nowa książka Zbigniewa Majchrowskiego[2] sprawia wrażenie lektury próbującej zneutralizować tę wyrazistą od dziesięcioleci biegunowość w recepcji poety. Mickiewicza doświadcza się tutaj poprzez historyczne już wydarzenia teatralne, poprzez refleksję dotyczącą potencjału dramatycznego *Dziadów*, możliwego do aktualizacji na scenie przyszłości. Wbrew sądom Pawła Goźlińskiego[3], o rozchodzeniu się ścieżek krytyki teatralnej i filologii, *Cela Konrada* jest przekonującym dowodem, że warsztat teatrologa podbudowany świadomością historycznoliteracką wiele zyskuje. Natomiast teatr dla historyka literatury czy historyka idei może stać się znakomitym probierzem żywotności dzieła i wagi jego przesłania, a poprzez refleksję nad ponawianymi konkretyzacjami urosnąć do rangi miarodajnego źródła, wspomagającego odczytywanie znaczeń. Jednak, jak zwykle, kiedy myślenie o literaturze sytuuje się w okolicach pogranicza sztuk (nawet jeśli są to miejsca wspólne tak naturalnie obcujących z sobą dziedzin, jak literatura i teatr), pojawia się niebezpieczeństwo istotnej „zdrady" jednej z dyscyplin, co w praktyce przekłada się na powierzchowność sądów, uproszczenia itp., zwłaszcza jeśli chodzi o tekst tak nośny kulturowo jak *Dziady*.

Czy Majchrowskiemu udało się uniknąć tego niebezpieczeństwa? Zadania, jakie stawia przed sobą, poszczególne opisy teatralnych doświadczeń, wyraziste sfunkcjonalizowanie wreszcie kolejnych obserwacji ujawniają nadrzędność postawy badacza teatru, choć jednocześnie analizy fragmentów Mickiewicza, dążność do tropienia zależności międzytekstowych i obowiązującej syntezy (tak chyba należy rozumieć pierwszy rozdział?) zdradzają pasję historycznoliteracką. Oba nachylenia łączy duch modnego dekonstrukcjonizmu, co zresztą bardzo dobrze współgra ze „stanem tekstowym" *Dziadów*, perypetiami edytorskimi, a również interpretacyjnymi dramatu.

Pisze o nich autor w początkowym, objętościowo niedużym rozdziale *„Dziady" jako arcy-„dzieło w ruchu"*, znaczeniowo ciężkim, otwierającym i motywującym perspektywę badawczą obecną w następnej, zasadniczej części książki, poświęconej najważniejszym, z punktu widzenia piszącego, inscenizacjom *Dziadów*, z położeniem szczególnego akcentu na Wielką Improwizację. Rzecz zamykają dwie mniejsze całości: o Widzeniu księdza Piotra jako najtrudniejszej, najbardziej zagadkowej części dramatu, jego losie po cezurze Gombrowiczowskiej i u Gombrowicza. Poszczególne nici dociekań ukierunkowane są zawsze na teatralną scenę, tu rozgrywa się dramat Mickiewicza i dramat widza uwikłanego w ciężki bagaż romantycznej tradycji i aktualny dla danej inscenizacji dziejowy zakręt.

Teza o *Dziadach* rozwijających się, ustawicznie otwartych na przyszłość, doszukująca się swoich źródeł w tekście dramatu, biografii autora, dziejach edytorskich utworu jest sądem ponętnym, przedstawianym z interpretatorskim rozmachem i znakomicie wkomponowującym się w teatrologiczny porządek rozprawy, o czym za chwilę. Majchrowski poszukuje jednak historycznoliterackich, artystycznych

---

2/ Z. Majchrowski *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1998.

3/ P. Goźliński *Historia pewnej szczeliny*, „Teksty Drugie" 1998 nr 5, s. 139.

(myślę o wewnętrznym ukształtowaniu dzieła) źródeł i argumentów do tak konstruowanego poglądu. Wspiera się między innymi ustaleniami Borowego, pisząc, że *Dziady* najdoskonalej realizują zauważoną przez tego badacza „dominantę" postawy twórczej Mickiewicza – bycie poetą przeobrażeń. Odległa analogia w swojej ogólności rzeczywiście w j a k i ś sposób odpowiada zjawisku przedstawianemu przez autora *Celi Konrada*, ale chyba należałoby tu przypomnieć, że Borowemu, kiedy pisał szkic o przemianach u poety, chodziło raczej o organizację osobowości twórczej Mickiewicza, gromadzącej różnorodność doświadczeń w rozmaitych „próbach" literackich, a będącej osnową kolejnych, z a m y k a n y c h przecież form artystycznych. Wiadomo też (dość zajrzeć do starszych, również ostatnich prac traktujących o sztuce poetyckiej Mickiewicza, np. Zgorzelskiego, Seweryna), że poeta był mistrzem w d o m y k a n i u małych i dużych utworów, celował w wyrazistych ripostach i zdecydowanych „kropkach nad i". Borowy natomiast szczególnie starannie oglądał teksty Mickiewicza „z osobna", wyczulony na ich j e d n o r a z o w ą swoistość. Czym innym byłby więc w i e c z n i e p o s z u k u j ą c y „duch twórczy" poety, a czym innym takie czy inne dzieło, również *Dziady*, w charakterystycznej dla danego momentu twórczej specyfice – skończone przecież. Trudno odmówić np. *Panu Tadeuszowi* takiej całkowitej „określoności", choć wiadomo, jakie były koleje jego kształtowania, wiadomo również, że Mickiewicz nosił się z zamiarem kontynuacji poematu.

Chyba niedobrze się stało, że autor *Celi Konrada* mało wnikliwie przyjrzał się antynomii „skończone – nie skończone", bo w tym drugim, a bardziej interesującym go przypadku chodzi raczej o coś w rodzaju idei, myśl uniwersalną i potężną, trudną do artystycznego okiełznania, która będzie domagać się formy ustawicznie, mimo pozostawionych gdzieś za sobą g o t o w y c h k s z t a ł t ó w. A *Dziady*, z racji dążenia do poznawczej miarodajności interesują nas bardziej chyba te „gotowe", co nie wyklucza konstruktywnego (tak!) milczenia wokół kwestii niemożliwych do interpretacyjnego rozstrzygnięcia. Trochę zaskakująco brzmi zdanie wyjęte z pierwszego rozdziału: „Jako całość *Dziady* na zawsze już pozostaną całością tymczasową (!), bo zmienną, nie dadzą się nigdy scalić bez reszty – stale odczuwać będziemy szczeliny, uskoki, niespójności" (s. 21). Tak, i na szczęście. Taka jest po prostu poetyka dzieła romantycznego:

> ...nie pełny, zaokrąglony, zamknięty utwór – ale dzieło fragmentaryczne, bez początku niekiedy i końca, literatura otwartych konstrukcji poetyckich, sugerująca czytelnikowi perspektywy przesuwania jego granic – w nieskończoność. Nie: klarowne, jasne, proporcjonalnie rozmierzone kształty zamkniętej całości, ale dzieła rozwijające swą wypowiedź skokami nierównych rozmiarów, o kompozycji zawiłej, nerwowej, podkreślające ostro autonomiczny charakter poszczególnych cząstek konstrukcji. [...] spiętrzenie narastających konfliktów, rozsadzające wymiary dzieła od wewnątrz; niepokój linii kompozycyjnych jako wyraz dynamiki świata; dysonans [...], ujmowanie fabuły w wycinkach jeno, czasem nawet luźno ze sobą powiązanych [...], wprowadzanie pozornych zakończeń, które nie sta-

nowią jeszcze definitywnego zamknięcia sprawy; wiązanie utworów w cykle – jakby z sugestią dalekich, nie kończących się perspektyw życia.[4]

Cytowany szkic został opublikowany po raz pierwszy w 1957 roku, z niezwykłą adekwatnością odnosi się do kształtu artystycznego *Dziadów*, ale także do innych dramatów romantycznych. Takie uformowanie utworu nie wyklucza chyba również nowej, pojawiającej się jakby na wyższym piętrze, „spoistości" dzieła. Bo czy *Dziady* są rzeczywiście spójne tylko w legendzie, jak zdaje się sugerować Majchrowski? Czy ciągła problematyczność edytorska, „tekstowa" niektórych fragmentów upoważnia do takich formuł? Wszak podejmowane były próby – często udane! – opisu artystycznej spójności tego dzieła przy jednoczesnym uwzględnieniu typowej dla epoki fragmentaryczności (Borowy, Irena Sławińska, Darring). Nie można chyba zgodzić się z autorem *Celi...*, że „mimo wyrazistego konturu legendowego *Dziady* wciąż pozostają dziełem o chwiejnej niejako tożsamości, o nie ustabilizowanym ostatecznie porządku lektury" (s. 20).

Legenda, która nadbudowywała się nad tekstem, inspirowana niespokojnymi chwilami historii, poszła jakby swoją drogą, oddzielając się nieco od statusu myślowo-estetycznego *Dziadów*. W propozycji Majchrowskiego widoczne jest pęknięcie w punkcie wyjścia: z jednej strony, obserwujemy jakby podtrzymywanie legendy (poprzez uczynienie jej ważnym przedmiotem refleksji, poprzez wejście w nią bez przezornego dystansu), z drugiej zaś: dekonstrukcjonistyczna opcja, wbrew naturze poetyckiej Mickiewicza – dośrodkowej, a nie na odwrót. Rozumiem jednak, że główną troską autora *Celi...* były sceniczne perypetie bohatera Mickiewiczowskiego i ten cel łagodzi nieco „szczerby" rozdziału otwierającego; „szczerby" dostrzegalne przede wszystkim okiem filologa; dzieje sceniczne, będące ustawicznym poszukiwaniem właściwych rozwiązań inscenizacyjnych, usprawiedliwiają poniekąd takie wprowadzenie. Wszak każda inscenizacja jest „gestem interpretacji", jak ładnie pisze autor. Wiktor Weintraub przekonuje, że *Prolog* i *Noc Dziadów* odgrywają jedynie marginalną rolę, „służą [...] aby [...] powiązać"[5]. Zależało więc Mickiewiczowi na „jakimś" kształcie, na „jakiejś" pełnej strukturze. Jednoznacznie po wielopokoleniowych lekturach (myślę raczej o tych, które nie przyjmowały legendy z drugiej ręki), po pracach bardziej i mniej przenikliwych historyków literatury wypływa fakt, że czynnikiem scalającym *Dziadów* cz. III jest osoba Konrada, a punktem, w którym ogniskują wszelkie wątki dramatu jest Wielka Improwizacja. Pomysł, by zebrać ważniejsze sceniczne „przygody" bohatera, próbującego wyartykułować zintensyfikowany galimatias myśli i uczuć, jest projektem niezwykle trafionym: obiecuje spore i wielostronne pożytki. Tu też odsłania się kolejna wewnętrzna sprzeczność refleksji Majchrowskiego: tekst *Dziadów* niby „w drodze", a zabieg uszeregowania i opisu wybranych Improwizacji wskazuje i podkreśla

4/ Cz. Zgorzelski *Romantyzm w Polsce*, Lublin 1957, s. 9.

5/ W. Weintraub *„Dziadów część III" jako dramat romantyczny: ideologia, struktura, dykcja*, w: tenże, *Mickiewicz – mistyczny polityk i inne studia o poecie*, wybór i oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1998, s. 56.

strukturalny czynnik, który wyznacza dramatowi w określonej poetyce zamkniętą postać. Jakby „rzecz" przez autora *Celi...* ustawiona została właściwie, a próby osadzenia jej w refleksyjno-syntetyzującej formie trochę zawiodły.

Jeśli, z dużym uproszczeniem naturalnie, w dziejach dramatu europejskiego wyróżniamy dwa podstawowe nurty: klasyczny i szekspirowski, temu drugiemu przypisując bliższy naszej wrażliwości ładunek ekspresji (migotliwa tajemnica, operowanie nastrojem, groza, ucieleśniona nadprzyrodzoność), okaże się, że *Dziady* odczytywane na jego tle ujawnią dodatkową sublimację: osoba odsłoni się przede wszystkim nie poprzez akcję, a poprzez „mowę ulirycznioną". Taka sytuacja w dramacie Mickiewicza jest rezultatem zbiegnięcia się, charakterystycznego dla drugiej połowy wieku XVIII, wzrostu znaczenia monologu w dramacie (Wybicki, Niemcewicz, Karpiński) i w większym stopniu: konstytucji twórczej Mickiewicza, o której Mochnacki już pisał, że „ja" samego poety wszędzie się przebija, wszystkiemu swojej użycza właściwości. Mochnacki jako pierwszy rozpoznał „subiektową", czyli po prostu liryczną organizację wyobraźni twórczej Mickiewicza, jego niemożność pełnej „obiektowej" kreacji, stojącej w wyraźnej opozycji do wielu wcześniejszych i również romantycznych kreacji światów literackich.

W *Dziadach* cz. III monolog liryczny stanowi apogeum dramatu i centralne zawęźlenie akcji, w teatrze chodziłoby więc nie o jakieś „magiczne odwzorowanie" wieszcza, a wiarygodność scenicznej projekcji respektującej ładunek tekstu lirycznego. Scena w takiej sytuacji powinna „dokumentować" liryzm, a historia teatralnych wcieleń Konrada jest raczej szeregiem prób nieudacznych, fortunnych rzadko lub fragmentarycznie.

Bardzo pouczająca jest sceniczna interpretacja *Dziadów*, dokonana przez Wyspiańskiego, traktowana dość jednomyślnie jako sceniczna pomyłka, interpretacyjne fiasko. Głównym zarzutem kierowanym pod adresem Wyspiańskiego było pominięcie wielu ważnych fragmentów Wielkiej Improwizacji; z 286 wierszy monologu Konrada reżyser pozostawił 69 wersów. Jak pisze Majchrowski (s. 62):

> Pod ołówkiem Wyspiańskiego przepadło akurat to wszystko, co w Improwizacji najbardziej porywcze bądź odkrywcze; [...] motyw poety – artysty-mistrza, jego wirtuozerii, samotności i dumy, [...] kwestie podejmujące konfrontację ze Stwórcą. [s. 56]

Przecież są to fragmenty arcyliryczne! Przywoływany komentarz Pleśniarowicza (s. 64), że Wyspiański „precyzyjnie ograniczył się do dwóch postulatów: 1) rezygnacji z ustępów czysto epickich, oraz 2) opuszczenia tych fragmentów, które wypowiedzieć na scenie mógłby jedynie Mickiewicz", może niezupełnie werbalnie, ale kierunkiem refleksji potwierdza tę intuicję. W poczynaniach Wyspiańskiego widoczna jest chyba pokora wobec potężnego „ja", które ujawnia się w dramacie i scala wszystkie jego fragmenty na zasadzie kreacji lirycznej – wszystko jedno czy będziemy to „ja" utożsamiać z Mickiewiczem (!), czy nie. Oczywiście, skreślenia Wyspiańskiego, czyli „zdrada", jak je określa Majchrowski (s. 65), z pewnością, jak pisze dalej, nie jest twórczą zdradą, ale ujawnia coś ważnego; autonomię niezwykłego ładunku lirycznego, niemożliwego chyba do zaistnienia w pełni na

scenie. Jak wynika z wypowiedzi Wyspiańskiego, jego lęk koncentrował się wokół tego typu zagadnień, nie uświadamianych sobie może zbyt jasno. Nie widzę sprzeczności, jak Majchrowski, między powściągliwością młodopolskiego artysty wobec realizacji Wielkiej Improwizacji na scenie, a wprowadzeniem samego Mickiewicza na scenę *Legionu*, transpozycją roli Konrada w *Wyzwoleniu* czy stylizowaniu Gustawa-Konrada wedle portretu Wańkowicza. W pierwszych dwóch wypadkach chodzi o inny, własny tekst Wyspiańskiego, zaś w ostatnim rzecz nie dotyczy słowa poetyckiego, mógł więc artysta młodopolski bez większej żenady budować legendę. Zresztą autor *Celi*... sam nieco później dochodzi do wniosku, że „Improwizacja porażała jakąś bezgraniczną intymnością" (s. 66). Tym znacznie mniej już przejmował się Leon Schiller, zainteresowany bardziej całościowym kształtem widowiska, a Węgrzyn- Konrad, jak wynika z relacji, mógł być nawet pretensjonalny. W tej inscenizacji skreśleń również było sporo, i to często mniej wytlumaczalnych niż u Wyspiańskiego.

Wielka Improwizacja wedle projektu Wyspiańskiego i Schillera uległa daleko posuniętej redukcji. Dopiero Bardini (1955 r.) zwrócił uwagę publiczności na jej poezję: „Powracającym słowem-kluczem staje się «pieśń». Ten Konrad nie chce być despotą, lecz pragnie pozostać artystą. On nie żąda, on marzy" (s. 103), chociaż „*Dziady* Bardiniego stanowiły bardziej akt polityczny niż artystyczny – miały legitymizować władzę" (s. 106). Mimo rozmaitych wykoślawień w tekście dramatu ten reżyser i Gogolewski-Konrad wykazali się większą wrażliwością na liryczny wymiar Improwizacji niż poprzednicy.

Grotowski idzie jeszcze dalej, biorąc od Mickiewicza jedynie „słowa" (s. 108), lekceważąc dramat, tworzy nie tyle pewien moment recepcji *Dziadów*, ile dialog z tą recepcją. Oczyszcza lekturę. „Wyrównana" refleksyjność Malaka w teatrze Kotlarczyka, scenograficzne poszukiwania Skuszanki i Krasowskiego (nawet jeśli przeciw romantycznej „metafizyce") w trudzie wydobywania nowych znaczeń ujawniają podstawowe zapotrzebowanie: na aktora, który umiałby odczytać Mickiewicza. Właściwe proporcje, właściwą skalę i właściwy moment odnajduje Holoubek. Niezwykle trafnie przywołane przez Majchrowskiego wyznanie aktora o „strasznej akceptacji" widowni jest sygnałem, że być może w y d a r z y ł s i ę wówczas na scenie rzeczywiście najdonioślejszy fragment liryczny romantyzmu polskiego; myślę tu o zbliżeniu i przenikaniu się światów tekstu poetyckiego i odczuwania widza jako rezultatu aktorskiego aktu ekspresji. Holoubek, co podkreśla Majchrowski, idzie wbrew tradycji scenicznej, wbrew legendzie: „nie wychodził od martyrologii [...]", lecz od „euforii intelektualnej" (s. 142) – wszak tak jest właśnie w tekście Improwizacji! Nieco dalej mówi cytowany aktor: „Poddałem się [...] sposobowi kształtowania tekstu, co trzymało i mnie, i wiersz w ryzach". Nie legenda, nie gest, a tekst...

Na oczach widza dokonało się „wczytanie", wejście w słowo. Majchrowski bardzo wyraźnie pokazuje, w jaki sposób Holoubek podejmuje trud przeobrażenia się w nowej dla siebie sytuacji, jak wygrywa dla niej swoją aktorską przeszłość (np. w finale Improwizacji, s. 144).

Taka koncentracja na centralnym fragmencie *Dziadów*, na samotności Konrada zyskała swoje dopełnienie w realizacji Swinarskiego. „Nigdy dotąd w dziejach scenicznych Konrad nie improwizował w przestrzeni tak silnie naznaczonej obecnością Innych, w otoczeniu tak nasyconym rozmaitymi silami, tak bardzo zróżnicowanym" (s. 146). To „nigdy dotąd", albo „po raz pierwszy" co raz powraca w opisach autora *Celi...*, który zwraca uwagę na sceniczne wydobycie jakiegoś elementu konstrukcji *Dziadów*, na uwypuklenie innej możliwości interpretacyjnej; jakby tu, w teatrze, dramat prawdziwie był w drodze. Ta otwartość sprawia jednak wrażenie pozornej, dość łatwo bowiem daje się zauważyć, że zmienny akcent oscyluje między podkreśleniem siły wyrazu Konrada, a organizacją tego, co poza Konradem: sceny bardzo szeroko rozumianej. Tak, jakby kolejne adaptacje odsłaniały dwa najważniejsze wymiary dramatu Mickiewicza: misteryjność i liryczność. Holoubek mimo że zyskuje miano Konrada-intelektualisty, wydobywa i przekazuje widzowi potęgę wnętrza Mickiewiczowskiego bohatera, Swinarski zwraca uwagę na „inne", a sceniczne, działające na duszę bohatera siły; „Holoubek stworzył kreację samoistną [...], wybiegając interpretacją poza ramy sceny" (s. 154–155), Trela natomiast został „wkomponowany w system znaków teatralnych". Charakterystyczne, że skreślenia Swinarskiego pokrywają się ze skreśleniami Wypiańskiego i Schillera (s. 158).

Oczywiście jest to intuicja o dużym poziomie ogólności, nieco dalej bowiem (s. 174) opisana zostaje inscenizacja Prusa, która po raz pierwszy odsłoni „ciemny ton Improwizacji", nie zbliżając się do żadnego z wcześniej wspominanych biegunów.

Natomiast z trzech ostatnich przedstawianych inscenizacji, w przeświadczeniu autora *Celi...* najbardziej odbiegających od dramatu Mickiewicza, z galimatiasu reżyserskich pomysłów wyczytać można niezwykle prawdziwą, a słabo dotychczas wyinterpretowaną samotność bohatera (Grzegorzewski), jakby poza uwikłaniem w historię i ojczyznę. „Może po raz pierwszy w dziejach scenicznych Konrad jest absolutnie, ostatecznie samotny..." (s. 216).

> Wydaje się, *Dziadów – dwunastu improwizacji* nie sposób zrozumieć, jeśli nie uwzględni się tonacji elegijnej, która tak przejmująco nasila się w sztuce polskiej u progu lat dziewięćdziesiątych. [s. 223]

Historia ważniejszych inscenizacji wielkiego monologu Konrada, stawiająca sobie za cel prezentację „interpretacyjnych poruszeń" tekstu Mickiewiczowskiego pokazuje przede wszystkim, jak teatralne konkretyzacje są stopniowym w y d o b y w a n i e m bohatera, tego bohatera, który pojawił się w autorskim zamyśle, dającym się wyczytać z u t w o r u, a n i e – z b i o g r a f i i poety. Konrad, łączący się z legendą i z legendy wyrastający, nie przekonuje widza – czego przykładem porażka *Lawy*. To chyba nie dlatego, jak sądzi Zbigniew Majchrowski, ekranizacja Konwickiego poniosła klęskę, że moment historyczny był mniej odpowiedni, że nikt ideami *Dziadów* specjalnie się nie przejmował. *Lawa* była po prostu nieudanym przedsięwzięciem, którego zasadniczy mankament wypływał ze zbyt-

niego odsunięcia podstawy materiałowej filmu od źródła, a potem jeszcze nastąpiło rozwodnienie tego, co jeszcze mogło ulec rozwodnieniu w legendzie zakrawającej na karykaturę i w reżyserskich asocjacjach.

Majchrowski zdaje się zakładać dwie możliwości scenicznej konkretyzacji *Dziadów*: albo w duchu romantycznym, co najczęściej znaczy – biografizującym, albo dekonstrukcjonistycznym (s. 184), zbyt często również nie chce odróżnić ekspresji lirycznej od legendy, które posiadając miejsca wzajemnego przenikania, pozostają jednak czymś różnym.

Widzenie księdza Piotra, „największego kusiciela literatury polskiej" (s. 270) dla Majchrowskiego również jest największym kuszeniem. Dla mnie – nie. Bez większych emocji obserwuję karkołomne dociekania niektórych historyków literatury, próbujących zidentyfikować nieszczęsne „44" i – może naiwnie – pozostaję przy rozpoznaniu, że jest to ślad niezwyczajnego indywidualizmu, połączonego z poczuciem misji. Tylko do tego upoważnia mnie tekst dramatu. Nie widzę również sil szatańskich wciskających się w rozmaite szczeliny zachowań księdza Piotra. Taki pomysł nie mieści się w koncepcji autorskiej, możliwej do wyczytania w dramacie. Nie widzę, mimo że prócz Majchrowskiego dostrzega ich działanie Jarosław Marek Rymkiewicz i kilku innych interpretatorów. (Co nie znaczy, że bliska jest mi idea pomsty za okrucieństwo). Sens *Widzenia* mieści się w ścisłej logice wewnętrznego układu dramatu, jeśli uwzględnimy fakt, że w *Dziadach*, podobnie jak w innych utworach romantycznych, mieszają się czynności autora tekstu lirycznego. Ból wyrażany w Wielkiej Improwizacji, zahamowany w finale tego fragmentu i chwilą egzorcyzmów, może się przelać jeszcze w marzenie, w iluzję ratunku; a że całość zdominował obraz Francji-Pilata niewspółmiernie do realiów historycznych? Przecież najczęściej we śnie odzywa się to, co najdotkliwiej uwiera, a chodzi tu przecież o jednostkowe odczuwanie, jednostkową wyobraźnię.

Natomiast kiedy zaczyna nas razić świat okrucieństw i natychmiastowej pomsty (kary), to chyba i tu – wszak dramat należy do cyklu *Dziady* – należy zachować odrobinę przyzwyczajeń czytelnika II części cyklu, gdzie ludzkie czyny osądzane były właśnie w kategoriach winy i kary, gdzie ewokowany świat był rezultatem pewnego rozpoznania rzeczywistości moralnej. Takie rozwiązanie wpisuje się również w moralitetowy charakter utworu. Wysiłek rozumiejącego ogarnięcia tekstu (bez emocji związanych z legendą), realiów psychiczno-historycznych prowadzi do akceptacji Mickiewicza-poety, która nie musi łączyć się z prywatną aprobatą dla poszczególnych wyborów moralnych w stworzonej przez poetę rzeczywistości.

Pyta Majchrowski: „Czy i jak da się ocalić proroctwo dla sceny? Jak można je uwiarygodnić po lekturze Norwida i Miłosza, Brzozowskiego i Gombrowicza?" (s. 270). Ależ tak. Warunkiem staje się tylko tworzenie większego dystansu do tekstu, większego niż miał Norwid, Miłosz i nawet Gombrowicz.

Ostatni fragment jest próbą odsłonięcia roli poety romantycznego w pisarstwie autora *Ślubu*; okazuje się, że antywieszcz podejmuje nie tylko „gry tekstowe" z Mickiewiczem; że głębsze rejony jego pisarskiego myślenia poddane są również

promieniowaniu pozornie nie akceptowanego poety. Mały końcowy rozdzialik jest kolejnym głosem (po np. książce Zamącińskiej, *Słynne – nieznane. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, studium Łukaszuk-Piekary o Bialoszewskim), dowodzącym jak trudno jest wiekowi XX uwolnić się od romantycznych doświadczeń języka i wyobraźni.

Przegląd teatralnych losów Wielkiej Improwizacji jest zabiegiem pouczającym; historią zmagań z tekstem, tak naprawdę, niezwykle trudnym, a ukształtowanym ponętnie i zawierającym uwodzicielskie wątki. Szarpanym „po kawałku" i dyskutowanym w ramach „przemienności inscenizacyjnych". *Dziady* „odbrązowiające" stają się polemiką z teatralną recepcją „brązową" i znów na odwrót. Uderzającym faktem jest sukces inscenizacji Dejmka (nie sądzę, by był rezultatem wyłącznie czy nawet przede wszystkim „sprzyjającej" sytuacji społeczno-politycznej) z wygłoszoną po raz pierwszy p e ł n ą Wielką Improwizacją; ta broni się więc jako liryczny tekst, detalicznie zawierający w poszczególnych wersach j e d e n wielki potencjał o s o b y, tak naprawdę n i e m o ż l i w y d o w y r e c y t o w a n i a. Liczy się więc zrozumienie tej kwestii przez aktora i podjęcie trudu zbliżania się do doskonałej scenicznej realizacji.

Majchrowskiemu zacierają się różnice między biografizującym czytaniem a oddaniem sprawiedliwości lirycznemu ładunkowi zawartemu w tekście. Spór o Trelę-Konrada to niekoniecznie spór o podobieństwo aktora do Mickiewicza, to, być może, bardziej postawienie pytania: Czy ktoś tak wyglądający może wypowiedzieć t a k i e słowa, czy istnieje koherencja między typem antropologicznym a psychiką konkretyzującą się na scenie?

Bo tak naprawdę w *Dziadach* nie ma miejsca na fantastykę (która jest czym innym niż groteska), o której Majchrowski pisze na s. 25, a która jest bardzo przydatna przy opisie twórczości np. Słowackiego. Utworami Mickiewicza, a więc i *Dziadami*, rządzi żelazna logika doświadczeń emocjonalnych i duchowych. Fantastyka nie daje się wyczytać z projektu autorskiego, wpisanego w tekst dramatu.

Jeśli wrócimy do samego utworu Mickiewicza, może się również okazać, że droga, jaką przebył teatr (i legenda), doprowadziła do punktu wyjścia. Przestrzeń między: „Daj mi rząd dusz!" a Gombrowicza: „Dajcie mi człowieka", jest pozorna, jeśli przypomnieć częste uwagi pisarza dwudziestowiecznego o doznawaniu przykrości (Cierpienia) i przyjemności jako pierwszych, elementarnych doświadczeniach człowieka; wszak Wielka Improwizacja jest po prostu reakcją na ból – odczuwany jednostkowo i osobiście.

Bernadetta KUCZERA-CHACHULSKA

Z sensem o Witkacym

Hommage à Puzyna – tak przedstawia się najpierw *Witkacy*[1]. W książce tej zebrał Janusz Degler wszystkie teksty Konstantego Puzyny o Witkacym, dodając jeszcze zapis trzech dyskusji o autorze *Szewców* z udziałem znakomitego krytyka. Właściwie dzięki Puzynie czytelnicy mogli doświadczyć jeszcze raz paradoksu poznania artysty zagubionego w ciemnościach historii – Puzyna odkrył Witkacego. Od wstępu do wydanych w 1962 r. *Dramatów* wielu rozpoczęło przygodę z najwybitniejszym dramaturgiem międzywojnia. Zapomniany artysta nie tylko został przypomniany publiczności, ale również właściwie przedstawiony. Bowiem poza Miłoszem chyba tylko Puzyna zdawał sobie sprawę już w latach czterdziestych z niezwykłości dokonań Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Pierwszy z umieszczonych w książce artykułów został pierwotnie opublikowany w 1949 r. w nr 7. „Twórczości" pod tytułem *Porachunki z Witkacym*. Degler przedrukował znacznie zmienioną przez autora wersję z roku 1960 – *Obrachunki z Witkacym*. Już w tym pierwszym tekście Puzyna ujawnia najważniejszą z zalet swojego pisania – niezwykłą umiejętność perswazji. Udaje mu się przedstawić Witkacego jako autora prawie postępowego (komunizm dopuszczał nawet trochę postępowych), jako przenikliwego krytyka burżuazyjnej Polski. Zgrabnie posługując się nowomową, Puzyna przedstawia „wistość rzeczy nie tego świata": schyłek kultury burżuazyjnej, rozkład kapitalistycznego świata, rewolucję socjalistyczną, która stworzy nową kulturę – wszystko w dziełach dandysa z Zakopanego. Krótko mówiąc, Witkacy jawi się w tym tekście jako „romantyk socjalistyczny" (kto jeszcze rozumie to określenie?), który „toruje realizmowi drogę". Nic dziwnego zatem, że autor dramatycznie pyta: „Dlaczego nie stanął do walki w szeregach lewicy, do której według niego sama przyszłość należy?" (*W*, s. 24) Właśnie, dlaczego Witkacy nie napisał *Powitania wiosny* i rozprawy *Czysta forma w trosce o człowieka socjalistycz-*

1/ K. Puzyna *Witkacy*, oprac. i red. J. Degler, Warszawa 1999.

nego? Puzyna odpowiada (w tym za nie swoje błędy): bo chorował Witkacy na „skrajny pesymizm, głoszenie schyłku kultury i zagłady świata, formalistyczne teorie sztuki, skok w «dziwność istnienia», absurdalno-makabryczną groteskę, metafizyczno-erotyczne rozpasanie" (*W*, s. 21). Czemu służyła ta przewrotna kazuistyka? Przede wszystkim upomnieniu się o twórczość Witkacego. Puzyna, wtedy student UJ, domaga się wydania dramatów i reszty twórczości Witkiewicza, chce wystawień sztuk na scenach, opracowań. Można dostrzec w tekście Puzyny – jak tego chce Degler – „chwyty taktyczne i zamierzone ustępstwa" (*W*, s. 9); można też – absurdalną próbę wpisania Witkacego na listę autorów propagandowo pożądanych, świadczącą o naiwności autora tekstu i o fascynacji twórczością Witkacego. Zresztą, gdyby Puzyna „znal reguły gry" – jak pisze Degler – wiedziałby, że nie było wtedy najmniejszej szansy nie tylko na renesans twórczości Witkacego, ale nawet na właściwe przedstawienie twórczości autora *Szewców*. Autor wstępu charakteryzuje artykuł Puzyny jako element strategii redaktora naczelnego „Twórczości", Kazimierza Wyki. Według Deglera, Wyka w końcu lat czterdziestych „uporczywie przeciwstawia się likwidatorskim tendencjom w stosunku do tradycji dwudziestolecia, a szczególnie jej nurtów likwidatorskich". Wobec oczywistych zagrożeń Wyka „zmienia taktykę. Na pierwszą linię wysyła młodych: Błońskiego, Puzynę, Maciąga". Niewiele pomogła „Twórczości" strategia Wyki, bo jak pisze Degler: „Niebawem «Twórczość» zostanie przeniesiona z Krakowa do Warszawy, a Wykę na fotelu redaktora zastąpi Ważyk" (*W*, s. 8–10). Dlatego też Degler uważa wystąpienie Puzyny za akt niezwykłej odwagi. W tych czasach odwaga w moim przekonaniu polegała na zupełnie czymś innym. Nie nazwałbym także aktem odwagi wystawienia *Szewców* na scenie czy też próby wydania *Pożegnania jesieni*. Byłyby to raczej gesty straceńcze. Puzyna jedynie dopomina się o wydanie postępowego pisarza, o którym z jakichś powodów zapomnieli towarzysze w wydawnictwach. Trudno się w ogóle zgodzić z idealizującym, przedstawionym przez Deglera obrazem działalności Wyki i jego ucznia(ów). Już opublikowany w nrze 9. „Twórczości" z 1947 r. artykuł Wyki *Dyskusje i zjazdy* nosi wiele cech konformistycznego dwójmyślenia. Pozornie tekst zawiera łagodną obronę formalizmu, w istocie ujawnia zgodę autora na ideologiczny nadzór nad literaturą. W artykule *Geografia i plan* (Nr 9, 1949) Wyka pisze m.in. o „porywającym referacie" prezydenta Bieruta. Zaś przy okazji kongresu powstania PZPR deklaruje: „[...] postulat realizmu socjalistycznego postawiony sztuce polskiej, rozbudowa instytucji mających stworzyć masową podstawę odbioru sztuki i kultury – te trzy, już urzeczywistniane w sezonie 1948/49, zapowiedzi stałego odtąd rytmu naszej kultury w genezie swojej są nierozłącznie spojone z Kongresem Zjednoczeniowym". Nie ma także wyraźnej różnicy między ostatnimi numerami pisma pod redakcją Wyki a nowymi – pod redakcją Ważyka. Co więcej, w pierwszym numerze zredagowanym przez Ważyka, Wyka publikuje sprawozdanie ze Zjazdu Polonistów. Pisze m.in. o postępowej polonistyce służącej „budowie człowieka nadchodzącej epoki socjalizmu". Oczywiście można opisać co najmniej kilka kręgów piekielnych stalinowskiej polonistyki, czyniąc rozróżnienia między bolszewizmem Kotta, Markie-

wicza, Janion czy Żmigrodzkiej a postawą Wyki. Przyszłemu badaczowi – jeśli będzie – tego okresu w literaturoznawstwie należy tylko współczuć – teksty z tego czasu trudno czytać bez rękawiczek.

Kiedy Degler zastanawia się: „Nie wiadomo, czy Wyka pomagał swemu studentowi w przygotowaniu tekstu" (*W*, s. 8), nie widzę korzyści (taktycznych) wynikających z takiego patronatu, ale samo zgorszenie. W innym tekście z tego okresu Puzyna, przedstawiając wydarzenia teatralne, posługuje się podobnym stylem, co w *Porachunkach z Witkacym*. Pisze np. o *Szczyglim zaułku* Shawa: „jest jedną z najgłębiej sięgających analiz kapitalizmu w dotychczasowej literaturze dramatycznej. Obnaża tu Shaw całą feudalną drabinę wyzysku [...]". W nrze 5. „Twórczości" z 1950 r. – ostatnim pod redakcją Wyki, Puzyna opublikował artykuł o dramaturgii radzieckiej, zatytułowany *Milowy kamień*. Naprawdę nie trzeba cytować – wystarczy tytuł. W późniejszych, pisanych przed odwilżą tekstach Puzyny dostrzec można przewrotny koncept: wykorzystać ideologiczne założenia socrealizmu, by krytykować nieudolnych socrealistów nie umiejących sprostać wymaganiom tendencji. Być może niektóre fragmenty jego artykułów mają także charakter pastiszu czy nawet ukrytej parodii nowomowy. Zapewne Puzyna (podobnie jak Błoński czy Kijowski), współtworząc stalinowskie pisma literackie, poszukiwał skromnych – ze względu na warunki – możliwości wyrażenia własnego stanowiska. Nigdy też nie zbliżał się krytyk do formy agitacji czy partyjnego sądu, choć niektóre jego oceny brzmią naprawdę groźnie. W zbiorze artykułów *To, co teatralne* (1960) mógł, nie wstydząc się przeszłości, umieścić niektóre teksty z lat pięćdziesiątych. Dzisiaj w tych artykułach znaleźć można zadziwiająco dużo zwrotów w duchu obowiązującej doktryny, np. postulat ideologicznej funkcji spektaklu czy zgodności krytyki z zasadami marksizmu. Przypuszczam, że Puzyna z głęboką niechęcią wprowadzał do swoich tekstów nowomowę, by mimo istnienia cenzury osiągnąć zamierzone cele. Czasem jednak tym celem była jedynie obecność w życiu literackim. Czytając artykuły Puzyny z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych często miałem wrażenie, że krytyk tak przyswoił sobie „chwyty taktyczne", że nie zaprzestał ich stosowania długo po końcu stalinizmu.

Najważniejszym tekstem Puzyny pozostaje *Witkacy* (1961), przedrukowany jako wstęp do *Dramatów*, pierwsze syntetyczne spojrzenie na twórczość Stanisława Ignacego. Dwutomowe wydanie stało u początków niezwykłego, całkowicie uzasadnionego zainteresowania sztuką Witkiewicza. We *Wstępie* Puzyna wydobył najważniejsze sensy z dziel autora *Szewców* i określił miejsce Witkacego w sztuce europejskiej. Na taką przenikliwość zapewne nie mógł się zdobyć w tym czasie nikt. W dyskusji z listopada 1956 r. z udziałem Puzyny, Auderskiej, Flukowskiego i Stawara, Puzyna, polemizując z sądami rozmówców, precyzuje swe poglądy. Po pierwsze, docenia trafność historiozoficznych teorii Witkacego, po drugie – właściwie określa rodowód sztuki autora *Pożegnania jesieni*. W dyskusji mówi m.in.: „Ciekawe, że stosunek Witkiewicza do moderny był już dwoisty, przechodził co chwila w parodię, załamywał się, aczkolwiek niezupełnie konsekwentnie, w pryzmacie drwiny. Raz był ironią, raz – spojrzeniem serio" (*W*, s. 173). – Po trzecie: Puzyna

właściwie ocenia znaczenie Witkacego na tle sztuki europejskiej. Wreszcie po czwarte: bardzo przenikliwie określa dysonanse dzieła Witkiewicza:

> [...] pewne jego postulaty (na przykład rozluźnianie związków przyczynowych i logicznych) mogłyby dać rezultaty artystyczne u pisarzy bardzo spontanicznych i intuicyjnych w metodzie tworzenia, u nadrealistów i ekspresjonistów. Natomiast język, w jakim formułuje Witkacy swoje teorie, te jego ciągoty do logistyki, jego sposób myślenia prowadził go raczej ku formalizmowi i konstruktywizmowi, ku spekulacji abstrakcyjno-intelektualnej. [*W*, s. 177]

Dyskusja z 1956 roku dowodzi, że Puzyna w latach pięćdziesiątych rozumiał doskonale charakter przepowiedni Witkacego, tym samym mógł przeniknąć charakter komunistycznej ideologii. Być może w tych czasach krytyk, nie potrafiąc zrezygnować z obecności w życiu literackim, z konieczności posługiwał się idiotycznym językiem propagandy. Przypuszczam jednak, że, znając holistyczną historiozofię Witkacego, mógł ujrzeć stalinizm jako etap na drodze do społeczeństwa mrowiska, jako wyrazisty znak spełniania się przepowiedni Witkacego. W istocie, katastroficzne poglądy nie wspomagały oporu wobec komunizmu. Losy Puzyny uświadamiają jeszcze raz co innego – duża część inteligencji, przekonana o nieodwołalnym końcu kultury mieszczańskiej, godziła się na stalinizm. Zdaje się, że jedynie uwolnienie się od natrętnej wizji linearnie biegnącej historii i wierność ponadczasowym wartościom pozwalała skutecznie bronić się przed chorobą ideologii.

W *Witkacym* Puzyna zapisał od dawna uformowane myśli na temat sztuki Witkacego. Najważniejsze w tym tekście wydaje się umiejscowienie Witkacego w historii sztuki nowoczesnej. Puzyna widzi w autorze *Szewców* awangardzistę bliskiego surrealistom, choć od nich przenikliwszego. Właśnie ostrość widzenia, konsekwencję w poglądach i umiejętność przewidywania Puzyna przede wszystkim u Witkiewicza podziwia. Autor *Wariata i zakonnicy* przewyższa zachodnich pisarzy wiedzą filozoficzną i świadomością procesów politycznych, dorównuje im przenikliwością sądów – uważa krytyk. Zauważa więc Puzyna podobieństwa do Jarry'ego czy teatru absurdu, wiedząc, że w sztukach zakopiańczyka jest coś więcej. Rozumie bowiem, że Witkacy zaczął się w Rosji, że dzięki doświadczeniu rewolucji zrozumiał więcej niż inni współcześni. Najciekawiej wypadają te fragmenty eseju, w których autor opisuje rozmijanie się Witkacego i historii. Najpierw Puzyna przedstawia mędrca z Równi Krupowej jako „samorodnego geniusza", „prekursora na miarę europejską", jednak prekursora, który „dziś już troszkę myszką trąci" (*W*, s. 43). Potem zauważa, że minął już czas, kiedy sztuki Witkacego mogły porazić współczesnego widza. W końcu podkreśla osamotnienie intelektualne i artystyczne ukochanego autora, by nazwać go – Kassandrą w Pacanowie. Przenikliwe, dowcipne pisanie przerywa jednak Puzyna i bredzi o „prężności dwu młodych cywilizacji – amerykańskiej i radzieckiej" (s. 77), próbując w historii lat sześćdziesiątych dostrzec spełnienie przepowiedni Witkacego w utracie „monopolu" przez „starą chrześcijańską kulturę Zachodu". Krytyk akcentuje także dwuznaczny stosunek

autora *Szewców* do własnych teorii, sugerując możliwość wykorzystania diagnoz Witkiewicza dla próby odnowienia współczesnej kultury. Dlatego esej kończy Puzyna wziętym wprost z propagandy zawołaniem: „Reszta należy do nas". Być może, autor wstępu sądził, że podobne deklaracje pozwolą opublikować tekst w nie okrojonej formie?

W eseju *Wścieklica, Hyrkan i mechanizacja* (1966) Puzyna jeszcze raz przygląda się przepowiedniom Witkacego, katastroficzne wizje odnosząc do współczesnych procesów kultury masowej. Cytuje fragment wypowiedzi Leona z *Matki*: „cała ludzkość uświadomiona w ten sposób stworzyć może taką atmosferę społeczną, w której powstawać będą mogły indywidua nowego typu [...]. Może to fikcja, ale jedyna, której warto jeszcze spróbować". Esej kończy Puzyna konkluzją: „Ludzkość zatem została uświadomiona. A jeśli tak, to program Witkacego przestaje być fikcją [...]. Zawiera wątłą, ale realną nadzieję" (*W*, s. 93). Tak Puzynie, oślepionemu wizją cywilizacji mrowiska, przywidziało się odwrócenie biegu historii.

Po wydaniu *Dramatów* gra się Witkacego na wszystkich polskich scenach. Puzyna przygląda się sceptycznie przedstawieniom. Dostrzega głównie absurdalne koncepty inscenizacyjne, granie bez zrozumienia tekstu, epatowanie groteską, lekceważenie myśli autora. Znamienne, że domaga się głównie istotnych treści sztuk Witkacego, przekonując, iż są one ważniejsze „dziś" niż teoria Czystej Formy. W tekście *Na przełęczach bezsensu* (1969) dostaje się m.in. Kantorowi i Szajnie jako szczególnie groźnym inscenizatorom, którzy bagatelizują wiele istotnych treści Witkacowskich dramatów. O inscenizacji *W małym dworku* autorstwa Szajny napisał: „W świecie, który zaaranżował na scenie, zjawić się mógł nie tylko duch, nawet Nowosilcow w ciąży; też by to widza nie zaskoczyło" (*W*, s. 99). Puzyna drwi także z licznych imitatorów wymienionych artystów. Ciągle idzie mu o granie w duchu autora, w domyśle – o przedstawienie historiozoficznych i estetycznych poglądów Witkacego. Wbrew pozorom, Puzyna nie był zwolennikiem zasady wierności autorowi. O takich tęsknotach napisał dowcipnie: „[...] nasi krytycy ciągle nawołują do «wierności autorowi», jak księża do wierności małżeńskiej – z podobnym zresztą rezultatem" (*W*, s. 101). Dla Puzyny autor *Mątwy* stanowił najwyższy autorytet w dziedzinie teatru – w swych artykułach bardzo często go cytuje. Trudno sobie zatem wyobrazić, by krytyk, pisząc o graniu sztuk Witkacego „po bożemu", miał na myśli realistyczne przedstawienia. Przeciwnie, pragnął, aby teatr stosował środki odpowiednie dla immanentnych treści każdego utworu, każdego autora. Eksperyment dla eksperymentu uważał za nonsens. Właściwie jego poglądy mieściły się między stwierdzeniem Witkacego: „deformacja dla deformacji, bezsens dla bezsensu, nieusprawiedliwiony w wymiarach czysto formalnych, jest czymś godnym najsroższego potępienia" (*W*, s. 174), a przekonaniem wyrażonym w *Syntezach za trzy grosze*: „materiał nie wytrzyma"[2]. Tym bardziej zaskakuje stosunek Puzyny do przedstawień Kantora. Próżno szukać w esejach próby zro-

2/ K. Puzyna *Syntezy za trzy grosze*, Warszawa 1974, s. 157.

zumienia teatru Kantora, np. autonomii tekstu i akcji, wygrywania między tymi elementami sztuki napięć czy choćby wpływu teorii Witkacego na poglądy artysty z Cricot 2. Co ciekawe, Puzyna bardzo wcześnie docenił przedstawienia innego nowatora – Grotowskiego. Z Puzyną polemizował m.in. Wiesław Borowski: „[...] w teatrze Kantora – wbrew pewnym pozorom mylącym niektórych krytyków występujących w imię poszanowania dramatów Witkiewicza – tekst dramatyczny jest traktowany bez deformacji i udziwnień"[3]. Dopiero *Umarła klasa* przekonała Puzynę. Upierając się przy krytycznym osądzie wcześniejszych przedstawień Kantora, pisał: „Kantor bowiem był w tych przedstawieniach paradoksalnie «wierny» Witkacemu: realizował po swojemu postulat Czystej Formy"[4]. Wykorzystanie fragmentów *Tumora Mózgowicza* już nie zaszokowało krytyka. Wręcz stworzył apologię *Umarłej klasy*: „Wszystko tu jest – co więcej – mistrzowsko zorkiestrowane, bezbłędnie wyważone, w pełni świadome, trzeźwe. Lecz jednak mimo wszystko – uczuciowe"[5]. Teatru Szajny Puzyna nigdy nie zaaprobował.

Puzyna nie zmienił radykalnie swoich poglądów na teatr, lecz zmienił swój stosunek do historiozofii Witkacego. Kiedy dostrzegł zjawiska przeczące wizji zmechanizowanego społeczeństwa, zaczął też dopuszczać myśl o swobodnym podejściu do treści Witkacowskich dramatów. Zdaniem krytyka, ani nie zanikły uczucia metafizyczne, ani nie zanikły wielkie indywidualności, nie skończyła się też sztuka i nie powstało szczęśliwe, syte, bezmyślne społeczeństwo. W 1986 r. Puzyna pisał: „[...] do sytości dalej dziś światu niż przed dwudziestu laty; a do szczęścia ciągle jeszcze daleko. Równie daleko jak zawsze. Jest to chyba pewna pociecha, choć dość paradoksalna, przyznaję" (*W*, s. 139). Zamieszczony w książce fragment nie dokończonej rozprawy Puzyny pt. *Witkacy i rewolucja* pozwala dostrzec wszystkie aspekty fascynacji przepowiedniami autora *Szewców*. Czytając ten tekst, trudno nie ulec sile argumentów. Jeszcze raz udaje się Puzynie wznieść na wyżyny sztuki perswazji.

Niezwykle sugestywnie przedstawia podobieństwo Hyrkana i Hitlera, po wyliczeniach nie z tego świata udowadnia, że akcja *Macieja Korbowy* toczy się w Rosji 1917, a *Gyubala Wahazara* w 1933 (w roku dojścia Hitlera do władzy), niezwykle analizuje „wrzask dyktatorów" i w ogóle zgiełk totalitarnych zgromadzeń, wreszcie tworzy wspaniały wizerunek Wahazara jako watażki. Puzynie wierzy się nawet tam, gdzie nie ma racji, gdzie rozpędza się w swej pasji interpretatora (np. gdy pisze, że Gyubal Wahazar to aluzja do nazwiska Beli Kuna). Znakomite, przenikliwe fragmenty rozprawy każą żałować, że Puzyna nie dokończył dzieła.

Witkacego można czytać jako historię znakomicie wykształconego, przenikliwego intelektualisty, który zmuszony był do życia w nie sprzyjających czasach. Dzięki znajomości filozofii, współczesnego i dawnego teatru, myśli socjologicznej, historii (wszystkiego nie da się wyliczyć) Puzyna znakomicie się nadawał do prezen-

3/ W. Borowski *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 130.

4/ K. Puzyna *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Warszawa 1982, s. 104, 105.

5/ Tamże.

tacji twórczości Witkacego. Wymienione umiejętności oraz zalety intelektu pozwoliły mu krytycznie patrzeć na dzieło wielkiego dramaturga. Opisał Witkacego stylem niezwykle barwnym, pełnym ekspresyjnych określeń dotyczących ostrości widzenia, bezkompromisowości, konsekwencji poglądów ulubionego autora. Pewnie, że będąc niewolnikiem konsekwentnego rozwijania założeń, Puzyna często bagatelizował wątpliwości, by nie osłabiać błyskotliwego wniosku. Z łatwości uogólnień, którą miał, wynikała czasem także konieczność wynajdywania etykiet i na nich poprzestawania jak na ostatecznych wyjaśnieniach. W istocie postawa Puzyny odbija cechy epoki, która wierzyła lub tylko siłą rozpędu wyznawała wiarę w konstrukcję istnienia lub zaledwie w istnienie konstrukcji... W końcu *Witkacy* przedstawia się jako fascynująca, choć nie do pozazdroszczenia, historia polskiego inteligenta w PRL-u. „Czy to fatalności historyczne skazują nas ciągle na ćwierćmyślątka, na półinteligencję?" (*W*, s. 82).

Tomasz BOCHEŃSKI

Komparatysta z kraju Spinozy badał akt metafizycznej osmozy...

Holenderski polonista Arent van Nieukerken napisał bardzo ciekawą i odważną książkę, ujmującą w perspektywie porównawczej twórczość wybitnych współczesnych poetów polskich[1]. W badaniach literackich rzadko stosuje się metody komparatystyczne, o czym decydują przyczyny złożone, lecz nie zawsze skomplikowane. Niejednokrotnie trzeba dokonywać wyboru między czasochłonnym i sumiennym zgłębianiem wybranego przedmiotu a równie zobowiązującym poznawaniem jego kontekstów historycznych i teoretycznych w literaturze dawnej i nowej, własnej i obcej. Nie musiał rozstrzygać tego dylematu autor książki, swobodnie przybierający role tłumacza i badacza poezji polskiej, anglojęzycznej T. S. Eliota, W. B. Yeatsa, Seamusa Heaneya, greckiej Konstandinosa Kawafisa, francuskiej Jules'a Laforgue'a, rosyjskiej Osipa Mandelsztama. Poszukując zasad twórczych łączących utwory Cypriana Kamila Norwida, Stanisława Barańczaka, Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej w nurt „ironicznego konceptyzmu", sprawiedliwie i rzetelnie obdarzył uwagą wybrane zagadnienie i jego konteksty.

Choć tytuł książki skromnie wyznacza jeden tylko obszar porównań, anglosaski modernizm jako sfera odniesień poezji polskiej jest najważniejszym, lecz nie jedynym elementem komparatystycznej konstrukcji. Imponuje i inspiruje zdolność autora do przeprowadzania zabiegów porównawczych z różnych punktów widzenia. Łączy on dawne z nowym, podejmując próbę przywrócenia pojęciu konceptu wartości interpretacyjnej, przekraczającej granice XVII wieku ku rejonom poezji dziewiętnastowiecznej i dwudziestowiecznej. Kojarzy teorię i krytykę literatury z praktyką, poszukując realizacji idei, stworzonych w dyskusjach o poezji innego

1/ A. van Nieukerken *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekscie anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.

obszaru językowego i kulturowego (poezja metafizyczna), w wybranych utworach polskich. Szuka inspiracji Norwidowskich w poezji polskiej XX wieku. Ustala również relacje filozofii, retoryki i poezji, oraz podobieństwa i różnice kierunków literackich, modernizmu anglosaskiego i francuskiego postsymbolizmu.

Cele rozprawy są zdefiniowane jasno i logicznie. Autor zakłada opisanie pewnego sposobu postrzegania rzeczywistości, wyjaśniającego, dlaczego poeci polscy, nazwani przez Barańczaka „ironicznymi moralistami", mogli jednocześnie nawiązywać do dziedzictwa anglosaskiego modernizmu i poezji Norwida. W jego przekonaniu decyduje o tym konceptyzm Norwida i charakterystyczna dla poezji angielskiego modernizmu dyskursywność, wyrażająca relację między podmiotem a światem.

> Podkreślenie racjonalnego charakteru poetyckiego dyskursu, upodobanie do dyskursywności i – czasami – dydaktyzmu lub moralizowania, pozwoliło korzystać z twórczego przykładu siedemnastowiecznych poetów metafizycznych. [s. 7]

O wspólnej sferze odniesień zdecydowało więc odrodzenie angielskiej siedemnastowiecznej poezji metafizycznej w twórczości krytycznej i poetyckiej T. S.Eliota.

> Trzeba jednak podkreślić, że kontekst dwudziestowiecznego odrodzenia poezji metafizycznej różni się istotnie od sytuacji w XVII wieku. Za czasów Donne'a obrazowanie i metaforyka metafizyczna były wyrazem względnie stałego obrazu świata (pierwsze oznaki jego dezintegracji były wprawdzie już widoczne, ale raczej na terenie filozofii, a nie poezji). W czasach autora *Czterech kwartetów* owa metaforyka daje wyraz świadomości ironicznej [...]. Proponuję wobec tego nazwać ów dwudziestowieczny dyskurs poetycki nawiązujący do barokowego konceptyzmu „ironicznym konceptyzmem. [s. 8]

Tropiąc „ironiczny konceptyzm" jako nurt przekraczający granice czasu, krajów i kultur, Arent van Nieukerken nie traci z pola widzenia indywidualności twórczej poetów i z dużą wrażliwością oddaje jej to, co należne. O misterności jego zabiegów interpretacyjnych świadczy to, że w nurt swoich rozważań włącza, celowo ujmując jej „irlandzkości", twórczość Williama Butlera Yeatsa i Seamusa Heaneya, poetów nie anglosaskich przecież, lecz anglojęzycznych. Wiele rozdziałów książki, na przykład *Czesław Miłosz i W. H. Auden – pułapki tworzenia poetyckiej autobiografii w XX wieku*, *Zbigniew Herbert – ironia jako zabieg retoryczny oraz postawa życiowa*, *Seamus Heaney i jego próba uzyskania dystansu wobec mitów plemienia*, *Wisława Szymborska i cudowność odczarowanego świata*, mogłoby z powodzeniem wieść byt niezależny od głównej idei książki, jako wnikliwe szkice o poezji. Badacz nie ma oczywiście obowiązku rozstrzygania kwestii, czy takie rozwiązanie zadowoliłoby poetów bardziej niż próba złowienia ich we wspólną sieć pojemnych terminów „ironicznego konceptyzmu", „poezji metafizycznej" i „anglosaskiego modernizmu". Paradoksalnie jednak, jednocześnie ułatwieniem i utrudnieniem w poszukiwaniu cech wspólnych twórczości tych poetów jest to, co Mefistofeles Goethego ujmuje w zwięzłą i znaczącą formułę, mówiąc do Fausta: „*Dir steckt der Doktor noch*

im Leib". T. S. Eliot, Czesław Miłosz i Stanisław Barańczak to poeci i nauczyciele w najszlachetniejszym znaczeniu tego słowa, znawcy oraz tłumacze poezji własnej i cudzej, którzy w rozlicznych autokomentarzach wskazują swoje twórcze inspiracje. Już sama gotowość do zmierzenia się z Eliotem poetą i Eliotem krytykiem, zdecydowanie przedkładającym, ku irytacji wielu innych angielskich literaturoznawców[2], kompetencję „praktyka-badacza" nad kompetencję „tylko badacza", jest dowodem dobrze pojętej odwagi autora *Ironicznego konceptyzmu*.

Nie jedynym. Zastawia on bowiem na siebie, niczym Houdini, pułapkę terminów teoretycznoliterackich, budząc ciekawość, jak z niej wybrnie. Są one opatrzone określeniami dodatkowo utrudniającymi zadanie: konceptyzm jest ironiczny, poezja metafizyczna polska i nowoczesna, a modernizm anglosaski. Śmiałość przedsięwzięcia można docenić na tle dotychczasowych uwikłań tych terminów. „Konceptyzm" intryguje głównie badaczy literatury dawnej, zwłaszcza barokowej, jako zjawisko teorii i praktyki literackiej. Jednak w analizach konkretnych utworów, utożsamiany ze stylem, piętrzeniem figur retorycznych, wymyślną ozdobnością, ekwilibrystyczną metaforyką lub „retorycznością" często traci wartość objaśniającą. „Poezja metafizyczna" to przykład zdumiewającej kariery błahej uwagi, którą Samuel Johnson, za Johnem Drydenem, skwitował twórczość Abrahama Cowleya i „szkoły Donne'a" w *Lives of the Poets* (1779–1781). Osiemnastowieczny racjonalista nie zauważył niczego wyjątkowego w tkance filozoficznej ich utworów i nie przypisał im szczególnego zainteresowania „miejscem człowieka we Wszechświecie", często dziś uznawanego za rewolucyjną innowację i wyróżnik tej poezji w XVII wieku. Wszak miał za sobą bardzo krytyczną lekturę poetyckiego eseju o człowieku Alexandra Pope'a [*Essay on Man*, 1732–1734], drobiazgowo zgłębiającego problem ludzkiej kondycji. Skomentował jedynie zapożyczoną od Marina technikę myślenia poetyckiego, niestrawną dla klasyka, bo nie odzwierciedlającą racjonalnych („zgodnych z naturą", „fizycznych") operacji intelektu[3].

Po edycji najpierw poezji Donne'a (1912), później antologii poetów metafizycznych (1921), dokonanej przez Griersona, oraz dyskusji zainicjowanej przez Eliota, rozemocjonowana i skupiona na uściślaniu pojęcia „metafizyczności" angielska krytyka literacka straciła impet w wyzwalaniu się z wiktoriańskiego gorsetu. Według Johna Broadbenta: „Donne był talizmanem rewolucji w poezji, krytyce i, do pewnego stopnia, w życiu społecznym i seksualnym w Anglii, mniej więcej w latach 1920–1960; ale udział badaczy w tej przemianie rozmył się w utarczkach o naturę metafizycznego dowcipu"[4]. Dlatego zapewne, mimo upływu osiemdziesięciu lat od początków tej dyskusji, do dziś niemal wszyscy badacze tego nurtu poezji XVII wieku stosują różnorodne zabiegi podkreślające ich dystans wobec mglistej

---

2/ Dobitny jej wyraz dał F. R. Leavis w szkicu *Mr Eliot and Milton*, w: *The Common Pursuit* (1962), London 1978, s. 9–32

3/ S. Johnson *Lives of the English Poets*, t. 1, Oxford 1905, s. 30–31.

4/ *Poets of the 17th Century*, ed. John Broadbent, New York 1974, s. 80.

formuły: ujmują ją w cudzysłów, poprzedzają klasycznym *ut ita dicam* lub, jak J. B. Priestley, nazywają bez dodatkowych objaśnień *quasi*-metafizyczną[5].

Obciążone wątpliwościami jest również pojęcie „anglosaskiego modernizmu". Dość powiedzieć, że terminem tym chętniej posłuży się anglosaski (zwłaszcza amerykański) teoretyk i filozof literatury, natomiast anglosaski jej historyk, przywiązany do porządku chronologicznego, definiowanego przez daty panowania królów, przełomowych wydarzeń historycznych lub narodzin i śmierci autorów uznanych arcydzieł, będzie (może z wyjątkiem Malcolma Bradbury'ego) unikać go jak ognia lub co najmniej zdobić cudzysłowem. Przekonuje o tym, między innymi, bibliografia anglojęzycznych prac o poezji T. S. Eliota, chętniej nazywanego klasykiem (neoklasykiem) niż modernistą. Wobec zaprezentowanego w książce holenderskiego badacza związku między „anglosaskim modernizmem" a renesansem poezji metafizycznej, z historycznoliterackiego i komparatystycznego punktu widzenia ciekawym dopełnieniem rozważań byłaby próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego poeci XX wieku spośród plejady „metafizyków" upodobali sobie przede wszystkim Johna Donne'a, a nie tak podziwianego w XVII wieku dla swoich konceptów Abrahama Cowleya, uczczonego biogramem nawet przez chłodnego Johnsona (który nawet słowem nie wspomniał o Marvellu i Herricku).

Bardzo ciekawym zamiarem badawczym jest próba dowartościowania konceptyzmu (czy konceptu?) jako kategorii objaśniającej stosunek Norwida do siedemnastowiecznej tradycji literackiej i rolę jego poezji w twórczości ironicznych moralistów XX wieku oraz konstytuującej nowoczesny poetycki nurt. Warto w tym miejscu przypomnieć znakomite dzieło Hockego, który zdefiniował koncept „azjański" jako poetycki sofizmat i znalazł jego przykłady w literaturze od antyku po XX wiek (również w twórczości francuskich symbolistów)[6]. Jeśli jednak koncept ma być wyróżnikiem nurtu poetyckiego, w przyszłych rozważaniach, które autor obiecuje w posłowiu książki, pojęcie to zostanie zapewne uściślone. Może w odwołaniu do wyraźnego, nie tylko w angielskiej, lecz i kontynentalnej krytyce XVII i XVIII wieku, dualizmu „prawdziwego" i „fałszywego" dowcipu i konceptu? Eliot zlekceważył tę dwoistość, lecz dostrzegł ją Leavis, który nie bez przyczyny pytał o różnicę między konceptem Drydena i Donne'a[7]. W świetle tradycji, do której odwoływał się Norwid, nie wystarczy powiedzieć, że poeta stosuje koncepty, bo znaczy to tyle, że posługuje się argumentami. Jak sylogizm (dowód prawdy) uważano za narzędzie do uprawiania filozofii, tak koncept (dowód prawdopodobieństwa) za instrument poezji. Na tak rozumianą logikę poetycką, czy też „dyskursywność", godzili się nawet romantycy. W dziele *Biographia Literaria* pisze Coleridge, że „poezja, nawet najbardziej wzniosła, i pieśń, pozornie najbardziej szalona, ma własną logikę, tak żelazną jak nauki ścisłe, ale trudniejszą, bo bardziej sub-

5/ J. B. Priestley *Literature and the Western Man* (1960), London 1980, s. 38.

6/ G. R. Hocke *Manierismus in der Literatur*, Hamburg 1978

7/ F. R. Leavis *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*, London 1936.

telną, bardziej złożoną i zależną od liczniejszych i mniej uchwytnych przesłanek"[8].

Arent van Nieukerken przezornie nie utożsamia konceptyzmu z metafizycznością i doskonale zdaje sobie sprawę z komplikacji, które stwarza uniwersalizacja obu pojęć: „Badanie ewentualnych powiązań poezji Norwida z siedemnastowiecznym konceptyzmem pozostaje [...] zadaniem historycznoliterackim w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Mówiąc zaś o «metafizyczności» (jak określił to pojęcie Eliot) tej poezji, obcujemy z poetami barokowego konceptyzmu i Norwidem za pośrednictwem dwudziestowiecznego «konstruktu» (s. 46). Próbując sprecyzować pojęcie konceptyzmu, sięga do E. R. Curtiusa i jego rozważań o epigramatyczności i ciemności stylu, zwraca się ku retoryce i poetyckiej logice, ku Johnsonowskiej idei zbyt odległych metafor, zreinterpretowanej przez "anglosaskich modernistów". Nie można jednak oprzeć się wrażeniu, że to, co w założeniu ma jednoczyć poezję różnych czasów, w rozważaniach o twórczości Miłosza, Herberta, Szymborskiej i Barańczaka schodzi na dalszy plan, a niekiedy całkowicie ustępuje przed fascynującą „metafizycznością" poezji nowoczesnej, decydującą, według autora, o jej przynależności do tradycji modernizmu wywiedzionej od Eliota i różnej od francuskiego symbolizmu.

Holenderski polonista precyzuje termin „poezja metafizyczna", analizując i akceptując takie jej rozumienie, jakie zaproponował Eliot, realizujący własne cele poetyckie i krytyczne (ukonstytuowanie własnej osoby jako klasyka, co uszczypliwie wytykał mu Leavis). Wzbogaca je o pojęcie nieromantycznej ironii, wyłonione w wyniku porównania Norwida z Laforguem, i podkreśla, że zainteresowanie siedemnastowiecznymi poetami ze szkoły Donne'a w Polsce było wynikiem jej dowartościowania przez anglosaskich modernistów. Pośrednictwo Eliota, również w dociekaniu „metafizyczności" Norwida, uwalnia autora *Ironicznego konceptyzmu* od obowiązku zbędnych dla jego celów rozważań o miejscu tej poezji w kontekście jej własnej epoki. Ma więc prawo przyjąć na mocy założenia, że poeci metafizyczni „wzbogacili język poetycki o arystotelesowską terminologię filozofii scholastycznej" (s. 7), a ówczesne obrazowanie i metaforyka metafizyczna były wyrazem względnie stałego obrazu świata i przedkartezjańskiej jedności duszy i ciała (s. 7–8).

Z tymi tezami zapewne niechętnie zgodziłby się historyk literatury XVII wieku, dostrzegający w filozofii René Descartes'a zarazem początek i rezultat poświadczonych w literaturze, wcześniejszych procesów dezintegracji rzeczywistości, i pytający o dowody na poparcie twierdzenia, że terminologia scholastyczna (jeśli rzeczywiście ona jest wyróżnikiem) w języku poezji poetów szkoły Donne'a jest bogatsza niż na przykład u Dantego czy Miltona. Autor, tak ciekawie i odważnie realizujący swoje założenia, nie musi jednak odpowiadać ani na te pytania, ani rozstrzygać innej, pozornie naiwnej, lecz dręczącej kwestii, czy istnieje jakakolwiek poezja nie zasługująca na miano metafizycznej, jeśli problem miejsca

8/ Cyt. za J. L. Lowes *The Road to Xanadu*, London 1978, s. 273.

człowieka we Wszechświecie rozumieć dostatecznie szeroko. Przypuszczam, że odpowiedź dobrze zna Stanisław Barańczak, jako autor nie tylko *Antologii angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia* i *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu,* lecz i limeryków.

Dorota GOSTYŃSKA

Porządkowanie archiwum

Na początek zagadka. O kim można napisać w ten oto sposób:

> Bohater tej książki jest pisarzem wysoko cenionym, a jednocześnie prawie zupełnie nie znanym. Jego proza artystyczna funkcjonuje w wąskim, by nie powiedzieć: elitarnym gronie znawców, wzbudzając najwyższe uznanie, ale, co znamienne, tylko sporadycznie staje się przedmiotem szczegółowych studiów.

Członkowie tajnego bractwa wielbicieli pisarza zapewne dawno mają za sobą lekturę pozycji, z której pochodzi zacytowany fragment. Przywołana charakterystyka znalazła się w pracy, która została wydana w ramach serii *Archiwum emigracji. Źródła i materiały do dziejów emigracji polskiej po 1939 roku*. Asymilacja literatury emigracyjnej przebiega stopniowo, głównie w kręgach akademickich, ale nawet tam pełna mapa godnych utrwalenia zjawisk nie została jeszcze opracowana i ciągle daleko do wkroczenia w fazę podsumowań i stabilizacji[1]. Tym donioślejsze i warte bacznej uwagi wydają się wszystkie próby zmierzające do zmiany istniejącego stanu rzeczy. Należy do nich niewątpliwie książka Aleksandra Madydy *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*[2], z której pochodzi przytoczony na początku fragment.

Pozycja ta, jak pisze autor we *Wstępie*, nie pretenduje do miana monografii (co mógłby sugerować tytuł rozprawy). Stanowi ona raczej podyktowany potrzebą

1/ Por. głosy w dyskusji *Czy możliwy jest bilans emigracji?*, toczonej na łamach kwartalnika „Kresy" 1997 nr 3, s. 150–167.

2/ A. Madyda *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, Toruń 1998 (seria: *Archiwum emigracji. Źródła i materiały do dziejów emigracji polskiej po 1939 roku*, pod red. S. Kossowskiej i M. A. Supruniuka, t. 7).

chwili i aktualnych możliwości zbiór podstawowych ustaleń przydatnych w dalszej pracy interpretacyjnej. Autorowi chodzi przede wszystkim o uporządkowanie dotychczasowej wiedzy o pisarzu, zaprezentowanie bezsprzecznych faktów dotyczących jego życia i twórczości oraz odkłamanie narosłych nieporozumień i nieścisłości spotykanych w istniejących już opracowaniach, czyli w rozproszonych tu i ówdzie artykułach i recenzjach. W mniejszym zaś stopniu zdradza Madyda zacięcie analityczne, raczej nie koncentrując się na bezpośrednim badaniu zarówno poszczególnych utworów Zygmunta Haupta, jak też ich ogólnej wymowy. Autor świadomie rezygnuje również ze wskazania ewentualnych kontekstów, za pomocą których dałoby się, być może, poszerzyć istniejącą perspektywę interpretacyjną, traktując to jako zadanie na przyszłość. To zawężenie prezentowanej problematyki pozwala autorowi skupić się na kwestiach elementarnych, które wymagały rzeczywiście uporządkowania. Można zrozumieć i przyjąć taki punkt widzenia, zwłaszcza że ze swoich intencji Aleksander Madyda tłumaczy się we *Wstępie,* lojalnie uprzedzając o zakresie poruszanej w rozprawie problematyki. Jednak niemal czysto sprawozdawczy charakter pracy pozostawia uczucie niedosytu.

Obszar badawczych zainteresowań Aleksandra Madydy wyznaczają trzy główne rozdziały, z których, obok *Wstępu* i *Zakończenia*, składa się rozprawa. Porządek myślowy pracy odbija się w tytułach poszczególnych jej części: *Biografia*, *W oczach krytyki*, *Twórczość literacka*.

W rozdziale pierwszym badacz w oparciu o dostępne mu materiały drobiazgowo przedstawia koleje życia Zygmunta Haupta. Zależy mu przede wszystkim na zaprezentowaniu biografii twórczej autora *Pierścienia z papieru*, co, zważywszy na, z jednej strony, skąpe źródła informacji, zaś z drugiej – istnienie pokusy, by z racji autobiograficznego charakteru twórczości Haupta przy rekonstrukcji jego życiorysu wykorzystywać teksty literackie, nie jest wcale zadaniem łatwym. W dotychczasowych opracowaniach fakty z życia autora *Pierścienia z papieru* podawano zwykle w oparciu o notkę biograficzną sporządzoną przez Arthura Haupta, syna pisarza. Madyda rozszerzył i zweryfikował część szczegółowych informacji tam zawartych. Ustalenia dotyczące biografii pisarza badacz starał się dobrze udokumentować. Wykorzystał w tym celu, obok wspomnianej notki, dostępną mu korespondencję Haupta, nieliczne wypowiedzi samego pisarza i osób, które się z nim zetknęły, oraz wiele materiałów historycznych. Dużo miejsca autor rozprawy poświęcił kontaktom Haupta z Mieczysławem Grydzewskim i Jerzym Giedroyciem. Podkreślił zwłaszcza wielki wpływ, jaki na ostateczny kształt niektórych opowiadań twórcy *Pierścienia z papieru* wywarł znany z pedantyczności i niezwykle skrupulatnego, a czasem nawet bezceremonialnego podejścia do publikowanych tekstów redaktor londyńskich „Wiadomości" (na ich łamach pisarz gościł najczęściej). Wskazał również rolę, jaką w propagowaniu twórczości Haupta odegrał redaktor „Kultury", wydawca jedynej książki pisarza, która ukazała się za jego życia.

Aleksandrowi Madydzie zawdzięczamy także wiedzę o przedwojennym dorobku Haupta. Wprawdzie nadal intrygująco jawi się sprawa pisarskiego debiutu, ale

o lwowskich latach twórcy, kiedy ów debiut nastąpił, wiemy już niemało[3]. Przy rekonstruowaniu tego okresu życia Haupta badacz nie miał pełnego dostępu do lwowskiej prasy (z konieczności ograniczył się tylko do zasobów polskich bibliotek), lecz i tak nakreślił szeroką panoramę życia literackiego we Lwowie lat trzydziestych, wskazał warte uwagi zjawiska i wytyczył tym samym główne kierunki ewentualnych przyszłych poszukiwań. To samo zresztą jest widoczne w dalszej części rozdziału poświęconego biografii Zygmunta Haupta. Cały czas autor rozprawy prezentuje swoje ustalenia ze świadomością, że informacje dotyczące zarówno przedwojennego, jak i powojennego okresu życia i twórczości pisarza zostaną być może jeszcze w przyszłości poszerzone, poszerzone jednak w ramach wytyczonych już ścieżek. W jakiejś mierze badacz sam zresztą po przetartych przez siebie szlakach się porusza, część bowiem z poczynionych obserwacji zawarł on w opublikowanych wcześniej artykułach[4], których treść została zmodyfikowana tylko w nieznaczny sposób na użytek książki. Wspominam o tym, ponieważ podobnie sprawa wygląda w przypadku drugiego rozdziału pracy, w całości poświęconego recepcji twórczości Haupta. O ile jednak włączenie w tok wywodu poczynionych kiedyś ustaleń na temat faktów biograficznych jest w pełni usprawiedliwione i nie może budzić zastrzeżeń, o tyle przy zastosowaniu podobnego zabiegu w drugiej części rozprawy pojawiają się zasadnicze wątpliwości.

Pisząc o recepcji, nie można ograniczać się jedynie do przywołania sformułowanych niegdyś wniosków, trzeba rzecz rozpatrywać, nie pomijając aktualnej perspektywy. Tymczasem rozdział *W oczach krytyki* niemal niczym nie różni się od artykułu opublikowanego przez Aleksandra Madydę parę lat temu w tomie *„Wiadomości" i okolice. Szkice i wspomnienia*[5]. Badacz przejął nawet zasadniczy układ poprzedniej wersji szkicu; bibliografii nie umieścił na końcu pracy, ale wbrew stosowanej praktyce dołączył ją do drugiego rozdziału w postaci *Aneksu*, co samo w sobie wydaje się pomysłem niefortunnym. Oczywiście zestawienie prezentujące książkowe wydania utworów Haupta i wypowiedzi krytyków na temat twórczości pisarza zostało przez Madydę uzupełnione[6], ale w samym tekście, przedstawiającym

3/ Dzięki ustaleniom A. Madydy wiadomo już z całą pewnością, że Haupt nie debiutował w 1938 roku, jak przyjęło się podawać w opracowaniach dotyczących jego twórczości. Najwcześniejszy tekst, do którego udało się badaczowi dotrzeć, pochodzi z początku 1937 roku, ale nie jest wcale wykluczone, że istnieją utwory drukowane wcześniej. Na ten temat zob. A. Madyda *Zygmunt Haupt...*, s. 25–26 oraz A. Madyda *Lwowskie lata Zygmunta Haupta*, „Kresy" 1996 nr 2, s. 99–108.

4/ A. Madyda *Lwowskie lata...* oraz tenże *Nieznane opowiadania Zygmunta Haupta*, „Fraza" 1997 nr 4, s. 22–24; zob. też opublikowaną w tym samym numerze „Frazy" recenzję *Pierścienia z papieru* pióra A. Madydy *Haupt krajowy*, (s. 198–201).

5/ A. Madyda *Krytyka o twórczości Zygmunta Haupta*, w: *„Wiadomości" i okolice. Szkice i wspomnienia*, red. i oprac. M. A. Supruniuk, Toruń 1995, s. 61–83.

6/ Choć i tak można mieć zastrzeżenia co do jego kompletności (por. przypis 9). Ponadto, właściwa Madydzie skrupulatność nie znalazła odbicia w bibliografii opublikowanych przez Haupta utworów. Zawiera ona jedynie publikacje książkowe, tymczasem

zarys recepcji, nie znalazło to raczej większego odbicia. W gruncie rzeczy badacz powiela swoje dawne ustalenia, wprowadzając jedynie niewielkie zmiany lub poprawki o czysto kosmetycznym charakterze (jak umieszczenie podrozdziałów w innej kolejności czy nieznaczne modyfikacje ich tytułów). Zmiany te podyktowane są często troską o precyzję; na przykład Haupt w książkowej wersji szkicu jest nazywany nie „autorem *Szpicy*", ale „autorem *Pierścienia z papieru*" (słusznie, bo to jedyny książkowy zbiór opowiadań pisarza, samodzielnie przez niego skomponowany[7]). Natomiast w nieznacznym tylko stopniu Madyda skupia się na nowszych propozycjach interpretacyjnych lub choćby uwzględnia samą ich obecność. Polemizować można z wyrażoną przez badacza opinią, że

> Obecnie nic nie wskazuje na to, by liczba wypowiedzi o prozie Haupta miała się radykalnie zwiększyć. Pojawienie się w następnych latach [po roku 1994 – M. M.] kilkunastu artykułów, esejów i szkiców, napisanych przeważnie przez zawodowych badaczy literatury, nie zapowiada renesansu mody na prozę autora *Pierścienia z papieru*, tym bardziej że pierwsza oficjalna edycja tego tomu przeszła bez większego echa.[8]

Mam wątpliwości co do tej diagnozy. Przecież nie sposób nie zauważyć dokonującej się na naszych oczach zmiany sytuacji. Trudno powiedzieć, czy radykalnie, ale z pewnością liczba tekstów o twórczości Haupta zwiększa się, czego dowodem sama pracy Madydy (za chwilę dalsze przykłady). Z kolei opublikowanie przez Wydawnictwo Czarne w 1997 roku *Pierścienia z papieru* nie spotkało się wcale z małym odzewem, jedenaście naliczonych przeze mnie recenzji w renomowanych czasopismach to wynik chyba niemały[9]. Nie o statystykę tu jednak chodzi,

przydałoby się również sporządzić osobną – nawet jeśli miałaby ona być niekompletna – listę tekstów rozproszonych w czasopismach, zwłaszcza że badacz wielokrotnie się na nie powołuje i odsyła do nich w przypisach. Poza tym, dużym ułatwieniem przy korzystaniu z pracy byłoby również uwzględnienie tytułów utworów w indeksie.

7/ O tytule i ostatecznym kształcie planowanego przez Haupta drugiego zbioru opowiadań, który ukazał się czternaście lat po śmierci pisarza, zadecydowała Renata Gorczyńska, odpowiedzialna za przygotowanie tomu do druku. Zob. R. Gorczyńska *Mięszkał ubogi szlachcic na Podolu...*, w: Z. Haupt *Szpica. Opowiadania, warianty, szkice*, Paryż 1989, s. 19.

8/ A. Madyda *Zygmunt Haupt...*, s. 66.

9/ Zadziwiające, że część tych tekstów nie została uwzględniona w *Aneksie*, obok innych, wymienionych w nim artykułów z roku 1997 i 1998, co oznacza, że autor książki do niektórych recenzji nie dotarł, choć taki obowiązek na nim spoczywał. Ostateczne zakończenie pracy nad rozprawą, jak głosi uwaga w jej *Zakończeniu*, przypadło na „kwiecień 1998". Zatem w bibliografii powinna znaleźć się przynajmniej w miarę kompletna lista tekstów opublikowanych w 1997 roku. Pominięcie znacznej liczby pozycji w tym przypadku doprowadziło jednak Madydę do nieusprawiedliwionych i trudnych do obrony wniosków. A oto lista nie uwzględnionych recenzji *Pierścienia z papieru*: Z. Skrok *Porażony pamięcią*, „Literatura" 1997 nr 9, s. 57–58; D. Kulik *Mozaiki Seurata*, „Dekada Literacka" 1997 nr 10/11, s. 19; P. Śliwiński *Pamięć, słowo, ból*, „Res Publica Nowa" 1997 nr 10, s. 69–71; W. Kaliszewski *Przymierze z przyszłością*, „Więź" 1997 nr 12, s. 176–179; J. Galant *W poszukiwaniu straconej tożsamości*, „Polonistyka" 1998 nr 2,

a o rozłożenie akcentów. Zaryzykowałabym tezę, że recepcja twórczości Haupta weszła w kolejną fazę, nastąpiła zmiana nie tylko ilościowa, ale i jakościowa. Przede wszystkim nie bez znaczenia jest pojawienie się opowiadań pisarza na krajowym rynku czytelniczym[10]. W dodatku *Pierścień z papieru* doczekał się już w kraju drugiego, poprawionego wydania, tym razem opracowanego edytorsko przez Aleksandra Madydę, osobę jak najbardziej w tej mierze kompetentną[11]. Jest wielce prawdopodobne, że Wydawnictwo Czarne opublikuje *Szpicę*, drugi tom opowiadań Haupta, który dotąd w obiegu oficjalnym w kraju nie zaistniał, a być może także pozostałe utwory pisarza rozproszone w przedwojennych lub emigracyjnych czasopismach albo zachowane w rękopisach (pozostaje mieć nadzieję, że wkrótce to nastąpi). Nie do przecenienia są te przedsięwzięcia popularyzatorskie (a można do nich jeszcze dołączyć przybliżający sylwetkę twórczą Haupta film, który telewizja publiczna wyemitowała niedawno w ramach cyklu *Encyklopedia sztuki XX wieku*). Pesymistyczna diagnoza Madydy nie znajduje pokrycia w rzeczywistości, czego dowodzi tempo, w jakim przybywa „hauptologicznych" tekstów.

Jest jasne, że daleko jeszcze do pełnego „oswojenia" twórczości autora *Pierścienia z papieru*. Haupt pozostaje nadal pisarzem nie w pełni przyswojonym, częściej opisywanym niż analizowanym. Trudno jednak przyjąć, że ci, którzy zajmują się jego dokonaniami, poprzestają tylko na pierwszym kontakcie z dziełem, nie próbując wniknąć głębiej w trudną materię literackiego przekazu. Owszem, wiele głosów krytyki to w istocie zapis impresji i luźnych skojarzeń, a powstające teksty dalekie są od formułowania jednoznacznych wniosków lub całościowych ujęć. Tyle że nie jedyna to tendencja, a skoro tak, to przedstawiony przez Aleksandra Madydę obraz staje się niekompletny. Dziś coraz częściej pisze się o twórczości Haupta, nawiązując do tego, co na temat jego pisarstwa powiedzieli wcześniej inni; cytuje się więc, wykorzystuje lub polemizuje ze sformułowanymi już sądami, traktując je jako punkt wyjścia dla własnych rozważań. W tym sensie można mówić o dokonującej się na naszych oczach zmianie postrzegania dorobku Haupta. Jego utwory przestają być zawieszone w próżni, a pisarza nie dotyka już syndrom debiutanta. Mówiąc w skrócie, rzadziej dochodzi do sytuacji, gdy na tę twórczość reaguje się pytaniem: Haupt, a kto to taki? Powoli również zaczynają się pojawiać prace, w których twórczość Haupta stanowi punkt odniesienia przy opisie innych zjawisk, a także artykuły próbujące ją ujmować jako realizację szerszego problemu obecnego też w dorobku innych autorów (w ten sposób postępuje w książce *Formy*

---

s. 118–120; G. Kielb *Pierścień z papieru*, „Arcana" 1998 nr 3, s. 209–212; M. Rabizo-Birek *Haupt – nasz współczesny*, „Twórczość" 1998 nr 5, s. 104–108.

10/ Zasługi na tym polu ma nie tylko Wydawnictwo Czarne, bowiem trzy z zawartych w tomie *Pierścień z papieru* utworów ukazały się również jako osobna pozycja, wydana w ramach serii „Współczesne Opowiadania Polskie", zob. Z. Haupt *Deszcz*, Lublin 1997 (por. też rec. tej pozycji: A. Czachowska *Nieuchwytny*, „Przegląd Artystyczno-Literacki" 1998 nr 10, s. 163–167).

11/ Z. Haupt *Pierścień z papieru*, Czarne 1999.

pamięci Marek Zaleski[12]). Wreszcie, rzecz niebagatelna, twórczość Haupta zaczyna funkcjonować też na jeszcze innym polu odniesień. Zostaje mianowicie włączona w literacki dialog, który toczy z nią w swojej prozie Andrzej Stasiuk. Wiele intertekstualnych odwołań przynoszą zwłaszcza *Opowieści galicyjskie* i *Dukla*, ale gruntowna analiza pozwoliłaby z pewnością odkryć misterną sieć zależności w jeszcze innych utworach współczesnego prozaika[13].

Chodzi jednak o coś jeszcze. Bowiem nawet jeśli przyjąć zawartą w pracy tezę o niewielkim zainteresowaniu prozą Haupta, to i tak na takiej tezie nie powinno się poprzestać, trzeba by pokusić się o zdiagnozowanie istniejącego stanu rzeczy. Te kwestie Aleksander Madyda w ogóle pomija, ogranicza się do zrelacjonowania sądów wypowiedzianych przez krytyków, powstrzymując się od komentarza. Traci tym samym z pola widzenia coś istotnego, nie mierzy się ze specyfiką omawianego pisarstwa w całej jego rozciągłości, a więc także ze specyfiką w zakresie odbioru. Wcale nie zachęcam w tym miejscu do zastanawiania się nad bolączkami typowymi dla literatury emigracyjnej. Oddaleniem od kraju nie da się z pewnością wszystkiego wytłumaczyć, przecież w opracowaniach powstających na emigracji wzmiankowało się o autorze *Pierścienia z papieru* również marginesowo. Chodzi mi o to, że w toku rozważań umyka gdzieś przyjęta przez Haupta strategia, polegająca na rezygnacji z jakichkolwiek zabiegów autopromocyjnych, niepoddawaniu się naciskom mód i wymogom czytelniczego rynku; wpisana w utwory programowa elitarność, która sprawia, że muszą one szukać sobie dopiero drogi do odbiorcy.

Zaskakuje zatem brak w pracy szukania przyczyn powolnego przyswajania pisarskiego dorobku czy choćby podjęcia próby odpowiedzi na pytanie: „Dlaczego twórczość Zygmunta Haupta wnika w pamięć tak opornie?"[14]. Jak wytłumaczyć

12/ M. Zaleski *Formy pamięci*, Warszawa 1995, zwłaszcza s. 50–66. Do tej książki Madyda odwołuje się w swojej rozprawie tylko raz (i to nie przy okazji omawiania sposobów odczytań Haupta, ale w rozdziale poświęconym analizie twórczości pisarza – zob. A. Madyda *Zygmunt Haupt...*, s. 143). Nie uwzględnia też tej pozycji w bibliografii. Przykładu szerszego ujmowania pisarstwa Haupta dostarcza także opublikowany niedawno szkic M. Kłosińskiej-Duszczyk *Funkcjonalizacja przestrzeni w prozie Zygmunta Haupta i Czesława Miłosza: Kresy – Ameryka*, „Przegląd Humanistyczny" 1998 nr 3, s. 111–122.

13/ Na zbieżność między *Pokerem w Gorganach* Haupta a *Białym krukiem* Stasiuka wskazuje M. Rabizo-Birek: *Haupt...*, s. 105.

14/ K. Rutkowski *W stronę Haupta*, w: Z. Haupt *Pierścień z papieru*, Czarne 1997, s. 7 (przedruk artykułu opublikowanego pierwotnie w „Tekstach Drugich" 1991 nr 1/2). Nieuwzględnienie przez Madydę przywoływanych kwestii jest tym bardziej zastanawiające, że badacz sam przecież wskazywał na konieczność ich wyjaśnienia. W poprzedniej wersji szkicu o zarysie recepcji uznał przecież, że „najważniejszym zadaniem stojącym obecnie przed krytyką jest odpowiedź na pytanie o przyczyny, dla których proza Haupta do dzisiejszego dnia nie stała się istotnym składnikiem życia literackiego" (s. 81).

fenomen „arcydzieła nie chcianego"[15]? Co zadecydowało o długiej nieobecności Haupta w szerszym dyskursie literaturoznawczym? Są to pytania przez Aleksandra Madydę nie zadane, ale podskórnie w tej pracy obecne, narzucające się podczas lektury. Badacz poprzestaje na opisie, faktografii, ogranicza się do podawania informacji, nie starając się włączyć do istniejących lub rozpocząć nowych dyskusji. Nie decyduje się wyjść poza bezpieczny teren niemal czysto porządkujących ustaleń, po którym rzeczywiście sprawnie się porusza. Widać to wyraźnie w trzeciej części rozprawy, w której przedmiotem zainteresowania Madydy staje się *Twórczość literacka* Haupta. Tytuł tego rozdziału obiecuje zbyt wiele. Badacz mierzy się z całokształtem spuścizny literackiej autora *Pierścienia z papieru*, od momentu jego przypuszczalnego lwowskiego debiutu po ostateczne ukształtowanie osobowości pisarskiej na emigracji. Wskazuje istotne wyznaczniki omawianej prozy, sięga przy tym nie tylko do utworów znanych z wydań książkowych, ale również do tekstów drukowanych w czasopismach. Zdradza tu jednak zacięcie bardziej edytorskie niż interpretacyjne. Skupia się bowiem głównie na porównywaniu kolejnych wersji utworów oraz wyszukiwaniu między nimi różnic, a także na drobiazgowych analizach poprawek, nie zawsze zresztą wprowadzonych przez Haupta, czasem będących wynikiem ingerencji w teksty osób trzecich (w tym przypadku najczęściej chodzi o Mieczysława Grydzewskiego). Madyda z iście aptekarską precyzją śledzi także wspólne elementy zawarte w opowiadaniach pisarza, udowadniając, że nierzadko włączał on do nowo powstających utworów gotowe fragmenty kiedyś napisanych tekstów. Badacz rejestruje zarówno językowe, jak i treściowe zbieżności obecne w utworach Haupta, pokazując, że aż roi się w nich od kryptoautocytatów, co z kolei ma dowodzić istnienia pisarskiej strategii polegającej na ciągłej prezentacji tego samego autorskiego „ja". W tym kontekście mało przekonująco wypada jednak teza o zbieżności tego pisarstwa z twórczością folklorystyczną (badacz szuka tu analogii, biorąc pod uwagę „formuliczność języka oraz wariantowość i kontaminacyjność tekstów").

Autor rozprawy sporo miejsca poświęca też ustaleniom genologicznym, proponując *Pierścień z papieru* uznać za cykl opowiadań lub powieść nowelową (ze względu na chronologiczne uporządkowanie i przemyślaną kompozycję zawartych w tomie utworów, ich „wyraźną ramę temporalną", „cyklizujące zakończenie całości" oraz ten sam „podmiot zbioru opowiadań, zapewniający mu spójność jako wytwórca jego globalnego sensu"). W podobnych kategoriach badacz rozpatruje także drugi zbiór utworów Haupta (w kształcie nadanym mu przez pisarza, a nie w układzie, o którym zadecydowała Renata Gorczyńska).

Niewiele jest natomiast w rozprawie tez o wymiarze *stricte* interpretacyjnym. Klucza do prezentowanej twórczości Madyda dopatruje się w jej autobiografizmie; z jednej strony, badacza zajmuje tworzenie przez pisarza prywatnej mitologii i li-

15/ K. Rutkowski *Arcydzieło nie chciane, czyli nieobecność Haupta*, „Gazeta o Książkach" 1994 nr 7, s. 5.

teracki outsideryzm, z drugiej strony, co dobitnie zostaje podkreślone w *Zakończeniu* rozprawy, wyraźna jest w pracy skłonność do traktowania omawianej prozy jako wyrazu przeżyć autora, a więc i źródła wiedzy o jego psychice. Wszelkie spekulacje, a z nimi mamy tu przecież do czynienia, są jednak w tym przypadku obarczone dużą dozą ryzyka. Madyda nie ustrzegł się grzechu psychologizmu. Choć interesuje go przede wszystkim Haupt-pisarz, w podsumowaniu ważniejszy okazuje się dlań Haupt-czlowiek, co nie znajduje uzasadnienia w ciągu myślowym rozprawy. Dochodzi tu do pomieszania perspektyw i do końca nie wiadomo, czy badacz dąży do uchwycenia dynamiki i specyfiki procesu twórczego, czy chce poprzestać na studium charakterologicznym. *Zakończenie* pokazuje, że Madyda nie może się zdecydować na jedną strategię badawczą i ta chwiejność nie wychodzi pracy na dobre. Utwory Haupta rzeczywiście osadzone są silnie w jego biografii i tego faktu przy ich interpretacji pominąć się nie da. Jednak łączenie ujawniającej się w tekście postawy autobiograficznej z wiedzą – samą w sobie opartą na kruchych podstawach – o typie wrażliwości emocjonalnej autora to zbyt daleko idące uproszczenie (jeśli nie nadużycie). Mam wątpliwości, czy dzięki przyjętej optyce „prosto da się wyjaśnić fragmentaryczność [...] kompozycji utworów Haupta" i nie dowierzam zapewnieniom badacza, że wystarczy znajomość konkretnych faktów biograficznych, a „wszystko stanie się jasne. Zrozumiałe stanie się także i to, iż w omawianej prozie narrator nieustannie manifestuje wycofanie się w siebie i zamknięcie, co oznacza hermetyzację jego osobowości"[16].

W świetle całości rozważań jest to trudna do zaakceptowania puenta. Tym bardziej, że pozostaje niejasność jeszcze w jednej sprawie. Czytając pracę Aleksandra Madydy, niełatwo miejscami zrozumieć, jaki cel przyświecał autorowi podczas jej pisania; czy badacz dąży do namacalnego potwierdzenia dotąd często w różnych wypowiedziach formułowanej, ale nadal intuicyjnej, tezy o wysokiej wartości pisarstwa Haupta, czy, wręcz przeciwnie, pragnie zachęcić do zweryfikowania tego sądu. Brak w tej kwestii rozstrzygnięć rzuca się jednak cieniem na końcowe ustalenia, które nie zyskują w ten sposób na przejrzystości. Stanowi to też dysonans w całości pracy, która w zamyśle miała dążyć do możliwie najbardziej precyzyjnego opisu. Celem rozprawy nie było chyba pozostawianie mimowolnych znaków zapytania. Badawczy rekonesans miał ograniczyć się do zebrania istniejącej wiedzy w jedną całość i stworzenia w ten sposób pożytecznego źródła informacji dla każdego, kto zechce z niego skorzystać.

Wypada zatem jeszcze raz podkreślić nie tyle pionierski, ile podsumowujący charakter tej pracy, stanowiącej punkt dojścia pewnego etapu literaturoznawczych zmagań ze zjawiskiem, któremu na imię Haupt. Madyda uporządkował fragment emigracyjnego archiwum i napisał z tego sprawozdanie, odkurzył i posegregował

16/ A. Madyda *Zygmunt Haupt...*, s. 165, 166.

rozproszone kartki, powkładał je do odpowiednich teczek, żeby stworzyć wystarczające zaplecze i ułatwić dalsze poszukiwania. Autora interesowało raczej domykanie starych szuflad niż wyznaczanie nowych obszarów badawczej eksploatacji. Teraz jednak, skoro porządki już za nami, pora otworzyć szeroko okna i wpuścić nieco świeżego powietrza. Zagadka nadal czeka na swoje rozwiązanie.

Magdalena MISZCZAK

Literatura a paradygmaty kulturowe

Jedną z bardziej wyrazistych tendencji literaturoznawczych w ostatnich latach, która wypiera dotychczasową dominację strukturalizmu, jest wzrost zainteresowania związkami literatury ze społecznym czy kulturowym kontekstem. Tego rodzaju socjologiczne ujęcie literatury, zwłaszcza w Polsce i byłych krajach socjalistycznych, jest zjawiskiem szczególnie cennym. Dokonujące się tam dotychczas próby opisywania literatury z takiej perspektywy sprowadzały się bowiem zazwyczaj do schematów marksistowskiej wizji kultury i ujęcia genetycznego wskazującego na zależność całej kulturalnej nadbudowy (wraz z literaturą) od społecznej i ekonomicznej bazy. Przedsięwzięcia te rzadko owocowały wartościowymi pracami, a czasem dawały rezultaty wręcz groteskowe. Nowsze próby ujmowania relacji literatura – społeczeństwo unikają na ogół podobnych deterministycznych rozwiązań, pokazując, że o ile nawet jakieś oddziaływania pomiędzy tymi sferami zachodzą, to na pewno nie są jedno, tylko obustronne i bardziej złożone. Gdyby szukać jakiegoś godnego patrona takiego spojrzenia na społeczeństwo i kulturę (o analogicznym znaczeniu, jakie miał Marks dla nurtu poprzedniego), przywołać by można zapewne Georga Simmla, przenikliwego obserwatora i analityka mechanizmów nowoczesnej kultury, który sam zresztą sytuował się na antypodach ujęcia marksowskiego, gdy, określając swe główne motywy towarzyszące pracy nad *Filozofią pieniądza*, pisał:

> Rozszerzam twierdzenia materializmu historycznego – wywodzącego wszelkie formy i treści kultury ze stosunków ekonomicznych – poprzez pokazanie, że wartościowania i procesy ekonomiczne są ze swej strony wyrazem głębszych przemian ducha subiektywnego i obiektywnego.
>
> Wszelkie wyprowadzanie tego, co intelektualne, moralne, religijne czy też artystyczne z sił i przekształceń tego, co materialne, nasuwa możliwość odsłonięcia dalszego funda-

mentu tych ostatnich oraz ujęcia biegu historii jako wzajemnego oddziaływania czynników materialnych i idealnych, w którym żadnym nie przysługuje pierwszeństwo.[1]

Przykładem takiego myślenia w obrębie polskiego literaturoznawstwa jest twórczość naukowa Michała Głowińskiego, a zwłaszcza wydany przez niego ostatnio zbiór szkiców historycznoliterackich poświęconych zasadniczo literaturze Polski Ludowej, zatytułowany *Dzień Ulissesa*[2]. Książka stanowi próbę spojrzenia na wspomniany okres właśnie pod kątem wielorakich związków i oddziaływań zachodzących pomiędzy literaturą a rozmaitymi płaszczyznami życia społecznego. Unika przy tym autor rozwiązań w duchu jednostronnego marksistowskiego determinizmu na rzecz takich, które zbliżają go do wspomnianych wyżej trendów w literaturoznawstwie. Kluczowe tezy zawarte są przede wszystkim w najszerzej zakrojonym i otwierającym zbiór szkicu pt. *Polska literatura współczesna i paradygmaty symboliczne (1945–1995)*. Rozwija tam Głowiński interesującą koncepcję p a r a d y g m a t ó w s y m b o l i c z n y c h, które są określeniem powszechnych i jednolitych wzorców obowiązujących w danej epoce we wszystkich dziedzinach społecznego życia, od rozmaitych dziedzin sztuki po gospodarkę, profesjonalną politykę i środki masowego przekazu. Stwierdzając następnie, że tylko rozpatrywanie literatury polskiej ostatniego półwiecza właśnie w kontekście przemian całego PRL-owskiego paradygmatu symbolicznego gwarantuje jej najpełniejsze zrozumienie, deklaruje badacz, że rola literatury w obrębie takiej całości

nie była wszakże wyłącznie pasywna – i w żaden sposób być nie mogła. Literatura bowiem nie stała się jedynie biernym przedmiotem, na który oddziaływać miały przekształcenia czy manipulacje dokonujące się w sferze symbolicznej, choć była często ważnym ich celem. Stanowiła przez całe półwiecze, w różnych postaciach i nasileniu, współczynnik tych procesów. [s. 7–8]

Daje zatem rozwiązanie bliskie Simmlowskiej wizji kultury.

Przede wszystkim dwa spośród aspektów powyższej koncepcji paradygmatu symbolicznego są szczególnie ważne ze względu na ich zbieżność z istotnymi współczesnymi kierunkami intelektualnymi. P o p i e r w s z e, paradygmat, według Głowińskiego, będąc pewnym wzorem, matrycą obecną we wszystkich niemal dziedzinach życia społecznego, i stanowiąc o odrębności danej epoki, nie jest wynikiem jakiejś modyfikacji paradygmatu wcześniejszego czy też częściowej wymiany symboli. Jak podkreśla autor *Dnia Ulissesa*, z m i a n a p a r a d y g m a t u m a c h a r a k t e r c a ł o ś c i o w y i c a ł k o w i t y. „W trakcie tego procesu – czytamy – chodziło tak o wyeliminowanie symboliki tradycyjnej, mającej za sobą autorytet i historii Polski, i literatury wraz z utrwalonymi w nich wyobrażeniami,

1/ Cyt. za: A. Przyłębski *Posłowie*, w: G. Simmel *Filozofia pieniądza*, przeł. A. Przyłębski, Poznań 1997, s. 504.

2/ M. Głowiński *Dzień Ulissesa i inne szkice na tematy niemitologiczne*, Kraków 2000. Lokalizację cytatów z tej książki oznaczam każdorazowo w tekście numerami stron podawanymi w nawiasach.

jak o stworzenie nowego uniwersum symbolicznego" (s. 9). Podobnego rodzaju proces dokonywał się i w obrębie samej tylko literatury PRL-u, której celem stało się „nie wprowadzenie takiego czy innego symbolu jednostkowego lub przekształcenie jego znaczenia, tak by odpowiadał przyjętym nowym wartościom i normom, celem najważniejszym była ogólna zmiana systemu symbolicznego" (s. 10). Kolejne szkice omawianego zbioru dopełniają stopniowo obrazu całościowej zmiany paradygmatu. Dotyczyła ona nie tylko postulatów wobec aktualnie powstającej literatury, ale prowadziła także do zmiany dotychczasowego spojrzenia na literaturę przeszłości, do ukształtowania się nowego kanonu dzieł[3], a nawet do ustalania, czym mogą zajmować się badacze literatury[4].

Jak już wyżej wspominałem, pogląd o całkowitej nowości i totalnej zmianie, która wiąże się zawsze z zapanowaniem nowego paradygmatu, jest ważny także i dlatego, że znakomicie wpisuje się we współczesny horyzont badań kulturowych. Przywołać tutaj można socjologiczne pisma Pierre'a Bourdieu, który budując ciekawą teorię przestrzeni społecznej i umieszczając w niej szereg „pól" (w tym także „pole literackie"), stwierdza, że historyczny rozwój poszczególnych pól nie polega na stopniowym ewoluowaniu, ale na walce pomiędzy dwoma przeciwstawnymi obozami. Pisze o tym, używając mało podniosłego porównania:

> Historię pola tworzy walka pomiędzy obrońcami a pretendentami, pomiędzy – używając terminologii bokserskiej – posiadaczami tytułu (tytułu pisarza, filozofa, uczonego) i ich *chellengerami*: starzenie się autorów, szkół i dzieł to rezultat walki pomiędzy tymi, którzy już z a z n a c z y l i s w ą o b e c n o ś ć (przyczyniając się do powstania nowego stanowiska w polu) i walczą o przetrwanie (o stanie się „klasykami"), a tymi, którzy, gdy nadchodzi ich czas, nie mogą zaznaczyć swej obecności inaczej niż odsyłając do przeszłości tych, którzy zainteresowani są w u w i e c z n i e n i u obecnego stanu rzeczy i w zatrzymaniu historii.[5]

Warto jeszcze dodać, że takie paradygmatyczne ujęcie literatury i kultury wpisuje się także znakomicie w sposób myślenia zapoczątkowany przez Thomasa Kuhna w jego sławnej *Strukturze rewolucji naukowych*. Jak wiadomo, jednym z głównych elementów zawartej tam koncepcji rozwoju nauki jest zastąpienie Popperowskiej wizji stopniowego zbliżania się nauki do prawdy przez wizję rewolucyjną, wedle której obowiązujące paradygmaty nie podlegają modyfikacji, ale zawsze są wymieniane na paradygmaty nowe, całkowicie różne. Także Kuhn pisze o tym, używając porównania: „Podobnie jak wybór między zwalczającymi się in-

3/ Sposobom kształtowania się kanonu literackiego Polski Ludowej poświęcony jest szkic pt. *Kanony literackie: od socrealizmu do pluralizmu*.

4/ Por. uwagi na ten temat w szkicu *Polonistyczne drogi do niezależności*. Działo się tak zwłaszcza – pisze Głowiński – w czasach marksizmu stalinowskiego, „który cały dorobek ludzkości podzielił na dwa nurty: postępowy i wsteczny – i założył, iż warto się zajmować jedynie tym pierwszym, reszta skazana miała być na zapomnienie" (s. 174).

5/ P. Bourdieu *Teoria obiektów kulturowych*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków 1998, s. 275.

stytucjami politycznymi, tak i wybór między paradygmatami jest wyborem między dwoma nie dającymi się ze sobą pogodzić sposobami życia społecznego"[6].

Drugim aspektem zbudowanej przez Głowińskiego koncepcji paradygmatu, który zbliża ją zarówno do współczesnych badań literackich, jak i do ważnych idei z przeszłości, jest sposób widzenia relacji łączącej literaturę z innymi dziedzinami współtworzącymi dany paradygmat. Dystansując się wobec rozwiązania w duchu Marksowskiego determinizmu, Głowiński rezygnuje z prób ukazywania związków o charakterze przyczynowym na rzecz pokazywania homologii strukturalnej owych dziedzin. Nadzwyczaj ciekawą próbę pokazania takiej homologii i zarysowania jej historycznego rozwoju podejmuje badacz w szkicu *Dzieło literackie wobec demokracji*. Zastanawiając się nad rodzajem dzieła, typem literatury, który stanowi najlepszy odpowiednik strukturalny dla ustroju demokratycznego, stawia sobie pytanie:

> czy w większym stopniu decydują o demokratycznym charakterze dyskursu literackiego zawarte w nim idee, tak jak one są definiowane przez myślicieli społecznych, publicystów, polityków, czy też jego polifoniczna struktura, uwzględniająca różne stanowiska, idee, poglądy i dająca im wyraz, tak jak to się dzieje w systemie demokratycznym? [s. 34]

Po krótkim wahaniu daje następującą odpowiedź:

> Sądzę jednak, że owa polifoniczność stanowi, przynajmniej w czasach nowszych, podstawowe wyposażenie strukturalne utworu literackiego, które w pewien sposób pozwala mu uczestniczyć w demokracji, a także działać na jej rzecz. [s. 35]

Stwierdza zarazem, że owa strukturalna homologia właściwa jest czasom nowszym i wiązać ją należy zwłaszcza z rozwojem powieści nowożytnej, która

> już u swych początków wypracowywała takie środki literackie, które pozwalały przedstawiać doświadczenia rozmaitych grup społecznych, a wybór w tej materii nie był sprawą z góry założoną przez konwencję, stanowił domenę swobodnej decyzji. [s. 32]

Szukając kontekstu dla powyższego poglądu, powołać się można już na idee powstałe w obrębie polskiej krytyki międzywojennej. Co ciekawe, jeden z artykułów Irzykowskiego zbudowany jest na niemal identycznej koncepcji i rozwija analogiczną argumentację jak szkic Głowińskiego, z tą tylko różnicą, że tego drugiego interesuje relacja literatura – demokracja, zaś autora *Beniaminka*, jak głosi tytuł artykułu, relacja *Literatura a socjalizm*. Odrzuca on tam stanowczo literaturę przepojoną jawnymi postulatami rewolucyjnymi bądź tematyką proletariacką. Zachęca w zamian „aby cenić wrażenia i drogi pośrednie, aby widzieć np. socjalizm także tam, gdzie nie jest jak wół napisane i wykrzyczane, że tu jest socjalizm"[7]. I wedle tej zasady „dróg pośrednich" twierdzi, że pisarzem socjalistycznym nazwany może być nie ten, kto głosi ideały rewolucji, ale ten, kto rewolucjonizuje zastany obraz

6/ T. Kuhn *Struktura rewolucji naukowych*, Warszawa 1968, s. 111.

7/ Tamże, s. 319, 329.

sztuki nowymi rozwiązaniami artystycznymi, kto robi „sam o ile możności rewolucję na swoim odcinku"[8].

Jerzy Stempowski z kolei podobne myślenie o kulturze i o miejscu, jakie zajmuje w niej literatura zaprezentował w znanym eseju *Chimera jako zwierzę pociągowe*. Ukazywał tam pewną wyraźną wspólnotę cech pomiędzy przemianami gospodarczymi w Europie z przełomu wieków a rewolucją artystyczną tego okresu. Ta druga była nawet swego rodzaju stymulatorem pierwszej; na przykład „futuryści, atakujący «logikę» i zgubną manię «krytyczną» a jednocześnie śpiewający hymn pochwalny twórczej, «alogicznej» potędze życia i czynowi irracjonalnemu, stawali się w tych okolicznościach współpracownikami przebudowy życia gospodarczego"[9]. W rezultacie zamiłowanie do mozolnego gromadzenia oszczędności przez pokolenia zamieniało się coraz częściej w pasję stawiania takich wielopokoleniowych fortun na ostrzu ryzykownych operacji giełdowych.

I w tym przypadku przydatne okazuje się przywołanie teorii Bourdieu, który wychodząc od krytyki ujmowania relacji literatura – społeczeństwo w duchu Marksowskiego determinizmu genetycznego, stwierdza, że zachodzi pomiędzy nimi relacja homologii strukturalnej polegająca, dla przykładu, na tym, że:

> opozycja sztuki i pieniądza, która strukturuje pole władzy, jest reprodukowana w łonie pola literackiego jako opozycja pomiędzy sztuką „czystą", symbolicznie dominującą, lecz podporządkowaną ekonomicznie – poezja, wzorcowy przykład sztuki „czystej" sprzedaje się źle – a sztuką komercyjną.[10]

Dzień Ulissesa kryje w sobie jeszcze jedną interesującą i dość śmiałą propozycję odpowiedzi na pytanie o związki pomiędzy literaturą a kulturą. Propozycję, która zbliża się w pewnym sensie do słynnego Wildowskiego sloganu: nie sztuka naśladuje naturę, ale natura sztukę[11]. Głowińskiego wersja tego paradoksu polega na pokazaniu, że stosunki społeczno-polityczne mogą być wyjaśniane, a może nawet powinny, z perspektywy literackiej; że struktura organizacyjna i sposoby działania totalitarnego państwa odwzorowują w sposób dość wierny odwieczne schematy konstrukcyjne i fabularne baśni. Ujmując to jeszcze inaczej, komunizm można potraktować nie tylko jako doktrynę, ale również jako opowieść, „opowieść, którą on sam nieustannie generował" (s. 99).

8/ Tamże, s. 332, 294.

9/ J. Stempowski *Chimera jako zwierzę pociągowe*, wybór i oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1988, s. 185.

10/ P. Bourdieu *Teoria obiektów*..., s. 275.

11/ Na ten temat zob. O. Wilde *Zanik kłamstwa. Dialog* (1889), w: *Moderniści o sztuce*, wybrała, opracowała i wstępem opatrzyła E. Grabska, Warszawa 1971. Ten dosyć ekscentrycznie brzmiący pogląd Wilde'a zostaje tutaj dosyć racjonalnie wytłumaczony, pisze on: „Rzeczy istnieją, ponieważ my je widzimy, a co widzimy i jak widzimy, zależy od sztuki, której wpływowi ulegamy", s. 169.

W ciekawym szkicu *Stalin–czarodziej* Józef Stalin ukazany zostaje jako baśniowy władca-czarodziej, który dokonuje takich cudownych czynów, jak zawracanie syberyjskich rzek czy zmienianie kierunku wiatru (s. 102), podczas gdy inny baśniowy „monarcha", chiński Mao Tse-tung, jako sędziwy starzec przepływa wpław potężną rzekę, a sama nawet obecność jego portretu na ścianie szpitalnej sali gwarantuje pomyślność skomplikowanej i ryzykownej operacji chirurgicznej (s. 103). Nieodłącznym atrybutem takich postaci w baśni jest zawsze nieśmiertelność, toteż i dwaj wspomniani władcy są tym przywilejem objęci. A przynajmniej w ich kraju na pewno nie jest możliwa jakakolwiek wzmianka o ich śmiertelności. U boku władcy pojawiają się też baśniowi czy mityczni herosi – czyli dokonujący nadludzkich czynów stachanowcy, którzy, dysponując niezwykłą siłą duchową i fizyczną, „chcą się przyczynić do zbudowania nowego świata" (s. 106).

W czarno-białym świecie baśni nie może zabraknąć też wrogów dobrego królestwa.

> W tej ponurej baśni do obsadzenia pozostała rola wilka, który zagraża głównym bohaterom, czyni zło i szczerzy kły [...] Dużo lepiej nazwać go psem łańcuchowym imperializmu. Albo zaplutym karłem reakcji. Działa on w sposób szczególny, nie powstrzyma się nawet przed zrzucaniem z samolotów żarłocznego żuka colorado, potocznie zwanego stonką ziemniaczaną. [s. 107]

Baśniowe schematy rzeczywistości utrwalane były przez totalitarną prasę, analizowaną przez Głowińskiego w tytułowym szkicu *Dnia Ulissesa*. W gazetach komunistycznej Polski znaleźć można wspomnianą wizję świata podzielonego na dwoje – zły, agresywny, prący przy każdej okazji do wojny świat zachodnioeuropejski, i dobry, dostatni, szczęśliwy świat krajów socjalistycznych, gdzie wszystkim dobrze się żyje i gdzie zdarzają się nawet cuda gospodarcze („w przemyśle lekkim spada produkcja, a zyski rosną", s. 147). Tak zarysowaną baśniową rzeczywistość można nawet analizować, jak twierdzi Głowiński, z pomocą klasycznych metod Vladimira Proppa, wyodrębniając funkcje pełnione przez rozmaite postacie i rekonstruując schematy fabularne (por. s. 106).

PRL wyłania się z tej książki jako rzeczywistość nierealna, nieprawdopodobna, a nawet niezrozumiała, nie tylko z powodu baśniowych schematów w nim ukrytych. Głowiński uświadamia, powołując się na szereg konkretnych przykładów, że PRL-owska codzienność wypełniona była szeregiem zwyczajów, zdarzeń, przedmiotów, przyzwyczajeń, instytucji dla dzisiejszego, zwłaszcza młodego, czytelnika zupełnie niezrozumiałych. Jak mówi autor *Dnia Ulissesa*, „Polska Ludowa schodzi do przypisów", gdyż bez nich niezrozumiałe stają się dla większości współczesnych czytelników utwory w rodzaju eseistycznej prozy Andrzeja Dobosza czy wiersza Adama Ziemianina[12].

12/ Książkę A. Dobosza *Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia* (Londyn 1993) omawia Głowiński w artykule *Dobosz warszawski* (s. 197–205), natomiast wiersz Ziemianina pt. *Antyfona do kiełbasy zwyczajnej* stanowi temat szkicu *Antyfona, czterdzieści cztery i towary zwyczajne* (s. 206–214).

Obok zarysowanego powyżej paradygmatycznego ujęcia literatury powojennej, *Dzień Ulissesa* proponuje również kilka interesujących wątków bardziej szczegółowych. Trzy szkice, umieszczone w zbiorze obok siebie, poświęcone zostały skomplikowanym losom polskich intelektualistów, a zwłaszcza badaczy literatury, żyjących i tworzących w PRL-u. Pierwszy z nich, pt. *My z lat trzydziestych (rozważania aż nadto subiektywne)*, to tekst najbardziej osobisty, stanowiący rodzaj rozrachunku autora z przeszłością czy też swoistego rachunku sumienia, przeprowadzonego także w imieniu całego pokolenia rówieśników. Znaleźć tutaj można wnikliwą analizę przemian sytuacji psychologicznej i ewolucji światopoglądowej intelektualistów, którzy niemal całe życie spędzili w komunistycznym kraju. Ukazany zostaje ciekawy obraz życia w beznadziejnym poczuciu końca historii (komunizm miał odkryć ostateczne i powszechne jej prawa) w okresie stalinowskim, kiedy „pozbawiona wszelkich nadziei bezperspektywiczność stała się doniosłym składnikiem doświadczenia i życiowej sytuacji" (s. 155) intelektualistów pokolenia lat trzydziestych. Kolejne natomiast przełomy polityczne z lat 1956 i 1968 owocują początkowo stopniowym nabieraniem dystansu, a wreszcie całkowitą utratą złudzeń wobec totalitarnego systemu. Równie znaczącą rolę odegrały owe przełomy w polskich badaniach literackich, których ewolucję przedstawia Głowiński w szkicu *Polonistyczne drogi do niezależności*. Wart odnotowania jest zwłaszcza jeden wyeksponowany tutaj pogląd, wedle którego po zupełnym zakneblowaniu ust na początku lat pięćdziesiątych ważna linia podziału w środowisku polonistycznym nie przebiegała już tylko pomiędzy marksizmem a niemarksizmem (co w okresie stalinowskim oznaczało wybór pomiędzy możliwością publikowania swoich prac a milczeniem), ale pomiędzy marksistami niezależnie myślącymi (np.: M. Janion, H. Markiewicz, S. Żółkiewski) a marksizmem wulgarnym (np. „humanistyka najmniejszego wysiłku" w wydaniu J. Z. Jakubowskiego) (por. s. 171). W trzecim z kolei tekście o intelektualistach w PRL-u przedstawia Głowiński losy i naukową ewolucję pięciu badaczy literatury, w których najbardziej fascynujące dla niego jest „to, że rozbieżne postawy piątki z lat pięćdziesiątych w latach następnych się zbliżyły" (s. 185). Artykuł pozwala na stopniowe śledzenie losów badaczy w kolejnych okresach PRL-u oraz odgadywanie ich nazwisk kryjących się za inicjałami (na końcu rozszyfrowanymi).

Kolejnym ważnym tematem przewijającym się w *Dniu Ulissesa* w rozmaitych ujęciach jest krytyka literacka. Odczytać tutaj można najistotniejsze zadania czy rolę, jaką ma, wedle Głowińskiego, pełnić ta dziedzina twórczości. Można też znaleźć analizy rozmaitych krytycznoliterackich osobliwości, jak, dla przykładu, Władysław Gomułka w roli recenzenta Dejmkowych *Dziadów* czy też mowy partyjnych dygnitarzy napominających literatów i wytyczających im najistotniejsze zadania literatury. Raz chodzi w tych mowach o „przetwarzanie świadomości człowieka" (s. 88), kiedy indziej o to, by odsłaniać w literaturze „zawiły mechanizm kułackiej postawy" (s. 93). Obok analizy tego typu krytycznych działań buduje Głowiński swoją wizję krytyki, która według niego spełnia bardzo ważną, o ile nie kluczową, rolę w obrębie życia literackiego. Jej zadaniem nie jest formułowa-

nie postulatów czy programów dla literatury i literatów – nawet jeśli miałyby te postulaty postać mniej groteskową niż nieszczęsne elaboraty partyjnych dysydentów. Dostrzega jej rolę nie w przewodzeniu, ale w towarzyszeniu powstającej literaturze[13]. Jej główne zadania to: „komentowanie nowej literatury, poddawanie refleksji jej propozycji, jej położenia, problematyzowanie i wartościowanie ujawniających się tendencji", a także i „formułowanie postulatów", nie będące już jednak celem głównym, ale czymś współistniejącym z uważną obserwacją literatury powstającej. Wskazuje również na potrzebę, by krytyka wypracowywała widzenie całościowe, choćby nawet było to zadanie bardzo utrudnione ze względu na brak dystansu i bliską perspektywę. Działalność krytyczna ma dla niego ponadto duże znaczenie społeczne: „uważam, iż faktem pierwszorzędnej wagi jest to, że krytyka ta potrafi towarzyszyć literaturze, jest w stanie ją takimi czy innymi metodami problematyzować, a w następstwie oddziaływać także na świadomość czytelników i bieg życia literackiego" (s. 226). Krytyka, innymi słowy, nie tylko opisuje, klasyfikuje powstającą literaturę. Pełni też zadanie ważniejsze – w pewien sposób tę literaturę współtworzy, gdyż przyczynia się do jej zaistnienia w społecznym odbiorze. Zmieniając nieco powiedzenie Wilde'a, możemy sformułować następujące stwierdzenie, że „literatura istnieje, ponieważ my ją zauważamy i odbieramy, a co zauważamy i odbieramy, zależy od krytyki, której wpływom ulegamy"[14].

Nie może także zdziwić, u autora książek o nowomowie, fakt, że w omawianej książce poświęcone zostaje także trochę miejsca na analizę języka PRL-u. Ważny jest zwłaszcza szkic *O mówieniu cynicznym*, który formułuje ciekawą prawidłowość, polegającą na stosunku odwrotnej proporcjonalności pomiędzy stabilnością władzy totalitarnej a natężeniem cynizmu w mowie władzy. Czyli, dokładniej mówiąc, im władza mniej stabilna, tym więcej cynizmu w jej wystąpieniach.

Podsumowując, książka Głowińskiego stanowi rzadką we współczesnym polskim literaturoznawstwie, a zarazem nowatorską, próbę kulturowego ujęcia najnowszej polskiej literatury. Zostaje ona tutaj wpisana w szerszy paradygmat powojennego życia społecznego, jakościowo odmienny zarówno od tego, co go poprzedzało, jak i od tego, co po nim nastąpiło. Owocem takiego ujęcia jest skonstruowanie bardziej uporządkowanego obrazu literackiego PRL-u oraz pokazanie, że z badania literatury można czerpać korzyści poznawcze także o znaczeniu społecznym, gdyż pozwala ono na ukazanie w wyostrzony sposób działających w danym społeczeństwie procesów, często ukrytych przy spoglądaniu na codzienność z odmiennej, nieliterackiej perspektywy. Takie ujęcie daje także szansę na uprawomocnienie istnienia kosztownych instytucji prowadzących rozwinięte badania literackie – uprawomocnienie, które staje się coraz bardziej niezbędne w kulturze stopniowo spychającej pisarza i literaturę na coraz dalszy plan.

Jan ZIĘBA

13/ Por. tytuł jednego ze szkiców w omawianym zbiorze: *Krytyka, towarzyszka literatury*.

14/ Por. cytat ze szkicu Wilde'a, przytoczony w przypisie 14.

Zabili go i uciekł

Ta książka już od pierwszej strony przypadła mi do gustu. Właśnie tu, w *Polowaniu na postmodernistów*[1], nareszcie podali sobie ręce skrupulatny uczony i krytyk o iście sarmackim temperamencie. Autor udowadnia – na przekór obiegowym sądom – że między pisarstwem krytycznym a akademickim literaturoznawstwem nie ma przepaści, że można z powodzeniem łączyć jedno z drugim. To lubię! No i ta polemiczna swada, słusznie doceniona przez obu recenzentów wewnętrznych. Bolecki złości się i piekli, kpi, ironizuje, nie zostawia na oponentach suchej nitki, a jednocześnie nawet na chwilę nie traci z oczu złożonych i szalenie istotnych kwestii. Biada tym, co nieopatrznie rzucili Boleckiemu rękawicę!

Piszący te słowa poczynił taką nieostrożność, więc zasłużenie trafił pośród negatywnych bohaterów *Polowania na postmodernistów*. Cóż, skoro uczony wyzwał mnie do tablicy, to muszę odpowiadać. Nie pomoże chowanie głowy w piasek, nie pomogą żadne uniki – że niby piszę recenzję, a nie polemikę. Hm, ale jak tu polemizować, skoro się okazuje, że wiele spraw widziałem i widzę podobnie?...

Największe opory budzi w Boleckim powszechna jakoby wśród polonistów skłonność do przerabiania najwybitniejszych pisarzy rodzimego modernizmu na... postmodernistów. Prawda, iż „szkoda czasu na udowadnianie, że już Irzykowski, Witkacy, Gombrowicz i Schulz byli postmodernistami" (s. 61). Jeśli takie karkołomne tezy zostały tu i ówdzie zgłoszone, to oczywiście należy je sprostować. Wątpię jednak, by opłacało się czynić z tego zasadniczy wątek książki. W moim przekonaniu, szkoda również czasu na udowadnianie, że Irzykowski *et consortes* postmodernistami nie byli. Szkoda czasu na oczywistości.

Trochę pochopnie i dla samego chyba tylko efektu polonistyczne „łowy na postmodernistów" przedstawia Bolecki jako literaturoznawczą patologię. Gwoli przykładu, uczony zauważa, iż wcale często można się dziś spotkać z „postmoder-

[1] W. Bolecki *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999.

nistyczną lekturą" Schulza (zob. s. 48). „Postmodernistyczna lektura" Schulza (czy kogokolwiek innego) nie jest jednak tym samym, co mianowanie Schulza postmodernistą czy choćby prekursorem postmodernizmu (oczywiste, że autor *Sklepów cynamonowych* nie był ani jednym, ani drugim). „Postmodernistyczna lektura" oznacza wypunktowanie tematów, motywów czy cech poetyki, które mogą co najwyżej stanowić punkt odniesienia dla postmodernizmu. Takie reinterpretacje Bolecki uznaje jednak za wątpliwe, albowiem prowadzą one do umieszczenia pisarza (tu: Schulza) poza macierzystym kontekstem historycznoliterackim. W tym miejscu docieramy do zasadniczej kwestii. Okazuje się bowiem, że uczony, choć zrezygnował z poetyki studium historycznoliterackiego, choć poddał swoje teksty normom krytycznego szkicu (nie – rozprawy czy artykułu naukowego), broni praw historyka literatury do swojego przedmiotu – twórczości klasyków dwudziestowiecznej literatury. Nie zgadza się na to, by zestawiać tę twórczość z dzisiejszymi koncepcjami estetycznymi bądź filozoficznymi.

Dobrze, ale czy nie ma w tym pewnej przesady? Jeśli twórczość Witkacego, Schulza czy Gombrowicza nie jest obiektem muzealnym, jeśli dostarcza podniety nie tylko historykom literatury, ale również krytykom sprzyjającym postmodernizmowi, to czy naprawdę warto z tego powodu rozdzierać szaty? Może raczej należałoby się cieszyć? Kiedy przed wiekiem Ignacy Matuszewski pisał *Słowackiego i nową sztukę*, to bez wątpienia dokonywał „modernizacji" twórczości autora *Beniowskiego*. Ale przecież nie można powiedzieć, iżby Matuszewski zarazem przemianował poetę romantycznego na modernistę! W „postmodernistycznych lekturach" Schulza czy Gombrowicza chodzi jedynie o to, by pokazać, że postmodernizm stanowi logiczną konsekwencję modernizmu, że nie jest on, a przynajmniej – nie musi być wyłącznie efektem obcych wpływów. Może być również wynikiem przemyślenia np. Gombrowiczowskich zmagań z kategorią podmiotu lub sprzeciwu Schulza co do wpisywania bytu w porządek archiwum[2]. Na wszelki wypadek raz jeszcze powiem, że podjęcie tych wątków nie oznacza automatycznego czynienia z Gombrowicza czy Schulza postmodernistów, bo byłoby to po prostu bezsensowne.

Szczerze przyznam, że bardzo się zdumiałem, natrafiwszy w *Polowaniu na postmodernistów* na takie oto zdanie: „Można oczywiście widzieć w Irzykowskim, Micińskim, Witkacym, Gombrowiczu czy Schulzu prekursorów postmodernizmu, nie zmienia to jednak faktu, że ich dzieła należą do kanonu polskiego modernizmu!" (s. 54). Tak, wszyscy wymienieni twórcy są przedstawicielami polskiego modernizmu – inna myśl byłaby absurdalna. Jeśli zaś Bolecki dopuszcza, by niektórych modernistów postrzegać jako prekursorów następnego okresu – to o co kruszyć kopie? Doprawdy, nie mam pojęcia! Ba, okazuje się, że ja sam – policzony między myśliwych – jestem w tej kwestii bardziej rygorystyczny od autora *Polowania na postmodernistów*! Gombrowicz prekursorem postmodernizmu? Taką tezę potrafiłbym jeszcze ogarnąć umysłem. Ale gdyby ktoś powiedział to samo o Irzykow-

2/ Zob. A. Pantuchowicz, T. Rachwał *Archiwum nowoczesności*, „FA-art" 1997 nr 4.

skim, Micińskim, Witkacym czy Schulzu, to tego już pojąć bym nie zdołał. Myśliwi, którzy się zasadzili na rodzimych postmodernistów, nie strzelają do wszystkiego, co się rusza. No, chyba że między nimi ukryli się kłusownicy, ale to byłby już osobny problem.

Warto mu jednak poświęcić parę słów. Aczkolwiek twierdzenia Boleckiego o modzie czy powszechnym polowaniu wydają mi się grubo przesadzone, to jednak jest prawdą, że Irzykowski, Witkacy, Schulz czy inni bywali zestawiani z postmodernizmem. Skąd ta pokusa? Na pewno z poczucia słabości naszej dyscypliny, ubogiej w narzędzia i pojęcia, które pozwalałyby ukazać dwudziestowieczną literaturę jako historyczną całość. Sukcesy, jakie odnosiła polonistyka, opisując poszczególne zjawiska, nie ułatwiły nam trudu syntezy. Być może ten i ów odniósł wrażenie, że pojęcie „postmodernizm" pozwoli nam się uporać z wieloma problemami. I owszem, ale oczywiście nie w ten sposób, iżby beztrosko odnieść je do całości lub choćby do wybranych zjawisk z historii literatury polskiej XX wieku. Kto tak postąpił, ten popełnił oczywisty błąd, przechodząc do porządku dziennego nad odmiennością terminologicznej tradycji w Polsce i krajach anglosaskich. Termin „postmodernizm" jest użyteczny tylko o tyle, o ile prowokuje nas do postawienia pytania o rodzimy... modernizm. Zapoczątkowana w „Tekstach Drugich" debata nad problemem polskiego modernizmu (w odnowionym znaczeniu) jest być może najważniejszą dziś dyskusją historycznoliteracką. Co do tego, również zgadzam się z Boleckim.

Autor *Polowania na postmodernistów* należy do najaktywniejszych uczestników tej debaty. I nic dziwnego, że stronice, które uczony poświęcił polskiemu modernizmowi, to najbardziej frapujące partie książki. Wprawdzie nie mamy tu do czynienia z systematycznym wykładem (na to dzisiaj jeszcze za wcześnie), ale szereg uwag Boleckiego jest godnych zapamiętania i podjęcia. Mocno i dobitnie uczony podkreśla odrębność rodzimego modernizmu, dopatrując się jego specyfiki w uprzywilejowaniu groteski tudzież w tym, iż autotematyczne nicowanie konwencji literackich zawsze było tu podporządkowane dążeniu do „odkrycia" rzeczywistości: „Irzykowskiego i Witkacego łączyło bowiem modernistyczne przekonanie o konieczności precyzyjnego przedstawiania (tak!) rzeczywistości, a nie postmodernistyczna apologia niemożności «reprezentacji» świata" (s. 55). Ta ostatnia kwestia doczekała się rozwinięcia w znakomitym szkicu *Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu)*. Ważna to wypowiedź, bo stanowi wymowny dowód, iż jest możliwe uchwycenie pewnej dominanty, idei czy nawet koncepcji „literackości", dzielonej przez pisarzy różnych pokoleń, mikrookresów, nurtów czy formacji. Owa dominanta („norma") polega na „przeciwstawieniu literatury jako «tekstów» i literatury jako «głosów»" (s. 269). Przy czym dychotomia przebiega nie tyle między dwoma nurtami literackimi (choć – jak zauważa Bolecki – można by takie wyróżnić), ile raczej wpisuje się (w rozmaity sposób) w poszczególne utwory: od Berenta po Pilcha, od Tetmajera po Stasiuka. Literatura modernizmu zawsze – także w odmianie autotematycznej – opowiada się przeciwko „tekstom", przeciwko temu, co „literackie", skonwencjonalizowane, „sztuczne". Modernizm staje po stronie tego,

co „jednostkowe", „autentyczne", „niepowtarzalne", „pozatekstowe" i „pozaliterackie". Także wtedy, gdy utwór to, co „pozatekstowe", plasuje w polu „niewyrażalnego".

Ten znakomity szkic pozwala też uchwycić granice modernizmu. Będą nimi – co na pierwszy rzut oka może się wydać paradoksalne – te praktyki literackie, które kwestionują bądź uchylają granice między „tekstem" a „głosem", między „pierwiastkiem literackim" i „nieliterackim" w samym utworze. Z rozważań Boleckiego (zob. s. 277–281) wynika, że w literaturze polskiej takim właśnie wypadkiem jest twórczość Gombrowicza! Jeśli tak, to znowu przyjdzie mi się zgodzić z autorem *Polowania na postmodernistów*. Pisarstwo autora *Dziennika* doprowadza polski modernizm do takiego punktu, po którym możliwy jest jedynie albo odwrót, albo... postmodernizm.

To samo można pokazać w inny sposób. Bolecki powiada tak: „Fundamentalna różnica między postmodernizmem a twórczością tych pisarzy [Witkacego, Schulza, Gombrowicza – przyp. K. U.] dotyczy traktowania podmiotowości człowieka. Dla postmodernistów «podmiot» i «podmiotowość» to puste słowa, podmiot nie istnieje – oto jedno z haseł postmodernizmu, a zarazem wyznacznik jego negatywnej antropologii. Tymczasem dla Witkacego, Gombrowicza i Schulza podmiot, jednostka, indywidualność to najważniejsze kategorie ich myślenia i sztuki" (s. 59). Póki co, zgódźmy się z tym rozpoznaniem, choć wydaje się ono bardzo niesprawiedliwą charakterystyką postmodernistycznej literatury i filozofii[3]. Ciekawe, że w *Tekstach i głosach* uczony mówi już nieco inaczej: „Gombrowicz unieważnia [...] modernistyczną koncepcję podmiotowości [...]. Podmiot wypowiedzi w koncepcji Gombrowicza realizuje się nie poprzez otwarte eksploatowanie złóż wcześniejszego doświadczenia (np. dzieciństwo czy dojrzewanie), lecz jako podmiot staje się w samym akcie wypowiedzi [...]" (s. 278–279). Oczywiście, że tak! I właśnie Gombrowiczowska negacja tradycyjnej koncepcji podmiotu może być punktem wyjścia dla ujęcia problematyki antropologicznej przez postmodernistów.

Pisząc o granicznej pozycji Gombrowicza, popełniłbym nadużycie, gdybym sugerował, że w ten sposób sprawę stawia sam Bolecki. Dla niego autor *Ferdydurke* jest po prostu modernistą. Rodzimy modernizm uczony wpisuje w inne ramy czasowe aniżeli np. Ryszard Nycz. Chodzi przede wszystkim o kwestię ewentualnego

---

3/ Zdaje się, że Bolecki zaufał temu opisowi postmodernistycznej „antropologii negatywnej", jaki przedstawił Erazm Kuźma w artykule *Język jako podmiot współczesnej literatury*, w zbiorze: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. M. Lalaka, Szczecin 1993. Tymczasem, po pierwsze, podmiot i jednostka to nie to samo. Jeśli postmoderniści kwestionują obiektywne istnienie podmiotu, to nie znaczy, że tym samym przeczą istnieniu jednostek ludzkich. Po drugie, nie jest prawdą, iżby postmodernizm przyjmował, że „podmiot nie istnieje" w ogóle. Wedle postmodernistów podmiot nie istnieje poza dyskursem. Znaczy to tylko, że podmiot nie jest bytem prymarnym, źródłowym. Por. A. Dziadek *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 7–8.

zamknięcia okresu. Jego fazę schyłkową Nycz wyznacza na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte, kiedy – m.in. w związku z „sylwicznością" – narastają „symptomy samorozwiązywania się podstawowych opozycji, w których artykułowała swą odrębność i wewnętrzne zróżnicowanie literatura nowoczesna"[4]. Bolecki sądzi inaczej. Jego zdaniem, w warunkach polskich modernizm zachował żywotność praktycznie do dziś. Świadczy o tym szkic poświęcony literaturze lat osiemdziesiątych, fakt włączenia niektórych głośnych w ostatnich latach prozaików (Stasiuka, Pilcha, Chwina) do grona autorów honorujących modernistyczne pojmowanie literackości, świadczą o tym wreszcie te oto choćby słowa ze *Wstępu*: „współczesna kultura polska jest nadal kulturą modernistyczną, na której obrzeżach istnieją oczywiście enklawy postmodernizmu oraz przeróżnych kontestacji, ale których nawet przy największych staraniach nie uda się wyolbrzymić tak, żeby były większe niż są" (s. 10).

Kto ma rację? Czy – jak sugeruje Bolecki – modernizm jest naszą współczesnością (i jedynie na jej obrzeżach itd.), czy też – jak chce Nycz – powoli odchodzi w przeszłość? Może już odszedł? Dziwnie to zabrzmi, ale słuszność mogą mieć obaj uczeni. Sprawy nie przedstawiają się jednoznacznie, wszystko zależy od tego, jak rozłożymy akcenty. Ma rację Nycz, gdy pisze o powolnym wyczerpywaniu się potencjału modernizmu. Za sprawą świetnych osiągnięć Gombrowicza, Parnickiego, Buczkowskiego, Różewicza, Karpowicza, Bialoszewskiego i kilku innych literatura nowoczesna dotarła do własnych granic, uświadamiając sobie wpisane w swój program sprzeczności[5]. Wszelako w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych literatura nowoczesna nie ustąpiła miejsca postmodernizmowi. Ustąpiła pod naporem kolejnej fali antymodernistycznej reakcji. W rezultacie ataku na socparnasizm, popaździernikowy „artystowski azyl" czy choćby koncepcję „rewolucji artystycznej"[6] w dużym stopniu zaprzepaszczone zostały zdobycze lat sześćdziesiątych. Literatura lat osiemdziesiątych pozostała oczywiście literaturą modernistyczną (represje objęły *de facto* neoawangardowe skrzydło modernizmu), ale był to już modernizm ujęty w karby polityczno-społecznych powinności, w pewnej mierze – ograniczony. To, co w literaturze modernistyczne, budziło akurat najmniej zainteresowania. Gest polityczno-społecznego protestu – przeciwnie.

Istnieje pewna sprzeczność między świadomością literacką lat 1976–1989 a literaturą tego czasu. Jeśli nawet sama literatura nie zapomniała o paradoksach nowo-

4/ R. Nycz *Język modernizmu. Prelegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 41.

5/ Najważniejszą z tych sprzeczności wytropił przed laty Michał Głowiński, żartobliwie porównując nowoczesną literaturę do mitycznego Midasa. Choć zmierza ku temu, co nieliterackie, to jednak „literatura jest jak król Midas, który zmienia wszystko nie zawsze wprawdzie w złoto, ale zawsze w literackość", M. Głowiński *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 68.

6/ Zdeklarowanym przeciwnikom autora Henryka Berezy do namysłu: przeczytajcie uważnie *Teksty i głosy*, a dostrzeżecie, że idea „rewolucji artystycznej" nie była bynajmniej programem wymyślonym dla nobilitacji prozatorskiej młodzieży, lecz – prawda, że dość grubo nakreślonym – opisem polskiego modernizmu.

czesnej estetyki, to za sprawą politycznej gorączki zapomnieli o nich krytycy. Patrząc na problem od strony świadomości literackiej, Bolecki ma rację, gdy mówi o konieczności o d z y s k a n i a modernizmu lub nawet o konieczności p o w r o t u do modernizmu. Wszelako ten sam problem, widziany od strony literatury, przedstawia się inaczej: tutaj wyzwaniem staje się powinność przekroczenia nowoczesności.

Wywód Boleckiego zamyka się w błędnym kole: nie zmieniła się świadomość literacka – argumentuje autor – bo postmodernizm zajmuje marginalne miejsce na mapie rodzimej kultury. A postmodernizm zajmuje miejsce marginalne – czytamy dalej – bo nasza świadomość nie zmieniła się nawet o jotę. Trudno powiedzieć, co jest tutaj przyczyną, a co skutkiem. Widać za to wyraźnie, że zastana świadomość literacka jest dla uczonego fetyszem.

Czy można się wyrwać z tego błędnego koła? Bolecki pisze tak: „Dyskutując o p o s t-modernizmie (w Polsce), trzeba pamiętać, że rozwijający się w latach międzywojennych dojrzały modernizm został przecięty przez II wojnę światową, a następnie najdosłowniej wdeptany w ziemię przez socrealizm i ideologię stalinowską. Modernizm jest w Polsce rzeczywiście «nie dokończonym projektem»" (s. 13). Czyżby? Zdaje się, że Bolecki zapomniał o roku 1956, dacie oznaczającej powrót polskiej literatury i kultury na modernistyczne szlaki (myślę tutaj o Październiku jako „przełomie modernistycznym III" – zgodnie z pomysłowym określeniem Mariana Kisiela[7]). Nie sama literatura modernistyczna została zagubiona, lecz świadomość modernizmu w krytyce i akademickiej polonistyce – a to dwie różne sprawy.

Powtórzę: choć Bolecki nie daje systematycznego wykładu, to jego uwagi tyczące rodzimego modernizmu są szalenie ważne i inspirujące. Ale jednocześnie autor wyraźnie lekceważy problem postmodernizmu. Pisząc o tym ostatnim – obok wielu trafnych uwag – Bolecki formułuje również twierdzenia dość ryzykowne. Nie jest prawdą, że „głównym wyznacznikiem postmodernizmu w literaturze jest «rozbijanie iluzji realizmu», czyli, jak mówią postmoderniści, «kryzys reprezentacji»" (s. 51–52). Takie – błędne! – rozumienie postmodernizmu okazuje się jednak autorowi potrzebne, bo właśnie dzięki temu może napisać: „rozbijanie iluzji realizmu w Polsce było dziełem już pierwszego pokolenia modernistów, a nie... postmodernizmu" (s. 52). Święte słowa! Tyle tylko, że znakiem rozpoznawczym postmodernizmu nie jest wcale „kryzys przedstawienia" (bo ten był właściwy dla literatury poprzedniego okresu), ale wnioski, jakie tu wysnuto z modernistycznej lekcji. Jak w swoim czasie podkreślił Ryszard Nycz, postmodernizm kwestionuje zarazem iluzje literatury przedstawiającej, jak również – modernistyczną ideę autonomii literatury[8]. Opozycja między „literackim" i „nieliterackim", „fikcyjnym"

7/ Zob. M. Kisiel *Przełom 1955–1959 w literaturze polskiej. Tezy*, w zbiorze: *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*, pod red. K. Krasuskiego, Katowice 1994, s. 84.

8/ R. Nycz *Literatura postmodernistyczna a mimesis (wstępne rozróżnienia)*, w: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, pod red. R. Nycza, Wrocław 1992, s. 185.

i „realnym" podlega tu dekonstrukcji. Znamię „literackiego" i „nieliterackiego" odkrywa się zarówno w samej literaturze, jak i – poza nią (np. w „dokumencie"). Stąd myśl, że granica między literaturą a jej „zewnętrzem" (jakkolwiek rozumianym) nie ma charakteru „naturalnego", „źródłowego", lecz – operacyjny, arbitralny; jest każdorazowo ustanawiana w zależności od ideowych potrzeb.

Bolecki lekceważy postmodernizm, by ostatecznie powiedzieć: *nihil novi sub sole*, postmoderniści nie proponują niczego nowego, ich poetyka i świadomość to ledwie marna kopia tego, co już dużo wcześniej pojawiło się w polskim modernizmie. Stąd wniosek, że „składnikami polskiego modernizmu były zjawiska nazywane dziś postmodernistycznymi" (s. 42). To zdanie jest dość dziwne. Sugeruje bowiem, że postmodernizm jest w istocie tym samym, co modernizm, tyle tylko, że gdzie indziej (na Zachodzie), w innym od polskiego otoczeniu cywilizacyjno-społecznym (epoka postindustrialna, rewolucja informatyczna, konsumpcjonizm *etc.*). Różnice jednak istnieją – i to zasadnicze. Dla przykładu, postmodernistyczne parodie i pastisze dawnych („przedrealistycznych") konwencji narracyjnych nie wiążą się z samą wyłącznie krytyką tych konwencji, krytyką podjętą w imię jakiegoś „lepszego", jak pisze Bolecki – „precyzyjnego przedstawienia rzeczywistości". Powrót do dawnych form oznacza również – a może przede wszystkim – przekreślenie idei modernistycznego nowatorstwa.

To prawda, że różnice między modernizmem a postmodernizmem nie są łatwo uchwytne w planie poetyki. Stąd zresztą wynikają pomyłki, nad którymi tak ubolewa autor *Polowania na postmodernistów*. Zdarza się bowiem, że pisarze modernistyczni i postmodernistyczni korzystają ze zbliżonego repertuaru chwytów artystycznych. Ale jeśli nawet, to posługują się nimi w bardzo różnych celach. Najwyraźniej przedstawiają się zatem różnice w planie estetycznym i ideowym. Postmodernistyczny eklektyzm bardzo odbiega od modernistycznego synkretyzmu, postmodernistyczny cytat służy czemuś innemu aniżeli modernistyczny „cytat z rzeczywistości" itd.[9].

Nie, Bolecki nie neguje samej możliwości pojawienia się w Polsce literatury postmodernistycznej, choć z góry wyznacza jej miejsce na „obrzeżach" życia literackiego. Twierdzi też, że polski postmodernizm jest wyłącznie „wynikiem recepcji postmodernizmu zachodniego" (s. 13–14). Obce inspiracje są ważne, ale jeśli rodzimy postmodernizm miałby być wartościowym zjawiskiem, to musiałby wynikać przede wszystkim z przemyślenia, rozwinięcia i rewizji pewnych wątków rodzimej tradycji modernistycznej. Bolecki chyba wyklucza taką ewentualność,

---

9/ Z tego powodu użyteczne dla polonistów mogą się okazać ustalenia estetyków czy historyków sztuki. Dla zasygnalizowanych tutaj kwestii ważne – w moim przekonaniu – będą np. artykuły G. Sztabińskiego *Eklektyzm a postmodernizm*, w: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1994; *Awangarda a postmodernizm: zagadnienie cytatu*, w: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, pod red. G. Dziamskiego, Poznań 1996; *Cytat i gra. Problemy postmodernizmu w sztukach plastycznych*, w: *Postmodernizm po polsku?*, pod red. A. Izdebskiej i D. Szajnert, Łódź 1998.

a przecież takie utwory już istnieją. Choćby *Antologia twórczości postnatalnej* Kędera. Choćby *Terminal* Bieńczyka. Choćby *Wieloryb* Jerzego Limona. Gdyby ktoś chciał opisywać te utwory, to pewnie przyda mu się lektura zachodnich pisarzy i teoretyków literatury. Ważniejsze wydaje mi się jednak, że żadna z tych książek nie mogłaby powstać, gdyby nie późna faza polskiego modernizmu, gdyby nie Gombrowicz, Parnicki, Buczkowski. Cóż, polski postmodernizm ma chyba trochę z Jamesa Bonda. Wielu krytyków próbowało go uśmiercić w zarodku (zbagatelizować, odesłać na „obrzeża" itp.), ale ma on ów nieprzyjemny nawyk wychodzenia cało z opresji.

Krzysztof UNIŁOWSKI

Te i inne powroty
Zapiski na marginesach *Oksany* Włodzimierza Odojewskiego

Znowu powrót?

„Powrót Odojewskiego" – taki oto pomysł tytułu zaświtał mi w głowie, kiedy tylko zasiadłem do pisania niniejszego tekstu. Tytuł ten jednak wydał mi się skądś znany. Zacząłem przeszukiwać notatki dotyczące prozy Odojewskiego i znalazłem wypisy z pochodzącego z roku 1991 tekstu *Piotra Michałowskiego Powrót Odojewskiego, czyli etyka pogranicza*[1]. Znowu powrót Odojewskiego?! Jak więc właściwie ma się sprawa powrotu książek autora *Zasypie wszystko, zawieje...* na półki krajowych księgarń? Odojewski od momentu zniesienia cenzury i niesławnych zapisów stale, a do tego na różne sposoby, obecny jest na naszym rynku wydawniczym. Po roku 1989 wydane zostały teksty autora *Kwarantanny*, które wcześniej publikowane były na emigracji bądź w drugim obiegu (*Zasypie wszystko, zawieje...*, 1990, 1995; *Zabezpieczanie śladów*, 1990; *Zapomniane, nieuśmierzone...*, 1991[2]), wznowiono niektóre z książek drukowanych jeszcze w kraju przed pozostaniem autora na emigracji, czyli przed rokiem 1972 (*Wyspa ocalenia*, 1990; *Kwarantanna*, 1993; *Zmierzch świata*, 1995). W roku 1993 krakowski Znak wydał zbiór nowych opowiadań Odojewskiego: Jedźmy, wracajmy... Ukazały się również wybory szkiców i artykułów autora *Wyspy ocalenia* rozproszonych po rozmaitych, głównie emigracyjnych, czasopismach (*Raptularz krytyczny. Twórcy – dzieła – konteksty*, 1994; *Notatnik półprywatny. W kręgu kultury*, 1996). Inga Iwasiów w 1994

1/ P. Michałowski *Powrót Odojewskiego, czyli etyka pogranicza*, „Nowe Książki" 1991 nr 11, s. 64–65.

2/ Podaję jedynie daty wydań po roku 1989.

roku wydala książkę *Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego: próba feministyczna*. A całkiem niedawno pojawiła się antologia *Odojewski i krytycy*, przygotowana przez Stanisława Barcia. Jest to na pewno dorobek bardzo pokaźny, zważywszy fakt, iż pisarstwo Odojewskiego – co więcej, nawet nazwisko autora – przez prawie dwadzieścia lat było nieobecne w oficjalnym obiegu krajowym. Pojawienie się na półkach księgarskich książek tegoż autora tuż po roku 1990 mogłoby sugerować, że to właśnie wtedy nastąpił jego powrót, ponowne wejście do czytelniczego obiegu. Czy tak się faktycznie stało? Czy teksty Odojewskiego znowu zaistniały w świadomości czytelników w kraju? Wydaje mi się, że jednak nie, ponieważ zwykle – gdy w rozmowach ze znajomymi, którzy nie zajmują się zawodowo literaturą, czy nawet ze studentami początkowych lat polonistyki, wspominam o Odojewskim, słyszę pytanie: Odojewski, a kto to taki?]

Rynek książki a pamięć

Ktoś mógłby mi zarzucić, że zamiast zajmować się nowym tekstem Odojewskiego, czyli *Oksaną*, grzebię się zupełnie niepotrzebnie w przeszłości, dywaguję, czy nie tak znowu dawny emigrant powrócił już na dobre do kraju, czy też nie. Wydaje mi się jednak, że spojrzenie za siebie, wejście na chwilę w rolę historyka literatury, jest w tym przypadku o tyle konieczne, że, po pierwsze, doprowadzić może do wyciągnięcia ciekawych wniosków na temat losów znacznej części prozy emigracyjnej w ogóle – samo emigracyjne pisarstwo Odojewskiego, jak i jego dzieje, stanowi tychże losów doskonałą egzemplifikację – po drugie, oddalić może zagrażające temuż dziełu widmo niepamięci.

Zacznę może od kwestii niepamięci. Oto wyimek z umieszczonej na ostatniej stronie okładki *Oksany* krótkiej notki, mającej zachęcić czytelnika do sięgnięcia po tę powieść:

> Pierwsza po 25 latach – od *Zasypie wszystko*, zawieje... – powieść świetnego pisarza. Cała proza Odojewskiego jest opowiadaniem o śmierci i cierpieniu. Wielką rolę odgrywa w niej pejzaż, będący częścią ludzkiego losu, ale i jego metaforą.

Dalej w tejże notce pomieszczone zostało pobieżne streszczenie powieści. Mniejsza już o nieścisłości (powieść *Zasypie wszystko, zawieje...* wydana została po polsku po raz pierwszy w Paryżu w roku 1973, więc minęło dwadzieścia sześć lat od jej opublikowania) czy niedorzeczności (cóż to takiego właściwie jest ów „pejzaż, będący częścią ludzkiego losu") tam zawarte. Nie od dziś przecież wiadomo, że tego rodzaju parateksty często są na bakier z faktami, logiką i stylistyczną poprawnością. Po co więc w ogóle zwracać uwagę na ten krótki tekst? Już spieszę z odpowiedzią. Z notki dowiedzieć się można, że Odojewski przez ćwierć wieku nie wydał żadnej powieści. Niezbyt zorientowany w historii naszej literatury najnowszej czytelnik mógłby się zastanawiać, dlaczego tak się stało. Czy Odojewski pisał wtedy jedynie opowiadania? Czy może zajął się dramaturgią? A może zarzucił pisanie i poświęcił się całkowicie uprawie egzotycznych gatunków kwiatów? Wydawca

Oksany nie zdecydował się na umieszczenie w paratekście informacji o tym, że Odojewski od roku 1972 pozostawał na emigracji, że powieść *Zasypie wszystko, zawieje*... nie mogła ze względów cenzuralnych ukazać się aż do roku 1990 w kraju, że jednym z najważniejszych tematów prozy tegoż autora są Kresy południowo-wschodnie w czasie II wojny światowej oraz losy Polaków przebywających w tym okresie na Wschodzie. Dlaczego? Ponieważ hasła, takie jak: „pisarz emigracyjny", „literatura kresowa" czy „sprawa katyńska" utraciły obecnie wartość reklamową.

Po boomie na literaturę emigracyjną, który nastąpił na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, kiedy to wydawcy prześcigali się w publikowaniu tekstów „z indeksu", bardzo szybko doszło do – mówiąc językiem ekonomistów – przegrzania koniunktury. Wskazać można kilka przyczyn spadku zainteresowania czytelników, a co za tym idzie – również wydawców, twórczością pisarzy emigracyjnych. Po otwarciu sezamu literatury emigracyjnej, który przez długie dziesięciolecia był dla szerokiej publiczności w kraju zamknięty, a przez to intrygujący, okazało się, że nie wszystko, co tam się znajduje, jest naprawdę cenne i wytrzymuje próbę czasu. Poza tym pojawienie się w krótkim czasie na półkach księgarskich dużej ilości tekstów o podobnej tematyce i dykcji sprawiło, że czytelnicy bardzo szybko przesycili się nimi. Nie bez znaczenia było także w tym przypadku pojawienie się w latach dziewięćdziesiątych w naszej literaturze ekspansywnej grupy „trzydziestolatków", którzy albo ogłaszali całkowite *désintéressement* wobec przeszłości, albo – jeżeli już zwracali się ku niej – traktowali emigracyjny czy niepodległościowy ethos z dużą dozą ironii czy nawet kpiny, a do tego jeszcze zdecydowanie odcinali się od swoich literackich poprzedników (chociaż niektórzy, jak chociażby Manuela Gretkowska, wcale nie wzbraniali się przed wykorzystywaniem autorytetu „wielkich" w promowaniu własnej twórczości), kreując się niejednokrotnie na barbarzyńców przychodzących znikąd.

Ciekawe czasy, z których niewiele pamiętamy, czyli „ocenzurowana pamięć"

Nie zamierzam oczywiście zarzucać wydawcy *Oksany*, iż stara się celowo wypaczyć obraz ostatnich dziesięcioleci naszej literatury. W końcu żaden wydawca nie ma obowiązku zamieszczania w dostarczanej do rąk czytelników książce pełnego życiorysu jej autora. Rzecz w czym innym. Treść paratekstu umieszczonego na ostatniej stronie okładki *Oksany* doskonale odbija stan „ocenzurowanej pamięci" kilku pokoleń Polaków żyjących w kraju i poddanych oddziaływaniu PRL-owskich szkół i mass mediów[3]. Problem „ocenzurowanej pamięci" nie dotyczy wyłącznie literatury emigracyjnej czy – szerzej – całości obszaru kultury skazanej przez włodarzy PRL-u na nieistnienie, ale również historii. Na brak zainteresowania Polaków własną historią zwracał uwagę sam Odojewski, który we wstępie do antologii *Katyń w literaturze* pisał: „Własny, niepowtarzalny los Polaków w niedaw-

3/ Na ten temat zob. J. Jarzębski *Pożegnanie z emigracją*, w tegoż: *Pożegnanie z emigracją. O powojennej prozie polskiej*, Kraków 1998, s. 233–245.

nej jeszcze przeszłości przestał być interesujący"[4]. Autor Oksany apelował również w tymże tekście o odbudowę pamięci zbiorowej Polaków. Odojewski nie jest zresztą jedynym pisarzem starszego pokolenia, który podnosi tę kwestię. Wystarczy wspomnieć chociażby słowa Czesława Miłosza: „Obecne odwrócenie się młodego pokolenia od ideologii i historii można interpretować jako chęć całkowitego pozbycia się podtekstu [niepodległościowego – przyp. R. O.]"[5].

Jarzębski w przywoływanym już przeze mnie szkicu pisał:

> Emigracyjny los literatury – widziany z perspektywy kraju rodzinnego – ma w sobie coś z niebytu, ale niebytu jakby spotęgowanego, znaczącego, wytwarzającego wokół ziejącej zeń próżni twardą otoczkę, sygnalizującą wtajemniczonym brak, niepełność, niedostateczność tego, czego istnienie zostało przez władzę dopuszczone.[6]

Otóż to, o ile dla wtajemniczonych – czytaj: literaturoznawców, historyków literatury, krytyków – literatura emigracyjna z roku na rok nabiera coraz wyraźniejszych kształtów, o tyle dla tych, którzy wtajemniczeni nie są – czytaj: większości czytających w tym kraju – wciąż jest niebytem. Innymi słowy, dużej części literatury emigracyjnej zagraża niepamięć, wessanie w próżnię. Jest to szczególnie paradoksalne w przypadku pisarzy takich jak Odojewski, których twórczość nie tylko w dużej mierze rozwija się wokół tematu pamięci, ale pamięć nieomalże absolutyzuje. Odojewski w opowiadaniu *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las* pisał przecież:

> Jeżeli nawet Boga nie ma, to jest pamięć. Może ludzka pamięć jest jakimś przejawem Boga. Może nawet ona sama jest Bogiem. Trzeba coś robić, żeby nie wygasła...[7]

Absolutyzacja pamięci charakteryzuje wprawdzie przede wszystkim późniejszą, powstającą na emigracji, prozę Odojewskiego, ale wystarczy przywołać choćby najważniejszą część pisarstwa autora *Oksany*, czyli cykl podolski, aby przekonać się, iż kwestie pamięci zawsze znajdowały się w centrum zainteresowań pisarza. Cykl podolski zawiera teksty, które nie tylko ukazują zagładę Kresów południowo-wschodnich, ów „zmierzch świata", ale również proces zakotwiczania się zmiecionego przez historię świata w pamięci ludzi, przechodzenia z przestrzeni realnej w przestrzeń pamięci.

Odojewski nie jest jedynym pisarzem emigracyjnym, któremu zagraża niepamięć. Jarzębski pisał w roku 1991: „Dla przeważającej większości czytelników w Polsce literatura emigracyjna to Miłosz, Herling-Grudziński, Barańczak, Zaga-

4/ W. Odojewski *Wstęp*, w: *Katyń w literaturze: międzynarodowa antologia poezji, dramatu i prozy*, red. J. R. Krzyżanowski, Lublin 1995, s. 7.

5/ Cz. Miłosz *Zadania dla krytyka*, „Znak" 1998 nr 7, s. 5.

6/ J. Jarzębski *Pożegnanie z...*, s. 233.

7/ W. Odojewski *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las*, w tegoż: *Zabezpieczanie śladów*, Warszawa 1990, s. 94.

jewski – i kilku wielkich zmarłych"[8]. Obecnie, *anno domini* 1999, można by napisać nieomalże to samo. Wielcy powoli, ale nieubłaganie zastygają w pomniki, odbierają ostatnie nagrody i honorowe doktoraty, a pozostali twórcy emigracyjni zmieniają się w „ciemne widma z jeszcze ciemniejszego lasu przeszłości"[9]. Owe ciemniejące z każdym rokiem w świadomości czytelników widma to oprócz Odojewskiego również Andrzej Bobkowski, Zygmunt Haupt, Konstanty A. Jeleński, Leo Lipski, Jerzy Stempowski... To wyliczenie można ciągnąć jeszcze długo.

W porównaniu z sytuacją literatury emigracyjnej w roku 1991 zaszła obecnie jedna znacząca zmiana. Opublikowano, mimo odchodzącej „mody" na literaturę emigracyjną, wiele książek pisarzy z obczyzny, częstokroć po raz pierwszy w kraju. Nie należy jednak, moim zdaniem, tego faktu przeceniać, zważywszy, że do dziś wiele książek Odojewskiego, Lipskiego czy Stempowskiego odnaleźć można w księgarniach taniej książki, przecenionych, kosztujących przysłowiową złotówkę. Czytelnicy mają więc możliwość sięgnięcia po książki tych autorów, ale jednak tego nie robią, ponieważ zwykle ich nazwiska niewiele albo zgoła nic im nie mówią. Często również literaturoznawcy zbywają teksty pisarzy emigracyjnych milczeniem, a ich wiedza na ten temat bywa fragmentaryczna. Dla przykładu, całkiem niedawno Stanisław Stabro wskazywał, iż „W potocznej opinii, formułowanej często w kręgach literaturoznawców, Andrzej Bobkowski uchodzi za typowego «autora jednej książki» [...] *Szkiców piórkiem*"[10], że całkiem zapomina się o istnieniu zbioru *Coco de Oro*. Ostatnio jednak, co odnotowuję z satysfakcją, literaturoznawcy coraz więcej uwagi poświęcać zaczynają mniej popularnym pisarzom emigracyjnym, o czym świadczy pojawienie się kilku znaczących monografii[11].

Paradoksy „bezprzełomowego przełomu"

Wskazywałem już przyczyny spadku zainteresowania czytelników literaturą emigracyjną, ale wrócę jeszcze do tego zagadnienia i spróbuję spojrzeć nań przez pryzmat rzekomego przełomu roku 1989.

Rozważania na temat znaczenia cezury roku 1989 były jednym z dyżurnych tematów krytyki ostatniej dekady. Pojawił się „apetyt na przemianę", zaczęto więc intensywnie poszukiwać „śladów przełomu". Im jednak dłużej szukano, tym mniej oczywista jawiła się odpowiedź na pytania: był przełom w roku 1989 czy –

8/ J. Jarzębski *Pisarze, dzielcie się!*, w tegoż: *Pożegnanie z...*, s. 225.

9/ W. Odojewski *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las*, w tegoż: *Zabezpieczanie...*, s. 76.

10/ S. Stabro *„Polska usiadła nam na mózgach". O Andrzeju Bobkowskim*, w: *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, t. 1, pod red. R. Nycza i J. Jarzębskiego, Kraków 1997, s. 75.

11/ Zob. np. A. St. Kowalczyk *Niespieszny przechodzień i paradoksy. Rzecz o Jerzym Stempowskim*, Wrocław 1997; H. Gosk *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*, Izabelin 1998; A. Madyda *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, Toruń 1998; B. Żongołłowicz *Andrzej Chciuk: pisarz z antypodów*, Kraków 1999.

nie, zmieniło się coś w literaturze po tym roku czy też – nie. Najtrafniej chyba istotę tych wątpliwości uchwycił Przemysław Czapliński:

> zamiast przełomu co się zowie, przełomu całą gębą, przełomu na miarę przejścia od nowoczesności do ponowoczesności, mamy do czynienia ze zjawiskiem niewyraźnym i trudno uchwytnym, zjawiskiem, które m n o ż y i m y l i ś l a d y.[12]

Krzysztof Uniłowski w ogóle podważa tezę o przełomie, stwierdzając, że w naszej literaturze „po roku 1989 nie spotkaliśmy się z żadną nową propozycją estetyczną"[13], a Dariusz Nowacki natomiast pisze o „bezprzełomowym przełomie"[14].

Obecnie w kwestii przełomu zaczyna rysować się coś na kształt consensusu, większość krytyków potwierdza, że o ile wyraźne zmiany zaszły po roku 1989 w instytucjonalnej sferze życia literackiego, w sposobie funkcjonowania jej w przestrzeni społecznej, o tyle sama literatura odmieniła się nieznacznie, nie wystąpiono z nowymi programami, nie pojawiły się zjawiska, których nie dałoby się wyprowadzić z literatury tworzonej w poprzednich dekadach; jedynie inaczej w nowej literaturze rozstawiono akcenty, skupiono się na zagadnieniach, które niegdyś traktowane były jako marginalne.

Sam wprawdzie chętnie podpiszę się pod takim rozstrzygnięciem „sporu o przełom", muszę jednak zwrócić uwagę na pewne nie dość mocno wyakcentowane zagadnienie. „Trzydziestolatkowie", wchodzący do literatury po roku 1989, mocno podkreślali swój brak zainteresowania tradycją, wręcz odwracali się od niej. Wystarczy przypomnieć wypowiedź na ten temat Andrzeja Stasiuka:

> Więc może jednak trochę jest tak, że:
> żadna tradycja nie stoi za oknem.
> Tak, za oknem ni chuja tradycji.
> To oczywiście parafraza wiersza o ideach, napisanego wspólnie przez trzech Marcinów poezji polskiej.[15]

Pomijając prowokacyjność wypowiedzi Stasiuka – „trzydziestolatkowie" w czasach dla siebie bohaterskich, kiedy to w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych trwał młodoliteracki karnawał, z upodobaniem, a i bez umiaru, wykorzystywali strategię skandalu – odczytać należy ją jako odmowę podjęcia dialogu z tradycją literacką. Jarzębski pisał: „literatura funkcjonująca normalnie jest pewnym procesem, dialogiem, w którym muszą brać udział coraz to nowe, wstępujące pokole-

---

12/ P. Czapliński *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 6–7.

13/ K. Uniłowski *Chłopcy i dziewczęta znikąd?*, w tegoż: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*, Bytom 1998, s. 5.

14/ D. Nowacki *Dwanaście groszy*, w: *Zawód: czytelnik*, Kraków 1999, s. 16–18.

15/ A. Stasiuk, Odpowiedź w ankiecie „Tekstów Drugich", „Teksty Drugie" 1996 nr 5, s. 119.

nia"[16]. W naszej literaturze ów dialog był po roku 1939 raz po raz zrywany pod naciskiem historii. „Trzydziestolatkowie" nie są więc pierwszymi pisarzami, którzy w ostatnim półwieczu odmówili kontynuowania dialogu z tradycją, poddając się wpływowi Historii. Tyle tylko, że w czasach PRL-u do zerwania tego dialogu przymuszali pisarzy funkcjonariusze partyjni (bądź też sami pisarze, ulegając ideologicznym zauroczeniom, odwracali się od tradycji), a „trzydziestolatków" nikt do niczego nie zmuszał, poddali się oni jedynie logice rynku, który podpowiadał posunięcia najkorzystniejsze pod względem promocyjnym.

Oczywiście kategoryczność twierdzenia o zerwaniu przez „trzydziestolatków" dialogu z tradycją należałoby osłabić, wskazując, iż jego przyczyn trzeba się dopatrywać nie tylko w suwerennym geście wchodzących do literatury pisarzy, ale również w atomizacji środowiska literackiego, składającego się z kilku grup, z których każda ma swoje pismo, krytyków, odmienne spojrzenie na literaturę i raczej niechętnie komunikuje się – o rzeczowej dyskusji nawet nie wspominając – z innymi; a także w rozchwianiu hierarchii literackich wartości – świadczą o tym chociażby wciąż ponawiane „łowy na kryteria", nieodmiennie przynoszące rozczarowania łowcom, którym marzą się niepodważalne i jasne kryteria oceny tekstu literackiego – utrudniającym zakreślenie powszechnie akceptowalnej przestrzeni tradycji. Zaznaczyć trzeba również, że zerwanie to, szczególnie w odniesieniu do najświeższej tradycji, w pewnym sensie pozostało jedynie w sferze deklaracji, zważywszy, że – jak trafnie zauważył Uniłowski – „wystąpienie roczników sześćdziesiątych to przedłużenie lub reinterpretacja projektów sformułowanych jeszcze w drugiej polowie lat siedemdziesiątych"[17]. Nie zmienia to jednak faktu, iż deklaracje takie padły, a niechęć „trzydziestolatków" do pochylania się nad tekstami starszych pisarzy jest łatwo zauważalna. Wystarczy wspomnieć starcie „trzydziestolatków" z „czterdziestolatkami", którego areną stał się na początku roku 1995 „Tygodnik Powszechny". Nie doprowadziło ono do dyskusji – czy choćby zatargu, ostrego sporu – o konkretnych tekstach, lecz jedynie do przedstawienia folkloru okołoliterackiego światka, ubarwionego wyszukanymi polajankami.

„Trzydziestolatkowie", odmawiający włączenia się do dialogu z tradycją, wmanewrowali się w sytuację paradoksalną. Chcąc odciąć się od tradycji, przede wszystkim od literatury tworzonej w rozmaitych „obiegach" w dobie PRL-u, aby w ten sposób zaznaczyć własną odrębność, niezależność i oryginalność, powtórzyli jedynie wielokrotnie przećwiczony w ostatnim półwieczu gest. To kolejny dowód w „sprawie roku 1989", osłabiający tezę o przełomowości tej daty.

A gdzie w tym wszystkim jest literatura emigracyjna? Pisarze, którzy mocno oddziałują obecnie na młode pokolenia czytelników, odmówiwszy podtrzymywania dialogu z tradycją, zbywają pisarzy emigracyjnych i ich książki milczeniem. Wyjątkiem pośród „młodych" pisarzy jest chyba jedynie Stasiuk, który wielokrotnie przyznawał się do fascynacji prozą Haupta i Odojewskiego. Przyczynia się to

16/ J. Jarzębski *Rok 1988 – Eksplozja systemu*, w tegoż: *Pożegnanie z...*, s. 10.

17/ K. Uniłowski *Chłopcy i...*, s. 25.

w pewnej mierze do utrwalania „ocenzurowanej pamięci" czytelników, których literackie gusta kształtują Gretkowska, Tokarczuk, Varga czy Tryzna. Literatura emigracyjna także z tego powodu spychana jest coraz mocniej w obręb murów uniwersyteckich, gdzie zajmują się nią jedynie specjaliści.

Powrót z przeszłości

Było już o literaturze emigracyjnej traktowanej *en bloc*, „przełomie", zerwanym dialogu, najwyższy więc czas zająć się ponownie Odojewskim. Jak przedstawia się sprawa powrotu tegoż pisarza i jego tekstów do kraju? Wydaje mi się, że do tej pory mieliśmy w przypadku autora *Zasypie wszystko, zawieje*... do czynienia z powrotami do przeszłości, odzyskiwaniem dla krajowego czytelnika tekstów wcześniej, w czasach PRL-u, dlań niedostępnych. Nawet jedyny wydany po 1989 roku nowy tom prozy Odojewskiego zawierał teksty powstałe przede wszystkim w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Dopiero *Oksanę* uznać należy za rzeczywisty powrót z przeszłości, próbę zarazem odzyskania przez autora należnego mu miejsca na naszej literackiej scenie i znalezienia ponownie drogi do czytelników. Świadczyć o tym może znamienny wybór, którego dokonał sam autor. Pisarz od lat pracował nad kolejną, czwartą już, częścią cyklu podolskiego, powieścią znaną pod roboczym tytułem *Odejść, zapomnieć, żyć*... Fragmenty tej powieści, w której świat ma być ukazywany z punktu widzenia Katarzyny Woynowicz, ukazywały się już w czasopismach[18]. Odojewski nie zdecydował się dokończyć pracy nad tym tekstem i opublikować go. Zamiast tego dał czytelnikom do rąk rzecz zupełnie nową, powstałą między 1996 a 1999 rokiem, a zatem zdecydowanie mniej uwikłaną w przeszłość.

Echa i kontynuacje

W *Oksanie* występuje napięcie między „starym" a „nowym" w twórczości Odojewskiego. Z jednej strony powieść ta została prawie w całości skonstruowana z elementów, które pojawiły się już we wcześniejszych tekstach autora *Wyspy ocalenia*, z drugiej – ukazywane wcześniej problemy, wątki, motywy zostały w nowej powieści przeformułowane, przemyślane na nowo, rozwinięte. Najpierw może kilka zdań o „starym".

Jakie elementy obecne w tekście *Oksany* pojawiały się już we wcześniejszych książkach Odojewskiego? Włochy, jako miejsce akcji, obecne były w opowiadaniach z tomu *Zapomniane, nieuśmierzone*...[19]. Wcześniejsze wcielenia postaci Karola, Polaka-emigranta, żyjącego w Niemczech, ale wciąż uwikłanego w „polskie sprawy" i naznaczonego traumatycznymi wspomnieniami z dzieciństwa spędzonego na Kresach w czasie wojny, odnaleźć można w przywoływanym wyżej tomie, jak również w zbiorze *Jedźmy, wracajmy*... . Obecne w *Oksanie* obrazy „zmierzchu

18/ Zob. np. „Kultura" 1980 nr 1/2, „Archipelag" 1988 nr 7/8, „Regiony" 1991 nr 3.

19/ Te opowiadania to: *Wir, Zapomniane, nieusmierzone*..., *Co słychać w ojczyźnie, Jeżeli jeszcze kiedyś będę*... Zob. W. Odojewski *Zapomniane, nieuśmierzone*..., Warszawa 1991.

świata" Kresów południowo-wschodnich i nawiązania do losów Polaków wywiezionych w czasie II wojny światowej w głąb Związku Radzieckiego przewijają się przez całą niemalże twórczość Odojewskiego.

Akcję najnowszej powieści autora *Kwarantanny* uznać można za wariację na temat wątku fabularnego z tytułowego opowiadania z tomu *Zapomniane, nieuśmierzone*... . W tekście tym, który za tło wydarzeń również ma włoskie pejzaże, młoda kobieta zajmująca się historią literatury zmusza niejako dużo starszego od siebie pisarza-emigranta do wyprawy w przeszłość, przywołania tragicznych wydarzeń związanych z wojną; tyle tylko że pomiędzy młodą kobietą a pisarzem nie zawiązuje się romans.

Niektórzy recenzenci *Oksany* zdają się wyraźnie zawiedzeni, czy wręcz zniesmaczeni, obecnością wątku romansowego w tej powieści: jakże to, Odojewski, pisarz, który zawsze tak bardzo interesował się historią, a do tego przecież szczególnie tragicznymi, bolesnymi dla Polaków jej epizodami; pisarz, który występował w roli strażnika pamięci zbiorowej, który w swoich tekstach demaskował zło tkwiące w człowieku i historii, traci czas na pisanie – jak wyraziła się Anna Nasiłowska[20] – „dość banalnej" historii miłosnej?! Skąd nagle u Odojewskiego romans? Otóż wcale nie nagle. W fabułach kreślonych przez autora *Wyspy ocalenia* nieomal zawsze rysuje się wątek romansowy. Tak jest nawet w tekstach cyklu podolskiego. W obraz ginącego świata Kresów wpisane są skomplikowane relacje łączące Katarzynę Woynowiczową z Piotrem Czerestwienskim i Pawłem Woynowiczem czy trudna miłość Teodora Czerestwienskiego i zamężnej pani Ireny. A że w tych związkach więcej jest niespełnienia, cierpienia czy nawet gwałtownie wybuchającej nienawiści, że są one nietrwale – trudno się dziwić. Miłość w czasach zarazy tylko w wyjątkowych przypadkach potrafi się obronić przed skalaniem złem.

Od pamięci do prawdy

Z tekstowych elementów obecnych już we wcześniejszych książkach Odojewski buduje w *Oksanie* zupełnie nową jakość. Przede wszystkim autor wyraźnie przeformułowuje centralne w jego twórczości zagadnienia pamięci i stosunku do przeszłości, szczególnie do tragicznych wydarzeń okresu II wojny.

W tekstach cyklu podolskiego ukazywany jest moment przejścia: świat polskich Kresów południowo-wschodnich przestaje istnieć, ulega nieodwracalnej zagładzie; ocaleć mogą jedynie jego okruchy, przechowywane w pamięci mieszkańców kresowych ziem. Kresy zmieniają status ontologiczny: z rzeczywistości przechodzą w sferę pamięci, i to – co ważne – pamięci indywidualnej, nie – zbiorowej. Ocalająca moc przesądza o wartości pamięci. Odojewski – widoczne to jest w wielu opowiadaniach tegoż autora, powstałych na emigracji – wskazuje na konieczność pielęgnowania pamięci, ponieważ jedynie pamięć poszczególnych ludzi przeciwstawić można propagandowym kłamstwom, fałszującym obraz historii. Obowiązek „zabezpieczania śladów", przypominania o prawdzie wbrew wszystkim

20/ A. Nasiłowska *Wakacyjny romans*, „Polityka" 1999 nr 32.

tym – zarówno w kraju, jak i na Zachodzie – dla których prawda ta jest niewygodna, prowadzi jednak do tego, że bohaterowie Odojewskiego muszą poświęcić teraźniejszość na rzecz przeszłości. Przeszłość, której postanowili być strażnikami, niszczy ich życie. To przypadek Dziennikarza z opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las*. Dziennikarz traci możliwość zrobienia kariery na Zachodzie, zaprzepaszcza szansę osobistego szczęścia, ponieważ nie chce zaniechać poszukiwań dowodów zbrodni katyńskiej.

Jednak już w tomie *Zapomniane, nieuśmierzone*... widoczne są pierwsze oznaki zmiany postawy bohaterów Odojewskiego. Z coraz większymi oporami wracają do wspomnień, ponieważ boją się bólu, rozpaczy, w jaką mogłoby ich wtrącić rozpamiętywanie tego, co przeszłe. Nie ma w bohaterach opowiadań z tego tomu pasji pielęgnowania pamięci, docierania do dowodów zbrodni, ciągłego rozdrapywania ran. Zamiast owej pasji jest coraz więcej zmęczenia, zniechęcenia, poczucia straconych szans.

Oksanę odczytać można jako powieść o uwalnianiu się od przeszłości. Owo uwalnianie nie jest przy tym równoznaczne z zapominaniem, przekreślaniem własnego bolesnego dziedzictwa, odcinaniem się od korzeni. Prowadzić ma jedynie do pogrzebania upiorów przeszłości i zwrócenia się ku życiu. Karol, główny bohater *Oksany*, mówi wprost: „Nie wyciągajmy z grobu upiorów, niech śpią snem wiecznym...[21].

W uczucie rodzące się pomiędzy dwojgiem bohaterów nowej powieści Odojewskiego, Karolem i Oksaną, wpisana jest początkowo ulotność, tymczasowość. On ma świadomość, że jego choroba – Karol jest chory na raka – nieustannie postępuje, lekarze nie dają mu zbyt wiele czasu; ona nie zamierza porzucać rodziny, mimo iż od dawna już nie kocha męża. Dany jest bohaterom jedynie krótki czas. Aby go w pełni wykorzystać, aby nacieszyć się sobą, szczęściem, którego wcześniej brakowało obojgu, muszą żyć w „teraz", mocno chwycić się teraźniejszości. Przeszkodą w ich związku nie jest właściwie ani choroba Karola, ani mąż Oksany, lecz historia, morze nienawiści dzielące Polaków i Ukraińców, pamięć krzywd doświadczanych i zadawanych. Matka i dwie siostry Karola zostały zamordowane przez Ukraińców w czasie akcji pacyfikacyjnej. Ojciec Oksany służył podczas wojny w niesławnej formacji SS-Galizien i córka po latach chce, aby Karol pomógł jej w znalezieniu odpowiedzi na pytanie: czy jej ukochany ojciec był, czy też nie był zbrodniarzem. Jednak Karol wzbrania się przed przywoływaniem przeszłości, ponieważ obawia się, że wojenne wspomnienia oddalą go od Oksany, wzniosą pomiędzy nimi „zimną ścianę". Dochodzą do tego jeszcze inne uwarunkowania. Karol coraz wyraźniej uświadamia sobie, że on jako strażnik pamięci i sama jego pamięć są coraz mniej potrzebni. Ludzie i tak nie korzystają z lekcji przeszłości i „prawie żadne kolejne pokolenie nie potrafi skorzystać z doświadczeń swoich ojców"[22]. A zło zbrodniczym piętnem wciąż odciska się na obliczu świata, jak w przypadku wojny

21/ W. Odojewski *Oksana*, Warszawa 1999, s. 283.

22/ Tamże, s. 29.

na Bałkanach, której przebieg bohater *Oksany* śledzi z rosnącym zniechęceniem, nawet obrzydzeniem. Poza tym pamięć zaczyna jawić się Karolowi jako idiosynkratyczna, konserwująca uprzedzenia, pogłębiająca niesprawiedliwości. Bohater stwierdza wprost, że „niestety, pamięć nie jest po obu stronach taka sama, co innego zachowuje, co innego odrzuca"[23], czyli potęguje jeszcze nienawiść między zwaśnionymi nacjami. Służy więc raczej zemście niż pojednaniu.

W Oksanie nastąpiło znaczące przesunięcie akcentu z pamięci na prawdę. Odojewski zdaje się mówić, że obecnie nie jest już najważniejszą kwestią zachowanie indywidualnych świadectw przeszłości – zadanie zbierania, utrwalania i rozpowszechniania ich przejęte zostało w coraz bardziej demokratyzującej się Europie Środkowej przez wyspecjalizowane instytucje, zarządzające pamięcią zbiorową – ale docieranie do prawdy, niezależnie od tego, do jakiego stopnia mogłaby ona być bolesna dla poszczególnych ludzi. Dlaczego? Bo „w przeciwieństwie do różnych pamięci nie ma osobnej prawdy dla Ukraińców i osobnej dla Polaków [...] prawda jest zawsze tylko jedna"[24]. A odkrywaniu prawdy służy jak najbardziej wygaszanie emocji i tłumienie nienawiści konserwowanej przez pamięć.

Położenie nacisku na kwestię prawdy w stosunkach polsko-ukraińskich wiąże się też z rozszerzeniem w *Oksanie* perspektywy oglądu wydarzeń, które miały miejsce na Kresach w czasie II wojny światowej. W cyklu podolskim ukazywane są one jedynie z punktu widzenia Polaków. W nowej powieści Odojewski, wprowadzając bohaterkę Ukrainkę (zaznaczyć trzeba, że Oksana, przecież dużo młodsza od Karola, urodziła się już po wojnie, na emigracji, wojenna zawierucha nie dotknęła więc jej bezpośrednio; taka „konstrukcja" bohaterki umożliwia uzyskanie dystansu wobec konfliktu polsko-ukraińskiego, co oczywiście ułatwia dialog z Karolem na temat przeszłości), próbuje dopuścić do głosu również Ukraińców.

Przesunięcie akcentu z pamięci na prawdę nie likwiduje problemu pamięci indywidualnej, nie znieczula znajdujących się w niej miejsc bolesnych. Karol stwierdza przecież, że na „mapie jego pamięci" miejsca związane z wydarzeniami na Kresach wciąż „płoną"[25]. Wspomnienia bohatera *Oksany* stopniowo jednak oczyszczają się z emocji, nienawiści, a mocniej nasycają się melancholią. Dominować zaczyna poczucie straty, braku oraz świadomość, że wraz z jego śmiercią zginie bezpowrotnie kawałek świata przechowywany w jego pamięci.

Czy powrócą Kresy?

Na koniec wypada jeszcze raz zapytać o powroty w twórczości Odojewskiego. Większość recenzentów piszących o *Oksanie* sprawiała wrażenie zawiedzionych, iż autor nie dał czytelnikom do ręki kolejnego tomu cyklu podolskiego. Przyznam, że ja również od lat czekam niecierpliwie na wydanie *Odejść, zapomnieć, żyć...* . Czy Odojewski powróci do kreślenia obrazu „zmierzchu świata" Kresów? Czy powrót

23/ Tamże, s. 445.

24/ Tamże, s. 449.

25/ Tamże, s. 144.

po latach do formy powieściowej przyniesie w efekcie również podjęcie pracy nad projektem pisarskim, który nie został doprowadzony do końca? *Oksana* wskazywać by mogła, że proza Odojewskiego zmierza już w innym kierunku, że obecnie bardziej zorientowana jest na życie, teraźniejszość, oddalając się od pamięci pełnej traumatycznych wspomnień. Z drugiej jednak strony, nie należy zapominać, że twórczość Odojewskiego nadal rozwija się wokół kilku podstawowych dla tego pisarza problemów, o czym była już mowa w niniejszym szkicu. Być może więc Odojewski powróci na Kresy wraz z Katarzyną, Pawłem i Piotrem, bohaterami cyklu podolskiego.

Robert OSTASZEWSKI

Opisany, nieodgadniony...

„Jak każdy artysta wielkiej klasy, Odojewski jest właściwie nieprzenikniony dla krytyki. Wybitne dzieło stanowi zawsze zagadkę i o wiele łatwiej kontemplować je niż rozkładać na czynniki pierwsze" – pisał Sławomir Mazurek. A jednak rozbieżność zdań na temat twórczości autora *Wyspy ocalenia* może wprowadzić w głęboką zadumę: obok pomówień o epigoństwo – pochwały za awangardowość...

Taki model recepcji proponuje tom *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów* w opracowaniu Stanisława Barcia[1]. Zgodnie z wyjaśnieniami redaktora, celem zbioru było przedstawienie najbardziej charakterystycznych odczytań utworów Odojewskiego. Dzięki temu obok tekstów jawnie przychylnych pisarzowi czy wnikliwych analiz w antologii znalazły się omówienia swą napastliwością zbliżone do paszkwilu. Kryterium reprezentatywności nakłada się na chronologiczną prezentację dorobku autora *Kwarantanny*, od *Opowieści leskich* (1954) po *Notatnik półprywatny. W kręgu kultury* (1996). Niektóre z rozdziałów grupują recenzje i interpretacje książek, które łączy podobny temat lub poetyka: *Proza młodzieżowa* (*Spisek Czarnych Orłów*, *Żeglarze króla jegomości*). Dobitniejszemu ukazaniu drogi twórczej pisarza oraz podsumowaniu kolejnych jej etapów służą szkice napisane specjalnie do tego tomu. Zamykają one omówienia wybranych pozycji. Szkoda jednak, że nie przeprowadzono tego zabiegu konsekwentnie. Mniej znacząca w dorobku autora proza dla młodzieży doczekała się aż dwóch analiz, podczas gdy cały cykl podolski nie został w ogóle skomentowany z takiej historycznoliterackiej perspektywy.

Barć nie proponuje jednoznacznych schematów interpretacyjnych, wyszukuje raczej kolejne pytania, podsuwa czytelnikowi kwestie sporne i polemiki. Taka strategia umożliwia odczytanie tytułu antologii jako *Odojewski k o n t r a krytycy* (wśród nich należy zaś wyodrębnić krytyków i *krytyków*). Po lekturze omawianej książki można odnieść wrażenie, że Odojewski tak naprawdę nie do końca jest

1/ *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i opracowanie S. Barć, Lublin 1999.

obecny w tym, co o nim dotąd powiedziano. Nie umniejsza to rangi wnikliwych rozbiorów, świadczy raczej o wciąż nie opisanej wyczerpująco sile oddziaływania jego prozy.

Nieprzenikniony dla krytyki

Jednym z ulubionych tematów krytyki stało się poszukiwanie bliższych i dalszych literackich krewnych pisarza. Dzięki skrzętnemu tropieniu koligacji do bezpośrednich antenatów autora *Zasypie wszystko, zawieje...* zaliczono poetów romantycznych (Maria Janion) lub estetyzujących modernistów (Wojciech Tomasik), innym razem twórców tzw. nurtu literatury kresowej w dwudziestoleciu międzywojennym (Mieczysław Inglot) czy w literaturze powojennej (Ewa Wiegandt). Jednak dla większości badaczy Odojewski od najmłodszych lat najbardziej był podobny do Faulknera lub kogoś z kręgu egzystencjalistów francuskich. Ten ciągnący się latami proces o ustalenie ojcostwa miał zwykle na celu jedno: wmówienie pisarzowi bękarciego kompleksu. W tym wypadku figurą Odojewskiego staje się jego bohater – Semen Gawryluk! Trafnie skomentował tę sytuację Tomasz Burek: rodzinny portret artystyczny zmienia się w „karykaturę Odojewskiego". O wątpliwej przydatności badania tego typu „wpływologii" pisała Leokadia Hul, proponując uznanie odwołań do tradycji literackiej za demonstracyjnie eksponowany zabieg. Jego celem byłoby stworzenie takiej płaszczyzny interpretacyjnej, która zastąpi brak biograficznych związków artysty z Kresami.

Kwarantanna i *Miejsca nawiedzone* zapoczątkowały polemikę wokół tzw. „literackości" tego pisarstwa. Uznanie jej za bezprzedmiotowy popis biegłości artysty, eksperyment formalny przytłaczający problematykę (Czesław Niedzielski, Zbigniew Pędziński) znalazły swą kulminację w analizie cyklu podolskiego dokonanej przez Tomasika. Uznał on prozę Odojewskiego za amalgamat zautonomizowanych chwytów narracyjnych, zwielokrotnianych w nieskończoność, skutecznie osłabiających związki tej literatury z rzeczywistością. O *Miejscach nawiedzonych* pisał w 1960 Sławomir Błaut, że to utwór skomplikowany formalnie „nie dla pustego efektu. Tej książki nie dałoby się po prostu napisać inaczej" (*Obietnica dobrego pisania*). Andrzej Werner, polemizując z poglądami o skrajnej autoteliczności tekstów Odojewskiego (w tym cyklu ukraińskiego), wyraża się już dobitniej: „Doprawdy papier jest cierpliwy, ale, na Boga, trochę pokory wobec tej góry trupów!" (*To piekło nie jest rajem*).

Roztrząsania na temat rzekomej nieprzystawalności celów oraz środków artystycznych u Odojewskiego sprowadzano częstokroć do zarzutu wielosłowia, chęci dopowiedzenia wszystkiego przez narratora, lekceważenia czytelniczej inteligencji (Ryszard Danecki, Antoni Smuszkiewicz, Marian Romanowski). Co dziwniejsze, nieumiejętność powściągnięcia ekspresji językowej i niewłaściwą selekcję materiału Romanowski dostrzegł także w emigracyjnych opowiadaniach, których stylistyka różni się przecież diametralnie od stylu cyklu podolskiego. Reguła odwracania zarzutów, tak charakterystyczna dla recepcji Odojewskiego, sprawdza się jednak i w przypadku tego sporu. Adriana Szymańska stwierdza z całym przekona-

niem, że „[...] niedopowiedzenie jest nadal istotą tego pisarstwa i jak u Faulknera doprowadza czytelnika do maksymalnej ekscytacji i pasji nieukontentowania na przemian. Do spazmów bezsilności z niedosytu informacji" (*Siła bezsilności*). Dotykamy tu jednej z najważniejszych kwestii odbioru pisarstwa Odojewskiego. W świadomości wielu krytyków pokutuje przekonanie o konieczności rozdzielenia poetyki i problematyki jego utworów. Nieliczni zauważają, że to, j a k on pisze (co oznacza nie tylko cechy stylu, ale całą niezwykle skomplikowaną konstrukcję artystyczną jego tekstów) jest bezpośrednio związane z tym, o c z y m pisze. Jego język indywidualny zaś doskonale przylega do indywidualnego obrazu konkretnych wydarzeń historycznych (Zbigniew Bieńkowski, Andrzej Niewiadomski, Andrzej Werner).

Zawsze zagadka

„Odojewszczyzna to dziedzina historii i marzenia, to także dziedzina ekspresji" (*Odojewszczyzna*). Tak pisał o prozie autora *Wyspy ocalenia* Bieńkowski – krytyk, który bez zastrzeżeń uznał jego wybitność i łączył przenikliwość badawczą z nieskrywaną fascynacją tą twórczością. Zaproponowany neologizm odsyła do samej istoty pisarstwa Odojewskiego: kojarzy stylistykę z opisywanym przy jej użyciu miejscem. To tylko jedna z zaproponowanych dotychczas formuł ujmujących w słowa sugestywność, z jaką pisarzowi udało się wykreować tę wyobrażoną „małą ojczyznę". *Antologia tekstów* pokazuje, że dla wielu piszących próba nadania nazwy tej metodzie to niemal pragnienie odkrycia magicznego zaklęcia, które wydrze Odojewskiemu raz na zawsze jego tajemnicę. Celem tych peryfraz czy metafor jest znalezienie ekwiwalentu dla czytelniczych doznań, niezwykłości lektury. „Pejzaż i nastrój działa jak narkotyk" (Aniela Jasińska), „szczególny klimat jemu tylko właściwy" (Bogdan Wojdowski), „ostry drażniący koloryt" (Adriana Szymańska), „niezwykły efekt «naelektryzowania» ekspresją" (Dorota Krzywicka), „dziwny czar, zniewalający «zły urok»" (Maria Janion). Nie można odmówić tym sformułowaniom trafności. Niestety, nawet najbardziej błyskotliwe i najwymyślniejsze porównanie nie wskazuje konkretnych rozwiązań, dzięki którym Odojewski wywiera tak przemożne wrażenie na swoich czytelnikach. Jego proza przypomina misterny splot węzłów gordyjskich – na niewiele zda się tu efektowne cięcie piórem, więcej efektów przynosi cierpliwe wysupływanie kolejnej osnowy. A takimi nićmi tego gęsto tkanego tekstu są zagadnienia konstrukcji świata przedstawionego, kreacji bohaterów, zróżnicowanie technik narracyjnych i skomplikowanie stylistyczne. W tomie zabrakło bardzo interesujących prac poświęconych tajnikom warsztatu pisarza, na przykład analizy technik opisu w cyklu podolskim, dokonanej przez Ewę Szczepkowską[2]. Autorka podważa obiegowe opinie na temat realizmu pejzażu Ukrainy, udowadnia, że najczęściej krajobraz pozostaje niedookre-

2/ E. Szczepkowska *„Ruch jest li tylko postacią bezruchu". Z problematyki opisu „trylogii kresowej" Włodzimierza Odojewskiego*, w: *Teksty – konteksty – interpretacje*, pod red. D. Ossowskiej, Olsztyn 1994.

ślony czy odrealniony. Wiąże się to ze sposobem istnienia bohaterów, ich zdolnościami percepcyjnymi, koncepcją świata wpisaną w tę prozę. Szczepkowska porusza zagadnienia związane z obrazowaniem, zastosowaną w cyklu podolskim paletą barwną, sposobami opisu przedmiotów i osób. Co najważniejsze – swoje wnioski o technice pisarskiej Odojewskiego łączy z tematyką cyklu podolskiego: śmiercią, zagładą, doznaniem przemijania. W zbiorze nie uwzględniono również artykułu Tatiany Czerskiej *Postać Pawła Woynowicza w cyklu podolskim Włodzimierza Odojewskiego*[3] – badaczka zajęła się nie tylko funkcjonowaniem pamięci bohatera, ale i jego psychologią (co czyni się rzadziej). Włączyła także w obręb swych refleksji uwagi o kreacji postaci z emigracyjnych tomów opowiadań.

Wskazane przeze mnie prace dotyczą sfery konstrukcji utworów Odojewskiego – sfery, która z mniejszym lub większym powodzeniem była przez krytykę poruszana. Istnieje jednak nadal obszar badań nad twórczością tego autora nie tknięty niemal piórem. Taką *terra incognita* pozostaje stylistyka Odojewskiego. Dotychczasowe próby jej opisania w zasadzie nie wyszły poza doskonałą formułę Bieńkowskiego, będącą w istocie pastiszem „długiej frazy" pisarza:

> Każde dosłownie zdanie *Wyczekiwania*, *Luminalu* (*Kwarantanna*), *Zmierzchu świata* i najlepszych partii *Wyspy ocalenia* jest lochem, w który zapadamy, lochem absolutnie szczelnym, bez światełka w perspektywie, mogącego być drogowskazem, i zapadając się, tracimy punkty oparcia, zaczepienia, widzenia, jakby zalewała nas jakaś gęsta, coraz gęstsza, coraz bardziej uniemożliwiająca rozpoznanie maź przeżycia, gdzie jest zmieszane, splątane wszystko, świat otaczający (jego krajobraz, jego ludzie, jego konflikty), świadomość (i nieświadomość) siebie bohatera wciąż gubiącego i odnajdującego nić myśli w chaosie doznania. [*Ten raj jest piekłem*]

Wobec braku znaczących rozbiorów stylistycznych tej prozy zastanawia fakt, że redaktor omawianego zbioru zdecydował się usunąć z tekstu Sławomiry Zalewskiej *Pamięć i czas w opowiadaniach Włodzimierza Odojewskiego* fragment poświęcony właśnie budowie podziwianego wielokrotnie „zdania-lochu". Namiastką takiej analizy jest jedynie krótki ustęp z pracy Ewy Wiegandt *Austria feliks, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, w którym autorka wylicza najczęściej stosowane przez pisarza środki retoryczne.

Antologia Barcia pozostawia uczucie niedosytu także z powodu pominięcia zagranicznych świadectw recepcji Odojewskiego – otrzymujemy więc książkę *Odojewski i [polscy] krytycy*. Pozostaje żałować tym bardziej, że to właśnie sukces *Zasypie wszystko, zawieje...* we Francji i w Niemczech współtworzył przez wiele lat polską legendę tego dzieła i jego autora – legendę zakazaną. Do dziś tamte źródła nie doczekały się tłumaczenia na język polski.

3/ T. Czerska *Postać Pawła Woynowicza w cyklu podolskim Włodzimierza Odojewskiego*, w: „Zeszyty Naukowe. Szczecińskie Prace Polonistyczne" 1996 nr 8.

Rozkładać na czynniki pierwsze

Antologia tekstów jest obszernym zbiorem ilustrującym historię odczytań wszystkich (z wyjątkiem *Oksany*) utworów pisarza. Szczególnie interesująco prezentują się partie książki poświęcone tym dziełom Odojewskiego, które nie doczekały się dotąd szerszych opracowań. Recenzje prozy socrealistycznej z lat pięćdziesiątych (Jarosław Iwaszkiewicz) oraz historycznoliteracki szkic Jerzego Smulskiego na jej temat wskazują te zabiegi oraz tematy, jakie w niedługim czasie autor *Kretowiska* uczynił podstawą swojego warsztatu. Już wówczas wyróżniał się umiejętnością budowania napięcia, kreacji wyrazistych sylwetek bohaterów uwikłanych w historię.

Szkice do portretu prozaika zajmują w prezentowanym tomie najwięcej miejsca, ale niezwykle ciekawym uzupełnieniem wizerunku Odojewskiego są interpretacje jego dramaturgii i krytyki literackiej. Co dziwniejsze, te mniej znane dziedziny twórczości doczekały się uznania bardziej jednoznacznego, niż najsłynniejsze powieści. W analizach dramatów zwraca uwagę fakt, że krytycy dostrzegali w Odojewskim świetnego psychologa, subtelnego analityka uczuć i myśli. Zdolność budowania nastroju, sondowania świadomości współczesnego człowieka, a zwłaszcza psychologiczna przenikliwość w kreowaniu relacji kobieta-mężczyzna nadają jego miniaturom sensy uniwersalne. Można by zastanowić się, dlaczego podobnych umiejętności nie zauważano w prozie autora cyklu podolskiego. O psychologizmie w jego utworach pisano zwykle na marginesie *Miejsc nawiedzonych* lub *Białego lata*, jakby kreacje postaci z *Wyspy ocalenia*, *Zmierzchu świata*, *Zasypie wszystko, zawieje*... nie wymagały mistrzostwa w ukazywaniu skomplikowanych motywacji i związków międzyludzkich. Odojewski okazuje się szczególnie wrażliwy na niuanse kobiecej psychiki (Andrzej Fabianowski), a kobiety z jego dramatów ucieleśniają etyczną sferę relacji damsko-męskich, są postrzegane jako dojrzalsze i odważniejsze (Krystyna Kuliczkowska). Przeczyłoby to feministycznym odczytaniom tej twórczości, namiętnie ferującym wyroki o przedmiotowym traktowaniu kobiet przez autora *Punktu zwrotnego*.

Omówienia krytyki literackiej pisarza akcentują sprecyzowany program krytyczny, który staje się nie tylko kryterium oceny cudzych tekstów, ale i autokomentarzem. U podstaw tego *credo* leży przekonanie, że wartościowa literatura jest „artystyczną syntezą życiowych i historycznych doświadczeń" (Arkadiusz Bagłajewski), poszukiwaniem prawdy, nawet tej najokrutniejszej.

Najbardziej reprezentatywne i najważniejsze interpretacje twórczości Odojewskiego, zebrane w części *Przekroje*, już w swych tytułach zawierają słowa-klucze, którymi najczęściej „otwierano" tę prozę. Są to: pamięć, czas, obraz Kresów. Z piętnastu szkiców tej części aż sześć koncentruje się na temacie kresowym. Następne cztery analizują funkcje pamięci i związane z nimi mechanizmy wspominania oraz konstrukcje czasowe. Nawet nie negując oczywistej roli wymienionych kategorii w utworach pisarza, czytelnik tej partii tomu może odnieść wrażenie, że *Przekroje* to jeden tekst rozpisany na głosy. Zaproponowany przegląd zagadnień

jest zbyt jednostronny – właściwie zabrakło w nim prac wykraczających poza listę „wielkich obsesji" Odojewskiego, by posłużyć się tytułem szkicu Anieli Jasińskiej o *Zasypie wszystko, zawieje*.... Czy to tylko obsesje artysty, czy również podążających ciągle tymi samymi tropami piszących o nim? Urozmaicenie na tle zgromadzonych tu szkiców stanowi artykuł Bogusława Gryszkiewicza *O kobietach Odojewskiego*. Na szczęście obszerna bibliografia prac nie zamieszczonych pozwoli zainteresowanym czytelnikom znaleźć literaturę dotyczącą bardziej szczegółowych zagadnień. Jednym z tematów kluczowych dla tej prozy, nie wskazanym w antologii, jest sposób traktowania przez pisarza faktów i źródeł literacko-historycznych. Odojewski spotkał się z zarzutami Józefa Mackiewicza, reprezentującego całkowicie odmienną koncepcję pisarstwa historycznego. Autor *Drogi donikąd* wskazywał na szereg nieścisłości w przedstawieniu realiów katyńskich[4], które w kolejnym wydaniu *Zasypie wszystko, zawieje*... zostały skorygowane. Natomiast Jerzy R. Krzyżanowski zajął się sposobami wykorzystywania przez Odojewskiego relacji pamiętnikarskich o wydarzeniach na Kresach podczas II wojny światowej[5].

Odojewski i krytycy to hołd dla znakomitego pisarza, przez wiele lat zupełnie prawie nieznanego bądź zapomnianego, któremu odmawiano prawa do publikacji jeszcze przed jego ostatecznym wyjazdem z Polski. Tego wyrwania z czytelniczej świadomości nie zrekompensuje do końca legenda autora „zapomnianego arcydzieła" czy „najbardziej romantycznej powieści polskiej XX wieku" (Janion). *Antologia tekstów* szczęśliwie unika zaganiania pisarza do „domu jego dzieła", jak nazwał odojewszczyznę Bieńkowski. Barć pokazuje nieschematycznego socrealistę, interesującego dramaturga i autora opowiadań, godnego poznania krytyka. Ale nade wszystko pozwala zauważyć, że Odojewski poznawany z kart tej książki wciąż dzieli i... rządzi, niby zanalizowany i zsyntetyzowany, a jednak tak naprawdę nie przeniknięty (i nieprzenikniony), nie uchwycony (i nieuchwytny).

Magdalena REMBOWSKA

4/ Uwagi na temat związków literatury i prawdy w pierwszej redakcji *Zasypie wszystko, zawieje*... zawarł Mackiewicz w artykule *Literatura a faktografia*, „Kultura" 1973 nr 7–8 (odpowiedź Odojewskiego: „Kultura" 1973 nr 9). Po latach do tej polemiki pisarzy powrócił Jacek Trznadel, krytykując metodę twórczą Odojewskiego w swej książce *Powrót rozstrzelanej armii*. Do zarzutów tych autor *Zmierzchu świata* ustosunkował się między innymi w wywiadzie udzielonym Dorocie Krzywickiej, pt. *Kulą w płot* („Polityka" 1995 nr 3). Odpowiedzią Trznadla był artykuł *Jedynie prawda jest ciekawa* („Gazeta Polska" 1995 nr 8).

5/ J. R. Krzyżanowski *Odojewski a źródła*, w: „Archipelag" 1985 nr 9–10.

Interpretacje

Anna NASIŁOWSKA

Wacław Borowy i New Criticism

W syntezie Henryka Markiewicza *Polska nauka o literaturze* opis dokonań Wacława Borowego niezbyt wiele zajmuje miejsca. Pojawia się tam omówienie rozprawy *O wpływach i zależnościach w literaturze*, a także charakterystyka Borowego jako badacza, porównywanego ze Stanisławem Adamczewskim, autorem książki o Żeromskim, pt. *Serce nienasycone*. Obu cechował „zmysł analityczny, koncentracja uwagi na wartościach artystycznych, predylekcja dla motywów egzystencjalnych i metafizycznych przy pewnej niechęci do aktualiów społeczno-politycznych, zaufanie do własnego smaku, staranność i oryginalność ekspresji pisarskiej"[1]. Książka, od której moglibyśmy oczekiwać, że sylwetka Borowego zostanie szerzej nakreślona, powinna nosić inny tytuł – „polska krytyka". Borowy byl przeciwny dzieleniu pisarstwa krytycznego na odrębne działy, był jednak przede wszystkim krytykiem, piszącym o dziełach z przeszłości, a więc będących domeną historii literatury. W dwudziestoleciu międzywojennym znaczenie miała zresztą nie dzisiejsza opozycja teorii i historii literatury, ale historii i krytyki. On traktował ją bez szacunku, używając przewrotnej formuły „historyk literatury, czyli krytyk ścisły".

Jeżeli dorobek badacza mierzy się w kategoriach wprowadzonych terminów i zaproponowanych definicji, to krytyka Borowego niewiele pozostawiła trwałych śladów. Po pięćdziesięciu latach od śmierci badacza przeprowadzoną przez niego klasyfikację wpływów można traktować jako oczywistą, a walka z naiwną „wplywologią" niewiele ma już sensu. Wiele rozpraw szczegółowych czyta się jednak jako wypowiedzi wciąż żywe, a nawet – pełne pasji. Borowy w swoich pracach używał zawsze nienagannego języka literackiego. Niejasność zakresu takich słów, jak: „poezja", „poezja czysta" czy „liryzm" nie skusiła go do prób jej akademickiego okiełznania; wystarczała mu precyzja formułowanych zdań. Adresatem prac Borowego nie byl student czy specjalista, ale przede wszystkim „kulturalny człowiek

1/ H. Markiewicz *Polska nauka o literaturze*, Warszawa 1985, s.166.

współczesny" – jak to formułuje w *Przedmowie* do *Antologii liryki polskiej*[2]. I to ma rozstrzygające znaczenie.

Borowy nie szczędzi swojemu czytelnikowi przyprawy w postaci różnych „smaczków", barwnego stylu, cienkiej ironii. O Kniaźninie wyraża się z czułością, mianując go „Kniaźninkiem". I dodaje jeszcze, że przez długi czas ten poeta przedstawiany był jako „coś w rodzaju podtatusiałego Albina w taratatce i z sumiastymi wąsami". Zaś o miejscu Kniaźnina w historycznoliterackich syntezach wyraża się tak: „W historii literatury jak gdyby nie było osobnego pomieszczenia dla jego poezji, lokowało się ją w przechodnim pokoju za Karpińskim"[3]. Określenia Borowego, nawet jeśli dotyczą spraw w istocie bardzo fachowych, są obrazowe i barwne. Pewne dzieło osiemnastowieczne – *Job cierpiący* Wojciecha Chróścickiego – to według Borowego: „martwizna niezmiernie rozwlekła, aż na 42 księgi podzielona"[4]. Problemom wersologii Borowy poświęca *Humoreskę krytyczną*[5]. Dbałość o rytm i językowe zakorzenienie w tradycji widać nawet w sformułowaniu tytułu – nie kulawo: „o poezji polskiej XVIII wieku", ale bardziej elegancko: *O poezji polskiej w wieku XVIII*. A fakt, że Kochanowski został przedstawiony na portrecie nagrobnym z rękawiczkami, uprawnia go do metafory o poetyckiej ekspresji: „kamienne rękawiczki". Tak mógłby być zatytułowany nie zbiór szkiców, ale zbiór wierszy i istnieje sporo podobnych tytułów, np. *Czerwona rękawiczka* Tadeusza Różewicza, czy *Kamienna muzyka* Tymoteusza Karpowicza. Był Borowy wielkim artystą pióra i fakt ten zauważył już Ludwik Fryde w poświęconym mu artykule[6].

Był też Borowy polskim reprezentantem modernistycznego ruchu New Criticism. Jeśli zrekonstruuje się podstawowe założenia jego pisarstwa krytycznego, układają się one w program paralelny wobec Nowej Krytyki, którą znał i cenił jako jeden z pierwszych w Polsce czytelników i komentatorów T. S. Eliota[7]. Borowy był przeciwnikiem formalizmu, spierał się z Manfredem Kridlem i nie uważał za słuszne, by traktować dzieło poetyckie jako „zespół chwytów". Forma, artystyczny wyraz wiersza był jednakże w jego odczytaniu najważniejszy, czego wybitnymi dowodami jest niehistoryczna *Antologia liryki polskiej* i książka *O poezji polskiej w wieku XVIII*, w której odnajduje krytyk estetyczny wyraz niedocenianej poezji polskiego

2/ W. Borowy *Studia i szkice literackie*, oprac. Z. Stefanowska, A. Paluchowski, Warszawa 1983, t. 2, s. 77.

3/ Tamże, szkic *W Cypryjskim powiecie*, t. 1, s. 69.

4/ *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978.

5/ *O Pawle i Gawle. Humoreska krytyczna*, w: *Studia i szkice...*, t. 1, s. 126–161.

6/ L. Fryde *Wacław Borowy, czyli o artyzmie w krytyce literackiej*, pierwodruk: „Pion" 1938 nr 3, przedruk: *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966.

7/ Korzystam tu ze zwięzłej charakterystyki Nowej Krytyki w artykule Z. Łapińskiego *Nowa krytyka po latach*, wstęp do: *Nowa krytyka. Antologia*, wybór H. Krzeczkowski, oprac. Z. Łapiński, Warszawa 1983. Sprawę stosunku Borowego do Nowej Krytyki omawia też J. Cieszkowski w książce *Wacław Borowy, krytyk – historyk literatury – artysta*, Warszawa 1980, przedstawiając przede wszystkim Borowego jako propagatora Eliota.

Oświecenia. Utwór poetycki według Borowego, jak i według reprezentantów Nowej Krytyki, traktować należy jako samoistny, autonomiczny. Poszukuje się więc przede wszystkim jego trwałej wartości artystycznej. Komentarz, odczytanie krytyczne powinno ujawnić wewnętrzny mechanizm wiersza. Tego rodzaju krytyka dystansuje się od psychologizmu i wpływologii, a przede wszystkim ogłasza sprzeciw wobec historyzmu, zarówno tradycyjnego, praktykowanego przez historyków literatury, jak i nowych metod socjologizujących, w tym – marksizmu. Reprezentanci Nowej Krytyki przeprowadzili rewizję utrwalonych wartości w anglosaskiej historii literatury. I jak oni zwracali się przeciwko Miltonowi, tak Borowy podważył autorytet Koźmiana, wprowadzając na przykład Kniaźnina, którego dzieło wydawało się wcześniej pozbawione odpowiedniego ciężaru problemowego i gatunkowego.

W tego typu krytyce najważniejsze jest pytanie: jakie miejsce dany utwór może zająć we wrażliwości dzisiejszego czytelnika? Tą drogą, wytyczoną w Polsce przez Borowego, poszedł później Jan Kott, nie wtedy oczywiście, gdy upominał się o realizm i walczył z mitologiami, ale w książce *Szekspir współczesny*, która przyniosła mu prawdziwy rozgłos. U Borowego wszyscy są współcześni: także Kochanowski i Konstancja Benisławska, gdyż czyta ich twórczość jako poetycką, liryczną.

Zaliczenie Borowego do Nowej Krytyki zakrawa na żart, bo w opinii dzisiejszego czytelnika staje się on reprezentantem raczej Starej Dobrej Szkoły, a zwłaszcza – wiekowej i szacownej Filologii. Trzeba też dodać, że niektóre z jego dokonań, adresowanych do czytelnika pierwszej połowy XX wieku, zestarzały się. Antologia, nad której kolejnymi wydaniami pracował bardzo długo – ma dziś wartość historyczną. Mniejsza już o odmienne atrybucje, wynikające z ustaleń filologicznych. Borowy nie zmierzył się z awangardą. Pokazał dobrze ten nurt liryzmu, który od Kochanowskiego przez poetów baroku wiedzie do romantyzmu. W ostatnim wydaniu antologii najmłodszym poetą jest Baczyński, a więc mogłoby się wydawać, że książka dogoniła swój czas, ale – nie ma Przybosia, a i Leśmian nie został doceniony. Borowy nie wyszedł poza formację romantyczno-młodopolskiego liryzmu. Liryzm, po przejściu przez doświadczenie awangardy, polegał na innym traktowaniu słowa, ekspresja personalna została zastąpiona dążeniem do obiektywizacji. Ale jeśli nie ma awangardy, to także Miłoszowa tęsknota za „formą bardziej pojemną" nie wydaje się do końca zrozumiała. Borowy – to etap rafinacji, skupiania się na podmiotowości, poszukiwaniu liryzmu i jego absolutyzacji.

Borowy nie lubił określenia „poezja czysta" ze względu na jego symbolistyczny rodowód. Czasem je przywoływał, ale odcinając się od metafizycznych znaczeń, jakimi obciążył je ksiądz Brémond. Sam daje jednak egzemplifikacje takiego pojmowania ideału poetyckiego, gdy jako przykład doskonałej ekspresji, nie liczącej się z realnością, przytacza jeden wers ze Słowackiego:

> Z tobą! o! z tobą, gdzie białe mewy.[8]

8/ W. Borowy *Studia i szkice*, t. 2, s. 66; cytat pochodzi z wiersza *Anioł ognisty – mój Anioł lewy.*

Jeden tylko – bo jeden ma starczyć. Podobnie jak symboliści, i jak Benedetto Croce, uważał, że zasadne jest przeciwstawianie sobie „poezji" i „literatury". Ta pierwsza jest domeną ekspresji uczuciowej i działa bezpośrednio. Ekspresja nie ma przy tym wiele wspólnego z ekspresjonizmem, chodzi o „wyraz", językowe ujęcie. Ta druga opisuje, wyraża idee i referuje rzeczywistość, znajduje w niej odbicie to, co szczególne, jednostkowe. Poezja – to żywioł wyższy, uniwersalny. Croce, którego estetykę Borowy bardzo sobie cenił, traktując ją jako własne zaplecze myślowe, o istocie poezji pisze tak: „Uniwersalność poetycka i jej wielorakie odpowiedniki są najprościej całością i niepodzielną ludzkością jej wizji, a wszędzie, gdzie tego typu wizja się ukształtowała, niezależnie od jej szczegółowej zawartości, pojawia się uniwersalność, w której wyrażać się może nieskończoność, kosmos lub ukazany bezpośrednio Bóg"[9] – jak dzieje się to np. w poezji starożytnej.

Działanie krytyka według Crocego jest od-twarzaniem poezji, wskrzeszaniem jej przez syntezę wrażliwości i intelektu, by nie popadła w zapomnienie. *O poezji polskiej w wieku XVIII* to podręcznik poezji epoki Oświecenia, napisany przez badacza nie przyjmującego historycystycznych założeń literaturoznawstwa. Taki podręcznik składa się więc z portretów artystycznych, zawierających oceny dorobku poszczególnych poetów, a jego głównym tematem jest to, co ze spuścizny twórców Oświecenia wciąż pozostało poezją. A więc – co oparło się działaniu czasu.

9/ B. Croce *La Poésie. Introduction à la critique et à l'histoire de la poésie et de la littérature*, tr. D. Dreyfus, Paris 1951, s. 10.

Dorota KRAWCZYŃSKA

Henryk Grynberg. Tożsamość odzyskana[1]

U ludzi do zaburzeń poczucia tożsamości dochodzi w sytuacjach egzystencjalnych zakłócających tok życia. Jakoż „zagubienie", „zbłąkanie", „odstępstwo" są nazwami takich sytuacji: wytworzone niepomyślną dla człowieka grą różnic nakłaniają do zadania sobie lub osobom drugim pytań istotnych. Wystawiana na najprzeróżniejsze wstrząsy jedność ludzkiej egzystencji zmusza egzystującego do poszukiwania zadowalającej odpowiedzi. Nie jest on w tych poszukiwaniach całkiem bezradny, skoro niemało dają mu wskazówek własne egzystencjalia. Samowiedza, samopoczucie, samopobudzenie, samoistność. Korzeń ludzkiej tożsamości tkwi gdzieś w tym wszystkim.

– pisze Stanisław Cichowicz w tekście *Tożsamość albo zażegnanie różnicy*[2].

Pytanie o siebie, o swoją tożsamość, określa charakter twórczości Henryka Grynberga, stanowi oś jej rozwoju. Tak pojmowana, twórczość ta jest obszarem, na którym czlowiek-pisarz dokonuje reintegracji swojej tożsamości. To wzajemne przenikanie życia i dzieła powoduje poważną trudność interpretacyjno-badawczą. Z jednej strony bowiem, sprzeniewierzamy się autorowi, który każdy niemal swój utwór poprzedza zastrzeżeniem, aby nie utożsamiać go z narratorem i bohaterem, z drugiej zaś – nie możemy ani na chwilę zapomnieć o człowieku ukrytym za swoim dziełem; świadomość jego ciągłej obecności wzmaga naszą czujność, uwrażliwia i skłania do daleko posuniętej ostrożności w wypowiadaniu jakichkolwiek sądów wartościujących.

1/ Tekst niniejszy został przedstawiony na konferencji zorganizowanej przez Żydowski Instytut Historyczny i Instytut Badań Literackich PAN w listopadzie 1999 i ukaże się jeszcze w 2000 roku w książce *Literatura polska wobec Zagłady*, będącej zbiorem materiałów z tej sesji.

2/ S. Cichowicz *Moje ucho a księżyc. Dywagacje, diagnozy*, Gdańsk 1996, s. 102.

Nierozerwalny splot życia i twórczości decyduje o szczególnym miejscu, jakie Grynberg zajmuje pośród pisarzy Zagłady. Splot ten Tadeusz Drewnowski określił mianem „piekielnego klinczu literacko-moralnego"[3]. Twórczość, inspirowana pospołu przez współodczuwanie, poczucie winy i obowiązku względem zgładzonych, jest dla Grynberga cienką nicią wiążącą go ze światem.

> Ocalony Żyd wbrew pozorom odnajduje siebie na pozycji dalej posuniętego wyobcowania niż kiedykolwiek w historii. O ile przedtem chroniła go grupa – gmina wyznaniowa, stan zawodowy, wspólnota chasydzka – i razem z nimi podlegał atakom, obecnie wyabstrahowany, stał się celem agresji i jako jednostka uosabia wielce niewygodnego świadka wartości unicestwionych, obciążających po czasie winnych opresji. [...] ...dzięki shoah wciągnięty zostałem w dramat ontologiczny, bowiem teraz pytanie brzmi: „jak być Żydem" [...] jestem sam.[4]

Z dramatycznym wyznaniem Wojdowskiego współbrzmią słowa Grynberga:

> Nie musieliśmy więcej kłamać, udawać, że jesteśmy kim innym niż jesteśmy. Ale kim byliśmy? A zwłaszcza kim byłem ja? [...] wracałem ze strachem, że mam znowu stać się Żydem. Znów stracić mój świat. I co w zamian: być Żydem bez Żydów?[5]

Gdy nie ma grupy, z którą można by się utożsamić, gdy nie ma już całego świata, który miał być przeznaczeniem, w którym czekało to jedyne, własne miejsce, jak możliwa jest identyfikacja, z czym się identyfikować? Poczucie zakorzenienia jest, obok ciągłości, podstawowym warunkiem dookreślania, kształtowania własnej tożsamości.

Możność określenia tożsamości pozostaje w ścisłym związku z poczuciem zakorzenienia w takim sensie, jaki nadała temu pojęciu Simone Weil:

> Zakorzenienie jest być może najważniejszą i najbardziej zapoznaną potrzebą duszy ludzkiej. Zarazem jest to potrzeba, którą trudno określić. Istota ludzka ma korzenie, jeśli rzeczywiście, w sposób aktywny i naturalny, uczestniczy w egzystencji wspólnoty przechowującej jakieś skarby przeszłości i obdarzonej poczuciem jutra. [...] Każda istota ludzka potrzebuje różnorodnych korzeni.[6]

W eseju *Życie jako dezintegracja* Grynberg przedstawia drogę rozwoju osobowości, która prowadzi od buntu przeciw swemu żydostwu, które kojarzy się tylko z zagrożeniem, z czymś negatywnym, z brakiem (jak pisał Maurice Blanchot: „być Żydem oznaczałoby głównie kondycję negatywną; być Żydem oznaczałoby od samego początku zostać pozbawionym najważniejszych możliwości życia, i to nie abstrakcyjnie, lecz jak najbardziej realnie. Czyżby jednak żydowskie istnienie

---

3/ T. Drewnowski *Próba scalenia*, Warszawa 1997, s. 423.

4/ B. Wojdowski *Judaizm jako los*, „Puls" 1993 nr 62.

5/ H. Grynberg *Prawda nieartystyczna*, Czeladź 1990, s. 14.

6/ S. Weil *Wybór pism*, Paryż 1958, s. 247.

było tylko tym? tylko brakiem?"[7]), a więc (wracając do Grynberga) najpierw bunt, następnie chaotyczne poszukiwanie swego miejsca w rzeczywistości, wreszcie uznanie swej kondycji, swego losu Żyda bez Żydów i reintegracja na gruncie twórczości. Twórczość każdorazowo staje się aktem tożsamości, powoływaniem siebie do życia tu i teraz, jedynym tego życia warunkiem.

Głównym punktem odniesienia dla tożsamości Grynberga staje się nieobecna wspólnota, jej brak, a więc pośrednio Zagłada. Ten dramatyczny paradoks, kiedy śmierć staje się ośrodkiem egzystencji, jest charakterystyczny dla literatury poświęconej Zagładzie.

Pisarstwo Grynberga jest świadectwem trudnej drogi dochodzenia do prawdy o sobie, tworzenia siebie na nowo, zapisem duchowej biografii, losu, któremu chciał się wymknąć, ale o którym sam powiedział niegdyś, że był nie do uniknięcia.

Po kolejnej nieudanej próbie przebycia nieznacznej granicy dzielącej go od pomordowanych bliskich, bohater *Życia osobistego* mówi: „...i zrozumiałem raz jeszcze, że tak łatwo od mojej biografii się nie wymigam"[8]. Od biografii Żyda-ocaleńca, jednego z ostatnich Mohikanów, samotnego i wyobcowanego, naznaczonego od najwcześniejszych lat piętnem różnicy, zawieszonego gdzieś pomiędzy światem żywych i umarłych. Wszystkie te stygmatyzujące właściwości nie są ułatwieniem w trudnym dziele integracji własnej osoby.

Dylematy podwójnej tożsamości należą do najczęściej eksponowanych w twórczości Grynberga. Powodem tego wewnętrznego podziału było wczesne naznaczenie różnicą i jednoczesna konieczność jej zniwelowania. Gra toczyła się o życie, a dziecko, jakim był podczas wojny bohater prozy Grynberga, intuicyjnie to odczuwało i instynktownie przyjmowało reguły tej gry. „Ja nie musiałem grać – to słowa narratora *Żydowskiej wojny* – Tak się przyzwyczaiłem, że w końcu nie potrafiłem odróżnić tego, co było o nas zmyślone, od tego, co było prawdą"[9]. Ta ciągła gotowość do ukrywania własnego „ja" będzie miała w późniejszym życiu poważne konsekwencje. W *Prawdzie nieartystycznej* czytamy: „Nauczony od najwcześniejszych lat ukrywania swych myśli i uczuć, nie umiałem ich później odkryć w żadnym kontakcie osobistym – musiałem zostać pisarzem"[10].

Poczucie podwójności życia, bytowania na granicy świata żydowskiego i nieżydowskiego, żywych i umarłych, powstało w nim właśnie wtedy. Było wynikiem uwewnętrznienia różnicy, inności, obcości. Znów posłużę się głosem narratora wspomnianej już powieści. Chłopiec z *Żydowskiej wojny* brnie przez śnieg wraz z rodzicami w stronę lasu, aby się ukryć:

7/ M. Blanchot *Niezniszczalne. Być Żydem*, „Literatura na Świecie" 1996 nr 10.

8/ H. Grynberg *Życie osobiste*, Warszawa 1989, s. 48.

9/ H. Grynberg *Żydowska wojna*, Wrocław 1997, s. 50.

10/ H. Grynberg *Prawda nieartystyczna*, s. 8.

[...] szliśmy przez puszyste białe pola, zostawiając za sobą w śniegu rozpaczliwie głęboki, ciemny ślad.[11]

Ten rozpaczliwie głęboki ślad, ta szczelina, pęknięcie, które wtedy oddzielało ich od świata, pozostało w bohaterze, a śmiem twierdzić – w autorze, na zawsze.

Władysław Panas w swoim eseju o literaturze polsko-żydowskiej w znamienny sposób wypowiada się o jej wewnętrznym rozdzieleniu, interesuje go widomy znak podziału, jakim jest dywiz łączący te dwa przymiotniki: polski, żydowski:

Łącznik, dywiz, poza obszarem pisma odpowiada mu granica, mur. Wszak granica ma w sobie też coś, co jednocześnie oddziela i łączy. [...] Oddzielenie, odstęp, rozsunięcie powoduje rozcięcie i naruszenie całości. Kiedy narusza się jakąś całość – rani się ją. [...] przestrzeń rany jest takim pograniczem, które zawsze jest w środku. Obszar archetypicznych, źródłowych gestów i sensów szczególnie dramatycznie stawiający problem Tożsamości i Różnicy, Tego Samego i Innego, Całości, Części. Powiada Derrida: d y s k u r s p o e t y c k i p o c z y n a s i ę w r a n i e. Pismo to bezgłośny ślad rany. Powtórzmy pytanie Levinasa: „cóż więc tak zraniło podmiot, że wystawia swe myśli lub samego siebie w swym Mówieniu?". Mówi, bo jest ranny. Wysławia doświadczenie rany, owego między. Wypowiada szczególne doświadczenie nieobecności.[12]

Doświadczenie to, w przypadku Grynberga, jest pochodną bytowania na granicy światów. Niemożność zakorzenienia się w rzeczywistości, pełnego uczestniczenia w świecie żywych, wiąże się z postrzeganiem swego życia (czytaj – przeżycia – w sensie utrzymania się przy życiu) jako pomyłki, błędu, przypadku, rzec można, absolutnego. Trop ten – życia jako następstwa pomyłki, przewija się przez całą twórczość Grynberga. Tak rozumiane życie nie jest darem, jest przygodnością w najgłębszym tego słowa znaczeniu. Zaakceptowanie tego faktu staje się problemem, bowiem życie z łaski ślepego trafu podlega dewaluacji.

To właśnie w jednym z nich [wagonów jadących do Treblinki – przyp. D.K.] było miejsce przeznaczone dla mnie. I ponieważ ojciec wziął mnie za rękę i uprowadził, miejsce to pojechało beze mnie. Inaczej i ja stanowiłbym część pustki, która się teraz roztacza nad tamtymi lasami i polami.

– czytamy w opowiadaniu *Buszujący w Niemczech*[13]. Tę samą myśl odnajdujemy w powieści *Życie osobiste*:

Wszystko to wyraźnie mi przypominało, że znalazłem się tu wyłącznie przez pomyłkę paru gestapowców i esesmanów, niedopatrzenie jakiegoś wartownika i szmalcownika. Ze powinienem się w tej chwili unosić wśród duchów, które się mnie domagały, wyciągając

11/ H. Grynberg *Żydowska wojna*, s. 20.

12/ Cyt za: W. Panas *Pismo i rana*, Lublin 1996, s. 58.

13/ H. Grynberg *Buszujący w Niemczech*, w: *Ojczyzna*, Warszawa 1999, s. 21.

ręce ze wszystkich szczelin, ponieważ moje właściwe miejsce było w pociągu, który owego wrześniowego dnia odjechał do Treblinki... Przez pomyłkę się tutaj błąkałem.[14]

Przekonanie o własnej antyegzystencji domaga się stworzenia odrębnego języka, który mógłby o tym swoistym statusie egzystencjalnym zaświadczać. I Grynberg ten język tworzy. Pisze Maria Janion:

Dla sytuacji, którą Georg Steiner, myśląc o epoce Holocaustu, określił jako swoistą niewspółmierność czasów (my, Żydzi, żyliśmy jak na innej planecie), Grynberg znalazł język egzystencjalny. Język zawieszenia między życiem a śmiercią. Mial przecież swoje miejsce nieuchronnej śmierci – jak wszyscy, którzy pojechali do Treblinki. [...] Rozziew między miejscem śmierci a miejscem (pozornego) życia tworzy kondycję Grynberga, którą nazwałabym kondycją pisarza-ducha, będącego faktycznie „tam", choć „tu" dającego świadectwo.[15]

„Puste krzesło / otwarte okno / i powiew kartek / to ja" – czytamy w wierszu *Komentarz*.

„...to mnie zamordowano / to mnie nie ma / wśród zmarłych ani wśród żywych / udaję, że jestem" – oto słowa wiersza *Wśród zabytków Ameryki*[16].

Oprócz swoistego języka antyegzystencji źródłem odrębności pisarskiej postawy Henryka Grynberga, postawy świadomie wykreowanej, są pewne niepodważalne dlań prawdy: przekonanie o wyjątkowości żydowskiego doświadczenia, o wadze pamięci jako rękojmi prawdziwości przekazu tego doświadczenia, i wreszcie przeświadczenie o szczególnym powołaniu żydowskiego pisarza-ocalenca.

Wyjątkowość doświadczenia żydowskiego, rozumiana za Lévinasem[17] jako bezprzykładne w dziejach ludzkości opuszczenie i osamotnienie, jako doświadczenie całkowitej bierności, zaznanie prześladowania rasowego, od którego nie ma ucieczki, które jest absolutne, gdyż zabrania jakiegokolwiek wyrzeczenia się siebie i w ten sposób dosięga samej niewinności istoty przywiedzionej do swej ostatecznej tożsamości, jest tym, czego broni Grynberg w swej twórczości przede wszystkim.

Jeśli bowiem Żydzi umierali jako Żydzi, to takie miejsce należy się im w pamięci ludzkości, która wtedy była odwrócona.

W powieści zatytułowanej *Zwycięstwo* odnajdujemy fragment, który mówi nam więcej o żydowskim losie, daje nam jego lepsze wyobrażenie niż jakakolwiek pomyślana całość. Fragment ten jest opisem tuż powojennej projekcji filmu *Miasteczko Bełz*, zorganizowanej w Łodzi:

14/ H. Grynberg *Życie osobiste*, s. 47.

15/ M. Janion *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 295.

16/ Oba wiersze pochodzą ze zbioru wierszy H. Grynberga *Rysuję w pamięci*, Poznań 1995, s. 50 i s. 13.

17/ E. Lévinas *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, Gdynia 1991, s. 13.

Wypełniono całą przestrzeń pod ścianami i pomiędzy rzędami. Było tak mało powietrza, jakby i nad naszymi głowami unosił się jakiś niewidzialny tłum. Lampy pogasły i na chwilę zapanowała zupełna cisza. Lecz gdy z ekranu rozległa się nagle znana melodia: „Bełz, kochany mój Bełz, maleńka mieścina, gdzie moja rodzina...", ze wszystkich ust wyrwał się straszny krzyk. [...] nie było słychać żadnych słów, żadnej melodii. Nawet nie było widać ekranu, bo wszyscy powstawali z miejsc [...] A jednocześnie twarze mieli w dłoniach i oczy zasłonięte rękami. Trwało to do samego końca seansu.[18]

Ten obraz „zagęszczonego cierpienia" przywołuje na myśl słowa Brach-Czainy:

[...] istnienie zagęszczone do udręczenia objawia się jako zjawisko dramatyczne o wielkim ciężarze. Dana jest nam chwila o wielkiej gęstości i znaczeniu. Jeśli zdarzenie okrutne wskazuje wartość istnienia, to prezentuje ją jako wartość tragiczną, spaja bowiem bezcenność z zapowiedzią unicestwienia. Jednocześnie tragiczny czas niezwykły zostaje przeciwstawiony czasowi zwykłemu i postawiony nad nim, gdzie jak krzyk góruje.[19]

Uwiecznienie wyjątkowego doświadczenia, nadanie mu wyjątkowego sensu wymaga ciągłej pracy we własnym języku. Odrębność Grynbergowskiego języka zapisu, o której była mowa już wcześniej, bierze się także i z tego przeświadczenia, przeświadczenia o konieczności opowiadania swojej historii w swoim własnym języku: „Trzeba samemu zabierać głos – powiada Grynberg – a nie pozwolić, aby inni robili to za nas"[20].

Podczas wojny napiętnowani, złapani w pułapkę cudzego opisu, pozbawieni możliwości decydowania o swojej tożsamości, teraz domagają się prawa do mówienia o sobie swoimi słowami, a Grynberg-pisarz te dążenia formułuje. Przyjmuje na siebie tę trudną i szczególną rolę, jaką jest bycie żydowskim pisarzem po wojnie. Raymond Federman stwierdza, iż

[...] pisarz żydowski, bez względu na to, czy sam ucierpiał w wyniku eksterminacji, musiał przyjąć odpowiedzialność moralną za całą historię i wszystkie cierpienia narodu żydowskiego. [...] czuje się zobowiązany do opowiadania wciąż na nowo tragicznej historii, aby nie poszła w zapomnienie.[21]

Grynberg popada w podwójną zależność od literatury, bowiem zarówno ją tworzy, jak i jest przez nią tworzony. Stanowi ona kruche spoiwo łączące go z rzeczywistością, jedyną rację istnienia, usprawiedliwienie przeżycia, obszar reintegracji tożsamości, dokonującej się każdorazowo w akcie twórczym. Pisarstwo, traktowane jako los, skazuje go na osamotnienie, jednocześnie ratując życie.

18/ H. Grynberg *Zwycięstwo*, Wrocław 1997, s. 129.

19/ J. Brach-Czaina *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 122.

20/ Zapis rozmowy H. Grynberga z czytelnikami w Łodzi, „Gazeta Wyborcza" z 16 maja 1997.

21/ R. Federman *Wygnaniec, Żyd, tułacz, pisarz...*, „Literatura na Świecie" 1982 nr 12, s. 304.

„Primo Levi nie przeżył / Rawicz nie przeżył Wojdowski / nie przeżył nawet Kosiński / ja jeszcze się staram" [...] „Jestem na wysokiej ścianie / nie wiem jak się na nią dostałem / trzymam się ale się nie utrzymam" – złowrogo brzmią słowa wiersza *Komentarz.*

> Uderzenie – pisze Brach-Czaina w przywoływanych już *Szczelinach istnienia* – kreuje nową sytuację, której elementy stanowią: odcięcie od innych, samotność, brak pomocy, izolowanie przestrzeni doświadczenia. Wszystko to jest niezbędne i ma uzasadnienie. Pusty krąg jest znakiem obecności pomazańca losu. Wyłącza z ludzkiej wspólnoty i wynosi w przestrzeń specjalną, do której wstępu broni groza. Człowiek osaczony, prześladowany, zniszczony zostaje wydźwignięty przez doświadczenie tragiczne. Nie wybiera. Zostaje wybrany.[22]

Tak też mówi Grynberg o sobie jako pisarzu: „To nie jest mój wybór. To ja zostałem wybrany. [...] To nie mój ton, ale misja. Misja narzucona z zewnątrz, której się poddałem". „Chcę żyć, a nie pogrążać się w śmierci. [...] Nie odczuwam potrzeby mówienia o Holocauście. Jest to mój gorzki i ciężki obowiązek, od którego nie mogę się uchylić"[23]. Obowiązek, poczucie misji, świadomość uzależnienia od tematu. Jedyne, co można zrobić, to przyjąć los w sposób świadomy, kształtować go. W ten oto sposób, według słów Derridy, poeta staje się przedmiotem księgi, jej zawartością i jej panem, jej niewolnikiem i jej tematem. Grynberg pisze swoją księgę wciąż od nowa, a ona odwdzięcza mu się życiem. Dla swojej księgi wykorzystuje zarówno własną biografię, jak i biografie innych. Użyczenie swego głosu innym stanowi niejako symboliczno-romantyczny gest, gest przekroczenia własnych granic, transcendowania we wspólnotę.

Dokonuje się znamienne rozszerzanie tożsamości. Grynberg, sięgając po cudze biografie, zaczyna mówić za innych, za wszystkich. Uznaje siebie za medium, reprezentanta zgładzonej wspólnoty. Pytany o to, dlaczego i w jaki sposób wykorzystuje i przetwarza cudze biografie, mówi, iż robi to po to jedynie, aby nadać czyimś nieudolnym opowieściom formę literacką, ale już po chwili przyznaje, że często zdarza mu się dodawać cale fragmenty historii, zmieniać zakończenia i sensy. Zarówno więc swoją, jak i cudze opowieści traktuje jak jedną nie kończącą się (lub nie skończoną) historię.

Oscylowanie pomiędzy postawą autobiograficzną (a o takiej postawie w przypadku Grynberga możemy mówić, tworzywem jego twórczości jest bowiem jego własna biografia) a chęcią wtopienia się w los wspólnoty („...jestem także tym anonimowym Żydem, którego spotkał anonimowy los" – mówi o sobie Grynberg[24]) Jerzy Jarzębski określa jako dążenie do

---

22/ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, s. 124.

23/ *Polsko, czego ty ode mnie chcesz*, rozmowa H. Grynberga z J. Leociakiem, „Nowe Książki" 1994 nr 3.

24/ *Nigdy nie pozwolono Żydowi zostać Polakiem*, z H. Grynbergiem rozmawia J. Wróbel, „Teksty Drugie" 1992 nr 5.

włączenia historii indywidualnej w kulturowy plan ogólny, odszukania paradygmatu własnej egzystencji, paradygmatu, w którego istnienie i sens się wierzy. Literatura tak rozumiana jest rodzajem pośrednika pomiędzy prawdą jednostki a prawdą zbiorowości, pomiędzy subiektywną wizją świata a światem poświadczonym przez społeczne doświadczenie.[25]

Mimowolne utożsamienie autora – bohatera – narratora ma swoje konsekwencje: utwór zyskuje dalszy ciąg poza literaturą. W przypadku Grynberga tym ciągiem dalszym jest życie będące konsekwencją zarówno opisywanych wydarzeń, jak i faktu, że są one opisywane. Nasłuchując głosu tak skonstruowanego utworu, czytelnik staje przed dylematem (sformułowanym przez Jarzębskiego): „Kto doń właściwie mówi: autor? a może to rzeczywistość sama przez się coś znaczy?".

Grynberg konstruuje swój własny obraz świata, w którym od wiedzy ważniejsze jest współczucie, od prawdy zaś prawda artystyczna, czyli sens nadawany po latach zapamiętanym wydarzeniom. I choć czasem odbiega ona od rzeczywistości, to wyziera spoza niej „autentyk – masywny i nieprzenikalny"[26].

W komponowanym obrazie świata Grynberg powołuje do życia siebie. Tworzy przestrzeń, w której może egzystować, nigdzie indziej się to nie udało:

> Nie było dla mnie w ogóle normalnego miejsca. Ani wśród umarłych, ani wśród żywych. Błąkałem się gdzieś pomiędzy, w sferze, która nie należała ani do jednych, ani do drugich. Z teatrem bez widowni, po drogach pomiędzy wymarłymi miastami.[27]

Tworzywem pisarstwa Grynberga jest pamięć. Ale nie tylko ta, która pozwala przechować wydarzenia, aby je następnie spisać lub odtworzyć w innej formie. Nie ta, która jest swego rodzaju archiwum wspomnień. Tu idzie o pamięć pozwalającą przełamać barierę czasu tak, aby unaocznić wciąż żywe doświadczenie. Wydarzenia sprzed lat nie oddaliły się, są obecne, bardziej niż ta, z pozoru realna, rzeczywistość: „mój ojciec zabity / mój dziadek / nie mogę już od nich odejść" – mówi podmiot liryczny wiersza *Z ciemności*[28].

W innym utworze poetyckim czytamy zaś: „wielkie oświęcimskie pole / oświęcimskie pole Majdanka / oświęcimskie pole Treblinki / oświęcimskie pole Tego Wszystkiego / na którym stoimy / porusza się razem z nami / gdziekolwiek próbujemy iść"[29].

Pisarstwo to uobecnianie nieobecności, sprawianie, aby zmarli stali się mniej zmarłymi („Biorę udział w jakiejś dyskusji w zaświatach albo z zaświatami i to jest moją powinnością").

25/ J. Jarzębski pisze o tym w szkicu zatytułowanym *Kariera autentyku*, pochodzącym ze zbioru rozpraw *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.

26/ Tamże.

27/ H. Grynberg *Życie osobiste*, s. 67.

28/ H. Grynberg *Święto kamieni*.

29/ H. Grynberg *Wróciłem*, Warszawa 1991, s. 38.

Praca pamięci odbywa się w określonym języku, dzięki niemu nieustannie i wciąż od nowa konstruowany jest sens tego, co było. W tym kontekście historia własna najbliższa jest opowiadaniu (narracji). Moja historia zaczyna się tam, gdzie sięga moja pamięć.

Rozważając kwestię tożsamości nie sposób ominąć problem identyfikacji narodowej.

W roku 1968, po podjęciu decyzji o pozostaniu na Zachodzie, Grynberg pisze: „Dla mnie najlepsze życie znaczyło: być w Polsce, mówić po polsku, pisać po polsku, być czytanym po polsku, być polskim pisarzem, pisać"[30]. Ponieważ te warunki nie mogły zostać spełnione – decyzja o emigracji związana była z cenzorską ingerencją w opowiadanie *Buszujący w Niemczech* (oficjalny tytuł *Buszujący po drogach*) – trzeba było wyjechać tam, gdzie misja żydowskiego pisarza mogłaby być bez przeszkód realizowana.

Wyjazd wzmacnia poczucie wyobcowania i nierealności własnej egzystencji: „Pisałem na ogół w próżni – powie Grynberg we wspomnianej już rozmowie *Nigdy nie pozwolono Żydowi zostać Polakiem*. – Czasami określałem siebie jako zmarłego pisarza. Moje książki pojawiały się gdzieś daleko. [...] To mnie utwierdzało w przekonaniu, że jest to literatura pośmiertna, a ja przez jakiś dziwny zbieg okoliczności mogę się temu przyglądać".

Samotność na emigracji jest samotnością zwielokrotnioną. Znowu oddajmy glos Grynbergowi:

> Jako pisarz w Ameryce znajduję się w przedziwnej sytuacji. Jestem osamotniony i to z pewnością mi dokucza. Pisarstwo jest w ogóle rodzajem samotności, a ja jestem w nienaturalnej, paradoksalnej wręcz sytuacji: jestem Żydem piszącym po polsku, i to w dodatku w Ameryce, więc odgradzam się od jakiegokolwiek naturalnego otoczenia.

Na prowokacyjno-pytające stwierdzenie swego rozmówcy: „przecież mógł Pan zostać Polakiem", odpowiada: „Nie mogłem zostać Polakiem, bo żaden Żyd nie może zostać Polakiem. Nigdy nie pozwolono Żydowi zostać Polakiem i to jest charakterystyczne dla losu polskiego Żyda".

Dlaczego więc pisze po polsku, skoro sam stwierdza, iż łatwiej byłoby zostać pisarzem piszącym w innym języku. Łatwiej, a więc wybór języka polskiego, pozostanie przy nim, wiąże się z uświadamianymi trudnościami i z przekonaniem, że można by tych trudności uniknąć.

W „deklaracji" z 1968 napisał: „Nie wiem, czy i kiedy dane mi będzie znów zobaczyć ojczyznę, z której czerpałem inspirację, ducha i cały pokarm dla mojej twórczości, (ale) pozostanę polskim pisarzem, podpisującym się tym moim dziwnym nazwiskiem...". Decyzja ta, niezmienna od lat trzydziestu, pozwala zachować ciągłość tożsamości, przynajmniej w tym wymiarze: pozostanę polskim i pozostanę pisarzem.

30/ H. Grynberg *Pytania i odpowiedzi*, „Wiadomości" (Londyn) 1968 nr 11.

Józef Wróbel zauważa, iż paradoks pisarstwa Grynberga, a za nim kryjący się tragizm, polega na tym, że nawet gest odrzucenia musi być wyrażony językiem odrzucanego świata, a więc jest *de facto* niemożliwy[31].

Jednak przecież bunt przeciw światu może odbywać się tylko w języku tego świata, dalej bowiem jest już tylko milczenie. Odrzucenie to jest więc gestem tragicznym, ale nie niemożliwym. Grynberg czuje się spadkobiercą polskiej literatury, jego żydowskość jest głęboko i dramatycznie zanurzona w polskość. Marek Zaleski, analizując *casus* Grynberga, pisze, iż

> będąc polskim pisarzem, nie uniknął losu pisarza żydowskiego. I to nie uniknął go w dwójnasób, zważywszy, że został dodatkowo wygnańcem z własnego języka, z „kraju lat dziecinnych", który choć stał się krajem cmentarnym, to jednak był ziemią, w której biły źródła jego sztuki pisarskiej.[32]

Na koniec chciałabym przypomnieć jeszcze jeden fragment prozy Grynberga, pochodzący z opowiadania *Buszujący w Niemczech*, stanowiący niejako *summę* omawianych wyżej kwestii, zarówno tych dotyczących związków Grynberga z polską tradycją literacką, jak i tych odnoszących się do problemu tożsamości, poczucia zakorzenienia, pamięci, przygodności „przekuwanej" w przeznaczenie:

> Czy wy tam w Meksyku wiecie, kto to był Konrad Wallenrod? [pyta bohater opowiadania] Gówno! Nożem w żebro dać, nalać trucizny do zupy albo napluć komuś w herbatę, kiedy nie widzi, to pewno potraficie wszyscy. Ale wisieć na koniuszku sznureczka, który ciągnie się wstecz? Urodzić się nogami do przodu? Źle! Gdy wszystko już potem jest źle? I żyć sobie. To jest nie dla was sztuka! Chcesz być zwyczajnym, nie przejmującym się niczym facetem, a oni ci mówią, że jesteś Litwinem... I już jesteś załatwiony, już nie to, co widzisz, i nie to, co jesz, się liczy, tylko to, co jedli i widzieli inni, przeszłość! Przyszłości możesz nie mieć żadnej, ale przeszłość bracie, to co innego. To jest nitka, na której koniuszku wisisz i bez niej zupełnie cię nie ma.

31/ J. Wróbel *Pamięć i wygnanie*, „Polonistyka" 1993 nr 4.

32/ M. Zaleski *Pomiędzy żywymi i umarłymi*, w: *Mądremu biada?*, Paryż 1990, s. 31.

Jolanta KOZAK

Alicja pod podszewką języka

Czy *Alicja w Krainie Czarów* jest baśnią?

Nazwa tytułu tej piosenki brzmi *Rybie oczy*.

– A więc tak brzmi tytuł piosenki? – udała zainteresowanie Alicja.

– Widzę, że nie rozumiesz – zniecierpliwił się Rycerz. – Tak brzmi n a z w a tytułu piosenki. Tytuł brzmi *Jak spotkałem dziadka*.

– Przepraszam, źle się wyraziłam. Chciałam spytać, czy piosenka n a z y w a s i ę *Rybie oczy*?

– I nadal źle się wyrażasz! Nie o to chodzi! Piosenka n a z y w a s i ę *Sposoby i metody* – ale tak się tylko n a z y w a, pamiętaj o tym.

– A co to za piosenka? – skapitulowała Alicja, kompletnie skołowana.

– Właśnie do tego zmierzam – rzekł Rycerz. – Jest to piosenka *Dziadek na parkanie*.[1]

Tak i z tym artykułem: jego tytuł nazywa się *Tłumacząc Alicję w Krainie Czarów*, artykuł nazywa się *Alicja pod podszewką języka*, jest to wykład o nazywaniu nazw – czyli o metaforze, również jako definicji przekładu – a przedmiotem jego jest analiza porównawcza polskich przekładów *Alice in Wonderland* Lewisa Carrolla.

Analizę przekładu wypada rozpocząć od diagnozy tekstu oryginału, która – jeśli postawimy ją prawidłowo – ujawni główne problemy, na jakie natknie się tłumacz w swojej pracy. Zdiagnozowanie tekstu *Alice in Wonderland* okazuje się zadaniem trudnym. Z pozoru jest to baśń. Ale już na pierwszy rzut oka – baśń niekonwencjonalna. Analiza tekstu dowodzi słuszności tego podejrzenia: *Alicja w Krainie Czarów* w sposób bardzo przewrotny łamie konwencję baśni.

Tym, co wyróżnia baśń spośród gatunków literackich, jest właśnie konwencja narracji – czyli stosunek świata przedstawionego do współczesnego mu pozaliterackiego paradygmatu wiedzy o świecie. Według definicji Piotra Wróblewskiego:

1/ L. Carroll *Alicja w Krainie Czarów*, przel. J. Kozak, Warszawa 1999, s. 143–144.

> Konwencja fantastyczna (baśniowa) (F) [...] zakładająca nieliteralność odbioru [...] charakteryzuje się tym, że nie jest odnoszona do konwencji realistycznej. [Odbiorca baśni angażuje wiarę w miejsce rozumu, dzięki czemu] metafora przechodzi w metamorfozę. Niemożliwe w konwencji R (realistycznej) jest możliwe w konwencji F (fantastycznej).[2]

„Możliwe" / „niemożliwe" to, w potocznym rozumieniu, tyle, co „wytłumaczalne" / „niewytłumaczalne", a więc „racjonalnie poznawalne" / „racjonalnie niepoznawalne". Zacytujmy Umberta Eco:

> Dla greckich racjonalistów, od Platona do Arystotelesa i innych, poznanie oznacza poznanie poprzez przyczynę. [...] By wyjaśnić świat w sposób przyczynowy, należy opracować pojęcie jednokierunkowego łańcucha: jeśli jakiś ruch rozwija się od punktu A do punktu B, żadna siła nie może sprawić, by rozwinął się od punktu B do punktu A. Aby ustanowić jednokierunkowość łańcucha przyczynowego, należy wcześniej przyjąć kilka przesłanek: zasadę identyczności (A=A), zasadę braku przeciwieństwa (niemożliwe jest, aby coś było A i nie było nim jednocześnie) i zasadę wyłączenia trzeciej możliwości (albo A jest prawdziwe, albo fałszywe, *tertium non datur*). Z tych przesłanek wywodzi się typowe rozumowanie zachodniego racjonalizmu, jego *modus ponens*: jeśli p, to q [...].[3]

W tym rozumowaniu „Czas jest nieodwracalny. [...] Myśl jest w stanie rozpoznać, uszeregować i rozważyć fakty tylko wtedy, gdy wcześniej odkryje łączący je porządek"[4]. Dla ilustracji tej tezy Eco przytacza kwestię świętego Tomasza, dotyczącą dziewictwa Maryi Panny:

> czy Bóg ma moc odtworzenia utraconego dziewictwa kobiety. Odpowiedź Tomasza jest stanowcza, Bóg może przebaczyć, a zatem odrodzić dziewicę w stanie łaski, odnawiając jej cielesną integralność dzięki cudowi. Lecz nawet Bóg nie ma mocy sprawić, aby to, co zaistniało, nie zaistniało, [...] nie może naruszyć zasady logicznej, według której „p zdarzyło się" i „p nie zdarzyło się" są zdaniami sprzecznymi.[5]

Odnieśmy te rozważania do *Alicji w Krainie Czarów*. Alicja „wypada z czasu" i trafia w świat, w którym łańcuch przyczynowo-skutkowy co prawda istnieje – wszystko z czegoś wynika – ale (w świetle powyższej definicji) nie jest skonstruowany racjonalnie i nie zawsze rozwija się jednokierunkowo. Alicja jest tego świadoma, skoro mówi: „Dawniej, kiedy czytałam bajki, myślałam, że takie rzeczy się naprawdę nie zdarzają, a tu, proszę: tkwię w bajce po same uszy!"[6]. Jako miłośniczka baśni chętnie akceptuje konwencję fikcji – czyli zawieszenie logiki przyczyno-

---

2/ P. Wróblewski *Struktura, typologia i frekwencja polskich metafor*, Białystok 1998, s. 23, 26.

3/ U. Eco *Czytanie świata*, przel. M. Woźniak, Kraków 1999, s. 5.

4/ Tamże, s. 6.

5/ Tamże, s. 7.

6/ L. Carroll *Alicja w...*, s. 45.

wo-skutkowej – do tego stopnia, że jest głęboko rozczarowana, gdy po zjedzeniu ciasteczka stwierdza, iż nie zmieniła rozmiarów – „a przecież, bądźmy szczerzy, właśnie tak bywa najczęściej po spożyciu ciastka; jednak Alicja tak dalece przywykła już do zdarzeń niecodziennych, że życie toczące się zwykłym trybem wydawało jej się nudne i głupie"[7]. Również zasada nieodwracalności czasu – „co się stało, to się nie odstanie" – ulega u Carrolla zawieszeniu: w *Alicji Po Tamtej Stronie Lustra* czas (a więc i ruch, czyli przestrzeń) płynie niekiedy pod prąd – Biała Królowa najpierw histeryzuje, a dopiero potem, już spokojna i uśmiechnięta, kłuje się szpilką w palec. Przykłady te zdają się dowodzić, iż warunek konwencji (F) baśniowej został spełniony: to, co w rzeczywistości niemożliwe, stało się możliwym – mamy bajkę, ale ... tylko z pozoru.

Konwencja *quasi*-fantastyczna

Opowieść o Alicji jest typową opowieścią ramową, w której od konwencji realistycznej (R) przechodzimy do specyficznie tu zastosowanej konwencji baśniowej (F) i z powrotem do (R): bohaterka przenosi się z wymiaru rzeczywistości w wymiary nierzeczywistości – w głąb ziemi, na drugą stronę lustra – aby na koniec opowieści powrócić tam, skąd wyruszyła. Alicja doskonale rozróżnia te dwie konwencje i wie – podobnie jak my – że wykluczają się one nawzajem. Konwencja realistyczna mówi: z r o z u m; konwencja fantastyczna mówi: u w i e r z. Alicję dziwi więc jedynie to, że w bajkowym świecie, w którym się znalazła, k r e d y t w i a r y j e s t w y m i e n i a l n y n a w a l u t ę r o z u m u:

> Nie było w tym nic wielce osobliwego, ani też nie wydało się Alicji wielce niestosowne, że Królik przemawia do siebie: „Ranyjulek! Ranyjulek! Nie zdążę na czas!" [...] lecz gdy Królik ni mniej, ni więcej, tylko sięgnął do kieszonki kamizelki po zegarek, zerknął nań i pospieszył dalej, Alicja zerwała się na równe nogi, bo przemknęło jej przez myśl, że jeszcze nigdy nie widziała Królika, który by miał kieszonkę u kamizelki, a co dopiero zegarek do wyciągania z tejże.[8]

Gadający królik to, w końcu, bajkowa codzienność. Nie mieści się jednak w bajce taka logika: kto się spieszy, chce wiedzieć, która godzina; godzinę sprawdza się na zegarku; zegarek nosi się w kieszonce kamizelki – wniosek: kto się spieszy, ten nosi kamizelkę. To logika absurdu, fałszywej zależności przyczynowo-skutkowej. Tą samą logiką posiłkuje się A la Żółw, tłumacząc Alicji: „A jak myślałaś: czemu lekcje nazywają się lekcje? Bo z dnia na dzień robi się coraz l e k c e j"[9]. Również gadające kwiaty, zamiast wyjaśnić Alicji swoją wymowność typowo bajkowym argumentem: „bo my jesteśmy kwiaty czarodziejskie", tłumaczą „naukowo", dlaczego kwiaty znane jej z poprzedniego świata nie mogą mówić: „Większość ogrodni-

7/ Tamże, s. 20.

8/ Tamże, s. 12.

9/ Tamże, s. 120.

ków – wyjaśniła Lilia Tygrysia – zanadto wzrusza ziemię przy kopaniu. Potem kwiaty nie mogą mówić ze wzruszenia"[10].

Zaburzona została konwencja baśniowa: rozum wyparł wiarę, odnowił się (co prawda w postaci absurdalnej) łańcuch przyczynowy, który w konwencji fantastycznej nie ma racji bytu. Metafora przeszła w metamorfozę, ale nie wszystkie więzi z rzeczywistością racjonalną zostały zerwane. Proces metamorfizacji utknął na etapie konwencji, którą określę tu mianem *quasi*-fantastycznej. Nazwa ta nie figuruje, co prawda, w cytowanej klasyfikacji Piotra Wróblewskiego, lecz figuruje tam jej przeciwległy biegun: konwencja *quasi*-realistyczna, charakteryzująca się tym, że „opisywana w połączeniu wyrazowym sytuacja jest pozornie możliwa do zaakceptowania w konwencji realistycznej (i tak jest zwykle odbierana), ale refleksja ujawnia metaforyczną genezę tego połączenia"[11]. Przykładem *quasi*-realizmu językowego jest, zdaniem Wróblewskiego, katachreza – zwana również „metaforą martwą" lub „spowszednialą"[12]. Katachrezami są np. połączenia „ucho igielne", „skrzydło budynku", „dziób statku"; sens przenośny członów: „ucho", „skrzydło" i „dziób" tak szczelnie przesłonił ich dosłowność, że połączenia te przestały być odbierane metaforycznie – zwłaszcza, że nie mając synonimów w konwencji realistycznej, w konwencji tej mogą być oddane tylko opisowo.

Jeżeli katachreza jest „zamrożoną" metaforą, to w *Alicji*... mamy do czynienia ze zjawiskiem odwrotnym: z metaforą „rozmrożoną", zdemaskowaną, urzeczywistnioną. Na pozór fantastyczne postaci i zdarzenia z powieści Carrolla okazują się silnie zakorzenione w rzeczywistości – tyle, że w rzeczywistości językowej – a więc metaforycznej[13]. Cheshire Cat, który rządzi własnym istnieniem / nieistnieniem, nie jest – wbrew pozorom – współplemieńcem bohatera bajki o czapce-niewidce, chociaż objawy zdradzają tak podobne. Cheshire Cat to obiekt semantyczny, zwany również obiektem socjo-kulturowym[14] – realizacja metafory „to grin like a Cheshire cat", która w sensie głębokim (przenośnym) odpowiada polskiemu: „szczerzyć się jak głupi do sera". Genezy tego potocznego w czasach Carrolla powiedzonka dopatrywano się bądź to w szyldach cheshire'skich gospód „pod uśmiechniętym lwem", bądź też w kształcie serów wyrabianych w hrabstwie Cheshire: miały one formę błogo uśmiechniętego kota[15]. (Ciekawe, swoją drogą, że i w polskim odpowiedniku tego powiedzonka pojawia się „ser".) Tak urealniona metafora przeczy regułom pozna-

10/ L. Carroll *Alicja Po Tamtej Stronie Lustra*, przeł. J. Kozak, Warszawa 1999, s. 34.

11/ P. Wróblewski *Struktura*..., s. 26.

12/ Tamże, s. 45; także P. Newmark *Approaches to Translation*, Hertfordshire 1995, s. 85.

13/ P. Newmark *Approaches*..., s. 84.

14/ B. Hatim and I. Mason *The Translator as Communicator*, London–New York 1997, s. 18.

15/ M. Gardner *The Annotated Alice*, New York 1960, s. 63.

nia racjonalnego z cytowanej na wstępie definicji Umberta Eco: A to niekoniecznie A („Cheshire Cat" jest i głupkowatym uśmiechem, i uśmiechniętym kotem), wyrażenia „A jest A" i „A nie jest A" nie wykluczają się – a nawet wzajemnie się motywują („Cheshire Cat" jest kotem, b o głupkowato się uśmiecha – czyli j e s t r z e c z y w i s t o ś c i ą, p o n i e w a ż j e s t m e t a f o r ą).

Aby zdefiniować dziwne zjawisko metafory urealnionej, wróćmy do definicji konwencji *quasi*-realistycznej: termin ten oznacza połączenie pozornie realistyczne, o ewidentnie metaforycznej genezie. Carroll operuje w Alicji konstrukcją odwrotną: połączeniem pozornie metaforycznym, ujawniającym swoją genezę realistyczną. Sparafrazujmy definicję Wróblewskiego tak, aby dotyczyła tej właśnie konstrukcji: O p i s y w a n a w p o ł ą c z e n i u w y r a z o w y m s y t u a c j a j e s t p o z o r n i e m o ż l i w a d o z a a k c e p t o w a n i a w k o n w e n c j i f a n t a s t y c z n e j, a l e r e f l e k s j a u j a w n i a r e a l i s t y c z n ą g e n e z ę p o ł ą c z e n i a. Oto definicja konwencji, którą nazwalam *q u a s i* - f a n t a s t y c z n ą: metafora ulega metamorfozie, a l e zachowuje związek z konwencją realistyczną. I to jest właśnie nasze początkowe „ale". Specyfika *Alicji w Krainie Czarów* (i *...Po Tamtej Stronie Lustra*) polega na zastosowaniu przez Carrolla konwencji *quasi*-fantastycznej.

Świat zapomnianych metafor

Rezurekcja logiki przyczynowo-skutkowej dokonuje się w *Alicji...* właśnie na gruncie metafory. Przejrzysty model metafory jako sememu dwuczłonowego proponuje Piotr Wróblewski: „Człon metafory odbierany w konwencji R nazywamy [...] tematem (T). [...] Człon odbierany w konwencji M (zmetaforyzowany) nazywamy modyfikatorem (Mod). [...] b e z m o d y f i k a t o r a m e t a f o r a n i e i s t n i e j e"[16]. Spoiwem metafory jest „wspólne pole semantyczne" semów niedefinicyjnych (walencyjnych, dookreślających) tematu i modyfikatora, przy jednoczesnej opozycyjności ich semów definicyjnych (obligatoryjnych, określających) – przy czym [w procesie metaforyzacji] „s e m y d e f i n i c y j n e m o d y f i k a t o r a t r a c ą s w ą r e l e w a n t n o ś ć [...] n e u t r a l i z u j ą s i ę"[17]. Czyli: jeśli o brzydkim chłopczyku mówimy: „prosiak", to nie myślimy, że dziecko jest potomkiem świni – sem definicyjny leksemu „prosiak" [+ młoda świnia] stracił relewantność, zachowały ją tylko semy niedefinicyjne – [+ brudas] [+ osobnik niekulturalny], tworzące pole wspólne z (domyślnym) tematem „chłopczyk", który to temat zachował swój sem definicyjny [+ młody człowiek]. W *Alicji...* natomiast brzydki chłopczyk s t a j e s i ę prosiakiem – zachodzi więc proces odwrotny: tym razem to t e m a t m e t a f o r y u t r a c i ł s e m d e f i n i c y j n y, a m o d y f i k a t o r g o o d z y s k a ł. D o k o n a ł a s i ę m e t a f o r y z a c j a m e t a f o r y.

16/ P. Wróblewski *Struktura...*, s. 35.

17/ Tamże, s. 52.

Metafora urealniła się, przeszła w metamorfozę – lecz nie baśniową, gdyż nie wszystkie więzi z konwencją realistyczną zostały zerwane. Trwa więź języka. W tej bajce nie „wszystko jest możliwe", lecz „możliwe jest wszystko, co dozwala język".

Carroll przywraca realistyczną godność modyfikatorom popularnych idiomów, reaktywując ich semy definicyjne. Wonderland – Kraina Czarów – to świat zapomnianych modyfikatorów, które powstały z martwych metafor. Nazwa stała się obiektem. Słowo stało się ciałem. Jak mówi Jacques Derrida: „znaczące znaczącego" [...] stało się „znaczonym"[18]. Przygoda Alicji jest przygodą semantyczną. Światy pod podszewką ziemi i lustra nie składają się z przypadkowo zestawionych elementów – są to światy pod podszewką języka. Atylantydy zatopione w morzu metafory.

Pomyślmy o malarstwie: czy *Alicja*... nie przypomina nam fruwających postaci Chagalla – owych „narzeczonych uskrzydlonych miłością"? Albo obrazów „rozpływającego się czasu" w pejzażach z zegarkami Salvadora Dali? Oczywiście, że przypomina. Konwencja *quasi*-fantastyczna to wszak filar filozoficzny surrealizmu. „Wierzę w to, że te dwa na pozór tak przeciwstawne stany, jak sen i jawa [podkreślenie J. K], w przyszłości stopią się w pewnego rodzaju rzeczywistość absolutną, w nadrealność" – pisał Andre Breton w *Pierwszym manifeście*, w roku 1924 – sześćdziesiąt lat po ukazaniu się pierwszego wydania *Alice in Wonderland*. „Wszystko przemawia za tym, że istnieje pewien punkt w umyśle, z którego życie i śmierć, rzeczywistość i urojenie, przeszłość i przyszłość, rzeczy możliwe i niemożliwe do przekazania, góra i dół przestają być postrzegane jako przeciwstawne" (*Drugi manifest*, 1929). I wreszcie: „nadrzeczywistość zawierałaby się w samej rzeczywistości i nie byłaby w stosunku do niej ani nadrzędna, ani zewnętrzna. I odwrotnie, gdyż to, co zawierające, byłoby tym, co zawarte" (*Le Surrealisme et la peinture*, 1965)[19]. Trzydzieści dwa lata później myśl tę powtarza „papież postmodernizmu": znaczące staje się znaczonym. A sto lat przed Bretonem eksperyment surrealistyczny (*quasi*-fantastyczny) przeprowadził angielski matematyk, Charles Lutwidge Dodgson, lepiej znany pod pseudonimem literackim Lewis Carroll, wspomagany przez rysownika Johna Tenniela, który figuruje w cytowanej *Encyklopedii surrealizmu* właśnie jako ilustrator *Alice in Wonderland*. Eksperyment Carrolla nosił kryptonim „Alicja" i powiódł się doskonale. Dowiódł, że metafora jako zaprzeczenie realizmu nie istnieje, a zarazem – wszystko jest metaforą.

18/ J. Derrida *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 26–40.

19/ R. Passeron *Encyklopedia surrealizmu*, przeł. K. Janicka, Warszawa 1993, s. 329.

Buty Świętego Mikołaja

Cała *Alice in Wonderland* jest metaforą odrodzenia rzeczywistości zatopionej w metaforze jak owad w bursztynie. Bohaterka powieści zapada w metaforyczną śmierć (sen to wszak „młodszy brat śmierci"): ciałem i duszą przenosi się „na tamten świat" (w głąb ziemi, na drugą stronę lustra), gdzie żyje dalej, chociaż inaczej. Rzeczywistość zapada się w Metaforę, pod powierzchnią której trwa Rzeczywistość Modyfikatorów. Aby wydostać się – spod ziemi / z tamtej strony lustra – należy re-metaforyzować odrodzony świat modyfikatorów. To właśnie czyni Alicja w finałowych scenach obu powieści.

> Kto by się was bał? – wzruszyła ramionami Alicja [...]. – Jesteście tylko talią kart! [...] nagle stwierdziła, że leży na trawie, z głową na kolanach siostrzyczki, która zgarnia z jej buzi zbłąkane, suche liście.[20]
>
> A ty – złapała [Czarną Królową] – dostaniesz takie otrzęsiny, że zamienisz się w potulne kociątko! [...] Królowa zrobiła się malutka... [...] i w końcu rzeczywiście okazała się małym kotkiem.[21]

Jeśli przyjmiemy, że każda rzeczywistość może wytworzyć metaforę, to rzeczywistość metafory ma taką zdolność. „Ukartowienie" Królowej Kier i „ukotkowienie" Czarnej Królowej to przykłady ilustrujące tezę, iż: Metaforą metafory jest rzeczywistość. A rzeczywistość generuje metaforę, i tak dalej, *da capo al fine*. Kluczem do tego procesu jest logika absurdu – surrealistyczne równouprawnienie przeciwieństw. Bez tego klucza nie zachodzi reakcja między konwencją realistyczną a fantastyczną: nie dochodzi do powstania konwencji *quasi*-fantastycznej.

Ciekawych wniosków w tym względzie dostarcza porównanie *Alicji w Krainie Czarów* (i *...Po Tamtej Stronie Lustra*) z jakże podobnym do niej z pozoru *Kubusiem Puchatkiem* A. A. Milne'a. Wobec *Kubusia... Alicja...* przypomina Świętego Mikołaja, któremu spod kożucha wystają źle zamaskowane buty dziadka: jest mistyfikacją bajki, kłamstwem zakłamanym – gdy bajka, z definicji, ma być kłamstwem prawdziwym – metamorfozą. Co prawda, w obu przypadkach bohaterowie z konwencji realistycznej (Krzyś, Alicja) przenoszą się w konwencję fantastyczną, ale tam ich role są zasadniczo różne: Alicja aklimatyzuje się, przejmując reguły nowego świata i godząc się, jako nowicjuszka, na status popychadła rozmaitych myszy, gąsienic i kart do gry – Krzyś natomiast pojawia się w świecie Kubusia Puchatka sporadycznie, gościnnie, pełniąc tam funkcję istoty wyższej, powoływanej przez lokatorów świata baśni do rozwiązywania spraw beznadziejnych. Wspólną cechą *Alicji...* i *Kubusia...* – odróżniającą oba te utwory od klasycznej baśni – jest obecność w nich logiki przyczynowo-skutkowej, pierwiastka z rozum, zamiast bajkowego uwierz, jako moto-

---

20/ L. Carroll *Alicja w...*, s. 151.

21/ L. Carroll *Alicja Po...*, s. 172–174.

ru zdarzeń. Jednak – tu właśnie ukazują się „buty Świętego Mikołaja" – w powieści Milne'a obowiązuje logika racjonalna, zapożyczona z konwencji realistycznej: „Miś o małym rozumku" wie m n i e j, ale n i e i n a c z e j niż jego ludzki idol; u Carrolla – odwrotnie – mamy do czynienia z logiką absurdu: zmieniła się nie długość, a j a k o ś ć łańcucha przyczynowego. *Kubuś Puchatek* to iście wolteriańska pochwala racjonalizmu. *Alicja w Krainie Czarów* to surrealistyczna kpina z racjonalizmu. Surrealizm jest poetyką szyderstwa, nie ma w nim nic przymilnego – bohaterowie *Alicji...*, w przeciwieństwie do bohaterów *Kubusia...* nie nadają się na przytulanki. Obserwujemy zatem dwie sprzeczne konwencje narracyjne: fantazję realistyczną – którą jest *Kubuś Puchatek*, i realizm fantastyczny, cechujący *Alicję w Krainie Czarów*.

Z faktu, że *Alicja...* jest tekstem *quasi*-fantastycznym, wynikają poważne konsekwencje dla jej czytelnika, a tym bardziej – dla tłumacza. Warunkiem zrozumienia tekstu jest ciągła oscylacja między sensem (zwanym także znaczeniem głębokim / przenośnym) a obrazem (czyli znaczeniem powierzchniowym / dosłownym)[22] występujących w nim metafor. Skoro metafora ma ulec ukonkretnieniu, jej budulec nie może być dowolny – nie wolno, mimo zbieżności znaczeń głębokich, zastąpić np. wyrażenia „utonąć we łzach" wyrażeniem „załamać ręce" – chociaż w obu przypadkach uzyskujemy obraz skrajnej rozpaczy – gdyż wówczas historia o Alicji pływającej w kałuży własnych łez straci sens. Wyobraźmy sobie, że czytamy ten tekst jako metaforę, poprzestając na poziomie znaczeń głębokich (przenośnych): „Alicja z nudów gotowa była czmychnąć w króliczą norę. Nagle z daleka ujrzała świat idealny. Bezskutecznie usiłowała się do niego dostać. Zniechęcona porażką, zalała się łzami..." – ot, banalna opowiastka, cały czar prysł. A przecież taki właśnie jest metaforyczny sens początku *Alicji w Krainie Czarów...* . Widać, jak ważny jest w tym tekście obraz – powierzchnia metafory, którą dodatkowo potwierdzają obecne w książce ilustracje.

Jeśli zgadzamy się (co niniejszym czynimy) z Erichem Gombrichem, który twierdzi, iż „metafora jest w gruncie rzeczy przekładem" w obrębie własnego języka[23], to musimy przyjąć następujący wniosek:

S k o r o *A l i c j a w K r a i n i e C z a r ó w* z b u d o w a n a j e s t n a m e t a f o r z e, a m e t a f o r a j e s t z n a t u r y s w o j e j p r z e k ł a d e m, t o p r z e k ł a d *A l i c j i... j e s t p r z e k ł a d e m p r z e k ł a d u.*

Piramidalne zadanie. Czy przekład tekstu tak nasyconego intertekstualnie jest w ogóle możliwy?

Eureka

Odpowiedź na to pytanie zacznę od przedstawienia własnej definicji zjawiska przekładu w oparciu o Prawo Archimedesa:

22/ P. Newmark *Approaches...*, s. 85.

23/ Tamże, s. 84.

1. Każdy tłumacz każdego tekstu zanurza się w intertekstualnej kąpieli tekstu-źródła o ustalonej objętości i składzie chemicznym.
2. Zgodnie z Prawem Archimedesa, tłumacz wypiera w tym procesie górne, zewnętrzne warstwy znaczeniowe tekstu-źródła.
3. Po wyjściu z kąpieli tłumacz uzupełnia objętość substancją zaczerpniętą z morza języka przekładu, które ma inny zgoła skład chemiczny niż morze języka-źródła.
4. Składy chemiczne języka-źródła i języka przekładu współreagują, przy czym reakcja obejmuje całą objętość zbiornika-tekstu, a więc: pierwiastki języka-tarczy zmienią lub częściowo zneutralizują skład chemiczny znaczeń głębokich tekstu, które z kolei kształtować będą chemię jego warstwy powierzchniowej.
5. Rezultat tego procesu – a więc odpowiedź na pytanie, czy tekst przekładu ma więcej z chemii języka-źródła czy z chemii języka-tarczy, albo inaczej: czy tłumacz jest bardziej jego dekonstruktorem (odbiorcą) czy konstruktorem (twórcą), zależy – zgodnie z Prawem Archimedesa – od ilości substancji tekstu-źródła wypartej przez tłumacza w fazie zanurzania się (dekonstrukcji) oraz od różnicy składów chemicznych obu zaangażowanych w reakcję języków.

Idealem byłoby, oczywiście, nie zmieniać nic w chemii tekstu-źródła, jest to jednak niemożliwe, gdyż warunkiem zaistnienia przekładu jest semantyczna reakcja języków źródła i tarczy. Musimy więc poprzestać na minimalistycznej ambicji wprowadzenia jak najmniejszych zmian.

Zbadajmy opisane zjawisko na przykładzie imion dwóch bohaterów *Alice in Wonderland*, korzystając ze świetnego narzędzia, jakim jest analiza składnikowa tekstów[24].

Semem C h e s h i r e C a t („why your cat grins like that?" „It's a Cheshire Cat," said the Duchess, „and that's why"[25] zbudowany jest z następujących semów:

1. [+ kot] 2. [+ z Cheshire] 3. [+ fragmentaryczność (sama głowa)] 4. [+ uśmiech]

24/ P. Fawcett *Translation and Language Linguistics Theories Explained*, Manchester U.K. 1997, s. 17.

25/ W tekście, oprócz wymienionych wcześniej, przywołane zostały następujące wydania *Alicji w Krainie Czarów*:
L. Carroll *Ala w Krainie Czarów*, wolny przekład z angielskiego Marii Morawskiej, 1927.
L. Carroll *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. A. Marianowicz, Warszawa 1955.
L. Carroll *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking Glass*, w: *The Annotated Alice*, ed. M. Gardner, New York 1960.
L. Carroll *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1972.
L. Carroll *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1990.
L. Carroll *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. L. Kleszcz, Wrocław 1994.
L. Carroll *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. K. Tropiło, Poznań 1996.

5. [+ szyderstwo] 6. [wyjaśnienie intertekstualne (odniesienie do popularnego porzekadła)].

W przekładzie Marianowicza – Kot-Dziwak („dlaczego ten kot tak jakoś dziwacznie się uśmiecha? – To jest Kot-Dziwak – odpowiedziała Księżna. – I w tym tkwi cała przyczyna"; Marianowicz, s. 45): 1.[+] * sem dodany [+ dziwak] 2. [–] 3. [–] 4. [–] 5. [–] 6. [–]. Tłumacz dokonał adaptacji metafory, wprowadzając na miejsce modyfikatora „Cheshire" sem spoza tekstu i powierzając mu rolę nośnika frazy. Ponieważ „dziwak" to jednoznacznik, imię nabrało charakteru opisowego, zatraciło aluzyjność (sens głęboki), a także resztę znaczeń powierzchniowych (również jakże tu ważny [+ uśmiech]). Zbitka „dziwny" – „dziwak" nie wyjaśnia sensu frazy, a jedynie go potwierdza, trudno ją zatem uznać za aluzję wewnątrztekstową.

W przekładach Morawskiej, Słomczyńskiego, Stillera, Kleszcza i Tropiły – C h e s h i r e C a t to K o t z C h e s h i r e (Słomczyński: „dlaczego kot pani tak się uśmiecha? – To Kot z Cheshire – powiedziała Księżna – dlatego."): 1. [+] 2. [+] 3. [–] 4. [–] 5. [–] 6. [–]. Ekwiwalencja formalna (Kot) plus zapożyczenie (z Cheshire) nie prowokują w polszczyźnie odwołania intertekstualnego ani też nie odnoszą nas do żadnego wyjaśnienia w tekście. Skutkiem jest zanik aluzyjności frazy i redukcja znaczenia do warstwy powierzchniowej. Cytowanej frazie Słomczyńskiego brak uzasadnienia logicznego, gdyż spójnik „bo" nie jest tu spójnikiem logicznym, a jedynie gramatycznym.

Jedynie Stiller uzupełnia swój przekład przypisem objaśniającym genezę porzekadła angielskiego, a więc dającym pozatekstową wykładnię metafory. Trudno jednak uznać przypis, z definicji świadczący o n i e m o ż n o ś c i przekładu, za element przekładu. Poza tym, przypisy Stillera miałyby znacznie większą wartość naukową, gdyby nie były chyłkiem i żywcem ściągnięte z *The Annotated Alice* Gardnera, o którym to opracowaniu Stiller wspomina ciepło we wstępie, mówiąc, iż dostarczyło mu „nieocenionej pomocy", nie precyzuje jednak, że Gardner wykonał zań całą robotę, wyłączając nieliczne adnotacje zawierające złośliwą polemikę z przekładem Słomczyńskiego.

W moim przekładzie C h e s h i r e C a t to S z c z e r e K o c i s k o („dlaczego pani kotek tak się szczerzy? – Bo to jest Szczere Kocisko"): 1. [+] 2. [–] 3. [–] 4. [+] 5. [–] 6. [–] *7. [+ w y j a ś n i e n i e w e w n ą t r z t e k s t o w e]*. Zastosowaną tu technikę można nazwać a d a p t a c j ą k o n t e k s t u a l i z o w a n ą : przekład „to grin" jako „szczerzyć się" pozwolił wykorzystać analogię brzmieniową słów „szczerzyć się" i „szczery" i uniknąć wprowadzania semu dodatkowego.

Z przykrością odparłam pokusę odwołania się do polskiego porzekadła „szczerzyć się jak głupi do sera" („dlaczego ten kot szczerzy się jak głupi do sera?" „Bo to takie Ser-deczne Kocisko"). Zadecydował ton / rejestr oryginału: grubiańskie pytanie zmieniłoby charakterystykę Alicji, która w cytowanej rozmowie z Księżną sili się na wyjątkową grzeczność.

Nazwa „Szczere Kocisko" w kontekście czasownika „szczerzyć się", określającego uśmiech właśnie n i e szczery (lub głupkowaty), i zgrubienia Kocisko, pozwoliła wydobyć sem „szyderstwo". Dodatkowym walorem tego wyboru jest podobieństwo fonetyczne fraz „Cheshire Cat" i „Szczere Kocisko".

Żadnemu z tłumaczy nie udało się natomiast oddać znaczenia [+ fragmentaryczność], co zrozumiałe, gdyż wymaga ono odwołania się do pozatekstowych realiów brytyjskich. Można, co prawda, wyobrazić sobie tak daleko posuniętą adaptację: „Czemu ten kot tak się cieszy? – Bo to jest Kot Cieszyński" – to byłby już jednak „kolonializm etniczny"[26].

M a r c h H a r e – imię szalonego zająca – zawiera następujące semy:

1. [+ zając] 2. [+ marzec] 3. [+ szaleństwo] 4. [+ wyjaśnienie intertekstualne (odwołanie do angielskiego porzekadła „mad as a March hare")].

Marianowicz nadał tej postaci imię S z a r a k B e z P i ą t e j K l e p k i: 1. [+], * *s e m d o d a n y [– p i ą t a k l e p k a] 2. [–] 3. [+] *4. [+ aluzja intertekstualna do metaforycznej polszczyzny)]. Dzięki a d a p t a c j i polegającej na zastąpieniu modyfikatora imienia oryginalnego polską metaforą („brak mu piątej klepki") udało się zachować sens głęboki frazy, jednak kosztem całkowitego oderwania jej od tekstu oryginału i wprowadzenia nieobecnych tam znaczeń powierzchniowych. Jest to zabieg zawsze ryzykowny, gdyż, jak pisze Fawcett, „osoby nie znające kultury-źródła nabierają o niej fałszywego pojęcia"[27], a zwłaszcza ryzykowny w konwencji *quasi*-fantastycznej, gdzie każda metafora – również „zając z klepek" – ulega urealnieniu, potwierdzonemu w dodatku ilustracją graficzną.

Kleszcz, chyba przez przekorę wobec reszty tłumaczy, nazwał swojego bohatera „Marcowym Królikiem", co srodze się na nim zemściło: 1. [–] 2. [+] 3. [–] 4. [–]. Morawska mówi – z a j ą c M a r z e c: 1. [+] 2. [+] 3. [–] 4. [–]. Typografia sygnalizuje, iż imieniem (nazwiskiem?) jest tu tylko „Marzec", gdyż leksem „zając" pisany małą literą jest nazwą pospolitą. Brak sugestii szaleństwa.

Słomczyński, Kleszcz, Tropiło – M a r c o w y Z a j ą c: 1. [+] 2. [+] 3. [–] 4. [–]. Ten sam odczyt semantyczny stosuje się do wyboru Stillera: Z a j ą c M a r c o w y. Można spytać: no i co z tego? Wszyscy oni, również Morawska, rezygnując z odwołań między- i wewnątrztekstowych, pozbawili nazwę aluzyjności, czyli warstwy metaforycznej. Nawet gdyby w odniesieniu do „Marcowego Zająca" przyjąć skojarzenie: zając = w żargonie myśliwskim „kot", a „marcowy kocur" = „nieokiełznany lubieżnik", to trzeba uznać, iż zmieniona została charakterystyka bohatera.

W moim przekładzie – P o s t r z e l o n y Z a j ą c z e k: 1. [+] 2. [–] 3. [+] *4. [+ odwołanie intertekstualne do figuratywnego znaczenia „postrzelony"] *5. [+ w y j a ś n i e n i e w e w n ą t r z t e k s t o w e]. Podobnie jak w przypadku Szczerego Kociska, zastosowałam a d a p t a c j ę k o n t e k s t u a l i z o w a n ą,

---

26/ L. Venuti *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London–New York 1998, s. 19.

27/ P. Fawcett *Translation and...*, s. 40.

tym razem wykorzystując dwuznaczność przymiotnika „postrzelony" i jego dosłowny związek frazeologiczny z „zającem" jako popularną zwierzyną łowną, co – w odróżnieniu od Marianowiczowego Szaraka Bez Piątej Klepki – zawiera dodatkowe odniesienie do uniwersaliów pojęciowych – łączy się bowiem w konwencji realistycznej z leksemem „zajączek". „Postrzelony zajączek" ma uzasadnienie w figuratywnej polszczyźnie, ale i w samym tekście. Istnieje świetne obrazowe polskie powiedzenie „rozrabiać jak (pijany) zając w kapuście", z którego, mimo silnej pokusy, świadomie nie skorzystałam, znów przez szacunek dla konwencji *quasi*-fantastycznej oryginału: „Zając w Kapuście" musiałby ukonkretnić się, podobnie jak Ser-deczne Kocisko.

Jak widać z powyższej analizy, w procesie tłumaczenia metafory tłumacze wychlapują sporo wody z tekstu-źródła: w najlepszym razie około połowy. Uzupełniając ten znaczny ubytek substancją języka przekładu, stosują zazwyczaj jedną z trzech metod:

1. metoda ekwiwalencji formalnej[28] (Morawska, Słomczyński, Stiller, Kleszcz, Tropiło) polega na jak najwierniejszym zachowaniu warstwy powierzchniowej tekstu-źródła, czego rezultatem (gdyż znaczenie powierzchniowe i głębokie zdają się być naczyniami połączonymi) jest zanik znaczenia głębokiego – można je najwyżej opowiedzieć przypisem;
2. metoda ekwiwalencji dynamicznej[29], czyli adaptacji (Marianowicz), pozwala na zachowanie znaczeń głębokich kosztem częściowej lub nawet całkowitej zmiany warstwy powierzchniowej; w rezultacie oryginałowi grozi kolonizacja językowa, a tłumacz zbliża się niebezpiecznie do roli autora / uzurpatora tekstu;
3. metoda adaptacji kontekstualizowanej (Kozak) wykorzystuje potencjał semantyczny tekstu; odwołuje się do sfery intertekstualnej języka przekładu, ale też, równocześnie, do obecnych w tekście uniwersaliów pojęciowych.

Wydaje się, że ta trzecia metoda pozwoliła najpełniej zachować w przekładzie znaczenia powierzchniowe i głębokie tekstu-źródła. Dzięki niej, bardziej niż dzięki dwóm pozostałym, udaje się zrealizować trzy zasady dobrej translacji, sformułowane w końcu XVIII wieku przez Szkota Alexandra Frasera Tytlera: 1. Pełnia transkrypcji 2. Wierność stylu 3. Swoboda wypowiedzi.

A Kot z Cheshire, oczywiście, szczerzy się jak głupi do sera.

28/ Tamże, s. 148.

29/ Tamże.

Przechadzki

Małgorzata BARANOWSKA

Prywatna historia obrazów i krajobrazy

2 XII 1998

Z *Rozłączenia* Słowackiego:

Ale ty próżno będziesz krajobrazy tworzyć,
Osrebrzać je księżycem i promienic świtem:
Nie wiesz, że trzeba niebo zwalić i położyć
Pod oknami i nazwać jeziora błękitem.

Potem jezioro z niebem dzielić na połowę,
W dzień zasłoną gór jasnych, w nocy skał szafirem;
Nie wiesz, jak włosem deszczu skałom wieńczyć głowę,
Jak je widzieć w księżycu określone kirem.

Proszę. Proszę to namalować. Obraz tak przekonujący i „wierny" – nie do namalowania. Słowo oddaje ruch wyobraźni. Słowacki mistyczny wierzył w kreacyjną moc Słowa i w *performance* kosmiczny.

Naśladować wydarzenie! Spełnienie marzenia wielu. Robią więc wydarzenie. I co? – Przemijanie.

Trzeba zaraz zrobić nowe i nowe. Żeby w sztuce naprawdę naśladować przemijalność życia, trzeba by drugiego życia.

Kogo na to stać? Opałkę?

13 X 1999

Podobno istnieje przypuszczenie, że *Jeździec polski* nie jest pędzla Rembrandta. Takie podejrzenie zasiała w głowach i sercach specjalistów Wielka Nieokiełznana Autorytatywna Naukowa Komisja Kontroli Malarstwa Rembrandta (mniejsza

o nazwę, która jest oczywiście inna). Cena autorytetu: pięćdziesiąt osiem i pół miliona dolarów. Za obraz ucznia Rembrandta tylko półtora miliona, pół za to, że obraz przez dłuższy czas był sławny. Za obraz mistrza sześćdziesiąt milionów.

Gdyby komisja do badania dzieł Rembrandta wiedziała, co się stanie po opublikowaniu części badań, nigdy by się na to nie zdobyła. Dzisiaj najchętniej chciałaby ukryć to, co jeszcze zostanie odkryte. Ale dziś już muzea i kolekcjonerzy wiedzą o całej aferze, która wytrąciła z kolekcji świata wiele Rembrandtów, by wepchnąć je do pokoju dziecinnego uczniów.

W ten sposób stało się coś nie do przewidzenia:

p r a w d a n a u k i z a p r z e c z y ł a p r a w d z i e s z t u k i.

Pytanie tylko: po co?

Następuje natychmiastowa weryfikacja cen, ale i korekta spojrzeń.

Jeden z pracowników Metropolitan Museum w Nowym Jorku absolutnie nie chce poddać tej niespodziewanej lustracji podległych jego opiece dzieł. Dlaczego? Przede wszystkim dlatego, że zdania w łonie tej samej komisji są podzielone. A werdykt wspólny! Ponadto ów obrońca autorstwa Rembrandta zostawia coś do powiedzenia dawnym uczonym, tradycji i miłości, przywiązaniu do arcydzieł, które mają teraz zostać cofnięte do stanu przedarcydzielnego.

Teraz nagle okazuje się, że pewna pani ma, pod białą kryzą, za szerokie ramiona, a pewien pan jakąś inną nieregularność. Czy przedtem tego nie było?

Rembrandt, jak Witkacy prowadzący firmę portretową, miał chyba trochę praw do czynienia niektórym paniom ramion szerszych? A niektórym panom nierównych nosów lub szczęk? Dziś już nie.

A przecież nie idzie tu o żadne fałszerstwo ani o nie używany w owych czasach błękit pruski, ale o obrazy wypuszczone z jego pracowni i z jego sygnaturą.

Otóż to. Należy żałować, że pod względem sygnatury nie pozostaliśmy w tradycji grot z Lasceaux.

Gdyby tak było, utracilibyśmy część nadzwyczajnego motoru indywidualizmu w sztuce. Ale czy utracilibyśmy to coś umownego, coś bez imienia, co do nas woła? Co podnosi wartość materii do wartości sztuki?

Zaburzenie rynkowe, które spowodowała komisja rembrandtowska, i to badając obrazy, które tak czy tak wiszą nieporuszone w znanych kolekcjach, dowiodło tylko, że nie możemy żyć bez powoływania coraz to nowych, materialnych pieniędzy: banknotów i monet. Nie wydaje się istotne, czy dotyczy to muszelek, paciorków, sztuk złota, zadrukowanego papieru czy obrazu Rembrandta.

Czy *Jeździec polski* się od tego zmienił?

Mnie zawsze wydawał się bardzo tajemniczy i w pewnym sensie trochę nierembrandtowski. Ten młodzieniec jakby był młodszy od wszystkich postaci mistrza. Czy to ta szczupłość, czy to lekkie wychylenia z konia, czy to ten jasny rząd guziczków? Nie wiem. Jest w nim coś niespodziewanie młodego. Podczas gdy dziecko Rembrandta jest dziwnie stare.

W dziecku Rembrandta odbija się jeszcze ten, nie znany nam już, stosunek do dziecka jako do karła dorosłości.

5 XI 1999

André Malraux *Przemiana bogów. Nadprzyrodzone*:

Absolutna Prawda, którą wyrażał każdy styl sakralny, unicestwiała sztukę, która ją przedstawiała: słuchacze Izajasza nie podziwiali jego talentu literackiego, Ranofer nie podziwiał swojego sobowtóra jako posągu. Posągi Egiptu i Sumeru były niczym przed konsekracją i stałyby się znowu kamieniami, gdyby zostały jej pozbawione; ale *Partenos* byłaby odbiciem Ateny, *Zeus* z Olimpii – odbiciem Zeusa, nawet gdyby nie były posągami kultowymi. [...] Nikt nie może, nie popełniając świętokradztwa, przypisywać sztuce w ł a d z y nad sacrum. Grecja wprawdzie również poświęca swoje posągi, ale tylko dla Grecji rzeźba – czy poświęcana, czy nie, czy przedstawia śmiertelników, czy nieśmiertelnych – może należeć do dziedziny boskości dzięki talentowi, gdyż tylko dla Grecji talent jest niczym innym jak wyrażaniem boskości. Bogowie nabierają kształtu dzięki sztuce, podobnie jak światło dzięki temu, co oświetla.[1]

5 V 2000

Rzeczywistość sztuki niespodziewanie zwyciężyła w końcu nad rzeczywistością nadprzyrodzonego? Zapomnienie? Podmiana?

Nowoczesność na miejsce tamtej prawdy podrzuciła piękno – całkowicie względne. Nie w jedną noc. Ale jednak.

12 XII 1998

Malarze pokoleniowi, pisarze pokoleniowi, styl pokoleniowy. Socjalistyczna dęta rocznicowość obrzydziła pojęcie pokolenia na zawsze. Tak by się wydawało. Oprócz pokoleń po prostu biologicznych, powiedzmy historycznych, co chwila powoływano sztuczne.

Okazuje się, ale już nie w młodości, że coś takiego jak pokolenie istnieje. Że to i mnie dotyczy. Pewnego dnia, bez żadnej wyraźnej przyczyny, a tym bardziej manifestu, zostajesz zaatakowany jakąś nieoczekiwaną grupowością. A przecież twój indywidualizm był już tak dobrze ugruntowany!

5 VII 2000

Po *Niebieskich miastach*, *Miasta diagonalne* (wielobarwne), w dodatku jako kontynuacja cyklu *Podróże autostopem*, zaczętego w roku 1966 – to Edward Dwurnik. Mój malarz pokoleniowy?

6 VII 2000

On te miasta lekko rozprasowuje. Wlewa niebieski, zatrzymuje liniami, które często tylko udają proste, tak jak bywa w tradycyjnym budownictwie, i zmienia natężenia koloru. Właściwie, zdaje się, najpierw rysuje. Więc wie, czy mu się kolor

---

1/ Przekład Eligii Bąkowskiej.

przeleje. Niby nie. Granice ulic udają sztywne, ale coś, jakby cień chmury, pojawia się w intensywniejszej niebieskości? Właściwie trudno odkryć, w czym. Czasem środkiem ulicy posuwa się nieoczekiwany pochód ludzi i samochodów. Na miasta diagonalne patrzymy z góry i z ukosa, więc z pozycji chmury.

8 VII 2000

Opis Warszawy widzianej z pozycji chmury w *Zemście panny Urszuli* Dominika Magnuszewskiego to najpiękniejszy opis miasta w polszczyźnie. Ekspresjonizm daleki od lekkiego chłodu Dwurnika. Może nie idzie o chłód. Szokujące jest wrażenie często towarzyszące oglądaniu obrazów Dwurnika, że widzimy analizę. Tę całą rozbiórkę, jakiej dokonuje umysł w zetknięciu z widokiem. Ale przecież to wielki majster i nie można go tak łatwo złapać na tej czynności, bo zanim się obejrzymy, musimy uznać, że narzucił nam nową całość. Żeby nie nazwać tego wizją – a to jest wizja.

Słowacki:

> Nie wiesz, że trzeba niebo zwalić i położyć
> Pod oknami i nazwać jeziora błękitem.

Dwurnik robi to stale. Widzi przez ściany widoków, bo je przedtem zwalił i nazwał od nowa.

9 VII 2000

Z *Zemsty panny Urszuli* Magnuszewskiego, 1838 (dzieje się w 1620):

> Lepiej ci będzie ze mną dalej wędrować w miasto, ale się tak zmordujesz, depcąc w ślad zaułków i ulic, to snadniej siądź na chmurę i nad głową miasta zawiśnij. [...]
>
> Między domy, co się ku sobie przytulają plecami, leją się jak wiślane koryta ulice, długo, rozkosznie, póki im jaki dom nie zaskoczy, to go obleją wokół i lecą dalej szalone, rozkrzyżowane. [...] Aleć im na schwał środkiem stanął poważny ratusz i tańca ich się zadziwił, aże się zestrachały niebożęta i we trzy strony ciasnotą, ukosem rozbiegły. Jedna ku Paulinom, tam Boga chwalą, druga dołem ku Wiśle, trzecia bokiem pierwszej, by pas wpół bioder kamienicom ślizga, mknie ku niej, by się dalej z nią za miastem zdybać, popląsać. Tam swobodnie, bo jeszcze las rzadką brodę zapuścił i zadumany patrzy, jako dziwo-miasto rośnie, stoma ręką macha, tysiącem głosów krzyczy, a gardła buduje sobie grube, wysokie, a w gardła kładzie dzwony i nimi bije rozgłośnie, że on las musi ze strachem te jęki wtórzyć. [...]
>
> Zsiadaj z chmury, rzucaj rozległy widok i wejdźmy na rynek. Co z góry widziałeś małym i ciemnym, rozprostuje ci się z ulicy całą swą wysokością i rozmierz bacznym okiem budowle, którym piękno czas i murarz wycisnął każdy wiek, i każda potrzeba, że ledwie byś nie zgadł twarzy i ruchów mieszkańca, kiedy na jego popatrzysz siedzibę.

U Dwurnika już, już się myśli, że domy rozsuną się i rozpłaszczą na powierzchni obrazu jak sklejane modele i że nagle zobaczymy drugą stronę. Za węgłem, za

domem, za następną ulicą. Ale nie. Zupełnie inaczej. Wszystko robi się najpierw wypukłe, rozpiera się w swojej trójwymiarowości. Potem widzimy, że w tej rozpoznawalnej realności brył i znanych z autentycznej, historycznej rzeczywistości kształtów pojawia się coś nadto – suspens.

Na przykład jakaś napowietrzna ścieżka, pomost wijący się nad placem Zamkowym. Punkt widokowy dla duchów? Ale duchów u Dwurnika próżno szukać. Najwyżej ciut za duże statki czy samoloty wprowadzone niespodziewanie w krajobraz miasta, jak gdzie indziej, dawniej, dziwnie pomnikowe biusty i głowy wyrastające na naszych oczach z gleby historii.

10 VII 2000

Analiza miejskiego widoku. Już przyjęliśmy punkt widzenia Dwurnika jako historyczny, czyli jakby wyłącznie realistyczny, albo przyjęliśmy punkt widzenia chmury (z chmury?), a już stajemy wobec aluzji do tajemnic albo wobec widoku z poziomu chodnika. Wziąwszy pod uwagę olbrzymie rozmiary poszczególnych cyklów obrazów nie sposób się nie przywiązać do pewnego sposobu widzenia. Kiedy to jednak następuje, on (malarz) już jest gdzie indziej, w innym kolorze, w innej codzienności.

12 VII 2000

Nie. Oczywiście. Są i duchy. Właściwie trudno się było tego spodziewać. I to duchy nie pojedyncze, jak na obrazie *Galicja [Pomarańczowe kontrabasy]*, cykl 23, nr 2460, 1999 [olej, płótno, 200×210, własność prywatna] – gdzie gra kilkudziesięciu dawnych, i w tej dawności już przeważnie starych, Żydów. Z błękitnego niebytu między rytmicznymi rzędami wychylają się nieśmiałymi kreskami resztki krajobrazu, zwierząt, ludzi, symboli.

13 VII 2000

Miasta Dwurnika rozpięte są między rzeczywistością i doczesnością a wiecznym i symbolicznym planem. Dlatego w *Miastach diagonalnych* rozprasowane? Zamienione na dzielnice szeregowych domków, ulic, świateł i cieni, upodobnione do planu miasta na starych mapach miast?

Dobrze. Zgadzam się. Wieczność miasta jest wątpliwa. Chociaż, jeśli mówią, że wszechświat się kiedyś zaczął, a wydaje się wieczny, to miasto także (nawet nie Rzym) możemy uważać za wieczne.

20 VII 2000

Tyle myślałam o tych obrazach, że wreszcie spotkałam go dzisiaj w Galerii Art. Doskonale, bo jeden obraz właśnie odjeżdżał. W katalogu opisany jako *Tubylcy i wędrowcy*, cykl 23, nr 2366, 1998, olej, płótno, 200×220. Ale na poprzeczce drewnianej z tylu był napis *Ahaswer* i w dodatku dwie postaci z przodu, brodate i w kapeluszach, w ciemnym granacie, na tle w jasnych kolorach krajobrazu, idące

gdzieś w prawo, w przestrzeń za obrazem, zostały przez malarza nazwane nazwiskami autentycznych malarzy, ale w podpisie tego nie ma. W podpisie, jak na obrazie, jest tylko wieczność historii. Tubylcy – przywiązani do ziemi, tutaj po prostu z niej wyrastający, zostają. Jeden objawia emocje, ale nie jest jasne, jakie.

Dwurnik powiedział, że ten obraz powinien być szary. Żeby przenosić w przeszłość? Wyraziste kolory, słońce, bardziej są wstrząsające. Wędrowcy posuwają się cieniem, ale cieniem nasyconym granatem i brązem. Szary. Nie. Nie. Szary już był.

Boguś Deptuła namawiał, żeby od razu udać się do Zachęty, bo tam lata sześćdziesiąte. Szarość. Nie. Lata sześćdziesiąte już były.

24 VII 2000

Rządki kwiatów, dywany kwiatów. Skąd to się wzięło? Z masowości? Z Warhola? Z nadmiaru? Z nagłej, dwudziestowiecznej potrzeby porządku? A może z miłości do malowania? Jeszcze jeden i jeszcze. U Dwurnika serie rosną i po latach mogą się pojawić niespodziewane dalsze ciągi.

Cykle są najczęściej otwarte. Nie możesz przewidzieć, ile obrazów da się namalować z podróży autostopem. A jeśli to całe życie malowania?

Jest jednak pewien wielki cykl zamknięty. To *Od grudnia do czerwca* – kwiaty na grobach ofiar stanu wojennego, symboliczne portrety śmierci, o której często nie wiemy, jak wyglądała. 93 osoby zginęły wskutek działań bezpośrednich lub pośrednich MSW i Dwurnik każdemu z tych ludzi poświęcił jeden obraz, na którym często z tajemniczej, ciemnej przestrzeni wyróżniają się tylko bardzo kolorowe kwiaty czy kwiat.

Dwurnik jako „historyczny malarz-reportażysta" doskonale zdaje sobie sprawę z tego, jak łatwo zacierają się rysy ofiar pojedynczych. Nawet imiona ulatują. Nie z jego cyklu. Każdy znalazł się tu osobno. Czasem zza krajobrazu niewidoczny. Każdy obecny tu, w pamięci, ze swoją nadzwyczajną przestrzenią, odróżnioną kwiatem innym od wszystkich, innym kolorem, innym ogniem. Każdy z imieniem i nazwiskiem.

24 VII 2000

Wielokrotnie trzeba oglądać obrazy Dwurnika, bo coś się może wyłonić. To malarz historyczny. Z historii zawsze może się wyłonić coś niespodziewanego, co tam było, ale do dzisiaj ukryte.

Na obrazie *Tubylcy i wędrowcy* pierwsza postać w rzędzie, zdążająca do prawej, wieziona jest na wózku przez następną w rzędzie. Na kole wózka jest jednak napis „Ahaswer", który przedtem przeoczyłam i widziałam tylko z tyłu obrazu.

Zresztą w chwili, kiedy obraz zobaczyłam, był już zapakowany w plastikowe bąble i miał za jakieś piętnaście minut odjechać bardzo wysoką taksówką (czy nie za granicę potem? Zapomniałam. Bo trudno mi było wyjść z tego światła i cienia, i z tych zdarzeń, żeby przyjrzeć się szczegółom).

25 VII 2000

Fragment *Plant o świcie* Wyspiańskiego i drzeworyt Utagawy Hiroshige – reprodukcje, list Irenki i Zdzisława Łapińskich, którzy wypuścili się szybką (jak na tutaj) koleją do Krakowa. Nieprawdopodobnie dobrane. Dwa eteryczne i, nie wiadomo dlaczego, zachwycające drzewka poskręcane wiatrem, w ruchu. Gdzie ja coś takiego widziałam, słyszałam, podobne drzewo, drzewa? U Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej?

Znajduję z *Notatek z Bielan*. Bez tej siły, co składany krajobraz Słowackiego, ale z tą przemożną chęcią, by w końcu krajobrazy, natura sama czerpała z kultury, żeby wszystko zaczynało się od człowieka, od słowa, od rzeźby, od obrazu. Las naśladowca?

Grupa buków
splata ramiona –
las skopiował jak mógł
Laokoona.

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, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej.
Cena prenumeraty rocznej za 2000 r. **69,00 PLN.**
Konto dla prenumeratorów w kraju:
Pekao SA IV O/W-wa
nr 12401053–40060347–2700–401112–001
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, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Cena prenumeraty rocznej za rok 2000 łącznie z wysyłką:
– pocztą zwykłą – 43 USD;
– pocztą lotniczą:
– Europa wraz z Rosją i Izraelem – 50 USD,
– reszta świata 63 USD.

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:
Pekao SA IV O/W-wa
nr 12401053–40060347–2700–401112–001
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

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. Szpitalna19
	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
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B 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, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0–22) 826 21 78 lub 65 72 880, 65 72 706, tel./fax (0–22) 826 99 45.

w najbliższych numerach

Luce IRIGARAY
I jedna nie ruszy bez drugiej

Barbara SMOLEŃ
Filozofia Luce Irigaray

Brigitta HELBIG-MISCHEWSKI
Święta, czarownica, nierządnica

Agnieszka M. BĄBEL
Garnek i księga

Anna ŁEBKOWSKA
Między teorią a fikcją literacką

Michał Paweł MARKOWSKI
Jak możliwa jest interpretacja