teksty DRUGIE

Nr indeksu 337412
PL ISSN 0867-0633

z treści:

Per Årne Bodin
Miłosz i Rosja
Aleksandr Lipatow
Obraz Polski i Polaków w sztuce radzieckiej
Anna Legeżyńska
Jaka zmiana warty?
Michał Masłowski
O „postmodernistycznej" powieści Tomka Tryzny
Paweł Dybel
Nicowanie Lacana
Małgorzata Anna Packalén
Elitaryzm a demokratyzacja parnasu
Zygmunt Ziątek
Nowy widnokrąg

Cena 8,00 PLN

5

(47) 1997

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

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

Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

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

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

Numer zrealizowano przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki
Numer dotowany przez Fundację im. Stefana Batorego

Skład i korekta komputerowa:
Jolanta Pankowska

Korekta:
Teresa Winek

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

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

Nr indeksu 337412
PL ISSN 0867-0633

teksty DRUGIE 5 1997
Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN
TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Korzenie i kompleksy

Między Tomkiem Tryzną a Jacquesem Lacanem mieści się sporo różnych tematów, także całkiem poważne zagadnienia stosunku do tradycji. Bardzo mnie poruszyło porównanie wzorów i ideałów literatury chłopskiej w Polsce i w Szwecji. Zapewne temat to godny książki, w artykule ledwie zarysowany, bywa jednak i tak, że posłużenie się większym materiałem dowodowym zaciemnia obraz i komplikuje główną tezę. Dałoby się wskazać w polskiej literaturze trochę przykładów dzieł, które ani nie kpią z chłopskich bohaterów, ani się nad nimi nie litują – na przykład Ludzie stamtąd *Marii Dąbrowskiej czy cała twórczość Tadeusza Nowaka. I już Wyspiański w* Weselu *twierdził, że są „potęgą", co jednak przypisywano dziwnej manii, która na przełomie wieków dotknęła inteligentów. A jednak autorka ma rację, chłop w Polsce kojarzy się przeważnie z zacofaniem i biedą, bo poprzez literaturę usiłuje uchwycić i opisać nie tyle postawy pisarzy, co pewne zjawiska społeczne.*

Wiadomo, że polska kultura, choć wiejska i agrarna, opierała się przez wieki na wzorcach szlacheckich. Tak było jeszcze w wieku XIX, ale teraz coś takiego jak „szlacheckość" z trudem dałoby się wskazać. Już przed wojną używano nazwy „ziemiaństwo", bo to odnosiło się do konkretnej grupy społecznej, a mówienie w XX wieku o szlachcie byłoby śmieszne i niedemokratyczne. Tradycje, genealogie – owszem, to je-

dnak sprawy historyczne, miłe i malownicze, ale marginalne. W PRL socjologowie i badacze kultury usiłowali udowodnić tezę, że inteligencja przejęła wiele cech i wartości etosu szlacheckiego czy to poprzez historię rodzin „wysadzanych z siodła" i zmuszonych szukać źródeł zarobku w mieście, czy przez promieniowanie wzoru, a honor posiadania tytułów naukowych i dyplomów zastąpi dawne herby, legendy związane z nazwiskami i godności. Dziś chyba już nikt nie byłby w stanie czegoś takiego udowodnić, ani nie wiedziałby dlaczego podejmować tak karkołomny temat – w PRL chodziło o rehabilitację pewnej części tradycji, przez jakiś czas ostro tępionej ze względów ideologicznych.

„Chłopskość" to jeden z nielicznych wyznaczników społeczno-kulturowych, które wyrastają z odległej przeszłości, a zarazem do dziś zachowały jakiś konkretny sens.

Zaczęłam o tym sporo myśleć, gdy zostałam wciągnięta w dyskusje wokół szkolnego kanonu literatury współczesnej. Czy nie zrezygnować w ogóle ze zjawiska „literatura nurtu chłopskiego", skoro kolejne utwory dowodzą, że ten nurt osiągnął już swoje apogeum gdzieś w latach sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych? Mamy więc stosunkowo niedawne, ale raczej zamknięte, więc historyczne, a historia literatury przestała być kryterium przynależności do kanonu. Wiadomo, że programy powinny zostać odchudzone, ograniczone do minimum, więc znajdzie się w nich tylko to, co najważniejsze. A liczą się wieczne problemy, uniwersalne wartości, a do tego wystarczy poczytać Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Miłosza, no, Szymborską. (Szymborską, bo Noblistka, ale trochę z nią jest kłopotu, bo więcej u niej problemów niż wartości.) I jeszcze „koniecznie coś w jidysz" (cytat z polemicznego wiersza Świetlickiego), bo to załatwi problem nietolerancji.

Ja się z takim myśleniem nie zgadzam. Nie zgadzam się nawet z Zygmuntem Ziątkiem, gdy z całym spokojem usiłuje wyobrazić sobie młodego krytyka, czytającego Widnokrąg *Myśliwskiego bez jakiegokolwiek odniesienia do nurtu chłopskiego, po prostu nie mającego żadnej wiedzy na ten temat. Ów wymyślony krytyk byłby, moim zdaniem, żenującym ignorantem i należałoby mu to wytknąć, bo skoro ktoś zabiera się do pisania o książkach, a zwłaszcza już ich oceniania, powinien najpierw sporo przeczytać. Nawet o Tomku Tryznie można uczenie, czego dowodzi artykuł Michała Masłowskiego. Owszem, nie zawsze trzeba pokazywać erudycję, ale jej brak jest sprawą wstydliwą, a eksponowanie tego braku – już tylko arogancją.*

Kategoria „nurt chłopski" jest, moim zdaniem, bardzo potrzebna i łączy się wprost z problemem tolerancji. Jest drugą stroną medalu: ktoś, kto nie szanuje siebie, własnych korzeni, nie będzie otwarty wobec innych. Za polską nietolerancją kryją się kompleksy. Silne poczucie własnej niższości owocuje uprzedzeniami, rodzi podejrzliwość, a nawet – powoduje chęć odwetu. Odwetu za co? A no właśnie, za krzywdę owej niższości, może wyimaginowaną, ale zdolną do wywoływania realnych skutków.

Jeśli „chłopskość" jest wciąż obciążona negatywnymi stereotypami, nacechowana pogardą, to czy można liczyć na tolerancję? Problem jest w istocie społeczny i każdy może z pewnością przywołać tu sporo własnych przeżyć i obserwacji. Na przykład w mojej szkole podstawowej najlepszym sposobem, aby komuś ubliżyć, było odezwać się do niego „ty wsioku". Pamiętam też dobrze, że w tych wyzwiskach celowali uczniowie, których nazwiska z dużą dozą prawdopodobieństwa wskazywały na mniej czy bardziej odległe chłopskie korzenie. Duńczycy czy Szwedzi jakoś nie mają kłopotów z uznaniem chłopskości za istotny składnik tradycji swojego narodu.

Literatura może odbijać negatywne stereotypy, może też próbować się od nich uwolnić. Proza Tadeusza Nowaka odtwarza wewnętrzny porządek kultury chłopskiej, jej świat wartości zarazem pokazuje, że wybór między uniwersalizmem a konkretem obyczajowym jest pozorny. Przecież pod pytaniem o tradycję chłopską można odkryć po prostu pytanie o tożsamość, a u Nowaka wyraźnie widać wpływ współczesnej antropologii. Jeśli A jak królem, a jak katem będziesz *czyta się pamiętając o analizach Eliadego, to polska kultura chłopska okazuje się zdumiewająco uniwersalna, odbija ład symboliczny wszystkich kultur agrarnych, sakralizuje dom i przypisuje bohaterowi niezwykłą wrażliwość moralną. Podobne myślenie o symbolice cechuje też Myśliwskiego, choć on pisze też o – przecież prawdziwych – kompleksach.*

Po przełomie 1989 roku bardzo często ujawnia się taki sposób myślenia: to, co społeczne i historyczne jest relatywne, a więc nie można się na tym oprzeć. Marksizm to relatywizm, usiłuje się więc zaproponować jakiś typ myślenia uniwersalizującego, uważając, że tylko wtedy można rozmawiać o etyce i egzystencji. A potem okazuje się, że ten uniwersalizm albo niebezpiecznie zbliża do fundamentalizmu, albo jest zupełnie abstrakcyjny, pozbawiony korzeni i odniesień do konkretu.

Anna Nasiłowska

Szkice

Per-Årne Bodin

Miłosz i Rosja
Z perspektywy szwedzkiej

W rozbiorach Polski pod koniec XVIII wieku brała udział nie tylko Rosja, lecz również Prusy i Austria, ale w świadomości narodowej Polaków Rosja pozostała głównym wrogiem. Nawet agresja Niemiec na Polskę podczas drugiej wojny światowej nie zmieniła tego stanu, a przymusowe wcielenie Polski do sowieckiej sfery wpływów po wojnie umocniło tylko wizerunek rosyjskiego wroga. Dlatego walka Polaków pod koniec lat osiemdziesiątych łatwo nawiązała do nieprzerwanej walki z Rosją o niepodległość kraju, który Polacy zawsze uważali za zaporę dla rosyjskiego, a potem sowieckiego, zagrożenia w Europie.

Wizerunek Rosji

Niechęć Polaków do Rosji ma przede wszystkim uwarunkowania historyczne, choć wynika także z różnic kulturowych i religijnych. Joseph Conrad mówił o *incompatibility of temper*, co można właśnie tłumaczyć różną tradycją czy historią idei obu krajów. Trudności wzajemnego zrozumienia obu narodów potęguje prozachodnia orientacja polskiej kultury przy jednoczesnym ignorowaniu bądź

nie docenianiu kultury rosyjskiej. Spojrzenie polskich intelektualistów na Rosję mieści w sobie zarówno element rusofobii, jak i dystansu. Czasem jednak pojawia się inna Rosja, Rosja krytyków reżimu, podobna do złudzenia do zachodnich cywilizacji; Rosja, z którą można się solidaryzować. W artykule tym chciałbym zanalizować ten właśnie inny obraz Rosji, zarysowany w twórczości Czesława Miłosza.

Miłosz urodził się na Litwie w 1911 roku jako obywatel Rosji, wychował się zaś w polskim wówczas Wilnie. Na krótko przed wybuchem drugiej wojny światowej przybywa do Warszawy. Emigruje z kraju na początku lat pięćdziesiątych, kiedy presja sowiecka narzuci Polsce system stalinowski. Klimat, w którym wielu intelektualistów poparło nowy początek, Miłosz opisał w książce powstałej wkrótce po tym, jak porzucił służbę dyplomaty PRL. *Zniewolony umysł* jest jedną z najwnikliwszych analiz sowieckich mechanizmów ucisku jednostki, a zarazem kontynuacją dyskusji rozpoczętej w *Dziadach* Mickiewicza. Miłosz wystrzega się jednak utożsamiania sowieckiej opresji i rosyjskiej mentalności, oskarżając przy tym Zachód, że nie proponuje żywotnej przeciwwagi wobec ideologii sowieckiej, która neguje metafizyczny wymiar bytu człowieka. Przejście intelektualistów polskich do obozu sowieckiego tłumaczy pustką moralną, spowodowaną potwornościami wojny – poeta wyjaśnia jednak przede wszystkim mechanizmy ideologii wciągającej inteligencję.

W obrazie Rosji u Miłosza mieści się walka rosyjskich dysydentów z sowiecką opresją. Pisarz polski nie ukrywa tu swego szacunku dla działań dysydentów w celu ustanowienia moralnych zasad i systemu wartości w Związku Sowieckim. Odważna walka rosyjskich dysydentów mogła zresztą budzić podziw u wielu Polaków, krytycznych nie tylko wobec reżimu sowieckiego, lecz także wobec kultury rosyjskiej. Miłosz w dyskusji o Sołżenicynie i Pasternaku podkreśla właśnie moralny patos, trudny do zauważenia we współczesnej kulturze zachodniej.

Jeżeli myślący Rosjanie gotowi są zapłacić swą karierą zawodową, życiem, za próby przywrócenia moralnych i artystycznych wartości, gdy tymczasem ich zachodni koledzy oddają się destrukcji dla samej destrukcji, czegóż możemy się spodziewać od prawdziwego i nieoficjalnego spotkania Wschodu i Zachodu?[1]

---

[1] Cz. Miłosz *The Emperor of the Earth; Modes of Eccentric Vision*, Berkeley – Los Angeles – London 1977, s. 84.

Miłosz jest tu bardzo rosyjski w ocenie współczesnej literatury zachodniej i w swej koncepcji pisarza, na którym, jego zdaniem, spoczywa odpowiedzialność moralnego doradcy. Odpowiada to roli pisarza rosyjskiego XIX i XX wieku, w równym stopniu podzielanej przez reprezentantów oficjalnej literatury i przez dysydentów.

Wielkie Księstwo Litewskie

Kulturę rosyjską widzi Miłosz jako niezbędną część dziedzictwa europejskiego w przeciwieństwie do niektórych polskich prób, aby wyłączyć kulturę rosyjską z tej wspólnoty i zaprzeczyć jej wpływom na kulturę polską. Być może dlatego Miłosz raz po raz wraca do swej wileńskiej biografii z okresu młodości. W tomiku *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, w rodzaju poetyckiej autobiografii, czytamy:

Moja stolica w kotlinie wśród pagórków leśnych,
Z warownym zamkiem u zbiegu dwóch rzek,
Ze swoich świątyń ozdobnych słynęła:
Kościołów, cerkwi, synagog, meczetów.
[...]
W szkołach naszych uczono dogmatyki,
Apologetyki, sentencji z Talmudu i z Tytusa Liwiusza.
Arystoteles był ceniony
Choć bardziej wyścigi w workach i skakanie przez ogień
W wieczór świętego Jana.

Uliczka, prawie na wprost uniwersytetu
Rzeczywiście nazywała się tak: Zaułek Literacki.
Na rogu księgarnia, ale nie tomy, szpargały,
Ciasno, aż do sufitu. Nieoprawne, sznurkiem związane,
I druk i pismo, łacinka, cyrylica,
Hebrajskie litery. Sprzed stu, trzystu lat.[2]

Cytaty po litewsku i po łacinie, które odnajdujemy w tym tomiku poezji, potęgują uczucie wielokulturowości środowiska, w którym Miłosz dorastał i które jest dla niego pod wieloma względami ideałem. Zarówno w tym, jak w wielu innych utworach, Miłosz pisze o Wielkim Księstwie Litewskim, o wielonarodowym mocarstwie, które wyłoniło

---

[2] Cz. Miłosz *Poezje*, t. 2, Paryż 1981, s. 221, 231.

się w XIII wieku między Rosją i Polską. Jego pluralizm przetrwał po połączeniu dynastii Jagiellonów i Piastów (ślub Jagiełły i Jadwigi w XIII wieku oraz unia Wielkiego Księsta Litewskiego i Korony w XVI wieku). Mimo stopniowej polonizacji, różnorodność kultur przetrwała na pograniczu między Wschodem i Zachodem aż do czasów pierwszej wojny światowej; a na Litwie i we wschodniej Polsce aż do drugiej wojny światowej. Właśnie z tożsamości Wielkiego Księstwa Litewskiego Miłosz próbuje stworzyć inną orientację kultury polskiej, w której jest miejsce również dla tego, co rosyjskie. Widać to w wyżej cytowanym fragmencie: druki z cyrylicą, cerkiew prawosławna, rosyjska kultura, są zintegrowane z polską kulturą. Rosyjskie współistniało tu z polskim, białoruskim, litewskim i żydowskim. Miłosz zwraca uwagę, że żydowska kultura Wilna do drugiej wojny światowej w dużej mierze wyrażała się nie w języku jidysz, lecz po rosyjsku. Pisarz ustawicznie to przypomina w swych esejach, na przykład w *Szukaniu ojczyzny*.

We wspomnianym zbiorze Miłosz przywołuje określenie Jana Błońskiego, że tzw. Kresy w literaturze polskiej są rodzajem raju. Miłosz, opisując obszar Wielkiego Księstwa Litewskiego, odwołuje się do mitu Arkadii; esej *O wygnaniu* mówi o emigracji jako wypędzeniu z raju w kategoriach losu jednostki. Zagroził tej szczęśliwej krainie nacjonalizm czy etnocentryzm, a zniszczył ją totalizm. Wielkie Księstwo Litewskie jest dla Miłosza nie tylko rajem dzieciństwa i młodości, lecz wielokulturowym i tolerancyjnym terytorium, na którym należne miejsce zajmuje kultura rosyjska.

Słyszymy u Miłosza nutę nostalgii za utraconym stanem etnicznej różnorodności i tolerancji. Jak wielu intelektualistom schyłku XX wieku – sytuacja sprzed drugiej wojny światowej jawi się jako ideał, bez przymykania oczu na problemy, które niewątpliwie istniały. W wierszu *Le Transsybérien* Miłosz pisze o europejskiej erze wspólnoty kulturowej przed pierwszą wojną światową.

Koleją Transsyberyjską jechałem do Krasnojarska
Z nianią Litwinką, z mamusią, dwuletni kosmopolita,
Uczestnik przyobiecanej europejskiej ery.
Tatuś polował na marale w Sajańskich górach.
Ela i Nina biegały po plaży w Biarritz.

Tak, to działo się w 1913 roku. Wtedy ubiegłe sto lat podawano za wstęp jedynie do prawdziwie europejskiej, a nawet kosmopolitycznej epoki. Francuskie romanse w żółtych

okładkach były czytane nad Dunajem i Wisłą, Dnieprem i Wołgą. Żniwiarki McCormick chodziły po polach Ukrainy. Ledwo Oscar Wilde stał się dla pokwitających estetów największym nazwiskiem, już młodzi buntownicy znaleźli zwiastuna wyzwolonych mas w Walcie Whitmanie, a paryska bohema uczyła się zagadkowej duszy słowiańskiej z *Ballets Russes* i powieści Dostojewskiego. Co raz to któryś wyrafinowany poeta z Wiednia pielgrzymował do Moskwy, świętego miasta, żeby tam słuchać dźwięku dzwonów.[3]

Wielkie Księstwo Litewskie jest dla Miłosza niemal tym, czym Austro-Węgry dla czeskiego pisarza, Milana Kundery: minionym cesarstwem, światem utraconym, w którym różne kultury, religie i języki mogły ze sobą współistnieć. I było tak przez stulecia, wspomina Miłosz, napomykając jednocześnie o schyłku tego idealnego stanu już w czasach młodości. Proces stopniowej segregacji narodów można było zauważyć w szkołach, kiedy dzieci zaczęto uczyć innej, etnicznej wersji historii ojczystych terenów i grupy coraz bardziej poczęły się oddalać jedna od drugiej, zwłaszcza od wspólnej tożsamości Wielkiego Księstwa Litewskiego.

Stąd uwaga, z jaką Miłosz czyta innego polskiego pisarza tego obszaru, Józefa Mackiewicza. Znajduje bowiem u niego model państwa nie narodowego, lecz opartego na poczuciu wspólnoty ludzi w obrębie pewnego obszaru, określonego geograficznie.

Jak Kundera poprzez mit Europy Centralnej, tak Miłosz przez Wielkie Księstwo Litewskie usiłuje stworzyć przeciwwagę dla nacjonalizmu, którego skutki widzieliśmy w byłej Jugosławii. Ale jest to zarazem przeciwieństwo imperium rosyjskiego czy sowieckiego: modelu państwa wprawdzie wielonarodowego, lecz opresywnego, prześladującego mniejszości, zwanego więzieniem narodów.

Pojęcie Europy Centralnej Milana Kundery, które powstało po inwazji na Czechosłowację w 1968 roku, wyłącza Rosję z europejskiej wspólnoty. Tymczasem Miłosz integruje prawosławną kulturę z Europą za pośrednictwem mitu Wielkiego Księstwa Litewskiego. Operuje tym, co rosyjskie jako naturalnym elementem literackich wyobrażeń i wrażliwości. Przybliża wreszcie Rosję Europie, przywołując historyczną rolę Wielkiego Księstwa jako pośrednika między Zachodem i Wschodem. Słowem: Miłosz wydobywa fenomen Wielkiego Księstwa Litewskiego i eksponuje go w walce z nacjonalizmem i etnocentryzmem dzisiejszej Europy.

---

[3] Cz. Miłosz *Kroniki*, Paryż 1987, s. 47.

W eseju *Miejsce utracone* Miłosz porównuje Wilno i Lwów, miasta środkowoeuropejskie. Znajduje przede wszystkim dwie różnice: presja prawosławia ze wschodu była w Wilnie niezauważalna, tym samym Lwów pozbawiony był typowej dla Wilna wzajemnej tolerancji między grupami różnych narodowości. Miłosz zdaje się kwestionować pojęcie Europy Centralnej Kundery, której wyróżniającą cechą była właśnie tolerancja, jak w Wielkim Księstwie.
W kulturowej i biograficznej geografii Miłosza milczenie zalega nad niemieckimi terenami. Poeta pisze, iż nie ma emocjonalnego stosunku do tej kultury, której wpływu na kraje bałtyckie, nie tyle Litwę, co Estonię i Łotwę, nie da się jednak pominąć. W Wielkim Księstwie Litewskim brakuje także terytorium, które do niego kiedyś należało, a mianowicie wschodniej Ukrainy. Nie pasuje ono do multietnicznego uniwersum z uwagi na brak tolerancji między grupami narodowymi, którą cieszyła się północna część Księstwa.

Z perspektywy Ameryki

Miłosz patrzy na Rosję z perspektywy Wielkiego Księstwa Litewskiego czy raczej z hipotetycznej – wielkolitewskiej perspektywy. I, co niemniej istotne, z perspektywy amerykańskiej, zawierającej w pierwszym planie doświadczenie funkcjonującej wielonarodowości. Praca pedagogiczna Miłosza na uniwersytecie w USA, między innymi z zakresu literatury rosyjskiej, była dogodną sposobnością, aby sprecyzować poglądy na kulturę rosyjską. Powstałe wówczas eseje Miłosza należy chyba traktować jako próbę prezentacji pozytywnego obrazu Rosji, uczynienia go bardziej zrozumiałym dla amerykańskiego odbiorcy. Zapewne amerykańskie doświadczenia wzmocniły negatywny stosunek pisarza do nacjonalizmu, na co zresztą sam zwraca uwagę w eseju o Oskarze Miłoszu:

Nie jestem pewien, czy gdybym mieszkał w Polsce, potrafiłbym zdobyć się na ten dystans wobec namiętności narodowych, który sprawia, że dzisiaj bliżej mi do poglądów O. M. niż do poglądów jego przeciwników.[4]

---

[4] Cz. Miłosz *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992, s. 155.

Nie bez przyczyny w amerykańskim paszporcie Miłosza jako kraj urodzenia widnieje Litwa – państwo nie istniejące, w czasie gdy poeta przyszedł na świat.

Rosja w polskim zwierciadle

Na obszarze dawnego Księstwa Litewskiego, gdzie Żydzi żyli od stuleci, w relacji Miłosza o końcu dawnej epoki natkniemy się na sugestie podobieństw między polskim i rosyjskim antysemityzmem, aczkolwiek sam poeta nie robi takiego zestawienia. Pokazuje jedynie w swych esejach negatywne cechy Polaków i podkreśla, że są analogiczne do rosyjskich. Oba narody, jego zdaniem, mają zdolność odsłaniania jeden w drugim najgorszych cech, do których żaden się nie przyznaje. Stąd bierze się oburzenie, gdy dochodzi do konfrontacji wad we wzajemnych wizerunkach wroga. Miłosz przywołuje między innymi silnie negatywny opis głupkowatych bufonów polskich w powieściach Fiodora Dostojewskiego i daje do zrozumienia, że jest w nich coś z prawdy, że te karykatury polskości – nie są tylko wytworami wielkorosyjskiego szowinizmu.
Analiza polskości i rosyjskości pod kątem widzenia Wielkiego Księstwa Litewskiego prowadzą Miłosza do kontrowersyjnego wniosku, że myśl rosyjska i myśl polska we wspomnianym wyżej aspekcie są właściwie takie same. Poeta cytuje Mickiewicza:

Rosja nikogo się nie lęka, oprócz idei polskiej. Żaden ze służących Rosji Polaków, nawet najbardziej spodlonych, poddających się ciałem i służących wiernie, nawet męczących współziomków, sercem i duszą z Moskalem się nie łączy. Ale Polacy dzisiejsi [...] są względem Rosjan tem tylko, czem byli przedchrystusowi Żydzi względem Rzymian.

i komentuje ten cytat następująco:

„idea polska" znakomicie przylega do „idei rosyjskiej", tyle, że stanowi jej dokładną odwrotność. Bowiem „idea rosyjska", taka przynajmniej, jaką w swojej publicystyce wykłada Dostojewski, znaczy mniej więcej tyle: nadejdzie czas, kiedy bezbożnej, komunistycznej Europie, na czele której stanie „bosy papież", przeciwstawi się naród-bogonosiciel, Rosja, i przyniesie jej swojego Chrystusa na ostrzach bagnetów.[5]

---

5 Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, Paryż 1980, s. 100.

Miłosz odnajduje więc podobieństwa między Mickiewiczem oraz Dostojewskim, i z tej perspektywy omawia też *Dziady*, głównie widzenie księdza Piotra. Polską i rosyjską ideę połączenia religii z nacjonalizmem, wizję polskiego lub rosyjskiego Zbawiciela, Miłosz nazwie kacerstwem.

Obie idee zyskują tu mesjańską i posłanniczą rolę w świecie. W tym względzie wieszcz i poeta narodowy Polski i największy zapewne powieściopisarz Rosji są w równej mierze heretykami. Miłosz przytacza tu słowa Anny Achmatowej, która nazwała Dostojewskiego herezjarchą. Należy jednak podkreślić, co Miłosz zresztą robi, że na Mickiewiczowskim obrazie Rosji widnieje piętno rosyjskiej okupacji Polski; co czyni widzenie księdza Piotra bardziej zrozumiałym, ale nie neutralizuje krytyki. Polska idea byłaby może równie niebezpieczna jak rosyjska, gdyby nie fakt, że służyła walce z polityczną opresją – można by rozwinąć myśl Miłosza. Poeta chce przez swą krytykę powiedzieć, że chrześcijaństwo nie jest narodowe, nie jest rosyjsko-prawosławne czy polsko-katolickie – chrześcijaństwo jest ogólnoludzkie, wspólne dla całej Europy.

Język

Relacja Miłosza o znajomości języków przypomina opowieść o jego ojczyźnie, Litwie.

> To prawda, że moja polszczyzna była zawsze podmywana przez inne, słyszane obok, języki i kształtowania się mego „toku" częściowo przez opór nie mogę wykluczać. Pomijając nawet to, że polszczyzna mego dzieciństwa była bardzo szczególna, i leksykalnie, i akcentowo, z naleciałościami litewskimi oraz białoruskimi. Ale rosyjski? Skąd jego znajomość, właściwie nie wiadomo, wyniesiona z Rosji, nigdy go się nie uczyłem. Tudzież siedem lat łaciny w szkole. Dwa języki dobitne, nakłaniające do współzawodnictwa przez wzmocnienie frazy czy [...] klasycyzujące zabiegi.[6]

Szczególne wyczucie polszczyzny wykształciło się ze zderzeń i nakładania się akcentów różnych języków, białoruskiego, litewskiego, rosyjskiego i łaciny. Na równi z łaciną postawiony zostaje rosyjski jako ję-

---

[6] Tamże, s. 50.

zyk wyjątkowo rozwinięty. Dalej Miłosz mówi o swej znajomości angielskiego i o tym, że w dojrzałym wieku nauczył się klasycznej greki. Relacja poety o doświadczeniach z dzieciństwa pozwala zrozumieć, czym była dla niego kultura rosyjska. Pierwsze wzruszenia wzbudziły w nim sentymentalne wersy rosyjskiej poezji, które słyszał, czytane na głos, jako pięcioletni chłopiec. Poeta opowiada:

Przy stole, w naszym nędznym i obskurnym (jak to wiem dzisiaj) mieszkaniu, rosyjski był mową humoru, bo jego słodko-brutalne odcienie są nieprzetłumaczalne. Przetłumaczone, takie zdanie na przykład jak to, wzięte bodaj ze Szczedrina, o dwóch dygnitarzach, obrzucających siebie obelgami w obliczu rozbawionej gawiedzi: „I rugalis' tak użasno, czto wostorżennyje bosiaki jeżeminutno kriczali ura!" nic właściwie nie znaczy. Głównie, jak się zdaje, przez język, który pociąga Polaków i wyzwala ich słowiańską połowę, zdobywają oni intuicję rosyjskości [...]. Jednak co ich pociąga, również im zagraża i pewne ćwiczenie, jakie uprawiałem, kryje w sobie wiele znaczeń. Należało wciągnąć powietrze i głębokim basem wymówić: „Wyryta zasłupom jama głubokaja", następnie szybko zaszczebiotać tenorkiem: „Wykopana szpadlem jama głęboka". Układ akcentów i samogłosek w pierwszym to ponurość, ciemność i siła, w drugim lekkość, jasność i słabość. Czyli ćwiczenie w autoironii i zarazem ostrzegawcze.[7]

Mamy tu inne spojrzenie na Rosję i mimo że fascynacja miesza się tu ze strachem, to Miłosz zachowuje dystans, który jest przede wszystkim jego autoironią. Kultura polska nie zostawia raczej miejsca dla autoironii, jeśli idzie o stosunek do Rosji.

Dualizm

Kilkuwiekowa opresja, jakiej Polska doznawała od Rosji, wiele tłumaczy. Miłosz w swych analizach rosyjskości próbuje także przeniknąć okrucieństwo konkretnych ludzi, którzy stali się instrumentem ucisku. Przedstawia kilka utrwalonych w pamięci scen z okresu wojny: grupka rosyjskich żołnierzy przyjaznymi gestami stwarza nadzieję niemieckiemu jeńcowi, że przeżyje. Po czym jeden z Rosjan bez żadnych emocji rozstrzeliwuje jeńca. Miłosz widzi w tym jeden z przykładów rosyjskiego dualizmu, świadomości zła na ziemi bez możliwości wyboru i bez wyjścia. Jedynie Królestwo Boże mogło obalić prawa Szatana, tożsame z prawem stworzenia.

---

[7] Cz. Miłosz *Rodzinna Europa*, Paryż 1980, s. 116.

Dlatego rosyjscy pisarze mistyczni sądzili, że w dzień, kiedy spełni się Królestwo Boże, zbawiony będzie nie tylko człowiek, ale również mucha i mrówka. To nadludzkie niemal współczucie przecinało jednak w praktyce więź pomiędzy intencją a czynem. Bo skoro, zanim przyjdzie Chrystus, jesteśmy całkowicie poddani haniebnemu prawu, bunt naszego serca jest bezsilny. Później, kiedy Królestwu Bożemu nadano nazwę komunizmu, zyskano tę przynajmniej pociechę, że prowadziła do niego „żelazna konieczność" ziemska [...]. Żołnierze mogli nie mieć już nic wspólnego z chrześcijaństwem i nie być komunistami. Jednak dzięki temu, co otaczało ich od dzieciństwa, otrzymywali zaprawę w dwoistości nigdzie poza obrębem ich kraju tak daleko nie posuniętej.[8]

Oczywiście Miłosz nie broni tego typu postaw, próbuje je tylko wyjaśnić, wskazując, że Rosjanie nie są z natury źli, prymitywni i barbarzyńcy. Dualizm wyrażający rosyjskie usposobienie czy temperament pojawia się też we własnym światopoglądzie Miłosza, na innym poziomie. W zbiorku *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada* Miłosz pisze o dualizmie znanym mu już z czasów szkolnych:

Pamiętasz swój podręcznik Historii Kościoła?
Nawet kolor stronicy, zapach korytarzy.
Zaiste, wcześnie byłeś gnostyk, marcjonita,
Sekretny zjadacz trucizn manichejskich.[9]

Fragment ten włącza do światopoglądu poety nawet to, co jest mu obce w tradycji rosyjskiej – oczywiście nie jest to obrona barbarzyństwa, lecz próba jego zrozumienia.

Rosyjscy filozofowie religii

Pojęcie rosyjskiego dualizmu prowadzi nas do tematu rosyjskich filozofów religii, ciągle powracającego u Miłosza. Również i tu poeta wychodzi od swych doświadczeń wileńskich, wracając do okresu studiów i do jednego z nauczycieli uniwersyteckich, do Mariana Zdziechowskiego, który był pod wpływem między innymi Sołowjowa i Bierdiajewa. Miłosz, jak i Zdziechowski, znajduje u rosyjskich myślicieli przede wszystkim moralny dualizm w świecie.

Nie darmo kształcił się w Rosji, nie darmo miał szczery kult dla postaci filozofów-mistyków rosyjskich, dla Trubieckiego, Sołowjowa. Nie chodzi tu może nawet o ich wpływy – ale o tę

---

[8] Tamże, s. 120.

[9] Cz. Miłosz *Poezje*, t. 2, Paryż 1981, s. 227.

zgodność pomysłów, która powstaje na gruncie wewnętrznego pokrewieństwa. Rozdwojenie pomiędzy złym światem i dobrym Bogiem nigdzie nie doszło do takiej skrajności, jak w chrześcijaństwie wschodnim.[10]

Miłosz napisał esej o jednym z największych filozofów religii, o Władimirze Sołowjowie i o jego ostatnim apokaliptycznym dziele *Trzy rozmowy*. Znalazł w nim element antyutopii: nie ma, ani też nie można stworzyć królestwa szczęścia na ziemi. Miłosz podziela wątpliwości Sołowjowa co do postępu społecznego jako głównej zasady bytu – kosztem metafizycznego wymiaru istnienia. Łączy go też z Sołowjowem oraz innymi filozofami religii zainteresowanie wielkimi procesami historycznymi i sensem historii, jak Nikołaj Bierdiajew nazwał jedną ze swych książek.

Antyutopijne i antyhistoryczne

Jeszcze jeden aspekt fascynacji Miłosza rosyjskością objawia się w zainteresowaniu Dostojewskim i Szestowem. Ponownie odnajduje tu Miłosz element wspomnianej antyutopii. Rosyjski filozof na emigracji, Lew Szestow, który między innymi wywarł wpływ na Camusa, w radykalny sposób przeciwstawia wiarę rozumowi (także rozsądkowi). Książki Szestowa są rozprawą z kultem rozumu w zachodniej kulturze, przy jednocześnie silnym poczuciu, że wiara jest sama w sobie absurdalna. Miłosz pisze o filozofii Szestowa następująco:

[...] dlaczegóżby „ja" miało akceptować „mądrość", która jaskrawie pogwałca jego najsilniejsze pragnienie? Dlaczegóżby miało szanować „niezmienne prawa"? Skąd pewność, że co jest prawdopodobnie niemożliwe, jest naprawdę niemożliwe? Że filozofia zajęta *ho anthropos*, człowiekiem w ogóle, jest użyteczną dla *tis anthropos*, poszczególnego człowieka, który żyje raz tylko w przestrzeni i czasie? Czy rada filozofom Spinozy nie ma w sobie czegoś potwornego? „*Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere* – Nie śmiać się, nie smucić się, nie przeklinać, lecz rozumieć"? Przeciwnie, powiada Szestow, człowiek winien wołać, krzyczeć, śmiać się, drwić, protestować. Biblijny Hiob lamentował, jęczał, krzyczał ku gniewnemu zgorszeniu jego mądrych przyjaciół.[11]

---

[10] Cz. Miłosz *Religijność Zdziechowskiego*, w: *Metafizyczna pauza*, Kraków 1995, s. 139.

[11] Cz. Miłosz *The Emperor of the Earth*, s. 105.

Również tutaj zaznacza się solidarność Miłosza z rosyjską tradycją nieracjonalistyczną – przeciwstawioną zachodnioeuropejskiej. Miłosza, jak Szestowa i Dostojewskiego, interesuje człowiek w jego kompleksowości, a nie człowiek jako istota rozumna, kierująca się wyłącznie pożytkiem i rozsądkiem.

Miłosz w swych rozważaniach o rosyjskich filozofach religii posługuje się antytezą: „Bóg filozofów", więc i filozofów religii, stanowiący negatywny biegun wobec pozytywnego bieguna, jakim jest Bóg Abrahama, Izaaka i Jakuba. Postacią Szestowa był między innymi Pascal, ponieważ wierzył on w Boga Abrahama, Izaaka i Jakuba, a nie w Boga filozofów[12].

Dla Miłosza ważny u rosyjskich filozofów religii jest wyraźnie antyutopijny element. Lecz poeta, świadomy nawrotów utopijnego myślenia, nawet u antyutopijnego Nikołaja Bierdiajewa w typowy dla siebie sposób zwraca uwagę na podobieństwo utopijnej refleksji Bierdiajewa i Augusta Cieszkowskiego, do którego zresztą Bierdiajew nawiązuje. Miłosz poddaje obu krytyce z pozycji Szestowa:

> [...] dla Bierdiajewa wiara, że wolny akt może zmienić oblicze ziemi, wyrasta z eschatologicznej i apokaliptycznej orientacji umysłowo-duchowej Rosji XIX wieku, z kontynuacji słowiańskiego mesjanizmu. Potwierdzają to finalne strony *Rosyjskiej idei* Bierdiajewa, który wychwala polskiego filozofa mesjanizmu, Augusta Cieszkowskiego i jego obszerne dzieło *Ojcze nasz*. Właśnie to wysokie pojęcie o wolności człowieka, o jego nieograniczonych możliwościach w dążeniu do dobra Szestow atakuje.[13]

Sacrum na ziemi

Również u Miłosza zauważamy dualistyczne usposobienie, tak wyraźne w rosyjskim charakterze. Jak i w odczuwaniu *sacrum*, boskości tu i teraz. Miłosz zbliża się tu do tej sfery rosyjskiej myśli, która przedstawia jedność wszystkiego, do *pansofijskiej* zasady bytu. W *Rozmowach*, jakie przeprowadził z poetą Aleksander Fiut, Miłosz wspomina, że bliski jest mu Sołowjow oraz najważniejszy przedstawiciel sofiologii Siergiej Bułhakow, którego myśl Sołowjow zresztą roz-

---

[12] Tamże, s. 108.

[13] Tamże, s. 112.

wija. We wspomnieniach poeta wskazuje na podobieństwo *Sophii* Bułhakowa z ideami swego wuja, Oskara Miłosza[14].
Nagłe uczucie jedności i kompletności wszystkiego, obecności świętości w istnieniu, zjednoczenia mikrokosmosu i makrokosmosu wyróżnia poezję Miłosza, powraca także w jego eseistyce: na przykład w krótkiej rozprawce o *Religii i przestrzeni*, gdzie autor wskazuje, iż XX wiek pozbawił nas zdolności widzenia *sacrum* wertykalnie – z Bogiem i z tym, co Boskie na wysokościach. Zamiast tego mamy *sacrum* tu i teraz, albo, jak to Miłosz określi w *Ziemi Ulro*:

Kiedy mój anioł stróż (który przebywa w uzewnętrznionej przestrzeni) odnosi zwycięstwo, ziemia wydaje się taka piękna, że żyję w ekstazie, i o nic się nie martwię, bo otoczony jestem boską opieką, zdrowie moje dobre, czuję w sobie prąd wielkiego rytmu, w snach ukazują się magicznie-barwne krajobrazy, nie myślę o śmierci, bo czy nastąpi ona za miesiąc czy za pięć lat, spełni tylko, co zasądził dla mnie Bóg Abrahama, Izaaka i Jakuba, nie Bóg filozofów.[15]

Poczucie świętej łączności z dziełem stworzenia, jedności emanującej szczęściem, jest wspólne Miłoszowi i rosyjskim filozofom religii, Siergiejowi Bułhakowowi oraz innym mistrzom *sofiańskich* spekulacji o sakralnej jedności wszechstworzenia i boskiej zasadzie – już tu na ziemi. Dla Bułhakowa, jak i dla Władimira Sołowjowa, zasada ta była kobieca.
Miłosz odkrywa, że jego poczucie *sacrum* tu na ziemi pokrewne jest temu, które spotyka u Oskara Miłosza, z tym że u ostatniego wspomniane poczucie wspólnoty wszechistnienia i szczęścia nie ma związku rodzajowo-płciowego. Dobrą tego eksplikację znajdziemy w wierszu *Dar*:

Dzień taki szczęśliwy.
Mgła opadła wcześnie, pracowałem w ogrodzie.
Kolibry przystawały nad kwiatem kaprifolium.
Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym mieć.
Nie znałem nikogo, komu warto byłoby zazdrościć.
Co przydarzyło się złego, zapomniałem.
Nie wstydziłem się myśleć, że byłem kim jestem.

---

[14] Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, s. 175.
[15] Tamże, s. 190.

Nie czułem w ciele żadnego bólu.
Prostując się, widziałem niebieskie morze i żagle.[16]

Doświadczenie głębokiej wspólnoty z istnieniem jest u Miłosza związane ze szczęściem, zwanym nieraz przez badaczy literatury epifanią. Różnica między sofiańskim przeżyciem a epifanią jest wszelako ta, że pierwsze posiada trwałość i stałość, czego drugiej zdaje się brakować. Stąd być może sofianizm lepiej oddaje wspomniane wyżej odczuwanie życia Miłosza, niż kategoria epifanii czy momentalna ekstaza.

Zmarłych zmartwychwstanie

Jeszcze jedną cechę światopoglądu Miłosza możemy odnieść do rosyjskiej tradycji, mianowicie jego obsesję sprawą zmartwychwstania zmarłych. Polski sceptyk stawia pytanie w kwestii zmartwychwstania, najważniejszego elementu prawosławnej bogobojności.

Jezus Chrystus zmartwychwstał. Ktokolwiek w to wierzy
Nie powinien zachowywać się tak jak my,
Którzy straciliśmy górę i dół, prawo i lewo [...]
[...]
[...] „Zmartwychwstał?" „Nie wiem czy zmartwychwstał"[17].

Czy wierzę w ciał zmartwychwstanie? Nie tego popiołu.
Wzywam, zaklinam: rozwiążcie się, elementy!
Ulatujcie w inne, niech przyjdzie, królestwo!
Za ogniem ziemskim złóżcie się na nowo![18].

Miłosz wspomina także rosyjskiego filozofa religii Nikołaja Fiodorowa, który z końcem XIX wieku stworzył filozofię opartą na prawosławnej wierze w zmartwychwstanie. Fiodorow uważał, że nowoczesna nauka niebawem będzie mogła już tu na ziemi obudzić do życia zmarłych, czego Chrystus swą ofiarą nie potrafił osiągnąć.

---

[16] Cz. Miłosz *Poezje*, t. 2, s. 185.
[17] Cz. Miłosz *Kroniki*, Paryż 1987, s. 71-72.
[18] Cz. Miłosz *Kroniki*, Kraków 1988, s. 18.

I cel swój jasno zobaczy, na miarę wielkości:
Zwycięstwo odnieść nad śmiercią i stać się bogami.
Spełni się obietnica, umarli wstaną.
Wskrzesimy naszych ojców, tysiące tysięcy pokoleń,
Zaludnimy Marsa, Wenus i inne planety.
Nie będzie znał pieśni żałoby człowiek szczęśliwy i dobry.[19]

Być może zaabsorbowanie Miłosza metafizyką łączy się z zainteresowaniem Rosją. Poeta przy pewnej okazji kategorycznie stwierdził, że polska tradycja niejako ze swej natury unika, odsuwa metafizyczny wymiar życia.

Rosyjska filozofia religii współcześnie

Studiując rosyjskich filozofów religii Miłosz robi dwie rzeczy: po pierwsze włącza ich w obręb własnego światopoglądu, po drugie integruje ich w obrębie europejskiego dyskursu filozoficznego jako biegun pozytywny. Szestowa Miłosz zestawia nie tylko z Camusem, lecz również z Simon Weil, Sergieja Bułhakowa porównuje ze Stanisławem Vincenzem. Tym sposobem również Dostojewski i Swedenborg znajdą się obok siebie. W jednym eseju Miłosz rozważa kilka postaci, jedna komentuje tu drugą czy trzecią, wszystkie cytują się wzajemnie. Ta sama integracja, jak w przypadku Wielkiego Księstwa Litewskiego, pojawia się w sferze ducha. Język rosyjski, rosyjska kultura, rosyjska filozofia, rosyjska refleksja religijna są integrowane w europejską całość zdecydowanie i czasem nawet – z polskiego punktu widzenia – prowokująco.
Teksty Miłosza stają się konstelacjami kalejdoskopu, który łączy europejskie kultury. Wyłączona jest z niego nie kultura rosyjska, lecz raczej ten składnik kultury polskiej, który jest nacjonalistyczny oraz zjawiska kultury zachodniej, na przykład scholastyka czy współczesne społeczeństwo konsumpcyjne oraz kultura popularna.
Swe zainteresowanie rosyjskimi filozofami religii Miłosz tłumaczy między innymi tym, że żyli w czasie podobnym do naszego. W eseju o Szestowie poeta pisze:

---

[19] Cz. Miłosz *Kroniki*, Paryż 1987, s. 50.

[...] inteligencja rosyjska przeżyła gwałtownie, w skrócie, tę przemianę, która w krajach zachodnich, ze względu na mniejszą sztywność tradycyjnych struktur i wolność słowa, odbyła się wolniej i dopiero stopniowo miała się upowszechnić. Bezdomność wyznaniowa inteligencji domagała się kompensaty w religii człowieczeństwa, rodząc bezgraniczne żądanie etyczne, zwrócone jednak nie do poszczególnego człowieka, ale do „środowiska", które ponosiło odpowiedzialność za skażenie dobrej natury ludzkiej. Powtarza się to we współczesnym nam humanizmie laickim z jego marzeniami o końcu alienacji, czyli w istocie o wypełnieniu się czasów...[20]

Miłosz uważa, że krytyka zjawisk współczesnych przez filozofów religii i Dostojewskiego jest trafna i aktualna w odniesieniu do zachodniej cywilizacji pod koniec XX wieku.
Zauważamy też u Miłosza wysiłki, aby odzyskać wartości chrześcijańskie, samo chrześcijaństwo i *sacrum*, któremu zachodni Kościół się sprzeniewierzył. Ugiął się bowiem przed rozumem i przemienił wiarę w zwykłe reguły moralne sentymentalnego chrześcijaństwa:

W roku 1909 wyszła w Paryżu książka A. Leclcre'a *Pragmatisme, modernisme, protestantisme*, zawierająca bezwzględną krytykę modernizmu. Autor potępia tych myślicieli katolickich, którzy pod wpływem Jamesa zapomnieli, że wiara jest aktem rozumu, i ratując się przed pokusą pozytywizmu, wpadli w mistycyzm religii serca.[21]

Istnieją więc zbieżności między rosyjską filozofią religii a zapatrywaniami Miłosza zarówno w sferze organizacji świata, jak i poetyki: dualizm, apokalipsa, sofiologia i historiozofia. Poeta znajduje u rosyjskich filozofów uwyraźnienie i konkretyzację idei dzięki jej bliskości życia, którą straciła zachodnia tradycja filozoficzna. *Summa* Tomasza z Akwinu byłaby tego egzemplifikacją – jako próba wyjaśnienia życia oraz istoty Boga za pomocą abstrakcyjnych kategorii.

Dostojewski, Pasternak i Brodski

Miłosz jest zafascynowany Dostojewskim, lecz zauważa prymitywny nacjonalizm rosyjskiego pisarza. Mimo to Dostojewski – według Miłosza – wyraża dylemat zachodniej cywilizacji, cywilizacji nie wierzącej już w Boga, lecz w człowieka i rozum. W tym

[20] Cz. Miłosz *Metafizyczna pauza*, s. 123.
[21] Tamże, s. 137.

względzie Dostojewski był proroczy. Okropności, jakich dopuszczają się rewolucjoniści w małym miasteczku w powieści *Biesy* zapowiadają brutalne zbrodnie różnych reżimów komunistycznych o wiek później. Gdy Boga nie ma, wtedy samemu można chcieć zostać bogiem...
W dziele Dostojewskiego tkwi dylemat, który jest dylematem zachodniego człowieka: pojmować religię jako utopię społeczną czy jako transcendentalny fenomen?

Poczynając od zesłania w Omsku, całe życie Dostojewskiego naznaczy walka dwóch wyobrażeń Chrystusa: Pierwszy to model doskonałości, do którego nikt nigdy się nie zbliży, mimo to nadal śmiertelny człowiek, poddany przeto prawu śmiertelności; drugi natomiast to Bóg-człowiek, tryumfujący nad śmiercią.[22]

To ten sam dylemat, przed jakim postawiony został człowiek Zachodu: społeczna utopia albo wiara w metafizyczny wymiar istnienia. Miłosz podpisuje się w swych analizach Dostojewskiego pod jego antyutopijnymi wyobrażeniami, tak przecież istotnymi dla rosyjskiego pisarza. Walka nowoczesnego człowieka o wiarę, która zawiera jedynie sprzeczności, znalazła wyraz w powieściach Dostojewskiego już sto lat temu. Miłosz odnajdzie w rosyjskiej tradycji zarówno skomplikowany i pełen urazów stosunek do wiary chrześcijańskiej, jak i szczęście oraz radość w epifaniach. Zdaniem poety, Dostojewski egzemplifikuje linię graniczną między dobrem i złem, co podsumuje jeden z tekstów o rosyjskim pisarzu:

Równanie sprowadza się do tego: ludzie mogą się nie wiem jak wysilać, a jednak muszą wybrać – i nie mają wielkiego wyboru.[23]

Ostatecznie muszę wybrać między Bogiem a diabłem – uściśli autor w angielskim wydaniu *Ziemi Ulro*[24]. Miłosz znajduje u Dostojewskiego dokładne to, co znalazł u Dostojewskiego Szestow, mianowicie bliskość wobec życia i jego złożoności, której nie da się zamknąć w abstrakcyjnych schematach czy ogólnych regułach i wskazówkach.
Innym pisarzem rosyjskim, z którym Miłosz czuje się duchowo spokrewniony w ten sam sposób jak z rosyjskimi filozofami religii, jest

---

[22] Cz. Miłosz *The Emperor of the Earth*, s. 134.
[23] Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, s. 57.
[24] Cz. Miłosz *The Ulro Land*, New York 1984, s. 56.

Borys Pasternak. Oporowi Pasternaka przeciw temu co abstrakcyjne, odpowiada odrzucenie abstrakcyjnego myślenia przez Miłosza. Polski poeta tak definiuje chrześcijaństwo Pasternaka:

> Chrześcijaństwo Pasternaka jest ateologiczne. Bardzo trudno jest analizować światopogląd, który udaje, że wcale nie jest światopoglądem, lecz zaledwie „bliskością wobec życia", gdy w rzeczywistości łączy sprzeczne idee, zaczerpnięte z pokaźnej ilości lektur.[25]

Lepszej definicji własnego światopoglądu samego Miłosza nie można sobie wyobrazić. Zainteresowanie Miłosza Pasternakiem, a następnie Brodskim, dostrzec można przede wszystkim w zakresie filozofii. Prezentując poezję Brodskiego, Miłosz uwydatnia bliskość w spojrzeniu na życie Brodskiego i Szestowa, co nie oznacza bliskości poezji Miłosza i Brodskiego.
Trudniej doszukać się bezpośredniego wpływu rosyjskiej poezji na poezję Miłosza, gdyż wpływ ten ogranicza się do obszaru idei i myśli. Nie zapominajmy przy tym, że tu i tam natkniemy się na deklaratywność Miłoszowego wizerunku Rosji. Integracja tego, co rosyjskie, pojawia się równie często, jak deklarowany wpływ rosyjskich filozofów religii. Być może walka z ciasnym nacjonalizmem staje się dla Miłosza ważniejsza niż to, co można by nazwać „obiektywnym" oddziaływaniem rosyjskich idei.

Zakończenie

W twórczości Miłosza obraz tego, co rosyjskie, a zwłaszcza rosyjskiej filozofii religii, jest pozytywny. Wydaje się jednak, że jest to ocena, która rozwinęła się w związku z amerykańskimi doświadczeniami pisarza. Możemy porównać eseje z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych z wczesnym tekstem, komentującym nagrodę Nobla dla Pasternaka, w którym Miłosz pisze, iż filozofia *Doktora Żiwago* jest mu obca. Miłosz odrzuca wyobrażenie Rosji jako ciała mistycznego, co odpowiada sprzeciwowi polskiego poety w jego późniejszych esejach wobec zespolenia nacjonalizmu z wiarą chrześcijańską. Również historiozoficzne spekulacje Pasternaka, wywar z rosyjskiej fi-

---

[25] Cz. Miłosz *The Emperor of the Earth*, s. 70.

lozofii religii, Miłosz odrzuca, by później pisać o nich z podziwem. W latach pięćdziesiątych jednak powie:

[...] chrystianizm Pasternaka, marzycielski, roztopiony w rozmyślaniach o historii – nie wiadomo, czy chodzi o zbawienie człowieka, czy o zbawienie ludzi w liczbie mnogiej...[26]

W końcu artykułu Miłosza odstręcza naznaczenie rosyjskiego charakteru manicheizmem, który stanie się składnikiem jego własnego światopoglądu.

Wroga jest Miłoszowi abstrakcyjność katolickiej teologii, widoczna u Tomasza z Akwinu, także płaski i banalny rozsądek myślenia protestanckiego, wreszcie wiara nowoczesnych społeczeństw przemysłowych w komercjalne zbawienie. Tu mógłby Miłosz sypać jak z rękawa różnymi przykładami, mając na uwadze swój wieloletni pobyt w USA. W tym względzie bliski jest Miłoszowi szwedzki filozof, Georg Henrik von Wright, który także dostrzega aktualność rosyjskiej filozofii religii w krytyce cywilizacji naszych czasów.

Wygląda na to, że Miłosz posługuje się obrazem Rosji w opisie samego siebie, swych religijnych poszukiwań, epifanii, dualizmu oraz własnych przeświadczeń i wyobrażeń antyutopijnych. Wizerunek Rosji staje się składnikiem biografii samego poety.

Spojrzenie na Rosję w utworach Miłosza jest inne niż w tradycji kultury polskiej. Jest ono wielostronne, pełne niuansów, czego źródłem jest zarówno osobowość poety, jak i jego biografia. Jego idee mają wielkie znaczenie w dyskusji o przyszłości Europy, w której Miłosz reprezentuje pluralizm, tolerancję – wartości szczególnie ważne w dzisiejszej Europie, zagrożonej rozdarciem na dwie części przez nacjonalizm szalejący w jej południowo-wschodniej części. Zamiast krytykować myśl rosyjską, Miłosz posłuży się nią w analizie i krytyce zachodniej cywilizacji XX wieku.

---

[26] Cz. Miłosz *Komentarz do komentarzy o nagrodzie Nobla*, „Kultura" [Paryż] 1958 nr 12, s. 13.

LITERATURA
na świecie

jedyne ***polskie*** *pismo literackie poświęcone*
w całości współczesnej literaturze ***obcej***
zajmujące się profesjonalnie przekładem
wybitnej *literatury*
systematycznie ***wyprzedzające*** *nawet*
najambitniejszych wydawców
konkurencyjne *nawet wobec*
najwartościowszych książek

zaprenumeruj nas
zrobisz dobrze *nam i sobie*

Aleksandr Władimirowicz Lipatow

Obraz Polski i Polaków w sztuce radzieckiej

(Twórczość sterowana i stereotypy ideologiczne)

Przegląd dzieł sztuki radzieckiej w celu ustalenia co Rosjanie myśleli o Polsce i Polakach – nie da właściwej odpowiedzi. Stwierdzenie to jest paradoksalne, ale nie bardziej niż sam ustrój radziecki: realny jako praktyczna realizacja utopii, która w postaci dokonanej przyjmuje kształt antyutopii.

Dzieje sztuki powołanej do życia przez ten ustrój są pochodne wobec do powstałego systemu rządów i stylu rządzenia. Twórczość artystyczna była ujmowana, traktowana i postulowana wyłącznie jako jedno z narzędzi socjotechniki. Twardo sterowana i ściśle kontrolowana (również od „wewnątrz" – tak przez zarządy „związków twórczych", jak przez cenzurę „wewnętrzną", czyli autokontrolę twórcy świadomego konsekwencji swych posunięć – formalnych, i treściowych) miała służyć potwierdzaniu, wyjaśnianiu i rozpowszechnianiu doraźnych oraz strategicznych celów i dążeń podczas budowania nowego świata według wskazówek patryjno-rządowych i poleceń Wielkiego Wodza, jego otoczenia i jego następców.

Socjotechniczna istota doktryny znalazła może najbardziej doskonałe co do „treści i formy" odbicie w witającym prześladowanych napisie na bramie pierwszego – jeszcze leninowskiego – obozu na Sołowkach: „Żelazną ręką zapędzimy ludzkość do szczęścia".
Na początku owe środki i ów cel elity władzy nie były bynajmniej narzucane siłą wszystkim twórcom. Część z nich urzekła wielka idea odgórnego uszczęśliwienia „zacofanych i nieuświadomionych" mas ludzkich, wielu wiązało z ideą rewolucji społecznej ideę rewolucji w sztuce i oczekiwało, iż rząd dusz w odnawianym przez dyktaturę bolszewicką społeczeństwie przypadnie nowoczesnemu artyście[1].
Ostateczne wcielenie zasady *cuius regio eius religio* przyszło w latach stabilizacji reżimu: po wojnie domowej, likwidacji NEP-u i gwałtownej kolektywizacji rolnictwa. Po niespełnionych planach rewolucji światowej przyszły czasy pięcioletnich planów budowy Wielkiej Ojczyzny Rewolucji. Funkcje sztuki i zadania twórców sformułowano na I Wszechzwiązkowym Zjeździe Pisarzy Radzieckich w sierpniu 1934 roku.
M. Gorki: „Występujemy jako sędziowie świata skazanego na zagładę"[2].
A. A. Zdanow: Najważniejszym zadaniem pisarzy radzieckich jest zadanie „ideowego przerobienia i wychowania ludzi pracy w duchu socjalizmu"[3].
Realizm socjalistyczny został zatwierdzony jako podstawowa metoda twórcza literatury radzieckiej, co potwierdzał statut Związku Literatów. Można tam również przeczytać, że członkowie związku nie tylko „stoją na platformie władzy radzieckiej", ale zarazem „biorą udział w budownictwie socjalistycznym"[4].

---

[1] Por. A. W. Lipatow *Awangarda: pokusa i utopia* władzy, „Teksty Drugie" 1992 nr 1/2. Przed I Wszechzwiązkowym Zjazdem Pisarzy Radzieckich czołową pod tym względem postacią był Majakowski, dla którego rewolucja była tematem literackim. Kiedy zaś z czasem przekonał się do czego ten „temat" doprowadza nie w poezji, lecz w rzeczywistości, sam sobie wymierzył karę, tak jak wiele lat później Fadiejew.
W ogóle los pisarzy na służbie rewolucji i ich rozrachunki z własnym sumieniem to wątek osobny. I to wątek tragiczny: dla wybitnych była to śmierć w obozach, samobójstwo albo alkoholizm; dla pozbawionych talentu (i skrupułów) – kariera administracyjna i duże nakłady już wkrótce zapomnianych książek.

[2] *Pierwyj Wsiesojuznyj Sjezd Sowietskich Pisatieliej. 1934. Stienograficzeskij otczot*, Moskwa 1934, s. 1.

[3] Tamże, s. 4.

[4] Tamże, s. 717.

Z trybuny Zjazdu brzmiały głosy tworzące jeden chór. M. Gorki: teraz już wszyscy „uznali bolszewizm jako jedyną kierowniczą ideę w twórczości"[5]. L. Sejfullina: „Nie mamy apolityczności w literaturze"[6]. W. Iwanow: „Wypowiadamy się po stronie tendencyjności bolszewickiej w literaturze"[7]. I. Erenburg: „Piszemy książki, żeby pomóc naszym towarzyszom budować kraj"[8]. I to nie tylko własny. Pod tym względem znamienna jest wypowiedź A. Jurkowa: „Pamiętajmy, że nadejdzie czas, kiedy wiersze ze stron pism literackich trzeba będzie przenieść na strony gazet frontowych"[9].

Owa globalna kodyfikacja treści i formy, sterowanie odgórne sztuką, jej kontrola i autokontrola spowodowały, że powstałe w takich warunkach poszczególne utwory mogą być rozpatrywane nie tylko z punktu widzenia obowiązującej ideologii, ale i z punktu widzenia semiotycznie zorientowanej historii sztuki czy literaturoznawstwa – jako swego rodzaju j e d e n t e k s t, stworzony wedle przepisu realizmu socjalistycznego i wymogów aktualnego kursu partii.

A więc, w odróżnieniu od Rosji przedrewolucyjnej i pierwszego porewolucyjnego dziesięciolecia, powstała wówczas w ZSRR s z t u k a p a ń s t w o w a. Nie oficjalna (jak to było z pewnym nurtem literatury i sztuki w imperium carów), ale właśnie p a ń s t w o w a (pod względem ideologicznym i formalnym) i u p a ń s t w o w i o n a (pod względem organizacji, sposobu istnienia i funkcjonowania). Stąd – jeśli chodzi o przysłowiową „kwestię polską" – w wypowiedziach literackich czy filmowych daremnie szukać znamion indywidualizmu, własnych przekonań, mniemań, uprzedzeń czy sympatii (jak było przed przewrotem bolszewickim[10]). Za każdym wątkiem tkwił nie tyle pomysł autorski, ile ideologiczna koniunktura, tworzona przez kolejne zmiany (czy wahania) kursu partii w polityce wewnętrznej i zewnętrznej oraz pe-

---

5 Tamże, s. 675.

6 Tamże, s. 236.

7 Tamże, s. 230.

8 Tamże, s. 184.

9 Tamże, s. 515.

10 Kwestia polska w literaturze rosyjskiej sprzed 1917 r. została opisana w szeregu prac polskich badaczy. Spośród ostatnich pozycji książkowych warto wymienić: A. Kępiński *Lach i Moskal. Z dziejów stereotypu*, Warszawa-Kraków 1990; J. Orłowski *Z dziejów antypolskich obsesji w literaturze rosyjskiej*, Warszawa 1992.

wne (dotyczące już czasów „odwilży") „luzy" w polityce kulturalnej. W istocie rzeczy jest to szczególny przejaw ogólnych zmian, zamierzonych przez bolszewicki program stworzenia nowego świata. Dość szybka – dzięki zastosowaniu wszelkich możliwych środków terroru i zniewolenia umysłowego – realizacja idealistycznej (bo nie zakorzenionej historycznie, społecznie i kulturowo) koncepcji powołała do życia system integrujący państwo i partię. Jej program, zajmując miejsce wszystkich zdegradowanych wyznań religijnych i przejmując ich funkcje, odgrywa rolę jedynej i obowiązkowej religii świeckiej. Dzięki temu – wszechobejmujący i doskonały w swej strukturze – system socjotechniczny jawi się jako dwudziestowieczny analog instytucji państwa i Kościoła w epoce feudalizmu średniowiecznego. Analog nie tylko udoskonalony i uwspółcześniony, ale i bardziej zharmonizowany i spójny: to, co nie udało się wprowadzić w życie Kościołowi, który wchodził w kolizję z interesami państwa, teraz udało się zrealizować. Uwzględniając owe systemowe uwarunkowania, nie sposób rozpatrywać radzieckiej literatury i sztuki (oraz ich odbioru) tak, jak rozpatruje się twórczość europejską od czasów Renesansu. Ze względu na usytuowanie w systemie wymagają one wyłącznie całościowego, interdyscyplinarnego, holistycznego podejścia, podobnie jak literatura i sztuka czasów Średniowiecza[11]. Aby zrozumieć zatem samo pojawienie się tematu polskiego, nie mówiąc już o sposobach jego interpretacji i ogólnym wydźwięku, trzeba uwzględnić politykę ojców założycieli owego Nowego Średniowiecza i ich następców w poszczególnych okresach oraz działanie mechanizmu władzy w sferze socjotechniki i sposoby funkcjonowania pasów transmisyjnych w zarządzaniu twórczością i decydowaniu o losach artystów. W tym systemie współrzędnych pierwsze było zawsze upartyjnione państwo, zaś wtórne – upaństwowione życie artystyczne i życie samych artystów (jak zresztą wszystkich innych poddanych). W warunkach takiego statusu zawodowego i osobistego sztuka artystycznie „nagłaśniała" tezy ideologii partyjno-państwowej, była jej estetyczną tubą. Od talentu twórcy zależał tylko poziom artystyczny owego „nagłaśniania", natomiast ono samo było ujęte w karby nie tylko twardych wymagań tematyczno-problemowych, ale i ściśle

[11] Abstrahuję w tych paralelach od treści aksjologicznych, chodzi mi jedynie o pewne najogólniejsze kategorie socjotechniki.

określonych norm formalnych (jeszcze jedna analogia ze sztuką sakralną Średniowiecza). Dlatego rozpatrywanie poglądów na temat Polski, zawartych w konkretnych utworach radzieckich jest właściwie wykrywaniem działań mechanizmu władzy w zakresie sztuki. Przyjmować zaś utwory jako poglądy wypowiadającej je osoby artysty lub odbicie stanu umysłowości i sposobu myślenia społeczeństwa – znaczy ulegać złudzeniu, że mamy do czynienia z literaturą i sztuką w tradycyjnym pojęciu. Wówczas wizje artystów i stosunek ludzi radzieckich do Polski i Polaków ukształtują się w szeregu obrazków plakatowo przejrzystych, przedstawiających dzieje braterskiej współpracy, od próby wyzwolenia ludu polskiego spod władzy „panów" w latach 1919-1920, poprzez połączenie z „macierzą" i uwolnienie od tychże „panów" Ukraińców, Białorusinów i części samych Polaków w roku 1939, aż do wyzwolenia spod okupacji faszystowskiej i udzielenia pomocy w stworzeniu naprawdę demokratycznej Polski. Odtąd stosunki z nią przedstawiane są jako wspólna sprawa budowy socjalizmu i walki z imperializmem, zaś myślenie o przyjaciołach zza miedzy i wyobrażenie o nich kształtuje się na poziomie uroczystości z okazji wizyt dostojników partyjno-państwowych, spotkań z wybranymi przedstawicielami tych czy innych środowisk, wreszcie – organizowanych w ostatnim okresie „pociągów przyjaźni".

Wykrywać prawdę można tylko o takim kraju czy ustroju, który ją ukrywa. Stąd powyższe rozważania i wniosek o odrębnym traktowaniu sztuki radzieckiej. Sztuka ta nie odpowie na pytanie, jak ludzie radzieccy widzieli Polskę i Polaków, natomiast zilustruje, jak według władzy partyjno-rządowej powinni widzieć ów kraj i jego ludność poddani radzieccy wyruszający na front, na kolejne manifestacje pod narzuconymi z góry hasłami, albo na wycieczkę zagraniczną, czy na służbę wojskową.

Takie usytuowanie sztuki w systemie ustrojowym, jej zaprogramowany przez ów system kształt formalno-treściowy i wyznaczone przez ówże system funkcje społeczno-ideowe sprawiły, że wszystkie utwory tworzą szereg historycznie zmiennych stereotypów, zależnych od powierzanych odgórnie zadań, dlatego rozważenie „kwestii polskiej" w sztuce ZSRR wymaga nie tyle katalogizacji i analizy poszczególnych utworów, ile omówienia owych stereotypów na przykładach najbardziej standardowych dzieł. Podejście to wydaje się racjonalne, jako że wszystkie produkty twórczości socrealistycznej – w mniejszym czy większym stopniu pod względem problemowo-tematycznym, zawsze

zaś w pełni pod względem ideowym i aksjologicznym – były adekwatne wobec bieżącej ideologii. Inaczej nie miałyby przecież racji bytu (jak zresztą i sami autorzy, tak w sensie metaforycznym, jak dosłownym). Wykrycie stereotypu w utworze wyjaśnia tym samym – na zasadzie sprzężenia zwrotnego – aktualną politykę władz partyjno-rządowych i wymagany przez nie kierunek oddziaływania sztuki na społeczeństwo.

Pod tym względem w naświetlaniu „kwestii polskiej" w ZSRR można wyodrębnić trzy okresy. Pierwszy – rewolucyjno-internacjonalistyczny – trwał do końca lat dwudziestych, kiedy pierzchły nadzieje na rewolucję światową. Z tych czasów wiary w profecję Marksa-Engelsa pozostał ślad na godle państwowym ZSRR: glob ziemski pod gwiazdą czerwoną.

W owym okresie ideologia bolszewicka odrzuciła treści patriotyczne i narodowe jako przestarzałe i burżuazyjne. Zastąpiły je kryteria klasowości, które miały łączyć „proletariuszy wszystkich krajów" we wspólnej walce z wrogim ustrojem kapitalistycznym. Znamienne pod tym względem są lekceważące wypowiedzi „wodza rewolucji", który mawiał, że pluje na Rosję, że tu tylko początek, zaś z rozwojem rewolucji światowej centrum przemieści się do Niemiec, kraju o rozwiniętym ruchu socjalistycznym i wysokiej kulturze. Tej właśnie sprawie miała służyć wojna polsko-bolszewicka. *Okna ROST'a* Majakowskiego, nawołujące do walki z Polską burżuazyjną, w intencji autorskiej i w odczuciu radzieckim nie zawierały bynajmniej treści antypolskich. Postacie i słownictwo ilustrują właśnie klasowe podejście: ludzie pracy, tu i tam, mają wspólne interesy i wspólnych wrogów. Wrogów personalizuje Piłsudski, który na plakacie liże buty burżujskie[12]. Wrogie wobec ludu państwo burżuazyjne uosabia postać „pana" – zawsze grubego i okrutnego, który „rabuje, łupi i gwałci"[13]. W innym miejscu ten polski „pan" występuje w jednym szeregu z rosyjskim admirałem Wranglem. „Oto wrogowie Rosji Radzieckiej" – głosi napis[14]. Na innym plakacie Majakowski, malując obraz „pana", zwraca się do czerwonoarmistów, podkreślając, że właśnie „polscy panowie" są wrogiem[15], zaś polscy

[12] W. W. Majakowski *Soczinienija*, t. 5, Moskwa 1957, s. 122-128.
[13] Tamże, t. 3, Moskwa 1957, s. 107.
[14] Tamże, s. 120.
[15] Tamże, s. 108.

robotnicy „naszymi braćmi". Ta plakatowa klarowność cechuje również napisany po pobycie w Polsce wiersz Majakowskiego *Polska* (1927). Ów pozbawiony ostrza antypolskiego – w aspekcie narodowościowym – akcent cechuje również popularną piosenkę Pierwszej Konnej Armii (autor A. Jurkow), „polscy panowie" stoją tu obok kozackich atamanów walczących przeciwko Sowietom.

Widocznie, aby uniknąć nacjonalistycznego wydźwięku, ukuto w owych latach pojęcie „biełopalaki" – jako analog „własnych", rosyjskich białych wrogów. Wspólne zaś interesy ludu rosyjskiego i polskiego oraz wspólne tradycje walki rewolucyjnej Rosjan i Polaków miał ukazywać nakręcony w 1920 r. film *Za co*? (reż. J. Pieriestiani), będący polityczną aktualizacją opowiadania L.Tołstoja.

Klęska wyprawy na Polskę być może po raz pierwszy uświadomiła Leninowi i jego otoczeniu jeśli nie iluzoryczność, to przynajmniej nie wyłączność kryteriów klasowości w realnej (nie wykoncypowanej) rzeczywistości, która już wkrótce rozwiała nadzieje na rewolucję światową.

To właśnie determinuje drugi okres – mocarstwowo-ojczyźniany. Pod przykrywką rewolucyjnego słownictwa zaczęto według ukutego wtedy sloganu „budowę socjalizmu w jednym wyodrębnionym państwie". W Niemczech, wbrew bolszewickim marzeniom, zwyciężył narodowy socjalizm, zaś Stalin rozpoczął w ZSRR budowę narodowego komunizmu. W piosence z pierwszego okresu brzmiało: „Kroczymy bez boga, bez ojczyzny, żeby stworzyć nowy świat". Hymn państwowy z drugiego okresu nawiązywał do państwowotwórczej idei i słownictwa Imperium Rosyjskiego: „Sojusz niewzruszony wolnych republik zjednoczyła na wieki wielka Ruś". Ów okres w wewnętrznej polityce narodowościowej odznaczył się bezwzględną walką z tzw. „nacjonalizmem burżuazyjnym", w wyniku której została wyniszczona inteligencja poszczególnych narodów (tzw. burżuazję oraz duchowieństwo wszystkich wyznań i znaczną część chłopstwa zgładzono fizycznie albo deportowano w okresie poprzednim). Owa walka z „nacjonalizmem" jako wrogiem „socjalizmu" (a właściwie totalitaryzmu, który ideologicznie ujednolicał podbity przez bolszewizm wielonarodowy kraj) odbiła się również na sposobie traktowania problemu narodowego „na zewnątrz". Kwestia polska była szczególnie drażliwa po zadanej bolszewizmowi klęsce w 1920 roku. Poza tym wraz z rozwojem idei i praktyki wielkomocarstwowej nasilało się (aż

do końca historii ZSRR) nawiązywanie do przedrewolucyjnych tradycji państwowych, a w związku z tym narastało tuszowanie pierwotnie internacjonalistycznych treści bolszewizmu. W stosunku do Polski (zresztą nie wyłącznie do niej) oznaczało to nie tylko wymazywanie niechlubnych dla Rosji kart, ale i usprawiedliwianie polityki caratu. Wielkomocarstwowy radziecki stereotyp Polski burżuazyjnej jako wroga zaczął nawiązywać do wielkomocarstwowego stereotypu polskiego zagrożenia z czasów carskich. Tendencja ta we współczeniej wersji wyraziła się w filmie *Marzenie*, zaś w wersji historycznej w *Bogdanie Chmielnickim*.

Już same daty powstania tych standardowych dzieł realizmu socjalistycznego (fachowo zrobiony scenariusz, wprawna reżyseria, wybitni aktorzy) są znamienne i znaczące: to okres agresji i kolejnych zaborów dokonanych przez ZSRR po zmowie z Hitlerem: od Mołdawii na południu, poprzez Polskę i kraje nadbałtyckie w centrum, do części Finlandii na północy; okres wchodzenia w drugą wojnę światową. Każdy z tych filmów – to artystyczna forma ideologicznego usprawiedliwienia „połączenia z macierzą" ziem należących kiedyś do imperium carów, usprawiedliwienia opartego o ... internacjonalistyczne ideały pierwszego okresu rewolucji: „połączenie" oznacza spełnienie wiekuistego marzenia ludzi pracy o wolności, sprawiedliwości i szczęściu osobistym, realizowane przez robotniczo-chłopski ustrój ZSRR.

Scenariusz *Marzenia*, napisany przez J. Gabriłowicza i M. Romma, został zatwierdzony w roku 1940. Jego treść i wymowa ideowa zostały dodatkowo zaktualizowane przez późniejsze wypadki: początek Wojny Ojczyźnianej, sprawa Armii Andersa i Katynia, tworzenie przy pomocy komunistów polskiej armii kościuszkowskiej. Film w reżyserii M. Romma, ukończony w trudnych warunkach wojennych, wszedł na ekrany w 1943 r. Następne wydarzenia – związane z układem jałtańskim, PKWN-em i fałszowaniem wyborów podczas montowania „Polski Ludowej" – przyczyniły się do jego aktualności w następnych latach. Stąd długa obecność tego filmu na ekranach radzieckich i aktualność jego funkcji uświadamiającej obywateli ZSRR co do „kwestii polskiej".

Film podejmuje realnie istniejące w przedwojennej Polsce problemy (kontrasty społeczne, zaśniedziałość mieszczaństwa, antagonizmy narodowościowe *etc.*), ukazuje realne i zwyczajne ludzkie marzenia o szczęściu, różne sposoby jego rozumienia, różne drogi dążenia ku niemu, ale sposoby naświetlania owego obrazu Polski i Polaków, me-

tody rozwiązania palących kwestii są typowe dla obowiązującej w ZSRR ideologii. Obraz rzeczywistych bolączek ukazany został w świetle prawidłowości walki klasowej. Zbawienie przygotowuje ruch komunistyczny. Realizacja marzenia o szczęściu polega nie na zamykaniu się w prywatności, lecz na aktywnym działaniu, co oznacza walkę z istniejącym ustrojem Polski, obalaniem podstaw państwa burżuazyjnego metodami bolszewickimi. Ma to rozwiązać problemy, z którymi nie dają sobie rady ówczesne rządy sanacyjne. Ta otwierająca się na wzory ustroju sowieckiego perspektywa rozjaśnia ślepy zaułek, w który zapędziły Polaków owe rządy i jednocześnie wyjaśnia sprawę likwidacji „bękarta traktatu wersalskiego", w imię spełnienia polskich marzeń o sprawiedliwości i szczęściu.

Owo ujęcie spraw polskich i ów schemat interpretacji (a niektóre z ról były wspaniale zagrane przez Astangowa, Raniewską i Platta) obowiązywały właściwie przez cały czas istnienia ZSRR. Wystarczy się tu powołać na popularny *Słownik filmowy* (t. 1 – 1966, t. 2 – 1970). „Poprzez postać Wandy ... aktorka (A. J. Wójcik) pokazuje dramat zubożałej kobiety ze środowiska burżuazyjnego, marzącej o życiu rodzinnym, ale skazanej na samotność, albowiem w społeczeństwie burżuazyjnym nawet życie rodzinne kupuje się za pieniądze"[16]. W filmie zjawia się postać polskiego szlachcica – obraz nawiązujący do negatywnego stereotypu Polaka z czasów Rosji carskiej, tyle że tutaj, zgodnie z doktryną ideologiczną, ujęty w karby kryteriów klasowych. Pyszałkowaty i elokwentny, kobieciarz i pijak, łgarz i lekkoduch, jednym słowem facet spod ciemnej gwiazdy (skądinąd świetnie zagrany przez M. Astangowa), unaocznił, według wspomnianego *Słownika* „potworność stosunków społecznych w Polsce burżuazyjnej, wytwarzających tego rodzaju charaktery"[17].

„Jasną plamą" na czarnym tle jest robotnik-komunista i młoda chłopka (jego zagrał W. Sołowjow, ją – J. Kuźmina). Sam wybór wykonawców również decyduje o stereotypie ideologicznym postaci i związanych z nimi wątków ideowych. Otóż Sołowjow „najczęściej grał role pozytywnych bohaterów – robotników-rewolucjonistów, dowódców Armii Czerwonej, ludzi mocnych"[18], zaś Kuźmina ukazywała „kształtowanie

---

[16] *Kinosłowar*, t. 1, Moskwa 1966, s. 308.

[17] Tamże, s. 120.

[18] Tamże, t. 2, s. 568.

się osobowości wśród trudnych doświadczeń"[19]. A więc poprzez taki dobór odtwórców pozytywni klasowo bohaterowie polscy – uświadomiony robotnik i uświadomiona chłopka – mieli się w odbiorze widzów radzieckich kojarzyć z ideowo, klasowo i etnicznie „swoimi" – dobrze znanymi – bohaterami filmowymi, takimi jak świetlana postać wojownika o wolność i sprawiedliwość społeczną, sylwetkami uosabiającymi mit solidarności „proletariuszy wszystkich krajów". A więc polsko-radziecka granica miała być przekroczona nie tylko przez czołgi, ale i przez świadomość budowniczych socjalizmu, solidaryzujących się z ciemiężonym ludem pracującym Polski i wyciągających doń braterską dłoń pomocy.

Taka miała być nasza wspólna teraźniejszość. Na pytanie zaś, jak ma wyglądać nasza wspólna przyszłość, odpowiada film *Bogdan Chmielnicki* w reżyserii J. Sawczenki, który ukazał się w ZSRR – „poszerzony terytorialnie o ziemie wyzwolone spod panowania polskiej burżuazji", w 1941 r. Scenarzystą był aktualny i późniejszy kilkakrotny laureat Nagrody Stalinowskiej, przyszły członek KC oraz przewodniczący Rady Najwyższej Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej Z. Korniejczuk. Sporządzony według przepisów socrealizmu scenariusz aktualizuje konflikt narodowościowy poprzez klasowe przeciwstawienie „polskich panów" i ukraińskich chłopów, dzięki czemu ruch siedemnastowieczny nabiera kształtu rewolucji narodowowyzwoleńczej i społecznej jednocześnie. Skomplikowane ukraińsko-rosyjskie stosunki i układy zostały sprowadzone do braterstwa i miłości. Na tle ówczesnej rzeczywistości Kraju Rad takie posunięcie spełniało także inne funkcje, nie mniej ważne w polityce wewnętrznej:

1) tuszowało tradycyjne animozje ukraińsko-rosyjskie, wzmocnione przez antyradzieckie nastroje po wydarzeniach wojny domowej, likwidacji przez bolszewików niepodległości państwowej Ukrainy, masowych wywózkach chłopów na Syberię w czasie kolektywizacji, zorganizowaniu głodu na wsi w początkach lat trzydziestych, którego ofiarami padły miliony, oraz zdziesiątkowaniu inteligencji i elit robotniczych w drugiej połowie lat trzydziestych;

2) kanalizowało wrogie emocje w kierunku „pańskiej Polski", która miała być odwiecznym wrogiem Ukrainy;

---

[19] Tamże, t. 1, s. 858.

3) usprawiedliwiało agresję 1939 roku wobec Polski (zaś pośrednio – innych krajów, tj. Rumunii, Estonii, Łotwy, Litwy i Finlandii).
Nota bene: wątek Chmielnickiego w tej postaci był wygrywany przez cały czas istnienia ZSRR (skądinąd jeszcze jeden przejaw ciągłości wykorzystywania stereotypu ideologicznego w Rosji carskiej i radzieckiej). W związku z tym aż po okres ostatni nie mogła się tu ukazać pierwsza część *Trylogii* Sienkiewicza (przetłumaczona i wydawana w Rosji przed przewrotem bolszewickim).
Wojna Ojczyźniana rozwiała mity propagandowe o solidarności mas pracujących wszystkich krajów, a w związku z tym – profetyczną wizję ich przyłączenia się do Armii Czerwonej, w wyniku czego miało nastąpić błyskawiczne zwycięstwo. Rozwiał się również mit o wyższym poziomie życia w Kraju Rad, kiedy to żołnierze radzieccy w czasach ofensywy na własne oczy zobaczyli „rzeczywistość kapitalistyczną". Wiąże się z tym kolejna reakcja, deportacje i aresztowania masowe, które wzmagały się na tyłach wraz ze zwycięstwem na frontach[20]. Wtedy właśnie – w przełomowym okresie wojny, kiedy wśród sojuszników zaczął się kształtować plan nowego podziału Europy – następuje t r z e c i z wymienionych wyżej okresów.
Charakterystyczny dla drugiego okresu wymiar ojczyźniano-mocarstwowy pozostaje na użytek wewnętrzny, równocześnie jednak zyskuje wymiar l u d o w o - d e m o k r a t y c z n y, czyli s o c j a l i s t y c z n o - o b o z o w y. A więc wielka i jedynie słuszna nauka Marksa-Engelsa-Lenina-Stalina zwycięża. Już nie jesteśmy samotni wobec wrogiego i nieludzkiego świata imperializmu. Nasza twierdza ma teraz przedpole, które i dalej będzie się poszerzać. Pierwotna idea rewolucji światowej i właściwe dlań słownictwo transformowały się w koncepcję walk i ruchów narodowo-wyzwoleńczych. W ideologii partyjno-rządowej i związanej z nią sztuce otrzymało to kształt stereotypu ruchu oporu w czasach okupacji faszystowskiej, gdzie główną, albo i wyłączną, rolę odgrywali przyjaciele ZSRR. (Następnie odbije się to na sposobach przedstawiania tzw. trzeciego świata).

---

[20] Por. A. W. Lipatow *Literatura i fakt (Wojna w twórczości pisarzy polskich i rosyjskich)*, w: *Druga wojna światowa w literaturze polskiej i obcej*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1994.

Ów mit walki ze wspólnym wrogiem ukazuje film *Zygmunt Kołosowski* (1946, reż. B. M. Dmochowski i S. F. Nawrocki, scenariusz I. W. Łukowski). Film zrealizowany w konwencji sensacyjno-przygodowej opowiada o niezwykłych przygodach i wyczynach dziennikarza Gołemby (świetna kreacja Dmochowskiego), który przebiera się, udając kolejno inwalidę, barona, prokuratora, gestapowca. Za każdym razem zwodzi głupich Niemców i wykonuje karkołomne zadania podziemia. Oczywiście tu, podobnie zresztą jak w pierwszym powojennym polskim filmie *Zakazane piosenki*, nie było miejsca na zróżnicowany obraz owego podziemia. Takiemu przedstawieniu sprzyjała również przyjęta konwencja. Obraz ruchu oporu jest ujednolicony, enigmatyczny, nijaki, składający się ze współwyznawców fantastycznie wspaniałego bohatera walczącego z okupantem hitlerowskim. Tak powstał radziecki poprzednik gatunku „bajki dla dorosłych", podjętego po latach przez film polski (*Gdzie jest generał?*, *Stawka większa niż życie*, *Czterech pancernych i pies*).

Chronologicznie następny stereotyp powstał jako historyczna kontynuacja pierwszego stereotypu. Odnosił się do wspólnej budowy wspaniałego jutra. W publicystyce i plakatach Polska występowała jako jeden z bratnich krajów obozu. W warunkach szczelnej izolacji społeczeństwa Kraju Rad od współbraci ludowo-demokratycznych, PRL – aż do późnej odwilży – rysowała się jako wielka abstrakcja, wyobrażana na równi z innymi krajami demokracji ludowej w ogólnych i jednolitych kategoriach „braterskiej przyjaźni", „braterskiej współpracy", „wspólnych wysiłków" przy budowie nowego świata i jego obrony przed wspólnym wrogiem. Ten enigmatycznie wyobrażany świat jedności ideologicznej, przyjaźni sąsiedzkiej i miłości braterskiej zasadzał się również na wdzięczności wobec ZSRR wszystkich sojuszników, w tym i Polaków, za wyzwolenie spod okupacji faszystowskiej i spod niesprawiedliwego ustroju burżuazyjnego[21]. Stąd *Popiół i diament*, który w PRL był obowiązkową lekturą szkolną, w ZSRR przebywał w dziale prohibitów, gdyż nie odpowiadał radzieckim stereotypom podziemia i radzieckim stereotypom wyzwolenia. To również zdecydowało o tym, że film Wajdy trafił do ZSRR dopiero po dziesięciu la-

[21] *Nb.*: „lokalnymi" świadectwami owej prawdziwości wizji były tłumaczone utwory realizmu socjalistycznego i filmy z owych krajów.

tach, już po odwilży Chruszczowowskiej. Za jej czasów zaczęły się – choć w stopniu ograniczonym – bezpośrednie kontakty obywateli radzieckich z rzeczywistością krajów socjalistycznych. Propaganda oficjalna ZSRR odpowiednio ustawiała społeczeństwo wobec zróżnicowanej rzeczywistości owych krajów. (Tak na przykład, jeżeli chodzi o Polskę, informacja o Armii Andersa, Katyniu i Powstaniu Warszawskim występowała w znanym naświetleniu zdrady i wrogości Polski burżuazyjnej wobec ZSRR).

Izolacja poprzedniego okresu i enigmatyczny obraz bratnich krajów w propagandzie sprawił, że w owym czasie nie powstały dzieła sztuki mówiące o braciach zza miedzy. Dopiero w czasach odwilży, kiedy wymagania ideologiczne czasów stalinowskich nieco się rozluźniły oraz, podobnie, sztywna normatywność oficjalnej „metody twórczej" (która zresztą nadal obowiązywała), kiedy zaczęły się ukazywać utwory *szestidziesiatnikow*, w sposób ludzki (a nie wyłącznie ideologiczno-klasowy) traktujących rzeczywistość, odżył w sztuce również i motyw polski.

W ogólnym nurcie odnowy i uczłowieczenia twórczości pisarzy radzieckich sytuuje się dramat Leonida Zorina *Melodia warszawska* (1967). Utwór liryczny, psychologiczno-obyczajowy i historyczny zarazem, gdyż obrazuje losy ludzkie i zmianę czasów, która nastąpiła wraz ze zmianą warty na górze socjalistycznej. Jest to opowieść o Rosjaninie i Polce, która studiowała z ZSRR. Ich miłość i ich losy były przesądzone przez ustrój: nie mogli się pobrać, gdyż w czasach stalinowskich było to dla obywateli bratnich krajów zakazane. Po latach spotykają się w Warszawie, dokąd on wyjechał służbowo (też znak nowych czasów).

Ów, na swój sposób rozrachunkowy, jednocześnie artystycznie sprawny, utwór demonstruje pewną ciągłość tradycyjnego dla sztuki rosyjskiej i wyobrażeń Rosjan mitycznego stereotypu Polki – pięknej, inteligentnej, dowcipnej, krnąbrnej i zalotnej, dla której można stracić rozum i zapomnieć o wszystkim. Bohater natomiast uosabia tradycyjny autostereotyp Rosjanina – sumienny, powolny, nieśmiały, prostoduszny i prostolinijny, uczciwy i uczuciowy. On i ona uosabiają mentalność mężczyzny rosyjskiego i kobiety polskiej, spotkanie żywiołów Rosji i Polski, ich wzajemne przyciąganie się wbrew przeszłości i na przekór teraźniejszości. To wszystko dzięki prawdopodobieństwu sytuacji i sztuce dialogów nabrało rumieńców psychologicznych, obycza-

jowych, historycznych. Jak dotąd jest to chyba najbardziej udany, prawdziwy i uczciwy utwór na wyznaczony z góry temat przyjaźni narodów. W urzędowej interpretacji i sztucznym patosie optymistycznej propagandy oraz twórczości upaństwowionej, ów oficjalny temat – hymn przyjaźni – na naszych oczach zmienił się w marsz żałobny towarzyszący rozpadowi „obozu" i związanych z nim treści, które polegały nie na autentycznych wartościach narodowych, lecz na demagogii klasowej oderwanej od rzeczywistości ludzkiej, społecznej, etnicznej.[22]

W czasach stagnacji wątek polsko-radziecki wszedł do kanonu wymagań władzy wobec sztuki państwowej, co pozostawało w bezpośrednim związku z narastającą (po powstaniu w Berlinie Wschodnim, Budapeszcie i wypadkach poznańskich) kampanią propagandową na temat „przyjaźni narodów", która miała przesłonić narastające w „obozie", aż do końca jego istnienia, wewnętrzne napięcia i kryzysy, których największym (i nie dającym się ukryć) przejawem były potem wypadki radomskie, „Wiosna praska", wreszcie „Solidarność".

Właśnie wtedy szczególny ciężar gatunkowy w ramach ogólnych schematów uzyskuje temat „braterstwa broni", realizowany na podstawie zmitologizowanych wątków drugiej wojny światowej. Rzeczywistość powojenna jako czasowo bliska nie nadawała się bowiem do tej operacji uwierzytelnienia przyjaźni.

Utwory na ten temat mogą ilustrować działanie mechanizmów propagandy i polityki kulturalnej prowadzonych przez powiązane współpracą odpowiednie instytucje w ZSRR i PRL. Ilustrować właśnie współgranie dwu państwowych maszyn, socjotechnik, związków twórczych sterowanych przez czynniki partyjno-rządowe[23].

Wśród najbardziej udanych utworów tego ostatniego okresu są, w różnym stopniu oparte na materiale autentycznym, seriale telewizyjne *Kierujcie ogień na mnie* (scen. i reż. S. Kołysow, 1965), odznaczony główną nagrodą na I Wszechzwiązkowym Festiwalu Filmów Telewizyjnych w 1967 r. i Nagrodą Leninowskiego Komsomołu w roku następnym, oraz *Major Wicher* (scen. J. Siemionow, reż. J. Taszkow, 1967), który

---

[22] *À propos*: sukces polskiego filmu czasów odwilży wśród tzw. masowego widza radzieckiego polegał właśnie na tych jego wartościach – ukazywał ludzki (a nie zideologizowany, wyalienowany z rzeczywistości) obraz Polaków i Polski.

[23] Jednym z przejawów tego była koprodukcja filmowa oraz wymiana aktorów, by mogli oni odtwarzać postacie swych rodaków.

uzyskał nagrodę na II Wszechzwiązkowym Festiwalu Filmów Telewizyjnych. Tematem pierwszego serialu, nakręconego w konwencji psychologiczno-obyczajowej (i to jest jego mocna strona), jest współpraca partyzantów radzieckich i Polaków na okupowanym terytorium ZSRR; tematem drugiego (w którym przeważa konwencja przygodowo-sensacyjna) – podobna współpraca na okupowanym terytorium Polski (uratowanie Krakowa przed przygotowywanym przez Niemców zburzeniem to wątek wykorzystany w tym czasie również przez J. Łomnickiego w filmie *Ocalić miasto*).

Mimo niewątpliwej sprawności warsztatowej oba te seriale przedstawiają, ograniczony przez politykę oficjalnej miłości, obraz Polski i Polaków, aczkolwiek obraz ten nabrał pewnych rumieńców dzięki polskim odtwórcom, ukazującym właśnie polskie sposoby wysławiania się, zachowania, bycia oraz – w drugim z wymienionych filmów – dzięki autentycznej scenerii Krakowa i okolic.

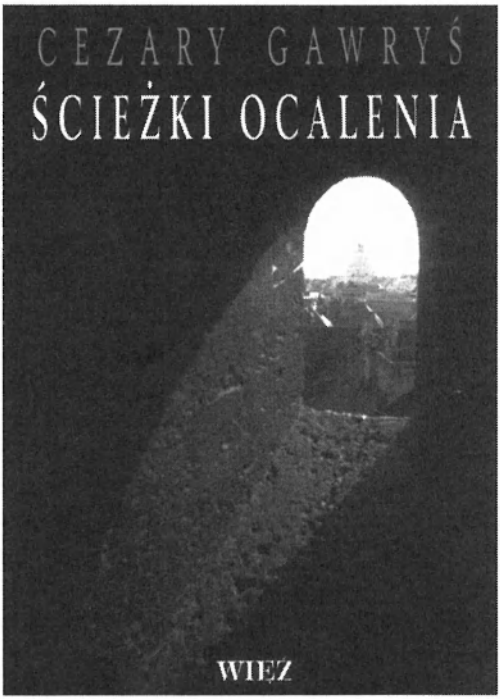
Autentyczny – prywatny, osobisty, serdeczny, współczujący – stosunek do Polski wyrywał się czasem w gatunkach mniej publicznych: w piosence Okudżawy poświęconej Agnieszce Osieckiej, w wierszach A. Wozniesienskiego czy W. Wysockiego (jego wiersz o Polsce, która kojarzy mu się z tragedią Powstania Warszawskiego, ukazał się w osiem lat po śmierci autora, tuż przed rozpadem imperium).

Dopiero teraz, kiedy nastąpiły czasy, w których sztuka, zrzucając jarzmo upaństwowienia, zaczyna istnieć właśnie jako sztuka, można oczekiwać, że powstaną utwory , które odpowiedzą na pytanie, jak Rosjanie dzisiejsi widzą Polskę i Polaków. Jeśli chodzi o lata minione, na pytanie to mogą odpowiedzieć jedynie materiały uzyskane drogą badania pamięci społecznej.

Ale to już zupełnie inna dziedzina.

Biblioteka
WIĘZI

poleca!



Cezary Gawryś
„Ścieżki ocalenia"

Tom 99, Warszawa 1997
stron 276
cena detaliczna 16 zł

Książka, którą przedstawiam Czytelnikom, składa się z kilkunastu moich reportaży, drukowanych na łamach „Więzi" w latach 1987-1996. Nie jest to jednak zwykły zbiór tekstów tego samego gatunku. Reportaże te łączy – jak mi się wydaje – pewien wspólny wątek. Opowiadam w nich o ludziach, którzy – poddani próbie swego czowieczeństwa w różnych dramatycznych okolicznościach życia – starają się czynić dobro innym, potrzebującym pomocy. (...)

Jakkolwiek powikłane i bezsensowne wydaje nam się niekiedy życie, „ścieżką ocalenia" jest zawsze drugi człowiek, napotkany „w drodze do Jeruzalem" i potrzebujacy naszej miłości. Zapraszam więc do lektury, i do spotkania z moimi bohaterami. To oni swoim życiem napisali tę opowieść.

Cezary Gawryś
(Fragment przedmowy)

Książki Biblioteki „Więzi" oraz miesięcznik „Więź" do nabycia w dobrych księgarniach na terenie całego kraju oraz bezpośrednio u wydawcy. Zamówienia prosimy kierować pod adresem: Biblioteka „Więzi", 00-950 Waszawa, skr. poczt. 209. Tel. (0 22) 827-96-08, fax: 826-79-83.

Anna Legeżyńska

Jaka zmiana warty? Problem pokolenia w dzisiejszej literaturze

W 1961 roku ukazała się głośna książka Jana Błońskiego, zatytułowana *Zmiana warty*. Jej autor obwieszczał wkroczenie do literatury popaździernikowej nowej formacji prozaików, zwanej później pokoleniem '56 lub też pokoleniem „Współczesności". Charakteryzował samopoczucie tego pokolenia i jego mity; ale także obnażał słabości nowej prozy.

Dziś, po trzydziestu pięciu latach, zmiana warty, rozumiana jako sytuacja przejścia i zmiany konfiguracji pokoleń, wydaje się nie mniej wyrazistym i frapującym zjawiskiem niż wówczas. Jak się dokonuje? Jak spełnia się jej rytuał? I jakie są – możliwe – konsekwencje? Moje rozważania o dzisiejszej zmianie warty łączy z książką Jana Błońskiego jedna cecha wspólna: przekonanie, że warto w opisie stanu literatury posłużyć się kategorią p o k o l e n i a.

Dwie odmiany świadomości pokoleniowej

Zacznę od przytoczenia głosów, które być może wprowadzają w sedno problemu. Pierwszy cytat pochodzi z redakcyj-

nej dyskusji „Kresów", na temat tzw. młodej literatury, pono niedostrzeganej, czy wręcz lekceważonej przez *lobby* krytycznoliterackie:

Ale to jest kwestia pozostałości po instytucjonalizacji kultury z dawnych lat. To znaczy, po pierwsze: starsze pokolenie ma swoje wytarte, wydeptane ścieżki. Ma instytucje typu Instytut Badań Literackich, itd. Ma swoje pisma typu „Zeszyty Literackie", „Dekada Literacka", „Twórczość", „Odra", „Arkusz" i pisze tam o tym, o czym pisać chce. A ponieważ o części młodych twórców pisać nie chce, więc nie pisze. To jest kwestia pierwsza. Druga, jak sądzę, to konserwatyzm uczelni polskich, polonistów polskich. Nie słyszałem jeszcze, żeby któryś z młodych twórców był zapraszany na zajęcia ze studentami. Może tak gdzieś się dzieje, ale w Poznaniu na pewno nie.[1]

Proszę zauważyć, że dla podmiotu tej wypowiedzi oczywiste są dwie kwestie: konieczność użycia kategorii pokolenia oraz przekonanie, że rozwija się właśnie konflikt, a przynajmniej stan niechęci pokoleń wobec siebie, przy czym za „winowajcę" uznaje się generację starszą. Drugi cytat pochodzi z artykułu dotyczącego problemów bardziej ogólnych, a mianowicie „niemożliwości awangardy"[2]. Czytamy tutaj:

Różnorodność stylów i gatunków sztuki nie jest dziś projekcją czasu na przestrzeń współprzebywania; nie dzielą się style na postępowe i zacofane, nowe i przestarzałe; nowe pomysły, jeśli już się pojawiają, to nie po to, by zastąpić style dawniej praktykowane, ale aby wegetować obok nich, wygospodarować dla siebie miejsce na zatłoczonej scenie sztuki. [...] konkurencja zastępuje krucjatę; nie ma już mowy o misji, orędownictwie, o prawdzie jedynej i kładącej kres niby-prawdom. Wszystkie style, stare i nowe, muszą dochodzić swego prawa bytu tymi samymi środkami, podlegając prawom, jakie rządzą dziś ogółem tworów kulturowych, obliczonych, wedle celnego określenia George'a Steinera, na „maksymalny wstrząs i momentalny zanik". [Podkr. A. L.]

Autorem pierwszej wypowiedzi jest Rafał Grupiński (któremu spieszę donieść, że nie jest źle: niektóre uniwersytety, np. poznański, zapraszają już młodych twórców, np. Andrzeja Stasiuka, natomiast studenci masowo atakują dziś w swych pracach magisterskich twórczość tzw. pokolenia „bruLionu"). Redaktor Grupiński nie dodał, iż są również takie pisma, które nie bardzo chcą pisać o „starszym pokoleniu": choćby „Nowy Nurt" (już nie istniejący) czy „Czas Kultury". Oznacza to, że *désintéressement* jest grzechem obu stron.

---

[1] Wypowiedź R. Grupińskiego w dyskusji redakcyjnej *Na powierzchni literatury i w środku*, „Kresy" 1995 nr 1, s. 21.

[2] Z. Bauman *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, „Teksty Drugie" 1994 nr 5/6, s. 176.

Z drugiej natomiast wypowiedzi, Zygmunta Baumana, wynika, że sytuacja nie jest konfliktowa, a dokładniej mówiąc: jest konfliktowa inaczej. Konkurencja zastępuje krucjatę; wygrywa zatem ten, kto lepiej „sprzeda" swój styl, nie zaś ten, kto pozyska dusze. Błoński, sumując przygodę pokolenia „Współczesności", konstatował, że wygrało ono „bitwę o posady, nie batalię serc"[3]. Parafrazując jego słowa, można powiedzieć, że w dzisiejszej literaturze istnieje pokolenie, które wygrało bitwę o rynek, a obok niego generacje, które – zdawałoby się – przegrały batalię o rząd dusz. Pierwszym jest tzw. pokolenie „bruLionu", do drugich zaliczyć trzeba generację nowofalową oraz przede wszystkim – pokolenie wojenne (rocznik ok. 1920). Te właśnie formacje będą bohaterami moich rozważań. Ich samopoczucie jest, na pierwszy rzut oka, diametralnie różne, a sposoby prowadzenia dialogu z literacką publicznością – niepodobne. Zanim różnice te nazwiemy po imieniu, warto zastanowić się chwilę nad metodologiczną kondycją terminu „pokolenie".

O pokoleniu – teoretycznie

Problemem pokolenia jako kategorią porządkującą nie zajmowano się już od dość dawna, choć jest ona stale obecna w krytyce. Od czasu ukazania się fundamentalnej książki Kazimierza Wyki, *Pokolenia literackie*, minęły dziesiątki lat, a propozycje w niej zawarte zmodyfikowano w niewielkim tylko stopniu[4]. Wyka podkreślał, że „głównym elementem konstytutywnym pokolenia jest s w o i s t e p r z e ż y c i e c z a s u"[5]. W jego wielowariantowej definicji (uwzględniającej aspekt biologiczny, społeczny, psychologiczny, historyczny i artystyczny) ten wątek będzie nas zajmował najbardziej.
Rytm przemian generacyjnych postrzegali obserwatorzy pokolenia '56: J. Błoński, J. Kwiatkowski[6], badacze romantyzmu (J. Maciejewski[7], M.

---

[3] J. Błoński *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 81.

[4] Por.: Z. Jarosiński, hasło „pokolenie", w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992, s. 825.

[5] K. Wyka *Pokolenia literackie*, Kraków 1977, s. 59, [podkr. autora].

[6] J. Kwiatkowski *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973.

[7] Zob.: J. Maciejewski *Kategoria pokolenia w badaniach literackich*, w: *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971.

Janion[8], A. Witkowska[9]), monografiści Nowej Fali[10] i analitycy samopoczucia tzw. pokolenia '76[11]. Generalnie jednak o pokoleniu mówiono jakby coraz bardziej niepewnym głosem, a typologie przemian generacyjnych budowano z rozmaitymi zastrzeżeniami, wprowadzając np. formuły „pokolenie bez biografii", czy „pokolenie słabe".

W syntezach wspomagających dydaktykę – szkolną i uniwersytecką – pojęcie pokolenia ma się dobrze. Funkcjonuje, bez większych zastrzeżeń, jako kategoria porządkująca proces historycznoliteracki. Przykładem niechaj będzie książka L. Szarugi *Walka o godność*, której „szkielet konstrukcyjny stanowi następstwo kolejnych debiutów pokoleniowych"[12], z tym opisem zaś zsynchronizowana jest charakterystyka tworzących równolegle generacji starszych. Kategoria pokolenia pojawia się też w książce E. Balcerzana *Poezja polska w latach 1939-1965* (cz. II, Warszawa 1988) oraz w podręczniku Z. Jarosińskiego *Literatura lat 1945-1975* (Warszawa 1996).

W krytyce literackiej trudno o podobną jednomyślność. Statystycznie nasilona obecność pojęcia „pokolenia" dała się zauważyć przy okazji głośnej w ubiegłym roku dyskusji na temat generacji „bruLionu", prowadzonej w „Tygodniku Powszechnym" oraz na łamach „Polityki", „Kresów" i innych pism. Pisano wówczas o „nowym turnieju pokoleń" (m.in. J. Jarzębski, „Tygodnik Powszechny" 1995 nr 9). W tej samej dyskusji wspólnota pokoleniowa była – szczególnie przez młodych twórców – kwestionowana. Miłosz Biedrzycki wyrzekał:

Powoływanie do istnienia jakichś „pokoleń literackich", których „przedstawiciele" mają jakoby wspólny program i cel w pisaniu, jest niepotrzebnym mnożeniem bytów, obudowy-

---

[8] Zob.: M. Janion *Druga i trzecia generacja romantyków: biografia i geografia*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, pod red. J. Ziomka i J. Sławińskiego, Wrocław 1975, s. 61.

[9] Por.: A. Witkowska *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1962.

[10] T. Nyczek *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68"*, Londyn 1985 i *Określona epoka. Nowa fala 1968-1993. Antologia poezji*, Kraków 1995; także: M. Szulc Packalén *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*, Uppsala 1987.

[11] A. K. Waśkiewicz *Ósma dekada. O świadomości poetyckiej „nowych roczników"*, Wrocław 1982; oraz E. Balcerzan *Przygoda piąta: samopoczucie pokolenia '76*, w: *Przygody człowieka książkowego (ogólne i poszczególne)*, Warszawa 1990.

[12] L. Szaruga *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939-1988*, Wrocław 1993, s. 8.

waniem tautologii mętnymi konstruktami myślowymi. To, że domniemane „pokolenie" określa się tytułem czasopisma „bruLion" jest, według mnie, efektem zdolności Roberta Tekielego i pracy, jaką włożył on, wspólnie z całym szeregiem osób, w tworzenie kolejnych numerów – od 1986 r.[13]

Na przykładzie tej wypowiedzi dobrze widać, że jednym z powodów sporu było nieporozumienie terminologiczne: utożsamienie g r u p y l i t e r a c k i e j i pokolenia.
Wyka wyróżnia grupę programową jako jedną z form istnienia pokolenia literackiego. „BruLionowcy" mieli wprawdzie swoje pismo (choć nie to jedynie), ale trudno byłoby odnaleźć w nim „świadomą refleksję nad stanowiskiem młodych"[14] w takim znaczeniu, o jakim myślał wielki badacz. Była to raczej refleksja nad ogólną sytuacją kultury. M. Szulc Packalén słusznie chyba sądzi, że oba pojęcia – grupa i pokolenie – pochodzą z dwu różnych poziomów historycznoliterackich. A jeszcze lepiej byłoby powiedzieć, że dają się scharakteryzować poprzez inne odniesienia czasowe. Grupa „ma do dyspozycji teraźniejszość, którą może formować według swej woli"[15]. Pokolenie działa w perspektywie dłuższej. Jeszcze ważniejsze wydaje się to, że grupa sama siebie określa jako grupę. Natomiast pokolenie „odkrywa" swą pokoleniowość zwykle znacznie później, kiedy twórcy zaczynają oglądać się wstecz.
Krytycy nie są jednomyślni: mamy oto (czy nie mamy) przed sobą kolejne pokolenie? Mieczysław Orski pisze na łamach „Odry" z pełnym przekonaniem:

[...] po raz kolejny powtarza się utarty schemat dynamiki historycznoliterackiej, czyli konflikt pokoleń, zderzenie następców z poprzednikami.[16]

Natomiast Janusz Drzewucki kategorycznie odrzuca metodę periodyzacji pokoleniowej w diagnozowaniu dzisiejszej literatury, argumentując:

Opisując poetów zgodnie z tą metodą, opisuje się ich według tego, w czym są do siebie podobni, porzucając rzecz istotniejszą – mianowicie to, w jaki sposób się od siebie różnią, czyli w czym tkwi ich oryginalność, odmienność od każdego z nich. Tym samym gubi się

---

[13] M. L. Biedrzycki *Głos z rynsztoka*, „Tygodnik Powszechny" 1995 nr 6.
[14] K. Wyka *Pokolenia literackie*, s. 73.
[15] M. Szulc Packalén *Pokolenie 68...*, s. 55.
[16] M. Orski *„Ja" w pokoju z widokiem czyli o nowej poezji polskiej*, „Odra" 1994 nr 10.

twórców samoistnych, nie mieszczących się w pokoleniowej poetyce – czy to sformułowanej, czy też immanentnej.[17] [Podkr. A. L.]

I tu chyba jest pies pogrzebany: w relacji między świadomością pokoleniową i poetyką. Jak pojmować formuły towarzyszące problematyce generacyjnej: przeżycie pokoleniowe, świadomość pokoleniowa, świadomość poetycka?
Przeżycie pokoleniowe Wyka rozumiał, za Petersenem, jako wywołującą „wstrząs" sytuację, która zapisuje się w duchowości środowisk ludzkich. Po latach ciekawie oświetlił ten problem Błoński. Dobitnie podkreślił, że wydarzenia jako takie nie mogą być utożsamiane z przeżyciem pokoleniowym:

Pytając o przeżycie pokoleniowe, nie pytamy o hierarchię ważności faktów, które miały miejsce w okresie dojrzewania literackiej grupy, hierarchię, którą *ex post* ustalić może ewentualnie historyk. Pytamy raczej o wspólną reakcję (uczuciową zwłaszcza, ale także pojęciową), z jaką określona zbiorowość przyjęła wydarzenia, lub nawet o reakcję czy postawę, z jaką się ta zbiorowość – niezależnie od wydarzeń – zjawiła. Tylko to drugie pytanie byłoby pytaniem krytyka. Inaczej mówiąc, o istnieniu i naturze „przeżycia pokoleniowego" wolno mu wnioskować tylko z istniejących dzieł, ewentualnie wyznań, wypowiedzi, pamiętników; nie z historii, która toczy się przecież poza książkami.[18] [Podkr. A. L.]

Konkluzja jest więc taka: przeżycie pokoleniowe, jako typ reakcji na wydarzenia, należy najpierw odczytać z tekstów, z literatury – pytając o samopoczucie podmiotu artystycznego. Dopiero potem można wrócić do historii. Nieco inaczej rzecz ujmuje M. Janion, która pisze, iż pojęcie pokolenia „stanowi wyjątkowo dogodne miejsce styku między historią literatury i historią idei"[19].
Przeżycie odbija się w świadomości pokoleniowej, ta zaś wyraża się w poetyce. Nie chcę przez to powiedzieć, że rację ma Drzewucki, negujący przydatność pokolenia jako kategorii wyjaśniającej. Przeciwnie. Lecz, gdy jemu zależy na opisie odmienności poetyk, w czym znajduje podstawę do wartościowania dzieł, ja pragnę pozostać w kręgu podobieństw, bo tylko one konstytuują więź pokoleniową. Innymi

---

[17] J. Drzewucki *W imię ciągłości. (Kilka uwag o poezji polskiej lat dziewięćdziesiątych)*, „NaGłos" 1995 nr 21.
[18] J. Błoński *Przeżycie pokoleniowe*, w: *Odmarsz*, s. 78.
[19] Zob.: M. Janion *Druga i trzecia generacja romantyków...*, s. 61.

słowy, nie widzę sprzeczności między „idiograficznym" a „nomotetycznym" ujęciem twórczości poetów urodzonych mniej więcej w tym samym czasie. Nie dostrzegam tej sprzeczności, ponieważ oba ujęcia traktuję jako różne etapy, różne kolejności opisu zjawisk.

Poetyka przynależy do sfery twórczości, łączy się – jak chciał Barańczak – z „etyką", czyli sferą światopoglądu. Niemniej poetyka to przecież nic innego, jak indywidualny sposób użycia języka, repertuaru środków artystycznych, nawiązań do tradycji. Natomiast świadomość pokoleniowa przynależy do sfery przekonań ideowych, filozoficznych, religijnych, *etc.* Między poetyką a świadomością pokoleniową nie ma rozłączności. Ale nie ma też całkowitej tożsamości; chodzi o inne zakresy zjawisk. W związku z tym wydaje się nieporozumieniem sformułowanie „pokoleniowa poetyka", z góry bowiem wyklucza artystyczną indywidualizację literatury i może być trafne chyba jedynie w odniesieniu do literatury socrealistycznej, której – jak wiadomo – stan był opłakany.

Czynniki cementujące poczucie wspólnoty pokoleniowej, takie jak generacyjne przeżycia, czas kulturowy, wielkie przemiany, *etc.* – mogą być wspólne. Ale w każdej twórczości są wyrażane inaczej. Dlatego można opisać dane pokolenie poprzez kategorię przeżycia czy świadomości pokoleniowej, ale nie można – poprzez kategorię „stylu pokolenia" – opisać poetyki całej formacji.

I chyba jeszcze jedna kwestia wymaga uściślenia: wyrazistość podziałów pokoleniowych. Otóż z pobieżnego choćby przeglądu obecnych dziś na scenie literackiej formacji wynika, że jej pierwszy plan zajmują pokolenia, urodzone około roku 1920, 1940 i 1960 (nazywamy je pokoleniem „Kolumbów", „Nowej Fali" i „bruLionu"). Inne, np. pokolenie „Współczesności" (twórcy urodzeni ok. 1930) i „Nowe Roczniki" (ok. 1950), wydają się trudne do scharakteryzowania, niepewne. A. K. Waśkiewicz proponuje dla nich nazwę: pokolenie słabe[20]. Myślę, że oznacza to konieczność przyjęcia innego, niż chciał Wyka, r y t m u z m i a n p o k o l e n i o w y c h, które dokonywałyby się nie co pięć lat, czy nawet co dekadę, lecz wolniej – co kilkanaście (nawet do dwudziestu) lat. Wniosek taki podpowiada samo życie (z obserwacji którego wzięły się wszakże klasyczne rozprawy o pokoleniach): różnice wieku między „ro-

[20] A. K. Waśkiewicz *Ósma dekada...*, s. 61.

dzicami" i „dziećmi" nie mieszczą się przecież w dziesiątku lat; są to co najwyżej różnice między starszym i młodszym „rodzeństwem". Stąd też wyraźne podobieństwo „słabych" pokoleń do nieco wcześniejszych, np. „Nowe Roczniki" mówią jeszcze językiem pokolenia '68.

Czy słychać spór pokoleń?

Wydaje się, że rozważania Wyki mogą ciekawie skomplikować impulsy płynące z pracy T. Walas *Czy jest możliwa inna historia literatury*?[21]. Autorka najpierw rozprawia się z idealizmem obiektywnym Wyki, który twierdził, że prądy „wybierają" twórców, bowiem pojęcia prądu i epoki były dla niego pierwotne w stosunku do podmiotów twórczych. Zdaniem T. Walas, dzieje się odwrotnie, świadomość twórcza przywłaszcza „bodziec" (historyczny, ideowy, społeczny), stymulujący twórczość. To rozumowanie wynika z przyjętej przez autorkę nowej pary pojęć: w y z w a n i e – o d p o w i e d ź (*challange – response*), które spopularyzował Toynbee. Wyzwanie należy rozumieć dość szeroko:

> Może to być wydarzenie polityczne, zmiana stosunków społecznych, zauważalna automatyzacja chwytów literackich stwarzająca wrażenie stagnacji; może to być idea filozoficzna lub poczucie grupowego posłannictwa czy wspólnoty losu, jak ma się rzecz w przypadku pokolenia; może to być skok cywilizacyjny lub szczególne doświadczenie zbiorowe, jak na przykład doświadczenie wojny.[22]

Ważne, że wyzwanie staje się nim poprzez odpowiedź; zatem z odpowiedzi (twórczości) rekonstruuje historyk literatury ów „impuls wyzwalający twórczość". Przypomina to komentowane nieco wyżej intuicje Błońskiego, zarazem odwraca stosowane w praktyce periodyzacyjnej zależności, kiedy to przemianom politycznym przyporządkowuje się określone generacje (do tego m.in. zmierza w swojej książce Szaruga). Propozycja Walas ma jeszcze tę zaletę, że nie stopniuje ważności „wyzwania", którym mogą być zjawiska małe i duże; zarówno z ogólnego planu historii – jak i z prywatnego planu biografii. Oczywiście, w po-

---

[21] T. Walas *Czy jest możliwa inna historia literatury*?, Kraków 1993.

[22] Tamże, s.116.

dobnej koncepcji kryją się również pułapki, np. subiektywizm historyka literatury, który musi sam ustalić, co jest „wyzwaniem". Istotna jest jednak dla niego wiedza, iż wyzwanie oznacza impuls pisania i czytania – r ó w n o c z e ś n i e. Z tego względu pokoleniowość należy definiować jako zjawisko postrzegane przez obie strony – twórców i publiczność literacką. Jeśli więc nawet „bruLionowcy" odżegnują się od nazywania ich pokoleniem – to nie szkodzi. Są pokoleniem, bo tak postrzegają ich czytelnicy. Nie muszą jednak godzić się na miano grupy, bo do tego rodzaju wspólnoty też się nie poczuwają, a krytyka nie nalega.

Gdybyśmy utrzymali dziesięcioletni rytm zmian generacyjnych, to dzisiejszą sytuację pokoleniową można by opisać za pomocą metaforycznej „piramidy". Na jej szczycie znajdą się nazwiska nielicznych już przedstawicieli formacji urodzonej w pierwszym dziesięcioleciu naszego wieku: zwłaszcza Czesław Miłosz. Następną, również niezbyt liczną, stanowią pisarze około siedemdziesięcioletni, urodzeni w latach dwudziestych, m.in.: Tadeusz Konwicki, Julia Hartwig, Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska, Tadeusz Różewicz, Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński. Twórcy urodzeni w latach trzydziestych, to m.in.: Ernest Bryll, Jerzy Harasymowicz, Henryk Grynberg, Jarosław Marek Rymkiewicz, Krystyna Miłobędzka, Marek Nowakowski, Urszula Kozioł, Sławomir Mrożek, Włodzimierz Odojewski. Pisarze, którzy przyszli na świat tuż po wojnie: Stanisław Barańczak, Ewa Lipska, Ryszard Krynicki, Julian Kornhauser, Stanisław Stabro, Adam Zagajewski, Bohdan Zadura – przekroczyli pięćdziesiątkę. Tzw. pokolenie 76 („Nowe Roczniki") ma na karku mocną czterdziestkę: Jan Polkowski, Bronisław Maj, Tomasz Jastrun, Antoni Pawlak, Roman Bąk. I wreszcie – tzw. nowa poezja, pisana m.in. przez Krzysztofa Koehlera, Marcina Świetlickiego, Jarosława Klejnockiego, Jacka Podsiadło, Marzenę Brodę, Marzannę Kielar – jest także, jak łatwo policzyć, dobrze zaawansowana w latach. Pojawili się też najmłodsi, jeszcze nie nazwani – proponuję dla nich formułę „pokolenie X" (aczkolwiek często są oni łączeni z „bruLionowcami"): Tomasz Majeran i Wojciech Wencel oraz Maciej Melecki, Roman Honet, Ryszard Dziadkiewicz, Krzysztof Siwczyk, Grzegorz Olszański i inni, o których niewiele pewnego można jeszcze powiedzieć, prócz tego, że poezję piszą zgoła masowo, choć wydają ją w niewielkich nakładach. W trybie ostrożnej hipotezy wolno proroko-

wać, że generacja ta „wtopi się" w przeżycie pokoleniowe „bruLionu", poszerzając szeregi tamtej formacji lub też tworząc kolejne „słabe" pokolenie.

Stosując metaforykę rodzinną można powiedzieć, że w przeglądzie tym najwyraźniej rysuje się pokolenie „dziadów" (1920), „ojców" ('68) i „synów" (generacja „bruLionu"). Zdecydowanie różnią się one od siebie zarówno w sferze poetyki, jak i świadomości egzystencjalnej, choć wbrew pozorom kilka podobieństw i cech dziedziczonych – jak to w rodzinie – dałoby się odnaleźć.

Najciekawsze są jednak oczywiście różnice i konflikty. Zwaśnionych ojców i dziadów spotyka się dość rzadko; bunt dzieci przeciwko rodzicom to rzecz znana. Nie miejsce tu na szczegółową charakterystykę samopoczucia poszczególnych generacji, choć niewątpliwie istnieje pilna potrzeba przeprowadzenia jej w sposób gruntowny i poparty analizą tekstów. W tym miejscu pragnę zwrócić uwagę na dwie odmienne postawy, różnicujące „starych" i „młodych". Myślę o postawie elegijnej i postawie ironicznej.

Elegijność, rozumiana jako melancholijno-obrachunkowy typ nastroju lirycznego, oraz ironia, pojęta jako izolujący dystans podmiotu wobec opisywanego świata, nie są bynajmniej wyłącznymi cechami poezji „starych" i „młodych" generacji. Przeciwnie, mogą się spotykać, krzyżować, mieszać (i to jest naprawdę ciekawe dla krytyka). Jednak na poziomie najogólniejszych ustaleń, właśnie na poziomie świadomości pokoleniowej, a nie zawsze poetyki, elegijność wydaje się dziś charakterystycznym „gestem pożegnania", jaki czynią w swych tomikach Różewicz, Herbert, Hartwig, Rymkiewicz i Woroszylski. I jak gdyby „przygotowują się" doń poeci pokolenia powojennego: Barańczak, Zagajewski, Lipska.

Byłoby błędem traktowanie elegijności i ironiczności jako postaw rozłącznych. Albowiem elegijność jest, by tak rzec, podszyta ironicznością. Wymaga minimalnego dystansu „ja" wobec „ja". Jeśli tego dystansu zabraknie, melancholijno-pożegnalna rozrachunkowość zamieni się w rozpacz (z wielu powodów: kończącego się życia, zmarnowanej młodości, oszustwa Historii[23]). Różnica generacyjna polega na tym, że ironiczne akcenty w poezji „starych" łączą w jeden stop

[23] Szerzej piszę o tym w artykule *Gest pożegnania w liryce lat ostatnich*. [W druku].

nostalgiczność[24] z autoironią, natomiast ironia pokolenia „bruLionu" kształtuje się najczęściej jako dystans wobec świata, rzadziej – jako autodystans.

Tak więc ironiczność i elegijność mogą się spotkać – w sferze emocji, ale i w linii ewolucji poezji. Poeta rzadko zaczyna od elegii (rozumianej jako postawa, nie tylko „wyraz") – często na niej kończy. I odwrotnie: ironia zdaje się bardziej stosowna dla postawy buntowniczej młodości. Elegia, ograniczona do nazwy gatunkowej, bywa dość chętnie stosowana przez młodych (zwłaszcza klasycyzujących) poetów. A z kolei ironia często się łączy z elegijnym rachunkiem Poetów Starych.

W elegijnych wierszach starszej generacji nie ma odmowy uczestnictwa: w tradycji, w dramatach epoki, w losach Drugiego. Przeciwnie; widoczna jest, by tak rzec, spokojna obecność Starego Poety obok żywej aktualności epoki. Autokontemplacja, a więc egotyzm, okazuje się głównym stanem, w jaki popada Młody Poeta[25]. Dominujący w nowej liryce nurt nazwano „prywatnością" (o'haryzmem). Co prawda obok wyróżniono też „klasycyzm", ale i on jest – jak piszą młodzi krytycy – pewną odmianą prywatności. Ton – zarówno „barbarzyńskim", jak i „klasycyzującym" wierszom – nadaje jednak ironia. Wielopostaciowa, wielofunkcyjna.

Oto więc zbliżamy się do konkluzji: nie ma dziś sporu pokoleń. Nie słychać go na łamach prasy, nie słychać w wierszach (wyjąwszy wczesny etap twórczości „bruLionowców"). Ba! – pojawiają się nawet gesty „pokojowe" czy wręcz „adoracyjne", np. w dyskusji o klasycyzmie za patronów uznaje się Herberta i Zagajewskiego (wypowiedzi Koehlera, Wencla); wśród najważniejszych książek poetyckich ostatnich lat wymienia się – jakże elegijne! – *Moje dzieło pośmiertne* J. M. Rymkiewicza (Sośnicki).

Nie ma sporu nie tylko dlatego, że ironia zbliża kolejne generacje, staje się więc jak gdyby d y k c j ą e p o k i. Nie ma dlatego, że pokolenia,

---

[24] Temat wrażliwości nostalgicznej bardzo ciekawie rozwija M. Zaleski w książce *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.

[25] Przyczyny tego stanu rzeczy, jak również inne problemy generacyjne, rozważają J. Klejnocki i J. Sosnowski w książce *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu" (1986-1996)*, Warszawa 1996, której nie komentuję, ponieważ ukazała się już po napisaniu niniejszego szkicu.

dziś w życiu literackim obecne, stanęły przed nowym i poniekąd wspólnym „wyzwaniem". Tym wyzwaniem okazał się Chaos. Obraz świata rozproszonego, niespójnego i rozregulowanego w sferze wartości zdaje się być dla Starych Poetów znakiem Końca, symptomem apokaliptycznym, z którym łączy się też tandeta, brzydota i marność (piszą o tym w ostatnich tomach Herbert oraz Różewicz). Dla Młodego Poety chaos jest Tajemnicą, za którą kryje się być może tylko nicość, a może – właśnie Bóg.

Chaos znamionuje proces przekształcenia regionalnej, lokalnej sytuacji kultury (wskutek przemian politycznych ostatnich lat), lecz nade wszystko kryzys „nowoczesności" ustępującej miejsca świadomości „ponowoczesnej". Jednym z elementów tej świadomości jest zaniechanie awangardowej „krucjaty", którą zastąpiła „konkurencja".

Pokoleniowe odpowiedzi na wyzwanie nie są jednakowe. Dla generacji wojennej obecny przełom jest przełomem kolejnym, jednym z kilku (wojna, zaczadzenie komunizmem, upadek etosu „Solidarności"). Dla „bruLionowej" nacji – okazuje się doświadczeniem inicjalnym. Pokolenie „starych", mając po temu prawo biologiczne, sposobi się więc do odwrotu; jego myśl krąży wokół przeszłości i prywatnych rachunków. Pokolenie nowe strategię wycofania stosuje także: to wycofanie w stronę przeszłości (klasycyści) lub biografii („nurt prywatności"). O ile jednak wycofanie w postawie elegijnej wydaje się gestem ostatecznym, to w literaturze „bruLionowej" potrzebne jest ono dla namysłu, chwilowego przetrwania. Młodzi wygrali bitwę o rynek i ... to na razie wszystko. Pozostaje do wygrania batalia o nasze dusze. Kto będzie zwycięzcą?

Michał Masłowski

Ból nie-istnienia: o „postmodernistycznej" powieści Tomka Tryzny

Powieść[1] rozpoczyna się sceną z życia codziennego, przedstawiającą hierarchię pracy w tradycyjnej rodzinie. Mikrospołeczeństwo to jest ustabilizowane, każdy zna swoje miejsce, nowe natomiast jest przyswajane dzięki tradycyjnej wiedzy pokoleń. Praca jest archetypowa: sadzenie ziemniaków. Na ziemię spadnie zaraz krew pierwszej menstruacji Marysi: to tak jakby ją ukąsił wąż (s. 16). Tak właśnie, od motywu ziemi – pośród onirycznych wizji, halucynacji i uskoków rzeczywistości – rozpocznie się powieść o dojrzewaniu. Wszelkie odniesienia zostaną zdekonstruowane, zrelatywizowane lub zapomniane. Zdobywanie świadomości zostanie skojarzone z błądzeniem.

O ile wizje i halucynacje Marysi mają charakter archetypowy, o tyle realia powieściowe są przedstawione *quasi* socjologicznie – to rzeczywistość średniego miasta w Polsce drugiej połowy lat osiemdziesiątych, Polsce końca komunizmu. Czesław Miłosz rozsławił tę powieść, określając ją jako „pierwszą polską powieść postmodernistyczną"[2],

---

[1] T. Tryzna *Panna Nikt*, Warszawa 1994.

[2] Cz. Miłosz *O Marysi, co straciła siebie*, „Gazeta o Książkach" 1994 nr 9 (7 IX).

z pewnością z powodu kalejdoskopu stylów i problematyki alienacji *ego* głównej bohaterki w zrelatywizowanym świecie nowoczesności. Przede wszystkim to obraz dekadencji, rozkładu społeczeństwa u schyłku epoki komunizmu, przypominający *Małą Apokalipsę* Tadeusza Konwickiego czy poezję „pokolenia 70", ujawniającą manipulację języka. I nawet kryzys metafizyczny, na który wskazywał też sam Miłosz w latach sześćdziesiątych jako na kryzys naszej cywilizacji, jest tu przedstawiony jako kryzys społeczeństwa, które zatraciło spójność ideologiczną i religijną. Jeśli to powieść o Złu i o braku Ducha w wyemancypowanym świecie (jak wskazywałoby motto), to owo Zło jest od początku dobrze określone historycznie i socjologicznie. Daje się ono, przynajmniej częściowo, zamknąć w formule tragedii przyspieszonej modernizacji, zmiatającej wszelkie wartości przeszłości i nie proponującej nic w zamian. Autor sam chciałby interpretować swą powieść jako parabolę sytuacji Polski postkomunistycznej, rozdartej między absolutną wolnością związaną z egotyzmem a sukcesem materialnym i społecznym[3].

Problematyka „postmodernistyczna", właściwa raczej dla „zaawansowanego kapitalizmu"[4], jest więc tu zakorzeniona w innej społecznej i historycznej sytuacji. Trudno rozstrzygnąć, czy wciąż chodzi o postmodernizm, o kryzys modernizacji[5], czy też o subtelną mieszankę obu tych zjawisk w paraboli o kryzysie sensu we współczesnym świecie. Wydaje się natomiast oczywiste, że powieść ta stanowi odpowiednie pole do pytań o naturę modernizmu i, ewentualnie, postmodernizmu w postkomunistycznej Polsce.

Kryzys Podmiotu

Kryzys podmiotu stał się w literaturze banałem. Oryginalność powieści Tryzny polega na tym, że kryzys jest tam horyzontem dorastania bohaterki. Sama struktura powieści formowania się (*ro-*

---

[3] *Zostanę dzieckiem*, wywiad M. Urbanka z T. Tryzną, „Polityka, [Kultura]" 1995 nr 2.

[4] Por.: J. - F. Lyotard *La condition postmoderne*, Paryż 1979; tenże: *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paryż 1988.

[5] J. Baudrillard *La fin de la modernité ou l'ère de la simulation, Encyclopedia Universalis. Supplément*, t. 1, s. 8-17; A. Tourraine *Critique de la modernité*, Paryż 1992.

man d'apprentissage) powoduje, że kryzys jest wpisany w świat jako nieuniknione fatum mechanizmu dojrzewania, smutna wiedza o świecie dorosłych. Bo chociaż Marysia nie może stać się równorzędną partnerką dla swych dwóch przyjaciółek, w których jest zakochana, to przystosowanie tamtych również nie może być traktowane jako norma. Ich społeczna adaptacja stawia więcej problemów, niż rozwiązuje. Ani egotyzm, ani oportunizm nie wystarczają, by nadać światu sens.

A przecież oba bożyszcza noszą nazwiska zbudowane na rdzeniu „boży dar". Kasia Bogdańska, genialna piętnastoletnia blondynka, ma talent kompozytorski. Zamożna rodzina, dostęp do najnowocześniejszych instrumentów elektronicznych, (w socjalistycznej jeszcze Polsce!) i inteligencja gwarantują jej bezsporną wyższość nad otoczeniem – szkolnymi koleżankami, a nawet nauczycielami. Ewa Bogdaj, brunetka, jest córką sprytnego kombinatora i uczestniczy w wystawnym życiu polskich nuworyszów. Jej uroda, temperament i cynizm czynią z niej lidera klasowego i konkurentkę (zarazem przyjaciółkę i rywalkę) Kasi. Biedna Marysia – córka górnika-alkoholika, dziecko z wielodzietnej rodziny, przybywa do Wałbrzycha ze wsi na trzy miesiące przed końcem zajęć. Musi zaadaptować się nie tylko do miasta i do nowej szkoły, ale także znaleźć w sobie siły, by sprostać przerastającym jej siły zadaniom, najpierw związkowi z Kasią, następnie z Ewą, przy oczywistym braku środków materialnych, psychicznych i intelektualnych. Od początku jest skazana na przegraną. Na utratę duszy. Gdyż w tej konfiguracji jest jedyną, która zachowała autentyzm i szczerość serca, czego nauczał ksiądz na katechezie. Z pewnością dlatego zrazu fascynuje swoje nowe przyjaciółki.

Styl powieści jest typowo postmodernistyczny – miesza i zestawia obok siebie różne konwencje. Obok baśni (o brzydkim kaczątku i o Kopciuszku), oraz romantycznej opozycji wsi (życia naturalnego) i miasta (życia sztucznego, siedliska zła), mamy tu elementy mitu faustycznego (Kasia zdobywa talent muzyczny, dając się opętać przez demona Dżigi) i powieści obyczajowej (otoczenie Ewy, sny o amerykańskim luksusie...). Jednak za rozmaitymi stylami – które za Lyotardem można traktować jako *anamnezę*, przywołanie kulturowej przeszłości – kształtuje się mechanizm archetypowej inicjacji do oszustwa świata. Wyższa forma Kasi i Ewy została opłacona ich duszami: autentycznością i szczerością.

Lekcja Kasi jest lekcją duchowości narcystycznej[6], doprowadzającej do manipulacji uczuć przez sztukę; lekcja Ewy uczy korzystania z przyjemności ciała i pędu do natychmiastowego sukcesu, i też prowadzi do manipulacji innymi.
Kasia naucza:

– Bo widzisz – mówi – treścią muzyki jest jej forma. Forma opowiada formę. I cześć, to wszystko. Kryształowa próżnia. Rozumiesz?
– To dlaczego – pytam – jak grasz, to niekiedy mi smutno, a innym razem wesoło?
– To sprawa percepcji. Impulsy dźwiękowe wpadają przez ucho do mózgu i zależnie od swoich właściwości pobudzają tam różne ośrodki. Proste? [s. 239]

Lekcja praktyczna, którą można z tego wyciągnąć, jest groźna – oto nauka jak manipulować uczuciami innych:

– To taka zabawa, nazywa się „naciskanie klawiszy". Spodobała ci się? [s. 260]

Ewa nie tyka się uczuć, ale ciała i społecznych pozorów:

[...] ja mam taką metodę na ludzi, że jak zechcę, to każdy mnie polubi. Trzeba tylko mówić to, co oni chcieliby usłyszeć. [s. 334]

W efekcie:

Nie warto być uczciwą. Kiedyś [...] byłam dobra i mówiłam prawdę, a mamusia nigdy nie powiedziała mi choć jednego dobrego słowa, ani razu mnie nie pochwaliła. A teraz... Teraz jest mną zachwycona, bo jestem przy niej zawsze poważna i wygłaszam życiowe maksymy z poradnika praktycznej idiotki. [s. 383-384]

Będę robiła tylko to, co chcę robić. [...] ...muszę zmusić świat, żeby mi służył. [...] I walczyć, dopóki nie przyjdą robaki. [s. 385]

Inicjacja nie polega jednak tylko na praktycznych radach, ale na przejściu od rozczarowania światem do źródła samotności, które jest zarazem źródłem siły. Kasia, osamotniona, wyobcowana aż do szaleństwa, daje się opanować przez dziwnego ducha Dżigi, który przypomina demona, ale również Jungowski archetyp negatywnego *animusa*. Społeczeństwo wymaga samotności i siły, wewnętrzny demon daje jedno

---

[6] Na temat indywidualizmu narcystycznego zob.: G. Lipovetsky *L'ère du vide. Essais sur l'individualismecontemporain*, Paryż 1983; por. szeroko cyt. przez Lipovetsky'ego: D. Bell *Vers la société post-industrielle*, (tłum. z ang.), 1976; tenże: *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, (tłum. z ang.), 1979.

i drugie, a cena, jaką inni muszą za to zapłacić, nie ma znaczenia. Ewa doszła do swej samotnej siły inaczej: dziecko rozpieszczane, ale prawie pozbawione obecności rodziców, po doświadczeniu zbiorowego gwałtu, decyduje się wziąć z życia co najlepsze i zawsze wygrywać („podbijemy cały świat", s. 338). Daje się więc pieścić przyjacielowi ojca (inne dziewczynki z klasy radzą sobie podobnie: Klaudia, Magda...). Solipsyzm staje się ideałem, dlatego że zapewnia siłę, autonomię i skuteczność. Marysia poznaje w ten sposób swego własnego demona czy *animusa*, Pimpusia, z pewnością sympatyczniejszego niż demoniczny Dżigi. Przypomina rycerza na usługach księżniczki, czy Księcia z bajki. Daje rady w kwestii zbawczego egoizmu:

[...] – żeby pomagać innym [...] trzeba najpierw pomóc sobie. Cóż to za komiczny widok, gdy ślepy prowadzi ślepego. [s. 434]

Odsunięty przez Marysię, w porywie ofiarniczej pasji, Pimpuś znika, pozostawiając dziewczynę samą.
Marysia jest zgubiona, bo sama się gubi. Transcendencja z jej świata zostaje wygnana, wyjąwszy potrójną interwencję autora, który, jak Bóg ojciec, uprzedza Marysię i chce ją sprowadzić ze złej drogi... Bezskutecznie, panowanie nad losem, wolna gra ze wszystkimi nie mogą już być zapomniane, gdy ktoś raz ich skosztował. Własne *ego* staje się celem drogi. „Ja" jako los, jako tożsamość, jako obraz, który nie może się uformować w świecie, w którym stosunki międzyosobowe stają się niemożliwe.
Teza Lyotarda o wtórnym neo-narcyzmie, jako odpowiedzi na kryzys metafizyki, znajduje tu pełne potwierdzenie. A przecież nie znajdujemy się w świecie całkiem „postmodernistycznym", gdyż celem dążeń jest miłość, kontakt z drugim człowiekiem, który staje się (niemożliwym) horyzontem losu. Nie odbite w oczach innych istnienie przestaje być istnieniem.

Kryzys relacji międzyosobowej

By odnaleźć sens w związku przyjaźni i miłości z nowo poznanymi koleżankami – Marysia porzuciła katechezę, napluła do wody święconej, odrzuciła Boga i Kościół. Miłość okazała się zachłan-

na, zaborcza, zgwałcona. Związek został zinstrumentalizowany. Bez silnej tożsamości społecznej, którą Marysia mogłaby przeciwstawić Kasi czy Ewie, bez transcendencji została, jak przez wampira, wyssana przez „artystkę" i skonsumowana przez uwodzicielkę. Ewa zresztą zapowiedziała to z góry: „zaraz cię zjem".

Tam, gdzie jest tylko starcie sił i namiętności, żaden związek nie jest możliwy. Ani hierarchiczny, ani partnerski. Autorytet upadł. Matka bez odpowiedniego *look*'u zostaje służącą. Nauczycielka, która ma dużo dobrej woli, choć nie jest geniuszem, zostaje zdemaskowana jako ta, która mozolnie konstruuje ideał życia bez osobistego szczęścia, a więc bez sukcesu. Wysiłek może zostać zaakceptowany tylko wtedy, gdy służy namiętności. Związek przyjaźni przemienia się w związek lesbijek – ciało i przyjemność są dotykalne. Sukces to jedyny horyzont sensu.

Burzliwy związek trzech heroin jest emblematyczny. W klasie wyraźnie są albo zwycięzcy, którzy rządzą, albo przegrani, którzy ich słuchają. Prowokacja i wynalazczość pozwalają ubiec innych szybkością czy przez zaskoczenie. Związek staje się wtedy w mikrospołeczeństwie znakiem pozycji społecznej. Wszystkie chwyty są dozwolone, by podporządkować sobie buntowników. Sadomasochistyczny związek Marysi i Ewy okazuje się obrazem jedynego realnego porządku świata.

Instytucje przechodzą kryzys. Szkoła zostaje skompromitowana w osobie nauczycielki, przejrzanej na wylot przez Kasię. Rodzina jest bądź bezsilna wobec rozgrywek przekraczających jej możliwości rozumienia (przypadek Marysi), bądź liberalna i obojętna (Kasia, Ewa). Kościół proponuje ułożone z góry formuły, niedopasowane do skomplikowanych sytuacji życia. Modlitwa pomaga na chwilę, ale nie daje siły niezbędnej do walki o przeżycie. Tożsamość wynika z relacji międzyosobowej, a jednocześnie związek z drugim człowiekiem jest wzajemną konsumpcją. Bóg jako działająca siła jest nieobecny. Przeżycia są zbyt silne, spalają wrażliwość dziewcząt, nie pozostawiając miejsca na wiarę.

Książka ta ilustruje w istocie mechanizm dekadencji nowoczesności, opisany przez Jeana Baudrillarda, Alaina Tourraine'a i Jean-Françoisa Lyotarda, mechanizm homologacji podmiotu i przedmiotu. Przedmioty sterowane pożądaniem działają jak podmioty, podczas gdy osoby stają się przedmiotami konsumpcji. Jednocześnie symulacja zastępuje obraz rzeczywistości. Wszyscy udają. Tożsamość jest rolą do odegrania. Rolą profesora, ucznia, dziecka... Biedna Marysia zostaje wciągnięta w tę

grę i wierzy w to, co się jej przydarza. Wierzy jeszcze w miłość, w przyjaźń, w Boga. Jak jej ojciec, wierzy jeszcze w karę fizyczną. Zgubi ją autentyczność – gra ma swoje reguły, których należy przestrzegać. Poza grą przestaje istnieć. Jest panną Nikt.

Nienawiść zastąpi w niej miłość. Ale łatwo spostrzec, że ta nienawiść nie jest skuteczniejsza od uprzedniej miłości. To prawda, Marysia przyjmując cierpienie, otwierając się dla demona – uratowała może Kasię od opętania. Ale w końcu ani miłość, ani nienawiść nie są rolami, nie zapewniają społecznej obecności, nie polegają na symulacji. Każde autentyczne uczucie prowadzi do anonimowości. Marysia powoli traci swoje odbicie w lustrze.

Książka ta ukazuje w istocie, na przykładzie trzech piętnastoletnich dziewcząt, proces emancypacji głoszony przez nowoczesność, jego konsekwencje psychiczne i moralne, bardziej jeszcze widoczne u kobiet niż u mężczyzn. Historię Marysi zamyka, podobnie jak historię Madzi z *Emancypantek* Prusa, szaleństwo. Madzia była „geniuszem serca", Marysia jest geniuszem autentyczności. Prawa dziewiętnastowiecznego dzikiego kapitalizmu przypominają, gdy chodzi o ludzkie zachowania, prawa „późnego kapitalizmu" postmodernizmu. Dla serca, autentycznych uczuć, nie ma w nich miejsca.

Stawia to oczywiście sprawę samej koncepcji postmodernizmu i jego związku z nowoczesnością. Różnica polega być może na owym modernistycznym „oczarowaniu świata" – na wierze w sens, w postęp, który rozwiąże przejściowe trudności i ostatecznie będzie służyć ludzkim wartościom. Ale w to nikt już dzisiaj nie wierzy: świat został „odczarowany". Przyspieszona modernizacja, to znaczy dzika rekapitalizacja, też nie przynosi nadziei. Ale ideologię zastąpiły sny. Sny młodych dziewcząt o księciu z bajki, o międzynarodowej karierze, o genialnych dziełach nawet za cenę paktu z demonem.

Jedyny możliwy w tym świecie związek to ten z własną przyszłością, ze swoim losem. Pod tym względem ostatnia, oniryczna, sekwencja książki jest najbardziej znacząca. Marysia widzi siebie jak bohaterkę baśni – jest Kopciuszkiem, który stał się Królową, złą królową, zamykającą w więzieniu lub wieszającą siebie samą sprzed lat, królową absolutną, nie znoszącą żadnej przeszkody w spełnianiu namiętności, żadnego obrazu końca. Spostrzegając z daleka wirtualną śmierć córki i starość syna-żebraka – nie chce mieć dzieci. Widząc, że jej ukochany książę jest zwykłym chłopcem z tego samego co ona, skromnego śro-

dowiska – nie chce ślubu. W delirycznym pędzie do absolutnego sukcesu Kopciuszek nie chce już ani Księcia, ani nawet Kopciuszka. Chce wszystko, a więc nic. Znajduje śmierć.

Ta gra w przeznaczenie opisana jest w formie symbolicznych obrazów, ale odpowiada poważnej diagnozie rzeczywistości „post": liczy się wyłącznie sukces – chwila obecna; przeszłość i przyszłość są do zmiecenia, a więc w sumie i narcystyczne „ja" także. „Ja" uprzedmiotowione pociąga za sobą w przepaść i jaźń, głęboką tożsamość bytu, możliwość osobowego stawania się.

Przeciwwagą tej drogi ku śmierci jest ścieżka osobowa „bycia sobą". Tryzna podejmuje tu tradycyjne obrazowanie z pierwszych wieków chrześcijaństwa, zanotowane w Ewangeliach – stromej ścieżki prowadzącej do zbawienia i szerokiej drogi, po której idą wszyscy, prowadzącej do potępienia (Mt 7, 13-14). Jest to ujęte immanentnie, poprzez mechanizm moralnego dojrzewania:

[...] tutaj zaczyna się ścieżka Marysi. Wije się spiralą wokół góry. To bardzo długa ścieżka, ale jeśli miałbym ci coś radzić, to powiedziałbym: idź nią, Marysiu. Tą ścieżką dojdziesz na pewno.
– Dokąd? – pytam
– Wiadomo – Pimpuś uśmiecha się. – Wszystkie górskie ścieżki prowadzą na szczyt. Jest jeszcze jedna...
Odwraca się i pokazuje mi czwartą ścieżkę końcem lśniącej szpady. – Co to za ścieżka? – pytam.
– Nikt tego nie wie. Może to najdłuższa ze wszystkich ścieżek, a może najkrótsza. Może najcudowniejsza, a może najstraszniejsza. Może jest tylko cieniem ścieżki w negatywie góry? Nic więcej ci nie powiem, bo sam nie wiem... [s. 433]

Droga osobowego rozwoju – bezpośredniego lub poprzez pracę wyobraźni symbolicznej (czwarta ścieżka) – jest drogą zbawienia w świecie neonarcystycznego solipsyzmu i zinstrumentalizowanych relacji osobowych. Nikt nią nie idzie. Czyżby istniała tylko w naszej wyobraźni? Ale rzeczywistość, nawet owa postkomunistyczna rzeczywistość powieści, być może też nie istnieje inaczej?

Kryzys rzeczywistości

Dekonstrukcja rzeczywistości wydaje się główną akcją powieści. Dojrzewanie prowadzi tu do nie-rzeczywistości. Istotnie, nie ma możliwego wspólnego mianownika między doświadczeniami

wiejskiego dzieciństwa a życiem neomieszczańskim w okresie intensywnej kapitalizacji. Jedynie wyobrażenia – a więc wyobraźnia – stanowią tu odniesienia i ustanawiają funkcję rzeczywistości. Erozja wyobraźni prowadzi do jej dekonstrukcji.

Powieść stawia w ten sposób problem kryzysu wyobrażeń, kryzysu obrazu świata, który byłby korelatem kryzysu nowoczesności (Certeau[7], Baudrillard). Rzeczywistość nowożytna została utożsamiona z tym, co można przedstawić wizualnie, jak i z perspektywą: scena kubiczna (której telewizja jest potomkiem) i obrazy realistyczne, ujmujące rzeczywistość w ramy z perspektywistycznym widokiem w tle, zdeterminowały na wieki nasz sposób widzenia świata[8]. Perspektywa zaś to również wizja przyszłości, wiara w postęp. Funkcjonalizm społeczny reifikował świat społeczny, ale jednocześnie zapewniał mu hierarchię sensu. Wraz z procesem „odczarowania" świata ów sens się ulotnił, pozostawiając zreifikowaną, funkcjonalną, samonapędzającą się rzeczywistość ludzkiego świata.

Jak powiada Baudrillard, symulacja zastąpiła obraz rzeczywistości. Symulacja, która polega na „pierwszeństwie modelu w stosunku do najmniejszego faktu" (s. 13), tzn. na „pomieszaniu modelu z przesłaniem" (s. 15). Marysia nie ma modelu działania, ale jej koleżanki go mają, funkcjonalistyczny co do kariery, konsumpcyjny w stosunku do innych, magiczny co do siebie samych. Ich zachowanie to *patchwork*, kolaż tajemnych rytuałów i wyuczonych gestów, strategii podporządkowywania innych i posługiwania się nimi na podobieństwo gry w sukces. Każda ma własną drogę, jednolitą. Jest ona jak rola, której się trzeba wyuczyć i wykonać. W *Poetyce* Arystoteles podkreślał, że w tragedii działania determinują charakter (to jest osobowość), a nie na odwrót. Tu, jak w komedii charakterów, tożsamość wyprzedza akcję. A tożsamość zależy od spojrzenia innych, od spojrzenia obecnego – osobowa perspektywa przyszłości jest zamknięta.

W tej sytuacji Marysia nie ma żadnej szansy. Jest używana jako dżoker w grze konkurencji i fascynacji między Kasią i Ewą, które są odpowie-

---

[7] M. de Certeau *La Culture au pluriel*, ed. Ch. Bourgeois, 1993; tenże: *L'invention du quotidien*, t. 1: *Arts de faire*, Paris, Union générale d'édition, 10/18, 1989.

[8] Por.: J. Duvignaud *La sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, PUF, Paryż 1965; D. Ratajczak *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*, Poznań 1985; J. Baudrillard *La fin de la modernité*...

dnio figurami ducha i ciała współczesnego świata[9]. Kopciuszek, który stał się królową, musi na nowo zejść w anonimowość, co, gdy staje się jawne, jest nie do zniesienia. Nieszczęśliwa miłość, zerwany związek z rodziną i ze szkołą, perspektywa przyszłości zatarta lub zrelatywizowana – życie przestaje być wyobrażalne, „ja" przestaje być konstruowalne, żaden inny człowiek nie może już zostać zaakceptowany. Marysia traci swe odbicie w lustrze i mogłaby wtedy wypowiedzieć kwestię bohaterki filmu Bergmana: „rzeczywistość się rozbiła" (*Z tamtej strony zwierciadła*). Stracić odbicie jak upiór lub zobaczyć się rozdwojonym – znak głębokiej alienacji, zerwania związku między działaniem a uczuciem.

Rzeczywistość ukazuje się wtedy jako funkcja naszych pragnień lub zainstalowanej już wyobraźni. Równowaga między wizjami a „twardą" rzeczywistością socjologiczną zaczyna załamywać się pod koniec powieści, kiedy to symboliczne halucynacje biorą górę. Dojrzewanie doprowadziło Marysię do dekonstrukcji rzeczywistości, pozbawionej teraz odniesień i fundamentów, a więc uzasadnienia. Spojrzenie innych staje się wtedy celem gry i strategii, ale ta gra też jest z góry przegrana, gdyż zamyka w ekskluzywnym związku we dwoje, w solipsyzmie pary. Społeczna więź zostaje zerwana.

Erozja społecznej więzi nie jest podstawowym tematem książki, wydaje się jednak tematem ważnym, gdyż po utracie zewnętrznych i instytucjonalnych odniesień (szkoła, Kościół, rodzina), jest to jedyne zakotwiczenie zasady rzeczywistości. Otóż w tym świecie, poddanym prawu gry i namiętności, więź ta wydaje się zniszczona lub tylko powierzchowna. Wielka walka nowoczesności o interioryzację społecznej więzi poprzez jej racjonalizację doprowadziła do jej instrumentalizacji.

Subiektywizm pierwszej osoby, Marysi, nie buduje więc tu rzeczywistości (jak np. u Prousta), ale przeciwnie, niszczy ją lub dekomponuje. Jeśli u Joyce'a (*Ulisses*) subiektywizm jest miejscem świadomości, matrycą rzeczywistości form, tu nie tylko nie prowadzi do uformowania świadomości, ale ją dekonstruuje. W momencie, gdy wezwanie do dojrzewania, do przyszłości, do płodnej utopii już nie istnieje, śmierć znaczy tyle co życie, podmiot staje się przedmiotem, własny los jest wyobcowany. Potrzeba sensu prowadzi tylko do sensów negatywnych, do Zła. Rzeczywistość zamienia się w fantazmaty.

---

[9] Zob.: T. Tryzna *Zostanę dzieckiem.*

Pozostaje jeszcze pytanie – czy ów kryzys rzeczywistości dotyczy wyłącznie bohaterki, biednego Kopciuszka, oszukanego przez świat w pełnej mutacji, czy wszystkich głównych postaci? Kasia i Ewa – mimo kilku problemów – zdają się doskonale sobie radzić w otaczającej rzeczywistości i panować nad swoją przyszłością. Są piękne, inteligentne, bogate... Ale ich los niekoniecznie jest godny zazdrości. Opanowały grę społeczną z maestrią wirtuoza, znają modele zachowań, modę, ale ta zimna i manipulatorska twórczość muzyczna, ta piękność na sprzedaż lub do konsumpcji, nie są drogami zbawienia. Obie dziewczęta wpisują się w nowoczesny i po-nowoczesny paradygmat (w mierze, w jakiej oba te paradygmaty nakładają się na siebie i nie są ze sobą sprzeczne) – funkcjonalizmu, racjonalności i nawet pewnego prometeizmu. Za cenę wyobcowania ze społeczeństwa, za cenę solipsyzmu, za cenę utraty sensu. Rzeczywistość istnieje więc w takiej mierze, w jakiej jest manipulowalna, operacjonalna lub wiedzie do zaspokojenia namiętności. Tylko że wyparował z niej sens. Owo rozchodzenie się sensu i egzystencji, uczucia i społecznej gry, pragnienia i zakazów, jest formą dekonstrukcji rzeczywistości. Rzeczywistości, która nie zapewnia już egzystencjalnego poczucia Sensu. Książka zaczyna się od uprawiania ziemi, a kończy obrazem utraty praw ciążenia, lekkości nie-bytu.

Rzeczywistość istnieje w jakiś sposób dla wspaniałych dziewczyn, Kasi i Ewy, ale przestała istnieć dla Marysi. Czy chodzi jednak o tę samą rzeczywistość? A w jakiej rzeczywistości żyją rodzice Marysi? A nauczycielka? A ludzie spotkani w autobusie, na ulicy, podczas religijnej procesji? A dwaj policjanci przekupieni przez Ewę? Dekonstrukcja rzeczywistości nie polega na jej zniesieniu, ale na jej relatywizacji. Byłoby więc tyle rzeczywistości, ile klas społecznych? pokoleń? osobowości? Wspólny mianownik, który nazywa się więzią społeczną, w takich warunkach nie może już funkcjonować.

Nie przypadkowo cała opowieść jest napisana w pierwszej osobie. W zrelatywizowanym świecie, w świecie, który utracił oś, jedynie subiektywność może ustanowić nową oś, jak to się dzieje od początku wieku u Prousta, Joyce'a, a w Polsce u Berenta, Witkiewicza, Gombrowicza... Subiektywność Marysi jest typowa dla tradycji Polski zacofanej, „Polski B", ale także dla całej tradycji europejskiej, która uwierzyła w miłość, w ludzką godność i w transcendencję – w Boga, w postęp czy marsz ludzkości... Kryzys rzeczywistości polega na „recentracji" jednostki na niej samej, jednostki, która staje się wtedy sama dla siebie

bogiem, jednostki skazanej na samotność i na pęd do sukcesu. Decentracja jest warunkiem wszelkiej myśli, twórczości, rozwoju (Piaget). Neonarcyzm, jak się wydaje, zatrzymał ten ruch poprzez regresję „anty", poprzez czarną mszę postępu „techno-wiedzy" (Lyotard, Habermas), poprzez panowanie Zła jako ostatniego wspomnienia transcendencji, jedynego, który pozwala być wobec innych i wobec samego siebie osobą. Ruch spadającego lotu, lotu ku ziemi, lucyferycznego lotu ku temu co biologiczne i instynktowne – ku bezpłodnemu buntowi – ukazany jest w emblematycznym obrazie dwu „panien Twardowskich", przemierzających nago lasy – jak na miotle współczesnych czarownic – na motocyklu Yamaha.

Czy owa dekonstrukcja rzeczywistości jest wynikiem początkującego „postkomunizmu", importowanego postmodernizmu czy tragicznego poszukiwania sensu i tożsamości w świecie „późnego kapitalizmu"; czy wynika z cywilizacji, czy z przekonania o wiecznej naturze człowieka skazanego na błądzenie bez nadziei, jak sugerowałoby gnostyczne motto – trudno jednoznacznie odpowiedzieć. Dla czytelnika liczy się zawarte w przesłaniu książki pytanie: czy jest jakaś nadzieja dla Marysi i jej podobnych, to znaczy dla nas wszystkich?

W poszukiwaniu tożsamości

Szukanie tożsamości dowodzi, że nie jest już ona dana naturalnie, że trzeba ją odnaleźć, że trzeba ją wytworzyć. Była niegdyś prosta – na wschodzie Europy bito się z komunizmem, na zachodzie – z dzikim kapitalizmem. Panowały dwa symetryczne mity – socjalizmu na Zachodzie, liberalizmu na Wschodzie – które służyły sobie wzajemnie za zwierciadło. To zwierciadło pękło wraz z berlińskim murem, może nawet wcześniej, w okresie pierwszej „Solidarności" z roku 1980[10]. W tym sensie sądzimy, jak Patrick Michel, że wszyscy, na Zachodzie i na Wschodzie, żyjemy w erze postkomunizmu[11]. Odczarowanie ideologiczne świata, jakie potem nastąpiło, nie przypomina z tej przyczyny rozmaitych kryzysów, które Europa przeszła i zasymilowa-

[10] Rozwijam i uzasadniam tę tezę w artykule: *Miroir brisé*, „L'Autre Europe" 1995 nr 30-31, s. 60-68.

[11] P. Michel *Politique et religion. La grande mutation*, Paryż 1994.

ła, poczynając od kryzysu Renesansu[12]. Pluralizm wielorakich tożsamości, relatywizacja tożsamości, zastępująca tolerancję, wprowadziły – jak to słusznie zauważa Lyotard – totalitaryzm namiętności.
Ten sam Lyotard staje się jednak zakładnikiem perspektywy ideologicznej, kiedy nadaje termin Mit wyłącznie mitowi początku, tzn. Tradycji. Modernizm, według niego, niesie nowoczesny dyskurs emancypacji człowieka. Ale idea nowoczesności też funkcjonuje jak mit, mit eschatologiczny, dialektyczny odpowiednik Tradycji[13]. Kryzys nowoczesności, skonstatowany przez tylu autorów, dotyczy więc przede wszystkim wizji przyszłości, postępu, linearnego czasu, mówiąc krótko – dotyczy wizji eschatologicznej, bez znaczenia bez znaczenia – religijnej czy świeckiej.
Obrazowanie *Panny Nikt*, zawierające w podtekście katastroficzną wizję naszej cywilizacji (dlatego z pewnością tak spodobała się Miłoszowi), podważa dwa mity: mit pochodzenia (religia, rodzina, Dobro) – bez możliwego zastosowania, i mit emancypacji – gdyż prowadzi do zachowań jałowych. Niemniej absurd emancypacji samej w sobie, prowadzącej do przedmiotowej zależności od innych, odwołuje się do potrzeby znalezienia „swojej drogi", indywidualnego rozwoju osobowości, dojrzewania (podtytuł powieści). *Aporia* dwu twierdzeń: „jestem tym, co czynię" i przeciwstawnego „robię to, czym jestem", zarysowuje trzecią formułę, dynamiczną i woluntarystyczną: „robię to, czym będę". Co jest oczywiście niemożliwe bez solidnej wiary w Rzeczywistość, i co określa potrzebę metafizyki indywidualnej, drogi dla każdego innej, horyzontu nadziei, łączącego to, co racjonalne (deifikowanego prawie przez Lyotarda) z tym, co archetypalne. Stefan Morawski, a nie on jeden broni takiej pozycji, formułuje tezę niepopularną może we Francji czy na Zachodzie, ale przemawiającą do zdrowego rozsądku – że nowoczesność obejmuje dwa czynniki, dwie komplementarne postawy: Oświecenia i Romantyzmu:

Model oświeceniowy był jedną modernistyczną połówką, drugą stanowił model romantyczny. Ten podtrzymywał obecność magicznych i mitycznych elementów w kulturze, roz-

---

[12] Definicja samoprzekraczania się poprzez kryzysy jako właściwość cywilizacji europejskiej została wskazana przez J. Szúcsa (*Trzy Europy*, 1985) i K. Pomiana (*Europa i jej narody*, Warszawa 1992).

[13] Por.: P. Ricoeur *L'idéologie et l'utopie: deux expressions de l'imaginaire social*, w: *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paryż 1986, s. 379-392.

szerzał kategorię moralności, [...] odsyłał wciąż do źródłowości archaicznej, ożywiając tym samym nigdy i nigdzie nie wygasłe potrzeby religijne.[14]

Morawski przypomina również afirmację Daniela Bella o narodzinach „nowoczesności anty-modernistycznej" (s. 69).
Jeśli istotnie geniusz kultury europejskiej polega na tym, że odnawia się z własnych popiołów po każdym nowym kryzysie, to po erze racjonalizmu triumfującego winna teraz nastąpić era nowego subiektywizmu (Touraine) i odkrycia więzi między jednostką i zbiorowością.
Polska literatura jest przepełniona tematem zbiorowej tożsamości, podporządkowującej sobie tożsamość indywidualną. Choć Tryzna stara się tego uniknąć, ale jego powieść siłą rzeczy wpisuje się w kulturowy kontekst. Nawet jeśli o tym nie pisze, brzmi to jak bunt przeciw tematowi, jak walka o tożsamość indywidualną. Walka przegrana. Lęk przed byciem nikim łączy całą naszą cywilizację, gdyż wszyscy znajdujemy się w owym postkomunistycznym i postmodernistycznym świecie. Jesteśmy wszyscy w sytuacji kryzysu, w której samobójstwo Marysi wraz ze ślepym braciszkiem, którego wychowała i któremu najpierw uratowała życie, ów gest Medei, jest ostatecznym buntem przeciw względności zachowań, przeciw nieobecności Dobra.
Już modernizm polski miał specyficzny charakter ze względu na sytuację historyczną[15], ale również ze względu na panowanie w Polsce romantycznego modelu nowoczesności. W tym sensie powieść Tryzny jest kulturowym przywołaniem czarnego romantyzmu pierwszej fazy, z jego gnostycznymi tendencjami, z chorą uczuciowością spalającą się w namiętnościach świata zdominowanego przez Zło. W kontekście aktualnym funkcjonuje to jak anamneza, stłumione wspomnienie, poszukiwanie zagubionych czy zakopanych źródeł. Marysia po samobójczej śmierci staje się gwiazdą, jak bohater *Odysei kosmicznej 2001*. Nie umarła, bo symbolizuje być może samobójstwo pokolenia. Samobójstwo – krzyk, samobójstwo – wołanie o pomoc, adresowane do tych wszystkich, którzy mają od nowa odnajdywać sens życia, dojrzałości, losu, możliwych relacji w świecie przyspieszonej modernizacji czy lub późnego kapitalizmu.

---

[14] S. Morawski *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*, „Teksty Drugie" 1994 nr 5/6, s. 67.

[15] Por.: M. Delaperrière *Arkana modernizmu*.

Tryzna traktuje swą powieść jako parabolę sytuacji Polski postkomunistycznej, rozpiętej między przeszłością i przyspieszoną okcydentalizacją, między mitem wolności i mitem sukcesu. Poszukiwanie tożsamości jest w takiej sytuacji warunkiem przetrwania.

ZESZYTY LITERACKIE

Specjalny numer pisma – *ZL* 55
Josif Brodski „Śpiew wahadła" (wybór szkiców)

***Zeszyty Literackie* nr 56 (Jesień 1996)**
Proza Samuela BECKETTA i Hugo von HOFMANNSTHALA;
szkice Jerzego JEDLICKIEGO, Wojciecha KARPIŃSKIEGO, Jana KOTTA,
Jerzego TUROWICZA; wiersze Czesława MIŁOSZA i Adama ZAGAJEWSKIEGO;
Krzysztof POMIAN i Czesław BIELECKI – sylwetka Jerzego GIEDROYCIA;
wspomnienie o Julianie STRYJKOWSKIM.

Zeszyty Literackie* nr 57 (Zima 1997): *w hołdzie Josifowi Brodskiemu
– jego ostatnie wiersze, szkice, rozmowy, listy. Materiały archiwalne:
zapiski Lidii CZUKOWSKIEJ, listy Anny ACHMATOWEJ.
O Brodskim:
Jonathan AARON, Stanisław BARAŃCZAK, Seamus HEANEY, Lew ŁOSIEW,
Bohdan PACZOWSKI, Jewgienij REJN, Derek WALCOTT.
Ulubieni poeci Brodskiego:
ACHMATOWA, AUDEN, CWIETAJEWA, OWIDIUSZ, PROPERCJUSZ.
A także:
Czesław MIŁOSZ, Adam ZAGAJEWSKI, Ewa BIEŃKOWSKA,
Wojciech KARPIŃSKI, Jan LEBENSTEIN, Jerzy TUROWICZ;
liczne fotografie.

Zeszyty Literackie* nr 58 (Wiosna 1997): *Vladimir Nabokov
„Lolita"(nowy przekład) i o „Lolicie".
A także: wiersze Tomasa VENCLOVY i Adama ZAGAJEWSKIEGO;
proza Czesława MIŁOSZA;
szkice Ewy BIEŃKOWSKIEJ, Wiesława JUSZCZAKA,
Jana KOTTA, Wojciecha KARPIŃSKIEGO;
rozmowa z Gustawem HERLINGIEM-GRUDZIŃSKIM;
listy Henryka ELZENBERGA do Zbigniewa HERBERTA.

***Zeszyty Literackie* nr 59 (Lato 1997)**
Witold GOMBROWICZ – z ineditów. Przedmowa do „Pornografii";
„Niby-dziennik" Zygmunta MYCIELSKIEGO;
wiersze Josifa BRODSKIEGO, Czesława MIŁOSZA, Adama ZAGAJEWSKIEGO;
Norman MANEA o ELIADEM i faszyzmie;
proza Jacka BIEREZINA i Zbigniewa KRUSZYŃSKIEGO;
szkice Wojciecha KARPIŃSKIEGO, Jana KOTTA, Roberta SALVADORIEGO;
wspomnienie Alaina BESANÇONA o Michale HELLERZE.

Prenumerata 1998
(od *ZL* 61; 4 zeszyty)..... **15,00 zł**

UWAGA, OKAZJA!
Dowolne 4 zeszyty z 1996, 1997..... **10,00 zł**

Prenumeratę krajową prowadzi administracja *Zeszytów Literackich*
00-029 WARSZAWA, ul. Nowy Świat 27, tel. 826 52 21 wew. 255, tel./fax: wew. 229
Konto AGORA-GAZETA, PKO BP X O/M W-wa 10201101-703060-270-1-111
W każdej chwili możesz rozpocząć prenumeratę!

Paweł Dybel

Nicowanie Lacana

Jednym z najbardziej ważkich źródeł psychoanalizy Lacana jest, obok psychoanalizy Freuda i tradycji fenomenologicznej (Heidegger, Merleau-Ponty), tradycja francuskiego strukturalizmu. To w tej tradycji tkwią korzenie – rysującej się w dojrzałej twórczości tego autora – koncepcji sfery symbolicznej jako tożsamej z tym, co językowe w człowieku i różnej od, wyodrębnionej już wcześniej, sfery wyobrażeniowej i realnej. Tutaj też należy szukać źródeł przekonania Lacana, że lingwistyka posiada „centralne znaczenie dla nauk o człowieku"[1], oraz, że doświadczenie danej społeczności jest zawarte w tradycji utożsamianej z historią jej języka. Zaś strukturę tego ostatniego i określające go prawa wyznacza nieuświadamiana przez jego użytkowników gra opozycji.

W tych deklaratywnych wypowiedziach autora *Écrits*, pochodzących z lat pięćdziesiątych, widać wyraźne wpływy antropologii strukturalnej Levi-Straussa, dla którego z kolei jednym z głównych źródeł inspiracji była lingwistyka de Saussure'a. Kiedy jednak przyjrzymy się bliżej sposobowi, w jaki Lacan, już w swych stosunkowo wczesnych pracach, rozumie pojęcie języka, okaże się, że już w tym okresie dają się zau-

---

[1] J. Lacan *Écrits*, Paris 1966, s. 496.

ważyć wyraźne różnice w porównaniu z dotychczasową tradycją lingwistyczno-strukturalną. Widoczne są one już w sposobie, w jaki autor *Écrits* ujmuje relację między poziomem znaczących (*signifiant*) i znaczonych (*signifié*) w języku.

Po pierwsze – poziom znaczących nie tylko dominuje nad znaczonymi, ale jego dominacja ma charakter absolutny. W procesie konstytucji sensu znaczone praktycznie nie posiada żadnej autonomii, ale zdaje się być funkcją oddziaływań znaczących, „efektem" ich relacji do siebie. Zarysy podobnego rozumienia struktury języka pojawiają się wprawdzie u de Saussure'a: tkwią one już w jego definicji języka rozumianego jako system różnic, on sam jednak – co klarownie pokazuje Manfred Frank w swej książce o „neostrukturalizmie" – nigdy nie wyciągnął z niej podobnie radykalnych konsekwencji[2]. Czyni to dopiero Lacan, o czym wymownie świadczą m.in. licznie pojawiające się w jego pracach interpretacje różnego rodzaju sytuacji społecznych, tekstów poetyckich itp. Stara się on w nich wykazać, że proces konstytucji sensu stanowi pochodną procesów substytucji (metaforyzacji) i kombinacji (metonimizacji) znaczących. Stanowi on zatem prosty „efekt" tego, co się wydarza na poziomie znaczących: ustalania się w ich obrębie nowego typu różnic. W tym ujęciu metafora i metonimia przestają być traktowane jako wyróżnione figury poetyckie, których struktura znaczeniowa różni się zasadniczo od struktury znaczeniowej wypowiedzi potocznych – języka jako takiego. Urastają one do rangi u n i w e r s a l n y c h f i g u r j ę z y k o w y c h, których sposób językowej organizacji manifestuje szczególnie wyraźnie coś z samej istoty języka jako takiego.

Druga zasadnicza różnica wiąże się z twierdzeniem Lacana, że poziom znaczących w języku jest zasadniczo o d d z i e l o n y od poziomu znaczonych. Wiąże się to z potraktowaniem przez niego w sposób dosłowny kreski, która w klasycznym schemacie oddziela oba te poziomy od siebie. Twierdzi on bowiem, że owa kreska ustanawia głęboki i nieredukowalny przedział między nimi. Podkreśla ona w ten sposób, że ukonstytuowanie się wszelkiego sensu stanowi jedynie wtórny efekt tego, co wydarzyło się wcześniej na poziomie znaczących. Przedział znaczące – znaczone ma zatem charakter przepaści ontologicznej[3].

---

[2] Por.: M. Frank *What is neostructuralism?*, Minnesota 1989, s. 20-48.

[3] Podobne ujęcie relacji między znaczącym i znaczonym omawia Lacan po raz pierwszy w szkicu *L'instance de la lettre dans l'inconscient* (J. Lacan *Écrits*).

Zarazem jednak efektem podobnego oddzielenia poziomu znaczonych od znaczących jest nadanie im (bezwiednie?) statusu odrębnych „jakości" bytowych, nawzajem do siebie niesprowadzalnych. Jeśli więc poziom znaczonych stanowi funkcję (efekt) ustrukturowania poziomu znaczących, to p o l e tej funkcji znajduje się poza jego obrębem; sytuuje się „gdzieś indziej" niż ten ostatni poziom. Zatem, jeśli nawet Lacan stara się poziomowi znaczonych – poprzez dosłowne odczytanie kreski – nadać charakter czegoś ontologicznie wtórnego, to przecież zarazem drugą stroną (niechcianym „efektem" chciałoby się rzec) podobnego zabiegu jest nadanie temu poziomowi wyraźnej ontologicznej odrębności. Okazuje się on transcendentny w stosunku do poziomu znaczących. Jest on „radykalnie innym" tego ostatniego; bez odniesienia poziomu znaczących do niego jako „pod kreską" nie mógłby się wszakże ukonstytuować jakikolwiek sens.

Jeśli więc Lacan pragnie – poprzez dosłowne odczytanie kreski – zdegradować poziom znaczonego do roli funkcji relacji znaczących do siebie, a więc do czegoś absolutnie drugorzędnego, będącego rodzajem nicości w stosunku do poziomu znaczących, to przecież zarazem konsekwencją tego zabiegu jest (bezwiednie) coś dokładnie przeciwnego: zasadnicza odrębność znaczonego wobec znaczącego. W rezultacie znaczone jawi się jako równie niezbędny warunek ukonstytuowania się jakiegokolwiek sensu, co znaczące. Proces ten wymaga bowiem przekroczenia kreski – co zresztą wyraźnie przyjmuje sam Lacan m.in. w sposobie, w jaki opisuje językową strukturę metafory[4].

Można zatem, na przekór autorowi *Écrits*, powiedzieć, że – aby znaczące mogło być znaczącym – tzn. spełnić swą formującą funkcję w stosunku do znaczonego, musi ono przekroczyć siebie („kreskę") w kierunku tego ostatniego. W rezultacie musi znaleźć się „po stronie" znaczonego, aby następnie móc do siebie powrócić; ukonstytuować się w nowej postaci jako znaczące. Dosłowne odczytanie kreski nie zmienia w niczym faktu, że znaczące j e s t znaczącym jedynie o tyle, o ile jest z n a c z ą c y m z n a c z o n e g o, tzn. o ile jest już *a priori* odniesione do znaczonego jako tego, co „poza nim". Odczytanie to jedynie uwydatnia ten fakt implikując, że przekroczenie kreski ku „nicości" znaczonego należy w sposób immanentny do sposobu, w jaki ciąg zna-

[4] Por.: J. Lacan *Écrits*, s. 506-507.

czących odnosi się do siebie. To znaczy: bez tego przekroczenia nie sposób byłoby w ogóle mówić o jakimkolwiek odniesieniu znaczących do siebie. A więc również i o ich formującej mocy wobec znaczonego. Można powiedzieć: znaczone jest niczym bezkształtna masa, Arystotelesowska *hyle*, która wprawdzie, nie będąc źródłem różnic, nie jest zdolna do żadnej konstytuującej aktywności, to przecież bez odniesienia do niej (czytaj: przekroczenia kreski) znaczące nie byłoby znaczącym, a język językiem.

Dlatego, jak sądzę, oskarżanie Lacana o skrajny strukturalistyczny „formalizm" i funkcjonalizm jest pozbawione racji. „Bezwiedne" przyznanie przez tego autora poziomowi znaczonych roli współkonstytutywnej w procesie narodzin sensu wyznacza jedną z podstawowych różnic między koncepcją języka tego autora a tymi, jakie pojawiły się w dotychczasowej tradycji lingwistyczno-strukturalistycznej.

Inna sprawa, że do formułowania tego rodzaju zarzutów skłaniają niektóre „derridyzujące" interpretacje dzieła tego autora (M. Frank, S. Weber[5]). Zgodnie z nimi, w jego koncepcji języka znaczenie zostało sprowadzone do roli funkcji („efektu") relacji między znaczącymi; czyli dokonało się całkowite jego zrelatywizowanie. Tymczasem autor *Écrits* – jak to bardzo przekonywuająco pokazuje Frank[6] – jedynie zrywa ze zwierciadlaną metafizyką znaczenia, tkwiącą u podstaw europejskiej myśli o języku. Nadaje mu on jednak równocześnie całkiem nowy, odrębny status; tyle że jest to taka odrębność, która nie może być pomyślana w oderwaniu od założenia o uprzednim (apriorycznym) odniesieniu znaczonego do poziomu znaczących.

Poziom znaczonego (znaczenia) jako to, co „pod kreską", jest bowiem, po pierwsze, utożsamiany przez Lacana z rodzajem nicości; tego co – sytuując się pomiędzy znaczącymi – nie daje się jako takie w żaden sposób skonkretyzować. Dlatego, jak powiada autor *Écrits*, znaczone „ślizga się" (*glisse*) pod ciągiem znaczących[7]; zawsze już w tym, co znaczy, odsyła poza siebie, ku kolejnemu znaczącemu, jest już poza sobą, zmierzając do swego obrośnięcia w nowe znaczenie. W tym też

---

[5] W tym kierunku idzie interpretacja M. Franka w przytaczanej powyżej pracy *What is neostructuralism?* oraz S. Webera w *Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse*, Berlin 1986.

[6] Por.: M. Frank *What is neostrukturalism?*, s. 40-52.

[7] Por.: J. Lacan *Écrits*, s. 498.

sensie kreska oddzielająca znaczące od znaczonego daje się zarazem odczytać jako kreska oddzielająca jedno znaczące od drugiego. To, co „pomiędzy" nimi, „interwał" znaczonego, jawi się wszakże niczym czyste nic, będące samym swoim samoprzekraczaniem, autotranscendencją, ze swej istoty niepochwytne w tym, co znaczy. Owo nic jako takie niczego nie „dodaje" do znaczącego – jest czystym „efektem" jego oddziaływania. Jest niczym rozwiewająca się mgła, niczym sama n i c o ś c i u j ą c a s i ę n i c o ś ć, która – wbrew temu, co utrzymywała metafizyka lustra – nie „zatrzymuje" na sobie, nie skupia i nie utrwala, ale „istnieje", staje się w odesłaniu poza siebie: ku kolejnemu znaczącemu. Jeśli jednak odesłanie jednego znaczącego ku drugiemu znaczącemu stanowi o tym, co językowe, to przecież zarazem owo odesłanie dokonuje się p o p r z e z przekroczenie kreski ku znaczonemu; ku nicościującej się nicości jako „radykalnie innemu" znaczącego. Jej rola polega wówczas na tym, że nie tylko „podejmuje" czy „podtrzymuje" to odesłanie, ale tak naprawdę w niej i poprzez nią to odesłanie konstytuuje się jako takie. Znaczone jako nicościująca się nicość nie jest już zatem pustym nic, nie może być już pojęte jako bezkształtna *hyle*, na której znaczące odciska się jako forma. W swym odesłaniu poza siebie, w swym permanentnym byciu poza sobą, jest ono organiczną częścią procesu, w którym staje się to, co językowe. I w tym punkcie zaznacza się jedna z podstawowych różnic w porównaniu z Arystotelesowską ontologią. Znaczone jako analogon *hyle* posiada bowiem niewyczerpaną moc kreatywną, dynamizującą język jako proces. Dopiero w świetle uprzedniego doń odniesienia, permanentnego przekraczania kreski – ku niemu, język, pomyślany zrazu jako ciąg znaczących, daje się pojąć jako nieustanny proces samoprzekraczania – ciągłej metonimizacji i metaforyzacji siebie.

Kreska algorytmu S/s ma ostatecznie w Lacanowskiej koncepcji języka sens dwojaki. To z a r a z e m kreska oddzielająca jedno znaczące od drugiego, zaznaczająca interwał między nimi, jak i kreska oddzielająca znaczące od znaczonego; po to, by poprzez jej przekroczenie ku znaczonemu mogło ukonstytuować się odesłanie ku drugiemu znaczącemu. To zatem kreska, która zarazem dzieli i jednoczy. Sygnalizuje ona, że ukonstytuowanie się relacji między znaczącymi (a więc ich ukonstytuowanie się jako otwartego w nieskończoność ciągu znaczących) możliwe jest jedynie poprzez jej przekroczenie ku znaczonemu. To znaczy: dopiero przekraczając siebie ku znaczonemu znaczące może prze-

kroczyć siebie ku drugiemu znaczącemu. Może się dokonać jego wyparcie na rzecz drugiego znaczącego. Opisywanie tego procesu – jak czyni to wielu autorów – jedynie w kategoriach relacji pomiędzy znaczącymi, to po pierwsze: ignorowanie twierdzenia samego Lacana, że immanentnym elementem procesu językowego, w którym konstytuuje się ciąg znaczących, jest przekraczanie kreski ku znaczonemu (i w rezultacie przejście ponad tym, jaką rolę pełni owo przekroczenie w tym procesie), oraz po drugie: całkowite sformalizowanie tego procesu i w konsekwencji założenie automatycznego charakteru jego rozwoju. Po trzecie wreszcie: w ramach podobnej perspektywy ujęcia staje się czymś absolutnie niezrozumiałym, jak możliwe jest ukonstytuowanie się po stronie znaczonego jakiegokolwiek sensu. Próba ujęcia tego sensu jako wyniku (efektu) relacji pomiędzy znaczącymi jest już z założenia próbą dokonania czegoś niemożliwego. Jak bowiem to, co „pod kreską", czemu zatem z jednej strony przyznaje się status czegoś odrębnego wobec znaczącego, daje się z drugiej strony opisać jako prosty efekt relacji znaczących do siebie? – jest w ramach tej perspektywy absolutnie niewytłumaczalne!

Naturalnie te próby interpretacyjne mają swoje mocne podstawy w wypowiedziach samego Lacana. Wydaje mi się jednak, że kiedy przyjrzymy się bliżej założeniom, na których opiera się jego koncepcja języka (sfery symbolicznej) oraz rozsianym w jego pracach interpretacjom zjawisk kulturowo-społecznych, tekstów literackich, dzieł sztuki, staje się oczywiste, że „bezwiednie" upatruje on w „zrepresjonowanym" poziomie znaczonego jeden z warunków możliwości ukonstytuowania się sensu. I właśnie to nieustanne napięcie między poziomem znaczących, którego ontologiczny prymat autor *Écrits* stara się za wszelką cenę wykazać, któremu przyznaje formująco-kreatywną funkcję; zatem to właśnie napięcie między poziomem znaczących, a tym, co „mimo woli" uwzględnia w swoich wywodach, co często niejako podskórnie dochodzi w nich do głosu jako oddziaływanie drugiej strony „pod kreską", co też daje o sobie znać w ciągu negatywnych metafor, tak fundamentalnych dla jego koncepcji, („szczelina", „dziura", „przerwa", „pęknięcie", „otwór" „nicość", „interwał", „luka" itd.); to napięcie zatem stanowi o tym, co w jego myśli o języku zdaje się być najbardziej fascynujące: o jej „bezwiednej" autonegacyjności. Dopiero też właśnie idąc śladem tej wpisanej w nią autonegacyjności, rozpoznając w niej jej najgłębsze przesłanie, można ją przekroczyć ku jej radykalnie innemu.

Wobec Lacana należy zastosować podobny zabieg, jaki on sam zastosował wobec Freuda; utrzymując – nie bez racji – że „powrót do Freuda", uchwycenie samego „rdzenia" psychoanalitycznej koncepcji tego autora, może się dokonać jedynie poprzez namysł nad jej, często jakże ukrytymi i nieoczywistymi, założeniami i implikacjami. Nieuchronną konsekwencją podobnego postępowania jest „wywrócenie na nice" całego utrwalonego w dotychczasowej interpretacyjnej tradycji obrazu tej koncepcji. Szczególnie zaś tego obrazu, który starali się nam przekazać najwierniejsi uczniowie Mistrza, postępując w swej lekturze ostrożnie za jego wskazówkami i zaleceniami (np. Ernest Jones) – jako że nieuchronnie prowadzi to do ortodoksji.

Podobnie więc i myśl Lacana należy przenicować, odczytać ją poprzez jej własne radykalnie i n n e, do którego ona „bezwiednie" odsyła – jeśli tylko chce się uniknąć popadnięcia w nieznośne deklinowanie w nieskończoność jej algorytmów, równań, wykresów i grafów; ortodoksyjnie dosłownego odczytywania w niej wszystkiego, co jest tylko pewną metaforą, zarzuconą już zresztą w kolejnym jej obrocie. W takim deklinującym podejściu zostaje z reguły zatracona cała „dusza" tej koncepcji, jako że podejście to przyjmuje za coś oczywistego to, co bynajmniej oczywiste w niej nie jest. Można więc – posługując się analogią samego autora *Écrits* – powiedzieć, że tak jak „freudyści" podążający wiernie śladem Mistrza są jaskrawym zaprzeczeniem jego nauki, tak samo „lacaniści" są zaprzeczeniem nauki Lacana.

Dla uwyraźnienia niektórych założeń Lacanowskiej koncepcji języka posłużmy się przykładowo porównaniem z Husserlem. Na koncepcję tę można bowiem spojrzeć jako na podwójne odwrócenie ujęcia przez autora *Idei* procesu konstytucji sensu. Pierwsze odwrócenie polega na przyznaniu przez Lacana poziomowi znaczących wyraźnego ontologicznego prymatu w stosunku do poziomu znaczonych. U Husserla wszystko rozgrywa się praktycznie w obrębie znaczonego (intencjonalność ludzkiej psychiki to bowiem fenomen wyrastający już z tego poziomu i nakierowany immanentnie na znaczenie, zaś poziom znaczących to praktycznie jedynie zewnętrzny punkt odniesienia, który jawi się „na horyzoncie"), decydujące znaczenie ma przy tym przeżycie jedności sensu, a nie doświadczenie jego „znaczącej" formy[8]. Dla Lacana

[8] Na ograniczenia Husserlowskiego ujęcia języka wskazuje Klaus Nellen w pracy *„Język" i „świat przeżywany" w myśli Husserla*, w: *Świat przeżywany*, red. Z. Krasnodębski, Warszawa 1993.

natomiast decydujące znaczenie w procesie konstytucji sensu ma poziom znaczących, któremu przyznaje on moc formowania znaczenia, oddziaływania nań. Poziom ten, z racji nadania otwartego charakteru de Saussure'owskiemu pojęciu języka jako systemu różnic (opozycji), zyskuje nadto dynamiczno-procesualną postać. Wiąże się to z nadaniem przez autora *Écrits* operacjom substytucji (metaforyzacja) i kondensacji (metonimizacja) znaczących charakteru otwartego, samotranscendującego się w nieskończoność procesu, u którego podłoża tkwi „wyróżnione" znaczące (*phallus*), pozostające w stanie permanentnego zaniku („pierwotnego wyparcia"). Właśnie *phallus* – jako ze swej istoty „niepochwytne", jawiące się niczym znikający punkt, znaczące, którego znaczone jest „nie do pojęcia", rozpływające się we mgle – sprawia, że język może „istnieć" jedynie jako biegnący ku nieskończoności proces samoprzekraczania ku nowym znaczącym. Jeśli jest więc on nadal jeszcze rozumiany jako „system opozycji (różnic)" (de Saussure), to już jako system otwarty, będący (ba – stający się jako taki) w ciągłym ruchu. To system przemieszczających się znaczących, wykraczających nieustannie ku swemu „innemu", w pogoni za tym, co pozostając w stanie permanentnego wyparcia, z założenia nie daje się pochwycić w ich sieć. (Dzięki podobnie otwartej, samotranscendującej strukturze język jest jednak dopiero w ogóle językiem). W rezultacie, to wszystko co w języku istotne, wydarza się i rozstrzyga na poziomie znaczących. Tutaj konstytuuje się „kształtująca forma" języka, która – przekraczając kreskę – oddziałuje na znaczone, odnajdując tam tylko swoje „wypełnienie" (i to też, jak się okazuje, tylko chwilowe, gdyż już odsyłające poza siebie „w górę" – ku nowemu znaczącemu).

Drugie odwrócenie, w porównaniu z koncepcją Husserla, polega na tym, że o ile Husserl wypełnieniu intencji nadaje przedmiotowy charakter (noemat stanowi tutaj rodzaj obiektu intencjonalnego, w którym konkretyzuje się dane znaczenie), o tyle autor *Écrits* przyjmuje, że przekroczenie poziomu znaczących ku znaczonemu to w istocie ruch zmierzający w nicość, w pustkę, w przypadku którego trudno mówić o jakimkolwiek „wypełnieniu", prędzej o chwilowym przejściu „na drugą stronę" znaczącego, z której już się do niego powraca, do jego nowej zmaterializowanej w międzyczasie postaci, aby następnie ponowić ten sam ruch przejścia ku znaczonemu. Dlatego poziom tego co znaczone, może być określony wyłącznie negatywnie; zostaje sprowadzony do interwału, przerwy, luki między znaczącymi. Co naturalnie stwarza pozór jego drugorzędności, pasywności.

Z drugiej jednak strony nie sposób nie zauważyć, że właśnie w owym „interwale", w owej „luce" dzielącej kolejne znaczące od siebie, rozstrzyga się to, co językowe. Nie chodzi tu więc o zwykłą przerwę między znaczącymi, rodzaj absolutnej pustki, ale o od-stęp, czy – mówiąc po Heideggerowsku – prze-świt między nimi, który cechuje kreatywna wirtualność; to jakby otwierająca się w tym od-stępie czy prze-świcie przestrzeń nieskończonych możliwości innego wypowiedzenia rzeczy, w horyzoncie której może dopiero ukonstytuować się odniesienie do kolejnego znaczącego[9].

Nasuwa się tu z kolei analogia z Gadamerowskim pojęciem „języka jako całości" (*die Sprache als Ganze*), które nazywa otwartą symultanicznie w każdej wypowiedzi nieskończoną całość możliwie innych rozumień danej rzeczy; całość, w horyzoncie której, poprzez uprzednie (aprioryczne) odniesienie do niej, może się dopiero ukonstytuować konkretny sens danej wypowiedzi. W tej perspektywie przekroczenie kreski ku znaczonemu jawi się jako ruch otwierający ciąg znaczących na „język jako całość" nieskończenie innych rozumień rzeczy; otwierający go tym samym na ciągłe samoprzekraczanie w procesie metaforyzacji i metonimizacji.

Podobnie tedy jak Gadamer, również i Lacan rozpoznaje w języku spekulatywną strukturę samoodniesienia, otwarcia na siebie jako całość („radykalnie inne"), tyle że ową strukturę stara się opisać za pomocą odziedziczonej po tradycji strukturalistycznej opozycji znaczące – znaczone. Sięga też po innego rodzaju metaforykę. Zarzut więc, jaki Gadamer formułuje pod adresem tej tradycji, a mianowicie, że „ograniczając się do postaci dźwiękowej (tekstu) zaniedbała zapośredniczenie, rozpoznanej w powiązaniu sensu i brzmienia «struktury» z jednolitym sensem pomyślanym w tekście" (s. 121) – nie odnosi się już do niego. To zapośredniczenie implikuje tutaj bowiem właśnie, po pierwsze: twierdzenie o przekroczeniu kreski oddzielającej znaczące od znaczonego oraz, po drugie: sposób, w jaki Lacan rozumie rolę „interwału" między znaczącymi.

Jakkolwiek zatem z tradycją strukturalistyczną łączy autora *Écrits* przekonanie o ontologicznym prymacie poziomu znaczących wobec

---

[9] . H. G. Gadamer dla którego jedynym ratunkiem, ściśle – podpierającą je protezą, jest sięgnięcie do idei człowieka jako maszyny, *automatonu*. (*Wer bin Ich und wer bist Du?*, Frankfurt am Main 1973, s. 121).

znaczonego, to jednak w odróżnieniu od niej ten ostatni nie sprowadza się u niego wyłącznie do „tego, co formowane", synonimu *hyle*, które pozostaje całkowicie bierne w procesie konstytucji sensu. Znaczonemu, jako temu, co „pod kreską" (i zarazem, co „pomiędzy" znaczącymi) przyznana zostaje bowiem w tym procesie moc kreatywna, współkonstytutywna. Przekroczenie kreski jest wszakże równoznaczne z otwarciem perspektywy („przedziału") odesłania ku drugiemu znaczącemu, wykroczenia ku niemu. Dopiero wraz z nim może się ukonstytuować sfera symboliczna (język), jako otwarty w nieskończoność, ciągle przekraczający siebie, ciąg znaczących.
Ostatecznie okazuje się zatem, że wspomniany na początku ontologiczny prymat poziomu znaczących nad znaczonym staje się w Lacanowskiej koncepcji języka bardzo względny. Ten ostatni wszakże stanowi w swym „nicościowaniu" warunek konstytucji sensu, w tej samej mierze co pierwszy. Nie można go utożsamiać z nicością w stanie spoczynku, czystym n i c otwierającym jedynie przestrzeń swego wypełnienia. Przeciwnie, to nicość sytuująca się po stronie *natura naturans*, a nie *natura naturata*, a więc nicość kreująca, otwierająca znaczące na jego własne radykalne i n n e, i w tej postaci umożliwiająca je jako takie: jako ruch samowykraczania ku innemu znaczącemu. To nicość nicościująca się, przenicowująca siebie nieustannie w swe własne i n n e, nicość stająca się w permanentnym ruchu wykraczania poza siebie. Nicość zastygająca w kolejne znaczące, by od razu rozpłynąć się w mgłę znaczonego. Nicość – pulsujące źródło tego, co jest.

Podsumowanie

Z rozważań tych wynika, że Lacan w swoim rozumieniu „struktury" języka (sfery symbolicznej) wykracza daleko poza lingwistyczno-strukturalistyczną tradycję, z której się wywodzi. O różnicy tej stanowi nie tyle – jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać – przyznanie przez niego poziomowi znaczących wyłącznej konstytutywnej funkcji wobec tego, co rozumiane (sensu) – a więc skrajnie dosłowne potraktowanie de Saussure'owskiej definicji języka jako „systemu różnic" między znaczącymi; chociaż niewątpliwie czymś nowym jest tak mocne wskazanie na formującą rolę znaczącego oraz, co

się z tym wiąże, nadanie mu formy rozwijającego się samorzutnie ciągu znaczących. Stanowi o niej coś dokładnie przeciwnego; „bezwiedne" przyznanie poziomowi znaczonego, jako temu co „pod kreską", wyraźnej autonomii wobec poziomu znaczących oraz – co się z tym wiąże – upatrywanie w nim czynnika kreatywnego, współ-konstytuującego proces językowy jako taki. Znaczone nie jest tu zatem ubocznym produktem relacji znaczących do siebie, prostą funkcją („efektem") tego, co się wydarza „nad kreską", czymś, co tak naprawdę „nie istnieje". Przeciwnie. To po jego „stronie" bije źródło języka, ostatecznie rozstrzyga się i konstytuuje to, co językowe. Bez uprzedniego (apriorycznego) odniesienia do niego, bez nieustannego przekraczania kreski, poziom znaczących zastygłby w bezduszną, martwą skamielinę. Uparte utrzymywanie przez całą rzeszę interpretatorów Lacana, że poziom znaczących rozwija się sam z siebie na mocy wpisanej weń immanentnie dynamiki, jest – jeśli mu się bliżej przyjrzeć – twierdzeniem całkowicie niezrozumiałym. J e s t o n o j a k o t a k i e n i e d o p o j ę c i a. To twierdzenie niewyobrażalne, w zupełności arbitralne, przyjęte na wyrost. Zapoznaje ono dwojaką funkcję kreski, która nie tylko oddziela znaczące od znaczonego, ale też otwiera je na to ostatnie. Każe mu siebie przekraczać w jego kierunku, po to, by otwierając się w nim na swe własne i n n e, mogło do siebie powrócić; ku swemu nowemu znaczącemu.

Wydawnictwo IBL proponuje

Anna Sobolewska

Maksymalnie udana egzystencja

W książce *Maksymalnie udana egzystencja* autorce, piszącej o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego, szczęśliwie udało się połączyć kompetencje historyka literatury oraz wiedzę, jaką wyniosła z długoletniej przyjaźni z pisarzem. W tym przypadku połączenie takie okazało się szczególnie korzystne, Białoszewski bowiem był artystą nieustannie włączającym codzienność, w której żył, do swoich dzieł, i budującym mosty między powszednią egzystencją a wysublimowaną literackością i metafizyką. Annę Sobolewską interesuje poetyka utworów Białoszewskiego, przede wszystkim jednak jej zaciekawienie dotyczy ich warstw głębinowych, kierując się ku ukrytym tam znaczeniom i postawom.

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

Roztrząsania i rozbiory

Z profilu i *en face*
(Z problematyki komunikacji literackiej)

Wielokrotnie już pisano o związkach literatury i malarstwa, literatury i muzyki, literatury i filmu, zupełnym natomiast milczeniem pomijano rolę, jaką odegrała w dziejach literatury fotografia. A przecież niemal nazajutrz po ogłoszeniu zasad dagerotypii (1839) pierwsi twórcy trafili przed obiektyw aparatu i ich portrety fotograficzne powielane w tysiącach egzemplarzy zaistniały w procesie komunikacji literackiej.

Jeśli więc, tak jak Roland Barthes „przez j ę z y k, w y p o w i e d ź, mowę itp. rozumieć będziemy każdą jednostkę czy całość znaczącą, tak słowną, jak wzrokową: fotografia będzie dla nas słowem w tym samym stopniu co artykuł w gazecie; same przedmioty staną się słowem, jeśli tylko będą coś znaczyć"[1]; jeśli za Jurijem Łotmanem uznamy, że „każde przedstawienie na ekranie staje się znakiem, czyli m a z n a c z e n i e, niesie informację"[2], a „znaki dzielą się na dwie grupy: na znaki umowne i przedstawiające lub ikoniczne"[3]; jeśli za Umberto Eco przyjmiemy następującą klasyfikację kodów: postrzegawcze, rozpoznawcze, przekazowe, tonalne, ikoniczne, ikonograficzne, smaku i wrażliwości, retoryczne,

---

[1] R. Barthes *Mit i znak*, tłum. W. Błońska i in., Warszawa 1970, s. 27.

[2] J. Łotman *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno i T. Miczka, Warszawa 1983, s. 81-82. Por. także jego uwagi o znakach przedstawiających, w: *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 83.

[3] J. Łotman *Semiotyka* .... s. 17.

stylistyczne, podświadomości[4]; jeśli w ślad za Herbertem Marshallem McLuhanem podzielimy media na „gorące" oraz „zimne", a zdjęcie fotograficzne umieścimy wśród tych pierwszych („Im większa jest w danym komunikacie liczba elementów informacji, tym gęstsza jest substancja informacyjna, tym «gorętszy» jest komunikat – i na odwrót"[5]) – to w pełni uzasadnione będzie potraktowanie portretu fotograficznego artysty jako swoistego znaku, komunikatu, tekstu. Zdawałoby się zatem, iż z punktu widzenia zasad komunikacji mamy bardzo przejrzystą sytuację: fotograf (nadawca) – zdjęcie (komunikat) – odbiorca. Moje poważne wątpliwości budzi jednak pierwszy człon schematu, ponieważ – jak się wydaje – o kodzie komunikatu częściej decydował fotografowany, a nie fotografujący. Jeśli więc chodzi o portret fotograficzny artysty w interesującym mnie okresie (lata 1860-1921), znacznie poprawniejszy zdaje się następujący porządek: artysta (nadawca) – zdjęcie (komunikat) – odbiorca. A zatem, należałoby w zasadzie mówić dalej nie o portrecie, a wręcz o autoportrecie[6]. Występuje tu bowiem sytuacja dość charakterystyczna dla procesu komunikacji.

Piszący [*resp.* pozujący – T. K.] niejako z góry musi przewidywać zachowania odbiorcy, a także w mniejszym lub większym stopniu arbitralnie je zakładać, gdyż nie znane są mu bezpośrednio jego reakcje, nie może więc, zależnie od ich przebiegu, poddawać swej wypowiedzi modyfikacjom, nie może dostosować jej do zmieniających się zachowań słuchacza. Pociąga to bardzo istotne następstwa. Podmiot literacki [*resp.* model – T. K.] musi oczywiście reprezentować swoje własne interesy, a więc korzystać ze środków języka w sposób założony przez jego pozycję nadawcy, ale także w jakiejś przynajmniej mierze musi reprezentować interesy odbiorcy: konstruując swoją wypowiedź stara się tak ją ukształtować, by spełniała jego oczekiwania, a w ostatniej instancji – w ogóle mogła być odebrana.[7]

---

[4] U. Eco *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa 1972, s. 206-210.

[5] P. Guiraud *Semiologia*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1974, s. 22.

[6] Należy oczywiście pamiętać o istnieniu „prawdziwego" autoportretu fotograficznego. Por.: M. Wallis *Autoportret*, Warszawa 1964, s. 95-99. O innych wątpliwościach towarzyszących funkcjonowaniu fotografii w procesie komunikacji pisał K. Kowalewicz: „Mówiąc o problemach, jakie nasuwa «dogmatyczne» użycie fotografii «gotowej», nie można pominąć kwestii redukcji procesu komunikowania do układu dzieło (fotografia) – odbiorca. Paradygmat procesów komunikowania ulega tutaj swoistej transformacji, model komunikowania pozbawiony zostaje jednego z podstawowych elementów – nadawcy. Odtąd odbiorca zdany jest wyłącznie na swe własne możliwości. Komunikacja artystyczna przybiera właściwie postać «autokomunikacji», a zdjęcie jest jedynie «wyzwalaczem» tego procesu", *Tekst o fotografii*, „Teksty" 1980 nr 2, s. 181-182. Por. także interesujące uwagi E. Kuryluk *Sztuka a fotografia. Przyczynek do rozważań o dziele sztuki w dobie technicznej reprodukcji*, „Teksty" 1978 nr 2.

[7] M. Głowiński *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, w: *Style odbioru*, Kraków 1977, s. 16-17.

Właśnie szczególna rola nadawcy w sposób zasadniczy różni portret malarski od fotograficznego. Tam bowiem decydujący głos należał najczęściej do malującego (reprezentanta określonej epoki, określonego stylu, określonych poglądów estetycznych), który w formie maksymalnie syntetycznej próbował zawrzeć na płótnie swoje widzenie osobowości pozującego. W dziewiętnastowiecznym portrecie („autoportrecie") fotograficznym znaczenie pośrednika zostało sprowadzone do minimum. Tu o wszystkim (czy prawie o wszystkim) decydował sam zainteresowany. Nie przypadkiem w wieku XIX popularnością cieszą się prace, które – jak pisze Hans Hofstätter:

przynoszą dziś już powszechne przekonanie, iż mimika, postawa, chód i gesty człowieka stanowią symbole wyrażające jego duchowe i charakterologiczne predyspozycje, które inni ludzie mogą odbierać bezpośrednio na drodze psychofizycznego rezonansu. To pojmowanie symbolu – z racji szczególnej plastyczności – stało się, poczynając od drugiej połowy wieku XIX, dla sztuki symbolicznej niezmiernie ważne. Niezależnie od portretu artysta potrafi ukazać symbolicznie w ludzkim obliczu określoną sytuację duchową lub określoną, zamierzoną przez siebie, duchową koncepcję.[8]

Osiągnięcie tego celu było, jak się wydaje, podwójnie trudne. Z jednej bowiem strony, portret fotograficzny, dla czytelnika wcześniej znającego utwory, miał być swoistym komentarzem, aneksem; z drugiej zaś – miał przyciągnąć wzrok potencjalnego odbiorcy. Zdjęcie miało zatem przekonywać oraz zachęcać i, oczywiście, przed twórcą pojawiały się dylematy nie tylko natury artystycznej, ale też – i może nawet przede wszystkim – psychologicznej. Wielce pomocną okazywała się zapewne znajomość praw rządzących sugestią oraz mechanizmów ludzkich zachowań.
„Sugestie – powiada Vladimir Aristo Gheorghiu, autor monografii poświęconej temu zjawisku – mogą spowodować różne błędne mniemania prowadzące do nieadekwatnego odbicia rzeczywistości, wywołać pomieszanie fikcji z rzeczywistością, pozorów z istotą rzeczy."[9] Pojawia się sytuacja kontaminacji („wpływ wzorów atrakcyjnych, urzekających, zniewalających"[10]), ponieważ:

nie ulega wątpliwości, że pewne osoby lub sytuacje wydają się szczególnie fascynujące i tak pociągające człowieka, że pragnie podporządkować się im całkowicie. Skłonność do takich postaw należy traktować jako wyraz ogólniejszych, wrodzonych lub nabytych skłonności do naśladowania i empatii, czyli uczuciowego utożsamiania się z inną osobą i wywoływania u siebie uczuć, które ona przeżywa. Pobudki mogą być najróżniejsze – zewnętrzne, np.

---

8 H. Hofstätter *Symbolizm*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1980, s. 35-37.
9 V. A. Gheorghiu *Sugestia*, tłum. D. Bieńkowska, Warszawa 1987, s. 44.
10 Tamże, s. 47.

zależność materialna, lub wewnętrzne, np. silne zaangażowanie uczuciowe, fascynacja. Człowiek daje się porwać ideom innych ludzi albo dlatego, że są one zbliżone do jego własnych, albo że pochodzą od osób, które mu się podobają.[11]

Odnotujmy jeszcze parę innych spostrzeżeń Gheorghiu:
1. bardzo często ocenia się innych na podstawie ich wyglądu, głosu, ubioru;
2. pojawieniu się wpływów sugestywnych towarzyszy przenikanie pierwiastków racjonalnych i emocjonalnych, a kryteria obiektywne łączą się z subiektywnymi;
3. „nie widzimy ludzi takich, jakimi są naprawdę, lecz jak ich sobie wyobrażamy"[12], jako że „odczuwamy to, c o s k ł o n n i j e s t e ś m y o d c z u w a ć, widzimy to, c o p r a g n i e m y w i d z i e ć – bądź przeciwnie, nie widzimy tego, c z e g o n i e c h c e m y w i d z i e ć"[13]. W swojej nieskażonej postaci wszystkie te zjawiska ujawniają się podczas kampanii wyborczej. „Podobizna kandydata – zauważa Roland Barthes – pozwała przede wszystkim zadzierzgnąć między nim a wyborcami osobistą więź; kandydat podsuwa wyborcy nie tylko program, proponuje mu także pewien ludzki klimat, zestaw codziennych decyzji wyrażonych w wyglądzie, stroju, postawie"[14]. Można wręcz mówić o określonej poetyce:

Zdjęcie z przodu podkreśla realizm, praktyczność kandydata, zwłaszcza jeśli zaopatrzony jest w okulary bystrego obserwatora [...]. Zdjęcie z trzech czwartych, znacznie częstsze, podsuwa myśl o tyranii ideału: spojrzenie gubi się wzniośle w przyszłości, nie tyle mierzy z przeszkodą, ile ogarnia świat, świadcząc o chęci zasiania nowego [...]. Prawie wszystkie zdjęcia z trzech czwartych chwytają twarz kandydata wzniesioną ku górze, ku nadnaturalnemu światłu, które wchłania, pociąga przyszłego posła ku strefom prawdziwej ludzkości [...].[15]

Bardzo pomocne dla zrozumienia problematyki portretu fotograficznego są także ustalenia zawarte w pracy Erica Berne'a *W co grają ludzie?* Ten amerykański psycholog doszedł do wniosku, że wszyscy w mniejszym lub większym stopniu stajemy się uczestnikami gier. Mogą to być gry życiowe, małżeńskie, na przyjęciach, seksualne, świata podziemnego, terapeutyczne itd. „Ponieważ tak mało jest okazji do intymności w codziennym życiu – zauważa Berne – niektóre jej formy (zwłaszcza

---

11 Tamże, s. 65.
12 Tamże, s. 135.
13 Tamże, s. 58.
14 R. Barthes *Mit i znak*, s. 81.
15 Tamże, s. 83.

te intensywne) są dla większości ludzi psychologicznie niemożliwe, nasze życie społeczne w przeważającej części upływa na grach. A zatem gry są zarówno konieczne jak i pożądane, a cały problem sprowadza się do tego, czy gry uprawiane przez daną osobę są dla niej najbardziej korzystne. W tym miejscu warto przypomnieć, że istotną cechą gry jest kulminacja, albo wypłata."[16]. Prawdziwa jednak wartość cytowanej pracy polega nie tyle na rozumieniu życia jako gry czy sumy gier, taki pogląd wyrażano już przecież wcześniej, co na wnikliwej analizie zjawisk towarzyszących podejmowaniu i prowadzeniu gry. Istotne miejsce w tej teorii zajmuje termin „głaskanie" (czy inaczej: „głask"):

po zakończeniu okresu bliskiej intymności z matką jednostka przez resztę swego życia stoi przed trudnym wyborem, od którego zależy jej los i przetrwanie. Z jednej strony rozmaite siły społeczne, psychologiczne i biologiczne przeszkadzają w utrzymaniu fizycznej bliskości typu niemowlęcego, z drugiej – człowiek nieustannie do niej dąży. W rezultacie zazwyczaj godzi się na kompromis. Uczy się zadowalać bardziej subtelnymi, nawet symbolicznymi formami dotyku, aż w końcu wystarcza mu tylko powitalne kiwnięcie głową, chociaż jego pierwotne dążenie do fizycznego kontaktu wcale nie musi słabnąć. [...] Aktor filmowy może potrzebować setek „głasków" na tydzień od anonimowej masy wielbicieli, [...] natomiast naukowiec może być fizycznie i psychicznie zdrowy otrzymując jeden „głask" rocznie od poważanego mistrza.[17]

Dalej następuje znamienne wyjaśnienie, iż termin „głaskanie" można

rozszerzyć na wszelkie akty zwracania uwagi na obecność innej osoby. A więc „głask" będzie dla nas podstawową jednostką funkcjonowania społecznego. Wymiana „głasków" tworzy t r a n s a k c j ę, która jest jednostką stosunków społecznych. W odniesieniu do teorii gier wyłania się tu zasada, w myśl której każdy stosunek społeczny, bez względu na swój charakter, ma biologiczną przewagę nad brakiem stosunku w ogóle. [...] Delikatny dotyk i bolesne wstrząsy elektryczne będą jednakowo skuteczne dla zachowania zdrowia zwierząt.[18]

Każdy z nas – kontynuuje Berne – rozporządza pewnym repertuarem stanów *ego*.

[...] może być [on] uporządkowany według następujących kategorii: (1) stany *ego* będące próbą naśladownictwa wzorów rodzicielskich, (2) stany *ego* autonomicznie prowadzące

---

16 E. Berne *W co grają ludzie?*, tłum. P. Izdebski, Warszawa 1987, s. 57.

17 Tamże, s. 9-10. „Milczenie – pisała Hedda Hopper, specjalistka od gazetowych plotek – jest najboleśniejszym ciosem, jaki w Hollywood można komuś wymierzyć. Jeśli o jakiejś gwieździe przestaje się mówić i pisać, wówczas niemal traci zmysły". Cyt. wg: K. Thiele-Dohrmann *Psychologia plotki*, tłum. A. Krzemiński, Warszawa 1980, s. 127.

18 E. Berne *W co grają ludzie*, s. 10.

w kierunku obiektywnej oceny rzeczywistości, i (3) te, które reprezentują archaiczne przeżytki – wciąż aktywne stany *ego* utrwalone we wczesnym dzieciństwie. Technicznie nazwiemy je eksteropsychicznymi, neopsychicznymi i archeopsychicznymi. Przejawy stanów *ego* najprościej oddają określenia: Rodzic, Dorosły i Dziecko.[19]

Dodam, iż można mówić o Dziecku przystosowanym i naturalnym.
Na zakończenie tej części warto jeszcze wskazać na interesujące uwagi innego psychologa – Klausa Thiele-Dohrmanna. Przytacza on, za Peterem Hofstätterem, cztery sposoby przekazywania o kimś pierwszych wrażeń:

1. wyrażenie stosunku uczuciowego („to sympatyczny człowiek"); 2. bezpośrednie określenie mentalności („nie jest to wielki umysł"); 3. wnioski wynikające z symptomów („gorzki grymas zdradza, że wiele przeszedł"); 4. wskazanie przez skojarzenie na wypadki precedensowe („przypomina mi mojego nauczyciela gimnastyki z gimnazjum").[20]

Całe stulecia zresztą – dodaje Thiele-Dohrmann – poświęcono tworzeniu typologii „budowy ciała, postrzegania, przeżyć, poglądów na świat – które na podstawie pewnej liczby charakterystycznych dla danego typu cech pozwalały wnioskować o ukrytych przymiotach"[21].
Wydaje się, iż dopiero przywołanie – jak to uczyniłem – szerokiego kontekstu semiotyczno-komunikacyjno-psychologicznego pozwala na podjęcie interpretacji portretów fotograficznych prozaików, poetów, dramaturgów. Taki zabieg umożliwia posługiwanie się aparaturą pojęciową znacznie wykraczającą poza terminologię historycznoliteracką oraz sprzyja poczynieniu obserwacji ułatwiających spojrzenie na przebieg procesu literackiego z nieco innej perspektywy.
Ulubionym gatunkiem malarstwa romantycznego był portret. W Rosji do najbardziej znanych portrecistów należeli Aleksander Orłowski, Aleksander Warnek, Orest Kiprenski, Wasilij Tropinin, Aleksiej Wenecjanow.

---

[19] Tamże, s. 18-19. Należy zwrócić uwagę na specyficzny sposób narracji Berne'a, którą on sam objaśnia następująco: „cała stronica uczonych tasiemców nie wyrazi tego, co stwierdzenie, że jakaś kobieta jest suką, lub że jakiś mężczyzna jest frajerem. Dla celów akademickich prawdy psychologiczne mogą być sformułowane w języku naukowym, lecz skuteczne poznanie konfliktów emocjonalnych w praktyce wymaga nieraz innego podejścia. Dlatego wolimy grać w «Ależ to okropne» niż w «werbalizowanie projekcyjnej agresji analnej»" (s. 66-67).
[20] K. Thiele-Dohrmann *Psychologia plotki*, s. 52.
[21] Tamże, s. 58.

Obraz człowieka wykreowany w portrecie przez tych malarzy łączył w sobie pierwiastek liryczny, intymny, z pierwiastkiem obywatelsko-patriotycznym wywodzącym się z idei oświeceniowych XVIII wieku, wojny ojczyźnianej 1812 roku i dekabryzmu.[22]

Częstym gościem malarza-romantyka jest literat-romantyk: Tropinin w 1827 r. tworzy portret Aleksandra Puszkina (bodaj najbardziej dzisiaj znany wizerunek poety), a Karł Briułłow w 1836 r. utrwalił dla potomnych postać Nestora Kukolnika. W tym drugim przypadku „obraz poety romantycznego staje się nieomal parodystyczny, ponieważ tak wyraźnie i soczyście zostały obnażone przeciwstawne cechy modela. Przed nami Kukolnik-modny poeta, Kukolnik-lekkoduch, a jednocześnie Kukolnik-artysta, wrażliwy i chłonny znawca sztuki"[23]. Jak zauważa Rakowa, na płótnach romantyków osoby są portretowane przedstawiane w przełomowych momentach swego życia wewnętrznego, a jeśli jest to portret grupowy – to są obok siebie nie członkowie jednej rodziny, jak w sentymentalizmie, ale ludzie o tych samych poglądach, związani nie więzami krwi, lecz przyjaźni i pokrewieństwem dusz. Znaczną popularnością cieszy się autoportret rozumiany jako spowiedź duszy, jako przejaw afirmacji pierwiastka twórczego tkwiącego w człowieku. A człowiek epoki romantyzmu pisze wiersze, prowadzi obszerne dzienniki, kolekcjonuje dzieła sztuki i oczywiście rysuje, maluje.

Szczególnie liczne są wizerunki własne poetów. [...] Wśród portretów własnych pisarzy ciekawą grupę ze względu na swą liczebność i rozmaitość stanowią szkice autoportretowe Puszkina. [...] Odbijają różne jego stany wewnętrzne, nastroje, humory.[24]

Do najbardziej interesujących zjawisk w sztuce europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku należy miniatura.

Niepowtarzalny urok i wartość miniatury polega na tym, że przekazuje ona pulsowanie życia, które utrwala malarz tylko podczas bezpośredniego kontaktu z modelem. Nie pretendując niekiedy do głębszego odsłonięcia obrazu, miniatura występowała w roli poetyckiego, intymnego wspomnienia o bliskich ludziach, pozwalała na posiadanie ich wizerunku zawsze przy sobie. Takie portrety można było nosić na piersi jak broszkę, oprawiać w bransolety, pierścionki, przykrywki tabakierek, zakładać w skórzane lub atłasowe oprawy. Ale najczęściej, oprawione w metalowe lub drewniane rameczki, miniatury w znacznych ilościach ozdabiały ściany gabinetów, sypialni i salonów dworków szlacheckich w XVIII-XIX wieku, stały na toaletkach, biurkach, kominkach.[25]

---

22 M. Rakowa *Russkoje iskusstwo pierwoj połowiny XIX wieka*, Moskwa 1975, s. 89.

23 Tamże, s. 189. Por. reprodukcje na s. 161.

24 M.Wallis *Autoportret*, s. 17.

25 *Portretnaja miniatiura w Rossji XVIII – naczała XIX wieka*, wstęp i katalog N. Komiełow, G. A. Princew, Leningrad 1986, s. 12-13.

Zmierzch miniatury nastąpił wraz z pojawieniem się dagerotypu, a następnie fotografii. Zbiegło się to w czasie ze zmianą epok literackich: miejsce romantyzmu zajął realizm. Technika fotograficzna odpowiadała założeniom nowych tendencji w sztuce.

Fotografia rozporządzała wszystkimi danymi bezwzględnej dokumentalności i prawdziwości, a pojmowana była jako przeciwieństwo kultury, ideologii, poezji lub jakichkolwiek konceptualizacji – czyli jako samo życie w jego realności i autentyczności. W ogólnym systemie tekstów kulturowych na początku wieku XX fotografia zajęła miejsce tekstu o największym stopniu udokumentowania i wiarygodności.[26]

Dzisiaj wiemy, że była to kolejna iluzja pozytywistów i już pionierzy fotografii uciekali się do „fałszowania" rzeczywistości, wykorzystując chwyty artystyczne zapożyczone najczęściej z malarstwa. Jedni – jak na przykład David Hill – odwoływali się do poetyki osiemnastowiecznego portretu angielskiego; inni stosowali „efekty świetlne zaczerpnięte z obrazów Rembrandta, np. ocienienie kapeluszem górnej części twarzy"[27]. Uznano też wkrótce, iż niekiedy podobieństwo staje się ubliżające i

dlatego fotografia w tajemnicy deformuje materiał, przy jednym jednak założeniu: musi być zachowany główny warunek – podobieństwo. Fotograf może deformować naszą twarz pozą, światłem itd., wszystko to przyjmuje się za milczącą obopólną zgodą, ale portret ma być podobny.[28]

Podobną uwagę poczynił później Łotman:

Twarz człowieka, którego dobrze znamy, wolimy oglądać na dobrym portrecie malarskim niż na równie mistrzowskim portrecie fotograficznym. Wykryjemy w nim większe podobieństwo z modelem. Ale gdyby ktoś pokazał nam portret i fotografię nieznanej osoby, prosząc byśmy wybrali wizerunek bardziej prawdziwy – bez wahania wskazalibyśmy fotografię. Taki jest bowiem czar dokumentalności tego rodzaju tekstu.[29]

Ale – podkreślam raz jeszcze – te refleksje i wątpliwości zrodził czas, natomiast świadkom towarzyszącym narodzinom fotografii były one

---

[26] J. Łotman *Semiotyka...*, s. 50.

[27] M. Wallis *Autoportret*, s. 97.

[28] J. Tynianow *Prawa kina*, tłum. B. Grabowska, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 78. Por. anegdotyczną opowieść o Julii (1826-1902), żonie prezydenta USA, Ulyssesa S. Granta: „Julia miała silnego zeza i była na tym punkcie przewrażliwiona. Fotografowała się zawsze z profilu. Na portretowych zdjęciach nigdy nie pozwoliła się fotografować *en face*", L. Pastusiak *Żony prezydentów USA* (odc. 7), „Express Wieczorny. Kulisy", 15-17 sierpnia 1987 nr 157, s. 6.

[29] J. Łotman *Semiotyka...*, s. 51.

obce i dlatego akceptowana przez realistów, spotkała się ze sprzeciwem między innymi Charlesa Baudelaire'a, który „otwarcie potępiał fotografa i jego mechaniczno-naukową beznamiętność, jako zagrożenie autentycznej twórczości"[30]. Ważne jest jednak to, że do pracowni fotograficznych zaglądali równie często apologeci tego wynalazku, jak i jego oskarżyciele.
Początkowo pozowanie do zdjęcia przypominało seans malarski, dlatego że niższa światłoczułość wymagała dłuższego naświetlania.

Synteza wyrazu, wymuszona przez długo trwający bezruch modelu – powiedział Orlik o dawnej fotografii – stanowi główny powód, że zdjęcia te, obok swej prostoty, podobnie jak dobre, techniką grafiki czy malarstwa wykonane, narysowane lub namalowane portrety, dobitniej przemawiają do widza i na dłużej przykuwają jego uwagę niż nowsze fotografie.[31]

Dłuższy czas ekspozycji wymagał oczywiście całego systemu podpórek dla modela, aby ten dostatecznie długo mógł wytrwać w bezruchu. Walter Benjamin pisze więc o sztafażu takich portretów, na który składały się postumenty, balustrady, owalne stoliki itp.
Twórcy rosyjscy nie od razu docenili wszystkie zalety fotografii jako komunikatu. Było to jednak – w opinii Benjamina – zjawisko typowe dla pokolenia połowy wieku, pokolenia, „któremu na tym specjalnie nie zależało, by na zdjęciach przejść do potomności, i raczej wobec takich zabiegów lękliwie wycofywało się w swój świat – tak jak Schopenhauer na frankfurckim zdjęciu około roku 1850 w głębokość fotela"[32]. Na gruncie rosyjskim charakterystyczne są pod tym względem zdjęcia Nikołaja Niekrasowa. Na jednym z nich (1861, fotograf: M. Tulinow) wytwornie ubrany poeta (por. wybrane akcesoria[33]) pozuje wspólnie z równie starannie ułożonym na szezlongu psem. Należy sądzić, że gdyby Niekrasow wierzył w fotografię jako specyficzną formę przesłania adresowanego także do przyszłych pokoleń, to ubrany skromniej pozwoliłby się sfotografować z obdartą rodziną chłopską, trzymając przy tym dziecko na kolanach. Postawę tego twórcy interesująco objaśnił już w latach dwudziestych Boris Eichenbaum:

---

30 L. Nochlin *Realizm*, tłum. W. Juszczak i T. Przestępski, Warszawa 1974, s. 53-54.
31 Cyt. wg: W. Benjamin *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, w: *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 31.
32 Tamże, s. 38.
33 Interesujące uwagi o roli cygara w cyklu Niekrasowa *Poslednije elegii* (*Ostatnie elegie*) poczynił J. Łotman w książce *Analiz poeticzeskogo tieksta*, Leningrad 1972, s. 209.

Miłośnicy biografii stają bezradni wobec „sprzeczności" między życiem Niekrasowa a jego wierszami. Nie udaje się zlikwidować tej sprzeczności – ale jest ona nie tylko usprawiedliwiona, lecz również konieczna, właśnie dlatego, że „dusza" i „temperament" – to jedno, a twórczość to zupełnie coś innego. Rolę, jaką wybrał Niekrasow, podpowiedziała mu historia i została ona przyjęta jako czyn historyczny. Grał on swoją rolę w sztuce, którą ułożyła historia – w takim stopniu i w takim sensie „szczerze", w jakim można mówić o „szczerości" aktora. Trzeba było trafnie wybrać pozę liryczną, stworzyć nowy typ emocji teatralnej i porwać nią „nie słuchający przepowiedni tłum". To właśnie udało się Niekrasowowi.[34]

A więc twórca ten uznał, że salon fotografa nie ma nic wspólnego z wybraną maską artystyczną, a życie prywatne – z artystycznym. Przypuszczalnie nie przywiązywał większej wagi do fotografii również Aleksander Ostrowski, ale ponieważ żył po kupiecku, mieszkał wśród kupców i pisał o kupcach, to jego portrety fotograficzne nie budzą żadnych emocji. Pojawia się na nich solidny dżentelmen (zdjęcia z lat sześćdziesiątych) tchnący spokojem, pewnością siebie, budzący zaufanie, jak bohaterowie jego sztuk drukowanych na łamach pisma „Moskwitianin". Należy tu koniecznie wspomnieć o portrecie dramaturga pędzla Wasilija Pierowa (1871). Płótno to zapewne w jeszcze większym stopniu rekonstruuje atmosferę świata Ostrowskiego. Tam autor *Do wójta nie pójdziemy* pojawia się w obszernym, nie krępującym ruchów, ciepłym szlafroku[35].

Zmiana stosunku do fotografii daje się zauważyć w latach siedemdziesiątych. Wasilij Niemirowicz-Danczenko (zdjęcie z 1875 r.) siedzi przy biurku z piórem w ręku. Umowność tej scenki podkreśla zwrócenie twarzy nie w stronę blatu, na którym leży kartka papieru, ale gdzieś w bok. Uwagę zwraca starannie zaprogramowany sztafaż. Siergiej Stiepniak-Krawczynski (zdjęcie z lat siedemdziesiątych) epatuje apaszką, zapewne bardzo kolorową i jest to, może jeszcze niezbyt śmiało wyrażona – „ostentacyjna nonszalancja, świadoma prowokacja w stosunku do widza obcego, może nawet wyraz protestu i buntu[36]. Kontestacja ta, nawiasem mówiąc, byłaby znacznie ostrzejsza, gdyby autor *Rosji podziemnej* miał dłuższe włosy, powszechnie wówczas uznawane za oznakę nihilizmu i wolnomyślicielstwa[37].

---

[34] B. Eichenbaum *Niekrasow*, tłum. L. Pszczołowska, w: *Szkice o prozie i poezji*, Warszawa 1973, s. 77.

[35] Por.: J. Pikulew *Russkoje izobrazitielnoje iskusstwo*, Moskwa 1977, s. 78-80. O „negliżu" wspomina M. Wallis (*Autoportret*, s. 104).

[36] M. Wallis *Autoportret*, s. 104.

[37] Por.: S. Sołowjow *Życie i ewolucja twórcza Włodzimierza Sołowjowa*, tłum. E. Siemaszkiewicz, Poznań 1986, s. 50-51.

W sposób świadomy i konsekwentny prezentował swoje życie wewnętrzne Fiodor Dostojewski. Najpierw jednak kilka słów o jego wyglądzie zewnętrznym:

Razem z Grigorowiczem przyszedł do nas mały Dostojewski, nerwowy i drażliwy młody człowiek, taki chudziutki, malutki blondynek. Ma chorowitą cerę, nieduże szare oczy, trwożliwie biegające z przedmiotu na przedmiot, rusza nerwowo wargami, w rozmowie ogólnej udziału nie brał, widać zbyt był zażenowany.[38]

Na pierwszy rzut oka Dostojewski wydał mi się dość stary. Lecz gdy tylko zaczął mówić, natychmiast jakby młodniał, pomyślałam więc, że nie może mieć więcej niż jakieś trzydzieści pięć, najwyżej trzydzieści siedem lat. Był średniego wzrostu i trzymał się bardzo prosto. Jasnokasztanowe włosy, z lekka nawet rudawe, miał silnie napomadowane i starannie przyczesane. Uderzyły mnie jego oczy, jedno było piwne, w drugim zaś źrenica rozszerzona do tego stopnia, że tęczówka była niewidoczna. Ta różnica przydawała spojrzeniu Dostojewskiego jakiś zagadkowy wyraz. Twarz Dostojewskiego była blada i schorowana, wydawała mi się jakaś bardzo znajoma, zapewne dlatego, że przedtem widywałam jego portrety. Ubrany był w dość zniszczony sukienny granatowy żakiet, spod którego widać było śnieżnobiały kołnierz koszuli i takież mankiety.[39]

Autorką pierwszej charakterystyki (1845 r.) jest Awdotia Panajewa, obiekt westchnień miłosnych autora *Biednych ludzi*; natomiast autorką drugiej (1866 r.) Anna Snitkina, przyszła żona powieściopisarza, bez reszty oddana „biednemu Fiedi". Ze *Wspomnień* Dostojewskiej warto zresztą przytoczyć jeszcze jeden fragment:

Fiodor Michajłowicz przyjeżdżał do nas zawsze w dobrym nastroju, radosny i wesoły. Często zastanawiałam się, skąd wzięła się legenda o jego jakoby posępnym i mrocznym charakterze. Legenda, którą niejednokrotnie czytałam i słyszałam od znajomych.[40]

Zdziwienie piszącej może jedynie wzbudzać nasze zdziwienie. Swoją legendę Dostojewski opracowywał długo i starannie, a że dane mu było przeżyć kilkadziesiąt niebanalnych lat, tym bardziej przekonujący stworzył wizerunek na użytek publiczny. Ważną rolę w tej grze miały odegrać także zdjęcia. Na tych najbardziej znanych (np. z 1879, fotograf: K. Szapiro) twórca *Zbrodni i kary* nie uśmiecha się i z reguły pozuje w podniszczonej garderobie. Najważniejsza jest jednak twarz i przenikliwie spoglądające na nas oczy. Było to kolejne zapożyczenie z dziewiętnastowiecznych portretów malarskich, na których modele bądź to spoglądają „gdzieś w przestrzeń", bądź też – jak pisze Mario

---

[38] Cyt. wg: S. Mackiewicz Cat *Dostojewski*, Warszawa 1979, s. 31.
[39] A. Dostojewska *Wspomnienia*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1974, s. 24.
[40] Tamże, s. 67.

Praz – „jeśli już zwracają oczy na patrzącego, to ukazują oblicza wstrząśnięte wewnętrznymi konfliktami, oblicza, na których odbija się bogate życie wewnętrzne"[41]. Łotman zaś dodaje, że „w języku filmowym utarło się przekonanie, iż ukazane na ekranie oczy w zbliżeniu są metaforą sumienia lub sądu moralnego"[42].
Jednak pierwszym pisarzem rosyjskim, który szczególnie starannie zadbał o swój *image* dla potrzeb *mass mediów*, dla potrzeb masowej publiczności, był „pokryzysowy" Lew Tołstoj.

Stosunek poszczególnych ludzi do własnej powierzchowności nie jest jednakowy. Można tutaj, jak się zdaje, wyodrębnić kilka typów. Nazwijmy je „narcystycznym", „nienawistnym", „pogardliwym", „humorystycznym" i „heroicznym".[43]

Wśród twórców „nienawidzących" własnej powierzchowności wymienia się młodego Tołstoja, który nie był zadowolony ze swej twarzy. Jednak taki stan nie trwał zbyt długo i autor *Wojny i pokoju* pozbył się wkrótce tego kompleksu. Dość nieprawdopodobnie brzmi zatem relacja Iwana Pikulewa, dotycząca historii powstania w 1873 r., powszechnie dziś znanego, obrazu pędzla Iwana Kramskiego:

Portret L. N. Tołstoja [...] został namalowany dla galerii tylko dzięki energii i uporowi Kramskiego, jako że pisarz kategorycznie nie chciał pozować, przypuszczalnie traktując powstanie portretu jako zbędną dla siebie reklamę.[44]

---

[41] M. Praz *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 203.

[42] J. Łotman *Semiotyka...*, s. 165. Historię narodzin pewnego zdjęcia opisuje Dostojewska: „Opowiadał mi Fiodor Michajłowicz również o tym, jak na drugi dzień [po odsłonięciu pomnika Puszkina – T. K.] przyjechał do niego najlepszy ówczesny fotograf moskiewski Panow i prosił go, aby wyraził zgodę na zrobienie mu portretu. Ponieważ mąż chciał jak najszybciej wyjechać z Moskwy, nie tracąc czasu od razu udał się z Panowem do jego pracowni. Przeżyte onegdaj pamiętne dla Fiodora Michajłowicza chwile tak żywo odzwierciedlone zostały na zrobionej przez artystę fotografii, że owe zdjęcie Panowa uważam za najbardziej udane ze wszystkich, zawsze różniących się od siebie (na skutek zmieniającego się nastroju) portertów Fiodora Michajłowicza. Na owym portrecie utrwalony został ów wyraz twarzy, który wiele razy widziałam u Fiodora Michajłowicza w chwilach największego szczęścia i radości". – A. Dostojewska *Wspomnienia*, s. 411-412. O innym jeszcze, mniej znanym zdjęciu Dostojewskiego wspomina Telesfor Poźniak w artykule *Syberia w utopii historiozoficznej Dostojewskiego*, „Przegląd Humanistyczny" 1986 nr 9-10, s. 70.

[43] M. Wallis *Autoportret*, s. 32.

[44] I. Pikulew *Russkoje* ..., s. 85-86.

Pikulew najwyraźniej pragnął za wszelką cenę przypisać twórcy *Zmartwychwstania* jeszcze jedną cnotę – cnotę skromności (*Skromnost' czełowieka ukraszajet*), a tymczasem 45-letni pisarz już zaakceptował swą twarz i chętnie pozował do zdjęć, bo przecież tak jak inni artyści oczekiwał na „głaski", chciał być „głaskany". Zmienia się on sam (fizyczne i duchowo), ale nie zmienia się jego pragnienie pokazywania ludziom siebie na zdjęciach, czy – już później – na taśmie filmowej. Lew Tołstoj z roku 1874 jest więc pełen życia, uśmiechnięty, rozluźniony, palący papierosa, człowiek, którego już nie akceptował ten „nowy" Tołstoj z lat osiemdziesiątych. Podczas tzw. kryzysu wymyślił on siebie na nowo i takim głównie pozostaje w pamięci potomnych. Na późniejszych zdjęciach oglądamy nie tylko człowieka, ale także – a może przede wszystkim – spersonifikowaną ideę („tołstoizm"). I wszystko jest jej podporządkowane. Od postawy „nienawistnej" doszedł on do – „heroicznej" („Zachodzi ona wtedy, gdy jednostka ma odwagę przyjrzenia się własnej ruinie fizycznej, spowodowanej przez chorobę lub starość, przyjmuje ją jako taką, bez nienawiści i nie traktuje jej humorystycznie"[45]). Na tych fotografiach są szczególnie eksponowane twarz i ręce[46], (ręce człowieka, któremu nie obca jest praca fizyczna), a ważnym nośnikiem informacji staje się również ubiór (np. zdjęcia z lat 1892 i 1909) – ponieważ „to, co ktoś nosi i jak nosi, nie jest czymś przypadkowym, lecz wyrasta zwykle z najgłębszych pokładów jego osobowości, jak jego ciało"[47], ponieważ „za pomocą stroju artysta w swym portrecie własnym udziela często widzowi pewnych informacji o sobie. Strój staje się wtedy wyznaniem, deklaracją, manifestacją"[48]. Tołstoj pozuje teraz do zdjęć już nie tylko sam, ale również z członkami rodziny (żona, wnuczka). Nie jest przecież istotne, że życie rodzinne autora *Anny Kareniny* nie układało się najlepiej; ważne było to, jaką rolę wyznaczył on rodzinie w swojej doktrynie. A zdjęcia miały być oczywiście ilustracją tej tezy. Było to zresztą zjawisko znacznie szersze i, jak pisze Linda Nochlin:

około połowy XIX w. cnoty rodzinne stały się artykułem wiary u nabierających znaczenia klas średnich, zajmując miejsce wielu przebrzmiałych społecznie stosunków, teraz wyrugowanych lub znacznie przekształconych przez rewolucyjne zmiany polityczne i socjalne.

---

[45] M. Wallis *Autoportret*, s. 35.

[46] Por. tamże, s. 109 oraz J. Rud, J. Cukkerman *O prostranstwienno-wremiennych pryeobrazowanijach w iskusstwie*, w: *Rietm, prostranstwo i wremia w literaturie i iskusstwie*, red. B. Jegorow, Leningrad 1974, s. 266.

[47] M. Wallis *Autoportret*, s. 101.

[48] Tamże, s. 102.

[...] Obraz rodziny dostarczał sztuce tematu zawierającego w sobie atmosferę intymności i zwartości, stanowił oazę naturalnych uczuć.[49]

Tołstoj pozuje do zdjęć także z twórcami, którzy odbyli pielgrzymkę do Jasnej Polany. Na fotografii, prawdopodobnie z 1902 r., znalazł się Maksym Gorki jako żywo przypominający Chaplina[50]. Ktoś wpadł na pomysł, aby to zdjęcie rozpowszechnić w formie pocztówki, a uzyskane pieniądze przeznaczyć na cele dobroczynne. Jednak cenzura nie strawiła dwóch kontestatorów i nie wyraziła zgody na to przedsięwzięcie. Należy przypuszczać, iż pocztówka krążyła w drugim obiegu. Warto chyba dodać, że do tego hermetycznego świata „tołstoizmu" wdzierają się niekiedy niepożądane elementy z innej rzeczywistości, rekwizyty z innej gry, co tylko podkreśla umowność inscenizacji *à la* Jasna Polana. Ot, chociażby taki drobiazg jak stojący na stoliku dzwonek do przywoływania służby (zdjęcie z 1902 r.).
Wspomniany już Gorki nie stworzył równie spójnego systemu na użytek szerokiej publiczności. W zasadzie powinien kreować mit romantycznego buntownika, ale o nonkonformizmie, o walce wydanej obyczajowości mieszczańskiej świadczą najczęściej tylko dłuższe – od przyjętych wówczas – włosy. Rodzi się zresztą podejrzenie, że twórca *Na dnie* cierpiał na kompleks niedowartościowania. Prawdopodobnie Gorkiego zaczęły z czasem irytować oceny krytyki, ponieważ w nieskończoność podkreślano samorodność jego talentu. A on zapewne nie chciał uchodzić wciąż tylko za „bosiaka", „naturszczyka" w literaturze rosyjskiej i pragnął, by widziano w nim także intelektualistę. Bodaj żaden z ówczesnych pisarzy nie pozował, równie często jak on, przy biurku, wśród książek (por. zdjęcia z początku stulecia). Był zapewne świadom tego, że

twarz człowieka pochylonego nad otwartą książką odbierana jest inaczej niż twarz człowieka liczącego pieniądze lub grającego w karty. Można mówić o semantycznym promieniowaniu na twarz; jeżeli przedmiotem tym jest książka, to twarz szlachetnieje, rozjaśnia się blaskiem uczestnictwa w kulturze.[51]

I dalej cytowany tu Andrzej Nowicki przedstawia typologie:

---

[49] L. Nochlin *Realizm*, s. 238.

[50] O nieudanej próbie spotkania się z Tołstojem opowiada Vladimir Nabokov w artykule *Maksym Gorki*, tłum. R. Czarny, „Pismo Literacko-Artystyczne" 1987 nr 11-12, s. 104.

[51] A. Nowicki *O czytaniu obrazów i czytaniu na obrazach*, „Studia o Książce" 1975, s. 49.

Spośród obrazów przedstawiających człowieka z książką wyróżnimy sześć grup pokazujących sześć różnych sposobów korzystania z książki. Po pierwsze więc wyróżnimy bardzo liczną grupę obrazów, w których malarz kazał trzymać modelowi książkę pragnąc, by przedmiot ten dopomógł do nadania twarzy wyrazu myślącego; następnie zaś, wiedząc, że otwarte szeroko oczy ożywiają twarz, kazał modelowi patrzeć na siebie. W rezultacie książka, której osoba portretowana nie czyta, staje się przedmiotem, któremu malarz uniemożliwił oddziaływanie irradiacyjne na twarz osoby portretowanej. Po drugie, wyróżnimy tu również bardzo liczną grupę obrazów, na których książka ukazana jest jako przedmiot czytany, a człowiek jako podmiot, którego czynnością jest na tym obrazie czytanie. Od tej drugiej grupy obrazów odróżnimy trzecią, na której mamy również do czynienia z czytaniem, ale stosunek pomiędzy człowiekiem a książką ulega odwróceniu. Książka nie jest na tych obrazach biernym przedmiotem czyjegoś czytania, lecz faktycznym podmiotem, który aktywnie działa, wciąga i przykuwa do siebie. Pochłonięty treścią książki czytelnik zapomina o całym świecie i zatapia się w lekturze. [...] Czwarta grupa obrazów wiąże się z usiłowaniem malarzy, aby pokazać nam, co człowiek wyczytał z książki, jakie treści przeszły z kart książki do jego świadomości. [...] Piąta grupa obrazów ukazuje nam tę wyższą formę czytania, jaką jest zamyślenie nad książką. [...] Wreszcie do szóstej grupy zaliczymy obrazy, na których malarzowi udało się pokazać pracę naukową, a więc taki sposób korzystania z książek, przy którym są one podporządkowane rozwiązywaniu określonego zadania.[52]

Na zdjęciach Gorkiego najczęściej pojawiają się stereotypy wymienione przez Nowickiego jako drugi, trzeci oraz piąty. We wszystkich przypadkach treść komunikatu jest w zasadzie identyczna. Oto *self-made man*, oto człowiek z nizin, który dzięki wytężonej pracy (niczym Martin Eden) osiągnął sukces, a swój rozwój intelektualny zawdzięcza nie tylko wędrówkom po kraju. Tym też należy tłumaczyć potrzebę częstego fotografowania się ze znanymi osobistościami życia kulturalnego Rosji (np. z Tołstojem). Po raz kolejny i aż nadto wyraźnie daje tu o sobie znać teoria Berne'a.

Znacznie nowocześniej z punktu widzenia teorii informacji prezentował swoją osobowość Leonid Andriejew, który jako jeden z pierwszych docenił rolę reklamy dla dwudziestowiecznego artysty i odpowiednio zadbał o *publicity*. Prześledziłem jego zdjęcia powstałe w okresie mniej więcej dziesięciu lat, poczynając od roku 1901. Andriejew najczęściej nadaje twarzy wyraz melancholii, zadumy, co nawet u przeciętnie inteligentnego odbiorcy winno wywołać skojarzenia z twórczością przesyconą pesymizmem (został tu więc powielony chwyt Dostojewskiego). Postęp, jaki dokonał się w technice fotograficznej sprawił, że autor *Życia człowieka* był praktycznie stale obecny w obiektywie aparatu: w pracowni fotograficznej, w szlafroku w klinice (dla nerwowo chorych?), z żoną w lesie, z żoną w atelier fotografa, z Gorkim i jego synem, z żoną

---

52 Tamże, s. 49-51.

podczas wizyty u Ilji Riepina, sam w pracowni tego malarza itd. Andriejew pojawiał się (i dobrze się sprzedawał) na pocztówkach, Andriejew pojawiał się na okładce czasopisma („Żurnał dla Wsiech" 1903 nr 1). Zatem bardzo konsekwentnie i bardzo świadomie kreował swój mit i stał się pierwszą gwiazdą w rosyjskim literackim „*star*-systemie"[53]. O podobnych zjawiskach Kamila Rudzińska napisała:

statusu pisarza nie wyznacza dla kultury masowej jego działalność literacka, która zawsze grozi naruszeniem obowiązujących norm. We współczesnej cywilizacji, jak pisał Albert Camus, największą sławę pisarz osiągnąć może, nie będąc nigdy czytanym. [...] Ale zainteresowanie publiczności dla bohaterów mitów współczesnych ma charakter czysto powierzchowny, jest takie samo, jakie przejawia publiczność kinowa dla życiorysów (często preparowanych na jej użytek) gwiazd. [...] Robi się wtedy z nim wywiady, zaprasza na uroczystości, kupuje wspomnienia z ostatniej wyprawy na ryby...[54]

W znacznie trudniejszej sytuacji znaleźli się dekadenci i symboliści. Ani jedni, ani drudzy nie mogli liczyć na powszechne zaakceptowanie swoich propozycji estetyczno-artystycznych i tym trudniej było im wyrazić siebie poprzez portrety fotograficzne. Znamienne są poszukiwania Walerija Briusowa. Na zdjęciu z roku 1893 (fot.: Szerer i Nabgolc) widzimy niczym nie wyróżniającego się młodego człowieka o nieokreślonej profesji (rzemieślnik, urzędnik). A tymczasem publiczność oczekiwała od autora niezwykłych wierszy czegoś nieoczekiwanego także w portrecie fotograficznym i autor *Ognistego anioła* zrozumiał potrzebę przełożenia swego świata wyobraźni na język fotografii. Jak pisze Łotman w *Semiotyce filmu*:

świat filmowy odznacza się dziwną cechą: nigdy nie jest to cała rzeczywistość, lecz tylko jeden z jej fragmentów – ten, który mieści się w ramach ekranu. Świat obiektu jest więc podzielony na sferę widzialną i niewidzialną. Toteż w momencie, gdy obiektyw filmowy skierujemy na cokolwiek, natychmiast powstaje pytanie dotyczące nie tylko tego, co znalazło się w polu jego widzenia, ale też tego, co dla niego nie istnieje.[55]

I właśnie w przypadku rzeczywistości Briusowowskiej ważne jest także to, co znalazło się poza zasięgiem obiektywu. Tematem *tabu* jest przede wszystkim życie rodzinne. Na zdjęciach przeznaczonych do szerszego

---

[53] Por.: J. Prokop *Poeta i rynek*, w: *Literatura polska i rosyjska przełomu XIX-XX wieku*, pod red. H. Filipkowskiej i in., Warszawa 1978.

[54] K. Rudzińska *Pisarz wobec kultury masowej (Wybrane problemy polskiej autorefleksji literackiej lat 1956-1966)*, w: *Problemy socjologii literatury*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 330.

[55] J. Łotman *Semiotyka...*, s. 69.

rozpowszechniania (np. tych dołączonych do tomików poetyckich) Joanna Briusowowa nie pojawia się nigdy obok męża. Byłoby to zbyt trywialne w zestawieniu z miłością egzotyczną, miłością sprzedajną, wolną miłością tylekroć w jego liryce opiewaną. Nie było w tym świecie zresztą miejsca i dla innych kobiet, ponieważ Nietzscheański nadczłowiek nade wszystko przedkładał samotność, był na nią wręcz skazany. Wieża z kości słoniowej była jednoosobowa. Ze zdjęć Briusowa-dekadenta znika to wszystko, co mogłoby odwrócić uwagę patrzącego od twarzy poety (*nb.* takie wymagania musiały być szczególnie bolesne dla fotografa epoki *fin de siècle'u*). Na fotografiach pozostaje więc tylko ON, samotny jak demon Lermontowa czy Wróbla, spoglądający gdzieś w przestrzeń, poszukujący nowych lądów perwersji. Szczególną uwagę warto zwrócić na trzy elementy decydujące o poetyce tych zdjęć: 1. operowanie zbliżeniem, co „jest charakterystyczne dla świata dziecka bądź dla świata wybitnie intymnego"[56]; 2. afirmacja młodości (stan *ego*: Dziecko, zamiast powielanych w wieku XIX stanów: Rodzic, Dorosły), tu – jak w malarskich autoportretach młodzieńczych – dążono do wywołania atmosfery zawierającej „choćby w postaci nikłej i wysublimowanej pewien przydźwięk podniecenia seksualnego"[57]; 3. z dwóch możliwych postaw: „cygana" i dandysa, została wybrana ta druga („dandys usiłował wyodrębnić się od innych skrupulatną starannością i wyszukaną elegancją swego stroju i sposobu bycia"[58]).

O ile dekadenta Briusowa można bez obaw nazwać reżyserem własnego życia, o tyle symbolistę Błoka określilibyśmy raczej mianem aktora grającego w sztuce zwanej życiem. Tu reżyserem był z reguły ktoś inny. Za najbardziej charakterystyczną dla całego symbolizmu rosyjskiego fotografię można uznać tę pochodzącą z roku 1904. To portret grupowy o rozbudowanej fabule. Przy stoliku, na którym leży Biblia, siedzą Andriej Bieły i Siergiej Sołowjow. Obaj „argonauci" trzymają oparte o blat zdjęcia Lubow Mendelejewej-Błok i Władimira Sołowjowa. W tej interesującej skądinąd kompozycji zawarty jest spory ładunek informacji o symbolizmie mistycznym. Bieły i S. Sołowjow trzymają nie zdjęcia, lecz ikony; Bieły i S. Sołowjow nie pozują do fotografii – oni uczestniczą w kolejnym misterium (nie przypadkiem jednym z rekwizytów jest Biblia). Zostało ono oparte – jak cały symbolizm rosyjski – na tekstach filozoficznych Władimira Sołowjowa (stryja Siergieja), a Lubow Mendelejewa miała w nim do odegrania jedną z głównych ról:

---

56 Tamże, s. 42.

57 M. Wallis *Autoportret*, s. 68.

58 Tamże, s. 49.

Wiecznej Kobiecości, Duszy Świata, Pięknej Damy. Rok 1903, rok ślubu Bloka z Mendelejewą miał być przełomem w losach świata, wieńczącym „mistyczny romans Poety z Dziewicą"[59]. Autor *Budy jarmarcznej* gra początkowo swoją rolę szczerze i z entuzjazmem. Na zdjęciach z pierwszych lat stulecia spogląda z ufnością w przyszłość, jest pełen wiary w mistyczne posłannictwo sztuki. Jednak spadające kolejno ciosy (szczególnie dotkliwie ranią zapewne te zadawane przez żonę) burzą z takim trudem osiągniętą harmonię. Kolejne zdjęcia są świadectwem utraty dawnych wartości. W oczach jest coraz więcej smutku (np. zdjęcia z 1907 oraz 1916 roku), rysy twarzy wyostrzają się. Najtragiczniejsze dla poety było jednak to, że niegdysiejszych młodzieńczych ideałów nie udało się zastąpić nowymi; zaś sukcesy literackie nie dawały pełnej satysfakcji. Do jednego z ostatnich z zachowanych zdjęć (1919, fot.: S. Alanski) życie dopisało nieoczekiwany epilog. Błok znów jest z żoną i znów się uśmiecha. Jest to pełen rezygnacji uśmiech człowieka pogodzonego z Losem.
Kilka lat wcześniej swoją twarz kontestatora utrwalił na fotografii Władimir Majakowski. Znamienne jest jednak to, że nie od razu odnalazł właściwe dla siebie środki wyrazu, mające ów bunt określać. Na zdjęciu z roku 1912 młody, długowłosy poeta ma w sobie jeszcze wiele z bohatera romantycznego, ale trzy lata później protestuje już futurysta.

Jeszcze przed wybuchem rewolucji sytuacja zaczęła ulegać wyraźnej zmianie. Futuryzm stanowił naruszenie tradycji nie tylko literackich, lecz i tradycji życia literackiego. Pisarz wyszedł „na ulicę", występy literackie zaczęły nabierać charakteru skandali społecznych, oddziaływanie słowa drukowanego ustąpiło miejsca oddziaływaniu ustnemu. Nowy pisarz pojawił się pod jakimś nowym znakiem społecznym – nie był i nie chciał być inteligentem. Samo słowo „inteligent" nabrało ironicznego sensu. Futurysta był przede wszystkim człowiekiem nowego sposobu bycia, nowych manier. Pojawił się na estradzie po to, by urazić nawyki i smak literacki czytelnika, zademonstrować swoją dlań pogardę.[60]

Demonstrować pogardę czy wywoływać skandale można było na tysiące różnych sposobów. Niektóre z nich dziś już nikogo nie bulwersują (żółta bluza czy papieros w ustach), nonkonformizm innych pozostaje wciąż aktualny. Niewielu nawet współczesnych twórców zdecydowałoby się na wspólne pozowanie do zdjęć z kochanką. Majakowski nie zawahał się tego uczynić w roku 1915, obejmując przed obiektywem aparatu Lilę Brik. Późniejsze portrety fotograficzne twórcy *Łaźni* (m.in.

---

[59] W. Orłow *Historia pewnej miłości*, w: *Szkice o poezji rosyjskiej*, tłum. R. Zimand, Warszawa 1972, s. 211.
[60] B. Eichenbaum *Literatura i pisarz*, tłum. R. Zimand, w: *Szkice...*, s. 353.

pochodzące z 1924 i 1926 r.) warte są przypomnienia z innego jeszcze powodu: są dziełem Aleksandra Rodczenki, jednego z najbardziej znanych przedstawicieli młodej awangardy rosyjskiej lat dwudziestych. Siergiej Trietjakow, czołowy teoretyk LEF-u, oznajmił wówczas:

Za najistotniejszy w sztuce dnia dzisiejszego uważamy ruch faktowistów. Absolutnie nie zgadzamy się z lekceważącymi wypowiedziami niektórych towarzyszy lefowców: „więc każdy reportarzyna, każdy pstrykający aparatem chłopaczek ma być lefowcem?" To arystokratyzm estetyczny... Każdy chłopaczek z aparatem – to żołnierz w walce ze sztalugowcami, a każdy reportarzyna – obiektywnie na końcu pióra niesie śmierć beletryzmowi... Niech sobie radośnie nawołują nasi wrogowie: „Lef" umarł. Za wcześnie się cieszycie! Dalszy ciąg nastąpi – poprzez „Lef" do faktowistów.[61]

Jednak funkcjonowanie portretu fotograficznego po roku 1917, to już temat na inne opowiadanie i w tym miejscu chciałbym jedynie zwrócić uwagę na charakterystyczne zjawisko rodzące się w latach dwudziestych. Obok kolorowych, krzykliwych, agresywnych przedstawicieli a wangardy pojawia się artysta w uniformie (może to być zarówno frencz, jak i garnitur; *vide* Anatolij Łunaczarski na zdjęciu z lat dwudziestych), zasiadający w prezydium, odwiedzający zakłady pracy. Życie intymne znika ze zdjęć i rozpoczyna panowanie niepisany kodeks klasyfikujący pozy na dozwolone i nie dozwolone. Młody Leonid Leonow pół żartem pół serio „tłumaczył się" ze swego wizerunku (zdjęcie zostało wykonane prawdopodobnie w 1926 r.) w dedykacji Gorkiemu: „Tak mnie zniekształcili w cynkografii, że czuje potrzebę samorehabilitacji".

Pora na podsumowania. Zostały przeanalizowane portrety fotograficzne twórców rosyjskich, powstałe w ciągu kilkudziesięciu lat: od lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia po lata dwudzieste obecnego. Sądzę, że taka analiza jest celowa wtedy, gdy nie jest czynnością samą w sobie, dokonywaną w oderwaniu od kontekstu, w oderwaniu od realiów życia literackiego, ponieważ wtedy nie ma miejsca dla historyka literatury, lecz dla psychologa czy psychoanalityka, a może po prostu wróżki. Jak zauważył swego czasu Eichenbaum:

Poszczególna klatka fotograficzna staje się słownikowym, oderwanym słowem filmu. Semantyka zdjęcia fotograficznego, pozbawionego kontekstu, a więc znajdującego się poza „zdaniem" i zarazem poza wszelkim „planem leksykalnym", jest uboga i abstrakcyjna. Klasyczne „proszę o uśmiech", którym fotograf uprzedza o zdjęciu, dyktuje brak zdania semantycznego, czyli brak „kontekstu". Wystawa fotograficzna jest „słownikiem", podczas gdy zdjęcia w gablotce są zbiorem cytatów. Ciekawe jest porównanie wrażenia, jakie

---

[61] Cyt. wg: W. Woroszylski *Życie Majakowskiego*, Warszawa 1984, s. 584.

wywierają fotosy z filmem przed i po seansie. W pierwszym wypadku możemy odgadnąć tylko najbardziej ogólne znaczenie poszczególnych scen: „całują się", „ktoś kogoś śledzi" itp.; w drugim wypadku zdjęcia nabierają życia, podobnie jak cytat ze znanego utworu. Gdy znamy całość, znamy także „kontekst".[62]

A więc tylko wtedy możemy prześledzić „stereotypy, których istnienie jest decydujące dla zjawiska komunikacji literackiej",[63] tylko wtedy możemy interpretować akt komunikowania, czyli „przekład pewnego tekstu z języka mojego «ja» na język twojego «ty»"[64]. Bez znajomości kontekstu znajdziemy się w sytuacji przeciętnego Europejczyka próbującego zrozumieć sztukę Dalekiego Wschodu[65]. A zatem nazbyt karkołomnym przedsięwzięciem (z pogranicza szarlatanerii) byłoby na przykład opracowanie dziejów literatury na podstawie portretów fotograficznych, ale z całą pewnością rozdział poświęcony tym zagadnieniom może uzyskać prawo obywatelstwa w każdej syntezie historycznoliterackiej.

Tadeusz Klimowicz

Samowiedza w samych wierszach
Autotematyzm w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza

Do zagadnień autotematycznych powracał Rymkiewicz w swojej poezji wielokrotnie. Jego dziewięć tomów wypełnia w sumie dwieście dwadzieścia dziewięć utworów (nie liczę przekładów

---

[62] B. Eichenbaum *Problemy stylistyki filmowej*, tłum. B. Grabowska, w: *Estetyka i film*, s. 61.

[63] K. Bartoszyński *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, w: *Problemy socjologii literatury*, s. 129.

[64] J. Łotman *Semiotyka...*, s. 32.

[65] Por.: P. Mikłosz *Dwojnoje soobszczenije w odnoj kartinie*, w: *Semiotika i chudożestwiennoje twórczestwo*, red. J. Barabasz, Moskwa 1977.

zamieszczonych w *Metafizyce*). Spośród nich ponad dziewięćdziesiąt to teksty o charakterze autotematycznym. Celowo mówię – za Michałem Głowińskim[1] – o charakterze autotematycznym, gdyż nie każdy spośród tworzących wyodrębnioną podgrupę utworów jest dziełem autotematycznym *sensu stricto*. Innymi słowy – nie zawsze problematyka ta stanowi główną ideę wiersza, często występuje jedynie w jego fragmencie. Trzeba tu dodać jeszcze jedno zastrzeżenie: otóż utwory Rymkiewicza jawią się niejednokrotnie kryptowypowiedziami o poezji, sądy na jej temat zawarte są bowiem niekiedy w złożonych – raczej metaforycznych niż alegorycznych – konstrukcjach. Niemniej jednak podana liczba jest wystarczająco duża (a powiększają ją jeszcze niektóre spośród wierszy Rymkiewicza, nie przedrukowane przezeń w żadnej książce, na przykład prasowy debiut poety *Trwoga*, „Łódź Literacka" 1954 nr XI/XII), aby autotematyzm uznać zasadnie za jedno z podstawowych – ideowych i formalnych – zagadnień tej twórczości, jeśli nie za jej dominantę.

Dzięki powyższemu rozpoznaniu można zaproponować kilka sądów dotyczących całości poezji Rymkiewicza. Autotematyzm zakłada tedy dużą rolę literackiej samoświadomości. Wiersze takiego rodzaju charakteryzują się – by użyć rozróżnienia Edwarda Balcerzana – „autentyczną świadomością literacką". Według tego badacza autentycznym stosunkiem do twórczości pisarskiej jest „taki stosunek do literatury, w którym są zasadniczo respektowane jej specyficzne właściwości – jej «literackość», jej «poetyckość»".[2]

Wykorzystanie chwytów autotematycznych umożliwia poecie znaczną złożoność w konstruowanie struktur semantycznych. Świat wpisanych sensów ulega dodatkowym komplikacjom właśnie za sprawą operowania technikami metaliterackimi; choćby z tego powodu, że w wypadkach takich traci swą jednoznaczność podmiot (i, co za tym idzie, wieloznaczność staje się cechą także jego wypowiedzi). Można tu nawet – posługując się konstatacją Kazimierza Bartoszyńskiego – wysuwać tezę o „nie mającym kresu narastaniu podmiotowości", o „przekształcaniu się jego [podmiotu – A. P.] samowiedzy płynącej z wertykalnego rozwoju". Ów rozwój, czyli przybywanie wpisanych w wiersz poziomów semantycznych, implikowany jest hierarchicznym statusem pod-

---

[1] Zob.: M. Głowiński *Autotematyczna literatura*, [hasło w:] pod red. M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 48-49.

[2] E. Balcerzan *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 44.

miotu. A „hierarchiczność podmiotu tekstowego występuje w przypadku pojawiania się wypowiedzi metatekstowych w ramach komunikatu, które jakby wertykalnie przekształcają podmiot tekstu".[3]
Realizowana tekstem – a zarazem powołująca ów tekst do istnienia – świadomość literacka oraz podmiot o złożonej budowie stają się czynnikami umieszczającymi wiersz w szerokim literacko-kulturowym kontekście, odkrywają też tę sferę w pojedynczym dokonaniu poetyckim. „Operacja autotematyczna jest dodatkowym zabezpieczeniem języka w wypowiedzi, systemu w przekazie, kodu w komunikacie, słowem: poetyckości w wierszu". Poetyckość, o której (przywołując koncepcję Jakobsona) pisze Balcerzan, „to nastawienie przekazu na s i e b i e"[4], jednakże drugą stroną owej podkreślonej autotematycznie poetyckości okazuje się zjawisko poniekąd przeciwne. Otóż nastawiony na siebie tekst informuje jednocześnie o swoim kontekście, przypomina jego obecność. Akcentujący swą autonomię wiersz otwiera się zarazem na kulturowe *universum*, w którym się pojawia, dzięki któremu znaczy i którego znaczenia modyfikuje.
Implikacją takiego rozumienia wiersza jest zawarta w nim projekcja odbiorcy-interpretatora. „Autotematyzm – pisze Balcerzan – ujawnia potencjalną i obecną w każdym dziele literackim partyturę dla b a d a c z a"[5]. Nie chodzi przy tym o zwykły literaturoznawczy, analityczno-interpretacyjny opis dzieła. Metaliteratura stanowi bowiem świadomie przeprowadzaną interpretację literatury. Pisząc wiersz, autor interpretuje poetyckie *universum*, w którym świadomie sytuuje swój tekst. „Metatekst jest świadectwem odbioru"[6]. Prócz tego utwór metapoetycki stanowi poniekąd swą własną interpretację. W dziełach tego rodzaju, jak powiada Ryszard Nycz, „nadawca jest również pierwszym czytelnikiem i krytykiem własnego tekstu"[7].
Autor, pełniąc rolę poety, dopisuje jednocześnie swój komentarz do owej roli. Autotematyczną problematykę wierszy Rymkiewicza można sprowadzić do czterech podstawowych zespołów tematycznych. Pierwszy, to refleksja semantyczna. Pytania o znaczenia, o metody docierania do nich, o sposób ich rekonstrukcji. Drugie zagadnienie stanowią sądy na temat poety. Trzecia kwestia to definiowanie poezji, w tym tak

---

[3] Zob.: K. Bartoszyński *Podmiot literacki – konstrukcje i destrukcje*, „Teksty Drugie" 1994 nr 2, s. 34-35.
[4] Zob.: E. Balcerzan *Przez znaki*..., s. 79.
[5] Tamże, s. 77.
[6] R. Nycz *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 16.
[7] Tamże. Zob. też: E. Balcerzan *Przez znaki*..., s. 79 i 100-101.

ważna dla tego pisarstwa sprawa, którą najkrócej można by określić mianem tanatologii wiersza. I wreszcie problem czwarty: posługiwanie się autotematyzmem jest dla Rymkiewicza jednym ze sposobów wpisywania w wiersz sensów egzystencjalnych. W dalszej części niniejszego artykułu zajmę się zagadnieniem pierwszym.

Rzecz jasna, wypowiedź poetycka nie jest tożsama z literaturoznawczym dyskursem, dlatego też zawarte w wierszach Rymkiewicza wszelkie sądy na temat poezji, czy to ukryte, czy też podawane „wprost" (daję cudzysłów, gdyż eksplicytywność ta formułowana jest w języku poetyckim) – są przede wszystkim metaforami poezji. Ich „przekładu" można tedy dokonać co najwyżej częściowo. Innymi słowy: te poetyckie sądy o poezji współtworzą zawartość ideową poszczególnych wierszy, nie sposób więc przeformułować owych wypowiedzi na jeden całościowy i konsekwentny system dyskursywny. Możliwa jest natomiast taka interpretacja fragmentów, dzięki której odczytany zostanie pewien zespół znaczeń.

Zacznę jednak od wypowiedzi nie Rymkiewicza-poety, lecz Rymkiewicza-historyka literatury. W *Myślach różnych o ogrodach* proponuje on uznanie wieloznaczności utworu za jego „walor estetyczny". Po przyjęciu tej bezpośredniej korelacji

> będzie nam wolno powiedzieć, że wartość tekstu pozostaje w związku z ilością znaczeń, jakie tekstowi temu mogą zostać przypisane. A wiec z ilością znaczeń, jakie ewokowane są przez *topoi*. Ilość znaczeń, związanych przez poetę z toposem, może być wówczas miarą wartości tekstu.[8]

Oczywiście, przytoczona uwaga nie stanowi autointerpretacji[9]. Pomijam także autorskie uszczegółowienie podanej opinii do kwestii topiki. Wolno przecież przy okazji tego fragmentu historycznoliterackiej książki Rymkiewicza postawić pytanie: jak – w perspektywie wpisanych w wiersz i możliwych do odczytania intencji autorskich – przedstawia się problem wieloznaczności w jego poezji?

Oto krótki utwór pt. *Powrót*:

---

[8] J. M. Rymkiewicz *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, s. 28.

[9] Zatrzymujący się nad owym fragmentem książki Rymkiewicza, J. Poradecki pisze: „Szczęśliwie Rymkiewicz, nie wyjaśniając tym zresztą ani trochę własnej twórczości, zdecydowanie woli wieloznaczność". (*Sny śródziemnomorskie Heraklita*, w: *Rzecz Poetycka. Srodowisko*, wybór i oprac. A. Biskupskiego, J. Jarmołowskiego, M. Kucnera, Łódź 1975, s. 168). Zob. też: A. Międzyrzecki *Dialogi i sąsiedztwa*, Warszawa 1971, s. 113-118.

Pierzaste flety we mgle
nad srebrnym oceanem.
Wracali z ziemi Hesperyd,
zielonowłosi i nadzy,
Z wilgą w płonących dłoniach.[10]

Wiersz ten został opatrzony krótkim komentarzem autora, który rozpoczyna wyjaśnienie: „Pierzaste flety, czyli flety poetów albo samoloty" (*M*, s. 48). Eksplikacja jest metatekstem, pochodzącym przecież z tomiku poetyckiego (a nie z wypowiedzi *sensu stricto* krytycznoliterackiej czy z udzielonego przez autora wywiadu), wydrukowana została pod wierszem i tworzy jego integralną część. Jako taka domaga się interpretacji. A więc: dlaczego pojawiają się tutaj samoloty? Inna postać tego pytania: czy bez pomocy autorskiego komentarza możliwe byłoby odczytanie pierzastych fletów jako peryfrazy współczesnego środka komunikacji powietrznej? Podane zostały warunki meteorologiczne tudzież miejsce w przestrzeni zajmowane przez zaszyfrowany obiekt, ale te informacje nie wystarczają do precyzyjnego odcyfrowania poetyckiego pseudonimu. Tym bardziej, że całość świata przedstawionego wiersza ewokuje krajobraz mitologiczny, nacechowany kulturową symboliką. Okazuje się jednak, iż obecność samolotów można w akcie interpretacji zracjonalizować, posługując się wcale logiczną argumentacją. Takie – potencjalne – odczytanie zaproponował Henryk Pustkowski:

> Pierzasty flet-samolot istnieje na mocy Rymkiewiczowskiego „teraz" – synchronii, w której jednoczą się epoki i możliwości ludzkie. Swój obrazowy status zyskuje na prawach metonimii: pierzasty poprzez ptaka oznacza lot, flet może być kojarzony z metalową piszczałką organową (przypomina ją kadłub samolotu).[11]

Dociekliwość i spójność skojarzeń niewątpliwie imponują, trzeba tu jednak zgłosić kilka zastrzeżeń. Ten sposób interpretacji wydaje się bardziej adekwatny w stosunku do wierszy na przykład Peipera; poetyka Rymkiewicza charakteryzuje się odmiennym sposobem wierszotwórczego organizowania i odbiorczego rekonstruowania znaczeń. Po

---

[10] J. M. Rymkiewicz *Metafizyka*, Warszawa 1963, s. 48 (dalej: *M*). Lokalizacja pozostałych przytoczeń z wierszy Rymkiewicza w tekście głównym. Korzystam z następujących tomów autora: *Konwencje*, Łódź 1957 (*K*); *Animula*, Łódź 1964 (*Anim*); *Anatomia*, Warszawa 1970 (*Anat*); *Co to jest drozd*, Warszawa 1973 (*CTJD*); *Moje dzieło pośmiertne*, Kraków 1993 (*MDP*).

[11] Zob.: H. Pustkowski *Przestrzenie poezji. Szkice krytycznoliterackie*, Łódź 1986, s. 30-33.

wtóre, Pustkowski nie tylko korzysta z wiedzy zaczerpniętej z eseistycznych tekstów autora *Powrotu* oraz z literaturoznawczych deskrypcji jego twórczości, ale i czyni tę wiedzę – nie wywodzącą się przecież bezpośrednio z wiersza – nieledwie fundamentem swej interpretacji. Flet-samolot jest przez badacza nie tyle wyjaśniany Rymkiewiczowską synchronią, co wręcz przez nią implikowany.
Założona przez Pustkowskiego interpretacja wiersza połączonego z komentarzem okazuje się (chyba nieco mimowiednie) poniekąd wyjaśnianiem komentarza, przeprowadzanym za pomocą wiersza. Interpretacja komentarza – przypominam – była przedsięwzięciem niezbędnym, i wypada zasadniczo zgodzić się z wnioskiem autora piszącego o tegoż komentarza funkcjach:

> Związanie go z tekstem może stworzyć nowe sytuacje poetyckie, nawet niepokojące (owo naniesienie dwu czasów, wyrażone w nałożeniu się na siebie dwu rekwizytów: samolot-flet), niemniej jednak to, co miało obiektywizować komunikat poetycki, wskazywać na jego obrazową konieczność, staje się sprawą prywatną poety.[12]

Flety poetów a l b o samoloty. Byłaby to – według rozróżnień proponowanych przez Nycza – interpretacja alternatywna[13]. Dochodzi do niej jednak nie w wyniku typowego dla tego rodzaju odczytań „rozwinięcia przeciwstawnych tekstowych wskaźników integracji znaczenia", lecz dzięki uzupełniającemu wiersz komentarzowi poety. To autorskie „świadectwo odbioru" (powtarzam cytowane wcześniej określenie Nycza) okazuje się jedynym powodem – i możliwością – alternatywnej interpretacji. Zrozumienie pierzastych fletów jako samolotów może się pojawić wyłącznie za sprawą suwerennej (co w tym wypadku znaczy także: arbitralnej, choć poddającej się racjonalizacji) decyzji autora. Jego intencją byłaby zatem wieloznaczność, i to dość szeroko pojmowana. Zawarte w komentarzu poety – i sformułowane wręcz prowokacyjnie – odczytanie alternatywne nie może przy tym wykluczyć podobnych zachowań interpretacyjnych odbiorcy. Przypomnieć też warto deklarację znajdującą się w *Poecie*, wierszu otwierającym debiutancki tom Rymkiewicza: „Proponuję kilka spośród wielu konwencji / Do wyboru czytającego" (*K*, s. 6). Rychło się jednak okaże, iż wnioski o arbitralnie ustanawianej wieloznaczności stanowią hipotezę sformułowaną li tylko okazjonalnie. Co prawda, w jednym z *Przypisów do „Wierszy z wygnania"* Rymkiewicz umieścił informację

---

[12] Tamze, s. 32.
[13] Zob.: R. Nycz: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 98-120.

dotyczącą fragmentu tego poematu: „Nie mów nic – tu rozpoczyna się rozmowa pomiędzy powracającym a tymi, którzy na niego czekają, lub rozmowa między tym, który śni o powrocie, a tymi, o których śni" (*Anim*, s. 40). Wydaje się więc, iż autorski komentarz raz jeszcze sugeruje interpretację alternatywną. Jednakże ten przypis poety rozumiem – posługując się terminologią Nycza – jako propozycję strategii wielowykładalności, która „zakłada z reguły pewien rodzaj hierarchicznego uporządkowania poliwalencji tekstu, ustanawiającego zasady ekwiwalencji między poszczególnymi planami znaczenia utworu"[14]. Równowartość, łącząc możliwe odczytania, ukazuje tutaj nierozerwalny związek jawy i snu oraz podkreśla (a więc hierarchicznie porządkuje) wagę onirycznego charakteru świata przedstawionego.
Omawiany właśnie *Powrót* pochodzi z zamieszczonego w *Metafizyce* zestawu krótkich wierszy. Do grupy tej należą, miedzy innymi, dwa teksty: *Zniszczony volumen* i *Zapis*. Utwory owe łączy podobieństwo pomysłu i wykonania. Przepisuję w całości ten drugi.

.....
Cokolwiek się zdarzy.....
.....
Biała jaskółko.....
.....Córko błyskawic...
[*M*, s. 46]

Wiersz ten, co oczywiste, ma przypominać przekazy zachowane we fragmentach czy wręcz w postaci szczątkowej. Nie jest on przecież jakimś odnalezionym, uszkodzonym manuskryptem, lecz c a ł y m utworem ułożonym przez współczesnego poetę. Interpretacja nie polega tutaj na zwykłej rekonstrukcji znaczeń zapisanego tekstu, lecz na określeniu całości semantycznej innego rodzaju. Nie chodzi przy tym o niemożliwą całość stanowioną przez wersy pozbawione pustych miejsc, zadaniem odbiorcy nie jest bynajmniej uzupełnianie wiersza. Tytuły *Zapis* i *Zniszczony volumen* pełnią funkcję autorskiej sugestii interpretacyjnej. Wskazują na stan, w jakim tekst został „zachowany" (stawiam cudzysłów, ponieważ tak odczytywany utwór Rymkiewicza byłby literackim falsyfikatem). Nie stanowi to jednak ich funkcji podstawowej – warto zwrócić uwagę, iż w pierwodruku prasowym („Nowa Kultura" 1961 nr 46) oba wiersze pojawiły się w zestawie opatrzonym nadtytułem *Rekonstrukcje*, w tomiku zaś poeta z takiego wyróżnienia zrezygnował, pomniejszając tym samym rolę „apokryficznego" aspek-

[14] Tamże, s. 115.

tu swoich wierszy. Tytuły: *Zapis* i *Zniszczony volumen* wskazują przede wszystkim na sam sposób istnienia tekstu. Dostępny jest tedy pewien fragment kulturowego komunikatu, nie jest natomiast znana jego całość, a jeszcze mniej jest znana całość kulturowego kodu, w której ów komunikat istnieje. Puste miejsca *Zapisu* oznaczają brakujący tekst, ściślej: oznaczają b r a k pełnego tekstu, stają się sygnałem niepoznawalnego (i niepoznawalności) kontekstu[15].
Niepoznawalność kulturowego kontekstu jest przestrzenią pojawiania się wierszy. Przyjmowanie i rekonstrukcja – nawet wielu – znaczeń pozostawać więc będą aktami niepełnymi. Niemożliwość osiągnięcia pełni posiada sens zarówno kulturowy, jak i egzystencjalny. Znaczenia kulturowe wiążą się z kwestią „powrotu do wzorca". Pisze Głowiński:

> Dla Rymkiewicza jest problemem w ogóle możliwość takiego powrotu. Konstruowanie ogarniającego przeszłość „teraz" natrafia na przeszkody. Aktualizacja wzorca wymaga bowiem tego, co nazwać można pewnością, stabilnością sytuacji pisarskiej, pozwalającej podjąć wzorzec tak, by nie stał się „pękniętym lustrem". Stąd obok nieustannie przypominanej idei powrotu pojawiają się i takie deklaracje:
> „Słowa są wieloznaczne, a powrotu nie ma.
> Cokolwiek powiesz, zagraża ci pszczoła."
> Sprawa powrotu jest więc dla Rymkiewicza w ogóle sprawą możliwości pisania.[16]

Potencjalna wieloznaczność wiąże się ze skazaną na niepowodzenie próbą ogarnięcia przeszłości, czyli także pojęcia i przyjęcia pełni kulturowego kontekstu. W takich warunkach owa wieloznaczność ujawnia swą drugą stronę: możliwość uzyskania znaczeń co najwyżej cząstkowych. Poza tym semantyczne operacje przeprowadzane są w sytuacji niepomyślnej także z innego powodu. Sytuację tę współokreślają – i współtworzą – bowiem zagrożenia o nader różnorodnym charakterze (złożona symbolika pojawiającej się w wierszu pszczoły[17]), poprzestanę w tym miejscu na konstatacji podstawowego zagrożenia egzystencji.

---

[15] Por. inny sposób rozumienia *Zniszczonego volumenu* i *Zapisu* – S. Sterna-Wachowiak *Kustosz metafizyki*, „Twórczość" 1977 nr 5, s. 105-106.

[16] Zob.: M. Głowiński *W poszukiwaniu czasu teraźniejszego. (O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza)*. „Osnowa" 1965, s. 194-195.

[17] R. Przybylski przytoczony przez siebie wers „Cokolwiek powiesz, zagraża ci pszczoła" opatrzył następującym komentarzem: „Komunikacja językowa przypomina rytualną śmierć. Ponieważ w pojęciu Rymkiewicza ugryzienie pszczoły oznacza symboliczną śmierć, która przekształca osobę w tekst, poeta wychwala jej żądło. Mówiącemu poecie ciągle zagraża pszczoła, której żądło pracuje dla kultury. [...] Pszczołą jest również poeta", (*To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 35). Co prawda, w stwierdzeniu zagrożenia raczej trudno dopatrzyć się wypowiedzi o charakterze akurat laudacyjnym... Przybylski

„Weźcie te wiersze weźcie z nich co chcecie / I niech wam mówią że wy też umrzecie" (*Weźcie te wiersze*, *MDP*, s. 13). Dystych ten wydaje się wewnętrznie sprzeczny. Z jednej strony zakłada się tu bardzo daleko posuniętą swobodę odbiorcy (dopuszczona więc zostaje również możliwość polisemantycznej rekonstrukcji), z drugiej natomiast narzuca się mu wykładnię jedyną. Jednakże w tym fragmencie autor nie proponuje reguł odbioru *sensu stricto*, ani też nie zapisuje dosłownie rozumianej autointerpretacji, lecz stawia problem pojawiania się i istnienia znaczeń wobec[18] posiadającej swój kres sytuacji egzystencjalnej. Domniemana *ars moriendi* okazuje się próbą przekroczenia granic obszaru *artis*. Taki dystans wobec wiersza możliwy jest dzięki – charakteryzującej utwory autotematyczne – wspomnianej wcześniej hierarchicznej konstrukcji tekstowego podmiotu. Jej funkcją staje się swoista gradacja znaczeń, od literalnych sensów wiersza, poprzez znaczenia przywoływane i ukryte, aż do – zaryzykuję takie określenie – wzięcia całej sfery seman-

---

pomija bezpośredni kontekst cytowanej linijki, czyli sensy wiersza, z którego ona pochodzi. A utwór ten, opatrzony ironicznym przecież tytułem *Dolce stil nuovo*, zawiera i taka strofoidę:

„Tyle pamiętam, bo tyle poświadczam.
Tyle przeżyłem, bo tyle u m i e r a m.
I smak kory, kiedy sierpień w chmurach huczy,
Ten sam, a nie ten sam, i język wysycha.
Teokryt rozszarpany przez wiatry. Płonie suknia
wszeteczna."

[*M*, s. 31; podkr. A. P.]

Trudno zatem przy okazji tego wiersza mówić o śmierci wyłącznie rytualnej czy symbolicznej (a wspomnieć należy także inne zagrożenia: „wysycha", „rozszarpany", „płonie"). Zgoda, kwestia kulturotwórcza jest w utworze obecna i wielce istotna, niemniej kultura okazuje się tu także jeszcze jednym zagrożeniem. „Cokolwiek powiesz, zagraża ci pszczoła". A więc – takie odczytanie jest przecież jak najbardziej uzasadnione – pierwotna i indywidualna intencja semantyczna poddana jest wtórnej semantyzacji kulturowej, równoznacznej niekiedy z pomniejszeniem znaczeń przypisanych swojej wypowiedzi przez mówiącego w momencie jej powstania. Ma rację J. Trznadel, piszący przed wynotowaniem fragmentu tego wiersza o „przebijającym się indywidualnym toku doświadczeń". Zob.: *Róże trzecie. Szkice o poezji współczesnej*, Warszawa 1966, s. 192-193. Zob. też: A. Międzyrzecki *Nowa scena*, „Nowe Książki" 1964 nr 7, s. 318-319.

[18] Na to „wobec" kładę szczególny nacisk. Wszak nie chodzi tu wyłącznie o problematykę wierszy tudzież o jej egzystencjalną ważność (a tak potraktowała tę poezję U. Kozioł, zob.: „...*Kto wam powie, jak umierać macie...*". „Odra" 1994 nr 6, s. 103-105). Perspektywa metaliteracka, ujawniając poetyckość wypowiedzi, odsłania w tym wypadku jednocześnie fakt istnienia tej wypowiedzi w sferze tanatologicznej, czyli w sferze wymykającej się kulturowemu opisowi.

tycznej w pozakulturowy nawias. Używam takiego (w znacznym stopniu oksymoronicznego) sformułowania, aby podkreślić obecne w dystychu przekonanie o ograniczoności wszelkich podejmowanych rekonstrukcji znaczeniotwórczych. Świat semantyczny nie stanowi rzeczywistości jedynej; sam status jego istnienia jest przy tym dodatkowo – i zasadniczo – problematyzowany (a poniekąd także relatywizowany) przez realność śmierci.

Interpretowany fragment utworu *Weźcie te wiersze* – rozumiany dosłownie – stanowi propozycję dla odbiorcy, informującą go o możliwym, a zarazem oczekiwanym, sposobie traktowania czytanej poezji. W tekście *Duchu nicości* pojawia się natomiast świadectwo lektury autorskiej: „Archaiczny duchu pustki, wężu, / Chwalę cię w każdym moim wierszu, ile to już lat" (*MDP*, s. 33). Drugi wers jest swoistą reinterpretacją, która, zdaniem autora, obejmuje całość jego poezji. Reinterpretacja owa okazuje się bardziej odkryciem, zaskakującym także dla jego twórcy, niż przeprowadzonym przezeń ponownym odczytaniem własnych wierszy. Apostrofa kończy się pytaniem retorycznym „ile to już lat", a zwrot ten nie tworzy przecież pytania żądającego się odpowiedzi, funkcją tego zwrotu jest natomiast przekazanie zdziwienia (staje się on również nieledwie kolokwialnym wtrąceniem, celowo naruszającym podniosłą stylistykę).

Reinterpretacja sprowadza się tutaj nie tyle do ujawnienia, co właśnie do odkrycia adresata – owego ducha nicości (skierowanymi doń epitetami są określenia zawarte w pierwszym wersie wynotowanego dystychu). Kwestia ta wydaje mi się istotniejsza, aniżeli ewentualne wychwalanie, i to w każdym wierszu, nader zresztą wieloznacznie w cytowanym utworze przedstawianego ducha nicości. Adresat wyznacza bowiem – a co najmniej współtworzy – przestrzeń zewnętrzną, sferę, w której tekst pojawia się i wobec której funkcjonuje. Następny wiersz w tomie (a kolejność nie jest tu sprawą obojętną) to *Parc de Sceaux*. Przepisuję jego fragment:

Posłuchaj, duchu nicości. To na twoją chwałę

Śpiewają nasze skrzypce, nasze poematy,
Nasze wagony metra w przedwieczornej mgle.

Przechodnie znikający na ruchomych schodach,
Gdy o perony stuka pierwszy ciepły deszcz.
[*MDP*, s. 35]

Do odkrytego (w poprzednim wierszu) adresata kierowany jest persyflaż. Nie jest to zapewne znaczenie jedyne, ale na pewno jest to znacze-

nie ważne. Persyflaż określa postawę i intencję nadawcy, nie neguje przecież – zwłaszcza w tym wypadku – wagi problemu, do którego się odnosi.

Poematy pojawiają się obok gry instrumentów muzycznych, wagonów kolejki podziemnej i przechodzących ludzi. Wiersze istnieją tedy nie tylko w pewnych przynoszących zagrożenie (śmierć, duch nicości) okolicznościach, ale i współistnieją razem z dziełami sztuki, wytworami cywilizacji, wreszcie – z ludźmi. Znaczenia poezji są zatem dookreślane poprzez usytuowanie tychże znaczeń jako istnienia-wśród-istnień tudzież jako istnienia-wobec-nieistnienia.

Sui generis dopełnieniem, czy raczej dopełnianiem różnorodnych kwestii semantyki wierszy, są utwory, których przedmiotem jest rozważanie ogólnej problematyki znaczenia. W tekstach tych autor z języka logiki i lingwistyki czyni język poetycki. Już nie tylko słowa, ale i style dziwią się tutaj sobie. Uzyskane w ten sposób napięcia pełnią funkcję tak estetyczną, jak i (poniekąd paradoksalnie) poznawczą: stylistyczno-leksykalna konstrukcja sprawia, iż natychmiast pojawia się zagadnienie precyzji znaczeniowej. Pewność umieszczonej w takim kontekście terminologii semiotycznej zostaje przy tym podana w wątpliwość. „To znaczące się pyta o swoje znaczenie / To nie wie czy istnieje choć to jest istnienie" (*To jest pojęcie krzesła*, *MDP*, s. 18). Znaczące i znaczenie przestają być bezproblemowymi, funkcjonalnymi dystynkcjami, podkreślona zostaje natomiast, ścisła a złożona, łącząca je relacja. Obserwowany i komentowany jest sam akt nadawania znaczeń (także znaczeń w poezji, lektura alegoryczna jest tu jak najbardziej uprawniona), nie jest natomiast wiadomy jego zasadniczy sens. Procesy znaczeniotwórcze łączą się nierozerwalnie z kwestią istnienia. Celowe użycie rymu gramatycznego, ufundowanego na współbrzmieniu dwóch rzeczowników dewerbalnych, umożliwia podkreślenie kolejnej sprawy: istnienie znaczenia i znaczenie istnienia. Sfery te stają się niejako dwoma aspektami tego samego problemu. Jednakże rym łączący oba wersy (i obie kwestie!) jest rymem prostym. Łatwość uzyskanego współbrzmienia czyni to współbrzmienie wątpliwym, jego sensy nabierają wieloznaczności. Innymi słowy: związek istnienia i znaczenia nie jest – wbrew pozorom – konkluzją ostateczną, omawiana relacja okazuje się natomiast postawieniem (odkryciem) problemu, tyleż poznawczego, co egzystencjalnego, a nie jego rozwiązaniem. Przy tym wszystkim istnienie pojawia się tutaj nie jako przedmiot wiedzy, lecz jako dziedzina, o której orzeka się na mocy aprioryczne przeświadczenia.

Analizowanie relacji łączących egzystencję z semantyką może prowadzić także do wniosku konstatującego wzajemną nieprzystawalność obu

tych sfer. „Lecz gdzie jest drozd kiedy się drozd popsuje / Artykulacja się artykułuje" (*Co to jest drozd (I)*, *CTJD*, s. 7). Odpowiedzią na pytanie o istnienie staje się stwierdzenie pleonazmatyczności języka próbującego to istnienie opisać. Ujawnienie niekoherencji obu dziedzin (istnienia i przedsięwzięć sensotwórczych) jest dodatkowo wzmocnione dysonansem uzyskanym za pomocą środków wersyfikacyjnych. Cały wiersz składa się z dystychów realizujących wzorzec dwunastozgłoskowca (5+7) w wariancie z męską średniówką. Wers „Artykulacja się artykułuje" narusza ten schemat, powodując albo przesunięcie średniówki, albo wymuszając nienaturalną pauzę: „Artykula – cja". Takie świadome autorskie zakłócenie wersyfikacyjnego porządku sprawia, iż poznawcza nikłość tautologicznego twierdzenia – które wypowiadane jest głosem gubiącym rytm, niepewnym – ulega dodatkowemu osłabieniu.

„Gwiżdż *signifiant* lecz gdzie jest *signifié* / Może to drozd kto tego drozda wie" (*CTJD*, s. 7). Podobnie jak w utworze *To jest pojęcie krzesła*, swoistym punktem wyjścia jest poziom znaczącego. Działalność znaczeniotwórcza może się okazać czynnością skazaną na samowystarczalność, skoro jej efektem jest zaledwie pytanie o znaczenie i jego przedmiot, a nie ich odnalezienie.

Waga semantyki zostanie poniekąd uchylona za sprawą rymu, którym posłużył się autor. Współbrzmienie zderzające podany w języku francuskim termin naukowy z ostatnim członem potocznego powiedzenia daje efekt komiczny[19] (i jedyną w wierszu parę męskich klauzul, co powoduje, że finałowy dystych zostaje dodatkowo wyróżniony). Jednocześnie ironiczne potraktowanie kwestii znaczenia staje się przyczyną – i to jest już sens zdecydowanie pozaludyczny – niemożności elementarnego określenia tego, co istnieje: m o ż e to drozd. Ideę zawartą w wierszu można więc sformułować w następujący sposób: klęska poznawcza stanowi równocześnie klęskę egzystencjalną[20]. Tym samym raz jeszcze powróciło przekonanie o niezbywalnym związku pomiędzy istnieniem a znaczeniem, mimo że obie sfery ukazane zostały jako nie-

---

[19] Komentatorzy tomu, z którego pochodzi *Co to jest drozd (I)*, poruszali zagadnienie zabawy. Zajęcie się tym problemem doprowadziło jednego z recenzentów do orzeczeń wręcz absurdalnych. Zob.: S. Melkowski *Rówieśnicy i bracia starsi*, Warszawa 1980, s. 62-70.

[20] Por. też opinię A. Fiuta, porównującego cykl wierszy *Co to jest drozd* ze *Sroczością* Miłosza, który zdaniem swojego monografisty „nie napisałby [...] jak Rymkiewicz: «Gwiżdż *signifiant* lecz gdzie jest *signifié*» [...] – gdyż nie wątpi w prawdziwość tego, co mówią zmysły, a język uważa za wtórny wobec rzeczywistości", (*Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993, s. 78).

przystawalne. Ich oddzielenie prowadzi nie tylko do powątpiewającego pytania o realność desygnatu (czyli – w tym przypadku – o jego istnienie), ale i do desemantyzacji.

To jest uniwersalne każde i wszelakie
Ten sens już nie ma sensu Ten znak nie jest znakiem
[*To jest pojęcie krzesła*, *MDP*, s. 18]

Lecz czy to drozd czy tylko znak
A w znaku tym znaczenia brak
[*Co to jest drozd (II)*, *CTJD*, s. 42]

Znak pozbawiony znaczenia jest bytem wewnętrznie sprzecznym. Wstępną czynność procesu semantycznego stanowi posłużenie się adekwatną nazwą, dzięki niej bowiem staje się możliwe elementarne i zasadne określenie przedmiotu-problemu. Trudno oczywiście, by funkcję takiej nazwy pełnił znak ulegający desemantyzacji. Jego bezsensowność powoduje, iż relacje pomiędzy znaczeniem i istnieniem wpisane zostają w błędne koło, uwidocznione dodatkowo w drugim z przywołanych utworów za pomocą paralelności składniowo-wersyfikacyjnej tudzież identyczności (znów dodatkowo nacechowanych) rymów pierwszego i ostatniego dystychu wiersza; układ taki tworzy konstrukcję klamrową:

Co to jest drozd To właśnie to
Co n a z w a ć się nie może bo
[...]
I to jest drozd to właśnie to
Co drozdem b y ć nie może bo
[*CTJD*, s. 41-42; podkr. A. P.]

Figura błędnego koła okazuje się przecież interpretacją jedynie momentalną czy fragmentaryczną. Wyrafinowana konstrukcja utworu podkreśla bowiem z jednej strony problem autoteliczności wiersza, z drugiej natomiast stanowi funkcję jego semantyki. Należy jeszcze dodać, iż nie tylko – by tak to określić – ogólna teoria znaczenia jest tematem omawianych fragmentów tomu *Co to jest drozd*. Wszak w poprzednim zbiorze Rymkiewicza znalazło się zdanie „Ten drozd jest poetą" (*Na śpiew drozda*, *Anat*, s. 20). Przypomnienie tego fragmentu nie oznacza bynajmniej, że drozda i poetę proponuję uważać za synonimy. Niemniej jednak zestawienie wierszy z cyklu *Co to jest drozd* z utworem *Na śpiew drozda* tworzy (jak najbardziej uprawnioną) przestrzeń intertekstualną, w której możliwe staje się poszukiwanie sensów autotematycznych, powstających przecież także dzięki perspektywie wy-

znaczanej przez wspomniane zagadnienie autoteliczności. Zawarta w komentowanych powyżej wierszach ogólna teoria znaczenia zyskuje więc ważkie uszczegółowienie: interpretacja przywołanych fragmentów *Co to jest drozd (I)* i *Co to jest drozd (II)* stanowi równocześnie interpretację obecnej w tych tekstach refleksji metapoetyckiej[21].

W analizowanych wierszach Rymkiewicza rozważane były kwestie wieloznaczności, usytuowania znaczenia wobec i wśród egzystencji, tudzież wobec i wśród jej zagrożeń, związków pomiędzy znaczącym i znaczonym oraz problem desemantyzacji. Możliwe jest jeszcze niemal utożsamienie znaku i jego sensu. Zjawisko takie ma miejsce w utworze, którego tytuł – o czym autor szczegółowo informuje – jest cytatem z I Listu do Koryntian: „Wy przeto jesteście Ciałem Chrystusa" (1 Kor. 12, 27).

Wiersz traktuje o bezradności człowieka wobec czyjejś śmierci. „Nie wiesz co to jest Niejasne słowo zwłoki / Mówi chyba że coś z czegoś zostało zwleczone" (*MDP*, s. 47). Bohater utworu dąży do zrozumienia faktu śmierci. Posługuje się w tym celu sztuką interpretacji lingwistycznej, a dokładniej: analizą etymologiczną (zauważyć warto, iż metoda taka wymaga w tym wypadku uprzedniego założenia ścisłej przystawalności słowa i desygnatu). Ten sposób rozumowania nie daje rezultatów (oczekiwanych zresztą bez specjalnego przekonania – „N i e j a s n e słowo [...] Mówi c h y b a"; podkr. – A. P.): „Nie wiesz o co tu chodzi Co się wydarzyło / I z całą pewnością nigdy się nie dowiesz" (*MDP*, s. 47).

Wiersz kończy się propozycją: „Trzymaj się słów które są u Świętego Pawła / Nawet jeśli nic z tego nie potrafisz pojąć" (*MDP*, s. 47). Zaimek wskazujący „tego" odnosi się zarówno do doświadczenia śmierci, jak i do powtórzonego w tytule fragmentu Biblii. Co szczególnie interesujące, przyjęcie owego tekstu nie wymaga wcale racjonalizującej mediacji. A może nawet pośrednictwo rozumu byłoby w tym przypadku wyborem postawy uniemożliwiającej egzystencjalną afirmację kulturowego przekazu. Nie bez powodu stawiam tu problem tekstu kultury. Finał wiersza można uznać za konsolację religijną[22], ale sprawa na tym się nie wyczerpuje. Gdyby wiersz miał być wyłącznie powołującą się na Biblię religijną odpowiedzią, to nie byłoby konieczne podawanie dokładnej lokalizacji źródła przytoczenia jako pełnoprawnego członu

---

[21] Por.: S. Barańczak *Etyka i poetyka. Szkice 1970-1978*, Kraków 1981, s. 161-164; PS. [S. Pestka] *Dusza nie jest sześcianem*, „Tygodnik Morski" 1974 nr 35, s. 19; W. Jamroziak *Przymierzanie masek*, „Nurt" 1974 nr 12, s. 30.

[22] Por.: U. Kozioł ...*Kto wam powie*..., s. 104.

tytułu utworu poetyckiego[22]. Tak wyraziste podkreślenie skrótowego adresu „(1 Kor 12, 27)" dobitnie wskazuje również na tekstowy aspekt przywoływanego dzieła. Nie jest to bynajmniej równoznaczne ze zredukowaniem sensów Biblii do poziomu wyłącznie tekstowego. Jej wyjątkowość nie zostaje podana w wątpliwość, ani też święty Paweł nie okazuje się zaledwie jednym z cytowanych przez poetę autorów. Jednakże wyróżnienie właśnie charakteru tekstowego stanowi kryptopropozyję pewnej postawy wobec literackich przekazów kultury. Nie jest to, rzecz jasna, sytuacja modelowa, obowiązująca na obszarze całej literatury. Niemniej przeto komentowany wiersz mówi również o szczególnym przyjęciu szczególnego tekstu. Decyzja takiej pozaracjonalnej akceptacji w pewnym sensie zrównuje znak z jego znaczeniem: niepewność znaczenia staje się sprawą poniekąd drugorzędną, skoro sam znak oznacza pewność.

Adam Poprawa

„Wśród rzeczywiście współczesnych a urojonych możliwości"

Posłużyłam się podtytułem dramatu Romana Jaworskiego, by odnaleźć formułę dla młodopolskiego tomu Archiwum Literackiego wydanego w ubiegłym roku[1]. Wspólną cechą opublikowanych materiałów jast ich ścisły związek z późniejszymi zjawiskami artystycznymi, a zarazem potencjalny jedynie byt literacki.

---

[23] Por. opinię krytyka interpretującego funkcję wprowadzanych do tytułów i wierszy Rymkiewicza liczbowych oznaczeń cytatów z Biblii: „Z jednej strony, tego typu zabiegi upodobniają wiersz do [...] teologicznej rozprawki lub przynajmniej kazania. Z drugiej wszakże, właśnie owo włączenie cyfr w rytmiczną całość utworu podkreśla poetycki charakter przekazu: poeta wypowiada (pisze) wiersz, nie naukę [...]", W. Bonowicz *Łazarz i jego powiat*, „NaGłos" 1994 nr 14, s. 176-177.

[1] Archiwum Literackie tom XXVIII, *Miscellanea z okresu Młodej Polski*, naukowy T. Lewandowski, Warszawa 1995.

Po okresie szczególnego zainteresowania badaczy Młodej Polski pierwszą, pesymistyczną jej fazą, po docenieniu wartości dokonań okresu dojrzałego, przyszedł czas na głębsze zajęcie się okresem wciąż jeszcze za mało znanym – latami poprzedzającymi wybuch I wojny światowej. Tu kryje się szereg ważnych zjawisk przejściowych: przyczyny radykalnej zmiany języka poetyckiego, początki awangardowej groteski w prozie i dramacie. Tu Ryszard Nycz szuka miejsca dla „formacji modernistycznej". *Miscellanea z okresu Młodej Polski* wypełniają lukę konkretnymi treściami.
Otrzymujemy blok tekstów powiązanych ze sobą na wiele sposobów, w tym najprościej – geograficznie (dominuje Młoda Polska lwowska), chronologicznie (przeważają materiały z lat 1910-1913) i personalnie (autorzy znają się nawzajem i cytują; językiem tajemnego porozumienia bywają dla nich aluzje do *Historii maniaków*). Stąd do *Archiwum* można zaglądać nie tylko w poszukiwaniu konkretnego utworu, ale także po to, by śledzić krzyżujące się nad głowami piszących powinowactwa z wyboru.

Tom otwierają teksty krytyczne Tadeusza Dąbrowskiego, w opracowaniu redaktora naukowego całości, Tomasza Lewandowskiego. Szkice drukowane w latach 1910-1911 w lwowskim czasopiśmie „Widnokręgi" miały się złożyć na książkę *Literackie schematy*, do wydania której nigdy nie doszło. Byłaby ona, w zamiarach autora, dobitną manifestacją przełomu literackiego. Dąbrowski domagał się nowego określenia istoty dzieła sztuki, jego celów i zadań. Taką próbę definicji stanowi szkic tytułowy. Zamiast „zanikających romantycznych wierzeń w zakresie estetyki: o poecie-magu, odkrywcy tajemnic światowych, o natchnieniu jako źródle poznania mistycznego..." (s. 11), proponuje krytyk swoje formuły oparte na nowym rozumieniu przeżycia wewnętrznego, procesu twórczego, wreszcie samej świadomości (cytuje przy tym *Pragmatyzm* Williama Jamesa z niemieckiego wydania).
Zaprezentowana następnie garść listów Dąbrowskiego rzuca światło na okoliczności powstania szkiców i perypetie autora z ich edycją. „Mam już, niestety, skończonych 24 lata życia i oto dlatego przede wszystkim chciałbym się pozbyć rzeczy dotychczasowych, by o nich więcej nie myśleć" (s. 53) – pisze w 1911 roku Dąbrowski do Wilhelma Feldmana, przedstawiając mu plan tomu. Zdradza także swoje dalsze zamiary krytyczne i pisarskie. W innym liście zwraca się do Romana Jaworskiego z prośbą o współpracę z „Widnokręgami".

Właściwym bohaterem tomu jest właśnie Roman Jaworski, reprezentowany tu przez *Hamleta wtórego* – zaginiony dramat posądzany nawet

i o to, że nigdy nie istniał; dwa zespoły tekstów prozatorskich oraz blok korespondencji.

Listy do i od Romana Jaworskiego zostały opracowane przez Radosława Okulicza-Kozaryna, autora wydanej w 1995 roku *Małej historii dandyzmu*, w której jest miejsce także dla Jaworskiego i Wojtkiewicza. Korespondencja ta, obok *Hamleta wtórego*, jest najciekawszą pozycją tomu. Stanowi rodzaj modernistycznych „wariacji pocztowych", może więcej: zarys wielowątkowej powieści w listach o artyście i jego świecie. Powieści o zatartych liniach, której precyzyjne przypisy wydawcy nadają charakter śledztwa bez zakończenia.

Godną partnerką listowego dialogu z rozmaitymi korespondentami okazuje się narzeczona, a później żona Jaworskiego, Stefania Klemensiewiczówna, podobnie jak on, studentka germanistyki, słuchaczka tego samego seminarium poświęconego literaturze niemieckiej. Z listów wyłania się obraz egzystencji rozpiętej między marzeniem o sztuce a „strasznymi kołowrotami rzeczywistości", a nawet nędzy. Odsłania się sceneria tanich „umeblowanych pokoi", lwowskich mleczarni (posiłek złożony z mleka i kartofelków lub mleka i kaszy kosztował siedemdziesiąt halerzy), uniwersyteckich czytelni. Rozbudowuje się topografia ulic: Studenckiej czy Loretańskiej w Krakowie; Jagiellońskiej i Zyblikiewicza we Lwowie, pensjonatów Karlsbadu (gdzie Jaworski przebywa na leczeniu swoich, spowodowanych przez „newrozę", chorób organicznych, których nazw trzeba szukać w historii medycyny przełomu wieków). Listy przychodzą z Wiednia, Brodów i Biecza, gdzie jest „miedza, gdzie Stefa marzyć lubi" (s. 111).

Dramatycznym wątkiem korespondencji jest wieloletni konflikt pisarza (który uparcie uchylał się od złożenia końcowych egzaminów uniwersyteckich) z ojcem. Nie ma tu nic z gotowych literackich schematów – przyczyny zatargu są tajemnicze i niejednoznaczne. Wątek liryczny to narastanie uczuć do narzeczonej, a potem ich stopniowe wygasanie, wśród ukrywanych, bolesnych rozczarowań żony.

Szczególny ton całej korespondencji bierze się ze sposobu traktowania przez Jaworskiego własnego życia jako, równoprawnej z twórczością, formy wypowiedzi, dla której kluczowe jest dekadenckie pojęcie „gestu". Korespondenci to krąg młodych marzycieli, skupionych wokół Jaworskiego w lwowskim Klubie Konstrukcjonalistów, spotykających się w znanej skądinąd kawiarni Szkockiej. Do ich głosów dołącza się Witkacy, od czasu do czasu pisujący swe listy po niemiecku (raz nawet w swoistej angielszczyźnie, po to tylko, by czerpać satysfakcję z tego, że adresat listu nie zrozumie). Jest poeta, autor *Gestu wewnętrznego*, Stanisław Miłaszewski, skłonny do hołdowniczych uwielbień dla twórcy *Historii maniaków*:

O złoty, o drogi Panie,
wybacz patos, któremu miejsce zostawiam tylko w mej prywatnej radości i prywatnych łzach w nocy, w pokoiku z plamą na suficie, gdy twarz wspominam pokrewną wyrazem jedynie Chrystusowi ze zniszczonej *Wieczerzy* Leonarda...
[s. 112]

Zwraca uwagę Piotr Dunin-Borkowski, przyjaciel Vincenza i Stempowskiego, trochę Hamlet lwowski, wówczas student prawa i literat, późniejszy polityk i wojewoda. Warto zacytować fragment jego listu do Stefanii Jaworskiej, pisanego w 1912 r., prawdopodobnie z rodzinnego Gródka kolo Zaleszczyk:

Zresztą tu jest coś istotnie strasznego, dramat mi się przed oczyma wije. Pustelnia zupełna, a w środku moja Matka słaba, a zarazem bezwzględna i szczerze pobożna, i o kamiennym sercu, uparta i chwiejna. Ma w sobie coś z obrończyni jakichś resztek, coś jak Pani, ale bez powodu, i coś z polskiego nieporządku. Ciekawe staje się *theatrum* dopiero w kombinacjach z otoczeniem, dla mnie jednak bezwzględnie smutne.
[s. 192]

Borkowski już „dramat układa" i należy żałować, że tak drapieżny utór nigdy nie powstał. Ale czy później i dalej, bo w okolicach Ostrowca Świętokrzyskiego, ktoś nam nie przedstawiał podobnej osoby?
To przecież matka Wacława Paszkowskiego, pani Amelia, „świętych cnót kobieta. – Ona właściwie z Małopolski wschodniej, Trzeszewska z domu, krewna Gołuchowskich. (...) Niezwykła kobieta, głębokiej wiary, święta prawie – niezłomnych katolickich zasad."[2]. „Nadjechała niespodziewanie" i zapełniła dom „rodziną spod Lwowa, którą umieszczono na piętrze"[3]. Ledwie się pojawiła, przystąpiła do tego, w czym zaprawiały się pokolenia w jej rodzie – do godnego umierania. W tym samym liście do Stefanii Jaworskiej, Borkowski pisze z bezwzględnością, na jaką Wacław by się nie zdobył – już raczej sam Fryderyk:

Proszę Panią o to bardzo, gdy będzie Pani umierać i zechce dla ulżenia w tym nieciekawym okresie przyjąć jaką religię, wybrać każdą, tylko nie katolicką. Jest w niej zawsze coś z lichego naciągania na zużyte dekoracje. [s. 192-193]

Krąg rodzinny jest dla Jaworskiego tłem do rozpoznania własnej odmienności i nakreślenia drogi, która go czeka. W liście do wuja, Adama Bieńkowskiego, łącząc patos i ironię, deklaruje:

Oto zawsze będę jednym z tych, o których nikt się nie troszczy (prócz oczywiście zwariowanej kobiety), nikt nie wspomina ich nazwiska z dumą czy zadowoleniem; jednym

---

2 W. Gombrowicz *Pornografia*, Kraków 1986, s. 28.
3 Tamże, s. 51.

z tych będę, którzy w was nic nie wskrzeszą, nie zanucą wam do łożnicy, a dla trumny waszej mogą mieć jedynie wzrok obojętny. Będę jednak z tych, którzy sami siebie trawią, w których przewala się całe morze przypływów, odpływów, od bluźnierstw szalonych przechodzą w żar czułej modlitwy i sami są sobie karą najstraszliwszą. [s. 118]

Proza Jaworskiego, opracowana przez Okulicza-Kozaryna, pojawia się w Archiwum dwukrotnie. Wczesna twórczość z lat 1903-1909 to przede wszystkim: dotąd nie ogłoszony programowy głos *Secessio in montem sacrum*, debiutancki *Śpiew o czujnej duszy* i poemat prozą *Przepaść gwiaździsta,* stanowiący przedpole *Historii maniaków*. Ze względu na znaczenie wzajemnych związków twórczości Jaworskiego i Witolda Wojtkiewicza ważny jest fragment pośmiertnego wspomnienia o malarzu.
Twórczość późna to zaginiona w czasie II wojny światowej, zachowana tylko we fragmentach i rozmaitych wersjach, powieść *Franciszek Pozór, syn Tomasza* – rozgrywający się w środowisku ziemiańskim Małopolski Wschodniej portret artysty z czasów młodości. Być może kluczem do zrozumienia nie istniejącej całości są słowa młodego bohatera (w tej wersji ma on na imię Stefan), skierowane do rodziców:

Powinniście poniechać w a l k i o m n i e, ty i ojciec, walki przewlekłej i trudnej. [...] Ja was bardzo kocham, bardzo, ale równocześnie rozumiem, czego nie pojmiecie nigdy: o d s z e d ł e m o d w a s n a z a w s z e. [...] Już odtąd m u s z ę b y ć s a m. [s. 386-387]

W lekturę dramatu Jaworskiego *Hamlet wtóry, królewic wszechświata* wprowadza doskonały wstęp wydawcy, Włodzimierza Boleckiego. Przedstawia on losy utworu odnalezionego w archiwum Teatru im. Słowackiego w Krakowie (jedną z kopii maszynopisu złożył Jaworski u dyrektora Teofila Trzcińskiego). Groteskowy dramat, według sprzecznych opinii, nie istniał wcale, albo w ogóle nie zginął – wiedział o nim na przykład Konstanty Puzyna, ale nie chciał drukować w „Dialogu" (czyżby dlatego, że wśród postaci scenicznych jest Witold, książę Puzon „bezdomny, bezrobotny i bezradny arystokrata" i księżna Puzonina „pozostałość posarmacka"?). Sztuka Jaworskiego miała prapremierę w roku 1983 w teatrze Polskiego Radia w reżyserii Romany Bobrowskiej, dotychczas nie była wystawiana na scenie.
Bolecki akcentuje, że dla dzieła Jaworskiego zarezerwowane jest trwałe miejsce w dwóch szeregach utworów: w rozpoczętym *Nie-Boską Komedią* ciągu dramatów o rewolucji i wśród tekstów stanowiących reinterpretację teatralnej struktury Szekspirowskiego *Hamleta*.
Kwestia, jak czytać *Hamleta* Jaworskiego: w kontekście literatury młodopolskiej (myśli teatralnej Wyspiańskiego), czy późniejszej: dramaturgii Witkacego, *Ślubu* i *Operetki* Gombrowicza – jest dylematem po-

zornym. Przekonuje o tym cytat ze *Studium o Hamlecie*, przytoczony przez Boleckiego. Nakreśloną przez Wyspiańskiego wizję dworu Hamleta można zastosować nie tylko do utworu Jaworskiego. To przecież najkrótszy opis otoczenia Henryka ze *Ślubu*. Jak pisze Wyspiański:

Dwór byłby tutaj groteskowy, w charakterze przesadny, brutalny i wstrętny, i śmieszny, przerażający w głupocie i bezduszny, wyuzdany i pijacki, płaski i niekulturalny, napełniający zamek pustą wrzawą i tyrańskwem. [s. 252]

Od Wyspiańskiego do Witkacego nie jest o wiele dalej, niż od Witkacego do Gombrowicza. Bo że Jaworski i Witkacy są bardzo blisko ze sobą spokrewnieni, nie trzeba udowadniać, choć powinno się o tym więcej pisać.
Znane już z edycji w *Historiach maniaków* „Objaśnienia dla graczy" i „podszepty do reżyserii" nabierają rzeczywistego, programowego znaczenia w konfrontacji z tekstem dramatu, którego Osoby widowiska dzielą się – ze względu na swój status bytowy – na „persony groteskowej rzeczywistości" i „zjawy bombastycznego urojenia".

Archiwum zamyka, pochodząca z lat 1911-1913, korespondencja „Museionu" w opracowaniu Małgorzaty Szkudlarskiej. Do Ludwika Hieronima Morstina, jako redaktora pisma, zwracali się znani (Kasprowicz, Lange, Tetmajer) i mniej znani autorzy młodopolscy. Najmłodszy w tym gronie korespondentów jest 19-letni drohobyczanin, Kazimierz Wierzyński. Przesyła cztery wiersze, z których każdy jest małą antologią cytatów i rekwizytów młodopolskiej poezji (*Barwy, głosy, wonie* Stanisława Koraba-Brzozowskiego otwierają listę). Pierwsza z trzech zwrotek wiersza *Myśli bladych twarzy* brzmi tak:

Kocham was, o myśli płynne, lotne, zwiewne:
(Gołąb się zabłąkał w jakiejś obcej stronie,
Biały paź przedwczoraj całował królewnę,
O barwy, nastroje, melodie i wonie). [s. 434]

Redakcja nie zdecydowała się na druk.

W *Miscellaneach* otrzymujemy spory rozdział historii literatury, której nie dane było w pełni zaistnieć, a która przecież nie pozostała jedynie w kręgu „urojonych możliwości" – zajmuje ważne miejsce wśród ogni w łączących początek XX wieku z jego schyłkiem.

Anna Czabanowska-Wróbel

Odmładzanie Młodej Polski
(na marginesie tomu *Stulecie Młodej Polski*)

Zawarte w tytule sformułowanie „na marginesie" traktować należy nie tylko jako deklarację asekurancką, zwalniającą od recenzyjnej sumienności. Sformułowanie to ma bowiem nie tylko chronić piszącego, ale także, pośrednio, wyrażać podziw dla przedmiotu opisu. Trudno przecież, nawet z ograniczoną odpowiedzialnością, omówić w niezbyt dużej objętości tekście tom[1], który jest plonem pięciodniowej sesji naukowej z roku 1994; tom z górą sześćsetstronicowy, gromadzący trzydzieści siedem artykułów zgrupowanych pod dziewięcioma hasłami problemowymi (w tym o tak obszernym zakresie, jak np. *Swiat transcendencji*, *Człowiek i natura*, *Europejskość i swojskość*). Głos zabierają tutaj nie tylko historycy literatury, ale także filozofowie, historycy sztuki i historycy teatru, kompetentny recenzent musiałby zatem być polihistorem.

Rozczłonkowany, a zarazem tworzący syntezę, obraz Młodej Polski zawarty w tym tomie ma jednak pewien charakterystyczny, wielokrotnie ujawniający swoją obecność, ton interpretacyjny. To zapewne sprawiło, że odniosłem wrażenie, jakby na naszych oczach epoka, zawierająca w nazwie określenie „młodości", rzeczywiście podlegała procesowi odmładzania. Jak owo odmładzanie należy rozumieć? Po pierwsze – objawia się ono jako swoiste przybliżenie Młodej Polski w perspektywie problemowej. Przybliżanie nie tyle wsparte tradycyjnym zabiegiem podkreślania uniwersalności problematyki młodopolskiej, ile dowodem uznawania jej współcześnie za równie istotną, co niegdyś. Towarzyszy temu przekonanie, że odpowiedź na młodopolskie pytania (nie „uniwersalne", ale społecznie i kulturowo określone przez świadomość historyczną) wówczas się nie pojawiła i jej udzielenie scedowano na nasze czasy. Paradoksalna paralela dwu przełomów wieku polega więc na równej bezradności w udzielaniu odpowiedzi i podobieństwie w sposobach jej poszukiwania.

Po drugie – operacją odmładzania rządzi pojmowanie tradycji jako wstecznej strukturalizacji świadomości: szuka się i podkreśla objawy wspólnoty, „rzutując" naszą epokę na odległą o sto lat młodopolską świadomość, pozostaje zaś obojętnym (lub głuchym) na ofertę z prze-

---

[1] *Stulecie Młodej Polski. Studia*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 616.

szłości w tych jej składnikach, które są nam aktualnie niepotrzebne. Taki sposób widzenia pozwala także uniknąć stereotypowej syntetyzującej wizji epoki, w której elementy dawności przeplatają się z wynalazkami świadomości kulturowej. Usuwając z tej wizji wszystkie „stare malowidła" można wówczas zwrócić uwagę głównie na te objawy, które stanowią przekonujący dowód „potrząsania nowości kwiatem" i bez wątpienia są bliższe późniejszemu interpretatorowi.

Co to oznacza dla badań historycznoliterackich Młodej Polski? Najogólniej rzecz biorąc – akcentowanie w jej obrazie tych objawów świadomości filozoficznej, społecznej i kulturowej, które dają się traktować jako zapowiedzi problematyki dwudziestowiecznej, i – odpowiednio – brak zainteresowania dla tych objawów świadomości, które mieszczą się w obrębie umownie określanego modelu „dziewiętnastowieczności". Pytaniem najistotniejszym dla współczesnych badaczy okresu Młodej Polski jest przecież pytanie pośrednio decydujące o „atrakcyjności" tej epoki: czy to, co się zdarzyło między rokiem 1890 i 1918 jest zamknięciem i rozwiązaniem bardzo specyficznego paradygmatu świadomości dziewiętnastowiecznej, czy też mamy do czynienia z budowaniem się nowego, prawie nieznanego dotąd układu, który potwierdzenie swej sensowności odnajdzie dopiero w naszym stuleciu.

Bez trudu daje się ostatnio zauważyć przewagę zwolenników odpowiedzi „dwudziestowiecznej". Kiedy w roku 1992 *Słownik literatury polskiej XX wieku* arbitralnie – jak się wówczas wydawało – przeniósł w całości Młodą Polskę w układ dwudziestowieczny i nie pozostawił po niej śladu w tomie *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, decyzja ta wydawała się w swoim periodyzacyjnym nowatorstwie ryzykowna – dziś wydaje się oczywista i trafna. Ta trafność znajduje także potwierdzenie w monumentalnym tomie *Stulecie Młodej Polski*, którego autorzy, w mniej lub bardziej wyrazisty sposób, opowiadają się po stronie dwudziestowieczności epoki. W jakich zabiegach szczegółowych ujawnia się ten wybór? Przede wszystkim w charakterystycznych przesunięciach problemowych i doborze (czasowym i „nazwiskowym") egzemplifikacji. Widać bowiem wyraźnie, że autorzy szkiców i artykułów zgromadzonych w *Stuleciu...* znacznie chętniej przywołują drugą fazę okresu (po roku 1901 lub nawet 1906) niż okres pierwszego dziesięciolecia Młodej Polski (do roku 1900), który zazwyczaj we wszelkich ujęciach syntetycznych określał całościową wizję tej epoki. To zresztą problem ogólniejszy, o którego ważności dla badań, młodopolskich właśnie, przypomina w swoim artykule (*Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*) Ryszard Nycz. Okresy literackie bowiem generalnie opisane są najlepiej w swojej fazie początkowej, wstępnej, której towarzyszą, niezbędne dla samo-

określenia formacji lub pokolenia, manifesty teoretyczne, artykuły programowe, polemiczny dialog z poprzednikami. Ta faza wstępna, jej układ czy jej konfiguracja, silnie kształtuje nasze wyobrażenia o całości epoki. Przy pewnych zaletach tego ukształtowania (zaznacza ono bowiem dialektyczny charakter układu) ma ono także konsekwencje niebezpieczne: narzuca się swoją wyrazistością, wydaje się określać nie tylko tę fazę rozwojową, ale całość układu w jego ciągłości czasowej, sprzyja powstawaniu stereotypu. Z kolei przeniesienie zainteresowań badawczych poza tę fazę wstępną (i wraz z tym przeniesienie „punktu ciężkości" epoki) utrwalony już stereotyp weryfikuje i kwestionuje. Z tego choćby względu widoczna w *Stuleciu Młodej Polski* predylekcja badaczy do zjawisk kulturowych, sytuacji literackiej a nawet konkretnych dzieł stojących po bliższej nam stronie linii podziału na dziewiętnastowieczność i dwudziestowieczność Młodej Polski jest cenna i warta kontynuowania naukowego.

W nowszych badaniach nad modernizmem (czy, jak kto woli, „Młodą Polską") widać zresztą pojawianie się nowej, opatrzonej powszechną zgodą, cezury wewnętrznej epoki. Jeszcze niedawno rolę takiej cezury pełniła data 1905 z oczywistym wobec charakteru tej daty uzasadnieniem polityczno-społecznym. Wydaje się jednak (a *Stulecie Młodej Polski* uzmysławia to bardzo wyraźnie), że ranga cezury rewolucyjnej znacznie się obniżyła. Nie pojawia się ona w tekstach zgromadzonych w *Stuleciu...*, nieobecne jest w nich także choćby skrywane przekonanie, iż wydarzenia roku 1905 coś istotnego odmieniły w immanentnym porządku literackim. I znowu tego rodzaju zmiana w optyce historycznoliterackiej wydaje się uzasadniona: jeśli zrezygnuje się z myślenie kategoriami „literatura jako wyraz życia narodu po utracie niepodległości", znaczenie politycznego kontekstu zjawisk literackich zostanie sprowadzone do miary rzeczywistej. Cezurą nową staje się wówczas, uzasadniony przemianami poetyki i ewolucyjną przemianą podstaw filozoficznych Młodej Polski, sam przełom wieków – bliskie okolice roku 1900. Właśnie do materiału literackiego i publicystycznego, datowanego po roku 1900, sięga większość autorów *Stulecia...* Wyrazistą propozycję ustanowienia tej daty jako znaku dwudziestowieczności Młodej Polski znajdujemy we wspomnianym już artykule Nycza, w którym mianem faktycznej „formacji modernistycznej" obdarza się twórców drugiego rzutu pokoleniowego Młodej Polski (debiutantów z ostatnich lat XIX wieku, przemawiających pełnym głosem już po tej stronie przełomu wieków).

Ale tę perspektywę „odmładzającą" widać nie tylko w artykułach, które jakby świadomie skłaniają się w stronę materiału dwudziestowiecznego. Silne zaakcentowanie otwarcia ku perspektywie czasowo później-

szej widać także w tekstach opisujących zjawiska młodopolskie przekrojowo, na całym obszarze czasowym epoki, a więc uwzględniających „sprawiedliwie" i schyłek mijającego wieku, i początki nadchodzącego. „Młodopolskie doświadczenie transcendencji" w artykule Marii Podrazy-Kwiatkowskiej doprowadzone zostaje bowiem do tego stanu świadomości, dla której dalszą konsekwencją przekształceń powinno być Witkacowskie przeżycie metafizyczne: poczucie Dziwności Istnienia jako Jedności w Wielości. Z kolei Wojciech Gutowski, opisując *Królestwo Antychrysta i tęsknotę Lucyfera* (czyli – jak w podtytule – *oblicza szatana w literaturze Młodej Polski*) i wyróżniając trzy formuły mitu satanicznego w Młodej Polsce, wyraźnie wskazuje na perspektywy, które otwierają wersje: antychrystowa i lucyferyczna (poza kulturą i nowy wzór kultury). Te dwie wersje właśnie są obecne w świadomości dwudziestowiecznej znacznie silniej niż wczesnomłodopolska wersja Szatana-ojca, katastroficzna i nihilistyczna. To zwrócenie uwagi badawczej na drugą i późniejszą fazę Młodej Polski jest też widoczne w tekstach Marty Wyki (*Imperatywy współczesności w krytyce młodopolskiej*), Magdaleny Popiel (*Metamorfozy Piekła. O retoryce antycywilizacyjnej w powieści młodopolskiej*), Anny Czabanowskiej-Wróbel (*Baśń w literaturze Młodej Polski*), w których nie tylko *gros* materiału egzemplifikującego jest „dwudziestowieczna", ale i model świadomości epoki nachylony ku naszemu stuleciu. Podobnie w części zatytułowanej *Młodopolskie propozycje ideowe* może zwracać uwagę dwugłos na temat młodopolskiego indywidualizmu, interpretowanego tym razem nie w swojej tradycyjnej i spetryfikowanej wersji, ale w nieoczekiwanych konsekwencjach (zgoła współczesnych): Justyna Miklaszewska pokazuje jego „przedłużenia" liberalne i anarchistyczne, Jerzy Sosnowski opisuje, jak odczucie indywidualnej samotności staje się motywacją do tworzenia „małych wspólnot" (cyganerie, bractwa, zakony), przywołując także już dwudziestowieczne formy wspólnotowe: zakon „Reduty".

Upierając się przy tezie o „odmładzaniu" Młodej Polski pozwolę sobie jeszcze zwrócić uwagę, że Jacek Kolbuszewski, pisząc o krajobrazach tej epoki, zauważa w obrazowaniu pejzażowym młodopolan symptomy regionalizmu i nurtu „ekologicznego" (formy rozwinięte dopiero później do wymiaru ideologii), Leszek Polony w opisie „muzycznej Młodej Polski" przechodzi prędko od Karłowicza do Szymanowskiego, a Jacek Purchla wyraźnie podkreśla, że młodopolska szkoła architektoniczna, uformowana tuż przed I wojną światową, wypowiedziała się faktycznie w pierwszych latach niepodległości. Gdyby jeszcze w części poświęconej dramatowi i teatrowi znalazła się ocena obecności Młodej Polski w Wielkiej Reformie teatralnej mielibyśmy prawie komplet

„otwarć" ku dwudziestemu wiekowi z ukrytym zamykaniem drzwi przed starym wiekiem dziewiętnastym.
Być może ta obserwacja jest nader powierzchowna – stąd początkowe zastrzeżenie, że rzecz myślana jest „na marginesie" tomu krakowskiego. Ale w takim – otwartym ku dwudziestowieczności – modelu świadomości kulturowej Młodej Polski zawarta jest atrakcyjna perspektywa dalszych badań. Prowadziłyby one przede wszystkim do zakwestionowania owej, obecnej w powszechnej świadomości, „konfiguracji wstępnej" (określenie Wyki) jako paradygmatu całości epoki. Ten paradygmat dawno się spetryfikował, jego odmiana bywa najczęściej określana jako system zaprzeczeń, paradoksalnie potwierdzających ważność konfiguracji wstępnej jako stałego układu interpretacyjnego. W powszechnej świadomości historycznoliterackiej schemat pierwszego dziesięciolecia organizuje myślenie o Młodej Polsce „w ogóle". Jego wyrazisty zarys traci jednak kontury po roku 1900, a w latach 1907-1914 rozmywa się całkowicie. Ale i tak ta cała „reszta" opisywana jest zazwyczaj w ramach początkowych opozycji: pasywizm /aktywizm, modernizm /neoromantyzm, autonomia /służebność itp.
Toteż w „innej" świadomości historycznoliterackiej, którą podszyty jest prawie cały tom *Stulecia Młodej Polski*, widzę główną wartość publikacji, będącej sumą pracy kilku generacji badaczy. W wyrosłej z tradycyjnego widzenia epoki publikacji „rocznicowej" (a taki przecież był motyw przewodni sesji krakowskiej) znaleźlibyśmy zapewne tradycyjny zestaw haseł i słów-kluczy: dekadentyzm, nirwana, bunt modernistyczny, cygan młodopolski, doświadczenie rewolucji 1905 roku, irredentyzm, powrót do romantycznej koncepcji społecznej służby sztuki itp., a także nazwisk: Przybyszewski (wczesny, broń Boże po roku 1905), Wyspiański, Żeromski, Tetmajer (wczesny), Kasprowicz (wczesny takoż), itd. Brak tych słów-kluczy i nazwisk-kluczy daje wiele do myślenia (pozytywnie). *Stulecie Młodej Polski* jest dokumentem interesującej ewolucji w myśleniu historycznoliterackim o Młodej Polsce, wszczętej właśnie pod hasłem „odmłodzenia". W ten sposób autorzy podkreślają odstęp czasowy, jaki dzieli nas od tamtej epoki, ale jednocześnie skracają ów dystans, a sama książka staje się świadectwem nowego i płodnego sposobu myślenia.

Andrzej Z. Makowiecki

Niewy(ob)rażalne. Uwagi kognitywistyczne

Lessing widział rzeczy zbyt wyraźnie i dlatego utracił wyczucie niewyraźnej całości, magiczny ogląd przedmiotów razem wziętych w różnorakim oświetleniu i ściemnieniu.

Novalis *Poetycyzmy*

Zagadnienie niewyrażalności ma swoje źródło w filozoficznych rozważaniach romantyków na temat natury świata i językowych możliwości, czy raczej nie-możliwości jej wyrażenia. Wśród wielu strategii sygnalizowania tego dylematu w tekście literackim, rozwijanych od czasu romantyzmu, najbardziej rozpowszechniony wydaje się chwyt przemilczenia. Wpisany w nasze codzienne doświadczenie językowe pojawia się najczęściej w postaci bezpośredniego wyznania, na przykład: „Brak mi słów"... Łatwość, z jaką potrafimy rozpoznać strategię przemilczania (co nie jest równoznaczne z łatwością jej interpretacji), utwierdza nas w przekonaniu, że główną przyczynę niewyrażalności stanowi natura języka, jego schematyczność i ograniczoność naszego leksykonu, uniemożliwiająca oddanie bogactwa naszych doświadczeń i przeżyć.
Tymczasem Friedrich Schleiermacher w swojej refleksji nad zagadnieniami języka poetyckiego zwraca uwagę na fakt, iż niewyrażalność znajduje swoje źródło w nieprzystawalności dwóch typów poznania: kontemplacyjnego – będącego religijnym uniesieniem pozwalającym rozpłynąć się w bezkresnym organiźmie wszechświata, i rozumowego – związanego z wyodrębnieniem z *universum* jednostek i łączących je relacji[1]. Dla Schleiermachera język i myśl łączy relacja identyczności; ale nawet po zanegowaniu przez późniejszą naukę tego absolutnie jednoznacznego związku, idea opisu procesu poznawczego jako uporządkowanego systemu pozostającego w pewnej relacji do języka naturalnego pozostawała wciąż żywa.
Pojawiające się ostatnio prace z zakresu językoznawstwa i psychologii kognitywnej potwierdzają intuicję niemieckiego filozofa, wskazując na istnienie struktur poznawczych porządkujących naszą wiedzę o świecie. Język naturalny stanowi odbicie tych struktur, z którymi wchodzi w związki podobieństwa[2], jednak nie identyczności. Jeśli przyjmiemy

---

[1] B. Andrzejewski *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Poznań 1989, s. 115, 119.

[2] E. Tabakowska *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*, Kraków 1995, s. 20.

teorię kognitywistów, to naturalną koleją rzeczy powinniśmy zadać sobie pytanie o problem wyrażalności w kontekście systemu struktur poznawczych, który w tym przypadku skłania się raczej ku problemowi niewyobrażalności. Intuicja podpowiada, iż niemożliwość wyobrażenia sobie czegoś przyczynia się do powstania sytuacji niewyrażalności. Skoro jednak język naturalny stanowi jedynie odbicie systemu struktur poznawczych, a naturą języka poetyckiego jest przekraczanie tychże struktur, ich negowanie, lub nieoczekiwane wypełnianie, to istotnym przedmiotem opisu stają się relacje, jakie zachodzą pomiędzy niewyobrażalnym a jego słownym wyrażeniem poetyckim.

Określenie form kształtujących owe relacje wchodziłoby zapewne w zakres poetyki kognitywnej. Jak dotąd brak jednak szerszych opracowań z zakresu poetyki, wykorzystujących kategorie językoznawstwa kognitywnego. Stąd też analizy przedstawione w dalszej części artykułu będą się koncentrować wokół jednej wybranej struktury poznawczej; będą próbą ukazania możliwości tkwiących w takim postępowaniu badawczym wobec zagadnienia niewyrażalności.

Ponieważ używanie metafory, a także strategie przemilczania w odniesieniu do niewyrażalnego, zajmują istotne miejsce w dotychczasowych badaniach tego zagadnienia[3], dlatego warto przyjrzeć się kategorii, która w refleksji teoretycznej nie została jak dotąd wyodrębniona, pojawia się natomiast w analizach obrazowania poetyckiego. Chodzi o zagadnienie konturu.

Napięcie pomiędzy ograniczonością a nieskończonością stanowi przecież ważny aspekt obrazowania poetyckiego. Zatem interesujące musi się wydawać, że w językoznawstwie kognitywnym kategoria konturowania leży u podstaw opisu wielu form gramatycznych[4]. Istnienie konturu w strukturze pojęciowej decyduje o policzalności rzeczownika, zaś jego brak uniemożliwia utworzenie liczby mnogiej, jak np. w przypadku piasku, który pozostając substancją, nie ma granic i „mniejsza lub większa ilość piasku wciąż pozostaje piaskiem"[5]. Na tym jednak nie koniec, bowiem kontur może zostać danej substancji nadany (np. wiadro piasku, lub ziarnko piasku), zaś przedmioty posiadające kontur różnią się między sobą sposobem konturowania (np. plama na ścianie posiada literalnie pojmowany kontur określony przez zewnętrzne względem niej tło, na którym się znajduje, zaś stół jako przedmiot złożony z szeregu różnych elementów powiązanych

---

[3] Zob.: D. Wojda *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996.

[4] E. Tabakowska *Konturowanie*, w: *Gramatyka i obrazowanie.*

[5] Tamże, s. 31.

ze sobą topograficznie i funkcjonalnie posiada kontur uwarunkowany strukturą wewnętrzną).
Poprzestając na razie na tych bardzo wstępnych uwagach dotyczących konturowania, spróbujmy zobaczyć, w jaki sposób opisywane przez kognitywistów zasady konturowania funkcjonują w tekstach literackich, w których pojawia się problem niewyrażalności.
Jak już zostało wcześniej podkreślone, naturą języka poetyckiego jest zaprzeczanie lub przekraczanie utrwalonych w języku oraz myśleniu struktur i schematów. Problemem, który nas tutaj interesuje, jest sposób podważania zasady konturowania oraz jego funkcja w odniesieniu do zagadnienia niewyrażalności.
Najprostszą strategię stanowi zazwyczaj zaprzeczenie regule. Jeśli w swojej wypowiedzi nakażemy lub zasugerujemy odjęcie konturu od pojęcia, w którym kontur stanowi o jego istocie, to stworzymy wyrażenie sensowne językowo, ale niemożliwe do realizacji wyobrażeniowej. Można powiedzieć „wyspa bez morza", ale nie pomyśleć. Inherentnym bowiem konturem pojęcia wyspa jest morze. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w zakończeniu XX sonetu Rilkego[6] (z serii *Sonety do Orfeusza*), kiedy autor stawia frapujące pytanie: „Lecz w końcu czy nie ma miejsca, gdzie to, co byłoby / mową / ryb, bez nich znajduje brzmienie". Jednym z aspektów ukazujących paradoksalność tego pytania jest sposób konturowania, pozwalający na odgraniczenie poszczególnych języków, które może być realizowane w dwojaki sposób: poprzez określenie charakterystycznych cech języka lub wskazanie na autora wypowiedzi. Posługując się wyrażeniem bardziej tradycyjnym, jakże jednak obrazowym, należy stwierdzić, że mowa ryb, której cech przecież nie znamy, może zostać określona jedynie przez jej bezpośredni związek z rybą. Lecz czy to rozumowanie jest absolutnie słuszne? Rilke podaje w wątpliwość ludzki sposób myślenia, budujący zręby naszej wiedzy o świecie. Swoimi pytaniami: „Ryby są nieme... myślano kiedyś. Któż wiedzieć zdoła?/ Lecz..." sugeruje istnienie zjawisk wykraczających poza nasz system pojęciowy, tym samym jednak niewyrażalnych także w języku.
Nieco inny sposób sygnalizowania niewyrażalności polega na sprzeczności pomiędzy naturą pojęcia, a odnoszącymi się do niej wypowiedziami. Tak dzieje się w Leśmianowskim *Topielcu*, który postanowił: „Zwiedzić duchem na przełaj zieleń samą w sobie". Nie wnikając w filozoficzne aspekty rzeczy samej w sobie, która jest bezprzedmiotowa, bezprzestrzenna i bezczasowa, łatwo zauważyć nieodpowiedniość

[6] R. M. Rilke *Poezje wybrane,* Warszawa 1967, s. 141.

określenia „zwiedzić ... na przełaj zieleń". Ta ostatnia, jako obszar niewykonturowany, nie nadaje się ani do zwiedzania, gdyż do tego potrzebny jest obszar określony przez wewnętrzną strukturę (np. miasto), ani do przemierzania „na przełaj", które zakłada istnienie konturu zieleni wyznaczającego punkt wyjścia i dojścia. Sprzeczności te wydają się jednak zamierzoną strategią Leśmiana, pozwalającą uwypuklić nieokreśloność istoty zieleni. Można było na przykład użyć metafory o wejściu w bezdenną zieleń...

Sprzeczności w przedstawianiu danego pojęcia mogą być także konsekwencją różnorodności postrzeżeń. W wierszu Leśmiana *Śnieg*[7], tytułowy przedmiot refleksji jawi się najpierw jako „ruchliwie rozbłyskany szron", zatem zjawisko atmosferyczne, którego kontur, odgraniczający go od innych zjawisk, wyznacza specyficzna jakość postrzeżeniowa[8] – ruchliwie rozbłyskany – uzupełniona w dalszym ciągu kolejnymi charakterystycznymi cechami padającego śniegu: „i fruwał – i tkwił w próżni – i bujał...". Kontur Leśmianowskiego śniegu może jednak także określać kształt kopca, a nawet stosu; jeżeli nie uznamy tego za błąd poety, to musimy zgodzić się na pojęcie jakichś elementów śniegu, z których ów stos by się składał. „Śniegowe czupryny" – liczba mnoga! – zyskują swój kontur poprzez relację z przedmiotem, na którym się gromadzą. Z kolei „śniegu ociężałe w gałęziach nawiesie" wydaje się skłaniać ku obszarowi niewykonturowanemu, gdyż trudno byłoby zapewne zaakceptować określenie „nawiesia". Za to z całą pewnością „śnieg", który „zasnuwał" przestwory, konturu nie posiada.

Czym zatem ostatecznie jest śnieg w wierszu Leśmiana, skoro nie można mu nadać jednoznacznego konturu? Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba sobie uświadomić, że obraz „śniegu" w tym utworze jest obrazem kreowanym przez dziecko, którego wyobraźni nie ogranicza logika ludzi dorosłych. Dlatego też „śnieg" staje się w wierszu symbolem utraconej zdolności dziecięcego postrzegania świata, burzącej logikę świata dorosłych, pożądanej jednak przez wszystkich, którzy ją utracili:

---

[7] B. Leśmian *Poezje wybrane*, Wrocław 1991, s. 117.

[8] Ronald Langacker, autor fundamentalnych prac z zakresu gramatyki kognitywnej, wyróżnia proces konturowania pojęciowego w przestrzeni jakości. Jako przykład można podać określony typ gleby, której kontur wyznaczony zostaje przez jej własności chemiczne. Istnienie takiego rodzaju konturowania potwierdza liczba mnoga (gleby). R. Langacker *Concept, Image, and Symbol. The Cognitive Basis of Grammar*, Berlin-New York 1991, s. 73-74.

Jakże pragnąłbym dzisiaj, gdy swe bóle znam,
Stać jak wówczas, przed domu wpół zapadłą bramą
[...]
Z jakąż mocą bym tulił uznojoną twarz
W te dawne, com je stracił, w te dziecięce dłonie.

Godząc się na niewielkie przesunięcie metaforyczne w stronę konkretu, można przyjąć, iż dziecięce dłonie oznaczają możliwość nadawanie światu kształtu, analogicznie do abstrakcyjnej w swojej istocie zdolności konturowania pojęciowego. Taki obraz metaforyczny pozwala nam uświadomić sobie raz jeszcze, że w świecie kształtowanym niewprawnymi rączkami dziecka ten sam przedmiot może wyglądać bardzo różnie, a radość z nadawania światu kształtu jest znacznie większa od trwania w porządku.
Świat pozbawiony kształtów nie musi bowiem wcale budzić niepokoju, a jedynie pobudzać naszą ciekawość. Dlatego też nadawanie konturu tworom amorficznym i abstrakcyjnym nie określa ostatecznego celu języka poetyckiego. Kazimierz Przerwa Tetmajer, przyrównując mgłę tatrzańską kolejno do wstęgi okręconej naokoło księżyca, sieci oplątującej nietoperza, mostu rozpiętego wokół skały, dokonuje także personifikacji mgieł, każąc im pląsać oraz chwytać w ramiona spadającą gwiazdę[9]. O ile trzy pierwsze określenia nadają mgle konkretne kształty przez porównanie ich do wstęgi, sieci i mostu, o tyle personifikacja utrudnia powstanie w naszej wyobraźni obrazu mgieł, które nie przyjmują kształtu ludzkiej postaci, a ich amorficzna postać nie pozwala na zbudowanie analogii pomiędzy ludzkimi ramionami i określonym fragmentem mgły (mgły raczej nie da się podzielić na odrębne elementy, które byłyby ze sobą powiązane topograficznie i funkcjonalnie). W ten sposób natura mgieł w wierszu Tetmajera staje się bardziej tajemnicza, a ich kształt w większym stopniu zamazany poprzez niewyobrażalny obraz metaforyczny.
Obraz poetycki, w którym zacierają się lub rozmywają granice naszych pojęć, może się także odwoływać do naszych wrażeń wzrokowych, które niekoniecznie przystają do naszych skanonizowanych struktur poznawczych. Kontur leśnej polany powinien jednoznacznie ograniczać przestrzeń lasu, ale w *Topielcu* Leśmiana „Zwiewne nurty kostrzewy ... upodobniają się łące niespodzianie".
Podobnie w wierszu Rilkego *Zaczytany* wraz z nadejściem zmroku: „niebo jest dalsze i szersze", a „Ziemia za własny horyzont wyrasta, / zdaje się całe niebo obejmować: / i jak ostatni dom jest pierwsza

[9] K. Przerwa Tetmajer *Erotyki*, Warszawa 1994, s. 139-140.

gwiazda"[10]. Również i te zwroty można potraktować jako wyraz szczególnego rodzaju percepcji towarzyszącej zjawisku zapadania zmroku. Ale wiersz Rilkego nie jest jedynie zapisem niezwykłej impresji. Stanowi ona jedynie obrazowy fundament refleksji nad poznaniem, dodajmy – poznaniem poetyckim:

nic mnie nie dziwi, wszystko nie zmierzone,
Tam z zewnątrz jest, co tu we wnętrzu niosę,
bez granic wszystko, w jaką spojrzę stronę;
tylko się z wszystkim związę całym losem,
by się mój wzrok do rzeczy przystosował,
niech wciągnie go prostota ich surowa [...]

We fragmencie tym można się dopatrzeć odwołań do romantycznej filozofii poznania, podkreślającej brak wymiarów uniwersum – „bez granic wszystko", „wszystko niezmierzone" – oraz konieczność rozpłynięcia się w świecie jako metodę dotarcia do jego istoty[11] – „tylko się z wszystkim związę całym losem".
Dla niniejszego tekstu ciekawe jest, że utwór Rilkego zawiera także takie myśli, które mogą być odczytane jako wyraz, prezentowanego tu, kognitywnego podejścia do zagadnienia niewyrażalności. O ile bowiem „związanie się z wszystkim całym losem" można odczytywać jako sugestię rozpłynięcia się w uniwersum, o tyle kolejny wers: „by się mój wzrok do rzeczy przystosował", przeczy raczej idei wniknięcia w istotę rzeczy przez uczucie religijne, zbliżając poznanie do systemu pojęciowego, dla którego percepcja wzrokowa stanowi zasadniczy fundament. Żądanie przystosowania się wzroku do „surowej prostoty" rzeczy stanowi pożądany rezultat poznania i – niezależnie od wiary w możliwość osiągnięcia takiego stanu, ukazuje problem nieprzystawalności naszego systemu pojęciowego do obrazu świata.
W tym miejscu rodzi się jednak pytanie, skąd bierze się u nas świadomość istnienia świata, skoro wymyka się ono naszemu rozumowemu poznaniu? Można na nie odpowiedzieć na gruncie metafizyki lub estetyki (jak to czynili romantycy), można powołać się na szczególne stany psychiczne, jednak w wierszu *Zaczytany* główne źródło tej świadomości tkwi w języku poetyckim. Wieczór „z zamętu słów się wyłania", a zaczytany bohater doświadcza niezwykłych doznań, gdy „znad książki głowę podnosi". Zatem to właśnie język poezji pozwala doświadczyć niewyrażalnego. Ludzki język, który, choć schematyczny i

[10] R. M. Rilke *Poezje wybrane*, s. 34-35.
[11] B. Andrzejewski *Przyroda i język...*, s. 133-124.

nie dość bogaty, posiada zdolność podważenia stabilności naszych struktur poznawczych, budząc w nas przeczucie istnienia niewyrażalnego. Analizowanie tego procesu nie zbliży nas wprawdzie do niewyrażalnego, powinno jednak poszerzyć naszą wiedzę o strategiach poetyckich sygnalizowania tego, co ani w słowach, ani w wyobraźni zaistnieć nie może.

Wojciech Baluch

twórczość

Miesięcznik literacki o ustalonej renomie,
w którym debiutowali najwybitniejsi pisarze okresu powojennego,
drukuje od pól wieku poezję, prozę i krytykę literacką
znanych i uznanych twórców wszystkich pokoleń.
Adresowany jest do czytelników, których interesuje
literatura polska, jej tradycje i nowe tendencje.

Pismo można kupić w kioskach i księgarniach oraz zaprenumerować,
szczegóły w „Twórczości". Adres red.: ul. Wiejska 16, 00–490 Warszawa
tel./fax: 628–95–07

KRESY

kwartalnik literacki

W najbliższych
numerach m.in.:

- Literatura PRL – znana i niedoczytana
- Wokół Marcela Duchampa
- Literatura wobec śmierci
- W kręgu Bloomsbury Group

4 numery w prenumeracie tylko 24 zł
(wysyłka na koszt redakcji)
wpłaty na konto:
PKO BP II Oddział Lublin 10203150-126175-270-1
lub na adres redakcji: ul. Chopina 5, skr. poczt. 110
20-950 Lublin, tel. (0-81) 532-32-76

W prenumeracie taniej

Opinie

Małgorzata Anna Packalén

Elitaryzm a demokratyzacja parnasu: sprawa chłopska w literaturze polskiej i szwedzkiej

Ivar Lo-Johansson, jeden z głównych przedstawicieli tzw. pokolenia „samouków" podejmujących problematykę proletariatu wiejskiego w literaturze szwedzkiej, tak oto rozpoczyna jedną ze swych autobiograficznych powieści:

Ponieważ postanowiłem zostać pisarzem, zacząłem rąbać w lesie drzewo przeznaczone na papier. Lepiej nie mogłem się przygotować do mojej literackiej kariery. Z masy papierowej powstawały książki. Rąbałem drzewo, które przed oczami zamieniało mi się w powieści, wiersze, dramaty.
Podszedłem do „Amerykanina" szwedzkiego pochodzenia, który pracował obok na wyrąbisku. [...]
– Ile drzewa potrzeba na jedną książkę? – zapytałem.
Uniósł w górę brwi, które niczym dwa dojrzałe źdźbła żyta przywierały do czoła.
– Jeden świerk starczy chyba na jedną książkę – powiedział niepewnie. [...]
Obok nas leżało drzewo złożone w sążnie, przeznaczone na papier. [...] Śnieg marcowy topniał.
– Zostanę pisarzem.
Upuścił piłę. [...]
– Ty?
Widziałem, że mi nie wierzył. Z pewnością zupełnie inaczej wyobrażał sobie pisarza.[1]

---

[1] I. Lo-Johansson *Domokrążca* [*Gårdfarihandlaren*], tłum. ze szw. G. Szewczyk, E. Teodorowicz, Poznań 1980, s. 5.

O podobną wypowiedź raczej trudno w literaturze polskiej. W historii literatury polskiej nie ma też pisarza, którego można by porównać z Ivarem Lo-Johanssonem, Vilhelmem Mobergiem, Janem Fridegårdem czy Moą Martinson – nie tylko jeśli chodzi o pochodzenie społeczne, ale również i przede wszystkim – o rangę literacką. Co w takim razie upoważnia do przeprowadzenia badań komparatystycznych polskich i szwedzkich utworów tego gatunku? Decyduje duża liczba polskich dzieł literatury pięknej, wykazujących zbieżności tematyczne z utworami szwedzkimi, jak też czynniki o charakterze socjologicznym.

Różni te utwory przede wszystkim pochodzenie społeczne ich twórców. Z jednej strony mamy grupę pisarzy szwedzkich, określanych w historii literatury szwedzkiej jako „samouków" [*Autodidakter*], którzy wywodzą się ze środowiska wiejskiego i opisują to środowisko za pomocą, by posłużyć się określeniem jednego z krytyków szwedzkich, „zarówno cepu, jak i pióra". Na drugim krańcu można umieścić pisarzy, których nazwiska zwykło się kojarzyć z motywami chłopskimi w literaturze polskiej, takich jak np. Henryk Sienkiewicz, Bolesław Prus, Eliza Orzeszkowa, Władysław Reymont, Władysław Orkan, Maria Dąbrowska, Stefan Żeromski. Wszyscy oni (z wyjątkiem Orkana) wywodzą się ze środowiska bardziej lub mniej zamożnych ziemian (Orzeszkowa, Sienkiewicz), zubożałej szlachty (Prus, Dąbrowska czy Żeromski), czy też, jak Reymont, „trzeciego stanu wsi polskiej" – „warstwy pośredniej między dworem a chałupami"[2]. Te różnice mają istotne znaczenie, jeśli chodzi o sposób widzenia i budowę świata przedstawionego w utworach podejmujących tematykę chłopską[3].

Większość z wymienionych tu polskich pisarzy tworzyła w końcu XIX i w pierwszej połowie XX wieku, podczas gdy szwedzcy „samoucy" zaczęli docierać na literacki parnas w początkach lat dwudziestych XX wieku. Różnica ta nie ma istotnego jednak znaczenia, ponieważ sam sposób traktowania tematyki chłopskiej w literaturze polskiej pozostawał w zasadzie niezmieniony aż do lat siedemdziesiątych naszego wie-

---

[2] Określenie A. Grzymały Siedleckiego *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1962, s. 255.

[3] Ponieważ w niniejszej wypowiedzi kładę nacisk na sprawę chłopską, omawianą z perspektywy dwóch odmiennych tradycji kulturowych, odstępuję tu od dyskusji na temat ustaleń terminologicznych, mających na celu uściślenie definicji prozy o tematyce wiejskiej.

ku. Postacie chłopskie w polskich utworach tego gatunku były przedmiotem dyskusji literacko-kulturalnej prowadzonej p o n a d ich głowami przez pisarzy i czytelników o podobnych gustach literackich.
Na tym polega generalna różnica w podejmowaniu tematu wiejskiego w literaturze polskiej i szwedzkiej. Polska tradycja kulturowa przechowała bowiem stereotyp opisu chłopa widzianego z zewnątrz, stereotyp, który nadal wyznacza strategię pisania i czytania. Stereotyp ten jest rozpoznawalny, gdyż polega na traktowaniu egzystencji wiejskiej z pozycji inteligenckiego obserwatora. Można naturalnie spojrzeć na ów problem historycznie, poczynając od wiejskiej idylli *à la* Rousseau, a kończąc na naszych czasach, ale przekroczyłoby to ramy niniejszego szkicu. Śledząc motywy chłopskie z szerszej perspektywy literackiej można łatwo uchwycić moment, kiedy ów motyw, pojawiający się początkowo w opozycji do tego, co nie ludowe, zostaje włączony w służbę ideologii: świadczy o tym dobitnie literatura końca XIX wieku. Uwięziony w literackim stereotypie motyw chłopski dopiero w ostatnim trzydziestoleciu XX wieku posłuży jako narzędzie rekonstrukcji uniwersalnych zjawisk w historii ludzkości. Będzie wyrazem przeciwwagi dla zbyt szybkiego rozwoju technicznego, którego naturalnym skutkiem jest powolne zanikanie starych obrzędów i systemów wartościowania. Także w literaturze szwedzkiej chłopi do końca XIX wieku byli przedstawiani z perspektywy czysto zewnętrznej (np. w prozie Strindberga), a czołowe manifesty ruchu socjalistycznego początku XX wieku pisane były bardziej dla przedstawicieli tej klasy społecznej niż o nich. Nastawienie to zmieniło się jednak radykalnie za sprawą wymienionych wcześniej pisarzy.
Inną różnicą pomiędzy utworami szwedzkimi i polskimi jest stosunek do rzeczywistości pozaliterackiej, z której pisarze czerpią materiał powieściowy. Zdecydowana większość utworów szwedzkich opiera się na faktach autobiograficznych. I choć niektórzy twierdzą, że sposób, w jaki literatura naśladuje rzeczywistość, od dawna już stracił na aktualności, to jednak ważne jest wychwycenie tych wszystkich czynników, które powodują, że odbiorca wierzy, iż literatura naśladuje rzeczywistość[4]. Łatwość w opisaniu zaplecza biograficznego tych utworów nie wyznacza automatycznie kierunku interpretacji, podobnie jak intuicyj-

[4] Zob.: P. Hamon *Un discours contraint*, „Poetique" 1973 nr 16, s. 411-445.

ne odczucie autentyczności danego tekstu pozornie tylko stwarza poczucie jego „przejrzystości" i czytelności.
Można oczywiście pominąć aspekt biograficzny. Twierdzę jednak, że istnieją dzieła, przy badaniu których dane biograficzne powinny być uwzględnione nie ze względu na „właściwą" interpretację utworu, ale jako równoważny aspekt aktu komunikacji, pomagający w ustaleniu kulturowego punktu wyjścia dla różnych kodów danego tekstu. Zarówno polskie, jak i szwedzkie utwory stanowią zbiór realistycznych opowiadań, czerpiących materiał z rzeczywistości wiejskiej. Jednocześnie wymowa ich sięga – oczywiście po części jako skutek intencji pisarskich – poza opisywaną przez nie rzeczywistość. Wiadomo, że komunikacja pomiędzy autorem a odbiorcą powinna się odbywać w oparciu o wspólną wiedzę o konwencjach, do jakich odwołuje się utwór. Każda fikcyjna wypowiedź zawiera zatem potencjalne możliwości wyboru, które niemiecki teoretyk Wolfgang Iser określa jako „die Strategie der Texte"[5], a więc jako strategie umożliwiające deszyfrację użytych w tekście konwencji. Tymczasem obie grupy pisarzy, zarówno w Polsce, jak i w Szwecji, tworzyły pod naciskiem różnych konwencji i kodów kulturowych. Siła i efekt tego nacisku widoczne są na wielu poziomach tekstów literackich.
W utworach polskich z końca XIX wieku, zwłaszcza autorstwa pisarzy niechłopskiego pochodzenia, mamy najczęściej do czynienia z narratorem wszechwiedzącym, zaznaczającym nieustannie dystans do opisywanej rzeczywistości. Warunkiem takiej strategii nadawczej było założenie, że nadawcę i adresata łączy ta sama kompetencja intelektualna i kulturowa. W narracji ukryty był więc wartościujący dystans, nierzadko zabarwiony karykaturą. Typowym przykładem jest np. początek noweli Sienkiewicza *Bartek Zwycięzca*:

Bohater mój nazywał się Bartek Słowik, ale ponieważ miał zwyczaj wytrzeszczać oczy, gdy do niego mówiono, przeto sąsiedzi nazywali go Bartek Wyłupiasty. Ze słowikiem istotnie mało miał wspólnego, natomiast jego przymioty umysłowe i prawdziwie homerycka naiwność zjednały mu także przezwisko: Głupi Bartek. To ostatnie było najpopularniejsze i zapewne samo jedno tylko przejdzie do historii [...].

---

[5] W. Iser *Die Wirklichkeit der Fiktion. Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells der Literatur*, w: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, red. R. Warning, München 1977, s. 287.

Lekko ironiczny, żartobliwy komentarz o intelektualnych przymiotach Bartka od początku wskazuje dystans między narratorem a główną postacią utworu, jak również tworzy dystans pomiędzy Bartkiem a odbiorcą noweli. Ów dystans i poczucie ideologicznej wspólnoty narratora z wirtualnym odbiorcą, pogłębia w trakcie lektury utworu protekcjonalny ton, w jakim prowadzona jest narracja, jak również odniesienia typu „nasz bohater" lub aluzje do znanych postaci antycznych i literackich. Jest to działanie świadome, poparte starannie dobieranymi środkami stylistycznymi, z których najbardziej skuteczna w kreśleniu heroikomicznego portretu bohatera okazuje się ironia.

Jeszcze wyraźniej tendencja ta zaznacza się w noweli *Szkice węglem*, w opisie m. in. miłości parobka i dziewki służebnej, którzy otrzymują imiona Romeo i Julia i którzy – jak ironicznie zaznacza narrator – „kochali się, nie wiem, czy platonicznie, ale, słowo na to daję, że energicznie". Również sam opis burzliwej miłości owej pary ukazuje, zwłaszcza poprzez retorykę, w jakiej została oddana fizyczna przemoc, komiczne piętno: „Oczywiście ślady tych uderzeń widne były w sińcach na idealnej twarzy Julii, również jak i na rozciętym czole pełnego męskiej dumy oblicza Romea". Owa historia miłości *à la* Romeo i Julia, w ludowo-polskim wydaniu, odbierana z perspektywy czytelnika, nie może być oczywiście traktowana poważnie. Ukryta myśl utworu – łatwo uchwytna dla wychowanego w tej tradycji odbiorczej czytelnika – to naturalnie przeświadczenie o tym, że prawdziwa miłość możliwa jest jedynie w salonach.

Przykładów tego typu jest w literaturze polskiej więcej i ilustrują one wyraźnie przedmiotowy sposób traktowania chłopa przez pisarzy polskich. Nawet tam, gdzie przyświeca ambitna ideologia, podyktowana szczerym współczuciem dla chłopskiej doli, literatura ta podporządkowana jest stereotypowi chłopa jako – mimo wszystko – prymitywnego półdzikusa, tak właśnie odbieranego przez narratora. Gwoli sprawiedliwości dodajmy, że niektórzy pisarze świadomi byli tej tendencji. Próby jej przełamania widać w powieściach np. Orzeszkowej, bardzo ambitnie traktującej swe posłanie pisarza-realisty. Dbając o odsłonięcie wewnętrznego świata i sposobu myślenia chłopskiego bohatera, Orzeszkowa starała się, jednocześnie pokazując przyczyny nędzy chłopów, nie przeciwstawiać jej społecznych utopii. W jednym z listów pisarki czytamy:

Dotąd jeszcze w chłopskich powieściach naszych panują po trochę Dafnisy i Chlorynny albo znowu bezduszni i całkowicie bydlęcy Bartkowie-Zwycięzcy. Moi zaś Dziurdziowie są, jak pochlebiam sobie, prawdziwymi rusińskimi chłopami, nie bydlętami wcale, ale ludźmi przebywającymi bardzo niskie stadium cywilizacyjnego rozwoju.[6]

Jak widać – Orzeszkowa nie ustrzegła się jednak pułapek pisarskiej filantropii, wynikającej z przyjętej wobec przedmiotu opisu strategii badawczej podyktowanej i pochodzeniem i wychowaniem literackim autorki. I byłoby dziwne, gdyby było inaczej. Nawet jeśli niewątpliwą zasługą pozytywistów jest – na pozór wbrew wszystkiemu, co do tej pory napisałam – próba potraktowania chłopskiego bohatera jako podmiotu artystycznego, co widać choćby w *Placówce* Prusa, to jednak wewnętrzny układ ról komunikacyjnych jest niemal zawsze ten sam: narrator mówiący o chłopach użycza im z reguły swego głosu, modulowanego wedle opisywanych sytuacji i wyrażającego jego własny system wartości. Najczęściej przebija przezeń sympatia i współczucie, często jednak także ironia – sygnalizująca chęć dopasowania tonu do zewnętrznej sytuacji komunikacyjnej i podkreślenia wspólnoty duchowej nadawcy i realnego odbiorcy.

Ten ironiczny dystans, typowy dla utworów polskich pisarzy z przełomu XIX i XX wieku, prawie zupełnie nie jest widoczny w utworach szwedzkich „samouków": Lo-Johanssona, Fridegårda, Moberga czy Martinson. Ich utwory oparte są na innym układzie między narratorem i galerią postaci literackich. Nie oznacza to rzecz jasna, że brakuje tu ironicznego dystansu. Jednakże ironia nigdy nie wynika z wyższości narratora wobec bohaterów świata przedstawionego. Mamy tu raczej do czynienia ze stylizacją, charakterystyczną właśnie dla szwedzkich pisarzy pochodzenia wiejskiego: mianowicie z a u t o i r o n i ą. Najczęściej pojawia się ona w kontekście egzystencjalnych rozterek głównych bohaterów, wynikających z poczucia wyrastania ponad swoją klasę, jak to miało miejsce w cytowanym na początku fragmencie powieści Lo-Johanssona. Podobnych przykładów jest więcej – oto wypowiedź głównego bohatera powieści Jana Fridegårda *Ja, Lars Hård*. Bohater ten marzy o rozsadzeniu ciasnych ram swego fornalskiego świata:

Zastanawiałem się, czy w całym świecie jest choć jeden, jedyny człowiek, który by był równie wielki, nieszczęśliwy i niezrozumiany jak ja. Przyglądałem się matce pełnym

---

[6] E. Orzeszkowa *List do J. Karłowicza*, w: *Listy zebrane*, t. 3, Warszawa 1955, s. 71.

wyrzutu wzrokiem i zapytywałem siebie w duchu, czy ona w ogóle pojęła, kogo wydała na świat.
– Mamo, czy wtedy, gdy się urodziłem, wydarzyło się coś szczególnego?
Matka zastanawiała się przez chwilę.
– Wydarzyło..., czekaj no. A, już mam! Kot nam się gdzieś wtedy zapodział, pewnie lis go capnął. A Svenssonowa, co to mieszkała nieopodal, skręciła nogę, ale też latała ciągle jak ta głupia...[7]

Narrator, jak widać, sięga chętnie nawet po elementy satyry, jednakże satyra i ironia obejmują w takim samym stopniu bohaterów, co i jego samego.
Jeśli chodzi o pisarzy polskich, to umowa z obeznanym z regułami gry odbiorcą daje się oczywiście wytłumaczyć intelektualnym dystansem, który dzieli pisarza i odbiorców od postaci utworów literackich. Narrator Sienkiewicza występuje w roli przypisanej mu nie tylko przez długoletnią tradycję literacką, ale również przez sytuację społeczną, w której chłopi po prostu nie istnieli jako potencjalni czytelnicy.
Ivar Lo-Johansson tak pisze o przyjęciu jego książek przez fornali:

A jak sami fornale zareagowali na powieści o życiu biedoty wiejskiej? Zareagowali tak, jak bym i ja sam zareagował. [...] Ja również podawałbym w wątpliwość sens obnażania nędzy i poniżenia. [...] Prości ludzie nie uważają za zaszczyt tego, że się ich opisuje, raczej na odwrót. [...] Mimo to czytano moje utwory w fornalskich chatach.[8]

Cóż, żaden z polskich pisarzy prawdopodobnie nawet nie brał pod uwagę chłopów jako możliwych odbiorców swoich książek – podobnie trudno byłoby znaleźć realnego czytelnika wśród tej warstwy społeczeństwa. Również marzenia o innym życiu, nie mówiąc już o marzeniach o karierze pisarskiej, miały całkiem inne szanse na realizację. W tej sytuacji łatwo o wrażenie, że polscy pisarze dążyli świadomie do ośmieszenia środowiska wiejskiego i wywodzących się zeń bohaterów. Tak oczywiście nie było. Wiadomo, że pisarzom przyświecał cel dydaktyczny: nawoływali do przeprowadzenia reform świadomie deformując opisywaną rzeczywistość, by pokazać wprost społeczną nędzę warstw chłopskich. Nie zmienia to jednak faktu, że ów ironiczny dystans, jaki charakteryzuje ich utwory oraz często groteskowo-karykatu-

---

[7] J. Fridegård *Ja, Lars Hård*, Stockholm 1989, s. 19 [cytowane fragmenty, o ile nie zaznaczono inaczej, podaję w moim tłumaczeniu: M. A. P.].

[8] I. Lo-Johansson *Statarskolan i litteraturen* [*Szkoła fornalska w literaturze*], Uddevalla 1972, s. 69-70.

ralny sposób opisu, przystawał do modelowego wzorca gatunku, zakodowanego w podświadomości twórców i odbiorców, inaczej mówiąc do „horyzontu oczekiwań"[9] obu tych grup. W efekcie owych kulturowych „obciążeń" pisarze, posługując się kliszami i stereotypami w obrazowaniu świata przedstawionego, przyczyniali się do umacniania przekonania o prymitywnej świadomości i prymitywnych zachowaniach polskiego chłopa. Władysław Orkan, jedyny polski pisarz pochodzenia wiejskiego, któremu udało się dotrzeć na literacki parnas, generacyjnie odpowiadający szwedzkim „samoukom", był świadom tego problemu. We wstępie do *Komorników* pisał:

Powszechne też jest mniemanie, że chłopska dusza jest mało złożona, myśli zaś, o jednym skrzydle, trzepocą się jak drób, wesołość musi stać się koniecznie grubym śmiechem, strapienie musi być koniecznie lamentacją! Subtelnych uczuć nic...[10]

On sam był rozdarty między chęcią opisania swych rodzinnych stron w sposób realistyczny, a koniecznością dopasowania się do obowiązujących norm i wymagań literackich. Krytyczny stosunek Orkana do spraw wsi oraz dążenie do wyjaśnienia przyczyn nędzy chłopów nie przystawały do horyzontu oczekiwań krytyków:

Bieda, wspólna towarzyszka, przyćmiła Orkanowi oko. Kocha lud, niech więc odtworzy to w swej duszy, co stanowi jego istotę, nie tylko w brudzie i w nędzy. Prawda jest mu towarzyszką, niech więc wolny od tej tendencyjności, zgorzknienia i społecznych zawiści da świadectwo nie cieniom tylko, lecz prawdzie całej.[11]

To, że właśnie „cienie" stanowią ukrytą prawdę „istoty" ludu w utworach Orkana uszło widocznie uwadze wielu krytyków.
Trudno oczywiście nie wspomnieć w tym kontekście *Chłopów* Reymonta, uchodzących – i słusznie – za polską narodową epopeję chłopską. Krytycy niejednokrotnie podkreślali samorodny talent pisarza, jego dość wcześnie skrystalizowane plany artystyczne, niezwykłą wierność wobec realiów wsi polskiej, *etc.* W tej komparatystyce ważny jest jednak aspekt biograficzny: Reymont nie był z pochodzenia chłopem,

---

[9] H. Jauss *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, w: *Rezeptionsästhetik*, s. 131.
[10] W. Orkan *Komornicy* [1910], Warszawa 1947, s. 16.
[11] Cyt. za: E. Teodorowicz-Hellman *„Pomór" Orkana na tle jego twórczości*, [ms], s. 3.

choć krytycy, zarówno dawniejsi, jak i współcześni, usiłowali przedstawiać go jako pisarza o rodowodzie chłopskim. Przychylam się tu do twierdzenia Franciszka Ziejki, iż fakt urodzenia się na wsi, w rodzinie wiejskiego organisty, nie upoważnia do dopisywania Reymontowi chłopskiego rodowodu. Również i sam pisarz niejednokrotnie przeciw temu protestował, choć oczywiście, co podkreśla Ziejka, dzieciństwo spędzone na wsi wywarło niewątpliwie silne piętno na jego osobowości pisarskiej[12]. Wszak nikomu nie przyszłoby do głowy mówić o chłopskim rodowodzie Marii Dąbrowskiej, która również spędziła dzieciństwo na wsi, co zaowocowało w jej twórczości przejmującymi utworami o tematyce wiejskiej.

Można dziś zapytać: dlaczego Orkan, „samouk" o rdzennie chłopskiej genealogii, przegrał literacką walkę z czasem – no bo któż dzisiaj czyta Orkana? Dlaczego literatura o tematyce chłopskiej ma (a przynajmniej do niedawna jeszcze miała) tak niską rangę w polskiej tradycji literackiej. Można też, jak to czyni francuski badacz szwedzkiej literatury ludowej, Philippe Bouquet, zapytać o przyczyny dla których Szwecja jest jedynym krajem, mogącym się poszczycić bogactwem tejże literatury[13]. Nie znajdziemy bowiem żadnego innego kraju w Europie, który w przedziale 1910-1960 przeżył tak niesłychany rozkwit talentów pisarskich wywodzących się z „ludu" i nastawionych na tworzenie z myślą o nim. Odpowiedzi można by szukać w specyficznych warunkach historyczno-społecznych, tak różnych dla obu tych krajów, jak również, co podkreśla Nils Andersson, w specyfice języka szwedzkiego, charakteryzującego się prostotą i elastycznością wywodu[14]. Bouquet podchwytuje tę myśl i, porównując języki szwedzki i francuski, dochodzi do wniosku, że język francuski z powodu skomplikowanej struktury gramatycznej, a przede wszystkim podziału na język potoczny i literacki, nie dawał autorom „z ludu" możliwości osiągnięcia literackiego forum bez wcześniejszego „przeszkolenia", które w rezultacie pozbawiało ich pisarstwo cech indywidualnych[15].

---

[12] Por.: F. Ziejka, wstęp do: W. S. Reymont *Chłopi*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, BN, s. XXV.

[13] P. Bouquet *La bêche et la plume. L'aventure du roman prolétarien suédois*, Plein Chant 1986, s. 16.

[14] N. Andersson *Allt det spännande finns hos arbetarklassen*, Stockholm 1976.

[15] P. Bouquet *La bêche et la plume*..., s. 17.

Argument ten można odnieść do polskiego życia kulturalnego. Tym bowiem, co różni polskich i szwedzkich pisarzy pochodzenia wiejskiego jest fakt, że szwedzcy „samoucy" wypracowywali nowe modele pisarskie, podczas gdy nieliczni pisarze polscy wywodzący się z tej klasy musieli dopasować się do zastanych już reguł literackich. Twórczość i losy pisarskie Orkana dobrze ilustrują dylemat pisarza, który mimo usilnych zabiegów zmierzających do przejęcia obowiązujących konwencji i mimo wielu oryginalnych idei, nigdy nie osiągnął tej pozycji i znaczenia, jakie przypadły w udziale takim autorom jak Lo-Johansson czy Moberg. Dla większości krytyków i odbiorców Orkan pozostał autsajderem. Powodem było jego pochodzenie, brak tradycyjnego wykształcenia, ale również i typ zaangażowania, który tak wyraźnie odbiegał od stereotypowego wzorca. Inaczej było w przypadku szwedzkich „samouków", którym braki w tradycyjnym wykształceniu dodawały oryginalności i świeżości interpretacji oraz wzmacniały poczucie własnej wartości – a tej próżno by szukać u polskich pisarzy wywodzących się ze wsi. Szwedzcy „samoucy" nie musieli deformować rzeczywistości, by zwrócić uwagę parnasu na problemy wiejskiego proletariatu. Wewnętrzny realizm ich utworów był najskuteczniejszym środkiem twórczym, umożliwiającym nie tylko osiągnięcie literackiego uznania, ale również trwałe zainteresowanie czytelników.

Na tle dziewiętnastowiecznej literatury polskiej słowa bohatera powieści Lo-Johanssona zyskują niemal ironiczny wydźwięk: „Rąbałem drzewo, które przed oczami zmieniało się w powieści, w wiersze i dramaty". Takich słów nikt nie mógłby oczekiwać od bohaterów polskich powieści i nowel. Podobnie jak nie oczekiwałby owej samoświadomości, ujawniającej się w sposobie myślenia i wypowiedziach bohaterów utworów pisarzy szwedzkich o genealogii chłopskiej: „Doszedłem do wniosku, że drzewa, które ścinaliśmy, przeznaczono na bardzo złe książki; nie było w nich o mnie mowy"[16]. Podobnie ironiczna autoświadomość znamionuje słowa fornalskiego syna w utworze Jana Fridegårda:

Przede mną znajdował się grób poety z XVIII wieku. Akademia Szwedzka chełpiła się pozłacanymi literami, że nagrobek jest jej dziełem. No właśnie, pomyślałem. Poeta przymierał głodem i zmarł w nędzy, nienawidzony i prześladowany za oryginalność swego

[16] I. Lo-Johansson *Domokrążca*, s. 6.

talentu. A teraz, gdy od dawna nie żyje i nie może zaprotestować, wznoszą mu ten oto symbol swego zatwardziałego, naukowego zarozumialstwa. Dawniej może i by się znalazło kilku mądrych w tym towarzystwie, myślałem dalej. Teraz jednak stanowią spójną grupę, wywodzącą się z wyższych sfer i dokładnie dobierają braci i przyjaciół. No to niech sobie wybiorą nawet diabła! Ja, Lars Hlrd, widzę więcej niż ktokolwiek z nich, więc niech nawet nie próbują mnie ujarzmić.[17]

Owa gorzka, choć jednocześnie pełna wiary w siebie otwartość, jaka bije ze słów Larsa Hlrda, graniczy na pierwszy rzut oka z arogancją. A gdy wziąć jeszcze pod uwagę jego pochodzenie i sytuację, jest ona – na tle literackiej konwencji w utworach polskich – tym bardziej zaskakująca. Myśli Larsa Hlrda, fornalskiego syna, zawierają jednak nie tylko marzenie o zmianie tego położenia, ale również możliwości realizacji takiej zmiany. Szwedzcy fornale, których nędzna egzystencja z powodzeniem wytrzymałaby porównanie z najbardziej realistycznymi opisami życia polskiej biedoty wiejskiej, mogli jednak zmieniać miejsce zamieszkania, a takich możliwości nie miał polski chłop, przywiązany do pańskiej ziemi. Zniesienie poddaństwa w połowie XIX wieku w praktyce niewiele wpłynęło na sytuację społeczną najbiedniejszej warstwy chłopskiej. Izolacja terytorialna polskiego chłopa ułatwiała niewątpliwie utrzymywanie go również w swoistej izolacji świadomościowej[18], a co za tym idzie – w poddaństwie umysłowym. Dopiero przemiany społeczne po drugiej wojnie światowej teoretycznie dały polskiemu chłopu te możliwości kształcenia, które szwedzcy „samoucy" mieli już co najmniej pół wieku wcześniej.

Jednak największa różnica pomiędzy literaturą polską i szwedzką leży nie tyle w uwarunkowaniach historyczno-społecznych, ile przede wszystkim w tradycji historyczno-kulturowej. Mamy tu bowiem do czynienia z dwoma różnymi etosami. Kultura szwedzka osadza się mocno na etosie chłopa, na który złożyły się normy i wartości ugruntowane jeszcze w czasach praszwedzkiej chłopskiej społeczności. Etos ten występuje w wyraźnej opozycji do etosu szlacheckiego. Jak podkreśla Maciej Zaremba, szlachta w Szwecji

---

[17] J. Fridegård *Ja, Lars Hård*, s. 96.

[18] Posługuję się tu, w nieznacznie tylko zmodyfikowanej formie, terminem badacza-etnologa L. Stommy, por.: *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 86.

[...] bywała dostatecznie uprzywilejowana i uciążliwa, by budzić wrogość; nie bywała jednak dostatecznie samodzielna, przywiązana do ziemi ani historycznie zasłużona, by stać się przedmiotem podziwu lub szacunku i wytworzyć pozytywny wzór osobowy, jak to miało miejsce np. w Anglii lub – wolno przypuszczać – także i w Polsce.[19]

W literaturze szwedzkiej postać chłopa-kmiecia ma zupełnie inne konotacje kulturowe niż w literaturze polskiej. Jest on traktowany, zwłaszcza w liryce patriotycznej, nie tylko jako przedstawiciel odwiecznej szwedzkiej tradycji, jako symbol autentycznej „szwedzkości", ale – co równie ważne – w o l n o ś c i. Świadomość istnienia tej specyficznej cechy, różniącej kraje nordyckie od innych krajów w Europie, była i jest w Szwecji bardzo silna. Już w roku 1845 pisarz Carl Jonas Love Almqvist, jeden z czołowych przedstawicieli szwedzkiego przełomu romantycznego, pisał:

Północ... samotna wśród krajów Europy, nazwą chłopi określa klasę społeczną, która od niepamiętnych czasów szczyci się posiadaniem politycznych przywilejów. My, mieszkańcy Północy, od dzieciństwa przyzwyczajeni do tej osobliwości, nie widzimy w niej nic szczególnego, choć specyfika tego stanu zaskakuje jej obserwatora tym wyraźniej, im bliżej porównuje on pozostałe kraje europejskie ze Skandynawią.[20]

W jednym z wielu studiów społecznych Almqvist dał wyraz swoim liberalnym poglądom, wyrażającym się w przekonaniu, że istotą szwedzkości jest sztuka bycia biednym:

[...] pod jednym względem – z dużą pewnością – Szwed różni się od innych [ludów] w Europie: jego przeznaczeniem jest ubóstwo. [...] Umie być ubogim, bez obaw i strachu [...] jest to sprawa światowej pozycji nie tylko naszego ciała, lecz w równym stopniu naszej duszy.[21]

W Polsce wiele utworów poświęcono doli uciemiężonego chłopa, chętnie też posługiwano się, szczególnie w epoce romantyzmu, motywami ludowymi, czy to na zasadzie przywoływania starych tradycji, czy też dla przeciwwagi wartościom propagowanym przez klasyków. Byłoby jednak pochopne określanie tego rodzaju literatury jako ludowej, przy-

---

[19] M. Zaremba *Tryumf wiejskiej wspólnoty*, „Res Publica" 1989 nr 8, s. 21.

[20] C. J. Love Almqvist *Monografi*, Jönköping 1845, s. 595.

[21] Tamże, *Svenska fattigdomens betydelse* [*Znaczenie szwedzkiej biedy*], cyt. za: Z. Ciesielski *Historia literatury szwedzkiej*, Wrocław 1990, s. 85-86.

najmniej w szwedzkim jej rozumieniu. Mało który z polskich pisarzy XIX wieku mógł pisać o sobie jako o „zdeklarowanym i zdecydowanym przyjacielu ludu", jak określał siebie Almqvist w listach do swych uczonych przyjaciół[22] lub posługiwać się motywami o wyraźnie chłopskiej proweniencji, jak to czyniło (i nadal czyni) wielu szwedzkich pisarzy o niechłopskiej genealogii. Naturalność tej sytuacji dobrze oddaje cykl wierszy szwedzkiego post-romantyka – Erika Axela Karlfeldta. Bohater cyklu to młody student pochodzenia chłopskiego, która wraca na ojcowiznę, by uprawiać rolę i ... poezję:

[...] Tu tańczy Frydolin, co z tańca słynie,
to wasz brat, chłop na schwał, tęgi w minie.
Do chłopów zagada po chłopsku, jak trzeba,
a do światłych głów po łacinie. [...][23]

Literatura szwedzka o wiele bardziej jest przeniknięta ludowością niż literatura polska. Podwaliną mitu idylli szwedzkiej jest mit sielankowy. W studium o paralelach polsko-szwedzkich w okresie romantyzmu Witold Maciejewski podkreśla szczególnie fakt, iż w literaturze polskiej dawnych epok nosicielami najwyższych wartości i ideałów są rycerze i szlachta, podczas gdy w literaturze szwedzkiej rolę tę pełnią chłopi[24]. A zatem w literaturze polskiej duchowy pobratymca praszwedzkiego kmiecia to współczesny szlachcic, który „[...] podpisałby się z pewnością obydwoma rękami pod katalogiem cnót dawnych Szwedów, zdumiałby się jednak niepomiernie, gdyby się dowiedział, że chodzi tu w istocie o «naród chłopski»"[25]. Nastawienie to dochodzi do głosu w sugestywny sposób m.in. w wybitnym utworze szwedzkiej klasyki romantycznej – w wierszu Erika Gustawa Geijera, pt. *Wolny kmieć*:

[...] Kto chce, niechaj w świecie znajduje ostoję:
Tam pan, jak i cham, w równej mierze.

---

[22] C. J. Love Almqvist *Monografi*, s. 121.

[23] E. A. Karlfeldt *Sång efter skördeanden* [*Pieśń żniwiarzy*]; tłum. ze szw. L. Neuger, któremu tą drogą chciałam złożyć podziękowania za udostępnienie mi, dla potrzeb niniejszego artykułu, nie publikowanych dotąd przekładów wierszy cytowanych tu poetów szwedzkich.

[24] W. Maciejewski *Polsko-szwedzkie paralele romantyczne*, Poznań 1983, s. 15.

[25] Tamże, s. 16.

A ja najchętniej na swym własnym stoję
i sam do siebie należę. [...][26]

Wiersz ów ilustruje jakże typowy dla Szwecji mit tworzony wokół „ludu ziemi", w ugruntowaniu którego utwór Geijera ma niepodważalne zasługi. Świadczy też o zakodowanym w powszechnej szwedzkiej świadomości obrazie wolnego chłopa i, co więcej, chłopa w pełni świadomego zarówno wartości własnej, jak i swej roli w burzliwych dziejach narodu szwedzkiego:

[...] Soki ożywcze dajemy krajowi.
Karmimy go – nasz jest chleb.
Od nas ma siłę, od nas ma zdrowie,
gdy krwawi – nasza jest krew. [...]
Wielmożni panowie królestwa w perzynę
z wrzaskiem i hukiem zmieniają;
w ciszy je wznosi chłop ze swym synem,
jak trzeba – krew przelewając. [...][27]

Korzenie tego kodu sięgają jeszcze czasów epoki Wikingów. Podwaliny pod etos Wikinga stworzyli romantycy szwedzcy (przede wszystkim wspomniany już Geijer); w ich utworach Wiking to nie tylko wódz i zdobywca, ale przede wszystkim wolny kmieć, który tęskni za powiększeniem swej przestrzeni życiowej:

Piętnaście lat miałem, za ciasno mi było
w chacie, gdzie z matką mieszkałem.
I kozy wypasać dzień cały– mierziło;
zmieniłem się duszą i ciałem. [...][28]

Większość utrzymanych z reguły w formie wierszowej portretów chłopskich z XVIII i XIX wieku była idealizowana, acz nie zindywidualizowana, dzięki czemu utwory te, systematycznie podsycając etos Wikinga, utrwaliły jego wartość kulturową w świadomości Szwedów. W podobny sposób w polskiej spuściźnie kulturowej przechował się jego duchowy odpowiednik – butny i zadufany w sobie szlachcic- -

---

26 E. G. Geijer *Odalbonden* [*Wolny kmieć*], tłum. ze szw. L. Neuger.
27 Tamże.
28 E. G. Geijer *Vikingen* [Wiking], tłum. ze szw. L. Neuger.

ziemianin. Topos szwedzkiego Wikinga nie tylko wyznacza linię wstecz, sięgającą czasów prehistorycznych, ale wydaje się też rdzennym komponentem tego, co zwykło się kojarzyć z obrazem szwedzkiej Arkadii. W swym najbardziej wyidealizowanym wydaniu łączy tę idyllę z podstawowym i centralnym elementem kultury szwedzkiej: z naturą. Nie bez znaczenia jest i to, że jeden z czołowych szwedzkich „samouków", Vilhelm Moberg, poświęcił wiele miejsca w swych wspomnieniach rozważaniom na temat roli lasów w rozwoju duchowym i dążeniach do duchowej wolności swoich rodaków. Pisze on między innymi:

Natura w Szwecji to dla mnie przede wszystkim lasy. [...] Począwszy od lat dziecięcych i lat mej młodości, zawsze las związany był w mej świadomości z pojęciem w o l n o ś c i.[29]

Aby zilustrować tę podstawową różnicę kulturową między Polską a Szwecją, chciałabym wskazać motyw należący do stałych rekwizytów świata przedstawionego w utworach polskich i szwedzkich tego gatunku: motyw wiejskiej chaty. Symbolika tego motywu i funkcja, jaką pełni on w literaturze, najwyraźniej charakteryzuje kulturowe różnice między obu krajami. W utworach szwedzkich, traktujących o życiu ludności wiejskiej, spotykamy marzenie o własnej chacie jako symbol sukcesu życiowego szwedzkiego fornala. Owa chata, po szwedzku *torp*[30] (charakterystyczna rdzawo-czerwona chata z białymi węgłami i framugami okien i drzwi) ma w literaturze polskiej swój odpowiednik w motywie bielonej chaty, nierzadko „pod strzechą". Motywy te różnią się jednak od siebie pod względem wartości symbolicznej: w szwedzkim rdzawo-czerwonym *torpie* odnajdujemy symbol nie mający odpowiednika w polskiej świadomości kulturowej. Stanowi on stały element świadomości szwedzkiej i obejmuje zasięgiem oddziaływania również otaczającą naturę. Sygnalizuje swoistą filozofię życiową: symbolizuje jedność człowieka z naturą i określa jego społeczny status. Jest boha-

---

[29] V. Moberg *Min svenska historia berättad för folket*, Stockholm 1971, cz. 2, s. 124.

[30] Chodzi tu o dzierżawioną dawniej przez wyrobnika fornalskiego działkę; w znaczeniu dzisiejszym: działka, parcela, domek letniskowy na wsi. Słowo to, stanowiące zarazem pojęcie-symbol w narodowej świadomości szwedzkiej, nie ma w języku polskim jednoznacznego odpowiednika. Tłumacze z języka szwedzkiego pozostają z reguły przy wersji szwedzkiej *torp*, lub tłumaczą na „chata torpowa".

terem samym w sobie, symbolem wolności, niezależności i ucieleśnieniem marzeń biednych ludzi. W powieści Lo-Johanssona jednym z głównych symboli jest afisz spółki akcyjnej, namawiający chłopów do zaciągnięcia pożyczki na zakup własnego *torpu*:

Na plakatach widniał czerwony domek, położony nad jeziorem. Na podwórzu przed domem wznosił się wysoki maszt. W promieniach słońca, po jaskrawozielonej trawie chodziły napuszone kury i brykały swawolne cielaki. Jasnowłosy wieśniak przemawiał miłośnie do swej żony. Kobieta w białym fartuchu stała na schodach ganku. Kędzierzawe dzieciaki bawiły się obok mężczyzny. Wyciągały ręce do kota, który z zadowoleniem uniósł ogon w górę. Prawie było słychać jego tkliwe mruczenie.[31]

Afisz ten, nieco wyretuszowany, mógłby zdobić słupy ogłoszeniowe dzisiejszej Szwecji. Apeluje bowiem do najbardziej rdzennych szwedzkich uczuć, związanych z dążeniem do duchowej wolności: tęsknoty do natury i duchowego azylu. Siła i piękno natury stanowią dla mieszkańca Szwecji nie tylko przeciwwagę dla zbyt szybkiego postępu cywilizacji i zagubienia się człowieka w codziennym trudzie, ale są również *medium* kierującym jego uwagę w stronę ukrytej sfery duchowej. Plakaty w powieści Lo-Johanssona „[...] oszałamiały, krzyczały kolorami, zachęcały. Zapalały ogniki nadziei, rozjaśniały niebo, ukazywały ziemię w czarodziejskim lustrze. Obiecywały krainę wiecznej szczęśliwości."[32]. Jak bardzo owe oczekiwania i marzenia o własnym *torpie*, w dosłownym i przenośnym znaczeniu, wciąż są żywotne, świadczą dzisiejsze szwedzkie reklamy, w których czerwona chatka, koniecznie na tle wody (jeziora, morza) i w otoczeniu zielonych lasów i łąk, stanowi nieodłączny element. W eseju poświęconym zsekularyzowanej Szwecji Brigitta Trotzig pisze:

Zwykły, przeciętny Szwed, to człowiek z silną potrzebą religii, który jednak znajduje zapewnione mu przez państwo oficjalne religijne środki wyrazu za niezadowalające. Najchętniej więc nie porusza tego tematu, tylko skłania się ze swym życiem i rozterkami w stronę nieskończonego oka natury.[33]

---

[31] I. Lo-Johansson *Człowiek bez nazwiska* [*Analfabeten*], tłum. ze szw. G. Szewczyk, E. Teodorowicz, Poznań 1974, s. 26-27.

[32] Tamże, s. 28.

[33] B. Trotzig *Det sekulariserade Sverige: Det sakralas hemligheter*, w: *Lycksalighetens halvö. Den svenska välfärdsmodellen och Europa*, [antologia], Stockholm 1987, s. 82.

Z motywem natury wiąże się stosunek do ziemi. Egzystencja chłopa i uprawiana przez niego rola symbolizują życiowy trud. Są na swój sposób ponadczasowe: nie tylko określają stałe miejsce człowieka we wszechświecie, ale również jego miejsce w długim ciągu wcześniejszych generacji. Kiedy fornal Alfred z powieści *Dobranoc, ziemio* Lo-Johanssona znajduje na swym polu starą podkowę, zabiera ją i wiesza w chacie na ścianie. Nie tylko „na szczęście" czy też dla uzupełnienia domowej kolekcji, ale dlatego, że „[podkowy] stanowiły ślady tych wszystkich zagrodników, którzy zdeptali tę ziemię na długo przed nim samym. Były to pozostawione na roli ślady dawnych stóp"[34]. Wiele z tych „śladów dawnych stóp" tkwi nadal w szwedzkiej świadomości kulturowej, nawet jeśli większość z dawnych tradycji i jej rekwizytów odeszło już w przeszłość. Trudno się zatem dziwić, że kultura ludowa, widziana na tle takiej właśnie „ucywilizowanej", acz w dalszym ciągu podporządkowanej naturze, świadomości zbiorowej wchodzi w skład szwedzkiego wzorca kulturowego jako narodowy symbol.
Szwedzki etos chłopski bliski jest raczej polskiej kulturze ziemiańskiej, w której tradycyjny dworek szlachecki (nawet ten zaściankowy – chałupa kryta strzechą, ale z ganeczkiem na kolumienkach) urósł do rangi symbolu kulturowego[35]. Bielona chłopska chata ze słomianym dachem wywołuje w Polsce innego rodzaju skojarzenia. To, co w dzisiejszej Szwecji ma niemal wyłącznie konotacje pozytywne, w Polsce symbolizuje raczej „prymitywizm". Bielona wiejska chata nie budzi z reguły pozytywnych uczuć po prostu dlatego, że reprezentuje styl życia, który w Polsce miał zawsze niski status społeczny. Podczas gdy czerwona szwedzka chata jest jednym z najsilniejszych elementów szwedzkiego etosu narodowego, jej polski odpowiednik wraz z innymi rekwizytami rzeczywistości wiejskiej nadal prowokuje raczej do karykatury. Jako przykład może służyć fragment *Konopielki* Edwarda Redlińskiego:

A cóż jesienio, ech jesienio [...] wychodze za próg, na kamień. I teraz jakby taki był, co by słyszał naraz ze wszystkich podwórzów, to on by posłyszał teraz w wiosce jeden wielki szum i pomyślałby: co to? Czy grad nadciąga i wiater wleciał do wioski? Czy deszcz zaszurał raptem po liściach? [...] Nie, to nie wiater, nie deszcz. [...] Taki, co słyszał ten szum, jakby on jeszcze do tego móg widzieć przez ściany i ciemno, taki zobaczyłby na

[34] I. Lo-Johansson *Godnatt, jord* [*Dobranoc, ziemio*], Stockholm 1933, s. 45.
[35] Za inspirującą dyskusję na ten temat serdecznie dziękuję dr Joannie Partyce.

progach i kamieniach czterdziestu gospodarzy [...] czterdziestu chłopa by zobaczył, jak stojo boso w gaciach i koszulach i szczo szparko, stromo w koprzywy pod płotem.[36]

Konstrukcja i opis świata przedstawionego tego utworu nawiązują do stereotypu opisu wsi i chłopa w sposób, który nie dziwi polskiego czytelnika. Narrator od początku i zdecydowanie nie tylko zaznacza dystans w stosunku do ludowego narratora – bohatera *Konopielki*, ale także karykaturuje go konsekwentnie i bezlitośnie. Horyzont oczekiwań nadawcy i czytelnika wydaje się nadal ten sam. Dlatego warto zwrócić uwagę na nieoczekiwanie dużą popularność tej powieści: od pierwszego wydania doczekała się ona siedmiu wznowień oraz filmowej i scenicznej adaptacji. Czy powinno to zatem oznaczać modyfikację horyzontu oczekiwań? A jeśli tak, to na czym ona polega? Otóż w *Konopielce* pojawia się nowy sygnał stylistyczny: sposób, w jaki autor ironizuje na temat fikcyjnych postaci, przypomina zabieg stylistyczny, który w odniesieniu do utworów pisarzy szwedzkich określiłam jako autoironię. W *Konopielce* i autora, i narratora dzieli dystans intelektualny, nie ma natomiast dysonansu w relacji bohater–narrator, chociaż autorskie spojrzenie na świat wyraźnie nie jest zgodne z widzeniem narratora.

Od okresu międzywojennego do lat sześćdziesiątych nie powstała w Polsce (wyjąwszy *Na wsi wesele* Dąbrowskiej) ani jedna znacząca książka o tematyce wiejskiej, napisana przez autora spoza środowiska wiejskiego. Interesujące jest więc pojawienie się twórców, na których biografię składa się nie tylko chłopskie pochodzenie, ale również osiągnięty awans społeczny (studia uniwersyteckie itp.), by wspomnieć tu obok Redlińskiego również Tadeusza Nowaka czy Wiesława Myśliwskiego. Obwarowany tradycją obraz polskiej kultury ludowej nadal jest tej tradycji dość wierny, choć zmodyfikowany przez groteskę, karykaturę i autoironię, jak również przez emocjonalny dystans w stosunku do opisywanej rzeczywistości[37]. Pisarze ci posługują się nową perspektywą, która łączy w sobie elementy kultury chłopskiej i miejskiej. Poza tym, co podkreśla Joanna Ługowska:

---

[36] E. Redliński *Konopielka* [1973], Warszawa 1993, s. 8-9.

[37] Por. m.in. interesujące studium J. Ługowskiej *Proza Tadeusza Nowaka a problemy literatury nurtu ludowego*, w: *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*, pod red. J. Święcha, Lublin 1985, s. 253.

[...] dzięki swemu otwarciu na doświadczenia zbiorowości pierwszoosobowa relacja autobiograficzna [*nota bene* typowa dla szwedzkich samouków – M. A. P.] przekształcona zostaje w swego rodzaju biografię grupy społecznej, której granice w twórczości najwybitniejszych przedstawicieli tego nurtu [...] stają się tożsame z ludzkim uniwersum.[38]

Proza o tematyce wiejskiej powoli i konsekwentnie wchodzi w Polsce do kanonu klasyki polskiej literatury współczesnej. Przyczyna tego zjawiska jest z pewnością związana z rozwojem społecznym, w efekcie którego w nadających ton kręgach kulturalnych w Polsce powoli następuje odkrywanie i – co najważniejsze – akceptacja „wiejskości" jako godnego komponentu narodowej kultury. Szczególnie warta uwagi nie tylko socjologów i etnologów, ale przede wszystkim historyków literatury, jest zmiana horyzontu oczekiwań czytelników wychowanych w tradycji protekcjonalnego stosunku do chłopów, której ślady odnajdziemy np. w monologu bohatera powieści Wiesława Myśliwskiego:

A chłopska dusza niech sobie w muzeum odpocznie za te wszystkie wieki. Należy jej się. Niech świadczy ludziom, że kiedyś byli chłopi. Przyjdzie młodzież popatrzeć czy turyści przyjadą. [...] Bo co innego we wsi okażesz turystom? Żyta, pszenicy im nie pokażesz, że rośnie. Rośnie, to niech rośnie. Czy krów, że mleko dają. Czy że bukaty od osiemset do tysiąca gram dziennie przybywają. Bo oni ci na to, a czemu takie smutne oczy mają? A niby jakie mają mieć? Żrą, ile chcą, to ich nie obchodzi, czy co widzą, czy nie. [...] A może zobaczyły tych, co ich zeżreć mają, i dlatego takie smutne? Ale to im nigdy do głowy nie przyjdzie, tylko smutne oczy, psiakrew. Filozofy. To chłopska dusza byłaby w sam raz dla nich, mogliby się nad nią do woli rozczulać.[39]

Przytoczony cytat oddaje dystans, jaki dzieli w Polsce mieszkańców wsi i miasta, wynikający nie tylko z naturalnej różnicy sposobu i warunków życia, ale będący przede wszystkim wynikiem ukształtowania się zupełnie innego niż w Szwecji modelu społeczno-kulturowego. Ten monolog, który może z powodzeniem symbolizować monolog wewnętrzny, który polska literatura o tematyce chłopskiej *sensu stricto* w ciągu wielu lat wiodła sama z sobą, powoli przekształca się w dialog z wyniosłą kulturą miejską. A że dzieje się to w dalszym ciągu poprzez prowokację, karykaturę, deformację czy mitologizację, nie powinno nikogo dziwić. Po latach podporządkowywania się literaturze oficjalnej literatura współczesnego nurtu chłopskiego z nawyku niejako wciąż

---

[38] Tamże, s. 253.

[39] W. Myśliwski *Kamień na kamieniu* [1984], Warszawa 1986, s. 248-249.

jeszcze zdaje się tłumaczyć krytykom ze swej odmienności. I właściwie dopiero teraz tworzy ona swój własny profil, zapewniający jej równorzędne miejsce na literackim parnasie, gdzie przez wiele lat odmawiano jej uznania. Kultura chłopska nigdy prawie na serio nie istniała w polskiej świadomości literackiej. Inaczej jest w Szwecji, gdzie spuścizna po kulturze ludowej nadal jest stale obecna w świadomości kulturowej, choć jako gatunek literacki dawno już odegrała swoją rolę.

Zygmunt Ziątek

Nowy widnokrąg
(Z okazji czwartej powieści Wiesława Myśliwskiego)

Aby wejść w świat *Widnokręgu*[1] Wiesława Myśliwskiego, najlepiej byłoby wyobrazić sobie, że wspinamy się po schodach, łączących kiedyś sandomierskie przedmieście Rybitwy z historycznym centrum miasta – w całości położonym na wzgórzu. Wspinamy się powoli i często zatrzymujemy, bo schody są dość strome, a my prowadzimy do lekarza ojca ciężko chorego na serce. Ten, chcąc wydłużyć czas odpoczynków, albo czas obcowania z trzynasto-, czternastoletnim synem, opowiada mu z egzaltacją, podniosłymi słowy, o największych bitwach w historii świata, np.: „Ledwo rąbek słońca wychylił się zza widnokręgu, zagrały surmy i zwarte szyki ruszyły na siebie." (s. 328).

Podczas opowieści obaj wędrowcy przysiadają i spoglądają na równinę, ponad którą wznoszą się coraz wyżej i wyżej, i która stanowi naturalną, wspaniałą scenerię dla wyobraźniowego przeżywania tej i innych bitew. Tak się składa, że akurat przeciągają przez nią stada krów, za-

---

[1] W. Myśliwski *Widnokrąg*, Warszawa 1996.

rekwirowanych przez zwycięską armię i pędzonych z Niemiec do Rosji, nocą zaś rozświetlają ją ogniska żołnierzy – konwojentów i ożywiają tęskne pieśni o największym z wodzów.

Lepszego punktu widzenia nie dałoby się wymyślić dla wszystkich sensów nowej powieści Myśliwskiego. Przed narratorem, czy może nad nim, wznoszą się jeszcze nabrzmiałe dziedzictwem wieków miejsca: Rynek, Dom Długosza, Ratusz, Katedra, Collegium Gostomianum, Zamek Królewski, Brama Opatowska. Za narratorem, czyli pod nim, w tym dole, z którego wznosi się ku górze, u podnóża schodów, stoi domek z mieszkaniem, które ubogim przybyszom – dążącym do odzyskania statusu zdobytego już kiedyś w innym mieście – udało się uzyskać może dlatego, że w kłopotliwy sposób sąsiadowało z mieszkaniem panien Ponckich. Spoglądając w bok, narrator mógłby może dostrzec – na sąsiednim wzgórzu – dom z ogrodem, w którym znajdzie przyszłą żonę. Najważniejsza jest jednak równina, odcięta Wisłą, sceneria wielu opowiadanych bitew i przesiedleńczej martyrologii krów. Wobec naszkicowanego miejsca jest ona tym, czym przestrzeń nieznana, groźna, pełna niebezpieczeństw – wobec oswojonej. To gdzieś na niej doszło do poszukiwania buta, do zdarzenia przewijającego się przez całą powieść, stanowiącego jeden z filarów jej ewokowania przeszłości. Chodzi o poszukiwanie jednego z pierwszej porządnej pary butów, która miała zaprowadzić opowiadającego do spełnienia matczynych marzeń o życiu godnym i szczęśliwym (został zgubiony w pogoni za posadą dla ojca, umożliwiającą przetrwanie rodzinie). Nieznany wiejski pejzaż staje się nagle tajemniczą krainą o poplątanych drogach i ścieżkach. Zawodzą w niej wszelkie stałe znaki identyfikacyjne kierunków świata, a także prawdy, świętości, sprawiedliwości. Gubią się pośród złudzeń, pobożnych życzeń, falsyfikatów. W trakcie owych poszukiwań, a także w ich wiecznym wspominaniu, rozdzielają się – i nigdy już nie pogodzą – wizje egzystencji matki i syna.

Przestrzenią, która również jest świetnie odczuwalna na sandomierskim wzgórzu, i która również niepokoi swoistą nieskończonością, jest korytarz Wisły. Wiadomo, że podążając nim dotrzemy do morza, a widnokrąg morski, jest, jak wiadomo, nieskończony, ruchomy, wędruje razem z człowiekiem. To z myśli o tej przestrzeni rodzi się marzenie o lataniu. Jednocześnie jednak jest to przestrzeń przyjazna ludzkim tęsknotom, zwłaszcza w porównaniu z równiną zasadzek i historycznego horroru z opowieści ojca. Może dlatego, że mieści się w niej naj-

prawdopodobniej nieodległa wieś matki, że jest to przestrzeń „matczyzny" a nie „ojczyzny"? To w niej, w każdym razie, dojdzie do najważniejszych zdarzeń egzystencji narratora. Na rzece będzie miało miejsce „dotknięcie" – pierwsze i najważniejsze przeżycie bliskości z przyszłą żoną, na nadmorskiej plaży uświadomi sobie najjaśniej, że z syna stał się ojcem.

Nowa powieść Myśliwskiego odznacza się niesłychanie intensywnym zagospodarowaniem przestrzeni. Ciekawe, jak ta jej właściwość, lokująca ją wyraziście w centrum zainteresowania dzisiejszej polskiej literatury czasoprzestrzennymi wymiarami egzystencji, zostanie odebrana przez młodą krytykę, która nie musi przecież pamiętać, że interpretacji żadnej z poprzednich książek pisarza nie można było kiedyś oderwać od problematyki chłopskości w literaturze. Ba, w ogóle może nie wiedzieć, że taka problematyka kiedyś istniała. O to wszystko naprawdę nie jest trudno. Większość z pisarzy, którzy narzucili kiedyś opinii literackiej tę problematykę, jest nadal czynna, ale od okresu, kiedy ich twórczość sumowała się w wyrazistą krystalizację literacką, minęło dobrych dwadzieścia lat. W przypadku Myśliwskiego tę odległość czasową powiększa niespieszny rytm jego pracy. Swoją poprzednią powieść – *Kamień na kamieniu* (1984) – autor *Widnokręgu* opublikował w minionej już epoce. Samo przypomnienie sporów, jakie wzbudziło jej pierwsze wydanie, wymagałoby chyba dzisiaj rozprawki historycznoliterackiej. Od publikacji *Pałacu* (1971) minęło ćwierć wieku. I tylko dystans dzielący *Pałac* od debiutu, *Nagiego sadu* (1967), był wyjątkowo krótki: cztery lata. Ale i tak o czwartej powieści Wiesława Myśliwskiego będą najpewniej pisać krytycy, którzy urodzili się po opublikowaniu jego pierwszej (a może i drugiej) książki!

Jest bardzo możliwe, że sytuacja ta okaże się dla odbioru *Widnokręgu* całkiem korzystna, że w naturalny sposób przetnie ona nawarstwianie się interpretacji, powielających różne diagnozy krytyczne sformułowane już z okazji debiutu. Nie może to jednak być sytuacja kogoś, kto – jak niżej podpisany – pamięta ukazanie się *Nagiego sadu*, a z *Pałacu* starał się na gorąco wyczytać mimowolną diagnozę stanu i kierunku rozwoju zjawiska, dla nazwania którego Henryk Bereza aktualizował właśnie formułę „nurtu chłopskiego w prozie" (*Związki naturalne*, 1972).

Do odczytywania bardzo ogólnych diagnoz sprowokował krytykę dopiero *Kamień na kamieniu* – w którym spostrzeżono podsumowanie

wielu wątków chłopskiej prozy, ukoronowanie całego nurtu literackiego i ostateczne jego zamknięcie – ale właściwie wszystkie powieści Myśliwskiego odznaczają się wyjątkowo intensywną, choć ukrytą, syntetyzującą refleksją, obróconą na kontekst i zaplecze własnego pisarstwa. Można odnieść wrażenie, jak gdyby wiele z tego, co inni piszący przeżyli, odczuli, zaobserwowali, zostało przez Myśliwskiego jeszcze dodatkowo gruntownie przemyślane i przeniesione na następne piętro uogólnienia.

Debiutancki *Nagi sad* – wypowiedź „uczonego" syna o komplikacjach związku z niepiśmiennym ojcem – kazał od razu myśleć nie tylko o utworach podejmujących zbliżoną problematykę w latach sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych (Marian Pilot, Zygmunt Trziszka, Edward Redliński, Zygmunt Wójcik) ale i o obszarach o wiele rozleglejszych. Kazał przypomnieć sobie, że rozmowami z ojcem były przedwojenne debiuty prozatorskie Józefa Mortona *(Spowiedź*, 1936) i Stanisława Piętaka (*Młodość Jasia Kunefała*, 1938) – powieści składające się wówczas, wraz z kilkunastoma innymi, na debiut całego zjawiska współczesnej prozy wiejskiej – że opowiadanie się syna-inteligenta wobec niemożliwych do spełnienia oczekiwań chłopskiego ojca zostało w masowej skali zapisane w nieprofesjonalnym pisarstwie autobiograficznym (towarzyszącym od początku wieku rozpadowi dawnej wsi), była to bowiem najprostsza możliwość opowiedzenia się także wobec chłopskiej tradycji i wydedukowanych z niej nakazów.

Pałac – monolog dworskiego owczarza, który na jedną noc (pomiędzy ucieczką dziedzica a nadejściem frontu ze wschodu) wciela się w rolę „pana" – włącza się w nie wiadomo jak długi chłopski dyskurs ze szlachecką tradycją, z historią, kulturą, „pałacem" właśnie. Nie jest w pełni zrozumiały, jeśli nie uwzględni się, charakterystycznego dla dwudziestowiecznej odmiany owego dyskursu, swoistego dramatyzmu, odkrytego przez pierwszych orędowników pełnej emancypacji chłopskiej osobowości. Emancypacja ta może dokonać się tylko w tworzywie zastanej kultury, która jednakże, w miarę opanowywania, daje jednocześnie wiedzę o upokorzeniach przeszłości, rodzi zawiść o historię, budzi świadomość nieobecności własnego doświadczenia społecznego w świecie tej kultury i poczucie przynależności do jakiegoś innego jednak świata. To jest odkrycie między innymi *Dwóch dusz* (1904) ludowego publicysty Jakuba Bojki i prozatorskiego debiutu Stanisława Czernika pt. *Gorycz* (1938), powieści bardzo marnej zresztą, niezgrabnie ilustra-

cyjnej wobec intelektualnych rozpoznań. Powieść Myśliwskiego odwołuje się do toposu kulturowego i do konkretnego doświadczenia dziejowego, jej najistotniejsze treści wiążą się jednakże z problematyką polskich, chłopsko-pańskich porachunków historycznych. Stefan Treugutt trafnie i z upodobaniem nazywał ją „polskim *Zamkiem*". Rzeczywiście, pałac polskiej kultury stał się dla bohatera tej powieści, dla „ludzkiej" duszy chłopa, zagadkową i złowrogą pułapką. Wyzwala tę duszę, ale i prowadzi ją do samozniszczenia.

Sytuując problematykę nowej samowiedzy kulturowej wobec rozległych obszarów tradycji chłopskiej i tradycji chłopsko-pańskiej, Myśliwski jednocześnie podsumowywał i wieńczył wątki refleksji, zrodzone na tych terenach, a poprzedzające jego powieści. Odkrywał i eksponował bowiem w nich zarazem uniwersalne treści, przez co przenosił je jakby na inny poziom obecności w kulturze – zamykając etap poprzedni. O obydwu powieściach równie dobrze można powiedzieć, że wydobywają uniwersalną problematykę z pewnych sytuacji socjologicznych, jak i: że dokonują wyboru pewnych sytuacji dla sformułowania uniwersalnej problematyki egzystencjalnej w dramatycznym i niezbanalizowanym kształcie – również językowym. *Nagi sad* to modelowe wręcz wyartykułowanie problematyki związku ze wspólnotą za pośrednictwem drugiego człowieka. Związek syna z nieżyjącym już ojcem, dramat nie spełnionych oczekiwań, jest tak intensywny emocjonalnie, ponieważ musi zastąpić narratorowi brak innych związków z ludźmi. Wskutek osadzenia w rzeczywistości wiejskiej jest tym bardziej przejmujący, że obywa się niemal bez słów, nie może być przedstawiony inaczej niż poprzez opis gestów i zachowań, kultura chłopska bowiem – wskutek znanej wstydliwości uczuć – nie wytworzyła języka, którym można o nich opowiadać. Powieść Myśliwskiego niejako „zmusza" język odziedziczony do służenia innym, niż do tej pory, celom. Pałac to znowu uniwersalny dyskurs o społeczno-historycznych zróżnicowaniach w pojmowaniu wartości, o trudnościach przejmowania i przekształcania ról społecznych. To także metafora problematyki osobowości, ulegającej nieprzewidywalnym mocom wyzwolonej nagle wyobraźni i odkrytych znienacka możliwości twórczych.

Syntetyzująca refleksja powieści *Kamień na kamieniu* dotyczy właściwie całości chłopskiego doświadczenia XX wieku, przede wszystkim zaś dezintegrującego doświadczenia wojny i powojennych przemian cywilizacyjnych. Stało się to możliwe dzięki imponującemu doprawdy

sproblematyzowaniu sposobu narracji, który, z punktu widzenia klasyfikacji teoretycznoliterackich, należałoby chyba określić jako monolog wypowiedziany, zaś z punktu widzenia historycznoliterackiej praktyki – jako w pełni świadome, artystyczne przetworzenie wzoru nieprofesjonalnego pisarstwa autobiograficznego. Nie ma w tym zresztą żadnej sprzeczności, bo – jak to wynika choćby z licznych prac Rocha Sulimy o pamiętnikach(*Folklor i literatura*, 1976; *Dokument i literatura*, 1980) – chłopskie pisarstwo autobiograficzne jest głęboko osadzone w praktykach języka mówionego. Myśliwski zdaje się dobrze o tym wiedzieć; swojemu narratorowi przygotowuje nie tylko typową sytuację pamiętnikarza (jest on ostatnim może „prawdziwym chłopem", cudem ocalałym z katastrofy chłopskiej cywilizacji, który potrafi jeszcze sporządzić jej testament), ale i wyposaża go w umiejętności pomocne w spełnieniu pisarskiej misji (wiemy, że potrafi wygłosić mowę weselną i mowę pogrzebową, napisać list, podanie i testament).

Odwołując się do wzoru chłopskiego pamiętnikarstwa, Myśliwski rekonstruuje jednocześnie sytuację narodzin i misji chłopskiego słowa literackiego. Jest ono produktem rozpadu spójnego dotąd świata, opisuje ten rozpad, ale jest także kreacją, dzięki której ów ginący świat społeczny może na nowo zaistnieć.

Były powody, żeby w *Kamieniu* na *kamieniu* zobaczyć próbę podsumowania literackiej refleksji o chłopskości – przynajmniej w tym kształcie, jaki przybrała ona w twórczości Myśliwskiego. I rzeczywiście, *Widnokrąg* nie wpisuje się już w prozę wiejską czy chłopską – w jakimkolwiek jej dotychczasowym rozumieniu. Podobnie jak poprzednie powieści odznacza się syntetyzującym zakrojem, podobnie obfituje w obrazy i metafory scalające wielkie obszary problematyki i doświadczenia, ale nie dotyczą one doświadczeń i problemów specyficznie chłopskich lub ludzi wywodzących się z chłopskiego środowiska. Ramy „chłopskości", choćby najbardziej uniwersalnie pojętej, pisarz przekracza zdecydowanie w dwóch kierunkach jednocześnie: w głąb własnej biografii i do podstaw własnego rozumienia wartości chłopskiej tradycji kulturowej.

Dostrzegalne jest natychmiast przekroczenie polegające na zejściu w głąb własnej biografii, do poziomu elementarnych doświadczeń egzystencjalnych, na którym drugorzędna staje się warstwa udziału we wspólnym doświadczeniu zbiorowości. Sens naszkicowanej na wstępie „topografii" powieści polega przecież na porządkowaniu bardzo głębo-

kiej, bardzo intymnej warstwy przeżyć, w tym, pośrednio, własnych doświadczeń twórczych. Czytelnicy wcześniejszych powieści Myśliwskiego mogą mieć sporo przyjemności z odnajdywania w *Widnokręgu* i identyfikowania własnego imienia niektórych wątków, postaci, realiów, tłumaczonych przedtem prawami fikcji. Okazuje się, dla przykładu, że postać Szymka Pietruszki, narratora *Kamienia na kamieniu*, budowana w zgodzie z różnymi chłopskimi autokreacjami, ma bardzo wiele wspólnego z wujem Władkiem, wiejskim bratem matki, „najbardziej nieodgadnioną postacią w rodzinie". W podobny sposób spędza ostatnie lata życia, mówi jego językiem, odznacza się, znaną z *Kamienia...* „zawziętością do poszerzania granic każdej sprawy czy rzeczy, czy najbłahszego nieraz zdania." (s. 190). Naturalna mądrość, przybierająca w dotychczasowych powieściach różne wcielenia, konkretyzuje się tu w postaci starego sandomierskiego nauczyciela, sokratejskiego perypatetyka. W zaskakujący sposób objaśnia się tytułowy motyw debiutu, „nagiego sadu". Ta intrygująca sceneria milczących najczęściej spotkań ojca z synem, wypełniająca się wzajemnymi ich wyobrażeniami o sobie i tajemniczo ogromniejąca na miarę tych wyobrażeń, to – po prostu – sad wiejskich dziadków i wujków, w którym ojciec (nie żaden wieśniak zresztą, lecz syn restauratora z Ćmielowa, przedwojenny oficer i urzędnik, chował się na długie godziny z dobijającą go chorobą serca.

Te przykłady mogą świadczyć, do jak głębokich rezerw autobiograficznych odwołał się Myśliwski w swej najnowszej książce. I trzeba tu powiedzieć, że ich uruchomienie w czwartej dopiero powieści, w dodatku: ukazującej się w blisko trzydzieści lat po debiucie, jest w twórczości pisarza, zaliczanego z uzasadnieniem do głównych twórców nurtu chłopskiego, zupełnym ewenementem. Autobiografizm był bowiem dotąd tym kapitałem, który twórcy ci zużywali w pierwszej fazie pisarstwa – czasem w olśniewającym debiucie, czasem w dwóch, trzech pierwszych książkach, po których nieuchronnie następował zdecydowany regres, albo ostateczny, albo pokonywany dopiero po wielu latach.

Regułę tę wyraziście potwierdziły zwłaszcza dzieje twórczości tzw. pierwszej generacji nurtu chłopskiego, która debiutowała w większości w latach trzydziestych, choć zdążyła zapowiedzieć się w dwudziestych (Młodożeniec), a do końca ujawniła – po wojennym opóźnieniu (ale i dzięki powojennym ułatwieniom) – w czterdziestych (Mach, Gałaj,

Pogan), a nawet pięćdziesiątych (Kawalec). Świetne początki twórcze tej generacji są stosunkowo mało znane, ponieważ – właśnie! – zostały przesłonięte ich mniej interesującymi kontynuacjami, oddzielone od ściślejszej współczesności przepaścią wojny i socrealizmu, ponieważ, wreszcie, zainteresowana krytyka czy historia literatury nie potrafiła włączyć ich na trwałe w obraz przemian XX-wiecznej prozy. Powiedzmy tylko najogólniej, że autobiografizm mógł stać się ich siłą, ponieważ był wykładnikiem poszukiwania nowej samowiedzy kulturowej w sytuacji rozpadu „odwiecznych", tradycyjnych form bytowania. Wynikał z, właściwie koniecznej, wierności osobistemu przeżyciu tego nowego doświadczenia społecznego, przybierał natomiast bardzo zróżnicowane formy: od poszukiwania formuł jednostkowej odrębności (m.in. Morton, Piętak, Mach, Worcell), poprzez poszukiwanie formuł identyfikacji z wartościami tradycji (Młodożeniec, Pietrkiewicz, Burek, potem Kawalec) do prób eposu zbiorowości (Czuchnowski, Kowalski, Gałaj, Pogan). W żadnym przypadku nie okazał się jednak trwałą siłą twórczą.

Sytuacja ta powtórzyła się do pewnego stopnia w twórczości tzw. drugiej generacji pisarzy nurtu chłopskiego, mimo iż w większości stworzyli ją absolwenci uniwersytetów, bardziej ulegli naciskowi literatury niż doświadczenia biografii, i mimo, że od razu stanęli wobec uniwersalizującej potrzeby dokonania syntezy zakończonego już najprawdopodobniej procesu historycznego. Przypomnijmy, że u źródeł twórczości dwóch najbardziej popularnych i najbardziej nastawionych na syntezę – obok Myśliwskiego oczywiście – pisarzy tej generacji, Tadeusza Nowaka i Edwarda Redlińskiego, leży autobiografia w najczystszej postaci. Nowak, zanim stał się autorem sławnej w swoim czasie powieści *A jak królem a jak katem będziesz* (1969), kreującej modelowego bohatera tradycyjnej kultury, poddanej doświadczeniu historii, debiutował autobiograficznymi *Przebudzeniami* (1962), w których bez trudu wyczytać można szkic całej jego księgi pozy – aż do powieści *Dwunastu* (1974). Redliński, zanim stał się autorem *Konopielki* (1973), syntetycznego obrazu rozpadu chłopskiej Białostocczyzny – zdążył debiutować autentycznym pamiętnikiem, drukowanym w jednym z tomów *Młodego pokolenia wsi Polski Ludowej*, oraz *Listami z Rabarbaru* (1967) – autobiografią literacką. Obaj ci pisarze wyraziście potwierdzili jednocześnie nieuchronność wyczerpywania się siły twórczej wynikającej z osobistego przeżycia nowego doświadczenia społecznego

wsi. U Nowaka po powieściach *Diabły* (1971) i *Dwunastu*, u Redlińskiego po *Konopielce*, po dopełnieniu aktów społeczno-kulturowej autorefleksji – co podkreśliło odwołanie się obydwu pisarzy do wzoru chłopskiego pamiętnika – nastąpiła radykalna zmiana języka artystycznego. Nowak nie zdążył już wypracować kanonu, który mógłby konkurować z jego wcześniejszym, Redliński chyba ciągle jest w trakcie poszukiwań.

Twórczość pisarzy obydwu generacji układała się w wyraziste krystalizacje i narzucała uwadze opinii literackiej – w postaci frontu, prądu, nurtu – w owej pierwszej fazie. Potem rozpadała się na zróżnicowane poszukiwania. Wyczerpywały się możliwości literackiego uniwersalizmu, zawarte w osobiście przeżytym doświadczeniu zbiorowym i trzeba było szukać tych możliwości na własną rękę, co rzadko prowadziło do rezultatów porównywalnych z dokonaniami fazy pierwszej. A jeśli prowadziło – jak w przypadku późnej twórczości Piętaka (powieść *Plama*, 1963) czy Czernika (tom *Sny i widma*, 1971), to uwagę krytyki zaprzątały już sukcesy wstępującej generacji, fundowane na przeżyciu tego samego poniekąd doświadczenia zbiorowego, ale w aktualnej postaci.

Uruchomienie przez Myśliwskiego rezerw autobiograficznych w czwartej dopiero powieści, wyjątkowe na tym tle, było możliwe dlatego, że nie odwołał się do nich wcześniej – w aspekcie osobistego przeżycia nowego doświadczenia społecznego zbiorowości. Ale dlaczego zaprowadziło to pisarza akurat na sandomierskie wzgórze jako miejsce krystalizacji sensu własnej egzystencji, czy jej mitu – niosącego go przez życie? Odpowiedź na to pytanie tkwi chyba w drugim przekroczeniu przez niego własnego rozumienia chłopskości, tym razem – w zakresie pojmowania aktualności spadku po niej. Przypomnijmy, że postawa twórcza Myśliwskiego kształtowała się w latach sześćdziesiątych, kiedy to po raz kolejny odżyły nadzieje na przekonanie społeczeństwa polskiego do wartości spuścizny chłopskiej tradycji – tym razem głównie za pośrednictwem literatury, odkrywającej i rewaluującej jej, uważane za uniwersalne, składniki. Myśliwski należał do głównych orędowników tej rewelatorsko, polemicznie nacechowanej idei i bez wątpienia nadal nim pozostał. *Widnokrąg* jest powieścią głęboko polemiczną – tym specjalnym rodzajem polemiczności, który nie jest skierowany specjalnie przeciwko czemuś konkretnemu, wynika raczej z potrzeby zademonstrowania własnego stanowiska w różnych żywot-

nych kwestiach światopoglądowych czy estetycznych i, w miarę możliwości, przeformułowania czy odświeżenia ich ujęć.
W związku z tym *Widnokrąg*, który nie będzie już mógł być przywoływany z okazji roztrząsania literackiego obrazu problemów chłopskich, będzie z pewnością przywoływany w paru innych okolicznościach, na przykład – z okazji zastanawiania się nad pamięcią wojny w literaturze. Do wizerunku wojny jako zjawiska wielkich migracji, masowych przesiedleń, dopisuje Myśliwski wzmiankowany, przejmujący obraz wielkiej wędrówki krów, pędzonych przez podsandomierski widnokrąg dzieciństwa autora. Powinien znaleźć swoje miejsce w tym wizerunku także obraz cierpienia psa Kruczka, któremu w czasie okupacji bestialsko wydłubano oko, oraz wariactwa jego pana, wuja Władka, który do późnej śmierci nie wyrzekł się nadziei wykrycia zbrodniarza i wymierzenia mu kary. Tak oto niezaspokojona potrzeba sprawiedliwości, zdruzgotana ogromem zbrodni, znajduje sobie jakieś zastępcze kształty, mieszczące się w granicach ludzkich możliwości – choćby kształt obsesyjnej żądzy pomszczenia krzywdy psa – i w ten paradoksalny sposób poświadcza swoją niezbywalność.
W problematykę pamięci, już uniwersalnie pojętą, – problematykę obcowania z przeszłością w ogóle i indywidualnym czasem minionym – powinien trwale wpisać się rozdział pt. *W poszukiwaniu zgubionego buta*, który wyraziście podkreśla powieściowe odniesienia do Prousta, podchwycone przez Henryka Berezę (*Osiągalność*, „Twórczość" 1996 nr 11). Przykłady można by mnożyć. Można przypuszczać, że w dzisiejszym czasie przyspieszonej inwazji problematyki feministycznej zwróci uwagę świat kobiet w powieści, zdecydowanie dominujący nad światem męskim, a zwłaszcza: intrygujący wątek panien Ponckich, co się zowie – jawnogrzesznic, uczących jednak młodego człowieka takiego rozumienia miłości, które jest zaprzeczeniem ich codziennej praktyki. Z innej całkiem sfery, ze sfery chwytów formalnych, zwraca uwagę, ostentacyjnie wręcz eksponowane, posłużenie się zbanalizowanym, co tu mówić, chwytem ewokującym przeszłość, jakim jest motyw starej fotografii. Wprowadza się go w pierwszych zdaniach prologu i dopowiada w ostatnich zdaniach powieści. Trzeba jednak zauważyć, że jednocześnie jest to takie, dziwne, wykorzystanie owego chwytu, że nie wiadomo, czy nie demaskuje ono właśnie jego ograniczeń. Bo mówi się nie o tym, co na owej fotografii jest, ale dokładnie o tym, czego na niej nie ma. Bo dokonuje się, mimochodem, takiego studium zjawiska

fotografii, które mogłoby potwierdzić uwagi Susan Sontag o niej jako o narzędziu kolonizowania rzeczywistości lub fabrykowania jej falsyfikatów. Aparat fotograficzny jest narzędziem brutalnej przemocy w rękach gefreitera Hanke (mieszkańcy wsi kryją się przed nim, niby przed automatem gotowym do strzału), narzędziem falsyfikowania rzeczywistości – w rękach odpustowego fotografa, robiącego zdjęcia tylko w planszach z ułanem, beduinem na pustyni lub sercem. Jednemu i drugiemu pisarz przeciwstawia ludzkie prawo do mówienia o sobie własnym głosem i w perspektywie całego życia, a nie w perspektywie przypadkowej chwili.

Widnokrąg zdecydowanie wykracza poza jakkolwiek rozumianą problematykę chłopską, ale to właśnie on ma największe szanse przekonania nieprzekonanych, że z odrębnego doświadczenia chłopskiego można rzeczywiście wydobyć ton uniwersalny, tj. taki, który unieważnia, czyni obojętną, własną metrykę, i że jest on do zrealizowania w prozie. Z chłopskości, najogólniej mówiąc, Myśliwski wydobył tym razem, wydestylował, nie wartości, nawet lecz stosunek do wartości, charakterystyczny dla „dziedziców wydziedziczonych", przybywających do osobistego przeżywania świata wartości „wyższych" z ogromnego oddalenia, niosących ze sobą ich zmitologizowane wyobrażenia, ich społeczne i osobiste utopie. W związku z tym obcowanie z nimi – pięknem, dobrem, prawdą, sprawiedliwością, miłością – ma bolesną intensywność przeżywania czegoś z dawien dawna wytęsknionego. Towarzyszy mu radość obdarowanego i strach przed utratą, groza naruszenia tabu, pokonywania zakazów, fascynacja przekraczania barier niezrozumiałości i niedostępności, dążenie do kontaktu możliwie intymnego, bo dopiero intymność przeżycia jest gwarancją autentycznego obcowania z wartościami, tego, że uczyniło się je wartościami dla człowieka, dla siebie osobiście.

Ta ontologia wartości uprzywilejowuje w sposób naturalny krąg wartości rodzinnych. Można wręcz powiedzieć, że *Widnokrąg* jest powieścią o tym, jak człowiek z syna zamienia się w ojca, jak związek z matką przemienia w związek z żoną. Żyje się w tej powieści dla kogoś, z czyimś wizerunkiem w sercu, i stara się sprostać czyimś o sobie wyobrażeniom. Tęsknota za autentycznym kontaktem z drugim człowiekiem sama staje się wartością budującą osobowość.

Pochwale wartości intymnych związków międzyludzkich służy najprawdopodobniej wzmiankowany, intrygujący wątek jawnogrzesznic,

panien Ponckich – tylko one zresztą wygłaszają ją wprost. Ich życie jest oczywistym zaprzeczeniem wszystkiego, o czym była mowa. Jako kobiety publiczne stanowią zaprzeczenie wyłączności i intymności. Nie będąc siostrami, a podając się za nie, parodiują więź rodzinną. Wymieniając się imionami – Róża i Ewelina (które w ogóle nie brzmią poważnie w porównaniu z innymi w tej powieści), stanowią zaprzeczenie personalnej imienności. Z tym wszystkim służą pochwale świata wartości *Widnokręgu*, ponieważ właśnie jego imitowanie, a także – ostrożne prowadzenie młodego bohatera ku niemu, wydaje się być jedynym sensem ich życia.

Czytelnik wcześniejszych powieści Myśliwskiego słusznie mógłby zauważyć, że także w nich intensywne przeżywanie problematyki wartości, szczególnie zaś – wartości rodzinnych, rzucało się w oczy. Można przypomnieć temat związku syna z ojcem w *Nagim sadzie*; odwołać się do dyskusji z „pańską" tradycją w *Pałacu* na temat pojmowania prawdy, dobra, sprawiedliwości; powiedzieć, że cały monolog narratora *Kamienia na kamieniu* jest właściwie skierowany do brata – jeszcze większego rozbitka niż on sam – i ma na celu odtworzenie pejzażu kulturowego, w którym ożyją słowa elementarnych wartości, przywracające ludziom kontakt ze sobą i światem. Jednak o generalnej wymowie tych powieści decydowało co innego: w pierwszym rzędzie – odnajdywanie uniwersalnych sensów w pewnych sytuacjach społecznych czy historycznych, zapisanych w nieskończonej ilości tekstów, na różnych piętrach literackiej i nieliterackiej problematyzacji. W *Widnokręgu* za intensywnością przeżywania problematyki wartości stoi wyłącznie osobiste doświadczenie autora, po prostu: jego życie. To w nim odnajduje teraz Myśliwski potwierdzenie ogólnych diagnoz kulturologicznych, materiał zamieniający te diagnozy na rzeczywistość przeżytą, prawdę wydartą własnej biografii i przez nią poświadczoną.

Właśnie wymiar elementarnych doświadczeń egzystencjalnych i wymiar filozofii wartości tej powieści połączyła metafora widnokręgu. Wciąż poszerzający się i przesuwający horyzont współgra z koncepcją wartości jako obiektów nigdy nie zaspokojonej, bolesnej tęsknoty. Dążenie do ich intymnego przeżycia nigdy nie zostanie zaspokojone, bo nie pozwala zadowolić się byle czym, każe podążać po kres horyzontu kultury, czy – mówiąc inaczej – do jej tajemniczych źródeł. Tak bym rozumiał dyskretne skojarzenia powieści z uniwersalnymi symbolami kultury, jej niejednoznaczne ocieranie się o mit. W przypadku kilku

ważnych postaci powieści nie sposób oprzeć się dość niesamowitemu wrażeniu, że nie są one tylko tym, kim są, że za chwilę zdejmą maskę i porażą śmiałka swym prawdziwym obliczem. Kim, tak naprawdę, są panny Ponckie, tajemnicze opiekunki życia bohatera, zamieniające się na starość w szwaczki? Kim jest nauczyciel-mędrzec, albo tajemniczy przewoźnik do złowrogiej krainy zgubionego buta? Jednocześnie metafora widnokręgu bliska jest przecież potocznemu filozofowaniu o własnej egzystencji. Mówimy o horyzoncie czyjegoś życia, wspominamy widnokrąg dzieciństwa i szukamy w nim czasem, jako w pierwszej przestrzeni kreowania własnego świata, determinant dalszego losu.

Pod tym i pod innymi względami stworzył Myśliwski dzieło zaskakująco nowe i zdumiewająco jednolite, najprawdopodobniej napisał swoją najlepszą powieść. Nie martwiłbym się, jak Henryk Bereza we wzmiankowanym szkicu, „o niebywałe ambicje tego pisarza. Rosną one z utworu na utwór, stawiają coraz wyższe bariery, ich pokonywanie zwiększa z kolei ambicje, stwarza to sytuację twórczą o dużych zagrożeniach" (*Osiągalność*, s. 48). Sygnalizowane przez Berezę niebezpieczeństwo nie powinno być pisarzowi nieznane, wynika ono przecież z dialektyki pogoni za autentyczną wartością, opisaną właśnie w *Widnokręgu*. A wzrost trudności i ambicji przy pisaniu tej powieści był czymś nieuchronnym, wynikał ze wzmiankowanych konieczności, których nie uniknął żaden z twórców tzw. prozy chłopskiej przez cały okres jej istnienia. Po napisaniu *Kamienia na kamieniu* znalazł się pisarz w tej samej sytuacji co Nowak po napisaniu *Diabłów* i *Dwunastu*, Redliński po napisaniu *Konopielki*, musiał znaleźć nową rację istnienia dla swojego pisarstwa. Można było tylko trzymać kciuki, a dziś wolno odetchnąć z ulgą: udało się!

Jest Myśliwski pierwszym pisarzem, któremu udało się przejść do drugiej fazy twórczości bez katastrofy, bez obniżenia poziomu, bez radykalnej zmiany języka. Dzięki tej czwartej powieści jego twórczość stwarza nowy punkt widzenia, zakreśla nowy widnokrąg refleksji nad tym, co zdarzyło się dotąd w obrębie tzw. prozy chłopskiej i co jeszcze może się zdarzyć. Odnajdźmy więc w niej najpierw potwierdzenie fundamentalnego znaczenia głodu nowej samowiedzy społeczno-kulturowej wsi dla pojawienia się zjawiska prozy chłopskiej i jej odnowienia w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Myśliwski włączył się w proces budowania tej samowiedzy, w refleksję nad jego koniecz-

nością, mimo iż nie uległ presji własnego doświadczenia biograficznego. Taka była potrzeba. W tym samym fakcie można jednak też zobaczyć stopniowe wygasanie owej potrzeby oraz, szerzej, zanik oddziaływania procesu wiejskich przeobrażeń na literaturę. Jego dynamika przestała oddziaływać nie tylko na pisarzy odwołujących się do osobistego przeżycia, ale i na pisarza, który od razu nastawił się na coś w rodzaju literatury drugiego stopnia, przepracowującej zapisy o walorach dokumentarnych. Także on, po dopełnieniu aktu społeczno-kulturowej samowiedzy, stanął przed koniecznością zasadniczego przeformułowania swojego pisarstwa.

Widnokrąg ulokował teraz twórczość Myśliwskiego w samym centrum literatury zainteresowanej czasoprzestrzennymi wymiarami czy uwarunkowaniami egzystencji. Dojrzyjmy w tym najpierw bardzo istotne dopełnienie kierunku poszukiwań wielu jego rówieśników (w drugiej fazie twórczości), którzy mają już za sobą drugie powroty do „pierwszych światów", którzy odnaleźli się już w zmodernizowanym dzisiejszym regionaliźmie. Dopełnienie Myśliwskiego polega na tym, że jest on pierwszym chyba pisarzem w tym kręgu, który przechodząc do swoistej lokalności nie posłużył się kluczem etnicznego lub kulturowego zróżnicowania, tak chętnie używanym przez dzisiejszych „pisarzy miejsca". Mazurskość Erwina Kruka, kaszubskość Jana Drzeżdżona, „wielkopolskość" Mariana Pilota, nawet poszukiwanie zagubionych, wschodnich chłopskich ojczyzn przez Zygmunta Trziszkę czy Aleksandra Jurewicza, łatwo mogą być zapisane na konto poszukiwania lokalnej tożsamości w świecie kulturowego czy etnicznego pogranicza, Szczęśliwie, Sandomierskie to samo, sponiewierane dzisiaj, centrum i lokalność *Widnokręgu* Myśliwskiego pozwoli może jaśniej zobaczyć własne motywy zainteresowania pisarzy niegdyś „chłopskich" swoimi prywatnymi ojczyznami.

Powieść zachęca też do bliższego przyjrzenia się naturze związków z „pierwszymi światami" prozaików wcześniejszych generacji. Może dla autobiografizmu Nowaka i Macha, Czernika i Piętaka, a przedtem także Orkana, nie mniej ważny niż osobiste doświadczenie procesu rozpadu wsi jest – zwłaszcza w fazie późniejszej twórczości – fakt, że ich światy pisarskie są dokładnie umiejscowione w rodzinnych okolicach? Może jest do uchwycenia jakaś inna nić ciągłości niż, rwąca się z każdym pokoleniem, ciągłość problematyki nowego doświadczenia społeczno-kulturowego?

Ta literatura tożsamości lokalnej, pośrodku której nieoczekiwanie znalazł się Myśliwski ze swoim *Widnokręgiem*, została w przygniatającej większości stworzona przez pisarzy młodych. Jest to okoliczność zachęcająca do jeszcze jednej, najbardziej ryzykownej, hipotezy, której jednakże żal byłoby nie sformułować, bo nie wiadomo, czy nadarzy się druga taka okazja. Otóż Myśliwski, nie da się ukryć, należy już do starszego pokolenia piszących, jest w wieku, w którym kiedyś najbardziej wytrwali pisarze chłopscy zdobywali się na swoje najdojrzalsze książki, „zahaczające" się z poszukiwaniami następnej generacji. Dziś, z perspektywy, widać, że późna twórczość Orkana współgrała z zamiarami pisarskiego „młodego pokolenia chłopów" lat dwudziestych i trzydziestych, że wzmiankowany tom esejów Czernika (*Sny i widma*) i powieść Piętaka *Plama* zapowiadały zainteresowania Nowaka i Myśliwskiego. Czy *Widnokrąg* nie zapowiada czasem jakiejś nowej krystalizacji, czy już się z czymś nie „zahacza"?

Odpowiedź, całkowicie nawet hipotetyczna, jest więcej niż trudna, ponieważ o takiej ewentualnej krystalizacji wiadomo tylko tyle, że będzie – jeśli będzie – całkiem inna niż dwie poprzednie: z lat trzydziestych i sześćdziesiątych /siedemdziesiątych. Nie ukształtuje jej już eksplozja nowego doświadczenia społecznego wsi, nie stworzą jej chłopscy synowie wchodzący z tym doświadczeniem do literatury – choćby i przez uniwersytety. Stworzyć ją może już tylko formacja, którą można by, nie całkiem metaforycznie, nazwać „wnukami". Nie chodzi oczywiście tylko o to, żeby wieś znać z wakacji u wiejskich dziadków, raczej o stosunek do niej wolny od bezpośrednich kosztów i profitów przeżycia wielkiej zmiany społecznej.

Niestety, nie da się powiedzieć, że obszar prozy zainteresowanej problematyką czasoprzestrzeni egzystencji, na którym właśnie znalazł się Myśliwski, mógłby w całości lub w przeważającej części stanowić zapowiedź krystalizacji, o jakiej mowa. Jego powieść głównie wyjawia różnice pomiędzy sobą a innymi utworami. Była mowa o dominującym nastawieniu na pograniczność owej egzystencji penetrowanej w ramach lokalności, trzeba jeszcze wspomnieć o dominacji ujęć eseistycznych w dzisiejszej młodej literaturze miejsca. Nie tylko książeczka Andrzeja Ząwady *Bresław*, nie tylko szkice Ingi Iwasiów w szczecińskich „Pograniczach" powinny mieć w tytule lub podtytule słowo „esej". Konsekwencją ujęć eseistycznych jest, zaskakujący w porównaniu z wcześniejszymi odmianami literackiego regionalizmu, brak zain-

teresowania odrębnością lokalnych wizji świata, lokalnych języków. Powieść Myśliwskiego wygląda może nieco staroświecko w tym towarzystwie, w pełni jednak szanuje autonomię odrębnych ludzkich horyzontów życiowych, czasów i sposobów wypowiedzi. Uderzająca jest zwłaszcza elastyczność języka, który z ogromną płynnością przelewa się w mowę pozornie zależną i w mowę postaci.

Przeciwstawiwszy tak powieść Myśliwskiego dominującemu stylowi młodej literatury miejsca, potrafimy jednakże tej ostatniej może to i owo „podebrać". Zachęcającym przypadkiem, by ograniczyć się do przebojów ostatniego roku, mógłby być *Prawiek* Olgi Tokarczuk, powieść, mimo wszystkich oczywistych różnic, jakoś pokrewna w niesłychanie przemyślanej konstrukcji mitycznej czasoprzestrzeni (jak wiadomo: wiejskiej), wyróżniająca się także pracą nad odrębnością czasów i perspektyw wszystkich występujących w niej postaci.

Może autorka nie miałaby nic przeciwko temu, żeby zainaugurować formację „wnuków"?

Treść

Anna Nasiłowska Korzenie i kompleksy 1

Szkice

Per-Årne Bodin Miłosz i Rosja. Z perspektywy szwedzkiej 5

Aleksandr Władimirowicz Lipatow Obraz Polski i Polaków w sztuce radzieckiej 25

Anna Legeżyńska Jaka zmiana warty? Problem pokolenia w dzisiejszej literaturze 41

Michał Masłowski Ból nie-istnienia: o „postmodernistycznej" powieści Tomka Tryzny 53

Paweł Dybel Nicowanie Lacana 69

Roztrząsania i Rozbiory

Tadeusz Klimowicz Z profilu i *en face* (Z problematyki komunikacji literackiej 81

Adam Poprawa Samowiedza w samych wierszach. Autotematyzm w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza 100

Anna Czabanowska-Wróbel „Wśród rzeczywiście współczesnych a urojonych możliwości 114

Andrzej Z. Makowiecki Odmładzanie Młodej Polski (na marginesie tomu *Stulecie Młodej Polski* 120

Wojciech Baluch Niewy(ob)rażalne. Uwagi kognitywistyczne 125

Opinie

Małgorzata Anna Packalén Elitaryzm a demokratyzacja parnasu: sprawa chłopska w literaturze polskiej i szwedzkiej 133

Zygmunt Ziątek Nowy widnokrąg. (Z okazji czwartej powieści Wiesława Myśliwskiego) 153

Redakcja przeprasza Panią Krystynę Kujawińską-Courtney, tłumaczkę artykułu Elaine Showalter (*Przedstawiając Ofelię*. „Teksty Drugie" nr 4/1977) za błędne podanie nazwiska.

JEST JUŻ **Midrasz!** O **Midraszu** SIĘ MÓWI!

Midrasz *PISMO ŻYDOWSKIE zawiera:*

korespondencje z Polski, Izraela i diaspory, felietony, reportaże, eseje, recenzje, teksty literackie

Redaktor naczelny

Konstanty Gebert (Dawid Warszawski)

Autorzy to m.in.

Irit Amiel, Henryk Dasko, Henryk Grynberg, Michael Steinlauf, Pawel Śpiewak

W numerze wrześniowym:
Problemy żydowskiej tożsamości, literatura a doświadczenie żydowskie, uchodźcy w Polsce, żydowska kanikuła

---

Wpłaty na prenumeratę krajową i zagraniczną prosimy kierować na adres redakcji „Midrasza":
00-104 Warszawa, ul. Twarda 6, tel. (0-22) 654 31 55, tel./fax (0-22) 654 31 56
lub na konto redakcji: Fundacja R.S.Laudera („Midrasz"), AmerBank S.A. 17400006-01410-61740-02
Prenumerata krajowa: kwartalna – 12 zł, półroczna – 24 zł
Prenumerata zagraniczna: Australia i Oceania, kwartalna – 42 zł, półroczna – 84 zł.
Pozostałe kontynenty: kwartalna – 36 zł, półroczna – 72 zł
Prenumeratę krajową prowadzi również RUCH S.A.

Wydawnictwo IBL proponuje

Jan Zieliński

Józef Czapski. Krótki przewodnik po długim życiu

Książka poświęcona życiu i twórczości Józefa Czapskiego: wybitnego malarza, pisarza, myśliciela, jednej z najpiękniejszych postaci ze środowiska skupionego wokół paryskiej „Kultury" oraz Instytutu Literackiego. Autor, po przedstawieniu kroniki życia Czapskiego i omówieniu jego najważniejszych dokonań pisarskich, interesująco interpretuje kilka motywów tej twórczości (kluczami do nich są takie pojęcia jak Szczęście, Odśrodkowość, Krew), na koniec zaś prezentuje małą antologię wypowiedzi na temat postaci i dorobku J. Czapskiego.

Książkę *Józef Czapski* można kupić w księgarniach prowadzących sprzedaż wydawnictw naukowych w całym kraju. Większe ilości egzemplarzy można zamawiać w Domu Księgarskim Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15 /17, tel. 632-55-91 oraz w Biurze Dystrybucyjno-Marketingowym, ul. Kolejowa 21, tel. 632-02-61 w. 423, lub w siedzibie Wydawnictwa IBL, 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72 (Pałac Staszica, pok. 129, 131), tel. (0-22) 26-21-78 lub 26-52-31 w. 280, 106, tel./fax (0-22) 826-99-45

Warunki prenumeraty

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe RUCH SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, ul. Towarowa, 28, Warszawa tel. 620-12-71 w. 2507, 2508 – od osób fizycznych, lub 624-28-92, 620-12-71 w. 2576 – od osób prawnych. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie półrocznej. Cena prenumeraty za I półrocze 1998 r. wynosi **19,00 PLN** (zeszyty 1/2 i 3). Termin przyjmowania wpłat na prenumeratę krajową za I półrocze 1998 r. upływa z dniem 5 grudnia 1997 r. Warunki prenumeraty za II półrocze 1998 r. podamy w zeszycie 1/2-1998.

Konto dla prenumeratorów w kraju:
Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26
nr 11101053-16551-2700-1-67
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy 00-956 Warszawa, ul. Towarowa 28, tel.: 620-10-19, 620-12-71 w. 2366.
Cena prenumeraty rocznej za rok 1998 łącznie z wysyłką:
– pocztą zwykłą – **28 USD;**
– pocztą lotniczą:
– Europa wraz z Rosją i Izraelem – **33 USD**,
– reszta świata – **43 USD**.

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:
Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul Krucza 24/26
nr 11101053-16551-2700-1-67
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy. W następnych latach RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Aykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
Poznań	„Bestseler", ul. Wrocławska 16
Wrocław	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Pl. Nankiera 15
Toruń	Księgarnia Promocyjna Index Book, Rynek Staromiejski 10
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. Bolesława Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 632-55-91. Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Warszawa, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0-22) 826-21-78 lub 826-52-31 w. 280, 106, tel/fax (0-22) 826-99-45.

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Zygmunt Bauman, Henryk Markiewicz,
Stefan Morawski, Anna Zeidler-Janiszewska
Dyskusja o „granicach interpretacji"
Ewa Domańska
Pre-krytyka niewyrażalnego,
czyli historyk w poszukiwaniu słowo-świata
Jan Hartman
Ostateczne rozstrzygnięcie wszystkich kwestii filozoficznych
Chone Shmeruk
Frankistowskie opowieści Isaaca Bashevisa Singera
Anna Sierszulska
Fikcja wbrew ograniczeniom języka
Małgorzata Sugiera
Nie wypowiedziane i niewypowiadalne we współczesnym dramaci
Andrzej Szahaj
Granice anarchizmu interpretacyjnego
Upublicznione fragmenty. Rozmowa z Danutą Danek
Slavoj Žižek
Patrząc z ukosa