teksty DRUGIE

LEKCJE CZYTANIA

z treści:

Jan Błoński
Rozbieranie Józia

Jacek Kopciński
„Żywioł wszelki" Białoszewskiego

Mateusz Werner
„Rovigo": portret na pożegnanie

Wojciech Ligęza
Jerozolima i Babilon
(Miasta poetów emigracyjnych)

Alina Kowalczykowa
Reforma szkoły — blaski i zagrożenia

Rozmowa z Czesławem Miłoszem

3
(21) 1993

Redaguje Kolegium:
Włodzimierz Bolecki, Tomasz Borek,
Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński,
Anna Nasiłowska (zastępca redaktora naczelnego),
Ryszard Nycz (redaktor naczelny)

Sekretariat redakcji:
Jacek Kopciński,
Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

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

Adres redakcji:
00-330 Warszawa, Nowy Świat 72,
Pałac Staszica, pokój 128,
tel. 26 52 31, w. 101

teksty DRUGIE 3 1993

Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN

TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

O kanonie, klasykach i arcydziełach

Wśród utarczek i sporów napełniających umiarkowaną wrzawą dzisiejsze życie literackie najdonioślejsze — w obu znaczeniach — wydają się dyskusje nad jednym zwłaszcza problemem. Pod modnymi postaciami krytycznoliterackich ankiet i czytelniczych rankingów, pod urzędowymi postaciami odnowionych programów nauczania i środowiskowych polemik wokół listy szkolnych lektur, pod naukowymi postaciami obiektywnej analizy literackiej tradycji i zarazem krytycznego przewartościowania hierarchii utrwalonej w podręcznikach historii literatury — powracają dawno (zdawałoby się) przebrzmiałe kategorie, przeświadczenia i zainteresowania badawcze. Kierują nas one zgodnie w jedną stronę, w której coraz powszechniej widzieć się chce remedium na nędzną i niepewną sytuację w naszej dziedzinie: z powrotem do wartości, do tekstu i do jego literackich prawodawców. Wiele też wskazuje na to, że pojęcia kanonu, arcydzieła i klasyka zadomowią się na dłużej w terminologicznym zasobie obecnego i nie tylko potocznego mówienia i pisania o literaturze.

Nietrudno wskazać przyczyny takiego stanu rzeczy. W czasach tryumfu zasady niedoskonałości zdają się świadczyć one o możliwości sprostania przez literaturę wymaganiom najbardziej maksymalistycznym, a także spełniania ich w sposób perfektywny i ostateczny. Nieuchronnemu — zdaniem rzeczników współczesnego ducha czasów — uznaniu relatywizmu aksjologicznego przeciwstawiają „dowody" obiektywnego istnienia wartości, wbudowanych czy zdeponowanych w kanonie arcydzieł, a następnie wydobywanych czy odkrywanych (a nie tworzonych lub narzucanych)

w procesie właściwej interpretacji. Dotkliwemu wrażeniu braku podstaw i sceptycyzmowi poznawczemu — ukazują objawy obecności ukrytego porządku, szansę zażegnania kryzysu sensu oraz poczucie istnienia centrum. Melancholijnemu pogodzeniu się z niemożliwością zastosowania jakichkolwiek ogólnie obowiązujących kryteriów — wskazują natomiast przykłady dzieł wzorcowych, powszechnie przyjętych, jak też uniwersalnie ważne zasady opisu i odbioru literatury.

W ten sposób — znużeni przerafinowaniem (czy wyjałowieniem) długotrwałych metodologicznych spekulacji — stajemy się podatni na wymowę faktów jakoby oczywistych; prawd na pozór prostych i przez wszystkich ponoć w istocie uznawanych, a kuszących obietnicą rozproszenia owego przykrego zamętu. Nie musimy już szukać racjonalnie akceptowalnych kryteriów sztuki czy literackości. Czyż bowiem prawdziwa wielkość nie na tym polega, że w sobie samej jedynie znajduje odpowiednią miarę dla siebie? Nie musimy też kłopotać się historyczną zmiennością literackich gustów i czytelniczych zainteresowań. Czyż samo istnienie literackiego kanonu nie świadczy dostatecznie o trwałości substancji narodowej literatury, niezmiennej hierarchii ucieleśnionych w niej wartości oraz uniwersalności oddziaływania? Kiedy zaś poczujemy się zagubieni w gmatwaninie dążności artystycznych i myślowych, pozbawionych (jak mogłoby się zdawać) jakiegokolwiek ośrodka krystalizacji — wiemy, że wystarczy ustalić, gdzie znajduje się stanowisko klasyka danego czasu, by odzyskać poczucie centrum, a w miejscu, z którego mówi, dojrzeć punkt przecięcia i ognisko promieniowania najbardziej nawet różnorodnych tendencji epoki. Ci jednak, którzy skłonni byliby przyjąć tymczasowe wyniki owego pospolitego ruszenia krytyków jako oznaki z dawna wyczekiwanego powrotu do myślenia o literaturze w kategoriach jej kanonicznych wartości, stanąć muszą w obliczu kłopotliwej obfitości uzyskanych informacji. Oto liczne ankiety, które ludzi światłych i kompetentnych zachęcają do przywołania szeregu najcenniejszych w literaturze naszej, nie dających się zastąpić, autorów i dzieł, przynoszą rezultaty w tak znacznym stopniu rozbieżne, że w efekcie nie tyle rozpraszają, co rodzą one nowe wątpliwości w kwestii obiektywnego istnienia literackich wartości. Spory nad kształtem kanonicznej listy szkolnych lektur ujawniają z kolei — poza wszystkim innym — tak głębokie przesycenie jej pozornie neutralnego i autonomicznego porządku konkretnymi racjami światopoglądowymi, politycznymi i historycznymi, że staje się on raczej argumentem na rzecz niesuwerenności literatury, zawdzięczającej swą pozycję i wartość podatności na pełnienie

rozmaitych instrumentalnych funkcji. Widać to szczególnie wyraźnie, co zrozumiałe, na podręcznikowych dziejach literatury ostatniego stulecia, lecz, co znamienne, na zmiany tego rodzaju podatny okazał się także niewzruszony długo porządek literatury dawnej. Wreszcie, jak łatwo zauważyć, historycznoliterackie rewizje, krytyczne rewindykacje i przejawy dziejowej sprawiedliwości tyleż przywracać się zdają trafną miarę i hierarchię literackich rzeczy, co przysparzać nowych danych do dalszych przewartościowań w przyszłości.

Nie znaczy to przecież, by namawiać należało do porzucenia owych zainteresowań w fałszywie zbożnym naukowo zamiarze niekalania się formułowaniem ocen. Jak dobrze wiemy, przed wartościowaniem, mniej czy bardziej jawnym i uzasadnionym, nie ma bowiem (na szczęście) w naszej dyscyplinie ucieczki. Z dzisiejszej perspektywy nawet w ascetycznej pod tym względem orientacji strukturalnej dostrzegać jesteśmy skłonni rodzaj metodologicznego klasycyzmu — z powodu uwagi, jaką zogniskowała na wartościonośnym porządku literatury, na śledzeniu reguł przeświecających przez teksty oraz ze względu na ważne miejsce zachowane dla objawów systemotwórczej „genialności", dla arcydzieła jako milcząco uznanego wzorcowego przykładu doskonałego spełnienia wysublimowanych standardów artystyczności. I podobnie jak w przypadku klasycyzmu, uniwersalny zasięg tej metody ujawnia coraz wyraźniej swe historyczne ograniczenia, systemowe preferencje i zakres użycia; słabe np. dostosowanie do opisu tego, co osobliwe, nieciągłe, heterogeniczne, opierające się scaleniu czy podporządkowaniu jednej zasadzie jednolitości.

Wracamy tedy do centralnych kategorii ujmowania literackiej tradycji: do pytań o charakter i cechy kanonu, klasyków i arcydzieł, także naszej, szeroko pojętej, współczesności, i to w obu zarazem dziedzinach — literackiej i metaliterackiej. Bez złudzeń co do możliwości restauracji starego, homogenicznego i autonomicznego, porządku. Lecz nie bez całkiem trzeźwo kalkulowanych oczekiwań na szanse innego typu syntezy (czy syntez) historycznoliterackich formacji, których nowe ujęcie może stać się możliwe dzięki wyświetleniu faktycznych znamion, rozległych acz zawsze historycznych powiązań oraz różnorodnych kulturalnych zadań owych literackich obiektów, zajmujących pozycje kluczowe.

Czy kanon polskiej literatury jest nienaruszalnym korpusem dzieł, czy raczej architekstem wariantów osadzających się w historii kultury? Czy klasycyzm polega na afirmacji pewnego ładu istnienia, czy też na wynalezieniu wzorcowego idiomu, sposobu artykulacji centralnych idei

i konfliktów współczesności? Czy w arcydziełach widzieć mamy pomniki skończonej doskonałości, czy zawsze otwartą sposobność uzyskania intrygującej nas odpowiedzi? W każdym razie, bez energicznego stawiania nowych pytań podstawowym tekstom i sytuowania ich w innych niż dotąd kontekstach, bez prób uzyskiwania aktualnych „odpowiedzi" na stare pytania oraz poddawania krytycznemu osądowi kanonicznych wartości — nie może się powieść rozpoznanie nie tylko kształtu żywotnej dla nas tradycji, lecz i miejsca, z którego dziś mówimy, postaci dostępnej dla nas obiektywności.

Ryszard Nycz

Szkice

Jan Błoński

Rozbieranie Józia

Ferdydurke jest najchętniej czytaną z powieści Gombrowicza, przynajmniej w Polsce. Polscy czytelnicy uważają ją też często za najlepszą, inaczej niż zagraniczni, którzy cenią nieraz wyżej *Pornografię*. Może warto chwilę pomyśleć, skąd ta popularność *Ferdydurke*. Chyba najpierw stąd, że — mimo dwuznacznego zakończenia — ogólna tonacja powieści jest szaleńczo wesoła, mamy też czytając wrażenie, że autor bawi się równie dobrze co my... Z tej wesołości sporo musi jednak umknąć etranżerom. Polski czytelnik o wiele łatwiej rozpoznaje miejsca i środowiska, gdzie dzieje się *Ferdydurke*, słowne zaś rozhasanie Gombrowicza dociera doń bezpośrednio. Zapewne, nie ma już (czy jeszcze) ziemian, a Słowacki wieszczy rzadziej i ciszej; rodakom łatwiej jednak docenić trafność i złośliwość obyczajowych obserwacji, wpisanych pośrednio w półtora wieku polskiej prozy. Ten sam dwór — rodzinny — posłużył Gombrowiczowi za model w *Ferdydurke* i w *Pornografii*. Przed wojną jednak w nim bywał, okupację rysował z wyobraźni. Nie można powiedzieć, aby polskiemu czytelnikowi było to całkiem obojętne... chociaż pojmuje on już, że trafność tej rekonstrukcji ma niewielkie znaczenie dla zrozumienia *Pornografii*.

Może to zabrzmieć już zaskakująco: przed i po wojnie — *Ferdydurke* została wydana pod koniec 1937 roku, pierwsze wydanie ma na okładce rok 1938 — przed wojną zatem wielu ludzi, może nawet większość,

czytało *Ferdydurke* jako humorystyczną (satyryczną?) powieść obyczajową. Także interpretacje z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych (powieść wznowiono dopiero w 1957) podkreślały silnie ideo-społeczny aspekt *Ferdydurke*. Kto jak kto, ale Sandauer czuł dobrze artystyczne nowatorstwo Gombrowicza. Ale i on uważał *Ferdydurke* za nowe *Wesele*, złośliwą panoramę polskiej kulturalnej niemocy... Polak tradycyjny, okopany w szkole i we dworze, walczyć miał tutaj z karykaturalnymi fanfaronami scjentyczno-inżynierskiego postępu.[1] Pimkowie i dzisiaj trzymają się nie najgorzej, rasa zaś Młodziaków rozpleniła się znacznie, choć nie do Paryża jeździ po swoje mądrości, lecz za ocean. Więc i dzisiaj czytelnik polski może łatwo dostrzec gombrowiczowską krytykę postaw czy stylów myślenia. Ale łatwiej mu już chyba zachwycić się literacką osobliwością tej powieści. A także — oryginalnością pisarskiego spojrzenia na człowieka, czyli na powieściową antropologię Gombrowicza.

I jedna, i druga — poetyka i antropologia — są chyba wyraźniejsze, lepiej widoczne w *Pornografii* i *Kosmosie*. Ale nie musi to koniecznie być zaletą. *Ferdydurke* tchnie świeżością i humorem, zdaje się dziełem człowieka, który siebie szuka, który nie jest jeszcze zupełnie pewien, kim jest i do czego zmierza. Gombrowicz zaznacza też silniej swój dystans do opowiadanej historii... i do swego dzieła. Można nawet powiedzieć, że tym dystansem kokietuje czytelnika. Podobnie jest jeszcze w *Trans-Atlantyku*, powieści będącej generalnym i prowokacyjnym atakiem na polskie tradycje, obyczaje i mitologie. W *Pornografii* Gombrowicz jest już w pełni sobą, ale kto jest w pełni sobą, ten poznał także swoje granice i ten smutek dojrzałości jest w obu ostatnich powieściach dobrze widoczny, podobnie jak dokładność i przemyślenie literackiej roboty.

Dzisiaj znamy całego Gombrowicza i ta znajomość zmienia — rzecz jasna — lekturę *Ferdydurke*[2]. O wiele lepiej widać linię rozwoju pisarza i nawet — wewnętrzną logikę jego pierwszej powieści. Sporo też o niej napisano — i najświetniejszymi piórami. Ale dużo jeszcze da się o tym arcydziele powiedzieć! Poczynając od budowy *Ferdydurke*, która rzadko tylko zajmowała dłużej krytyków, tak bardzo wydawała się oczywista...

---

[1] Por. A. Sandauer *Początki, świetność i upadek rodziny Młodziaków*, w: *Pisma zebrane*, t. 3, Warszawa 1985, s. 263–306.

[2] Cytaty według wydania: W. Gombrowicz *Ferdydurke*, Kraków 1986, *Dzieła*, t. 2; w dalszym ciągu podaję numer strony.

Ale przecież wcale nie jest oczywista, raczej — w swej ostentacyjnej symetrii — osobliwa!

Największym urokiem *Ferdydurke* jest — moim przynajmniej zdaniem — jej zupełna nieprzewidywalność. Roi się ona od niespodzianek — sytuacyjnych, osobowych, stylistycznych — i stąd aura młodości, niezwykłości, radosnego oczekiwania, jaka z niej emanuje. Świat *Ferdydurke* jest otwarty — otwarty na zmianę, inność, różnicę. Życie jej bohatera (a może też postaci, chociaż w mniejszym stopniu) składa się z „przygód", ze zdarzeń niezwykłych, nieoczekiwanych i, co może ważniejsze, do siebie niepodobnych... Przygody te mogą być nie tylko „zewnętrzne", nie dość na tym, że bohatera czekają dziwne spotkania i zdarzenia, łaski i gniewy losu. On sam jest równie nieobliczalny jak świat.

Może zmienić się z dorosłego w chłopca, podobnie jak chłopi zmienić się mogą w psy. Popada w niespodziewane zależności, jest niemal niewolnikiem Pimki, a na pewno — pajacem pensjonarki... Ale uzyskuje też nadzwyczajną władzę, choćby nad Zosią. Poznaje istoty, o których istnieniu zapomniał, jeżeli je nawet podejrzewał... i zaznaje uczuć, których się w sobie nie domyślał (co poznać po jego chwiejnym stosunku do pensjonarki i do „parobka"). Robinsonowi przyszło przeżyć najdziwniejszą przygodę — przygodę zupełnej samotności — ale w tej samotności pozostał tym samym trzeźwym, pobożnym i pracowitym Anglikiem. Bohater Gombrowicza, wokół którego roi się od ludzi, jest Robinsonem własnego wnętrza, którego nawet nigdy nie rozważa, nie roztrząsa... czy dlatego, że tak bardzo jest nieobliczalne? W bohaterze-narratorze *Ferdydurke* zdarzyć się może wszystko, podobnie jak wszystko zdarzyć się może w świecie zewnętrznym. Krótko mówiąc, bohater *Ferdydurke* jest jakby wiązką szans, skupieniem możliwości... Dlatego właśnie blask tej powieści jest blaskiem młodości, czasu zaistnienia po raz pierwszy.

Ale jeśli bohater, to także narrator, bo powieść napisana została w pierwszej osobie. Przechodzi on tak daleko idące przekształcenia, że świat opowiedziany (przedstawiony) traci zwykłość i jednorodność; tym samym zaś nabiera niesłyszanego i niesłychanego wyglądu... Ten narrator jest najpierw kimś, kto przeszedł „niedawno Rubikon nieuniknionego trzydziestaka"(s. 6), nie zdołał się jednak „ustalić", czyli ożenić i zdobyć określonego zawodu. „— Józiu — mówiły (mu) ciotki — czas najwyższy (...). Jeżeli nie chcesz być lekarzem, bądźże przynajmniej kobieciarzem lub koniarzem, ale niech będzie wiadomo..." (s. 7). To

zwlekanie i niedookreślenie dręczy go i sprawia, że nieraz śni mu się on sam, jakim był, gdy miał „lat piętnaście i szesnaście" (s. 6). Co ciekawsze, napisał i ogłosił książkę zatytułowaną *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, czyli dokładnie tak, jak brzmiał tytuł gombrowiczowskiego debiutu. Kiedy obudziwszy się rozważa, skąd powstało w nim „to niewolnictwo niedokształtowania, to zapamiętanie w zieleni", czy to epoka sprawiała, czy pochodzenie „z kraju szczególnie obfitującego w istoty niewyrobione, poślednie, przejściowe" (s. 14) — dostrzega pod piecem własnego — żywego! — sobowtóra. Zdejmuje go niepohamowane obrzydzenie...

i nie mogąc już powstrzymać wyciągniętej ręki trzasnąłem w twarz pełnym zamachem. Precz! Precz! Nie, to wcale nie ja! To coś przypadkowego, coś obcego, narzuconego, jakiś kompromis między światem zewnętrznym a wewnętrznym [...]. Jęknął i znikł — dał susa. A ja zostałem sam, a właściwie nie sam — gdyż nie było mnie, nie czułem, abym był, i każda myśl, każdy odruch, czyn, słowo, wszystko wydawało się nie moje, lecz jakby gdzieś ustalone poza mną, zrobione dla mnie — a ja właściwie jestem inny! [...] Ach, stworzyć formę własną! Przerzucić się na zewnątrz! Wyrazić się! [s. 16].

I tak zabiera się do pisania „dzieła mojego własnego, takiego jak ja, identycznego ze mną" (s. 17). Ale dzieło to już zostało rozpoczęte — bo przecież niczym innym nie są strony poprzedzające!... kiedy pojawia się profesor Pimko i zabiera Józia do szkoły. Pimko — nie wiadomo dlaczego — chrzci Józia „Kowalskim" (s. 20), czyli byle kim — i takim dziwnym stworem bohater–narrator pozostanie aż do momentu, kiedy udaje mu się wydostać spod uroku Młodziakówny. Odchodząc z domu „nowoczesnych" czuje się „na setny ułamek sekundy" lekki i żaden (s. 177). Zaczepia go jednak Miętus i nakłania, aby pójść razem na poszukiwanie parobka, Miętusowego ideału. W trzeciej sekwencji swoich przygód Józio jest już jednak wyraźnie starszy od Miętusa, który zresztą także szybko dorośleje, skoro osiągnął już „niespełna osiemnaście wiosen" (s. 231). Trafiają do dworu: bohater, który pochodzi — jak jego twórca — ze środowiska ziemiańskiego, pełni wobec swego szkolnego kolegi rolę mentora i poniekąd opiekuna, znowu do chwili, gdy Miętus prowokuje minirebelię służby. Uciekając z Zosią, Józio jest już całkiem dorosły. Porwał ją przecież i żenić się może, a zatem powrócił do swego naturalnego wieku. A więc te trzy „przygody" nie były niczym innym niż jego dojrzewaniem lub może raczej — kształtowaniem.
Skoro ten sam człowiek pojawia się w *Ferdydurke* w dwu wcieleniach, może poręczniej byłoby przyjąć, że powieść ma dwóch narratorów.

dojrzałego i niedorosłego? Teoretycznie możliwe, takie rozwiązanie nie znajduje uzasadnienia w tekście i to aż z dwu powodów.
Po pierwsze, nie jest tak, że odmłodzony i upupiony Józio stracił pamięć i świadomość swego wieku. Pamięta i rozumie, co się z nim stało, ale nie może działać jako dorosły, ponieważ wszyscy uznali go za sztubaka! A skoro go uznali, on sam zaczął postępować jak sztubak, ba, myśleć i odczuwać jak sztubak! W istocie więc nie tyle jest, ile gra rolę (lub raczej, nie może nie grać roli) niedorostka. Jest zaklęty, zaczarowany... Podobna przygoda zdarzała się też królewnom (królewiczom). Zaklęci czy uśpieni, pamiętali jednak, kim są, wiedzieli, do czego zostali powołani. Ale nie mogli się poruszyć, objawić, działać zgodnie ze swoim „ja", przechowanym w pamięci... Zaczarowany Józio nie przestaje być narratorem, opowiada powieść, więc jego tożsamość nie może zostać podana w wątpliwość.
Po drugie, nie jest to ostatni cud nad narratorem, który sprawia Gombrowicz. *Ferdydurke* nie składa się tylko z historii Józia, w skład powieści wchodzą także opowiadania i przedmowy wtrącone. Skąd się wzięły, kto je napisał? Przecież nasz dobry znajomy z pierwszego rozdziału, pisarz, który opublikował już *Pamiętnik z okresu dojrzewania*! „Zanim podejmę dalszy ciąg tych prawdziwych wspomnień — powiada w pierwszej przedmowie — pragnę tytułem dygresji zamieścić w następnym rozdziale opowiadanie pod nazwą *Filidor dzieckiem podszyty*" (s. 67). Przedmowę napisał na pewno, podobnie jak następną, do *Filiberta*: „zniewolony jestem do przedmowy, nie mogę bez przedmowy i muszę przedmowę, gdyż prawo symetrii wymaga, aby *Filidorowi dzieckiem podszytemu* odpowiadał *dzieckiem podszyty Filibert*, przedmowie zaś do *Filidora* przedmowa do *Filiberta dzieckiem podszytego*" (s. 179). Co do opowiadań, sprawa bardziej zawikłana: narracyjne „ja" zostaje w *Filidorze* rozszyfrowane — pośrednio, w dwu osobnych miejscach! — jako dr Antoni Świstak, asystent. Więc bohater–narrator *Ferdydurke* nie napisał wcale *Filidora*, „zamieścił" go tylko w powieści? Tak by należało przyjąć, gdyby — jak filologowi przystało — ufać tylko słowu pisanemu... Jeśli wreszcie chodzi o *Filiberta*, niejaki Gombrowicz (Witold, nie Józio!) miał na pewno coś z nim wspólnego, skoro opublikował go osobno — i pod innym tytułem — jeszcze przed ogłoszeniem *Ferdydurke*.
Jakie z tej całej plątaniny wnioski? Chyba takie, że dzięki zmąceniu, przysłonięciu, rozmnożeniu bohatera–narratora staje się on nie tyle

lepiej widoczny, bo widać go niejasno, niedokładnie... ile bardziej obecny. Właśnie dlatego, że nie wiadomo dobrze kim jest, zwraca ku sobie spojrzenie czytelnika. Im trudniej go uchwycić, określić, tym więcej miejsca zajmuje na literackiej scenie! Jak się ten dziwny osobnik rozpycha, jak bardzo domaga się uwagi! Pełniąc wewnątrz powieści aż „trzy role — bohatera, opowiadającego oraz pisarza"[3] — może mieć jednocześnie szesnaście i trzydzieści lat, mieszkać na stancji mając całkiem przyzwoite mieszkanie, chodzić do szkoły i pisać opowiadania, a nawet poprzedzać je przedmowami, co czynią zazwyczaj ludzie szczególnie poważni... Czujemy, że nie ma udręki, która mu nie grozi... i nie ma komedii, której by nie zagrał. Urządza się wszakże tak, aby wyjść z tych prób cało i dać do zrozumienia, że ze wszystkimi potrafi sobie poradzić! Czy nie poznajemy już „naszego błazenka" dumającego, „jakimiż jeszcze figlami i skokami nas" ucieszyć?[4]
Im wyrazistsza, osobliwsza narracja, tym bardziej każe myśleć o autorze. Opowiadający jest jakby delegatem pisarza w powieści, cóż dopiero, kiedy szarogęsi się w fikcji, zagarnia nie swoje role i podszywa się pod autorską tożsamość. Swoją książkę o Gombrowiczu Łapiński zatytułował *Ja Ferdydurke*[5]. Ale Ferdydurke jest niemalże anonimem, skromnym Freddy Durke z *Babitta* Sinclaira Lewisa. Tylko Pan Bóg raczy wiedzieć, czemu to w miarę śmieszne nazwisko urzekło Gombrowicza... Może więc trafniej — czy złośliwiej — byłoby napisać *Ja Gombrowicz*? Jeśli bowiem Gombrowicz — jako pisarz — jest tak silnie obecny w *Ferdydurke*, to dzięki rozchwianiu postaci bohatera–narratora i wielorakim sztuczkom, w których ten sobie ulubował. Narracja neutralna, niezauważalna, stale ze sobą tożsama przenosi uwagę czytelnika na przedmiot opowieści i pozwala o sobie zapomnieć, podobnie jak o autorze. W *Ferdydurke* jest dokładnie przeciwnie. Gombrowicz czyni wszystko, aby rozchwiać jej tożsamość, podobnie zresztą jak stabilność takich kategorii powieściowych jak postać, fabuła, czas i przestrzeń przedstawione. Cóż dopiero powiedzieć o gatunku... Wszystkie te manipulacje — zrodzone, rzecz jasna, z ducha parodii — zostają bowiem zaliczone przez czytelnika na konto autora. Co Gombrowicz doskonale wie i we właściwej chwili wykorzysta.

---

[3] M. Głowiński *„Ferdydurke" Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1991, s. 45.
[4] Por. W. Gombrowicz *Dziennik (1961–1966)*, *Dzieła*, t. 9, Kraków 1986, s. 74.
[5] Z. Łapiński *Ja Ferdydurke*, Lublin 1985.

Dlaczego trzydziestolatek nie mógł napisać swego wielkiego dzieła? Dzieła, które byłoby najgłębiej i najpełniej jego. Dlaczego — ledwie zaczął je pisać — do pokoju wtargnął Pimko, on zaś nie potrafił go odgonić? Chyba dlatego, że miał — zasiadając do pisania — raczej mylne pojęcie o sobie i świecie. Mianowicie myślał, że wystarczy wpatrzeć się w siebie, dostatecznie trafnie, uczciwie i głęboko wpatrzeć się we własną osobowość, aby ją właściwie i uczciwie wyrazić — i tym samym zdobyć uwagę i serca czytelników. Ale przecież raz już tej sztuki próbował! Napisał *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (*explicite* wzmiankowany w *Ferdydurke*) i choć ten przyjęty został życzliwie, to jednak nie całkiem tak, jak się spodziewał. Nie tylko doktorowa z Wilczej[6], nie tylko więc ta doktorowa, którą ostatecznie można by chyba zlekceważyć... ale także ludzie znani i wybitni przyjęli *Pamiętnik* kwaśno, uznając go za dzieło śmieszne i niedojrzałe. A jeśli nawet zobaczyli w nim talent, to uczynili to jakoś poklepliwie i obraźliwie, tak, aby zaznaczyć swą wyższość i swoje doświadczenie... Jak udowodnił przekonywająco Jerzy Jarzębski, krytyczna recepcja *Pamiętnika* wcale nie była niepochlebna, przeciwnie. A jednak Gombrowicz odczuł ją jak policzek. Może to świadczyć o tym, że odsłoniła mu jakiś niedostatek czy lukę w jego literackiej filozofii: zlekceważył — pisząc — jakiś istotny czynnik, jakąś istotną prawdę literackiego działania... i teraz będzie musiał ten czynnik odnaleźć i wykorzystać. Pojawia się on też od razu w *Ferdydurke* pod postacią profesora Pimki! Wskazuje na to najpierw podobieństwo nazwiska — Sinko = Pimko. Potem to, że Pimko, zaganiając bohatera–narratora do szkoły, myli jego ciotkę z jego książką:

> nieboszczka miała swoje wady (wyliczył), lecz miała też zalety (wyliczył). [...] w sumie książka niezła, to jest, chciałem powiedzieć, raczej trójka z plusem — — więc ostatecznie, krótko mówiąc, nieboszczka była dodatnim czynnikiem [s. 17].

Wreszcie: Pimko natychmiast rozpoznaje w leżących na stole papierach „rozpoczęty brulion". Czegóż to brulion? Ależ *Ferdydurke* — te pierwsze strony, które przed chwilą omawiałem... i czytał te strony „belfrem i moje żywiołowe teksty asymilował belfrem typowym"(s. 18). Jego czytanie, „pobłażliwe" spojrzenie i protekcjonalne „siedzenie" — porażają bohatera i sprawiają, że poddaje się on bez oporu pedagogicznej

---

[6] Por. W. Gombrowicz *List otwarty do Brunona Schulza*, „Studio" 1936 nr 7, s. 209–211; przedr. w: B. Schulz *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1975, s. 165–166.

kuracji, którą postanowił mu zaaplikować Pimko, zapisując go „do szkoły dyr. Piórkowskiego" (s. 21). Piórkowskiego! A więc do szkoły literackiej, gdzie pióra ostrzą i szlifują! Pimko chce go wyuczyć literatury, wdrożyć i podporządkować literacko! Młody autor odbiera to od razu jako zamach na własną twórczość: „Żegnaj, Duchu, żegnaj — rozpoczęte dzieło, żegnaj formo własna i prawdziwa, witaj, witaj, formo straszna, infantylna, zielona i niewypierzona!" (s. 21). Ale godzi się zauważyć, że — chcąc nie chcąc — Pimko odgrywa bardzo istotną rolę w literackim rozwoju naszego autora: oto swoją własną obecnością wprowadza czynnik — czy nawet wprowadza problematykę — której w *Pamiętniku* nie było, albo było stosunkowo niewiele, w postaci nie wykształconej jeszcze i niewyrazistej... Można wręcz powiedzieć, że w pierwszym rozdziale ukazuje Gombrowicz — w literackiej postaci — genezę i oryginalność własnego utworu. Abstrakcyjna i literacka świadomość znajduje od razu fikcjonalny powieściowy wykładnik i tym samym od razu prezentuje swą oryginalność. Pierwsze kilkanaście stron *Ferdydurke* unaocznia nam jakby Gombrowicza „uprzedniego", Gombrowicza, którego rozwój zatrzymał się na *Pamiętniku*... Razem z nową powieścią zjawia się, niejako za sprawą Pimki, a więc czytelnika debiutanckiej książki... zjawia się problematyka, która stanowić będzie właściwą nowość *Ferdydurke*. Można doprawdy podziwiać funkcjonowanie tej literackiej wyobraźni: twórczy pomysł wciela się natychmiast w postać i niejako rodzi fabułę, która z kolei rozpędza refleksję, domagając się intelektualnej prezentacji! Prezentacji, która pojawi się wkrótce w przedmowie do *Filidora dzieckiem podszytego*... Dla literackiego geniuszu idea i obraz są bliźniakami.

Problematyka formy — właściwa problematyka i oryginalność Gombrowicza — pojawia się zatem za sprawą czytelnika — tutaj Pimki, czytelnik jest tym „drugim", z którym pisarz nie może się nie liczyć. Czytelnik — odkrywa Gombrowicz — jest inherentnie i nieuchronnie obecny w dziele literackim: potrafi wpływać na pisarza niejako bez jego wiedzy i jego woli, bytuje bowiem w samym pisarzu, w postaci — dodajmu już od siebie — horyzontu możliwości i oczekiwań. Czytelnik — w tej właśnie nieokreślonej postaci — jest granicą możliwości pisarza, to on określa punkt, którego pisarz nie może przekroczyć, stanie się bowiem całkowicie niezrozumiały. Czytelnik ogranicza wolność pisarza i zmusza go do przyjęcia rozmaitych pośrednich (czyli w jakimś stopniu oczekiwanych) sposobów na wyrażenie literackich fantazji... A więc czytelnik

także współ-kształtuje dzieło, czyniąc to często poza świadomością pisarza i — kto wie? — wbrew jego najgłębszym popędom i fantazjom! Więc właśnie Sinko–Pimko — odsłaniając Gombrowiczowi mechanizm kształtowania dzieła — pchnął go na drogę literackiej oryginalności! Nie mógł już — jak w *Pamiętniku*, o wiele bardziej wsobnym — popuszczać bezkarnie cugli fantazji i drążyć osobliwości jednostkowej *psyche*! Zrozumiał, że nigdy nie napisze „dzieła mojego własnego, takiego jak ja"(s. 17), jeżeli nie uwzględni innego... choćby w postaci czytelnika. Czytelnik bowiem współ-kształtuje „Gombrowicza", zarówno jako autora, jak i jako człowieka... a więc właśnie po to, aby jego dzieło było jego własne („takie jak ja", „identyczne ze mną" — s. 17) musi on wprowadzić weń obecność, wpływ i działanie innych ludzi. Ale nie dlatego, żeby chciał tych ludzi ukochać, wyszydzić czy w aniołów przerobić! Dlatego tylko, że oni już są w nim, już kierują jego piórem! Nie można więc o nich zapomnieć, udawać, że ich nie ma... można ich najwyżej przechytrzyć. Ponieważ siedzą we wszystkim, co pomyśli i napisze nasz autor, nie można ich wyrzucić; można jedynie wyjawić ich obecność, pokazać, jakimi sposobami uciskają, kształtują autora.
A jak autora, to oczywiście także bohatera (bohaterów). Jeśli bowiem jest tak, jak odkrył pisarz po ogłoszeniu *Pamiętnika* — to przecie musi być podobnie z każdym człowiekiem! I zapewne — w każdej sytuacji... A zatem odkrycie, którego dokonał urażony Sinką–Pimką Gombrowicz, jest tylko literacką odmianą prawa, które obowiązuje we wszelkim myśleniu o człowieku! Tak właśnie wprowadzona zostaje do twórczości Gombrowicza problematyka formy. Jej zaistnienie (przekształcenie) wiąże się zawsze z obecnością drugiego człowieka. Choćby dlatego, że porządkując sobie świat, sięgamy stale po ujęcia i sposoby, które przed nami pomyśleli inni. Można więc powiedzieć, że wszystko, czego się tkniemy, jest już jakoś uprzednio zobaczone, ukształcone, a zatem uczłowieczone... W nasze myśli i czyny wkradają się zatem z konieczności starania i działania innych, mądre czy głupie, ale nieuchronnie obecne. Obojętne, czy tych innych naśladujemy, czy też się im przeciwstawiamy! Jakkolwiek by było, pozostają obecni. Co stąd wynika? Otóż to właśnie, że nie ma doktryny, obyczaju, sytuacji — albo skromniej: myśli, zachowania i układu, a więc formy... która by nie była jakoś personalnie napiętnowana. Wszystkie istnieją dzięki i/albo względem kogoś (jednostki czy gromady). Dlatego — można by pół żartem powiedzieć — Pimko musi wtargnąć do powieści w momencie, kiedy bohater–narrator

zasiada do pisania najgłębszej prawdy o sobie. Ale ta prawda jest już prawdą przeciw Pimce, bo przez Sinkę–Pimkę i jego „kulturalne ciotki" została urażona, wykrzywiona, a więc także sprowokowana... I ta obecność Pimki musi zostać — w imię prawdy — unaoczniona. Mówiąc krótko, Gombrowicz odkrył, że każda „forma" zaopatrzona jest jakby w wektor ciążący ku danemu człowiekowi czy ku określonej społeczności. Albo przeciwnie: od tego człowieka czy społeczności odpychający czy oddalający. Dlatego też żadna forma — sytuacja czy układ — nie jest nigdy stabilna. Znajduje się zawsze w chwiejnej równowadze: każda nowa interwencja potwierdza ją lub rozkłada... i tym samym czyni silniejszą lub słabszą, bardziej lub mniej imperatywną (przymuszającą), narzucającą się jako oczywistość.

Człowiek żyje więc w niewoli form, dlatego po prostu, że tylko dzięki nim może zrozumieć i spamiętać świat, ogarnąć i uporządkować niekształtną Niagarę doznań, wrażeń, myśli, słów i działań, która go nie przestaje zalewać. Ale także dlatego, że tylko za sprawą form może się układać, komunikować z innymi. Ale jeśli tak jest, to znajduje się też stale pod naciskiem innych, w ich spojrzeniu, niczym aktor na scenie! Zagadują go, pouczają i kuszą niezrozumiałe istoty: inni. Interpretują jego słowa, pragnienia, gesty, przeinaczając z konieczności wszystko, co sobie we własnym wnętrzu wydumał i ulubił! Dlatego musi on stale prostować co powiedzą, chronić się przed cudzymi pomysłami, w ostateczności zaś — odganiać natrętów! Tym samym jednak czyni dokładnie to samo, co partnerzy... Tak właśnie buduje się powieściowy świat Gombrowicza. Forma jest w nim środkiem (a właściwie medium, koniecznym pośrednikiem) poznania. Ale także — a w *Ferdydurke* może bardziej — środkiem porozumienia. Gdyby bowiem nie było gotowych form, czyli gotowych kodów werbalnych, gestycznych, obyczajowych i mnóstwa innych... obcowanie człowiecze byłoby niesłychanie utrudnione, powolne, prymitywne. Im więcej form — zdaje się myśleć Gombrowicz — tym wyższa cywilizacja, bo tym szybsza i rozmaitsza komunikacja między ludźmi.

Dlatego także człowiek pozwala się tak ugniatać i naciskać. Czuje, że nie może istnieć samotnie, bo mało co samotnie zrozumie i odczuje. W samotności — powie później Gombrowicz — człowiek jest nikim. Swoistości, tożsamości, oryginalności nabiera względem innych, w spotkaniu z innymi. Dzięki nim właśnie może budować „formy", w które uchwytuje świat... W tym sensie można istotnie za Głowińskim powie-

dzieć, że „formą" jest to, co „w jednostce nie jest indywidualne"[7]. Ale to wcale nie znaczy, że został raz na zawsze ukształtowany przez jakieś anonimowe siły! Przeciwnie, ugina się i tężeje, zmienia i przepoczwarza w każdym, choćby błahym, spotkaniu z pojedynczym człowiekiem! Dość czasem gestu, słowa, ba! — wspomnienia... aby zarysowała się „forma", w której się zamknął czy otorbił. Zajmuje go to, co dzieje się między jednostkami. Inna rzecz, że — jak jeszcze zobaczymy — przez te gry czy interakcje jednostek przezierają nieraz grupowe obyczaje lub zbiorowe namiętności...

Józio uwolnił się od Młodziaków i zarazem — zaczął raptownie dojrzewać. Dzięki swej pierwszej przygodzie poznał, czym jest forma i jaka jej potęga. Dzięki drugiej — nauczył się tę formę poskramiać lub nawet odrzucać. Co jednak zyskał? Chyba tylko poczucie lekkości, swobody... lecz na jakże krótko!

Odchodziłem lekki. [...] ani młody, ani stary, ani nowoczesny, ani staromodny [...] byłem nijaki, byłem żaden... [...] Zobojętnienie błogie! Bez wspomnienia! Kiedy umiera w tobie wszystko, a nikt jeszcze nie zdążył urodzić się na nowo. O, warto żyć dla śmierci, by wiedzieć, że w nas umarło, że już nie ma, pusto i czczo, cicho i czysto — i gdy odchodziłem, zdawało mi się, że nie sam idę, ale z sobą — tuż przy mnie [...] szedł ktoś identyczny i tożsamy, mój — we mnie, mój — ze mną i nie było między nami miłości, nienawiści [...] żadnego uczucia ani żadnego mechanizmu, nic, nic, nic... Na setny ułamek sekundy [s. 176–177].

Jakież to dziwne słowa! I jak rzadko przypominane, komentowane... A przecież, kto wie?— skrywać mogą sekret. Jeden z sekretów *Ferdydurke*!

Cóż za doświadczenie opisuje tutaj Gombrowicz? Chyba doświadczenie wolności. Zgoda że szczególne, bo całkowicie negatywne. Jest pusty i żaden, nikt i nic na(d) nim nie ciąży: wyzwolił się jakby od wszystkich ludzi i nawet od wewnętrznego nacisku formy, ta bowiem przychodzi zawsze z drugim człowiekiem. Jest więc czystym trwaniem... albo raczej czystą potencją, śpiącą możliwością... Ale w tym doświadczeniu także rozpoznaje, że jest sobą i tylko — w tym momencie — sobą, ponieważ obok niego idzie „ktoś identyczny i tożsamy". On sam, bohater, już dojrzały, może trzydziestoletni... idzie w świat z własnym sobowtórem, do którego nie czuje „nic, nic, nic"... A zatem w tym tylko momencie uwolnienia, opuszczenia, zapomnienia — w „zobojętnieniu błogim" — czuje się naprawdę sobą. *Quasi*-sobowtór pełni tutaj rolę „właściwego

[7] M. Głowiński, op. cit., s. 11.

ja" bohatera: osiągnięcie stanu wolności (możliwości) zostaje rozpoznane jako najbardziej własne, budujące tożsamość.
Jaki stąd wniosek? Chyba ten, że będzie się on teraz starał utrzymać nieco bliżej owego stanu pustki i swobody (albo wewnętrznej dyspozycyjności), jakiego zakosztował, uwolniwszy się od obecności Młodziaków. Ale to nie udaje mu się na więcej niż na „setny ułamek sekundy"! Tyle tylko trwała ta dziwna epifania wolności... Na próżno woła: „Miętusie, co mi po twoim parobku?". Ponieważ byli „tylko we dwóch i przy sobie", nie mógł stawić oporu: „kiedy zacząłem iść, on poszedł ze mną, ja z nim poszedłem — i poszliśmy razem" (s. 177–178). Czyżby czekało go nowe przyłapanie, zdrabnianie i miętoszenie, jak w tytułach poprzednich rozdziałów określał Gombrowicz los swego bohatera?
Otóż nie całkiem. W przygodzie na wsi nie jest on już bezwolnym przedmiotem Pimczynych czy Młodziakowych manipulacji. Dotychczas jedyną jego troską było nie robić tego, czego chcieli inni. Teraz zaś ma od początku wyraźną przewagę nad Miętusem i to nie tylko dlatego, że ten popada coraz głębiej i głupiej w swą parobczańską manię. Bohater — któremu jakby przybyło nagle lat — jest krewnym właścicieli Bolimowa. Chłopstwo bez wahania rozpoznaje w nim „pana", czego on się bynajmniej nie wypiera. Jednak i do dziedziców — podobnie jak do Miętusa — zachowuje teraz stale dystans. Ustawia się najpierw w roli świadka: świadka groteskowych zabiegów Miętusa, które go brzydzą oraz celebracji wujostwa, które go śmieszą. Nie chce umocnić się w pańskości ani też „pobra...tać się" z parobkiem czy w ogóle z ludem. Wkrótce jednak wtrąca się bieg zdarzeń — choć jakby odruchowo, spontanicznie, niezbyt zrozumiale.
Daje na przykład po gębie Wałkowi, nie mogąc ścierpieć idiotycznej sytuacji, w której ten ściąga buty Miętusowi, przypochlebiającemu się niezdarnie parobkowi... „Stało się to jak na sprężynach, krzyknąłem «won», bo uderzyłem, ale dlaczego uderzyłem?" (s. 207). Może z obrzydzenia? Z zazdrości? A może po prostu z ciekawości, co z tego wyniknie? W przeczuciu, że na pół obłąkany Miętus siebie każe — w symetrycznej odpłacie — bić po gębie i tym samym doprowadzi do chamskiej rewolty? Bohater rozważa przecież po cichu: „co będzie, co się wydarzy, gdy (...) twarz pańska oko w oko stanie z masywną gębą ludową?" (s. 216). Bawi go też naiwność wuja, któremu nie może przyjść na myśl, aby jego gość „mógł sprzymierzyć się przeciwko niemu z Miętusem i z Wałkiem i cieszyć się jego pańskimi podrygami" (s. 221–222). Taki więc z „Józia"

krwawy bolszewik? Ale skąd: nie chce absolutnie dopuścić, aby zaraza „bra...tania się" spowodowała czyjąś krzywdę (a tym bardziej zbrodnię). Biegnie bronić Zosi, którą zaczął ścigać Miętus (s. 229) i „z radością myśli o wyjeździe" czując, że Miętus nazbyt już rozzuchwalił chłopstwo (s. 233). Słysząc strzały na postrach, podejmuje „decyzję natychmiastowej ucieczki" (s. 235) i chcąc skłonić Walka do wspólnego wyjazdu, daje mu znów po gębie... ale przez ścierkę, żeby nie było słychać odgłosów rytualnego mordobicia (s. 239)! A na dodatek — jakby chcąc wszystko zmącić — nie przestaje (od s. 236) marzyć o Zosi!
Bohater działa więc jakby w zygzak i nieczytelnie — także dla siebie samego... W istocie nie zmierza on świadomie do żadnego wyraźnego celu. Szuka raczej, eksperymentuje — na poły w wyobraźni, na poły w międzyludzkiej rzeczywistości. I kiedy tak — w momencie najwyższego napięcia, tuż przed początkiem pańsko-chamskiego rozrachunku — czeka w ciemności, odczuwa coś bardzo osobliwego:

Śmiać mi się chciało, jakby mnie łaskotał kto. Rozrost. Wyolbrzymianie. Wyolbrzymianie w czerni. Rozdymanie się i rozszerzanie w połączeniu z kurczeniem i napinaniem, wymigiwanie i jakieś wyłuskiwanie ogólne i poszczególne, naprężanie zastygające i zastyganie naprężające, zawieszenie na cieniutkiej niteczce oraz przekształcanie i przerabianie w coś, przetwarzanie, a dalej — popadnięcie w systemat [...] z pobudzeniem wszelkich narządów [s. 240].

Znowu zdań kilka, na które chyba nikt uwagi nie zwrócił, choć bardzo osobliwe. Bo co właściwie opisuje tu Gombrowicz? Strach towarzyszący zdarzeniu, do którego bohater doprowadził? Dziwną przyjemność, którą w nim obudziło? Czy też raczej osobliwe, groźno-rozkoszne odczucia, towarzyszące pracy wyobraźni, literackiej twórczości? Bo cóż w końcu powoduje bohaterem, jeżeli nie wola aranżowania, reżyserowania, pozorowania, majsterkowania na rzeczywistości — jej tworzenie na niby! A więc to właśnie, co będzie robić w *Trans-Atlantyku* sam, razem z Fryderykiem w *Pornografii*, przy Leonie w *Kosmosie*. Jak zaś najzwięźlej określić eksperyment, któremu oddaje się w Bolimowie? Zaryzykowałbym tak: maksymalnie zbliżyć się — *via* Miętus — do wszystkiego, co „niższe"... ale zarazem nic nie utracić ze swojej (jednostkowej) godności, odrębności, pańskości! I ten eksperyment prawie mu się — jako uczestnikowi zdarzeń — udaje.
Prawie udaje, bo zaraz strąca w niepokój i zmusza do ucieczki. Bohater zdołał umknąć z dworu, w którym chłopi „miętoszą" dziedziców.

Powinien więc być jeśli nie zachwycony, to rozbawiony... Tymczasem...

Śmiertelna rozpacz złapała mnie i przycisnęła. Byłem zinfantylizowany do szczętu. Dokąd biec? [...] Gdzie się umieścić? [...] Nie mogłem długo sam, bez związku z niczym. [...] Szukałem związku z czymś, nowego, chociażby tymczasowego układu, żeby nie sterczeć w pustym. Cień oderwał się od drzewa. Zosia! Złapała mnie! [s. 247–248].

Skoro złapała, to bohater — zwykłą koleją rzeczy — łapie ją także: aby zaś znaleźć uzasadnienie dla wspólnej ucieczki (oboje boją się przyznać do wydarzeń w Bolimowie), „lepiej już przyjąć, że ją porwałem (...) to było znacznie dojrzalsze — łatwiejsze do przyjęcia" (s. 248). Porwanie panny z dworu ma bowiem w Polsce piękną tradycję: było przecież — nieco niebezpiecznym, ale budzącym nieraz estymę — sposobem na wymuszenie małżeństwa z miłości. „Pokochałeś i porwałeś — bzdurzy Zosia — (...) nie bałeś się rodziców... lubię te twoje oczy śmiałe, nieustraszone, drapieżne" (s. 253). Tak zaczyna się — nader krótka — narzeczeńska sielanka: ledwie wstaje słońce, bohater zaczyna tęsknić do „trzeciego człowieka", który by go uwolnił od Zosi, panny mdłej i lepkiej: „Niech przybędzie tu zaraz, natychmiast, t r z e c i c z ł o w i e k, obcy, nieznany, chłodny i zimny, (...) niech mnie oderwie od Zosi" (s. 255).

Przygoda z Zosią uwyraźnia nawrotny (ba, obsesyjny) tok fabularny *Ferdydurke*. Bohater najpierw myśli o niej jako o „trzecim człowieku, który go wybawi z układu Miętus — wujostwo (A). W tej roli przywołuje nawet Zosię w myślach (s. 236, 238, 241). Na chwilę wytwarza się między nimi porozumienie na zasadzie obyczajowego stereotypu (B), który umacnia się w formę uwierającą i przymuszającą (C): bohater, któremu przecież nikt nie broni pójść spokojnie na stację i pojechać do Warszawy, nie potrafi jej rozerwać, chyba że zjawi się znów „trzeci człowiek" (D). Tym samym D = A. Od tej międzyludzkiej mechaniki nie ma jakby ucieczki: „nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka" (s. 255). Czy zatem życie *modo* Gombrowicz będzie się zawsze składać z fascynacji (uwięzień) i zdrad (ucieczek) — *ad infinitum*? Tak by się mogło zdawać: powtórzył się tu przecież — w paru godzinach — ten sam proces, który zajmował uprzednio miesiące czy tygodnie.

Jakież to jednak wszystko niejasne, osobliwe... Zburzenie formy przywołało „zobojętnienie błogie". Ale także — „śmiertelną rozpacz", która ogarnęła bohatera, kiedy umknął z dworu, gdzie chłopi miętosili dzie-

dziców. Zaś to miętoszenie, do którego się przecież niemało przyczynił! — to nic innego niż kolejna odmiana chaotycznej bójki, którą Józio uwolnił się od Młodziaków. Jak widać, błogość i rozpacz (zrodzona ewidentnie z lęku) stanowią *recto* i *verso* tego samego doświadczenia, w którym tkwi jakoś właściwa tożsamość bohatera, uwolnionego już od nacisku formy (nowoczesnej, ziemiańskiej i każdej innej). Właśnie przejście od swobodnej — a więc pustej — możliwości do związanego (z) ludźmi działania określa przestrzeń, w której zawiązują się i rozsupłują ferdydurkiczne przygody. Przygody Józia i — nie ukrywajmy — jego twórcy. A więc przestrzeń gombrowiczowskiej literatury.

Bohater *Ferdydurke* ciągle powtarza, że chciałby być dojrzały: w szkole — jak daje do zrozumienia — znalazł się przypadkiem, miłość — właśnie miłość — utrzymuje go u Młodziaków w niezdarnej postaci wyrostka, z której chciałby się wyrwać. Także uciekając z dworu chciałby „ze względną dojrzałością oddalić się od kupy" (s. 250) i urządzić się — jako dorosły — w Warszawie. Ale czy nie jest raczej tak, że właśnie te „kupy" — dziwaczne saturnalia, które odnawiają świat, zastygły w zwyczajach, schematach, formach zużytych i nużących — kuszą go bardziej niż odważa się przyznać? Owszem, nigdy się do nich nie miesza, nie dołącza. Ale jak bardzo lubi i umie je prowokować! Właśnie chaos, bezformie, niedojrzałość kusi go i pociąga mniej lub bardziej, ale zawsze nieco erotycznie... Przypomnę, że Miętus z Syfonem walczą — na śmierć — o uświadomienie seksualne, że Młodziakówna budzi w bohaterze zapał niedwuznacznie miłosny, że w zaciekawieniu bra...taniem się Miętusa z parobkiem odzywa się coś wyraźnie erotycznego (pisano nawet, że Miętus jest w tej partii zastępnikiem, *alter ego* bohatera[8]). Jeśli zaś nie darzy Zosi gorącymi uczuciami, to jednak dziewczyna jawi mu się jako porwana narzeczona... Mówiąc krótko, *libido* odzywa się w *Ferdydurke* niezbyt gwałtownie, ale jednak natrętnie. Z latami dwuznaczna erotyczność gombrowiczowskiej wyobraźni będzie się stale nasilać. Jego twórczość uważał nawet Miłosz za najsilniej nasyconą erotyzmem w polskiej literaturze. O palmę pierwszeństwa — wtrącę z kącika — mógłby się jednak ubiegać także Leśmian... Ale inaczej niż u Leśmiana, nie ma

---

[8] O roli Miętusa w *Ferdydurke* pisze A. Sandauer: *Wprowadzenie Gombrowicza* (1959), w: *Pisma zebrane*, Warszawa 1985, t. 4, s. 372–385 („chwilowy sobowtór bohatera Miętus", s. 385); *Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz*, t. 1, s. 583–613 (o roli Miętusa „delegowanego do wstydliwych poruczeń, s. 599).

u Gombrowicza żadnego opisu (a nawet bezpośredniego napomknienia) o miłosnym spełnieniu... i w tym Miłosz ma całkowitą rację.[9]
Czas by może porzucić gombrowiczowskie terminy i samookreślenia i pokusić się — choć lękliwie — o uogólnienie. Człowiek Gombrowicza składa się z podświadomości (będącej źródłem coraz to nowych i bardziej dziwacznych pożądań) oraz społecznych form, które porządkują świat i umożliwiają porozumienie między jednostkami. Ale tym samym... pętają uczuciowość i pozbawiają przyjemności! Kiedy więc bohater może poczuć się sobą, rozpoznać własną tożsamość? Tylko w błogiej i strasznej chwili przejścia od formy do formy, chwili, w której sam sobie objawia się jako „możność" (zdolność przemiany) i wolność. Taka chwila jest jakby źródłem, z którego tryska twórcza moc obcowania, manipulowania, eksperymentowania (z) ludźmi.
Czego się zatem Józio nauczył w swoich przygodach? Najpierw: rozbijać schematy, uproszczenia, ideologie... Potem: że człowiek jest zawsze współ-człowiekiem. Że jego osobowość tworzy się interpersonalnie, co bywa zresztą częściej udręką niż radością. Dlatego też dojrzałość (w osiągnięciu której pokładał pierwotnie nadzieję) uznał w końcu za równie nieuchronną, co nieznośną.
Czy więc nie znalazł sobie drogi i nauki? Tak się może naiwnemu czy nieuważnemu czytelnikowi wydać... w ostatnich słowach powieści zastawił nań bowiem Gombrowicz jeszcze jedną pułapkę. Powiada tak:

> przybądźcie i przystąpcie do mnie, rozpocznijcie swoje miętoszenie, uczyńcie mi nową gębę, bym znowu musiał uciekać przed wami w innych ludzi i pędzić, pędzić, pędzić przez całą ludzkość. [...] Uciekam z gębą w rękach [s. 255].

Ta ucieczka nie jest jednak kapitulacją, przeciwnie. Bohater szukał dla siebie właściwej, dojrzałej formy... i poniósł trzy porażki, chociaż za każdym razem mniej bolesną i mniej oczywistą. Czy zatem dojrzał? Owszem, ale nie do formy jakiejkolwiek, ale raczej — do dynamicznej postawy. Opozycji formy i niedojrzałości (podświadomości?) nie można w istocie usunąć. Ale można ją prawdopodobnie przechytrzyć. Przechytrzyć takim postępowaniem, które pozwoli mu skusić drugiego, trzeciego człowieka... a zatem zabawić go, zaciekawić własną osobą, nie

---

[9] „Dzieło Gombrowicza, jak na wiek dwudziesty, jest unikatem, bo nie ma w nim ani jednego opisu kopulacji" (Cz. Miłosz *Kim jest Gombrowicz?* [1970], w: *Prywatne obowiązki*. Olsztyn 1990, s. 110–122; cyt. s. 116).

pozwalając się jednak nigdy określić, czyli podporządkować. Dlatego narrator zaprasza czytelników, aby go „miętosili" (miętosili rozmaitością odczytań *Ferdydurke*). Ale zaraz dodaje, że ucieka „z gębą w rękach". Co znaczy: każda gęba, którą mi czytając przyprawicie, będzie tymczasowa, trzymam ją bowiem „w rękach" i skoro tylko poczuję, że ciąży mi swą jednoznacznością — potrafię przyprawić sobie inną. Umiem bowiem już teraz sam siebie — w swoich stosunkach z ludźmi — zmieniać i przepoczwarzać.

Jak pisarz do gry z czytelnikiem, tak bohater dojrzał do gry z postaciami. Już w Bolimowie poruszał się samodzielniej, oscylując między dwoma światami: pańskim i chłopskim, ale z żadnym się nie kompromitując, podobnie jak darzył (ograniczonym) zainteresowaniem parobka i Zosię... Można powiedzieć, że — nie świadcząc im dobra, ale także nie krzywdząc — zapisywał się w pamięci partnerów, smakując cudzą (i swoją!) odrębność i osobliwość! Więcej: choć nieśmiało, zaczął sobie na ludziach eksperymentować... Działał więc estetycznie, stawał się powoli artystą. Jako artysta nie musiał poczuwać się do konsekwencji... ale też nie upoważniał się do żadnej władzy nad bliźnimi oprócz władzy dziwienia. Kształtował więc siebie jako bohatera i siebie jako pisarza jednocześnie. Dlatego można powiedzieć, że *Ferdydurke*, a ściślej: historia Józia, spełnia wszelkie wymogi powieści edukacyjnej... Lub może raczej — autoedukacyjnej?

Aleksander Fiut

Po śmierci Boga (O twórczości Tadeusza Różewicza)

Anty-Credo

Jeśli poeta, który niejednokrotnie, otwarcie, a nawet demonstracyjnie wyznawał swój ateizm, najnowszy tom wierszy otwiera twierdzeniem:

najważniejszym wydarzeniem
w życiu człowieka
są narodziny i śmierć
Boga
[*bez*; z tomu *Płaskorzeźba*]

— to słowom tym należy się przynajmniej poważniejszy namysł. Co one jednak naprawdę znaczą? Czy gwałtowna i zaskakująca przerzutnia po trzecim wersie oddziela, jak sugeruje Marian Stała[1], to, co ludzkie od tego, co boskie? Czy raczej — poprzez fakt narodzin i śmierci wiersz ustanawia paralelizm pomiędzy człowiekiem i Bogiem, ich najgłębsze pokrewieństwo? A może — ten domysł także jest uprawniony — nie tyle mówi się tutaj o ziemskim życiu Chrystusa, ile o początku i kresie

[1] M. Stala *Czas który nastał po czasie marnym*, „Na Głos" nr 8 (1992), s. 154.

doświadczenia wiary? Nie jest przy tym wykluczone, że przedstawione narodziny i śmierć wiary były udziałem nie tylko konkretnej jednostki, ale i człowieka w ogóle. Lub też człowieka naszej epoki. Tę sugestię podsuwa nieznacznie aluzja do Nietzscheańskiego „Bóg umarł".
Naszkicowane wątpliwości stąd się chyba biorą, że występujące w poezji Różewicza, nadzwyczaj obficie, wątki tradycji chrześcijańskiej jawią się zaprzeczone, a zarazem, właśnie przez przeczenie — swoiście afirmowane. W pełni potwierdza się formuła Gilsona, że „przeczenie jest tylko innym sposobem stwierdzenia"[2]. Także i to, że negacja jest aktem polemicznym wobec innych rzeczywistych i potencjalnych wypowiedzi, że jest — jak pisze Głowiński — „cudem języka, a zarazem — jego istotą (...) dziedziną, w której kreacyjne moce mowy ujawniają się ze szczególną intensywnością"[3]. Słowem — podobnie jak u Leśmiana, także u Różewicza wszystkimi odcieniami semantycznymi gra, inaczej motywowana, „poezja przeczenia"[4].
Najpierw — w aktach nie-wiary, powtarzających się z zastanawiającą częstotliwością. Jakby poeta chciał utwierdzić czy przekonać — siebie czy innych? — że jest ateistą. Już *Lament* (z tomu *Niepokój*) kończą słowa:

Nie wierzę w przemianę wody w wino
nie wierzę w grzechów odpuszczenie
nie wierzę w ciała zmartwychwstanie.

Podobnie w *Kryształowym wnętrzu brudnego człowieka* (z tomu *Poemat otwarty*), którego bohater kategorycznie stwierdza: „ja w anioły nie wierzę" (co notabene nie przeszkadza przecież temu, że postacie aniołów zjawiają się w tej poezji częściej nawet niż u Herberta). Także w *rozmowie z Przyjacielem* (z tomu *Płaskorzeźba*) pada wyznanie: „nie wierzę w życie pozagrobowe". Uderzające, że wyznanie nie-wiary składa poeta słowami katolickiego *Credo*, co świadczy, jak głęboko zapadły mu one w pamięć, jak nie może się od nich uwolnić. Stają się one — zaprzeczając temu, co stanowi istotę chrześcijaństwa — świadectwem dokonanego wyboru: doświadczenia zmysłowego zamiast wiary w cuda, ludzkiego ładu

---

[2] E. Gilson *Linquistique et philosophie. Essai sur les constances philosophiques du langage*, Paris 1969, s. 165. Cyt. za: M. Głowiński *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 108.
[3] Tamże, s. 109.
[4] Zob. znakomite studium Michała Głowińskiego pod tym tytułem (tamże).

moralnego zamiast myśli o boskiej sprawiedliwości, zgody na śmierć w miejsce oczekiwania na żywot wieczny.
Swoje anty-*Credo* najpełniej wypowiedział Różewicz w *Cierniu* (z tomu *Regio*). Monotonnie powtarzane „nie wierzę" dotyka właściwie wszystkiego: każdej chwili życia, najbłahszej czynności, doznań i myśli. Nie-wiara przenika całą egzystencję bohatera, podobnie jak wiara prawdziwa i żarliwa:

nie wierzę od brzegu do brzegu
mojego życia
nie wierzę tak otwarcie
głęboko
jak głęboko wierzyła
moja matka

Jak pisał Stała:

Cierń jest uobecnieniem i analizą konkretnego doświadczenia braku, nieobecności wiary. [...] jego miejsce w planie jednostkowej egzystencji i wpływ na całościowo ujęty sposób widzenia i przeżywania świata. [...]
Nie-wiara, którą przedstawia Różewicz, jest trudna, wymaga bowiem wyrzeczenia się nadziei [...] jest też bezinteresowna, nie tylko bowiem niczego od świata nie oczekuje, ale też nikomu nie służy. Wreszcie zaś: jest głęboko irracjonalna; nie stara się uzasadnić samej siebie ani na gruncie życia codziennego, ani na gruncie nauki, ani na gruncie racjonalnego oglądu świata.[5]

To prawda. Wypada tylko dodać, że nie-wiara pozwala inaczej zobaczyć, oświetlić przedmioty wiary. I to — co paradoksalne — nie wykraczając poza wiedzę, przekonania i wyobrażenia człowieka wierzącego, nie opuszczając kręgu zakreślonego przez wiarę i wyrosłą z niej kulturę. Stąd pamięć o symbolice złota, zwłaszcza w malarstwie i rzeźbie średniowiecznej, powołuje do życia metaforę „złoto zwiastowania". Lektura przypowieści, kładąca nacisk na ludzką naturę Chrystusa, doprowadza do zaskakującej myśli „o bogu który się nie śmiał". Także — łączy ze sobą, nader oryginalnie, Narodziny i Zdjęcie z Krzyża: „myślę o małym / bogu krwawiącym / w białych / chustach dzieciństwa".
W końcu cierń — symbol Męki, staje się znakiem bolesnej utraty? Nie dającej się usunąć obecności? Wiary, która na zawsze zmienia sposób patrzenia i mówienia o świecie? Jak widać, wyobraźnia poety uparcie krąży wokół tych samych tematów, tych samych obrazów...

---

[5] Stala, op. cit., s. 152–153.

Formy przeczenia

Przyjmując postać jawnej negacji, przeczenie odnosi się w tej poezji nie tylko do samego aktu wiary, ale i — nieporównanie częściej — do jej przedmiotu. Stąd stwierdzenia w rodzaju: „szukam cmentarza / gdzie nie powstanę z martwych (*Rok 1939*, z tomu *Niepokój*); „Kochani ludożercy / nie zjadajmy się Dobrze / bo nie zmartwychwstaniemy / Naprawdę" (*List do ludożerców*, z tomu *Formy*); „Nic nigdy nie zostanie / wytłumaczone / nic wyrównane / nic wynagrodzone (...) umarli umrą / i nie zmartwychwstaną" (*Wiedza*, z tomu *Twarz trzecia*). Ze znakiem przeczenia pojawiają się zarówno dogmaty wiary, jak symbole i postacie religijne. Czasem wręcz podane zostaje w wątpliwość samo ich istnienie: „Na białych obłokach / cienie rąk i skrzydeł / choć nie ma między nami aniołów" (*Skrzydła i ręce*, z tomu *Pięć poematów*). „Złowiony " zaś dochodzi do wniosku, że skoro „Duszy nie ma więc i diabła nie ma". Nie potrzeba przytaczać innych przykładów, bo już te potwierdzają, że Różewicz konsekwentnie trwa przy tym, co zmysłowe, materialne, ziemskie i doczesne w ludzkiej egzystencji.
Podobna tendencja zaznacza się w drugiej, obok jawnej negacji, formie przeczenia, którą można nazwać deprecjonującą trawestacją. Szczególnie często i w różnych wariantach poddane jej zostają pierwsze wersety Ewangelii św. Jana.[6] Ten zabieg wydobywa z nich nieoczekiwane odcienie znaczeniowe. Na przykład: „Na początku było słowo / na końcu ciało" (*Miłość do popiołów*, z tomu *Na początku poematu i w środku*); gdzie indziej: „słowo się stało papierem" (*Poezja ma zdrowe rumieńce*) albo: „słowo stało się ciałem / nasienie dzieckiem" (*Appendix dopisany przez „samo życie"*); i jeszcze inaczej: „tu leży pogrzebany w słowach / które nie stały się ciałem" (*Papier w kamień...*). Podniosłe zdania Ewangelisty zabarwiają się zatem na przemian powagą, ironią i humorem. Mogą mówić o narodzinach dziecka oraz niepowodzeniach poety, tracą jednak bezpowrotnie swój sakralny charakter. Tracą go również tam, gdzie urywek litanii wstawiony zostaje w pochwałę dnia: „Dniu mój / domie złoty" (*Moje usta*, z tomu *Moje usta*), zaś fragment hymnu *Święty Boże* opisuje historyczne doświadczenie: „wyniosłem moje ciało / z głodu ognia i wojny" (*Ciało*, z tomu *Poemat otwarty*).

---

[6] Ta właśnie Ewangelia budzi szczególne zainteresowanie poety. Por.: T. Różewicz *Kartki wydarte z dziennika (2)*, „Odra" 1985 nr 3, s. 57–58.

Ostatnie cytaty zbliżają do trzeciej z kolei postaci przeczenia — degradującego kontekstu. Desakralizacja może przy tym następować stopniowo. Zatem słowa Chrystusa, zapowiadające zagładę Jerozolimy (Mat. 24, 2), nie tylko mówią o zburzonym, pewnie podczas ostatniej wojny, domu rodzinnym poety, ale stają się frazeologizmem. Po drodze zaś nabierają gorzko-ironicznego posmaku: „Z domu mojego / kamień na kamieniu / kwiatek na tapecie" (*Z domu mojego*, z tomu *Niepokój*).

Bywa, że różne rodzaje przeczenia zbiegają się razem i wzajemnie wzmacniają, co prowadzi do zaskakujących efektów. Szczególnie w wierszu *Płytko prędzej* (z tomu *Rozmowa z księciem*), w którym słowa wypowiedziane przez Jezusa na krzyżu rozbrzmiewają w knajpie, bluźnierczo podkreślone dość prostackim żartem:

Pragnę
powiedział
niestety duszy nie ma
dusza wyszła
roześmiała się
młoda kelnerka

Ostatnim wreszcie rodzajem przeczenia — pewnie ich więcej, ale chyba dosyć już tych nazbyt pedantycznych rozróżnień! — jest nobilitacja negatywnego bieguna opozycji. Co mam na myśli? Sytuację, w której pod piórem poety szczególnej rangi nabywa sfera egzystencji przez religię albo ignorowana, albo oceniana negatywnie. Stąd apostrofa: „O ciało ludzkie / najpiękniejszy prochu" (*Równina*, z tomu *Równina*) i stąd obserwowana w restauracji kobieta budzi pożądanie, które skłania do unieważnienia w żartobliwym tonie surowej przestrogi zawartej u św. Mateusza (5, 29–30)[7]: „czy mam sobie wyłupić oko / które mnie gorszy od godziny / przecież to wina / tej cudnej gadziny" (*Et in Arcadia ego, II. Blocco per notte*; z tomu *Głos anonima*).

Stąd także opis Bożego Narodzenia podnosi przede wszystkim jego ludzki wymiar („Nie było gwiazdy / nad oborą nie było magów / i aniołów / Kobieta w ustach / gryzie chusty / aby nikt krzyku / nie usłyszał" — *Rodzina człowiecza*), podczas gdy o własnym przyjściu na świat poeta mówi językiem symboli religijnych (*Zasypiając*, z tomu *Zielona róża*). Ostatni przykład raz jeszcze uzmysławia, iż przeczenie zawsze uwyraźnia,

[7] Cały ten fragment z Biblii Gdańskiej jest zacytowany w *Duszyczce*.

umacnia i swoiście interpretuje to, przeciw czemu jest zwrócone. Słowem — ten proces jest obustronny.

Puste miejsce i „czarna dziura"

Czy Różewicz nie traktuje przypadkiem motywów religijnych na tej samej zasadzie, co motywy czerpane z literatury, dzieł filozoficznych, z historii sztuki? Pytanie dość zasadne, skoro za takim postawieniem sprawy przemawiają — obok cytowanych fragmentów — przetworzenia w duchu laickim całego szeregu motywów biblijnych: kuszenia w raju (*Jabłko*, z tomu *Niepokój*), historii Jonasza (*Gwiazda żywa*, z tomu *Niepokój*), zmagań Jakuba z Aniołem (*Walka z aniołem*, z tomu *Zielona róża*), opowieści o niewiernym Tomaszu (*Komentarz*, z tomu *Formy*). Poetę interesuje także sztuka sakralna ze względu na jej walory estetyczne i ekspresywne. Wystarczy przypomnieć takie wiersze, jak *Syn marnotrawny* (z tomu *Srebrny kłos*), *Drewno* (z tomu *Poemat otwarty*), *Rawennę dziś widziałem...* (z tomu *Regio*) czy opisy Kaplicy Sykstyńskiej w *Et in Arcadia ego* i *Witolda Wójtkiewicza Sąd Ostateczny*. Temat ten domagałby się osobnego, szczegółowego opracowania. Wspomnę tylko, że obserwowany zanik wrażliwości religijnej uznaje Różewicz za przejaw kryzysu naszej cywilizacji, jedno z potwierdzeń jej końca.[8] Zaciekawia go przecież archaiczność kultu religijnego: w katedrze, do której wszedł wędrowiec

kopalny bóg
świecił
białymi żebrami
na dnie

przylepione śliną
do opoki
modliły się
dziwaczne metafizyczne ssaki
[*Kamieniołom*; z tomu *Twarz trzecia*]

I niezrozumiały sam fenomen wiary: bo ludzie to „zwierzęta tajemnicze / które urodziły boga / a potem go zabiły" (*Zasypiając*).
A przecież religia nie jest dla Różewicza jedynie godnym uwagi zjawis-

[8] Pisał o tym m. in. Ryszard Przybylski (*Zagłada Arkadii*, w: *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966).

kiem kultury, ciągle obecnym przez święta, obrzędy, otaczające nas miejsca kultu. Przeczy temu — powtarzający się w wierszach — bolesny motyw braku, opuszczenia, utraty. Od *Głosów niepotrzebnych ludzi* (z tomu *Równina*) — swoistej repliki *Głosów biednych ludzi* — gdzie pada wyznanie:

Małemu chłopcu w białym ubranku
dano poznać
smak Boga
którego nie ma
I zostałem sam

— po gorzką konkluzję w jednym z wierszy w tomie *Płaskorzeźba*:

zmęczony
szukałem cienia
pod drzewem wiadomości
dobrego i złego
ale drzewo uschło
rozwiało się

odarty przez czarnego anioła
z wiary nadziei miłości
znalazłem się na drodze
pustej ciemnej
wyziębionej
[*Einst hab ich...*]

Problem stosunku Różewicza do wiary jest chyba bardziej złożony i niejednoznaczny, niż wydawało się badaczom. Wyka pisał:

W tym pisarzu siedzi kawał zanurzonego w codzienność i rzeczywistość moralisty. Szczególnego moralisty, bo nie przez katechizm i przykazania się on wypowiada, wszystko jedno czy religijne, czy świeckie, ale poprzez niecierpliwą i wzmożoną obserwację wartości zaprzeczonych i podważonych.[9]

Wtórował mu Kwiatkowski zauważając, że „ton ewangeliczny zbyt jest u Różewicza silny, by mogły go zagłuszyć jego pesymizm i sceptycyzm", co staje się dowodem „głębokiego humanizmu poety".[10]

To religia życia nowoczesnego dwudziestowiecznego poety–racjonalisty. [...] Nieśmiała,

---

[9] K. Wyka *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977, s. 27.
[10] J. Kwiatkowski *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 276.

niewystarczająca, a jednak dostępna tym, którzy nie podzielają wiary i nie chcą grzęznąć w mitologii[11]

— pisał Drewnowski.

Moralizm, humanizm, „religia życia? Być może. Jak jednak rozumieć obraz odchodzącego Boga? Ten motyw, zwłaszcza w późnych wierszach, powraca z zastanawiającą natarczywością: „widzę człowieka stworzonego / na obraz i podobieństwo boga / który odszedł" (*Obraz*, z tomu *Opowiadanie traumatyczne. Duszyczka*); „jestem pyłem na sandałach / odchodzącego Boga" (*Z kroniki życia Lwa Tołstoja*); „ojcze Ojcze nasz (...) czemuś mnie opuścił / czemu ja opuściłem / Ciebie" (*bez*). Bóg odszedł, ale pozostawił po sobie znaki domagające się odczytania. Mówi o tym jeden z piękniejszych w polskiej poezji wierszy o Chrystusie, *Nieznany list* (z tomu *Rozmowa z księciem*), który zaczyna się od słów:

Ale Jezus schylił się
i pisał palcem na ziemi
potem znowu schylił się
i pisał na piasku.

Fragment Ewangelii wg św. Jana (8, 6–8), przypisywany zresztą także św. Łukaszowi, rozwija Różewicz w apokryficzną przypowieść, w której Chrystus tłumaczy Matce: „są tak ciemni / i prości że muszę pokazywać cuda". Ludziom dostępny jest, niestety, tylko taki język wiary, pośredni, przekazany przez innych ludzi. Słowa napisane przez samego Boga Człowieka zostaną tajemnicą, której nie zdołają rozjaśnić spekulacje ojców Kościoła: „Kiedy zbliżyli się do niego / zasłonił i wymazał / litery na wieki".

Odejście Boga pozostawiło więc w spójnym obrazie świata lukę, której nie daje się niczym wypełnić. Tym bardziej dotkliwą, że niejako powtórzoną we wnętrzu człowieka, który utracił duszę nieśmiertelną. Repliką pustego miejsca po Bogu jest „czarna dziura". Może to sprawka diabła, jak sugeruje *Komentarz*. W każdym razie dusza jakby się ulotniła: „tam gdzie był język ognia / czarna dziura / prosi o westchnienie o nic" (*Ład utracony*).

Różewicz nie ogranicza się jedynie do konstatowania pewnego stanu rzeczy. Usiłuje zgłębić przyczyny, przejawy i skutki utraty wiary. Te

---

[11] T. Drewnowski *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990, s. 287–288.

dociekania najpełniej chyba rozwija wiersz *bez*, którego Ja liryczne, zwracając się do Boga, snuje kolejne domysły: „może opuściłeś mnie / kiedy próbowałem otworzyć / ramiona / objąć życie"; „a może uciekłeś / nie mogąc słuchać / mojego śmiechu // Ty się nie śmiejesz"; „a może pokarałeś mnie / małego ciemnego za upór / za pychę / za to / że próbowałem stworzyć / nowego człowieka / nowy język". W tych słowach — w błyskawicznym skrócie — zarysowują się główne zręby poetyckiego światopoglądu Różewicza. Także — jego ocena z perspektywy przebytej już drogi. Ona zaś skłania do cofnięcia się do samych początków. Nie przypadkiem w tym samym wierszu rozbrzmiewa skarga: „przecież jako dziecko karmiłem się / Tobą / jadłem ciało / piłem krew".

Na podstawie, wczesnych zwłaszcza, utworów Różewicza łatwo odtworzyć obraz domu rodzinnego — szczęśliwego, wypełnionego radością i ciepłem, idyllicznego. Rodzice, głęboko wierzący, posyłają dziecko do spowiedzi i komunii. Uzyskuje rozgrzeszenie, bo jakież to grzechy! „Jadłem w piątek skwarki / z łakomstwa (...) / napisałem brzydki wyraz / na płocie / yyy... / oglądałem obrazek / w grubej książce tatusia" (*Grzechy*, z tomu *Uśmiechy*) — spowiada się skrupulatnie młodociany bohater jednego z wierszy. Wprawdzie już wtedy pojawił się „pierwszy diabeł różowy / poruszający półkulami / pod jedwabną suknią" (*Drzwi*, z tomu *Twarz trzecia*), ale w istocie był to świat bezpieczny, prawdziwe „Niebo dzieciństwa". Nic dziwnego zatem, że jedyna w tej poezji podróż w zaświaty to powrót do domu, w którym czekają archetypiczna Matka i archetypiczny Ojciec (*Powrót*, z tomu *Czerwona rękawiczka*). Jest ta wizja wszakże czymś więcej niż — tak typową dla rówieśników Różewicza — nostalgiczną ewokacją raju utraconego.[12] To również — obraz metafizycznego ładu istnienia. Pełnego harmonii i ustalonej hierarchii. Tam:

las był lasem
Bóg Bogiem
Diabeł Diabłem
jabłko jabłkiem
[. . . . . .]
prawda prawdą
drzewo drzewem
[*Acheron w samo południe*; z tomu *Twarz trzecia*]

---

[12] Por. H. Vogler *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1972, s. 57.

Czyli — zarówno widzenie świata, jak wiara, moralność i język wspierały się na solidnym fundamencie. Ale wraz z wkroczeniem historii ten obraz zaczął pękać: „umarł Dziadek (...) dzieciństwo zanurzało się" (tamże). Potem — był Wrzesień i okupacja, obraz całkowicie się rozsypał, czego świadectwem *Ocalony* (z tomu *Niepokój*). Obok doznań wojennych niebagatelną rolę musiały odegrać osobiste przeżycia poety, zwłaszcza śmierć ukochanego brata.[13] W każdym razie, po nieudanej próbie sklejenia owego obrazu, podjętej z naiwną wiarą w latach stalinowskich, ład świata, wartości i poezji przestał zupełnie istnieć. Zbawienna tautologia ustąpiła miejsca tautologii dowolnej, w której pojęcia odklejają się od rzeczy, a słowa od znaczeń. *To się złożyć nie może* — utyskuje poeta w napisanym na przełomie 1955 i 1956 roku *Poemacie otwartym*. Po latach, bogatszy o lekturę Wittgensteina, doda: „oto nowa poezja / słowa zamieniły się w słowa" (*więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?*, z tomu *Płaskorzeźba*). Porażką kończy się również próba oparcia istnienia na wartościach jedynie ludzkich. Każda próba sensu obraca się w przeciwsens, każda wartość zamienia się w przeciwwartość. W pamięci tkwią jak zadra „furgony porąbanych ludzi / którzy nie zostaną zbawieni" (*Ocalony*). Stąd miłosne zauroczenie rychło grzęźnie w jałowej rutynie i samotności we dwoje. Olśnienie pięknem ciała szyderczo przekreśla nieustępliwa myśl o fizjologii, starzeniu się, rozkładzie. Potrzeba intymnego kontaktu z drugim człowiekiem natrafia na mur nieprzekraczalnej obcości jednostki, bądź prawo wielkiej liczby. Śmierć Boga okazuje się zatem początkiem śmierci człowieka, śmierci kultury, śmierci poezji. Skoro słowa należące do sfery *sacrum* — niezależnie od tego, czy afirmowanej, czy negowanej — odnoszą się jedynie do innych słów, stają się częścią języka, nie komunikują żadnych idei i wartości.

Na całe dzieło Różewicza można więc spojrzeć jak na oryginalną, wszechstronnie uargumentowaną, w polskiej poezji nie znajdującą odpowiednika — f e n o m e n o l o g i ę w i a r y. Ściślej: fenomenologię świadomości człowieka, który utracił wiarę, ale w którym odzywa się ona stale echem dziecinnych modlitw, słyszanych w kościele pieśni, wyuczonych na lekcjach religii formuł katechizmu. Może dlatego, że była to wiara prosta i dziecinnie żarliwa, nie pogłębiona jeszcze dojrzałą refleksją, nie wytrzymała ona konfrontacji z nieludzkim doświadcze-

[13] Wstrząsającym tego świadectwem jest wspomnienie poety *Tylko tyle*, w: *Nasz starszy brat*, oprac. T. Różewicz, Wrocław 1992, s. 154–155.

niem? W każdym razie jej utrata wstrząsnęła podstawą światopoglądu poety. Legła u podłoża diagnozy postawionej cywilizacji europejskiej, naznaczyła widzenie kultury, odcisnęła się na rozumieniu sztuki.
W opisanym przeżyciu nie-wiary dostrzec można portret nie tylko konkretnej jednostki czy przedstawiciela pewnej generacji. Pouczające jest porównanie Różewicza z Philipem Larkinem: podobna u nich fascynacja brzydotą i tandetą kultury masowej, obsesyjne powracanie do obrazów cierpienia i śmierci. Podobne odrzucenie pociechy religijnej i wiary w jakąkolwiek ideologię. Jednakże wejście do kościoła nie wywołuje w poecie angielskim żadnego wzruszenia. Rozmyśla chłodno o tym, na co przerobione zostaną katedry, gdy „kompletnie już wyjdą z użycia", „co zostanie, kiedy zgaśnie niewiara".[14] Różewicz, przeciwnie, ceni przedmioty i symbole kultu religijnego świadom, że ich zniszczenie może porazić pamięć zbiorową i zepchnąć ludzkość w barbarzyństwo. Historia jest przecież nie tyle „nauczycielką życia", ile akuszerką unicestwienia i względności. Wie także, że nie-wiara wzbogaca widzenie świata, pozwalając spojrzeć na samą wiarę z nieosiągalnego dla niej miejsca. Już sam ten fakt skłania do przejścia do porządku nad jałowymi sporami, czy Różewicz jest moralistą czy nihilistą, klasykiem czy nowatorem.

Próby całości

Pozostaje jednak otwarte pytanie: jak powinien zachować się poeta stojący na szczycie usypiska resztek rozbitej i zdegradowanej kultury? Dorzucać do niego kolejne elementy z całą świadomością beznadziejności tego zajęcia? Zasypywać puste miejsce po Bogu czym się da: opisami banalnych czynności, notatkami z lektur, potocznymi doznaniami? I jak zasłonić ową „czarną dziurę" w człowieku? Przebierając się w rozmaite maski i kostiumy, stając się Anonimem, Nikim? Istotnie, tak również można tę poezję odczytywać. Kładąc nacisk na to, co jest w projektowanym przez nią obrazie świata wyliczaniem i mechanicznym dodawaniem. Albo na to, co jakby rozpuszcza tożsamość w potoku chaotycznych wrażeń, wspomnień i emocji. Ale wolno także dopatrzyć się u Różewicza nostalgii za utraconą całością.

---

[14] Ph. Larkin *Chodzenie do kościoła*, w: Ph. Larkin *44 wiersze*, wybór i przekład S. Barańczak, Kraków 1991, s. 27, 29.

Całością, którą rozświetli błysk nagłej iluminacji:

Są między moimi utworami takie
z którymi nie mogę się pogodzić
[.....]
ale przyjdzie chwila kiedy wszystkie
zbiegną się do mnie
te udane i te nieudane
kalekie i doskonale
wyśmiane i odrzucone

zbiegną się w jedno
[*Powrót*, z tomu *Rozmowa z Księciem*]

Jak dalszy ciąg tych słów brzmi przeczucie:

Najpierw będzie się wydawało, że jest to zupełnie przypadkowa zbieranina obrazów, myśli, słów, aż w pewnej szczęśliwej chwili to wszystko zbiegnie się do środka. Błyśnie przed oczami przypadkowego przechodnia: Złote miasto [*Komentarz*].

Andrzej Falkiewicz, który bodaj pierwszy docenił wagę tych wypowiedzi poety, opatrzył je następującym komentarzem:

taka jest też strategia tej twórczości: chce zostać obejrzana z tego jednego miejsca, z idealnego punktu widokowego, z którego — skoro już zostanie stworzony — cała będzie mogła być zobaczona jako jego przygotowanie. Cała jest poszukiwaniem mitu, uniwersalnej formuły, najbardziej wymownego kształtu, który odkupi braki dzieła, „zbawi" je.[15]

Wypada dodać, że tej formule poeta nadaje sens nie tylko, jak sugeruje krytyk, estetyczny. Różewicz prowadzi „grę o całość"[16] swego dzieła i swego życia również na planie metafizycznym. Ten projekt całości jest równocześnie zorientowany ku metafizyce „pozytywnej" i „negatywnej". Czyli — zaprzeczonej — obecności Boga i związanej z nim sfery *sacrum*, jak i wszechobejmującej nicości, „bycia ku śmierci". W jednym i drugim wypadku jest to oczekiwanie — nigdy do końca nie wypełnione — na moment, gdy utwory „zbiegną się w jedno", „wszystko zbiegnie się do środka". Innymi słowy, mit, o którym wspomina Falkiewicz, wolno chyba uznać nie tylko za strukturę owej całości, ale i za wyrażony przez tę strukturę sens. Projekt równocześnie estetyczny i metafizyczny. Przy tym nie jest to być może jakiś uniwersalny mit. „Złote miasto" wydaje się zatartym wspomnieniem czy aluzją

[15] A. Falkiewicz *Cztery spojrzenia na Różewicza*, „Twórczość" 1980 nr 8, s. 79.
[16] Tamże, s. 75.

do Nowego Jeruzalem z *Apokalipsy* św. Jana. Jeruzalem, do którego zbliża chwila niby-iluminacji, jakby-objawienia.
Można powiedzieć inaczej: dzieło Różewicza zdaje się ciągle oscylować pomiędzy pamięcią o ładzie świata i ładzie przedstawiającej go poezji a pokusą chaosu i rozpadu. W dużej mierze od decyzji czytelnika, którego obecność w „grę o całość" jest wkalkulowana[17], zależy, czy dostrzeże w tych wierszach przejaw swoistej entropii, czy ukryty porządek. Podobnie jak w śmietniku lub kolażu daje się zobaczyć albo bezładny i przypadkowy zbiór przedmiotów, albo celową ich organizację. Przy czym — jeśli wpisany w dzieło sztuki projekt całości może być jedynie tymczasowy, hipotetyczny i momentalny, także tożsamość bohatera i autora zawsze konstytuuje się w konkretnym miejscu i czasie, w zetknięciu z tym a nie innym człowiekiem lub przedmiotem, tym a nie innym symbolem, znakiem, tekstem.
Porządek i chaos, uniwersalny sens i nicość są równoważnymi i równoczesnymi — choć brzmi to paradoksalnie — wariantami istnienia i tworzenia, które wyraża nie-wiara. Jak w samym słowie, którego znaczenie zależy od tego, czy położy się nacisk na element afirmujący, czy na negujący. Nie-wiara zatem, jak sądzę, może być uznana za najbardziej zasadniczą oś światopoglądu Różewicza, jego historiozofii, etyki i estetyki. Także — jego poezji, która swą moc czerpie z opisywania i przekraczania podstawowej antynomii. Jak w słowach z *bez*:

życie bez boga jest możliwe
życie bez boga jest niemożliwe.

[17] Tamże, s. 68.

Mateusz Werner

„Rovigo": portret na pożegnanie

Mogłoby się wydawać, że to raczej *Elegii na odejście*[1] powinno przysługiwać miano tomu pożegnalnego (już sam tytuł sugeruje taką interpretację) — ta książka jest przecież wprowadzoną w praktykę artystycznego życia ideą „Potęgi smaku", jest melancholijnym, ale dumnym akordem, po którym powinna rozbrzmiewać już tylko cisza. Zamilknięcie Herberta po wydaniu *Elegii...* byłoby naturalną konsekwencją całej drogi myślowej tego poety. Stoją za tym przynajmniej dwie przyczyny. Pierwsza to dobitnie wyartykułowane w *Elegii...* katastroficzne rozpoznanie współczesnej kultury, w którym pole rzeczywistości porażonej przekleństwem „nicości" zostało znacznie rozszerzone — dotychczas obejmowało ono tylko historię totalitaryzmów. *Elegia...* kończy się znamiennie:

lekkomyślnie opuszczamy ogrody dzieciństwa ogrody rzeczy
roniąc w ucieczce manuskrypty lampki oliwne godność pióra
taka jest nasza złudna podróż na krawędzi nicości
[.....]
zapłaciłem za zdradę
lecz wtedy nie wiedziałem
że odchodzicie na zawsze

[1] Wszystkie cytaty za: Z. Herbert *Elegia na odejście*, Wrocław 1992.

i że będzie
ciemno

Żyjemy dziś zatem w czasach ciemności, w apokaliptycznym „czasie Wielkiej Bestii" (*Śmierć Lwa*), w czasie, w którym odchodzą rzeczy — materialne, trwałe świadectwa Bytu (*Bajka o gwoździu*). Nie ma wprawdzie mowy o odchodzeniu bogów, za to wyraźnie czytamy o odchodzeniu poetów i poezji:

myślę
ze ściśniętym sercem
jak potoczą się losy
poezji tradycyjnej

czy odejdzie
za cieniem cesarza

znikliwa
nieważka
[*Wóz*]

Ten nowy sposób postrzegania świata (Herbertowi po drodze tutaj z Różewiczem, zobaczymy jednak, że wyciągnie inne wnioski) został wymuszony na poecie przez samą rzeczywistość — nową, bo na nowo wyłaniającą się w toku historycznych przemian. Herbert dostrzega także zmianę swojej własnej roli — roli poety. W *Elegii...* daje znak egzegetom swojej twórczości, że ma pełną świadomość wyczerpania idiomu poetyckiego, którego pielęgnacji i ulepszaniu poświęcił całe artystyczne życie. W tomie tym zawarta jest gorzka wiedza o tym, że stało się coś, co Herbert umiał przewidzieć w *Raporcie z oblężonego miasta*, w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego — list*: poetę pochłonęła „czarna piana gazet", jego poezję zniszczyła historia. Zwycięstwo idei, które głosiła, było klęską sposobu jej bycia — nikt nie czyta odezw „do broni", gdy batalia wygrana. Dlatego *Elegia...* może być rozumiana jako tom pożegnalny i ostatni — Herbert żegna się w nim z dawnym idiomem swej poezji, dawnymi problemami, ale to pożegnanie wypowiedziane jest nadal w tym samym idiomie. Głos poety dźwięczy jak dawniej: mocno i dostojnie. Wiersze z tego tomu są smutne, ale nie ma w nich rozpaczy, nie ma nawet żalu. Wybór, jakiego dokonał poeta, był świadomym wyborem — w wierszu *Tarnina* pisze, że los tego, kto „ma odwagę zacząć", jest znany:

tak tarnino
parę taktów
w pustej sali
a potem potargane nuty
leżą wśród kałuż i rudych chwastów
by nikt nie wspominał

To przecież echo *Przesłania Pana Cogito*, wzmocnione jeszcze jednym elementem: prócz sławy poeta poświęca w walce także swoją sztukę. Ale przecież robi to i nie żałuje swego poświęcenia. Co więcej: za fundamentalizmem moralnym Herberta nie kryje się w *Elegii...* żadna nerwowość, poeta jest absolutnie przekonany o słuszności racji, które za nim stoją. Bez żadnych wahań dąży do ideału postawy artysty, który tworząc nie traci nigdy z oczu moralnego wymiaru swych dokonań:

gdy nadejdzie godzina
mógł przystać bez szemrania

na próbę kłamstwa i prawdy
na próbę ognia i wody
[*Pana Cogito przygody z muzyką*]

Ta potrzeba służenia moralnemu imperatywowi jest w *Elegii...* artykułowana bardzo silnie i — podobnie jak w poprzednich tomach — Herbert często podkreśla własną nieudolność, wewnętrzne skażenie, które utrudniają, a nawet uniemożliwiają sprostanie surowym wzorom narzuconym przez duchową tradycję i zbudowaną na niej hierarchię wartości. W tym sensie *Elegia...* jest kontynuacją wątków poezji Herberta, które swą kulminację znalazły w tomach *Pan Cogito* i *Raport z oblężonego miasta*. Wiemy już jednak, że ta kontynuacja nie mogła mieć dalszego ciągu, że stanowiła ostatnie ogniwo. Gdyby Herbert milczał, *Elegia...* byłaby testamentem doskonałym... ale odezwał się! Powstało *Rovigo*[2] — jakże inne od *Elegii...* — pożegnalnej, lecz przecież wciąż błyszczącej apollińskim światłem poprzednich tomów. I właśnie przez to, że tak inne — *Rovigo* ukazało definitywny k o n i e c tej poezji Herberta, do której przywykliśmy, a której zmierzch tak delikatnie zapowiadała *Elegia...* *Rovigo* — pełne złości, zniecierpliwienia, prywatnych porachunków i prywatnych pożegnań — z przyjaciółmi i wrogami. *Rovigo* — poezja bez woalu ironii, bez pogodnej wzgardy, książka

[2] Wszystkie cytaty za: Z. Herbert *Rovigo*, Wrocław 1992.

innego (ale czy nowego?) Herberta. To już nie zagadkowy książę poetów na wysokościach swego majestatu destylujący liryczne tropy. To żywy człowiek, odkryty przed nami w namiętnym porywie szczerości. Szczerości bolesnej, bo nie zawsze łatwej do zaakceptowania przez innych — twarz wykrzywioną grymasem żywych odczuć trudniej znieść niż alabastrową maskę stoicyzmu, w której poetę przywykliśmy oglądać. Wprawdzie takiego dionizyjskiego Herberta znaliśmy już wcześniej dzięki kilku udzielonym przez niego wywiadom, m. in. Jackowi Trznadlowi w *Hańbie domowej*, jednak powtarzaliśmy sobie wówczas, że to przecież nie poezja, a tylko okolicznościowe wypowiedzi, naznaczone doraźnością swej publicystycznej funkcji.

Rovigo nie stanowi przełomu, jest raczej aneksem, glosą do dzieła, którego idiom wyczerpał się w *Elegii*.... Przy wszystkich swoich innościach jest to przecież poezja zbudowana w świecie wartości tego samego artysty. Rzecz w tym, że zbudowana jest inaczej. I to właśnie budzi największą ciekawość. Czyżby dopiero teraz Herbert ukazał nam prawdziwe oblicze? Czyżby on — bojownik prawdy — do tej pory kłamał, udawał przed nami? By odpowiedzieć na te pytania, trzeba najpierw zobaczyć, na czym polega owa wyjątkowość i „inność" *Rovigo*.

Stanisław Barańczak w *Uciekinierze z utopii* bardzo trafnie stwierdził, iż właściwie cała twórczość Herberta (oczywiście do momentu wydania książki, czyli do roku 1984)[3] opiera się na motywie wierności i zdrady. Wierności tradycji i jej duchowym wartościom, i jednocześnie niemożności osiągnięcia wytyczonego celu, wobec własnego „barbarzyństwa" i kulturowego „wydziedziczenia" własnej świadomości. Ten motyw jest bardzo silny jeszcze w *Elegii*... (mówi o tym choćby dramatyczne zakończenie tytułowego wiersza). W *Rovigo* uderza brak owego samooskarżenia poety o „zdradę" świata tradycyjnych wartości, spowodowaną jego ludzką niedoskonałością i duchowym kalectwem — piętnem marnego czasu, w jakim żyje. W *Rovigo* poeta staje się nieomylnym sędzią, autorytetem, jedynym prawodawcą. Rzecz szalenie znamienna: *Elegia*... zaczyna się wierszem *Dęby* — dramatycznym dokumentem kapitulacji umysłu ludzkiego wobec „przeklętych problemów":

lecz kto rządzi
czy bóg wodnistooki z twarzą buchaltera
demiurg nikczemnych tablic statystycznych

---

[3] S. Barańczak *Uciekinier z Utopii*, Londyn 1984.

który gra w kości zawsze wychodzi na swoje
czy konieczność jest tylko odmianą przypadku
a sen tęsknotą słabych ułudą zawiedzionych

Tyle pytań — o dęby —
tyle liści a pod każdym liściem
rozpacz

Te pytania to prawie Różewicz — też od nich zaczynał i w *Płaskorzeźbie* odpowiedział na wszystkie — TAK (z wyjątkiem pytania o „konieczność"). Herbert nie odpowiada, ale... deklaruje swój niepokój. I choć nie ma w *Elegii...* miejsca na rozterki dotyczące wyborów moralnych (*Tarnina*, *Msza za uwięzionych*, *Pana Cogito przygody z muzyką*), to jednak dziarskość światopoglądowa miesza się w tej książce z miękkim tonem spleenu, melancholii podszytej katastrofizmem (zdumiewa zwłaszcza wiersz *Rodzina Nepenthes* — gorzkie szyderstwo z Rousseau i drastyczna diagnoza świata przesiąkniętego złem). A w *Rovigo*?
Rovigo otwiera wiersz, który można określić jako wyznanie wiary autora, odkrycie kart, którymi przez lata grał z publicznością. Ten wiersz, *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, to obnażenie fundamentów, na których Herbert wybudował swą poezją własną hierarchię wartości. Jest w nim charakterystyczne zdanie:

Kim stałbym się gdybym Cię nie spotkał — mój Mistrzu Henryku
[.....]

Byłbym do końca życia śmiesznym chłopcem
Który szuka
Zdyszanym małomównym zawstydzonym własnym istnieniem
Chłopcem który nie wie

Ponieważ Herbert spotkał się z Elzenbergiem (mieszkając w Toruniu w 1949 roku uczestniczył w prywatnych zajęciach prowadzonych przez filozofa), to — jak możemy się domyślać— uważa się za „mężczyznę, który wie". Człowiek, który „wie" — nie zadaje pytań. „Sofiści i ci, którzy myślą młotem" stają się dla niego „dialektycznymi szalbierzami i wyznawcami nicości". Tak może mówić tylko ten, kto posiadł prawdę. Wówczas pozostaje mu działalność zaiste inkwizytorska — z wyżyn swej jedynej prawdy będzie rozstrzygał kto jest, a kto nie jest „wyznawcą nicości". Z tego punktu widzenia podmiot wypowiadający swe tragiczne (i bardzo Nietzscheańskie) wątpliwości w wierszu *Dęby* — zasługuje na potępienie.

Prawie każdy wiersz z *Rovigo* jest komuś dedykowany. Herbert nigdy nie stronił od tej formy dialogu z czytelnikiem, ale tym razem natężenie tego zjawiska musi zastanawiać: na 26 wierszy aż 16 nosi w sobie mniej lub bardziej wyraźne odniesienie personalne. Skojarzenie z testamentem nasuwa się samo: te wiersze mają nam pozostać w uszach i sercach. Są kropką nad „i", manifestem *ex post*. W wierszu dedykowanym Ryszardowi Przybylskiemu, zatytułowanym *Książka*, Herbert powraca do beznadziejności zadania, przed którym stanął — on, męczennik własnego posłannictwa, ten, który ma dać świadectwo prawdzie, artysta–zakonnik zgłębiający tajniki Księgi — metafory Logosu objawiającego jedyną i świętą rzeczywistość. W cytowanym wierszu *Do Henryka Elzenberga* czytamy jednak pocieszające słowa: „Ale Prawo Tablice Zakon — trwa". To przekonanie o niezmienności moralnych nakazów, ich ponadczasowym wymiarze, transcendentnym wobec ludzkiej doczesności (choć to właśnie ludzie tacy jak Elzenberg są ich twórcami), było zawsze obecne w twórczości Herberta; świadomość, że wzniosły imperatyw będzie trwał wiecznie i niezmiennie, na przekór zbrodniczym systemom, rojeniom nihilistów i ludzkiemu plugastwu — była dla poety zawsze źródłem duchowego pokrzepienia. Pokrzepiony tą świadomością przystępował na nowo do swej pracy Syzyfa. Wolał bowiem pracować, nawet choćby i z wiedzą o beznadziejności podjętego wysiłku, niż tylko narzekać na ową beznadziejność. Widać tu zasadniczą różnicę pomiędzy wyborem Herberta i Różewicza. Ten ostatni, gdy zdał sobie sprawę, że światem nie rządzą prawdy czarno-białe, uznał z rozpaczą, że w takim razie wszystkie prawdy są szare. Odtąd zajął się obwieszczaniem światu swego straszliwego odkrycia. Herbert, mimo że Różewiczowskie doświadczenie nie jest mu obce, poświęcił się pracy naiwnej i beznadziejnej (skazanej wobec dziejowych konieczności na nieuchronną klęskę): ocalania w sobie umiejętności oddzielania Białego od Czarnego, umiejętności niezgody na moralną szarość. Cała jego twórczość ma w sobie ukryte to właśnie dążenie. W wierszu *Książka* wkrada się jednak nowy ton:

Myślę z rozpaczą że nie jestem ani zdolny ani dość cierpliwy
bracia moi są bieglejsi w sztuce
słyszę ich drwiny nad głową widzę szydercze spojrzenia

Ta konfrontacja heroicznej niezłomności własnej postawy z grupą jakichś niedookreślonych „braci", czyli innych poetów, albo ludzi po prostu, którzy uporczywą pryncypialność artysty kwitują szyderczym śmiechem

— jest w *Rovigo* ogólnym planem sytuacyjnym, na tle którego rozgrywa się cale misterium poetyckiego świadectwa, jakie daje nam autor. Prześladuje go ten śmiech, nie daje spokoju. „Dawny" Herbert puściłby go mimo uszu: nie wolno poniżać się do polemizowania z nicością. Teraz jednak decyduje się podjąć wyzwanie. Dlaczego? Przeczucie nieuchronnego końca, przekonanie, że t e r a z, gdy prawdziwe dzieło znalazło swój epilog w *Elegii...*, można sobie pozwolić na „małe odstępstwo" od reguł, a może po prostu pofolgowanie napiętym emocjom? Wszystko możliwe. Pewne jest tylko jedno: „zniżenie się" do takiej polemiki wymusza na poecie zmianę języka, przestawienie się ze stylu „wysokiego" na „niski". Na tym między innymi polega właśnie szokująca odmienność *Rovigo*. Herbert, jak bohater Kafkowski, stanął przed szyderczo uśmiechniętym trybunałem i broni się pisząc wiersze–argumenty. Czasem obrona siebie jest atakiem na innych, ale Herbert wierzy, że robiąc to broni jednocześnie całej sfery wartości „Zakonu i Prawa". Ta walka prowadzona jest nie tylko we własnym imieniu — także tych, którzy dziś już nie mogą mówić. Zobaczmy, jak wygląda ta batalia.
Uderza w *Rovigo* obfitość poetyckich życiorysów. Życie człowieka ma jako świadectwo większe znaczenie niż słowne deklaracje. W *Wierszu o cnocie* (z tomu *Raport z oblężonego Miasta*) napisał Herbert, że cnota jest śmieszna „jak żywoty świętych". Żywoty świętych śmieszą jednak „prawdziwych mężczyzn, atletów władzy, despotów", nie śmieszą samego Herberta, bo on wie, że pod ich naiwną fabułą kryje się wielka tęsknota człowieka za możliwością realizowania tutaj, na ziemi — ideału dobra. W *Rovigo* jednym z argumentów w batalii o wartości uczynił Herbert swoje własne życie. Bohater wiersza *Życiorys* — leżący w szpitalu i „umierający na starość" — opowiada:

więc nie było to życie
życie całą gębą

Jak mogłem wytłumaczyć żonie a także innym
że wszystkie moje siły
wytężałem żeby nie zrobić głupstwa nie ulegać podszeptom
nie bratać się z silniejszym

A więc można. Trzeba tylko — jak bohater wiersza — odważyć się na „normalne życie w stopniu referenta". Odważyć się, bo w tej zwyczajności jest przecież heroizm. Skromność zaprawiona nutką ironii nie może zatrzeć wymowy podstawowego faktu: ten człowiek „był wierny". Mimo

wszystko. Jak George Orwell, którego „żywot" Herbert umieścił przed wierszem *Życiorys:*

[...] Na szczęście nie ma jego fotografii
ze szpitala. Łóżko. Biała flaga ręcznika
przy krwawiących ustach. On jednak nigdy się nie podda.

I idzie jak wahadło cierpliwy cierpiący
na pewne spotkanie
[*Album Orwella*]

Orwell, jak ironicznie zauważa Herbert, także „nie najlepiej urządził sobie życie". Należał do tej „garstki prawych i rozumnych" (z *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*), do której autor *Rovigo* zaliczyłby także — prócz siebie i Elzenberga — bohaterkę kolejnego „żywota", mademoiselle Corday, żyrondystkę, zabójczynię Marata („atlety władzy, despoty"), która „po nocach czytała Plutarcha", a wtedy „książki brano na serio". W tej szczupłej grupce znaleźliby się także bezimienni bohaterowie ostatniej wojny światowej z wiersza *Wilki* i najwierniejsi przyjaciele Pana Cogito, którzy „są jak chór":

na tle tego chóru
Pan Cogito
nuci
swoją arię
pożegnalną
[*Pan Cogito na zadany temat: Przyjaciele odchodzą*]

Galeria postaci i bezimiennych widm, „Wysokich Cieni" — ma zaświadczyć, że autor *Rovigo* nie produkuje samych słów, że za tymi słowami kryje się prawda godna wysłuchania, „prawda żywa" — jakby powiedzieli romantycy, bo poparta życiem, także jego własnym życiem, o którym napisał w wierszu *Do Piotra Vujičića*, że było „wspaniałe", bo pełne cierpienia.

Bardzo znamienne, że Herbert umieścił w *Rovigo* swój wiersz z 1954 roku *Pacyfik III*, który swego czasu (w 1987 r.) został wykorzystany przez Zdzisława Łapińskiego jako dowód rzekomego konformizmu autora, który „pisał wierszem pamflet na amerykańskich podżegaczy wojennych, wychwalał zorganizowany przez Sowietów Kongres Pokoju i przeprowadzał samokrytykę".[4] Łapiński wydobył ten wiersz po to, by

[4] Z. Łapiński *Nagrobek*, w: *Jak współżyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*, Londyn 1988, s. 98.

odmówić Herbertowi prawa do sądzenia konformizmu innych — skoro sam się ubabrał. A wszystko przez ów sławetny wywiad udzielony Jackowi Trznadlowi do *Hańby domowej*, w którym Herbert, nie przebierając specjalnie w słowach, oskarżył pokolenie „pryszczatych" o zwyczajne tchórzostwo i karierowiczowstwo. „To nie Hegel kąsał, a Beria i Stalin" — zmieniając w ten sposób formułę ukutego przez Miłosza w *Zniewolonym umyśle* terminu „ukąszenie heglowskie", Herbert popełnił towarzyski nietakt, przekroczył granice wyznaczone przez niepisany, ale obowiązujący powszechnie pakt o nieagresji. Wyciągnięty przez Łapińskiego rzekomo kompromitujący wiersz *Pacyfik III* miał odebrać Herbertowi głos. Zbigniew Mentzel w błyskotliwej polemice *Czy Herbert był socrealistą?*[5] bardzo łatwo obalił zarzuty Łapińskiego, stwierdzając zresztą, że najlepszą obroną Herberta jest przytoczenie rzeczonego utworu w całości (Łapiński w swoim szkicu nie posłużył się żadnym cytatem). Tego samego zdania był chyba Herbert, skoro zdecydował się na druk wiersza w *Rovigo*. To kolejny argument, to znak dla czytelnika: jestem niewinny, nie wstydzę się przeszłości. A to oznacza z kolei: mam prawo sądzić innych — za niewierność, za „bratanie się z silniejszym", bo własnym życiem dowiodłem, że można było tego nie robić. Oskarżony zamienia się w sędziego, ale „sądzić" to przecież także „głosić pogląd", głosić swoją prawdę. Dla Herberta to drugie znaczenie jest równie ważne, bo jak pisze w wierszu *Widokówka od Adama Zagajewskiego*:

Tej garstce która nas słucha należy się piękno
ale także prawda
to znaczy — groza

aby byli odważni
gdy nadejdzie chwila

Bohater liryczny *Rovigo*, depozytariusz prawdy „garstki prawych i rozumnych", jest jednocześnie jej apostołem wśród garstki, która go słucha. W wierszu *Do Yechudy Amichaja* pisze o sobie, że jest księciem (zapewne żartobliwa aluzja do wybrania Herberta „Księciem Poetów" na Studenckim Festiwalu Kultury w Gdańsku w 1961 roku) — wprawdzie bez ziemi, ale „z ludem, który mu ufa". Czuje się za niego odpowiedzialny. Chce tym ludziom coś po sobie zostawić — by nie tracili nadziei i odwagi. *Rovigo* ma być swoistym egzorcyzmem, pociechą w najgorszych momen-

[5] „Puls" nr 41 (1989), s. 23.

tach, lekarstwem na duchową słabość. Prawda o świecie budzi grozę, ale znając ją nie ma się obawy przed „chwilą ostateczną". Ten eschatologiczny plan zapełnia się metaforycznym obrazem: „ohydne bloki mieszkalne z Czernobyla Nowej Huty Düsseldorfu" „zbliżają się nieuchronnie aby zdobyć twoją i moją katedrę". Bloki mieszkalne *versus* katedry Herberta i Zagajewskiego... Herbert napisał, że „garstce która nas słucha należy się piękno a l e t a k ż e p r a w d a" (podkreślenie — M. W.), a zatem nie utożsamił tych pojęć ze sobą, jak Keats w swej słynnej formule. Ale przecież owe „bloki mieszkalne", których niszczący pochód jest „nieuchronny", a więc wyznaczony przez dziejową konieczność (z którą jednak walczy, w przeciwieństwie do „logicznego" Różewicza) — są „ohydne". Herbert używa w swoim języku wartości, określeń estetycznych — jak starożytni. Piękno jest dobre i prawdziwe. Tadeusz Różewicz w *Płaskorzeźbie* w taki oto sposób przywołał wspomnianą formułę Keatsa:

piękno jest prawdą
prawda jest pięknem
[. . . . . .]
trzeba przyznać
że Keats miał odwagę
ale lepiej gdyby tego
nie powiedział
[*Coś takiego*]

Herbert uważa, że trzeba to mówić. „Bądź odważny gdy rozum zawodzi, bądź odważny, w ostatecznym rachunku jedynie to się liczy". Trzeba mieć odwagę, by walczyć z „koniecznością", narażając się przy tym na „szyderczy śmiech". Dla Różewicza formuła Keatsa czy postawa Herberta (który przecież także uznał „konieczność" za fakt istniejący) — musi być pogwałceniem praw zdrowego rozsądku: i tak wszyscy widzimy, jak „jest naprawdę". Herbert jednak na przekór życiowej algebrze trwa przy swoim. Pomagają mu w tym ręce jego przodków:

Co chcą powiedzieć ręce moich przodków
oliwkowe ręce z zaświatów
pewnie bym się nie poddał
więc pracują we mnie jak w cieście
z którego ma być ciemny chleb
[*Ręce moich przodków*]

Przodkowie Herberta, między innymi ów „kapitan Edward Herbert",

któremu autor dedykował wiersz *Guziki* (i który, jak możemy się domyślać, zginął w Katyniu) — są kolejnymi świadkami dowodzącymi wiarygodności artysty, poświadczającymi jego prawo do wydawania kategorycznych sądów. „Ciemnym chlebem", który wyrósł z poetyckiego ciasta, jest — rzecz jasna — samo *Rovigo*. A my, czytelnicy, wierny lud Herberta — swą lekturą przystępujemy do komunii.
Autor *Rovigo* nie poprzestaje jednak na zwykłej katechezie. Rzuca anatemy. Wprawdzie opisując przyjaciół, z którymi się rozstał, stwierdza, że choć

inni
wybrali mapy
szybkiej nawigacji
wybrali bezpieczne porty

i

[...] zanik trwałych uczuć
surowa historia
konieczność jasnych wyborów
decydowały
o rozwodach przyjaźni)

to jednak

Pan Cogito
nie sarka
nie narzeka
nie wini nikogo
[*Pan Cogito na zadany temat...*]

— ale mimo tych zapewnień nie możemy jednak dać wiary w pobłażliwość Pana Cogito dla tych eks-przyjaciół. Naszą nieufność uprawomocnia ostatni fragment tej sekwencji wiersza:

zrobiło się trochę
pustawo

Ale za to jaśniej

Trzeba jednak przyznać, że to jeszcze nie anatema, a połajanka zaledwie. Prawdziwa żółć rozlewa się dopiero w skandalizującym *Chodasiewiczu*, którego pierwodruk ukazał się w „Czasie Krakowskim" (wiosna 1991) i od razu wywołał duże poruszenie, bowiem jest w istocie poetyckim

paszkwilem wymierzonym w nie byle kogo, bo w samego Czesława Miłosza. I chociaż nazwisko Miłosza nie pada w wierszu ani razu (w przeciwieństwie do wiersza *Do Czesława Miłosza* z tego samego tomu), to jednak trudno mieć wątpliwości co do intencji autora, który pseudonimując obiekt swego ataku zrobił jednak wiele, byśmy nie dali się zwieść nader nieprzekonującym pozorom. Herbert pisze rzekomo o swym znajomym „z antologii rymujących Słowian" — Władysławie Chodasiewiczu. Ten urodzony w Rosji (28 maja 1886 roku) poeta symbolistyczny nie mógł być „znajomym" Herberta, gdyż zmarł w Paryżu (a nie w „jakimś stanie Oregonie" — jak podaje Herbert) już 14 lipca 1939 roku. Nie pisał też nigdy ani o Swedenborgu, ani o Heglu (nie znalazłem tych nazwisk w żadnej z dostępnych mi monografii o Chodasiewiczu). Nie pisał też żadnej „prozy o dzieciństwie" — zajmował się natomiast Puszkinem i Dzierżawinem. Nie pisał także o żadnym krewnym, który był „baronem lub kimś koło tego". Wszystkie te tropy wiodą nas do kogoś innego — do Czesława Miłosza, rzeczywiście znajomego Herberta, rzeczywiście mieszkającego w USA, rzeczywiście „godzącego Swedenborga z Heglem" (w *Ziemi Ulro* chociażby), rzeczywiście piszącego o dzieciństwie w *Dolinie Issy* i rzeczywiście w wielu miejscach poświęcającego wiele uwagi swemu krewnemu arystokracie, Oskarowi Miłoszowi, który, jak zgryźliwie zauważa Herbert, miał „fumy" i „skłonność do zadumy", a prócz tego „tworzył po francusku, żył w Paryżu, miał kochanki". Oczywiście, dla zachowania pozorów Herbert umieścił kilka szczegółów istotnie dotyczących samego Chodasiewicza. Ów był synem Polaka i ochrzczonej Żydówki, mieszkającym do 1922 roku w Rosji i piszącym po rosyjsku, co sprawiało, że — jak napisał Herbert — faktycznie był „pół Rosjaninem — pół Polakiem" (jego częściowo żydowskie pochodzenie sprawiło zapewne, iż interesował się poezją jidysz, którą zresztą tłumaczył). W okresie rewolucji przyjaźnił się z Aleksandrem Błokiem i Maksymem Gorkim, a po wyjeździe do Francji, gdzie pracował w redakcjach wielu pism kulturalnych wydawanych przez emigrację rosyjską — zawarł znajomość z Dymitrem Mereżkowskim i jego żoną Zinaidą Gippius. To miał zapewne na myśli Herbert pisząc o nim „raz marksista raz katolik". Trudno natomiast odnieść się do innej insynuacji: „chłop i baba" — czyżby Chodasiewicz był homoseksualistą? Wiadomo, że miał żonę — Ninę Berberową, ale to, oczywiście, niczego jeszcze nie dowodzi. Można jednak te trzy sprawy, trzy pary przeciwieństw zlokalizowanych w jednej osobowości — odnieść do

Czesława Miłosza. Poetyka insynuacji polega, jak wiadomo, na stworzeniu niejasnej, wieloznacznej atmosfery podejrzeń wokół danego obiektu, nigdy zaś nie używa rzeczowych argumentów wprost. Takiej poetyki trzyma się w tym wierszu Herbert. Konsekwentnie plącząc ze sobą fakty, jednocześnie odsuwa od siebie odpowiedzialność za słowo. To rzecz zupełnie nowa w twórczości autora *Pana Cogito*.

Miłosz — „marksista i katolik"? — rzeczywiście, gdy spojrzeć na jego twórczość — od artykułów drukowanych w pierwszych latach PRL-u w krakowskim „Odrodzeniu" i „Kuźnicy" do *Ziemi Ulro*... Miłosz — „pół Rosjanin a pół Polak"? — gdy Rosjanina zamienimy na Litwina, albo „kresowiaka", gdy dodamy niechęć do Polski ze szlacheckiego zaścianka, Polski obskuranckiej, ksenofobicznej, endeckiej — widoczną zwłaszcza dziś, po wydrukowaniu *Roku myśliwego* i *Szukając ojczyzny*... Miłosz — „chłop i baba"?...

Zaraz, zaraz — gdzie my jesteśmy? Cuchnie tu pomyjami! Ale... to przecież nie nasza wina, przywiódł nas tutaj autor *Chodasiewicza* — Zbigniew Herbert. Być może popełniliśmy jakiś błąd w odczytaniu tego wiersza, być może zgrzeszyliśmy nadmiarem polonistycznej drobiazgowości w śledzeniu poszczególnych wątków. Możliwe przecież, że Herbert nikogo konkretnego nie miał na myśli i stworzył jedynie jakiś fantomatyczny obraz poety–emigranta–Słowianina, którego intelektualną i życiową biografię ulepił z kilku postaci, w jakimś stopniu go uosabiających. Może. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne. Gdyby Herbert rzeczywiście chciał taki utwór napisać — napisałby go chyba inaczej. Wróćmy jednak do *Chodasiewicza*. Cóż takiego zarzuca się w nim Miłoszowi? Skąd ów nieelegancki ton?

To zdumiewające, ale w *Chodasiewiczu* obecne jest lekceważenie, więcej: pogarda, nie tylko dla samej poezji Miłosza (ostatecznie to można by zrozumieć, w końcu gusta są różne), ale w ogóle dla jego umysłowości. A więc nie tylko: „Pisał wiersze Chodasiewicz raz przepiękne a raz złe / te ostatnie także mogą się podobać" albo: „Chodasiewicz pisał także prozą — żal się Boże" ale także „sam nie wiedział kim był — Chodasiewicz / i przez wszechświat od narodzin aż do zgonu / na wzburzonej fali płynął na kształt glonu" i „był jak student który czyta w kółko parę książek niedokładnie". Lekceważącym machnięciem ręki podsumowuje się całe życie człowieka. I to takiego człowieka, o którym w innym miejscu mówi się w ten sposób: „Miłosz jest moim mistrzem. Gdyby nie on, byłbym niczym. Pisałbym ckliwe wierszydła. Miłosz stworzył nowy,

filozoficzny ton — to rewolucja w polskiej poezji (z wywiadu Herberta dla „Newsweeka" z 19 sierpnia 1991 roku)[6]. Doprawdy dziwna to koincydencja wypowiedzi. To jednak nie wszystko.

Przedmiotem ataku w *Chodasiewiczu* staje się nie tylko twórczość Miłosza, ale także jego postawa życiowa. Prócz małostkowych przycinków typu: „swego czasu nawet sławny a za sławą umiał się uwijać" obecne są także poważniejsze oskarżenia: „był z natury emigrantem tak jak ktoś / rodzi się powiedzmy draniem świętym lub artystą", i dalej: „żyć bez sankcji obowiązków każdy przyzna / że na barkach ciąży nam ojczyzna / mroczne dzieje atawizmy rozpacz / znacznie lepiej w lustrach żyć bez trwogi".

Miłosz jest w oczach autora *Chodasiewicza* jednym z tych przyjaciół, którzy „odchodzą", bo „wybrali mapy / szybkiej nawigacji / wybrali bezpieczne porty" — a więc uciekli od odpowiedzialności, zdradzili. W cytowanym wywiadzie dla „Newsweeka" Herbert powiedział: „Czesław jest moim przyjacielem i często się ostro kłócimy — nie o kobiety czy pieniądze, ale o sposób widzenia świata". Trudno doprawdy ocenić, czy *Chodasiewicz* mieści się jeszcze w ramach „ostrej", ale wciąż „przyjacielskiej" kłótni. W końcu: „przyjaciele odchodzą".

Ten nieprzyjemnie ostry „antyemigracyjny" ton, skierowany w dodatku do człowieka, który, jak chyba mało kto, poczuwa się do odpowiedzialności za „gospodarstwo" polskiego języka — dziwi tym bardziej, że przecież sam Herbert przez ostatnie dziesięć lat częściej mieszkał w Paryżu niż w Warszawie... No tak — ktoś powie — ale napisał chociaż *Pan Cogito — powrót...*

Ciekawe, że akurat wiersze poświęcone w *Rovigo* Miłoszowi wyznaczają swym stylem dwie skrajne formuły lirycznej wypowiedzi zawarte w całym tomie. *Chodasiewicz* to biegun trywialności — okolicznościowej, przyziemnej, pełnej niewyrafinowanych złośliwości. Drugi wiersz, którego tytuł jest już otwartą apostrofą — *Do Czesława Miłosza*, wyznacza biegun poetyckiej nieokreśloności, równie rzadkiej w twórczości Herberta, jak ów pierwszy — trywialny. Dziwi w tym wierszu punkt widzenia, z którego opisany jest Miłosz, jako — tym razem — niezłomny moralista, którego postawa wynikać może (bardzo delikatna i chyba ironiczna aluzja) z kantowskiego imperatywu: „Nad Zatoką San Francisco — światła gwiazd" albo etyki chrześcijańskiej: „Aniołowie schodzą z nieba".

---

[6] Cytuję za: „Forum" 1991 nr 35.

Najdziwniejsze jest to, że Herbert występuje tutaj w roli adwokata diabła i pokpiwa z zakłamania tej moralizatorskiej postawy Miłosza. Bo choć nie wiadomo, która z części świata podzielonego przez poranną mgłę jest „lepsza ważniejsza, a która jest gorsza" to jednak „nawet szeptem pomyśleć nie wolno, że obie są jednakowe". Wiemy już, że Herbert jest „mężczyzną, który wie" jaka część świata jest „lepsza ważniejsza". Miłosz byłby zatem „chłopcem, który nie wie", a mimo to udaje moralistę, podszywa się. W *Chodasiewiczu* pisze o nim Herbert, że „był hybrydą w której wszystko się telepie / duch i ciało góra z dołem". Zatem Miłosz, naznaczony dwoistością swojej „entelechii", nie może się zdecydować, brakuje mu koniecznej pewności, a mimo to „nawet szeptem pomyśleć nie wolno że obie są jednakowe". Nie wolno, bo „tak" odpowiedziałby tylko zbuntowany Różewicz. Druga część wiersza jest wyraźnie ironiczna:

Aniołowie schodzą z nieba
Alleluja
kiedy stawia
swoje pochyłe
rozrzedzone w błękicie
litery

Anioły najwyraźniej fetują nie tego kogo należałoby fetować. No cóż, Miłosz nieźle się ze swoimi heretyckimi wątpliwościami zakonspirował... *Rovigo* to książka napisana przez poetę sfrustrowanego. Wprawdzie nie ma w niej przełomu myślowego dyktowanego tą frustracją (co prawdopodobnie pchnęłoby Herberta gdzieś w okolice, w których błąka się dziś Różewicz), i w tym sensie *Rovigo* stanowi jedynie suplement do poprzednich tomów, ale determinacja, z którą Herbert pozostaje „przy swoim", objawia się w tym tomie pewną nutą histerii (czego nie było w *Elegii...*). Świadczą o tym najlepiej wypełnione żółcią wersy *Chodasiewicza*. Histeria to objaw zagubienia, niemożności racjonalnego wybrnięcia z danej sytuacji. Oczywiście, zagubienie i niepewność można tuszować sztucznym podniesieniem głosu, można „nadrabiać miną". *Rovigo* jest, jak się zdaje, właśnie takim obronnym gestem, który jednak ujawnia bezbronność autora.

Skąd wzięło się u tak cenionego, nierzadko wielbionego poety owo przykre odczucie zagubienia? Odpowiedź tkwi w tytułowym wierszu całego tomu: *Rovigo*. Utwór ten jest przejmującym aktem samoświado-

mości artysty, który spostrzega, iż jego twórczej obserwacji (a więc także możności opisu) umknęła potężna sfera rzeczywistości — zwykłej, banalnej, jak miasto Rovigo zza okien pociągu („było / arcydziełem przeciętności proste ulice nieładne domy").

A przecież było to miasto z krwi i kamienia — takie jak inne
miasto w którym ktoś wczoraj umarł ktoś oszalał
ktoś całą noc beznadziejnie kaszlał

Herbert — kronikarz oblężonego Miasta, który podjął decyzję, by swą poezją pisać swoisty „raport" z jego obrony — nie mógł przyglądać się zwykłej rzeczywistości. Miał na głowie „ważniejsze sprawy". Pochłonął go Lewiatan historii. Jakiemu miastu potrzebny jest dziś kronikarz, jeśli wszędzie tętni już tylko zwyczajność? Opadł bitewny kurz, umilkł szczęk broni, trupy pochowano, a śmiercionośne żelastwo ustawiono w muzealnych gablotach. Może i tam jest miejsce dla kronikarza? No dobrze, ale który z żywych artystów zgodzi się dobrowolnie na rolę historycznego eksponatu? *Rovigo* jest krzykiem protestu. Tym rozpaczliwszym, im lepiej wiemy, że wtedy — gdy lała się prawdziwa krew, znacznie łatwiej było opisywać, językiem wypranym z podejrzanych aluzji, niewinne scenki rodzajowe codziennej rzeczywistości, która, doprawdy, różowa była „jak rzeźnia o poranku".

Już od *Elegii...* widać nowego przeciwnika pod murami Miasta — zwiastunem jego przybycia jest „odchodzenie przedmiotów". W *Rovigo* zostaje nazwany po imieniu (choć metaforycznie): „ohydne bloki mieszkalne z Czernobyla Nowej Huty Düsseldorfu" — to obrzydliwa bylejakość współczesności i dzisiejszej kultury. Już nie despotyzm, totalitaryzm, a więc historia pojęta jako „monotonna procesja i nierówna walka / zbirów na czele ogłupiałych tłumów / przeciw garstce prawych i rozumnych" (*Elegia...*), ale historia zwykła, codzienna — bez wielkich wydarzeń, za to równie ważna i równie przygnębiająca jak tamta. Z tym potworem borykał się Różewicz, jemu też uległ. Czy Herbert podejmie walkę? Czy te drobne sygnały, które można znaleźć w *Rovigo*, to zapowiedź nowej krucjaty? Wiersz *Rovigo* i jego smutek, nie pozwalają niestety na zbyt optymistyczne prognozy.

Nie wszystko jednak w *Rovigo* naznaczone jest przeklętym piętnem frustracji. Można autora podziwiać za umiejętności i odwagę jakich wymagała zmiana poetyki — pięć wierszy w tym tomie jest wyraźnie poddanych prozodyjnemu rygorowi, obecne są w nich także rymy. To

zupełna nowość. Nie bardzo jednak wierzę, by stanowiło to zapowiedź jakiegoś nowego nurtu w jego poezji. I nie tylko dlatego, że Herbert jako „klasyk" winien żywić nieufność do poezji budowanej na rymie, a nie iloczasie. Jego rymowanki: *Chodasiewicz*, *Homilia*, *Mitteleuropa* to z zamierzenia utwory *minorum gentium* — naznaczone doraźnością celu, który miał osiągnąć. Dwa wiersze „poważne": *Guziki* i *Wilki* (charakterystyczne, że zostały umieszczone w *Rovigo* obok siebie) łączy wspólny punkt odniesienia — wojna i wojsko. Rytmiczny, „marszowy" tok wypowiedzi, wojenny kontekst i „patriotyczna" wymowa tych wierszy narzuca przypuszczenie, iż to temat nadał obu utworom podobny kształt poetycki (zupełnie udany, moim zdaniem). Nie świadczy to jednak o żadnym „przełomie" w poetyce Herberta. Zniknął natomiast w *Rovigo* prawie zupełnie inny, dotychczas konstytutywny dla liryki autora *Struny światła* element — ironia, sławna Herbertowska ironia. W *Rovigo* jest tylko sarkazm, a kiedy i on znika, pojawia się to, co dla poezji najgroźniejsze — goły, dosłowny dyskurs, czcza deklamacja. I to jest wielka poetycka klęska.

Od redakcji: *Niniejszy szkic jest fragmentem dotąd nie publikowanego tekstu zatytułowanego „Trzy portrety trumienne: Różewicz, Herbert, Miłosz".*

Jacek Kopciński

„Żywioł wszelki" Białoszewskiego

W *Lepach* — jednoaktówce Mirona Białoszewskiego z 1955 roku — dwaj mężczyźni zamieniają się w muchy. Ta dziwna metamorfoza rodem z Kafki albo Schulza skłania do przyjrzenia się zwierzętom różnej maści, które od czasu do czasu pojawiają się w wierszach Białoszewskiego. Zaniedbywane przez poetę i krytyków zwierzaki snują się po stronicach tomików jako aluzja kulturowa (kruk w grocie), ilustracja mądrości potocznej (że myszy należy się bać, a „człowiek to straszne zwierzę") lub po prostu jako element pejzażu. Czasem któreś ze stworzeń zainteresuje poetę–lingwistę; menażeria autora „psa pożegnanego" w większości żywi się frazeologizmem, przysłowiem i powiedzeniem. Ale zdarza się, że zwierzę zostaje wciągnięte w sprawy poważniejsze, uczestniczy w potyczce Białoszewskiego z rzeczy-oczy-wistością.

1. Zacznijmy od wołów. Jan Józef Lipski recenzję debiutanckiego tomu poezji Mirona Białoszewskiego zatytułował niegdyś *Słowa dodawane do rzeczy*[1], parafrazując tytuł wiersza *Słowa dokładane do wiśniowych wołów* (z tomu *Obroty rzeczy*). Prosta arytmetyka podpowiada, że sumy obu działań muszą być różne, ponieważ składniki nie są tożsame. Zresztą jak zsumować słowa i rzeczy lub zwierzęta i słowa, skoro są to zbiory

[1] J. J. Lipski *Słowa dodawane do rzeczy* (1956), w: *Tunika Nessosa*, Warszawa 1992.

rozłączne? Poeci z podobnymi problemami radzą sobie znakomicie, a wynikiem ich działań nie jest groteskowa suma, lecz metamorfoza. Umiejętnie dodawane słowa objawiają niespodziewane pokrewieństwo dwóch bytów i uczestniczą w procesie transformacji jednego w drugi. *Słowa dokładane do wiśniowych wołów* to dla badacza bestiarium Białoszewskiego tytuł obiecujący. Badacz ów szybko się jednak orientuje, że podstawowym typem transformacji we wczesnej poezji Białoszewskiego jest reifikacja i właśnie dlatego poczciwe, żywe woły nie przeszkadzały Lipskiemu poszukiwać kontekstu dla *Obrotów rzeczy* w reizmie Kotarbińskiego. W zdominowanym przez rzecz świecie Białoszewskiego, zwierzęta żywe, podobnie jak ludzie, prawie w ogóle się nie pojawiają.[2] Ci ostatni zadowalają się najczęściej ograniczoną formą pół-obiektu: dłonie na poręczy lub, w wariancie teatralnym, szyldy. Szyld sprzęgnięty ze słowem szybko ujawnia swoją „żywą" tajemnicę: płaski rysunek „przywołuje" wiele osób, są wśród nich bohaterowie mityczni i literaccy, a nawet... sam autor.

Zwierzętom przygoda taka zdarza się rzadko, a farba zamiast skóry wcale nie gwarantuje ponownych narodzin. Zwierzę, by mogło być dostrzeżone przez autora *Ballad peryferyjnych*, musi pogodzić się z losem atrapy. Pozostaje mu jedynie nadzieja na udział w sensotwórczej zabawie poety przedmiotem, jednak będąc rzeczą tak dokładnie określoną i skończoną w swoim jestestwie, jak np. drewniany koń z podmiejskiej karuzeli, nie ma większych szans w konkurencji z połamanym krzesłem. Z kolei żywy zwierzak deprymuje Białoszewskiego. Jest „artykułem prawdy" o świecie, do którego poeta nie ma wstępu tak długo, jak długo jedynym sposobem oswajania jego menażerii pozostaje spojrzenie rzeźbiarza.

Stając oko w oko z dyszącym wołem, Białoszewski konsekwentnie zamienia go w rzecz — w dzieło sztuki. Słowa jego wiersza, układane w takt kołatkowej ballady, przemieniają substancję żywych zwierząt w malowane drewno, z którego ludowy artysta wystrugał ruchomą szopkę. Dopiero wtedy zwierzę ożywa w jego wierszu na nowo, ale — ożywa mitem: „Anioły kiwają głowami / wielkimi wołami / w wiśniowych kolorach..." Białoszewski w pracy wieśniaków dostrzega rodzaj obrzędu, w którym ludzie i zwierzęta tracą cechy indywidualne, zyskują

---

[2] Jako jedyny z recenzentów *Obrotów rzeczy* zwrócił na ten fakt uwagę Cz. Miłosz w szkicu *Dar nieprzyzwyczajenia*, Kultura 1956 nr 10.

zaś cechy uczestników rytuału. Składają się nań czynności powtarzane w skupieniu i według stałego porządku, w tym samym rytmie, nawet mechanicznie (co nie znaczy odruchowo) — czynności drewnianych figur, które zeszły z ołtarzy *Ballad rzeszowskich*.

Zwierzę we współczesnej poezji Białoszewskiego to atrapa lub rzeźba. Czy „midasowe" spojrzenie poety, które zwykliśmy łączyć z jego skłonnością do estetyzacji świata, ma coś wspólnego z urzeczowieniem definiowanym przez egzystencjalistów? Wydaje mi się, że tak. Zauważmy, że zazwyczaj radosna estetyzacja, czyli patrzenie na ludzi, zwierzęta i pejzaż jak na dzieło sztuki, wcale nie uwalnia go od poczucia niepewności czy wyobcowania. Charakterystyczne, iż estetyzacja i alienacja znajdują w wierszach Białoszewskiego podobną realizację poetycką: „Skrojone według jednego manekina / połyski przechodniów" (*Rzeczywistość nieustalona*, z tomu *Obroty rzeczy*), „Kamienie / patrzą / porowato / z różnych zmarszczek / nad fioletowym podbrudkiem" (*Jednym palcem wystukane*, z tomu *Obroty rzeczy*). Rzeźba ludzka ewokuje grozę: „Ludzie stanęli / zastygli / w rzeźby świąteczne z brązu" (*Jerozolima*, Poezja 1985 nr 12). Zwierzaki nie przynoszą ocalenia... Zastygają w drewno. Autor *Obrotów rzeczy* w swojej potyczce ze „słupiejącą" pod jego spojrzeniem rzeczywistością nie znajduje oparcia w naturze. W sztucznej, zurbanizowanej perspektywie jego wierszy nie ma miejsca na afirmację ryby, krowy czy ptaka.[3] Droga Białoszewskiego ku „nocom nieoddzielenia" prowadzi zupełnie innym szlakiem, choć u jej celu słowa „umieramy razem" bohater wiersza skieruje właśnie do zwierząt. Żywych zwierząt (może ludzi?), skrytych pod nieprzenikalnym do tej pory pancerzem.

Już wiemy, że Białoszewski nie jest w stanie dotknąć gorącej skóry wołu, poczuć jej zapachu i wilgoci. Estetyzuje i mitologizuje spotkanie ze zwierzęciem, co oznacza jego reifikację, a czasem... nieobecność, jak w balladzie *Dwie kuźnie najpóźniejsze* (z tomu *Obroty rzeczy*), w której konie to „starzy panowie bogowie / na czterech nogach". Kapitulując przed żywym zwierzakiem, poeta próbuje wciągnąć go w jeden z improwizowanych, „kulturowych" spektakli. Tylko dzięki temu konfrontacja z wołem nie kończy się przemilczeniem... Autor wiersza słowem

---

[3] Miłosz, zafascynowany, ale i trochę przerażony „obiektywnym" światem Białoszewskiego, upominał się o ludzi i zwierzęta, a więc o naturę, jako niezbędny element „wewnętrznej sfery człowieka" (op. cit.).

i spojrzeniem dodaje wołom mityczny kościec, a raczej mityczny stelarz, którego nie należy mylić z kręgosłupem. W wierszu *Akty*:

Rzeźnik drąży
w nagości nagość
z nagości nagość
wciąż jeszcze nie to
aż do szpiku?
czym jesteś szpiku?
gołe zwierzę?
Co jemu i tobie?
[*Rachunek zachciankowy*]

W tych czterech pytaniach tkwi nie tylko wątpienie w możliwości poznawcze człowieka, ale także niepewność co do sensu poszukiwania czystego „szpiku". Co zwierzęciu i nam do niego, nam, których otaczają wyobrażenia i fantomy:

Przeszedł koń i fura.
Widzę. Wierzę w nich.

Ściemnia się.
Przeszedł koń i fura.
Ale koń miał konia.
Fura miała furę
Prowadzili te swoje
wielkie z cieni
po akacjach.

I już mi trudno uwierzyć
w konia i furę.
[*Jak łatwo stracić wiarę*; z tomu *Rachunek zachciankowy*]

Dodajmy do tytułu wiersza: jeśli upierać się przy tej formie jej poznawania. Wiadomo przecież, że zdublowany koń lepiej się czuje w „składzie" innej „prawdy", tuż obok byka z wiersza *Sprawdzane sobą* (z tomu *Obroty rzeczy*). Słynne krzesło Białoszewskiego[4], zsumowane ze słowem i wyobraźnią, przepoczwarza się na moment w zwierzę, by potwierdzić wspólne źródło rodzącej się w poecie intuicji subiektywnego poznania. Ale mina byka to jeszcze nie byk, który mógłby przecież zatrząść całym wierszem, przestraszyć jego podmiot, poprzewracać barierki składni

[4] O którym świetnie pisze A. Nasiłowska w artykule *Trzy krzesła* (w pracy zbiorowej *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński i Z. Łapiński, Warszawa 1993).

i pozrywać wiązadła morfemów. Ustawiony w „składzie prawdy" — jako jeszcze jeden wyobraźniowy antagonista „rzeczy samej w sobie" — zwierzak ani piśnie.
Koń i fura powrócą po latach. W wierszu *27 maja* (z tomu *Było i było*) poeta bez zaskoczenia i z satysfakcją zanotuje impresję: „pies wiezie furę" i obraz ten — efekt „zmęczenia, trasy, słońca", „pomylonego widoku" lub niemal dachowej perspektywy — będzie dla niego obrazem jedynie prawdziwym. Białoszewskiego nigdy nie interesowało „gołe zwierzę", jednak by patrzeć na zaprzęg okiem uwolnionym od myślenia, musiał przejść długi kurs „domysłów rzeczywistości", który niewiele miał wspólnego z lekcją nominalizmu. Pod koniec lat pięćdziesiątych, wierszując wątpienie w prawdę obiektywną, Białoszewski toczył nieustającą walkę o możliwość współ-odczuwania ze światem. Skoro całą menażerię z ballad pokrywała farba, wół kostniał w mit razem z woźnicą, a bliźniak konia, mimo stanowczego „widzę", okazywał się trudnym do zaakceptowania fantomem, należało zamknąć oczy, żeby potem patrzeć na świat nieco inaczej. Pod zmrużonymi powiekami poety ożywają „zwierzęta nastroju", to one przywracają mu wiarę w rzeczywistość. Bestiarium Białoszewskiego budzi się.

2. Poczynając od cyklu *Szare eminencje zachwytu* (z tomu *Obroty rzeczy*), zwierzęta — wprzęgnięte w porównania i metafory — nie tylko wyrażają i waloryzują myśli i emocje bohatera, ale także modelują najważniejszą dla *Obrotów rzeczy* sytuację liryczną — sytuację „nieoddzielenia". Przyjrzyjmy się trzeciej części wiersza *Sztuki piękne mojego pokoju*. Zapada wieczór, ludzie wracają do domów, tempo ich życia wygasa. Mieszkańcy kamienicy szykują się do snu, nic się już dziś nie wydarzy, niewielką nadzieję budzi jedynie dzień następny. Bohater — zamknięty w swoim pokoju — przeciwnie, ze słowem *soir* rymuje słowo *espoir* i jest to nadzieja człowieka świadomie wycofującego się ze świata. Wystarczy zasłonić szczelnie okno (za którym rozciąga się zimny, niepokojący pejzaż, podgryzany przez „robaka mikropustki") i położyć się do łóżka; potem „dotknąć kroju krzesła" — / brzdąknąć na byle linii siennika — / posmakować suchy okruch sufitu", czyli sprawdzić sobą — swoimi zmysłami — jakość przedmiotów, poczuć ich szorstkość i kształt, niejako wchłonąć je w siebie, a nawet — połknąć.
Bohater *Szkoły nieprzyzwyczajania* zażywa przedmioty i z nadzieją oczekuje szybkich efektów „kuracji". Jego wieczorny seans to seans

narkotyczny: „posmakować suchy okruch sufitu" — nasycić się, „najeść całym smakiem Mlecznej Kropli" tego niepozornego przedmiotu — „to wpadają stadami, wszystko, co się skojarzy". Poeta nie opisuje nagłych wrażeń wywołanych wewnętrzną reakcją na przedmioty (czyni to w innych wierszach), próbuje jedynie określić naturę swojego wyobraźniowego przeżycia. I właśnie wtedy pojawiają się one, ćmy: „czego by nie pomyśleć. Tyle ich! Tyle ich!"

Obraz ciem i much zupełnie realnie towarzyszy Białoszewskiemu podczas jego poetyckich „leżeń".[5] Wokół żarówki krążą muchy i ćmy i wraz z myszami, robakami w szparach podłogi i w ścianie, a także z gołębiami na parapecie tworzą „żywioł wszelki" mironczarni — pokoju wyjątkowego w polskiej poezji.[6] „Żywioł wszelki" często zamienia się w żywioł metaforyczny. Ćma nie jest zwykłym porównaniem. To drobne stworzonko waloryzuje kreowane zdarzenie, przynosząc na swoich skrzydełkach nocną symbolikę, którą Białoszewski na swój sposób ożywia i istotnie przewartościowuje. Ćmy Białoszewskiego to — jak czytamy w wierszu — nocne „zwierzęta nastroju", umyślnie zwabione do pokoju, który nie tylko chroni poetę przed światem zewnętrznym, ale staje się także rodzajem pułapki na płochliwe emocje i myśli. Klatka więzi lwy (często śnione w wierszach Białoszewskiego), ćmę może zatrzymać jedynie firanka lub pajęczyna: „Uczepiony jej pająk / mojego / pokoju". Oto w wierszu nominalisty i lingwisty nad leżącym bohaterem–larwą, z której wylęgają się roje ciem, unosi się na długich, chybotliwych nogach pająk, strzegąc rozwijającej się wizji.

Ćmy są zwierzętami pokojowymi, celem ich lotu będzie żarówka, a kresem — sufit. Dlatego ćmy Białoszewskiego przede wszystkim krążą. Ruch ten, nasycony podwójną semantyką, jest dominującym tematem wielu utworów. Krążenie wokół żarówki to lot zaprzeczony w swojej istocie, bo przestrzennie ograniczony, lot bezwolny i absurdalny.

Taki jest początkowo lot Sufitowych w jednoaktówce *Lepy*. Ale Sufitowi to nie ćmy, a muchy. Krążenie ciem i krążenie much w poezji Białoszewskiego to ruchy o różnej kinetyce, ewokującej odmienne znaczenia, choć niektóre muchy próbują pokonać prawa swojego gatunku. Leniwy lot

---

[5] Jako pierwszy użył tego określenia J. Łukasiewicz w artykule *Prolegomena do leżenia na łóżku* (*Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1962).

[6] Pięknie opisuje go A. Legeżyńska w szkicu *Dom Mirona Białoszewskiego* (w: *Pisanie Białoszewskiego*, op. cit.).

much wokół zapalonej żarówki pod wpływem zewnętrznego zagrożenia (może jeszcze bardziej pod wpływem wzajemnej obserwacji Sufitowych) staje się coraz szybszy i jednocześnie coraz bardziej chaotyczny. Jest to ruch obsesyjnej autorefleksji ludzi nieustannie skupiających się na wzajemnych reakcjach i własnych odruchach, autorefleksji, która w efekcie zamienia osoby w owady sterowane bodźcem. Sufitowi, jak „Muchy / wokół lampich horyzontów" czynszowej kamienicy (*Jednym palcem wystukane*, z tomu *Obroty rzeczy*), żyją w świecie nieustannego napięcia spowodowanego obecnością drugiego, w poczuciu zagrożenia i nieodwracalności losu.

Dopiero próba wyzwolenia się od ciężaru własnej „natury" przynosi zmianę kinetyki ich ruchu. Sufitowi już nie krążą, a skaczą ze sznura na sznur, nie tyle oddalając moment śmierci, ile zmieniając charakter tego decydującego starcia z przeznaczeniem (nożyce losu obcinają sznury). Muchy za wszelką cenę chcą utrzymać się w górze i być może dlatego, mimo iż giną na lepie, trafiają do nieba. Na scenie finałem ich krążenia jest bezruch. Finał to wieloznaczny, w końcu Sufitowi bzykają nie sobie, a nam „ku pocieszeniu":

Sufitowy Pierwszy: Bzyczą — — ODLEPIEŃCY — — —
Sufitowy Drugi: Bzyczą — — WNIEBOWLEPIEŃCY
Sufitowy Pierwszy: Miodowa kropla...
Sufitowy Drugi: ... DOSYCENIA.
[*Lepy*; z tomu *Teatr Osobny*]

W dialogu czuć ironię, jednak krążenie w poezji Białoszewskiego nie jest wyłącznie bezwolnym i coraz bardziej chaotycznym ruchem–działaniem istot od urodzenia skazanych na śmierć. Jest to także ruch wewnętrznych objawień.

Zabłysło światło. Nadlatuje ćma. Frunie do słońca. Nie tylko dla ćmy żarówka jest słońcem. Przecież wystarczy przyłożyć do niej łyżkę durszlakową — przekonuje Białoszewski — by zaświeciła firmamentem gwiazd! Krążenie ćmy nie jest więc daremne, nocny motyl osiąga swój cel, dosięga światła, a raczej dostaje się w jego hipnotyczny krąg. Ćma w pokoju bohatera *Szkoły nieprzyzwyczajania* to nowe wcielenie orła i słowika.[7] Wspólną, wyobraźniową naturę ptaka i owada wyraża fragment *Autobiografii* (z tomu *Obroty rzeczy*):

[7] Por. G. Bachelard *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 181–212.

— Cynkowe gołębie dachów
gruchające pochmurnymi rynnami —
wielkie ćmy słońca i cienia?

Ćma, tak samo jak ptaki niebieskie, lęgnie się w wyobraźni poety, dążąc do słońca scala ze sobą dwie sfery symboliczne: światło objawienia i ciemność wewnętrznego, nocnego skupienia. Fakt, że to światło jest światłem elektrycznym, niczego nie zmienia. Białoszewski twórczo aktualizuje dawne konwencje, konfrontując tradycyjną symbolikę z wyobraźnią człowieka wtłoczonego w świat sztuczny, zurbanizowany. Na tym zresztą polega oryginalność jego kamienicznego bestiarium.
Charakterystyczne, że Białoszewski nigdy nie posłużył się obrazem spalonej ćmy, symbolizującym daremność wysiłków człowieka i jego znikomość w obliczu tajemnicy. Pokazał za to muchy zastygające w upojeniu na złoto-miodowym lepie. Niezwykłym rozwinięciem znaczenia tego obrazu jest finał *Szarej mszy* (oba dramaty tworzą rodzaj dyptyku), w którym Bohater utworu wyfruwa w niebo pod kuchennym sufitem Cioci Józi. Krążenie i skoki Sufitowych zostają zastąpione lotem duszy wyfruwającej na pogrzebaczu. Owo kuchenne uniesienie w *Szarej mszy* jest naiwnie sakralizowanym obrazem przemiany duchowej. Jego odbitkę przynosi *Szkoła nieprzyzwyczajania*, w której ćmy fruną do nieba, tyle że nie znikają jak słowik poetów, ponieważ niebo przez jakiś czas znajduje się w pokoju czynszowej kamienicy...
Ruch ciem dynamizuje dotąd statyczną sytuację, mimo iż bohater nadal leży niemal nieruchomo na łóżku. Wraz ze sprawcami swego wyjątkowego stanu — piecem, siennikiem i okruchem sufitu — krąży teraz w pokoju zamienionym w wielką karuzelę wokół żarówkowego słońca. Karuzelę przedmiotów zgodnie ze wskazówkami z wiersza *Obroty rzeczy* kojarzymy najczęściej z mechanizmem obracających się planet. Dlatego warto zwrócić uwagę na ćmy! Są czymś więcej niż „zwierzętami nastroju", zyskują walor zwierząt narkotycznej czy onirycznej wizji i wraz z muchą należą do skromnego bestiarium poetyckiej wyobraźni Białoszewskiego. Ich obecność, charakter lotu i w końcu pochodzenie sytuują bohatera wewnątrz obracających się konstelacji jako podmiot sprawczy i jako uczestnika nocnego zdarzenia, dodajmy: zdarzenia radosnego. „We śnie latamy tylko wtedy, gdy jesteśmy szczęśliwi" — pisze Bachelard.[8] Wystarczy przypomnieć euforyczne „fruwam / fruwam" z *Liryki śpiącego*

[8] Tamże.

(z tomu *Obroty rzeczy*), czy senne niebo-zstąpienie „Sfruwa mi nad głowę / złocone rondo / drugie / trzecie / dziewiąte (to od snu)" w *Autobiografii*.
Oniryczne ćmy łatwo ulegają sakralnej metamorfozie: „Aż krążymy i my — / i wołamy (ja, piec, siennik): Aniołki — aniołki / siadajcie na ścianie / tu tu!!!". Mleczna kropla przedmiotu wywołuje stan miodowego (pod żółtą żarówką!) dosycenia i... przeanielenia. To właśnie ćmy — przemienione przez poetę–dziecko w aniołki — śpiewają tę najistotniejszą dla Białoszewskiego gamę w kształcie skrzydła:

do
my
sły
rze
czy
wi
sto
ści
rze
czy
wi
sto
ści
do
my
sły
[*Szkoła nieprzyzwyczajania*]

Wyrażenie „domysły rzeczywistości" implikuje przede wszystkim przypuszczenie. Rzeczywistość nie jest dana i jasna, rzeczywistości trzeba „się domyślać". Jej sens jest ukryty, „domyślny", możemy jedynie przypuszczać, że istnieje i szukać go (na przykład metodą skojarzeń). Jednocześnie w interesującym nas zwrocie został utrwalony wyraźny postulat poznawczy: domyślaj rzeczywistość! Rzeczywistość pozostawiona sama sobie jest zbyt uboga, dopiero „domyślana", a więc przetworzona, przeobrażona, nabiera właściwego ciężaru. Te dwa pola semantyczne wykluczają się tylko z pozoru, ponieważ „domyśleć" rzeczywistość nie oznacza wzbogacić ją, rozszerzyć o konkretną wartość dodaną. Chodzi tu o czynną reakcję na przypuszczenie, że istnieje gdzieś sens przed nami ukryty, reakcję, która nie zmienia w efekcie samej rzeczywistości, ale nasz sposób jej percepcji. Celem „domysłów" jest

zmiana relacji między poznającym i poznawanym, polegająca na eliminowaniu odrębności „ja" i „nie-ja". „Domyśleć rzeczywistość" oznacza dostrzec siebie samego pośród, a nie wobec innych rzeczy.
Zapisem realizacji „domysłów" są późne wiersze Białoszewskiego.[9] Zanim jednak poeta wyszedł na ulicę, by obserwować psa, który wiezie furę, nałogowo marzył w swoim pokoju, stwarzając w nim szczególny rodzaj psychosfery[10]. Podczas nocnych seansów w mironczarni pojawiają się „zwierzęta nastroju" — psychofauna — które decydują o kształcie niezwykle ważnej dla poety sytuacji lirycznej. Jest nią obracająca się jak w narkotycznej wizji rzeczywistość pełnej jedności bohatera i przedmiotów („krążymy i my"). To nie bohater leży w pokoju, to pokój z całym jego inwentarzem staje się w pewnym momencie bohaterem. On sam, ćmy, przedmioty i pająk to jeden podmiot. Słowo „narkotyczny" należałoby oczywiście wziąć w cudzysłów, ponieważ wiersze Białoszewskiego nie są zapisem wizji. Oddają raczej mechanizm przeżycia duchowego przy pomocy oryginalnie, a nawet parodystycznie modyfikowanej symboliki, w której jednak łatwo odnaleźć pierwiastki archetypowej wyobraźni, o jakiej pisał Bachelard.[11] Białoszewski jest bez wątpienia poetą żywiołu powietrza.
Wraz z nadchodzącym dniem euforia zjednoczenia na jawie dramatycznie się załamuje: „Puste oka mrugają firankę. / Teraz tylko — przeznaczenie" (*Szkoła nieprzyzwyczajania*), ale nie znika. Pozostaje w świadomości i pamięci ciała — „przeznaczenie" bohater wiersza rymuje ze „zmęczeniem". Mowa o „bogini zmęczenia". Nie ma ono nic wspólnego z odrętwieniem czy abulią, którą postrzegam jako reakcję na wyobcowanie ze świata ludzi, zwierząt i przedmiotów.[12] Abuliczny jest stan bohatera *Moich Jakubów znużenia* (z tomu *Obroty rzeczy*), wyrażony obrazem bulwy ziemniaczanej i zdychającej na dnie morza flądry. Najważniejszym skutkiem choroby woli jest sytuacja ODDZIELENIA. Bohater wiersza wołając: „Uderz mnie konstrukcjo mojego świata", domaga się uczestnictwa w kreowanej przez siebie wizji! Pragnie zatarcia

---

[9] A. Sobolewska *„lepienie widoku z domysłu". Percepcja świata w prozie Mirona Białoszewskiego* (*Pisanie Białoszewskiego*, op. cit.).
[10] A. Legeżyńska, op. cit., s. 73.
[11] G. Bachelard, op. cit.
[12] Por. J. Kwiatkowski *Abulia i liturgia*, w: Klucze do wyobraźni, Warszawa 1964.

granicy między sobą a do-myślanym światem, granicy, którą wyznacza do „rzeczy przyzwyczajenie".
W kilku wierszach Białoszewskiego odnajdujemy obraz takiego ZJEDNOCZENIA. Krążenie narkotycznej ćmy zyskuje w nich walor ruchu kosmicznego — jest metaforą doświadczenia „całości". W *Nocy nieoddzielenia* (z tomu *Obroty rzeczy*) firanka nagle znika, klatka otwiera się, ale ćmy nie uciekają. Krążą wraz z ludźmi, przedmiotami, zwierzętami po kręgach „szklanego słoja" i wciągają w swój wir bohatera, a wraz z nim abuliczną rybę i kartoflaną matkę... Bohater, jak Konrad rozpięty między gwiazdami, wśród których nie ma „gwiazd głupszych", zostaje włączony w zbawczy, bo niwelujący lęk przed śmiercią, obieg:

Ćmy i gwiazdy
patrzą na siebie;
to one wskazują w poprzek
nocne słoje horyzontów
szklanny słój

Noc.
Teraz już razem rośniemy, krążymy
Kartofle ludzie psy dachy
Kto idzie? Kto oddycha?
Ty nade mną i dalej —
gałąź, daj mi łapę
nie nadeptujmy na siebie
moja nogo kamienna
koro rybo
mów mów byle co

czujecie jak nam serce bije
pod łuskami pod muszlami
ach, ten niepokój
odrzućmy —
umieramy razem.

Leszek Brogowski

Struktura konkretności i miejsca niedookreślenia u Ingardena

Starodawna chińska anegdota opowiada o malarzu, który wyjaśniał uczniowi, dlaczego w misternie odmalowanym smoku mistrz nie chciał uzupełnić brakującego szczegółu: „gdybym dodał drugie oko — powiedział mistrz — mój smok stałby się żywym smokiem i uciekłby z mego obrazu".

Aby należycie ocenić wartość Ingardenowskiej estetyki, nie można ograniczać się do literaturoznawstwa. Nie wystarczy również przytoczyć bezpośredniego źródła jego myśli — Husserla i seminaryjnej grupy z czasu studiów w Getyndze. Trzeba sięgnąć głębiej i w perspektywie historycznej zanalizować podstawowe pojęcia jego filozofii. Sam Ingarden perspektywy takiej unikał, stosując w specyficzny sposób „redukcję historyczną"[1] jako jeden z warunków dotarcia *zu den Sachen selbst*. Horyzont jego nie zacieśniał się wszak do estetyki,

[1] W wydanej ostatnio książce D. Ulicka zauważa w tym samym duchu, że przeciwnie do postawy Ingardena, myśl filozoficzną, w tym jego własną, ujmować trzeba wraz z interpretacjami, które „nadbudowała nad nią praca innych" (*Ingardenowska filozofia literatury*, Warszawa 1992, s. 5). Niniejsze studium jest próbą pokazania, że myśl Ingardena, świadomie czy też nie, nadbudowywała się nad pracą innych.

którą rozwinął z refleksji nad problematyką istnienia świata. Sposób dojścia do estetyki zadecydował o jej punkcie wyjścia: jej centralnym problemem i źródłem wszystkich pojęć jest analiza specyficznego sposobu istnienia dzieła sztuki. Na tej drodze powstała najpierw doktryna dzieła sztuki, potem teoria doświadczenia estetycznego (*O poznawaniu dzieła literackiego*) i wreszcie próby analizy wartości estetycznych.
Taki punkt wyjścia jest odwróceniem „naturalnego" porządku: Ingarden nie pyta bowiem o kulturową genezę dzieła, aby z niej wywieść jego specyfikę. Rozpoczyna od dzieł gotowych, traktując je jako szczególne przedmioty wśród przedmiotów i poszukuje ich specyfiki w zestawieniu z „przedmiotami realnymi". Na tej drodze, opierając się na ontologicznej różnicy między tymi dwoma typami przedmiotów, zamierzał także wykazać realność świata.
W swych rozważaniach nad rozmaitymi sposobami istnienia Ingarden napotyka siłą rzeczy tradycyjne kategorie metafizyczne i włącza je do swych rozważań. Otóż jedną z naczelnych kategorii, przy pomocy których filozofowie usiłowali uchwycić istnienie, jest „określoność" (*determinatio, Bestimmtheit*). Estetyczna teoria miejsc niedookreślenia wywodzi się właśnie z haraczu, jaki estetyka musiała złożyć metafizyce. Traktować ją jako oryginalne odkrycie Ingardena, jak czynią to niejednokrotnie zwolennicy jego filozofii, można tylko wtedy, jeśli zapomni się usytuować ją w szerszym tle filozoficznych rozważań, jak się tego on sam domagał. Taka jest teza niniejszego studium.

Schematyczność i niedookreślenie

Według Ingardena *differentia specifica* dzieła sztuki zawiera się w jego schematyczności. Schematyczność ta konstytuuje się w rozmaity sposób w różnych warstwach dzieła, ale zawsze definiowana jest jako obecność w jego strukturze charakterystycznych „miejsc niedookreślenia". Źródła niekompletnej określoności dzieła są dwojakie: sytuują się albo w sferze znaczeń, albo w „bytowej przestrzeni fikcji literackiej". Ale Ingarden nie różnicuje kategorii niedookreślenia stosownie do tej dwoistości; wynikną stąd poważne słabości jego teorii.
W sferze znaczeń, niedookreśloność pojawia się już w koncepcji pojęcia ogólnego, gdzie utożsamiona jest po prostu z jego uniwersalnością.[2]

[2] Uniwersalność pojęta jako zakres wariacji intencjonalnego wskaźnika kierunkowego

Innym źródłem miejsc niedookreślenia jest nieustanna gra między znaczeniem aktualnym i potencjalnym, między zrębem idealnego pojęcia i tym, co w nim jeszcze pozostało do zgłębienia.[3] Niedookreśloność jest tu utożsamiona z niedopowiedzeniem, z tym, co tylko domyślne i zasugerowane. Zrodzone w sferze znaczeń, miejsca niedookreślenia przenikają stopniowo do obrazów fikcji literackiej (wyglądy uschematyzowane) i struktury przedstawionej w nich rzeczywistości. Przejście to zapośredniczone jest intencjonalnym stanem rzeczy (*Sachverhalt*), który w dziele literackim posiada cechę „intencjonalności zapożyczonej". Ingarden przeciwstawia jej „intencjonalność pierwotną" zwykłego aktu wyobrażania sobie czegoś. Akt ten jest taką projekcją przedmiotu intencjonalnego, że przedmiot powiązany jest z aktem wyobrażającej świadomości b e z p o ś r e d n i o. W literackiej projekcji „stanu rzeczy" przedmiot wyłania się z a p o ś r e d n i c t w e m znaczeń; mówiąc inaczej, intencjonalny byt przedmiotu fikcji literackiej i jego „jakościowe uposażenie" wyłaniają się nie tylko z aktu świadomości, ale także z jednostek znaczeń, u których się on „zapożycza". Związany w sposób absolutny z poszczególnym aktem świadomości, przedmiot p i e r w o t n i e intencjonalny dostępny jest tylko podmiotowi, który aktu dokonuje. I przeciwnie:

> [kiedy przedmiot intencjonalny] traci kontakt z przeżyciem, (tzn. gdy jest przedmiotem pochodnie intencjonalnym), a odnajduje bezpośrednią podstawę swego bytu w zapożyczonej intencjonalności znaczenia słowa (względnie zawartości zdania), wówczas traci on swą wyobrażeniową naoczność, jak również różnorodne rysy uczuciowe i piętna wartości, gdyż także pełne znaczenie słowa zawiera w sobie wyłącznie to, co dokładnie odpowiada treści czystego aktu czysto myślowego. W ten sposób z pierwotnie domniemanego czystego intencjonalnego przedmiotu pozostaje niejako tylko szkielet, schemat.[4]

W ten sposób stan rzeczy, wyłaniając się ze znaczeń, zawiera już warstwę uschematyzowanych wyglądów.[5] Czym jest teraz niedookreśloność? Jest ona Husserlowskim czystym celowaniem, domniemaniem, myślą opartą jedynie na znaczeniu, ale pozbawioną naoczności. Jest identyfikacją bez wypełnienia, znaczeniem wyzutym ze zmysłowej intuicji i oczekującym

---

przydaje strukturze dzieła „moment pewnej szczególnej nieokreśloności", *O dziele literackim*, Warszawa 1988, § 15, s. 107; tekst oryginalny: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, s. 67 (w dalszym ciągu skrót *LKW*).

[3] *O dziele literackim*, § 16, s. 140; *LKW*, s. 92.

[4] *O dziele literackim*, § 21, s. 192; *LKW*, s. 133.

[5] R. Ingarden *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 430.

wypełnienia (*Erfüllung*) w odbiorze estetycznym. Stan rzeczy (*Sachverhalt*) jest więc tworem schematycznym zarówno ze względu na znaczenia, jak i na wyglądy przedstawionych przedmiotów. Ale Ingarden subsumuje wszystkie te typy schematyczności pod jedną, nie zróżnicowaną kategorią niedookreślenia: schematyczność to cecha przedmiotu intencjonalnego, zawierającego w swej strukturze charakterystyczne miejsca niedookreślenia.

Następuje tutaj pomieszanie poziomów analizy. I nie chodzi nawet o umieszczenie w jednym planie sensu zdań i bytu fikcji literackiej, ale o przeniesienie w sferę tekstu literackiego Husserlowskich analiz postrzegania świata. Bowiem n i e d o o k r e ś l o n o ś ć, jaką znajduje Ingarden w warstwie wyglądów uschematyzowanych, a jeszcze bardziej w warstwie przedmiotów przedstawionych, jest w *Badaniach logicznych* cechą postrzeganej rzeczywistości. Husserl pisze, iż doskonałe poznanie postuluje pełnię „rzeczy samej" (*die Fülle des „selbst"*) i prowadzi ku niej przynajmniej coraz bardziej bezpośrednio. Nigdy jednak tego postulatu w pełni nie realizuje; pozostaje on idealną granicą poznania.[6] Dlatego percepcja ujawnia nam przedmioty jedynie jako granice możliwej syntezy nieskończonych wyglądów. Ingarden sam to zresztą przyzna pisząc, że wyglądy uschematyzowane są warunkiem wręcz koniecznym bezpośredniego dania w percepcji rzeczywistego przedmiotu lub właściwości.[7]

Jeśli trudność tę wpisać w całość filozoficznego przedsięwzięcia Ingardena, okaże się jasne, jak burzy ona jego logikę. Niedookreśloność charakteryzuje bowiem zarówno przedmiot realny, jak i przedmiot intencjonalny. Otóż zapowiedziany w przedmowie do *Dzieła literackiego* program przewidywał dowód realności świata na drodze przeciwstawienia przedmiotów obu tych rodzajów. Realizacja programu jest zatem skompromitowana, bo oba terminy podzielają cechę, ze względu na którą miały być postrzeżone jako przeciwstawne. A oto jak ta trudność odciska swe piętno na kolejnych etapach Ingardenowskiej argumentacji.

Struktura konkretności

Ingarden nie daje za wygraną i podejmuje realizację programu. Analizuje najpierw to, co nazywa strukturą konkretności.

---

[6] E. Husserl *Logische Untersuchungen*, Rozprawa VI, t. 2, cz. II, Tübingen 1980, s. 65–66.

[7] *O dziele literackim*, §41, s. 335; *LKW*, s.279.

W jaki sposób dany jest świadomości przedmiot realny? W akcie percepcji spojrzenie wycina intencjonalnie z jednolitej całości pewien stan rzeczy, wydzielając z tła dostępnych w przedmiocie jakości przedmiot aktualnie spostrzegany. Ponieważ jednak dokonane spojrzeniem wyodrębnienie jest tylko intencjonalne, przemieszczenie spojrzenia (celu) może je łatwo unicestwić. I jeśli w płynnym ujmowaniu następujących po sobie stanów rzeczy możliwe jest przechodzenie bez żadnych nieciągłości od jednego do drugiego, to — powiada Ingarden — spostrzegamy przedmiot realny, tzn. bytowo autonomiczny. Odgraniczenia pomiędzy stanami rzeczy nie są tutaj stałe i mogą się dowolnie przemieszczać, a ich określenie nie jest immanentnie wpisane w przedmiot.

Zostają [one] usunięte z zasięgu bytowego przedmiotu na drodze szczególnej, przekreślającej je eliminacji. W ten sposób, w pierwotnym ujęciu obiektywnie zachodzącego stanu rzeczy możemy dotrzeć do właściwej przedmiotowi struktury konkretności, a więc do pierwotnego stanu zrośnięcia wszystkiego tego, co stanowi zamknięty i mimo różnorodności poszczególnych określeń zwarty zasięg bytowy przedmiotu, a nawet sam przedmiot.[8]

Ingarden podejmuje tu (w ślad za Heglem?) sugestie etymologiczne zawarte w słowie „konkretność"; w przedmiocie realnym poszczególne stany rzeczy „zrastają się ze sobą".
Takiemu obiektywnemu stanowi rzeczy przeciwstawia on teraz przedmiot intencjonalny dany za pośrednictwem znaczeń językowych.
Jeśli każdemu zdaniu odpowiada pewien intencjonalny stan rzeczy, to ich kolejne następowanie w dziele literackim naznaczone będzie nieciągłością, pomimo rzeczowego związku bytowego wynikającego z faktu, że poszczególne zdania odnoszą się do tych samych przedmiotów. To prawda, że w dziele literackim odgraniczenia te są także intencjonalne, ale usuwając je unicestwiamy zarazem sam przedstawiony przedmiot. Dlatego nieciągłości tych nie da się ze struktury przedmiotu intencjonalnego usunąć; wprowadzają one nowy rodzaj niedookreślenia.
Niedookreśloność jest teraz momentem metafizycznym, to znaczy niekompletną strukturą określeń faktycznego bytu świata przedstawionego w dziele literackim. O ile w poprzednim przypadku można było mówić o przenoszeniu się na warstwę stanów rzeczy atomistycznej struktury warstwy znaczeń, o tyle teraz należałoby raczej powiedzieć, że przedstawiona w dziele rzeczywistość nosi w sobie

[8] *O dziele literackim*, § 24, s. 227; *LKW*, s. 168.

jakby piętno pojedynczych, zamrożonych spojrzeń. Niedookreśloność sytuuje się w samej rzeczywistości przedstawionej w dziele i otwiera możliwość przeciwstawienia jej rzeczywistości *tout court*.
Na pozór cel został osiągnięty: między światem realnym i światem fikcji literackiej różnica wyraża się w kategorii określoności — absolutnej w pierwszym przypadku, niekompletnej w drugim. Ingardenowska analiza nie spełnia jednak swej obietnicy; po pierwsze nie jest wystarczająco radykalna, a po drugie jej ostateczne konsekwencje są niewygodne dla całości wywodu i dlatego pozostają one jedynie *implicite* obecne w analizie, jakby filozof nie chciał się do nich przyznać.
Stwierdzenie, że postacie literackie dane są świadomości inaczej niż żywe osoby, jest banalne. Radykalniejsza wersja tego pytania byłaby taka: czym różni się sposób, w jaki świadomość ujmuje przedmiot realny dany w spostrzeżeniu, od sposobu, w jaki ukazuje się jej przedmiot pierwotnie intencjonalny, to znaczy dany świadomości bez pośrednictwa znaczeń, na przykład przedmiot halucynacji. Dlaczego Ingarden nie radykalizuje problemu, centralnego przecież dla sporu o istnienie świata? Odpowiedź jest prosta i bezlitosna: dlatego, że jego kryterium pozwalające odróżnić świat od fikcji, sen od jawy niczym istotnym nie różni się od kryterium Kantowskiego.
Jak wiadomo, Kant doszukiwał się kryterium odróżniającego sen od jawy w kategoriach intelektu. Przejście od pozoru (*Schein*) i zjawiska (*Erscheinung*) do doświadczenia, gdzie rzeczywistość poznawanego przedmiotu nie budzi wątpliwości, realizuje się poprzez powiązanie przedstawień przy pomocy kategorii przyczynowości. Jak czytamy w *Prolegomenach*:

> Różnica zaś między prawdą a marzeniem sennym polega nie na własności przedstawień odnoszących się do przedmiotów, te bowiem w obydwóch przypadkach są jednakowe, lecz tylko na powiązaniu tych przedstawień według prawideł określających związek ich w pojęciu przedmiotu oraz na możliwości lub niemożliwości ich współistnienia w jednym doświadczeniu.[9]

Łatwo zrozumieć, że kryterium to nie może usatysfakcjonować realistycznego nastawienia Ingardena. Dlaczego zatem analiza struktury konkretności nie staje się dla niego okazją do dyskusji z Kantem? Czy dlatego, że jeśli przyjąć za Kantem, iż rzeczywistość nie jest niczym

---

[9] I. Kant *Prolegomena...*, Warszawa 1960, Uwaga III, s. 60.

innym jak poprawnie powiązanym snem, dzieło sztuki mogłoby być czasem wzięte za samą rzeczywistość? *Folie par identification romanesque*, powiedzielibyśmy za M. Foucault. A jednak wyzwolenie od Kanta nie jest zupełne.

Okazuje się bowiem, że przedmiot intencjonalny jest dla Ingardena właśnie pozorem (*Schein*); i że mówi o tym w chwili, gdy przywołuje rozważania H. Conrad–Martius na temat przedmiotu halucynacji:

> Jest on bowiem sam w sobie niczym. Sam Bóg mógłby takim przedmiotom odebrać ich istnienie tylko przez to, żeby wdarł się w marzącego lub hałucynującego ducha danego człowieka lub w jego podstawę fizjologiczną. Lecz dopiero z tego miejsca tego rodzaju przedmioty dają się osiągnąć. Rzetelna istność realna i to, co idealnie istnieje posiada w zasadniczym przeciwieństwie do tworów halucynacji formalną obiektywność i bytową niezawisłość (autonomię bytową).[10]

Ładny to, przyznajmy, sposób wyrażania realistycznych przekonań: przedmiot halucynacji jest wytworzony przez świadomość, zaś świat jest jej dany; ale przekonanie to nie jest tu poparte żadnym argumentem, a przesłanka ma jedynie wartość poetyckiego obrazu. Rozumowanie jest następujące: aby osiągnąć przedmiot spostrzeżenia, Bóg nie musi wnikać w świadomość podmiotu; aby odebrać światu jego istnienie, może działać „od zewnątrz"; *ergo*: świat istnieje.

Nawet jeśli tym razem logika wywodu przypada Ingardenowi do gustu, nie rozwiązuje ona podstawowego problemu: czy można mianowicie wśród danych świadomości znaleźć coś, co upoważniałoby świadomość do wyjścia poza samą siebie, ku światu? Ingarden wie o tym, i dlatego uwagi H. Conrad–Martius znajdują miejsce tylko w przypisie. A samego pytania Ingarden unika, jakby przeczuwając fatalizm odpowiedzi, przynajmniej jeśli szuka się jej w postawie teoretycznej. W każdym razie Kant, przed fenomenologią, wychodził z tego podstawowego założenia, że wszystko, co jest nam dane, zjawia się w świadomości i poprzez nią. Stąd wynikło jego kryterium realności świata w ciągłości przyczynowego następstwa zjawisk. Ingarden zmierzał w innym kierunku: chciał wykazać, że oprócz przedmiotów czysto i pierwotnie intencjonalnych istnieją jeszcze przedmioty także intencjonalne, za którymi niejako skrywają się tylko przedmioty realne.[11] Analizując strukturę konkretności,

---

[10] Jedynie w tekście polskim § 20, s. 189 (przypis 1 do s. 188).

[11] *O dziele literackim*, § 20, s. 180; *LKW*, s. 123.

Ingarden unika jednak sporu z Kantem o właściwy sens tego kryterium; zastanawiające, bo zazwyczaj nie unika dyskusji z królewieckim filozofem, nawet gdy jest tylko jego tłumaczem.
Powiedzieć, że struktura świata realnego umożliwia „przy niejako płynnym ujmowaniu przedmiotu przechodzenie w sposób ciągły od jednego stanu rzeczy do drugiego"[12], to nic innego, jak wyrazić w języku fenomenologii Kantowskie wymaganie powiązania przedstawień pojęciem przyczynowości, które właśnie narzuca doświadczeniu zarówno płynność, jak i ciągłość. Husserl powiedziałby, że przedmiot rzeczywisty przejawia się w świadomości jako uporządkowana seria wyglądów. Powiedzieć, że w świecie fikcji istnieją immanentne odgraniczenia wynikające z dyskretnej struktury języka, to przyznać, że stany rzeczy implikowane przez kolejne zdania dzieła literackiego nie dadzą się powiązać tak, jak w świecie realnym, to znaczy związkami przyczynowości. W konsekwencji opisanie struktury konkretności przedmiotu realnego i miejsc niedookreślenia dzieła sztuki, które Ingarden sobie wzajemnie przeciwstawia, nie posuwa ani o krok naprzód pracy nad argumentem ontologicznym, a nawet więcej — cofa do osiemnastowiecznego, wcale nie doskonałego, Kantowskiego kryterium.[13] Nie tędy więc wieść będzie droga ewentualnego, nowego dowodu na istnienie świata.

Konkretność i kategoria określoności

Tymczasem już samo przeciwstawienie konkretności i niedookreślenia, lub inaczej: utożsamienie konkretności z całkowitą określonością, budzi wątpliwość; jest arbitralne i nie poddane

[12] *O dziele literackim*, § 24, s. 227; *LKW*, s. 168.

[13] Nie zapominam wcale, że Ingarden poświęci zagadnieniu przyczynowości trzeci tom *Sporu o istnienie świata*; nie twierdzę więc, że Ingardenowska struktura konkretności identyczna jest z przyczynowością w sensie Kanta. Chodzi mi jedynie o sens kryterium ontologicznego. O to, że u Kanta kryterium to wymuszone jest postawą transcendentalną, która przyjmuje, że dla nas, ludzi, świat zawsze spowity jest zasłoną świadomości, i że zabronione jest w konsekwencji przejście od poznania do bytu samego w sobie. Otóż jeśli Ingarden natrafia w strukturze konkretności na Kantowskie kryterium, staje się jasne, że swoiście pojęty realizm zmusi go do ominięcia, tak czy inaczej, „kopernikańskiej rewolucji" Kanta. W tym sensie zgadzam się z Okopieniem (*Czy Ingarden jest fenomenologiem?*, „Studia Filozoficzne" 1989 nr 5), że myślenie Ingardena jest powrotem do filozofii przedkrytycznej.

żadnej dyskusji. Owszem, twierdząc, że byt realny jest „pojęciem podstawowym, którego derywatami są wszystkie inne pojęcia istnienia"[14], oraz że byt realny jest całkowicie i wszechstronnie określony[15], pozostaje on w zgodzie — można sądzić, że nie uświadomionej — z niezmienną intuicją metafizyki, że prawdziwy byt jest absolutną określonością. O ile jednak zgoda co do tej podstawowej tezy metafizyki jest względnie łatwo osiągalna, o tyle jej wykładnia, to znaczy wskazanie rejestru bytowego, który wypełniając ten warunek jest prawdziwym bytem, stanowi *spiritus movens* filozofii bytu i czyni zeń „pole bitwy tych nigdy nie kończących się sporów". Ingarden prześlizguje się ponad tymi wszystkimi pytaniami, uznając pojęcia takie jak „przedmiot indywidualny" czy „określoność" za intuicyjnie oczywiste; dlatego jego tezom metafizycznym brakuje podstawowego uzasadnienia.

Ingarden powiada: przedmiot realny jest to byt samoistny, jednoznacznie i wszechstronnie określony, przy czym wszystkie jego określenia są immanentne (*in-esse*), a gdy znajduje się on w kolimatorze świadomości, staje się „przedmiotem także intencjonalnym", to znaczy, że dla jego bytu fakt pojawienia się w świadomości jest doskonale przypadkowy.[16] Tymczasem Berkeley twierdzi coś dokładnie przeciwnego: jedynie idee są absolutnie określone, „idea" oznacza zaś bycie-postrzeganym; natomiast myśl o jakiejś istności skrytej pod ideami, jak pisze, „wydaje mi się najbardziej abstrakcyjna i niezrozumiała"[17]. Słowa filozofa trzeba brać *à la lettre*; abstrakcja jest przeciwieństwem określoności. Berkeley odrzuca ideę bytu jako substancji materialnej, która — skryta pod „przypadłościami"[18] — byłaby ich nośnikiem. Odkrywając całkowitą i jednoznaczną określoność idei rozumianych jako treści postrzeżeń, to w nich właśnie dostrzega wykładnię bytu: *esse est percipi sive percipere*. Dla identycznych racji Ingarden przypisuje byt autonomiczny przedmiotowi realnemu. Sprzeczność.

Nawet jeżeli Ingardenowski przedmiot realny nie jest pomyślany jako

---

[14] R. Ingarden *O pytaniach esencjalnych*, w: *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, Warszawa 1972, s. 372.

[15] *O dziele literackim*, § 38, s. 317; *LKW*, s. 261–262.

[16] *O dziele literackim*, § 20, s. 180; *LKW*, s. 122.

[17] G. Berkeley *Principles of Human Knowledge* cz. I, § 17, w: *Philosophical Works*, London 1985, s. 81–82.

[18] Przypadłość jest w przybliżeniu ekwiwalentem jakości w słowniku fenomenologicznym.

materia prima, teza o całkowitej określoności przedmiotu realnego jest i tak problematyczna. Przeprowadźmy, wraz z Kantem, takie rozumowanie: każde zjawisko[19] uwarunkowane jest przez poprzedzające je zjawisko, to z kolei przez jeszcze wcześniejsze i tak dalej w nieskończoność. W konsekwencji, wydzielone zjawisko nie jest bytem samoistnym, ponieważ część jego określeń zawarta jest poza nim, mianowicie w zjawiskach poprzedzających je. Podobnie, odizolowane od ciągu zdarzeń zjawisko będąc zawsze uwarunkowane przez inne zjawiska, nie osiągnie nigdy pełnej określoności. Kant wywiódł stąd konieczność dopełnienia serii warunków i potraktowania całości jako tego, co nieuwarunkowane. Był to jego zdaniem jedyny sposób, aby filozofia mogła myśleć byt jako absolutną określoność. Jedynie idee rozumu wskazują na byt, chociaż żadna możliwa naoczność nie będzie wobec nich adekwatna. Byt w sensie filozoficznym, pojęty jako określoność, nie może więc być z porządku fizycznego i może być jedynie rzeczywistością inteligibilną: Platońskim *τὸ εἶναι* w odróżnieniu od *τὸ γίγνομαι*, albo w interpretacji H. Cohena *Sein* w odróżnieniu od *Dasein*.
To właśnie Cohen, nie dający się pominąć interpretator Kanta, wniósł do historii sporu o byt tę przejrzystość. Niejeden myśliciel pobłądził, myląc byt w sensie filozoficznym z i s t n i e n i e m przedmiotów fizycznych czy obecnością wrażeń. Stąd rozróżnienie *Sein* i *Dasein*. Idea Platona jest bytem istnienia (*Sein des Daseins*), tym, co nieprzerwanemu stawaniu się nadaje spójność i realność, co gwarantuje rzeczywistość zjawiska i zapobiega traktowaniu go jako pozoru: inteligibilnością tego, co zmysłowe. Podobnie u Kanta: traktowanie rzeczy samej w sobie, owego „X", jako przedmiotu ukrytego pod wyglądami, uważał Cohen za nieporozumienie (Kant sam powiada, że jest to pojęcie jedynie „problematyczne"). Rzecz sama w sobie to tylko hipoteza teoretyczna, milczące, ale konieczne założenie wszelkiego poznania przyrody, które filozofia czyni jedynie jawnym.[20]
Widziana w tej perspektywie, koncepcja Ingardena jest akumulacją paradoksów: byt realny, czyli rzecz sama w sobie, nie jest już pojęciem

---

[19] Według Ingardena, zjawisko u Kanta odpowiada jego własnemu pojęciu przedmiotu (także) intencjonalnego, por. *Krytyka czystego rozumu* w tłumaczeniu Ingardena, t. 1, przyp. tłumacza na s. 360.
[20] Zob. H. Cohen *Kants Theorie der Erfahrung*, Berlin 1885, a także H. Dussort *Ecole de Marbourg*, Paris 1963.

problematycznym, lecz jako pojęcie asertoryczne staje się, w *Sporze o istnienie świata*, przedmiotem dowodu; jest ona całkowicie określona, ale nie ze względu na swą inteligibilność, więcej nawet — długa i skomplikowana, ostatecznie niespełniona praca nad dowodem istnienia świata jest najlepszym wyrazem jej niepoznawalności (więc nieokreśloności); określoność bytu realnego pomyślana jest, przeciwnie, jako pełnia uposażenia jakościowego. Świat inteligibilny zaś, jak rysuje go Ingarden w *Essentiale Fragen*, ze względu na „czyste możliwości" w nim zawarte, nie posiada całkowitej określoności. Oto pułapka redukcji historycznej. Brak dyskusji podstawowych kategorii wprowadza do Ingardenowskiego pojęcia przedmiotu realnego całą serię dwuznaczności, a to przecież na jego tle właśnie ujawnia się specyfika dzieła sztuki jako bytu zawierającego w sobie „miejsca niedookreślenia".
Bartoszyński zwrócił uwagę, że miejsca niedookreślenia przynoszą jedynie opis negatywny, że zdefiniowane są jako brak dostrzegalny na tle rzeczywistości.[21] Rzecz nie tylko w tym, że Don Quichotte byłby szaleńcem jedynie dlatego, że zapomniał upewnić się, w konfrontacji ze światem realnym, że jego wizja nacechowana jest lukami jakościowego uposażenia. Chodzi o coś dużo poważniejszego: jeżeli nie można przyjąć bez zastrzeżeń Ingardenowskiej charakterystyki przedmiotu realnego, to podobne zastrzeżenia budzić musi ontologiczny opis dzieła sztuki.

Doświadczenie estetyczne i kategorie bytu

Najjaskrawszą konsekwencją braku historycznej dyskusji kategorii określoności jest twierdzenie Ingardena, podkreślane wielokrotnie przez jego uczniów[22], o nowatorstwie koncepcji „miejsc niedookreślenia". Nie odmawiając Ingardenowi pewnej oryginalności, należy jednak otworzyć oczy na historię filozofii i skonstatować, że u Fichtego czy Kierkegaarda, nawet jeśli stawką doświadczenia estetycznego nie jest jeszcze sztuka, to i tak współzależne jest ono właśnie

[21] Zob. K. Bartoszyński *Teoria miejsc niedookreślenia na tle Ingardenowskiego systemu filozoficznego*, w: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1982. Na potwierdzenie jego analizy przywołać można Arystotelesowską doktrynę pojęcia „braku", *Metafizyka*, 1022 b, Warszawa 1983, s. 138.
[22] Np. A. Szczepańska *Estetyka Romana Ingardena*, Warszawa 1989, s. 61.

z pojęciem niekompletnej określoności. U Leibniza zaś filozoficzne podstawy fikcji literackiej są identyczne, jak u Ingardena.
Życie estetyczne pozostanie zdaniem Kierkegaarda zawsze niespójne, nieuchwytne i nieokreślone w swym braku jedności. Cechuje je „gospodarka przemienna"[23] — następstwo momentów teraźniejszych w całej ich różnorodności i nie poddających się ujęciu w całość. Przezwyciężenie tego stadium to właśnie usunięcie nieokreśloności, nadanie całości życia pewnej spójności — to stadium moralne. Rozmaite typy życia wykluczają się wzajemnie: albo nieokreślone następstwo — albo dająca się określić spójność. Ingardena odróżnia wyraźnie i od filozofa duńskiego, i od ogólnej linii całej tej tradycji, rodzaj akceptacji nieokreśloności, pozytywny stosunek do doświadczenia estetycznego jako spotkania z niedookreślonym, podczas gdy filozofowie zajmowali zazwyczaj w stosunku do nieokreśloności postawę nieprzyjazną i potępiającą: określoność = *logos* = *ratio*.
Rehabilitacja doświadczenia estetycznego jako napotkania niedookreślonego odróżnia także Ingardena od Fichtego, który, jak wiadomo, zaprzeczał możliwości syntezy pojęć i danych zmysłowych w wyobraźni. Różnica natur tych dwu skrajności nigdy nie zostanie przezwyciężona w postawie teoretycznej (biernej, wyczekującej). O ile Kant zrehabilitował wyobraźnię i obarczył ją odpowiedzialnymi funkcjami, zarówno dla poznania jak i dla produkcji piękna oraz ocen estetycznych, o tyle Fichte widział w niej tylko „władzę [umysłu], która balansuje pomiędzy określonością [rozum] i nieokreślonością [dane zmysłowe], między skończonym i nieskończonym"[24]. Wyobraźnia, organ estetyczny umysłu, jest więc absolutną nieokreślonością. Rozwiązanie Fichtego pójdzie w kierunku twórczej energii Ja jako jedynej możliwej syntezy w postawie praktycznej, pozostawiając poza sferą filozoficznego interesu zarówno postawę estetyczną, jak i teoretyczną, obie, jego zdaniem, naznaczone nie dającą się przezwyciężyć niedookreślonością. Kontynuatorzy Fichtego odnajdą na nowo sferę estetyczną dzięki pojęciu twórczości, ale jej niedookreśloność będzie już definitywnie przezwyciężona.

---

[23] S. Kierkegaard *Albo — albo*, t. 1, Warszawa 1982.

[24] „Die Einbildungskraft ist ein Vermögen, das zwischen Bestimmung und Nicht-Bestimmung, zwischen Endlichem und Unendlichem in der Mitte schwebt", *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre"* (1794), cz. II, §4, w: *Fichtes Werke*, Leipzig 1922, s. 410.

Jeśli zaś chodzi o Leibniza, to nie tylko należał on do pierwszych kręgów czytelników powieści, ale ponadto poszukiwał dla estetyki prawomocności filozoficznej. Znalazł ją w ramach swego systemu. Kto zdecyduje się towarzyszyć Teodorowi w podróży poprzez krainy światów możliwych, podzieli z nim bez wątpienia fascynację tą porywającą przygodą, która zamyka *Eseje z Teodycei*. W towarzystwie Ateny, wniknie w boski intelekt i kontemplować będzie niespełnione warianty esencji światów możliwych. Kiedy „warunki nie są dostatecznie określone — wyjaśni mu Atena — to wyniknie stąd tyle różnych światów, ile tylko zechcemy, które odpowiadać będą różnie na to samo pytanie na tyle sposobów, na ile tylko jest możliwe"[25]. Zrozumie, że esencje te tworzą rodzaj piramidy; na piętrach oddalonych od wierzchołka spotka jeszcze Sextusa żyjącego w pełni szczęścia, albo zadowolonego ze skromnych warunków życia: oto właśnie wymarzone miejsce ontologiczne dla fikcji literackiej. I przeciwnie, na samym wierzchołku, możliwy będzie tylko jeden świat, całkowicie określony, któremu zresztą Bóg nadał istnienie, nasz świat. Być, to być określonym — w ten sposób Leibniz wpisuje się w Parmenidejską tradycję. Fikcyjny świat jego ulubionej powieści, *Argenida* autorstwa Barclaya, sytuuje się więc na owych niższych piętrach piramidy, gdzie nieokreśloność otwiera możliwości innych niż nasz światów: „Argenida Barclaya jest możliwa, czyli wyobrażalna w sposób jasny i wyraźny, choćby pewne było, że nigdy nie żyła; nie wierzę zresztą, iż kiedykolwiek żyć będzie"[26]. Fikcja podejmuje możliwości wykluczone ze świata realnego: „Dzieło literackie nie musi być «konsekwentne» *resp.* trzymać się granic tego, co możliwe w obrębie faktycznie znanego nam świata" — czytamy z kolei u Ingardena.[27] Jego oryginalność wobec Leibniza jest nieznaczna. W każdym razie w obu koncepcjach dopełnianie określeń świata fikcji nie doprowadzi do przekształcenia go w świat rzeczywisty: w jednym przypadku ze względu na koncepcję „podwójnego nosiciela" (Träger)[28], w drugim — na dekret stworzenia dodany przez Boga do esencji najlepszego ze światów.

---

[25] Leibniz *Essais de Théodicée* (1710), Paris 1969, §414, s. 360.

[26] Leibniz *Confession Philosophi* (1673), w: *Wyznanie wiary filozofa...*, Warszawa 1969, s. 21.

[27] *O dziele literackim*, §38, s. 324, *LKW*, s. 268.

[28] R. Ingarden *Spór o istnienie świata*, t. II / 1, Warszawa 1987 (wyd. niem. Tübingen 1965, s. 38).

Inność Ingardena polega w ostatecznym rozrachunku na specyficznym statusie, jaki przyznaje on fikcji literackiej: jest ona przedmiotem intencjonalnym, rozpiętym na trzech podstawach bytowych: podłożu materialnym, aktach świadomości i pojęciach. Kategoria niedookreśloności zachowuje u niego ten sam, metafizyczny sens, chociaż Ingarden analizuje szczegółowo, jak miejsca niedookreślenia konstytuują się w różne typy schematyczności w poszczególnych warstwach dzieła. Świadomie czy też nie, czerpie on z tej samej tradycji[29], która opiera doświadczenie estetyczne na spotkaniu z bytem niekompletnym, niepełnym, a przez to wolnym od ograniczeń świata i brzemiennym w nowe możliwości.
Oparcie estetyki na kategorii miejsc niedookreślenia wynika u Ingardena z: 1) podporządkowania jej programowi ontologicznemu oraz 2) braku zainteresowania specyficzną genezą dzieła sztuki. Perspektywa ontologiczna nie prowadzi jednak koniecznie do estetyki jako doświadczenia niedookreśloności. Bergson ukazuje na przykład możliwość zupełnie innej konfiguracji pojęć. Świadomość jest wręcz synonimem nieokreśloności wkradającej się pomiędzy zewnętrzne pobudzenie i reakcję podmiotu. Otóż sztuka, Bergson ma głównie na myśli impresjonistów czy Turnera, jest właśnie pewnym otwarciem się na tę całkowitą określoność świata, która pobudza nas miriadem poruszeń, będąc w tym nieokiełznanym bogactwie żywiołu wrażeń czymś nie do wytrzymania — przerażającym i niosącym grozę spotkaniem ze światem w całej jego nagości, przed którym broni nas zarówno sumująca i ograniczająca wrażenia percepcja, jak i kultura symboli, którymi zastępujemy tę zbyt trudną do zniesienia wizję rzeczywistości. Ujrzane w takim świetle doświadczenie estetyczne ma w sobie, przeciwnie, raczej coś z n a d o k r e ś l o n o ś c i. Uwzględnienie genezy dzieła w akcie twórczym jeszcze wyraźniej naprowadza na ten sam trop.

Postawa twórcza i postawa interpretująca (byt i sens)

Ingarden oczywiście nie podąża tym tropem. Nie tylko nie interesuje się ontologicznymi konsekwencjami aktu twórczego, który

---

[29] W zupełnie innym kontekście L. Pareyson potwierdza, że oparcie estetyki na pojęciu niekompletności dzieła jest bardziej rozpowszechnione niż się to zazwyczaj przyjmuje i wskazuje na powiązania tej koncepcji z kulturą filozoficznego idealizmu; por. *Conversations sur l'esthétique*, Paris 1992, s. 122.

powołuje dzieło sztuki do bycia, ale ponadto zniekształca sens twórczości artystycznej, fałszując stosunek między tworzeniem dzieła i jego interpretowaniem. Jego koncepcja doświadczenia estetycznego zakłada, że odbiorca, dopełniając nieskończoną wielość miejsc niedookreślenia, staje się współtwórcą dzieła. A ponieważ dzieło sztuki utożsamił Ingarden z przedmiotem estetycznym, intencjonalnie projektowanym przez odbiorcę, rola artysty została w pewien sposób sprowadzona do rzemieślniczego formowania materii (jednego tylko z trzech fundamentów bytowych dzieła).

Biemel analizował to pomieszanie w Ingardenowskiej teorii malarstwa, ale krytyka jego da się także, *mutatis mutandi*, zastosować do literatury. Zauważa on, że w konsekwencji (wątpliwego zresztą semantycznie) rozgraniczenia pojęć obrazu [*Bild*] (dzieło sztuki) i malowidła [*Gemälde*] (podłoże materialne), a w jego następstwie wartości estetycznych i artystycznych, rola artysty zostaje przesadnie pomniejszona, zaś rola odbiorcy ponad miarę wyolbrzymiona. Wynika z tego bowiem, że dopiero odbiorca wytwarza dzieło, artysta zaś jedynie sporządza przedmiot.[30]

To pomieszanie aktu twórczego i postawy interpretującej[31] ma swe źródło w zamaskowanym zrównaniu planów bytu i znaczenia, które można już było dostrzec w subsumcji pod jedną kategorię „niedookreślenia" tak różnych momentów jak ogólność pojęcia, „wypełnianie celowania" czy schematyczność wyglądu. Tworzenie jest powoływaniem do bycia dzieła, kształtowaniem materii podług projektu, niekoniecznie uświadomionego, ale w dziele immanentnie obecnego. Jego interpretacja jest odnajdywaniem sensów tego projektu lub nadawaniem mu znaczeń; ale nie znaczeń, których mu brakuje, lecz takich, które dzieło pozytywnie zakłada. W obu postawach zawarty jest stosunek podmiotu do dzieła sztuki; o ile jednak w pierwszym przypadku rozgrywa się ona na poziomie bytowym, o tyle w drugim na poziomie

---

[30] M. W. Biemel *Réflexions sur l'interprétation du Bild par Ingarden* (1985), tłum. franc. w: *La part de l'oeil* 1991 nr 7.

[31] W 1958 roku Ingarden uczestniczył w XII Międzynarodowym Kongresie Filozoficznym w Wenecji. Dwóch referentów skupiło się tam wówczas na odróżnieniu działalności artysty od postawy krytyka i odbiorcy. Gilson przeciwstawił postawę „poietyczną" postawie „kognitywnej", zaś Michelis sąd „poietyczny" — dyskursywny i teleologiczny, sądowi „kontemplatywnemu" — bezpośredniemu i aksjologicznemu. Zob. Materiały z sesji, w: *Il guidizio estetica*, Padwa 1959.

sensów. Jest pikantnym paradoksem, że Ingarden, zarzucając Husserlowi świadome i niedopuszczalne utożsamienie tych dwu planów, sam dokonuje ich niekontrolowanego pomieszania. Ma ono zresztą głębokie korzenie, bowiem jego argument ontologiczny, przyjmując byt realny (określoność) jako transcendentny wobec świadomości i samoistny wobec niej, zestawia go dla porównania z przedmiotem intencjonalnym (niedookreślenie) — a to jest właśnie zrównaniem bytu i znaczenia.
Rozpatrywane z punktu widzenia twórczości doświadczenie estetyczne ukazuje się, przeciwnie, jako sfera, gdzie wolność, będąca zarazem autonomią i aktywnością, pozwala przezwyciężyć niepełną określoność przedmiotu zmysłowego i zawrzeć w nim twórczy projekt. Następcy Fichtego, na przykład Dilthey, który wiele mu zawdzięczał, wykorzystali jego koncepcję absolutu jako czynu twórczego dla refleksji estetycznej. Absolutna określoność, jaka w tym szczególnym sensie może stać się udziałem dzieła sztuki, ujawnia się jako jego nadokreśloność i implikuje w postawie interpretującej wielość lub nawet niewyczerpywalność znaczeń. Wielość ta stanowi jego wewnętrzne bogactwo, a nie ułomność niekompletności. Zbiegają się w tym poglądzie hermeneutyki Diltheya i Gadamera oraz Pareysona (także będącego pod wpływem Fichtego).
Zarówno „niedookreśloność", jak i „nadokreśloność" owocują pewną nieskończonością możliwych odczytań dzieła. Jednak sens owych „nieskończoności" nie jest taki sam. W pierwszym przypadku bowiem nieskończoność pojęta jest na wzór greckiego *πειρον*, to znaczy tego, co pozbawione wyraźnej granicy *πέραζ*, co jest właśnie w tym sensie niedostatecznie określone. Nieskończoność jest brakiem. W drugim przypadku nieskończoność pojęta jest pozytywnie jako możliwość wszystkich możliwości. Pojęcie to, typowe dla filozofii chrześcijańskiej, pojawia się już u Plotyna w koncepcji ducha, który „daje więcej, niż posiada"[32]. Tylko przy tak pomyślanej nieskończoności można przywrócić artyście należną mu odpowiedzialność za dzieło.
Rozpatrywane z punktu widzenia interpretacji, doświadczenie estetyczne nie jest skazane na bierność dlatego, że dzieło potraktujemy jako zupełne.

---

[32] „użyczał mu Tamten, czego nie miał on sam. Lecz z Niego, który był Jednem, on miał wielość" — Plotyn, VI, VII, 15; *Enneady*, t. 2, Warszawa 1959, s. 587. Ingarden, abstrahując od historii pojęć, stopniowo oczyszczających i precyzujących się wraz z przemijaniem epok, nie umiał skorzystać z tego „rozumu historii".

Seria interpretacji nie tyle wzbogaca dzieło, ile ujawnia jego własne bogactwo. Pareyson zauważa także, że wyolbrzymienie twórczej roli odbiorcy równoważne jest z pomniejszeniem jego „zasług" w kontakcie z dziełem: „jak gdyby trzeba zniweczyć wszelki opór, aby oryginalność [odbiorcy], niezdolna do przezwyciężenia jakiegokolwiek oporu, musiała, aby się ujawnić, mieć przed sobą tylko pustkę"[33].

Konkluzja

Ingarden nie dostrzegł istotnego związku projektu artystycznego z dziełem sztuki. Skupił się na przedmiocie oderwanym od jego genezy w wolnym akcie twórczym. Nie tylko rozwinął swoją estetykę wychodząc od ontologicznego studium dzieła sztuki, ale można powiedzieć, że wywiódł stąd całą swoją filozofię i, jak twierdzi, chodziło mu w tym studium o coś dużo więcej, niż o analizę czysto estetyczną. W istocie gra toczyła się już wtedy o Ingardenowski dowód na istnienie świata realnego.[34] Trudno w tak ogólnej perspektywie oddać sprawiedliwość samemu dziełu sztuki, a zwłaszcza sztuce jako zjawisku duchowemu o własnej specyfice. Dlatego musiał Ingarden, ze względu na postawiony sobie cel — metafizyczny, a nie estetyczny — po pierwsze, zobaczyć sztukę od strony przedmiotu. Musiał też, po drugie, szukać jej specyfiki przeciwstawiając ją światu realnemu. Musiał wreszcie, po trzecie, przyjąć jako naczelną kategorię estetyczną niedookreśloność. Są to trzy — jak najdalsze od intuicyjnej oczywistości — ukryte założenia jego filozofii sztuki.

Pierwsze pozostawia całkowicie w cieniu problem twórczości. Tymczasem sztuka, a z nią estetyka, poszły właśnie tą drogą: estetyka smaku, czyli wyobraźni twórczej, zastąpiona została estetyką twórczości. W konsekwencji Ingarden poszukiwać będzie wartości estetycznych jako „zestrojów" jakości: jest to teoria bardzo archaiczna i zupełnie nie dostosowana do współczesnej sztuki. Nie dziwi w tym kontekście fakt, że nigdy w jego rozważaniach nie pojawia się na przykład surrealizm. Ponieważ jednak zestawia on dzieło sztuki z przedmiotem realnym, a nie z projektem dzieła, z intencją artystyczną czy z procesem twórczym, patrząc na dzieło spojrzeniem pozornie obiektywnym, *de facto* pomija

---

[33] L. Pareyson *Conversations...*, s. 123.

[34] *LKW*, Przedmowa (§ 8, s. X).

jeden z jego najistotniejszych wymiarów: ekspresję twórczości. W tej perspektywie między suszarką do butelek i *Suszarką do butelek* Duchampa nie ma żadnej ontologicznej różnicy.

Drugie założenie nie pozwala Ingardenowi dostrzec konstytutywnej dla dzieła sztuki jego relacji do kultury, społeczeństwa i historii. Dzieło sztuki jest bowiem, istotnie, niesamoistne jako przedmiot. Ale przynajmniej w takim samym stopniu, w jakim zależy ono od „konkretyzacji" w odbiorze, zależy także od najszerzej pojętego kontekstu kulturowego, w jakim powstało i ujawnia swe wielorakie oblicza. Wyrazem tak pojętej „niesamoistności" dzieła sztuki jest jego „znaczenie zewnętrzne". Brak refleksji nad procesem twórczym (jako fragmentem ogólnej refleksji antropologicznej) uniemożliwił Ingardenowi dostęp do tej sfery znaczeń dzieł sztuki. Jego teoria staje się więc powrotem do *mimesis*[35], bo tylko w ten sposób może się skończyć analiza sztuki w perspektywie jej stosunku do świata realnego.

Trzecie założenie — niedookreśloność jako główna kategoria estetyczna — wiąże jego estetykę z tradycją filozoficzną, z której nie potrafi on znaleźć pozytywnego wyjścia. Nie wystarcza tu „pozytywny" stosunek do artystycznego niedookreślenia, kontrastujący z niejednokrotnie ponawianym potępieniem sztuki z racji implikowanej przez nią nieokreśloności. W imię określoności rozumu Ingarden nie odróżnia wystarczająco tworzenia od interpretowania, i ewentualnie różnych możliwych typów gry z nieokreślonością, zależnie od zajętej postawy: twórcy lub odbiorcy.

Nieprzystawalność perspektywy estetycznej ukształtowanej przez te założenia do przedmiotu rozważań, który miał się w niej ukazać, ujawniła sama sztuka. Nie tylko nigdy estetyczna teoria Ingardena nie została zastosowana do poważniejszych interpretacji literatury, ale także żaden istotny dialog nie został zawiązany między nią i sztukami plastycznymi, zwłaszcza w ich awangardowych rejestrach. Bowiem szczera otwartość Ingardenowskiej refleksji na sztukę obezwładniona została arbitralnymi ograniczeniami jego własnej teorii.

---

[35] H. Markiewicz zwraca uwagę, że Ingarden porusza się w horyzoncie dziewiętnastowiecznej poetyki powieści jako „malowania słowami". Pisze o tym w artykule *Problem miejsc niedookreślenia w dziele literackim* (*Nowe przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1974, s. 256–258).

Wojciech Ligęza

Jerozolima i Babilon (Miasta poetów emigracyjnych)

Mówiąc o mieście w poezji emigracyjnej łatwo można ulec schematom. Już przed lekturą konkretnych wierszy wszystko może okazać się jasne. Według przyjętych stereotypów i, powiedzieć trzeba otwarcie, schematycznych ujęć często rozwijanych w polskiej poezji na obczyźnie — przestrzeń miasta rodzinnego to najlepsze z miejsc na ziemi, natomiast obszar miasta wygnania jest przerażający i dla emigranta nieprzychylny. Trudno wskrzesić dawne *genius loci*, natomiast udręką okazuje się życie wśród obcych domów i ulic. Emigranci cenią „sztukę pamięci", wartości najważniejsze deponując w myślowo i emocjonalnie zagospodarowanych miastach przeszłości; źle znoszą aktualne realia, akcentując obcość wobec nowego — przypadkowego w znacznej mierze — adresu zamieszkania.

Architektoniczny „ład przestrzeni" w omawianej liryce zostaje zburzony i na nowo skonstruowany według innych już reguł. W tych właśnie porzuconych miastach mieszkają marzenia poetów. Z zapamiętanych obrazów układa się wizja miast, fragmentaryczna przecież, „prywatna" i naznaczona jednostkowym doświadczeniem. Nie jest możliwa identyfikacja z całym miastem, szczególnie gdy pomyślimy o rozległości współczesnych metropolii. Mityczna mowa przestrzeni

w rozpatrywanych utworach najczęściej posiłkuje się obrazami oswojonej okolicy, gdzie znajdował się dom poety, i wycinkami publicznej strefy historycznego centrum, interpretowanymi jako znaki porozumienia wspólnoty wygnańców.

Realizacje tematu „moje miasto" zależą od wielu czynników: tradycji kulturowej, historycznego czasu, potrzeb duchowych pisarzy i odbiorców literatury. Przeszłość wcale nie jest obojętna. Emigranci opisują swoje miasta, znając świadectwa o Wilnie czy Warszawie — Mickiewicza, Słowackiego, Norwida. Określone pola skojarzeń zostały już zajęte, ale z drugiej strony z tej sytuacji wynikają niewątpliwe korzyści: łatwo może zostać uruchomiony język aluzji. Bardzo ważne są losy miast dotkniętych kataklizmami dziejów, miast zniszczonych, zrujnowanych, oderwanych od ziemi ojczystej, zajętych przez wrogów, opanowanych przez obcą ideologię, ocalałych. Pamięć i wyobraźnia mają przywrócić stan rzeczy istniejący przed katastrofą, bowiem niezniszczalna jest idea miasta rodzinnego.

Konfiguracje kreowanych miejsc różnią się w poszczególnych przypadkach. Odmienne są szczegóły topograficzne Warszawy w lirykach Lechonia, Iwaniuka, Chałki czy Grynberga. Podobnie inny jest Kraków oniryczny, utkany z miejsc–symboli i prywatnych mitów w *Rubajatach wajennych* i *Trenach wiślanych* Marii Pawlikowskiej–Jasnorzewskiej, i inny, gdy przestrzeń określają ośrodki kultury żydowskiej (*Krakowska jesień* Natana Grossa). Lwów Hemara jest bardzo bogaty w szczegóły architektury i życia codziennego: to miasto *semper fidelis* wymaga od poety wierności — także przywiązania do konkretów. Z kolei okolice Zaświecia w lirykach Beaty Obertyńskiej mają kształt bukoliczny, bliskie są naturze. Tak pojmowane realia przestają być istotne — z wyjątkiem wzmianki o wertykalnych liniach katedry — w opisie miasta–marzenia i miasta–idei zrekonstruowanego na podstawie opowiadań osób bliskich (*Jechać do Lwowa* Adama Zagajewskiego).

Zmienia się całościowa koncepcja lektury miasta w zależności od czasu, stopnia możliwej obiektywizacji czy nawet: uprawianej poetyki. Na przykład odtwarzany z pamięci przewodnik po ulicach, placach i parkach Wilna oraz powtórzony rejestr dziecinnych zachwyceń miastem podczas świąt ma dostarczyć nadziei i sił duchowych, by było możliwe przetrwać łagry (Ludwika Biesiadowska *Po drodze*). Niewyrażalne w słowach jest „zamordowane Wilno" Tamary Karen. Jeszcze inne sensy ukrywa *polis* Czesława Miłosza: „miasto bez imienia" to zadanie dla samotnego

świadka. Wypowiada on zaklęcia, zmuszając miasto, by trwało, układa kroniki, wskrzesza umarłych, użyczając im, jak w wierszu *Miasto młodości* (1992), głosu i ciała.

Wielokrotnie powraca w lirykach emigrantów zagadnienie — nazwę je za Josifem Brodskim — „przemianowanego miasta". Ktoś inny, nowa władza polityczna zawłaszcza wówczas mowę symboliczną miejsca. Dowolnie plącze kod tradycji, wymienia nazwy na inne, instaluje nowe pomniki, burzy — stare, przywozi ze sobą „bóstwa opiekuńcze", przemalowuje szyldy, przykrywa mury flagami oraz płachtami obwieszczeń. Natomiast zdezorientowani nowi mieszkańcy wiodą tutaj zastępcze żywoty, nie wiedząc w jakim dramacie przyszło im uczestniczyć.

Takie jest tragiczne Wilno pod sowiecką okupacją w poemacie Józefa Bujnowskiego *Gorycz i walka*, odbudowana Warszawa — puste, widmowe miasto cieni w liryku Jana Lechonia *Tuwim*, Warszawa Henryka Grynberga — miasto niejasnych śladów po męczeństwie narodu żydowskiego i absurdalnych, nieautentycznych PRL-owskich obrzędów (*Ostatni spacer nad miastem, Święto nad Wisłą*), taki cały „przemianowany" kraj („schowany / pod butem Rosji"), który Wacław Iwaniuk nazwał Kartaginą.

W podobny sposób można mówić o miastach rodzinnych i nie-rodzinnych zarazem: o Wrocławiu Anny Frajlich i Gliwicach Adama Zagajewskiego. Nie wiadomo, czy inny kierunek metamorfozy coś w tym obrazie zmienia. By dodatkowo rzecz skomplikować, odebrane i poprzebierane w nowe kostiumy miasta nieudolnie naśladują Lwów. Pomijam w tym miejscu kwestię „podwójnej emigracji"...

W tych lirykach uczuciowa „synteza wizualna" nie ma wiele wspólnego ze zobiektywizowanym traktowaniem miejskiej przestrzeni w przewodnikowych „opisaniach", kronikarskich przekazach czy na niektórych (bo zdarzało się, że artysta kierował się fantazją) malarskich wedutach, landszaftowych sztychach, i dalej: panoramach i osobliwych budowlach utrwalonych na pocztówkach. Poezja tworzy metonimie miasta, które dopiero gdzieś w dalszym planie odsyłają do żyjącej w społecznych wyobrażeniach, a przeto sprawdzalnej całości.

Utrwalone w zbiorowej pamięci „znaki i obrazy" miasta[1] w każdej kolejnej wypowiedzi domagają się nowego opracowania. Ale i od-

---

[1] J. Błoński pisze: „Przestrzeń nie tylko spowija znaki, ale sama jest znakiem; na co literatura nie przestaje przynosić dowodów" (*Miasta*, „Teksty" 1972 nr 1, s. 89).

działywanie mitologii literackich jest znaczne. Miasta z romantycznych liryków, miasta z pozytywistycznych powieści kierują na pewno okiem współczesnych poetów emigracyjnych. Wierność przedstawień nie wydaje się istotna, wystarczy, by ich kształt był akceptowany.[2]
Oddalenie w czasie i przestrzeni wzmacnia poczucie więzi, ale jednocześnie uświadamia, że przedmiot rozważań nie posiada właściwości realnych, a zatem znalazł się w autonomicznym państwie literatury. Miasta poetów emigracyjnych lokują się w strefie pośredniej między historią a pamięcią, konkretem a wyobraźnią, doświadczoną empirią a snem. Nie mogą zaistnieć w pełnym kształcie, skazane bowiem zostały na żywot mityczny, zależnie od obrotów losu służą budowaniu scenerii raju i piekła. Fascynująca, obojętna bądź przerażająca przestrzeń urbanistyczna bierze udział w dramacie emigracji, który w interesującym nas wymiarze polega na nieporozumieniu pomiędzy jednostką (lub grupą ludzką) a jej położeniem w świecie, gdyż nader często jesteśmy tam, gdzie wcale być nie chcemy.
To proste rozróżnienie, które dotyczy waloryzowania przestrzeni „dobrego" miasta pozostawionego w ojczyźnie oraz infernalnego miasta wygnania, nie może być satysfakcjonujące. Co najwyżej zdroworozsądkowa intuicja pozwala określić punkty skrajne, które wyznaczają skalę problematyki. Obraz miast w poezji emigracyjnej wydaje się o wiele bardziej skomplikowany.
Emigrant żyje w dwóch nakładających się na siebie przestrzeniach, które istnieją jak gdyby równolegle. Można by więc powiedzieć, że pomiędzy poznawanymi przelotnie (i nieraz niechętnie) skrawkami obczyzny a wznoszonymi ze wzruszeń fragmentami utraconych miast ojczystych przebiegają tajemne nitki podobieństw, pojawiają się tutaj kontrapunktowe zależności. Pejzaże miejskie Anglii, Francji czy Włoch, sławne metropolie, prowincjonalne miasteczka szerokiego świata odsyłają do miejsc oswojonych, rodzimych. Obce miasta to nieudane sobowtóry miast polskich. Cienie miast, niedoskonałe wcielenia idealnych wzorów.
Poeci emigracyjni chętnie dokonują najłagodniejszej z możliwych, bo lingwistycznej, aneksji obcego terytorium: „Aix — Biecz, / Panteleria — Sanok. (...) Posuńcie nasze granice / Tam gdzie sięgają, / Do

---

[2] Por. R. Caillois *Paryż, mit współczesny*, przeł. K. Dolatowska, w: *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 102–103.

Selinuntu"[3]. Wierzyński ma na myśli obszar oddziaływania mitu śródziemnomorskiego, ale i bez tego rodzaju uzasadnień dwojakie oznaczanie miejsc stanowi w analizowanym typie poezji zjawisko powszechne. Zasady zestawień nie są wcale oczywiste. Mają często charakter arbitralny. Zostają uzależnione od woli podmiotu i jego prywatnej wiedzy, od zasobów pamięci i poruszeń wyobraźni. Poeta emigracyjny porównuje rejestrowane wrażenia z „mocniejszymi" doznaniami, jakie zdarzyły się w przeszłości. Gra podwójnością miejsca może być wywołana na przykład jakimś sensualnym sygnałem — momentalną obserwacją, dźwiękiem, zapachem. Reguły kojarzenia często podawane są wprost.

W hybrydycznym „podwójnym mieście" nie uzgodnione fragmenty przenikają się wzajemnie, usytuowane są wobec siebie antytetycznie, bądź tworzą układ szkatułkowy: jedno miasto ukrywa się w drugim. Zewnętrzny pozór jest cudzoziemski, za to istota — polska. Rozmaicie określany przestrzenny wymiar istnienia sprowadza się do gry napięć między fizycznym obszarem, w którym przebywamy, a archetypicznym wzorem idealnego miejsca.

Emigrant w najbardziej może dotkliwy sposób zapoznaje się z tym prawem istnienia. Miasto rodzinne znajduje się w centrum świata, miasto wygnania — w jakimś kraju, na jakimś kontynencie. Pierwsze w „przestrzeni symbolicznej", drugie — w mniej znaczącej przestrzeni realnej. Wszystko zależy od tego, gdzie wyznaczony zostanie „środek ziemi" — mityczna ojczyzna, miasto i dom, skąd rozpoczęła się wędrówka.[4]

W znaczeniach motywu miasta zaszyfrowane zostały opowieści biograficzne, urazy i psychologiczne obsesje, świadectwa historii najnowszej, refleksje cywilizacyjne, moralne i metafizyczne. Miasto staje się więc figurą rzeczy ogólniejszych. Miasta–mity i miasta–metafory zajmują bardzo wyraziste miejsce obok zapisów rzeczywistości realnej. Kiedy ginie prawdziwe miasto, powstaje jego archetyp. Trudno rzecz trafniej wyrazić niż uczynił to Ryszard Przybylski:

> Miasto można rozwalić lub zabić, ale ono zawsze zmartwychwstanie i będzie nadal tym samym miastem, ponieważ — jak każdy mit — nadal będzie jednoczyć swój lud. [...] W mieście jak w słowie „skrapla się" czas historyczny ludzi w formę symboliczną.[5]

---

[3] K. Wierzyński *Zasypywanie Morza Śródziemnego*, w: *Poezja*, Kraków 1981, s. 561.

[4] Por. M. Porębski *Wielość przestrzeni*, w: *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 217.

[5] R. Przybylski *Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelsztama*, Paryż 1980, s. 104.

W poezji emigracyjnej milczenie o mieście rodzinnym może być znaczące. Jak powiada Italo Calvino: „Żeby odróżnić przymioty innych miast, muszę wychodzić od pierwszego, które pozostaje w domyśle".[6] Wypowiedź przywołuje w sposób niejawny archetypiczne wyobrażenia miasta, gdy zostaną podkreślone: brak sensownego uporządkowania obcej przestrzeni, niedostatek jej znaczeń czy również — zagubienie mówiącego. Obecność zaznacza się poprzez nieobecność pożądanego. Czy jeszcze inaczej: opis miejsca jest możliwy tylko w relacji do miejsca znajdującego się „nie tutaj", lecz właśnie w innej czasoprzestrzeni.[7]
Osobnego namysłu wymaga „sfera wysłowienia" — zaktualizowanie retoryczne toposu starego jak ludzki los. We współczesnej poezji emigracyjnej osobliwa właściwość albo specyficzna komplikacja wypowiedzi na tym polega, że od razu zostaje ujawniona „ontologiczna skaza": rodzinne miasto, którego substancja ulic i domów została zniszczona bądź zmieniona, miasto, skąd odeszli ludzie kształtujący jego charakter, jako relikt bezcennych czasów przeszłych prowadzi nielegalny żywot w świadomości mówiącego, zaś oddalone tylko na wyciągnięcie ręki miasto wygnania dla podmiotu, który odwraca się od obcych miejsc, pozostaje nierozpoznawalne, więc jak gdyby nie istniejące.
Używam pojęć „miejsce" i „przestrzeń", powołując się na rozróżnienie „geografii humanistycznej": miejsce to obszar przyswojony i obdarzony znaczeniem, natomiast przestrzeń oznacza nieokreślone i nieznane strefy ziemi, które roztaczają się przed naszymi oczami.[8] Interesujący jest problem, jak miasto wygnania staje się w tym rozumieniu „miejscem". W miarę upływającego czasu i gromadzonych doświadczeń między strefami akceptacji i odrzucenia następują wymiany. Wartości nie są kojarzone wyłącznie z pozostawionym w ojczyźnie miastem. Obczyzna oswojona, sprowadzona do ludzkiej skali własnego domu, sąsiedzkiego *conurbium*, znajomej ulicy, przyjemnych dla oka pejzaży miejskich, właściwie przestaje być obczyzną.

---

[6] I. Calvino *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Warszawa 1975, s. 67.

[7] Por. A. J. Greimas *Ku semiotyce topologicznej*, w: E. Leach, A. J. Greimas *Rytuał i narracja*, Warszawa 1989, s. 168–169.

[8] Yi-Fu Tuan pisze: „«Przestrzeń» jest bardziej abstrakcyjna niż «miejsce». To, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości. (...) Bezpieczeństwo i stabilność miejsca zwraca naszą uwagę na otwartość, wielość i grozę przestrzeni — i na odwrót" (*Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 16).

Można też powiedzieć, że miasto rodzinne z czasem traci wyrazistość konkretów, stając się ogólniejszą ideą, natomiast miasto wygnania w przedstawieniach poetyckich zostaje naprawdę dostrzeżone, to znaczy nie jest już ono „rzeczywistością prowizoryczną". W poezji emigracyjnej często mamy do czynienia z podwójnym przyporządkowaniem egzystencji do miejsca. Wypowiedzi o obu miastach współpracują ze sobą, naświetlając rozumienie generalnej kwestii, jaką jest istnienie ludzkie w świecie. Zresztą trudno jest zachować jednolitą optykę. Różne programy ideologiczne krzyżują się ze sobą. Miasto „widzi i opisuje" pielgrzym, emigrant, człowiek bezdomny, turysta... Generalnie rzecz biorąc, rozdział uczuć może być rozmaity i nie ma tu wcale obowiązującej miary.

Odpowiedź na pytanie, czy miasto na obczyźnie to tylko fantom, czy trwała konstrukcja z cegieł, betonu i uczuć, musi uwzględniać perspektywę diachroniczną. Poeci wychodźstwa czasów drugiej wojny światowej układający dla polskiej wspólnoty kodeks postępowania zajmowali się także rozpamiętywaniem klęski, której symbolem była śmierć świętego miasta — Warszawy. Odkrywali „dziwność" zaistniałej sytuacji, że oto bliskie sercu i całkiem realne miasta przeniesione zostały w obszar mitycznych opowieści. W jeremiadach i konfesyjnych wyznaniach niepotrzebne, czy nawet niestosowne, okazywało się podkreślanie urody stolic Europy, miasteczek, egzotycznych miejscowości — chwilowych zresztą, dotkniętych chaosem wojny, etapów wędrówki i ucieczki.

Ta reguła widoczna jest nie tylko w poezji. Oto jak na przykład Andrzej Bobkowski zbywa, chciałoby się powiedzieć „nonszalancko", opis legendarnego Carcassone: „Miasteczko małe i urocze. Po drugiej stronie rzeki zamek, cały gród warowny, jak dekoracja w teatrze".[9] Trudno o większą lakoniczność. Po wjeździe zaś do Paryża świadomość piszącego nastawiona jest na rejestrowanie niepowtarzalnego „rytmu" życia stolicy i degradujących zmian, jakie wprowadziła niemiecka okupacja. Mieszkańcy miasta, zachowując „fason", udają, że nic szczególnego się nie zdarzyło. Ten Paryż i ta Francja nie mogą sprostać utrwalonym wyobrażeniom. W tuż-powojennej relacji Józefa Czapskiego obraz miasta miesza się z katastroficzną wizją: „Nagle odczułem jakby bez udziału świadomości, że Paryż już umarł, że to nie Paryż, a ruina Paryża, że

---

[9] A. Bobkowski *Szkice piórkiem (Francja 1940–1944)*, cz. 1, Londyn 1985, s. 48.

patrzę na falę zieloną i ciężką, która to miasto lada chwila zaleje, zatopi".[10]

Nie sposób pominąć tutaj problemu katastroficznej świadomości polskiej poezji po drugiej wojnie światowej, a szczególnie poezji powstającej na emigracji. Impet niszczących dziejów naruszył ład świata, źle obszedł się z domem, miastem, ojczyzną.[11] Obrazy potopu, pożaru, najazdu dzikich hord i wszelkich kataklizmów wciąż obsesyjnie będą się powtarzać. Emigrant staje się obrońcą spraw przegranych: usiłuje z popiołów odbudować miasto, dochować wierności ruinom. Umarłe miasta zmusić do powtórnego istnienia.

Poeci różnych pokoleń, którym po wojnie przyszło z dala od ojczyzny znaleźć jakieś miejsce na ziemi, posługując się dykcję nostalgiczną, opowiadali się za tym, co niemożliwe i nierealne. Albo pragnęli zamieszkać w mieście–utopii, albo utrzymywać status wiecznego wędrowca, gościa przybywającego ze stron urojonych. Ekspresja zdecydowanego, nieraz wściekłego sprzeciwu wobec obcych miast — architektury, ludzi, obyczajów — potęgowała poczucie obcości, ale też sprawiała, że sam przedmiot pozostawał nierozpoznany.

Tej właśnie tendencji przeciwstawia się inne nastawienie, które tak można by zrekonstruować: skoro miasto–mit łączy się z problemem rozliczenia przeszłości, poszerzenie perspektywy poznawczej, dotyczącej zjawiających się teraz rzeczy, może przynieść tylko pożytki. Identyfikacja z miejscem, które przestaje być obce, nie jest przecież zdradą wobec mitycznego wzoru. W liryce Czesława Miłosza zdarzenia biograficzne zyskują wymiar uniwersalny: wygnanie rozumiane jest jako „przygoda" metafizyczna. Złudzenie stałego miejsca — miasta, gdzie jednostka ludzka mogłaby bezpiecznie przebywać — to powtarzający się temat w wierszach Adama Zagajewskiego, pojawiający się także w lirykach Stanisława Barańczaka. Refleksja nad czasem i historią przekształca układ zależności: człowiek — miasto w układ: człowiek — świat, człowiek — całe istnienie.

Wewnętrzna mapa poetów musi być wciąż na nowo orientowana. Za niezbędne uznać tu należy „topograficzne" korekty. Wtedy dręczące poczucie wygnania może zostać przezwyciężone. Według słów Czesława

---

[10] J. Czapski *Groby, czy skarby*, „Kultura" 1948 nr 5; cyt. za: *Tło paryskie*, w: *Patrząc*, Kraków 1983, s. 120.

[11] Por. M. Wyka *Ojczyzny poetów*, w: *Szkice z epoki powinności*, Kraków 1992, s. 16–21.

Miłosza, „jedynym sposobem przeciwko utracie orientacji jest ustanowić na nowo swoje własne północ, wschód, zachód i południe i w tej nowej przestrzeni umieścić swój Witebsk, czy Dublin, podniesione, by tak rzec, do drugiej potęgi".[12] Paraliżująca magia miejsca zmienia się zatem w przeniesiony na wyższe piętro świadomości, traktowany z filozoficznym dystansem dramat istnienia w świecie. Dzięki takiemu założeniu temat miasta w liryce emigracyjnej odzyskuje swoją artystyczną i myślową atrakcyjność.

Miasto nie jest w poezji zbiorowiskiem przypadkowych rzeczy. W obrazach miasta istotna okazuje się interpretacja: ustanawianie porządku, wyznaczanie punktów odniesienia między człowiekiem a miejscem. Nie chodzi więc o to, żeby stworzyć wierne wizerunki miast, posłużyć się wielokrotnie zaświadczoną przez literaturę iluzją pełnej ich obecności, lecz — opisać samego siebie, wyrazić swoją egzystencję w języku miejsc. Rozpoznać dotkliwość wygnania, nie ukrywać żalu z powodu utraty własnej małej ojczyzny, ale jednocześnie — otworzyć się na wielość nowych doświadczeń, docenić szansę przekomponowania własnej osobowości.

Mówiąc w olbrzymim uproszczeniu: niepewne zakorzenienie w świecie stanowi siłę poezji emigracyjnej. Sztuka słowa wyraża właśnie istnienie „na pograniczu" — między utraconą przeszłością a niejasnym projektem przyszłości. Pojawia się wyraźne poczucie związku między rozumieniem miejsca a pojmowaniem samego siebie. Topos miasta z tych także względów ma zasadnicze znaczenie dla opisywanej tutaj całości.

Liryka emigrantów posługuje się odrębnym językiem poetyckim — w wielu retorycznych odmianach, które odwołują się do obiegowych, potocznych wyobrażeń na temat miast konfrontowanych z indywidualną wrażliwością oraz do „kulturowych" opracowań motywu — ulegających przekształceniom i modyfikacjom. Rzecz jasna, konwencja literacka ułatwia „czytanie miasta", ale także, co zdarza się równie często, poeta posługuje się w swej wędrówce po mieście własną mapą przeżyć wewnętrznych o trudnych do przewidzenia punktach orientacji.

Greimas pisze, iż rozmaite „dyskursy miejskie" zasilane są przez liczne ideologie, tak że mity o miastach stają się wytworami „wtórnych opracowań". A zatem: „cała architektura znaczeń wznosi się w ten

---

[12] Cz. Miłosz *O wygnaniu*, w: *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992, s. 184.

sposób ponad przestrzenią miejską"[13]. Jakaż to architektura, gdy weźmiemy pod uwagę, omawiany tutaj ograniczony zespół sensów? Przede wszystkim poeci emigracyjni starym toposom przypisują nowe znaczenia. Jerozolima — starotestamentowe miasto święte wznoszące swe mury ku Bogu i ukazane w *Apokalipsie* św. Jana „miasto Jeruzalem nowe, zstępujące z niego od Boga", a z drugiej strony Babilon — miasto występne i przeklęte, symbol ziemskiej potęgi wrogiej Boskim planom — to przykłady miejsc najbardziej od siebie oddalonych na skali identyfikacji oraz odrzucenia.

Przy czym idea imigracyjnego Jeruzalem — rodzinnego miasta powrotu — uwolnionego od ciężaru konkretów, utworzonego z właściwego marzeniom żywiołu powietrza, podniesionego na wysokie piętra duchowej abstrakcji nie może zostać do końca spełniona. Tak daleko idąca sublimacja przedmiotu graniczyłaby z gładkim poetyckim kłamstwem. Dowartościowane estetycznie i sakralizowane miasto objawia wciąż ziemskie niedostatki. Raczej mówi się wciąż o nieobecności Jeruzalem czy, rozpamiętując swe wygnanie, „wspomina na Syon". *Psalm 137*, który dostarcza retorycznych matryc wysłowienia, parafrazowany bywa bardzo często przez Wierzyńskiego, Wata, Miłosza, Grynberga. Wędrowiec wyruszający do świętego miasta — tak dzieje się na przykład w liryce Arnolda Słuckiego — zatrzymuje się w połowie drogi między ziemią a Niebem.

Babilonem nazywane bywa miasto wygnania. Sprzeciw wobec obcej przestrzeni łączy się z nastawieniem antyurbanistycznym w ogóle. W licznych wypowiedziach trudno oddzielić niedole emigranta od zwykłej mizerii życia człowieka miejskiego. Współczesny Babilon poraża skalą bezsensu. Stanowi siedlisko degradujących człowieka wszelkich grzechów cywilizacji. W miastach uprawiany jest fałszywy kult materii — żałosna i groźna parodia liturgii. Wartościom pozornym, nieautentycznym przeciwstawiane są ideały rustykalne (Czuchnowski, Bohdanowiczowa). Urządzone nie na ludzką miarę obszary infernalnych miast to właśnie najbardziej wyraźne zaprzeczenie Jeruzalem (tą opozycją posługują się poeci dawnych „Kontynentów" — Jan Darowski, Bolesław Taborski, Zygmunt Ławrynowicz).

Ruch ku górze charakterystyczny jest dla wyobrażeń poetyckiej Jerozolimy, natomiast odkrywanie „dołu", ukrytych i odstręczających wnętrz-

---

[13] A. J. Greimas, op. cit., s. 188.

ności miasta to właściwość Babilonu. Zygmunt Ławrynowicz w tomie *Anglobabilon* uprawia w sposób najbardziej konsekwentny poetykę brzydoty oraz antywygnańczych i antyurbanistycznych filipik. W poezji polskich emigrantów znajdziemy także nazwy innych „złych", grzesznych, niewiernych czy tylko nieszczęśliwych miast: Niniwy, Sodomy, Jerycha. Tęsknota za starymi cywilizacjami wyrażać też może surowy osąd nicości miast współczesnych. Aleksander Wat w *Odach* posłużył się na pół ironicznie toposem *Ubi sunt...*: „gdzie (...) nasze bramy i miasta, nasze wyrocznie, pręgierze? / Co z Uru zostało, z Babilonu, i co z Niniwy? / Piaski zasypały dziką ich świetność...".[14]
Nieszczęścia wygnańców i próby przezwyciężenia rozpaczy wiążą się więc z miejscami ugruntowanymi w kulturze. Następuje tu uniwersalizacja jednostkowego doświadczenia i aktualizacja historycznego tematu. Jednakże sensy pierwotne (religijne, antropologiczne, cywilizacyjne) wcale nie znikają, lecz niejako „zmuszone" zostają do ujawniania innych swych wymiarów.
Natomiast rozpisane na wiele głosów poetyckie opowieści o zagładzie Warszawy, o niezłomności moralnej mieszkańców Lwowa i samym mieście, którego istota czy właściwa aura jest ukryta przed oczami barbarzyńskich najeźdźców oraz prywatne, wygłaszane przez ostatnich świadków czasu sprzed wygnania, apoteozy Skierniewic, Trzemeszna, Chełma, Stryja, Borysławia, czy Kałusza należą już do zasobów współczesnej topiki poezji emigracyjnej.
„Socjolingwistyczne" nastawienie w badaniu miast emigrantów nie bardzo się sprawdza. Bezpośrednia relacja między językiem środowisk miejskich a mową poetycką, między wartościami powstającymi w kulturze miasta a wartościami literatury[15] ulega licznym zakłóceniom. Docenić oczywiście należy rolę języka „środowiska miejskiego", który stanowi *signum* przynależności do osobnego klanu (np. lwowski „bałak"), powtórzeń „mitów miejscowych" (wileńskich, krakowskich, warszawskich) lub dziwnej mieszaniny polskich i obcojęzycznych słów ujawniających konflikt pomiędzy miejscem pobytu a obrazem miasta rodzinnego i zarazem — poprzez przyjęcie do wiadomości lingwistyczno-kulturowej różnicy — próbę przezwyciężenia tego konfliktu.

---

[14] A. Wat *Ciemne świecidło*, Paryż 1968, s. 18.
[15] Por. K. Rutkowski *Miasto i literatura*, w: *Ani było, ani jest. Szkice literackie*, Warszawa 1984, s. 113–115.

Jednakże oddziaływanie żywej „mowy miasta" na dykcję artystyczną nie ma dynamicznego charakteru: jest to często przekazywana w wersji sentymentalnej liryczna opowieść o pamiątkach przeszłości lub też, jak w ostatnim przypadku, kwestia rozumienia miejsca (przyporządkowany jej „język przestrzeni" posiada walor indywidualny, a dopiero na dalszym planie — społeczny).

Zatem nad kulturowymi oraz społecznymi cechami obrazów miast emigrantów zdecydowanie dominują wizerunki pomyślane mniej realistycznie. Poeta na obczyźnie nie naśladuje gwaru ulicy, nie bada „obyczajów językowych", lecz stara się raczej przestrzeń odczytywać symbolicznie. Każdy jej fragment posiada znaczenia ukryte, które podlegają próbom rozszyfrowania w porządku biografii, historii i losu ludzkiego.

Roztrząsania i rozbiory

„Miasto — wszechświat". „Ozimina" Berenta

Miasto jest jednym z najważniejszych wyzwań dwudziestego wieku dla każdego, kto interpretuje współczesność — czy to będzie pisarz, malarz, socjolog czy antropolog. Z dzisiejszego punktu widzenia początek wieku należy do zupełnie innej epoki, a jednak większość zagadnień związanych z rozrastaniem się i funkcjonowaniem miast nie tylko znana była na początku wieku, lecz także weszła do literatury. Zdano sobie nagle sprawę ze znaczenia masowości działań i wrażeń, produktów i ich konsumentów, z możliwości w miarę szybkiej i łatwo dostępnej informacji. Kolejne progi, jakie cywilizacja pokonuje, lawina nowości — mają charakter ilościowy i łączą się z nieznanym dotąd przyspieszeniem działań, informacji i nieoczekiwanym rozrostem miast.

Rozwój przemysłowy, tak zwany postęp, stał się fetyszem jednych i zjawiskiem zatrważającym innych. Optymistyczny mit ciągłego rozwoju walczy z pesymistycznym mitem katastrofy. Oto pytania, jakie się narzucają — jak opanować coś nie do opanowania? Jak przyjąć uderzającą, nową organizację przestrzeni, lawinowy postęp powodujący nie spotykane dotąd zjawiska, zanikanie świata znanego ludziom od pokoleń? Jak opanować miasto–potwora?

W pewnym sensie miasto jest ukochanym potworem literatury.

Wielu badaczy na hasło urbanizm od razu reaguje pytaniem — a co z antyurbanizmem? Być może znalazłoby się więcej dzieł artystycznych i teorii z założenia antymiejskich niż pozytywnie do miasta nastawionych.

Mnie się wydaje, że skoro wszystkie one powstają z inspiracji samego istnienia miasta i bez niego na pewno by nie powstały, ich źródłem jest urbanizm — czy umieścimy go po stronie pozytywnych zdobyczy ludzkości, czy nie.

Rozróżnienie między tymi dwoma nurtami bywa konieczne. Bardzo często jednak mieszają się one w literaturze. Dopiero oba naraz stanowią o obrazie miasta. Kunicki i Borowski z *Próchna* (druk w „Chimerze" 1901, wyd. książkowe 1903) Wacława Berenta idą wieczorem przez miasto, w którym zaczyna się jakiś gwałtowny ruch, tętent, krzyki:

Obaj stanęli ściskając odruchowo laski w dłoniach i próbując przejrzeć ciemności. Lecz naokół znowuż cisza zaległa. Szumiały tylko druty na słupach i hen na krańcach bił młot nocnej walcowni.
Kunicki ruszył z miejsca. Borowski wciąż jeszcze stał i strzygł uszami. Teraz dopiero ocknął się jakby ze swego zapamiętania: twarz mu się rozjaśniła, oczy zabłysły.
— Znowu zbrodnia! — rzekł z uśmiechem.
— Cieszy to pana tak bardzo?
— L u b i ę m i a s t o! — i pociągnął nosem jak wyżeł.
A nie otrzymawszy odpowiedzi, zawołał po kilku minutach:
— N i e n a w i d z ę m i a s t a![1]

Sprzeczne okrzyki jednego z bohaterów *Próchna* w najkrótszy sposób charakteryzują rozpowszechniony, zwłaszcza na początku wieku, stosunek do miasta. Gdzie miałyby się połączyć demonstrowane tu uczucia, jeśli nie w powieści dekadenckiej. Co jest bardziej dekadenckie niż kochać potwora, podziwiać ohydę, uśmiechać się na myśl o jakiejś w okolicy zbrodni, lubić i nienawidzić zarazem.

Berent wprowadzając do swej powieści miasto groźne, powodujące śmierć woli, każe swym bohaterom zagłębiać się w zależność od niego. Niezdolni do porzucenia tego niezdrowego związku, miotani silnymi uczuciami, przekonani, że miasto ich niszczy, pogrążają się w nie kończących się rozmowach, które same się w końcu zmieniają w kwintesencję miasta.

Próchno stanowi przykład na poszukiwanie formy odpowiedniej dla wypowiedzenia miasta. Berent umiał uczynić z powieści podsumowujący wykład modernistycznego estetyzmu[2] i znaleźć jednocześnie nową formę, wprowadzając do powieści esej, czyniąc ją dziełem otwartym w swej dialogiczności, w nie kończącej się dyskusji[3].

---

[1] W. Berent *Próchno*, Warszawa 1971, s. 44 (podkreślenia moje).

[2] Zob. K. Wyki analizę roli *Próchna* dla rozumienia modernistycznego estetyzmu w jego książce: *Modernizm polski*, Kraków 1959 (część *Warstwy główne modernizmu*, rozdz. 7 *Porachunki na szczycie estetyzmu modernistów*, s. 141–151).

[3] „Polifoniczność powieści Berenta ujawnia się przede wszystkim w stosunku wypowiedzi poszczególnych bohaterów. Żadna z nich nie ma charakteru zamkniętego i ostatecznego,

W przypadku przywołanego fragmentu mamy sytuację, w której dyskusja toczy się w obrębie wypowiedzi jednego tylko z bohaterów. Nawet jeśli brzęczy tu ton nieco ironiczny, nie należy lekceważyć tych sprzecznych oświadczeń. Zacytowałam je po to, byśmy mogli się od razu znaleźć w centrum dyskusji o mieście, żebyśmy dotknęli tej dwuznaczności w samej literaturze. Jest ona znacząca tylko o tyle, o ile wpływa na formę, jaką znajdują dla miasta pisarze. Ważna dla Berenta, zarówno w *Próchnie*, jak i w *Oziminie*, straci swe znaczenie, gdy zajmiemy się, powiedzmy, programowym tomem grupy „Przedmieście".

Miasto — wszechświat

Do utworów, w których znajdujemy świadomą, całościową koncepcję miasta, w pierwszej kolejności należy zaliczyć *Oziminę* (1911). Jest to powieść na wskroś nowoczesna. Berent bardzo dobrze zrozumiał, zgodnie z wielkimi prądami filozoficznymi, artystycznymi, architektonicznymi epoki, że czas i przestrzeń nie są już tym, czym dotąd. Akcja *Oziminy* toczy się w ciągu jednej nocy roku 1904 w warszawskim salonie i na ulicach. Ale jakiż to salon i jakie ulice! Rzadko udaje się w utworze literackim wytworzyć przestrzeń tak względną, przypominającą raczej grę przestrzeni niż jakiś obszar naprawdę określony ulicami, piętrami, pokojami. Gra ta zależy w głównej mierze od punktu widzenia postaci.

Pierwszym, podstawowym podziałem przestrzeni w *Oziminie* wydaje się bardzo wyraźny podział na „salon" i „ulicę".[4]

Te dwa obszary znajdują się w Warszawie, której identyczność została określona paroma szczegółami. Jednoznacznie rozpoznawalne są tylko: dzielnica Powiśle (nazwa na s. 259), pomnik Kopernika (s. 301) i figura Chrystusa przed kościołem Świętego Krzyża (s. 301 i 311).[5] Należą one do „strony ulicy" i pełnią funkcję symboliczną.

Biegunem przestrzeni zamkniętej — po stronie salonu — jest sam salon w mieszkaniu baronostwa Niemanów. Biegunem przestrzeni otwartej — po stronie ulicy — jest Powiśle.

Czy może być przestrzeń bardziej otwarta niż ulica? W pewnym sensie

---

zawsze bowiem może spotkać się z repliką, może zostać zanegowana. Wewnętrznym prawem tej prozy jest dyskusyjność" (M. Głowiński *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969 s. 244). Autor zwraca uwagę na trudność, z jaką *Próchno* i *Ozimina* zaczęły być rozumiane jako powieści.

[4] Por. M. Głowiński *Wstęp* do: W. Berent *Ozimina*, Wrocław 1974 (BN I, 213).

[5] Wszystkie odwołania do tekstu *Oziminy* według: W. Berent *Ozimina*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1974 (BN I, 213).

tak. Sama już nazwa ma znaczenie sugerujące, że należy do jakiejś całości skończonej — miasta. Ale w *Oziminie* zyskuje znaczenie jako „otwarta" głównie przez opozycję do salonu. Berent, mistrz w nadawaniu przestrzeni wieloznacznych sensów i uzyskiwaniu ich w nieustannym ruchu, w zmianach wzajemnych stosunków między nimi, nie ograniczył kreowanej przestrzeni otwartej do skrawka Warszawy. Ulica symbolizowała społeczeństwo zrewoltowane, a przede wszystkim robotnicze przedmieście, chociaż nazwa przedmieście nie pada w *Oziminie*. Znajdujemy tutaj tylko przymiotnik „podmiejski" (s. 33 i 261). Ulica Berenta to jednak ulica z widokiem na nieskończoność. Stanowi miejsce przejściowe między miastem zamkniętym w symbolicznym salonie a wszechświatem.

Każda przestrzeń w *Oziminie* określona została przez swe miejsce wobec innych, niespodziewanie ukazujących się w kolejnych epizodach. Niezwykle nowoczesne spojrzenie Berenta na czasoprzestrzeń przy odkrywanym stosunku do kreowania bohaterów jako nosicieli racji nie ograniczonych ingerencją tradycyjnie pojętego narratora[6], którego próżno tu szukać — wszystko to nadało nowy sens przestrzeni miasta — jako wszechświata.

Punktem wyjścia Berenta stał się pogląd niezwykle charakterystyczny dla rozumienia miasta w XX wieku, chociaż w czasie kiedy Berent pisał *Oziminę*, architekci dopiero zaczynali go sobie uświadamiać. Mianowicie Berent założył, że jego centrum przestrzeni, gdziekolwiek je w swej powieści utworzy, nie jest skończoną, ograniczoną całością kreowaną dla któregoś kolejnego epizodu, ale jakby początkiem nieskończoności — wyłącznie miejscem, w jakim znajduje się ktoś, kto przedstawia swoją rację. Zarówno racja, jak przestrzeń są względne, bo wystarczy drobny ruch, by je zmienić. Wystarczy opuścić ten konkretny punkt, żeby zorientować się, że otwierają się kolejne, coraz inne i większe przestrzenie. Nawet ten, kto nie opuszcza zacisznego, wydawałoby się, stabilnego miejsca — salonu — narażony bywa na ataki racji wdzierających się z ulicy, na wspomnienia, porównania, opisy, które wpuszczają do przestrzeni zamkniętej — przestrzeń otwartą.

Dwa założenia bardzo ważne dla wieku dwudziestego patronują przestrzeni kreowanej w *Oziminie*. Po pierwsze, każdy fragment jest cząsteczką nieskończoności.[7] Po drugie, dopiero odniesienie fragmentów

---

[6] Por. M. Głowiński *Wstęp*...

[7] B. Szmidt, architekt i teoretyk architektury, w *Ładzie przestrzeni* (Warszawa 1981) analizuje przełom, jaki stanowiło uświadomienie sobie tej zasady przez architektów: „Według jednego z założeń teoretycznych powstałej w 1917 roku grupy „De Stijl" przestrzeń architektoniczna jest fragmentem nieskończonej przestrzeni zewnętrznej. To

przestrzeni wobec siebie, ich ruch, zmiany położenia, ich gra mogą być traktowane jako całość przedstawionej przestrzeni.[8] Poszczególne fragmenty nie mówią nic o świecie *Oziminy*.

Zupełnie inaczej niż w powieściach, w których po prostu akcja dzieje się w mieście, a nieobecność jakiegoś fragmentu nie zmieni całości, bo i tak się dowiemy, czy rzecz miała miejsce w Płocku, Londynie czy innym, nie nazwanym nawet mieście.

Kładę nacisk na opis przestrzeni, a przecież chodzi tu także o czas, bo to on wprawia fragmenty w ruch. Akcja nie rozwija się według przyczynowo-skutkowego ciągu, któremu mógłby odpowiadać czas linearny. Wiemy tylko, że *Ozimina* dzieje się jednej nocy, podczas której mają miejsce dwa zdarzenia kulminacyjne — wybuch wojny rosyjsko-japońskiej i stłumienie manifestacji pozornie spowodowanej ogłoszeniem wojny, ale opisanej, jakby była manifestacją 1905 roku. Tego rodzaju perspektywa sprawdza się tylko wtedy, jeśli posłużymy się, zewnętrznym jakby wobec punktów widzenia bohaterów, czasem historycznym. Ponieważ jednak właśnie punkt widzenia rządzi światem przedstawionym w tej powieści, więc punkty kulminacyjne fabuły nie wypadają dla wszystkich bohaterów w jednym momencie.

Zasadniczo czasem *Oziminy* stała się rozbita na drobiny teraźniejszość, nie pozbawiona jednak akcji i opowieści przenoszących w przeszłość.[9] Czas podporządkowany oderwanym epifaniom połączony został przez ruch. Nawet w poszczególnych epizodach nie jest traktowany ani jak czas linearny, ani równomierny. Ciągle mamy tu do czynienia z przyspieszeniami i zwolnieniami, które nie tylko spowodowane są różnicami w wydarzeniach poszczególnych epizodów, ale wynikają ze stylu. Berent nadając niektórym fragmentom większą niż innym siłę ekspresji, buduje zdania sprawiające wrażenie zróżnicowania czasu.[10]

---

na pozór truistyczne założenie stało się później jednym z naczelnych imperatywów architektury XX wieku" (s. 27).

[8] Por. B. Szmidt, op. cit.; zwłaszcza *Wstęp* oraz rozdz. 2 *Przestrzeń, czas i ruch: układy odniesienia*.

[9] Por. M. Głowiński *Wstęp*...

[10] Zob. M. Podraza-Kwiatkowska i J. Kwiatkowski *Magnuszewski — Berent — Kaden. Próba analizy nurtu stylistycznego*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, Kraków 1961. Zanalizowane tu także zostało stosowanie zróżnicowanego tempa zdań: „inwersja — to umiejętność podkreślania słów, wydobywania ich na plan pierwszy lub usuwania w cień: funkcja plastyczności opisu. Gdyż — inwersja i składnia retardacyjna — to nic innego jak chwyty pozwalające na swobodną gospodarkę czasem narracji. Na gospodarkę zgodną z pojęciem czasu psychologicznego, subiektywnego. Gdyż — dążąca w tym samym kierunku — mowa pozornie zależna — to typ narracji, który stanowi milowy krok naprzód w procesie rozbijania sztucznych konwencji literackich, w procesie — patetycznie mówiąc — zbliżania literatury do życia" (s. 420).

Często przy lekturze *Oziminy* narzucają się porównania z (późniejszym) *Ulissesem* Joyce'a. Widoczny wzór tradycji literackiej, użycie epifanii, ograniczenie czasu akcji do jednej tylko nocy zbliża konstrukcje świata tych powieści.[11] Przestrzeń miasta — Warszawy — nie została jednak tak dokładnie topograficznie określona jak przestrzeń Dublina, a czas nie może być tak zależny od epopei–wędrówki. Rodzaje literackie, na których żeruje *Ozimina*, to przede wszystkim dramat (*Wesele* i *Dziady*) i liryka. W *Ulissesie* pełnią one funkcję jakby uzupełnienia całości formy nadanej miastu–światu przez literaturę, w *Oziminie* stanowią formę podstawową.

Dramat został przez Berenta potraktowany jako zasada kompozycyjna najlepiej nadająca się do rozłożenia na epizody i bez trudu motywująca „ruch na scenie". Wybór odpowiednich dramatów, kwestia polskiej tradycji nie nastręczała pisarzowi takich trudności, jakie by miał poszukując odpowiedniej kanwy epickiej. Zarówno *Wesele*, jak i salon z *Dziadów* to wielkie widowisko racji, zwierające się punkty widzenia. Berent, podobnie jak Joyce, usiłował, używając w bardzo świadomy sposób formy literackiej, stworzyć wizję wszechświata, będącego równocześnie miastem. Podstawowym żywiołem miasta w *Oziminie* jest „tłum w akcji". Charakteryzuje go uczestnictwo w widowisku, zbiegowisku, salonie jako wydarzeniu towarzyskim, w procesji, pochodzie. Zarówno po stronie ulicy, jak i salonu możemy się spotkać z formą w i d o w i s k a. Zdolna jest ona zorganizować i obdarzyć silną ekspresją każdą zbiorowość ludzką, żywioł tłumu.

Po stronie salonu pojawiają się widowiska dla miasta bardzo charakterystyczne, wskazujące na nieodłącznie z nim związaną sztuczność. Po stronie ulicy tłum przekracza granice kolejnych form jako zbiegowisko, procesja, pochód i otwiera coraz nowe perspektywy, które okazują się w swym znaczeniu symboliczne, nieskończone i nieograniczone.

Pierwsze wrażenie mówi nam, że po stronie salonu rzecz dzieje się w kameralnych wnętrzach, a dopiero po stronie ulicy w większych przestrzeniach wśród tłumu. Oto jakie, różnego rodzaju, widowiska przywoływane są w epizodach po stronie salonu: arena i cyrk (s. 24, 30–31), tamże igrzyska starożytne, commedia dell'arte (s. 32), pogrzeb (s. 33), występ śpiewaka w salonie (s. 34–35), katarynka ze szpakiem i wróżbami (s. 80), śpiewający dorożkarze (s. 84), korowód–bal (s. 88), opera (s. 109, 111), widok z okna na zamieszki uliczne (s. 113, 114), muzyka i śpiew tłumów (s. 115), błędne koło (s. 124, 126, 200), sabat i wizja przy ognisku (s. 187, 229–237), panopticum (s. 219). Specjalnie wyliczyłam je tutaj, nie zważając na niewspółmierność, jaka między

[11] Por. M. Głowiński *Wstęp*...

nimi zachodzi, by uświadomić, jak bardzo steatralizowana została przestrzeń salonu.
Po stronie ulicy odbywają się widowiska z założenia bardziej otwarte, nie planowane jako sztuka, jakby niespodziewane: robotnicza zemsta na bandycie –„lokatorze" w obecności tłumu (s. 261–267), pielgrzymka chrześcijan (s. 270), pochód biczowników za Łokietka (s. 274), pielgrzymki słowiańskie (s. 275), rewolucyjny pochód tłumu i śpiew (s. 284–286), pojawienie się kozaków (s. 286), dziwna kobieca postać i śmierć na pobojowisku (s. 293–295), misteria eleuzyjskie i przemiany Dionizosa (s. 305–310).
Formy teatralne po stronie ulicy służą często do tego, by przedstawić złe strony miasta, które objawia się tu jako siedlisko zepsucia, zgnilizny i marazmu. Zwłaszcza że cała strona salonu zdominowana jest przez postać wysoce teatralną — kukłę Murzyna: „Oto stoi O n — Bożek zastoju". Jarmarczno-operowy charakter opisywanych przez Berenta teatrów ma nadać silniejszy wyraz niechęci do spotworniałej formy życia — miasta.
Oto opera w *Oziminie*:

Ta twarz w monoklu rzucała błędnie ponad głowy ludzkie jakby złośliwość chytrą, jakby niemy koncept figlarny, lecz zastygły i drętwy na obliczu znużonym: ostatni wyraz, jaki czepia się zwiędłych po miastach masek ludzkich. Słuchał czujnie, melodią cały wibrujący, jak oper stołecznych bywalec i śpiewu miłośnik. A gdzie się kierował monokl jego błyszczący i, rzekłbyś, zgasłe przy nim drugie torbiaste oko, tam uwijał się psotnie przed ich spojrzeniem, tańczył niby kusa marionetka diwy palec wskazujący, na pół długości przysłonięty rubinową „markizą" pierścienia. [...]
Tę potworną projekcję życia w teatr, w teatr dzisiejszy, gdzie rozpętanie młodej woli imituje coś jakby Beardsleyowskiej megery opiumowa lubieżność — powitał Zaremba gwałtownym otrząsem wstrętu [s. 109].

Jak w każdym fragmencie *Oziminy*, doskonale ujawnił się tu fakt, że nic w tej powieści nie istnieje samo w sobie: widzimy człowieka, który mimo że ma bardzo silnie określony punkt widzenia, ukształtowany został przez miasto aż do wyrazu twarzy.
Po stronie ulicy wszystkie formy widowiskowe to teatry rewolucji lub obłędu. Wydawałoby się, że jako bardziej otwarte i bardziej powiązane z całością życia, przeciwstawione tutaj martwocie, powinny być także piękniejsze, ale tak nie jest. Dwie straszne twarze miasta, społeczeństwa różnią się głównie tym, że przerażające rysy jednej wywołane są winami kryjącymi się za drugą[12].

---

[12] Oto reakcja na zbliżanie się procesji chrześcijan: „Profesor uszom swym nie wierzył: acz w mowie z trudem rozumianej, słyszy przecie najwyraźniej ten psalm Dawidowy. I błyskawicą przemknęły mu w pamięci wszystkie te obrazy bezdusznego zmaterializowania ludzi, na jakie przez całą noc patrzał, by o świcie zanurzyć się po tych zaułkach

Animalizacja[13], bardzo charakterystyczna dla *Oziminy*, nie omija również opisów miasta, którego twarz staje się tu raczej pyskiem jakiegoś biologiczno-architektonicznego potwora.
Fabryki miasta należą do obcego kapitału, wyniki pracy tutejszej wysyłane są gdzieś daleko, poza miasto, poza kraj. „Odbywa się to wszystko we Francji, Belgii i Niemczech. Te kominy czerwone to wielkie ryje, wielkie ssawki pracy przyssane do tej ziemi na cudze korzyści" (s. 269). „Jeszcze niżej: te kominy czerwone, niby potworne ryje mrówkojadów cudzoziemskich" (s. 302).
Miasto kształtowane przez kolejne punkty widzenia nie ma formy stałej. Ciekawe są dwa fragmenty, w których pojawiają się warszawskie szczegóły niewątpliwie prawdopodobne, ale nie do końca rozpoznawalne. Jak się wydaje, użyte one zostały specjalnie nie tylko w kontekście motywów zaproszenia rosyjskiego pułkownika do polskiego salonu, lecz także jako czynniki mogące wywołać reakcję pożądaną dla charakterystyki punktu widzenia pułkownika.
Zarówno zainteresowanie spółki obywatelskiej i kapitalistów niemieckich koleją okolną (s. 63–64), jak i sprawa placów w śródmieściu i budowa ulicy z widokiem na cerkiew (s. 64) były zupełnie możliwe. Obie te sprawy, a zwłaszcza budowa kolei, budzą podejrzenia pułkownika. Nie wiemy, o jaką firmę berlińską chodziło, ale zapewne ważniejsze jest w powieści samo istnienie pośrednika — „korespondenta berlińskiego" po to, by mogło ono pomóc w ujawnieniu sądu pułkownika:

To korespondent zagraniczny, to agent kapitalistów berlińskich, „interesujący się" podmiejską komunikacją. A tam i fortami przede wszystkim... Oto czego on „miłośnik"! [...] Po wierzchu muzea, sztuki piękne, biblioteki, stypendia, ekspedycje polarne — to żeby swoim głowy zadurzyć; pod spodem „spółki obywatelskie" — to żeby nam piaskiem w oczy rzucić; a na spodku, na dnie samym — Niemiec [s. 65–66].

Niezależnie od tego, że wprowadzenie rosyjskiego pułkownika do

---

w najbrudniejsze kałuże nędzy z piętnem odziczenia i wschodniej gnuśności, wyciskanym na całym bytowaniu ludzi. I oto wichry przypadkowe wtrzepały w ulice, niby ptaki wróżebne, te kruki Wschodu.
A myśl wracała mu uparcie w te natłoki dosytniej ciżby po salonach tamtych, gdzie otrupiały w zastoju uczucia i namiętności wszelkie. Zaś targnięta wyobraźnia kładła tym pielgrzymom bogomolnym i te jeszcze psalmy Dawidowe:
Albowiem nie masz w uściech ich prawdy: serce ich jest marne, grób otwarty gardło ich, języki swymi zdradliwie poczynali...
Oni to, myślał, tego ludu po zaułkach
...boleść poczęli i urodzili nieprawość jego.
Na wierzch głowy ich nieprawość jego spadnie.
Dół otworzyli i wykopali go: i spadną w dół, który uczynili" (*Ozimina*, s. 272–273).
[13] M. Podraza-Kwiatkowska i J. Kwiatkowski, op. cit.

polskiego, warszawskiego salonu wzbudziło u czytelników *Oziminy* sprzeciwy, jego punkt widzenia jest bardzo ważny dla warszawskości powieści. Ambicją Berenta było, by umieścić wszystkie możliwe postaci kształtujące miasto i zarazem będące częścią życia, kosmosu, walki, rewolucji i ciągłego odradzania się. Po stronie salonu toczy się historia, choć akcja w nim dzieje się w ciągu jednej nocy, historia będąca wspomnieniem walk, Sybiru, także pojawia się ranny. Wszystko sprowadza się do teraźniejszości, która jest istotą epifanii.

W teraźniejszości warszawskiej 1904 czy 1905 szyldy i społeczeństwo były wielojęzyczne, a historia dzieliła się na dwie zasadnicze strony: polską i rosyjską. Nie mogło zabraknąć rosyjskiego punktu widzenia, jeśli Berent dążył do uchwycenia całości.

Jeżeli nie analizuję tutaj stosunku Berenta do historii czy nawet do tradycji literackiej, to nie tylko dlatego, że było to już niejednokrotnie opisywane, ale i dlatego, iż dla *Oziminy* najważniejsza jest teraźniejszość i przyszłość, i one konstytuują obraz miasta. Oczywiście mamy do czynienia z teraźniejszością wielowymiarową. Nic nie może pozostać jednowymiarowe w powieści, w której każdy fragment oświetlany jest przez różne punkty widzenia, a wielowymiarowość przestrzeni i czasu objawia się nieustannie. Poddana wszechogarniającej symbolizacji czasoprzestrzeń podlega zagęszczeniom i rozproszeniom, gubi się w nich i odnajduje w symbolach ludzkości, przybierających w powieści własny kształt.

Rozpoznanie miasta, które staje się w miarę rozwoju wszechmiastem, zaczyna się i kończy na ustalaniu obszarów symbolicznych.

Pierwszym, najpierwotniejszym, a zarazem obyczajowym, więc kulturowym podziałem jest bardzo silnie zaznaczony podział na świat kobiecy i świat męski. Salon rozumiany w powieści jako wydarzenie, „przyjęcie" składa się z samego salonu, gabinetu, biblioteki, przedpokoju, nawet sypialni. Każdej z tych części przysługują inne (niestałe) funkcje „sceniczne", wydarzenia, ludzie. Ale dopiero przenikanie się, rozdzielanie, przyciąganie, odpychanie, łączenie sfer męskiej i kobiecej powoduje, że ukazuje się nam jakaś dziwna, uczuciowo-zdarzeniowa mapa salonu. Dowodem na istnienie tego podziału są dwa epizody drobnego naruszenia granicy, które jednak nie mogły się znaleźć przypadkiem w tak celowo konstruowanej całości symbolicznej. W pierwszym kobieta „znudzona mdłą gawędą kobiet w salonie i nie odważająca się wejść do gabinetu pełnego niskiego rozgwaru mężczyzn snuła się tęsknie w pobliżu, wdychając pełną piersią dymy od cygar. Siadła wreszcie skromnie tuż przy drzwiach palarni" (s. 54). W drugim „baron wszedł niespodziewanie do apartamentów żony, u której były jeszcze odwiedzające ich kobiety. Otworzył drzwi nie ubrany (widoczne były szelki na białej

koszuli), czyniąc tym wielkie zamieszanie, i został skarcony przez żonę" (s. 192).
W epizodach dziejących się w czasie jednej nocy, w jednym mieszkaniu, ujawnia się wieloaspektowość rzeczywistości, w której marazm przeplata się z teatrem jarmarcznym, a drobne szczegóły życia salonowego z historią. Momentem przełomowym staje się wiadomość o wybuchu wojny. Ale nie zmienia to do końca nastroju po stronie salonu.
Figurą marazmu, melancholii, otumanienia, śmierci staje się po stronie salonu — błędne koło (s. 124, 126, 206).
Odpowiada mu po stronie ulicy, gdzie parokrotnie także występuje śmierć, inne koło — koło sił żywotnych. Łączy się ono z wizją tłumu, manifestacji i z metaforą życia. Objawia się w powieści nieustannym ruchem epizodów wobec siebie, przemieszczaniem się postaci, wędrówką, maszerowaniem, pielgrzymowaniem, chodzeniem. Symbolem tego wszechobecnego ruchu, także ruchu światów we wszechświecie staje się w końcu pomnik Kopernika. Kopernik oba razy (w sekwencji spiralnej) pojawia się nie sam, ale obok postaci Chrystusa — warszawskiego sprzed kościoła Św. Krzyża.[14] Zestawienie to ma swoją motywację realistyczną ze względu na wzajemne sąsiedztwo tych posągów na Krakowskim Przedmieściu. Ma też znaczenie symboliczne, łączy ruch z odradzaniem się życia, miasto z nieskończonością i nieograniczonością. Symboliczne figury nadziei wiążące się z wyzwoleniem od śmierci i ograniczenia wprowadził Berent zarówno po stronie salonu, jak i po stronie ulicy. Obie te figury stanowią jednocześnie wzór świata i wzór miasta. Po stronie salonu jest to labirynt, którego materialnym wyrazem jest biblioteka (s. 70, 155, 160, 164).
Po stronie ulicy jest to spirala (nie nazwana), inaczej niż labirynt (nazywany „labiryntem" lub „błędnikiem"), który pojawia się z okazji epizodów w bibliotece. Bez imienia, ale wyraziście skonstruowana w sposób poetycki, uzyskana za pomocą powrotów bohatera w to samo

---

[14] „Pstrych tłumów wymarsz ustawiony w szyki tam na podwórzu tak oto wykraczał na ulice miasta: z tą gromadką na przedzie. Wycisnęła mu ona na wyobraźni jak czasu idącego znamię, jak wszystkich burz zarodki — same oto z łona społeczności nascentes. A każdy z tych ludzi zdał mu się mieć w sobie coś z fatalności lawiny ruszonej, coś z fatum czasów, wziętego na się sił żywotnością z plemiennego koła.
Opadła myśl i poszła cierpka w tamte ulice śródmieścia, gdzie w zgiełków kakofonii turkocą dorożki niechlujne, rozklekotane w osiach i kołach, jak ten wóz życia cały. Kołacze się wehikuł północnego lazaroństwa pod brudnowesołe aspekty gnuśnego śródmieścia, gdzie zasiadł w spiżu posągowym ten, który światy ruszył, zapatrzony wciąż w symbol ich układu wirującego.
Zaś naprzeciw — przypomniało mu się nagle — Chrystus, co z kościoła wystąpił pod krzyżem ofiary pogięty.
A pod ich stopami miasto w bezruchu zastygłe" (*Ozimina*, s. 301).

miejsce i nawracających jak refren fragmentów tekstu. Powtarzają się opisy rozległej przestrzeni nad Wisłą. Dodajmy, że to spirala otwarta na nieskończoność, o czym świadczy jej ostatnie ogniwo nie zamknięte refrenem. Gwarantami tego otwarcia są postaci Kopernika i Chrystusa (s. 296 i 309, s. 303 i 310, s. 301 i 311).

Nieskończoność „zaczyna się" w warszawskiej teraźniejszości. Oczekiwanie jednak na odrodzenie od dawna przynależy do przestrzeni warszawskiej. Odwołanie się Berenta w *Oziminie* do misteriów eleuzyjskich i mitu Dionizosa odnosi się przecież także do tradycji *Nocy listopadowej*, do przestrzeni Łazienek, w której widział ten mit Wyspiański.

Dionizos związany tu jest z tłumem — nie rozproszonym, nędznym tłumem Powiśla, widzianym przez Prusa w *Lalce* — ale odprawiającym misterium życia, pełnym nadziei, że po cierpieniu nadejdzie radość[15], tłumem idącym z dołu miasta w górę, ku Warszawie śródmiejskiej i podwójnemu mitowi odrodzenia.

Tradycja mitologii starożytnej Grecji, Rzymu i tradycja chrześcijańska złączone są w *Oziminie* symboliczną formą spirali, oznaczającą przemienny cykl „życie — śmierć — życie".[16]

Symboliczne figury labiryntu i spirali łączą w powieści rozmyślania profesora, który jakby w zakolu spirali tekstu *Oziminy* (między powtarzającymi się refrenami) powtarza słowa pierwszy raz wygłoszone w labiryncie biblioteki po stronie salonu: „«Vitae lampadae traditae» — przypomniały mu się cierpko Lukrecjuszowe słowa — życia pochodnie przez pokolenia sobie oddane" (s. 160). Przytacza je znajdując się u brzegu Wisły, czyli po stronie ulicy: „«Vitae lampadae traditae» — przypomniały mu się własne słowa" (s. 299). Nieskończoność, do której zmierza rozpoznanie świata w *Oziminie*, wyrażająca się w figurze spirali, łączy się przez nawrót myśli profesora ze spiralnym ogniwem mierzonym odcinkiem czasu jednej tylko nocy 1904 roku.

Za każdym razem przywołaniu słów „życia lampy niewygasłe" towarzyszy rozmyślanie o samym zjawisku życia, którego figurą jest labirynt. Symbol ten towarzyszy ludzkości od wieków, ale jego rozumienie

---

[15] Zob. M. Głowiński *Wstęp...*, gdzie przywołane zostały związki *Oziminy* z Warszawą w tradycji literackiej. Głowiński zwraca uwagę na związek mitu dionizyjskiego z obrazem tłumu: „Dionizos — zgodnie z intuicjami epoki — jest w *Oziminie* bogiem, związanym z tłumami, z emocjami zbiorowymi. Jego misja nie nasunęła się profesorowi z Krakowa, gdy przebywał w apartamentach Niemanów, ujrzał go dopiero na ulicy, kiedy mógł obserwować nie tylko jakby średniowieczny pochód sekciarzy, ale także nowożytne ruchy masowe. Witalizm przestawał tutaj być koncepcją filozoficzną czy kategorią psychologiczną, stawał się siłą społeczną. Dionizos zstępował na ulice nowoczesnego miasta, stawał się koryfeuszem tłumu" (s. LXIV).

[16] Zob. P. Santarcangeli *Księga labiryntu*, tłum. I. Bukowski, Warszawa 1981, s. 137.

w filozofii i sztuce uzyskuje coraz większą komplikację. Wykładnia zmienia się zależnie od epoki, ale nie przestaje być figurą wędrówki, drogi, błądzenia, poznania, świadomości i odnalezienia, figurą losu.[17] Podstawowym czasem *Oziminy* jest teraźniejszość, ale w każdej jej drobinie kryje się możliwość ruchu zarówno ku przeszłości lub przyszłości, jak i ruchu ku teraźniejszości od przeszłości i przyszłości. Takie rozumienie czasu pozwoliło Berentowi uwypuklić wieloaspektowość rzeczywistości, na przykład — wprowadzić do powieści wydarzenia z 1905 roku, oświetlające wypadki wcześniejsze.
Podstawowa przestrzeń *Oziminy* to przestrzeń Warszawy. Jednak w symbolicznym porządku Warszawa z całą swą skomplikowaną czasoprzestrzenią staje się wszechświatem.

Małgorzata Baranowska

Warszawskie miary czasu

Czasu nie widać i tylko dzięki materii można się zorientować, że płynie. Kiedy materia znika lub przekształca się niezgodnie z naturalną koleją rzeczy, z czasem także zaczynają dziać się niezwykłe historie. To przystaje, to urywa się, to wybucha gdzieś nagle ze zdwojoną prędkością albo gwałtownie się cofa czy zakręca. Czegoś takiego właśnie doświadczyła Warszawa.
W okresie powstania całe dzieje miasta poleciały w dół razem z piętrami kamienic — aż do epoki jaskiniowej. Potem zaś w zburzonej i odbudowującej się stolicy — czas zwariował. Przemieszały się wszystkie jego warstwy.

Poprzerastanie całego miasta wyjmuje je spod praw historii albo raczej tworzy po prostu nowe. Części miasta zakręcają ten czas, jego, np. osiemnastowieczny koniec wiążąc z końcem dwudziestowiecznym. Miesza się lub ujednolica style nie zwracając uwagi na czas. Miesza tradycje, cegły z tradycji dawniejszej kładzie obok nowych i na odwrót, a my nagle widzimy wszystko naraz.[1]

Rzeczywiście było wszystko naraz. I świeże gruzy, i kamieniczki, którym przywrócono pierwotny, osiemnastowieczny kształt, i Plac Zamkowy — trochę z połowy dziewiętnastego wieku, a trochę z połowy dwudziestego, bo z trasą WZ. Znam dom na Grochowskiej, co zanegował w ogóle wojnę: zaczęto go stawiać w 39, potem przerwano i dokończono po

[17] Zob. P. Santarcangeli, op. cit.; zwłaszcza *Zakończenie*, s. 384–385.
[1] M. Baranowska *Pamiętnik mistyczny*, Warszawa 1987, s. 71.

wojnie według dawnego planu. Więc choć na oko przedwojenny — to bez śladów zniszczeń. Nawet i dziś czas nie wrócił jeszcze do normy. Taki Pałac Kultury starszy jest i metryką, i podupadłym wyglądem od Królewskiego Zamku. Przynajmniej dla mnie. Pamiętam budowę Zamku, a Pałac znam od zawsze.

Dzisiejsze rozbiórki starych kamienic także się różnie różnym kojarzą. Białoszewskiego przenoszą w powstanie, a autorce *Pamiętnika mistycznego* przypominają zapach pierwszych lat powojennych, ten słynny zapach i koloryt ceglanego kurzu opisany w *Złym* Tyrmanda. Każdemu więc czas inaczej zakręca, w inne rejony przeszłości.

Czy można zatem mówić o jakiejś ciągłości w mieście, które nieustannie unieważnia linearne następstwo rzeczy i zdarzeń, którego czas jest krzywy i dziurawy? Niestabilną materię tutejszą sztukowano i sztukuje się dalej przy pomocy pamięci i wyobraźni. Z czasem zrobiono podobnie. To zresztą druga strona tej samej sprawy, czas przecież tak samo wiąże się z materią, jak i z pamięcią czy wyobraźnią. Więcej nawet: te dwie ostatnie polegają właśnie na szczególnej deformacji czasu i przestrzeni. Warszawskiego czasu nie da się uporządkować. Konwicki — przybysz ze Wschodu — może najdotkliwiej ten nasz chaos odczuwa. Pory roku od dawna mu się pomieszały, a w *Małej Apokalipsie* przestał już istnieć nawet kalendarz. Miasto trwa w jakiejś kłębiącej się teraźniejszości.

Warszawa — jak pisze Konwicki w *Nowym Świecie i okolicach* — leży w środku Europy. Skoro więc w środku, to wszystko się wokół niej kręci, a ona sama nie. W takim miejscu, to właściwie nie wiadomo, co się dzieje z czasem. Czy stoi, czy obraca się stojąc. Prus w *Kronikach* próbował żartem ustalić środek Warszawy, ale mu nie wyszło, chyba dlatego, że ona sama jest takim środkiem, zbiegła się w jeden punkt. Warszawiaków jednak to położenie miasta nie przyprawia o zawrót głowy. Białoszewski posuwa się nawet jeszcze dalej i ustala tu, na Ostroroga, środek kosmosu:

Tam Wola. Budy. Tu Parysów. Powązki. Mistinguette.
Z wizji Ludwika. Jak był mały. Darły się głośniki. Niedziela. Upał.
Ca, c'est Paris... ca c'est Paris
Mistinguette śpiewała. Prawdziwa (z płyty?). Ale jeszcze się zdawało, że ona idzie po murze.
— cmentarza
— na Ostroroga?
— ona długo szła... aż mogła dotąd
— to co? tu jest główny punkt, środek kosmosu?
— tu... może być tu... a to nawet nie jest skrzyżowanie...[2]

Owa dziwna bezczasowość środka — tak niepokojąca Konwickiego

[2] M. Białoszewski *Szumy, zlepy, ciągi*, Warszawa 1976, s. 17.

— jest chyba jedynym możliwym rodzajem wieczności w tym szarpanym ciągle przez historię mieście.

straszny czas tak potrafi trząść
jednym miejscem, że ono przefruwa
przez wieki[3]

— czytamy w wierszu Białoszewskiego. W Warszawie czas nie posuwa się normalnie naprzód: to są wstrząsy, paroksyzmy czasu. Ale też — jak zauważa poeta — miejsce to broni się, robi uniki: „czas ucieka przed miejscem / (...) / czas uciekł, miejsce powstaje"[4].
Żeby miasto mogło się nazwać wiecznym, musi mieć niezmienną materię, przez którą — nie naruszając jej — rytmicznie przesuwa się czas. W Warszawie ten porządek został zakłócony. Białoszewskiemu wystarczyły dwa jednozdaniowe wiersze, by to precyzyjnie wyrazić. Tu, aby istniało miejsce, musi zniknąć czas — inaczej ono samo zniknie. I dzieje się tak zarówno wtedy, gdy dzięki nawrotom pamięci odradzają się wyobrażone domy na pustych placach, jak i wówczas, kiedy coś wyłania się nagle po latach niebytu w dawnym swym kształcie, jakby to tych lat właśnie nie było. Dosłownie zdarzyło się tak z odbudowanym Zamkiem Królewskim: jego zegar na wieży ruszył dokładnie o tej godzinie, na której zatrzymał się we wrześniu 1939 roku.
Całkiem bez czasu jednak żyć nie można, bo łatwo obsunąć się w nicość. Dziwaczna, nieciągła, eksplodująca w rozbłyskach wieczność, to też żadna wieczność. Skoro materia jest tu w niezgodzie z czasem, trzeba wynaleźć inne sposoby. Wewnętrzne. Czyli trzeba się bardzo pilnować, a właściwie pilnować czasu. Tego własnego, w sobie. Jak Białoszewski nocą w taksówce: „czuję w nogach pęd samochodu na przyjemnie biernie. Przecież wystarczy się odwrócić, przekręcić, a pryśnie to odczucie: są to wszystko takie delikatne teraźniejszości".[5]
W *Rozkurzu* znajdujemy rozwinięcie tej teorii:

Mogę sobie niby myśleć, czuć, co chcę, potem sobie zdechnąć i tyle. Ale co z pisaniem? Ma zostać. A w tym pisaniu są moje uczucia z teraz. Odczułem to jako spinanie czasu. Chodzi o uczucie? Jedynie uczucie może przezwyciężyć czas.[6]

Warszawa nie Rzym. Tu trwała jest nie materia, lecz to, co ponad nią, czyli uczucia i słowa. Słowa lepiej spinają czas od cementu. I owo spinanie dotyczy i jednostek, i całego miasta. Wyczuwał to również Prus, który w *Kronikach* potrafi się zwracać bezpośrednio do nas

---

[3] M. Białoszewski *Oho*, Warszawa 1985, s. 9.
[4] M. Białoszewski *Rozkurz*, Warszawa 1980, s. 154, 155.
[5] M. Białoszewski *Szumy...*, s. 200.
[6] M. Białoszewski *Rozkurz*, s. 86.

— z roku 1968 czy 1988. Wprost prosi czytelników dzisiejszej Warszawy, by mu na ten jego egzemplarz „Kuriera" nanieśli najnowsze wiadomości o mieście i o „kwestii niemieckiej".[7] Przewidywał więc jakby, iż nad tą czarną dziurą pomiędzy nim i nami trzeba będzie przerzucać mosty. Za sprawą Niemców zresztą. W tej prośbie była też jednocześnie pewna wątpliwość, niewiara w to, że czas, nawet tak długi jak sto lat, może coś zdziałać w Warszawie. Prus miał co do tego spore obawy, nie do końca wierzył, iż choćby taka kanalizacja zacznie tu wreszcie dobrze funkcjonować. I raczej się nie pomylił. Pod tym względem czas rzeczywiście w Warszawie nie płynie, nie ma go, uciekł.

Białoszewski myśli podobnie, gdy wypowiada się o przyszłości:

> w ogóle nie wiem, co to jest dwudziesty pierwszy wiek. Chwilami mi się wydaje, że te ogony w Warszawie to jest dwudziesty pierwszy wiek. To jest dopiero przyszłość, perspektywa dla głodnej ludzkości, która się mnoży.[8]

Warszawa to dziwny środek Europy i kosmosu, przezroczysta pustynia bez czasu, gdzie można widzieć wszystko wstecz i naprzód zarazem. Tu krótkie, zagęszczone, normalnie płynące godziny czy dni trzeba łapać, utrwalać, żeby bezpowrotnie nie zniknęły w przesypującej się materii. Dlatego tak cenne są te „delikatne teraźniejszości" miejskie i osobiste chwytane w locie przez Białoszewskiego. A także te odkręcone z przeszłości w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*.

Granica między przeszłością i teraźniejszością jest w naszym mieście niejasna. Czasem daleka historia wydaje się o krok, a czasem ta bliższa nawet zapada się głęboko jak Troja — i jak Troja domaga się odgrzebania i unieśmiertelnienia. Stąd owo „dowąchiwanie się" Troi u Białoszewskiego, stąd również prawie całe powieściopisarstwo Singera bierze swój początek. Zwierza się w jednym z wywiadów:

> Przy *Rodzinie Muszkatów* [pierwsza powojenna powieść Singera — M. Z.] powiedziałem sobie: „Warszawa dopiero co została zburzona. Nikt już nigdy nie ujrzy tej Warszawy, którą znałem. Powinienem o niej pisać. Niech ta Warszawa nie zniknie na zawsze". Tak jak wielki Homer (proszę wybaczyć porównanie) — był wrażliwy na punkcie Troi, ja byłem na punkcie Warszawy — w mój własny skromny sposób.[9]

Singer miał w pewnym sensie łatwiej, bo jemu — z perspektywy nowojorskiej — nic już na tamtej Warszawie nie narosło. Białoszewski natomiast bywał sceptyczny co do możliwości ustalenia własnych i w ogóle naszych

---

[7] B. Prus *Kroniki* t. 1–17, Warszawa 1956–67, t. 3, s. 225; t. 11, s. 40.

[8] *To, w czym się jest. Rozmowa Mirona Białoszewskiego z Anną Trznadel-Szczepanek*, „Twórczość" 1983 nr 9, s. 35.

[9] R. Burgin *Conversations with Isaac Bashevis Singer*, New York 1985, s. 73 (tłum. moje).

tak zawiklanych stosunków z przeszłością, ciągle zagrożoną niebytem, podobnie zresztą jak teraźniejszość. W *Rozkurzu* pisał:

W razie katastrofy z ludźmi nie ma kłopotu. Rozlecą się bez reszty. Tylko ślady po nich — to sztuczne krajobrazy. Ale i one może tak zarosną, [...] że nie będą o niczym świadczyły.[10]

My już jedno doświadczenie katastrofy mieliśmy. Z przeszłością trzeba więc w Warszawie postępować bardzo ostrożnie, trzeba na nią zastawiać różne pułapki, by ją zaskoczyć nagle przyczajoną w krajobrazie czy w nas samych, trzeba ją zmuszać do niespodziewanych nawrotów. Tak właśnie postępuje tytułowa bohaterka powieści *Szosza* Singera. Nie jest to postać zwyczajna. Uosabia ona moim zdaniem ducha Warszawy, podobnie jak Rzecki Prusa. Białoszewski sam jest takim duchem. Wszystko zatem, co robi Szosza, ma szczególne znaczenie, a wśród wielu dziwnych rzeczy są właśnie obsesyjne próby przyłapywania przeszłości na trwaniu, tak jakby poza zasięgiem wzroku owa przeszłość ciągle istniała w jakimś innym wymiarze. Ilekroć Szosza przechodzi obok domu na Krochmalnej, w którym spędziła dzieciństwo wspólnie z jej obecnym narzeczonym Aronem, tylekroć musi zajrzeć przez bramę na podwórze i sprawdzić, czy wszystko jest jak było — nawet ten sam koń w stajni.[11]

Podobne pokusy nieobce są Białoszewskiemu. Tyle że niedostatki materii musi nadrabiać wyobraźnią (zresztą i Singer, tworząc postać Szoszy, wyłącznie wyobraźnią się posługiwał). Białoszewski zatem umie w zmienionym, lecz tym samym miejscu wywołać obraz sprzed dwudziestu lat:

Raz wchodzę w nocy na ten plac [Grzybowski — M. Z.], słyszę z daleka rozmowę i wolniutkie klap-klap. Dorożka. W ciepłą ciemną noc toczyła się Twardą. Powolusieńku. Rozmowa szła między gruzami, obijała się. Przytaczała długo, długo. Stałem. Czekałem. Wkroczyli: dorożka, koń, dorożkarz i pasażerka. W plac. W długą przekątną.
Mijali mniej też ileś czasu, potem w Graniczną. Dorożkarz siedział na koźle bokiem. Słuchał, czasem odwracał się do pasażerki, żeby coś zapytać. A tak, to mówiła ona. Siedziała chyba z paczką. Wygodnie. Starszawa. Typowo warszawska. I opowiadała, opowiadała. Chyba z pół swojego życia. Obracam się w zatkaną Graniczną, w którą wjechali tamci w dorożce dwadzieścia lat temu.[12]

Białoszewski zna też jeszcze subtelniejsze sposoby, rozciągające teraźniejszość wstecz. Potrafi wyjść na miasto szukać wczorajszego dnia albo też nawet podziwiać wieczorem siebie porannego, męczącego się na tapczanie w ataku wątroby.

Wszystkie jednak te próby uobecniania przeszłości, zaskakiwania jej,

---

[10] M. Białoszewski *Rozkurz*, s. 105.
[11] I. B. Singer *Shosha*, New York 1983, s. 217.
[12] M. Białoszewski *Szumy...*, s. 148.

przyciągania z powrotem, ograniczone są jednostkowym doświadczeniem i indywidualną biografią. Czyli w sumie sprowadzają się do ludzi, a nie do murów. Tu nie ma Kapitolu, ani nawet Wawelu, żeby sobie łatwo przeskakiwać w wyobraźni do zamierzchłych epok. Więc kiedy Białoszewskiemu śni się prehistoria, to taka, w której nie stoi jeszcze ani jeden dom. Są tylko pagórki polne, należące do różnych książąt, a poeta usiłuje ustalić jakąś ciągłość, kolejność następowania jednego władcy po drugim.[13]

Przeszłość w tym śnie zakorzeniona jest w ludziach, a nie w narastaniu warstw materii. Czyli jest względna i bardzo zagmatwana, gdyż ustala się ją wyłącznie przy pomocy pamięci indywidualnej i zbiorowej.

Warszawska materia przeczy czasowi. Pamięć ludzka także jednak przeczy, ponieważ zmienia dystans i proporcje. To, co ogarnia wspomnienie pojedynczego człowieka, wydaje się bliskie, krótsze niż jest w rzeczywistości. Czas poza tym biegnie każdemu coraz szybciej, w miarę starzenia się, więc stąd nowe zawikłania. A w dodatku, kiedy z wiekiem nauczymy się już posługiwać pamięcią własną, zaczynamy też rozumieć cudzą i tę cudzą włączamy potem we własny ciąg, uznajemy za swoją. Wszystko robi się naraz względne. Jak w tej historii o prababce opisanej przez Białoszewskiego.

— Jak się miało pięć lat, to wchodziło się na słup, mówiło się prędko wiersz
a ze słupa
skacze dupa
i buch na ziemię.
To było w trzy lata po Wiośnie Ludów.
— Zenuś?
— Miron, syn Zenona — bo już się dowiedziała.
Umarła w okupację, pochowana u męża, w grobie z płytą jak się patrzy, ławka, słupki. On był ostatnim jej mężem. Umarł o czterdzieści pięć lat wcześniej. 1898. Wydało mi się nagle dziwacznie dawno w 1963 roku, jak byliśmy tam na Powązkach, z Adasiem i mamą jego, i Tatą moim, Zenusiem...[14]

W miarę upływu lat to już mu się nie wydawało tak dawno. W ostatnim wywiadzie z poetą czytamy:

Poszedłem w pobliżu na Plac 1831 roku. Cichy placyk z drzewami, z wylotami kilku uliczek. Jedna z nich generała Zaliwskiego. To było dawno, ale było. 1831 rok. Olszynka. [...] Zaszedłem na ulicę Kawczą, w pobliżu. W którymś z tych domów zginęła w 39 roku od bomby moja przyszywana, ale bardzo lubiana ciotka Zosia Romanowska. Ile to lat? Niedługo będzie pół wieku. A ile od 1831 roku do cegły, która zabiła Zosię? Około stu lat. To tylko drugie tyle. Trzeba by te obie daty ustawić obok siebie, dosłownie.[15]

---

[13] Tamże, s. 48.
[14] Tamże, s. 41–42.
[15] *To, w czym się jest*, s. 30–31.

Raz Wiosna Ludów daleko, raz Powstanie Listopadowe blisko. Białoszewski świetnie rozumie ową względność — to, że ten sam człowiek może różnie mierzyć sobą czas:

W dzieciństwie ludzie wydają się ustaleni. W młodości ludzie się przesuwają, ale przedmioty wydają się ustalone. Ustalone cywilizacje, kultury. Z wiekiem i to się rozlatuje. I bez podróży międzygwiezdnej mamy przeżycie coraz szybciej kawalonego czasu. W miarę upływu lat widzimy, że pół wieku to jest nic, potem, że i pięć razy tyle to byłoby nic.[16]

Jednak dla warszawskich domów pięćdziesiąt lat to nie jest „nic". Wszystkie są młode, więc przedwcześnie jakby, na przekór czasowi, stają się zabytkami, o czym przekonuje dodatkowo ich zapuszczony, zaniedbany wygląd.
„Nowoczesne" domy z początku wieku często pojawiają się u Singera, który wyliczając z upodobaniem ich techniczne luksusy — ma zarazem, po tych kilkudziesięciu latach, świadomość, że jeśli w ogóle one istnieją, są najstarsze w mieście. A nowymi wydawały się jeszcze w okresie międzywojennym. Białoszewskiego również obchodziły te domy:

siedzieliśmy w kuchni, coś opowiadałem o bytności w Płocku i o nowych domach. Michał na to:
— Nowe domy w Płocku? To ja te domy budowałem.
— Ale kiedy — wykrzyknęła Nanka.
— Ano tak, dawno, w 1905 roku.
Niedawno stwierdziłem, że takie przesunięcie czasu na stare lata robi się samo. W 1945 roku wprowadziłem się na Poznańską do bardzo starej, secesyjnej kamienicy. Ma na murze napis: 1912. Więc miała wtedy trzydzieści trzy lata. Właśnie tyle zaczynają mieć nowe domy powojenne, w których niby nie tak dawno znajomi dostali przydział.[17]

W Warszawie domy starzeją się szybciej niż ludzie. Stąd te zdziwienia. „Oj te suwy czasu" — wykrzykuje Białoszewski na widok dziadka, który mając 94 lata wygląda na 70. A niejeden dom w tym wieku wpisuje się już do tutejszego rejestru zabytków.
Z drugiej strony nie dziwię się tak bardzo tym, którzy odbudowując po wojnie Warszawę, łatwo rezygnowali i burzyli kamienice — ich rówieśniczki. Ja też nie żałowałabym teraz wielu współczesnych mi budynków, choć swojego osiedla na Ochocie bym żałowała, tego, gdzie kiedyś mieszkałam. Nie że ładniejsze, tylko że moje, z moimi wspomnieniami. Czyli nam tutaj, w naszym mieście, najbardziej o własną ciągłość chodzi. To jest właściwa miara, bo o inną bywa trudno. Białoszewski więcej w tej kwestii zachowuje obiektywizmu, ceniąc każdy — nawet przyszły — zabytek:

---

[16] M. Białoszewski *Rozkurz*, s. 118.
[17] Tamże, s. 21.

Rosną te zabytki z 1963–64
roku, i w ogóle z tych lat
pełna ich Warszawa, szczelnie
teraz zaczyna być, ta
wschodnia ściana, po-
myślcie — to klaty dopiero?
e! dodać 50 lat: **zabytki**,
a mówię wam, że 50 lat
zejdzie jak nie wiem, to
tyle, co od wojny do dziś
i z powrotem.[18]

Cała warszawska filozofia w tym wierszu z tomu *Było i było* się zawiera. I jej podwójne, dziwne miary — bo dla człowieka 50 lat to nie za dużo (powiedzą: umarł młodo...), a dla domu tutaj — dużo. Właściwie wszystko w tym mieście od razu robi się zabytkowe, nawet jeżeli to jest dopiero szkielet budynku. Nie mamy wieczności normalnej, tworzymy więc nienormalną. W takim Rzymie XIX wiek każdemu zdaje się niedawno, a tu i początek XX to jakby Troja przywalona gruzem historii. W zależności od potrzeby zatem albo się rozciąga teraźniejszość aż do pradziadków, albo ścieśnia do zera, by przydać miastu patyny lat. Nasza z trudem zlepiana ciągłość przeczy czasowi i przestrzeni materialnej. Za to łatwiej się tu podróżuje — naprzód i do tyłu — w przestrzeni duchowej. Każdy jednak sam musi sobie tę przestrzeń duchową wytyczać — co wymaga wielu wysiłków, podstępów i prób.
W tak zagęszczonym pamięcią, wyobrażeniami i resztkami materii obszarze ciężko niekiedy wytrzymać. Nieustanne pilnowanie czasu męczy. Białoszewski, który wymyślił i opisał tyle sposobów przechytrzenia warszawskiej nieciągłości, także na owo zmęczenie wynalazł metodę. Podzielił się nią — myślę, że dla dobra nas wszystkich, w swoim wywiadzie:

Tak jest z czasem, a nieraz jest tak, że czas i przestrzeń nami właściwie rządzą. Ale nieraz jest i tak, że można się uniezależnić od czasu, to znaczy to samo wychodzi i czas staje się obcy, przepływ. Patrzy się w jakiś punkt na białej ścianie i można tak patrzeć godzinami albo zamyśleć się o tym, wstać, wyjść, wrócić i trudno się właściwie wtedy nawet włożyć w kategorie czasu. I w końcu, jak się zapatrzyć na taki punkt na ścianie, to człowiek przestaje siebie czuć [...] i przestaje zajmować miejsce i przestrzeń. I ten kawałek białej ściany przestaje być przestrzenią, można zamknąć oczy i go nie widzieć i nie ma wtedy ani czasu, ani przestrzeni. I to jest dobre, bo ciągle żyjemy właściwie przeszłością i przyszłością.[19]

Przeciwieństwem owej białej ściany jest słynna „szaranagajama" po zabranym piecu, w którą poeta swego czasu wkładał całą swoją energię

[18] M. Białoszewski *Utwory zebrane*, Warszawa 1987, t. 1, s. 334.
[19] *To, w czym się jest*, s. 31.

i wyobraźnię. Takie jamy i wyrwy trzeba tu wypełniać codziennie. Spokój i kontemplacja nicości mogą być chwilowym odpoczynkiem od tego, ale nie normą, bo grożą unicestwieniem, niebytem, w które łatwo osunąć się razem z Warszawą.

Marta Zielińska

Metafory genetystów

1. Zapominany właśnie Roland Barthes w szkicu *Historia czy literatura?* opowiada o naiwnej i wzruszającej audycji radiowej, w której pojawiła się taka oto informacja: 1789 — zwołanie Stanów Generalnych, odwołanie Neckera, koncert IV c-moll B. Galluppiego.[1] Barthes żartobliwie analizuje możliwość rozumienia tej informacji, szczególnie zaś rozumienia obecności w tym niewielkim zespole zdarzeń owego koncertu. Wspominam Barthes'a, żeby móc tę łatwość kojarzenia faktów ujrzeć i rozpatrzyć także ponad popularyzatorskimi narracjami, w poważniejszych już opowieściach historyków literatury — i żeby może nawet ją nieco usprawiedliwić poprzez pokazanie jej możliwych źródeł i konstrukcji. W tych poważniejszych opowieściach mamy także i pogłębienie tendencji pokazanych w przykładzie Barthes'a, bowiem historyk literatury zwykle taki zespół faktów dodatkowo hierarchizuje poprzez sporządzenie z nich przede wszystkim ciągu przyczynowo-skutkowego lub poprzez wartościowanie ich udziału w jakiejś globalnej rzeczywistości.

Historyk literatury, który w swoich opowieściach jest zmuszany — poprzez gatunek, metodologię, powinności dydaktyczne itp. — do wychodzenia w stronę opisów innych niż literatura szeregów kultury, problem powstających w ten sposób relacji z literaturą rozwiązuje — jak wiadomo — w rozmaity sposób. Te sposoby są już na ogół zidentyfikowane, zaś wśród nich w obrębie postępowań genetycznych tryb allogenetyczny wydaje się w praktyce najbardziej wzięty, choć ostatnio nie miał najlepszej opinii teoretycznej. Jego popularność widać także w tym, że często o jakimkolwiek stosunku literatury do innych szeregów mówi się przy pomocy podręcznych zestawów słów podrzucanych przez allogenetystów („co i jak wpływa na literaturę", „od czego literatura zależy" — używane także w sytuacjach z chęciami neutralno-opisowymi!).

---

[1] R. Barthes *Historia czy literatura?*, w: *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 163.

I o tym najpopularniejszym sposobie będzie poniżej. We wspomnianej identyfikacji poprzestawano zazwyczaj na konstatacjach dość ogólnych — tu będzie szło już o szczegóły, i to — po pierwsze — na poziomie konkretnego gatunku pisarstwa literaturoznawczego. Idzie mianowicie o tzw. syntezę historycznoliteracką uchodzącą za najpełniejszą, tj. zagarniającą najwięcej, informacyjnie i rzeczowo, bytów opowieść historyka literatury. Ta konkretność wzmocni się dodatkowo przez historyczne ograniczenie: będzie szło bowiem o syntezy najnowsze, te z „małej serii iblowskiej", w nich zaś z kolei o poziom, który można nazwać terminologiczno-pojęciowym. Mówiąc po prostu: o poziom nazywania poszczególnych przypadków allogenezy.

Synteza historycznoliteracka nadaje się szczególnie do takich obserwacji z kilku względów. Najpierw ze względu na zwykle zakładane dążenia do uzyskania spójności obrazu świata zawierającego szereg literacki i do ujęcia całościowości tego świata. Dążenia te nie muszą koniecznie wypływać z jakichś szczególnych przeświadczeń ontologiczno-metodologicznych, mogą bowiem wiązać się po prostu z bogatymi powinnościami syntezy (dydaktycznymi przede wszystkim, wśród których mieści się zapewne i powinność wpasowania się między inne „historie"). Wreszcie jest coś w samym gatunku, co objawia się jako swego rodzaju archaiczność: mianowicie pojawia się on na ogół pod koniec istnienia panującego paradygmatu literaturoznawczego, ale jednocześnie posiada pamięć gatunkowo-metodologiczną zwykle historycznie dłuższą i pojemniejszą od tego paradygmatu. (To ostatnie zależy od f a k t u, że jest uprawiany rzadziej od wszystkich pozostałych gatunków naszego pisarstwa, ale też być może zależność ta jest i odwrotna: relatywna rzadkość jest skutkiem relatywnej długości istnienia każdego paradygmatu.) Pamięć owa pozwala zobaczyć w jednej syntezie — lub w syntezach historycznie równoległych — zespoły technik terminologiczno-pojęciowych pochodzące z różnych paradygmatów, tak jakby synteza stanowiła mimo wszystko zjawisko nadczy międzyparadygmatyczne. Lub może inaczej: przymusowo czy z natury eklektyczne. Wspierać to może inne jeszcze spostrzeżenie: otóż jeśli uprawiany zasób gatunkowy pisarstwa literaturoznawczego zmienia się z paradygmatu na paradygmat (np. nie we wszystkich funkcjonują „monografie osobowe"), to w zmianach tego zasobu synteza jakby nie uczestniczy. Wszystko to mogłoby świadczyć o tym, że poszczególne paradygmaty z osobna nie nadają się wprost do realizacji — narzuconych czy spontanicznych — holistycznych ambicji, jakkolwiek ten holizm miałby wyglądać...

I już ostatnia uwaga wstępna: to, co będzie niżej opisywane, dotyczy zapewne wszystkich gatunków pisarstwa literaturoznawczego w tym

zakresie, w jakim podejmują się one wyjaśnienia faktów literackich poprzez odwołania do tego, co nieliterackie.

2. Zacznijmy od technik, które usiłują jednak omijać główny trakt postępowania allogenetystów. Nie ma tego dużo w oglądanych syntezach. Można o nich — w przeciwieństwie do dość czystego kauzalizmu tego głównego traktu — powiedzieć, że są one wyjściem w stronę kondycjonalizmu, choć na ogół dość niejasnego. Mówię o kierunku kondycjonalistycznym, nie zaś o samym kondycjonalizmie, bowiem ten ostatni jest w praktyce niesłychanie rzadki. Zdań w rodzaju: „Upadek niepodległego państwa polskiego stanowił natomiast okoliczność sprzyjającą rozwojowi sentymentalizmu" (W, s. 17)[2], nie spotyka się zbyt często w naszych tekstach.
Na tej drodze do kondycjonalizmu mamy do czynienia z zabiegiem, w którym najpierw jakby rozrywa się jednoznaczne więzi czasowe między przyczyną i skutkiem obecne w kauzalizmie. Polega on na skonstruowaniu szczególnej jednoczasowości literackiego i nieliterackiego. Szczególnej, ponieważ jest ona konstruowana przy pomocy przyimków, które nic nie mówią o naturze tego związku poprzez czas. Tyle tylko, że w porządku gramatycznym zdań opisujących tę jednoczasowość nieliterackie najczęściej wymieniane jest na pierwszym miejscu, co może budzić podejrzenia, że mamy tu do czynienia z faktycznym kauzalizmem, który jakby wstydzi się wystąpić jawnie. Jeśli tak, to jest to tylko modyfikacja stylistyczna oraz lekkie zaznaczenie wątpliwości co do istnienia ścisłego związku przyczynowego.
Bodaj najczęstszym przyimkiem organizującym tę jednoczasowość jest „wraz": „Rozwój literatury mieszczańskiej słabnie wraz ze schyłkiem wczesnobarokowej tolerancji" (H, s. 141); „Wraz z chwilowym opadnięciem fali ruchu robotniczego w połowie lat osiemdziesiątych zanikła również towarzysząca mu twórczość poetycka" (M, s. 169). Odmianą tej techniki jest przysłówkowe rozwinięcie czasowe tego tajemniczego współbycia: „W miarę formowania się w Europie kultury mieszczańskiego oświecenia nabiera szczególnego znaczenia instytucja narodowego teatru" (K, s. 142). Wreszcie za podobny można uznać i trzeci wypadek: czas, w którym dokonuje się zmiana literacka, zostaje określany nazwami będącymi określeniami nieliterackiego. Jest w tym — i jednocześnie nie ma jej wprost! — sugestia wskazania przyczyny zmiany właśnie w tym

---

[2] W tekście użyto skrótów: W — A. Witkowska *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1986; K — M. Klimowicz *Literatura Oświecenia*, Warszawa 1990; M — H. Markiewicz *Literatura pozytywizmu*, Warszawa 1986; H — Cz. Hernas *Literatura baroku*, Warszawa 1987; Z — J. Ziomek *Literatura Odrodzenia*, Warszawa 1987.

nieliterackim. Nie ma jej wprost, bowiem ta nazwa może być też uznana za określenie jakiegoś czasu totalnego, w którym przebywają wspólnie wszystkie wspominane zjawiska. Dwa przykłady: „Po upadku powstania listopadowego zarysowała się zasadnicza różnica między aktywnością literacką emigracji i kraju" (W, s. 235); „Natomiast właśnie w dobie kryzysu duchowego u schyłku wieku dokonał się powrót autora *Trylogii* do tematyki współczesnej" (M, s. 82).
Dorzućmy tu jeszcze, że można czasem — przypadki to już zupełnie marginalne — spotkać próby jakby czysto stylistycznego (czy już nawet po prostu gramatycznego) schodzenia z tradycyjnego traktu. Dzieje się tak wtedy, kiedy zamiast pozytywnego stwierdzenia związku przyczynowo-skutkowego pojawia się coś w rodzaju zaprzeczenia jego zaprzeczenia: powiada się wtedy, że „nie powstały bez wpływu" (M, s. 175) lub że „nie da się wyjaśnić bez odwołania do" (Z, s. 195). Jest to zabieg — jeśli porównać go z materią czystego kauzalizmu — wcale wyrafinowany i bezskuteczny. Podobnie chyba jak w tych wypadkach, kiedy sugestia kondycjonalizmu zawarta jest w niewielkim zespole metaforycznych synonimów „warunku" czy „przyczyny", którymi określa się działanie nieliterackiego: „Otwierać możliwości" (M, s. 221); „sprzyjać rozwojowi" (H, s. 7); „przyjść w sukurs" (H, s. 71). Ale też można uznać to za wypadki graniczne, rozciągające całe zjawisko na oba obszary, tj. kauzalizmu i kondycjonalizmu.
Tych obejść, jak widać, udało się wyłowić niewiele: nie cieszą się one popularnością, bo niejednoznaczności i tak pozostają, zaś poruszanie się po tym poboczu okazuje się w dodatku nieekonomiczne. W tym mianowicie sensie, że wymaga po prostu dłuższych narracji dla sprawy najpewniej w danym momencie mniej ważnej. Czysty kauzalizm osiąga swoją niejasność znacznie szybciej — a okaże się, że też bardziej wiarygodnie.

3. Mówiąc najpierw krótko: „czysty kauzalizm" zamiast zdaniem posługuje się przede wszystkim słowem, i to w taki sposób, że oto otrzymujemy w tym miejscu syntezy coś na kształt sfery zaniku terminologii. Jej istnienie jest uwyraźnione przez obecność w tej samej syntezie, zaraz obok, sfer terminologicznych, np. w rozważaniach genologicznych, stylistycznych czy wersologicznych.
Najpierw da się wyróżnić tu grupę słów, które opisują relację między literackim i nieliterackim na modłę stosunków fizykalnych. Tak dzieje się przy słowach z pola semantycznego „lustra", przede wszystkim przy najczęściej występujących: „odbiciu" i „odzwierciedleniu". To pierwsze jest popularniejsze i jest obecne praktycznie we wszystkich opisywanych syntezach. Rozumiane dosłownie zakładają szczególną

bierność (bierność lustra) świata literackiego, ale też przynajmniej minimalną różnoczasowość literackiego i nieliterackiego, której starali się unikać cytowani poprzednio historycy. Zakłada też dość jasną, choć ogólnikową, wizję hierarchiczności kultury. Oczywiście, na temat pojętych dosłownie czy nawet metaforycznie szczegółów tego przeglądania się polityki czy ekonomii w zwierciadle literatury niczego się tu nie dowiadujemy. Analiza zjawiska „odbicia" czy „odzwierciedlenia" musi się zatrzymać na progu potoczności: nie można tu np. przeprowadzić dyskusji na temat poznawczej przewagi precyzji „odbicia" nad „odzwierciedleniem" w konkretnych przypadkach historycznoliterackich. Wybór użycia jednego z tych słów ma najpewniej motywację wyłącznie stylistyczną.

Podobnie jest zresztą w następnej grupie, jeszcze bardziej „ufizykalnionej" i jednocześnie zmetaforyzowanej, choć mniejsza wydaje się tu kategoryczność czy całościowość związku podległości. Idzie tu najpierw o „zaważyć" („szybko zaważyły na jej [literatury] obiegu" — H, s. 110), o średniej częstotliwości pojawiania się w naszych tekstach. Obok występują słowa o podobnej precyzji, ale o nasilonej metaforyczności, ponieważ dochodzi tu do swego rodzaju personifikacji sił działających na literaturę: otóż te siły „wnoszą" lub „przynoszą" swoje wartości: „wiele cech wspólnych wniesionych przede wszystkim przez sytuację historyczną kraju" (W, s. 5); konfederacja barska „przyniosła zalew różnego rodzaju manifestów, odezw, utworów wierszowanych" (K, s. 45). Do tego można dołączyć jeszcze równie „fizykalne": „pociągnięcie", „wyrośnięcie z", „płynięcie z".

Między tą „fizykalnością" a bardziej abstrakcyjnym ujmowaniem opisywanego zjawiska mieści się mający zastanawiająco duże powodzenie „wyraz" (= ekspresja): literatura stanowić ma w kulturze miejsce ekspresji tego, co nieliterackie. Rzadko tę ekspresję określa się jako „literacką". Jest miejscem zdumiewająco zdolnym do tego rodzaju zajęcia. Można wszakże jednocześnie podejrzewać, że jest w tym względzie konsekwentnie jednofunkcyjna, tzn. jej istnienie i zmiana w niej mogą się dokonać tylko w spełnianiu aktu cudzej ekspresji. Za synonimiczne do „wyrazu" można uznać równie popularne: „świadectwo", „przejawiać się", „objawiać się", „oddawać". W tych wszystkich wypadkach entymematycznie przyjmowane założenia dotyczące literatury są oczywiście bardziej skomplikowane niż w owych „fizykalnych" przypadkach.

O sferze „abstrakcyjnej" w sposobach opisywania naszej relacji można powiedzieć, że jest najpopularniejsza, pewnie i dlatego, że wraz z nią wkracza się w regiony usprawiedliwionej (nieoficjalnie) niewielkiej odpowiedzialności. Słownik opisujący tę abstrakcyjną sytuację wydaje

się o wiele bogatszy, tak jakby te pozory empiryczności przy modelu „fizykalnym" bardziej krępowały wyobraźnię historyków literatury. Jednakże i tu to bogactwo polega głównie na twórczości synonimicznej, która — z różnej odległości — obrasta wieloznacznie kategorie „przyczyny" i „skutku", oraz — w jej obrębie — na pilnym wykorzystywaniu metaforyki potocznej (w tym frazeologizmów i idiomów).

Najczęstsze jest tu to, co najłatwiejsze. A najłatwiejsze jest prostoduszne użycie słów „związek" lub „wiązać". Słowa te czynią oglądanie naszej relacji — pozwólmy i sobie na metaforę — czynnością ostrożną, przeprowadzaną z bezpiecznego poznawczo oddalenia. Dodawane do tych słów przymiotniki lub przysłówki (np. „ściśle") nie likwidują tego oddalenia. Jednocześnie z rodzaju obecności tych słów w konstrukcji zdań nie można wszakże wywnioskować jednoznacznie, że mamy tu rzeczywiście do czynienia z relacją przyczyny i skutku lub przynajmniej różnoczasowości z pierwszeństwem istnienia dla przedmiotu nieliterackiego. Tak zapewne jest w zdaniu o poemacie opisowym, który „jest gatunkiem ściśle powiązanym z rewolucją naukową" (W, s. 46). A przecież mimo te trudności taki wniosek nasuwa się prawie automatycznie: dzieje się tak poprzez równie automatyczne kojarzenie z taką obowiązującą (potoczną) wizją kultury i historii, w których poemat opisowy jest przedmiotem historycznym „mniejszym" od rewolucji naukowej. Mówiąc inaczej: znaczenie tego zdania ujawnia stosunek wobec konkretnego poglądu na hierarchie w historii. Jeśli tak, to można uznać całe to zdarzenie za realizację figury entymematu. (W tej chwili tylko w nawiasie podkreślić trzeba wielką wagę tej figury w pisarstwie humanistycznym. Waga ta polega tak na jej ilości, jak i często decydującym znaczeniu we wnioskowaniach humanisty. Bardzo często entymemat służy także do ukrycia braku podstaw przyjmowania jakiejś przesłanki i przekształca się w najzwyklejsze *petitio principii*. Analiza entymematów — podejmowana rzadko — przynosi zwykle bardziej skomplikowany i bardziej „naturalny" obraz rzeczywistości prezentowanej w tekstach od tego powierzchniowego. Bardzo często są to komplikacje i naturalność niespodziane, bo kolizyjne wobec przesłanek ujawnianych. Na poziomie entymematów ustala się bodaj najpewniejsze porozumienie z odbiorcą tekstów humanistycznych i stąd jest to najmocniej historycznie zakorzeniona warstwa tych tekstów. Dlatego i dla historyka humanistyki jest to warstwa szczególnie obfitująca w informacje. Zresztą funkcjonalnie entymemat jest niesłychanie pojemny: służy do likwidowania niewiedzy, chwiejności logicznych, wprowadza wreszcie działania wartościotwórcze w naszym pisarstwie.)

Przymiotniki i przysłówki, o których była mowa, mają zapewne informować o istocie i stopniu zażyłości literackiego i nieliterackiego, ale

najczęściej pochodzą one z tej części słownika, która podkreśla rosnącą zależność literatury: najniższy stopień tej zależności opisuje po prostu „związek" bezprzymiotnikowy czy bezprzysłówkowy. Chwiejna wiedza o tym stopniu zależności występuje jednocześnie w imieniu wiedzy o istocie tego związku: nigdy bowiem nie dowiadujemy się na jego temat niczego konkretniejszego. Oglądamy jakby jednocześnie całość procesu chemicznego, nie zaś działanie poszczególnych atomów...

Jeśli w przypadku tych zdań o „związku" mamy sugestię, choć zaraz likwidowaną przez entymemat, jednoczasowości, to nie ma jej tam, gdzie słowo nazywające naszą relację określa ją już jawnie hierarchicznie. Możliwości, jakie się tu realizują, jest sporo. Najczęstszy — i najbardziej banalny — jest „wpływ", czasem z dookreśleniem przymiotnikowym („głęboki", „największy", „ogromny"). Jak widać, te przymiotniki znowu idą w kierunku opisu nasilania „wpływu": jest on „ogromny" lub jest tylko „wpływem", bodaj nigdy nie opisuje się wpływów „małych" czy „minimalnych". Gradacja wydaje się możliwa tylko w jedną stronę...

Reszta członków tej rodziny wydaje się jakby konkretniejsza semantycznie, choć stanowi ją nadal słownik potoczny, i można ją uznać za swego rodzaju konkretyzację „wpływu" w poszczególnych przypadkach historycznoliterackich. Idzie o „spowodowanie", „modyfikowanie", „dyktowanie", „konsekwencje", „rezultat", „poddanie naporowi", „wynikanie". Zdajemy sobie sprawę z co najmniej minimalnych różnic między znaczeniami tych słów, ale z największą trudnością i nie bez naciągania dałoby się posegmentować rzeczywistość historycznoliteracką między zakresy tych wyrazów. Znowu dowiadujemy się tylko o czymś na kształt atmosfery spojenia literackiego i nieliterackiego.

Razem jest to sfera pojęć metaforycznych, ale tak kształtowana, że gramatycznym podmiotem zdań z orzeczeniami bezokolicznikowymi typu „dyktować" czy „spowodować" jest prawie zawsze nazwa zjawiska nieliterackiego. Zdania z literackim podmiotem — choć są zdaniami nadal mówiącymi o podległości literatury — stanowią zjawisko zupełnie wyjątkowe, np.: „Pod bezpośrednim wrażeniem wypadków powstały powieści " (M, s. 52); „Przejął poeta to zestawienie z publicystyki" (H, s. 151).

Na poziomie tych pojęć metaforycznych, na wkonstruowywaniu ich w komunałowe (czy tylko banalne) entymematy kończy się zwykle w naszych syntezach opis i analiza tego kawałka świata historycznoliterackiego. Napisałem wyżej, że jest to sfera zaniku terminologii i że występowanie tej sfery obok partii narracji z przewagą terminologii, nikogo specjalnie nie kłopoce. Teraz można już do tego sądu wprowadzić pewną modyfikację. Otóż fakt dość ograniczonego słownika tych pojęć metaforycznych i jego dość regularna powtarzalność pozwalają przypusz-

czać, że te pojęcia pełnią funkcję terminów. Jeśli zaś pamiętamy o najczęściej kontekstowym znaczeniu i często retorycznym charakterze terminologii z części analitycznej syntez, przepaść między nią i pojęciami metaforycznymi okazuje się nie tak wielka, jak się mogło na początku wydawać. Pojęcia metaforyczne mogą pełnić funkcję terminów przede wszystkim — jak zauważono — poprzez fakt zewnętrznej powtarzalności. To, że są one praktycznie niedefiniowalne, więc poznawczo niepewne, nie ma tu pierwszorzędnego znaczenia. Większe znaczenie ma za to ich charakter obrazowo-metaforyczny, w jego obrębie zaś daleko idąca leksykalizacja czy idiomatyzacja. Jest zaś on zapewne identyczny z tym, który spotykamy w potocznych opisach rzeczywistości. Z całą pewnością da się powiedzieć, że jednakie reguły organizują te opisy i omawiane wątki syntezy.

W pisarstwie humanistyki metafora w najróżniejszym kształcie pojawia się powszechnie, choć dziwić może jednocześnie, że bodaj w żadnym z jej paradygmatów z ostatnich czasów nie miała oficjalnie pieczęci stuprocentowej legalności (przynajmniej jako metafora skonstruowana zupełnie od nowa). Nawet jeśli w jakimś pisarstwie jest podziwiana, to przecież na ogół jako jakość poboczna, może estetyczna. Lakoff i Johnson, których kategorię pojęcia metaforycznego tu użytkuję, piszą nawet o lęku przed metaforą w kulturze Zachodu.[3] Rzadko zdarza się tak otwarta poznawczo akceptacja metafory, jak u Bettelheima, piszącego o katastrofalnych skutkach odmetaforyzowania przekładu pism Freuda w świecie anglosaskim:

> prawdziwe zrozumienie psychoanalizy możliwe jest tylko wtedy, gdy jej pojmowanie intelektualne łączy się z odzewem emocjonalnym; jeżeli zachodzi tylko jedno lub tylko drugie, pozostanie ona niezrozumiana. Udana metafora umożliwia połączenie obu tych czynników.[4]

Równie powszechny jest w tym pisarstwie użytek, jaki czyni się z języka i wyobraźni potocznej — równie dwuznacznie wartościowanych. Tą drogą zwykle spełnia się wiele funkcji mówienia humanistów, zaś przede wszystkim funkcja wartościotwórcza, z której wysnuwa się bodaj najważniejsze samoutwierdzanie humanistyki. Ale często jest poza tym coś, co można by nazwać funkcją protetyczną. Realizowałaby się ona wtedy, kiedy wyjaśnieniu podlegają fakty czy procesy z jakichś powodów nie dające się opisać trybem pojęciowym czy terminologicznym. Jeśli powiedziano wyżej, że pojęcia metaforyczne zastępują terminy, to znaczy także, iż zamiar poznawczy zostaje podtrzymany mimo wszystko, tyle

---

[3] G. Lakoff, M. Johnson *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988, s. 217.
[4] B. Bettelheim *Freud i dusza ludzka*, Warszawa 1991, s. 55.

że zostaje skierowany gdzie indziej: zamiast pewności logicznej otrzymujemy pewność społeczną (kulturową) poprzez głębokie zakorzenienie w potocznym poczuciu normalności, która ma banalny wygląd i powtarza po raz tysięczny przekonania o hierarchiach kultury, sile nacisku i jego zdecydowaniu, innych szeregach wobec literatury czy o kilku niewymiennych funkcjach literatury wobec tych szeregów. Historia literatury objawia się tu trybem prawie fabularnego opowiadania o stałych interakcjach stałych bohaterów kultury i trybem referencyjności bliższej samej literaturze niż poznaniu naukowemu. Wyżej od potoczności umieszczona sfera analityczna („opis") może mieć w tym pomieszczonym tuż obok opowiadaniu swoistą legitymizację, jako że powszechnie większa jest atrakcyjność pewności społecznej niż pewności logicznej. I może właśnie z tego powodu jest właśnie tak, że to „opowiadanie" pełni także funkcję spoiwa wypełniającego miejsca między „opisami". Dzięki temu wprowadza się do syntezy moment szerszego „dziania się", które mimo najczęstszej pozorności czyni z syntezy gatunek zmierzający do historii literatury, nie tylko zaś do historii tekstów czy serii partii analitycznych. (Do tych ostatnich właśnie ciążą mimo wszystko syntezy z omawianej grupy — przecież nie mają w ogóle w tytułach słowa „historia".) Zmierzanie zaś do historii literatury — jak i do wszelkiej historii przecież — nie odbywa się nigdy inaczej jak we mgle retoryki. Wszakże wszystkie formułowane dotąd prawa historyczne zostały ukształtowane w materii retorycznej i stąd właśnie pochodziła ich siła opisowa i argumentacyjna.

Zatem to, co na początku mogło wydawać się tylko naiwnym mankamentem, jakoś usprawiedliwia swoje istnienie. Trudno jednak do końca wyzbyć się początkowej nieufności, chociażby wobec zbyt wielkiej obojętności na przykazania precyzji, spójności czy niesprzeczności. Żywiącemu tę nieufność łatwo jest wypowiedzieć jeszcze przynajmniej dwie obiekcje. Najpierw tę, że oto tylko w taki ułomny sposób mogą się kończyć żądania czy ambicje holistyczne piszących humanistów, szczególnie zaś historyków wszelkiego rodzaju. Potem zaś tę — już bardziej pobłażliwą — że bez trudu można umieścić opisywane poczynania w kręgu skutków skonsumowania pokusy, której — jak pewnie wszystkim pokusom — wszystko jedno, jak się zrealizuje. A „pokusa uganiania się za przyczynami jest nieodparta".[5]

Wojciech Głowala

---

[5] L. Kołakowski *Cywilizacja na ławie oskarżonych*, Warszawa 1990, s. 198.

Pochwała przyczynku

Przyczynek nie ma wśród gatunków historycznoliterackich zbyt wysokich notowań. Jako nazwa rzadko dzisiaj używany, kojarzy się raczej z lekceważącym określeniem „przyczynkarstwo", przydawanym pracom użytecznym jako dodatkowe narzędzie w warsztacie polonisty, ale pozbawionym blasku gotowych wyrobów literaturoznawczego rzemiosła. Ciekawe, że ze skromnym przyczynkiem blisko sąsiaduje książę twórczości obierającej sobie często za temat literaturę — esej. W tym ostatnim punkt wyjścia jest często identyczny — drobny fakt np. historycznoliteracki, który jednak ulega zupełnie innemu przetworzeniu; eseista swobodnie przestawia meble w literackim muzeum, tworząc niespodziewane konfiguracje, odkrywając ich nowe znaczenia. Przyczynek wyczerpuje się w swoim temacie, jego autorowi nie wolno niczego ruszać, wyposażony w pęk piór pracowicie usuwa kurz z zakamarków. Zajęcie bez wątpienia mało efektowne (o ile przyjmie się powyższą metaforę).

Pewnie dlatego *Szkice literackie* (jak informuje podtytuł) Marii Danilewicz Zielińskiej, pomieszczone w tomie o mało zachęcającym tytule *Próby przywołań*[1] określone są w nocie na okładce i we wstępie pióra Marka Zielińskiego mianem esejów. Mimo zrozumienia dla nobilitującej intencji tego nazwania, wypada stwierdzić, że szkice owe esejami nie są. I nic w tym złego — jak powiada Kierkegaard, „łosoś jest sam w sobie bardzo delikatną potrawą; jeśli jednak je się za dużo łososia, szkodzi to zdrowiu, jest to bowiem potrawa ciężka". Podobnie chyba z esejem.[2] Jest też inny powód, który sprawia, że określenie to nie wydaje się adekwatne; sama autorka nie ma do niego bynajmniej pretensji, znacznie bliższa jej sercu jest właśnie skromna forma przyczynku. W tekście pisanym w 1943 r., na emigracji, która stała się dla pisarki życiowym wyborem, czytamy:

Jak rybie bez wody, poloniście ciężko i gorzko żyć w rozłące z własną bodaj domową biblioteką. Śni mi się po nocach Korbut, Kleiner i Kallenbach, trapi myśl o *Słowniku biograficznym* Polskiej Akademii Umiejętności i o wydaniu sejmowym Mickiewicza, zmontowanym z takim trudem i przerwanym brutalnie przez wojnę. Czasem śnią się przyczynki i przyczynki do przyczynków — darujmy mu i tę słabość, pamiętając, że na wielki gmach naszej kultury składa się praca wielu pokoleń i wielu setek pisarzy. I w tym

---

[1] M. Danilewicz Zielińska *Próby przywołań. Szkice literackie*, wybór, oprac. i przedmowa M. Zieliński, Warszawa 1992, Biblioteka „Więzi".

[2] Por. na przykład rozumienie eseju w książce A. S. Kowalczyka *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977 (Vincenz — Stempowski — Miłosz)*, Warszawa 1990.

jej siła, że jest dziełem nie tylko wybitnych jednostek, ale i wspólnym dorobkiem całego społeczeństwa w ciągu długich stuleci [s. 191].

Ta deklaracja, w której równie wiele modestii, co mało fałszu, pozwala przypuszczać, że jej autorka nie liczy się w poczet owych wybitnych jednostek, zadowalając się rolą jednego z wielu budowniczych. *Próby przywołań* dowodzą, że na takim stanowisku pracy można zdziałać wiele dobrego.

Szkice, czy raczej przyczynki Danilewicz Zielińskiej charakteryzuje upodobanie do szczegółu historycznego, przekonanie o jego doniosłości w kształtowaniu faktury czasu przeszłego, który wypełnia nie odnotowywaną w podręcznikach historii literatury przestrzeń między jej kamieniami milowymi. Autorka koncentruje się na biografiach wybitnych pisarzy lub ludzi, którzy się o literaturę tylko otarli, wnosząc w nią choćby mimowolny wkład; dzieła traktuje raczej jako dokumenty — chętniej zresztą i częściej posiłkuje się listami lub dziennikami. Wskazuje to na bardzo tradycyjny sposób stawiania literaturoznawczych pytań i tak jest w istocie; Danilewicz Zielińska przyjmuje za cel wniknięcie w psychikę pisarza, czy raczej uzupełnienie, pogłębienie jego psychologicznego wizerunku. Tak jest w szeregu szkiców analizujących różne momenty życia Mickiewicza, czy w pracy o — jak mówi tytuł — „zmiennych kolejach przyjaźni" między Zygmuntem Krasińskim i Henrym Reevem. Jest jednak coś, dzięki czemu owo tradycyjne ujęcie, zastosowane przez autorkę, nie sprawia wrażenia anachronizmu, coś co nadaje mu raczej urok stylu retro. Czynnikiem tym jest powściągliwość cechująca niezmiennie wszystkie teksty z omawianego tomu. Powściągliwość ta ujawnia się w poprzestawaniu na konstatacji faktów i ich zestawianiu, ale postępowania tego nie należy mylić z oschłością i brakiem wyobraźni. Miejsce dla tej ostatniej otwierają dyskretne sugestie, nigdy jednak stanowcze i — co tu kryć — łatwe wnioskowania genetyczne. Podobieństwa między losami Conrada i Malinowskiego istnieją rzeczywiście, ale autorka nie żąda, aby z nich coś wynikało, choć z pewnością pamiętamy o nich podczas lektury; analogii dla Mickiewicza piszącego w dramatycznych chwilach życia *Pana Tadeusza* szuka autorka u Sienkiewicza nie po to, by pisarzy porównać, lecz by ich lepiej zrozumieć:

Tak też, i także ku pokrzepieniu siebie i innych — rodzić się będzie po latach dzieło innego kalibru, ale podobnie polskości zasłużone: *Ogniem i mieczem*, pisane przy łożu umierającej żony i w najcięższych miesiącach świeżej żałoby. Samoobrona organizmu? Ucieczka od rzeczywistości? — czy też plon „tygodni i miesięcy, w których człowiek nie czuje się zdolnym gadać z drugimi, chociaż myśli o nich" — i dla nich pisze [s. 188–189, w cudzysłowie cytat z listu Mickiewicza].

Owo, by tak rzec, *moderato* dyskursu nie niesie ze sobą chłodu, jest

raczej wyrazem szacunku autorki dla ludzi i zjawisk, które są nam dane jedynie w odległych zbliżeniach, dzięki niemu psychologia nie drażni psychologizmem, genetyzm utrzymuje się w ryzach, szukanie wpływów nie przeradza się we wpływologię. Jeśli dodamy do tego przesycenie narracji o przeszłości detalami dnia codziennego, zharmonizowanie z nią głosów uczestników zdarzeń (przywoływanych w mowie zależnej) i imponującą, dyskretnie dozowaną erudycję — otrzymamy obraz przyczynku, którego lektura może być (choćby bezinteresowną) przyjemnością.
Jak się więc wydaje, tytuł zbioru szkiców Danilewicz Zielińskiej grzeszy skromnością, zawartość tomu przekonuje, że „próby" można by z powodzeniem usunąć. Przywoływana historia wychodzi na spotkanie.

Adam Makowski

Jak czytać poematy

Jacek Łukasiewicz nie należy do autorów kwestionujących klasyczny model kultury, epatujących odmiennym odczuwaniem rzeczywistości czy choćby nowatorską koncepcją literatury. Raczej afirmuje tradycyjne wartości, stabilizuje i utwierdza czytelnika w porządku odziedziczonym po poprzednikach, konsoliduje zdezintegrowaną percepcję. Nie przypadkiem zatytułował swój szkic o Urszuli Kozioł z roku 1965 *Świat integralny*. Również współpraca z „Tygodnikiem Powszechnym" i „Więzią" sytuuje go w kręgu pisarzy, którym bliski jest teocentryczny, harmonijny i zhierarchizowany obraz świata. Jego pisarstwo już od debiutu u boku m. in. Herberta i Grochowiaka w PAX-owskim almanachu *...każdej chwili wybierać muszę* określone jest przez wspólnotę doświadczenia polityczno-obyczajowego z pokoleniem Współczesności oraz podejmowanie problematyki etyczno-metafizycznej. Obok poświęconego częściowo problematyce generacyjnej tomu *Szmaciarze i bohaterowie* główną pozycją krytyka pozostaje *Laur i ciało* — książka podejmująca analizę współczesnych stylów mówienia o pejzażu i ludzkim ciele oraz nawiązywania do tradycji. Analiza nie traci z pola widzenia podstawowego problemu, który przez autora sformułowany został następująco: „Czy poezja dziś stwarza, ocala integralny obraz świata" (*Laur i ciało*, s. 174). Nostalgia za archaiczną harmonią obecna jest również w jego najnowszej książce — *Oko poematu*[1], w której

[1] J. Łukasiewicz *Oko poematu*, Wrocław 1991, Wydawnictwo Dolnośląskie.

eksponuje ten utopijny wątek dwudziestowiecznej sztuki w twórczości polskich poetów współczesnych.
W zbiorze czternastu szkiców, częściowo publikowanych wcześniej, autor próbuje wpisać analizowane teksty w pewne wspólne pole semantyczne, wyznaczane przez wyraźnie akcentowane pary opozycji, np. zmienne — trwałe, zniewolone — suwerenne, publiczne — osobiste. Odpowiadają im prowadzone równolegle w całym tomie wątki myślowe. Książkę tę da się czytać jako przyczynek do większej całości, którą można by zatytułować: *Rzeczywistość przedstawiona w literaturze PRL*, lub jako akademicką dysertację poświęconą problematyce genologicznej czy jako eseistyczną medytację na temat miejsca człowieka w kosmosie. Publicysta i historyk, pragnący przede wszystkim wprowadzić czytelnika w atmosferę epoki, dochodzi wyraźnie do głosu w rozdziałach o Gałczyńskim, Broniewskim, Ważyku. Sporo miejsca zajmują w nich rozważania nad granicami kompromisu artystycznego i miejsca poety w życiu publicznym. Relacje między poezją i ideologią szczególnie interesująco pokazane są w utworach późniejszych — poematach Urszuli Kozioł i Barańczaka. *W rytmie słońca 1968* wydaje się trafnie dobrany ze względu na uchwycenie istotnych, modelowych cech momentu historycznego. Schyłek lat sześćdziesiątych, w którym można upatrywać źródeł formacji kulturowej obejmującej dzień dzisiejszy, reprezentowany jest w utworze przez splot nie przystających do siebie tradycji obyczajowych, konwencji artystycznych i wydarzeń politycznych. Łukasiewicz ukazuje, jak pisarze kompromitowali kulturę oficjalną, umieszczając cytaty z niej w nowym kontekście.
Podobnie jak u Urszuli Kozioł, również w *Sztucznym oddychaniu* wykorzystane są — jako „budulec zanegowany" — frazeologizmy oficjalnego języka państwowego. Ważną rolę odgrywają w nim też deformacje aliteracyjne, np. gorzka ironia zrodzona z napięcia między znaczeniami słowa „krzyż" lub (trochę zbyt ostentacyjny) anagram: „Raj krat". Natomiast jako azyl dla spontaniczności wprowadzany jest język kontrkultury, np. z inskrypcji kloacznych. Na podstawie tego utworu Łukasiewicz formułuje tezę — wykraczającą już poza obszar krytycznego rozbioru, a zawierającą metafizyczne uogólnienie, może nawet swoiste *credo* krytyka — o niewystarczalności kontestacji i krytycznej analizy, o potrzebie afirmowania archetypicznych wartości.
Analiza nie wyczerpuje się w anegdotycznym ukazaniu uwikłania poezji w konflikty życia społecznego. Ze swoich szczegółowych obserwacji wysnuwa uogólniającą refleksję antropologiczną, dotyczącą problemu integralności we współczesnym świecie. Analizuje różne postawy zajmowane wobec kryzysu tradycyjnych wartości. Na jednym końcu znalazłby się tu poemat *W rytmie słońca 1968*. W sugestywnym, skon-

densowanym obrazie, otrzymujemy wizerunek świata rozbitego, sam język zaś wykazuje brak odpowiednich zasad selekcji. Na przykład w pomysłowym zestawieniu: Biafra — Fra Angelico współekwiwalentne segmenty foniczne uwydatniają niewspółmierność biegunowo odległych sfer doświadczenia. Na drugim końcu skali można umieścić *Traktat poetycki*. W zatomizowanym społeczeństwie Miłosz buduje swój artystyczny mikrokosmos. Wyraża on tu swoją nieufność wobec idei postępu oraz niechęć do awangardowych eksperymentów i współczesnego zafascynowania subiektywnością („brud subiektywny, / Obsesja"). Przywiązanie Miłosza do dzieł monumentalnych, osadzonych głęboko w tradycji, obarczonych ciężarem powagi i odpowiedzialności, łączy się z poczuciem suwerenności człowieka, występującego przeciw przypadkowości świata i broniącego wartości ufundowanych na refleksji, kontemplacyjnej wrażliwości i tęsknocie do transcendencji.

Między tymi dwiema postawami — opisywania chaosu zjawisk oraz przeciwstawiania mu własnej, klarownej wizji i wiary w obiektywne normy — można umieścić szereg przypadków pośrednich. Dotyczy to poetów odczuwających solidarność ze współczesnością i jej niepokojami, ale nie rezygnujących z tradycyjnych kryteriów waloryzowania świata. Wyrazem takiej postawy jest na przykład nadawanie ambiwalentnego charakteru symbolice religijnej poprzez umieszczanie jej w ramach konwencji groteskowej u Gajcego i Grochowiaka. Napięcie między zwątpieniem a potrzebą ładu, nowoczesną nieufnością wobec kategorii idealistycznych i krytyczną trzeźwością a uznaniem nadludzkich sensów (co Łukasiewicz określa jako „akt zawierzenia") stanowi też jeden z najbardziej wartościowych artystycznie aspektów *Sztucznego oddychania*. Wprawdzie trzon poematu stanowią fragmenty uwikłane w konteksty historyczno-polityczne, a więc budujące porządek horyzontalny, jednak użycie w charakterze ramy hymnów — utworów o konotacjach sakralnych, uwydatnia w utworze aurę metafizyczną. Ten szkic o poemacie Barańczaka zamyka część interpretacyjną i jest szczególnie interesujący. Wskazuje też na najważniejsze dla całego tomu układy odniesienia. Próba destrukcji, a przynajmniej zdemaskowania iluzji i kompromisów życia publicznego w imię nieredukowalnej do ról społecznych jaźni (np. obraz NN niszczącego przedmioty, stanowiące dla niego symbole instytucjonalnych zniewoleń) oraz profetyczne pojmowanie poezji — odsyłają do tradycji romantycznej; natomiast przeciwstawianie się aksjologicznemu relatywizmowi i podkreślanie jednostkowej odpowiedzialności — do perspektywy personalistycznej.

Przyjęcie tej perspektywy każe skupić uwagę na semantycznej dynamice utworów, pojmowanej jako zapis pracy świadomości, zmierzającej ku metamorfozie — osiągnięciu refleksyjnej autotożsamości. Decyduje też

o służebnym traktowaniu kompozycji i stylistyki i w ogóle o swobodnym podejściu do rygorów metodologicznych. Zachęca natomiast do zajęcia się faktami biograficzno-genetycznymi. Konstruując w ostatnim rozdziale definicję „poematu wielogłosowego z dominantą liryczną", stosuje Łukasiewicz zarówno kryteria empirycznie weryfikowalne, formalno -kompozycyjne, jak i kryteria dotyczące jakości emotywnych czy psychospołecznych. Stając zaś przed tradycyjnym problemem genologicznym — logicznej niewspółrzędności pojęć gatunkowych — przyjmuje strategię systematyzowania odwrotną niż np. H. Markiewicz. Podczas gdy autor *Głównych problemów wiedzy o literaturze* proponował obrać za punkt wyjścia podział na rodzaje oraz zastąpić gatunki odmianami rodzajowymi (w myśl takiego podziału omawiane przez Łukasiewicza utwory należałoby sytuować w kręgu liryki przedstawiającej: opisowej, narracyjnej lub kreacyjnej), to autor *Oka poematu* zakłada niepodrzędność gatunku wobec rodzaju i krzyżowanie się tych dwóch kategorii (stąd pojęcie dominanty rodzajowej). Oczywiście, tworzone przez krytyka kategorie, np. „manifestacja", „poemat panegiryczny", „agitacyjny" bądź „satyryczny", nie tworzą jakiejś nowej, wyczerpującej systematyki ani nie dają kompletnego opisu gramatyki gatunku. Raczej służą naszkicowaniu przybliżonego zasobu jakości estetycznych możliwych do wyartykułowania w danej formie. Ich zasięg wyznaczają związki z takimi formami wypowiedzi jak monolog oratorski (Miłosz, Broniewski), reportaż publicystyczny (Ważyk, Kozioł, Barańczak), subiektywny, ekspresywny monolog liryczny (Wat, Grochowiak) czy nawet proza narracyjna — od noweli do powieści (trafne umieszczenie Barańczaka na tle prozy „małego realizmu").

Dzięki scalającej poszczególne wątki refleksji genologicznej oraz podsumowującemu książkę rozdziałowi definicyjnemu Łukasiewicz wykracza poza impresyjność i idiograficzną sprawozdawczość. Jednocześnie zaś — zgodnie ze zgłoszonym już w książce *Laur i ciało* zastrzeżeniem, że jego pisanie nie pretenduje do naukowej ścisłości — zachowuje subiektywny punkt widzenia i pozwala nieraz wziąć górę swobodnym skojarzeniom, a nawet prywatnym wyznaniom. W tych osobistych fragmentach najpełniej dochodzi do głosu jego wrażliwość i przyjazny stosunek do omawianych tekstów. Ponadto ubarwia on swoje wywody wprowadzając liczne metafory, pytania retoryczne, powtórzenia, a nawet rytmizacje, antropomorfizacje, wtręty liryczne i aforystyczne uogólnienia. Nie można bowiem zapominać, że autor jest (podobnie jak niektórzy spośród bohaterów jego książki) równocześnie uczonym profesorem i poetą. Tematyka omawianych szkiców wiąże się poniekąd z artystycznym rozwojem Łukasiewicza–literata, o czym świadczy tytuł jego ostatniego poetyckiego tomiku: *Cztery poematy*. Otrzymaliśmy

więc pozycję podwójnie pouczającą. Pouczającą także o tym, jak poeci czytają poetów.
Emil Staiger pisał w *Sztuce interpretacji*, że jeśli ktoś chce zajmować się nauką o literaturze, to musi rozminąć się albo z nauką, albo z literaturą. *Oko poematu*, utwór z pogranicza scjentystycznej ścisłości i swobodnej eseistyki, sugeruje możliwość twórczego kompromisu.

Grzegorz Grochowski

Lekcje czytania

Lektura tekstów literackich, sposoby ich czytania, poszukiwanie i doskonalenie interpretacji, uatrakcyjnianie obowiązkowych lektur należą do wiecznych problemów szkolnej polonistyki. Interpretacje utworów na lekcjach języka polskiego — mimo lepszych i gorszych wzorów czy niedawnych zmian w doborze tekstów — budzą całą masę zastrzeżeń, są przedmiotem dyskusji, a nawet zażartych ataków, rzadko kiedy jednak dyskutanci czują się usatysfakcjonowani. Dobrze się dzieje, że coraz częściej zaczynają się pojawiać na rynku księgarskim pozycje prezentujące sposoby czytania, takie jak książka pod redakcją Władysława Dynaka i Aleksandra Wita Labudy *Lekcje czytania. Eksplikacje literackie.*[1] Ma ona służyć jako pomoc dla nauczycieli języka polskiego w szkole średniej, dla metodyków nauczania literatury, dla nauczycieli szkół wyższych prowadzących literackie zajęcia na polonistyce i neofilologiach, dla studentów polonistyki i kierunków filologicznych, wreszcie dla maturzystów i kandydatów na studia wyższe. Skoro książka pisana jest z tak śmiałym przeznaczeniem, powinna być nie lada specjałem. Na uwagę zasługuje także ze względu na jej zawartość teoretyczną, wyjaśniającą zasady eksplikacji literackiej jako metody w sensie dydaktycznym i literaturoznawczym (część I) oraz ze względu na dużą liczbę tekstów tą metodą zinterpretowanych (część II), choć obie części, co częste w wypadku prac zbiorowych, są nierównej jakości. A. Labuda, redaktor tomu, jest jednocześnie autorem części teoretycznej oraz obszernego tekstu–modelu będącego wzorem proponowanego postępowania analitycznego. Na przykładzie fragmentu *Pieśni o Rolandzie*, ody Horacego *Do Mecenasa*, a także opisu tarczy Achillesa z *Iliady* po-

[1] *Lekcje czytania. Eksplikacje literackie*, red. W. Dynak i A. W. Labuda, Warszawa 1991, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

kazuje, jak eksplikacyjny warsztat zastosować w praktyce lekcyjnej. Autor, proponując polskiemu czytelnikowi metodę eksplikacji literackiej (u nas nowość — we francuskich liceach i uniwersytetach podstawowa technika analityczna praktykowana co najmniej od początku XX wieku) zwraca uwagę na szereg bardzo istotnych problemów. Eksplikacja nastawiona na kształcenie umiejętności czytania literatury należy do gatunku sztuki mówionej, po części improwizowanej, zawsze jednak starannie przemyślanej i przygotowanej. Dążąc do wydobycia tego, co niepowtarzalne i indywidualne w tekście literackim, zawiera stałe komponenty: przedstawienie okoliczności powstania utworu, umiejscowienie tekstu w cyklu, tomie, tradycji, kontekście, wydobycie myśli przewodniej, określenie dominanty artystycznej, później kompozycji, wreszcie — sporządzenie szczegółowego studium utworu. Elementem stałym i nieodzownym w eksplikacji jest odczytanie tekstu, będące jego interpretacją głosową, instrumentalną.

Wszystkie te elementy szczegółowo opisane i skomentowane przez Labudę mogą stanowić wzorzec pełnego cyklu działań interpretacyjnych (od czytania — poprzez pisemne przygotowanie — do mówienia), uporządkowany i planowy, integrujący wszystkie, zwykle osobno omawiane działy szkolnej polonistyki.

Autorzy tomu polecają więc wzór kompozycyjny wypowiedzi interpretującej tekst literacki, a nie streszczenie utworu lub podręcznika, zamiast — jak powiada Labuda — lęku wobec białych stronic czekających na wypracowanie i strachu przed sakramentalnym powiedz to własnymi słowami.

Korzyści wydają się ogromne. Eksplikacja uczy twórczego mówienia, ale i twórczego słuchania. (Niestety, obie strony: i nauczyciel, i uczeń rzadko dysponują tymi umiejętnościami.) Uczy zastosowania starej, hermeneutycznej, diltheyowskiej zasady, by szczegół objaśniać całością, całość zaś — szczegółami. A także — rozjaśniać semantyczną zawartość tekstu. Wreszcie powinna nauczyć wydobywania z tekstu tego, co w nim zachwyca. Jak zachwyca, kiedy nie zachwyca — mówi Gombrowicz. Więc jeśli nie zachwyca, to przynajmniej pozwoli zbudować logiczną interpretacyjną wypowiedź — uporządkowany i skomponowany według reguł komentarz.

Zwraca uwagę analiza Małgorzaty Czermińskiej dotycząca fragmentu *Poetyki* Arystotelesa poświęconego tragedii. Autorka odsłania młodemu czytelnikowi mechanizm filozoficznego, sylogistycznego rozumowania zawarty w tekście, zdawać by się mogło, trudnym i suchym. Okazuje się, że żywy komentarz może się stać fascynującą przygodą intelektualną. Podobne zalety mają interpretacje Jacka Łukasiewicza (wiersz Różewi-

cza *Prawa i obowiązki*) i Dariusza Dybka (epizod *Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*). Ta ostatnia, napisana lekko, bez polonistycznego, mozolnego piłowania średniowiecznego tekstu wers po wersie, uczy zdyscyplinowanego czytania.

Drugą część książki wypełniają interpretacje wybranych wierszy lub fragmentów literatury staropolskiej, która jest przedmiotem nauczania w I klasie szkoły średniej. Analizy te mogłyby służyć jako scenariusze przyszłych lekcji, jednakże tylko niektóre z nich spełniają takie funkcje. Inne, na nieszczęście te, które za przedmiot obrały sobie najpiękniejsze wiersze (Sępa–Szarzyńskiego *Sonet IV*, Zimorowica fragment *Roksolanek*, Szymborskiej *Kobiety Rubensa*) zaciemniają w długiej, żmudnej i nudnej analizie pseudonaukowej wszystko to, co należałoby właśnie wydobyć, rozjaśnić i wytłumaczyć. Zgodnie z metodą eksplikacji fragment, epizod czy pojedynczy wiersz powinien być przedmiotem analizy na jednej lekcji języka polskiego. Jeśli propozycję tę traktować poważnie, to aby udała się lekcja, która będzie całością (od początku do końca dobrze zrobioną interpretacją tekstu), poprzedzić ją muszą długie przygotowania.

Lekcje czytania mogłyby stać się podręcznikiem metodycznym dla nauczycieli szkoły średniej. Prezentacja metody eksplikacji wymagałaby jednak wielu lekcji poświęconych na opis metody, na ćwiczenie poszczególnych elementów i wreszcie na całościowe wykorzystanie modelu. W efekcie nauczyciel powinien osiągnąć zamierzony cel: wyrobienie sprawności interpretacyjnej uczniów. Eksplikacja, traktowana jako jednorazowe urozmaicenie nie ma sensu. Będzie po prostu nieporadną cząstką, nie stworzy całości. Istotna wydaje się też sprawa tempa lekcji. Jest to jakość, która prawie zawsze budzi zastrzeżenia. Tempo na ogół jest zbyt wolne; za długie czekanie na odpowiedź, za szczegółowe, nie wiadomo w jakim kierunku zmierzające analizy, zbyt wolne gromadzenie szczegółów — gubienie całości. Ćwiczenia eksplikacyjne muszą odbywać się w dość szybkim tempie — pisze Labuda.

Dlatego właśnie, aby osiągnąć zamierzone rezultaty, to jest sensowną interpretację utrzymaną w dobrym tempie, należy zaplanować ćwiczenia eksplikacji jako cykl.

Jedna rzecz w tej ważnej i pożytecznej książce niepokoi — i to właśnie w owej części metodycznej. Mianowicie język — niekiedy śmiesznie brzmiący, niepotrzebnie sztywno uteoretyzowany. Pośredni adresat książki, tj. uczeń szkoły średniej, albo go nie zrozumie, albo, co gorsze, będzie rozbawiony. Można z pewnością darować sobie wyrażenia w stylu: „czytania ćwiczebne", „człon zdaniowy", „omówienie każdego członu" czy „kawałkowanie tekstu". Zdanie dotyczące pieśni Kochanowskiego *Niezwykłym i nie leda piórem...* brzmi:

Wstępne rozeznanie w uczłonowaniu, potwierdzone rozbiorem kompozycyjnym prowadzi do stwierdzenia, że materiał tematyczny (tradycyjna topika: boskość poety, pośmiertna przemiana w ptaka), został ujęty w trójczłonowy schemat mowy pochwalnej [s. 32]

— i na pewno nie jest dobre. Nie zapominajmy, że chodzi o interpretację tekstów literatury pięknej.

I jeszcze jedna kwestia, bodaj najciekawsza. W *Lekcjach czytania* omawia się utwory poetyckie, których tematem jest, mówiąc najogólniej, sztuka. Wybrano *Prawa i obowiązki* Różewicza, *Uwerturę z Niobe* Gałczyńskiego, *Starą pieśń na Binnarową* Białoszewskiego, *Kobiety Rubensa* Szymborskiej. Pomijając nierówny poziom interpretacji tych wierszy, ważna jest obecność problematyki korespondecji sztuk na lekcjach polskiego — czytanie obrazów malarskich obrazami poetyckimi, uświadomienie obrazowości sztuki posługującej się odmiennym tworzywem. Nawiązania do tego, że malarstwo jest milczącą poezją, a poezja mówiącym malarstwem, czy do Horacjańskiego *ut pictura poesis* nader rzadko pojawiają się w szkole. Toteż bardzo wdzięcznym materiałem analitycznym są komparatystyczne działania, porównywanie owych tworów wyobraźni, fantazji, czyli obrazów — jak mawiano przed wiekami.

Wdzięcznym, ale i trudnym. Trudnym, bo całkowicie nowym w polskiej szkole. Mówienie o sztuce wypada jeszcze gorzej niż mówienie o literaturze. Na czytanie wierszy o malarstwie zawsze szkoda było czasu. Nie wnosiły tak zwanych istotnych treści.

Najwyższa pora, by te estetyczne zaległości nadrobić.

Anna Pilch

Rozmowy

Zadania polonistyki. Z Czesławem Miłoszem rozmawiają Aleksander Fiut i Jerzy Jarzębski

Aleksander Fiut: W ocenie położenia współczesnej literatury w Polsce przeważają na ogół tony pesymistyczne. Mówi się o zagrożeniach płynących z zalewu literatury brukowej, zaniku życia literackiego, trudności debiutu, traktowaniu książki jako towaru itd. Wszystko to stawia również pod znakiem zapytania rolę i kompetencje historyka literatury współczesnej. Czy zgadza się pan z taką opinią?

Czesław Miłosz: Nie, nie zgadzam się z taką opinią. Chciałbym tutaj powiedzieć o zadaniach polonistyki. Miałem zamiar sam o tym napisać, ale mam inne zadania i nie mógłbym powiedzieć tego, co chciałbym. Może więc przekażę to ustnie. Polonistyka, tak jak teraz o niej myślę, nie jest tylko dziedziną „badaczy owadzich nogów". Przeciwnie, jeżeli się patrzy na to, co się dzieje na przykład na uniwersytetach amerykańskich, zachodnich, można zauważyć, że rozmaite batalie, dosyć zasadnicze, toczą się na wydziałach anglistyki. To się wiąże z osłabieniem pozycji filozofii w ogóle. Tak że debata przesuwa się z filozofii na dziedziny humanistyczne, takie jak nauka o literaturze, krytyka literacka itd. Te walki odbywają się przy okazji i przy pomocy przykładów wziętych z literatury angielskiej czy amerykańskiej, ale to samo odnosi się do literatury polskiej. Czyli ja widzę przed polonistyką naprawdę wielkie zadania. To jest jedyna dziedzina, na której ciąży odpowiedzialność za możliwie obiektywny stosunek do przeszłości, kulturalnej

a nawet politycznej. Polonista rozporządza tekstami pisanymi utworów, wszystko inne jest bardzo płynne. Jeżeli przypomnimy niedawny eksperyment „Kultury" Giedroycia i podniesienie wieka nad tym wielkim garnkiem, w którym przez lata wszystko się gotowało. Ta ankieta wykazała ogromną dezorientację i brak kryteriów. Właściwie nie wiadomo, czym się ci historycy literatury i krytycy literaccy kierują w swoich ocenach, bo trudno kierować się idiosynkrazjami: jednego lubić, drugiego nie lubić i koniec.

Jerzy Jarzębski: Ta ankieta przede wszystkim pokazała, że mniej więcej tyle samo krytyków uważa, że dany pisarz jest niedoceniany, co że jest przeceniany. Świadczy to o ogromnym chaosie kryteriów, a też między innymi o tym, że w tej chwili bardzo zasadniczo doskwiera nam brak ustabilizowanych hierarchii. Dlatego nastroje kasandryczne nie są nastrojami bez powodu. One wynikają z ogromnej obniżki samopoczucia literatury w ogóle i, co za tym idzie, również polonistyki. Ta obniżka samopoczucia stąd się oczywiście bierze, że dotąd literatura miała za cel obronę wolności, a w tej chwili, już straciwszy ten cel, nie bardzo wie, co ze sobą zrobić.

Cz. M: Brak kryteriów i dezorientacja nie jest może cechą właściwą Polsce, jest częścią ogólnego utracenia kryteriów. Mieszkając w Ameryce, mam do czynienia z tzw. dekonstrukcjonizmem i postmodernizmem, które, moim zdaniem, są dalszym ciągiem tego samego procesu myślowego, który jest nam dobrze znany — jako marksizm, jako doktryna marksistowska. Bo ostatecznie polegała ona na uzależnieniu prawdy od układu gospodarczego i społecznego w danym momencie historycznym. Postmodernizm jest logicznym następstwem sytuacji, w której wszyscy młodzi badacze byli mniej czy więcej marksistami. Po prostu przerzucili się na już gotowy sposób myślenia. Droga jest już utorowana.

A. F.: Pan sądzi, że postmodernizm i dekonstrukcjonizm to wnioski wyciągane z marksizmu?

Cz. M.: To nie są wnioski wyciągane z marksizmu. To są wnioski wyciągane z pewnego sposobu myślenia, którego częścią, odnogą jest marksizm. Wszystko idzie z powrotem do XIX wieku, do wielkiego momentu krytycznego, który został określony przez dwóch proroków — Nietzschego i Dostojewskiego. Krótko mówiąc: „Jeżeli Boga nie ma, to jaki ze mnie kapitan".

A. F.: To, co pan mówi o roli, jaką mają do wypełnienia poloniści,

brzmi dosyć zaskakująco w kontekście nie tak dawno temu wyrażonej przez pana opinii, że nadmierny rozrost skupionych na tekście badań literackich, które pretendują do zajęcia miejsca samej literatury, stanowi przejaw — przewidzianego już przez Witkacego — kryzysu kultury.

Cz. M.: Niech panowie nie chwytają mnie za słowa. Ja w zupełnie innym znaczeniu mówiłem o tekście. Powinien on być punktem wyjścia do zbadania, na przykład, całego dwudziestolecia. Pojmuję to nie jako badania w obrębie tekstu, tylko traktuję tekst jako pewien dowód rzeczowy, natomiast całe badanie powinno iść znacznie szerzej. Ola Watowa namawiała mnie na pisanie o dwudziestoleciu, ponieważ nie ma już świadków. Ja nie mam na to czasu i nie jest to moja funkcja. Jeżeli jestem historykiem literatury, to z przypadku. Ale w dwudziestoleciu widzę olbrzymi materiał dla polonistów. Przede wszystkim wydaje mi się, że wiedza o literaturze dała się zapędzić w jakiś kozi róg przez przeciwstawienie: Skamander — Awangarda, na którym się kończy. Ale są inne problemy, bardzo ciekawe. Ja pamiętam doskonale jeszcze okres, kiedy byłem bardzo, bardzo młody, i kiedy Skamander i „Wiadomości Literackie" okrzyczane zostały jako siły szatańskie przez zacnych profesorów literatury, dla których literatura polska kończyła się na Wyspiańskim. Wielkie nazwiska to był Wyspiański, Kasprowicz, natomiast to wszystko, co wybuchło w 1918, i później pojawienie się „Wiadomości Literackich" w 1924, to były siły diabelskie, masońskie, żydowskie. Natomiast Skamander i „Wiadomości" miały poczucie misji wśród dzikich.

J. J.: Czy ci profesorowie cokolwiek znaczyli? Czy byli kimś więcej niż tylko paseistami?

Cz. M.: Ja nie mówię tylko o profesorach. Ostatecznie istniało pewne towarzystwo, do którego należeli i profesorowie, i dziennikarze, i szereg autorów, którzy nigdy nie pogodzili się z panowaniem Skamandra i „Wiadomości". Tak że ten moment, kiedy Tuwim pisał o „durniach w pelerynach", to jest spór z okresem jeszcze sprzed I wojny światowej, z nastrojami mesjańskimi, które były bardzo silne i które się odradzają i dzisiaj. Na przykład *Dziady* dostarczają nieograniczonego pokarmu dla wszelkich górnolotnych, szlachetnych rojeń tego rodzaju. Nie zapominajmy, że aura początku XX wieku była niesłychanie podniosła. Działali Elsowie, działali reinkarnacjoniści, Wincenty Lutosławski. Czyli sfera ducha była bardzo dobrze obsłużona. Nie należy też zapominać, że istniała PPS, jako pewna formacja, inna. Rzecz polega na tym, że pisząc o tym, poloniści będą musieli wkroczyć na tereny bardzo dras-

tyczne, politycznie tak samo drastyczne. Bo dotychczas poloniści zapominali, że Polska dwudziestolecia nie była krajem tylko polskim, była w znacznym stopniu także krajem żydowskim. Jeżeli chodzi o literaturę, to miało wpływ decydujący. Dlatego, że byli Żydzi, którzy pisali w jidysz, ale były też pisma w języku polskim, które wyrażały interesy i problemy społeczności żydowskiej. Był cały problem asymilacjonizmu przeciwko syjonizmowi. Istniał zasadniczy problem emancypacji młodych Żydów spod wpływów żydowskiej wspólnoty religijnej. Szli oni albo do społeczności polskiej, albo zachowywali jidysz. Ale i jedni i drudzy byli na lewo.

A. F.: Dobrze pokazują to zjawisko Singer czy Stryjkowski.

Cz. M.: Tak! Stąd olbrzymia rola trockizmu w Polsce. Trockiści żarli się ze stalinowcami, ale w obrębie wspólnoty żydowskiej i prawie wcale nie dotknęło to rdzennych Polaków. Toczyły się także spory pomiędzy syjonistami i komunistami. Wszystko to stanowi, można powiedzieć, duży lodowiec, którego liberalne części wpływały bardzo na polską literaturę. Przez „Wiadomości Literackie", gdzie pisali ludzie pochodzenia żydowskiego w znacznym stopniu i — przede wszystkim — przez czytelników „Wiadomości". Przecież w osiemdziesięciu procentach składali się oni z inteligencji żydowskiej czytającej i mówiącej po polsku. Nie tylko inteligencji. „Wiadomości Literackie" znajdowało się u fryzjera — żydowskiego, nie polskiego. To są niesłychanie ciekawe, ale drastyczne problemy. W jaki sposób wchodziła tu polska lewica, tzn. PPS? Mnie się wydaje, że znaczny procent członków PPS i tych, którzy na nią głosowali, to też byli Żydzi. Tak jak — o ile przypominam sobie — ojciec Sandauera — członek PPS. To też należy uwzględnić. Innym problemem są Legiony i legioniści. Ci, którzy pierwsi poszli do Legionów, byli „w pelerynach", choć raczej nie „durnie"; to byli czytelnicy Stanisława Brzozowskiego. Józef Czapski opowiada, jak piorunujące wrażenie zrobiła na nim w młodości *Legenda Młodej Polski*. To byli brzozowszczycy, ludzie nastawienia liberalnego czy socjalistycznego, którzy stworzyli Pierwszą Kadrową. Ten wpływ istniał w Polsce dwudziestolecia, w każdym razie w pierwszej dekadzie. Później to się zatraciło. Ale to był wpływ liberalny, który hamował poczynania narodowców. Jak powiadam, spór „Wiadomości", Skamandra z poprzednikami był sporem z pewną formacją kulturalną, ale także był sporem politycznym. Obok mnie, jedynym czytelnikiem „Wiadomości Literackich" w mojej klasie był Słoń–Zagórski, którego ojciec był socjaldemokratą–bolszewikiem, nie PPS, żonatym z Żydówką. Małżeństwa z Żydówkami były wśród polskiej lewicy nagminne, ponieważ trudno było znaleźć polską partnerkę o podobnym nastawieniu umysłowym i politycznym. W domu Zagórskiego były więc

„Wiadomości", ale ja ich lekturę traktowałem o wiele bardziej dogłębnie i zasadniczo, stąd moje awantury w szkole. Ponieważ ja byłem ten emancypowany, tknięty już zachodnim bakcylem, nowoczesną poezją, Apollinairem, itd. Czyli na terenie własnej klasy mogłem sprawdzić konflikt, który istniał wtedy w całej Polsce.

J. J.: Czy nie jest wobec tego tak, że historia literatury cierpi po prostu na niedostatki historii *tout court*, nie ma porządnych podstaw? Bo my przez wiele lat, wiele dziesięcioleci zajmowaliśmy się właściwie tylko tym, czym wolno się było zajmować. Były całe obszary zjawisk, które w gruncie rzeczy umykały uwadze, np. to, co nie było „postępowe"...

Cz. M.: „Co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia"...

J. J.: W związku z tym powstaje pytanie: czy zadaniem polonistyki jest przede wszystkim reaktywowanie porządnej historii literatury, a nie na przykład badanie tekstu, związków intertekstualnych czy zajmowanie się dekonstrukcją, co jest w tej chwili najmodniejsze?

Cz. M.: Jestem za badaniem tekstu, ale z punktu widzenia tego, co można z niego odczytać odnośnie historii danego momentu, historii tego społeczeństwa. Są tam dziedziny zakazane i niesłychanie nawet dzisiaj drastyczne. Nie wiadomo, czy można tego dotknąć. Bo, jak powiedziałem wszystko co dotyczy Żydów jest dotychczas szalenie drastyczne.

A. F.: Powstaje jednak problem natury metodologicznej: w jaki sposób to wszystko ująć, jak stworzyć nową hierarchię. Dekonstrukcjonizm ją przecież przekreśla.

Cz. M.: Tu dochodzimy do zagadnienia, które w Ameryce nazywa się *a problem of canon* — co należy do kanonu literatury? Trwają tam straszliwe boje i obalanie kanonu, obrazoburcze tendencje, żeby wyrzucić na przykład dzieła napisane przez obrzydliwego sexistę, czyli białego samca. Czy też walki toczące się wokół T. S. Eliota o to, że był antysemitą. Mnie się zdaje, że ustalenie kanonu jest ciągle sprawą otwartą.

J. J.: Nam zagraża znowu jednostronność kanonu. Ona istniała wcześniej, istnieje też i teraz. Na przykład w programie minimum dla szkoły średniej spis lektur literatury dwudziestolecia obejmuje tylko *Przedwiośnie* i *Ferdydurke*.

Cz. M.: To koszmar! Poza tym w polskiej literaturze jest bardzo niezdrowa sytuacja. Propagowana na zewnątrz, za granicą, i przez samych Polaków, i przez cudzoziemców polska literatura to: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Gombrowicz, Mrożek, może jeszcze Różewicz. Dajcie spokój! Przecież nie można jej sprowadzać do tych paru pisarzy XX wieku. Jeżeli dotykamy sprawy kanonu... Ostatecznie ustalono kanon profesorski, to byli: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, później Norwid. Gombrowicz to w dużym stopniu pokazywanie języka kanonowi, próby jego obalenia. Kwestia dzisiejszego kanonu jest otwarta. Ale rzecz jest postawiona na głowie, kiedy zaczyna się od Gombrowicza czy Witkacego.

A. F.: A Schulz? Zastanawia jego ogromna popularność na Zachodzie. Jest przy tym zjawiskiem spoza ustalonego kanonu i nie był jego burzycielem.

Cz. M.: Schulz łączy się z tym, o czym wspomniałem, to jest z literaturą żydowską w języku polskim. Jego Drohobycz to było środowisko inteligencji używającej języka polskiego, ale tkwiącej w swoich odrębnych problemach. Tutaj z innej strony wracamy do kwestii przykrej, ale zasadniczej. Cała walka ze Skamandrem, „Wiadomościami Literackimi" była wyrazem przekonania, że to nie są polscy pisarze, że to są Żydzi piszący po polsku.

J. J.: Schulzowi zarzucano, że używa „żydowskiej metafory"...

Cz. M.: Musimy te sprawy na nowo oświetlić. To znaczy odczytać na nowo prasę „narodowej" prawicy, z jej często zwariowanymi atakami na obce, niepolskie elementy w polskiej literaturze. Miasta były w znacznym procencie żydowskie, stąd musiała rosnąć rola ludzi żydowskiego pochodzenia w życiu kulturalnym, skromna jeszcze w pierwszych dekadach stulecia (Feldman, Kleiner, Wittlin)...

A. F.: Pan mówił kiedyś, że w latach trzydziestych nastąpił zasadniczy przełom, który nie został zauważony przez historyków literatury, polegający na tym, że pojawiła się nowa formacja, prawicowa, która w miejsce „Wiadomości Literackich" chciała zawładnąć kulturą.

Cz. M.: Oczywiście, mogłem to jeszcze obserwować, mimo że nie mieszkałem w Warszawie. Gdybym tam mieszkał, miałbym o wiele więcej do powiedzenia, bo miałbym lepszy teren obserwacji. Wspomniałem o pewnym środowisku intelektualnym, które było polskie, nie

żydowskie, jak np. rodzina Bolesława Micińskiego. Ja się przyjaźniłem z rodziną Micińskich. W żadnym wypadku nie zaliczyłbym Micińskich do prawicy. Choć oni obracali się w środowisku raczej polskim niż żydowskim, co nie było takie pospolite. U Micińskich bywało mnóstwo ludzi literatury i sztuki, zwłaszcza młodszego pokolenia. I właśnie wśród ludzi tego pokolenia Stanisław Piasecki, redaktor „Prosto z mostu", werbował swoich współpracowników. Mówiłem o wielkim obiedzie wydanym przez Stanisława Piaseckiego. Pojawienie się „Prosto z mostu" jest tym zasadniczym przełomem. Na tym obiedzie znalazłem się jako przyjaciel Bolesława Micińskiego, którego tom esejów *Podróże do piekieł* został właśnie wydany przez Piaseckiego w „Bibliotece Prosto z mostu". Było to w roku 1937. Charakterystyczne, że Miciński, który nie miał nic wspólnego z nacjonalizem, został tam wydany, a jego stosunki z „Wiadomościami Literackimi" były na bakier. On tam w ogóle nie chciał publikować. Była opozycja przeciwko „Wiadomościom Literackim" podobna do mojej. To jest bardzo ciekawe, dlatego że Grydzewski w pewnym momencie, jako redaktor wznowionego „Skamandra", kokietował młodych, starał się ich ściągnąć. Ale ja, podobnie jak Miciński, miałem stosunek negatywny do „Wiadomości" i Skamandra, wychodząc z pozycji lewicowych, nie prawicowych. To charakterystyczne dla naszego pokolenia. Chodziło o to, że my chcieliśmy być zasadniczy, a „Wiadomościom" i Skamandrowi zarzucaliśmy liberalistyczny eklektyzm.

J. J.: Czyli mniej więcej to, co Irzykowski zarzucał Boyowi...

Cz. M.: Tak, trochę podobnie, ale Irzykowski to osobny rozdział. Wracając do tego obiadu. Widziałem tam całą elitę, przygotowaną do objęcia władzy. Byli specjaliści od muzyki, teatru, literatury — już nowa obsada. Piasecki mnie kusił, żebym z nim współpracował, ale powiedziałem: „Nie". Miciński też stamtąd się wycofał. Charakterystyczne, że nowa elita przychodziła wraz ze wzrostem nastrojów nacjonalistycznych. Ta młodzież, która później walczyła w podziemiu, była skrajnie nacjonalistyczna. Tutaj widzimy zmiany, które należą do historii kultury. Ich zbadanie należy jednak do was, nie do historyka.

Dlaczego wspomniałem o tekstach? Dlatego, że według tekstów można ustalić daty. Mówiłem o formacji, która nie była skamandrycka ani awangardowa, i którą politycznie trudno umieścić. Materiału dostarczą pisma tej strefy środkowej, a więc „Pion", „Zet", „Kwadryga", „Verbum", „Ateneum", „Marchołt", wreszcie „Pióro" — ostatnia próba, przerwana wojną, nowego uporządkowania. To nie były ani „Wiadomo-

ści Literackie" i Skamander, ani „Prosto z mostu", ale też nie, stosując inny podział, Awangarda *versus* Skamander. Dla przykładu przypomnę, że Czechowicz był usilnie tępiony przez „Wiadomości", głównie piórem rotmistrza Zawodzińskiego, i że w pewnym momencie to pismo, nastawiając się na nowy wiatr, znalazło swego poetę w Wojciechu Bąku, ku uciesze przyjaciół Czechowicza. Weźmy też na przykład Sebyłę. Sebyła przyjaźnił się z Nelą Micińską, jej dedykował jeden ze swoich *Nokturnów*. Było poszukiwanie poważniejszego stosunku do literatury. Sebyła może być dobrym przykładem przejścia. Dlatego, że jako współredaktor „Kwadrygi" zaczynał od *Pieśni szczurołapa*, czyli społecznych wierszy, a potem przeszedł do czysto filozoficznej medytacji, metafizycznej medytacji. Bardzo trudno wyśledzić te wszystkie meandry, ale to była wyraźna zmiana. Wszystko na tle oporu wobec Skamandra i „Wiadomości Literackich", który przybierał różne kształty i różne odcienie polityczne — prawicowe i lewicowe.

J. J.: Wróćmy do spraw ogólniejszych: czy nie uważa Pan, że polonistyka ma dziś powrócić do historii po to, by ją lepiej i pełniej zrozumieć lub wprost wypełnić jakieś białe plamy, czy leżą przed nią także jakieś zupełnie nowe obszary do spenetrowania? Myślę tu o wspomnianym już przez pana przejmowaniu przez filologię zadań i tematów filozoficznych.

Cz. M.: Wydaje mi się, że polonistyka musi dużo nadrobić, więc i zapuszczać się w historię i podejmować zasadnicze dyskusje, filozoficzne. Tylko byłoby źle, gdyby przerabiano od początku modne francuskie teorie, które tyle szkody narobiły na amerykańskich uniwersytetach. Brałem w zeszłym roku udział w „panel" poświęconym twórczości Ginsberga, na dorocznym zjeździe Modern Languages Association. Mówiono potem w kuluarach, że to było jedyne panel w języku angielskim, bo językiem innych był Foucault. Na niektórych wydziałach anglistyki tym językiem jest Derrida. I studenci anglistyki pewnego wielkiego uniwersytetu złożyli pokorne (bo przeciw modzie) podanie, prosząc o wykłady o pisarzach, nie tylko o teorii. Myślę, że moglibyśmy sporo skorzystać dzisiaj z obrazoburczych francuskich eseistów nowej fali, załatwiających swoje porachunki z mistrzami swojej młodości, Althuserem, Lacanem, Foucault i Derridą. Mam szczery podziw dla erudycji wielu młodych polonistów, ale co do języka, jakiego są skłonni używać, to mógł on być windowany w stratosferę z powodu cenzury. Trudno jest pisać i erudycyjnie, i jasno, ale jest to konieczne, żeby uniknąć podziału na zamknięte kaplice wiedzy i kulturę masową poddaną prawom rynku.

A. F.: Dziękujemy za rozmowę.

Przechadzki

Anna Nasiłowska

Chłopcy z zapałkami

„Czy bawiłaś się w przedszkolu w Warszawę?" — pyta Piotr. Nie, Warszawę? Pamiętam, że strzelaliśmy do siebie z klocków, terkocząc przy tym jak karabiny maszynowe, ja zawsze z chłopakami, bo ciekawiej, chyba jednak nie brałam nikogo na muszkę, nie pociągałam za spust, byłam łączniczką albo sanitariuszką.

Nie wiesz, jak się bawi w Warszawę? To proste, bierze się pudełko zapałek, zapalasz jedną albo kilka i wsadzasz z powrotem do pudełka, wtedy pali się fajnie. I to jest Warszawa.

Biorę pudełko, zapalam zapałkę, zamykam płonącą, z początku biała i wąska smużka dymu, potem gaśnie. Tylko pajacyk na pudełku ma osmolony kapelusz i rozkłada bezradnie ręce w śmiesznym geście, bo przecież powinien pobiec na ratunek, a on ciągle się kłania z uśmiechem. Za drugim razem wychodzi lepiej, dym większy, ogień żywszy i pajaca zostało tylko pół. A najważniejsza sprawa: wybuchy zapałek w pudełku. To eksplodują miny, trafiają pociski zapalające i to jest właśnie Warszawa. To jest huk, uwolniona energia. Trzeciej próby nie będzie, choć zostało jeszcze trochę nienaruszonych zapałek. Warszawa powinna spłonąc od razu, coś nie tak w tej zabawie, ogień za bardzo gaśnie, może pudełko nie takie. W środku spalone zapałki skręciły się, jakby w męce, w bólu, choć bez krzyku. Jak spalone ciała — myślę i boję się tej myśli, szybko zamykam pudełko, małą trumienkę. Może to jest właśnie sens

tej zabawy: nagły strach, zawstydzenie, tajemnica. Może nawet powinno się o niej zapomnieć dorastając, umieścić ją wśród strachów dzieciństwa, koszmarów ciemnego pokoju. Tylko że to wraca, zawsze kiedyś przesączy się. Nasze myśli podkopane ciemnymi tunelami, wyobrażeniem strachu.

Nie pamiętam już, w co my bawiliśmy się na podwórku. Było takie miejsce, gdzie kruszyliśmy cementową płytę, łupaliśmy z całej siły, ciągnęliśmy za metalowe obręcze. Udało nam się obłupać aż do metalowego zbrojenia, nie pamiętam, co było potem, bo przerwałam pracę, dorosłam i już. To był właz do schronu. Domy były z lat pięćdziesiątych, wtedy jeszcze budowano takie schrony w domach na wypadek wojny. Wejście było w piwnicy, za pancernymi drzwiami z napisem, a wyjście — właśnie pod tą płytą, kilkadziesiąt kroków od domu. Tam w środku, pod ziemią był więc tunel, na wypadek gdyby dom się zawalił. Bardzo to podniecało. Chcieliśmy dostać się do podziemnego tunelu, zobaczyć, co tam jest, pobyć sami w środku, tylko dzieci. Nawet już nie pamiętam jakie, rzadko puszczano mnie samą, ale napewno było nas kilkoro. Tylko jedna migawka — twarz dziewczynki ze skośnymi oczami, chyba musiała mieć Downa, mówiło się, że jest głupia i nazywano ją: Wietnamka. Można było jej wszystko kazać, nie buntowała się. Wszystko by zrobiła, żeby zasłużyć na moment zainteresowania czy nawet podziwu. Jadła piasek i uśmiechała się. Kiedyś kazali jej w piaskownicy zjeść dżdżownicę, znaczy, jak mówiliśmy wtedy — glizdę. Zjadła.

Niedawno sprawdziłam, że jest jeszcze ta płyta, chyba już druga, bo sterczy wyżej nad ziemią, ale musiało nad nią pracować następne pokolenie, bo tak samo pokruszona. Tylko w okolicy mało już jest dzieci, dzielnica zestarzała się i przeszła na emeryturę, dlatego nikt nie kontynuował naszego dzieła, wysypywano tam jedzenie dla gołębi. Kręciło się ich mnóstwo.

„Śnią ci się Niemcy?" — pyta Piotr. Urodziliśmy się oboje długo po wojnie, nawet po tej zimnej wojnie, ale przecież dobrze rozumiem pytanie. No, bo się śnią. Jak każdemu z nam podobnych, Niemcy nie Niemcy, jacyś w mundurach i ten strach, nie można krzyczeć, może w ustach gips albo strach paraliżuje. Może to przez filmy. A może wszystko razem: filmy z kapitanem Kłosem, „Czterej pancerni i pies", zabawy w wojnę i coś jeszcze, jakieś niewidzialne promieniowanie tego miejsca, w którym to wszystko działo się naprawdę, tyle że w innym czasie, ale przecież — tu. Pojedyncze stare domy — jeszcze ze śladami

ostrzału, jacyś ludzie, o których się mówi, ale ich nie ma. Zginął, zginęła. Nie, to nie uraz narodowy, tylko strach.
Teraz nie buduje się już domów ze schronami. One są z płyt, czyli z wielkiej płyty i jeśli czasem można się bać, to tego, że się złożą jak karty, jak namioty. Pozostanie sucha równina porośnięta rzadką, wygniecioną trawą i mnóstwo śmieci. Pamiętam to uczucie, gdy składaliśmy obóz harcerski. Już po złożeniu namiotów, po uprzątnięciu, rozglądałam się dookoła nie poznając miejsca. Jakaś polana, wygniecione poszycie, trochę zżółkniętej trawy, piach. Już nic mnie nie łączyło z tym miejscem, a przecież przez trzy tygodnie to był dom.
Teraz mieszkam w czymś takim na stałe, jeśli to w ogóle jest możliwe by na stałe mieszkać na lotnym piasku. Osiedle sprawia wrażenie pospiesznie rozłożonego obozowiska kwadratowych namiotów. Pewnego dnia puszczą niewidzialne sznury i nasze namioty znikną, bo nie mają korzeni. Ale może to i dobrze, bo przecież tamto miasto, tkwiące w ziemi, jest przeklęte, zakażone. Gdy chodzę po dzielnicy północnej, dawnych terenach getta, czuję jakby ktoś szedł za mną cicho. Na moment tak krótki, że nie mogę go rozpoznać, zagląda mi w twarz, widzę tylko ciemny cień głowy przechylający się przez moje ramię, i cofa się zaraz, spłoszony, a może to ja uciekam, to ja go płoszę, bo przecież słychać jak mi strasznie bije żywe serce.
Jakie są dzieci ziemi niczyjej? Rodzą się przecież jakby w próżni, w sterylnej wacie, hodowane sztucznie, z labiryntów i przesmyków wśród królestwa środków antykoncepcyjnych, daleko od tej przeklętej przestrzeni, od ziemi i krwi. Całe osiedle to miała być gigantyczna i cudowna hodowla dzieci socjalistycznej ojczyzny, która ich nie doczekała. Błąkają się wśród bloków, zabiegają z piskiem drogę przechodniom, całe watahy, wyż stanu wojennego, którego nie mogą pomieścić przedszkola i szkoły.
Dzwonek do drzwi. W wizjerze pustka, biała przestrzeń sztucznie oddalona soczewką i szare drzwi naprzeciw. Ale na progu ktoś stoi. To mała Ewka z góry z pytaniem o moją córkę:
„Wyjdzie?" „Jak zje obiad" — odpowiadam. „A co dziś macie? Bo u nas była pomidorowa z kluskami i gołąbki na drugie," „Takie fruwające?" — pytam, a w oczach Ewki widzę tę samą białą przestrzeń, co wcześniej w wizjerze. Spłoszyłam dziecko. Tak łatwo je spłoszyć. Jak ptaki, których zresztą tu mało, bo wśród kwadratowych namiotów nie mają gdzie zakładać gniazd.

Potem biegają całym stadem po podwórku, rozświergotani. Chmara raz rozsypuje się, raz zbija, okrąża blok i na długie chwile znika mi z oczu. Znajduję ich dopiero pod wieczór, zaniepokojona nagłą ciszą. Są wszyscy pod niskim balkonem, bardzo brudni w sypkim piachu, do którego nigdy nie dociera deszcz. Zwykle leży tu trochę śmieci, jakaś zeszłoroczna choinka bez igieł, resztki lekarstw wyciągnięte ze śmietnika. Za nisko, żeby mógł wygodnie wejść dorosły, ale dzieci mieszczą się. Siedzą kołem, jest mały Piotrek, brat Ewki, i nawet Jacek, którego nie lubią, bo ma dużą głowę i mówi czasem od rzeczy. W środku stoi świeca i jakieś małe kopczyki usypane z piachu. Milkną, gdy się zbliżam.
„To pogrzeb wróbla" — mówi Ewka i widzę, że się mnie boją, bo jestem dorosła. Na każdym z kopczyków stoi zatknięty malutki krzyż powiązany z patyczków, świeca płonie, a mnie się chce krzyczeć. Dzieci, co wy robicie, znów to przekleństwo, płytkie groby na podwórku, cmentarze wśród domów. Warszawa sięgnęła aż tu. Ale nie mówię nic, zgarniam towarzystwo do domu, wychodzą spod balkonu nie patrząc mi w oczy. I ja też nie patrzę. Wstyd i tajemnica osłania obrzęd inicjacji. Szyfry, skrytki, ciemne tunele, zasłonięte przed oczyma dorosłych.

Dorota Siwicka, Marta Zielińska

Jak fotografowałyśmy „Kirkut" Mirona Białoszewskiego

W roku 1991 rozpoczęłyśmy fotografowanie *Warszawy Białoszewskiego*. Robimy zdjęcia tych fragmentów miasta, które znalazły się w jego utworach. Próbujemy w ten sposób zebrać rodzaj dokumentacji do dzieł poety, utrwalić na fotografiach miejsca zmieniające się z każdym dniem coraz szybciej. Opisanych szczegółów jest bardzo wiele, a my staramy się fotografować je zgodnie z przedstawioną w tekście porą roku, a nawet dnia. Toteż nasza praca potrwa jeszcze długo. Chodzenie po śladach Białoszewskiego, odtwarzanie w wyobraźni chwil, które zanotował, przekładanie słowa poetyckiego na obraz — to zajęcie pełne niespodzianek. Wyprawa na Kirkut była pierwszym spotkaniem tekstu, miasta i naszych obiektywów.

Marta Zielińska: To był jedyny wypadek, kiedy przeszłyśmy całość konkretnego utworu i całość sfotografowałyśmy.

Dorota Siwicka: Trafiłyśmy tam w sobotę, dokładnie tak samo jak oni, Białoszewski i Lu.

M. Z.: A Zimand nas ostrzegał, że w sobotę może być zamknięte.

D. S.: Wprost przeciwnie, powiedział, że będzie otwarte, bo przyjeżdżają turyści.

M. Z.: Ale wiesz, o tej godzinie po południu, kiedy i oni chodzili, i my, cmentarz żydowski nigdy nie bywa otwarty. Więc sobota nie miała praktycznie znaczenia.

D. S.: Miała za to znaczenie symboliczne...

M. Z.: Metafizyczne nawet...

D. S.: Bo nam właśnie w sobotę przydarzyły się rzeczy podobne jak im.

M. Z.: Chyba jednak gorsze. Oni właściwie bardzo spokojnie tam spacerowali. Bez komplikacji, choć jakby zdali się na żywioł. My tymczasem przygotowałyśmy się skrupulatnie. Ja zabrałam plan Warszawy. Wynotowałyśmy z *Szumów, zlepów, ciągów* wszystkie miejsca do sfotografowania: te leżące tuleje, pomniki figuralne, wodotrysk, Mirabelkę...

D. S.: Czy Henrykę London...

M. Z.: No tak, a potem cały porządek się rozsypał. Zaczęło się od tego, że brama była zamknięta i musiałyśmy, tak jak oni, znaleźć dziurę w murze od Młynarskiej. A wcale nie wiedziałyśmy, czy ta dziura jeszcze będzie.

D. S.: No i była.

M. Z.: Jak już weszłyśmy w dziurę, to natychmiast zapomniałyśmy o tekście Białoszewskiego.

D. S.: Ja w pierwszej chwili zapomniałam, że w ogóle mamy robić jakieś zdjęcia. Ta dżungla, która nas nagle otoczyła była niesamowita. Patrzyłam zamiast fotografować i całkiem straciłam profesjonalny dystans. W końcu rzuciłam się do kolorowych ślimaków pełzających po macewach.

M. Z.: Których u Białoszewskiego nie ma. A przecież tak samo w sierpniu przyszłyśmy, jak on. Ale może wtedy było trochę ciemniej. Poza tym podejrzewam, że Lu., bo to on prowadził, od razu ruszył właściwą ścieżką w stronę szerszej alei. A my, trochę przez te ślimaki, od razu po pas w chaszcze.

D. S.: Jednak odnalazłyśmy i sfotografowałyśmy różne miejsca z tekstu. Bo opis Białoszewskiego jest dokładny. Można by go traktować jak mapę czy przewodnik.

M. Z.: Jest niesamowicie precyzyjny. Ale łatwiej było fotografować nie

fragmenty ściśle określone przez tekst, lecz to, co się powtarza — stojące albo przewrócone nagrobki, figury, kórych jest kilka, gęstwinę drzew i krzaków. A pewnych rzeczy nie znalazłyśmy w ogóle, jak tych przeznaczonych do wywiezienia, znaczonych na czerwono płyt. Pewnie zostały już usunięte. W końcu przyszłyśmy kilkanaście lat później.

D. S.: Nie było też „koron Dawida". Szukałyśmy ich i nie mogłyśmy się domyśleć, o czym on właściwie pisał.

M. Z.: Może dlatego, że kiedy Białoszewski był na cmentarzu, popołudniowe słońce załamywało się jakoś szczególnie i mógł je zobaczyć w samej rzeźbie nagrobka. A my miałyśmy chmury, więc nie zobaczyłyśmy tego, co trzeba. Zresztą, kiedy dotarłyśmy jego śladem do części bardziej cywilizowanej, już przy Okopowej, znów zapomniałyśmy o tekście. Bo bałyśmy się, że w budynku przy bramie może siedzieć stróż, który nas przepędzi. Białoszewski nie pisze o takich obawach.

D. S.: Przeciwnie, pisze kilkakrotnie, że się bali i w tym miejscu trochę jakby też:

— stąd
— wróćmy
— chyba
— może otworzy, ale nie, nie wyjdzie
— e...
— będzie chciał za otwarcie
— to się da mu
— to się da.

M. Z.: Zakłócałyśmy spokój zmarłym w sobotę, a oni, to znaczy Białoszewski i Lu., chyba rzeczywiście też czuli się trochę nie w porządku.

D. S.: Było coś szczególnego w atmosferze tego miejsca, coś, co objawiło się i nam. Jakaś jego siła, która zawsze odżywa.

M. Z.: I to bez związku z tekstem. Ale my bałyśmy się bardziej stróża niż tego, że nie trafimy z powrotem... Pod tym względem byłyśmy bardzo pewne siebie. W pobliżu głównej alei znalazłyśmy jeszcze grób Zamenhoffa, niestety stał pod słońce i nie dał się dobrze sfotografować. Wreszcie postanowiłyśmy wracać, tą samą aleją, którą przyszłyśmy. I tam usiadłyśmy odpocząć na kamieniu, bo musiałam przewinąć błonę w aparacie. Usiadłam na planie Warszawy, a potem wstałam, i plan został na kamieniu.

D. S.: Taa... zostawiłaś plan.

M. Z.: Od tego zaczęły się dalsze kłopoty. Choć nam się jeszcze zdawało, że wystarczy pójść w stronę dziury, a potem zwyczajnie wyjść. Ruszyłyśmy raźno...

D. S.: Posłuchaj:

— o, dziura jest aż tam — mówi Ludwik, idzie po nagrobkach, tych leżących, ja też, podskakują, pukają, trzeba się śpieszyć — a jakby było ciemno, tobym cały czas jej szukał tylko dotąd i z powrotem w prawo... macałbym tak i macał... i by zeszło pół nocy
— musimy się śpieszyć, żeby nam dziury nie zamurowali
— jak te mazepy

On właściwie przewidział nasz los. Miał świadomość, że coś takiego ma prawo się tam przydarzyć.

M. Z.: Bardzo pewnie doszłyśmy do muru, przekonane, że dziura zaraz będzie. Tymczasem jej nie było. Zaczęłyśmy więc po słońcu i po tym, co za murem ustalać, czy idziemy w dobrym kierunku. A za murem ciągle był jakiś cmentarz.

D. S.: Tylko przez mur nie dało się zobaczyć, który: ewangelicki czy katolicki...

M. Z: W samym środku miasta. Dookoła słyszałyśmy odgłosy życia, tramwaje z Młynarskiej i z Okopowej, samochody — a my tu, w pierwotnej puszczy, w grobowej ciszy, bez możliwości wyjścia. Ja to odczuwałam jako zemstę umarłych. Za tę sobotę.

D. S.: Na cmentarzach żydowskich duchów zasadniczo nie ma. Byłyśmy jednak zamknięte nie tylko w środku miasta, ale i w centrum nekropolii, zajmującej w sumie wielki obszar. Tam styka się kilka cmentarzy: żydowski, katolicki, dwa ewangelickie, muzułmański i jeszcze jeden, też muzułmański, oddzielony tylko Tatarską. W dodatku w tych krzakach odkryłyśmy otwarty właz do kanału i zaraz zaczęłyśmy rozmawiać o powstańcach warszawskich.

M. Z.: W pewnym momencie za murem skończyły się cmentarze i zobaczyłyśmy jakąś wystającą fabryczkę. Wspięłam się wtedy po czymś na górę, żeby zbadać możliwość wyjścia tamtędy, ale okazało się za wysoko. Białoszewski i Lu. w ogóle tam nie byli. Nas ten cmentarz wywiódł w zupełnie innym kierunku. A też i odkąd się zgubiłyśmy, Białoszewski jakby w ogóle przestał dla nas istnieć. Z tej wyprawy zrobiło się coś

innego, niż miało być. On nie brnął w gąszczu pokrzyw na przykład, a my całe byłyśmy poparzone.

D. S.: Bo w odróżnieniu od niego miałyśmy na sobie spódnice, żeby niby nobliwie wyglądać na cmentarzu.

M. Z.: I sandałki.

D. S.: Właśnie. I tak obeszłyśmy cały teren dookoła, wzdłuż muru — i nic.

M. Z.: Zrozumiałyśmy to, kiedy znalazłyśmy się na wielkiej łące od strony Okopowej, po szyje w zielskach przedzierając się z powrotem do eleganckiej alei. Tam też zaczęłyśmy marzyć, żeby pojawił się stróż. Ale stróża nie było, stała jedynie drabina. Ja już kombinowałam, jak wejść po niej na mur, tylko potem co? Więc przestudiowałyśmy porządnie wiszący tam plan cmentarnych kwater i ruszyłyśmy jeszcze raz. Tą samą — jak się okazało — drogą, o czym świadczył mój plan Warszawy, widoczny z daleka na kamieniu. Ale dziury wcale nie znalazłyśmy. Zauważyłyśmy za to trochę niższy kawałek muru. Ja stwierdziłam, że mam dość i idę przez mur. Zaraz też się okazało, że to są tyły domu z fabryczką, o którym Białoszewski też pisał. A nasza dziura była tuż tuż, nie więcej niż dziesięć metrów dalej.

D. S.: Ale widać ją tylko z zewnątrz, od strony ulicy. Od środka jest zbyt zarośnięta, żeby ją można było znaleźć. Więc działa teraz jakby tylko w jedną stronę, pozwala tylko wejść.

M. Z.: Cmentarz nas zamknął i wciągnął.

D. S.: Sam w siebie, już bez udziału tekstu Białoszewskiego. Myślę, że byłyśmy trochę rozdarte. Bo z jednej strony chciałyśmy zbierać dokumentację, fotografować dokładnie to, co zobaczył i opisał Białoszewski. Ale nie mogłyśmy też powstrzymać się przed robieniem zdjęć tam, gdzie naszym zdaniem znajdowało się coś frapującego. Obiektyw również jest przyciągany przez inne obrazy. I kiedy teraz patrzę na nasze zdjęcia, wydaje mi się, że lepsze są te, które zrobiłyśmy kierując się własnym wzrokiem i żądaniami aparatu. Pozostałe mogą mieć do pewnego stopnia wartość dokumentu. I to też jest ważne. Ale same są jakby mniej ciekawe, zbyt statyczne i w gruncie rzeczy — dalekie od tych ruchliwych znaczeń, jakie nadawał miejscom tekst. Choćbyśmy nie wiem jak długo dobierały światło i kąt widzenia, nieprzekładalność pozostanie. To

oczywiste, ale przy okazji tak „gadanej" poezji Białoszewskiego staje się jeszcze bardziej wyraźne.

M. Z.: Ani Białoszewskiego wtedy dobrze nie sfotografowałyśmy, ani naszych przygód. Czy w takich dziwnych, szczególnych miejscach to się w ogóle da? One są silniejsze.

D. S.: Jak poszłyśmy tam po raz drugi, to fotografowałyśmy wyraźnie lepiej. I spokojniej, z większym dystansem. Z miejscem trzeba się poznać, nie tylko z tekstem.

M. Z.: Właśnie. Za drugim razem weszłyśmy normalnie, po bożemu. Znalazłyśmy różne fragmenty, których przedtem odnaleźć się nie udało. I grób Henryki London, i Mirabelkę też. Dotarłyśmy również w okolicę pomnika Obrońców Warszawy. Ale to wszystko za drugim razem. Może i dlatego, że pisząc, Białoszewski zrobił w wyobraźni skrót. Przeskoczył z tej alei, którą przyszli — a inną przyjść nie mogli, skoro wyszli potem na fabryczkę — w drugą, równoległą, bliżej stróżówki, gdzie są tamte, nie odnalezione przez nas wcześniej groby. Trafiłyśmy dopiero wtedy, gdy nie patrzyłyśmy w tekst, lecz na plan cmentarza i doszłyśmy do zaznaczonego tam pomnika. Jemu z dwóch alei zrobiła się jedna. A więc trochę poprawił jednak rzeczywistość. W końcu nie chodziło mu o opis trasy. Nasza wycieczka dowiodła właściwie, że za jednym razem wszystkiego sfotografować się nie da. Musiałyśmy tam pójść po raz drugi i trzeci, żeby zrobić zdjęcia całości. A przecież *Kirkut* to kilkustronicowy tekścik. I tyle tam trzeba przejść. Nas cmentarz wciągnął i tam zostałyśmy. A ich nie. Mogli iść dalej. Więc nasze przejście było inne, przez samą odrębność doświadczenia, którego przy fotografowaniu wyeliminować się nie dało.

D. S.: Bo jak powiedziała kiedyś prof. Żmigrodzka *à propos* towiańczyków — chciałyśmy złapać epifanię za ogon. Tylko nie jestem pewna czyją, Białoszewskiego czy naszą.

Glosy

Reforma szkoły — blaski i zagrożenia

Dzięki reformie za kilka lat, po 1995 r. profil szkolnego kształcenia może zmienić się na lepsze. Na razie otrzymaliśmy z Biura do spraw reformy Ministerstwa Edukacji Narodowej opracowany ostatecznie w listopadzie 1992 r. projekt „podstawy programowej" (wcześniej nazywano to „minimum programowym") nauczania języka polskiego w przyszłej szkole. „Podstawa" zawiera jedynie „treści wspólne i konieczne dla wszystkich programów", ma być swobodnie dopełniana, autor konkretnego programu nada jej też „ujęcie dydaktyczne". Dlatego nie programów i podręczników (bo ich jeszcze nie ma), lecz tylko „podstawy" mogą obecnie dotyczyć wszelkie dyskusje; nie więc konkretów, lecz założeń ogólnych.

Jeśli zawarte w tym dokumencie intencje zostaną wprowadzone w życie (do programów, podręczników i szkół), to rzeczywiście nauka będzie odbywała się bardziej sensownie. Przede wszystkim dzięki temu, że odchodzi się od przymusu realizowania jednolitych założeń we wszystkich szkołach. Wybór należy do dyrekcji i nauczycieli, a wpisany do „podstawy" sposób kształcenia opiera się również na rozbudzeniu inicjatywy intelektualnej uczniów. W ostatecznej wersji „podstawy" jest wyodrębniony na przykład dział „Samokształcenie" — rozpoczyna się ono już w podstawówce, od samodzielnego wyszukiwania wiadomości, korzystania z rozmaitych słowników. Uczniów traktuje się jako współtwórców programu dla własnej klasy — ich zainteresowania mają decydować np. o doborze części lektur czy tematów dyskusji dotyczących tej lub innej dziedziny współczesnej kultury.

W przedstawionym projekcie nie mówi się o podręcznikach. Z innych

wypowiedzi MEN wiadomo, że tu wybór powinien być jeszcze szerszy niż wybór programów, że rozmaite książki będą mogły zostać zakwalifikowane jako podręcznik — a decydować o tym będą ustaleni przez Ministerstwo recenzenci. Praktyka funkcjonowania kilku podręczników równoległych już istnieje, choć na razie wywołuje polemiki. Granice dozwolonej dowolności wyznaczają jednak rygorystycznie wpisane w podstawę tabele, określające „siatkę pojęć" i zakres koniecznych wiadomości — pierwsza dotyczy języka i komunikacji językowej, druga zarysowuje „przestrzenie interpretacji"; obie ustanawiają wymagania w zakresie programu „powszechnego" i „poszerzonego". W tym pierwszym poprzeczka ustawiona jest bardzo nisko.

Realizacja swobody wyboru wymaga czasu lekcyjnego. Przyjmując ostateczną wersję „podstawy", w MEN postanowiono, że tygodniowa liczba godzin języka polskiego zostanie we wszystkich klasach liceów zwiększona do pięciu (oby ta decyzja przetrwała!). Radykalne zmniejszenie zakresu wiedzy, jaką należy opanować pamięciowo (głównie z nauki o języku) przyczyni się także do oszczędności czasu. Łączy się to z założeniem, że wiedza ma być podporządkowana kształtowaniu umiejętności. Twórcy „podstawy" piszą:

> Podstawa programowa [...] preferuje umiejętności na wszystkich poziomach i we wszystkich działach; [...] elementy wiedzy o języku czy o literaturze nie mogą być potraktowane w programach nauczania autonomicznie i samodzielnie; w konstrukcji programów, w strukturalizacji treści czy w redakcji zapisów programowych należy uwypuklić służebny charakter wiedzy; tak kategorie gramatyczne, jak kategorie poetyki czy pojęcia historycznoliterackie powinny służyć umiejętnościom.[1]

Mniej będzie do zapamiętania, a wiedza ma być przystosowana każdorazowo do zainteresowań i możliwości intelektualnych uczniów.

Kolejnym warunkiem niezbędnym do realizacji naprawdę dobrych i ambitnych założeń reformy jest ich akceptacja przez nauczycieli. Nowy program będzie zaś wymagał od nich nie tylko dobrego przygotowania merytorycznego (to oni wybierają program i podręcznik), lecz przede wszystkim całkowitej zmiany systemu myślenia, sposobu prowadzenia lekcji, a także ułożenia relacji z młodzieżą na zasadzie partnerskiej. Tymczasem wiadomo, że wielu nauczycieli nie ma odpowiednich kwalifikacji; z myślą o szkołach podstawowych MEN pokrywa obecnie Polskę siecią kolegiów nauczycielskich. Lecz kto i jak wpoi ducha reformy tysiącom tych, którzy uczą i będą uczyli w szkołach przez najbliższe kilkanaście lat?

Choć znamy na razie tylko „podstawę", jednak już na tym poziomie

---

[1] Wszystkie cytaty z projektów *Podstawy programowej z języka polskiego* cytuję za powieloną w MEN „wersją III poprawioną", datowaną 17.09.92.

warto podjąć dyskusję na temat miejsca literatury w szkole — i możliwych zagrożeń. Mogą one łatwo się pojawić: choćby przy kwestiach takich, jak miejsce literatury w obrębie przedmiotu „język polski"; jak stosunek kanonu lektur do listy „poszerzonej"; jak możliwość powstawania sytuacji, w której swoboda autorskich programów będzie prowadzić do minimalizacji wymagań; jak stan szkoły w ciągu najbliższych trzech lat, poprzedzających reformę.

Reforma, wchodząca w życie w 1995 r., ma objąć wszystkie klasy. Ale „podstawa" dla szkoły średniej obejmuje tylko klasy I–III, w klasie IV ma być zróżnicowana i będzie przedstawiona w terminie późniejszym. Z założenia, że zakres wiedzy szczegółowej ogranicza się i różnicuje, wynika idea równoległego istnienia kilku programów dla każdego przedmiotu. Przyjmuje się zatem, że będzie w nich więcej niż w minimum; ale — paradoksalnie — wcale n i e m u s i być więcej! Od decyzji autora zależy bowiem, jak (i czy!) „podstawa" zostanie w programie rozwinięta; nie jest to warunek konieczny zatwierdzenia programu.

Z kolei zasada, iż nauczyciele będą wybierać spośród kilku przedstawionych im programów, dalej zostaje sformułowana skromniej: mają to być co najmniej dwie wersje. Od razu nasuwa się zastrzeżenie: jeśli będą tylko dwie — znaczy to, że żadnego wyboru nie będzie, jedna z wersji — tak jak dziś — byłaby przeznaczona dla szkół zawodowych, druga dla liceów ogólnokształcących.

Miejsce kształcenia literackiego zmienia się znacznie. Do przedmiotu „język polski" włącza się bowiem rozbudowane elementy wiedzy o kulturze — o filmie, teatrze, telewizji, o stylach w sztuce, o prasie. Toteż, choć zasadniczo ma być zredukowana ilość wiedzy szczegółowej z zakresu języka, można wątpić, czy więcej miejsca i uwagi przypadnie literaturze. Niepokój wzbudza fakt, że choć zakres lektur według przyszłej „podstawy", zarówno w szkole podstawowej jak średniej, jest o wiele uboższy niż nawet na listach obowiązujących obecnie, już okrojonych w 1992 r., to jednak on także n i e m u s i być poszerzony. Nie chcę spierać się o nazwiska, o to, czy ważniejszy jest Rej czy Mrożek; zanim podejmie się dyskusje na tym szczegółowym poziomie należałoby bowiem ustalić wyraźnie ogólną rangę książki w szkolnym programie. Zadecydować, czy autorzy programów mogą, eksponując na przykład problemy filmu lub telewizji, pozostawić listy lektur na żałosnym poziomie wymienionych w „podstawie" tytułów.

Warto bliżej uświadomić rozmiar zagrożeń. W klasach VII–VIII z kanonu usunięto Reja, Karpińskiego, Wybickiego, Reymonta, Iwaszkiewicza, Wańkowicza; zamiast nazwisk Miłosza, Herberta, Różewicza, Szymborskiej, Białoszewskiego i Twardowskiego pojawił się enigmatyczny „wybór poezji XX wieku".

W „podstawie" dla szkoły średniej (kl. I–III) brak takich (obowiązujących w tej chwili) nazwisk jak Horacy, Gall Anonim, Villon, Molière, Rej, Skarga, Sęp–Szarzyński, Pasek, Naborowski, Morsztyn, Potocki, Karpiński, Staszic, Niemcewicz, Wybicki, Wolter, Rousseau, Asnyk, Konopnicka, Zapolska. Obecnie, często we fragmentach, ale obowiązkowo, uczeń poznaje *Dzieje Tristana i Izoldy*, *Dekamerona*, *Fraszki* Kochanowskiego, *Konrada Wallenroda*, *Giaura*, *Beniowskiego*, dwa dramaty romantyczne (w „podstawówce" jest jeden), *Potop*, *Opowiadania* i *Ludzi bezdomnych* lub *Wierną rzekę* Żeromskiego. Jeśli już nie czyta się tych utworów, to przynajmniej uczeń dowiaduje się o ich istnieniu. W „podstawie programowej" — reformy tych nazwisk ani tytułów nie ma.

Sądzę, że koniecznie powinno się ustalić nie tylko zasadniczy kanon lektur, lecz również ogólną ich liczbę. Powinny powstawać spisy lektur swobodnie zróżnicowane według gustu i woli osób układających programy, ale nazwiska iluś autorów trzeba by było poznać, ileś książek przeczytać.

Postulat utrzymania co najmniej dotychczasowej rangi książki w obrębie nauki szkolnej wydaje się najważniejszy. Zanim podejmie się spory o konkretną listę lektur czy o zasady interpretacji dzieł literackich trzeba bowiem uzyskać pewność, że mamy o czym dyskutować.

Z kwestią listy lektur wiąże się pytanie o relację między kanonem a swobodnym doborem. Kusi oczywiście wizja najdalszej swobody, ale przecież to kanon tworzy owo minimum wspólnoty tradycji, to dzięki niemu możemy wierzyć, że pewne do niej odwołania dla wszystkich są zrozumiałe. Z tego też powodu niefortunne wydaje się przewidywanie możliwości odejścia od chronologicznego układu materiału, przywiązywanie większej wagi do podtrzymania „zasad inwersji czasowych przez tzw. kontynuacje i nawiązania, co przybliża i ułatwia rozumienie tradycji". Efekty tych „kontynuacji" znamy z obowiązujących obecnie podręczników, nie wydają się wiele warte, czasem dają skutek wręcz deprecjonujący. Na przykład, w podręczniku dla klasy II liceum „kontynuacje" *Jeszcze Polska...* poprzez kilka słabych tekstów prowadzą do wiersza autorstwa Feliksa Perla.

Pominięcie toku chronologicznego uniemożliwiłoby natomiast wykształcenie spójnego obrazu tradycji kulturowej. Tym to dziwniejsza propozycja, że wspomniane wcześniej tabelki wymagań są podporządkowane nie tylko chronologii, lecz nawet dokładnemu podziałowi na epoki literackie. Nadto w przyszłej szkole ma przecież następować integracja przedmiotów zbliżonych: logiczne by się zdawało zatem równoległe prowadzenie — tam gdzie to możliwe — np. historii i literatury.

Projekt podstawy programowej nie określa jasno, przy jakim typie

kształcenia można poprzestać na poziomie programu „powszechnego", kogo zaś obowiązuje wersja poszerzona. Wydaje się to aż nazbyt oczywiste: licea muszą realizować program szerszy. Należałoby jednak oficjalnie to zapisać, uniknąć sytuacji, w których „poszerzanie" będzie przerzucać się na fakultety, a ci, którzy na nie nie chodzą, będą mogli otrzymać maturę szkoły ogólnokształcącej mimo żałośnie niskiej wiedzy z zakresu kultury.

Nowy program wystartuje dopiero za trzy lata, a w czasie przejściowym wiele jeszcze w szkole się zmieni. W obecnych działaniach Ministerstwa Edukacji Narodowej zbiegają się zaś dwie tendencje, zmierzające w zasadniczo odmiennych kierunkach. Z jednej strony — świetlane plany reformy. Z drugiej — zmiany zmierzające w dokładnie przeciwną stronę: efekty wprowadzanych do szkoły w roku 1992 drastycznych oszczędności finansowych i preferencji duchowych kolejnych ministrów. Realność dzisiejsza i lat najbliższych sprawia, że poziom „umiejętności i wiedzy" uczniów oraz nauczycieli spada — w momencie startu reformy będzie więc pewnie niższy niż dzisiaj.

Dyskutując o przyszłości, trzeba więc koniecznie podnieść larum z powodu tej degrengolady. Wymieńmy najważniejsze jej przyczyny:

1. Zahamowanie dokształcania wyższego nauczycieli między innymi przez decyzje takie jak: częściowa odpłatność za studia zaoczne, likwidacja zniżek kolejowych.
2. Brak pieniędzy na książki do szkolnych bibliotek, co powoduje przerabianie z konieczności starego, nieaktualnego kanonu lektur — szczególnie razi to w zakresie literatury współczesnej.
3. W szkole podstawowej nauczyciel mógł dotychczas prowadzić zajęcia wyrównawcze „indywidualnie", w zespołach np. 5-osobowych; był to jedyny ratunek przed obniżaniem poziomu klasy przez uczniów słabych, mniej zdolnych. Zlikwidowało tę możliwość zarządzenie min. Stelmachowskiego z 28 maja 1992 r. (§ 18.4) stanowiące, iż żadne zajęcia dodatkowe finansowane przez szkołę nie mogą być prowadzone w grupach mniejszych niż 15 osób.[2] Skutki są fatalne; w zespole tak licznym nie ma mowy o douczaniu serio, do liceów trafi młodzież gorzej przygotowana.
4. I wreszcie — od września 1992 obowiązują w szkołach (zarządzenie ministra Flisowskiego z 18 sierpnia 1992 r.) „minima programowe" (nie mylić z „minimami" przyszłej reformy — to jeszcze zupełnie co innego!),

---

[2] „Zarządzenie nr 14 Ministra Edukacji Narodowej z dnia 19 czerwca 1992 r. w sprawie ramowego statutu szkól publicznych dla dzieci i młodzieży", w odróżnieniu od razem z nim opublikowanego przez MEN *Zarządzenia...* z maja (nie podpisane — prawdopodobnie w związku ze zmianą osoby ministra).

czyli program przycięty. Mają być one przez nauczyciela dopełniane „odpowiednio do zainteresowań i możliwości uczniów". Mają — ale n i e m u s z ą, i w wielu szkołach traktuje się je po prostu jako oficjalne obniżenie progu wymagań.

Wszystko to nie nastraja optymistycznie. Tym bardziej, że odnosi się wrażenie, iż w MEN czasem nie wie lewica, co czyni prawica — na przykład w kwestii ideologicznego oblicza programu. „Podstawa" reformy jest maksymalnie odideologizowana (co nie wyklucza wpisywania systemu wartości do konkretnych programów). Jednocześnie zaś narzucane szkole od września 1992 wspomniane powszechnie obowiązujące „minima" poświęcają osobny rozdziałek „celom kształcenia i wychowania", w których z całą mocą i konsekwentnie eksponuje się pojęcie narodowości. Celem nauczania języka polskiego ma być teraz m. in. to, by uczeń zrozumiał „własną odrębność i tożsamość, uświadamia [mu się] rodowody i korzenie wspólnoty narodowej oraz uczy czynnego i świadomego uczestnictwa w życiu społecznym i narodowym". Lekcje te służą poznawaniu „kultury narodu", „tradycji kultury narodowej" (powszechnej także), uczą „uczuciowego związku z polskością (...) oraz wierności dla tradycji narodowej".[3]

Przytłacza ta dominacja idei narodowych, połączona z podkreślaniem ich odrębności; wydawałoby się, że w czasie, gdy zbliżamy się do Europy, gdy coraz więcej podróżujemy i nikną granice — także w programie szkolnym powinno znaleźć się raczej odbicie procesu duchowej europeizacji niż nadmierne rozbudzanie poczucia narodowej odmienności.

Pojawia się w tym miejscu jeszcze jeden problem, nie związany bezpośrednio z reformą, ale istotny i na czasie. Mianowicie zupełnie brak jest koordynacji między realnością szkolnego nauczania a wymaganiami i sposobem przeprowadzania egzaminów do wyższych uczelni. Wielu nauczycieli próbuje realizować program na swój sposób, już teraz przedkładając „umiejętności" nad obkuwanie. Wszelkie odejścia od schematu mszczą się jednak w czasie egzaminów wstępnych na uczelnie, gdyż pytania i testy są układane pod kątem zawartości podręczników (a każda klasa ma np. dodatkowy, stukilkudziesięciostronicowy podręcznik do nauki o języku). W rezultacie fakultety zamiast, jak niegdyś, rozwijać zainteresowania, przekształcają się w miejsce potwornie nudnych powtórek, sprawdzianów wiedzy. Najgorsze w tym, że nauczyciele nie wiedzą, który uniwersytet jaki system pytań stosuje. Sądzę, że mimo samodzielności uczelni należałoby wspólnie ustalić jakieś jasne i sensowne kryteria.

---

[3] Cytaty za: *Minimum programowe przedmiotów ogólnokształcących w szkołach podstawowych i średnich obowiązujące od 1 września 1992*, Warszawa 1992, s. 105–106.

Podsumowując — wydaje się, że kierunek reformy oraz wpisane do projektu „podstawy programowej" główne jej założenia są bardzo sensowne. Ale należałoby wpisać doń „system zabezpieczeń", gwarantujący konieczność i stopień wyjścia ponad minimum w programach szczegółowych, wyraźnie określić przypadki, w których wolno poprzestać na programie „powszechnym", ostrzec przed nadmierną ideologizacją i przede wszystkim ustalić, jaką rangę winna mieć w szkolnym nauczaniu literatura. Dlatego też, jak sądzę, środowisko polonistów, uniwersyteckie i IBL-owskie, powinno interesować się czynnie wszelkimi kolejnymi innowacjami na tym polu, nie czekać z krytyką do momentu ukazywania się nowych podręczników. Decyzje podejmowane w MEN muszą być dyskutowane właśnie na poziomie założeń systemowych, generalnie ustalających rangę literatury w szkole.

styczeń 1993 *Alina Kowalczykowa*

Anna Sobolewska

MISTYKA DNIA POWSZEDNIEGO

Poetyka doświadczeń wewnętrznych

Ja — to ktoś znajomy.
O późnej twórczości Mirona Białoszewskiego

Antynomia życia i wolności.
Epifanie Jarosława Iwaszkiewicza

Od magii do mistyki.
Powieści inicjacyjne Janusza Korczaka

W przestrzeni mitu.
Współczesna powieść inicjacyjna:
Tadeusz Konwicki, Hugh Walpole, Tarjei Vesaas

Kabalista z Czarnohory.
Tematy żydowskie w twórczości Stanisława Vincenza

Ostatnia nitka wiary.
Poszukiwania religijne w powieściach
Juliana Stryjkowskiego

Czytanie kabały

Nakładem Wydawnictwa Naukowego i Literackiego OPEN

Pytajcie o tę książkę w księgarniach!

Również w sprzedaży wysyłkowej: egzemplarz książki prześlemy po wpłynięciu na konto w IX O. PKO Warszawa nr 1599-309725-136 kwoty 47 000 zł — z dopiskiem „Mistyka dnia powszedniego".

Treść

Ryszard Nycz — O kanonie, klasykach i arcydziełach . 1

Szkice

Jan Błoński — Rozbieranie Józia 5

Aleksander Fiut — Po śmierci Boga (O twórczości Tadeusza Różewicza) . 22

Mateusz Werner — „Rovigo": portret na pożegnanie . . . 35

Jacek Kopciński — „Żywioł wszelki" Białoszewskiego . . 52

Leszek Brogowski — Struktura konkretności i miejsca niedookreślenia u Ingardena 63

Wojciech Ligęza — Jerozolima i Babilon (Miasta poetów emigracyjnych) 81

Roztrząsania i rozbiory

Małgorzata Baranowska — „Miasto — wszechświat". „Ozimina" Berenta 93

Marta Zielińska — Warszawskie miary czasu 104

Wojciech Głowala — Metafory genetystów 112

Adam Makowski — Pochwała przyczynku 121

Grzegorz Grochowski — Jak czytać poematy 123

Anna Pilch — Lekcje czytania 127

Rozmowy

Aleksander Fiut
Jerzy Jarzębski — Zadania polonistyki. Rozmowa z Czesławem Miłoszem . . 131

Przechadzki

Anna Nasiłowska — Chłopcy z zapałkami 139

Dorota Siwicka
Marta Zielińska
Jak fotografowałyśmy „Kirkut” Mirona Białoszewskiego 143

Glosy

Alina Kowalczykowa
Reforma szkoły — blaski i zagrożenia 149

Książki nadesłane

Colin Wilson	*Outsider*, Poznań 1992, Rebis.
Anthony de Mello	*Przebudzenie*, Poznań 1992, Rebis.
Erich Fromm	*Dogmat Chrystusa i inne pisma religioznawcze*, tłum. K. Kosior, J. Mizińska, J. Miziński, M. Pacyna, L. Siniugina, wybór i wstęp M. Chałubiński, Lublin 1992, Test.
Marian Cieński	*Formacja Oświeceniowa w literaturze Polski i Niemiec*, Wrocław 1992.
François Jean–Paul Cavallier	*Wizualizacja. Od obrazu do działania*, przeł. A. Suchańska, Poznań 1992, Rebis.
Jacek Kolbuszewski	*Ochrona przyrody a kultura*, wyd. 2 popr. i uzup., Wrocław 1992, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
	Antologia jarmarcznego romansu rycerskiego, oprac. J. Ługowska, T. Żabski, Wrocław 1992, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
Robert Silverberg	*Umierając żyjemy*, przeł. M. Korusiewicz, Poznań 1992, Rebis.
Tadeusz Kaczyński	*Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Wrocław 1992, Tau.
Dariusz Pawelec	*Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992.
Benjamin Hoff	*Tao Kubusia Puchatka*, Poznań 1992, Rebis.
Egon Naganowski	*Młodzieńczy eros i inne wspomnienia z dawnych lat*, Poznań 1992, Rebis.
Maciej Cisło	*Było jutro będzie wczoraj*, Warszawa 1993, Przedświt.
Stanisław Dąbrowski	*W ciemnościach dnia*, Gdynia 1993.
	Piśmiennictwo — Systemy kontroli — Obiegi alternatywne, t. 1–2, red. J. Kostecki, A. Brodzka, Warszawa 1992, Biblioteka Narodowa.
Stanisław Dąbrowski	*Z rozproszenia*, Gdańsk 1992.
Krzysztof Soliński	*Albo (fragmenty fragmentów)*, Bydgoszcz 1992.
Andrzej Zgorzelski	*Konstrukcja i sens*, Gdańsk 1993, Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego.

Stanisław Modrzewski	*Conrad a konwencje*, Gdańsk 1993, Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego.
Joanna Kokot	*Tekst w tekście. Studia o wierszu w prozie narracyjnej*, Gdańsk 1993, Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego.
Ryszard Löw	*Hebrajska obecność Juliana Tuwima. Szkice bibliograficzne*, Tel Aviv 1993.
William Wharton	*Tato*, Poznań 1993, Rebis.
Robert Bly	*Żelazny Jan*, Poznań 1993, Rebis.
Maria Nowak-Jeżewska	*Słońce świeci o północy*, Warszawa 1993, POMOST.
Karen Horney	*Neurotyczna osobowość naszych czasów*, Poznań 1993, Rebis.
Judith Hawkes	*Nawiedzony dom*, Poznań 1993, Rebis.
	Filozofia języka, oprac. i wstęp B. Stanosz, Wrocław 1993, Alathea.
Józef Fert	*Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida*, Lublin 1993, Wydawnictwa KUL.
Czesław Zgorzelski	*„W tobie jest światłość". Szkice o liryce religijnej Oświecenia i Baroku*, Lublin 1993, Wydawnictwa KUL.
Ryszard Przybylski	*Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach"*, Warszawa 1993, IBL.

Warunki prenumeraty:
Roczna prenumerata krajowa: **100 000 zł** (6 numerów)
Roczna prenumerata zagraniczna:
— kraje postkomunistyczne: **200 000 zł** (pocztą zwykłą)
— inne kraje świata: **36 USD** (pocztą lotniczą).
Cena pojedynczego egzemplarza — **6 USD**.
Wpłaty prosimy kierować na konto: Instytut Badań Literackich PAN, „Teksty Drugie", PBK XIII O/Warszawa, nr 370044-3489, z podaniem dokładnego adresu nadawcy.
Istnieje także możliwość opłacenia prenumeraty dolarowej czekiem, który prosimy kierować na adres redakcji.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach OR PAN

Warszawa	Pałac Kultury i Nauki
Lublin	ul. Marii Curie-Skłodowskiej 5
Poznań	ul. Mielżyńskiego 27/29
Wrocław	ul. Plac Wolności 7
Katowice	ul. Bankowa 11
Kraków	ul. Św. Marka 22

oraz m. in. w księgarniach:

Warszawa	Księgarnia im. B. Prusa, Krakowskie Przedmieście 7
	Księgarnia Reprint, Krakowskie Przedmieście 71
Kraków	Księgarnia Naukowa, ul. Podwale 6
	Księgarnia Orlando, Plac Wszystkich Świętych 7
	Księgarnia Znak, ul. Sławkowska 1
Wrocław	Księgarnia Ossolineum, Rynek 6
Toruń	Księgarnia Indeks, ul. Kościuszki 9
Szczecin	Księgarnia Scriptum, ul. Mazurska 26
Gliwice	Księgarnia Kultura, ul. Zwycięstwa 17
Gdańsk	Księgarnia Literka, ul. Wita Stwosza 55

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

Drukowano w Bielskich Zakładach Graficznych, spółka z o.o., zam. 14/93

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Urszula M. Benka
Energie kobiecości
Halina Filipowicz
Przeciw literaturze kobiecej
Inga Iwasiów
Kobieta jako towar i jako konsument
Maria Janion
Panna i miłość szalona
Małgorzata Łukaszuk-Piekara
Kicia Kocia spotyka Pana Cogito
Edward Możejko
Postmodernizm w polskiej prozie
Donald Pirie
O najmłodszej poezji polskiej
German Ritz
Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza
Elaine Schowalter
Krytyka feministyczna na puszczy
Dorota Siwicka
Kobiece autobiografie
Małgorzata Walicka-Hueckel
Rozmowa z Toril Moi

ISSN 0867-0633