teksty DRUGIE

EMIGRACYJNI KLASYCY I ODMIEŃCY

z treści:

Jan Zieliński
Wielki Spokój
Krzysztof Rutkowski
W stronę Haupta
Jacek Łukasiewicz
Czwórksiąg Stanisława Vincenza
Aleksander Fiut
Polskie piekiełko
Marta Wyka
„Dziennik" Jana Lechonia
Michał Głowiński
Muza zmyślonych podróży

1/2
(7/8) 1991

Redaguje Kolegium:
**Edward Balcerzan, Tomasz Burek,
Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński,
Ryszard Nycz** (redaktor naczelny)

Sekretariat redakcji:
**Marek Drabikowski, Andrzej Horubała,
Jacek Kopciński, Joanna Łuczyńska,
Anna Nasiłowska**

Stale współpracują:
**Stanisław Barańczak, Jan Błoński,
Michał Głowiński, Czesław Hernas,
Janusz Sławiński, Stefan Treugutt**

Projekt okładki:
Piotr Jaworowski, Marek Wajda

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

teksty DRUGIE 1/2 1991
Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN
TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Scalanie

Jakże niesłychanie odlegle wydają się owe lata 1980–1981, w których — korzystając z bardzo jeszcze kruchej i względnej wolności słowa i opinii — podjęto nieśmiałą, acz już legalną kampanię publicystyczną o odzyskanie dorobku naszej powojennej literatury emigracyjnej i traktowanie jej (w wydawnictwach, środkach masowego przekazu, nauczaniu szkolnym oraz uniwersyteckim) na równych prawach z literaturą pozostającą w kraju. Miarą dobrej woli a jednocześnie ograniczeń, czy żenujących wprost uchybień tamtego czasu była ogłoszona w „Polityce" przez krytyka–wydawcę Michała Sprusińskiego lista nazwisk czterdziestu jeden emigracyjnych pisarzy, których dzieła należałoby jak najrychlej, jego zdaniem, przyswoić czytelnikowi krajowemu. Lista bez wątpienia obfita, a pomimo to rażąco niedoskonała, gdyż nie znalazły się na niej nazwiska twórców tak znamienitych, jak Gustaw Herling–Grudziński, Józef Mackiewicz i Tadeusz Nowakowski. Powód? „Tematyka ich prozy czy esejów i polityczne uwikłanie ich autorów nie pozwalają na przedstawienie ich książek czytelnikowi w kraju" („Literatura najmniej znana", „Polityka" 1981 nr 13). W podobnym duchu pisał wtedy swoją książkę „Zanim powstanie panorama (Wobec literatury polskiej na emigracji)" Zygmunt Lichniak, klucząc, ubolewając, niemniej stwierdzając nader desperacko, iż pewne książki („Mój wiek" Aleksandra Wata, „Na nieludzkiej ziemi" Józefa Czapskiego, „Inny świat" i „Upiory rewolucji" Herlinga–Grudzińskiego), z racji swego bądź to antykomunizmu, bądź świadectwa danego historycznej prawdzie — „nie mają nadziei

na pełne życie i powrót do tego kraju". Albowiem rzeczywiście z perspektywy stanu wojennego (książka Lichniaka ukazała się w 1983 roku) kraj zdawał się być „wpisany twardo i nieodwracalnie w konkretne miejsce świata podzielonego".

Dzisiaj w Polsce książki Herlinga figurują na poczesnym miejscu pośród lektur szkolnych, dzieła zaś Wata rozchodzą się w niemałych nakładach. Szybko zapełniają się półki bibliotek domowych i publicznych edycjami zarówno tych najbardziej głośnych utworów powstałych na obczyźnie, jak i stosunkowo skromniejszych, choć na swój sposób oryginalnych i wartościowych (że np. wskażemy na „Słowo o bitwie" Jerzego Jasieńczyka). Wydawniczym przedsięwzięciom oficyn krajowych, popularyzujących piśmienniczy dorobek emigracji, poczyna towarzyszyć systematyczny ruch krytyczny i badawczy, przynosząc widome rezultaty w postaci „Leksykonu polskiej literatury emigracyjnej" Jana Zielińskiego, „Panoramy literatury na obczyźnie" Krzysztofa Dybciaka, „Mojego skorowidzu poezji polskiej na emigracji" Lichniaka, czy wreszcie pierwszych tomików z serii Sylwetki Pisarzy Emigracyjnych. Opracowania to jeszcze wstępne, niekiedy wysoce dyskusyjne lub cząstkowe, mające charakter propozycji przede wszystkim porządkująco-bibliograficznych, w mniejszym zaś stopniu interpretacyjnych. Wespół z odpowiednimi hasłami zawartymi w pierwszym tomie przewodnika encyklopedycznego „Literatura polska po 1939 roku" (nakładem drugoobiegowego wydawnictwa PEN, pod redakcją Marka Witkowicza — Marka Drabikowskiego) mogą one jednakowoż służyć, mimo takich czy innych braków, jako tymczasowe punkty orientacyjne w potocznej wiedzy o dorobku piśmienniczym uchodźców.

Ale wiedzy tej jest za mało. Nadal czekają na swe krajowe reedycje takie, w rozmaitym stopniu użyteczne, przewodniki krytycznoliterackie, jak „Literatura na emigracji" Jana Bielatowicza, jak „Szkice o literaturze emigracyjnej" Marii Danilewicz Zielińskiej, jak wreszcie „Książki zbójeckie" Wojciecha Karpińskiego, te ostatnie ze wspaniałą suitą ikonograficzną oraz sumiennymi notami, które równoważą nazbyt czasami subiektywny, konwersacyjny i kapryśny tryb wywodów w tekście głównym dzieła. O fundamentalnej, przebogatej pod względem informacyjnym, dwutomowej pracy „Literatura polska na obczyźnie 1940–1960", zredagowanej przez Tymona Terleckiego, nie wspominamy, zdając sobie sprawę, iż żaden wydawca z przyczyn finansowych nie podejmie się obecnie przedruku tego skądinąd niezastąpionego kompendium.

Zainteresowania krytyków i badaczy krajowych powojenną literaturą emigracyjną skupiały się zasadniczo wokół dorobku jej twórców najwybitniejszych, wszelako ulegały w ciągu kilku początkowych dziesięcioleci bardzo silnym zniekształceniom pod wpływem nienaturalnych wymagań, nacisków i ograniczeń zewnętrznych. Uwagę poświęcano — doprawdy — nielicznym pisarzom, jak Lechoń, Wierzyński, Wittlin, Gombrowicz. Na stopniowe, coraz bardziej widoczne poszerzanie kręgu zaciekawień i fascynacji oddziałał, w sposób nie dający się przecenić, rozkwit drugiego obiegu wydawniczego w kraju, rewindykacyjny, także w sferze literatury narodowej, program „Solidarności", Nobel dla Miłosza, a już u schyłku lat osiemdziesiątych likwidacja cenzury wraz z praktycznym końcem komunizmu w Polsce. Dzieła Czapskiego, Herlinga-Grudzińskiego, Wata, Tadeusza Nowakowskiego i innych, wchodząc w normalny, znaczony relatywnie wysokimi nakładami obieg księgarski, wzbudziły — rzecz jasna — potrzebę nowych odczytań i objaśnień, interpretacji, komentarza. Symptomem czasu wydaje się też rosnące zainteresowanie czytelników, krytyków i badaczy pisarstwem takich autorów długo w cień i milczenie odsuwanych, jak nonkonformistyczny Bobkowski, arcyniewygodny Józef Mackiewicz, estetycznie wyrafinowany a zarazem nacechowany tragiczną powagą Włodzimierz Odojewski. W piśmienniczym dorobku emigracji kryją się wciąż zjawiska nie do końca rozpoznane, niosące szansę czytelniczej i badawczej przygody, jak odkrywany właśnie przez młodsze pokolenie krytyków Zygmunt Haupt (1907–1975) bądź inny, po części zapomniany, odmieniec prozy emigracyjnej — Leo Lipski (ur. 1917).

Kiedy przegląda się zbiory szkiców krytycznych, w całości lub w znacznej części poświęcone współczesnej literaturze emigracyjnej, a ogłoszone na przestrzeni lat ostatnich — „Książki zbójeckie" Karpińskiego, „Emigrantów" Tadeusza Nyczka, „Widziałem wolność w Warszawie" Jerzego Malewskiego (Włodzimierza Boleckiego), „Mądremu biada?" Marka Zaleskiego i lokujące się po przeciwnej stronie, w rewirach drewnianego języka, „Dalekie drogi literatury polskiej" Mariana Stępnia — widać jak na dłoni, niezależnie od występujących między nimi różnic, pewną charakterystyczną skłonność czy tendencję badawczą. Otóż wymienionych tu krytyków obchodzą prawie wyłącznie „sprawy" pisarskie, tematy, problemy, p o s z c z e g ó l n e wielkie dzieła, kariery, dokonania, p o s z c z e g ó l n e indywidualności twórcze: od Stanisława Vincenza do Stanisława Barańczaka. Nie widać natomiast śmielszego grupowania

utworów, prób typologicznych, poznawania epoki literackiej w przekroju składających się na nią prądów. Nie widać dostatecznie licznych przejawów i oznak tego, co w postępowaniu interpretacyjnym służy wiązaniu, szeregowaniu i klasyfikowaniu osobnych, lecz przecież nie odosobnionych światów literackich. Mamy tu na myśli umiejętność porównywania, zmysł syntezy, dar scalającej historycznoliterackiej narracji, rzemiosło miarowego rozwijania dziejowej opowieści. Za wcześnie na nią? Czy wręcz odwrotnie: za późno, gdy sobie uprzytomnić postmodernistyczne i radykalnie dekonstrukcjonistyczne predylekcje ducha czasu.

W każdym razie do zaniedbanych obszarów wiedzy o literaturze emigracyjnej należą ponadindywidualne dzieje form, przemiany nurtów stylistycznych, dynamika rozwojowa gatunków, wzrost, kulminacja i gaśnięcie określonych metod twórczych, innymi słowy — to wszystko, co wchodzi w zakres poetyki historycznej. Odłogiem leży komparatystyka, czyli ustalanie różnic i analogii między polską literaturą wychodźczą po 1939 roku a innymi emigracyjnymi piśmiennictwami wieku dwudziestego: niemieckojęzycznym, włoskim, hiszpańskim, rosyjskim, węgierskim, czesko-słowackim.

Może jednak warto w nowych okolicznościach sięgnąć do polonistycznego lamusa po zakurzoną zabawkę syntezy?

Tomasz Burek

Szkice

Leonard Neuger

Polskość jako cel

Na jakże długo starczy mi nonsensu
Polski, gdzie pisze się poezje wzruszeń
z ograniczoną odpowiedzialnością

Cz. Miłosz *Traktat poetycki*[1]

[*Trans-Atlantyk*] pragnie bronić Polaków przed Polską... wyzwolić Polaka z Polski... sprawić aby Polak nie poddawał się biernie swojej polskości, ale właśnie potraktował ją z góry.

W. Gombrowicz *Bronię Polaków przed Polską*[2]

Marzenie każdego badacza literatury: znaleźć ostro wyodrębniony przedmiot swych zainteresowań — korpus dzieł, artykułów, wypowiedzi, o których bez wątpienia dałoby się powiedzieć, że reprezentują poglądy danego autora na dany temat. Niechby był nawet skomplikowany, niejednoznaczny, sprzeczny. Gombrowicz zdaje się takie marzenia spełniać, przynajmniej jeśli chodzi o problematykę

[1] Cz. Miłosz *Traktat poetycki*, cyt. za: Cz. Miłosz *Utwory poetyckie. Poems*, Michigan Slavic Publications, Ann Arbor 1976, s. 196.

[2] W. Gombrowicz *Bronię Polaków przed Polską*, cyt. za: W. Gombrowicz *Varia*, Instytut Literacki, Paryż 1973, s. 478.

polską. Z jednej strony sam ze swej twórczości wyodrębnił taki korpus, *Wspomnienia polskie*, czy niektóre partie *Rozmów* z Dominikiem de Roux, z drugiej strony można bez większego ryzyka problematykę związaną z Polską, polskością, polską kulturą, literaturą itp. uznać za dominującą tak w *Dzienniku*, jak w większości jego utworów fikcjonalnych. Merytorycznie i statystycznie zatem marzenie w przypadku Gombrowicza spełnia się. Można by nawet pójść dalej: oto nawet tam, gdzie w *Dzienniku* nic się na te tematy nie mówi, dałoby się udowodnić, że narrator–„Gombrowicz" jest Polakiem, choćby dlatego, że bardzo często sam taką kwalifikację sobie przydziela i chętnie „polskość" swego narratora konstruuje.

Nie będziemy się zajmowali utworami fikcjonalnymi (opowiadania, dramaty i powieści), bo stopień ich komplikacji z natury rzeczy nie pozwala na ich linearne rozpisanie, a co za tym idzie na przedstawienie ich jako „poglądów autora". Zadajmy pozostałym tekstom proste i podstawowe pytanie: czy dają się one odczytać jako zdania powiadamiające o czymś takim, co potocznie uznajemy za poglądy autora (w naszym przypadku na temat Polski i polskości)? To znaczy, czy zdania z *Dziennika* odnoszące się do Polaków, na przykład: „oni swojego życia nie przeżyli. Tak, to dlatego ja jestem wobec nich taki wyniosły, zarozumiały, lekceważący — nie mogę po prostu uznać, że to ludzie na moim poziomie"[3], można uznać za powiadomienie o poglądach Gombrowicza w tej sprawie. Odpowiedź pierwsza musi być potakująca. Niewątpliwie napisał to Gombrowicz, podobnych wypowiedzi znajdziemy w *Dzienniku* dużo więcej, zatem można i trzeba uznać, że tak właśnie uważał.

Tu jednak pojawiają się komplikacje. Odpowiedź druga, równie uprawniona, brzmieć powinna mniej więcej tak: cała ta wypowiedź Gombrowicza nie tylko ma Polaków za przedmiot, ale i za adresatów, co zresztą w dalszym jej ciągu jest wyraźne (zmiana zaimka „oni" na „wy"), zatem nie tylko powiadamia o poglądach wypowiadającego się, ale także zostaje zaprezentowana jasno określonemu audytorium. Taki typ wypowiedzi jest oczywiście świetnie znany i prawie zawsze charakteryzuje publicystykę społeczną. No tak, ale tutaj Gombrowicz mówi do polskiego audytorium, że nie jest ono na jego poziomie, że je lekceważy. Zatem mamy tu do czynienia z publicystyką „gorącą", agresywnie

[3] W. Gombrowicz *Dziennik* t. I (1953–1956), Instytut Literacki, Paryż 1971, s. 275.

krytyczną, typową dla pewnego typu deklaracji awangardy, gdzie, jak na występach futurystycznych, w wypowiedź wpisana była — jako efekt — interwencja policji. Krótko: odpowiedź druga musi więc uznać wypowiedź Gombrowicza nie tyle za wyraz jego poglądów, ile jako chęć sprowokowania publiczności, działanie.

Nie koniec na tym. Czasy awangard wtedy, gdy to Gombrowicz pisał, były już dawno minione. Zatem mamy tu do czynienia nie tyle z powtórzeniem prowokacji awangardowych, ile z ich parodią. Zauważmy, autor wypowiedzi niewątpliwie prowokuje, próbuje zorganizować skandal, ale dokonuje niejako odwrócenia ról. Jeśli modelowy futurysta czy ekspresjonista działał wobec publiczności jako chuligan, dzikus, cham, obdarzając ją kwestionowaną przez siebie wyższością (ludzi z salonu, dziewic z wyższego, pogardzanego towarzystwa), to Gombrowicz — przeciwnie. Kwalifikacja jego osoby, i to wyraźnie w odniesieniu do modelowej właśnie publiczności, jest przytoczeniem języka wyższych sfer: „wyniosły, zarozumiały, lekceważący", by wreszcie wylądować na iście salonowym: „nie mogę uznać, że to ludzie na moim poziomie". Zatem prowokacja ta jest zarazem parodią prowokacji, jakimś świadomie anachronicznym gestem, który — skierowany do prowokowanych — pragnie nie tylko, a może nawet nie tyle odczytania, ile rozpoznania. Zdzisław Łapiński pisał:

> Jak łatwo zauważyć, świat Gombrowiczowski wypełniają postaci bliskie dawnej „komedii humorów". „Witold Gombrowicz" jest postacią nieskończenie bogatszą niż jakikolwiek inny bohater tego autora. Ale tylko dzięki temu, że przechodzi on w *Dzienniku* nie spotykaną gdzie indziej liczbę metamorfoz i że krystalizuje się w tak przemyślnie zróżnicowany sposób. Raz jest postacią z noweli, raz z farsy, kiedy indziej z „dialogu zmarłych" lub dykteryjki, to znów z poematu prozą, fraszki albo kazania (parodystycznego).[4]

Ale zarazem ta prowokacja przedstawiona, tak, przedstawiona jak w teatrze, chce być zarazem bolesna, zatem nie rezygnuje ze swych podstawowych funkcji. Bo oto prowokuje już nie chuligan, lecz „Pan z Towarzystwa". A skoro tak, to adresatami tej prowokacji są także „ludzie z Towarzystwa", którzy czymś się splamili i oto — publicznie — zostają z towarzystwa usunięci. Agresja z perspektywy założonej nierówności (futuryzm) zostaje tu zastąpiona agresją z perspektywy założonej pierwotnej równości i to w ramach „wyższych sfer". Jest to

[4] Z. Łapiński *Ja Ferdydurke*, Lublin 1985, s. 88–89.

jednak sytuacja jawnie „zagrana", prowokacja jawnie „zagrana" i agresja jawnie „zagrana".

Trzy odczytania. Badacze Gombrowicza dzielą się na ogół na zwolenników któregoś z nich. Jedni próbują odczytać Gombrowicza jako publicystę, który coś oznajmia. Drudzy, jako prowokatora, którego — poza samym aktem prowokacji — odczytać dokładnie nie sposób, wreszcie trzeci, którzy dostrzegają w Gombrowiczu permanentną grę i z tej gry właśnie próbują odczytać swoiście Gombrowiczowskie sensy. Dla jednych Gombrowicz jest namiętnym moralistą, nauczycielem narodu, już przez to doniosłym, że poruszającym drastyczne problemy i gromiącym polską głupotę, prowincjonalizm i blagę. Drugim jawi się Gombrowicz przede wszystkim jako szczególny egzystencjalista niszczący wszelkie ułudy przywdziewanych masek, wszelkie wmówienia esencji, niesiony niemożliwą do zdefiniowania siłą nihilista, czy postmodernista. Dla ostatnich wreszcie, gry Gombrowicza rządzą się jakimś esencjalnym prawem, starannie przez autora ukrywanym, lub nieuświadamianym; boczną furtką zawsze wchodzi tu jakieś pojęcie Prawdy — czy to w sensie etycznym, czy też estetycznym, choć nie religijnym. Albowiem — zdaniem tych badaczy — Gombrowicz działa, gra w imię jakiejś ukrytej etyki, „po coś", albo prowokuje „żeby" — i ta pierwotna przyczyna jakoś musi zostać rozpoznana jako etyczna, powiedzmy: odświeżająca społeczne myślenie, rozbijająca automatyzmy itp., albo też wszystkie te gry prowadzą do pewnego ukrytego w Gombrowiczu imperatywu estetycznego, to znaczy, że zbliżają one dzieło Gombrowicza do pewnej esencjalnej czystości literackiej. Odnalezienie tej czystości wiąże się z poszukiwaniem jakiegoś metafizycznego punktu przyłożenia, nawet wówczas, gdy okazuje się, że jest to metafizyka negatywna, pusta; nawet gdy zza niekończących się szeregów gier wyziera nicość.

Nie sądzę, żeby te odczytania koniecznie musiały być rozłączone. Oczywiście, odczytanie pierwsze, publicystyczne, grzeszy naiwnością. Nie da się wypowiadać na temat tego pisarza zaczynając prostodusznie od formuły modalnej „Gombrowicz twierdzi"... A nie da się, bo Gombrowicz twierdząc — gra. Już z zacytowanego fragmentu zresztą widać, że nie Gombrowicz, tylko jego maska arystokraty. I nie maska arystokraty, tylko maska arystokraty do wykreowanego adresata — splamionego towarzysko Polaka. I nie „twierdzi", tylko parodiuje twierdzenie. I nie parodiuje, tylko „robi" przedstawienie, spektakl,

zatem swoje słowo „przedstawia", prezentuje. Przy tym wszystkim jednak nie można tego spektaklu pozbawić fabuły, to znaczy nie można rezygnować z tego, co i do kogo w teatrze Gombrowiczowskim się mówi. Jeszcze inaczej: nie można chyba sprowadzić działań Gombrowicza do czystej spektakłowości. Byłaby to zbyt daleko idąca redukcja. Zatem wolno zapytać tak: co w danym spektaklu Gombrowicza (a cały czas chodzi mi o utwory typu *Dziennik*) wyodrębnione przez niego postacie mówią, i do kogo. I tu jednak roi się od trudności. Bowiem w przytoczonej wypowiedzi wypowiada się Gombrowicz w masce arystokraty do Polaków, którzy popełnili skandal, zaś publicznością... byli czytelnicy *Dziennika*. Publiczność ta z kolei „powinna" utożsamiać się z Polakami wykreowanymi przez ten fragment. Zapytajmy, jaki to skandal i kto go popełnił? Cytujmy dalej:

Otóż, zważywszy, że nie spadła na mnie ani dziesiąta część tego, co im się dostało i że, gdy oni krwawili, ja wałęsałem się po kawiarniach w Buenos Aires, uczucie takie — przyznaję — nie bardzo jest w porządku. Bardziej chyba byłaby wskazana pokora i podziw. A jednak to zimne lekceważenie jest we mnie tak silne, że nie mogę go ukryć w tym dzienniku, gdzie chciałbym nie zanadto kłamać. Jak śmiem ich lekceważyć? I to lekceważyć tak okrutnie, że nawet ból i klęska tych ludzi, przecież mi bliskich, stają się mniej ważne? Nie umiem tego sobie wytłumaczyć inaczej jak tylko, że doznaję ich istnienia mniej silnie... nie, nie z powodu odległości czy długotrwałego rozstania. Przestali dla mnie być kimś. Przestali być, czym byli, a nie skonkretyzowali się dostatecznie w żadnym innym nowym istnieniu. Są niewyraźni. Zamazani. Niepełni. Embrionalni [*Dziennik* I, s. 275].

Jeśli zgodzimy się na określenie „skandal", to skandal popełnił nasz „arystokrata". Oto bowiem, gdy Polacy „krwawili" — chodzi o ofiary II wojny światowej — on „wałęsał się po kawiarniach". Nazwanie polskiej hekatomby: że „im się dostało", już jest skandalem. Krótko mówiąc, Gombrowicz ustawia przed nami narzędzia skandalu: zwiększa do maksimum dystans między „sobą-arystokratą" a „Polakami"[5],

[5] To zwiększenie dystansu można interpretować, rzecz jasna, nie tylko strategicznie i nie tylko na planie literackim. Zasadnicza postawa Gombrowicza wiąże się z jego świadomym wyborem obcości, outsiderstwa, emigracyjności, zatem Polacy z natury rzeczy muszą być określani jako „oni". Drugą sprawą jest, kto na scenie Gombrowiczowskiej owych „Polaków" reprezentował. W tym szkicu wynotowuję przede wszystkim takie wypowiedzi, które dotyczą Polaków przed wojną. Jednak wiele fragmentów *Dziennika* wiąże się z polską emigracją, zwłaszcza z tą, która była instytucjonalnie lub intelektualnie związana z czasopismem „Wiadomości Literackie" (Londyn). Wojciech Wyskiel w książce *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie (Krąg pierwszy i drugi)*, Kraków 1988, tak opisuje jednego ze skrajnych reprezentantów tego odłamu emigracji, Jana Lechonia:

wypowiada się o dramatycznych wydarzeniach językiem plotki salonowej. Zatem mamy tu do czynienia z dyskursem skandalicznym. Bowiem jest to dyskurs, w którym wypowiada się mało pojemnym i nieadekwatnym językiem salonu — hekatombę narodu. Więcej, nie tylko dyskurs ten został wprowadzony, ale też Gombrowicz ujawnia, że wie, jakim dyskursem „należałoby" wypowiadać się o takich sprawach („pokora i podziw"). To wszystko jednak nic w porównaniu z zasadniczą sugestią, że to nie „arystokrata", lecz właśnie Polacy popełnili skandal. „Arystokrata" oddala wszelkie nasuwające się w tej sytuacji okoliczności łagodzące, typu, że to być może jego usytuowanie (daleko) i brak kontaktu (rozstanie) z krajem spowodowało nieporozumienie towarzyskie i wszystko da się naprawić... Nie, skandal jest skandalem. Odczytujemy ten fragment w języku skandalu. Otóż narrator–arystokrata w myśl obowiązujących w towarzystwie reguł popełnił gafę wałęsając się w czasie wojny po kawiarniach, ale, jak każda gafa, jest to zachowanie w dobrym towarzystwie do wybaczenia i mieszczące się w języku, czy — bliżej Gombrowicza — w Formie salonu. I towarzystwo na pewno mu to wybaczy. Natomiast Polacy, jakkolwiek w czasie wojny zachowywali się poprawnie, popełnili skandal, czyli czyn niewybaczalny.

„Z możliwości, jakie przed człowiekiem i pisarzem otwiera emigracja, [Lechoń] wybrał jedną — i to bardzo szczególną. Otóż emigracja to było dla niego przede wszystkim życie w getcie. Trudno powiedzieć, że je wybrał, bo innych możliwości — takich jak samotność czy asymilacja do obcego żywiołu — w ogóle nie brał pod uwagę. Szczególne jest wszakże to, że z taką formą bytowania (getto) na obczyźnie nie tylko się godził, ale również wiązał z nią pewne nadzieje. Izolacja i zamknięcie w środowisku wygnańców były nie tylko wymuszone przez sytuację, ale też programowo wzmacniane. Po pierwsze dlatego, że manifestowały wrogość nie tylko wobec zdarzeń historycznych, które uczyniły go wygnańcem, ale też nadawały nowy wymiar jego niechęci do innych przemian: kulturowych, obyczajowych, artystycznych... W sytuacji bytowania na obczyźnie nawet ten typ izolacji oznaczał przede wszystkim — wierność. Nie mniej ważna była druga przyczyna. Zawężona społeczność emigrantów pozwalała wejść w rolę, która szczególnie mu odpowiadała. Aby normalnie żyć, musiał widzieć sam siebie członkiem wspólnoty, do której przynależność dawała mu poczucie nobilitacji i bezpieczeństwa. Bez kostiumu, poza rolą wyznaczoną przez społeczne ceremonie — tracił poczucie tożsamości. A społeczność emigracyjna nastawiona była właśnie na kultywowanie ceremonii, które potwierdzały jej tożsamość i odrębność, rygorystycznie ograniczała aktywność jednostki i swobodę jej wyborów do określonych funkcji, wyznaczonych przez potrzeby zbiorowości" (s. 51–52). Jest to zarówno postawa jak i wizja kultury biegunowo różna od Gombrowiczowskiej i dlatego — jakkolwiek sam Gombrowicz pisał o Lechoniu w *Dzienniku* — warto ją uznać za modelową opozycję.

Można ten fragment interpretować jako próbę dyskursu. Jako grę dyskursem, a nawet dyskursami, bowiem w toku wypowiedzi występują elementy dyskursu kombatanckiego. Zawłaszczenie obszaru martyrologii przez dyskurs salonowy jest prowokacją i skandalem wobec dyskursu kombatanckiego, zwłaszcza wobec odwrócenia kwalifikacji moralnej czynów. Oto „wałęsanie się" po kawiarniach jest wybaczalne, zaś zachowania męczenników — nie. I tutaj Gombrowicz gwałtownie porzuca swój dyskurs salonowy i wprowadza inny, filozoficzny. Skandalem jest fakt, że Polacy przestali być kimś; „przestali być, czym byli" i nie próbują znaleźć nowego sposobu istnienia. Gorzej, przebywającemu daleko „arystokracie" jawią się jako nieukształtowani. No, a na salony wstęp mają tylko ludzie wyraziści.

Cóż to jednak znaczy ludzie wyraziści? „Komunizm? Antykomunizm? Nie, to zostawmy na razie na boku. Nie idzie o to, abyście byli komunistami, lub anty... idzie o to, żebyście po prostu byli" (*Dziennik* I, s. 275) — oto dalszy ciąg cytowanej wypowiedzi. Zatem nie o ukształtowanie się, uformowanie ideologiczne tutaj chodzi, być może w ogóle nie o utożsamianie się z jakąkolwiek społecznie zaakceptowaną koncepcją, lecz o stosunek do świata. Myślę, że ten fragment zawiera istotne składniki problematyki Gombrowiczowskiej. Cóż to znaczy: „przestali być, czym byli"? Gombrowicz zawsze, i w tekstach fikcjonalnych, i w parafikcjonalnych, odwołuje się do — poprzedzającego wypowiedź, akcję, „teraz" itp. — kataklizmu. Może on być zaledwie sugerowany, może być opisywany w trybie lekceważącym, ale zawsze jest obecny czy to w planie prywatnym (zatargi rodzinne, kłopoty), czy w planie społecznym, czy też w planie historycznym. Zatem interesuje Gombrowicza sytuacja po załamaniu się określonej normy, taka, która wymaga od człowieka nowego spojrzenia, nowego podejścia, nowej *episteme*. Stała w zasadzie diagnoza pisarza brzmi: Polacy nie tylko nie potrafili (nie potrafią) w nowej sytuacji zdobyć się na nowe spojrzenie, nowe podejście, nową *episteme*, lecz „tkwią" w niewoli starych.

Z wypowiedzi Gombrowicza na temat Polaków i polskości można odczytać historię mistyfikacji polskich, morfologię tych mistyfikacji, a nawet swoistą filozofię tych mistyfikacji. Szczególną rolę w tych wynurzeniach odgrywa okres międzywojenny, kiedy to Polacy nie potrafili przeżyć swego życia autentycznie, gdyż przejęli w inercyjnym spadku normy zachowań (także werbalnych) XIX-wiecznych. Zatem potrafili zachowywać się, *respective* wypowiadać się zgodnie z przyjęty-

mi anachronicznymi już dyskursami. Co gorsza, zostały one narzucone sobie przez nich z samozniewalającą siłą (warto tu podkreślić, że mówiąc o Polakach, Gombrowicz najczęściej używa zaimka „oni", co prowokacyjnie zwiększa dystans między narratorem a opisywaną wspólnotą). Główne dyskursy to nacjonalistyczno-katolicki i państwowotwórczy. Zatem Polacy sami siebie zniewolili imperatywem służenia narodowi i państwu. Rzecz jednak nie w tym, że działo się to w czasach, gdy wielkie opowieści traciły swą wartość, jak wiemy niedługo miały pokazać swe mordercze możliwości, lecz że były to wielkie opowieści anachroniczne i reedukujące Polaków: z epoki walk narodowo-wyzwoleńczych i etosu narodowego getta (syndrom Polaka–katolika). To odrodzone państwo polskie było słabe, bo beznadziejnie uwikłane historycznie i geopolitycznie. Jak pisał Gombrowicz:

Naród stał się politycznie wolny, natomiast każdy z nas ujrzał się naraz bardziej spętany i wewnętrznie osłabiony, niż kiedykolwiek przedtem. Czym było owo zmartwychwstałe państwo, jeśli nie wezwaniem do nowej służby i nowego kornego poddania? Ale to państwo było rekonwalescentem, ledwie trzymało się na nogach. Wobec czego wszystko inne, choćby najbardziej palące i nie cierpiące zwłoki, musiało ustąpić jednemu nakazowi: wzmacniać państwo.
Powiedziano:
— Nie będziesz miał żadnej myśli, która by mogła osłabić naród albo państwo.
— Będziesz dostrzegał, myślał, czuł to tylko, co wzmaga siłę narodu i państwa.
To jednak spowodowało w nas rozterkę, która, moim zdaniem, jest kluczowa dla całego okresu wolności. Gdyż zważcie — wzywano nas, abyśmy zrezygnowali z pełności i autentyczności indywidualnego istnienia nie na rzecz innej jakiejś autentyczności i siły, ale na rzecz istnienia niepełnego, które niczego nie mogło osiągnąć, gdyż było napiętnowane niedostatecznością. Polska, którą mieliśmy sycić własną najżywotniejszą krwią indywidualną, była ekonomicznie i militarnie wątła, politycznie wsadzona między dwie koncepcje złowrogiej potęgi, kulturalnie chora na anachronizm — to państwo nie mogło prowadzić żadnej dorzecznej polityki, nie mogło w ogóle dokonać niczego, musiało trwać dorywczą łataniną i chowaniem głowy w piasek. A co najgorsze, nie było państwem ani wielkim, ani małym: dość wielkie, aby być powołane do aktywności historycznej, zanadto małe, aby temu powołaniu sprostać [*Dziennik* I, s. 205–206].

Ta sytuacja powodowała z kolei w praktyce wzmocnienie imperatywów służby narodowi i państwu. Anachroniczny naród i słabe państwo stały się zatem świętościami, wokół których nadbudowane były dyskursy–ideologie służby. Powtórzmy: Polak redukował siebie, by służyć państwu i narodowi.

Byłoby fatalne, gdybym, wzorem wielu Polaków, delektował się niepodległością 1918–1939; gdybym nie śmiał zajrzeć jej w oczy z najzimniejszą bezceremonialnością [...].

Po zmaganiach z Rosją, z Niemcami, czekał nas bój z Polską. Nic dziwnego zatem, że niepodległość okazała się cięższa i bardziej upokarzająca od niewoli. Póki byliśmy pochłonięci buntem przeciw obcej przemocy, pytania: kim jesteśmy? co mamy z siebie zrobić? jak gdyby zasnęły. [...] Z odzyskaniem wolności powstał przed nami problem istnienia. Na to, aby naprawdę zaistnieć, musielibyśmy siebie przerobić. Ale taka przebudowa była nad nasze siły, wolność nasza była pozorna, w samej strukturze narodu był fałsz i gwałt, krępujący nasze poczynania. A nasza słabość ostrzegała nas, abyśmy siebie nie ruszali — bo a nuż wszystko gotowe się rozpaść. Polskę ówczesną nosiliśmy na piersiach jak pancerz Donkiszota, woląc na wszelki wypadek nie sprawdzać jego wytrzymałości [*Dziennik* I, s. 198].

Jakiej by Polak, w ramach tej redukcji, ideologii, postawy, partii nie wybrał, to zawsze, nawet historycznie sprzeczne i skłócone między sobą, te ideologie, postawy, partie w jednym miejscu się spotykały: tym miejscem zaś był imperatyw służby.

Powiedzmy metaforycznie, a styl i ton zacytowanych wypowiedzi Gombrowicza to usprawiedliwiają: gest pisarza da się odnieść do sytuacji biblijnej: oto Naród znalazł sobie złote cielce, fałszywych bogów i, jak dawni prorocy, Gombrowicz gromi go za to. Są zatem fałszywe bóstwa Narodu i Państwa. Patronują tej herezji fałszywi prorocy: Mickiewicz i Sienkiewicz, ideolodzy służby i ich międzywojenni, pomniejsi koledzy. Patronuje fałszywa świadomość wytwarzana w Polsce przez poezję. Brak miejsca nie pozwala nam tutaj na szczegółowe omówienie filipik Gombrowicza przeciw Mickiewiczowi, Sienkiewiczowi (przede wszystkim) i poetom. Ta służba, to zredukowanie siebie miało i ma zawsze charakter zastępczej tożsamości. Oto bowiem pozwala na wpisanie siebie w uznane i rozpoznawalne hierarchie społeczne, hierarchie wartości, wreszcie dostarcza języka pozwalającego na pozornie całościowy opis świata. Zatem jako Polak–katolik jednostka występuje względem innych Polaków–katolików (hierarchie społeczne), potrafi rozpoznać wartości wyprodukowane przez ideologie narodowe (hierarchie wartości), wreszcie jest w posiadaniu języka zdolnego do zarysowania „całego" świata. Jednak wygoda uczestnictwa w tak pojmowanych wspólnotach hierarchii ustatycznia jednostkę. Najpierw ustatycznia, potem likwiduje. Indywiduum jest raz na zawsze i bez reszty definiowane przez system, któremu służy.

Z drugiej strony, służba złotym cielcom przynosi niemałe korzyści. Daje poczucie tożsamości, w naszym przypadku narodowej, zakorzenia w tradycji, daje poczucie ciągłości dziejów, oferuje hierarchie wartości

— i to wszystko w ramach wspólnoty[6]. Prorok–Gombrowicz — oczywiście, mam tu na myśli maskę proroka, proroka „zagranego" — domaga się rezygnacji z tego wszystkiego. Co gorsza, nie w imię Boga, w którego nie wierzył, lecz w imię indywiduum. I to nie indywiduum, które jest, lecz indywiduum, które się staje. Cóż to jednak za indywiduum poza wspólnotą i poza czynnikami tę wspólnotę konstytuującymi? Ryszard K. Przybylski[7] odpowiada: to nikt. Być bowiem „kimś", to znaczy być zdefiniowanym, a człowiek Gombrowicza właśnie definicjom chce się oprzeć. Tu jednak trzeba by powiedzieć odmiennie: ten „nikt" wchodzi bowiem w relacje społeczne, interpersonalne, zatem zawsze jest definiowany i zawsze... fałszywie, bo z perspektyw wspólnotowych. Zatem w odniesieniu do wspólnoty Polaków, którą się tu zajmuję, jest to „zły" Polak, „nie-Polak", dezerter, wariat, zboczeniec itp. Sam Gombrowicz chętnie część tych epitetów przejmował prowokacyjnie, więcej, sam na takie o sobie mniemania naprowadzał. Można jednak udowodnić wieloma przykładami, że atakowana lub atakująca wspólnota traktuje i określa wyłamującą się jej jednostkę jako złą (kwalifikacja etyczno-logiczna, porównaj: zły komunista = nieprawdziwy, ale i obdarzony najgorszymi cechami moralnymi), jako renegata–zdrajcę–dezertera (kwalifikacje ideologiczno-wojskowe), jako wariata czy zboczeńca (wyznaczniki odrzucenia przez „zdrową" wspólnotę).

Jeśli z tej perspektywy spojrzeć na twórczość Gombrowicza rozumianą jako projekt autobiograficzny, to widać świadome kształtowanie „ja" pisarza jako takiego właśnie degenerata, odszczepieńca, dewianta. W kontekście dyskursów wspólnotowych, a ten kontekst tu przywołuję, jest to kwalifikacja tego „ja" uzasadniona z uwagi na zakładany kontekst. Jest przyjęciem i podjęciem gry z tym kontekstem. Można by powiedzieć tak: skoro Gombrowicz przywołuje argumenty historii Polski (Polaków), to przywołuje je nie jako Historyk, Uczony czy Filozof, zatem nie proponuje analizy swych argumentów z perspektywy poprawności metodologicznej, heurystycznej, czy nawet merytorycznej, lecz jako jawny (jawnie zagrany) odszczepieniec, dewiant, degenerat. Jak jednak analizować wypowiedzi kogoś takiego? Można o Historyku,

[6] Gombrowicz podejmował ten temat w różnych kontekstach, najwyraźniej omawia tę problematykę w polemice z Cioranem, *Dziennik* I, s. 55–59.

[7] R. K. Przybylski *Autor i jego sobowtór*, Wrocław 1987, s. 65–106, por. rozdział: *Autor stwarzany albo „Ferdydurke"*.

Uczonym, Filozofie powiedzieć na podstawie jego wypowiedzi, że on jest poza wspólnotą, że jest degeneratem itp., ale co zrobić z wypowiedziami kogoś, kto przedstawia się z góry jako dewiant? Jest to, jak sądzę, jedna z głównych zasad strategii Gombrowicza: znaleźć miejsca w dyskursach wspólnotowych, które — zlokalizowane na ich skrajach — nie mieszczą się już w sferze nazywania: miejsca rozbijające daną *episteme*, które jeśli się mieszczą, to na zasadzie lokalizacji Foucaultowskich szaleńców, a zatem nie-ludzi, nie-sensów, nie-zdarzeń, w swoistym społecznym „nigdzie".

Gombrowicz idzie dalej: próbuje z tych miejsc właśnie spojrzeć na wspólnotę. Mam tu na myśli nie maski przez pisarza przywdziewane, jak w naszym przykładzie maska arystokraty, lecz dyskretne na ogół powiadomienia biograficzne, lub „biograficzne", które w ramach dyskursów wspólnotowych uznalibyśmy za kompromitujące. Zdrowiu i jurności wpisanych z zasady w dyskursy narodowe sugeruje, że miewał przygody homoseksualne, że nie przyjęto go do wojska ze względów zdrowotnych. Zasadzie ciągłości narodowej tradycji daje do zrozumienia, że jego przodkowie nie spełniali patriotycznych powinności; wizji rodu, rodziny jako nośników i dystrybutorów wartości wspólnotowych przeciwstawia swoje „złe" stosunki rodzinne; gotowości całego narodu do służby w czasie okupacji dyskretnie podsuwa informację o własnej dezercji. Członek wspólnoty polskiej może, oczywiście, mieć wymienione wady, może być chorowity, może być homoseksualistą, ale o niektórych z nich powinien milczeć (tabu), inne powinien w sobie zwalczać, zaś wszystkich powinien się wstydzić. A Gombrowicz z tych właśnie elementów buduje postać swojego „ja". To jeden kierunek strategii, nazwijmy go strategią dewianta. Znając *Historię szaleństwa* Michaela Foucault możemy łatwo zgadnąć, dokąd prowadzi, trafnie zastosowana: do całkowitego i represywnego odrzucenia. Historia recepcji Gombrowicza poświadcza to znakomicie. Drugi kierunek jest przeciwstawny. Oto Gombrowicz kształtuje swoje „ja" jako kogoś w dyskursach wspólnotowych ważnego, zajmującego wysokie miejsce w hierarchii. Bez tego wysokiego miejsca w hierarchii wspólnotowej całe przedsięwzięcie byłoby z góry przegrane. Często ten kierunek działania Gombrowicza określano jako walkę o własną wybitność. „Geniusz Gombrowicz", to nie tylko zabawa w *Trans-Atlantyku*. Jeśli w poprzednim wcieleniu Gombrowiczowski „nikt" był dewiantem, to w tym jest pisarzem, który powiadamia o swych

coraz większych sukcesach i to w centrach kultury światowej, powiadamia o swoich spotkaniach z najwybitniejszymi i znanymi ludźmi epoki, podejmuje polemiki z modnymi i uznanymi wielkościami. Względem wspólnoty przyjmuje ton wyższości, „z góry", zakłada maski wyrafinowanego znawcy, nauczyciela narodu, arbitra. Nazwijmy tę strategię strategią geniusza. Jeśli ten pierwszy kierunek strategii był raczej podskórny, dawał się wyprowadzić z różnych wypowiedzi, był niejako „fabularnie" sugerowany, to ten jest jawny i dobitny. Rzecz jednak polega na tym, że oba kierunki trzeba rozpatrywać łącznie. „Nikt" Gombrowicza jest hybrydą; jest naraz dewiantem i nauczycielem, naraz dewiantem i geniuszem, naraz dewiantem i arbitrem. Łączy w sobie dwie sprzeczne (z perspektywy dyskursów wspólnotowych) sfery. Oczywiście te role odgrywane w strategii geniusza dają się z perspektyw wspólnotowych zakwalifikować jako role snoba, dziwaka, uzurpatora, i takie maski Gombrowicz sam chętnie przywdziewał, tak też bywał odczytywany.
Dewiant i geniusz: jeden wyłamuje się z uniwersum wspólnotowego, drugi bezprawnie przywłaszcza sobie wysokie miejsce we wspólnotowych hierarchiach społecznych. Jeden nie powinien istnieć; drugi nie powinien mówić — oto wstęp do Gombrowiczowskich prowokacji. Mowa „ja" Gombrowicza jest zatem mową z nieistnienia i jest mową z bezprawia. To z perspektywy wspólnoty. Zapytajmy owo „ja" o system (systemy) uprawomocnienia jego istnienia i mówienia nie kontekstualnie, lecz niejako ontologicznie. Co ustanawia „ja" Gombrowiczowskie? Zapewne ustanawia je każdy kwestionowany dyskurs. W tym sensie jest to „ja" krytyczne, a więc i cudzożywne. Bez dyskursów wspólnotowych nie może istnieć. Nie mówi, tylko mowy zapożycza, cytuje, pastiszuje, parodiuje. Nie jest mową znawcy, nauczyciela, tylko mowę kogoś takiego udaje. W ogóle nie można o nim powiedzieć, że jest, bowiem konstytuuje się każdorazowo względem zastanego dyskursu, staje się. Nie jest także w swej negacji, bowiem ta dokonuje się w momentalnych spięciach z tym, co neguje. To znaczy, że jest tylko na moment negowania, że jest poprzez relację, czy sieć relacji — spięte w niej czy w nich w danym okamgnieniu. W jego byciu brak ciągłości i tożsamości, ustanawia się bowiem tylko na ów moment spięcia–w–negacji, z której zawsze gotów jest przeskoczyć w inne spięcie, w inną tożsamość, w inne bycie. Jeśli można, a można, powiedzieć o nim, że jest, to jako gotowość do stawania się.

A jednak taka odpowiedź nie może zadowolić. Byłby bowiem Gombrowicz całkowicie zależny od swego polskiego kontekstu i niemożliwy do pojęcia bez jego znajomości. Można, co prawda, argumentować, że dzięki literackiemu upostaciowaniu dewianta i geniusza odbiorca może obserwować owe spięcia, negacje, walki jako swoiste przedstawienie, spektakl, o czym na początku tych wywodów wspomniałem. Zatem można by powiedzieć, że postawa Gombrowicza jest literacko przedstawiona i że to wszystko, o czym mówię, „dzieje się" w literaturze, a nie w rzeczywistości. Że jest to zatem nierzeczywistość w sensie Sartre'owskim. A jednak to uwikłanie w kontekst wydaje się tylko częściową odpowiedzią na pytanie o prawomocność bycia i mówienia „ja" Gombrowicza. Wiem, że próbuję wycisnąć jakąś podstawę metafizyczną z tego pisarstwa, że zakładam, iż podobnie jak Nietzschemu, i jemu jakaś „wola mocy" w końcu musiała się przytrafić. Na analogiczne problemy Jerzy Jarzębski, jeden z najwybitniejszych znawców Gombrowicza, tak odpowiada:

> Na jakiej płaszczyźnie szukać więc mamy tej „prawdy", jaką chce nam przekazać Gombrowicz o sobie i swych problemach? Należy się jej chyba dopatrywać w samym procesie uchylania się formie, jaki zaprząta nieustannie każdego Gombrowiczowskiego narratora. Biorąc w cudzysłów różnorodne treści kultury, a także realizacje w niej własnego „ja", Gombrowicz stwierdza, że kultura nasza jest nam obca: z jednej strony — przerasta nas swym ogromem, rodząc nieuniknioną frustrację, z drugiej — nie nadaje się do uzewnętrzniania naszych osobistych doznań i przeżyć. A jednak człowiek nie może się od kultury uwolnić — i to jest właśnie źródło tragizmu egzystencji.[8]

Spróbujmy powrócić do wymienionych strategii. Zapytajmy: czy krytyka Gombrowicza czerpie swe źródło z immanentnych cech dyskursów wspólnotowych? Prowizoryczna odpowiedź musi brzmieć: i tak, i nie. To prawda, że „ja" Gombrowiczowskie, zanim zacznie pojedynek z dyskursami (pojedynek, jak słusznie twierdzą gombrowiczolodzy, jest uprzywilejowaną strukturą fabularno-narracyjną pisarza), stara się je przeanalizować. Ale niezwykle rzadko jest to analiza samych dyskursów; już raczej wybór postaci, maski, pozycji pojedynku jest wnioskiem *a priori* z uprzedniej analizy. W naszym przykładzie maska arystokraty ujawnia „puste" miejsce dyskursu kombatanckiego, oto jest on nieodporny na protekcjonalizm (albowiem obsługuje uniwersum wartości

[8] J. Jarzębski *Między chaosem a Formą*, w tegoż: *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 28.

najwyższych i powszechnych, zatem nie istnieje w jego obrębie możliwość traktowania „z góry", a nawet „bycia powyżej", jeśli to „bycie powyżej" nie jest legitymizowane zasługami objętymi siecią owego dyskursu: rzecz jasna arystokratą nie jest się z uwagi na takie zasługi, tylko niezależnie od nich). Zatem zanim następuje analiza — wybór owego „pustego" miejsca już nastąpił. Podobnie, gdy Gombrowicz *ex cathedra* piętnuje zafałszowania Polaków, ton, maska nauczyciela, czy wybitnego pisarza poprzedza analizę charakteru zafałszowań. Najczęściej Gombrowicz dokonuje innej analizy, mianowicie analizy swego „ja". Jak gdyby właśnie wybór maski był ważniejszy od przedmiotu ataku. Ale wówczas dochodzą także do głosu inne czynniki. Przede wszystkim kategoria wstydu, poczucia zafałszowania, jakiegoś dysonansu. Można ten wstyd odczytywać jako świadectwo represywnego charakteru dyskursów wspólnotowych. Ta kategoria, nigdy przez Gombrowicza nie ujmowana psychologicznie, na powrót przywraca nasze rozumowanie dyskursom wspólnotowym. Bo Gombrowicz się wstydzi–we–wspólnocie i potrzeba wyzwolenia się z lęków, wstydów, upokorzeń każe mu podjąć pojedynek.

Prymarne jest zatem poczucie wstydu, stłamszenia, deformacji przez wspólnotę. Prymarne jest poczucie dewianta. Tu docieramy do podstawowych wniosków tego szkicu. Dyskursy wspólnotowe, w tym dyskursy narodowe — a takie kategorie jak nacechowana wartościująco polskość czy Polska mają u Gombrowicza charakter represywny — redukują indywiduum, ograniczają jego pole działań, myśli, determinują jego mowę, dają poczucie wstydu i upokorzenia. Odbierają bycie i mowę. Ich produktem jest zawsze ktoś, kto nie dorósł, kto pragnie osiągnąć nieosiągalne ideały zakreślone przez dyskursy wspólnotowe. Ktoś niedostateczny, czy jak to określał Gombrowicz: „niedojrzały". Gombrowicz doprowadza to „rozumowanie" dyskursów do ostatecznych granic, właściwie poza granice: tworzy postaci dewiantów, czyli jakby postacie–ostateczny efekt działania dyskursów. I wówczas okazuje się, że są to postacie rozbijające dyskursy, nie mieszczące się w ich ramach. Bowiem wstyd, poczucie upokorzenia i deformacji stanowią dla „ja" Gombrowicza imperatyw zniszczenia dyskursów, których są produktem. Można z poczucia wstydu, upokorzenia, deformacji wyciągnąć i inne wnioski, te które proponują dyskursy: sprzymierzyć się ze wspólnotą, udając, że jej represywny charakter nie istnieje. Wówczas dokonujemy zabójstwa naszego „ja".

Albo trzeba zmierzyć się z dyskursami. I to rozwiązanie przyjmuje Gombrowicz.

Trzeba tu jeszcze raz mocno podkreślić, że to „zmierzenie się" z dyskursami nigdy nie oznaczało u Gombrowicza wyboru ideologii. Strategia geniusza, którą demonstrował zwłaszcza w *Dzienniku*, a której wybór wiązał się zapewne z sukcesami, które Gombrowicz zaczął odnosić, była zawsze kontrapunktowana strategią dewianta i innymi działaniami podważającymi jej prawomocność. Miał bowiem Gombrowicz świadomość, jak bardzo sukces międzynarodowy i krajowy grozi mu osadzeniem w jakiejś stabilnej formule społecznej, jak bardzo sam sobie — osadzony w swym sukcesie — zagraża.

Jeden z ostatnich zapisów *Dziennika*, nie włączony do książkowego wydania, komentuje list Jerzego Andrzejewskiego w sprawie agresji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Andrzejewski opublikował szlachetny w tonie i pełen oburzenia protest i Gombrowicz, nie darzący go zresztą szczególną sympatią, podkreśla odwagę wystąpienia i jego szlachetność:

> Inny przykład, bardziej subtelny, ale ten już nie nadaje się do żartów. Po wkroczeniu armii sowieckiej do Czechosłowacji ukazały się w prasie emigracyjnej protesty Polaków, niektóre bardzo odważne, jak protest Andrzejewskiego. Nie podpisuję z zasady protestów będąc zdania, że literat nie jest żadnym przewodnikiem, ani nauczycielem, że jest osobą prywatną i bardziej może prywatną, niż inne osoby. A też, że takie protesty zanadto się rozmnożyły, aby mogły wywrzeć skutek. Niemniej podzielam w zupełności ich uczucia i jestem dla nich pełen uznania. Ale pewien szczegół mnie zastanawia, prawie freudowski: ich dziecinne nieomal zgorszenie zdaje się zapominać, że Polska doświadczyła tego samego gwałtu. Przecież od lat już Polska jest krajem okupowanym — akurat jak dziś Czechy. Gdyby powiedzieli „dla mnie gwałt jest aktem codziennym, wiem co to jest, więc potępiam najazd rosyjski" — wszystko byłoby jasne. Ale zapomnieli... nawet ci, co mieszkają za granicą. Przejęci Czechosłowacją zapomnieli o własnym losie.[9]

Co go raziło? Otóż owa szlachetność, która podsuwa gotowy dyskurs szlachetny, w którym zawsze kryje się swoiste samouwielbienie wypowiadającego się i, co za tym idzie, poczucie wyższości nad pokrzywdzonym, w którego sprawie występuje. Andrzejewski, zdaniem Gombrowicza, pisze „z góry" „z wolności" (ta wolność wpisana jest w dyskurs!) zapominając, że różnica między nim–Polakiem a okupowanymi Czechosłowakami polega wyłącznie na stopniu opresji, że *de facto*

[9] Por. W. Gombrowicz *Varia*, s. 516. Jest to przedruk fragmentu *Dziennika* drukowanego w: „Kultura" [Paryż] 1969 nr 7–8.

obie strony znajdują się w identycznej sytuacji. A tożsamość tej sytuacji być może w ogóle wyklucza dyskurs szlachetny...?
Wnioski z tego szkicu wiążą się przede wszystkim z uwikłaniem Gombrowicza w krytykę dyskursów. Pisarz stworzył całą gamę środków obnażania zniewalających cech dyskursów, w tym dyskursów związanych z polskością i Polską. Proponował wywikłanie się z reifikującego ich działania, poszukiwał środków ocalenia indywiduum ludzkiego, rozumianego jako wiecznie poszukujący twórca świadom swych uwikłań i wiecznie te uwikłania odrzucający. Proponował, by zamiast służby wspólnocie i jej dyskursom przyjąć postawę użytkownika dyskursów, który miast oddania, poświęcenia siebie — analizowałby „puste" miejsca, wmówienia i uzurpacje dyskursów, zwłaszcza w miejscach objętych tabu i objętych „bezgłosem". Proponował, by ta analiza poprzedzała działania mające na celu samorealizację indywiduum. Bowiem człowiek Gombrowicza jest człowiekiem działania.
Gdybyśmy zapytali, jakie wzorce społeczno-kulturowe mogłyby przyświecać takiej postawie, trzeba by sięgnąć daleko i głęboko w polską tradycję, gdzieś w okolice XVIII wieku, w tradycję sarmacką. Sam pisarz chętnie przybierał maskę polskiego szlachcica z prowincji, „wolnego" od wspólnotowych przymusów, kapryśnego i wybrednego, który — zrządzeniem losu — spaceruje sobie po ogromnym folwarku świata. Jak pisał Jan Błoński:

> Rodem spod Wilna i spod Sandomierza, Gombrowicz wylania się — roześmiany i gorzki zarazem... z przepaści czasu, w który zapadła się sarmacka Korona i Litwa. Wyłania się po to, aby udowodnić, że sceptyczno-heroiczną odmianę współczesnego humanizmu można — jakże niespodziewanie — wyprowadzić z przysypanych pokładów polskiej tradycji narodowej.[10]

Dekompozycja dyskursów, aktywność człowieka Gombrowicza, całe to „wyzwalanie Polaka z Polski" — jako wyzwalające indywiduum (a nie tylko zwalczające coś, nie skoncentrowane tylko na krytyce, agresji, czy pragmatyce) — powinno być radosne, ludyczne, nieodpowiedzialne. Jest bowiem radością odkrywania siebie, radością ulgi i przygody, nawet gdyby ta przygoda prowadzić miała do nieznanych celów. Z Gombrowiczowskiej krytyki dyskursów patriotycznych wyłania się tedy

[10] J. Błoński *O Gombrowiczu*, w: *Gombrowicz i krytycy*, wybór i opracowanie Z. Łapiński, Wrocław 1984, s. 233.

Polska i polskość jako cel, który trzeba rozpoznać, który trzeba poddać krytyce, który trzeba zdekomponować po to, by osiągnąć cel wyższy: Polskę i polskość wyzwolone z własnych uwikłań i powinności, radosne i twórcze, swobodnie używające siebie. Czy będzie to jeszcze wyrażalne w kategoriach narodowych? Raczej nie: Polak Gombrowicza jest przede wszystkim twórcą, człowiekiem wolnym.

A jeśli tego człowieka wolnego, twórcę, a więc, jak go = siebie Gombrowicz w ostatnim cytowanym fragmencie *Dziennika* nazwał: „osobę prywatną i bardziej może prywatną, niż inne osoby" spróbujemy ulokować na mapie intelektualnej Europy Środkowej? W gruncie rzeczy istnieje więcej niż jedna Europa Środkowa. Jest Europa Środkowa ideologów i ideologii, która dźwiga dziedzictwo Trzeciej Rzeszy i Związku Sowieckiego, która wiąże się ze „zdradą klerków"; zdradą, której zasięg ciągle się zwiększa, obejmując sobą wszystkich prawie intelektualistów XX wieku. (Jest to, rzecz jasna, duże uproszczenie; problem jest olbrzymi i nie chciałbym go upraszczać[11].) Istnieje także inna Europa Środkowa ze swymi nacjonalizmami i ksenofobiami. I tutaj intelektualiści mają grzechy na sumieniu, a wszystko wskazuje na odradzanie się także europejskich nacjonalizmów. Gombrowicz nie jest lojalnym obywatelem żadnej z nich. Jak nie jest lojalnym obywatelem największej z nich: Europy banału, kliszy i frazesu, którą opisał w *Dzienniku*, szczególnie w partiach dotyczących Berlina i Paryża. Jego człowiek jest wszak twórcą i to szczególnie na banał uczulonym. Wszystkim tym Europom zostawił Gombrowicz posłanie, które najprościej można by określić jako aideologiczne. Nie wolno podporządkowywać ani siebie, ani innych jakiejkolwiek ideologii; należy dokładnie analizować dyskursy ideologiczne, przy pomocy których kusi każda ideologia. Gombrowicz nie ma żadnej recepty dla ludzkości, stawia jednak określone zadania jednostce. Adresatem jego posłania jest właśnie jednostka.

Lecz, paradoksalnie, Gombrowicz potrzebuje tych wszystkich wymienionych Europ. Przynależą one do obszarów nazywanych przez niego „dojrzałością". To właśnie te obszary dekomponuje, to z nimi walczy

[11] Mam tu na myśli dyskusję, jaką toczyli m. in. tacy intelektualiści, jak Milan Kundera, Czesław Miłosz, Tomas Venclova, Timothy Garton Ash. Relacjonuję tę dyskusję w artykule *Is Postmodernism Possible in Central Europe?* (w druku). Tamże omówienie świadomie i celowo „nieostrej" topografii tej imaginatywnej Europy Środkowej.

przy pomocy strategii dewianta i geniusza. Przypomina tu trochę Tomasza Manna (który używał podobnych strategii), przypomina Jeana Geneta[12] i innych „potworów" kultury europejskiej. To, co go od nich różni, to sposób działania, maski, „niedojrzałość". W strategii dewianta Gombrowicz zanurzony jest w „niedojrzałości", lecz równocześnie związany jest z „dojrzałymi" dyskursami. Jego gest wyzwalający związany jest z tym wszystkim, z czego próbuje się wyzwalać (nawet jeśli zauważymy jego pozytywne i konstruktywne strony, jak na przykład Michał Głowiński[13]). Dokonując typologizacji sytuacji w Polsce, często używa się takich par opozycyjnych jak Hierarchiści — Anarchiści (Adam Zagajewski[14]) czy Kapłan — Błazen (Adam Michnik za Leszkiem Kołakowskim[15]). Można zakres tych ujęć typologicznych rozszerzyć na całą Europę Środkową. Gombrowicz znajduje się wówczas zawsze po stronie Anarchistów i Błaznów, lecz nie może być należycie pojęty bez odwołania do Hierarchistów i Kapłanów. Co oznacza, że może nie być należycie pojęty bez Europy jako całości.
Myślę, że dopiero przy takim ujęciu Gombrowicz staje się pisarzem środkowoeuropejskim. Naturalnym dla niego kontekstem jest kultura posiadająca w pamięci i/lub w realiach represje i opresje, i która w swym funkcjonowaniu wyzwala ze zniewalającą siłą swe własne represywno-opresywne pierwiastki: nacjonalizm, totalitaryzm, prowincjonalizm czy anachronizm, jako środki prewencyjne, zbawcze, czy tylko jako

---

[12] Pisali na ten temat: A. Falkiewicz w przedmowie do wyboru dramatów Geneta (J. Genet *Teatr*, Warszawa 1970), a ostatnio M. Głowiński w błyskotliwej interpretacji *Biesiady u hrabiny Kotlubaj* (*Straszny piątek w domu hrabiny*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, Wrocław 1984 s. 293).

[13] M. Głowiński *Parodia konstruktywna*, w: *Gombrowicz i krytycy*, s. 365–384.

[14] A. Zagajewski *Wysoki mur*, w tegoż: *Solidarność i samotność*, Paryż 1986, s. 27–53.

[15] Po raz pierwszy pojawiła się ta typologia w eseju Michnika *Książę i żebrak* w „Zeszytach Literackich" nr 14/1986, s. 25–56 i tam odsyła on do dawnego podziału na Kapłana symbolizującego postawę ideologiczną i Błazna przebywającego zawsze w pobliżu Kapłana i funkcjonującego na zasadzie *advocati diabolae*. Michnik rozszerza zakres tej typologii i uważa, że sytuacja w Polsce wymaga, by obie postawy, rozumiane źródłowo jako opozycyjne względem siebie, zostały połączone w duchu koncyliacji. W 1987 roku użył Michnik podobnego sposobu myślenia (jakkolwiek nie używając omawianej typologii i nie odwołując się do niej) w eseju *Kłopot*, w: *Obecność. Leszkowi Kołakowskiemu w 60 rocznicę urodzin*, Londyn 1987, s. 197–212, w bezpośrednim odniesieniu do postawy Gombrowicza. Rolę „Kapłana" w wywodzie Michnika pełni postawa kardynała Stefana Wyszyńskiego.

środki umożliwiające ucieczkę od wolności, jak ją rozumiał Erich Fromm. Kultura dążąca do zamknięcia i produkująca ideologie zamknięcia. W dyskusjach nad Europą Środkową ta demoniczna jej twarz pojawia się jako spychane na margines *memento*. Gombrowicz przywraca tej Europie jej demony, by je spożytkować. Dlatego „potrzebuje" centrum świata. Przechadza się po tym centrum i pokazuje, jak łatwo i naiwnie, i kłamliwie próbujemy te demony uśpić. Jak bardzo chcemy o nich zapomnieć.

Ale kto właściwie przechadza się po tym centrum? Otóż Nikt. Jest to Nikt Odyseusza, Nikt, który uszedł Cyklopowi i wędruje do jakiejś Itaki, z której wyszedł i do której już naprawdę nie przynależy, jak nie przynależy już do żadnego Centrum. Obcy. Outsider. Emigrant. Z bagażem Itaki i Centrum. Z sobą samym jako celem.

Michał Paweł Markowski

Miłosz: dylematy autoprezentacji

1. „Kim byłem? Kim jestem teraz, po latach". Tak rozpoczyna się *Ziemia Ulro*, przez wielu uznana za eseistyczną summę Miłosza[1] — pytaniem *par excellence* autobiograficznym. Kończy zaś ustaleniem niewątpliwej tożsamości między minionym i obecnym: „i tamten chłopiec, i poeta-katastrofista, i stary profesor w Berkeley są tym samym człowiekiem" (*ZU* 280).[2] Żadna z eseistycznych książek Miłosza nie jest wolna od gestów autoprezentacji. Nie tylko *Rodzinna Europa* jest

[1] Zob. np. S. Barańczak *Summa Czesława Miłosza*, w: *Etyka i poetyka*, Paryż 1979; K. A. Jeleński *O Ziemi Ulro po dwóch latach*, „Kultura" 1979 nr 6.

[2] Zastosowano następujące skróty (liczba oznacza stronę):
K = *Kroniki*, Kraków 1988
NZ – *Nieobjęta ziemia*, Kraków 1988
ON = *Ogród nauk*, Lublin 1986
PO = *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972
PS = Ewa Czarnecka: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, New York 1985
RE = *Rodzinna Europa*, Paryż 1958
W = *Wiersze*, Kraków–Wrocław 1985
WSF = *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Paryż 1980
MU = *Zaczynając od moich ulic*, Paryż 1985
ZU = *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982.

opowieścią o sobie — jako stałą opcję przyjąć można „tę chęć podania innym ludziom prawdziwego obrazu siebie"[3]. Pisanie jako jednocześnie „odsłanianie siebie" i „rozwiązywanie zagadek" stanowi podstawę podwójnego ruchu hermeneutycznego, zmierzającego ku egzegezie „ja" i ku rozszyfrowywaniu znaków rozrzuconych po kulturze. W obu przypadkach stawka jest wysoka: jest to „coś więcej niż literatura" (*PO* 10), wymykający się racjonalnym tłumaczeniom ślad egzystencji. Jak jednak określić to niejednoznaczne pragnienie ustalenia własnego obrazu, przecinające całość niefikcjonalnego dzieła Miłosza? Jeśli zgodzimy się z M. Beaujourem[4], że autobiografia odpowiada na pytanie: „kim byłem i czego dokonałem, zanim stałem się tym, kim jestem?", autoportret zaś — przeciwnie — określa się formułą „powiem wam kim jestem, teraz, w tym oto czasie, gdy piszę te słowa" łatwo się okaże, że próby Miłosza zawieszają tę opozycję na rzecz rozwiązań pośrednich, niejednoznacznych. Pomiędzy biegunami autobiografii (*Rodzinna Europa*) i autoportretu (*Widzenia nad Zatoką San Francisco*) wykreowana została przez Miłosza niejednorodna gatunkowo p r z e s t r z e ń a u t o p r e z e n t a c j i, w której radykalne przeciwstawienie chronologicznego i tematycznego rozwijania dyskursu zostaje programowo ominięte. W centrum tej przestrzeni umieszczona jest, jak się wydaje, *Ziemia Ulro*: „opowieść" (według genologicznej atrybucji dokonanej przez autora), która rozwija się nie tyle przez sukcesywne rozwijanie następujących po sobie w porządku czasowym wątków składających się na biografię, co przez dygresyjne „krążenie" wokół elementarnych „zdarzeń" w intelektualnej wędrówce wyznaczonej przez lekturowe fascynacje.

Jak nietrudno zgadnąć, podstawowy paradoks wszelkich prób autoprezentacji polega na niewspółmierności porządku osobniczego doświadczenia i porządku mowy odartej ze znamion jednostkowości.

> Ludzie nie przyjmują do wiadomości, że zupełnie nie istnieje paralelizm między rzeczywistością a językiem i to wyparcie, może równie stare jak sam język, tworzy poprzez nieustanną krzątaninę literaturę.[5]

---

[3] *Czesława Miłosza autoportret przekorny*. Rozmowy przeprowadził A. Fiut, Kraków 1988, s. 341.

[4] M. Beaujour *Miroirs d'encre. Rhetorique de l'autoportrait*, Paris 1979; por. zwłaszcza: *Introduction: Autoportrait et autobiographie*.

[5] R. Barthes *Wykład*, przeł. T. Komendant, „Teksty" 1979 nr 5, s. 16.

Podobnie z autoprezentacją: próba przekraczania tej przepaści, unieważnianie ontologicznego rozziewu między doświadczeniem i ekspresją, pragnienie reprezentacji prywatności poprzez znaki należące do repertuaru „stadnej mowy" (Barthes) rodzi nadzieję, ale też złudzenia autoprezentacji. Początków tego dylematu szukać należy u źródeł eseistycznej strategii. U Montaigne'a bowiem po raz pierwszy filozoficzny projekt ogarnięcia doświadczenia podmiotu (*tout dire*), spleciony z koniecznością odwzorowywania jego, podmiotu, struktury (*c'est moi que je peins*) napotykał na trudności językowego przedstawienia.[6] W punkcie wyjścia pisarskiego projektu Miłosza, zmierzającego do adekwatnej prezentacji samego siebie, napotykamy podobne, jak u Montaigne'a, aporie: dotyczą one n i e p o z n a w a l n o ś c i b y t u, n i e k o m u n i k a t y w n o ś c i m o w y oraz n i e t o ż s a m o ś c i p o d m i o t u. Konsekwencją przyjęcia tezy o niemożliwości poznania rzeczywistości musiałaby być teza o niepoznawalności samego siebie; niekomunikatywność języka uniemożliwiałaby wyrażenie personalnego idiomu, który — aby zostać wyrażonym — nie może być sprzeczny ze sobą, nieautentyczny i niestabilny w czasie. Miłosz przezwycięża wszystkie te aporie, czyni to jednak za cenę fundamentalnej iluzji, której kształt przyjdzie nam tu odsłonić.

2. Najpełniejszym świadectwem „o nierozumieniu" danym w obliczu „powszechnej nieprzejrzystości" są *Widzenia nad Zatoką*... (cytaty ze s. 60, 106). Sytuacja poznawcza zarysowana w tej książce tematyzuje zagadkowość bytu i ułomność świadomości, wystawionej na „atak chaosu" (*WSF* 84, 90) i „natarczywość tworu" (*WSF* 58). Zarówno w przestrzeni Natury, jak w uniwersum ludzkich zachowań, czy szerzej — w kręgu technologicznej cywilizacji, panuje niepodzielnie semiologiczna niespójność: między pojawiającymi się znakami nie sposób, w powierzchniowej ich interpretacji, ustalić żadnej koherencji. Stąd skarga zdezorientowanego podmiotu „choć widzę, nie mogę uwierzyć" (*WSF* 117), „zupełnie nie rozumiem" (*WSF* 163), „nie pojmuję" (*WSF* 30). Niemożność „ogarnięcia znaczenia" (*WSF* 65),

[6] Zob. na ten temat: C. Blum *La peinture du moi et l'ecriture inachevée. Sur la pratique de l'addition dans „les Essais" de Montaigne*, *Poétique* 53/1983; S. Rendall *Montaigne under the Sign of Fama*, Yale French Studies 66/1984; J. Starobinski *Montaigne en mouvement*, Paris 1982 (por. zwłaszcza rozdz. I: *Et puis, pour qui escrivez vous*).

wynikająca z radykalnego nieumotywowania znaków postrzeganych w dookolnej przestrzeni, przeniesiona zostaje także na plan „nieprzejrzystości Historii" (*ON* 142). Przewrotność historii wynika tyleż z jej nieprzewidywalności i nieodwracalności biegu (*WSF* 32, 34), co z „nieredukowalnego dystansu między jej pracami" a naszym o niej wyobrażeniem (*WSF* 45), między sensem a interpretacją. W efekcie — przeszłość nie jest jednoznaczna a przeznaczenie sekretne można li tylko „odczytywać zarysy" (*WSF* 133), „gromadzić znaki, zapowiedzi, niejasne, zaszyfrowane" (*WSF* 169). Przymus interpretacji rozumianej jako klasyfikacja chaosu wynika wprost z poczucia absurdalnej struktury rzeczywistości. Permanentnej „sytuacji hermeneutycznej"[7] oddającej wieczysty konflikt sensu i odczytania, a co za tym idzie, nieodgadnionego bytu i spragnionego wiedzy podmiotu, Miłosz pragnie przeciwstawić model poznania zawieszający refleksyjną mediację. Jest to — oczywiście — „kontemplacja ontologiczna" (*PS* 128), odrywająca sytuację poznawczą od konkretnego usytuowania (zob. *NZ* 137), redukująca wyłącznie „do wewnątrz" pozycję podmiotu pozbawionego biografii, unieważniająca temporalną rozciągłość zarówno procesu poznania, jak istnienia przedmiotu kontemplacji. W dialektyce epifanii i epiklezy, najpełniej opisanej przez R. Nycza[8], intensywność przeżywanego świata pozbawiona jest zakorzenienia w czasie. Projekt eschatologicznego spełnienia, powrót do utraconego raju dzieciństwa czy odsłonięcia źródłowego sensu rzeczywistości, wskazują na przemożne pragnienie — jaskrawo widoczne w całym późnym dziele Miłosza — uwolnienia doświadczenia z więzów znakowej mediacji i sprowadzenia relacji „ja" – „świat rzeczy" do obopólnej, adekwatnej samoobecności: niesproblematyzowanej reprezentacji rzeczy w wypowiedzi i równie niewątpliwej autoprezentacji. Fakt, że — jak pisze Nycz — „egzystencja jest zarówno powodem, jak rezultatem egzegezy", wynika jedynie z wymuszonego, w pewnym sensie, przyzwolenia na sytuację „egzystencjalnego rzucenia w świat", nie stanowi jednak pewnego oparcia. Wręcz przeciwnie — rodzi nostalgię za momentem finalnej rewelacji sensu, za wieczną chwilą, w której „niewiadome" ostatecznie odsłoni swą twarz.

[7] V. Descombes *Umykanie sensu*, przeł. M. Kowalska, „Literatura na Świecie" 1988 nr 8–9.

[8] R. Nycz *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 46–68.

I nagle czuję, że to niemożliwe,
Że to tylko zła strona jakiegoś gobelinu
I że za nią jest druga, wyjaśniająca wszystko
[*NZ*, 71]

Owo „wyjaśnione wszystko" określa jednoznacznie wyjawioną przez Miłosza teleologię pisania „zbliżam się do (...) wiedzy, choć jakiej nie wiem, do bilansu, do zrozumienia" (*NZ* 39). Chaos dostrzegalny na powierzchni zjawisk rodzi potrzebę komentarza, nigdy wszelako nie wolnego od przypadkowości: zawsze sugerującego wielość nietożsamych ze sobą odczytań. Istnieje jednak „ukryta struktura rzeczywistości", odpowiadająca „nienazwanej potrzebie ładu" (*NZ* 143), „sama niemożliwa do nazwania, dostępna tylko dla intuicji" (*PO* 169).

3. Miłosz ostentacyjnie rozpisuje na swoich poetyckich i eseistycznych fiszkach klasyczny topos niewyrażalności, zrodzony z paradoksu, który trafnie opisał nie kto inny niż weimarski dostawca cytatów. Poeta, powiada Goethe w szkicu o Winckelmannie, „obejmuje wzrokiem, ogarnia zmysłami dzieła, które nie dają się wyrazić słowami, a mimo to czuje nieprzemożną chęć ujęcia wszystkiego w słowa, utrwalenia na piśmie."[9] Niemożność sprostania wymogom autentycznej e k s p r e s j i („ciągle powtarzam... że nie można nic powiedzieć... że traci się mowę", *PS* 164) i odpowiedniej d e s k r y p c j i (żaden opis nie potrafi wyczerpać „bogactwa, nadmiaru rzeczywistości", *ZMU* 350), będąca trwałym efektem ontologicznego przesunięcia w obrębie triady myśl — mowa — rzeczy, stanowi tyleż o rozpaczy wywołanej niemotą, co o sensie tworzenia, nieustannego „próbowania" (*ZMU* 359).
„Ciągle mi chodzi o uchwycenie rzeczywistości", mówi Miłosz (*PS* 245), w innym jednak miejscu odpowiada: „Wszystko kończy się na języku. Język jest naszym prawdziwym domem" (*PS*, 170). Poetycka „wiara w słowo" (*PS*, 186) i wiedza o konieczności językowego zapośredniczenia zostają, jak się zdaje, uzgodnione w podjęciu Heideggerow- skiego zadania „doświadczenia niewymówionego"[10] i przemiany niewypowiedzianego słowa Bycia w mowę.[11] U Heideggera, autora szkicu *Der Spruch*

[9] J. W. Goethe *Winckelmann*, przeł. T. Namowicz, w: *Wybór pism estetycznych*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 276.
[10] M. Heidegger *Cóż po poecie?*, przeł. K. Wolicki, w: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 173.
[11] M. Heidegger *List o humanizmie*, przeł. J. Tischner, tamże, s. 124.

des Anaximander, przemiana ta dokonuje się przez poszukiwanie „zarannego słowa bycia": „Aby (...) nazwać to, co rozpościera się w byciu (*das Wesende des Seins)* język musiałby odnaleźć jakieś tylko jedno słowo, słowo jedyne (*ein einziges, das einzige Wort)"[12]. U Miłosza z kolei, przemiana ta dokonuje się przez uporczywe poszukiwanie j e d n e g o z d a n i a:

Czego byłoby trzeba, to móc zakomunikować całe zdziwienie „bycia tu" w jednym nieosiągalnym zdaniu, w którym równocześnie pojawiłyby się ziarnistość i zapach mojej skóry, cała zawartość pamięci, cała dzisiejsza zgoda i niezgoda [*WSF* 7].

Zwróćmy uwagę na słowo „równocześnie". Podobnie jak stopienie słów i rzeczy w wyjętym ze strumienia czasu zdania, tak i ono wskazuje na stały opór Miłosza wobec mowy represjonowanej linearnym przebiegiem, mowy, której brak „środków na wyrażenie tego, co równoczesne, a tym bardziej pozaczasowe" (*ZU* 228). Analizując tekstowe realizacje owego „pragnienia równoczesności", Nycz kładzie nacisk na mozaikowo-kalejdoskopowy aspekt heterogenicznej konstrukcji Miłoszowego tekstu, postulującego lekturę „na wyrywki" (a więc z ominięciem jego ciągłego rozwoju) oraz na aspekt progresywny, wskazujący na ciągłą niegotowość poszerzającego swą pojemność „dzieła w toku"[13]. Umieszczony w *Ogrodzie nauk* epigraf z Kierkegaarda wskazuje na bliski związek technik symultanicznych z problemami autoprezentacji: „złączenie różnych faz życia w jedną równoczesność jest zadaniem, jakie stoi przed istotami ludzkimi" (*ON* 44). Polirodzajowy cykl *Dla Heraklita* dokładnie pokazuje, jak w jednym tekście łączą się: świadomość „niewystarczalności" języka literackiego (i języka w ogóle), prowadząca do łączenia innorodnych elementów — wycinków prasowych, ustępów z książek, osobistych wspomnień etc., oraz: zamysł przedstawienia p r a w d z i w e j „fotografii epoki", „opowieści o moim stuleciu" i odkrycia tego, „kim jestem teraz, ja sam, ten p r a w d z i w y, jak zostało to sformułowane w wierszowanym wstępie do cyklu. Pomiędzy biegunami autobiografii i autoportretu, w przestrzeni autoprezentacji dominuje technika „lepienia fragmentów" (*K* 34), układania kroniki, której synchroniczna struktura uzupełnia pozaczasowe trwanie wiecznego zdania spowijającego byt.

[12] Cyt. za: J. Derrida *Różnia*, przeł. J. Skoczylas, w: *Drogi współczesnej filozofii*, oprac. M. J. Siemek, Warszawa 1978, s. 410–411.

[13] R. Nycz, op. cit.

Nieprzebrane, niepoliczone substancje ziemi.
Zapach cząbru, kolor jodły, szron, tańce żurawi.
A wszystko równoczesne. I chyba wieczne.
[*W* II, 290]

4. Bezładowi w świecie zjawisk, fałszującemu ukrytą zasadę bytu, w sferze egzystencji odpowiada jej nieautentyczność: „ciągła maskarada" (*RE* 9), „forma nabyta w ciągu życia wśród ludzi", wszystko to, co skrywa „prawdziwą postać człowieczego rodu" (*NZ* 109), „esencję każdej ludzkiej istoty" (*NZ* 108).
Intuicja odsłaniająca źródłowy sens zostaje uzupełniona przez uzewnętrznienie istoty — „oczyszczonej" z indywidualnej biografii, poddanej prawom uniwersaliów. Tak właśnie *Sroczność* odkrywa przed nami tę podwójną perspektywę. Wewnętrzne sproblematyzowanie tożsamości („ten sam i nie ten sam szedłem przez las dębowy") bezpośrednio wiąże się ze sporem o powszechniki („Jeżeli jednak sroczność nie istnieje / To nie istnieje i moja natura"). Gwarancja tożsamości osoby uzyskana zostaje przez doświadczenie wymykające się czasowi. Bądź to przez „zdziwienie", świadectwo epifanii, bądź też — dzięki zakorzenieniu we wspólnocie tych, co byli i tych, co będą, w jedności „poza czasem", „poza ciągłym powrotem śmierci i narodzin" (*NZ* 132), ufundowanej w ponadjednostkowej *humanitas* a przeczuwanej w błysku epiklezy. Jeżeli istnieje moja natura — zakłada Miłosz — to daje się ona uchwycić — dzięki momentalnemu przeżyciu — w stanie pierwotnej tożsamości, w sytuacjach s p r z e d jednostkowego i płciowego zróżnicowania:

I może uniwersalność naszych doznań, tak duża dlatego, że jestem cząstką tego samego ludzkiego rodu, wystarcza, żebym przez chwilę był piętnastoletnią Elą, wtedy, kiedy biegnie na spotkanie wzbierającej, szumiącej fali Atlantyku? Albo kiedy stoi nago przed lustrem, rozplata czarny warkocz, śliczna, świadoma tego, że jest śliczna, dotyka brunatnych tarcz na piersiach i przez krótko doznaje olśnienia, które wyłącza ją ze wszystkiego [*K* 48].

W obliczu roztopienia się w uniwersalności gatunku lub powrotu do absolutnej tożsamości początku, pytanie „Kim jestem, kim byłem" traci na ważności (*K* 19). „Wymykającą się esencję" (*NZ* 123) powstrzymać można także w inny sposób, zgodny z ogólną strategią myślenia i pisania proponowaną przez Miłosza. Będzie nim, zarysowane już uprzednio, ustalenie jednoczesnego trwania zdarzeń konstruujących biografię, kiedy to we wspomnieniu, pod piórem spotykają się „fazy minionego

życia", „A wino stoi w dzbanku na obrusie w kratę" (*NZ* 56). Zabieg ten nie jest trudny: poszczególne zdarzenia życia tracą swe pozorne zróżnicowanie w dziejach, wówczas gdy okazują się być jedynie realizacją planów konieczności tak, jak indywidualne cechy jednostki wyprowadzalne są z jej esencji, a własności gatunku, z przedustawnego — a więc wiecznego — porządku sprzed Stworzenia. Odwołać się tu można zarówno do arystotelesowsko-tomistycznej antynomii aktu i możności, co do zarysowanej w *Fenomenologii ducha* performistycznej koncepcji rozwoju ducha jednostkowego. Tak czy owak, „wszystko jest (...) już dane z góry" (*PS* 210), i jeśli początek *Ziemi Ulro* rozwarstwia czasową strukturę podmiotu (kim jestem teraz), to jej zakończenie — zgodnie z zaleceniami — ustawia tożsamość między poszczególnymi postaciami: „i tamten chłopiec, i poeta-katastrofista, i stary profesor w Berkeley są tym samym człowiekiem" (podkr. MPM). Tożsamość osoby, której spójny status zawsze Miłoszowi wydawał się enigmatyczny (*PO* 175), odzyskana zostaje w akcie pisania, co prowadzić może do wniosku, zbliżającego biografię i pisanie w ich esencjalnych właściwościach. W obu wypadkach można bowiem mówić o „wyprowadzaniu rośliny z jednego ziarna", o „wynoszeniu na światło zasady czy esencji" (*PO* 135). Konsekwencje metafizyczne pozostają takie same.

5. „Trudziłem się dążąc do wykroczenia poza moje miejsce i poza mój czas, szukając tego, co jest Rzeczywiste" (*NZ* 19). To, co Rzeczywiste, znajduje się tu w radykalnej opozycji do tego, co moje. Innymi słowy: to, co bezpośrednio dane świadomości, wyklucza czasowo-przestrzenne ukonkretnienie biograficznego doświadczenia. Biografia, której teleologia wyznaczona jest przez pragnienie pełni osiągniętej poza czasem, staje się — paradoksalnie — umykaniem od biografii: struktury uczasowionej i zróżnicowanej, nieustannie zamykającej bezpośrednie uchwycenie Transcendencji.

Uporczywie persewerowana przez Miłosza dychotomia wnętrza i zewnętrza, oblicza prawdziwego i zafałszowanego, w kontekście strategii autoprezentacyjnej jest usprawiedliwiona przez podwójne nawiązanie do tradycji metafizycznej. Dzięki wpisaniu swojego myślenia w Platoński paradygmat, Miłosz uznaje za oczywistą możliwość odsłonięcia istoty rzeczy (tu: siebie) spoza warstwy pozoru (tu: maski narzuconej przez innych). Poprzez powinowactwa z metafizycznymi implikacjami autobiografizmu św. Augustyna, Miłosz przyjmuje za pewnik „mocną"

substancjalność podmiotu, którego tożsamość zagwarantowana jest zawieszającą rzeczywisty upływ czasu samoobecnością oraz — wynikającą z niej — absolutną samowiedzą (jedynie ja znam prawdę o sobie). Ominięcie aporii, na jakie natrafia w punkcie wyjścia potrzeba autoprezentacji, aporii wpisanych w strukturę bytu, mowy i podmiotu, dokonuje się dzięki trwałemu rozszczepieniu rzeczywistości na dwie sfery, przedstawione za pomocą tradycyjnych metafor głębi i powierzchni, pełni i braku, wieczności i trwania, przy założeniu, że niezmiennie pierwszy element opozycji (głębia, pełnia, wieczność) zajmuje uprzywilejowane miejsce w dyskursie. Metafizyczna „teoria dwóch światów"[14], do której bezpośrednio nawiązuje Miłosz, zakładająca tak radykalne przeciwstawienie bytu i zjawiska, jest w tradycji europejskiego myślenia niekwestionowanym fundamentem autoprezentacyjnej nadziei, wspiera się jednak także na podwójnej iluzji, poddającej w wątpliwość jej prawomocność. Zgodnie z nią, konstytucja podmiotu dokonuje się bez mediacyjnej pracy refleksji i mowy, dzięki czemu jest on sam w sobie czymś oczywistym, danym bezpośrednio, a w konsekwencji — absolutnym fundamentem operacji poznawczych. Na mocy tego podstawowego dla Miłosza rozstrzygnięcia, z przestrzeni rozpostartej pomiędzy samoobecnym podmiotem i jego poznawczym odnoszeniem się do rzeczywistości, znikają zarówno czas, jak i mowa. Wychodzenie poza temporalną rozciągłość egzystencji (poznającego i poznawanego) i samego procesu poznania to dwie strony tej samej walki o wyzwolenie z Ziemi Ulro, o której — chyba słusznie — można powiedzieć, że z punktu widzenia i Blake'a, i Miłosza, jest krainą totalnego i zniewalającego zapośredniczenia; tej samej nostalgicznej wizji Utraconego Raju, wizji

nieograniczonego niczym, czystego spojrzenia na świat, spojrzenia, dla którego nie ma tajemnic — i któremu nie potrzeba s ł ó w, bo słowa mącą je, wprowadzając w nie niejednoznaczność, możliwość błędu, cień. Spojrzenia, dla którego nie istnieje c z a s, bo i czas łamie pełnię obecności, wprowadzając nie-obecność, skończoność, śmierć.[15]

6. „bo nagie sedno rzeczy jest nie do zakomunikowania" (*PO* 178). „Wbrew sobie, nie mogąc zadowolić się stwier-

[14] H. Arendt *O myśleniu*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1989.

[15] K. Michalski *Logika i czas. Próba analizy Husserlowskiej teorii sensu*, Warszawa 1988, s. 44. W tym miejscu swojej analizy, co warto podkreślić, Michalski cytuje fragment poematu T. Traherne'a, który stanowić mógłby, *in extenso*, komentarz do Miłosza.

dzeniem, że to po prostu jest, zapytuję co to znaczy ?" (*WSF* 17).
W porównaniu z cytowanymi do tej pory sformułowaniami, powyższe zdania wskazują na pewną sprzeczność zawartą w Miłoszowym myśleniu o poznawaniu rzeczywistości. Sprzeczność ta polegałaby na nieprzystawalności do siebie dwóch odmiennych interpretacji statusu poznania: interpretacji realistycznej („jestem z przekonań realistą" — powiada Miłosz — *PS* 137) i transcendentalnej. „Nie mogąc zadowolić się stwierdzeniem, że to po prostu jest, zapytuję: co to znaczy?". Dzięki przemianie pytania o byt w pytanie o sens bytu, przedmiotem refleksji w *Widzeniach...* staje się świadomość („moim przedmiotem jest świadomość" — *WSF* 104), pojęta jako pole zjawiania się fenomenów. Problem sensu, jaki dla podmiotu ujawnia to, co się w owym polu pojawia, każe nam — wbrew realistycznym założeniom — uzależniać istnienie przedmiotu poznania od aktów świadomości. Czy jednak zasadne jest, gwoli metodologicznej czystości, tropienie sprzeczności? Miłosz zawsze przedkładał pragnienie sensu nad teoretyczne rozważania (*WSF* 25), których miejsce dostrzegał jedynie w czeluściach zapomnienia. Pamięć uobecniająca przeszłość i transcendentny sens gwarantujący porządek w przestrzeni stanowiły dlań zawsze rękojmię bliskości Raju, w którym wszystkie sprzeczności (nawet, a może przede wszystkim, na planie intelektualnym) zostaną, podobnie jak więzy mediacji, ostatecznie zniesione. Ta nostalgiczna wizja stanowi poetycką wersję dość osobliwej, aczkolwiek powszechnej skłonności ludzkiego umysłu, nazwanej i opisanej przez Leszka Kołakowskiego. Mowa, oczywiście, o p o t r z e b i e m i t u[16].

7. Całe — zarówno poetyckie, jak eseistyczne — późne dzieło Miłosza zbudowane jest na takim oto paradoksie: ostentacyjne zawieszanie fikcji, dzięki któremu zamiar adekwatnego przedstawienia siebie stanowić może rewers chęci pełnego uobecnienia bytu, w wypowiedzi poetyckiej ostatecznie obraca się przeciw sobie, prowadząc nas przewrotnie w głąb dyskursu, który odmawia zewnętrznego wobec siebie (co znaczy: empirycznego) uprawomocnienia.
Trzy nieustannie powracające u Miłosza tematy: kontemplacyjne „zatrzymanie czasu" (*K* 7) poszukiwanie źródłowego sensu „poza racjonalnym uchwytem" (*WSF* 51) i „nienazwana potrzeba ładu"

[16] L. Kołakowski *Obecność mitu*, Paryż 1972.

(*NZ* 143), wyznaczają kierunek opisywanego przez Kołakowskiego pragnienia „pokonania czasowości", które samo w sobie jest niezgodą na „świat przypadkowy, wyczerpujący się każdorazowo w swojej nietrwałej sytuacji, która jest tym, czym jest teraz, i do niczego nie odsyła"[17].

Miłoszowe *Teraz* nieustannie odnosi się do *Zawsze*, a pojawiający się w polu świadomości byt oglądany jest przez odwrotną stronę gobelinu. Kiedy więc powiada Miłosz: „od poczucia przemijalności bronię się dotykając stołu" (*WSF* 7), próbuje przerzucić kładkę między pragnieniem i faktycznością. „Projekt mityczny jest kłamstwem — pisze Kołakowski — jeśli szuka narzędzi, które uczynią zeń konkluzję z rejestru doświadczanych zdarzeń"[18]. Miłoszowi, jak starałem się pokazać, nigdy nie udaje się wyjść poza mityczny horyzont swojego myślenia. Wszelkie próby przekonania nas o tym, że tak nie jest, osłabiają wartość jego dzieła.

[17] Tamże, s. 14.
[18] Tamże, s. 60.

Ryszard Nycz

„Zamknięty odprysk świata". O pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

1. Przedmiot moich uwag ograniczony będzie do kilku elementarnych cech pisarstwa Herlinga-Grudzińskiego, a nawet bardziej jeszcze: do podstawowych cech jego poetyki w tej zwłaszcza części, która ujawnia się z rosnącą konsekwencją i samoświadomością po *Innym świecie,* w *Dzienniku* i opowiadaniach, a którą można jedynie wtórnie, pochodnie odnieść do całej twórczości.

Jak sam pisarz wielokrotnie podkreśla, a czytelnicy bez trudu zauważają, w *Dzienniku pisanym nocą,* który jest ramową, „wyjściową" formą tej twórczości — możliwie odległą od intymistyki a zbliżoną raczej do typu dziennika intelektualno-literackiego czy „Bloc-notesu" — kultywowany jest „ideał kroniki przetykanej niekiedy opowiadaniami"[1]. W przekładzie na język szkolnej poetyki oznacza to, że w praktyce mamy do czynienia z metodycznym rozdzieleniem, zazwyczaj łącznie wykorzystywanego, repertuaru funkcji i sposobów opowiadania. Tak więc

[1] G. Herling-Grudziński *Dziennik pisany nocą (1984–1988)*, Instytut Literacki, Paryż 1989, s. 35.

rejestracja świata historyczności, życia politycznego i kulturalnego, dokonuje się w trybie kronikarskiego opowiadania relacjonującego (z udziałem komentarza). Natomiast ciężar prezentacji szczególnych doświadczeń, niezwykłych sytuacji, intrygujących wydarzeń i znaczących przedmiotów — spada zasadniczo na opis (rozwijany następnie w intelektualne dociekania oraz dramatyzowany dzięki użyciu narracji scenicznej).

W strumieniu kronikarskiej relacji opisy stanowią enklawy czasu zatrzymanego i „wyłączonego obszaru". Jednakże nie z tego bynajmniej powodu (przynajmniej w istotnej swej części), że gromadzą i porządkują wcześniej wprowadzone informacje oraz zarysowują czy zapowiadają przyszły rozwój wypadków. Lecz dlatego przede wszystkim, że bywają „przechwyceniem nieuchwytnego", „migawkowym olśnieniem", odsłonięciem „rąbka deseniu losu" czy skrawka tajemnego wzoru, na które pada blask głębszego znaczenia. Opisy — to osobliwość dziennikowej prozy Herlinga — są nie tyle (czy nie tylko) *ancilla narrationis,* a więc „służebnicami" opowiadania, ile raczej *scintilla narrationis,* „iskierkami" czy zawiązkami opowiadania. Wszelako nie tego opowiadania oczywiście, którego tok, swoim wystąpieniem, przerywają. Są to — czy bywają — zarysy, zestalenia, krystalizacje kluczowych motywów autonomicznych często później opowiadań; innych historii, rozwijanych jak gdyby przestrzennie z palimpsestowych informacji wpisanych w owe kształty czasu, zagadkowe wyglądy sensu czy, zmuszające do dociekań i myślenia, niejasne hieroglify nawarstwionych, skumulowanych doświadczeń.

Jest godne osobnego zastanowienia, że każdy z tych obu obszarów porządkują i modelują odmienne kluczowe metafory. Relacja kronikarska rejestruje objawy „historii spuszczonej z łańcucha" (jak, z upodobaniem, za Stempowskim określa ją Herling) — a więc historii pozbawionej wewnętrznych praw i racjonalności, historii bezkształtnej, niezrozumiałej i nieprzewidywalnej. Kluczowego określenia, syntetyzującego charakterystyczne cechy owego świata historyczności, dostarcza Herlingowi najczęściej metafora m i a z g i: „miazga codzienności", „bezładna miazga życia", „miazga chaotycznych epizodów" (a także inne, pokrewne semantycznie metafory: „pleśni banalności", bełkotu, tumultu...). Natomiast opisy rozrastające się w szczególne opowiadania i „wewnętrzne" historie ludzi i przedmiotów — ogniskują się zazwyczaj wokół „epizodów wyłączonych", scen czy wypadków podległych spe-

cjalnym prawom i ewokujących atmosferę obecności „innego wymiaru". Są one określane metaforycznie i z symptomatyczną częstotliwością jako o d p r y s k i czy odłamki rzeczywistości innej niż świat codziennego, rutynowego doświadczenia: „zamknięty drobny odprysk świata", „odpryski obrazów", „odłamki niematerialnej budowli", „odłamki pamięci", „odblaski rzeczy istniejących", itp.

Zauważmy, iż w obu wypadkach mamy do czynienia z metaforyzacjami materii, i to materii podległej destrukcji. Jak pouczają słowniki[2], miazga to: „bezkształtna spoista masa powstała wskutek rozbicia, zgniecenia, starcia czego", „gąszcz powstały wskutek ugniecenia czego soczystego". Odprysk zaś to „cząstka, która odprysła", odłamek, szczątek, resztka. Różnią je stany, w jakich się znajdują: płynny stan „rzeczy gęstej" — oraz stan stały „odprysku" jakiejś trwałej substancji, której znamiona odprysk ukazuje, a może także jest przez nią naznaczony czy napiętnowany. (Odprysk etymologicznie pochodzi od „prysku", który jest rezultatem „pryskowania", tzn. piętnowania, naznaczania — tyle, co łac. *stigma*). Różnią je też piętra ogólności: miazga to określenie bezkształtnej całości. Odprysk czy odłamek to — jak mówi słownik — określenie „kawału odłączonego od całości, części czego nie stanowiącej sama w sobie całości".

Pisarskiej teorii dwóch stanów skupienia substancji, stosującej się także do dwóch koncepcji podmiotu (gdzie mówi się odpowiednio o zakładaniu „bezgranicznej plastyczności" człowieka bądź o wierze w jego „twarde jądro"), odpowiada Herlingowska teoria dwóch stanów czy raczej postaci rzeczywistości: jawnej lecz pozornej oraz istotnej lecz ukrytej. Albo inaczej jeszcze: rzeczywistości „surowej i dotykalnej" a także dotkliwej (bo przynoszącej ból i cierpienie) oraz „innego wymiaru" rzeczywistości, „innej realności", zarazem niezniszczalnej i nie do uchwycenia. W *Dzienniku pisanym nocą* Herling następująco charakteryzował zadania literatury i własne upodobania pisarskie:

Literatura w ogólności jest ustawicznym wysiłkiem przychwycenia na chwilę nieuchwytnego, skrywanego, umykającego. Kiedy jest literaturą na serio, ma pełną tego świadomość.

[2] Wykorzystuję tu eksplikacje semantyczne ze *Słownika Warszawskiego* J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwieckiego oraz ze *Słownika języka polskiego*, pod redakcją W. Doroszewskiego.

Gdybym miał napisać krótki traktat o „noweli doskonałej", położyłbym nacisk na jej wieloznaczność, na jej podobieństwo do drogocennego kamienia czy kryształu, w którym iskra zapala się i gaśnie raz tu a raz tam, zależnie od oka kierowanego na załamania. W powieści taka krystalizacja jest prawie niemożliwa, powieść rośnie i rozwija się w materii zanadto obfitej i płynnej, aby pisarz mógł się zatrzymać nad jednym epizodem, nad pomysłem „wyłączonym", i doprowadziwszy go do stanu zastygnięcia, wydobyć z niego szlifem błysk wieloznaczny [podkr. moje — RN].[3]

Zbierzmy dotychczasowe obserwacje. W zdarzeniowej miazdze historyczności unoszą się odpryski „ukrytej substancji", pojawiają „wysepki świata", lub po prostu „osłonięte miejsca", gdzie płynna materia „zastyga w znak", który wydobywa z rzeczywistości „rozcieńczonej" — to, „co esencjalne". Sztuka pisarza, usytuowanego pomiędzy tym, co bezkształtne a tym, co wieloznaczne, w oryginalny sposób wykorzystuje niewygody własnego położenia. Opowiadanie relacjonujące pełni tu funkcję *exemplum* dla komentarza, który z rzadkim ostrowidztwem wyjaśnia sens wydarzeń bez formowania ich bezkształtu w jakieś „konieczne" prawa. Opis zaś służy — nieoczekiwanie — uruchamianiu zagadkowych historyj, których wieloznaczność nie zmniejsza się bynajmniej, lecz tylko uczytelnia dzięki „inicjacyjnemu" trybowi rozwijania wypowiedzi w formie „dociekania". Owo dociekanie bowiem nie tyle wyjaśnia i ustala prawdziwe znaczenie, co raczej obrysowuje jakby kształt samej wieloznaczności, to znaczy: odtwarza stosowne konteksty, ostrożnie rozwija nawarstwione i splecione ze sobą osady znaczenia, tak, „by czytelnik miał poczucie obrzędowego wnikania w tajemnicę"[4].

2. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego umieszczać można, rzecz jasna, w rozmaitych kontekstach i historycznoliterackich porządkach — w zależności od jej aspektu branego aktualnie pod uwagę. Niewątpliwie jednak żadna próba opisu artystycznych form poznania w tym dziele nie może się powieść bez usytuowania ich w kontekście poetyki epifanii, wykorzystywanej w polskiej literaturze XX wieku chętnie, różnorodnie, a także oryginalnie: od Leśmiana po Białoszewskiego, nie wspominając tu już o Miłoszu, Czapskim czy Czechowiczu. Epifanie Herlinga bywają zarodkami lub ośrodkami

[3] G. Herling-Grudziński *Dziennik pisany nocą (1973–1979)*, Instytut Literacki, Paryż 1980, s. 292; *Dziennik pisany nocą (1884–1988)*, s. 224.

[4] Tamże, s. 141.

opowiadań; nie mniej przecież często występują jako forma autonomiczna i, rzec by można, potencjalnie samowystarczalna. Oto, jako ilustracja, jeden z bardziej znanych Herlingowskich ewokacyjno-epifanijnych opisów uprzywilejowanych chwil reminiscencji:

W nocy spadł ulewny deszcz. Ciężkie jak grad krople biły po dachówkach, okiennice trzeszczały w zawiasach, ściany domu chwiały się od gwałtownych uderzeń wody. Na zewnątrz słychać było to bulgotanie, to szum rwących ulicą potoków. Wkrótce po północy ulewa wzbogaciła się o akompaniament burzy. W małym okienku w dachu zapalała się co chwila długa błyskawica, aby zgasnąć natychmiast, gdy powietrze napełniało się podmuchem nadciągającego grzmotu piorunów. Leżałem na niskim łóżku burmańskim, przyglądając się w żółtawym świetle jedynej lampki, jak dwa oszalałe szczury pędzą w kółko tą samą ciągle drogą po belkach stropu. Trzeba było Burmy i tego — niedosłyszalnego w Londynie — dudnienia kropel deszczu o drewniane dachówki, abym poczuł nagle pierwszy od tylu lat przypływ nostalgii.[5]

Badacze, głównie anglosascy[6], zajmujący się tym problemem, wyróżnili szereg kryteriów, których spełnienie pozwala bezspornie zaliczyć dany opis do tej szczególnej klasy. Są to kryteria: 1) nieistotności — epifania nie jest istotna dla przedmiotu, który ją wywołał; 2) błahości — wywołana jest bowiem przez trywialne obiekty i sytuacje; 3) psychologicznej asocjacji — jako, że nie jest (jak np. romantyczna wizja) wtargnięciem boskiej transcendencji w świat immanencji, lecz zjawiskiem psychologicznym, wypływającym ze zmysłowego doświadczenia (aktualnego bądź przypomnianego); 4) momentalności — jako że trwa chwilę, a pozostawia długotrwałe skutki; 5) nagłości — bo przynosi raptowną zmianę w warunkach postrzegania, która uwrażliwia podmiot na jej wystąpienie; 6) epifanijnego „przeskoku" — na jaki czytelnik musi się zdobyć, by dopełnić tekstowy zapis, który nigdy nie dorównuje samej epifanii.

Jak łatwo zauważyć, zarówno ten opis, jak i wiele innych na kartach dziennika i opowiadań, i to zarówno ewokacji przeszłości, wydobytych z niepamięci niegdyś postrzeżonych obrazów, jak i egzystencjalnych doświadczeń bliskości „innego wymiaru" — z łatwością poddaje się dokonywanej w myśl wyliczonych kryteriów charakterystyce. W his-

[5] G. Herling-Grudziński *Podróż do Burmy. Dziennik*, Wyd. SOLiD, Warszawa 1985, s. 49.

[6] Zob. M. Beja *Epiphany in the Modern Novel*, London 1971; R. Langbaum, *The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature*, „New Literary History" 1983 nr 2.

toryczno literackiej perspektywie pojęcie epifanii wiąże swe XX-wieczne początki w literaturze z nazwiskiem Joyce'a, dzięki któremu sam termin znalazł się w obiegu. Wszelako zarówno jako pewien fenomen percepcyjny, jak i jako towarzysząca mu specyficzna technika artystyczna — epifanie znane i wynajdywane były niezależnie od Joyce'a. W szczególności, w literaturze francuskiej podobną funkcję spełniało dzieło Prousta, w tradycji niemieckiej literatury zaś taką inicjacyjną rolę odegrał sławny *List Lorda Chandosa* Hugona von Hofmannsthala z 1902 roku. Herling wspomina parokrotnie i Prousta, i Hofmannsthala; tego ostatniego także ciekawie komentuje. Nic tedy dziwnego, że Wojciech Karpiński scharakteryzował onegdaj tę twórczość jako jeden z kamieni milowych — obok dzieł Czapskiego i Jeleńskiego — „pewnego ważnego nurtu współczesnej literatury, który umieścić by należało »pod wezwaniem Hofmannsthala«"[7].

Przypomnieć zatem warto, że nurt ten inicjuje u nas Karol Irzykowski; pierwszy — i niesłusznie zapomniany — tłumacz a także komentator *Listu* w 1908 roku. W odpowiedzi na liczne głosy czytelników poruszonych jego wymową, autor *Palub* (gdzie zarejestrowano doświadczenia nader bliskie stanom ducha Lorda Chandosa) z kostyczną ironią tłumaczył, iż zajść musiało nieporozumienie, spowodowane potraktowaniem jako aktualnych problemów już anachronicznych „i ostatecznie przezwyciężonych, gdyż dziś nie stając na stanowisku dualizmu, nie potrzebujemy tęsknot monistycznych. Hofmannsthal stylizuje tylko swego bohatera w duchu epoki, rekonstruuje ówczesne przeczucie, dziś już załatwione"[8] (notabene teorią „ostatecznie załatwiającą" owe problemy miał być empiriokrytycyzm).

Wszelako dziarski optymizm Irzykowskiego był nie tylko dalece przedwczesny, lecz i niezbyt uzasadniony. Z dzisiejszego punktu widzenia rację miał raczej Herling, gdy w siedemdziesiąt lat później widział w *Liście* tekst, który „stawiał literaturę w punkcie zerowym, inaugurował wiek XX pytaniem o jej rację bytu"[9]. Rozważania Herlinga nad *Listem*, z których pochodzi przytoczone zdanie, wywołała „kartka z Krakowa", przesłana przez nie wymienionego z nazwiska korespondenta z cytacją z Hofmannsthala. Nie będzie chyba nazbyt

[7] W. Karpiński *Hofmannsthal i Lord Chandos*, „Zeszyty Literackie" 17/1987.

[8] K. Irzykowski *Spojrzenie wstecz ku „Listowi" Hofmannsthala*, „Nasz Kraj" 1908, t. VI, z. 12–13, s. 43.

[9] G. Herling-Grudziński *Dziennik pisany nocą (1973–1979)*, s. 157.

ryzykowne przypuszczenie, że nadawcą jej mógł być Jan Józef Szczepański, w tym właśnie okresie piszący swe świetne epifanijne miniatury prozatorskie (jak np. *Japońskie kwiaty*) oraz przesiąknięty aluzyjnymi odwołaniami do *Listu Lorda Chandosa — Raport końcowy*.

Nie ma potrzeby opowiadania treści *Listu* Hofmannsthala. Dość przypomnieć, że odsłaniając fałsz obiektywnego doświadczenia, tracąc wiarę w słowa i pewność wyników poznania — literatura rozpoznaje się wówczas w sytuacji epistemologicznej nieprzejrzystości. Świat okazuje się zawsze niedo- lub przeinterpretowany, a to z kolei skazuje podmiot na nie kończące się dociekania jego właściwego sensu. Prawda, nie poddająca się obiektywnemu odtworzeniu, dostępna jest jedynie w ramach subiektywnego, wewnętrznego aktu doświadczającego podmiotu. Jak spostrzegł Gustaw Flaubert, „zamieszani w życie, źle je widzimy"; intelektualny ogląd i precyzja spojrzenia wymagają koniecznego dystansu i perspektywy. Jednakże pod chaotyczną zmiennością zjawiskowego świata, rzeczywistość istotna trwa niezmiennie. Kryzys poznania nie narusza tu jeszcze ontologicznej stabilności. Świat pozostaje zagadkowy i nie wyjaśniony, lecz istnienie ukrytego wyższego porządku nie podlega wątpliwości — o czym najlepiej świadczą właśnie epifanie, owe, tak charakterystyczne również dla Herlinga, ś l a d y o b e c n o ś c i, doznania istotnej integralności, sensowności i autentyczności bycia; doznania, jakie zdolne są ewokować najzupełniej zwykłe i banalne rzeczy, wydarzenia, wypowiedzi czy przeżycia.

Sygnalizowany dzięki epifaniom „deseń losu", porządek autentycznego bycia, w świecie doświadczenia historycznego jednostek rywalizuje z innym kandydatem do statusu autorytatywnej miary rzeczy: z porządkiem ideologii, państwa czy Ducha Dziejów — który zniewala jednostkę, a zniekształca i fałszuje prawdziwe postaci, proporcje i wzajemne stosunki rzeczy realnych. Być może ulegam złudzeniu, lecz z tego punktu widzenia nieodparcie narzuca się wrażenie, że cała twórczość Herlinga opowiada jedną właściwie historię (łącznie nawet z *Innym światem*, gdzie, rzec można, parafrazując pochwalone w *Dzienniku dictum* Joyce'a, gwiazda epifanii świeci przez swą nieobecność).

Są to „wewnętrzne" dzieje współczesnej kondycji człowieka uwięzionego w sytuacji tyleż nieuchronnego, co nierozstrzygalnego konfliktu między porządkiem egzystencjalno-metafizycznym a historyczno-politycznym. A także sytuacji literatury, skazanej na niemożliwą mediację między sprzecznymi żądaniami podporządkowania się na przemian

prawom języka rzeczywistości bądź języka władzy. Bohater Hofmannsthala wybrał ongiś milczenie, „całkowite zarzucenie działalności literackiej" w przeświadczeniu, że wolność i prawda spełniać się mogą tylko poza językiem. Język bowiem, skażony przez ideologię, manipulowany przez władzę, zniekształca nas przecież i zdradza. Dziś, pisarz godny tego miana — tak odczytuję wzmianki Herlinga w tej sprawie — pisarz, który zdaje sobie sprawę, że ów skażony język jest jego materiałem i narzędziem, nie może wypierać ze swej świadomości dawnego dramatycznego przesłania. Jeśli pisze, niech wie, że w swej jakby marginalnej, prywatnej działalności sprostać musi najwyższym wymaganiom, jakie stawia przed nim właściwie sama odpowiedzialność formy, etyka pisania:

Pisać tak, by zdanie było przekazem nie tylko jasnej i swobodnej myśli, lecz nieustannego napięcia moralnego, by w słowie żył całym sobą, kto wypowiada je jako swoją długo odważaną i cierpianą prawdę — to pociągało mnie zawsze[10].

3. W licznej galerii twórców i intelektualistów, z których Herling czyni partnerów swych dialogów w *Dzienniku*, wyodrębnia się wyraźnie wąska grupa stałych interlokutorów. Są to, niemal wyłącznie, duchowi przewodnicy, wielcy mistrzowie pisarskiego powołania, etyczne autorytety: Defoe, Stendhal, Hawthorne, Melville, Tołstoj, Czechow, Proust, Simone Weil, Stempowski, Silone, a przede wszystkim Dostojewski, Kafka i Orwell. Ich dziełom pozostaje wierny, stosunek do ich postawy nigdy nie przekracza granic zasadniczej aprobaty i respektu, a ponawiane komentarze pozbawione są właściwie akcentów wyraźnej polemiki i przechodzą zazwyczaj łatwo w rodzaj medytacyjnego *soliloquium* o naturze życia i sztuki.
Wśród tego grona stałych mentorów pisarstwa Herlinga-Grudzińskiego jest jeden tylko prawdziwy przeciwnik, z którym pisarz toczy uparcie zasadniczy spór aksjologiczny i światopoglądowy; spór już ponad pięćdziesięcioletni. Toczy się bowiem na kartach *Dziennika*, lecz korzeniami sięga jeszcze przedwojennego okresu. Chodzi oczywiście o Gombrowicza. W pierwszych zdaniach recenzji zatytułowanej *Zabawa w „Ferdydurke"* młody Herling-Grudziński tak oto oceniał wartość dzieła Gombrowicza:

[10] G. Herling-Grudziński *Dziennik pisany nocą (1971–1972)*, Instytut Literacki, Paryż 1973, s. 103.

Dawno już nie czytałem książki, która by tak jak powieść Witolda Gombrowicza pobudzała intelektualnie, a tak jednocześnie przymuszała do gwałtownych sprzeciwów i oporów. Tajemnica jej tkwi w nieokiełznanym, żywiołowym talencie — z jednej, a problematycznej, mocno problematycznej tendencji — z drugiej strony.

Po owej deklaracji niezgody następująco scharakteryzowany został główny punkt sporny:

Podstawową teorią lansowaną wprost i między wierszami w *Ferdydurke* jest ta, że „gdyby choć na jedną chwilę rzeczywistość odzyskała swoje prawa, groteska sytuacji rzuciłaby się jaskrawo w oczy". Chociaż zdanie to mniej więcej wiernie oddaje istotny sens eksperymentu Gombrowicza, nie mogę się oprzeć pokusie wytknięcia temu nieubłaganemu, cynicznie zimnemu logikowi... pewnej niekonsekwencji. Rzecz w tym, że „gdyby rzeczywistość odzyskała swoje prawa" nie byłoby to wcale groteskowe. Stałaby się nową rzeczywistością, wcale nie skrzywioną, bo z niczym nie zestawioną. Punkt ciężkości *Ferdydurke*, jego wyraźnie groteskowy kształt, spoczywa na stałym współistnieniu, współzależności, przenikaniu się tych dwu rzeczywistości: prawdziwej i tej obłożonej grubą warstewką fałszu.

Wyjaśniwszy w ten sposób błąd w zrekonstruowanej jak wyżej Gombrowiczowskiej „teorii", młody krytyk uściślał też i precyzował własne założenia oraz zajmowane stanowisko, zauważając, że w Gombrowiczowskiej „tezie osobistych chceń i pośrednio udzielanej szczerości psychicznej — przeciwstawia się wiara w istnienie obiektywnych wartości. (...) Wydaje się, że kultura opiera się na istnieniu takich kanonicznych wartości"[11] (podkr. moje — RN).

Przypominam tę prehistoryczną już niemal polemikę nie dlatego tylko, że szerzej nie jest znana, lecz z tego przede wszystkim powodu, iż pozwala zrozumieć nie całkiem jasną podstawę, nie do końca czytelne motywy uparcie później ponawianej i ciągle jak gdyby nieostatecznej krytyki tego samego w gruncie rzeczy „błędu" Gombrowicza. Chroniczna nieskuteczność tak długotrwałej kampanii rodzić musi w końcu wątpliwości dotyczące poprawności wyznaczenia samej płaszczyzny dyskusji. To właśnie pomaga zrozumieć, jak się zdaje, młodzieńczy szkic Herlinga z 1938 roku.

Wspomniana nieefektywność krytyki wynika, moim zdaniem, z pewnego nieporozumienia tkwiącego już w punkcie wyjścia, a polegającego na tym, że wyżej przywołany wywód Herlinga (jak również cała jego

[11] G. Herling-Grudziński *Zabawa w „Ferdydurke"*, „Orka", r. I nr 2, marzec 1938, s. 6.

późniejsza polemiczna argumentacja) oparte są na rekonstrukcji założeń, których Gombrowicz, jak sądzę, nigdy nie podzielał. Herlingowska teoria dwóch rzeczywistości (prawdziwej i zafałszowanej, istotnej i przypadkowej) wyjątkowo nie przystaje do obrazu, jaki wyłania się z wizji świata Gombrowicza. Tę ostatnią wyrażałaby raczej opozycja kształtu i bezformia, świata ludzkiego (czy międzyludzkiego) i chaosu. Nie przypadkiem i nie żartem Gombrowicz wyznawał: „rzeczywistość odkryłem w nierzeczywistości, na jaką skazany jest człowiek"[12]. A jest na nią skazany, bo poza — jest tylko „bezmiar".

Nie przypadkiem też ten sam „błąd" powtarzał Gombrowicz wielokrotnie w całej swej twórczości — od wczesnych opowiadań po *Pornografię* i *Kosmos*. Tak liczne i sugestywne w jego dziele opisy nie ograniczają się bynajmniej do parodii deskrypcyjnych konwencji tradycyjnego (w tym głównie realistycznego) typu literatury[13]. Niemałą i nie najmniej ważną ich część stanowią zapisy intensywnych doznań konkretności istnienia, szczególnych doświadczeń odsłaniania się prawdziwego, lecz i niepokojącego zarazem stanu rzeczy. To one właśnie łączą się nieodmiennie z poczuciem „groteskowości sytuacji", osobliwej fantastyczności poszczególnego istnienia. Tak więc w *Dzienniku* możemy przeczytać, że „przerażająca konkretność naszego kształtu nie jest jedyną możliwą", w *Rozmowach* zaś, że „nie ma dla mnie nic bardziej fantastycznego, jak że tu i teraz, jestem jaki jestem"[14]. Tę samą konkluzję przynoszą opisy doznań wewnętrznej niestałości czy niespoistości przedmiotów, pojawiające się w *Dzienniku* („gdyby stół przestał być stołem przeistaczając się w... poza naturą jest bezmiar"), *Pornografii* („każde wyłażące przede mną drzewo, każdy krzak, były atakującą mnie fantastycznością — bo choć były, jakie były, m o g ł y być inne") czy *Kosmosie* („każdy przedmiot jest armią olbrzymią, chmarą niewyczerpaną").[15]

Rzecz bowiem w tym, że pisarskie świadectwa egzystencjalnych doświadczeń Gombrowicza przynoszą informacje na tyle przeciwstawne

[12] D. de Roux *Rozmowy z Gombrowiczem*, Instytut Literacki, Paryż 1969, s. 41.

[13] W tej sprawie zob. W. Bolecki *Opis w prozie Gombrowicza*, w tegoż: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Ossolineum, Wrocław 1982 (rozdz. II, cz. 2).

[14] W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956*, Wyd. Literackie, Kraków 1986, s. 63–64; D. de Roux *Rozmowy z Gombrowiczem*, s. 124–125.

[15] W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956*, s. 276; *Pornografia*, Kraków 1986, s. 146; *Kosmos*, Kraków 1986, s. 116.

świadectwom Herlinga, że przybierają, można powiedzieć, postać swoistych a n t y e p i f a n i i. Jeśli tamte objawiały osobliwą *haecceitas* poszczególnego istnienia — te są raczej raptownym obniżeniem iluzyjnej tożsamości, koherencji i obiektywności rzeczy. Gdy tamte były doznaniem momentalnej erupcji skumulowanego a ukrytego sensu — te przynoszą doznanie zagrożenia nagłym „rozluźnieniem", osobliwą implozją czy dyseminacją pozornie stałego znaczenia. Tamte dawały poczucie kontaktu z wewnętrzną istotą rzeczy i trwałą podstawą — te są raczej rodzajem wglądu w proces odistaczania i znicestwienia zwykłej realności.

Mówiąc najogólniej, epifanie u Herlinga, jak i w całej XX-wiecznej literaturze tego nurtu, były artystyczną formą doświadczenia e p i s t e m o l o g i c z n e j n i e p r z e j r z y s t o ś c i łączącego się z poczuciem pewności istnienia trwałej podstawy ontologicznej. Stawiały tedy problem wieloznaczności, a także niezrozumiałości świata. A to z kolei uzasadniało potrzebę rozwijania komentarzy, nie kończących się dociekań ukrytego sensu. Gombrowiczowskie antyepifanie są natomiast raczej formą doświadczenia o n t o l o g i c z n e j n i e s t a b i l n o ś c i. Stawiają problem racji bytu jednej fundamentalnej podstawy, a dalej: „możliwych światów", nie dającej się zracjonalizować wynalazczości strukturalnej oraz metaopowieści uprawomocniających powstałe w tym trybie konstrukcje.

Jak można zatem sądzić, długotrwały spór między Herlingiem a Gombrowiczem chyba nie będzie mógł zostać ostatecznie rozstrzygnięty. Jest bowiem nie tyle kwestią skuteczności argumentów, co odmiennych i nie sprowadzalnych do siebie opcji egzystencjalno-światopoglądowych. Nietrudno przecież zauważyć, że owe przeciwstawne postawy są doskonałym wyrazem fundamentalnej rozbieżności stanowisk, która dzieli całą XX-wieczną literaturę, a jej ewolucji, dokonującej się w stanie ciągłej wewnętrznej polemiki, przydaje znamię prawdziwego dramatyzmu. Równocześnie trzeba przyznać, iż stanowiska tak różne — odmienne mają też implikacje we wspólnej wszystkim sferze ogólnożyciowych praktyk i stylów zachowań. Antyfundamentalizm myślenia Gombrowicza pozwala zrozumieć, w pewnej mierze, symptomatyczną nieobliczalność jego postawy i działania, nieobliczalność, która — zdaniem Herlinga — była nie tylko wysoce niepokojąca, lecz i potencjalnie niebezpieczna w skutkach. Nie ulega nadto wątpliwości, że mocna wiara w ukryty ład oraz „istnienie obiektywnych wartości" przydaje pisarskiej

postawie Herlinga atrybuty niewzruszalności i odpowiedzialności — atrybuty, które zapewniły mu pozycję nieprzekupnego autorytetu moralnego, a jego osądom nadały charakter pryncypialnej nieodwołalności. Dzięki takim właśnie przeświadczeniom stał się Herling-Grudziński p i s a r z e m o b s z a r ó w w y ł ą c z o n y c h z historycznej rzeczywistości zarówno w sensie enklawy zaszyfrowanego przesłania z innej, prawdziwej realności, jak i, w nie mniejszym stopniu, w znaczeniu świadectwa prawdy o rzeczywistości wykluczanej do niedawna z oficjalnej historii powszechnej, rzeczywistości zdławionej i przemilczanej przez totalitarne państwa i ideologie. Ten monumentalny, głęboko historyczny walor dzieła Herlinga — jako „zamkniętego odprysku świata" i „skamieniałego odprysku »cywilizacji więziennej«"[16] — zapewnia mu wartość trwałą, wartość, której nie zmienią gonitwy zmiennych mód czy krytycznoliterackich rewizji.

[16] G. Herling-Grudziński *Dziennik pisany nocą (1984–1988)*, s. 201; *Dziennik pisany nocą (1973–1979)*, s. 304.

Tomasz Burek

Cały ten okropny świat (Sztuka pamięci głębokiej a zapiski w „Innym świecie" Herlinga-Grudzińskiego)

Czasami łapię się na nadziei, że cały ten okropny świat, który odkryli nam wybawieńcy z Majdanka i z łagrów moskiewskich, już przemija jak Neron, jak Hitler [...]. Ale przecież powstał on z przepastnej duszy ludzi — nie wiem czy można powiedzieć takich jak my — ale ludzi.
Herling mówi o tych przepaściach z dyskrecją prawdziwego pisarza. Ale i tak bardzo, bardzo ciężko powiedzieć sobie: „To jest nasza dusza".

Jan Lechoń *Dziennik*[1]

W zwięzłym słowie wstępnym do czytelnikowskiej edycji *Innego świata* Gustaw Herling-Grudziński z pewnym naciskiem zwraca uwagę odbiorcy krajowemu na to, iż wymieniona książka — wedle opinii niemałego grona jej obcojęzycznych recenzentów i admiratorów, jak Silone, Russell, Semprun i inni — jest nie tylko świadectwem, lecz także

[1] J. Lechoń *Dziennik*, t. I, Londyn 1967, s. 356.

dziełem literackim.[2] Czy położenie tak wyraźnego akcentu ostrzegawczego było konieczne? Na pozór — nie. Polskiej recepcji *Innego świata* zarówno na obczyźnie, jak w kraju, towarzyszyła przecież świadomość, że ta niepowszednia i do żadnej innej niepodobna książka nosi znamiona ponad- i pozakonwencjonalnego świadectwa artystycznego (jak wyraził się Jan Bielatowicz już w 1951 roku[3]) i że — mówiąc ówczesnymi słowami Jana Lechonia — „jest bardzo literacka"[4]. Sugestię o głęboko literackim charakterze obozowych wspomnień Herlinga-Grudzińskiego podjął i rozwinął w swych szkicach napisanych w latach osiemdziesiątych Wojciech Karpiński. „Opowieść o zmaganiach z przemocą jest także zmaganiem z formą" — zauważył.[5] Wtórowała autorowi *Książek zbójeckich* Barbara Skarga, dowodząc szczególnie wnikliwie, miarodajnie (zarazem jako filozof i jako były więzień sowieckiego łagru), „że w wypadku Herlinga-Grudzińskiego język literatury mówi nam więcej i lepiej niż suche dokumenty"[6].

A jednak to, co Herling podpowiada dzisiaj czytelnikom w cytowanej autorskiej przedmowie, nie wydaje się sygnałem całkowicie zbędnym, płynącym li tylko z nadmiaru ostrożności. Niewątpliwie w świadomości elitarnej utrwalił się już obraz *Innego świata* jako kunsztownego dzieła, w którym nastąpiło udatne zespolenie artystycznych ambicji debiutującego tym utworem prozaika z kompetencjami naocznego świadka, kronikarza i badacza fenomenu sowieckiego. Ale bardziej powszechny odbiór tej książki, kształtowany przez masowe środki przekazu, a od niedawna również przez szkołę, może być źródłem niejednego interpretacyjnego nieporozumienia. Punkt ciężkości zdaje się tu bowiem spoczywać na warstwie informacyjnej, dokumentalnej, polityczno-polemicznej i demaskatorskiej *Innego świata*, mniej zaś na jego trudnych do zaklasyfikowania osobliwościach gatunkowych i nadzwyczaj złożonych, subtelnych właściwościach ekspresyjnych. Odkrywa się w *Innym świecie* przede wszystkim arsenał faktów i argumentów, z jakich umysły nie zaślepione ideologią lewicowo-totalitarną budowały, w skrajnym początkowo osamotnieniu, w intelektualnej i moralnej izolacji, oskar-

[2] G. Herling-Grudziński *Inny świat. Zapiski sowieckie*, Warszawa 1989, s. 8. W dalszym ciągu cytuję książkę wedle tego wydania.

[3] J. Bielatowicz *Znak krzyża w martwym domu*, „Życie" (Londyn) 1951 nr 45.

[4] J. Lechoń *Dziennik*, t. II, Londyn 1970, s. 381.

[5] W. Karpiński *Książki zbójeckie*, Londyn 1988, s. 143.

[6] B. Skarga *Świadectwo „Innego świata"*, „Kultura Niezależna" nr 19/1986.

żenie przeciw instytucjom oraz mechanizmom sowieckiego „wszechświata koncentracyjnego". W pewnym więc sensie projektuje się lekturę historyczną utworu Herlinga, gdy oto wszechświat przezeń opisany zmienia na naszych oczach swą postać, rozkłada się pośród konwulsji i, miejmy nadzieję, na zawsze przemija.

Proponuje się zarazem lekturę nieartystyczną tekstu *Innego świata*, umieszczając go w rzędzie pamiętników i innych dokumentów ludzkich wieku dwudziestego. Na przykład w spisie lektur dla klas maturalnych stawia się *Inny świat* obok *Zapisków więziennych* kardynała Wyszyńskiego, *Rozmów z katem* Moczarskiego, *Kadencji* Szczepańskiego. Jeśliby jednak książka wspomnieniowa Herlinga istotnie była tylko i wyłącznie lustrem pewnego zamkniętego etapu historii i odchodzącego w przeszłość systemu, to musiałaby obecnie podzielić los literatury okolicznościowej. Wolno przypuszczać, że przed mylnym właśnie zaklasyfikowaniem broni *Innego świata* autorskie słowo wstępne.

Zwolennicy poglądu o zdominowaniu współczesnego piśmiennictwa, w szczególności polskiego, przez literaturę faktu skłonni są powiększać i tak już bardzo rozległe terytorium tej ostatniej kosztem książek należących do klasycznej domeny pogranicza. Takich zatem, które nie mają wprawdzie strukturalnych i formalnych znamion utworów beletrystycznych, jak powieść, opowiadanie bądź nowela, ale również nie są czystym zapisem pamiętnikarskim czy kronikarskim, nie są konsekwentnie ani reportażem, ani relacją, jednym słowem, nie stanowią żadnej z odmian pisarstwa użytkowego. Tworzą one odrębną klasę. Jakiś inny świat dzieł literackich. Każde z tych dzieł przybiera kształt swoisty, sobie właściwy, do żadnego innego niepodobny. Każde jest formą odstępstwa od regularnej formy. Każde składa się z różnorodnych części i dzięki temu zamąca ustalone rozgraniczenia gatunkowe. Do dzieł skutecznie opierających się gatunkowemu zaszeregowaniu należy całe pisarstwo Herlinga–Grudzińskiego z *Innym światem* na czele.

Swoją w dosłownym znaczeniu rewelacyjną książkę opatrzył Herling podtytułem: *Zapiski sowieckie*. Czasami przechodzi się nad owym podtytułem do porządku, jak nad oczywistością. Niesłusznie. Nawiązując do *Zapisków z martwego domu* Dostojewskiego (używany częściej tytuł polskiego przekładu: *Wspomnienia z domu umarłych*), nawiązując programowo i wielorako, bo także poprzez motta, cytaty i refleksyjne odesłania, autor *Innego świata* pragnął — to jasne

— ukazać zastygnięcie i powtarzalność rosyjskiego koszmaru. Pragnął terminem „zapiski", niby skromną klamrą, nachylić ku sobie dwie opowieści odległe w czasie a nieodległe tematem i wymową. Pragnął wreszcie przekazać w perspektywicznym skrócie tę jakość niesłychaną wiedzy, z której, „spokojnym, wytrzymanym do ostateczności głosem", zwierzyła mu się pewnego razu współtowarzyszka obozowej niedoli, Natalia Lwowna: „że cała Rosja była zawsze i jest po dziś dzień martwym domem, że zatrzymał się czas pomiędzy katorgą Dostojewskiego a naszymi własnymi mękami" (s. 216). Ale nie tylko to, nie tylko zatrzymany czas inferna, kryje się dla Herlinga–Grudzińskiego w haśle: Dostojewski. Chodzi tu ponadto o wzór księgi, o przykład pisarskich zadań i rozwiązań, o tradycję oryginalności gatunkowo-formalnej.

Zapiski z martwego domu (inaczej: *Wspomnienia z domu umarłych*) to utwór osobliwszego rodzaju. Ni to opracowany artystycznie pamiętnik, za jaki z początku uchodził, ni to fikcja fabularna, ni to reportaż środowiskowy. W skład księgi, nazwanej przez Aleksandra Hercena „pieśnią zdejmującą przerażeniem", *Carmen horrendum*, wchodzą — jak wylicza doskonały monografista — protokolarne niemal relacje i opowiadania przerywane niekiedy komentarzem narratora, obiektywno-reportażowe, w zgoła nowoczesnym stylu, opisy zamkniętego środowiska, portrety katorżników, jak również urywki o charakterze wspomnieniowym.[7] Nieusystematyzowane i luźne zestawienie różnorodnych elementów było ze strony Dostojewskiego zabiegiem głęboko przemyślanym. „Albowiem w utworze tym Dostojewski zamierzał przekazać możliwie najwierniej jedynie materiały, obserwacje, fakty, nie pretendując do żadnych ustaleń i wyjaśnień" — twierdzi Ryszard Przybylski.[8] Wypadnie się z nim zgodzić. Czy jednak owa niejednolita i urywkowa forma *Zapisków z martwego domu* stanowiła — jak chce Przybylski — konsekwencję pesymizmu poznawczego autora? Nam się wydaje, że Herling–Grudziński nieco inaczej pojął wartość i nośność tej prozatorskiej struktury nowego typu, odnajdując w *Zapiskach* Dostojewskiego nie tyle manifest bezradności, ile przede wszystkim wyraz ambiwalencji i otwartości poznawczej.

[7] R. Przybylski *Dostojewski i „przeklęte problemy". Od „Biednych ludzi" do „Zbrodni i kary"*, Warszawa 1964, s. 129–138.

[8] Tamże, s. 136.

Ale podtytuł *Innego świata* na jeszcze inne wskazuje powiązanie: *Zapiski myśliwego* Iwana Turgieniewa. Nieprzypadkowa to zbieżność. Popularna w literaturze rosyjskiej lat czterdziestych ubiegłego wieku forma szkicu fizjologicznego, którą rozwinął i na wyżyny podniósł w swoim cyklu myśliwskim młody Turgieniew, zrodziła się z protestu przeciw idealistycznemu i sentymentalnemu zakłamaniu, oznaczała zerwanie z emfazą, patosem i retoryką późnoromantycznego psychologizmu, zapowiadała powrót ducha do materii, do monotonnej codzienności, do bezlitosnej prozy życia. Werystyczny i naturalistyczny opis dokonywał pierwszych podbojów w głowach zaczadzonych romantyczną gorączką, przesyconych aż do mdłości miłosnymi urojeniami oraz utopiami i teorematami ideologicznymi. Za czasów Herlinga-Grudzińskiego analogiczny proces zrodził w literaturze światowej zjawisko określane mianem amerykanizmu. A wraz z amerykanizmem wrócił do łask w ostrzejszej niż dziewiętnastowieczna postaci — naturalizm, weryzm, fizjologizm. Oto tradycja odżywająca w jednej z warstw stylistycznych *Innego świata.*

Lato w Witebsku dobiegało końca. Po południu słońce prażyło jeszcze przez chwilę bruk dziedzińca więziennego i kończyło swój bieg za czerwoną ścianą sąsiedniego bloku [...]. Półnadzy podnosiliśmy się z cementowej podłogi — sygnał do kolacji kończył również naszą popołudniową drzemkę. Czekając z glinianymi miskami na gorącą ciecz wieczorną, odlewaliśmy przy okazji do wysokiego kibla żółtawą ciecz z obiadu. Strumienie moczu z sześciu lub ośmiu otworów spotykały się, zatoczywszy luk jak w fontannie, pośrodku kibla i wkręcały się wirującymi lejami do dna, podnosząc poziom piany u ścian. Przed zapięciem rozporków przyglądaliśmy się jeszcze przez chwilę wygolonym rozkroczom: wyglądały dziwnie, jak przygięte wichrem drzewa na jałowych zboczach polnych.
Gdyby mnie ktoś zapytał, co jeszcze robiliśmy w sowieckich więzieniach, niewiele umiałbym dodać [s. 11].

W trzech początkowych akapitach *Innego świata* skupiły się te wszystkie cechy widzenia i obrazowania rzeczywistości, które proponuję nazywać stylizacją neonaturalistyczną albo (wymiennie) amerykanizmem. Skondensowała się w nich także cała zaciekłość polemiczna młodego autora, jego zimna, zdesperowana furia, jego bunt przeciwko pewnemu gatunkowi ludzi współczesnych. Któż bowiem jest adresatem tego obrazka wstępnego oraz innych podobnych partii *Zapisków sowieckich*? Bywalec salonów politycznych, intelektualista zachodniego pokroju, niebezpieczny fantasta, nęcony przez radykalne teorie i utopie, gaduła podatny na dialektykę, a niewrażliwy na wymowę faktów. Niewrażliwy i głuchy dopóty, dopóki wyższości faktu nad ułudą nie poczuje na własnej

skórze. Jak owa „zbieranina komunistyczna z całej Europy", zaludniająca niejedno więzienie i niejeden barak w koncentracyjnym „innym świecie" Stalina.
Powiada autor:

Kiedy chcę obiektywnie opisać obóz sowiecki, muszę zstąpić do najgłębszych czeluści piekieł i nie szukać na przekór faktom ludzi tam, gdzie z dna wody letejskiej spoglądają na mnie twarze umarłych i żyjących może jeszcze towarzyszy, przekrzywione drapieżnym grymasem osaczonych zwierząt i szepczące zsiniałymi od głodu i cierpienia wargami: „Mów całą prawdę, jacyśmy byli, mów, do czego nas doprowadzono" [s. 176].

Stając po stronie rzeczywistych faktów, jak czynili to przed nim powieściopisarze–świadkowie pierwszej wojny światowej lub Orwell w na poły reportażowym pamiętniku z wojny hiszpańskiej (*W hołdzie Katalonii*), posługiwał się Herling werystyczną techniką opisową. Tkwiło w tej właśnie technice żądło protestu przeciw złudzeniom i kłamstwom rozsiewanym przez literaturę ideologiczną, tendencyjną, propagandową, ale miała ona (behawioralna technika pisarska) swe nieuchronne przedłużenia metafizyczne. Na tle rzeczywistości emocjonalnie i etycznie zdewastowanej, spustoszonej i okaleczonej, pokazywała człowieka wyzutego z wyższych potrzeb duchowych, zredukowanego do tego, co w nim elementarne, fizjologiczne, człowieka nieomal szczątkowego, w swym postępowaniu i reakcjach zewnętrznych bliższego zwierzęciu niż człowiekowi. Uwypuklała degradację i niwelację ludzi–żywych trupów, ludzi–kukieł, ludzi–automatów, ludzi–szczurów. Ciąg turpistycznych porównań stanowi jedno ze spoiw wewnętrznych tekstu *Innego świata*. Bohater opowieści *Zabójca Stalina*: „Wyglądał jak ogromny, pokryty szlamem szczur rynsztokowy, którego schwytano niespodziewanie w smugę światła" (s. 79). Niemiec S. w rozdziale *Zmartwychwstanie*: „wyglądał jak kupa pozlepianych naprędce i powiązanych szmatami ochłapów ludzkich i przysiągłbym, że się rozsypie na oczach wszystkich, kiedy obaj towarzysze puszczą jego ramiona" (s. 143). Migawka ze Swierdłowska: „Przygarbione cienie topniały po chwili w szarzejącej zadymce śnieżnej jak szczury wodne, wypełzłe o zmroku z przerębli na pękniętą krę" (s. 304). Oddziela obserwatora od istot obserwowanych dystans bezsilności lub obojętności. Wydarzenia moralnie i wizualnie odrażające — jak na przykład scena gwałtu zbiorowego na Marusi w rozdziale *Nocne łowy* — są relacjonowane w sposób skrajnie rzeczowy, tonem chłodnym i opanowanym. Dzieje się tak, jakby

wyjściu człowieka z granic ludzkości nie towarzyszyło niczyje współczucie ni zdziwienie.

Opowiadanie *Nocne łowy* (ten dyskretny ukłon z „najgłębszych czeluści piekieł" w stronę zeszłowiecznych fizjologistów) otwiera właściwą sekwencję obozową wspomnień Herlinga-Grudzińskiego. Ural 1942 — z upiornym epizodem na dworcu w Wołogdzie — kończy ją akcentem rozterki pisarskiej.

Waham się zawsze, ilekroć próbuję opisać cztery noce spędzone w Wołogdzie, nie wierzę bowiem, aby literatura mogła staczać się bezkarnie aż tak nisko, nie ponosząc żadnego uszczerbku jako sztuka nadawania ekspresji artystycznej rzeczom powszechnie znanym i odczuwanym [s. 297–298].

Oszczędny a pomimo to szokujący opis wołogodzkiego epizodu jest swego rodzaju krańcem amerykanizmu jako nurtu stylistycznego w księdze Herlinga. Nie był to wszakże nurt tutaj jedyny. Na przeciwległym biegunie amerykanizmu odnajdujemy, za Lechoniem — dobrym czytelnikiem *Innego świata*, pierwiastki czegoś, co przywykło się nazywać proustyzmem; odnajdujemy „dociekliwość psychologiczną" i ową „pasję analizy, której Proust był szczytem"[9].

Taka konfrontacja dwóch zupełnie różnych stylów w obrębie jednego dzieła twórczego, choć na pozór karkołomna, nie była zjawiskiem wyjątkowym w nowszej literaturze europejskiej. Dokonywał jej Joyce, gdy fotograficzną wierność szczegółom zespalał z perspektywami symbolu i mitu. Dokonywał jej Pavese. W tym samym okresie, gdy Herling-Grudziński opracowywał był tekst *Innego świata*, Albert Camus znacząco konfrontował w *Człowieku zbuntowanym* dwa modele powieściowe: proustowski i amerykański. Jedno zdanie z eseju Camusa pragnąłbym włączyć w tok moich rozważań. „Jeśli świat powieści amerykańskiej jest światem ludzi pozbawionych pamięci, świat Prousta to sama pamięć."[10]

Pojedynek między sztuką wiernej pamięci (nazwijmy ją proustowską lub baudelairowską), „pamięci budzącej do życia, wywołującej wspomnienia, pamięci, która mówi każdej rzeczy: »Łazarzu, wynijdź z grobu«"[11],

[9] J. Lechoń *Dziennik*, t. II, s. 381.

[10] A. Camus *Człowiek zbuntowany*, w: *Eseje*, wybór i przekład J. Guze, Warszawa 1971, s. 368.

[11] Ch. Baudelaire *Malarz życia współczesnego*, w: *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybrała i przełożyła J. Guze, Wrocław 1961, s. 208.

a usiłującym wszystkiemu temu zadać kłam, nihilistycznym, totalitarnym, „martwym domem" spustoszenia i zapomnienia — ów uporczywy pojedynek stanowi sedno moralne opowieści Herlinga i równocześnie warunkuje, określa jej nieprostą (wbrew pozorom) formę.
Pisarz dobrze rozumiał niedostatki i niebezpieczeństwa związane z integralnie werystyczną, eksterioryzującą techniką narracyjną. Odbierając człowiekowi pamięć kultury, sprowadzała go do zwierzęcych odruchów ciała bądź do mechanicznych czynności. Mimowiednie łączyła się jakimiś paradoksalnymi nićmi z zakusami współczesnych totalitaryzmów. Te bowiem, dążąc do rozbicia i przeorganizowania poszczególnych osobowości w myśl założeń białego niewolnictwa, chciały zniweczyć w ludziach razem z pamięcią o wartościach i samą zdolność pamiętania. A przecież świat obozów koncentracyjnych potwierdził tylko „do pewnego stopnia" przypuszczenie,

> że dolna granica instynktownej wytrzymałości i przebiegłości ciała ludzkiego, poza którą zwykliśmy dotąd liczyć na moc charakteru lub świadome działanie wartości duchowych nie istnieje w ogóle; słowem — że nie ma takiej rzeczy, której by człowiek nie zrobił z głodu i bólu [s. 175].

Sowiecki obóz pokazał Herlingowi, iż prawda o człowieku fizjologicznym nie stanowi całej prawdy o człowieku. Jeśli pisarz obserwował ludzi zachowujących się jak szczury uwięzione w potrzasku, to znajdował też niechybnie „w tym morzu brudu, poniżenia i cynizmu" dość dowodów na istnienie przedziwnego świata duszy ludzkiej.
Na tym poziomie podejmuje Herling te aspiracje i wzorce pięknego pisania prozą i te metody przenikliwej, skrupulatnej, drobiazgowo uważnej analizy psychologicznej, które łącznie pozwalają mówić o — swoistym — proustyzmie jako dopełnieniu, bądź drugim profilu formalnym, drugim skrzydle estetyki dwudzielnej *Innego świata*. Narrator książki patrzał na obóz sowiecki t a k ż e okiem wewnętrznym, czułym i sprawnym, intelektualnie uzbrojonym, okiem pamięci i wyobraźni moralnej, a nie tylko okiem zewnętrznym, zawężającym pole widzenia do gestów i wyglądów. Patrzał na piekło zagłady nieustraszonym okiem kronikarza. Ale t a k ż e okiem poety, wizjonera, eksploratora niecodziennych stanów uczuciowych, wzruszeń, skrytych męczarni serca.
Owszem: narzuca się w pierwszej lekturze *Innego świata* ton oschły, rzeczowość, styl kronikarski, niemal reportaż — jak u pewnych

dziewiętnastowiecznych Amerykanów, u Stendhala czy jeszcze dawniej w (przywołanym tu przez Herlinga, s. 197) *Dzienniku roku zarazy* Daniela Defoe. Powtórna lektura ujawnia jednak obecność w arcydziele młodego wiekiem pisarza całkiem odmiennych, bo poetyckich i artystowskich składników.

Przede wszystkim można je wytropić w oscylacjach stylu. Raz protokolarny i daleki od podejrzeń o jakąkolwiek skazę liryczną, kiedy indziej przekształca się w styl wyszukany, obrazowy, bogaty w porównania i metafory, inkrustowany — jak poemat prozą — świetnymi epitetami. Na przykład (s. 32–33, 74, 200):

Wysypaliśmy się z wagonów na skrzypiący śnieg wśród naszczekiwania wilczurów i nawoływania straży. Na zbielałym od mrozu niebie migotały jeszcze ostatnie gwiazdy. Zdawało się, że zgasną lada chwila i gęsta noc wynurzy się z nieruchomego lasu, aby pochłonąć drżącą powałę nieba i różowy świt utajony w zimnych płomieniach ognisk.

Obóz przypominał olbrzymie akwarium, wypełnione po brzegi czarną wodą i chwiejącymi się cieniami ryb głębinowych.

Nasz barak wypływał na bezksiężycowe morze ciemności i niby okręt widmo uciekał ścigany co nocy przez śmierć, unosząc pod swym pokładem śpiącą załogę skazańców.

Gdy wsłuchać się w rytm opowieści, okazuje się on celowo spowolniony, niespieszny, o wiele bardziej medytacyjny niż reportersko-migawkowy czy kronikarsko-wydarzeniowy. Taki rytm współgra z przenikającą dzieło Herlinga–Grudzińskiego aurą bolesnej zadumy, z napięciem samowiedzy, niepobłażliwej i cierpkiej, z pilną, choć odmierzoną skromnie introspekcją, z mikroskopizmem w końcu. Z mikroskopizmem, czyli — bardzo chwilami podobną do proustowskiej — umiejętnością wykrywania i objaśniania nader złożonych fenomenów psychicznych. Należałoby tutaj polecić szczególnej uwadze następujące rozdziały: *Praca*, *Dom Swidanij*, *Krzyki nocne*, *Męka za wiarę*, *Trupiarnia*. Analizy „innych stanów" duszy człowieczej, zawarte w tych rozdziałach, wydają się być pod względem dociekliwości nieprzewyższone. Pisarz ogarnia wszelkie aspekty udręk obozowych. Z jednej strony pokazuje ludzi zepchniętych za życia w „ciemność grobową", opowiada, co dzieje się z organizmami eksploatowanymi pracą nad siły, wyniszczonymi przez głód i zimno, z organizmami, w których — rzekłbyś — uczucia ludzkie przetrwały zaledwie w stanie szczątkowym. Ale z drugiej strony umie odsłonić to wszystko, co rozgrywa się za cielesną zasłoną. Oglądamy zatem świat duchowy nieszczęsnych skazańców, ich obsesje, torturę myśli o śmierci, torturę nadziei, idealizację i rojenia, gry

pozorów, poszukiwanie namiastek wolności, uczucia nieraz zawiłe, złożone, ambiwalentne, nie pozbawione i tutaj odcienia mistycznego. Wizja Sodomy i Gomory XX wieku — innymi słowy malowidło wynaturzeń i potworności — zajmuje, co zrozumiałe, centralne miejsce w księdze Herlinga. Lecz ma ona również swoją „stronę Méséglise" — żywe wspomnienie raju utraconego.

Dwukrotnie w tekście pojawi się to przypomnienie niczym podwójny znak nostalgii i wewnętrznego zmartwychwstania. Najpierw — jako reminiscencja z lat chłopięcych, obudzona w głębokiej jaźni łagiernika, dzięki mianowicie jego udziałowi w sianokosach i pierwszemu od prawie roku, bezpośrednio zmysłowemu kontaktowi z przyrodą: „dotykałem z bijącym sercem kwiatów, drzew i krzewów" (s. 241). Reminiscencja tak krótkotrwała, zdawałoby się: nieistotna na tle ponurego inferna i „czasu, który płynął jak stygnąca smoła" (s. 59), iż czytelnik mógł jej sensu nie dostrzec. Za drugim razem reminiscencja raju przychodzi jako senne marzenie. Odżywa w krytycznym momencie losu bohatera–narratora przekonanego, że nic nie zdoła go już uratować przed końcowym stadium obozowej „śmierci za życia" (s. 293). Tej kartki niepodobna przeoczyć.

Leżałem całymi dniami bez ruchu na pryczy, doświadczając największej łaski, jaka może być dana człowiekowi umierającemu — łaski wspomnień. Śniło mi się najczęściej (gdyż był to właściwie półsen), że późnym wieczorem wracam ze stacji w Kieleckiem do domu. I choć była już noc, widziałem dokładnie, jak gdyby w czarnym świetle, najpierw piaszczystą drogę obok toru, potem zagajnik, dużą polanę z opustoszałą willą, strumień obok wzgórza, na którym w czasie poprzedniej wojny chowano zabite konie artyleryjskie, i wreszcie drogę prowadzącą nad nasz stary, zarośnięty szuwarami staw. Schodziłem ku płytkiej rzeczce, przeskakiwałem parę kamieni i groblą wysadzaną wysokimi olchami szedłem wolno w kierunku domu. Wieczór był chłodny, ale wysuszony całodziennym upałem. Księżyc w pełni wisiał nad naszym starym młynem jak błyszczący dukat, oparłszy się lekko o iglicę piorunochronu, od strony łąk dolatywał krzyk dzikich kaczek i plusk żerujących karpi. W pobliżu dwóch modrzewi, które w mojej dziecinnej wyobraźni były niegdyś miejscem spotkań duchów przywalonych w dzień wielkim kamieniem młyńskim, poczułem dawny lęk i począłem biec. Otworzyłem ostrożnie furtkę ogródka i wspiąłem się na występ muru pod oknem; przy stole siedział ojciec, nasza gospodyni, obie siostry, brat z żoną i jej córką. Pukałem w szybę i w chwili, kiedy zrywali się wszyscy od stołu, aby mnie po tylu latach powitać, budziłem się na pryczy płacząc, z rękami przyciśniętymi kurczowo do serca. Ten sen wraca tak dokładnie i niezawodnie, że znalazłem nową radość w oczekiwaniu nań, w pokornym przywoływaniu go, gdy w baraku zaczynało już szarzeć.

Pamięć–obraz zatacza magiczny łuk ponad obszarami czasu jałowego, „pamięć budząca do życia, wywołująca wspomnienia, pamięć, która mówi każdej rzeczy: »Łazarzu, wynijdź z grobu«". Ta baudelairowska

(a zarazem proustowska) *mémoire résurrectionniste*, *évocatrice*, jest najgłębszą podstawą sztuki pisarskiej Herlinga-Grudzińskiego.
Dlatego też fakty, z jakimi mamy do czynienia w *Innym świecie*, nigdy nie są faktami surowymi, jednowymiarowymi, wręcz przeciwnie, są transponowane, wzbogacane przez wizję wewnętrzną, nasycone światłocieniem duszy.
Fakt i metafora. Literackie znaczenie książki Grudzińskiego polega na bezbłędnym manewrowaniu tymi dwiema perspektywami.

Kultura jest nagromadzeniem tekstów. Z ich morza

biblioteka tekstów

chce wyławiać te najważniejsze dla współczesnej refleksji humanistycznej i literaturoznawczej.

Tytuły roku 1990

Janusz Sławiński **Teksty i teksty**

Michał Głowiński **Nowomowa po polsku**

Edward Balcerzan **Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)**

Tytuły roku 1991

Maria Janion **Projekt krytyki fantazmatycznej**
Szkice o egzystencjach ludzi i duchów

Jerzy Jarzębski **W Polsce czyli wszędzie**
Szkice o polskiej prozie współczesnej

Jan Józef Lipski **Tunika Nessosa**
Szkice o literaturze i nacjonalizmie

Do nabycia u wydawcy — po opłaceniu subskrypcji **biblioteki tekstów** na załączonym na końcu numeru blankiecie. Koszty przesyłki ponosi wydawca. Warunki subskrypcji krajowej i zagranicznej podano na trzeciej stronie okładki

Maria Janion

Artysta przemienienia

Proust Gułagu

Podstawę *Wspomnień starobielskich* Czapskiego stanowi wiedza o transformacjach duchowych. Nie miałby jej, gdyby nie Słowacki, gdyby nie Proust.

Zacznijmy od Prousta. Proust ze studium zamieszczonego w roku 1928 w „Przeglądzie Współczesnym" służy Czapskiemu do wykładu własnej koncepcji sztuki — trawestującej autora *W poszukiwaniu straconego czasu*. W tej pracy, niezmiernie ważnej dla Czapskiego i dla świadomości całego polskiego artyzmu, trzy motywy wydają mi się najistotniejsze. Pierwszy z nich to analiza nadwrażliwości Prousta, wynikającej z choroby i nadciągania rychłej śmierci, poparta wypowiedzią pisarza o tym, że „chorzy czują się bliżsi swej duszy"[1]. Ma to też istotne znaczenie dla stylu lektury Prousta przez Czapskiego. W wykładach o Prouście w Griazowcu Czapski wspomina, że przeczytał po raz pierwszy całość

[1] J. Czapski *Marceli Proust*, w dziale: *Życie umysłowe za granicą*, „Przegląd Współczesny" marzec 1928, nr 71, s. 494. Pod artykułem znajduje się notatka: „Paryż, w styczniu 1928 r.". Został on napisany w związku z ukazaniem się VIII tomu cyklu Prousta (*Czas odzyskany*) oraz pracy zbiorowej *Hommage a Marcel Proust*. Do niej powraca Czapski w swych odczytach o Prouście w Griazowcu.

jego dzieła w roku 1926 — dopiero, gdy zachorował ciężko na tyfus i rozporządzał „bezczynnym latem" rekonwalescencji.[2] Potem stylem jego lektury mógł stać się styl przypominania tamtej lektury (bez książek) — w obozie dla jeńców w Griazowcu w latach 1940–1941 w celu prowadzenia „tzw. lekcji konwersacji francuskiej"[3]. Przez dwa lata niewoli Czapski asymilował Prousta, jak sam to nazywa, w szczególnych warunkach — odosobnienia, odcięcia, zamknięcia, również choroby i gorączki. Efektem owej osobliwej asymilacji są także *Wspomnienia starobielskie*. Niesłusznie Adolf Bocheński, na podstawie lektury w Iraku zeszytu Czapskiego z griazowieckimi odczytami o Prouście, zarzucał mu egotyzm: „Jak mogłeś pisać o s w o i m tyfusie. Co to kogo może interesować, że ty miałeś tyfus"[4]. Ależ właśnie ta „tyfusowość" — jako pora życia wewnętrznego — była bardzo ważna dla stylu lektury Prousta i dla tego zasobu pojęć i wrażeń, który Czapski wyniósł z Prousta dla swego pisarstwa.

Bliskość wobec swej duszy umożliwiła zrozumienie tego, co stanowiło istotę sztuki Prousta i stało się podstawą proustyzmu Czapskiego, a mianowicie — i tu przechodzę do drugiego motywu — umiejętności transponowania wrażeń.[5] W r a ż e n i e w rozumieniu Prousta, jak sądzi Czapski, jest „narzędziem odkryć artysty, tak jak d o ś w i a d c z e n i e dla uczonego"[6]. W ten sposób artysta odsłania wielkie prawa. Powołaniem jego staje się odczytanie tajnych znaków prawd wiecznych, wypisanych w duszy każdego; jest on ich tłumaczem.

Przez samotne zaparcie się siebie, przez cierpienie i twórczość wiedzie droga do poznania. „Jeśli ziarno pszeniczne wpadłszy w ziemię, nie obumrze, samo zostawa. Lecz jeśli obumrze, wielki owoc przynosi" (Jan XII, 24) — cytuje Proust na jednej z ostatnich stron swego dzieła.[7]

---

[2] J. Czapski *Proust w Griazowcu*, tłum. z francuskiego T. Skórzewska, w: *Czytając*, oprac. J. Zieliński, Kraków 1990, s. 112.

[3] Tamże, s. 108.

[4] J. Czapski *Ja*, w: *Tumult i widma*, Biblioteka „Kultury", Paryż 1981, s. 167–168. Czapski pisał kilkakrotnie o znaczeniu „gorączki" dla procesu twórczego i wymieniał Goyę, van Gogha, Soutine'a (por. *Dziennik, Zeszyt 61–VI–62–I*, „Zeszyty Literackie"1/1983, s. 97).

[5] „Bo samym tematem *W poszukiwaniu straconego czasu* jest przetransponowane życie autora", mówi Czapski, uzasadniając szczególny związek między życiem Prousta a jego dziełem (*Proust w Griazowcu*, s. 116).

[6] J. Czapski *Marceli Proust*, s. 500.

[7] Tamże, s. 504.

Idea „odradzającej potęgi cierpienia"[8] towarzyszy stale Czapskiemu. Oczywiście, nie bez wahań, co do siły własnej sztuki, własnego malarstwa; nie bez zwątpienia w moc soteriologiczną męczeństwa; nie bez żalu, że nie potrafi wyrazić „najciemniejszej strony istnienia: nieustannego i powszechnego cierpienia"[9].

Wreszcie, już w cytowanych fragmentach zawarta jest pewna wizja życia Prousta, wizja, która staje się wzorem. Podjęcie się dzieła wymaga „ostatecznego zerwania z życiem światowym"[10], poświęcenia wszystkiego i męczeńskiej pracy, słowem — wyrzeczenia i przemienienia. Przy końcu studium z „Przeglądu Współczesnego" Czapski znów cytuje zdanie św. Jana, następujące po przypowieści o obumarłym ziarnie i stanowiące jej wykładnię:

„Kto miłuje duszę swą, traci ją, a kto nienawidzi duszy swej na tym świecie, ku wiecznemu żywotowi strzeże jej" (Jan XII, 25). Wierzmy, że ustrzegł Proust duszę swoją, przez umiłowanie ponad własną duszę — swego dzieła.[11]

Przez ukochanie zatem czegoś, co go przekraczało. Religia sztuki, jako tajemniczego dotknięcia światów innych, wyższych, staje się dla Czapskiego nie znakiem pustego pięknoduchostwa, lecz transcendencji duchowej. Czy Czapski „umoralnił" Prousta? Nie wydaje się; uznał, że sztuka jest prawdą duszy i obiektywną prawdą świata. W okrutnie zmienionych okolicznościach pojął, że doświadczona przez niego dzięki Proustowi transcendencja poprzez „obumarłe ziarno" dostępna jest każdemu. Droga artysty staje się drogą człowieka.

Po dwudziestu latach Proust Czapskiego stanie się Proustem Gulagu. W obozie w Griazowcu Czapski wykłada czy raczej, jak sam to nazywa, snuje opowieści o Prouście — z pamięci. I to jest triumf proustowskiej „pamięci mimowolnej". Nie mając pod ręką dzieł Prousta i nie wiedząc, czy je w ogóle kiedykolwiek jeszcze oglądać będzie, Czapski czytał w swej pamięci.

[8] Tamże, s. 505–506.

[9] Cyt. za Cz. Miłosz *Rok myśliwego*, Biblioteka „Kultury", Paryż 1990, s. 102.

[10] J. Czapski *Marceli Proust*, s. 493. Lechoń był dla Czapskiego niejako odwrotnością Prousta, gdyż w pewnym momencie zdradził poezję na rzecz „pasji bezpłodnych, towarzyskich, światowych, pasji błyszczenia" (*Lechoń i jego dziennik*, w: *Tumult i widma*, s. 307).

[11] Tamże, s. 508.

Wspomnienia moje o nim, które na początku zdawały mi się niezmiernie szczupłe, zaczęły mi się gwałtownie i nieoczekiwanie rozrastać z siłą i precyzją zarazem jakby zupełnie niezależną od mojej woli.[12]

„Pamięć mimowolna" rządziła się swymi prawami. Na powierzchnię wyrzucała cudowne światy Prousta bezinteresownie, ale zarazem interesownie — w pewnym szczególnym sensie. Czapski zwłaszcza akcentował przełom w życiu Prousta, który z egoisty przekształcił się w męczennika. „Rzadko spotykamy przełom tak ostro zarysowujący się między jednym a drugim życiem, jak u Prousta".[13] Problemem każdego twórcy nazywał powolną i bolesną przemianę człowieka namiętności i ciasnego egoizmu w człowieka absolutnie oddanego jakiemuś dziełu, które go pożera i krew z niego wysysa.[14] W Prousta uderza grom objawienia, odrzuca wtedy „aspirytualny kult hedonizmu" w stylu Anatola France'a[15] i oddaje się całkowicie służbie swemu absolutowi. Ostatnie tomy jego dzieła to „hymn triumfalny człowieka, który wyzbył się wszelkich bogactw, by nabyć jedną bezcenną perłę"[16]. Życie Prousta jako życie artysty staje się wzorem każdego twórczego życia, które zmierza do osiągnięcia duchowej pełni, do przekroczenia śmiertelnego czasu.

Griazowiecka opowieść Czapskiego o Prouście to pamięć poszukiwanego i odzyskanego absolutu sztuki. *Krasnyj ugołok* — czerwony kącik w izbie obozowej i księżna Guermantes, oto zestawienie, znów powtarzam, nie pięknoduchowskie.

Zawdzięczaliśmy Proustowi, temu pisarzowi bez cienia propagandy, aktualności, bez „krótkiego" utylitaryzmu czy politycznej demagogii, godziny czyste radości i myśli.[17]

Czapski sądził, że świat sztuki proustowskiej został zbudowany „z a c e n ę ż y c i a"[18], sam to podkreśla, i dlatego tkwi w nim odradzająca siła duchowa. Człowiek osiąga wyżyny wtedy, gdy pokonując to, co

[12] J. Czapski *Proust w Griazowcu*, s. 108.
[13] Tamże, s. 121.
[14] Tamże, s. 120. Ulubiony i często cytowany przez Czapskiego wiersz Wyspiańskiego mówi o podejmowaniu ciągle od nowa morderczego trudu artysty. „Ten trud, co mnie zabijał."
[15] Tamże, s. 152.
[16] Tamże, s. 153.
[17] Tamże, s. 109.
[18] Tamże, s. 110.

ziemskie, gromadzi swe siły duchowe w czymś, co będąc jego tworem, zarazem przekracza jego cielesność i zniszczenie tej cielesności. Francuskie wydanie wykładów Czapskiego nosi tytuł *Proust contre la déchéance* i jeszcze silniej wydobywa właściwy autorowi ton proustyzmu — przeciw poniżeniu, przeciw upodleniu, przeciw zagładzie.

Przeanielenie

Dziwne połączenie Prousta z romantyzmem polskim, to osobliwość myślowa Czapskiego. Nasi wieszczowie są tym dla nas, czym prorocy dla Żydów, powtarzał.[19] Tylko duch poezji polskiej pozwala odczytać istotę polskości (*Nnz*, 96). Nasza poezja jest esencją naszej świadomości.[20] Kazimierz Wierzyński wiersz *Biblia polska* zadedykował właśnie Józefowi Czapskiemu. Poezję romantyczną wynosi tutaj ponad zwykłą literaturę — na wyżyny *sacrum*. Dlatego utwory romantyków polskich „to nie są wiersze, poematy", „to nie poezja i dramaty", to biblia. Dlatego „żołnierz z nich sobie tekst wybierał" — uświęcone wersety i nosił je w tornistrze, gdy szedł w bój.

Więc to nie wiersze ani słowa,
Relikwie marzeń i pamiątek
Tak jak w Genezis tam się chowa
Naszych od Boga sił początek.[21]

Święty początek polski, miejsce tożsamości narodu. Takie ujęcie Wierzyńskiego zgodne jest rzeczywiście z myśleniem Czapskiego. Miłosz odczuwał nieufność i niechęć wobec tych właśnie cech Czapskiego, które „łączyły go z jego polskim środowiskiem, arystokratycznym, rycerskim, idealistycznym, romantycznym, *vieux Polonais*". Obok takiego istniał jeszcze inny Czapski — otwarty „na sztukę, filozofię,

[19] Por. np. wywody o powszechnej reakcji uczuciowej Polaków na naszych poetów i na Szopena wtedy, gdy „są uczuleni przez sypiące się na nich ciosy". Te wiersze, te ballady czy mazurki wracają „na każdym z ciężkich stopni wygnania, na każdym zakręcie naszej historii". Nieszczęście narodowe łączy nas w szczególny sposób ze sztuką romantyczną. „Tak Żydzi słyszą swoich proroków". Por. *Na nieludzkiej ziemi*, wyd. 2, rozszerzone, Editions Spotkania, Paryż 1989, s. 206. Na tom ten składają się trzy teksty: *Wspomnienia starobielskie*, *Na nieludzkiej ziemi*, *Prawda o Katyniu*. W dalszym ciągu będę posługiwała się tym wydaniem, używając skrótu: *Nnz*.

[20] J. Czapski *Łańcuch niewidzialny*, w: *Tumult i widma*, s. 89.

[21] K. Wierzyński *Krzyże i miecze*, NOWA, Warszawa 1983, s. 38.

religię. Temu pierwszemu Czapskiemu zarzucałem jakąś moralistykę trochę egzaltowaną, czyli to, co psuło książki jego siostry Maryni Czapskiej".[22] Ale — trzeba przyznać, i Miłosz to czyni — romantyczna wzniosłość Czapskiego jest w wyjątkowo szlachetnym gatunku, chociaż łatwo jej zarzucić anachronizm, który nie każdy uzna za wzruszający. W każdym razie przeciwieństwo między Miłoszem a „tym pierwszym Czapskim" właśnie w punkcie owego romantycznego idealizmu rysuje się bardzo wyraziście.

Jeśli pojawia się u Czapskiego krytyczne odczucie silnego w Polsce (jak zresztą wszędzie) rozdźwięku między *Dichtung und Wahrheit*, między marzeniem a rzeczywistością, to dlatego przede wszystkim, że nie chce on uznać życiowych odstępstw od wyśrubowanego ideału. Jest w tym bezwzględność artysty, który przeniósł wszystko co najważniejsze w sferę idealną, a zwyczajność, w którą człowiek tak łatwo „się osuwa", razi go i nęka.

Przecież od lat zastanawiała mnie przestrzeń, dzieląca nasz dzień powszedni od świata naszej poezji, która oświecała nas w chwilach nieraz najbardziej nieoczekiwanych swą surową łaską

— pisze w tak istotnym dla jego pisarstwa obozowego rozdziale *Wigilia* w *Na nieludzkiej ziemi* (98).

Nurtująca go rozbieżność powszedniości i poezji (typowy konflikt romantyczny) artykułowała się najlepiej znów w wierszu romantycznym. Słowacki, uznany przez Czapskiego za jednego z najbardziej uniwersalnych poetów polskich (drugim ma być Norwid), w *Testamencie moim* przeciwstawił „zjadaczy chleba" i „aniołów". Najpierw była to siła fatalna jego poezji, potem więcej — siła duchowa jego poezji i jego żywota.

M y ś l o p r z e a n i e l e n i u obok m y ś l i o z m a r t w y c h w s t a n i u przebiega przez wszystkie pisma Czapskiego. Słowacki szczególnie uderzył jego wyobraźnię. Bolesny przełom, jak u Prousta w wykładzie Czapskiego, porzucenie jednego życia na rzecz drugiego, wyższego potwierdzały konieczność transformacji. Heroicznemu maksymalizmowi etycznemu towarzyszy idea przekraczania człowieczeństwa ku duchowi — jest to nie tylko możliwe, ale konieczne i nieuniknione. To jest ton wysiłku duchowej przemiany, który Piłsudski

[22] Cz. Miłosz *Rok myśliwego*, s. 252–253.

odnalazł u Słowackiego i który go już nigdy nie opuścił.[23] Dążąc do przemienienia Słowacki w okresie mistycznym tworzy ideę zniszczenia śmiertelnego czasu ziemskiego i odzyskania wieczności ducha.

Męczarnia form znajduje swój kres w nadprzyrodzonym świetle — wykłada tę myśl Słowackiego Ryszard Przybylski w znakomitym studium *Śmierć Saturna*. — Oto koniec Procesu. Pożerając Saturna, anioł [jest to anioł transfiguracji materii] wchłania czas. Nie ma czasu, więc ustać musi wszelkie cierpienie, wszelka śmierć, niszczenie i unicestwianie. Koniec materialnego świata to ostateczne pożarcie czasu przez bezczas, który jest światłem. Duch [...] pochłania całą materię.[24]

Dokonuje się „przeanielenie". Takie są konsekwencje kosmiczne, ostateczne.

Czapski jako malarz niejednokrotnie musiał rozmyślać o transformacji materii, próbując uchwycić najistotniejszą dla niego równowagę między wizją artysty a naturą. Charakterystyczny jest jego sposób mówienia o tych przekształceniach. Opisując wrażenia z wystawy Tobeya, Czapski mówi o jego podsycanej synkretyzmem religijnym *grâce*, ale „*grâce* u człowieka, który nie był na żadnej wojnie i jakby bokiem przeszedł po tych pięćdziesięciu latach". Odczuwa w jego malarstwie „jakby obcość wobec istotnej treści naszego życia, naszego globu". I tu się pojawia znamienna refleksja, wynikająca z całego doświadczenia cierpienia materii:

Nagle poczułem, że to nawet nie pokusa dla mnie, że mój świat jest w ciężarze, w bryłach i w materii ciężkiej, które trzeba jak Rembrandt przemienić, ale nie zapominać o niej, jak to jest u Tobeya.[25]

Gdzie indziej podobna myśl nurtuje go z powodu poezji:

Brandel, Du Bos, a teraz Mandelsztam i naraz człowiek traci poczucie ciężaru materii. Znowu po jakiemuś ją szczęśliwie w sobie przyjmuje uskrzydloną [...].[26]

Uskrzydlona materia — oto sens sztuki, ale i wysiłku człowieka.

Całości książki *Na nieludzkiej ziemi*, tak bliskiej *Wspomnieniom starobielskim*, ton nadaje, jak już o tym była mowa, rozdział pt. *Wigilia*. Chodzi o czas, w którym Czapski szczególnie intensywnie rozmyśla

[23] Por. uwagi Czapskiego o tzw. testamencie Piłsudskiego w szkicu *„It is our custom"* z tomu *Tumult i widma*.

[24] R. Przybylski *Śmierć Saturna*, „Twórczość" 1985 nr 9, s. 90.

[25] J. Czapski *Dziennik. Zeszyt 61–VI–62–I*, s. 99–100.

[26] J. Czapski *Dziennik. Zeszyt 65–VII*, „Zeszyty Literackie" nr 2/1983, s. 17.

o przeanieleniu. Przypomina poprzednie wigilie w niewoli — starobielską w 1939 i griazowiecką w 1940, i tę trzecią, a pierwszą poza obozem — w Buzułuku w 1941. I ta właśnie wydaje mu się niegodna poprzednich. Tamte były jasne i czyste, przeniknięte odradzającym cierpieniem, „przeanielone", ta zaś — już na wolności — raziła głupotą i łatwizną. Autentyczni „męczennicy i bohaterowie" mieli się przekształcić prawie natychmiast w blagierów i bezgranicznych zarozumialców. Wzniosłość jako etyczna i estetyczna kategoria oceny uniemożliwia Czapskiemu pogodzenie się z tym, co uznaje za trywialną zwyczajność i skłonność do łatwizny. Człowiek to nieszczęśliwy hultaj, mawiał Byron. Ale Czapski jest daleki od takiego myślenia, chociaż czasem ma jego przebłyski. Mimo wszystkich okrutnych przejść i doświadczeń „nie staliśmy się lepsi ani odrobinę" (*Nnz*, 97), konkluduje ze smutkiem. Oczywiście, myśli te przebiegają w promieniu wspomnienia Starobielszczan, którzy wszyscy — od najwybitniejszych do całkiem przeciętnych — „dali całą swoją miarę wielkości właśnie przez cierpienie i chyba już pewną śmierć" (*Nnz*, 98). Wigilia w Buzułuku stawiać ma w ogóle pod znakiem zapytania możliwość radykalnej przemiany człowieka, kwestionuje jednak wiarę w taką jego zdolność.

Dążenie do jednoznaczności moralnej nie pozwala Czapskiemu uznać kondycji człowieka jako wiecznego „grzesznika"; chciałby go raczej widzieć jako twór porastający w coraz to nowe anielskie pióra. Tu właśnie silnie się zaznacza przeciwstawienie między Czapskim a Miłoszem, różnica ich koncepcji człowieka — ze skazą czy bez skazy. *Rok myśliwego* ujawnia ten kontrast między dwiema liniami: grzesznych upadków i wzlotów, czy bezustannego pięcia się do góry.

W Buzułuku powraca wspomnienie przechadzki po Plantach krakowskich sprzed 20 laty, kiedy Czapski, obserwując rojących się przechodniów rozmaitego autoramentu, mówił do przyjaciela z goryczą: „No i jakże naiwny był ten Słowacki, żeby wierzyć, że: Was zjadaczy chleba w aniołów przerobię... — popatrz tylko na ten tłum!" (*Nnz*, 100). Dystans artysty wobec tłumu z czasem traci charakter antyfilisterskiej powściągliwości i przekształca się w coś bardziej uniwersalnego: ideę moralnego doskonalenia dla wszystkich.

Motyw przeanielenia u Czapskiego powraca raz po raz w rozmaitych uwikłaniach. W najbardziej może rozbudowanej postaci w eseju-wspomnieniu *„It is our custom"* z 1951 roku. Tu omawia Czapski

przypadek „polskiej uczonej działaczki i patriotki, wychowanej w Wiedniu, w zaustriaczonej rodzinie, z matki Niemki. Wyznała mi kiedyś, że mając 12 lat przeczytała *Testament* Słowackiego. Od t e j c h w i l i — pamięta to doskonale — stała się Polką bezpowrotnie i na zawsze".[27]

Główną atrakcją polskości — i to Czapski z wielkim naciskiem podkreśla — ma być właśnie stała obecność dążenia do przemiany duchowej. Drugi przypadek fatalnej siły wiersza Słowackiego staje się właściwie osnową wspomnianego szkicu. Amerykański przyjaciel Czapskiego, Arthur (którego rodzice przybyli z Polski, a on sam zna polski dość słabo), z uwagą i zachwytem czyta i tłumaczy utwór i:

ten wiersz ostatni, który zna w Polsce każde dziecko,
lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna,
aż was zjadaczy chleba w aniołów przerobi
...you, eaters of bread, as to raise you into — angels.
— Więc to jest wasza polska filozofia? — mówi Arthur — ona jest bardzo mistyczna. To wy nie musicie jej tracić nigdy. Żaden inteligent nie ma prawa jej tracić.[28]

Poprzez medium bohatera swej opowieści Czapski przekazuje to, co uświadamia mu się stale jako rodzaj romantycznej misji, związanej z polskim etosem inteligenckim. Zapisane we *Wspomnieniach starobielskich* doświadczenia, zarysowane portrety Starobielszczan uwypuklają, potwierdzają i przekazują ten legat, który Czapski uznaje za klejnot polskości.

Miłosz w *Roku Myśliwego* przypomina debatę w Ameryce, bodaj w roku 1948, kiedy redaktor „Reader's Digest" szydził z zamiarów intelektualistów: zmieniania ludzi, którzy wcale sobie tego nie życzą.

Wtedy chyba uświadomiłem sobie, że jestem prometejskim romantykiem, któremu wpojono wiarę w szczególne powołanie, bo stara się „zjadaczy chleba w aniołów przerobić".[29]

Jego zaciekłość, jak sam to Miłosz przyznaje, była zwrócona „przeciwko fizjologicznemu życiu ludzi", przeciwko filisterskiej miernocie, zadowolonej ze swego bezsensownego bytowania. W wierszu *Do Alberta Einsteina*, też z roku 1948, pytał — czy poeci są naprawdę wrogami gatunku

[27] *„It is our custom"* w: *Tumult i widma*, s. 129.
[28] Tamże.
[29] Cz. Miłosz *Rok myśliwego*, s. 122.

Którzy przemocą zmienić chcą wszystkich w aniołów
Czystego intelektu? Wydrzeć z głębi iskrę,
Znienawidzoną iskrę prometejskiej męki?

Działanie przemocą występuje tu na pierwszy plan. Cytat z własnego wiersza opatruje Miłosz jednozdaniowym komentarzem: „Fanatyk Naphta z *Czarodziejskiej Góry* się kłania". Parę stron wcześniej po przedstawieniu konfliktu z redaktorem „Reader's Digest" pisze: „Uświadomiłem też sobie, że — niestety — romantyczny rodowód sprzęgał intelektualistów z komunistami"[30].
Niebezpieczeństw związanych z duchem i jego przemocą wiek XX ujawnił bez liku. Również niechęć, a nawet nienawiść artysty do tłumu mogła się przerodzić w pragnienie przekształcenia, przerobienia go, popchnięcia siłą ku nieznanym horyzontom. Prometeizm dostarczał uzasadnień dla idei „nowego człowieka". Ale nie tak jest u Czapskiego.

Czas katastrofy

Proste zestawienie *Pamiętników znalezionych w Katyniu* (pochodzących z obozu w Kozielsku) ze *Wspomnieniami starobielskimi* uwydatnia od razu różnicę punktów widzenia, a więc w konsekwencji — stylu i kompozycji. Zresztą jest to różnica między pamiętnikiem a wspomnieniem.
Robione z dnia na dzień kozielskie notatki w kalendarzach, terminarzach i notesach uderzają przede wszystkim intensywnością czekania na zmianę, która ma wkrótce nastąpić. Najczęściej konkretyzuje się ona jako rozwiązanie obozu i powrót do domu. Na ogół nie ma w nich przeczucia rychłej śmierci. Czapski, jak sam to akcentuje, napisał *Wspomnienia starobielskie* „zaraz po wyjściu z Rosji" (*Nnz*,7); materiały do losów zaginionych gromadził na polecenie gen. Andersa od listopada 1941 roku do kwietnia 1942 roku[31]. Chodziło o to, podkreśla, „żebym napisał wszystko, co pamiętam o moich kolegach z obozu i przede wszystkim miało na celu, żeby te wieści o kolegach mogły dotrzeć do ich rodzin w kraju" (*Nnz*, 7). Było to jeszcze przed wykryciem grobów

[30] Tamże, s. 125 i 122.
[31] Por. J. Czapski *Rozmowa o Starobielsku*, druk w: „Orzeł Biały" 1943 nr 1655. Cyt. za: *Swoboda tajemna*, Wydawnictwo Pomost, Warszawa 1989, s. 157.

katyńskich[32], ale — nauczony doświadczeniem z 1918 roku, kiedy śledził losy zaginionych w Rosji oficerów polskich — Czapski odczuwał bardzo silnie grozę sytuacji. Powtarzał się okropny cykl: poszukiwanie na obszarach Rosji jako zaginionych tych, którzy już byli zamordowani.[33] Nastrój całości musiał być zatem odmienny. Pamiętnikarskie notatki oficerów z Kozielska urywają się dramatycznie, najczęściej w momencie dotarcia wagonów więziennych pod Smoleńsk; przedśmiertne zapiski relacjonują jeszcze godzinę i szczegóły ostatniej rewizji osobistej. Wydobyto je z „mundurów i butów zamordowanych oficerów".[34] *Wspomnienia starobielskie* stanowią strukturę zamkniętą, napisaną w szczególnych celach; przypominanie ma tu funkcję poznawczą, ale i artystyczną. Sam autor zwraca uwagę na różnicę „charakteru stylu" między *Wspomnieniami* a *Na nieludzkiej ziemi*.

Pamiętniki znalezione w Katyniu częściowo potwierdzają relację Czapskiego, a częściowo z nią się rozmijają. Mówiąc najkrócej: potwierdzają klimat rozgoryczenia, kłótni, konfliktów i scysji wśród natłoku ludzi zgromadzonych przymusowo w przerażających warunkach odosobnienia.[35] Brakuje w nich opisu zbiorowego przemienienia (choć może czasem rysują się jego pewne przesłanki, przede wszystkim w relacjach

[32] Tak czytamy we *Wstępie* z roku 1984 do *Na nieludzkiej ziemi* (s. 7). Natomiast w notatce na zakończenie nieco poszerzonego (o sprawy ujęte dużo obszerniej w książce *Na nieludzkiej ziemi*) wydania *Wspomnień starobielskich* w *Dwugłosie wspomnień* J. i M. Czapskich (Londyn 1965) Czapski informuje, że *Wspomnienia starobielskie* pisał po wyjściu z Rosji w Iraku, a skończył już w Palestynie w 1943 roku. „Było to już po odkryciu grobów katyńskich (...). Ale o tym pisać wówczas nie mogłem i nawet tego tekstu gdzie nie ma o Katyniu wzmianki, cenzura angielska wówczas nie przepuściła. Dopiero po Monte Cassino w 1944 zdobyliśmy zezwolenie na wydanie *Wspomnień starobielskich* w Bibliotece Orła Białego w II Korpusie we Włoszech" (s. 76).

[33] Nawarstwiały się te przeżycia „z najróżniejszych i odległych od siebie lat" w książce *Na nieludzkiej ziemi* pisanej z długimi przerwami w latach 1942–1947. „Niektóre fragmenty powstały prawie całkowicie z notatek, spisanych na gorąco na miejscu, w Sowietach (1941–1942)" (*Nnz*, 41).

[34] J. K. Zawodny *Przedmowa* do: *Pamiętniki znalezione w Katyniu*, Editions Spotkania, Paryż 1989, s. 7.

[35] Przykładowo: „Ludzie są zdenerwowani i opryskliwi, skłonni do awantur, które stale się powtarzają, dochodząc do karczemnych i prostackich scen" (*Pamiętniki znalezione w Katyniu*, s. 87). „Okropnie wprost zachowuje się część naszych oficerów. Chamy 100 %. Kłócą się, wymyślają. Nawet w niektórych wypadkach doszło do rękoczynów. Wprost skandale i to o rzeczy błahe. Można to tłumaczyć zdenerwowaniem, ale chamów nie brak" (tamże, s. 148).

dotyczących Wigilii obozowej 1939 roku, a znacznie już mniej Wielkanocy 1940 roku). To jedna możliwość stworzenia kontekstu dla *Wspomnień starobielskich*. Jakkolwiek pochodzi ona z pamiętników prowadzonych bezpośrednio w Kozielsku, to nie wydaje się, by różniły się one nastrojem od tego, co działo się w Starobielsku. Ale jest i druga możliwość porównania.

Jeśli jedną z najtrudniejszych prób pisarza jest umiejętność narzucenia własnego, zawsze rozpoznawalnego stylu, to właśnie tak się stało w wypadku opowiadania *Pod murem* Włodzimierza Odojewskiego. Dedykowane „Józefowi Czapskiemu i innym jeńcom obozu Starobielsk I na przełomie 1939 i 1940 roku", już od pierwszych zdań wskazuje na swój osobliwie traktowany pierwowzór. Są nim właśnie przede wszystkim *Wspomnienia starobielskie*. Na ich odpowiednio przetransponowanych wątkach osnute zostało oryginalne opowiadanie Odojewskiego. I zarazem — mimo wprowadzenia wszystkich indywidualnych znaków Czapskiego: Prousta i Courbeta, cytatu z Krasińskiego, czy wzmianki o obozowych wywodach Piwowara o polskim pochodzeniu Apollinaire'a — jest to tekst bardzo daleko odbiegający od *Wspomnień starobielskich*, głównie w swej strukturze artystycznej, stylu, historiozofii. W potoku świadomości „chudego malarza", którego pod murem dopada jego pamięć mimowolna, nie pojawia się żadne „światło łaski". Znał je dobrze z lat dawniejszych, ale tutaj ten „błysk światła" nigdy go nie nawiedził. Jest to ciąg myśli katastroficznych, w którym nie ma żadnych luk, żadnej przerwy na epifanię jasności czy przemienienia. Żadnej możliwości nawet, by coś — spoza czasu katastrofy — mogło tu przeniknąć. Jest to zarazem czas cykliczny, czas beznadziejnego powrotu, zapisany w sposób tak dobrze znany z innych utworów Odojewskiego, pełnych fatalizmu zagłady i śmierci:

> Wciąż nie otwierając oczu, z twarzą zwróconą do słońca i plecami wspartymi o mur myśli z bezsilnym rozpaczliwym spokojem, że wszystko, co kiedykolwiek było, było takie samo jak to, co kiedykolwiek będzie, gdyż jutro to co było i to co będzie, będą tym samym.[36]

Nie ze *Wspomnień starobielskich* wprowadza Odojewski wzmiankę o rozmowie ze Stasową w gabinecie na Smolnym w 1918 roku po to, by uwydatnić kołowrót zbrodni, powtarzalność cyklu polskiej śmierci w Rosji, śmierci — bez nadziei odrodzenia. A tymczasem inna jest perspektywa Czapskiego.

[36] W. Odojewski *Zabezpieczanie śladów*, Biblioteka „Kultury", Paryż 1984, s. 72.

Niwelacja i przeobrażenie wewnętrzne

Gustaw Herling-Grudziński nazwał *Wspomnienia starobielskie* dziennikiem okrętowym, miotanym przez fale, rzuconym w morze z tonącego statku. Można mówić też o butelce z rękopisem pogrążającej się w wodach oceanu tuż przed katastrofą załogi. Cudem ocalony z zagłady przekazuje testament umarłych. Stąd Herling-Grudziński może pisać o swoistej mediumiczności Czapskiego: *Wspomnienia starobielskie* zostały stworzone jakby nie przez niego, lecz przez tych kilka tysięcy ludzi, których już nigdy nie zobaczymy.[37] „Być sternikiem duchami napełnionej łodzi" — ten cytat z *Testamentu mojego* Słowackiego najlepiej oddawałby misję Czapskiego. Sam autor przejmująco odtwarza swoją rolę medium umarłych, kiedy w *Łańcuchu niewidzialnym* określa niepisane zobowiązanie wobec tamtych:

Wystarczy wspomnieć te twarze najlepszych, zapalczywe z nimi na pryczach rozmowy, ich uparty skupiony wysiłek, by nic z doświadczeń i nieszczęść nie uronić, na to żeby wiedzieć, że nie o t o [rozczulenie, bądź zemstę — przyp. mój, M. J.] im chodziło. Oni chcieli wykorzystać swoje przeżycia, swój własny los dla przyszłości, dla Polski.[38]

Wspomnienia starobielskie są podjęciem tego legatu. Są próbą przekazania tamtej lekcji polskości.

Literatura polska rozporządza wzorem podobnego mówienia „za" i „w imieniu". Kanonem w tym względzie jest dedykacja-inskrypcja żałobna na III części *Dziadów*, jak również kilka będących w stałym obiegu zwrotów z narodowego arcydramatu.[39] Nieraz była ta dedykacja jako wzór hołdu dla narodowej sprawy męczenników — z odpowiednio zmienionymi nazwiskami i realiami — powtarzana i naśladowana, np. kładziona na początku pamiętników, pisanych przez Sybiraków, którym udało się wrócić z zesłania. Po lekturze francuskiego wydania *Wspomnień starobielskich* Miłosz spostrzegł: „A zarazem przerażające, że jedyną bronią Polski pozostaje męczeństwo".[40]

[37] Por. G. Herling-Grudziński *Note sur l'auteur, 1945*, w: J. Czapski *Souvenirs de Starobielsk*, Les Editions Noir sur Blanc, Montrichier 1987, s. 32.

[38] J. Czapski *Łańcuch niewidzialny*, s. 86.

[39] Por. np. artykuł Czapskiego z „Kultury" z 1956 roku pt. *Katyń i odwilż* (przedrukowany w *Swobodzie tajemnej*), którego sensem staje się odnowienie przysięgi:

Jeśli zapomnę o nich, Ty, Boże na niebie,
Zapomnij o mnie.

[40] Cz. Miłosz *Rok myśliwego*, s. 90.

Dwie — trzy transformacje duchowe, które przedstawił Czapski, to słupy węgielne *Wspomnień starobielskich*. Na nich trzyma się cała konstrukcja utworu, będącego dokumentem, ale i dziełem artystycznym. *Rozmowa o Starobielsku*, opublikowana w roku 1943, zawiera już zarys tej konstrukcji. Czapski mówił wówczas o fatalnym nastroju psychicznym jeńców w Starobielsku, o niemożności powstrzymania się od „brutalnych sporów". Ale sytuacja zaczęła się zmieniać. „Jednym z najbardziej przejmujących dla mnie wydarzeń był powrót tej brudnej, zawszonej, zrozpaczonej gromady ludzkiej do człowieczeństwa i życia intelektualnego". Widomym znakiem zmiany stały się wspólne obchody świąt patriotycznych i religijnych. Pierwszym wstrząsem był 11 listopada 1939 roku, drugim — święta Bożego Narodzenia. W odrodzeniu moralnym Starobielszczan decydującą rolę odegrali ludzie, których nazwiska Czapski wymienia, a zachowania i działania omawia bardzo starannie. To byli „gorący patrioci, entuzjaści, którzy cichą pracą, żywym koleżeństwem w przeciągu kilku miesięcy przeobrazili oblicze duchowe obozu".[41] Ich wyraziste portrety kreśli też we *Wspomnieniach starobielskich*. Maria Czapska przed przedmową do *Dwugłosu wspomnień* położyła motto z *Czarnych kwiatów* Norwida:

Ile razy przypominam sobie ostatnie rozmowy z osobami, co już w niewidzialny świat odeszły zmarłszy tu [...] w dagerotyp raczej pióro zamieniam, aby wierności nie uchybić...[42].

Słowa te świetnie oddają również zamiar i wykonanie *Wspomnień starobielskich*.

Zostały w nich też zapisane przeobrażenia duchowe, o których wspominał Czapski w *Rozmowie o Starobielsku*.

Najpierw jesienna noc 1939 roku gnanych do Rosji jeńców w Wołoczyskach, „pierwsza noc poza granicami Polski", spędzona w oborach dla bydła. Czapski podkreśla z wielkim naciskiem, że „wojsko polskie, to był w tej oborze tłum stłoczony, ogłuszony przez nieszczęście, zmiażdżony psychicznie" (*Nnz*, 15–16). Wybuchają kłótnie i awantury, padają wyzwiska i przekleństwa. Wydaje się, że za chwilę rozpęta się straszliwa zbiorowa szarpanina i bójka. Wydaje się, że ten tłum oszalały stratuje się wzajemnie na śmierć. Ale nagle ktoś zanucił „Pod Twą

[41] J. Czapski *Rozmowa o Starobielsku*, s. 158–159.

[42] J. i M. Czapscy *Dwugłos wspomnień*, s. 5. Książeczka zawiera *Wspomnienia starobielskie* Czapskiego oraz *Ostatnie odwiedziny* i *Kartki z pamiętnika* Czapskiej (z czasów okupacji niemieckiej w Warszawie i powstania warszawskiego).

obronę..."; pieśń dokonuje integracji, wburzone emocje opadają, klęska uzyskuje inne znaczenie. „I nagle cała obora — pisze Czapski — zaczęła śpiewać tę pieśń jak jeden człowiek" (*Nnz*, 16).[43] Właśnie — jak jeden człowiek, gdyż wytwarza się na chwilę, ale na już nigdy niezapomnianą chwilę, wspólnota duchowa. Czapski podkreśla szczególny charakter tego zjednoczenia: powstała

taka odruchowa jedność wszystkich, że wyczuwało się prawie fizycznie n a g ł e p r z e o b r a ż e n i e w e w n ę t r z n e, które się w każdym w tej cuchnącej oborze dokonywało, poprzez starą polską pieśń religijną [*Nnz*, 16; podkreślenie moje — M. J.].

Potem nieraz jeszcze słyszana ta pieśń, śpiewana w różnych miejscach wygnania, budziła w Czapskim wspomnienie „i n n e g o w y m i a r u", osiągniętego wtedy w Wołoczyskach. Tu po raz pierwszy we *Wspomnieniach starobielskich* pojawia się motyw osobliwej epifanii: nagłej transformacji duchowej.

Druga transformacja dokonuje się już w obozie starobielskim na święta Bożego Narodzenia. Trzeba przypomnieć, że wrażliwość Czapskiego na te święta jest szczególna. W dniu wigilijnym w Starobielsku było prawdziwe drzewko na prawdziwym obrusie, przełamywanie się opłatkiem, przemyślnie wykoncypowana wieczerza, śpiewanie kolęd i deklamowanie rytualnych wierszy: *Reduty Ordona, Koncertu Jankiela,* fragmentu z *Wyzwolenia.* Zwłaszcza „przeszywająco" brzmiał wiersz z monologu Konrada:

Krzyż znaczę, Panie, nie przeto, bym na się krzyż przyjmował
Lecz byś mnie, Panie, od męki, od męki krzyża ratował.

W uczuciowości Czapskiego kojarzyły się motywy Krzyża i nowo narodzonego Dzieciątka Jezus; połączenie zresztą dobrze znane z niejednego ujęcia malarstwa barokowego, przedstawiającego małego Jezusa śpiącego na krzyżu, nieraz wśród narzędzi męki. W *Na nieludzkiej ziemi* (201) cytuje *Kolędę warszawską 1939* Stanisława Balińskiego. Zawiera ona prośbę o odłożenie dnia Narodzenia na inny czas, by Syn Boży nie rodził się „w najsmutniejszym ze wszystkich miast". Kończy się strofą:

[43] Przypomnienie tej sytuacji i modlitwy „w najbardziej ponurym dniu mojego życia" powtarza się w szkicu Czapskiego *Ze wspomnień* (*Tumult i widma*, s. 13–14), aczkolwiek bez charakterystycznych dla *Wspomnień starobielskich* interpretacji.

A jeśli chcesz już narodzić w cieniu
Warszawskich zgliszcz,
To lepiej zaraz po narodzeniu
Rzuć Go na Krzyż.[44]

Są to motywy wiersza Mickiewicza *Do matki Polki*, też deklamowanego w obozie starobielskim (11 listopada 1939) i cytowanego przez Czapskiego w *Na nieludzkiej ziemi*. „Nasz odkupiciel dzieckiem w Nazarecie/ Piastował krzyżyk, na którym świat zbawił. O Matko Polko, ja bym Twoje dziecię/ Przyszłymi jego zabawkami bawił". Deklamowane „pod długim czarnym krzyżem zbitym z dwóch czarnych desek" (*Nnz*, 206) były te wiersze prefiguracją losów polskich jeńców.
Po wigilii starobielskiej zapadło „długie milczenie i łzy kolegów". Całe owo wydarzenie opatruje Czapski komentarzem:

Kiedy myślę o plastyczności i zdolności przeobrażania się tak w złym jak i w dobrym kierunku właśnie nas Polaków, wspominam ten wieczór wigilijny obok pieśni śpiewanej w nocy w obozie w Wołoczyskach (*Nnz*, 33).

Motywy te będą się nieraz powtarzały w dalszej twórczości Czapskiego. Książę niezłomny sowieckich lagrów wierzył za mistycznym Słowackim w „prawa ducha przeciwko prawom ciał". Nieraz przecież musiał walczyć z rozpaczą i zwątpieniem w jakiś wyższy sens cierpienia, w historiozoficzne uzasadnienie tragicznego losu Polski, w sensowność dziejów. Modlitwa polskich kobiet–wygnanek na pustyni w Iraku przypomniała mu modlitwę w Wołoczyskach.

Te modlitwy rozsiane przez życie przeważały mój gorzki i próżny sceptycyzm. Wiedziałem, że życie nie jest „diabelskim wodewilem", że Bóg mówi do ludzi, którzy się modlą[45].

Ale motyw „diabelskiego wodewilu" powraca do ostatka[46], czarną nicią przetykając żywot człowieka stulecia cierpienia. Czy na samym dnie rzeczywiście następuje odrodzenie moralne? Czy cierpienie uszlachetnia? Między transformacją pierwszą początkową a transformacją drugą, opisaną na kilka stron przed zakończeniem *Wspomnień starobielskich*, znajduje się opowieść o nabożeństwie w dniu 11 listopada. Ksiądz Aleksandrowicz „na brudnym przepełnionym jeńcami korytarzu"

[44] S. Baliński *Peregrynacje. Poezje wybrane 1928–1981*, wybrał, posłowiem i notą edytorską opatrzył P. Hertz, Warszawa 1982, s. 92.
[45] J. Czapski *Ze wspomnień*, w: *Tumult i widma*, s. 15.
[46] W związku ze zbrodnią katyńską w liście do Miłosza z r. 1987, cytowanym w *Roku myśliwego* (s. 102).

tłumaczył na polski z łacińskiego brewiarza tekst Ewangelii o dzieweczce wskrzeszonej przez Chrystusa.

Tej Ewangelii, którą znali wszyscy, teraz słuchali tak, jakby ją słyszeli po raz pierwszy i płakali w skrusze, że byli tak małej wiary i że mieli chwile, w których wątpili, że „dzieweczka nie umarła, ale śpi" (*Nnz*, 27).[47]

Wiara w zmartwychwstanie w kontekście *Wspomnień starobielskich* stanowi też po latach motyw listu Czapskiego do Miłosza z jesieni 1987 roku. Na słowa Miłosza, że w dziele tym przywrócił do życia pomordowanych ludzi, o których niewiele kto wie, Czapski odpowiada: „A ja mam myśli złe (?) — co im przyjdzie po naszych słowach? Czy zmartwychwstanie żywot wieczny? Amen."[48] „Diabelski wodewil" szydzić może tylko z podobnej wiary. Ale wtedy, w tamtej chwili, stanowiła ona najgłębszą treść transformacji.
„Zdolność transponowania naszych przeżyć" (*Nnz*, 29), ich moc odradzająca, pamięć o nich buduje życie wewnętrzne. Dzięki tym umiejętnościom właśnie „człowiek tłumu" przeradza się w „człowieka ducha". Miejscem polskiego przeobrażenia bywał nieraz Sybir. Męczeństwo dokonywało transformacji.[49] Mickiewicz mówił o „wpływie duchowym Sybiru", zmuszającym zesłańców–Polaków do tego, „aby wchodzili w samych siebie, w sobie samych szukali siły".[50] Nie mógł on jeszcze dokładnie wiedzieć, czym się stanie Sybir dla powstańców styczniowych. Kraszewski określił ich położenie bardzo drastycznie, ale i podobnie: „W chwili, gdy to piszemy [1864], Syberia przerabia nam, na wielkiej machinie męczeństwa, zastygłe resztki ludzi na dobrych synów dla kraju".[51] Tadeusz Miciński sądził, że prawdziwy polski heroizm jest nie do pomyślenia bez Sybiru, miejsca cierpienia, umożliwiającego transformację. Kiedy zwycięża bagno, tym bardziej potrzebny jest Sybir — mówi Miciński w *Nietocie*: „I wtedy Sybir staje się dla nas największym z Uniwersytetów, jakim jest Boleść. Wzmacnia nam

[47] W *Rozmowie o Starobielsku* Czapski podkreślał, że „słowa »nie umarła, ale śpi« przyjęte zostały ze zrozumiałym wzruszeniem" (s. 158).

[48] Cz. Miłosz *Rok myśliwego*, s. 101.

[49] Referat o „transformacji syberyjskiej" przedstawiła Dorota Siwicka podczas sesji poświęconej „Sybirowi romantycznemu", zorganizowanej przez Pracownię Romantyczną Instytutu Badań Literackich PAN w dniach 22–23 III 1990.

[50] A. Mickiewicz *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, w: *Dzieła*, t. X, Warszawa 1955, s. 303.

[51] J. I. Kraszewski *Moskal*, Kraków 1913, s. 179.

dusze".[52] Wszędzie tu góruje myśl o przeobrażeniu wewnętrznym, które staje się koniecznością życia Sybiraków. Czy zawsze dokonywało się ono w rzeczywistości, trudno powiedzieć. W każdym razie odczuwano taki imperatyw moralny. Jeden z zesłanych w sołdaty do Kraju Orenburskiego pisał:

Kto dostał się do wojska musiał przede wszystkim odbyć wielką szkołę wewnętrzną, zstąpić w głąb siebie; jeżeli miał jaką dumę narodową czy szlachecką, oduczyć się jej i odnaleźć się tylko człowiekiem.[53]

Nie były to jedynie — jak można przypuszczać — parafrazy słynnych wywodów Mickiewicza o pamiętnikach generała Kopcia, o jego niemal mistycznym „ogołoceniu". W tych warunkach, gdy się było odartym z godności społecznych i pozycji środowiskowej „tylko człowiekiem", miał się wykształcać rodzaj sublimacji duchowej, wytwarzanej przez tych zepchniętych na dno poniżenia reprezentantów „idei polskiej", czujących się jak wyznawcy prawdziwej wiary wśród wrogów. Przeświadczenie o oczyszczającej potędze cierpienia tkwiło u podstaw tych wyobrażeń.

Kraszewski osnuł wokół nich całą koncepcję. Sądził, że w Polakach na Sybirze wyrabia się jakaś męczeńska wzniosłość, mogąca uduchowić miejscowy spodlony lud i czynowników; sto tysięcy wygnańców miało zmienić sytuację duchową w Rosji. Z typowo mesjanistyczną przesadą Kraszewski mniemał, że Sybir doprowadza do spodlenia, ale Polaków przeciwnie — do moralnego wywyższenia.

W powieści *My i oni* gnani na Sybir więźniowie zostają napadnięci przez rozjuszony, podżegany przez Katkowowską propagandę, tłum. Na obelgi, wyzwiska, przekleństwa, miotanie kamieniami, rzucanie się z pięściami i kijami, więźniowie postanawiają odpowiedzieć — mimo surowego zakazu — spokojnym odśpiewaniem „Boże, coś Polskę...". Rozgrywa się scena, jak z czasów prześladowania pierwszych chrześcijan.

Uczyniło to takie wrażenie na tłumie, na żołnierzach, na przytomnych, że nikt nawet nie śmiał się przeciwić męczeńskiemu hymnowi... [...]. Aż do drzwi turmy podnosząc się na duchu, doszli nucąc pieśń 1863 roku więźniowie, a osłupiała tłuszcza pozostała na placu jakby wstydząc się swego rozbestwienia...[54].

[52] T. Miciński *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa–Kraków 1910, s. 309.

[53] B. Zaleski *Wygnańcy polscy w Orenburgu*. „Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu 1866", Paryż 1867, s. 97.

[54] B. Bolesławita *My i oni. Obrazek współczesny narysowany z natury*, Poznań 1865, s. 269.

Mickiewicz chciał wejścia w głąb siebie i transformacji wewnętrznej. Kraszewski — nawracania ogłupiałej tłuszczy rosyjskiej. Czapski jest bliski myśli Mickiewicza.

Autor *Wspomnień starobielskich* pokazał, że warunkiem odzyskania i utrzymania życia duchowego jest odzyskanie i utrzymanie właściwego wymiaru czasu. Bezcenny z rozmaitych względów tekst Czapskiego również i w tym objawia swą wartość, że pozwala zastanowić się nad czasem w Gułagu. Obóz jeniecki w Starobielsku jeszcze nie jest do końca Gułagiem, ale Czapski przeczuwa wszystkie jego konsekwencje. Człowiek ma być tutaj wydziedziczony, wywłaszczony ze swojego czasu. Ma stracić przeszłość (zafałszowaną przez „karę" za „winę"), teraźniejszość, przyszłość. Ma trwać w szczególnym bezczasie, bezczasie piekła, na zawsze, na wieczność nim napiętnowany. Wieczność kary polega w tym miejscu na wywłaszczeniu z czasu duchowego, dlatego tępione są i surowo wzbronione wszelkie formy uciekania się do „własnego czasu". Chodzi o uniemożliwienie odnalezienia owego „innego wymiaru", którego poszukiwaniu — niczym „Proust Gułagu" — poświęca Czapski swe *Wspomnienia starobielskie.*

Będziecie piękni

Ale Czapski nie myśli o zmienianiu ludzi przemocą. Król-Duch go nie pociąga — z jego zaszczepianiem wielkości za pomocą siły i gwałtu. Polskę łączy zawsze z nieszczęściem, trzyma go przy niej „silniejszy od szczęścia łańcuch ofiar niewinnych". Zostać Polakiem przy mogile powstańczej, przyjąć i wypełnić wiernie takie postanowienie, ta historia, której nie wymyślił Żeromski (Czapski opowiada ją jako autentyczną, zasłyszaną podczas peregrynacji amerykańskich) — oto sens polskiego przeznaczenia. Istota polskości dla niego to właśnie przykucie przez ofiary niewinne; wiążą one niektórych „bardziej niż siła i bogactwo, bardziej niż geniusz". W ujęciu Czapskiego „Polakiem jest ten, kto tych ofiar niewinnych nie może zapomnieć"[55]. W tym duchu też wykłada ulubiony i zapisany w testamencie przez Piłsudskiego wiersz z *Wacława* Słowackiego:

Ty wiesz, że dumni nieszczęściem nie mogą
Za innych śladem iść tą samą drogą.

[55] J. Czapski *Łańcuch niewidzialny*, s. 93–94.

To ma być właśnie odrębne piętno polskości, które sprawia, że — jak sądzi Czapski — przynajmniej starsi przybysze polscy w Ameryce nie są w stanie przyjąć stylu amerykańskiego, „radosnego i wesołego".

Nie trzeba wcale być dumnym nieszczęściem, nawet nie bardzo rozumiem takie uczucie. Wystarczy b y ć nieszczęśliwym. Wystarczy mieć inny kręgosłup przeżyć, zamiast wspomnień sukcesów wspomnienia porażek i katastrof...[56].

Nie chodzi o to, by się masochistycznie pysznić klęskami, taką postawę znaną też Polakom, Czapski stanowczo odrzuca. Rozumie przede wszystkim wyodrębnienie nakładane przez zbiorowe cierpienie, które się przyjmuje jako los polski, ale bynajmniej nie w sensie mesjanistycznym. Polak Czapskiego nie zmierza ani do zapomnienia tych cierpień, ani do szczególnego jakiegoś przez nie wywyższenia. Mówiąc słowami Herberta, musi mieć świadomość, że

jesteśmy mimo wszystko
stróżami naszych braci[57].

„Nas wszystkich, niezależnie od tego czy chcemy, czy nie chcemy, trzyma ł a ń c u c h niewidzialny, którego jednym z ostatnich ogniw jest Katyń"[58], pisał Czapski w roku 1950. Trupy trzymają — dlatego się jest Polakiem. Najokrutniejsza krytyka Polski nie może przekroczyć tego niewidzialnego łańcucha, spowodować jego zerwania — i przejścia na stronę szczęśliwszych, czy genialniejszych społeczności.
Związek Polski z nieszczęściem, ta podstawowa myśl Czapskiego, może wydać się już dziś czymś anachronicznym, czymś należącym nieodwołalnie do przeszłości, czymś, co już nie może pobudzać do żywszego zastanawiania się nad polskością. Ale nie wydaje mi się to słuszne. Czapski bowiem umiał problemowi traktowanemu jako polityczny nadać w y m i a r e g z y s t e n c j a l n y. A tak rozumiane doświadczenie cierpienia polskiego nigdy nie może utracić swego znaczenia. Tadeusz Kantor mówił: „Kiedy się jest bardzo nieszczę-

[56] J. Czapski *„It is our custom"*, s. 127–128.

[57] Z. Herbert *Pan Cogito o potrzebie ścisłości*, w: *Raport z oblężonego miasta i inne wiersze*, Wydawnictwo Dobra Powszedniego 1984, s. 57. Ostatnio Małgorzata Szejnert położyła strofy z tego wiersza jako motto swej książki *Śród żywych duchów* (Londyn 1990), poświęconej poszukiwaniom grobów ludzi zamordowanych w więzieniu na Rakowieckiej w Warszawie w latach 1945–1955.

[58] J. Czapski *Łańcuch niewidzialny*, s. 89.

śliwym, rodzi się w człowieku — tym śmieciu — jakaś cholerna moc. Trzeba ją pielęgnować. Najpierw to nieszczęście, a potem tę moc"[59]. Nieszczęście Kantora też było tutejsze i uniwersalne.

Wspomnienia starobielskie zostały napisane jako jedno z ogniw łańcucha skuwającego Polskę z nieszczęściem. Ideę przeanielenia jako praktykę rzeczywistości duchowej wyniósł Czapski ze Starobielska i dał jej świadectwo. Zadziwiające jest to, że w tym samym mniej więcej czasie Krzysztof Kamil Baczyński w okupowanej Warszawie, sięgając do Słowackiego, zwłaszcza z okresu mistycznego, kreował w swej poezji Głos wzywający do „przeanielenia" i „przeduchowienia". Jak wykazuje Jerzy Święch, w serii wierszy wielkanocnych z 1942 roku Baczyński uwydatnia „sens »pracy Ducha«, która odciska swoje znamię na dziejach ludzkich, wyobrażanych jako ciąg kosmicznych transformacji istnień". Dzieje się tak u Baczyńskiego bez mesjanizmu, bez „religii patriotyzmu", bez ortodoksji, bez „jednoznacznej wykładni symboliki grobu, krzyża, śmierci czy zmartwychwstania. Autor symbole te poddaje działaniom reguł transformujących rzeczywistość »ludzką« w »duchową«".[60]

Odrywa się w ten sposób od stereotypów martyrologii narodowej i tworzy własną wizję zmagania się z „martwą pieśnią" i „martwym snem":

I niech się święci w świetle wirowanie pyłu,
i niech się święci ten dzień, co jest miłość,
ten dzień, co niósł na sobie przez trumny i ruchy
złożenie w grobie ciałem, a wstawanie duchem.[61]

Przeciwko degradacji niesionej przez wojnę i okupację uruchamia Baczyński antropologię czerpiącą inspiracje z myśli mistycznego Słowackiego. Powstaje możliwość zarysowania wymownej paraleli: Czapski — Baczyński poprzez Słowackiego.

Na niwelację i zagładę, która jest celem obozów koncentracyjnych, na próbę uczynienia z człowieka przedmiotu jednorazowego użytku, na

[59] Cyt. za: M. Rostworowski *Tadeuszowi Kantorowi*, „Tygodnik Powszechny" nr 51–52 z 23–30 XII 1990. Kantor podkreślał, że bardzo świadomie nazywa tu człowieka „śmieciem".

[60] J. Święch *Wstęp* do: K.K. Baczyński, *Wybór poezji*, oprac. J. Święch, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, BN (I, 265), s. LXII.

[61] Wiersz *Wielkanoc*, tamże, s. 113.

zamiar odmówienia mu statusu egzystencji osobowej, pozbawienia ofiary roszczenia do osobowości, pisarze odpowiedzieli rozmaicie. Inaczej Czapski, inaczej Tadeusz Borowski, inaczej Aleksander Wat, inaczej Herling-Grudziński. Autor *Dziennika pisanego nocą* powraca do Szałamowa i zastanawia się nad różnicami między twórcą *Opowiadań kolymskich* a Borowskim. Pierwszego określa jako mistrza okamienienia, „drugi opowiada o Oświęcimiu z nutką piekielnego i rozpaczliwego chichotu".[62] Herling-Grudziński w *Innym świecie* zajmuje postawę egzystencjalistycznego heroizmu. Czapski zaś płacze. Płacze w życiu i płacze w swym pisarstwie. Niektórzy podśmiewają się z tego. Czapski tego płaczu się nie wstydzi, najwyżej wyrzuca sobie, że nie umie się zdobyć na krzyk, nawet na niemy krzyk.

Brakuje w jego pisarstwie demonizmu, frenezji i ekspresjonizmu, które czasem wydają się jedynym narzędziem „prawdziwego" obrazu zagłady. Ale wskutek tego estetyczna potrzeba harmonii u Czapskiego zbiega się z potrzebą estetyczną współwięźniów[63], których wizerunek ma przekazać. Agaton Giller, opisując męki gnanych na Sybir, cytował *Anhellego*:

Ale szli, jakby im kto powiedział: „Lecz wy będziecie w grobach, i całuny będą na was spróchniałe; wszakże wasze groby będą święte, a nawet Bóg od ciał waszych odwróci robaki, i ubierze was w umarłych dumną powagę...będziecie piękni".[64]

Męczenników nie stoczą robaki, nie dotknie ich rozkład. Będziecie piękni! — obiecuje Czapski i wypełnia tę obietnicę. Jego estetyzm staje się funkcją pamięci męczeństwa.

Wskutek takiej postawy, wskutek duchowego proustyzmu autora *Wspomnienia starobielskie* zajmują miejsce szczególne w polskiej literaturze obozowej.

Wówczas można lepiej zrozumieć to, co mówi „Malarz" w powieści Bronisława Wildsteina:

Wiem, widziałem do czego ludzie są zdolni, ale paradoksalnie nie budzi to we mnie rozpaczy. Odnajduję się na antypodach tego katastrofizmu, który przeorał nasze stulecie Céline'a, Borowskiego [...] Prawie nigdy nie widziałem ludzi potępionych [...] Najdalszy

[62] G. Herling-Grudziński *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, „Res Publica", Warszawa 1990, s. 241.

[63] O tej potrzebie świadczą niezliczone pamiętniki i wspomnienia. Ale to temat na osobną rozprawę.

[64] A. Giller *Z wygnania*, t. I, Lwów 1870, s. 211.

jestem od łatwego relatywizmu, od zrównania i usprawiedliwienia wszystkiego. [...] Wiem, że istnieje nadzieja odkupienia, niekiedy mniej nieprawdopodobna, niż to się może wydawać....

Istnieje „iskierka czegoś innego"[65]. To właśnie obecność tej potencji anielskiej, możliwości przemienienia, idei przeanielenia podobnej do tej, która błyska u Baczyńskiego. Znamienne, że poświęcone Baczyńskiemu studium Błoński zatytułował: *Pamięci anioła.*[66]

Wtedy na Plantach w Krakowie 70 lat temu Jacek Puszet mówił Czapskiemu o Polakach: „Wiesz, żeby jeden tylko się w anioła przerobił, tobyśmy się wszyscy stali trochę inni" (*Nnz*, 100). I właśnie jest taki jeden — autor *Wspomnień starobielskich.*

[65] B. Wildstein *„Malarz"*, „Tygodnik Powszechny" nr 46 z 18 XI 1990.

[66] Por. *Literatura polska wobec wojny i okupacji.* Studia pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.

Marek Zaleski

Miłosz: piosenki niewinności i doświadczenia

Prosta piosenka, ale dobrą myśl zawiera!

Adam Mickiewicz *Dziady*, cz. II

Uwadze zaprzysięgłego czytelnika Miłosza nie może ujść znamienny fragment dzieła poety, jaki stanowią wiersze odwołujące się poprzez sposób swojej organizacji (wersyfikacyjnej, prozodycznej, stylistycznej) — i często podreślające to w samym tytule — do piosenki. Jeżeli dodamy do tego wiersze eksponujące w podobny sposób swoje związki z innymi muzycznymi formami, okaże się, że jest ich całkiem sporo. Aby nie było wątpliwości o czym mowa, wyliczę je tutaj w porządku, w jakim powstawały. Myślę więc o wierszach napisanych przed wojną, takich jak *Pieśń*, *Hymn*, *Kołysanka*, *Pieśń Levallois*, *Walc*, *Piosenka na jedną strunę*; o wierszach okupacyjnych — *Piosenka pasterska*, *Piosenka o końcu świata*, *Kolęda*, *Pieśń obywatela*, *Pieśń Adriana Zielińskiego*; o wierszach powstałych po wojnie, jak *Piosenka o porcelanie*; o piosenkach z *Traktatu poetyckiego* (1955): *Kiedy owiną mi szyję powrozem...* i *We wnętrzu róży są domy ze złota...*; o wierszu *Ballada*; piosenkowych wierszach z tomu *Miasto bez imienia* (1969): *Kiedy żalu się pozbyłem...*, *Litość i zrozumienie...*; *Zaśpiew*, *Piosenka*

wielkopostna, *Piosenka zamorska* z tomu *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada* (1974); wierszu *Piosenka* z tomu *Hymn o perle* (1982); *W mieście Salem*, wreszcie *Poeta siedemdziesięcioletni* z tomu *Nieobjęta ziemia* (1984). Nie jest to jeszcze niczym szczególnym, zważywszy na starą i bardzo bogatą tradycję pieśniową poezji, w której piosenka jest tylko jej węższą, choć bardzo na przestrzeni wieków popularną odmianą.

Sam termin pieśń, piosenka może oznaczać poezję w ogóle, zwykle był odnoszony do wiersza o regularnym metrum i przeznaczonego do śpiewania, dzisiaj w wyniku dokonanych przemian w historii form poetyckich każdy wiersz, nawet ten, który nie jest zamierzony do wykonywania przy akompaniamencie muzyki, może być nazwany piosenką.[1]

Wiele najwspanialszych angielskich wierszy doby elżbietańskiej, pióra Szekspira, Miltona, Spencera, było skomponowanych pierwotnie jako pieśni i piosenki, przeznaczone do odtwarzania przy wtórze muzyki.[2] Z czasem jednak owo współistnienie tekstu i partytury stało się coraz rzadsze. Już wiersze–piosenki angielskich poetów XVII wieku zaczynały istnieć autonomicznie, jako teksty li tylko. Podobnie w następnych stuleciach: jakkolwiek szczyt popularności wiersza–piosenki przypada na wiek XIX, a zwłaszcza na drugą jego połowę[3], to wspomniane zjawisko autonomizacji stało się praktycznie nagminną regułą. Te same spostrzeżenia można chyba bez wielkiego ryzyka przenieść na grunt polski, o czym upewniają przeglądane tomy wierszy i antologie, od Kochanowskiego po Kasprowicza.

Jednak tutaj interesuje mnie przede wszystkim los piosenki jako pieśniowej odmiany wiersza w poezji współczesnej. Widać tu wyraźnie, że dawna muzyczna struktura stała się dalekim echem, a sama nazwa użyta jako tytuł — aluzją.

Taka identyfikacja gatunkowa ma charakter wtórny: tekst jest stylizowany na temat słowny piosenki, a podstawą stylizacji są takie cechy stylistyczno-wersyfikacyjne, które są świadomie lub intuicyjnie odczuwane jako typowe efekty nacisku tradycyjnych „piosenkowych" struktur muzycznych na temat poetycki.[4]

[1] Hasło *Song* w: K. Beckson, A. Ganz *A Reader's Guide to Literary Terms*, London 1961, a także *The Princeton Handbook of Poetic Terms*, ed. by A. Preminger, Princeton 1974, s. 257.

[2] Por. *Introduction*, w: *An Elisabethan Song Book*, London 1955 oraz J. Hollander *The Untuning the Sky. Ideas of Music in English Poetry, 1500–1700*, Princeton 1961.

[3] Por. *The Princeton Handbook...*, s. 257 i następne oraz liczne antologie wierszy, np. *The Golden Treasury*, ed. by Fr. T. Palgrave, London 1907.

[4] A. Barańczak *Słowo w piosence*, Wrocław 1983, s. 87.

Mamy tu do czynienia zwykle z krótkim wierszem, unikaniem przerzutni i metafor, częstszym niż zazwyczaj użyciem rymu męskiego. Co istotne, wiersze tak pomyślane tracą niekiedy nawet całkowicie swój muzyczny status i zamierzoną prostotę na rzecz głębi znaczeń niezwyczajnej dla piosenki, która tymczasem, stając się gatunkiem popularnym, uległa trywializacji, bądź — jak to ma miejsce we współczesnej kulturze masowej — upodrzędniła tekst słowny wobec jego wokalnej i muzycznej interpretacji.
Często wiersze współczesne z piosenką w tytule piosenkami nie są, lub są nimi — rzec by można — tylko w cudzysłowie.[5] W cytowanym już słowniku czytamy:

Piosenka zaczyna być używana na coraz to bardziej perwersyjne i ironiczne sposoby, mogąc w końcu oznaczać każdy wiersz, czy to rymowany czy wolny i dowolnej długości.

Nie znaczy to jednak, że poeci współcześni zaniechali tego gatunku i w jego bardziej tradycyjnym wcieleniu. Przeciwnie, wielu — i bardzo wybitnych — poetów, jak Federico Garcia Lorca, Bertold Brecht, Wystan Hugh Auden i właśnie Miłosz, pisało i nadal pisze regularnym wierszem śpiewne, rytmiczne i odznaczające się wyszukaną prostotą wiersze–piosenki. Oczywiście z wyjątkiem słynnych songów Brechta i niektórych młodzieńczych wierszy Audena[6], były one na ogół pisane bez intencji ich muzycznego wykonania, co nie znaczy, że wiersze Lorki nie bywają śpiewane, podobnie jak niektóre wiersze Audena, użyte jako partytury przez jednego z największych współczesnych kompozytorów angielskich, Benjamina Brittena. A i w przypadku Miłosza można wskazać próby nieco podobne. Do wielu z nich muzykę napisał młody kompozytor Stanisław Klawe i wyśpiewał je w roku 1981, występując z profesjonalnymi muzykami. Skądinąd wiem, że Miłosz lubi sam dla siebie wyśpiewywać swoje wiersze.
Co w tej formie — dziś dwuznacznej, skoro może ona być jedynie stylizacją — jest tak pociągającego? Co sprawia, że sięgają po nią poeci? Dlaczego tak trudno jest napisać dobry wiersz–piosenkę i udaje się to

[5] Por. liczne wiersze R. Wojaczka z cyklu *Piosenka bohaterów*, w tegoż: *Utwory zebrane*, Wrocław 1975, wiersz R. Krynickiego *Piosenka* z tomu *Nasze życie rośnie*, Paryż 1978, czy A. Zagajewskiego *Piosenka emigranta* z tomu *Jechać do Lwowa*, Londyn 1986.

[6] Kilka młodzieńczych wierszy W. H. Audena na prośbę poety znalazło swoje muzyczne opracowanie i publiczne wykonanie już w roku 1928. Pisze o tym M. K. Spears w *The Disenchanted Island. The Poetry of W. H. Auden*, New York 1968, s. 113.

tylko najlepszym? I dlaczego, jeżeli już się udaje, to wówczas wiersz okazuje się medium dla treści, z którymi chętnie zmagali się dawniej autorzy filozoficznych rozpraw? W czym leży sekret tej formy wiersza? Jean-Pierre Baricelli, muzykolog i zarazem badacz literatury, w studium na temat *canti carnascialeschi*, to jest piosenek karnawałowych włoskiego Quatrocenta, wskazuje trop, którym warto podążyć chyba i w naszym wypadku.[7] Uczestnicy tłumnego karnawałowego korowodu wyśpiewywali swoją nadzieję na szczęśliwe i udane życie i zwracali się do współtowarzyszy zabawy na rynku o zrozumienie. Piosenka łączyła i wyróżniała zarazem: była czyjąś skargą, szyderstwem, przechwałką. Czas i miejsce dawały publiczną licencję na wydobycie się z anonimowości, niezależnie od stanu urodzenia i pozycji społecznej. Jednocześnie zapewniały, demokratycznie, miejsce we wspólnocie bliźnich nękanych podobnymi egzystencjalnymi problemami. Każdy miał prawo do wybranej maski, do swego grymasu i do swojej piosenki, i każdy mógł w niej odsłonić swoje „ja" nie będąc narażonym na śmieszność czy zarzut niestosowności.

Z upływem czasu demokratyzacja poczyniła postępy. Ale uwalniając ludzi od konwenansów i nakazów, likwidując dawną teatralność życia zbiorowego, ujawniając prawdę o wspólnej wszystkim kondycji, oplotła ich siecią tysiącznych, daleko bardziej skomplikowanych, bo niewidzialnych, dystansów i zależności, gorsetem form, których przemyślna i niekiedy złowroga architektura odsłaniać się miała raz po raz pisarzom w dwudziestym wieku.

Choć zmienił się czas i miejsce, piosenka zachowała przypisaną jej niegdyś funkcję: bawiła, ale i przypominała prawdę o wspólnocie losu. W. H. Auden pisze:

W naszym życiu codziennym wszyscy miewamy takie chwile, kiedy mamy ochotę zaśpiewać. [...] Często też, gdy znajdziemy się w niecodziennej sytuacji, albo w stanie gwałtownych emocji, czujemy potrzebę, by dać temu wyraz, nie możemy pozostać niemi, i zdajemy sobie sprawę, że słowa nie są wystarczające. Na pytanie, dlaczego sądzimy, że piosenka będzie odpowiednia tam, gdzie słowa nie wystarczają, trudno jest udzielić odpowiedzi. Być może chodzi o to, że o sposobie posługiwania się słowami decydują nasze przyzwyczajenia i wyobrażenia sterowane przez literaturę, że słowa są środkiem porozumiewania się na codzień i że dotyczą spraw praktycznych; także i to, że większość naszych wypowiedzi jest adresowana do, albo ograniczona przez, i pomyślana jako prywatne, to

[7] J. P. Barricelli *Revisiting the Canti Carnascialeschi*, w tegoż: *Melopoiesis. Approaches to the Study of Literature and Music*, New York 1988, s. 43.

znaczy, że zakłada tego, kto mówi i tego, kto słucha, a nie szerokie, publiczne grono słuchaczy. Tymczasem gdy poziom naszych emocji przekracza pewną granicę, rzecz nabiera dla nas znaczenia uniwersalnego, [...] chcemy, aby dowiedział się o niej cały świat. Sztuka poetycka może nam tu przyjść z pomocą, na przykład pewna odmiana wiersza dramatycznego zakłada obecność tyleż protagonistów, co współobecność słuchaczy, ale muzyka idzie znacznie dalej. Nasz śpiew staje się przerwaniem ciszy, aktem zamierzonym z własnej woli i publicznym, gdy tymczasem okrzyk bólu albo płacz głodnego dziecka nie są takie.[8]

Auden zwracając uwagę na intencjonalność i ekspresyjny charakter wypowiedzi, podkreśla zarazem jej funkcję ewokacyjną. Wypowiedź adresowana jest „do pozostałych", choć ten, kto śpiewa, nie oczekuje od nich reakcji.

Podobną do cytowanej opinii Audena, tyle, że dotyczącą natury samej poezji, przytacza Czesław Miłosz, cytując aprobatywnie swego paryskiego krewniaka, Oskara Miłosza:

Muzyka jest krzykiem Miłości; myślą o Miłości jest poezja... Jedna jest zachwyceniem daną chwilą i śpiewa: „Żyję i kocham", druga jest poddaniem się władzy wspomnień i nawet kiedy próbuje wyrazić jak najprawdziwszą i wcale nie minioną miłość, zdaje się mówić: „żyłam, kochałam...". Oto zapewne dlaczego dwie szlachetne siostry, najpierw złączone w jednej sztuce, musiały się rozdzielić z upływem czasu.[9]

Ten styl myślenia o poezji znajduje swoje potwierdzenie u samego autora *Ziemi Ulro*: wielokrotnie pisze o niewspółmierności między tym, co powoduje poetą, a tym, co udaje mu się zapisać. Nieprzystawalność języka do opisu tego, co domaga się ekspresji i ewokacji, to stały temat w twórczości poetyckiej Miłosza. Podobnie jak kwestia moralnej dwuznaczności zabiegów pisarza podejmującego próby sprostania samej rzeczywistości. Dla Miłosza oba te problemy są zagadnieniem przynależnym zarówno do poetyki, jak etyki, a wreszcie — filozofii poezji jako gatunku mowy.

Dlaczego zarówno w wersji Audena, jak i Miłosza, koncepcja wiersza jako piosenki, śpiewu w obliczu świata, zakłada zamierzoną naiwność spojrzenia, tak „śpiewającego", jak słuchacza? Można by odpowiedzieć na to, że jest to rodzaj empatii i że jest on z kolei rodzajem zakładu, na który — dodajmy — nie zawsze stać współczesnego poetę, świadomego komplikacji sytuacji — sztuczności i pośredniości takiego porozumienia. Na zbyt wielką dawkę liryzmu poeta nie może sobie pozwolić,

[8] W. H. Auden *The Secondary Worlds*, London 1968, s. 113; tłum. M. Z.

[9] Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, Paryż 1977, s. 71.

świadomy ryzyka „literackiej" śmieszności. Stąd tak podkreślany, nieodżałowany rozdział między muzyką i poezją — utrata licencji, czyli sztuczności i konwencji, które — paradoksalnie — sprawiały, że poeta był bardziej w zgodzie z samym aktem wypowiedzi. Rozdział dokonał się, powiada Miłosz komentując opinię autora *Miguela Manary*

gdyż, niestety, poezję zwabiła w swoje pokoje świadomość. Poeta ustanawia dystans pomiędzy swoim słowem i tym, co się naokoło niego i z nim samym dzieje, z góry wiedząc, że każdy przeżywany przez niego moment jest już miniony, ponieważ jest dla niego materiałem, toteż szept ironii: „dramat układasz" słyszy nie tylko poeta romantyczny. Zatem t e n p r z y m u s w z i ę c i a n a s i e b i e r o l i w i d z a w t e a t r u m m u n d i, na którego scenie porusza się także i on sam jako mała laleczka, zdaje się wynikać z samej konieczności oczyszczenia.[10]

W przytoczonym komentarzu słychać jednocześnie nutę żalu i pewności, że skoro nie może być inaczej, trzeba nauczyć się raczej czerpać siłę z ułomności, aniżeli próbować ukryć ją przed sobą i innymi. Nieco podobnie pisał o tym Eliot w eseju o katastrofie, jaka przydarzyła się poezji angielskiej na przełomie XVII i XVIII wieku, kiedy to, zdaniem autora *Pieśni miłosnej Alfreda J. Prufrocka,* dokonał się rozstrój, „dysocjacja wrażliwości", czyli podział na poezję uczuć i poezję myśli.[11] Nawet jeśli — co skłonni są dzisiaj przypuszczać badacze poezji angielskiej — Eliot nie miał racji i naginał interpretację historii poezji do swoich postulatów programowych,[12] to poruszona przez niego kwestia traktuje o antynomii, którą przypominał Miłosz. Postulat Eliota sprowadzał się do tego między innymi, by poezja pogodziła ze sobą dwa odmienne stany skupienia umysłu: pozajęzykowej wrażliwości i dyskursu, tak jak to potrafili uczynić w swoich wierszach siedemnastowieczni „poeci metafizyczni". W wierszach Donne'a, Marvella czy Vaughana persona mówiąca w tekście przyjmuje często na siebie rolę aktora i widza w teatrum mundi. Zauważalny jest także dramatyzm głosu świadomego dystansu między poetą a słowem, dystansu nie będącego wprawdzie rezultatem rozterek literackiej samowiedzy, ale konsekwencją przyjęcia prawdy paradoksu, który rządzi światem.[13]

[10] Tamże, s. 72. podkr. M. Z.

[11] Por. *Poeci metafizyczni* (przeł. M. Żurowski), w: T. S. Eliot *Szkice literackie*, pod red. W. Chwalewika, Warszawa 1963, s. 48.

[12] Krytykował ten koncept i samą interpretację F. Kermode w książce *The Romantic Image*, New York 1957.

[13] Por. S. Barańczak *Wstęp* do: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII wieku.*

Wszystkie trudności, o których mowa, czyhają na współczesnego autora wiersza-piosenki. Nie może uniknąć teatralności, roli kogoś, kto, niczym aktor z rampy, zwraca się do świata nie oczekując odeń odpowiedzi i kto pragnie, by jego piosenka została przyjęta jako głos ludzki domagający się posłuchania. Mówiąc słowami Leśmiana, przybiera on „pewną postawę mimiczną"[14] przypisaną do roli, świadomy konwencji, w jakiej przychodzi mu wystąpić, tworząc wizerunek mówiącej w wierszu persony.

Charakterystyka dokonana przez Audena wydobywa i podkreśla uniwersalny, można by rzec — demokratyczny i humanistyczny walor sytuacji. „Piosenka nie zważa na przedziały społeczne i różnice wieku" — powiada Auden. Głos w niej słyszalny jest głosem Każdego, Everymana, bo każdy może w niej rozpoznać ślad swego losu, dopatrzeć się jakiegoś powinowactwa z intonującym ją „głosem".

Piosenka niekochanego rozbrzmiewa przez stulecia, od skargi Horacego na nieczułą Chloe, po żale Pustelnika w domku księdza na dalekiej Litwie i *Chanson du mal aime* Apollinaire'a. W dramacie Brechta każdy śpiewa swoją piosenkę: dziwka i policjant, szanowna pani Peachum i bandyta Mackheath — każdy z nas ma swoją opowieść, i każdy ma prawo domagać się, aby go wysłuchano. Bo wszyscy żyjemy trawieni tymi samymi pragnieniami i staniemy przed tym samym trybunałem. Wiersze-piosenki opowiadają o wspólnej kondycji i nawet tam, gdzie opowieść prowadzona jest najprostszym językiem i całą swoją „poetyckość" opiera na tropach gramatycznych i muzyce wiersza, może być symboliczna. Bowiem ta prostota jest zwodnicza. Kiedy w *Piosence na jedną strunę* (tytuł podkreśla prostotę i zarazem zaznacza dystans autora: ironizuje i bagatelizuje wiersz) czytamy:

I zawsze dziecinny czy siwy
Pytam, czy ktoś Sprawiedliwy
Chce abym nie był szczęśliwy?

— to zestawienie „dziecinny czy siwy", które ściąga w czasie dzieciństwo i starość dwudziestokilkuletniego wtedy autora, w kontekście tego, o czym w wierszu jest mowa, nasuwa skojarzenie z toposem „siwego młodzieńca". Prosta piosenka zamienia się w skargę wybrańca bogów,

przekład i opracowanie S. Barańczak, Warszawa 1982, s. 9 i następne.

[14] B. Leśmian *Z rozmyślań o poezji* (1939), w tegoż: *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1958, s. 89.

kogoś nadmiernie przez nich doświadczonego, bo napiętnowanego tajemnym, wyższym nad innych śmiertelników przeznaczeniem. Czytamy więc wiersz o mądrości i misji, zdobywanej i wypełnianej za cenę cierpienia.

Piosenka na jedną strunę, podobnie jak i inne wiersze piosenkowe, mówi o zagadkowości losu i przeznaczenia. Wiersze są symboliczne w sposób najprostszy: są pełne niejasnego znaczenia. Uzyskują wymiar metafizyczny, ponieważ to owe kwestie zaprzątają ludzki umysł, a poezja stara się nam je zakomunikować.[15] Już samo zakończenie *Piosenki na jedną strunę* daje do myślenia, kiedy to autor i głos mówiący w wierszu, po swej pełnej rozmyślań nocnej wędrówce po Warszawie, nagle zapisuje:

Pierwsze słońce jaskółki spotyka,
I z wyrazów biednego języka
Mała śmieszna piosenka wynika:

W zielonej dąbrowie,
Spali trzej królowie,
Dzięcioł stukał.
Obudzili się, siedli
Złote jabłka jedli
Kukułeczka wołała.

Zapisany przez poetę kursywą strzęp ludowej piosenki, a może dziecięcej rymowanki, jest znakiem połączenia ze wszystkimi, solidarności w najprostszych sprawach i uczuciach, może właśnie mimowiednym znakiem owego Oczyszczenia, o którym pisał później po latach, pragnieniem wyzbycia się *principium individuationis*, tej świadomości, która uniemożliwia niewinną identyfikację ze światem.

Podobnie zakończenie *Piosenki zamorskiej* zaciera całkowicie wcześniejszy, autobiograficzny charakter wiersza i wprowadza temat uniwersalny:

Ten przezroczysty kamyk na dłoni,
My w nim i dzwonki z kapelą
I pieśń i goście w taneczku dostojni
Wiecznie nas odtąd weselą.

[15] Por. wnioski K. Pomorskiej w jej artykule *On the Classicism In Contemporary American Poetry*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", t. 12, 1969. Autorka zajmuje się właśnie wierszami–piosenkami.

Poprzez nieoczekiwaną zmianę perspektywy (z „ja" na „my wszyscy"), usytuowanie samego siebie i swego świata niczym obrazka zatopionego w bursztynie, autor umieszcza się w ludzkim korowodzie, tanecznym kręgu będącym tu tańcem weselnym, ale zaraz przecież — być może za chwilę — tańcem śmierci. Podobnie, gdy w innym miejscu cyklu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* czytamy:

Przyplątują się bezsensowne zwrotki o Anusi i *żalia rutele*, zielonej rutce, zawsze, zdawałoby się, symbolu życia i szczęścia:

A czemu że Anusia rutę hodowała,
Wiecznie zieloną rutę w szeteńskim ogrodzie?
Czemu *żalia rutele* wieczorem śpiewała
Aż niosło się echo, za wody, po rosie?

I dokądże w wianeczku rucianym tak poszła,
Czy i spódnicę z kufra zabrała ze sobą?
I kto ją tam w indiańskich zaświatach rozpozna
Kiedy była Anusia, a nie ma nikogo?

— to doświadczamy losu Anusi jako i nam pisanego: nie uratują nas żadne talizmany i zaklęcia, choć zostanie, być może, po nas piosenka podjęta przez kogoś, gdy nas już nie będzie.

W tradycji poetyckiej piosenka to zawsze głos indywidualny, choć nie musi iść to w parze z idiomatycznością samego języka. W przeciwieństwie do pieśni, której tradycja odsyła nas do klasycznego toposu poety-śpiewaka, mowy poetyckiej jako „śpiewu natchnionego", a tym samym do tego, co gatunkowe, odwieczne i powracalne, piosenka budzi skojarzenia z głosem ulotnym i niepowtarzalnym. I tak też jest u Miłosza. *Pieśń* z tomu *Trzy zimy* jest intonowana, niczym w tragedii greckiej, przez protagonistę („Anna", w niektórych redakcjach wiersza „Ona", co z występującej w wierszu postaci jeszcze bardziej czyni reprezentanta rodzaju ludzkiego) i chór. Utwór jest wyrazem panteistycznie ukazanego uczestnictwa w misterium życia, w tym, co powszechne. Kiedy w napisanym w 1937 roku wierszu *Pieśń Levallois* czytamy: „W knajpach ich bełkot nieprzytomny rósł, a to ich pieśń ku twojej była chwale", to jest to oczywiście głos zbiorowy, podobnie jak w wierszu *Dzień tworzenia* (1942), w którym „pieśń" zaświadczająca „maleńkim jak zabawka dziejom", pomieścić ma doświadczenie zbiorowe. I dalej: *Pieśń obywatela* to głos człowieka zbiorowego, mieszkańca miasta-*polis* najechanego przez barbarzyńców, głos biednego dobrego Europej-

czyka, na podobieństwo głosu „biednego chrześcijanina" z wiersza napisanego po zagładzie warszawskiego getta. Nawet w wierszu, w tytule którego znalazło się imię własne — *Pieśni Adriana Zielińskiego*, głos pieśniarza okupacyjnej Warszawy to recytatyw zbiorowy, uliczny *vox populi*, zbiorowa mądrość, wszystko skontrapunktowane głosem lirycznej persony — w domyśle — głosem autora.

Tę opozycję można uchwycić o wiele wyraźniej w muzyce. Piosenka istnieje zawsze w czyimś wykonaniu, o jej tożsamości i charakterze decyduje nierozłączny właściwie związek z osobą wykonawcy, gdy tymczasem pieśń, trochę na podobieństwo platońskich idei, bytuje w swej prawdziwej postaci w niebie nutowych partytur, a jej wykonanie jest zawsze tylko jedną z możliwych interpretacji, a więc mniej lub bardziej doskonałą realizacją. Związek z autorem-kompozytorem decyduje o jej tożsamości silniej aniżeli związek z wykonawcą.[16]

Oczywiście, takiego przeciwstawienia nie da się przenieść na teren poezji, od dawna przeznaczonej do cichej, indywidualnej lektury, ale zaryzykowałbym twierdzenie, że w tradycji wiersza-piosenki głos persony wiersza liczy się nie mniej niż autora, a często tekst (i kontekst) sugeruje nam, że są to głosy tożsame. Stąd tak osobisty ton, liryzm spotęgowany dodatkowo przez meliczny charakter wiersza. Dlatego owe wiersze zawierają często bardzo silny ładunek osobisty i emocjonalny, pozostają na granicy wyznania poczynionego pod wpływem chwili, co po latach może — jak w przypadku Miłosza — zniechęcać do ich przedrukowywania.[17]

Stygmat indywidualnego głosu sprawia, że to, co osobiste często splata się z tym, co autobiograficzne. Charakter opowieści o kolejach własnego losu mają wiersze *Kiedy żalu się pozbyłem..., Piosenka wielkopostna, Piosenka zamorska,* wreszcie *Poeta siedemdziesięcioletni.* W wierszu-piosence dokonuje się próba odpoznania własnego losu, odsłonięcia tego, co do niedawna pozostawało zakryte. Własna biografia zostaje zapisana na podobieństwo historii bohatera opowieści mitycznej albo bajki; wiersz staje się powrotem do siebie samego po przebyciu kolejnego progu inicjacji, zapisem historii „ja", które odradzało się i odnajdywało na kolejnych, dramatycznych etapach swej egzystencji.

[16] Por. A. Barańczak, op. cit., s. 57 i następne.

[17] Por. E. Czarnecka *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, New York 1983, s. 55 i 216.

Straszna to chwila, w której duch rozkręci
Za jednym razem cały zwój pamięci,
I w jedną, drobną kroplę czasu zleje
Życie bolesne i zbrodnicze dzieje!

— czytamy u Mickiewicza, w tłumaczeniu Byronowskiego *Giaura* (w. 260–263). Wspomniane wiersze Miłosza stanowią zapis właśnie takiego doświadczenia; zlania „w jedną kroplę czasu" — biografii ujrzanej na tle dziejów, i to ujrzanej w ujęciu „apokaliptycznym", chwytającym rzeczywistość w jej najwyższej, ostatecznej formie. Spotykamy się z tym już w *Piosence na jedną strunę*, ale w późniejszych wierszach, takich jak *Kiedy żalu się pozbyłem...*, *Piosenka wielkopostna*, *Piosenka zamorska*, staje się to niezwykle wyraźne.

Postać wędrowca i sam motyw wędrówki, tak wyraźne we wspomnianych wierszach, są nieodłącznymi składnikami opowieści o inicjacji, o kolejnych progach wtajemniczenia.[18] Wiersze–piosenki opowiadają często o wtajemniczeniu w los, odsłaniają jego sekretny wzór, komunikują sensy prorocze. *Piosenka na jedną strunę* jest lirycznym monologiem, to medytacje czynione podczas nocnej wędrówki przez miasto; ujawnia się w niej wzór przyszłej biografii. W *Kołysance* znajdujemy rozmyślania nad kołyską śpiącego dziecka — wiersz jest prefiguracją jego przyszłości, dorosłego losu. „Siwy staruszek" z *Piosenki o końcu świata* wyjawia prawdę mimochodem i jakby od niechcenia, niczym Nieznajomy w scenie koronacyjnej w *Kordianie*, który pojawia się znikąd, śpiewa swoją profetyczną piosenkę i znika w tłumie.

Zadziwiająca jest łatwość, z jaką wiersze–piosenki przynoszą treści natury „filozoficznej": jest tak nie tylko przecież w wierszach Miłosza, również u Iwaszkiewicza czy Międzyrzeckiego. Cudzysłów, który podkreśla tu, że jest to filozofia w szczególnym rozumieniu, nie ma wcale na celu deprecjonowania myśli zapisanych w wierszach. Są one na tyle filozoficzne, na ile poezja może być filozoficzna. Refleksyjno-filozoficzny ton daje się słyszeć w piosence wyraźnie od czasów romantyzmu. Często ma wyrazić dysonans, paradoksalną naturę prawd, w których próbujemy pomieścić naszą wiedzę o świecie. *Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts* („Nasze najsłodsze piosenki to te, które przynoszą najsmutniejsze myśli") — zapisał Shelley.[19]

[18] Por. V. Turner *Fields, Dramas, Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, s. 182 i następne.

[19] Cytat podaję za L. T. Shipley *Dictionary of World Literary Terms*, hasło *Song*.

W dwudziestowiecznych wierszach-piosenkach ironia często łączy się z patosem, a same wiersze opowiadają o bezradności w świecie, który przerósł nasze najśmielsze o nim wyobrażenia:

Nie wiadomo kiedy się zobaczymy
Nie wiadomo kto w którym roku umrze
Nie wiadomo jak powstaje sarkoma
Nie wiadomo skąd wziąć pieniądze
Nie wiadomo co gdzieś tam postanowią
Nie wiadomo dlaczego
Więcej nie wiadomo niż wiadomo
Przyzwyczajamy się do niewiedzy
Nie wiadomo czy Sąd Ostateczny będzie sprawiedliwy
Nie wiadomo do czego wrócić
Nic nie wiadomo
Wróćmy do piosenki

— czytamy u Ważyka.[20] Jednakże — i tu znajduje rekompensatę zawstydzony poeta — właśnie w tym a nie innym gatunku mowy ocalone zostają dla przyszłości słowa zwyciężonych przez los, przez historię i biologię. Tak było na początku wspólnych klęsk:

Pieśń ujdzie cało, tłum ludzi obiega;
A jeśli podłe dusze nie umieją
Karmić ją żalem i poić nadzieją,
Ucieka w góry, do gruzów przylega
I stamtąd dawne opowiada czasy.
Tak słowik z ogniem zajętego gmachu
Wyleci, chwilę przysiądzie na dachu:
Gdy dachy runą on ucieka w lasy
I brzmiącą piersią nad zgliszcza i groby
Nuci podróżnym piosenkę żałoby.[21]

I trwa to w poezji polskiej po dziś dzień:

Kiedy w elegiach zmilknie poeta,
nawet śmierć getta dźwignie piosenka[22]

— i piosenka z getta, którą Miłosz uczynił częścią swego *Traktatu poetyckiego*, jest wierszem zdolnym unaocznić ogrom zbrodni i nieszczęś-

[20] A. Ważyk *Niewiedza* (1962), w tegoż: *Wiersze zebrane*, Warszawa 1978, s. 166.
[21] A. Mickiewicz *Konrad Wallenrod*, w. 179–186.
[22] W. Dąbrowski *O piosence*, w tegoż: *Portret trumienny*, Warszawa 1982, s. 53.

cia. Jego prostota, zastosowana tu tercyna (aluzja do wiersza Dantego? a może naśladowanie lamentacyjnej strofy *Stabat Mater*?) decydują o sile wyrazu. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną, najistotniejszą chyba, właściwość wierszy, o których tu mowa. Piosenka — jak o tym pisałem — jest najczęściej formą ironiczną. Ładunek ironii może być znaczny, zważywszy że chodzi nie tylko o stosunek poety do przynoszonych przez nią treści, ale również do konwencji, w jakiej są one komunikowane, wreszcie — do samego siebie. Oczywiście, nie zawsze owa ironia musi znaleźć wykładnik w samym tekście. Na przykład *Piosenka pasterska* jest klasyczną idyllą i opowiada o przyjaznym świecie-ogrodzie; tylko data: 1942, postawiona pod wierszem, sprawia, że dla czytelnika zyskuje on nieoczekiwanie dwuznaczny, ironiczny wymiar. Na ogół samo przesłanie wiersza pozostaje w niezgodzie z treściami i emocjami stosownymi do formy (i tradycji gatunku), albo też przewrotny sposób, w jaki poeta posłużył się konwencją gatunkową, podważa wyrażone w nim treści. Mistrzem takich dysonansów w swoich licznych „piosenkach" był Auden. W *The Autumn Song* (1937) mamy do czynienia z thrillerem opowiedzianym za pomocą rymów dziecięcej piosenki, umoralniającego wierszyka ze szkolnej czytanki. Wiersz będący obrazem opuszczonego przez żywych żłobka, dziecinnego pokoju nawiedzonego przez *zombies*, staje się metaforą starej, szczęśliwej Anglii-Europy, owładniętej przez żywą śmierć.

W wierszach Miłosza również spotykamy się z podobnymi sytuacjami i zabiegami. W *Piosence o końcu świata* kontrapunktem okazuje się ostatnie zdanie: „Innego końca świata nie będzie". Stawia pod znakiem zapytania nasze wyobrażenia i mniemania o naturze rzeczywistości. Normalność, pogodna codzienność okazują się iluzją. Owo powtórzone zdanie sprawia, że obraz zmienia się z sielskiego w apokaliptyczny. Dzięki rytmiczności wiersza, co podkreśla powtarzalność, zdawałoby się: niezmienność rzeczy, wydobyty zostaje — przez kontrast — efekt nieoczekiwanej obcości świata, realność dziejącej się katastrofy.

Gra dysonansem jest jeszcze bardziej widoczna w *Piosence o porcelanie* napisanej w roku 1949. Ten dobrze wszystkim znany wiersz w rytmie ronda, a więc formy będącej samym wdziękiem i lekkością, przynosi — odmienne w tonie — refleksje historiozoficznej natury:

Różowe moje spodeczki
kwieciste filiżanki,
leżące na brzegu rzeczki
Tam kędy przeszły tanki

Wietrzyk nad wami polata,
Puchy z pierzyny roni
Na czarny ślad opada
Złamanej cień jabłoni.
Ziemia, gdzie spojrzysz zasłana
Bryzgami kruchej piany.
Niczego mi proszę pana
Tak nie żal jak porcelany.

To ostatnie zdanie, powtarzane w wierszu jako refren, określa sposób jego lektury.[23] To właśnie ono uwrażliwia na zapisane w wierszu „być może".

Dwuznaczność postawy podmiotu wiersza można nazwać mianem humoru historycznego. Głos mówiący w wierszu żegna to, co mu drogie, nie bez żalu, ale jednocześnie zdaje się mówić: lament nad światem, który wpadł w historyczny niebyt, jest gestem nazbyt literackim i skażonym teatralnością — jeżeli ten świat zginął, widocznie nie był do życia... Wiersz ten należałoby rozpatrywać w kontekście ówczesnych przekonań autora urzeczonego po heglowsku interpretowaną *historicité*.

Humor, a zwłaszcza jego odmiana będąca nieco sarkastycznym, powściągliwym rodzajem kpiącej inteligencji, którą Anglicy określają słowem *wit*, jest stałym atrybutem piosenkowej tradycji wiersza angielskiego, od poetów metafizycznych, poprzez Swifta, na Audenie kończąc. Sam Miłosz pisze wprawdzie o swej odporności na cudze wpływy i podkreśla, że poezji rodzimego języka najwięcej zawdzięcza, ale spotkanie z poezją angielską i późniejszy kontakt z poezją amerykańską nie pozostały przecież bez znaczenia.[24] Ten specyficzny rodzaj dowcipu — konstatował Eliot we wspomnianym już eseju o poetach metafizycznych — często bywa skryty pod powierzchnią liryczną, ale zawsze można go rozpoznać po tym, że jego duszą jest „nieustępliwe wyrozumowanie" (*tough reasonableness*). Śladów humoru tego rodzaju dopatrzeć się można i w *Piosence o porcelanie*, i w wielu wierszach pomieszczonych w tomie *Światło dzienne*, ale jest on przecież obecny także w epigramatycznej *Piosence* z roku 1980... Związki z Anglosasami

[23] Por. J. Hollander *Breaking into Song — Some Notes on Refrain*, w tegoż: *Melodious Guile. Fictive Pattern in Poetic Language*, New Haven – London 1988, s. 139 i 147. Hollander pisze tam o refrenie jako „emblemacie lektury" wiersza.

[24] Por. *Ziemia Ulro*, s. 52.

zasługiwałyby na osobne studium — samo zagadnienie pokrewieństwa z *Pieśniami niewinności* i *Pieśniami doświadczenia* Williama Blake'a byłoby wdzięcznym tematem, ale póki co trzeba powiedzieć, że w piosenkowych wierszach silnym echem powraca tradycja polskiego baroku. W *Piosence wielkopostnej* słychać rytm wiersza i konstrukcje językowe Sępa-Szarzyńskiego (na przykład z wiersza *Napis na statuę albo na obraz śmierci*) i księdza Baki (choćby *Rozmyślanie o śmierci albo Popielec*), słychać też lament z wiersza barokowego sparafrazowanego przez Słowackiego. Motyw *vanitas* pojawia się obok czułości dla udręki niestrudzonego pielgrzyma. Część piąta cyklu *Miasto bez imienia: Litość i zrozumienie...* — jak zauważył jeden z badaczy — napisana jest wierszem „wkładającym echa średniowiecznej *vanitas* i barokowej eschatologii, salonowe błyski *belle epoque* i kryptocytaty z erotyków wczesnego Mickiewicza w typowo staropolską strofę hejnałową"[25]. Ów kryptocytat z Mickiewicza: „Dobranoc piersi parzyste" sam Miłosz określa jako „aluzję literacką do XVIII wieku, do madrygałów poetów sentymentalnych"[26]. Już sama ta pozorna przecież kontrowersja, skoro — jak pisze dalej Miłosz — przez zwrot „Dobranoc piersi parzyste" następuje „przesunięcie w wiek XVIII albo do czasów filomatów, kiedy czytano sentymentalnych poetów", świetnie ilustruje, jak wielopiętrową konstrukcją są te „proste" wiersze, napisane tak dobrze wszystkim skądś znaną odmianą wiersza melicznego.

W roku 1682 John Sheffield w traktacie zatytułowanym *An Essay Upon Poetry* pisał o wierszach „piosenkowych" (*Songs*):

Though nothing seems more easy, yet no part
of Poetry requires a nicer Art[27]

— co w swobodnym tłumaczeniu wykłada się: „Choć nic nie wydaje się łatwiejsze, to jednak żaden z rodzajów poezji nie wymaga wdzięczniejszej sztuki". I dziś ten sąd można powtórzyć bez obawy popełnienia błędu.

[25] S. Balbus w studium *Pierwszy ruch jest śpiewanie...*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 493.

[26] E. Czarnecka *Podróżny świata...*, s. 158.

[27] Earl of Mulgrave [John Sheffield] *An Essay Upon Poetry*, w: E. Spingard *The XVII Century Literary Criticism. An Antology*, London 1967, vol. 3, s. 288.

Jan Zieliński

Wielki Spokój

Rozpieprzyć ten cały
świat i przynajmniej
byłby na zawsze spokój.
(4.3.42)

— Andrzej Bobkowski? A któż to taki? Pisarz? To chyba jakaś pomyłka!

Jeszcze dziś tak odpowie przytłaczająca większość zapytanych. Nawet ci, co sporo czytają i orientują się we współczesnej literaturze. W dużej mierze zawinił tu na pewno fakt, że Bobkowski należy do pisarzy emigracyjnych. Kto zajrzy do dwóch obszernych (i zakłamanych) książek na temat tej literatury, utwierdzi się w mniemaniu, że Bobkowski to autor zgoła marginalny. Wprawdzie Zygmunt Lichniak w książce *Zanim powstanie panorama (Wobec literatury polskiej na emigracji)* (Warszawa 1983) poświęca mu nieco miejsca i chwali jego talent, ale nie wdaje się zupełnie w analizę pisarstwa Bobkowskiego i w rozdziale pod znamiennym tytułem *Dramat obustronnych niezrozumień* zajmuje się głównie takimi zagadnieniami, jak antyrosyjskość autora *Szkiców piórkiem*. Natomiast w książce Mariana Stępnia *Dalekie drogi literatury polskiej (Szkice o literaturze emigracyjnej)* (Kraków 1989) Bobkowski pojawia się tylko raz, nie tyle jako pisarz,

ile jako publicysta — zwolennik powziętej w październiku 1956 uchwały Walnego Zjazdu Pisarzy na Obczyźnie przeciwko współpracy literatów emigracyjnych z krajem.
Trzeba trochę poszperać, żeby dotrzeć do opinii odmiennych, wolnych od uprzedzeń. W roku 1980 w odpowiedzi na ankietę podziemnej jeszcze wówczas „Res Publiki" (nr 7/8; „Jakie trzy książki wydane przez polskich autorów poza krajem były dla Pana szczególnie ważne?"), Jan Błoński wśród najważniejszych pisarzy emigracyjnych wymienił Bobkowskiego, wyznając: „nigdy nie mogłem zrozumieć, czemu go w Polsce nie wydano".
W przedrukowanym w kraju dopiero niedawno eseju *Querido Bob* Józef Czapski pisał o Bobkowskim:

Pisarz dotyka w opowiadaniach swoich, w miłosnych, czujnych opisach natury, w nagłych opowieść przerywających rozważaniach, wyznaniach, nie tylko świat i człowieka, ale jakby s a m ą i s t o t ę tej ścieżki trudnej, po której do ostatniej chwili szedł. Co chwila d o t y k a d n a [*Czytając*, Kraków 1990, s. 395].

W tym samym czasie doczekał się krajowego przedruku esej Kazimierza Wierzyńskiego, w którym czytamy:

Był to talent pisarski o niezwykłych walorach. O słowie elektryzującym, o brawurze narracyjnej, niespotykanie bystrym widzeniu rzeczy, odwadze sądów. Pośród piór urodzonych na emigracji należał do najwspanialszych [*Szkice i portrety literackie*, Warszawa 1990, s. 195].

Podobne opinie można by mnożyć. Zachwycał się autorem *Szkiców piórkiem* Jerzy Stempowski i Jarosław Iwaszkiewicz, Tymon Terlecki i Wilhelm Mach, Józef Wittlin i Zbigniew Florczak, wreszcie Roman Zimand. Może zatem jest tak, że to pisarz dla wtajemniczonych, jak Malcolm Lowry, autor *Pod wulkanem*? Że to potrawa dla wytrawnych smakoszy, literatura wyrafinowana, może nawet dziwaczna?
Nic podobnego. Już sam rozrzut przywołanych nazwisk wskazuje, że pisanie Bobkowskiego trafia do ludzi rozmaitej formacji i wrażliwości. Powiadam „pisanie", a nie „twórczość" czy „literatura", bo to, co w spuściźnie po Andrzeju Bobkowskim najcenniejsze, mieści się na pograniczu literatury i życia. Bobkowski przymierzał się do powieści, ale jej nie napisał. Pozostawił jedną sztukę i garść opowiadań bądź szkiców. Ale miejsce w historii literatury polskiej — tej uczciwej, która czeka jeszcze na napisanie — ma zagwarantowane dzięki swym dziennikom i swej korespondencji.

Korespondencja, drukowana w małych dawkach po czasopismach, czeka jeszcze na wydanie książkowe. Zdumiewa rozmachem i pasją, rozległością zainteresowań i ostrością formułowanych sądów. Niektóre listy, kierowane do zaprzyjaźnionych pisarzy i wydawców, są właściwie gotowymi esejami. Inne, pisane do bliskich, czyta się jak pasjonującą powieść w odcinkach, której bohaterem jest niesforny i niepokorny Andrzej Bobkowski. Zapobiegliwość rodziny sprawiła, że zachowały się setki listów, od tych pierwszych, jeszcze nieporadnych, ale już oryginalnych, pisanych z wakacji do rodziców, po ostatnie, pisane z drugiego kontynentu przez człowieka umierającego na raka, który jest w pełni świadom swego stanu i który z surową dokładnością obserwuje paradoksy tego świata.

Na razie czytelnik krajowy otrzymuje dziennik Andrzeja Bobkowskiego — jego zapiski, prowadzone we Francji w okresie od 20 maja 1940 do 25 sierpnia 1944 roku. Dobór dat zgoła nieprzypadkowy: od kapitulacji do wyzwolenia Paryża. Bobkowski stał się kronikarzem upadku kraju, w kulcie którego, jak w tylu polskich domach inteligenckich, wychowywano go od dziecka. I właśnie z powodu tego kultu, tej miłości do *la douce France* — słodkiej Francji — jest jego książka tak gorąca, tak namiętna. Zawiedziona miłość oczyszcza wzrok: Andrzej Bobkowski daje nam bogaty katalog wad narodowych Francuzów, jakie ze szczególną ostrością ujawniły się w czasie wojny i okupacji. Tchórzostwo, wygodnictwo, ksenofobia, narodowa arogancja, skłonność do kolaboracji — to tylko niektóre pozycje tego katalogu. Ostrość spojrzenia budzi żal, że w okupowanej Polsce nie mieliśmy drugiego takiego Bobkowskiego, który by pozostawił równie bezlitosny i równie przy tym sprawiedliwy obraz naszego społeczeństwa w okresie próby.

Szkice piórkiem są hymnem ku czci wolności jednostki. W chwili upadku Paryża Andrzej Bobkowski ma dwadzieścia sześć lat i szczególny dar właściwy wielkim pisarzom realistycznym: dar widzenia i rozumienia. Rozkaz opuszczenia Paryża stał się dla niego pretekstem do zakosztowania prawdziwej wolności. Zostawiwszy w stolicy Francji młodą, przed dwoma laty poślubioną żonę, Bobkowski rusza na rowerze w podróż po południowej Francji. Oficjalnie spełnia polecenie swoich przełożonych, najpierw nadzorując wyjazd pozostających pod jego opieką robotników, a potem wracając do Paryża. Tyle, że wraca drogą okrężną, przez Lazurowe Wybrzeże. I wśród doniesień o kolejnych

sukcesach armii niemieckiej zdobywa się na rzecz nieoczekiwaną: jest szczęśliwy.

To chyba jedna z najważniejszych cech, jakie sprawiają, że *Szkice piórkiem* są książką tak fascynującą. Ostatnie zwłaszcza lata przyzwyczaiły nas do dzienników pisarzy, które są utrzymane w tonacji minorowej, pełne biadoleń i żałosnych autoanaliz. Bobkowski, pisarz urodzony, a nie zawodowy literat, też nieraz daje upust swojej złości, nawet nienawiści. Ale jak ognia wystrzega się biadolenia. A nade wszystko nie wstydzi się okazywać i opisywać uczuć pozytywnych, stanów zachwytu i upojenia.

I tak, 18 czerwca 1940 Andrzej Bobkowski pisze:

Leżałem na kierownicy i brałem ostre wiraże, pokładając się z całym rowerem. Było coś upajającego w tej jeździe. W pewnej chwili najwyraźniej poczułem, że wszystko przestało mnie obchodzić. Teraz, kiedy to piszę, czuję, że pękło coś we mnie. Może nastąpiło zerwanie z przeszłością. Nareszcie. Jestem wolny w tym zamieszaniu. Może nawet zerwałem z samym sobą. Wspaniale. Rozpiera mnie.

Czytając ten fragment wyrwany z kontekstu można by się zastanawiać, czy to nie nadmierna egzaltacja — z fizycznego upojenia, wywołanego szybką jazdą na rowerze, wnioskować o radykalnej przemianie w całym dotychczasowym życiu. Książka potwierdza jednak, że taka przemiana rzeczywiście się wówczas w Bobkowskim dokonała. I chwała autorowi za to, że nie próbował dla niej szukać jakichś uzasadnień ideologicznych, tylko otwarcie pokazał sam moment wyzwolenia i jego zewnętrzne, rowerowe w tym wypadku, okoliczności.

Rowerowa podróż Bobkowskiego po południowej Francji ma w sobie coś unikalnego. Od zwykłej wakacyjnej przygody różni ją chociażby zawieszenie czasu. Na urlopie — powiada Bobkowski — nawet najszczęśliwsze chwile zatruwa myśl o tym, co czeka nas po powrocie. Tu natomiast przyszłość jest wielką niewiadomą i w związku z tym nie warto nią sobie zaprzątać głowy.

Najważniejsze jest t e r a z i trzeba się nie bać wyssać to t e r a z do końca, potem odrzucić i zastanowić się, jakby następne t e r a z najlepiej wykorzystać.

I Bobkowski wysysa cały smak każdej chwili. Jego książka jest bardzo zmysłowa: nie w sensie czystej erotyki (choć i tej nie brakuje), ale w sensie wchłaniania świata wszystkimi zmysłami.

Przede wszystkim wzrokiem. „Jestem cały wzrokiem" — powiada Bobkowski i realizuje ten manifest.

Słońce było wprost gęste i wyciekało z nieba powoli ciężko, jak morelowa konfitura z puszki.

Godziny między zachodem a zapadnięciem zmroku są godzinami bez kolorów: na co spojrzysz, wszystko ma ten sam odcień popielato-biały, mglisty jak spłowiała akwarela.

Ale także słuchem.

Czasem w salonie siedzi Robert i pisze listy. Chowam się za pianinem i słucham skrzypu pióra po papierze. W zupełnej ciszy wokoło, dźwięk ten ma w sobie coś zupełnie nieziemsko uspokajającego. Słuchać jak ktoś pisze — to śmieszne.

Tymczasem z drugiej strony bawiono się z przytupem. Szelest i tupot bosych stóp. Drobne kroki nimfy i długie skoki fauna. Śmiech, perlisty i dźwięczny. Dźwięk szkła i pyknięcie otwieranej butelki szampana. Wyjmowana z wiaderka, butelka lubieżnie ociera się o kawałki lodu.

Ale także dotykiem.

Te stare, grube jedwabie są wprost miękkie i soczyste, jak grube liście. Ukradkiem zbliżałem się do nich i brałem je w rękę, rozkoszując się dotykaniem tych resztek dawnej świetności.

Słońce zapadło za domami i czuć je jedynie w wąskich uliczkach, grzeje jeszcze poprzez spopielałe w żarze dnia kamienie, bucha gorącem od ścian domów.

Ale także węchem.

Zanotować w notesie: zapach gorącej czekolady w słonecznym pokoju o 9-ej rano, otwarte okna, z których wpada ten specjalny chłód, jaki jest tylko przed upałem.

Pode mną trzeszczą suche, zeszłoroczne liście i z ziemi paruje zapach zimy. Nie wiem dlaczego, ale ten zapach suchych liści i wilgotnej ziemi działa na mnie podobnie, jak mgła: budzi wspomnienia dzieciństwa: wspomnienia lasów koło Lidy i Nowogródka, kontury zamku Gedymina, obraz wilka napotkanego w czasie jednej z przejażdżek konnych z ojcem.

Wreszcie smakiem.

Zlizywałem z warg słoną wodę i miałem ochotę na coś słodkiego.

Tu zresztą Bobkowski mniej był zdaje się wrażliwy. Raczej rejestruje ilości spożywanych potraw albo — wzrokowiec — z zachwytem przygląda się obżarstwu innych. Albo może inaczej: piękno krajobrazu zlewa mu się z wrażeniami smakowymi w jeden węzeł.

Tutaj piękno jest: jest na talerzu, jest tak uchwytne, że jem jajka, szpinak, księżyc, morze, sałatkę z pomidorów, fasolę i oblizuję się.

Piękno u Bobkowskiego nie potrzebuje uzasadnień ani nadbudowy ideologicznej.

Skowronki? Tu się je strzela i zjada pieczone. Nic innego nie przychodzi mi na myśl przy skowronku. Żadne jakieś „boży kmieć", żadne tiu, tiu, a frr, a frr.

Mamy zatem w *Szkicach piórkiem* do czynienia z prozą zmysłową, jędrną. Bobkowski nie unika pewnej rubaszności, ale pod nią kryje się spontaniczna wrażliwość wielkiego chłopca. Właśnie: w roku 1948 Bobkowscy porzucą Europę i wyemigrują dalej, do Gwatemali. Tam autor *Szkiców piórkiem* będzie utrzymywał siebie i żonę z wyrobu modeli latających własnej konstrukcji, założy też klub modelarski dla chłopców. Już w dzienniku z lat wojny znaleźć można wiele zapowiedzi obranej po wojnie drogi życiowej, zapowiedzi, które pozwalają interpretować wyjazd do egzotycznej Gwatemali i osobliwy wybór pracy jako realizację chłopięcych marzeń o przygodzie i snów o lataniu. I tak na przykład na widok grup czarnoskórych żołnierzy Bobkowski notuje:

Za trzy tygodnie będą na Madagaskarze. Chętnie pojechałbym z nimi. Już po dwudziestu sześciu latach, w tak młodym wieku Europa wyłazi człowiekowi bokiem i gardłem. Kolebka kultury...

W innym miejscu pisze:

Zaczynam zbierać pieniądze na wyjazd z Europy. Beznadziejny Kłaj.

Kiedy indziej rzuca projekt, by utworzyć „rezerwaty wolności" — tak rzadki stał się człowiek, któremu wolność jest naprawdę droga i niezbędna do życia.

Wystrzeliwuje się go bez żadnych ograniczeń przy pomocy coraz to doskonalszej broni lub zamyka w nowoczesnych rezerwatach i parkach narodowych zwanych obozami koncentracyjnymi. Tępi się go na każdym kroku — w i m i ę w o l n o ś c i.

Takim rezerwatem wolności stała się dla Bobkowskiego po wojnie Gwatemala. Już w okresie paryskim pojawiają się też wzmianki o pierwszych próbach modelarskich.
Mówiąc o wrażliwości Bobkowskiego nie sposób pominąć jednego jeszcze czynnika. Otóż w pierwszej zwłaszcza części jego książki, w notatkach z podróży rowerowej po południowej Francji, raz po raz pojawiają się apostrofy w rodzaju:

Czy znasz nastrój i życie w południowych miasteczkach Francji? Zawsze o Tobie myślę i tak mi żal, że nie jesteśmy razem. Mielibyśmy tyle tematów do rozmowy i tyle okazyj do przeżywania tego, co innym wymyka się, przecieka między palcami i wydaje się nudną monotonią.

Do kogo skierowane są te apostrofy? W pierwszej chwili nasuwa się przypuszczenie, że może do czytelnika, dla nawiązania z nim bliższego kontaktu. Potem jednak odwołania do wspólnych przeżyć ukonkretniają adresata. *Szkice piórkiem* są wielkim, kilkusetstronicowym listem miłosnym do Barbary Bobkowskiej.

Hymn ku czci wolności, proza zmysłowa, opis przygody, wielki list miłosny... Czym jeszcze jest ten dziennik młodego ekonomisty w latach wojny na obczyźnie pisany?

Szkice piórkiem są książką zdecydowanie antykomunistyczną i antysowiecką. To zresztą, nawiasem mówiąc, jedna z przyczyn, dla których dopiero dziś mogą się w Polsce oficjalnie ukazać. Stosunek Bobkowskiego do Związku Radzieckiego znalazł najbardziej może dobitny wyraz w zapisie z 27 lipca 1941:

Mówią coś o układzie polsko-sowieckim. Wszystko możliwe. Kobra z królikiem też może zawierać układy, choć w wyniku końcowym prowadzą one tylko do jednego: do połknięcia królika przez kobrę. Po dokładnym i pieszczotliwym obślinieniu, żeby gładziej poszło.

Ale już wcześniej, w latach trzydziestych, wietrzył Bobkowski niebezpieczeństwo płynące ze Wschodu. Pracując wraz z dużą grupą Polaków we francuskiej fabryce amunicji stykał się z przypadkami dywersji i sabotażu ze strony skomunizowanych robotników francuskich. Po wybuchu wojny uważnie obserwował to, co czynią Niemcy i nieraz porównywał metody nazistowskie do stalinowskich. W czasie zorganizowanego pod naciskiem Hitlera procesu francuskich generałów w Riom wyrywa mu się komentarz: „Wyszło z tego zupełnie co innego, niż miało wyjść. Trudno — nie studiowali w Moskwie." Innym razem, przytaczając świetny dowcip antyhitlerowski o dwóch kloszardach, dochodzi do wniosku, że równie dobrze dałby się on zastosować do rzeczywistości komunistycznej. Rosja Radziecka jest dla Bobkowskiego groźną niewiadomą, która może jeszcze zaskoczy świat w nowej, powojennej sytuacji, ale z góry można mieć pewność, że nie będzie to miła niespodzianka.

Charakterystyczna jest tu reakcja autora *Szkiców piórkiem* na wieść o odkryciu grobów katyńskich.

Nie ma we mnie żadnego uczucia niespodzianki — wprost przeciwnie — poczucie, że to jest właściwie normalne, że jest w tym konsekwencja, rozwijająca się wolno jak nitka z tego samego kłębka już od wielu miesięcy.

I dalej, jeszcze dobitniej:

Jest to unicestwienie części polskiej inteligencji, o której Rosja wie, że nigdy nie zechce ona pogodzić się z programem komunistycznym. Katyń, to po prostu wykonanie jednego z punktów programu, który przygotowany jest dla Polski.

Trzeba zresztą — żeby nie było nieporozumień — podkreślić, że zbrodnia katyńska w niczym nie przesłaniała Bobkowskiemu ogromu zbrodni hitlerowskich, o których wiedział nie tylko z radia londyńskiego, ale i z listów oraz ustnych przekazów, jakie docierały do niego od pozostającej w okupowanym kraju rodziny. Dostrzegał nawet element ponurej groteski w tym, że „hurtownik denuncjuje detalistę i że obydwaj są z tej samej branży rzeźniczej".
Szkice piórkiem są też książką antynacjonalistyczną, jedną może z najsilniejszych pod tym względem we współczesnej polskiej literaturze. Bobkowski pisał:

Bardzo być może, że nacjonalizmu nie znoszę jeszcze bardziej niż komunizmu i gdybym był bardzo bogaty, to ufundowałbym na jakimś naszym uniwersytecie katedrę kosmopolityzmu i przytomności.

I znów trzeba poczynić pewne rozróżnienia. Bobkowski uważnie obserwował zachowanie się swoich rodaków na emigracji i umiał docenić ich zaradność, pomysłowość, pracowitość. Ale równocześnie do pasji doprowadzały go nasze wady narodowe, a przede wszystkim polonocentryzm.

Ta biedna Polska to jak wspaniały obraz powleczony nieskończoną ilością warstw farby przy ciągłym „odnawianiu", farby o przedziwnym składzie chemicznym, gdzie Matka Boska miesza się z bigosem i barszczem z uszkami, Mickiewiczem i grą w bridge'a (narodowa rozrywka polska), katolicyzmem i Towiańskim, przedmurzem i bizantyjskim anarchizmem (to całkiem specjalna cecha polska, wyrażająca się w skrócie: uwielbiam cię, ty sk...) i absolutnym obowiązkiem umierania za ojczyznę nie tylko gdy potrzeba, ale przede wszystkim gdy nie potrzeba.

Podobne wyliczenia naszych przywar znaleźć można u wielu pisarzy, zwłaszcza emigracyjnych (przede wszystkim u Gombrowicza, u Miłosza, u Pankowskiego), mam jednak wrażenie, że ingrediencje dobrane przez Bobkowskiego składają się na najbarwniejszą, najbardziej piorunującą mieszankę wybuchową. Dodajmy, że ostatni jej składnik — obo-

wiązek bezpotrzebnej śmierci za ojczyznę — to temat, który wręcz obsesyjnie powraca na kartach dziennika. Bobkowski wyznaje, że nienawidzi wojny. Sam był synem generała, ale anegdota, jaką opowiada o ojcu, dobrze przystaje do poglądów syna. W czasie wojny polsko-sowieckiej bolszewicy otoczyli Henryka Bobkowskiego, dowódcę sztabu 11-ej dywizji piechoty, wraz z całym jego sztabem i pewnym generałem. Generał rozpoczął odprawę słowami: „Panowie, musimy teraz umrzeć...". Na co ojciec Bobkowskiego miał odpowiedzieć: „jakkolwiek wydostanie się z tej sytuacji, proponowane przez pana generała, jest najprostsze, to warto byłoby przedtem spróbować jakiegoś bardziej skomplikowanego środka ocalenia". Bobkowski-syn staje wprawdzie przed polską komisją wojskową, ale — nie przyjęty — czuje się zwolniony z psychicznego obowiązku wymknięcia się do Anglii w celu walki z Niemcami. Rusza w prywatną podróż rowerem; z tym samym impetem, z jakim inni stawiają czoła śmierci, on rzuca się na życie.

I znów gwoli sprawiedliwości trzeba powiedzieć, że dzięki swej prawości, odwadze cywilnej oraz doskonałej znajomości francuskiego i niemieckiego Bobkowski staje się nieoficjalnym ambasadorem Polski w Paryżu, opiekunem przebywających tam rodaków. Rzadko pisze o tym otwarcie, co zrozumiałe — dziennik mógł wpaść w ręce gestapo; zbierając jednak rozsiane po całym tekście wzmianki i konfrontując je ze wspomnieniami świadków (zwłaszcza innego prozaika emigracyjnego, Andrzeja Chciuka), możemy pod maską programowego cywila dostrzec inne — wręcz heroiczne — oblicze. U Bobkowskiego nic nie dzieje się po prostu. Wystarczy zresztą przeczytać jedną, dowolnie wybraną stronicę jego dziennika, żeby się o tym przekonać.

Andrzej Bobkowski był z wykształcenia ekonomistą, przedtem miał trudności ze zdaniem matury. Aż trudno w to uwierzyć, czytając w *Szkicach piórkiem* jego uwagi na temat literatury i odkrywając całą olbrzymią erudycję Bobkowskiego, tak naturalnie wtopioną w jego styl. Niektóre z tych odwołań, co zrozumiałe u młodego autora o silnie rozwiniętych cechach chłopięcych, dotyczą lektur dzieciństwa i okresu dojrzewania. Stale obecny jest na kartach tej książki Sienkiewicz, nie tylko jako autor *Trylogii* i *W pustyni i w puszczy*, ale także — *Listów z podróży*. Stale obecny jest Prus jako autor *Lalki* — co zrozumiałe, zważywszy krytyczny stosunek Bobkowskiego do typowo polskiej mentalności. („Trzy tomy *Lalki*. Wielka trylogia, większa od tej Sienkiewicza. Trudno o lepszą książkę, o lepsze wydobycie wszystkich

pechowych cech charakteru polskiego. Tak niewiele zmieniło się to nasze społeczeństwo od tamtych czasów.") Snując prognozy co do dalszego biegu wypadków i rozwijając paralelę z przebiegiem kampanii napoleońskiej Bobkowski świadomie utożsamia się z Rzeckim.

Ulubionym pisarzem Bobkowskiego był Balzac. Ciekawe zresztą, że autor *Szkiców piórkiem* zarzucał Francuzom, iż ceniąc swego wielkiego realistę, wcale go do końca nie rozumieją, iż cenią go za to, co powiedział, a pomijają najcenniejsze — to, „czego nie powiedział, a co tak wspaniale wyczuwa się". Myślę, że ta uwaga dobrze przystaje do pisarstwa samego Bobkowskiego — niewątpliwie realistycznego, ale silnie nasyconego pierwiastkiem psychicznym i mikropsychicznym, pełnego niedomówień, aktów porozumienia z czytelnikiem, ironii i luzu. Innym patronem pisarstwa Bobkowskiego jest Flaubert — autor *Szkoły uczuć*, bezlitosny obserwator francuskiego zakłamania w *Pani Bovary*, wreszcie kronikarz ludzkiej głupoty w *Bouvard i Pecuchet* („Jaka szkoda, że Flaubert umarł, zanim zdążył ułożyć ten słownik kretynizmów.") Pisząc o Flaubercie, Bobkowski używa określenia „spiżowy dzwon prozy", w innym miejscu zanosi modły do „świętego Flauberta". Balzac i Flaubert są dla niego odtrutką na otaczające zakłamanie w imię tej czy innej ideologii.

Inne przywoływane przez Bobkowskiego nazwiska to typowe lektury polskiej inteligencji lat trzydziestych: Wilde, Céline, Schnitzler, Spengler, Mereżkowski (w grudniu 1941 odnotował jego śmierć, wyznając przy okazji: „Matka niemal karmiła mnie jego książkami, a *Leonardo da Vinci* był pierwszą biografią, jaką przeczytałem."). W trakcie podróży rowerowej Bobkowski pielgrzymuje do Bandol, gdzie mieszkała jego ulubiona „Kaśka" Mansfield. Po zdobyciu wysoko położonej przełęczy oznajmia, że właśnie zrozumiał Sotiona z *Dysku olimpijskiego* Parandowskiego. Literatura i sztuka są tu cały czas obecne — nie jako nazwiska, wzmiankowane dla popisania się erudycją, ale sceny i obrazy, niegdyś dogłębnie zapamiętane, a teraz przywoływane w konfrontacji z aktualnym życiem, z jego przygodami, z oglądanymi krajobrazami. Spośród wielu różnych rodzajów kultury ten najharmonijniej bodaj łączy w sobie głębokość przeżycia — z bieżącym życiem.

Szukając tytułu dla książkowego wydania swoich zapisków z lat wojny Bobkowski rozważał m. in. sformułowanie „Wojna i Spokój" (przez duże S). W pewnym sensie można powiedzieć, że rozumiał swój dziennik jako cywilną odpowiedź na powieść Tołstoja (której zresztą nie mógł

zmóc). Zwraca też uwagę ogromne znaczenie, jakie miała dla Bobkowskiego kategoria spokoju. Termin ten pojawia się na kartach dziennika wielokrotnie w znaczących kontekstach, począwszy od buntowniczego zdania, które wybrałem na motto niniejszego artykułu. Oto kilka innych przykładów. 2 lipca 1940 w piękną, gorącą noc, w poczuciu pełnej harmonii z naturą, które każe mu myśleć o starożytnej Grecji, Bobkowski pisze: „Wokoło terczały świerszcze, ślizgały się nietoperze. Wielki spokój". Obserwując roznamiętnionych graczy w kasynie w Monte Carlo nasz autor konstatuje:

Nie rozumiem, jak można poniżyć się do tego stopnia, by uzależnić cały swój spokój wewnętrzny, ład i harmonię, wszystko — od trzydziestu sześciu numerów i kulki.

8 stycznia 1942, podsumowując wrażenia jednodniowej wizyty w miasteczku Senlis (cały ten opis stanowi zresztą zamkniętą całość, jakby nowelkę wplecioną w tekst dziennika), Bobkowski powiada:

Cały dzień, wszystkie jego wydarzenia, pokryte były s p o k o j e m, regularną monotonią i tym „s o b i e" życia małego miasteczka francuskiego.

2 sierpnia 1943, będąc na urlopie w L'Etre Clément, notuje:

Cichy placyk, na ulicach pusto, niebo pokryte szarymi chmurami. S p o k ó j. Wydaje się, że poza tym miastem nie ma świata.

I wielkim fabrykom oraz potężnym bombowcom przeciwstawia „ciasne uliczki z rynsztokami, niewygodne domki i stare meble". Wielbiciel prozy dziewiętnastowiecznej w sennej atmosferze prowincji odkrywa dla siebie spokój jako wartość:

Wartość zupełnie nieocenioną, zapomnianą i pogardzaną Spokoju i Ładu, może zacofanego, ale jakże wzbogacającego, czuje się tu, w ciche popołudnie. Pijąc białe wino, wskakuję cały do kieliszka i rozpuszczam się. Jestem Spokojem.

Stanem pokrewnym spokojowi jest równowaga. W obszernym wywodzie, w którym, posługując się takimi pojęciami matematycznymi jak granica i stałość, Bobkowski stara się określić istotę charakteru francuskiego, równowaga staje się słowem-kluczem, „wielką sumą" (też pojęcie matematyczne) tego wzoru.

Francja jest krajem, może jedynym w obecnym świecie, który osiągnął równowagę i potrafił ją utrzymać pomimo wszystkich ataków, przypuszczanych na nią z zewnątrz. Do diabla — Francja w tej chwili, w pełni okupacji, utrzymuje równowagę. Cała jej literatura i myśl, całe jej pojęcie człowieka jako takiego, cała jej kultura wreszcie, wypływa w prostej linii z równowagi.

O roli, jaką w światopoglądzie (i życiu) Bobkowskiego odgrywała potrzeba spokoju i równowagi najlepiej świadczy dalszy ciąg analizy ówczesnej Francji i jej miejsca w duchowym porządku świata. Charles Péguy powiedział był, że wszelkie nowoczesne wynalazki nie zmieniają istoty człowieka i że trudno sobie wyobrazić, co by to miało oznaczać, iż w dwudziestym wieku ktoś pragnie prześcignąć Platona. Bobkowski polemizuje z tym poglądem twierdząc, że już niedługo zapewne trzeba będzie umieć prześcignąć nie tylko Platona, ale i Chrystusa. Dodaje:

Być może, że w pewnym sensie dziś setki tysięcy ludzi już codziennie, w każdym z niezliczonych obozów w Europie i w Azji, wyprzedza Chrystusa, aby tylko żyć.

W tym jednym zdaniu odsłania się w całej rozpiętości duchowy zakrój książki Bobkowskiego, jej napięcie między filozoficznym poszukiwaniem Wielkiego Spokoju, a ciągłą świadomością, że równocześnie w niemieckich i radzieckich obozach koncentracyjnych cierpią i umierają tysiące współczesnych Chrystusów. To napięcie sprawiło, że kiedy po wojnie ulubiona Francja poczęła tracić poczucie równowagi, oddając się we władanie komunistom, Bobkowski zabrał tkwiący w nim spokój, zabrał ukochaną Basię i rękopis dziennika z lat wojny, i wyjechał na koniec świata.

Na zakończenie muszę przyznać się do pewnej winy wobec Bobkowskiego. Kiedy przed kilkunastu laty czytałem *Szkice piórkiem* po raz pierwszy, pewną nieufność budził we mnie fakt, że prawie wszystkie prognozy polityczne Bobkowskiego znakomicie się potem sprawdzają. Podejrzewałem, że autor przed drukiem (książka ukazała się dopiero w roku 1957, nakładem paryskiego Instytutu Literackiego) albo niektóre prognozy *post factum* dopisał, albo przynajmniej usunął te, które się nie sprawdziły. Ślad tych moich wątpliwości zachował się w książce Romana Zimanda, na cześć Bobkowskiego zatytułowanej *Wójna i Spokój* (Londyn 1984, s. 9–11). Sprawę mogłaby definitywnie rozstrzygnąć jedynie konfrontacja z rękopisem. Czytając wszakże *Szkice piórkiem* na nowo AD 1990, w zupełnie innej sytuacji politycznej, zwróciłem uwagę na następujące zdanie, zapisane 26 września 1943:

Rosjanie przeszli Dniepr w sześciu miejscach, walki toczą się już pod Kijowem. Ciepło, ciepło — coraz cieplej. Niedługo zaczną nas „uwalniać". I uwolnią nas na pięćdziesiąt lat.

Wszystko wskazuje na to, że ta polityczna przepowiednia sprawdza się na naszych oczach z dużą dokładnością. Andrzej Bobkowski był nie tylko znakomitym obserwatorem każdorazowego t e r a z, ale

i strategiem umiejącym z dostępnych danych (francuskich, niemieckich, angielskich, polskich) zbudować logiczny i — co ważniejsze — sprawdzający się na ogół model przyszłości.

Szkice piórkiem pojawiają się obecnie na rynku księgarskim w dość dużym nakładzie. Ta książka wielkiego indywidualisty, „chuligana wolności" (termin Tymona Terleckiego), te prywatne zapiski polskiego cywila w okupowanym Paryżu mogą oto trafić do dziesiątków tysięcy nowych czytelników. Jestem spokojny o los tego spotkania. W gruncie rzeczy bowiem czytelnik masowy nie istnieje: za każdym razem pojedynczy odbiorca spotyka się z pojedynczym autorem. Ilość takich spotkań, choćby równoczesnych, nie wpływa na jakość odbioru. A dziennik Andrzeja Bobkowskiego jest na tyle wielostronny, że z pewnością trafi do bardzo różnych odbiorców. Cechą specyficzną formacji autora — przedwojennej liberalnej inteligencji polskiej — była skłonność do mieszania poziomów, stylów zachowań, tonacji. Jedni znajdą w *Szkicach piórkiem* manifest wolności bez granic, inni analizy totalitaryzmu. Jednych zachwycą niemal mistyczne uniesienia i stany panteistycznej ekstazy, innym spodoba się nieco rubaszny humor i cięty język. Jedni szukać tu będą pejzaży południowej Francji, inni — notatek z lektur i recenzji filmów oraz przedstawień teatralnych. Jedni odbiorą tę książkę jako wielki list miłosny, inni jako wielki traktat polityczny. *Szkice piórkiem* są tym wszystkim — i czymś więcej jeszcze: solidną porcją świetnej prozy.

Od autora: Tekst ten stanowi posłowie do II-go krajowego wydania *Szkiców piórkiem*, które ma się ukazać nakładem „Czytelnika"; wyd. I: PoMOST, Warszawa 1988.

Krzysztof Rutkowski

W stronę Haupta

Lasy czarowne i przepastne
Ciągną, lecz przyrzeczenia własne
Każą mi w drogę iść, nim zasnę.
Każą mi w drogę iść, nim zasnę.[1]

[...] właśnie w tej chwili w pałacu księcia Gilberta de Guermantes usłyszałem jeszcze krok moich rodziców odprowadzających pana Swanna, usłyszałem dźwięk odskakujący, żelazisty, niestrudzony, krzykliwy i chłodny dzwoneczka, który zwiastował, że nareszcie pan Swann poszedł i mama przyjdzie na górę, usłyszałem bezpośrednio, chociaż dźwięki te mieściły się tak daleko w przeszłości.

1. Dlaczego twórczość Zygmunta Haupta wnika w pamięć tak opornie? Może dlatego, że jego pisanie pozostaje w polskiej literaturze z u p e ł n i e o s o b n e, niemalże bez precedensu, bliżej mu do Prousta i Czechowa, niż... no właśnie, do kogo? Może jest ono po prostu z a t r u d n e? „Za nowy kąt patrzenia, za swój język, swoje pismo pisarz musi płacić ciężkie myto" — pisał Józef Czapski w szkicu *O Haupcie*[2], w tekście tajemniczym, do którego wrócę.

[1] R. Frost *Przystanąwszy pod lasem w zimowy wieczór*, przeł. Z. Haupt, „Tematy" nr 2, Nowy Jork 1962.

[2] J. Czapski *O Haupcie*, „Kultura" nr 10, Paryż 1963, przedr. w: *Tumult i widma*, Paryż 1981, Instytut Literacki, s. 277–284.

A może napisał z a m a ł o? Dwa tomy opowiadań: *Pierścień z papieru*[3], oraz *Szpica. Opowiadania. Warianty. Szkice*[4]. Dwie książki, archiwa[5], przedwojenne próby rozproszone w polskiej prasie, przekłady poezji w nowojorskich „Tematach" i londyńskich „Wiadomościach", rysunki i reportaże w „Polsce Walczącej", obrazy, co jeszcze?
Haupt nie z tych, co to książek całą bibliotekę napisali, ale wystarczy zajrzeć do wydanych tomów, by zauważyć intensywność, wirowanie sensu i zgęszczenia, które innym starczyłyby na sześciograniastą trylogię. O tym wiedziano od dawna, więc czemu?
Może nie potrafił się *s'imposer*, jak mówią Francuzi, narzucić, wepchnąć, wmaślić, zrobić, dać zrobić. Haupt nie miał na pewno cudownej bezczelności Gombrowicza. Nadeau w filmie Andrzeja Wolskiego *Ja, Gombrowicz*:

zaczął popisywać się. Popisywał się zajadle, naprawdę. Zamęczał nas: [...] więc Robbe-Grillet — zero. Nathalie Sarraute — bez znaczenia, w ogóle nikt się nie liczy. Zawsze w podtekście: „oprócz mnie". „Ja": ja byłem pierwszym egzystencjalistą, ja odkryłem powieść nowoczesną zanim jeszcze powstała itd. Spostrzegł jednak, że to zaczęło mnie w końcu... i wtedy zapytał: „Co pan o mnie właściwie myśli?" Więc mu odpowiedziałem: „pan mnie drażni, ale pan mnie drażni...".

Ani wdowia lokomotywa nie wciągała lary jego papierów na Olimp, pryszcząc i strzykając z uporem po drodze, ani nie kręcił korbą w salonowych maglach, zanim panika poniosła go „jak pijaka, by zataczać się pomiędzy ścianami świata".
Odmieniec. A Polak. Po polsku pisał: w latach czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych, i sześćdziesiątych, i do połowy epoki dobrego Gierka (słyszał o nim, podobnie jak o socrealizmie i małej stabilizacji), pisał tak, że nie sposób go w nic wcisnąć: ani w odwilże, ani w zamrozy, ani w zniewolenia umysłu, ani w rozwolnienia wyobraźni, ani w wizje, ani w równania, ani w pogróżki, ani w porachunki, nie pasuje do niczego. Wtedy, i dzisiaj też.

[3] Z. Haupt *Pierścień z papieru*, Paryż 1963, Instytut Literacki, [dalej: *Pzp*].
[4] Z. Haupt *Szpica. Opowiadania. Warianty. Szkice*, Paryż 1989, Instytut Literacki, [dalej: *Sz*].
[5] W bibliotece Uniwersytetu Stanford w Kalifornii znajdują się archiwa Haupta — między innymi korespondencja z Marią i Józefem Czapskimi, Jerzym Giedroyciem, Józefem Wittlinem, Kazimierzem Wierzyńskim, Tymonem Terleckim, Teodorem Parnickim, Janem Lebensteinem oraz Jerzym Stempowskim (por. wstęp Renaty Gorczyńskiej do *Szpicy*).

Najłatwiej go wpakować w „problematykę kresową", bo to bardzo *à la mode*. Mówią, że bez Wilna nici z literatury polskiej, a jak babka pisarza nie była wielkim rabinem co najmniej Grodna, to pisarz po Krakowskim Przedmieściu ze wstydu przemyka się chyłkiem. Tylko że Haupt w kresowość do końca wcisnąć się nie daje: rzeczywiście — niektóre sceny w jego opowiadaniach rozgrywają się na rodzinnym Podolu; prawda — akcja niektórych nowel Maupassanta toczy się w domowej Normandii (René Dumesnil napisał o tym pasjonującą książkę), to wszystko. Obecność „kraju lat dziecinnych" w twórczości Haupta, która tak pociągała Czapskiego i Stempowskiego, wiąże się z prywatnymi mitologiami, zbiorowymi przesłaniami podświadomości i swoistą filozofią czasu, bo „ranny szczebiot ptaków niecierpliwił Franciszkę".

2. Zaczęło się od nagrody literackiej „Kultury", zanim jeszcze *Pierścień z papieru* wyszedł spod prasy. W jury zasiadali: Jerzy Giedroyc, Konstanty Jeleński i Jerzy Stempowski, który stwierdził w uzasadnieniu:

Pióro [Haupta] żłobi sobie własną drogę, całkowicie obojętną dla teorii, szkół, manier literackich naszego czasu. Słowa jego zazębiają się o siebie w sposób tylko jemu właściwy, i dla którego próżno byłoby szukać wzorów. Utwory Haupta nie mieszczą się w tradycyjnych formach i uchylają od klasyfikacji [...]. Związki między literaturą i malarstwem — od Owidiusza i Boccacia do naturalistów i abstrakcjonistów — są znane. Rzadko jednak wydają się równie bliskie jak w prozie Haupta. Mówi o tym zarówno jej statyczność jak i jej *mimesis*, dokładne przyleganie do obserwowanej rzeczywistości [...]. Aby wszystko to przed czytelnikiem ustawić, posługuje się często — jak Rabelais i Joyce — techniką wyliczenia. Każda z jego postaci wygląda na portret, o którym Vasari powiedziałby: *comme vivo*.

Stempowski zauważył ponadto, że obecność realiów w prozie Haupta przypomina sztukę naturalistów, ciekawe skojarzenie, bo Haupt rzeczywiście lubił polowania z Maupassantem. Metoda Haupta przypomina malarstwo plenerowe, „któremu sam proceder tłumaczenia widzianych zjawisk na mowę farb dostarcza potrzebnego dystansu". Artykuł Stempowskiego ukazał się w styczniowym numerze „Kultury" z 1963 roku. W numerze październikowym Józef Czapski opublikował wspomniany już szkic o Haupcie. Tajemniczy dlatego, że mówiący wiele o malarstwie, mało o literaturze:

Artysta, który jak Bresdin dotarł w sobie do przeżyć osobliwych i szuka dla nich wyrazu, który drąży myśl swoją czy wizję swoją, musi przeżyć jakąś „małą śmierć", musi stworzyć swój język form i tym samym stwarzać wrażenie niezdarności.

Czapski pisał o Bresdinie oskarżanym o nieporadność, o Cézannie, którego podobno Jacques-Emile Blanche, przyjaciel Prousta, usprawiedliwiał, „że chociaż źle rysuje, to mimo wszystko...", o Grassecie, który po przeczytaniu *W stronę Swanna* miał oznajmić, że jeśli Proust przez pierwszych 40 stron opowiada jak bohater nie może zasnąć, to żaden czytelnik tego nie wytrzyma. Pisał o malarzach i o Prouście, chcąc pisać o Haupcie, by wyjaśnić na czym polega tajemnica *Pierścienia z papieru*: niby artysta ma trudności z rysunkiem, znaczy tu: z *écriture*, a przecież odsłania nową prawdę o świecie.
Baudelaire o Bresdinie (powtarzam za Czapskim piszącym o Haupcie): „Nie wiem, czy ten człowiek ma talent, ale ma na pewno geniusz".

3. 11 stycznia 1966 roku Jerzy Stempowski pisał do Zygmunta Haupta:

Jako malarz o wyobraźni bardziej statycznej, wywołuje Pan z pamięci oddzielne obrazy, nie zajmując się układaniem ich w serie ciągłe. Magię tę znał Petrarka. Wszystkie miejsca pobytu opisał jak gdyby w ćwiczeniach topograficznych. Jego łacińskie listy zawierają dziesiątki takich dokładnych opisów [...]. Literatura jest dziś wybitnie omfaloskopiczna, brak jej wizji świata zewnętrznego. Dostojewski, który tyle lat jeździł koleją, nie wspomina nigdzie, aby widział coś z okna wagonu. [...] Przez pół wieku Dostojewski był ulubioną lekturą elity europejskiej i od niego zaczęła się omfaloskopia w literaturze. Zabieram się właśnie do czytania *Memoire sur les perceptions obscures* Maine de Birana, aby zobaczyć jak wyglądały początki introspekcji w czasach Napoleona.
W tej perspektywie Pańskie opowiadania są rewelacją. Przynoszą ponowne odkrycie magii Petrarki.

Stempowski, zgodnie ze zwyczajem, pozacierał ślady. Pamiętał przecież, że Dostojewski w pierwszym rozdziale *Idioty* napisał o pociągu z Warszawy podjeżdżającym koło dziewiątej rano do Petersburga i o oknach wagonu wypełnionych szczelnie mgłą. Wiedział, że Dostojewski widział mgłę, a nie „nic".
A grzech omfaloskopii? Słowo pochodzi od *omphalos*, czyli pępek, centrum. Nazywano tak półokrągły kamień w świątyni Apollina, uważany za środek ziemi, wypukłość na dnie czary (bez uchwytu ni podstawy) używanej do celów kulturowych: picia wina lub trucizny, albo guz na tarczy. Wiadomo, Stempowski nie lubił pisarzy wsobnych. Kiedy pisał:

Świat wyobraźni wysnuty z patrzenia we własny pępek jest z natury swej ograniczony. Zamykanie się w nim nie jest dla nikogo rzeczą bezpieczną. Pies, gdy przestaje obserwować otaczające go przedmioty, zaczyna wyć. Literatura obecna pełna jest skomlenia i wycia

— bardziej miał może na myśli Gombrowicza niż Dostojewskiego. Za co chwali Haupta? Za poszanowanie szczegółu? Przecież trudno o przykład bardziej niż Hauptowskie „introwertycznych" opowiadań i bardziej „międzyludzkiej" analizy zachowań niż u Dostojewskiego.
Należy zatem przypuszczać, że Stempowski myślał nie o pępku, lecz kamieniu Apollina, zworniku skupiającym siły niebieskie i otchłanne, skoro zapowiadał czytanie Maine de Birana, tego „Prousta *avant la lettre*" (Czapski), manewrującego ze zręcznością maga lustrem wewnętrznym, by wystawić światu gigantyczny remanent. Chociaż wtedy nie nazwałby Haupta „malarzem statycznej wyobraźni", ponieważ w jego prozie dzieje się więcej niż w filmach Hitchcocka nawet wtedy, gdy pozornie nie dzieje się nic.

4. Zygmunt Haupt, syn Ludwika i Albiny z domu Mazurek, urodził się 5 marca 1907 roku w Ułaszkowicach nad Seretem w powiecie Czortków, w województwie tarnopolskim. Ułaszkowice leżą w trójkącie: Czortków — Śniatyń — Kamieniec Podolski. Ojciec był inspektorem szkolnym, matka — nauczycielką.
Zygmunt Haupt chodził najpierw do szkoły podstawowej w Tarnopolu, później do gimnazjum w Jarosławiu. W roku 1924 ukończył Państwowe Gimnazjum im. Kopernika we Lwowie. Był uczniem wszechstronnie uzdolnionym, zdał maturę z wyróżnieniem. Pod wpływem ojca rozpoczął studia na wydziale inżynieryjnym Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. Po roku zapisał się na architekturę. Po śmierci ojca (1928) wyjechał na dwuletnie studia urbanistyczne do Paryża, przeznaczywszy na opłacenie kosztów pobytu część odziedziczonego majątku. We Francji chętniej malował, niż bywał na wykładach.
Po powrocie do Polski imał się różnych zajęć. Malował stacje Męki Pańskiej w wiejskim kościele i rysował do „Gazety Ludowej". Pewnego razu — jak twierdzi syn pisarza, Arthur Haupt — pojawiwszy się w redakcji usłyszał, że nie ma żadnego artykułu do zilustrowania. Oświadczył więc, że sam coś napisze i własnoręcznie sporządzi odpowiedni rysunek. Jak powiedział, tak zrobił.
W latach trzydziestych powołano go do wojska. Służył w kawalerii i artylerii zmotoryzowanej. W cywilu parał się projektowaniem na zlecenie, malowaniem, pisaniem, alpinizmem, jazdą konną, polowaniami, graniem w amatorskich przedstawieniach teatralnych.

W maju 1939 otrzymał kartę mobilizacyjną. Walczył w stopniu podporucznika na terenie województw południowo-wschodnich w brygadzie artylerii zmotoryzowanej. Po najeździe sowieckim jego oddział na szczęście broni nie złożył: ponad 150 żołnierzy i oficerów — wśród nich Haupt — przedostało się na Węgry. Ucieczka z obozu internowania, obozy szkoleniowe Armii Polskiej we Francji, niemiecki kocioł pod Dunkierką, ewakuacja „Batorym" do Anglii. Służba w szkockim Gosford, potem Londyn, współpraca z Antonim Słonimskim, redaktorem „Nowej Polski" i Mieczysławem Grydzewskim, redaktorem „Wiadomości".

W czerwcu 1944 roku na przyjęciu u Cory Sanders Hodgson, siostry brytyjskiego ministra do spraw Polski, Zygmunt Haupt poznał Amerykankę Edith Norris, pracownicę Czerwonego Krzyża. Pobrali się w Kościele Polskim w Londynie. Po demobilizacji (1946) Hauptowie wyjechali na stałe do Ameryki: najpierw mieszkali w rodzinnym mieście Edith Norris — Nowym Orleanie, w roku 1951, gdy Zygmunt Haupt zaczął pracować w „Głosie Ameryki", przenieśli się do Nowego Jorku. W 1958 przeprowadzili się do Waszyngtonu, gdzie Haupt redagował nowo powstałe pismo „Ameryka". Drukował też po angielsku w amerykańskich, dość elitarnych czasopismach: „Accent", „Nassau Review", „Furioso", „The Paris Review", „New Directions". Tłumaczył. Malował. Pisał opowiadania do „Kultury" i „Wiadomości". Osiem lat po nagrodzie „Kultury", otrzymał nagrodę literacką Fundacji im. Kościelskich.

10 maja 1975 roku dostał w nocy jednoczesnego wylewu krwi do mózgu i zawału serca. Zmarł w szpitalu Winchester w stanie Wirginia. Spoczywa na cmentarzu Metairie w Nowym Orleanie.

Ryszard Mossin, długoletni pracownik radia Wolna Europa i Głosu Ameryki nagrał na kasecie, do specjalnego programu poświęconego twórczości Haupta (RWE, październik 1989), wspomnienie o przyjacielu. Oto jego fragmenty:

Bliższą znajomość z Zygmuntem Hauptem zawarłem wtedy, gdy sam rozpocząłem pracę w Głosie Ameryki w Waszyngtonie. Zygmunt okazał się wspaniałym gawędziarzem: opowiadał o Lwowie, o tamtejszym środowisku, o artystach i pisarzach. Był oryginałem. Mało przejmował się bieżącą pracą: radiową i redakcyjną w piśmie „Ameryka". Uważał tę pracę po prostu za zło konieczne, by zdobyć niezbędne środki utrzymania na pisanie, malowanie i przede wszystkim czytanie.

Zygmunt Haupt uważał, że lepiej jest czasami mniej zarabiać, albo w ogóle nic, przejść na wczesną emeryturę, siedzieć na farmie, pisać i przede wszystkim czytać i czytać.

Gdy złożył podanie o pożyczkę w banku i stwierdził, że chce kupić konia, wywołał sensację i popłoch. Myślano, że klient zwariował [...].
Pamiętam, że gdy jechałem do Meksyku, Zygmunt prosił o przekazanie ukłonów Parnickiemu. Nasłuchałem się od Parnickiego opowiadań o Haupcie jako oryginale, a Zygmunt mówił dokładnie to samo o Parnickim.
Wiadomość o przyznaniu mu nagrody „Kultury" przyjął jako coś normalnego, my natomiast byliśmy raczej zaskoczeni.

5. Długa cisza. Do 1981 roku. Konstanty Jeleński w odpowiedzi na zaproszenie Romana Zimanda, współorganizatora warszawskiej konferencji „Literatura źle obecna", napisał:

W liście Pańskim nie widzę u l u b i o n y c h przeze mnie pisarzy emigracyjnych [...]: Czesława Straszewicza (*Turyści z bocianich gniazd* — najlepsza chyba powieść o Polakach — kraj i emigracja) oraz Zygmunta Haupta: najlepszego artysty prozy emigracyjnej (przewyższa o głowę swym *Wołyniem* [co Jeleński miał na myśli? Książki pod takim tytułem Haupt nie napisał. Prawdopodobnie chciał tak nazwać drugi tom opowiadań przygotowywanych dla Instytutu Literackiego. Śmierć pokrzyżowała plany] przereklamowanego Józefa Mackiewicza).

Z tą prozą spotkałem się dzięki Jeleńskiemu. Po moim artykule: *Zygmunt Haupt: władca słów i pierścieni*, zamieszczonym w „Kontakcie" (1986), Józef Czapski przesłał list wyrażający nadzieję, iż może wreszcie nadszedł czas, że młodzi zainteresują się „stroną Haupta". Dwadzieścia trzy lata wcześniej pisał w „Kulturze":

Rozanow notuje w swym dzienniku, że dobrze już jest, jeżeli pisarz ma jednego, paru najwyżej, p r a w d z i w y c h czytelników, że gdy pisząc nagle pod takim czy innym naciskiem, czy wprost w chwili słabości, decyduje się jedno słowo zmienić, uczytelnić, „wtedy twój jedyny czytelnik odkłada książkę i więcej do niej nie wraca".
Nie chodzi bynajmniej o kult ciemności, ani o odcinanie się w wieży z kości słoniowej, jego słowo to jedynie okno artysty w świat. Nie dotrze on inaczej ani do siebie, ani do czytelnika i nie osiągnie tej wolności dojrzalej, którą jest przepojona niezwykła książka Haupta *Pierścień z papieru*.

Marek Tomaszewski w artykule: *L'image de confins chez les romanciers emigres: Czesław Miłosz, Józef Mackiewicz, Zygmunt Haupt, Włodzimierz Odojewski* (1988) pisze:

Obszar tematyczny Haupta rozpościera się między toponimią i medytacją egzystencjalną. Jego proza czerpie z żywych źródeł gawędy szlacheckiej, wyzyskuje estetykę barokową: kontrasty, antytezy, liczne enumeracje tworzące zaskakujące obrazy [...]. Haupt uprawia „sztukę przebłysku", grę świateł, półcieni, lustrzanych odbić i powidoków. Nadmiar ujawnia wielość stanów rzeczy. Podobnie jak u Céline'a, rozrzutność rzeczy tłumaczy ludzkie istnienie. Styl Haupta jawi się w nieciągłościach mówiących o tym, że świata chyba nigdy nie da się do końca opowiedzieć.

W 1989 ukazał się nakładem Instytutu Literackiego w Paryżu tom *Szpica*, zbiór opowiadań Haupta rozproszonych po czasopismach, w opracowaniu Renaty Gorczyńskiej. „Kultura" (czerwiec 1990) wydrukowała nieznane opowiadanie Haupta *Cyrk. Pierwszy dzień wojny*. To wszystko, na razie.

6. Zygmunta Haupta interesuje, więcej nawet: pochłania związek pomiędzy rzeczą i czasem, czyli mówiąc inaczej — zjawisko pamięci: trwanie i przemijanie. W tym sensie jego twórczość dotyczy podstawowych przesłanek egzystencji. Jest ono prawdziwie filozoficzne, chociaż związane z konkretem siecią intymnych związków. Wyprawa w stronę pamięci, czyli rozsupływanie i zawiązywanie na nowo połączeń między bytem i czasem, nie ogranicza się u niego do najszlachetniej nawet pojętych partykularyzmów: nostalgii za Podolem, domem rodzinnym, utraconym rajem dzieciństwa itd. Haupta fascynuje nieustanny dramat zmiany spostrzeżenia we wspomnienie, niemalże geologicznego nakładania się głosów z przeszłości, czyli spektakl pojawiania się i niknięcia, poślizgu słów, nazywających rzecz zawsze nie tak, jak by się chciało, bo zawsze za późno wobec stanu rzeczy. W tym sensie pisanie Haupta ma „charakter uniwersalny", jak zwykła mawiać moja pani od łaciny o odach Horacego.

Haupt rzuca wyzwanie. Natarczywe, niecierpliwe, na granicy bluźnierstwa i inkantacji mistagoga. Napisał inwokację do powiatu latyczowskiego, wtrącając się do sporu Mickiewicza z Krasińskim o *Pana Tadeusza*, ale napisał też inwokację do świata, nieobjętą ziemię zestawiając z truchłem, w porządku miłym barokowym artystom, malującym polichromie w klasztornym refektarzu Cnotliwych Panien Benedyktynek Przemyskich:

Odkryj się, świecie, pokaż swą twarz położoną na płask, otwartą do nieba, zakisłą wodą, rogatą od gór, strączastą od dróg. Przyjdzie noc i zaciągnie na cię zasłonę jak prześcieradło zaciągnięte na zwłoki w tężcu kanciaste. Tylko księżyc odbije się w wodach jak w pieniążkach położonych na przymkniętych powiekach trupa. Potem przyjdzie dzień jak posługacz prosektorium. Kto cię opisze i kto cię nazwie, i kto jeszcze raz skłamie o tobie? Kto znowu zaludni cię bogami, którzy rodzą się pośród ciebie jak wszy w szwach nieschludnych koszuli? Czemu pozwalasz, ażeby liszaje czasu zarastały i plamiły twą głupią regularność i pustkę kuli? A mogłeś być jak perła kałakucka, zawieszona w welonach mlecznej drogi. A mogłeś być jak „światy", wyciągnięte niezgrabnymi nożycami chłopki z poświęconego opłatka i zawieszone u belki pod sufitem. A wybrałeś sobie właśnie mnie, wybrałeś, upodobałeś sobie we mnie, zdałeś się na moją łaskę i niełaskę. Wydało się, że będę na cię chuchał i dmuchał jak na wielki cymes, ale zapadłem

się sam w sobie i nie stać mnie więcej na podtrzymywanie ciebie. Świecie! Świecie! [*Światy. Wstęp do dłuższej historii*, w: *Sz*, s. 157].

Haupt wyzywa na pojedynek sposoby nazywania świata w inwokacji upersonifikowanej do granic estetycznej przyzwoitości. W opowiadaniu *El Pelele* (*Sz*, s. 131–132) zastanawia się nad tajemniczymi silami, które każą mu powtarzać anegdoty, szukać porównań, paraleli — słowem szperać w słowie. Na pewno chodzi o prawdę wyrażaną przez sztukę, stojącą zawsze na pograniczu ułudy, mizdrzenia się i udawania:

W sztuce zawsze jedno ukazujemy przez coś innego, prawdę chcemy ukazać przez kształt udany, albo przez wymyślony porządek, jak w muzyce przez uszeregowanie dźwięków, jak w poezji przez słowa, ich rytm, aliteracje, asonanse, współbrzmienia, akcenty, patos, wymysł.

Jedyną miarą prawdy o świecie jest dla Haupta jako artysty udałe zmyślenie. Pomost „jak — gdyby", arka *Als — Ob*, która w niemczyźnie, w nierzeczywistych zdaniach porównawczych z koniunktiwem, spina rzecz ze słowem za pomocą „tak jakby".

Skąd u Haupta Hans Vaihinger? Ten wielki kantysta, obie *Krytyki* znał całe na pamięć. Wydawało się, że pisał wyłącznie komentarze do *Krytyki czystego rozumu*, same przypisy do dwóch przedmów i wstępu zajęły kilka opasłych tomów. Vaihinger, gdy miał 59 lat i oślepł, ogłosił pracę gotową już 30 lat wcześniej: *Die Philosophie des Als Ob*, biblię fikcjonalizmu.

Twierdził, że prawda i rzeczywistość są przepełnione fikcjami, ale fikcje są konieczne i mają ważną rolę do spełnienia. Gdy ją spełnią, odpadają od rzeczywistości jak skorupy od cebuli. Wszystkie fikcje są nietrwałe, a ponieważ wszelkie systemy i teorie naukowe należą do obszaru fikcji, więc Ptolemeuszowska wizja kręgów niebieskich nie jest mniej prawdziwa od Kopernikańskiej, a fizyka Einsteina nieprawdziwsza od teorii Newtona. Prawda składa się z potrzebnych fałszów — tak twierdził Nietzsche, tak pisał Vaihinger:

Co zwykle zwiemy prawdą, mianowicie świat wyobrażeń zgodny ze światem zewnętrznym, jest tylko celowym błędem. Całe ujęcie tego, co postrzegamy, jest subiektywne; to, co subiektywne, jest fikcyjne; co fikcyjne, jest nieprawdziwe, a co nieprawdziwe, jest błędem [*Prawo rozwoju wyobrażeń o rzeczywistości*, tłum. K. Wojtowicz; *Filozofia Nietzschego*, tłum. K.Twardowski].

Z tego wynika logicznie, że granica między prawdą i fałszem jest płynna. Gorzej: rzeczywistość nie tylko przepełniają fikcje, ale bez fikcji nie może ona w ogóle istnieć, bo gdyby ich zabrakło, pozostałyby tylko

wrażenia. Potężna i potrzebna jest fikcja języka, bo przez nią da się wyrażać rzeczywistość „jak gdyby", *Als — Ob*. Wielką jest sztuką sztucznie wysłowić fikcje, udanie zamienić w udałość.
Haupt nie „daje sobie rady z proporcjami" i kiedy leci małym samolotem Henri Busha nad Fort Pike, cieśniną Chef Manteur, przez którą otwiera się dostęp do jeziora Champlain, a ostre trawy bagien układają się w plamy szarobrudnozielone, to widzi skórę jaszczura:

Może w ten sposób płacę za przyzwyczajenie i nawyk brania świata jako vaihingerowskiego „*als — ob*", za to, że nauczyłem się żyć abstrakcjami i wymysłami i kiedy ten świat przychodzi mi widzieć własnymi oczami, a nie przez wymyślone i fikcyjne podstawienia, to ani rusz nie mogę tego świata zobaczyć takim jakim jest. To wszystko przez nieprzemierzone mnóstwo słów, idiomów, dziwolągów, porzekadeł, zawołań, skrótów, szablonów, schematów, niedomówień, dwuznaczników, komunałów, paliatywów, eufemizmów, pleonazmów, określeń „bez ogródek", haseł i jeszcze słów i trafnych i pomylonych sądów, przenośni, artystycznych szczudeł, rymów, aliteracji i innych i innych [*Henry Bush i jego samolot*, w: *Pzp*, s. 213–214].

Więc Vaihinger u Haupta, by zaznaczyć upór ogarniania rzeczywistości przez fikcję wyrafinowanej sztuki słowa? Tak sztucznej, że aż celnej? Na analizę każdego z jego opowiadań można by poświęcić z pożytkiem osobne zajęcia z poetyki. Pytać dlaczego każe prowadzić Stefcię „poprzez froterowane firmamenty posadzek, fornirowane floresy mebli, fryturę faszerowań kuchennych, fioritury fryzur modnych, fatamorgany firanek sypialnych...".
Pytać o związek dyskretnego, dumnego, zakłopotanego, miłosnego, niespokojnego, lepkiego, zawilgłego, zatkanego od wzruszenia spojrzenia rodziców za szesnastoletnim jedynakiem w Szymbarku–Bystrzycy z tytułem opowiadania: *Meine Liebe Mutter, sei stolz Ich trage die Fahne* oraz krzakiem kaliny nad mogiłą siedemnastoletniego Niemca.
Pytać o sąsiedztwo tego tekstu z następnym, z *Madrygałem dla Anusi*, ze sportowym butem opieranym przez dziewczę o rurę w barze, albo cuchem legowiska po górskim pastuchu w Gorganach, itd. Może to i kiedyś zrobię, chociaż raczej wątpię...
Udała sztuczność u Haupta, z ducha vaihingerowskiego fikcjonalizmu, pozwala ujrzeć tę samą ścianę słońca załamaną w rogu zewnętrznego muru, a odsłaniany przez Franciszkę

letni dzień zdaje się równie umarły, równie odwieczny, co wspaniała i tysiącletnia mumia, którą by nasza stara służąca ostrożnie odwijała ze wszystkich giezeł, zanim ją ukaże zabalsamowaną w jej złotej szacie.

To dużo, ale jest i druga strona medalu: Haupt tę udałość i wytężony artyzm bez przerwy niszczy.

7. Bo zauważmy: opowiadania Haupta są opowiadane wprost, w podstawowym i pierwotnym sensie tego słowa, to znaczy, że są mówione do kogoś, są gadaniem, gawędą, gędźbą. Występują w nich konstrukcje charakterystyczne tylko dla żywej rozmowy, ciągłe pokazywanie palcem i kuksania w bok, szarpania za ramię w pośpiechu, niecierpliwie kogoś, kto stoi obok i spogląda na to samo, by ten inny w zasięgu ramienia i głosu nie przegapił rzeczy godnej trafienia jeśli nie słowem (bo zbyt wolne), to chociażby znaczącym gestem. Stąd ciągłe wskazywania i wykrzyknienia „to" i „tu"; „no, no"; „a, acha"; składnia niekiedy podziurawiona anakolutami, mocno rozpuszczona przez codzienne gatunki mowy (nie należy ich mylić z niestarannościami redakcyjnymi, szczególnie dotkliwymi w *Szpicy*, którym na szczęście nie udaje się rozmazać prozy Haupta).

Haupt jako pierwszy, wyprzedzając doświadczenia Mirona Białoszewskiego czynione w innym miejscu i o innej dobie, wprowadził do literatury polskiej całe pokłady codziennych gatunków mowy w stopniu tak poważnym, że musiały one rozsadzić literacki gatunek opowiadania od środka.

Ale z drugiej strony opowiadania Haupta są w ogromnym stopniu „nadorganizowane", co charakteryzuje wyłącznie teksty poetyckie. Konstrukcja poszczególnych opowieści oraz ich układ w tomie *Pierścień z papieru* (układ *Szpicy*, uczyniony nie przez autora, wydaje się lekkomyślny), prowadzi w stronę kompozycji... muzycznych: niektóre motywy, postacie, słowa, cząstki słów powracają w nowych wariantach znaczeniowych, w następnych akapitach lub następnych tekstach: jako echo, refren, dysonans, powidok.

Zygmunt Haupt świadom swej sztuki wymierzonej przeciwko sztuczności, wyliczył i wskazał sposoby „nadorganizowania" własnych tekstów we wspomnianym już opowiadaniu *El Pelele*, które równie dobrze mogłoby nosić tytuł: *Co to jest sztuka?* Stosował je rygorystycznie wzorem dawnych mistrzów. Wypada dodać, że o ile poetycki fundament prozy Haupta nie budzi najmniejszej wątpliwości, to pomysł Renaty Gorczyńskiej (zob. wstęp do *Szpicy*), by dzielić jego frazę na wersy, nieuchronnie trąci humorem zeszytów z „Przekroju".

Napięciu pomiędzy zgrzebnością gędźby i poetycką nadorganizacją tekstu towarzyszy u Haupta — na innym poziomie — kolejny paradoks: przekleństwo fragmentu jawi się jako odwrotna strona pokusy całości. Zygmunt Haupt chciałby opowiedzieć całość świata, a skazany jest na fragment i zestawianie urywków, ciągłe niezwieńczenie. Dlaczego?

8. Nagromadzenie różnych zaimków wskazujących, np. „to"; partykuł w rodzaju „no"; spójników: „ale", „więc", „bo", „a"; wykrzykników: „acha!" jest u Haupta naprawdę uderzające. Od nich rozpoczynają się często poszczególne wypowiedzi i akapity, przetykają tkankę zdań wbrew — uczono mnie tak w szkole — podstawowym wymaganiom dobrego, a choćby tylko poprawnego stylu polszczyzny pisanej. Oto kilka przykładów (podkreślenia pochodzą od autora szkicu):

Z nowym żywiołem t o jest bardzo dziwnie spotkać się. Na samym początku t o nie jest jeszcze taką rewelacją i zaskoczeniem jakby się wydawało [*Kawaler z morskiej pianki*, w: *Pzp*, s. 194].

Trochę t o było przy ziemi podbudowane paroma głazami i kamieniami i było t o najbardziej ubogie i na wydmuchowisku [*Poker w Gorganach*, w: *Pzp*, s. 67].

Niełądnie. Zaimek: brzydki, nieokreślony, powtarzany i umieszczany tak blisko siebie — nawet w języku mówionym, potocznym, raziłby wykwintniejsze uszy.

A c h a, miało być o t y m cmentarzu. B o Wojciechowski i Sara, Sarusia, gdzież t o mogli sobie poszukać samotności dla swoich uciech, a może zgryzot? N o, n o, już tam Wojciechowskiego o zgryzoty nie podejrzewałem... [*Lili Marlen*, w: *Sz*, s. 44].

W i ę c czy są czymś jeżeli nie indywidualnie t o może w masie. A l e w masie. A l e w masie rzadko albo prawie nigdy ich nie widziałem. N o a powiedzmy jarmark albo święta [*Polowanie z Maupassantem*, w: *Pzp*, s. 92].

Jak p a t r z e ć b y ł o w noc to nic n i e b y ł o w i d a ć. W górze niebo k t ó r e było czarne i granatowe i m o g ł o być bardzo wysoko albo tak nisko, że jak w y c i ą g n ą ć rękę, t o m o ż n a b y ł o dotknąć jego niskiego pułapu [*Stypa*, w: *Pzp*, s. 8].

Ostatni fragment gromadzi tyle niezręczności składniowych, stylistycznych i interpunkcyjnych, że od razu widać, iż „coś się za tym kryje". Przykłady zresztą można mnożyć, jest ich bez liku, a wypowiedzi zaczynających się na pierwszy rzut oka bez potrzeby od „A", całe

mnóstwo: „A rano, zanim obudzono mnie...": „A u Lenartowicza je zamówiłem w Zborowie..." „A teraz miał swój dzień..."; „A zaraz poza tym czyha i dyszy na mnie zły skos..."; „A przedtem pierwszy Rzym miał tych swoich konsulów i prokonsulów, pretorów, cenzorów, prefektów i stamtąd te tytuły do nas przywędrowały"; „A gdy to wszystko zapomnę, a gdy wypłucze się to ze mnie, wyblichuje, złuszczy, czymże zostanę?"; „A może wspominał krajobraz tamtej ziemi, wody, jej rzek, Stochodu, Słucza, Horynia, Ikwy, Seretu..."; „A tymczasem tak nie jest...", itd., itd.

Zygmunt Haupt pisał tak, jakby coś komuś bliskiemu (tzn. komuś, komu dobrze życzy i komuś, kto pozostaje na wyciągnięcie ręki) opowiadał na głos i na gorąco, a wrażenia napływające do głowy dopiero porządkował. Jakby wszystko działo się w teraźniejszości opowiadania, jakby Haupt zdawał sprawę z czynności bieżących: „T e r a z już zanurzam się do wody bez wzdrygania i usiłuję nurkować t a k j a k t e n k a m i e ń" (*Poker w Gorganach*, w: *Pzp*, s. 58). Potrzeba natychmiastowego opowiedzenia o wrażeniu, akcji lub stanie rzeczy nagli, zmusza do używania „nieprawidłowych" form gramatycznych, kalekiej składni, b o p r z e c i e ż n i e m a c z a s u. Cóż właściwie znaczy: „jak ten kamień"? Opowiadający nie przyrównuje się do kogoś, kto opada na dno na kształt kamienia, lecz pospiesznie wyznaje, że nurkował w kierunku, w stronę otoczaka leżącego na dnie górskiego rozlewiska, starał się dostać do kamienia, zejść na jego głębokość, może go dotknąć, a może nawet wydobyć na powierzchnię. „Tak jak ten kamień" znaczy więc: nurkuję, przedzieram się do rzeczy, by ją ująć. Chodzi mi o tę rzecz, konkretną i jedyną. Dążę do niej, ale jednocześnie chcę i n n e m u o tym opowiedzieć. Brakuje czasu na gładzenie stylu. Tamta gładzizna na dnie przyciąga. Niech więc szybko zostanie zaznaczone, pospiesznym słowem, niepowtarzalne, jedyne i osobne wydarzenie: kąpiel z Wackiem Rogowskim, nurkowanie „tak jak ten kamień". Ten kamień, który prześwietloną bielą łączy nurka, opowiadającego i czytelnika–słuchacza w nietrwałym porządku słownym, uchylającym na chwilę zasłonę.

Ale by usłyszeć bezpośrednio krzykliwy i chłodny dźwięk dzwoneczka, chociaż mieści się on tak daleko w przeszłości, trzeba mówić szybko, narażając się na błędy. Lepiej coś wskazać w pośpiechu, niż skazać na nieistnienie bez nazwy: w tym wypadku niestaranność jest pochodną niepowtarzalności.

Tak sobie ułożyłem to opowiadanie i teraz przyglądam się swemu dziełu. O czym ono ma mówić? Co za wieść cholerną ma nieść w sobie? Czy ma to być tylko rodzaj sygnału, ażeby odbiorca tego dopowiedział sobie kompletniej, czy też opowiadanie to jest moim osobistym, sztucznym językiem, rodzajem wolapiku, który jest tylko dla mnie zrozumiały? Czy implikuje ono jakoś jakieś jedno wzruszenie, które będzie zawsze jednakowo ważne w czasie? Czy będzie zrozumiałe? Czy ma mówić o niedołężności ludzkiego porozumienia, czy o jego bogactwie, które niesie w sobie wszystkie możliwości, wszystkie wariacje? Czym ma być ono? Czy może tylko rodzajem układu elementów, ażeby zakołysało się w jeden rytm, albo jedną kompozycję, zadowoliło, połechtało jakieś uwarunkowanie, jakieś prawie fizjologiczne węzły nerwowe, czy jakby nazwać, uderzyło w deskę tego samego rezonansu? [*Deszcz*, w: *Pzp*, s. 90]

Uderzenie w deskę rezonansu udaje się najłatwiej w rozmowie. Ślady prowadzą w jednym kierunku: utwory Haupta są szczególnego rodzaju iluzją narracji mówionej, czyli naśladowaniem żywej rozmowy. Taka to *mimesis*.

9. Jeżeli Haupt zdecydował się na naśladowanie żywej rozmowy w literaturze, to znaczy, że dokonał wyboru w świecie wartości. Czegoś mu było brak, coś go raziło w polszczyźnie pisanej i technikach literackich towarzyszących pisanym odmianom mowy, aż zdecydował się je odrzucić lub ostrożniej: spróbował je wyprowadzić w pole za pomocą żywej wypowiedzi.

Cóż utrapionego w piśmie? Jakie pułapki czyhają w gąszczu literackich gatunków? Haupt doszedł, jak sądzę, do wniosku, że większość „chwytów literackich" i metod pisarskich zużyła się, postarzała, albo straciła na „poręczności", dodatkowo załamując lub kręcąc i tak wystarczająco kapryśne związki między słowem i rzeczą. Niechęć wobec literackości łączy bardzo wielu artystów od czasów przynajmniej romantyzmu. Zamieniona w nienawiść — prowadzi do milczenia lub obłędu. Lekceważona — do grafomanii. A w przypadku Haupta?

Odrzucając spójność pisma z wszelkimi tego wyboru konsekwencjami: parciatą składnią, niezręcznościami, powtórzeniami, nieporadnościami, Haupt chciał s k r ó c i ć d y s t a n s między autorem i czytelnikiem, chociaż — wiedzą o tym dobrze teoretycy literatury — kategorie autora i czytelnika umożliwiają wprowadzanie całej serii instancji pośrednich. Nie komplikujmy jednak rzeczy wystarczająco skomplikowanych: wystarczy powiedzieć, że w odmianach prozy ukrywających nieciągłości, niekonsekwencje, zawodność języka, autor buduje swoją osobowość

wpisaną w tekst, zakładając obraz czytelnika, który jest w stanie zaakceptować iluzję literatury. Autor „esteta" programuje miłośnika pięknego stylu; autor powieści podróżniczych — amatora przygody i egzotyki; autor kryminałów — łowcę sensacji. Autor i czytelnik wiedzą mniej więcej czego się po sobie spodziewać, chociaż niespodzianki są chętnie widziane.

Ale właśnie dlatego między autorem i czytelnikiem zieje przepaść. Obie strony zawierają niepisaną umowę: ty, autorze, piszesz, co lubię, ja czytam to, co mi się podoba. Obaj zgadzamy się co do pewnych konwencji, obracamy w świecie fikcji literackiej, jeśli nawet fikcja polega na grze z fikcją.

Kłopoty zaczynają się wtedy, gdy autor postanawia opowiedzieć czytelnikowi j a k t o j e s t z p i s a n i e m n a p r a w d ę. To znaczy pokazać mu konkretne stany rzeczy w samej przestrzeni powstawania sensu: opowiadać o tworzeniu się znaków i nawiązywaniu się oraz plątaniu nici porozumienia. Wtedy zaczyna brakować odpowiednich narzędzi, a techniki i gatunki literackie, choćby wyrafinowane, stają się sentymentalne lub banalne, zdradzają, zawadzają, zwodzą. Zygmunt Haupt wielokrotnie zdawał sprawę z nie kończącego się dramatu, chociażby w następującym fragmencie:

> Nowe rzeczy przechodzą po mnie i tratują, wyszorowują we mnie wklęsły ślad, jak nogi ludzkie depczą i wyszczerbiają stopień schodów, próg domu. Czepiam się wtedy niecierpliwie pozostałych obrazów, naginam ku sobie gałęzie i pręty wspomnień. Chciałbym zachwiać, zatrząść drzewem, pniem, twardym, niesamowitym, obojętnym, ach, jakże twardym pniem życia, z którego wyrosłem. Czasami wplecione palce targnę z wściekłością, za kurcz, za epileptyczny chwyt, kabłąk uwięzionych dłoni. Ale wiem, że nie puszczę, bo gdybym rozluźnił ostatni uchwyt, cóż mi zostanie poza pustką dłoni o zdartej skórze, gdzie mnie zawlecze dujawica, od solidnego, czcigodnego, statycznego kadłuba mojego drzewa, mojego drzewa [*Światy*, w: *Sz*, s. 160].

Cóż począć? Można — i takie rozwiązanie wybrał Haupt — przyznać się do porażki w walce toczonej z pismem i zrezygnować (przynajmniej do pewnego stopnia) z fikcji wypowiedzi pisanej na rzecz innej fikcji, która ma tę przewagę, że odsłania własną umowność, czyli naśladować w piśmie wypowiedź mówioną. Wtedy autor i czytelnik przekraczają założone role, spotykając się w prawie wspólnej przestrzeni wypowiedzi, zbliżają do rzeczy, którą opowiadający stara się utrafić słowem, albo chociażby wskazać palcem, powtarzając może bezładne i błahe, ale za to nieco prawdziwsze: „to, to, no, no, acha".

W niektórych opowiadaniach Haupt napomyka o czytelniku, który staje się współwędrowcem obecnym stale jako partner:

A ja nigdy nie potrafię powiedzieć co dla mnie jest najważniejsze, nie umiem wybrać, nie jestem pewny, że to co otrzymam w tej chwili jest najważniejsze, najuroczystsze.
To dlatego tak mnie zastanawia i zahukuje ta inność, we wszystkim, w płci, charakterze, w błysku oczu, w ruchu ręki, w skłonie głowy. Co to za choleryczna antyteza! No to mówię sobie, to tak ma być, jak to tam *les contradictions se touchent* czy jak tam taka egzogamia wszystkiego, c o s i ę z n o w u t a k d z i w i s z [*Madrygał dla Anusi*, w: *Pzp*, s. 84].

Kto się znowu tak dziwi? Kogo Haupt strofuje? Współtworzących o p o w i a d a n e, czyli perypatetyków, z którymi związek nie jest ani łatwy, ani jednoznaczny. Nie łagodzi samotności, lecz zbliża tylko

jeżeli wymyślę aż matematyczny pewnik, że to co jest we mnie jest tylko fantastycznym tłem trafnego poznania, to i tak będę sam i kiedy wybiorę kij i przytnę go do mojej postury i oprę się na nim i „uraduję się posochowi memu" t o n i e b ę d z i e o n o f i a r o w a n y m i p r z e z m o i c h p e r y p a t e t y k ó w i jak wstąpię na pierwszy kamień wiodący mnie do góry, to za mną nie podąży nikt, bo po prostu nikogo poza mną nie ma [*Poker w Gorganach*, w: *Pzp*, s. 69].

10. Na nic to wszystko. Możemy rozmawiać, niemalże chwytać za ręce i rozdawać sójki w bok, a i tak kręcić będziemy pierścienie z papieru, nieuchronnie, bo nie ma ucieczki od znaków i konwencji, a wszystko pachnie mitologią, formą szczególnie konwencjonalną w obliczu śmierci oraz natury, albo jeszcze ostrzej: śmierci w naturze, która jest wstrętna. Niemota obrazu, ślepota wiersza, martwota rzeźby, sztuczność literatury ujawnia się ze szczególną nachalnością w ł a ś n i e w t e d y. S k a z u j e n a m i t o l o g i ę a m p u t a c j i. Siedemnastoletni żołnierz niemiecki i od razu nieubłaganie: „*Meine liebe Mutter...*". Okaleczony trup podchorążego i od razu Nike, a najpierw jeździec bez głowy, utopiona Stefcia — nieodwołalnie: królewna scytyjska i odesłanie do *Tajemnicy Marii Roqêt* Poego, zemdlona Elektra — wystarczy już samo imię, choć i tego mało: tak, musi być jeszcze grecki posąg, bo przecież mokre fałdy. Trywialność, okrucieństwo, skazanie na znaki, klisze, tropy i konwencje, znikąd ratunku, nie ma zmiłowania, czają się wokół jak Gorgany, jak operowe dekoracje, czają i czekają:

to ich nie widać i żeby wyobrazić sobie, że tam za oknem nic, żeby wysilić wyobraźnię i zapomnieć o tamtym to się to nie uda, nie uda się wymyśleć sobie, że jest tam płasko i krótki horyzont, że takich gór nigdzie nie ma; jak deszcz — to za jego wiszarami osnową czekają zaczajone, żeby doskoczyć i wychynąć i stoczyć się stokami ku przerażonemu

i zmartwiałemu. Stoi sobie pan Dufek może rano, wyszedł na próg a brytany gór powstały już na nogi i wiernie i bezczelnie czytają z oczu pana i oblizują się ze szpiku wyssanego w ciągu nocy z kości snów.

Język jak Gorgany — czy wytrzyma się nerwowo, czy nie włoży dubeltówki do ust i palcem dużym od nogi, zezuwszy uprzednio trzewiki, naciśnie cyngiel i mózg się roześle po suficie domu? Totalitaryzm porównań, dożywocie *Als — Ob*.
Haupt odnajduje między rzeczą a słowem podobną żenującą obcość jak między naturą i człowiekiem. Bardzo chce kontaktu i zbliżenia, więc próbuje podejść do rzeczy raz za pomocą iluzji wypowiedzi mówionej, innym razem poetyckim nadmiarem, zbytkiem w organizowaniu tekstu. Stara się przechytrzyć. Wniknąć do labiryntu, uśpić bestię. Ale się nie udaje, zawsze jest trochę za późno. W górskim szałasie nie ma już pastucha, tylko wygniecione posłanie z gałęzi i kosówki, zapach po nim, cuch, smród. W lesie nagle robi się niedobrze od zapachu dziczyzny, ma się inne wymiary niż wszystko wokół, stopa ślizga się po nieprzyjaznym mchu, a kamień odtrąca dłoń, co szukała w nim oparcia. Obcy „wpadł do klubu angielskiego bez zaproszenia i niewłaściwie ubrany" (*Poker w Gorganach*, w: *Pzp*, s. 64).

Teraz już są drzewa i las. Pokazuje się od razu jak jesteśmy inni i nie z tego samego wymiaru, niby się ocieramy o ten las i o tę dziczyznę, nibyśmy poznali wszystkie ścieżki i wszystkie drogi, ale to nic to samo. Teraz kiedy wysadawiamy się z wozów i pochodzimy tędy i owędy, jesteśmy jakby z innego materiału, naszyci na tło lasu. Czasem znowu wydaje mi się, że nasza obecność tutaj jest wulgarna i nieprzyzwoita i wstrętna, jak wszy na materiale [*Biały mazur*, w: *Pzp*, s. 106].

Ohyda — znaleźć się w klubie angielskim w gaciach lub zobaczyć robaki na kołnierzu. Zmora — pisać, wbrew świadomości przegranej. Udręka — wspinać się bez przerwy po śladach.

11. Moje imię: „Obcy", *Allos*, *Heteros*, *Xenos*, *Allotrios*, *Allogenes*, *Alius*, *Alienus*, *Extraneus*, *Nukraya*, bo inaczej, przed zaśnięciem, świat to byłby ja a ja to świat, kiedy słychać żelazisty i niestrudzony dźwięk dzwoneczka, ktoś wchodzi na górę, „waży się jastrząb w niebiosach i na garbie horyzontu przechytrze i leniwie obwąchuje powietrze lis, który znudził się monotonią lasu".

Marek Tomaszewski

Nad Seretem, czyli w Europie
O prozie Zygmunta Haupta

Wszystko zaczęło się od nagrody literackiej przyznanej przez paryską „Kulturę" (1963) oraz od kilku pochlebnych zdań Jerzego Stempowskiego, Józefa Czapskiego i Konstantego Jeleńskiego. Trzy lata później Jerzy Stempowski pisał jeszcze do Zygmunta Haupta:

Pańskie opowiadania są rewelacją. Przynoszą ponowne odkrycie magii Petrarki. Petrarka był bardziej linearny, Pan jest bardziej impresjonistyczny, ale natura obu magii jest pokrewna.

Hostowiec zrozumiał od razu, że utwory Haupta nie mieszczą się w tradycyjnych formach, że niosą ze sobą więcej pytań niż odpowiedzi. Jako pierwszy zwrócił uwagę na powiązania jego prozy z malarstwem, na jej ścisłe „przyleganie" do obserwowanej rzeczywistości.
Józef Czapski ze swej strony zauważył, że wyobraźnia Haupta „przenika do czytelnika wszystkimi porami", tak że poszczególne doznania i widzenia ukazują się jak gdyby w innej kolejności, w innym czasie. Dlaczego podobne opinie nie zachęciły krytyków literatury do uważnej lektury dzieła niezwykłego Podolanina? Sądzę, że po prostu Haupt nie utrafił swymi opowiadaniami w style odbioru lat sześćdziesiątych ani nawet siedemdziesiątych. Trzeba było ponad dwudziestu lat, aby mogły one zostać ponownie odczytane w duchu nowej wrażliwości i nowych

upodobań czytelników. Dopiero w roku 1988 ukazał się w kraju zbiór opowiadań *Pierścień z papieru* (przedruk z tomu „Kultury", 1963). Czy tom *Szpica* opublikowany w zeszłym roku przez Instytut Literacki, zawierający utwory Haupta drukowane przez niego w różnych pismach emigracyjnych, doczeka się tego samego losu? Zobaczymy. Póki co, Zygmunt Haupt pozostaje nadal autorem, którego odkrywamy. Odkrywamy go ze zdziwieniem i fascynacją. Odkrycie jego prozy jest zresztą wydarzeniem literackim wpisującym się w szerszy nurt poszukiwań wokół zapomnianych, a raczej mało znanych pisarzy emigracyjnych. Do grupy tej można by zaliczyć Andrzeja Bobkowskiego (*Szkice piórkiem*), Andrzeja Chciuka (*Ziemia Księżycowa*), Czesława Straszewicza (*Turyści z bocianich gniazd*), Wita Tarnawskiego (*Zwada*) i kilku innych.

Na prozę Haupta można patrzeć z wielu punktów widzenia. Niech mi zatem będzie wolno spojrzeć na nią w perspektywie literatury wyrosłej z Kresów. Chodzi tu naturalnie w głównej mierze o tarnopolską krainę, tę część Podola, która usytuowana jest nad Seretem. Ułaszkowce, rodzinne miasto Haupta należące do powiatu Czortków, położone było blisko granicy rumuńskiej i Kamieńca Podolskiego. Autor powracać będzie jednak nie tylko do stron rodzinnych. Spora część Ukrainy, okolice Lwowa, a także i huculski kraj Stanisława Vincenza znajdzie poczesne miejsce w jego opowiadaniach i szkicach. Warto zaznaczyć, że są to obszary geograficzne, do których z upodobaniem powracają tacy pisarze, jak Andrzej Stojowski, Włodzimierz Odojewski, Józef Wittlin, Andrzej Kuśniewicz, Leopold Buczkowski, Beata Obertyńska i wielu innych, których nazwiska układają się w długą listę. Ostatnio Włodzimierz Paźniewski w swej powieści *Krótkie dni* przybliżył nam na nowo tę egzotyczną, ale jakże bliską naszym marzeniom krainę.

„Każdy z nas wywodzi się z jakiegoś praiłu, każdy pozostawił za sobą wody, które czerpał kiedyś w niemowlęce dłonie", pisał Haupt w swoim szkicu *Inwokacja do powiatu Latyczowskiego*. Autor posłużył się w tym wypadku przykładem o ewolucji gatunków: wywodzimy się od stworzeń wylęgłych z wody. Gdy wypełzliśmy na suszę, skrzela zamieniły się nam w oskrzela płazów, potem w płuca ssaków. Wszystko po to, abyśmy, rozwinąwszy się i pod innymi względami, mogli ewentualnie wyemigrować do Stanów Zjednoczonych, Australii, Francji, Niemiec. Tam też dopada nas najpełniej sentyment odwiedzania utraconych miejsc po-

chodzenia — Powiatu Latyczowskiego, Żółkwi, dolin Łomnicy, Bystrzycy, czy też tajemniczego Pohrebyszcza.
Stąd zapewne bierze się jedna z obsesji Haupta, tzw. toponomastyka, czyli „ćwiczenia topograficzne", pasja nazewnictwa miejsc, umiłowanie geograficznego detalu.

Można zapomnieć wszystko, zachować tylko jeden szczegół — próbkę do sprawdzenia, szyfr katalogowy, kontramarkę, którą wystarczy pokazać w kontramarkarni, aby wydany nam został cały bagaż, cały skład pozostawiony w niepamięci

— stwierdza narrator w opowiadaniu *Meine liebe Mutter*. Albowiem nie ma w prozie Haupta żadnego linearnego porządku. Przeważa kompozycja fragmentaryczna, luźny ciąg skojarzeń. Myśli napadają go „jak zdyszane ogary", o czym nas szczerze informuje. Jego zdania, o składni kalekiej i nie zawsze gramatyczne, to nieposkromione wyliczanki przedmiotów, roślin, obiektów architektonicznych, zdarzeń na pozór niewiele znaczących. Równocześnie mamy tutaj do czynienia ze złudzeniem narracji mówionej, szlachecko-gawędziarskiej, tej, która swymi korzeniami tkwi w polskiej prozie siedemnastowiecznej, w *Pamiętnikach* Jana Chryzostoma Paska czy hetmana Żółkiewskiego. Dziwna jest ta sztuka różnorodności w wykonaniu, jakby nie było, zwykłego kawalerzysty artylerii zmechanizowanej. Tak jak dawnym Sarmatom nie obcy był barok (ten sarmacki oczywiście), tak i Hauptowi bliska jest estetyka zaskoczenia, zręcznej elipsy, metafory, skrótu myślowego, świadomego błysku tego, co Francuzi nazywają *l'art du trait*. Autor operuje też świetnie antytezą, zręcznym zestawieniem odległych obrazów. Przypomnijmy niektóre z nich: lutnia jako symbol nieżyjącego już miasta Żółkwi, ścierwo końskie leżące przy drodze, trup młodego jeźdźca bez głowy, pierścień z papieru na palcu żołnierza powracającego do domu. Nadmiar przedmiotów eliminuje nierzadko napięcie narracyjne, skupia uwagę na drugim planie sceny. Pisarstwo Haupta uświadamia nam znakomicie, jak bardzo przeżyły się klasyczne formy opowiadania.
Stwierdzenie to leży u podstaw paradoksu. Autorzy przewodnika encyklopedycznego *Literatura polska po 1939 roku* słusznie zwrócili uwagę na fakt, iż proza Haupta jest zarazem „zaściankowa i nowoczesna, tradycyjna i eksperymentalna". Dzieje się tak, ponieważ pisarstwo to zwrócone jest ku przeszłości (w sensie zarówno formalnym, jak i tematycznym), ale jego sposób postrzegania świata bliski jest wizjom malarskim naszej epoki. Główna sceneria opowiadań Haupta — to kraj

wyniszczony pożogą wojenną, przemarszami wojsk w czasie I wojny światowej. Nieobce mu są jednak także i dawne wojny, jak np. w opowiadaniu *Lutnia,* będącym swego rodzaju przewodnikiem historycznym po Żółkwi. W centrum miasta znajduje się Fara Żółkiewska, w której mieszczą się nagrobki wielkich rodzin kresowych — Daniłłowiczów, Herburtów, Żółkiewskich. W Farze wisi obraz przedstawiający wielką bitwę stoczoną przez wojska hetmańskie. Widać na nim konie zastygłe w hieratycznym skoku, czworoboki pancernych jeźdźców, oraz cały las kopii. Natomiast w czarnym lochu tejże Fary, przy wątłym blasku świec, podróżny może dojrzeć długie szeregi otwartych trumien, a w nich wyschnięte szkielety w zetlałych żupanach, kontuszach, wystawiające na publiczny widok wyszczerzone zęby i piszczele. Po wizycie w lochu wystarczy z powrotem przenieść wzrok na przedstawiony na obrazie poczet sztandarowy, aby zauważyć, że wszyscy są tu naznaczeni śmiercią. Oto jedno z ujęć, jakże typowych dla wyobraźni Haupta, ujęć malarskich z odpowiednim sztafażem i zawartą w nich antytezą.

Nie tylko zresztą sztandarowi bohaterzy, ale także znajomi pisarza — podporucznik, wachmistrz, starszy strzelec konny, Ukrainiec „z czarnym podniebieniem" — wszyscy tamtejsi ludzie połączeni są snem wiecznym na pobliskim cmentarzu, na którym leży również ojciec Haupta i młodziutka jego siostra.

Jak określić cienką granicę, która oddziela biografię od fikcji? Powroty w rodzinne strony to podstawowy wątek nowelistyki Haupta. Gdy zebrać całość porozrzucanych opowiadań, które teraz dopiero, po *Pierścieniu z papieru,* doczekały się pierwszego wydania, to przekonać się można, że większość z nich to różnego typu migawki z Podola. Ukazany jest tam świat cerkwi, traktów myśliwskich, pasterskich szałasów, sklepików żydowskich, chłopów ukraińskich. Wszelako osią tego świata jest figura domu rodzinnego. Dom ten, to zagubiona wśród prymitywu „oaza inteligencka", w której autor spędził pierwsze pięć lat dzieciństwa. Nowela *Fragmenty,* zamykająca *Pierścień z papieru,* składa się z oderwanych kawałków, urywków, impresji, z błysków pejzażu i pospiesznie zarysowanych postaci. Elementy te jawią się „jak znalezione na miejscu dawnego rzymskiego domu kosteczki mozaiki", z których autor nie próbuje nawet odbudować jakiegoś syntetycznego obrazu. Jest to raczej „kołysanie się we wspomnieniu", w „folklorze mamy", w urokach dziecinnego pokoju. Hauptowskie szczęście polega w dużej

mierze na medytacji i rozpamiętywaniu pośród połamanych ławek, wiórów, łopuchów i trawy, na składaniu z wycinków przeszłości nowego kształtu. Prędko jednak następuje opamiętanie. Autor nie chce być jedynie kronikarzem i panegirystą własnego losu. Wraz z odnalezionymi strzępami życia pojawia się metafizyczna trwoga, wynikająca z zagubienia w obojętnym na ludzkie udręki żywiole. Ten sam wielki dom był przecież nieustannym zajazdem wojsk, popasem, koszarami, szpitalem pełnym komend, przekleństw i śpiewów, ohydnym śmietniskiem, od którego szedł mdlący odór szmat i uryny. Chwile dzieciństwa były nade wszystkim chaosem, brutalnością, zbezczeszczonym sanktuarium. W tym sensie proza Haupta zbliża się do prozy Włodzimierza Odojewskiego. Wojna i apokalipsa. By nadać temu problemowi szczególnego wyrazu, autor buduje metaforę domu zrujnowanego, zmiecionego przez huragan, opuszczonego. Tak powstał tekst *Z kroniki o latającym domu*, jeden z najpiękniejszych i zarazem najbardziej tragicznych tekstów Haupta.

Ramy opisywanej budowli są zwichrowane, wszystko się w niej rozlatuje na urągowisko zaufaniu człowieczemu. Nie ma w niej już upragnionego bezpieczeństwa, „domocentryczności", o której tak często wspomina. Dom ten nawiedza go bez końca, staje się obsesją:

Chciałoby się ratować ten dom, postawić go znowu na pion, naciągnąć na dziurawy dach gałęzi, okryć jego nagość.

Nie umiejąc jednak go odbudować, autor zastanawia się, czy nie byłoby lepiej zepchnąć go z węgielnych kamieni, „odebrać mu nieprawe szczerbienie się w słońcu parodią zadomowienia", walnąć siekierą w drzwi jak w korzenie spróchniałego drzewa, zrównać go z ziemią. To zakończenie przyrównać można do ostatniej sceny z *Zasypie wszystko, zawieje...* Odojewskiego, kiedy to bohater wali siekierą w drzwi utraconego raju. Ten sam typ rozpaczy i ta sama odwrócona idylla. Kresowy dom wspomnień, fundament dzieciństwa, rozpada się z hukiem.

Wtedy to przed oczyma narratora odsłania się długa droga. „Droga jest jak dom", to pierwsze słowa opowiadania *Szpica*, od którego bierze nazwę pośmiertny tom szkiców w opracowaniu Renaty Gorczyńskiej. Jechać drogą znaczy tyle, co poruszać się po znajomym domu. Droga–dom, to jakby symbol zastępczy dla tragicznego toposu domu w ruinie. W pewien sposób można by uznać, że całe życie Haupta było

czymś w rodzaju jazdy na szpicy. Autor ma pełną tego faktu świadomość, kiedy w kapitulanckiej Francji przejeżdża ze swym oddziałem wioski i miasteczka. Uważam, że nowele rodem z ziemi francuskiej, to jedne z najszlachetniejszych i najbardziej wspaniałomyślnych tekstów Haupta. Mimo atmosfery *drôle de guerre*, w której przyszło mu odegrać trudną rolę rycerza wolności wśród zapatrzonych we własną kieszeń burżujów i rentierów, Haupt patrzy na ten kraj bez goryczy, a nawet z dozą czułości i rozbawienia (*Marsylianka, Dziewczynka z nóżkami na księżycach, Barbarzyńcy patrzą w krajobraz podbitego kraju*). Czasem tylko pojawia się, na krótko, nuta rozczarowania i zmęczenia:

To jak ich widzę [Francuzów], a nie mogę nie widzieć, to wydaje mi się to uosobieniem zła, bo nie chodzi mi o trywialną, podkreślaną solidarność niby człowieczeństwa, nieprawda, nie chodzi mi o jakąś komunię masową, euforię tłumu wstrząśniętego tym samym wzruszeniem, jakiejś calizny skrzypiącej pod śrubą dokręcaną tej samej prasy, nawet to by mi dokuczało i wzdrygałbym się od tego. Ale kiedy się jest niesionym tą samą falą, ten sam nurt ciągnie i chłonie nas, to wolę być w wirze, żeby mi to miało grozić wciągnięciem w dół, żeby ciągnęło mnie do dna, a jeżeli się nie dam, a jeżeli wyniesie mnie, bo się uparłem, a jeżeli zachłysnę się gniewną falą sięgającą mi ust, to jeszcze to warte więcej aniżeli być pustym pęcherzem, bąblem niesionym po wierzchu, pianą zgniłą, lepiącą się i mydlącą do okruchów tego co niesie fala, co nie jest częścią fali. No to na coś ci się przydali, powiadam sobie, przydali się, możesz sobie odmierzyć dystans, wiesz gdzie jesteś, nie irytuj się, powiadam sobie, no to nie będę się irytował, słowo honoru.[1]

Haupt nie tylko się nie irytuje, ale zdobywa się na wiele więcej. Rozbawionym i wspaniałomyślnym wzrokiem wodzi za napotkaną w kasynie bretońską dziewczyną, z sympatią spogląda na narciarza w Sabaudii, któremu bynajmniej nie w głowie wojenka. Na dolinę Chamonix, wioskę bretońską czy też ulice bezwstydnego, pełnego krwistych befsztyków Paryża patrzy takim samym zatroskanym okiem, jak na utracony kraj dzieciństwa. W Rodanie kąpie się jak w Serecie, w ruinach zamków i warowni Prowansji dostrzega Trembowlę, Jagielnicę, Czortków. Widzi, jak tam również czas rozdmuchuje wszystko w chaos, jak rozsypują się kostki mozaiki dawnych domostw rzymskich Galii Narbonensis. Patrzy na to wszystko, ale nie jak na obcy krajobraz, nie okiem barbarzyńcy, lecz okiem nieszczęsnego pobratymca — Europejczyka. Dzięki jego zaklęciom, jak za dotknięciem magicznej różdżki, to co lokalne staje się uniwersalne. Zygmunt Haupt obdarzony jest

[1] Z. Haupt *Barbarzyńcy patrzą w krajobraz podbitego kraju*, w: *Pierścień z papieru*, Paryż 1963, s. 187.

bowiem takim typem wrażliwości, który pozwala mu w każdym miejscu być u siebie. To chyba stanowi w dużym stopniu o bogactwie i trwałości jego prozy, skonstruowanej, jak twierdzi, „ze strzępków cudownego daru dzieci, daru nieustannego dziwienia się światem".

TYLKO
PRENUMERATA
ZAPEWNI CI STAŁĄ LEKTURĘ
„NaGłosu"

Uwaga Czytelnicy!

„NaGłos" zaprenumerować można za pośrednictwem Księgarni „Oficyna". W tym celu należy wpłacić na konto Krakowskiej Oficyny Wydawniczej w Banku Przemysłowo-Handlowym VI O/Kraków 323431-82035-136 dowolną kwotę, z której będą pokrywane koszty kolejnych numerów oraz przesyłki. Na odwrocie przekazu należy koniecznie zaznaczyć ilość egzemplarzy oraz numer pisma, od którego pragnie się je prenumerować.
Koszt „NaGłosu" w prenumeracie jest taki sam jak w księgarniach — koszt przesyłki wliczony jest w prenumeratę.
Prosimy o staranne wypełnianie przekazów.
Zapraszamy!

Wojciech Tomasik

Odojewski: literatura bliska wyczerpania

U pana pewne wątki wciąż powracają. Zbyt natrętnie...

W. Odojewski *Zapomniane, nieuśmierzone...*

Na obwolucie *Wyspy ocalenia* Włodzimierz Odojewski zamieścił informacje, które interpretator powieści (jeśli tylko obce są mu ambicje filologa) mógłby — wydaje się — całkowicie zlekceważyć:

Pierwszą wersję *Wyspy ocalenia* napisałem w 1950 roku. W rok później ogłosiłem ją z niewielkimi i nieistotnymi skrótami w odcinku w odcinku radiowym [...][1].

Wbrew pozorom nie są to tylko dane do podjęcia w ramach krytyki tekstu: badacz, który zechciałby potraktować je jedynie jako takie,

[1] W. Odojewski, *Wyspa ocalenia*, Warszawa 1964. Przedmiotem interpretacji są tu następujące utwory Odojewskiego: *Opowieści leskie*, Warszawa 1954; *Upadek Tobiasza*, Warszawa 1955; *Dobrej drogi, Mario — Kretowisko*, Warszawa 1956; *Białe lato*, Poznań 1958; *Miejsca nawiedzone*, Łódź 1959; *Kwarantanna*, Warszawa 1960; *Zmierzch świata*, Warszawa 1962, (cytaty — według: *Zmierzch świata*, wydanie 2 poprawione, Warszawa 1966); *Wyspa ocalenia*, Warszawa 1964; *Czas odwrócony*, Warszawa 1965; *Zasypie wszystko, zawieje...*, Paryż 1973 (cytaty według wydania Oficyny Wydawniczej Margines); *Odejść, zapomnieć, żyć...* (fragmenty powieści drukowane w: „Kultura" [Paryż] 1980 nr 1/2, s. 71–102; „Wiadomości" 1980 nr 41/42, s. 1–3); *Zabezpieczanie śladów*, Paryż 1984; *Zapomniane, nieuśmierzone...*, Berlin [West] 1987.

dałby tym stanowczy dowód poznawczej niefrasobliwości. Zasada, iż przedmiotem zabiegów analityczno-interpretacyjnych winna stać się ostateczna (zwykle — utrwalona wydawniczo) postać utworu, w przypadku twórczości autora *Zmierzchu świata* musi być stosowana z dużą ostrożnością; definitywność którejś wersji tekstowej jest tu bowiem często cechą względną (niekiedy — problematyczną). Interpretator Odojewskiego nie może wyrzec się kompetencji tekstologa.
Wyspa ocalenia nie ukazała się drukiem w tym kształcie, w jakim autor udostępnił ją słuchaczom radia:

Przez długi [...] czas wracałem do niej wielokrotnie i dziś nie żałuję tych swoich sentymentalnych nieco powrotów, choć powieść zabrała mi wiele czasu i wcale nie jestem pewien, czy jej obecna wersja jest dużo lepsza od początkowej. [...] przycinałem ją, już to dopisywałem nowe fragmenty, stare fragmenty opracowywałem ponownie. W początkach zaś 1961 roku przeradagowałem powieść w całości stylistycznie, nadając jej bardziej nowoczesny rytm, i choć czekał już na nią wydawca, musiałem znaleźć jeszcze raz z trzy, cztery miesiące czasu na ostateczne jej przejrzenie z ołówkiem w ręku nie będąc pewny, czy po tylu przeróbkach tekst nie pęka czasem, jak to się mówi, w szwach.

Wyspa ocalenia w wersji z 1964 roku stanowi — jak widać — ogniwo wieloletniego procesu, na który składa się co najmniej kilka innych językowych uformowań tematu, kilka różnych zakrzepnięć tego samego pomysłu twórczego; niezmienności powieści w poziomie *inventio* towarzyszyły liczne transformacje warstwy *elocutio*. Odojewski nie wydzielił książki z tego ciągu przetworzeń. Kreśląc na obwolucie porządek wcześniejszych wersji utworu, autor nie przesądził o definitywności wersji drukowanej; sama obecność takiego komentarza do powieści kryje jakby zapowiedź dalszych modulacji tekstu.
Pod tym względem *Wyspa ocalenia* nie jest oczywiście wyjątkiem. Jeden z charakterystycznych rysów pisarskiej praktyki Odojewskiego wyraża się w nieustannym poprawianiu tekstów, wprowadzaniu zmian do kolejnych edycji i odpodabnianiu różnych wariantów utworu. Poszczególnym wersjom zdaje się przyznawać pisarz te same prawa; późniejsza nie wypiera tu wcześniejszej. W sytuacji publikowania odmian oznacza to, że autor zakłada ich bezkonfliktową i suwerenną egzystencję. Wedle takich założeń współistnieją w dorobku pisarza oba wydania *Zmierzchu świata*; wydania z 1966 roku nie można uznać za poprawioną wersję pierwszego (z 1962). Zmiany, jakie wprowadził Odojewski, są w kontekście luźnej formy na tyle głębokie, że i w tym wypadku trzeba mówić raczej o odmiennych artykulacjach tego samego

zamysłu artystycznego, niż o mniejszych czy większych poprawkach tekstowych.[2] Drugie wydanie nie jest pełniejszą realizacją autorskiej intencji z wydania pierwszego; intencja owa jednakowo wyraża się w obu wersjach utworu, a raczej — poprzez obie te wersje łącznie. *Zmierzch świata* nie ma jakby swej postaci kanonicznej, bo obie realizacje tekstowe mogą w równej mierze pretendować do tej roli. Jednocześnie jednak, wzięte razem, ujawniają one charakter ujęć próbnych i nieostatecznych. Podobnie jak *Wyspa ocalenia* także *Zmierzch świata* zdaje się pozostawać otwarty na kolejne przekomponowania.

W książkowej edycji *Zasypie wszystko, zawieje...* (1973) nie ma wielu zmian w porównaniu z wersją znaną z fragmentów publikowanych wcześniej.[3] Zdecydowana większość poprawek to drobne retusze językowe, zupełnie naturalne dla fazy stylistycznego dopracowywania tekstu. Ale są też w wydaniu książkowym zmiany poważne, tym istotniejsze, że dotyczące końcowych partii powieści. Odojewski całkowicie przeformował sekwencję finałową utworu, wycofując z wersji książkowej przejmującą scenę pochówku starej Woynowiczowej. W ten sposób radykalnie zmienił wymowę zakończenia, a przez to — pośrednio — zmodyfikował również sens całej powieści.[4] *Zasypie wszystko, zawieje...* ma więc dwa zamknięcia, które tworzą układ rozwiązań alternatywnych, ale i równoważnych. Oba mogą być bowiem traktowane jako dwie niezależne propozycje przeprowadzenia powieściowych perypetii (wtedy w lekturze dokonuje się po prostu eliminacja którejś wersji); mogą jednak także być ujmowane jako ujęcia komplementarne, oboksobne — apelujące o łączną lekturę obu wersji.

[2] W wydaniu drugim autor usunął opowiadania: *Niech przyjdzie śmierć*, *Potem będzie łatwiej*, dodając jedno nowe: *Będzie znów upalny dzień*; zmienił kolejność utworów (przesuwając opowiadanie *Stacja*); w kilku przypadkach wprowadził też niewielkie poprawki stylistyczne.

[3] Zob.: „Miesięcznik Literacki" 1967 nr 3, s. 4–17; 1967 nr 4, s. 17–23; „Twórczość" 1967 nr 1, s. 12–33; 1969 nr 6, s. 45–68; „Współczesność" 1967 nr 26, s. 6–7.

[4] Por. „Twórczość" 1969 nr 6. Sens końcowych partii powieści pokazuje w swej interpretacji Jerzy R. Krzyżanowski (zob. *The Land of No Salvation*, „The Polish Review" 1978 nr 2, s. 26): pogrzebanie ciała Woynowiczowej symbolizuje koniec polskiej obecności na Podolu — stąd oprawę sceny stanowi padający śnieg i „wiatr obojętnie zawiewający wszelkie ślady" (*Zasypie...*, s. 483). Zmiany wprowadzone do wydania książkowego (Paweł wywozi ciało matki) otwierają — rzecz jasna — nieco inną perspektywę interpretacyjną.

W tym drugim przypadku dochodziłaby do głosu prowizoryczna i niegotowa forma powieści; powieści, która nie domyka procesu tworzenia, lecz stanowi wyłącznie jego tymczasową krystalizację słowną.

Niegotowość utworów Odojewskiego, manifestująca się najdobitniej wielością równoprawnych wersji tekstowych, znajduje swe dopełnienie w innej cesze — wyczuwalnej obecności w niektórych powieściach śladów wcześniejszych, częściowo zarzuconych pomysłów twórczych. Taką palimpsestową strukturę ma *Wyspa ocalenia*, w której — pomimo wielu przepracowań — wyczuwalne są jeszcze rezydualne partie początkowych wersji książki. Kompozycyjne resztki pierwotnych koncepcji dają się rozpoznać również w innych powieściach — *Białym lecie* (1958) i *Miejscach nawiedzonych* (1959). Poprzez taką wielosłojowość, proces twórczy, którego powieść stanowi tymczasowe zwieńczenie, uobecnia w jej strukturze swą czasową rozciągłość: tekst literacki, odsłaniając kolejne fazy formowania, ulega szczegółowej diachronizacji i ujawnia swój wymiar procesualny.

Uwikłanie utworów Odojewskiego w proces twórczy (czego przejawem jest m. in. ich osłabiona definitywność) ma też sens bardziej elementarny. Chodzi o silne przenikanie się w praktyce pisarskiej autora dwu porządków: literackiego i biograficznego. Wspomniana strategia pisania wielowariantowego nie pozwala zapomnieć o wybitnie literackiej naturze tego przedsięwzięcia. Mnożenie stylistycznych i kompozycyjnych ujęć tych samych tematów odsyła do sytuacji autora, który w serii kolejnych prób usiłuje wyartykułować swą koncepcję, nie godząc się jednak na ostateczność którejkolwiek z nich. Każda próba jest w tym samym stopniu utworem literackim, co dokumentem osobistym — świadectwem wysiłków tekstotwórczych pisarza. Odojewski dba o utrwalenie tych zabiegów w planie biografii, stąd właśnie bierze się pedantyczna wręcz skłonność do datowania utworów.

Datowanie utworów (stanowiące ważny składnik tekstów Odojewskiego) jest jednym z sygnałów ich niesamodzielności. Powiedzieć by można, że podstawową jednostkę w twórczości Odojewskiego stanowi nie pojedynczy tekst, lecz stale powiększająca się i zmieniająca całość dorobku pisarza. Każdy kolejny utwór, wbudowując się w tę całość, stwarza możliwość dalszych dopełnień; nie tyle zatem domyka ten specyficzny układ, co go na nowo otwiera. Znaczna większość prozatorskich tekstów Odojewskiego zbudowana jest wedle zasady aneksu:

utwór staje się zrozumiały tylko jako kontynuacja innego utworu, jako dodatek do istniejącej już konfiguracji tekstowej. W myśl takiej poetyki winna być czytana *Wyspa ocalenia*, bo jest ona — co deklaruje autor — „jak gdyby kontynuacją wydanych wcześniej: *Kwarantanny* i *Zmierzchu świata*". Dopełnieniem zarysowanego tutaj układu jest powieść *Zasypie wszystko, zawieje...* — następne ogniwo tzw. cyklu podolskiego, cyklu rozwijanego dalej we fragmentach powstającej właśnie następnej powieści — *Odejść, zapomnieć, żyć...* Technika aneksu nie wymaga spójności fabularnej, dlatego utwory podolskie (mające wspólne wątki i wykorzystujące te same postacie) trudno uznać za paradygmatyczną realizację tej zasady tworzenia. Znacznie bardziej charakterystyczne pod tym względem są tu pozycje, w których suplementarność opiera się na luźniejszych powiązaniach — ideowych, względnie stylistycznych. Takim właśnie utworem-aneksem jest *Kwarantanna*, podejmująca wątki myślowe i chwyty językowe wcześniejszych *Miejsc nawiedzonych*: suplementarność została tu zresztą zaznaczona — druga część *Kwarantanny* nosi tytuł: *Prozy z miejsc nawiedzonych*. Oba utwory spaja niewątpliwie zawartość myślowa: dochodzi w nich do głosu egzystencjalistyczna teza o samotności człowieka. Istotniejsza jest jednak więź stylistyczna; oba teksty wypróbowują najrozmaitsze formy literackiego monologowania — wspólnota tematyczna tekstów stanowi poniekąd pochodną ich językowej jednorodności.

Zasada suplementarności z pozoru kłóci się z zasadą tekstowego równouprawnienia: pierwsza wprowadza swoiste ustopniowanie utworów (w układach: utwór — aneks), druga zdaje się tego nie dopuszczać. W rzeczywistości nie ma takiej sprzeczności: w pisarstwie Odojewskiego aneksowość stanowi cechę odwracalną — relacja dopełniania utworów przebiega zawsze w obu kierunkach; pewne uprzywilejowanie jednego wynikać może tylko z porządku fabularnej chronologii. *Wyspę ocalenia* można traktować jako dopełnienie *Zmierzchu świata*; akcja pierwszego utworu rozgrywa się w ciągu niewielu dni lata 1942 roku, fabuła drugiego obejmuje przedział: lato 1939 — lato 1946. Latem 1942 rozpoczyna się też akcja *Zasypie wszystko, zawieje...*, jej koniec przypada na przełom 1942 i 1943 roku. *Wyspa ocalenia* i *Zasypie wszystko, zawieje...* są przeto fabularnymi dopowiedziami *Zmierzchu świata*. Ale kompozycja wszystkich trzech utworów projektuje inną zgoła relację. *Wyspa ocalenia* i *Zasypie wszystko, zawieje...* to powieści o ciągłej linii fabularnej, możliwej do uchwycenia pomimo zsubiek-

tywizowanej narracji i obfitości partii retrospektywnych. Nie da się tego powiedzieć o *Zmierzchu świata*, gdzie fabularne rozbłyski dopiero w kontekście obu powieści nabywają pełniejszego znaczenia, układając się w spoistą i zrozumiałą całość. Cykl podolski tworzą utwory wzajemnie się dopełniające i nie narzucające określonego porządku lektury: *Zmierzch świata* może ten cykl otwierać, ale może także go zamykać lub kontrapunktowo przerywać.

Podstawowym gatunkiem, jaki uprawia Odojewski, jest zbiór opowiadań — forma literacka, która dobrze harmonizuje z techniką wariantu i suplementu. Cykl opowiadań to jakby miniatura całej twórczości autora *Wyspy ocalenia*; zasadnicze cechy tego pisarstwa tu właśnie ujawniają się szczególnie silnie.

Całością „otwartą i rozrastającą się" — nazwała przed kilku laty pisarstwo Odojewskiego Maria Janion, konstatując z podziwem:

> Nie ma tu [...] powtórzeń; na ponad tysiąc w sumie stron druku jedno tylko z opowiadań *Zmierzchu świata* pisarz wcielił do *Zasypie wszystko, zawieje...* .[5]

Otóż — nie. Odojewski powtarza się bez przerwy; robi to rozmyślnie i konsekwentnie. Nawroty ciągów słownych, zdań i dłuższych fragmentów tekstowych stanowią istotny składnik osobliwej strategii twórczej, którą nazwać by można strategią wielokrotnego mówienia. Zapowiadają ją już tytuły utworów — uderzająco do siebie podobne, skupione znaczeniowo wokół pojęć końca, słabości i wyczerpania. Podobieństwo to przekracza niekiedy poziom semantyki — zbieżności ujawniają się wtedy na poziomie leksykalnym. Dwa opowiadania z tomu *Kwarantanna I* i *Kwarantanna II*; w zbiorze *Zmierzch świata*, obok utworu tytułowego, jest też *Zmierzch secesji*; obok *Wirów* z tego samego zbioru jest jeszcze *Wir* w tomie *Zapomniane, nieuśmierzone*....

Poetyce wielokrotnego mówienia odpowiada powtarzalność tematów i cząstek kompozycyjnych. Utwory autora *Zmierzchu świata* zdają się krążyć wokół tych samych myślowych zawęźleń i wypadków dziejowych. Szczególnym *leitmotivem* tego pisarstwa jest obraz napierającej ku Zachodowi Azji, połączony z motywem kresów — ziemi niczyjej, przechodzącej z rąk do rąk, kulturowo amorficznej i naznaczonej tragicznymi sprzecznościami. Historycznym tłem cyklu podolskiego są

[5] M. Janion *Ocalenie przez rozpacz*, w zbiorze: *Literatura źle obecna (Rekonesans)*, Londyn 1984, s. 128–129.

wydarzenia drugiej wojny światowej, rozgrywające się na wschodnich terenach Polski; rolę kompozycyjnego i ideowego łącznika odgrywa tu przede wszystkim tragedia katyńska. Mówi się o niej wielokrotnie w *Zasypie wszystko, zawieje...* — kluczowym ogniwem drugiego tomu powieści jest wyjazd Pawła Woynowicza z wujem Augustem do Katynia w nadziei odnalezienia ciała Aleksego; obraz porażonego widokiem katyńskich dołów z uporem narzucać się będzie potem chorej wyobraźni Katarzyny (zob. *Odejść, zapomnieć, żyć...*, s. 79–92). W *Wyspie ocalenia* — z powodów cenzuralnych — o Katyniu znalazła się jedynie drobna wzmianka („Pochowali go [Aleksego] w jednym z grobów masowych" — *Wyspa*, s. 204), sprawa śmierci Aleksego Woynowicza, męża Katarzyny, konsekwentnie jednak przejawia się w całym utworze.[6]

Do kwestii Katynia wraca pisarz w tomie *Zabezpieczanie śladów*; jest ona tematycznym jądrem opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las*, w aluzyjnym napomknieniu pojawia się również w opowiadaniu *Pod murem* (*Zabezpieczanie śladów*, s. 71). Temat katyński uwydatnia swą powtarzalność przez to, że jest on u Odojewskiego jednym z rzadkich odwołań do wydarzeń autentycznych, w cyklu podolskim zaś — odwołaniem bodaj jedynym, zapewne najdobitniejszym.

Metoda wielokrotnego mówienia tłumaczy powroty w różnych utworach tych samych bohaterów, miejsc czy sytuacji fabularnych. Jest to dość naturalne dla poetyki cyklu; powtarzalność postaci (pierwszoplanowych — Piotr Czerestwieński, Paweł Woynowicz, Katarzyna; drugoplanowych — Semen Gawryluk, Druga Julia, wuj Teodor; epizodycznych — pułkownik Laudański, Karpatka) i miejsc zdarzeń (Gleby, Czuprynia, Hańcza–Czacz, Nikorycza, Krzyżtopol) — jest zewnętrznym przejawem konstrukcyjnej jedności *Zmierzchu świata*, *Wyspy ocalenia* i *Zasypie wszystko, zawieje...* Donioślejszą rolę odgrywają tutaj nawroty motywów i wątków, powtórzenia scen i obrazów. O niektórych wypadkach opowiada się po wielokroć; każda taka relacja wsparta jest jednakże domysłem, hipotezą czy przypuszczeniem, wskutek czego świat przedstawiony ma w całym cyklu kontury mgliste i zlewające się. Narracja o ograniczonej perspektywie, wiązana z różnymi postaciami, umożliwia wprawdzie kilkakrotne odsłonięcie tych samych wycinków ciągu zdarzeniowego, nie pozwala jednak na równo-

[6] Zob. J. R. Krzyżanowski, op. cit., s. 25; w przekładzie angielskim (*Island of Salvation*, trans. by D. Welsh, New York 1965) w odnośnym fragmencie mowa jest już o Katyniu.

mierne oświetlenie całości; partie fabuły narracyjnie przesycone sąsiadują z odcinkami ledwie naszkicowanymi lub pozostawionymi w całkowitym niewysłowieniu.

(Powtarzalność cząstek kompozycyjnych przekracza u Odojewskiego granice formalnie zaznaczonych cyklów. Drobny przykład: bohater *Wyspy ocalenia*, Piotr Czerestwieński, przyjeżdża do posiadłości swego dziadka z miejscowości K., położonej w centralnej Polsce; w usytuowanym w Wielkopolsce prowincjonalnym miasteczku K. toczy się też akcja niektórych opowiadań z tomu *Kwarantanna*.)

Zasadniczym przejawem omawianej tu techniki powtórzeń są oczywiście nawroty stylistyczne, w dużym stopniu niezależne od dotąd przedstawionych. Repetycje motywów i scen fabularnych nie muszą bowiem angażować tych samych struktur słownych. W przypadku narracji zsubiektywizowanej jest to niemal regułą — idiomatyczność, swoistość stylistyczna poszczególnych partii opowiadania stanowi zazwyczaj wyraźny sygnał tożsamości podmiotu mówiącego. Personalność opowiadania zakłada stylistyczną indywidualizację relacji, dobitne wyeksponowanie w mowie aspektu podmiotowego; narracja musi tu nosić znaki tego, kto i w jakim momencie formuje wypowiedź. U Odojewskiego o tych samych wydarzeniach mówi się nierzadko tak samo; konwencja narracji spersonalizowanej nie przeszkadza językowym repetycjom. Można to też ująć inaczej: stylistyczne nawroty w poważnej mierze unieważniają konwencję opowiadania sprzęgniętego z perspektywą poznawczą postaci; narracja autora *Wyspy ocalenia* ma w większości przypadków charakter *quasi*-personalny.

Powtórzenia słowne mogą realizować się u Odojewskiego na bardzo krótkich odcinkach tekstu; mogą też zjawiać się w obrębie odcinków dłuższych, kilkustronicowych (zob. *Miejsca*, s. 134, 137, 148, 154).

Aby pokazać intensywność nawrotów słownych w tytułowym opowiadaniu *Zmierzchu świata*, należałoby na dobrą sprawę przytoczyć cały tekst. Zatem — tylko próbka chwytu (s. 107, 134, 135).

[Piotr] trząsł się cały, choć nie mogło być mu zimno wcale, bo opływał potem, który stygł mu zaraz na ciele i, Jezu, jak zimno, szeptał, a oni patrzyli na niego z uwagą, jakby się chcieli dowiedzieć, co o tym wszystkim myśli;

spływał potem od góry do dołu i, Jezu, szeptał [...] i oni wciąż patrzyli na niego z uwagą i uporczywie;

[...] i spływał potem, i pot stygł zaraz na ciele, i później, kiedy, Jezu, jak zimno, szepnął, a oni patrzyli na niego z żądaniem, żeby im powiedział wreszcie, co o tym wszystkim myśli;

bo już kiedy znalazł się wśród nich, to spływał nim [potem] od góry do dołu i, Jezu, szepnął.

Repetycje stylistyczne wykraczają niekiedy poza ramy utworu: dialog, jaki w Nikoryczy toczy Piotr Czerestwieński z Gawrylukiem, z drobnymi zmianami powtarza się w *Zmierzchu świata* (s. 116, 126) i w *Zasypie wszystko, zawieje...* (s. 382, 383, 387); w skład tej ostatniej powieści (s. 122–139) weszło też nieco tylko przestylizowane opowiadanie *Będzie znów upalny dzień* z drugiego wydania *Zmierzchu świata*. Odojewski stosuje niekiedy powtórzenia na przestrzeni utworów kompozycyjnie nie powiązanych. Wydaje się, że wtedy technika wielokrotnego mówienia osiąga swą modelową postać. Powtórzenie staje się zabiegiem bardziej wyrazistym, gdy można je zaobserwować w kontekstach maksymalnie różnych — poniekąd przypadkowych. W powieści *Odejść, zapomnieć, żyć...* uciekająca na zachód Katarzyna spotyka tajemniczego karła; karzeł mówi bohaterce o Azji:

Tej prącej ze stepów, z pustyni, rozradzającej się jak myszy, silnej swym głodem. Wiecznie szukającej przestrzeni, która by dała jej chleb. I barbarzyńskiej. I nie niosącej stamtąd nowych, zapładniających idei, umiejętności i cywilizacyjnych zdobyczy. Ani kultury, sztuki, filozofii. Ani nowych sił wytwórczych. Nawet jeśli je nieraz zdołała wytworzyć. Bo w naszą stronę niosła tylko spustoszenie, dzikość, okrucieństwo, krew, pożogę, grabież i gwałt [*Odejść*, s. 1].

W opowiadaniu *I duch się skupił w jedno ziarno* (z tomu: *Zabezpieczanie śladów*) fragment ten, wtopiony w rozmyślania narratora-bohatera, rozwija się jak następuje:

i znowu o Wschodzie myślałem, i jeszcze o tym dalszym, o Azji, co przez stulecia parła tymi samymi szlakami ze Wschodu na Zachód, wdzierając się w głąb Europy, o Azji stepowej, pustynnej, barbarzyńskiej, nie niosącej z tamtych stron zapładniających idei, nowych umiejętności, cywilizacyjnych zdobyczy, kultury, sztuki, filozofii ani sposobów wytwarzania, nawet jeśli tam powstały, ale spustoszenie, dzikość, okrucieństwo, krew, pożogę, grabież i gwałt [*Zabezpieczanie*, s. 58–59].

Odojewski przenosi z utworu do utworu pokaźne bloki tekstowe: usamodzielnia pewne partie (opowiadanie *Sen bohatera* z *Kwarantanny* — wypreparowane z narracji *Miejsc nawiedzonych*; s. 86–97), inne — na odwrót — pozbawia autonomii (*Będzie znów upalny dzień* włączone do warstwy fabularnej *Zasypie wszystko, zawieje...*); manipuluje w obrębie

opowiadań tymi samymi grupami słownymi, odpodabniając je nieco przez stosowanie inwersji, różnicowanie form gramatycznych, a nade wszystko — zmianę kontekstu. Technika wewnętrznych cytatów wprowadza do utworów system wzajemnych odesłań; aneksowość twórczości Odojewskiego realizuje się przez to na poziomie stylistyki. Bez względu bowiem na różnice tematyczne, utwór staje się językowym suplementem do innego, umacniając w ten sposób bogatą sieć międzytekstowych połączeń.

Powtarzalność i wewnętrzna nieoryginalność mają w prozie autora *Kwarantanny* również wymiar ogólniejszy, wynikający z jej osobliwej relacji wobec tradycji literackiej. Pisarstwo Odojewskiego wręcz prowokuje do pytań o naturę tej relacji; poszukiwania odpowiedzi wytyczały zasadniczą linię praktyk recepcyjnych, jakie ukształtowały się zaraz po opublikowaniu debiutanckich *Opowieści leskich*. Pisarstwem „doskonale wtórnym i niesamodzielnym" nazwał Wacław Sadkowski prozę *Zmierzchu świata*,[7] określając tym sformułowaniem program zabiegów interpretacyjnych; czytać Odojewskiego — znaczyło: tropić literackie inspiracje, wzory, zapożyczenia; szukać cudzych głosów, masek, artystycznych przebrań. Mniej więcej od momentu wydania *Zmierzchu świata* i *Wyspy ocalenia* krytyka stała się zgodna w kwestii związków Odojewskiego przede wszystkim z tradycją XX-wiecznej prozy eksperymentalnej, w mniejszym stopniu — z rodzimą tradycją literacką. Spory kłopot sprawiała jednak bliższa identyfikacja tych związków (wpływ, stylizacja, nawiązanie, pastisz); przeważała opinia, że związki te są po prostu j a k i e ś. Nawet czytelnik o przeciętnym słuchu literackim bez trudu rozpozna w głosie Odojewskiego echa Faulknera, Camusa, Kafki czy Becketta; czytelnik wrażliwszy dojdzie zapewne do wniosku, że głosu tego w ogóle nie ma, że idiolekt pisarza uległ radykalnej dysymilacji, stając się jednostką zupełnie niewyodrębnialną. Odojewski jest programowo mało oryginalny w wyborach tematycznych; sięga często po tematy literacko zużyte, niekiedy — krańcowo zbanalizowane. Z sytuacyjnych klisz i psychologicznych szablonów zbudowane jest *Białe lato* (studium dogasającej miłości) i *Miejsca nawiedzone* (ostatnie godziny umierającego na gruźlicę i znękanego samotnością pisarza); w *Wyspie ocalenia* powraca schemat powieści o inicjacji, w *Czasie odwróconym* — motyw amnezji, rodem z popularnej beletrystyki

[7] Zob. W. Sadkowski *Naśladowanie z Faulknera*, „Kultura" 1963 nr 1.

sensacyjnej.[8] *Zasypie wszystko, zawieje...* nazwała Maria Janion „najbardziej romantyczną polską powieścią, jaka została napisana w XX wieku", rozpoznając w całej twórczości Odojewskiego bogaty katalog romantycznych tematów i obrazów (problematyka egzystencjalna; fascynacja czasem, pamięcią; fatalizm dziejów).[9]

W cyklu podolskim wyczuwalny jest nie tylko romantyzm — tak przekonująco wyinterpretowany w pracy Janion; w aluzyjnych napomknieniach ujawniane są też inne sektory rodzimej tradycji: pisarstwo Orzeszkowej, Sienkiewicza, Żeromskiego czy Iwaszkiewicza. Przywołania te mają jeden rys wspólny: są stosunkowo łatwe w identyfikacji — realizowane są bowiem przy znacznym udziale warstwy stylistycznej. Dwa przykłady. W *Wyspie ocalenia* oczekuje na przyjeżdżającego Piotra „dwukonna bryka" (*Wyspa*, s. 27); „koczobrykiem" zaprzężonym w dwójkę koni przyjeżdża z listem do Katarzyny Paweł w *Zasypie wszystko, zawieje...*; aluzyjność tych szczegółów wzmacniają dalsze mikrocytaty: „Konie objechawszy klomb ruszyły w głąb topolowej alei i przed stajnią zatrzymały się same, parskając głośno." (*Zasypie*, s. 22), przywodzące na pamięć scenę przyjazdu Tadeusza do Soplicowa. I przykład drugi: scena obrony Tuczapska w *Zasypie wszystko, zawieje...* ma uchwytne Sienkiewiczowskie wymodelowanie: odesłanie do *Trylogii* zostaje jeszcze wzmocnione przez językowe zamknięcie pierwszego tomu — w okrzyku „Nieszczastja! Czuprynia zhoriła! Dwir wziaty! Wse znyszczeno!" zawiera się aluzyjne powtórzenie finału pierwszego tomu *Ogniem i mieczem*: „ — Bar... wzięty!".[10]

W obu razach nie chodzi tylko o odesłania do innych utworów; istotniejszą rolę zdaje się odgrywać przejęcie gotowego rozwiązania stylistycznego — swoista pożyczka stylowa. Teksty Odojewskiego

[8] Inny przykład: tom *Dobrej drogi, Mario — Kretowisko* opublikowany został w momencie, gdy socrealizm stał się już konwencją zanegowaną, a przynajmniej — kwestionowaną; trudno zatem przyjąć, by Odojewski nie odczuwał anachroniczności podjętej poetyki. To, co przed 1956 było żywą literacką formą, w tomie Odojewskiego pojawia się na prawach artystycznego preparatu.

[9] Zob. M. Janion, op. cit., s. 128.

[10] Na aluzyjność tych elementów wskazuje Krzyżanowski (op. cit., s. 22); o innych nawiązaniach do *Trylogii* pisze Ewa Wiegandt (*Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988, s. 98, 106). O Sienkiewiczowskiej aurze zdarzeń mowa jest też w *Wyspie ocalenia* (stryj Teodor do Piotra: „Wymyśliłeś sobie sienkiewiczowską historyjkę, której chcesz być głównym bohaterem", s. 111; zob. s. 237), co dodatkowo sankcjonuje ten kierunek literackich odniesień.

budowane są przy udziale takich właśnie segmentów zapożyczonych. Ich drobinowość i łatwość w identyfikacji nie pozwalają mówić o nawiązywaniu gry tekstowej. Przejmując stylistyczne okruchy Sienkiewicza, Odojewski ani nie anektuje historiozoficznej perspektywy *Trylogii*, ani — tym bardziej — nie wszczyna z nią literackiego sporu. Raczej próbuje tej tonacji słownej, tak jak gdzie indziej — tonacji Faulknera, Joyce'a czy polskich romantyków.

Odojewski wypróbowuje też literackie obrazy. W opowiadaniu *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las* przewijają się w końcowej części odwołania do spełnionej przepowiedni Makbeta. Ten klasyczny motyw obudowuje Odojewski treściami współczesności, kreśląc obraz lasu katyńskiego, który rusza ku murom „trzeciego Rzymu":

Las Birnam idzie, choć odgłos jego marszu jest niedosłyszalny. Idzie w przyszłość, nieubłagalnie zbliżając się pod mury trzeciego Rzymu na Dunzynańskim Wzgórzu i te mury kiedyś skruszy (*Zabezpieczanie śladów*, s. 113).

I znów nie chodzi w tym przedstawieniu o semantyczną grę z tekstem Makbeta, a o zaskakujący koncept, próbę zręcznościową, jaką przeprowadza pisarz z Szekspirowskim motywem. Sens prozy Odojewskiego zawiera się w takim właśnie mówieniu o współczesności językiem wielkich symboli kulturowych.[11]

Trzy dotąd scharakteryzowane właściwości tekstów: niegotowość, niesamodzielność i wewnętrzna powtarzalność, składają się na definicję poetyki etiudy — naczelnej zasady pisarstwa Odojewskiego.

[11] Interesującego materiału dostarcza motyw żony Lota, który pojawia się u Odojewskiego kilkakrotnie, za każdym razem w innym literackim opracowaniu. W *Zasypie wszystko, zawieje...* odgrywa on rolę kompozycyjnego (i ideowego) *leitmotivu*, obsługującego najważniejsze węzły konstrukcyjne powieści. Biblijny epizod jest budulcem finałowego obrazu: uwożąc ciało matki, Paweł „jeszcze o b e j r z a ł s i ę z a s i e b i e raz. Najdalej były czarne płoty z patycza i chaty z białymi czapami śniegu na strzechach rysujące się ostro na tle p ł o n ą c e g o n i e b a bliżej na rozstaju stały dwie postacie okutane w wiejskie chusty, ale n i e r u c h o m e, że nie mógł odgadnąć, która z nich jest figurą Matki Boskiej, a która kobietą" (*Zasypie*, s. 483). Wcześniej, motyw osłupienia w obliczu zagłady pojawia się w scenie śmierci Mikołaja Czerestwieńskiego (zob. też opowiadanie *Zmierzch świata*) i matki Pawła („jak biblijna żona Lota za jedno spojrzenie wstecz, być może wcale nie z próżnej ciekawości, lecz z bólu i rozpaczy za traconym domem obrócona w słup soli, tak ona, za ten ostatni powrót pod dach rodzinny obrócona w bryłę lodu"; *Zasypie*, s. 472) — spinając w ten sposób dwa zasadnicze ciągi fabularne: upadku Czupryni i Gleb. Aluzje do biblijnego motywu widoczne są również w organizacji sekwencji katyńskich (zob. *Zasypie*, s. 174: *Odejść, zapomnieć, żyć...*, s. 92).

Utwór–etiuda nie ma pełnego przyzwolenia na reprezentowanie intencji autorskich. Jest on jakby stylistyczno-kompozycyjną wprawką; wypowiedzią, z której kształtem autor zamierza się identyfikować. Kształt to bowiem w dużej mierze zapożyczony, przejęty z innych tekstów, powielający konstrukcje o zazwyczaj czytelnych literackich etykietach. Etiuda jest wypowiedzią nieautonomiczną, ujawniającą tożsamość w serii analogicznych przedsięwzięć tekstowych; dopiero na tle serii utwór odsłania swój rys zasadniczy — jawi się jako rozwiązanie prowizoryczne, nietrwałe, jedno z wielu możliwych. Pisanie etiudami uwydatnia formotwórcze działania autora, obnaża artystyczną naturę tekstów. Taki sposób tworzenia sytuuje się na przeciwległym biegunie mimetycznego wzorca opowiadania, gdzie literackość mówienia bywa skrzętnie maskowana. Poetyka nie daje się pogodzić z ideą przezroczystości języka; dla tej pierwszej charakterystyczne jest bowiem eksponowanie stylistycznego wymodelowania tekstów, uwyraźnienia ich funkcji poetyckiej. Język w etiudzie nie wyzbywa się całkowicie referencyjności — jest to jednak referencyjność przytłumiona i zmediatyzowana. Przedmiotem przedstawienia są tu przede wszystkim różne modele literackiej mowy, układane w utworach w katalogowe szeregi. Ma to oczywiście konsekwencje dla porządku motywacyjnego: w etiudzie motywacja realistyczna odgrywa rolę zdecydowanie drugoplanową — porządek literackiego świata tylko częściowo tłumaczy się wymogami życiowego prawdopodobieństwa.

Poetyka etiudy dotyczy zabiegów podejmowanych w procesie formowania tekstu i całości wielotekstowej, stąd uznać ją trzeba za manifestację planu biografii pisarza. Im silniej poetyka ta zaznacza się w utworach, tym wyraźniej rysuje się ich aspekt biograficzno-dokumentarny. Spośród ról, w jakie wcielać się może piszący, w utworze–etiudzie artykułuje się przede wszystkim rola literata, badającego różne rejestry artystycznej mowy.

Bohaterem wielu utworów Odojewskiego jest pisarz (dziennikarz), co umożliwia włączenie refleksji autotematycznych także do wypowiedzi postaci. W tytułowym opowiadaniu z tomu *Zapomniane, nieuśmierzone...* w rozmyślaniach narratora–bohatera zjawia się między innymi sprawa zadań literatury — krytycznemu zanegowaniu ulega tu model twórczości instrumentalnej, wyrzekającej się odrębności artystycznych celów:

Myślał teraz o tej przeklętej tradycji wiary w literaturę, która miała spełniać specjalną misję narodową. [...] Zdumiewał się [...] nad naiwnością tej wiary. W sztukę, która oczyszcza, zmienia ludzi, przeobraża świat. W prawdy, które zna jakoby tylko artysta i tylko on może je wyrazić i utrwalić [*Zapomniane*, s. 29].

Nie ma wątpliwości, że poetyka etiudy mieści się na antypodach pisarstwa interwencyjnego, z rolą pisarza-mentora, angażującego w utworze cały swój moralny i artystyczny autorytet. W polemice z takim typem twórczości wyraża się zatem opcja na rzecz literatury, która chce realizować wyłącznie wartości autonomiczne i kultywować swą niezależność. Autotematyczna warstwa utworów Odojewskiego wskazuje na tradycję niezmiernie ważną dla interpretacji tej prozy: poetyka etiudy stanowi kontynuację estetyzującej linii pisarstwa modernistycznego. W systemie literackich odniesień ta wersja modernizmu stanowi niewątpliwie dla Odojewskiego tradycję ważną; tytuł *Zmierzch secesji*, jaki nosi jedno z opowiadań, można rozumieć jako rodzaj artystycznego credo.

Poetyka etiudy wnika do wnętrza utworów na różne sposoby; autotematyczne motywy w narracji i mowie postaci to jeden ślad takiego wniknięcia. Inny, nie mniej ważny, objawia się we wspomnianym już ograniczeniu roli motywacji realistycznej. Warto to pokazać na przykładach; pierwszy będzie dotyczyć zasad formułowania opisów.

Drastyczne pogwałcenie motywacji realistycznej w opisie następuje u Odojewskiego poprzez wykorzystanie w różnych miejscach narracji spersonalizowanej identycznych jednostek deskrypcyjnych. Opisy, które powielają te same (nieraz bardzo długie — zob. *Miejsca nawiedzone*, s. 5–6, 155–156) sekwencje słowne, nie dają się pogodzić z regułami życiowego prawdopodobieństwa; reguły te wymagają bowiem, by w opisie odciskała się indywidualność podmiotu postrzegającego i czasowo-przestrzenna perspektywa obserwacji. Powtarzalność struktur słownych przełamuje zatem realistyczne uzasadnienia opisu.

Uzasadnienia te kwestionowane bywają także inaczej — chodzi o liczne w prozie Odojewskiego przypadki opisu realizowane z perspektywy bohatera pozostającego w stanie półsnu, choroby czy przemęczenia. Deskrypcja rozwija się wtedy według schematu:

[miasteczko] przesłonięte było, gdy na nie patrzył, ową pajęczyną dymu, jakieś rozmazane, ale wrażenie to złożył na karb swego samopoczucia, budzącego w nim coraz żywsze wątpliwości [*Zmierzch*, s. 160].

Opis tego typu bardzo rzadko trzyma się ograniczeń, jakie narzuca motywacja realistyczna. Narracyjna rama opisu, która taką motywację uruchamia („i [Piotr] ujrzał...", *Zmierzch*, s. 128, 129, 130, 133), wchodzi w konflikt z organizacją samej sekwencji deskrypcyjnej, której styl i semantyka legitymują się innymi uzasadnieniami (zob. *Zmierzch świata*, s. 128–134).[12]

Większość opisów słabo wyodrębnia się z narracji — głównie dlatego, że nie mają one stylistycznej swoistości. Opis, na równi z opowiadaniem, stanowi jednostkę, której kształt podlega regułom literackich prób. Narracja u Odojewskiego służy nie tyle prezentacji szeregu zdarzeniowego, ile pokazywaniu rozmaitych chwytów, jakie mogą być w tej funkcji wykorzystywane. W zgodzie z tymi regułami budowany jest też opis. Motywacja artystyczna (jako przeciwieństwo motywacji realistycznej) uwalnia opis z ograniczeń przedmiotowych. „Normalny" opis zawdzięcza swą spoistość semantyczną tematowi, który ogarnia poszczególne elementy deskrypcyjne i zapewnia ich przewidywalność. Opis u Odojewskiego ma niekiedy temat negatywny, to znaczy rozwija się w porządku wyliczenia tego, czego w jakimś układzie brakuje:

Nie zobaczył nigdzie ani jednego automobilisty, ani cyklisty, ani woźnicy zaopatrzonego w bat i inne narzędzia tortur, nie zobaczył też [...] [*Miejsca*, s. 83].

Cisza trwała zapiekła, stężała, nie działo się w niej nic, zabrakło nawet pojedynczego brzęczenia trzmieli i pszczół, cykad i suchego szelestu biegnących po trawie jaszczurek [...] [*Wyspa*, s. 56].

W opisie negatywnym nie ma semantycznej ramy, która ograniczałaby pojawienie się jednostek słownych; w realistycznym planie powieści jednostki te są nieprzewidywalne — organizacją szeregu wyliczeniowego rządzi zasada *varietas*.

Drugi przykład redukowania motywacji realistycznej dotyczy przytoczeń w *Zmierzchu świata*. Cykl podolski ma budowę bardzo niejednorodną; stałość tematu, postaci i wątków, kontrastuje z kompozycyjnym zróżnicowaniem poszczególnych ogniw. Najłatwiej uchwytne jest, co oczywiste, zróżnicowanie gatunkowe: *Wyspa ocalenia* i *Zasypie wszystko, zawieje...* to powieści, *Zmierzch świata* ma formę zbioru opowiadań.

[12] W przywołanym fragmencie trzeba dodatkowo uwzględnić odwołania do stylistyki i obrazowania z *Objawienia św. Jana*; zapowiada je już apokaliptyczna wymowa tytułu opowiadania.

Ale na tym nie koniec: obie powieści nawiązują do odmiennych wzorców konstrukcyjnych. W *Wyspie ocalenia* obecny jest schemat kompozycji zamkniętej; utwór ma spoisty porządek fabularny, z czytelnym rozczłonowaniem (zawiązanie akcji, rozwinięcie, punkt kulminacyjny, zamknięcie) i jasnym rozkładem ról postaci (protagonista — antagonista, figury drugoplanowe i epizodyczne).[13] *Zasypie wszystko, zawieje...* charakteryzuje się strukturalną otwartością: linia fabuły jest tu posupłana i gęsto poprzetykana wstawkami retrospekcyjnymi; w powieści brak zasadniczego momentu kulminacyjnego — w każdym z trzech tematów rozwija się względnie autonomiczny przebieg zdarzeniowy, co w rezultacie daje układ wyjątkowy i wieloplanowy, ze znacznym udziałem wypadków luźno spojonych z fabularnym trzonem.

Z innej nieco perspektywy ujęte, utwory cyklu podolskiego przejawiają odmienność bardziej podstawową, tyczącą ukształtowania relacji: opowiadanie — przytoczenie. Udział mowy postaci w narracji cyklu odznacza się dużą amplitudą: wartość najmniejszą osiąga on w *Wyspie ocalenia*, wartość pośrednią — w *Zasypie wszystko, zawieje...*, największą — w *Zmierzchu świata*. W tym ostatnim utworze mowa bohaterów z rozmaitą intensywnością przesącza się do mowy narratora — w wielu fragmentach opowiadań pojawia się przeto mowa pozornie zależna. Nie ta jednak forma przytoczenia dominuje w utworze, znacznie większą częstotliwość występowania mają w *Zmierzchu świata* dwie inne konstrukcje — mowa niezależna i zależna.

Najpobieżniejszy nawet przegląd obu form pozwala dostrzec niebywałą rozmaitość ich odmian; obok odmian klasycznych stosuje Odojewski rozwiązania nietypowe, mieszane, hybrydyczne. W przypadku mowy niezależnej szczególnie często korzysta z tej jej postaci, która pozbawiona jest graficznych i interpunkcyjnych sygnałów przytaczania:[14]

Płynęła już z powrotem, zaraz wyskoczyła z wody i, co Pietrek takiego narobił! to Pietrek swojego kwiatu nie mógł pilnować? teraz już po nim! krzycząc ze złością przypadła do niego z zaciśniętymi piąstkami [...] [*Zmierzch*, s. 23–24; kolejne cytaty: s. 115, 56, 117, 57–58, 60–61].

[13] Z tego m. in. względu Tomasz Burek (*Zamiast powieści*, Warszawa 1971, s. 234) uznał, że *Wyspa ocalenia* „jest współczesnym przedłużeniem porządku tragedii greckiej".

[14] W literaturoznawstwie polskim nie ma nawet terminu nazywającego ten rodzaj przytoczenia. Wojciech Górny (*Składnia przytoczenia w języku polskim*, wydane z: A. Wierzbicka, *System składniowo stylistyczny prozy polskiego renesansu*, Warszawa 1966, s. 297) proponowałby mówić w takich razach o przytoczeniu ukrytym.

[...] rozdzielono mężczyzn od kobiet, potem od gromady kobiet te młodsze i ładniejsze, później, rozbieraj sia, już ty ne pan — Piotr nie wiedział do kogo było to skierowane.

Niekiedy mowa niezależna jest wprowadzana przez spójnik upodrzędniający, co może dawać efekt „ześlizgiwania" *oratio obliqua* w *oratio recta*:[15]

[Fiodorczuk] powiedział, że ostatni czas, żeby wracać, panicz sam wie jak było, gdy w tę jechaliśmy stronę, niewiele teraz zostało.

W mowie zależnej Odojewski stosuje nietypową dla niej dosłowność przytoczenia:

[...] kazano im [Polakom] wyklinać jewrejskuju i łackuju wiru, później zlewano wodą. strzyżono głowy i kazano krzyczeć, wiruju w Boha!

łączy w jeden ciąg słowny wypowiedzi wielu podmiotów:

Mówili wszyscy naraz [...]: szarża kawalerii co pan mówi Beck mówił nie ocet nie pomaga na pryszcze pani dobrodziejko dzieciom takie pomysły co proszę z kawalerią śmiechu warte tych parę samolotów mamy za mało Boga w sercu [...]

albo, odwrotnie, różnicuje taki ciąg, drobiąc przytoczenia i mnożąc sygnały reprodukowania wypowiedzi:

[Piotr słucha] mówiących o tym samym, że kawaleria, że iperyt, że zdrada, że LOPP, że bomby, że droga, że szpiedzy, że Halifax, że atakowała, że wypuszczą, że rządu, że instruował [...].

Różnicowanie sposobów przytaczania, jakie stosuje Odojewski, w niewielkim stopniu da się uzasadnić wzmacnianiem mimetyczności przedstawienia; w zasadzie bowiem wszystkie zastosowane rozwiązania mogłyby spełniać taką funkcję samodzielnie. Poza tym Odojewski nie nadużywa w *Zmierzchu świata* formy najlepiej chyba nadającej się do takiego celu: tylko jedno z opowiadań zbioru (*Ucieczki*) ma w całości postać monologu wewnętrznego. W *Zmierzchu świata* chodzi głównie o katalogowanie odmian tej samej struktury tekstowej (przytoczenia) i wypróbowywanie różnych technik reprodukujących mowę postaci. I tutaj działa zasada *varietas*. Odojewski moduluje ciąg przytoczeniowy, zestawiając go z wielu wariantów obu form podstawowych. Każdy z wariantów sprawdzany zwykle bywa w reprodukowaniu monologu

[15] O stylistycznych funkcjach tej odmiany mowy zależnej zob. G. Schuelke *„Slipping" in Indirect Discourse*, „American Speech" 1958 (XXXIII), nr 2, cz. 1.

i dialogu; zasada *varietas* działa też w odwrotnym kierunku: kolejne odcinki jednej wypowiedzi odtwarzane są przy użyciu różnych technik (np. mowy niezależnej i pozornie zależnej).

Omawiana zasada obowiązuje nie tylko w *Zmierzchu świata*; intensywne różnicowanie przytoczeń znamionuje też *Miejsca nawiedzone* i *Kwarantannę*. We wszystkich tych książkach, a także w niektórych późniejszych (np. w tomie *Zabezpieczanie śladów*), występuje również zjawisko w jakimś sensie pokrewne, a mianowicie alternacja form podawczych (narracji trzecioosobowej, pierwszoosobowej, relacji ustnej, monologu wewnętrznego, wizji sennej) i tonacji stylowych (patos, groteska, persyflaż).[16]

Każde z podobnych uporządkowań przynajmniej problematyzuje mimetyczność przedstawienia; mówienie niejednorodne, oparte na rozmaitych regułach, staje się bowiem dla czytelnika wyczuwalne, a zatem — nieprzezroczyste. Element kompozycyjny nie pozwala się całkowicie podporządkować funkcji przedstawiającej, jego interpretacja musi poza takie uzasadnienie wykroczyć. Motywacja artystyczna, do jakiej apelują utwory Odojewskiego, oznacza, że w charakterze przedmiotu przedstawienia występuje w nich głównie rzeczywistość tekstu. Poetyka etiudy polega na zagęszczeniu literackości do takiego stopnia, by stawała się ona w utworze zasadniczym przedmiotem prezentacji.

Dwie wypowiedzi wyjątkowo trafnie podchwytują osobliwości pisarstwa Odojewskiego:

> wydaje się, że napisał on dwa albo trzy zdania i tylko powtarzał je w rozmaitych wariantach i tonacjach, że stworzył zaledwie kilka obrazów, które obsesyjnie wracają w jego twórczości, odbijane w coraz to innym autorskim zwierciadle.

> [Autor tworzy] imitacje powieści, które nie przedstawiają bezpośrednio samego życia, lecz przedstawienie życia; [pisarstwo tego rodzaju] to obraz wyczerpania lub próby wyczerpania możliwości — [...] literackich możliwości.[17]

[16] Opublikowane dotąd fragmenty *Odejść, zapomnieć, żyć...* zdają się zapowiadać inny rodzaj alternacji. W powieści tej rolę narracyjnego medium pełni Katarzyna — utwór stanowiłby więc dopełnienie istniejącego już układu: *Wyspa ocalenia* prezentuje bowiem wypadki głównie z perspektywy Piotra Czerestwieńskiego, zaś *Zasypie wszystko, zawieje...* — z perspektywy Pawła Woynowicza. Łatwo zauważyć, że w nowym układzie wyraźnie wyczuwalna stanie się nieobecność jeszcze jednego elementu — narracji prowadzonej z punktu widzenia Semena Gawryluka.

[17] Cytat pierwszy: K. Miklaszewski *Cena świadomości (Próba analizy opowiadania Brunona Schulza pt. „Pan")*, „Ruch Literacki" 1966 nr 6, s. 285; cytat drugi: J. Barth

Mogłyby to być z całą pewnością najwartościowsze sądy o twórczości Odojewskiego, gdyby tylko ich autorzy tę właśnie twórczość mieli na myśli. W rzeczywistości bowiem pierwszy fragment charakteryzuje pisarstwo Brunona Schulza, drugi zaś, w trybie wypowiedzi programowej, definiuje „literaturę wyczerpania". Warto jednak trochę bliżej przyjrzeć się ujawnionym zbieżnościom; fakt, że do prozy Odojewskiego świetnie przystają cytowane formuły, wcale nie musi oznaczać, iż w grę wchodzą tylko zbieżności przygodne.

W twórczości Odojewskiego istnieją liczne odesłania do prozy Schulza — zjawisko to doczekało się już nawet dwu różnych interpretacji. Recenzując *Zmierzch świata* Łukasz Ligęza[18] dostrzegł w tym utworze przejaw „obsesji końca", widocznej — zdaniem krytyka — także we wcześniejszych utworach: *Białym lecie*, *Miejscach nawiedzonych* i *Kwarantannie*. „Obsesja końca" ma w literaturze XX-wiecznej bogate tradycje; sytuuje *Zmierzch świata* w tym nurcie profetyzmu, który w świecie skazanym na zagładę widzi szansę na ocalenie jedynej wartości — sztuki. „Apokalipsa w stylu estetycznym" spaja pisarstwo Odojewskiego z twórczością Prousta, Tomasza Manna i Brocha. Do tego samego kierunku należy także proza autora *Sklepów cynamonowych*; „pod znakiem Schulza, a nie Faulknera — konkluduje krytyk — zrodził się *Zmierzch świata* Włodzimierza Odojewskiego".

Wedle Ewy Wiegandt Schulza i Odojewskiego łączy udział ich tekstów w budowaniu „mitu galicyjskiego".[19] W literaturze „mitu galicyjskiego" dochodzą do głosu nastroje dekadenckie; właściwa jej fascynacja przeszłością objawia się m. in. w preferowaniu tematu adolescencji. Powieści o dojrzewaniu, wpisane w scenerię Kresów, przesycone są atmosferą rozkładu, wyczerpania, końca. Utwory te mówią o młodości bohaterów, przypadającej na fazę schyłku świata; mówią o wchodzeniu w dojrzałość, które przebiega w cieniu zbliżającej się katastrofy. Dla pisarstwa omawianej formacji (m. in. Kuśniewicza, Stryjkowskiego, Odojewskiego, Buczkowskiego) znamienne są chwyty stylizatorskie i operacje metatekstowe — służące zacieraniu granicy pomiędzy światem opowiadanym a rzeczywistością tekstu. Zdaniem Wiegandt, proza Schulza leży u początków charakteryzowanych zjawisk pisarskich.

Literatura wyczerpania (1967), tłum. J. Wiśniewski, w zbiorze: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 49, 50–51.

[18] Zob. Ł. Ligęza *Estetyczny koniec świata* „Więź" 1964 nr 3.

[19] Zob. E. Wiegandt, op. cit.

Związki Odojewskiego z Schulzem ujmowane są w przywołanych odczytaniach głównie jako pokrewieństwa tematyczno-koncepcyjne; autor *Sklepów cynamonowych* zjawia się jako reprezentant orientacji artystycznych, obejmujących pisarstwo stylistycznie dość różnorodne. Obie interpretacje traktują idiolekt Schulzowski przede wszystkim instrumentalnie: jest on nośnikiem sensu, w znikomym stopniu zaś — suwerenną i samowystarczalną strukturą artystyczną. Tymczasem właśnie wyczuwalność słowa Schulza wydaje się odgrywać w prozie Odojewskiego rolę donioślejszą. Proza ta, zagęszczając literackie chwyty, eksponuje bowiem samą materię językową. Mówiąc pożyczonymi językami, powołuje pisarz do istnienia mozaikowatą rzeczywistość tekstu. Cząstką tej rzeczywistości jest m. in. idiolekt autora *Sklepów cynamonowych*:

Ten nieustanny szum, którym dom wydawał się być przepełniony po brzegi, i równocześnie przygniatająca cisza domu, a w niej właśnie szum. Ta apodyktyczność Wiktoryny, której nie potrafiłem się przeciwstawić. Owa martwota przedmiotów dziwaczna, bo jakby powierzchowna, gdyż zdawała się ukrywać jakieś niezrozumiałe życie [*Kwarantanna*, s. 55–56].

[Myślałem] o tych domach, gdzie wśród ciszy w warstwach tynków i tapet żyły jeszcze szepty, zmowy, zawiść, strach i krzyk nabrzmiały bólem, w których jednak czułem się dobrze, bo w nich przecież wyrosłem, przez lata oddychałem ich legendami i nie zagrażały mi niczym, z czym nie mógłbym się łatwo uporać [...] [*Zmierzch*, s. 288–289].

Są w prozie Odojewskiego Schulzowskie słowa-klucze (manekin, tapety), są charakterystyczne motywy opisowe (upał, miasteczko na głębokiej prowincji) — wszystko to wszakże związki akcesoryjne. Istota zależności tkwi w czymś innym — chodzi o pokrewieństwo zasad konstrukcyjnych: twórczość Odojewskiego, pomimo jej całej specyfiki jest mocno osadzona w tradycji Schulzowskiej. Od wzorca prozy modernistycznej poprzez prozę *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą* biegnie linia artystycznych poszukiwań, w którą wpisują się utwory autora *Zmierzchu świata*. Realizowana przez Odojewskiego poetyka etiudy nosi znaki firmowe warsztatu literackiego Schulza.[20]

[20] O własnościach prozy Schulza, pozwalających mówić o jej „etiudyczności" (w przyjętym tu rozumieniu), pisali: Miklaszewski, op. cit.; tenże, *O pewnej modernistycznej właściwości prozy Brunona Schulza (na przykładzie „Sklepów cynamonowych")*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie", z. 21, Kraków 1974 (sprawa powtórzeń i rytmu prozy); W. Panas, *Regiony czystej poezji*, „Roczniki Humanistyczne KUL" 1974 (kwestia ciągów peryfrastycznych i „wypróbowywania" metafor); W. Wyskiel, *Inna twarz*

Recepcja prozy Odojewskiego — poza przypadkami wyjątkowymi — przebiegała pod znakiem aprobaty tego, co zbliżało tę prozę do modelu realistycznego (psychologicznego); istotne znaczenie dla jej oceny miało uformowanie warstwy anegdotycznej, a nade wszystko — dobór materiału tematycznego.[21] Tymczasem twórczość autora *Wyspy ocalenia* rozwijała się w kierunku przeciwnym tendencjom realistycznym: po niewątpliwie realistycznych pierwszych książkach (*Opowieści leskie*, *Upadek Tobiasza*, *Dobrej drogi*, *Mario — Kretowisko*) z wyczuwalnymi ambicjami pisarstwa interwencyjnego, przeszedł Odojewski ku pisarstwu, w którym anegdota przedstawieniowa odgrywa rolę poślednią i w którym artystyczną ambicją stają się penetracje literackich możliwości. Właśnie w cyklu podolskim (a w szczególności — w *Zmierzchu świata*) ambicja ta najsilniej zdominowała realistyczny wzorzec pisania. Na obwolucie *Wyspy ocalenia* Odojewski wyjaśnił sens tego rodzaju twórczości: zadaniem, któremu usiłował sprostać, było wszak szukanie dla powieści „bardziej nowoczesnego rytmu".

Bohatera *Miejsc nawiedzonych*, pisarza, dręczy przed śmiercią myśl o bezwartościowości tego, co robił: pisanie to „przeżuwanie nieustanne tej samej papki"; nie ma nadziei, by wypowiedzieć coś nowego i własnego — „wszystko już dawno było" (*Miejsca*, s. 40, 41). Zwątpienia fikcyjnego pisarza Odojewski zmienia w artystyczny program: literatura musi osiągnąć poziom samopoznania — ambicje iluzyjności muszą ustąpić miejsca działaniom autentycznym; miejsce autora, który naśladuje życie, winien zająć pisarz, który nie naśladuje niczego, a zatem — autor imitujący rolę Autora.

Taka formula pisarstwa, przynajmniej od końca lat pięćdziesiątych, decydowała o kierunku przeobrażeń literatury światowej; zjawiskiem reprezentatywnym dla tych przeobrażeń był francuski *nouveau roman*. Debiut Odojewskiego przypadł na moment z wielu względów wyjątkowy: przełom październikowy przywrócił literaturze polskiej związki z głównymi nurtami prozy światowej. Wzorzec „nowej powieści" nie mógł pozostać niezauważony...

Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza, Kraków 1980 (koncepcja „cudzysłowowej opowieści" i „techniki wariacyjnej") oraz — najszerzej — W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982 (problematyka poetyckości prozy Schulza).

[21] Mowa cały czas o recepcji Odojewskiego przed rokiem 1971 .

Kolejny tom **biblioteki tekstów**

Maria Janion

Projekt krytyki fantazmatycznej

Szkice o egzystencjach ludzi i duchów

Od dwustu lat kultura nasza organizowała się wokół wartości duchowych, pojmowanych jako symbole polskiej tożsamości, takich jak ojczyzna, wolność, solidarność narodowa. Wraz z przemianami ustrojowymi, gospodarczymi i politycznymi, które mają uczynić z Polski „normalny" kraj demokracji i wolnego rynku, ta osobliwa monolityczność musiała się zachwiać. „Jednolitość" kłóci się z „wielością", „solidarność" z „konkurencją", a „wartość" (duchowa głównie) z „interesem" (ekonomicznym przede wszystkim). Ta nowa sytuacja, pełna konfliktów, chaosu i nieporozumień, zmusza elity zajmujące się tworzeniem idei (koniec inteligencji w Polsce został ogłoszony jednak, jak się wydaje, zbyt pospiesznie) do podjęcia wyzwania. To znaczy do kreowania wolnego rynku idei, do snucia różnych projektów życia duchowego, do tworzenia bogactwa języków mówiących o rzeczywistości, które jest właściwe demokracjom. Będą powstawały alternatywne prądy w kulturze, będą się uzewnętrzniały ekspresje „innego" myślenia...
I być może sam romantyzm zmieni swój sposób istnienia.

Ze wstępu Autorki

Do nabycia w księgarniach i u wydawcy —
po opłaceniu subskrypcji **biblioteki tekstów** (rocznik 1991!)
na załączonym na końcu numeru blankiecie — przeznaczonym
do opłacenia subskrypcji **biblioteki tekstów**

Portrety książek

Jacek Łukasiewicz

Święto i rewasz — czwórksiąg Stanisława Vincenza

Czwórksiąg Vincenza (cztery tomy, trzy „pasma", dwa tysiące kilkaset stron) zaczyna się od tego, jak Foka Szumiejowy zaprasza na wesele w Krzyworówni, kończy zaś odjazdem weselnych gości. Większość wydarzeń rozgrywa się jednak wcześniej, w głębszych planach czasowych. Czas jest nie tyle zwolniony, ile sztucznie zatrzymany, jakby to był obraz o szczególnej perspektywie, na którym coś się dzieje i nie dzieje zarazem; nie tyle dzieje się wolno, ile dzieje się zgoła inaczej. To, iż czwórksiąg sprawia takie wrażenie, jest rezultatem sztuki, a nie utopijnego światopoglądu jego autora.
Zbiorowością i człowiekiem w zbiorowości rządzi bowiem u Vincenza czas historyczny. Nie można go zawrócić ani powtórzyć.

Tylko biesowe dzieje powracają, bo bies jest niezniszczalny, da sobie radę bez usług dziejopisów. Ludzkie dzieje, te lokalne i czasowe, są jednorazowe.[1]

Nie jest to więc czas mitu ani nawet ten odrębny — dający się wyjaśnić w kategoriach psychologii społecznej — „górski czas", o którym wspominał sam Vincenz, lecz czas historii, choć swoiście ujęty, „za-

[1] S. Vincenz *Na wysokiej połoninie. Prawda starowieku. Obrazy, dumy, gawędy z wierchowiny huculskiej*, Warszawa 1980, s. 339.

trzymany", wyrażony przestrzennie. Wysokiej jakości, dużych rozmiarów, staroświecko realistyczny obraz tym się różni od przypadkowej fotografii, że chce wyrazić również prawa rządzące zatrzymanym czasem. Prawa dotyczące całych społeczności i regulujące stosunki między jednostkami. Dlatego pewnie tak ważne kompozycyjnie są w całym czwórksięgu sceny odczytywania rewaszy.

Rewasz huculski to karbowana deseczka lub kij z zapisanymi wzajemnymi zobowiązaniami. Deseczka–umowa. Może oznaczać zobowiązania finansowe albo jakieś inne, także moralne. Rewasze dziedziczy się. Tworzą historię, która staje się szeregiem zobowiązań. Rewasz opanowuje dzieje. Zamysł pisarski Vincenza ewoluował. W wydaniu przedwojennym pierwszego „pasma" czwórksięgu, jak zauważył Jerzy Paszek, słowo „rewasz" występowało po raz pierwszy dopiero na stronie 70, w edycji powojennej ta podstawowa dla interpretacji powieści nazwa występuje już w drugim zdaniu.

Powieść więc, jaką pisał Vincenz, miała odzwierciedlać prawo. Ono przenika te księgi jako konsekwencja epickiego dystansu. Nie przypadkiem sceny czytania i sporządzania rewaszy są kluczowe, zarówno w powieści o pracy (tom *Zwada*), jak i w powieści o świecie (tom *Listy z nieba*). Prawo jest obiektywnie najważniejsze, choć w swej konkretnej, szczegółowej formie nie jest najpierwotniejsze.

Pierwotniejsza bowiem od prawa (rozumianego jako dobrowolne zobowiązania) wydaje się magia. Opiera się na zależnościach w naturze, jest wykorzystywaniem konieczności. Jej w dużej mierze został podporządkowany styl, często przechodzący w inkantacje. Służyła i służy nieraz krytyce jako główny klucz interpretacji czwórksięgu. Wydaje się jednak, że mniej jest ideologiczna, bardziej pragmatyczna: po prostu bywa skutecznym sposobem działania. Tak zdaje się sądzić wewnętrzny autor, tak też uważa bohater–autorytet moralny, unicki ksiądz Buraczyński. Magię można wykorzystywać również po to, by szkodzić. Wtedy jednak — postępując sprzecznie z prawem — czyni się źle. Nie jest ona probierzem moralności. Nie „przemówka" (zaklęcie) jest tedy ważniejsze, lecz „rewasz" (umowa–zobowiązanie). Człowieka nie można zrozumieć i ocenić w świetle magii, można — w świetle prawa.

Czwórksięgiem nie rządzi „magiczny realizm" — jak u latynosów; *Na wysokiej połoninie* jest też odwrotnością prozy Schulza. Prawo rozumiane źródłowo, jako podstawa konkretnych zobowiązań, opiera się na zasadach transcendentnych — „prawie starowieku". Powieść ma być

modelem prawa. Stąd główne trudności współczesnego epika. Vincenz to rozumiał. W codzienności pożera nas chaos. Szybkość i niezrozumiałość zdarzeń w czasie historycznym — nie pozwalają nabrać właściwego (ileż bowiem we współczesnej literaturze jest niewłaściwych!) do nich dystansu. W kulturze huculskiej, takiej jaką przedstawił Vincenz w czwórksięgu, wielkie znaczenie ma nie tylko rewasz, ale i ś w i ę t o. Święto nie niweczy historii, lecz zmienia jej tempo. Nasycone znaczeniem, pozwala na dystans wobec biegu wydarzeń. Bez rewaszu i bez święta świat traci wartość, szarzeje, niszczeje natychmiast, staje się terenem działań diabła. (A choć i diabeł ma swoje miejsce w planie zbawienia — jest ono dla nas zakryte. Widzimy tylko rezultaty działań Przeciwnika, a są one — używając określenia Vincenza — pełnym znijaczeniem.)

Czas historii (przeżywany jako łańcuch rewaszy) i święto (pozwalające w czasie historii dostrzec jego wymiar transcendentny) widzieć trzeba łącznie, jako problemat, którego wyrazem staje się przez lata i w niemałym trudzie k o m p o n o w a n a powieść.

Powtarzające się w naszej krytyce powojennej, związane z pragnieniem społecznym, żądanie eposu miało dwa — nierozbieżne zresztą — sensy. Chciano zwierciadła, w którym jednostka mogłaby zobaczyć własne miejsce w społecznej czasoprzestrzeni, poznać naturę rzeczywistych praw i swoją od nich zależność. Po drugie — oczekiwano od pisarza wielkiego przedsięwzięcia. Zwierciadło z różnych względów okazało się niemożliwe. Postulatowi wielkiego przedsięwzięcia starano się sprostać. Tworzono cykle i ciągi powieściowe mające objąć różne języki, czasy i przestrzenie. Nie brak im było rozmachu i żaru: dziełu Parnickiego, Buczkowskiego, *Miazdze*. Brakowało za to spełnionej formy, jaką na innym terenie osiągnął wtedy Gombrowicz. Trzy pasma *Na wysokiej połoninie* (w krajowej edycji ukazały się na początku lat osiemdziesiątych w Paksie; wcześniejsze wydanie w trudnych warunkach emigracyjnych było jedną z największych zasług oficyny Bednarczyków) — jest jeszcze jedną taką próbą.

Przyjmowano ją z oporami. Nie ze względu chyba na tradycyjność. W żadnym mogącym mieć odcień ujemny znaczeniu nie jest ona cechą formy tego cyklu. Zwłaszcza emigrancka nostalgia nie obciąża tej powieści, która została zaprojektowana i częściowo napisana w Bystrecu, okolicy, którą autor znał od urodzenia. Także „mityzacje" nie powinny budzić oporów. To w latach sześćdziesiątych powstała nasza

powieść „wiejska", ukazująca odeszły czy odchodzący świat jako wartość zgoła zasadniczą, wbrew progresizmowi — optymizmowi wielkich budów.

Trudności wydawnicze w kraju związane były pewnie w dużym stopniu z cenzorskim uczuleniem na Huculszczyznę, zaś przyczyn kłopotów z odbiorem szukać trzeba nie tyle w kontekście, ile w samym dziele. Kluczem do zrozumienia człowieka jest prawo wynikające z zasad transcendentnych, z „prawa starowieku". Taka jest antropologia czwórksięgu, nie tylko wyrażana wprost czy poprzez fabułę, ale także implikowana przez formę powieści-eposu. Nie jest on naturalną współczesną konwencją, przeto szuka się uwiarygodnień. Mogą być brane z tradycji przez nawiązywanie do „starowiecznych" narracji. Mogą mieć inny charakter: nawiązywać do autobiografii (uwiarygodnia własny udział autora w przedstawianych wydarzeniach). Poprzez tradycję uwiarygodnia przede wszystkim „pasmo" pierwsze, *Prawda starowieku*. Poprzez autobiografię, czy raczej przez nawiązanie bezpośrednie do własnej genealogii — *Kroniki stanicy górskiej*, również napisane przed wojną, przez wydawców zaś — trudno powiedzieć czy słusznie — położone na końcu czwórksięgu, jako ostatnia część *Listów z nieba*. Tekst, jaki mamy, tak jest skomponowany, takie więc ma otwarcie i takie zamknięcie.

Otwiera cykl tom wyraźnie baśniowy czy legendowy, „folklorystyczny". Jest on stylizacją. Na pierwszy plan tedy wysuwa się stylizujący (autor wewnętrzny cyklu) — zwraca on uwagę nie tyle na świat przedstawiony jako na grunt ontologiczny dzieła, ile na własną czynność stylizowania, więc w konsekwencji na siebie. Konwencja legendy zakłada przy tym izolację. Pisał Auerbach:

> nadaje swemu tworzywu porządek jednoznaczny i zdecydowany, odcina je od związków z pozostałym światem tak, aby związki te nie mogły mącić legendarnego porządku zdarzeń.[2]

Inaczej nowoczesna wielka powieść, ona włącza świat przedstawiony w całość uniwersum współczesnego czytelnika (także gdy jest modelem lub propozycją uniwersum), wskazuje drogi do kontekstów, od języka powieści do innych rodzajów mowy.

---

[2] E. Auerbach *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 1968, t. 1, s. 72.

Wszelka autobiografia uwiarygodnia wprawdzie, ale też zmienia epicki dystans, subiektywizuje. Przekształca ważność wydarzeń i postaci: ważniejsze stają się te, które są bliższe autora-bohatera. Pozwala mu kłamać, przemilczać, zapominać. Daje autorowi, jak to m. in. przekonująco pokazał Bachtin, przewagę nad bohaterem. Autonomiczny świat eposu, czy autonomiczny świat nowoczesnej, tej postulowanej powieści nie potrzebują takich uwiarygodnień. One po prostu są i — w sposób oczywisty dla autora, a także dla czytelnika — są prawdziwe.

Na wysokiej połoninie w postaci wydanej (nie wiadomo, co kryje jeszcze Vincenzowskie archiwum w Lozannie, które bada niestrudzony Jan Choroszy) rozwija się między legendą a autobiografią. Być może, że skrzydła te są potrzebne, że bez nich powieść nie osiągnęłaby tego serio, jakie osiągnęła, lecz nie powinny one odwracać uwagi czytelników od tego, co wznoszą. Tym zaś jest zobiektywizowany świat i bohater maksymalnie autonomiczny, nie zaś postać z byliny, ballady czy autobiografii.

Vincenz-epik pozornie tylko jest gawędziarzem. Inaczej niż gawędziarz, nie zwraca uwagi czytelnika na siebie-wypowiadającego, oddaje głos „innemu", ustanawia go w ten sposób w pełni przysługujących mu praw. Przeciwieństwem gawędy jest agon (turniej opowieści) w *Barwinkowym wianku*, jako zasada czy idea przenikający też inne tomy (z wyjątkiem *Prawdy starowieku*). Wypowiadające postacie nie są pretekstami, lecz osobami. Aby poznać i rzeczywiście pokochać bohatera, trzeba mu dać dużo miejsca w dziele, wtedy może pokazać się w pełni. Najpełniejszym bohaterem czwórksięgu jest więc Tanasij Urszega. Poznajemy go bliżej w *Zwadzie*, gdy Foka zatrzymuje się u niego idąc obejrzeć pański butym, ale swą niezwykłość i głębię ukazuje w *Listach z nieba*, w czasie chrzcin w Jasieniowie.

Każdemu może zostać udzielony głos. To są prawa agonu. Każdy może pokazać się, wygłosić swoją opowieść. W jednej z baśni Andersena mowa jest o tym, że wszyscy ludzie, zwierzęta czy ożywione przedmioty mają do opowiedzenia swoją historię. Opowiadający sami się w nich stwarzają. Rośnie też znaczenie słuchaczy, którzy nawet milcząc kształtują tok wypowiadanych do nich opowieści. Autor rzeczywiście zanika, też słucha.

Czy jednak każdy z opowiadających jest równie ważny? Czy każda kategoria bohaterów? Z perspektywy całego czwórksięgu mniej ważni są legendarni zbójnicy: Dobosz, Hołowacz czy Dmytrko Wasylukowy.

Przerastają ich współcześni czasowi wydarzeń, „realistyczni" Huculi: Tanaseńko, Andrijka Płytko czy sam Foka. Może jednak — zwłaszcza jeśli przyjęlibyśmy klucz towarzysko-autobiograficzny — ważniejsi będą ziemianie i miejscy inteligenci, postaci ze środowisk, do których należy sam autor i z którymi się w sposób naturalny identyfikuje? Miejsce bowiem autora-Vincenza, przy całym jego ideowym programie, szacunku dla kultury huculskiej, wżyciu się w nią i tolerancji, jest wyraźnie określone pozycją panicza ze Słobody Rungurskiej. Identyfikacja następuje choćby przez język powieści napisanych po polsku, a nie po ukraińsku czy w jidisz, w mowie Hucułów albo chasydów. Tamte języki są elementem stylizacji w polszczyźnie, nigdy przy tym nie może to być element emocjonalnie czy klasowo neutralny. Bliższe więc będą pod tym względem listy krzyworówniańskiej dziedziczki, babki autora, dalsze — opowieści pasterzy i karczmarzy, choćby autor tego nie chciał. Implikowany czytelnik sytuuje się bowiem na tym samym poziomie językowym i społecznym, co autor i jego rodzina.
Mimo to jednak rzeczywistymi gospodarzami miejsca, w którym ujawniać się mają wartości, i rzecznikami prawdy starowieku — są Huculi. Oni w czwórksięgu mają najwięcej do powiedzenia. Pisząc swe dzieło Stanisław Vincenz „na początku dążył do mitologizacji Huculszczyzny, która z biegiem czasu przerodziła się w jego myśleniu w ostatnią wyspę »Atlantydy słowiańskiej«, by — chyba — stać się ostatecznie alegoryczną wizją świata" — zauważa w swym doskonałym studium o *Na wysokiej połoninie* Jacek Kolbuszewski.[3] „Alegoryczna wizja" Vincenza (postawmy mimo wszystko cudzysłów) chwali Huculszczyznę w konwencjonalnych, dających oczyszczenie, formach. Powieść naśladuje święto, a nie realistycznie rozumiane „życie". W nim wszystko kończy się dobrze. Butyn w *Zwadzie*, powieści produkcyjnej (jakże bliskiej tu klasycznego westernu) kończy się powodzeniem. Śmierć drwali w lawinie, będącej skutkiem zniszczenia przez nich lasu i karą za to zniszczenie, dwukrotnie w czwórksięgu zrelacjonowana, została przeniesiona poza fabularny obrzęd. W samym obrzędzie pierwiastek demoniczny zostaje skutecznie wyegzorcyzmowany. Wielka epika, której żądano przez dziesięciolecia w powojennej Polsce, też miała być egzorcyzmem dokonywanym, gdy pierwiastek demoniczny przenikał z życia do literatury wszystkimi możliwymi drogami.

[3] J. Kolbuszewski *Koniec dawności...*, „Wierchy" 1984 [Kraków 1988], s. 64.

Kultura huculska (z pewnością idealizowana) ukazuje w czwórksięgu podstawową w nim dialektykę otwarcia–zamknięcia w różny sposób, na różnych poziomach. Na przykład podróże. W legendowej *Prawdzie starowieku* Huculi wyprawiają się a to na Dzikie Pola, nad Morze Czarne, a to do Wiednia na cesarski dwór, bajecznie i szumnie. W dalszych tomach ich podróże tracą tempo. Nawet nieduże odległości przebywa się z trudem, tratwą między skałami na Czeremoszu albo końmi po fatalnych drogach. Przykładem jest spław drzewa do Rumunii (realistycznie opisany w *Zwadzie*), do świata, w którym rządzą inne prawa, inne nieznane „rewasze", co prowadzi do ostrej konfrontacji wartości.

Równie ważną konfrontacją, o odwrotnym kierunku, jest gwiaździsty zjazd gości na wesele w *Barwinkowym wianku*. Tu jakby wody nie spływają z Czarnogóry (do różnych działów wód, ku rozmaitym morzom), lecz wlewają się zewsząd na Huculszczyznę. Goście przechodzą oczyszczenie poprzez opowieści w drodze na święto, będącej jego częścią.

Aby ujawniły się w zamkniętym świecie huculskim prawa historii, by więc i jego wewnętrzne prawa uległy weryfikacji historycznej, która nie szkodzi mitowi, ale niszczy baśniowość — należało umożliwić kontakt Huculszczyzny ze światem zewnętrznym. Taki jednak kontakt, by nie traciła ona w oczach innych tożsamości. Nie wszyscy przybysze są do tego zdolni. Bywają tak zadufani we własne relacje i we własną pozycję, że nie ma mowy o dialogu. Ale także są inni (w powieści stanowią oni większość gości), obcujący z Hucułami zresztą nie tylko od święta, ale i w różnych kontaktach codziennych: Polacy, Żydzi, Ormianie. Warunkiem jest, by będąc przybyszem, korzystać z praw tego miejsca. Nie uważać swoich praw za absolutnie i powszechnie obowiązujące (jak uważali austriaccy urzędnicy, stara dziedziczka z Krzyworówni czy rzymski ksiądz na chrzcinach w Jasieniowie). Stąd szczególnie poważane są formacje autentyczne i zarazem otwarte, zwłaszcza cerkiew unicka z założenia i z praktyki koncyliacyjna. Dystans staje się mniejszy, możliwa staje się wymiana wartości, współżycia. Czwórksiąg jest obrazem takiego współżycia, ono jest jego główną ideą. Warunki jednak dla wymiany stwarza nie świat zewnętrzny, lecz Huculszczyzna, w jej języku zostają one określone. To święto i rewasz. Przez bramę święta i bramę prawa można wejść do tego świata. Zrozumieć, że — przynajmniej w kreowanym świecie — obie te formy są nie tylko przez Hucułów uważane za uniwersalne, ale są rzeczywiście uniwersalne.

Jerzy Jarzębski

Społeczeństwo na polu bitwy

Batalistyka jest w literaturze trudną sztuką, jeśli pisarzowi marzy się wyjście poza stereotyp. W jakimś sensie bitwy są do siebie podobne: mają swoją logikę dostrzegalną z pagórka dowodzenia — i swój nasycony męką, grzmotem eksplozji i chaotyczną bieganiną wizerunek zdejmowany z perspektywy bezpośrednich uczestników walk. Niemal każdy opis żołnierskich zmagań operuje tym kontrapunktem — począwszy od Sienkiewiczowskiej wizji bitwy pod Grunwaldem, a skończywszy na monumentalnym reportażu Wańkowicza spod Monte Cassino.

Janusz Jasieńczyk (pseudonim Janusza Poraya-Biernackiego) na pierwszy rzut oka nie wykroczył poza batalistyczny schemat; raczej doprowadził go do krańcowej konsekwencji. Jego *Słowo o bitwie* wypełnia w całości opis jednej potyczki, widzianej z wielu odmiennych punktów widzenia — na przemian z pewnego dystansu lub z perspektywy bezpośrednich uczestników starcia. Ów splot relacji wpisany jest w klamrę sceny szpitalnej, rozgrywającej się już po bitwie. To tam przykuci do łóżek uczestnicy starcia i odwiedzający ich koledzy wymieniają się swymi prywatnymi opowieściami, które — zestawione razem — dają dopiero całościową panoramę zdarzeń. Maria Danilewicz Zielińska w *Szkicach o literaturze emigracyjnej* wywodzi tę technikę

wielopodmiotowej relacji z klasycznego opisu bitwy pod Waterloo w *Pustelni parmeńskiej*.

Panorama batalii jest zatem kompozycją złożoną z wielu symultanicznych fabuł wypełniających różne odcinki czasowe i angażujących różnych „bohaterów prowadzących". Są wśród owych mikrofabuł historie zabawne, heroiczne, tragiczne, są analizy psychosocjologiczne, studia podłości i tchórzostwa, są też przypowieści o moralistycznym wydźwięku. Niemal każda ma jakąś swoją przedakcję umieszczoną w czasach poprzedzających bitwę, sama bitwa jest więc wieloma nićmi powiązana z przeszłością i w niej zakotwiczona. Można rzec, iż stanowi jej — przeszłości — zwieńczenie i kulminację.

Podsumowaniem orężnego starcia jest scena szpitalna, podczas której uczestnicy walk, z pomocą słowników, literatury i własnych doświadczeń, dopracowują się wspólnie definicji „bohaterstwa". Zacznijmy od tej formuły, choć pewnie nie ona w książce najważniejsza; skoro jednak autor umieścił ją w „mocnym" punkcie dzieła, snadź przywiązywał do niej sporą wagę, zwłaszcza iż miała być w założeniu specyficznie polska, odmienna od cudzoziemskich i doskonalsza. A zatem: „Bohaterstwo — to dobrowolne i bezinteresowne poświęcenie wielkiego niematerialnego dobra osobistego na rzecz dobra ogólnego wyższego rzędu". *Słowo o bitwie* jest książką o bohaterstwie, czyli o zdolności do poświęceń w imię wspólnego dobra, ale również książką o tchórzostwie i egoizmie udającym męstwo, strojącym się w pożyczone piórka, wreszcie o zbrodniczym braku odpowiedzialności, dla którego niegdysiejsze zasługi stanowić mają wymówkę. Nie jest to, co ważne, reportaż, lecz dzieło literackiej fikcji oparte o autentyczne wydarzenia. Obraz rzeczywistej bitwy pod Ghazalą został tam artystycznie przetworzony, poddany przemyślanej rekonstrukcji.

Autorski zamysł widoczny jest już w doborze bohaterów „prowadzących", których oczyma oglądamy teatr działań. Można powiedzieć, iż reprezentują oni całe społeczeństwo międzywojennej Polski; są wśród nich chłopi, robotnicy, zawodowi żołnierze, inteligenci, artyści, ziemianie, rzemieślnicy i niebieskie ptaki. Są Polacy z różnych stron kraju i reprezentanci mniejszości narodowych: Żyd, Ukrainiec, Białorusin, Litwin, nawet polski Tatar. Ksiądz spowiadający rannych na polu walki napotyka też wyznawców najróżniejszych religii. Wrażenie mozaikowości i kulturowego bogactwa tej mikrospołeczności wzmaga różnorodność języków, dialektów, żargonów środowiskowych i zawodowych,

jakimi przemawiają bohaterowie powieści, niejednakowy poziom wykształcenia, zasób doświadczeń i wyznawany światopogląd. Jasieńczyk kładzie szczególny nacisk na wynikające stąd konflikty, trudności porozumienia, wymagającą przezwyciężenia nietolerancję. Narysuje więc — z jednej strony — postać przysięgłego ukraińskiego nacjonalisty, Wasyla Dejniuka, z drugiej — poczciwego Białorusina, Janki Miłkojcia, którego do idei wspólnoty wychowuje polska panna ze szlacheckiego dworu i mądry kapitan Doliński. Fragmenty poświęcone dziejom Wasyla i Janki grzeszą pewnym schematyzmem i czasami naiwnością, ale zarazem odsłaniają ideologiczny zamysł, któremu autor podporządkował swą powieść.

Słowo o bitwie wskrzesza mimochodem mit jagiellońskiej Rzeczypospolitej — z jej kłopotami narodowościowymi, możliwymi jednak do pokonania w imię wzajemnej tolerancji, poszanowania odrębności i idei sprawiedliwego, demokratycznego państwa. Nie jest to w żadnej mierze książka politycznie bezstronna: jej negatywnymi bohaterami są z reguły zawodowi żołnierze, wychowani w przedwojennym wojskowym establishmencie i umiejący ciągnąć korzyści ze swej pozycji — na czele z odrażającą postacią byłego legionisty, kapitana de Chitrego. Jasieńczyk z widoczną nienawiścią wypowiada się o starych zupakach, zaplątanych w swe intrygi dwójkarzach, wszystkich tych profesjonalistach wojskowego fachu, nieskorych do szafowania własną krwią i zdrowiem, obojętnych zaś na cierpienia innych. Pusza, de Chitry, Obcas, Skrobek — wszyscy oni przyssali się do systemu wojskowej władzy, zazdrośnie strzegąc swych beneficjów i wspierając się wzajem w zmowie przeciw idealistom walczącym w obronie wyższych wartości i kompromitujących tym samym ich postawę. Ta pryncypialna krytyka ma jednak w powieści bardziej dalekosiężne cele.

Cała rozbudowana historia życia i kariery kapitana de Chitrego to przerysowana do granic karykatury wizja degrengolady dawnych legionistów Piłsudskiego, którzy dorwali się do władzy w międzywojennej Polsce — coś, co znamy z powieści Nałkowskiej, Kadena czy Struga, tyle że tutaj zostało to krańcowo wyjaskrawione. Sprawa niedostarczenia na czas armatnich pocisków, co pozbawiło atakujących Polaków artyleryjskiego wsparcia, jest w ujęciu Jasieńczyka jak gdyby miniaturą wielkiego nadużycia zaufania, o które pomawiano sanacyjne władze Rzeczypospolitej i które osiągnęło kulminację na zaleszczyckiej szosie. Tak właśnie myślała przeważająca większość emigrantów, totalnie

krytykujących w latach wojny przedwrześniowe koła rządzące. Pisarz napomyka też o fatalnej polityce wobec mniejszości etnicznych, a zatem generalnie odcina się od sanacyjnego modelu państwa, choć szanuje Piłsudskiego i droga mu jest jego wizja Polski wielonarodowej.

Słowo o bitwie, niezależnie od swych naiwności czy schematyzmów, należy więc do gatunku batalistyki ambitnej, nie poprzestającej na reporterskiej sprawozdawczości. Podobnie było wcześniej z książką Pruszyńskiego *Droga wiodła przez Narvik*: tamta również nie chciała być tylko dokumentarną relacją. Opisując wojenne zmagania, Pruszyński starał się jednocześnie udowodnić polskie prawo do niepodległego istnienia, a obok — sensowność udziału w kampanii norweskiej. Dla autora *Karabeli z Meschedu* wojna była nie tylko wyniszczającym siły narodu kataklizmem, ale także okazją do spotkania się i wzajemnego poznania wielu warstw i stanów społecznych, do uczestnictwa w dorobku innych narodów. W ten sposób wojna stać się mogła wielkim doświadczeniem edukacyjnym, ekstremalną próbą intelektów i charakterów, przyspieszającą dojrzewanie jednostek i całego społeczeństwa polskiego. Żołnierze polscy nie tylko więc się biją, ale też muszą borykać się z problemami i pytaniami wynikającymi z politycznej i militarnej klęski przedwrześniowego państwa. Walczą w całym tego słowa znaczeniu o lepszą, odmienną od dotychczasowej, przyszłość, o nowe kryteria wartości i o należne najlepszym spośród bijących się o Polskę miejsce w nowym społeczeństwie. Tragizmu tym zmaganiom dodaje fakt, że właśnie ci najdzielniejsi, najbardziej zaangażowani, pierwsi wystawiają się na kule wroga.

Słowo o bitwie przypomina miejscami książkę Pruszyńskiego, choć innej, gorzkiej wymowy nadaje mu data publikacji (1955). Jasieńczyk wie już to, czego nie wiedział Pruszyński: że w świetle powojennych losów Polski postulat odbudowy społeczeństwa w oparciu o solidarność wszystkich stanów i na nowo zinterpretowaną ideę jagiellońską okazał się piękną utopią. Nie jedyny to zresztą emigracyjny utwór, w którym wojsko polskie na obczyźnie przedstawiano jako ostatni azyl dla idei Rzeczypospolitej wielu narodów i rzeczywistej sprawiedliwości społecznej. Nie w sferze prezentowanych ideałów dostrzegam walory książki Jasieńczyka. Jej wartość leży w tym, że analizę stanu społeczeństwa, procesów dojrzewania lub załamywania się jednostek w obliczu próby, wpisuje organicznie w obraz bitwy, czyniąc z niej swoistą epifanię, odsłonięcie ukrytej prawdy o ludziach i zachodzących między nimi relacjach.

Bitwa jest szczególnym zdarzeniem: ma z początku swą wersję prospektywną, uporządkowaną i — by tak rzec — idealną, choć istniejącą w dwu sprzecznych ze sobą wersjach. To plan ataku i plan obrony. Pierwszy ukazuje nacierające pododdziały pokonujące dzielnie ogniowe zapory wroga i — mimo nieuniknionych strat — zajmujące jego obezwładnione ostrzałem szańce. Podług drugiego, atakujący zdziesiątkowani zostają artyleryjską nawałą, a niedobitki próbujące marszu naprzód zostają wycięte w pień lub zmuszone do panicznej ucieczki przez umiejętnie rozmieszczone i celnie strzelające karabiny obrońców. Oczywiście obie te wizje naraz ziścić się nie mogą; rzadko też urzeczywistnia się w pełni jedna z nich. W istocie — jak mawiał starszy sierżant Skrobek — „bitwa to bałagan". Jasieńczykowi udaje się pokazać proces przekształcania się przemyślnych działań w chaotyczne niekiedy reakcje na zmieniającą się sytuację bojową. Bo oto jedna kompania przeskakuje pod nawałą artyleryjskich pocisków, druga zaś, pod wodzą ślamazarnego dowódcy, zalega pod nimi i zostaje wyłączona z walki; oczekiwane pociski do dział nie nadchodzą, giną kolejno lub zostają ranni dowódcy nacierających pododdziałów, ludzie gubią się w ciemnościach itd. A z drugiej strony: młodzi podoficerowie — jak dzielny kapral Agolcer — nieoczekiwanie zastępują starszych i okazują się równie sprawni; sprytnie przeprowadzona szarża transporterów zastępuje artyleryjskie wsparcie; osobiste męstwo żołnierzy wyrównuje straty i chwilowe niepowodzenie atakujących. W rezultacie „teoretyczny" ład planu natarcia, w którym nie uwzględnia się indywidualności poszczególnych jednostek, a tylko dystynkcje na naramiennikach i środki ogniowe, przechodzi najpierw w fazę bałaganu, a następnie układa się w nowy porządek za sprawą osobistych walorów każdego z osobna, żołnierza i oficera.

Bitwa dla Jasieńczyka jest takim momentem prawdy, który odsłania na chwilę rzeczywiste, nie sfałszowane „układami" i wojskową hierarchią szarż potencje drzemiące w ludziach i zorganizowanych mikrospołecznościach, którymi są plutony czy kompanie. Autora *Słowa o bitwie* mniej interesują założenia taktyczne i kunszt dowodzenia, bardziej — sami bohaterowie kampanii jako osobowości mające taką czy inną przeszłość, tak lub inaczej przez życie ukształtowane i połączone między sobą więzami przyjaźni, oddania, podziwu, niechęci, pogardy, nienawiści, poczucia winy itd. W tej właśnie żywej, pulsującej emocjami tkance materializuje się plan natarcia, jego abstrakcja zostaje przełożona na

rzeczywiste zdarzenia. Jasieńczyk przygląda się temu procesowi szczególnie uważnie; interesuje go, dlaczego w jednych punktach pola bitwy założenia planu załamują się, w innych zaś żołnierze dokonują więcej niż od nich oczekiwano. Wydaje się, iż decyduje o tym jakaś nieuchwytna „jakość duchowa", której korzenie autor tropi w biografiach swych bohaterów, w przyjaźniach i konfliktach, które ich wiążą, w odebranym wychowaniu. Pod ciśnieniem bitewnych zmagań ujawnia się na krótko rzeczywista wartość poszczególnych jednostek, ich przydatność dla wspólnoty w sytuacjach ekstremalnych. Ta właściwa hierarchia zasług niebawem ulegnie na powrót sfałszowaniu: w efekcie ordery i awanse otrzymają nie ci, którzy na nie naprawdę zasłużyli, ale ci, którzy lepiej poruszają się w świecie „układów". Bitwa z jej charakterem epifanicznym i rewelatorskim pozostanie momentem odświętnym, wyodrębnionym ze zwykłego czasu, nabierze charakteru mitycznego — jak inne wielkie bitwy w historii, które rozgrywają się zawsze w „wiecznym teraz" i wciąż od nowa odsłaniają porządek świata, hierarchię rzeczywistych wartości i moralny sens zmagań.

Polskie bitwy w XX wieku nie były zazwyczaj zwykłymi operacjami militarnymi służącymi jedynie doraźnym korzyściom strategicznym. Były one z reguły „bitwami o wszystko" — o prawo do narodowego istnienia, o przyszły kształt kraju (a czasem i Europy), o zwycięstwo takiej lub innej idei państwa i społeczeństwa. Dlatego bataliści polscy: Kaden, Rembek, Pruszyński — dotykają często w swych opisach walki spraw najważniejszych i elementarnych z punktu widzenia narodu i jego dziejowej sytuacji. Robi tak i autor *Słowa o bitwie*: jego opis batalii jest jednocześnie analizą stanu społeczeństwa, próbą wskazania najwartościowszych jego elementów i tych wątków ideowych, które winny stanowić zrąb pod budowę nowej, lepszej Polski.

W wyborze ideałów pozytywnych Jasieńczyk zdaje się być o wiele mniej odkrywczy od Pruszyńskiego; znać na ich kanonie wpływ dziewiętnastowiecznej literatury. Najlepiej na polu bitwy i poza nim sprawdzają się u niego wychowankowie szlacheckich dworów, inteligenci o demokratycznych poglądach, gotowi z poświęceniem wieść „pracę od podstaw", prości chłopcy ożywieni żądzą wiedzy i patriotycznym duchem, artyści składający swój talent ojczyźnie w ofierze bądź przedstawiciele mniejszości utożsamiający się z wielonarodową wspólnotą. Znać w tym pogłos Sienkiewicza i innych apologetów niepodległej Polski z okresu zaborów, ale już Żeromski zaprotestował-

by z pewnością przeciw uproszczonej wizji tego, co Polsce zagraża, i tego, co jej sprzyja.

Chciałoby się dziś powiedzieć Jasieńczykowi, że sprawy nie przedstawiały się tak prosto, a wyeliminowanie karierowiczów, donosicieli i tępych szowinistów nie załatwiało wszystkich problemów, przed którymi stało polskie społeczeństwo — nawet gdyby ominęło je zniewolenie ze wschodu. Ale czyż cała prawie — z nielicznymi wyjątkami — polska literatura emigracyjna nie była łabędzim śpiewem tej Rzeczypospolitej, która powstała z utopijnych niekiedy marzeń polskiej inteligencji okresu zaborów? I czy w istocie przywiązanie do staroświeckiej idei solidaryzmu, braterstwa wszystkich stanów i narodowości, walki o całość Rzeczypospolitej bez oglądania się na rachunki krzywd, nie było ostatecznie główną siłą poruszającą serca Karpackich Strzelców i skłaniającą ich do szafowania krwią na afrykańskich piaskach? *Słowo o bitwie* pokazuje skutki oddziaływania tej idei zarówno na polu walki, jak i potem, w szpitalu, gdzie żołnierze racjonalizują swe przeżycia i zamykają je w formuły; ale powieść ma jeszcze inne, bardziej intrygujące zakończenie. W finale pojawia się tam obraz zabitego włoskiego żołnierza, którego życie przerwane zostało w chwili, gdy spinał się do skoku czy biegu. Z dobytku obdziera go Polak Świda. Pewnie nie przypadkiem jako symbol daremności walki wybrał sobie Jasieńczyk przedstawiciela nieprzyjaciół: tragizm wojny jest uniwersalny, a polega na tym, że wysiłek bitewny z jednej strony wykuwa i hartuje charaktery, przygotowując je dla przyszłości, z drugiej — urywa nić życia w przypadkowym momencie, odbierając sens wcześniejszym staraniom.

Książka Jasieńczyka jest o tych, którzy „dobrowolnie i bezinteresownie poświęcili wielkie materialne dobro osobiste na rzecz dobra ogólnego wyższego rzędu", ale też o tych, którzy — zostawiwszy zwłoki tamtych na piasku — wyciągnęli zamiast nich ręce po wojenny łup, ordery i beneficja. Na polu bitwy objawiają się raz jeszcze te wartości i ideały, które realizowano przy odbudowywaniu Rzeczypospolitej; w finale podłość i prywata odzyskują pole, w czym można dostrzec znak nieuchronnej klęski.

Aleksander Fiut

Polskie piekiełko

Literatura piękna nader często i z pewnym dość dwuznacznym upodobaniem zstępowała w piekielne czeluści dwudziestego wieku. Były to na ogół obozy koncentracyjne, łagry Gułagu, pola krwawych bitew czy powolna agonia milionowego miasta. Z tych wypraw pozostawały zapisy wstrząsające, czasem wybitne. Tadeusz Nowakowski dowodzi, że piekło może wyglądać całkiem inaczej, dość, na pozór, niewinnie; małe, dobrze urządzone, ale nie mniej dotkliwe. Wystarczy, po prostu, grupę Polaków odizolować, zapewnić im znośną egzystencję i skazać na samych siebie.

Obóz Wszystkich Świętych znajduje się, jak łatwo zauważyć, jakby na skrzyżowaniu zasadniczych tematów i problemów, które od lat nurtują współczesną polską prozę. Niektóre z nich zapowiada, inne, modyfikując, interesująco kontynuuje i przekształca. Obok opowieści o losach dipisów — która, oczywiście, kojarzy się przede wszystkim z *Kamiennym światem* — temat „Polak wobec obcych" przywodzi na myśl *Jezioro Bodeńskie, Monizę Clavier* i *Trans-Atlantyk*, szukanie tożsamości w utraconym na zawsze kraju lat dziecinnych skłania do kreślenia paralel z *Doliną Issy* czy *Dziurą w niebie*. Gdy dodać rozliczenia z dwudziestoleciem i trafne uchwycenie atmosfery pierwszych dni września 1939, uznać wypada, że to niemało jak na jedną powieść.

Zwłaszcza że w repertuarze gotowych ujęć Nowakowski dokonuje znaczącego przesunięcia, dorzuca nowe elementy, zmienia rozłożenie akcentów. Wszechstronniej i głębiej niż Borowski, chwalebnie unikając schematyzmu, przedstawia sytuację byłych więźniów obozów hitlerowskich w obozach przesiedleńców w Niemczech. Na zdominowanej przez obrazy kresów wschodnich, imaginowanej mapie Rzeczypospolitej umieszcza region i miasto dotychczas nieobecne: przedwojenną Bydgoszcz, której koloryt lokalny, obyczaj, język i krajobraz odtwarza z pieczołowitą wiernością. Obrachunki inteligenckie prowadzi bezwzględniej niż Dygat czy Brandys, dzieciństwa zaś nie idealizuje. Wkracza nadto na teren mało spenetrowany lub zdany na łaskę schematów i jaskrawych uproszczeń, podejmując problem stosunków polsko-niemieckich (co rozwinie w innych utworach).

Obozowi Wszystkich Świętych niejedno, rzecz prosta, można zarzucić. Amator prozy awangardowej będzie kręcił nosem na jego zbytni tradycjonalizm, przejawiający się choćby w chronologicznym przedstawianiu wydarzeń, układzie przyczynowo-skutkowym i pewnej schematyczności postaci. Uzna pewnie za mało umotywowany i chybiony pomysł prezentowania wspomnień głównego bohatera, które notabene wypełniają całą niemal powieść, w formie zwartej narracji, bardziej adresowanej wprost do czytelnika niż, nawet w przybliżeniu, próbującej odtworzyć swobodny bieg skojarzeń. Bliżej stąd do Prusa niż do Prousta. Niemniej *Obóz* pozostaje jednym z najbardziej surowych, a przez to właśnie zmuszającym do namysłu, studiów psychosocjologicznych pewnych skrzywień w polskiej mentalności.

Dnem piekła jest pierwszy dzień wolności. Wypełniają go sceny zbiorowego, brutalnego gwałtu na nieletniej, pijaństwa, wybuchów ślepej nienawiści i aktów samosądu. W opisach podróży do granic człowieczeństwa Nowakowski nie ustępuje Borowskiemu:

> Ochłapy ludzkie z izby chorych, które z trudem posuwały się wzdłuż ścian. Rozdęte i nadgniłe od puchliny wodnej kadłuby i kikuty „muzułmanów" i maruderów. Z grymasem bólu stawiali nogi. Krzyczeli już z daleka. Wreszcie dopadali do trupiej miazgi, bijąc w nią resztkami uchodzących sił. Pluli, charczeli, wczołgiwali się w kałużę krwi z mózgu. Darli i gryźli resztki znienawidzonego munduru...

Nie dziwi zatem, że wojska alianckie zmuszone były dopiero co uwolnionych więźniów zamknąć w miejscu odosobnienia i poddać reedukacji. Wszelako położony na bagnistych terenach niedaleko

granicy holendersko-niemieckiej polski obóz w Papenburgu skuteczniej od drutów i wartowników izoluje chorobliwa ksenofobia. Nienawiść do Niemców i przeświadczenie o ich zbiorowej odpowiedzialności z jednej strony rozgrzeszają z wszelkich dokonywanych na nich przestępstw, z drugiej — piętnują jakiekolwiek bliższe z nimi związki, co przybiera nieraz formy wręcz groteskowe: przesiedleńcy woleliby raczej spłonąć niż wpuścić na teren obozu niemiecką straż ogniową. Drugim niewidocznym, acz równie szczelnym murem okazują się stosunki z Anglosasami. Wyzwoliciele najwyraźniej nie oczekują wdzięczności, a zamiast o „Sprawie Polskiej" wolą rozprawiać o nowych modelach samochodów. Zarządzający obozem Amerykanin, „mormon" z Salt Lake City, zupełnie nie rozumie polskich problemów, gestami pozornej życzliwości pokrywa niechęć i pogardę do *„f... Poles"*. Jego rodacy zwiedzają obóz z obojętną ciekawością turystów, jak wioskę Zulusów. Sama zaś obozowa społeczność bytuje pomiędzy majakami i zmorami niedawnej wojennej przeszłości a marzeniem o raju czyli wyjeździe do Ameryki, który zresztą odsuwa się w nieokreśloną przyszłość. Szybko też przystosowuje się do nowych warunków, przyzwyczaja i wytwarza własną hierarchię. Na jej szczycie znajduje się major, który trzyma obóz twardą ręką, dobrze w nim zadomowiony i czerpiący ze swej uprzywilejowanej pozycji nie zawsze legalne korzyści. „Terapii psychicznej" szuka w ruinach Hamburga. „Nienawidząc Niemców, toleruje Niemki. Zwłaszcza młode." Jego najbliższe otoczenie, jakby dwór, stanowią: redaktor obozowej gazetki, zatytułowanej oczywiście „Razem", „mistrz banału" z ustami pełnymi frazesów, bibliotekarka, złośliwa i cyniczna ale, w razie potrzeby, przedzierzgająca się w Matkę-Polkę, „chorobliwy mitoman", dyrygent miejscowego chóru oraz — charakteryzowany z pewną sympatią — ksiądz, dbający o duchowe potrzeby swych owieczek. Obóz ma, a jakże, własną inteligencję, zwaną ironicznie „Izbą Lordów", która swoje dość jałowe debaty odbywa, wstyd powiedzieć, w latrynie, oraz doły społeczne, tzw. „ludek" papenburski, który wegetuje z dnia na dzień, kradnąc i nielegalnie handlując.

Powie ktoś, że podobnie, być może, zachowywałaby się każda grupa narodowa, pozostająca w analogicznych warunkach. Tak, gdyby nie to, że nad wszystkim — niby opar z pobliskich bagien — unosi się aura stężonej „polskości", co sprawia, że obóz bytuje w doskonałej, bo nie uświadamianej, schizofrenii. Na powierzchni odbywają się obrzędy religijne i patriotyczne, obchody ku czci kolejnych powstań i zrywów

wolnościowych, sentymentalny kult narodowych symboli; a pod spodem trwa tzw. życie:

krwawe zamieszki z policją niemiecką i żandarmerią brytyjską, nocne obławy wojsk okupacyjnych na czarnorynkowców, demonstracyjne głodówki przeciwko niektórym zarządzeniom Unrry, walki wręcz z misją repatriacyjną czy też ideowo-bandyckie najazdy patriotycznych rzezimieszków na bauera.

Czym innym poglądy głoszone, czym innym praktykowane. To właśnie podczas wieczoru poezji religijnej dochodzi do moralnego samosądu nad kobietą, która z głodu, za kromkę chleba, oddała się Niemcowi. Swoiście pojęty patriotyzm stanowi kamuflaż dla własnych interesów (nawet martyrologia może być kartą przetargową w walce o — marne — przywileje: „każdy dzień za drutami liczył się w tej patriotycznej buchalterii"), staje się instrumentem manipulowania opinią publiczną, narzędziem nacisku czy wręcz moralnego szantażu, uzasadnieniem odruchowej niechęci do obcych i formą samoobrony we wrogim otoczeniu. Zagarnia język, który żywi się dętym frazesem i patetycznym banałem.

W tym świecie właściwie wszystko — od stosunku do własnej historii do smaku zupy w obozowym kotle — zyskuje sens li tylko w odniesieniu do uczuć narodowych. Kto bowiem sarka na złą kuchnię i głodowe racje — jak poucza major krnąbrnych podopiecznych — tworzy „nowy typ Polaka, nieczułego na wartości duchowe, pozbawionego wyobraźni historycznej". Mit munduru żołnierza polskiego nie pozwala odsłonić nadużyć tegoż majora, fałszywa duma skłania raczej do „pudrowania obozowej nędzy" niż przyznania się do prymitywnych warunków życia i cywilizacyjnego zacofania: dipisi wolą wylegiwać się na pryczach, pić bimber i grać w karty niż np. uczyć się angielskiego, przygotowując się do wyjazdu. Powstaje świat pozorów, bardziej lub mniej świadomie akceptowany przez zbiorowość, fikcji, która dominuje nad rzeczywistością uniemożliwiając trzeźwą ocenę faktów i fałszując moralny sens zachowań.

Rozdęty ponad miarę „patriotyzm" stanowi alibi dla społecznej apatii, skrywa pretensję do świata i zawód płynący ze zdrady aliantów. Jest poza tym zastępczym i kruchym spoiwem zbiorowości wykorzenionej, pozbawionej naturalnych więzów, zdemoralizowanej przez wojnę. Uderza to szczególnie w scenach zbiorowych, świetnie podpatrzonych i kreślonych z groteskowym zacięciem — akcji „Pietruszka", wizyty

w obozie dziennikarzy amerykańskich, imienin u polskich oficerów — gdzie autentyczną więź zastępują odruchy nieufności, chęć przypodobania się lub wylewy płaczliwego sentymentu.
W najgłębszej swej istocie hipertrofia uczuć narodowych służy stworzeniu — na użytek własny i cudzy — pochlebionego wizerunku narodu. Dowiedzenia wszystkim, że „Polacy, tacy sami Europejczycy jak inni, jeśli nie lepsi...". Wiele z tego, co autor lojalnie przyznaje, złożyć by można na karb urazów wojennych i nienormalnego położenia, co sprzyja społecznej patologii. Ale są w tym obrazie żółcią malowanym rysy przygnębiająco znajome i „wieczne".
Przewodnikiem przez kolejne kręgi samoiluzji i złej wiary, niemożności i oportunizmu uczynił Nowakowski podporucznika Stefana Grzegorczyka. To głównie w jego ironicznym spojrzeniu załamuje się otaczająca rzeczywistość, w jego wspomnieniach powraca czas dawny. Jego, „powstańca, kacetowca, jeńca, syna sokoła", małżeństwo z Niemką, notabene córką kochanki ojca, stanowi fabularną osnowę powieści oraz katalizator postaw współrodaków. Grzegorczyk, w czym niemały udział mają jego przeżycia wojenne, przeciwstawia abstrakcjom — konkret, patriotycznym obowiązkom — przywiązanie do życia, związkom społecznym — prawo do prywatności. W polskim obyczaju tropi skłonności martyrologiczne, „snobizm umierania", „estetykę patriotycznego grabarza". Szczególną odpowiedzialnością za nie obciąża międzywojenną szkołę — „pierwszy stopień wtajemniczenia w mroki narodowego masochizmu" i literaturę, zwłaszcza romantyczną, która sprawia, że to „naród karmiony zatrutą poezją, chory na *elefantiasis* patriotyzmu". Rodacy budzą w nim, na przemian, płynące ze wspólnoty przeżyć współczucie — ogarnia go „radość pochodzenia z tej samej ziemi i mówienia tym samym językiem", to znów niechęć, odrazę do przejawów zbiorowej nienawiści oraz patriotycznego terroru. Grzegorczyk nie chce wracać do Polski nie z przyczyn politycznych, lecz w obawie, że to „taki sam Papenburg jak tutaj, jeno na większą skalę". Łamie w końcu największe tabu, żeni się z Niemką, skazując się na powszechne potępienie współrodaków i wygnanie z obozu. Ale jego miłość, która wydaje się bardziej grą wyobraźni i kompensacyjnym gestem wobec upokorzeń młodości niż prawdziwym uczuciem, wpada w pułapkę tym razem niemieckiego nacjonalizmu. Staje się ofiarą szykan otoczenia żony, za jej związek z Polakiem, oraz nowej lojalności, każącej np. witać hitlerowskiego generała jako bohatera narodowego.

Próbę wyrwania się z narodowego piekła Grzegorczyk przegrywa. Godzi się na skrajne samoponiżenie i upokorzenie, byle wrócić do swoich. Od iluzorycznego ciepła domowego woli swoją pryczę w baraku i tępe wpatrywanie się w sufit. Mimo samoświadomości, która nie ocala, okazał się do rodaków podobny: pełen urazów wobec cudzoziemców, kierujący się odruchami patriotycznego sentymentu (pobił Niemca, by odebrać mu polski krzyż harcerski), zapatrzony w przeszłość własną i swojego kraju. Pozostał z podstawowym pytaniem bez odpowiedzi: „Można być bez ojczyzny, ale czy można przestać być Polakiem?".

Na ile autor identyfikuje się z protagonistą powieści? Owszem, ironiczny dystans bohatera do otaczającego go świata znajduje swój odpowiednik w autoironicznych komentarzach Grzegorczyka oraz w zdystansowaniu się Nowakowskiego do „kieszonkowego, papenburskiego Hamleta". Z drugiej przecież strony, autor nie przypadkiem posługuje się mową pozornie zależną, a w sposobie patrzenia na cudzoziemców czy przywiązywaniu do przeszłości (w końcu powieść wypełniają w dużym stopniu wspomnienia rodzinnej Bydgoszczy) upodabnia się do swej postaci. Ponadto powieść zamyka podwójnie tragiczne zakończenie — wzmocniona oznaka bezwyjściowości. Duchowemu samobójstwu Grzegorczyka odpowiada rzeczywista śmierć chłopca, bezimiennego znajdy z płonącego Drezna, który za namową szaleńca powtarzającego, że „Belzebub ściska mu głowę", skacze z wysokiego piętra w przekonaniu, że uleci. Pragnienie pełnej wolności płynęłoby zatem z diabelskiego podszeptu? Musi przynieść upadek? Gdzie zatem wyjście z polskiego piekiełka?

Tropiąc patriotyczną patologię, jej źródła i przejawy, Nowakowski nie podsunął rozwiązań, ale uwyraźnił i zaostrzył podstawowe dylematy: jak pozostać jednostką suwerenną, nie skazując się na ostracyzm, a zarazem nie popadając w konflikt ze swoim społeczeństwem? Jak być Polakiem pozostając po prostu człowiekiem? W jaki sposób zachować wierność historycznej przeszłości, nie ulegając jej mitologicznym i mistyfikacyjnym skłonnościom? Zauważył kiedyś Witold Wirpsza w *Polaku, kim jesteś?*, że mity, które pętają polską świadomość historyczną, „polegają na pewnych niebezpiecznych przesunięciach akcentów" sprawiających, że odrębność staje się wyjątkowością, złe położenie geograficzne synonimem spisku niesprawiedliwych przeciw sprawiedliwemu, zadanie do wykonania w obrębie formacji kulturowej — posłannictwem. Tak i tutaj: przynależność narodowa jest źródłem życiodajnej

siły, ale może stać się formą dotkliwego zniewolenia. Pamięć przechowuje ciągłość tradycji, utrwala zbiorową tożsamość, ale bywa też grą pozorów, która paraliżuje aktywność i odwraca od bieżących obowiązków. Literatura buduje samoświadomość kulturową, lecz czasem utrwala negatywne lub anachroniczne wzory zachowań. Staje się tak wówczas, gdy zbiorowość — społeczeństwo, naród — wskutek historycznych okoliczności uzurpuje sobie nadmierne prawa wobec jednostki. Ta zaś, broniąc swojej suwerenności, nie potrafi dla niej znaleźć właściwej formuły. Przywiązanie do życia i ucieczka w prywatność, w zacisze domowego ogniska nie wystarczają, jak przekonuje historia Grzegorczyka. Człowieczeństwo — zdaje się sugerować Nowakowski — jest powinnością, ciągle ponawianym wysiłkiem samorealizacji i szacunkiem dla cudzej godności i odrębności. Liczą się małe gesty serdeczności i delikatność uczuć, jak wtedy, gdy Grzegorczyk stanął w obronie potępionej kobiety.

Można, oczywiście, wzorem Gombrowicza, Miłosza, Kota Jeleńskiego, wszystkie te dylematy uchylić i określać swój stosunek do przynależności narodowej w zupełnie innym wymiarze. Na to się Nowakowski nie zdobywa. W zamian natomiast podsuwa model idealny. W przywoływanych pamięcią obrazach przedwojennej Bydgoszczy zawiera się najwyraźniej inne pojmowanie patriotyzmu — patriotyzm lokalny, który unieważnia dzielące różnice. W tym małym pruskim mieście — przeciwnie niż w dużym, stąd idiosynkrazja Nowakowskiego do Warszawy — wszyscy się znają, wszystko o sobie wiedzą. Katolicy zgodnie współżyją z protestantami, obyczaj polski przeplata harmonijnie z niemieckim, nawet język, silnie nasycony germanizmami, nie przeszkadza w identyfikacji z polską kulturą. Trwa ona w przekazywanej z pokolenia na pokolenie tradycji domowej, zapisuje się w murach miasta śladami jego dawnej chwały. To z pewnością słaby odblask dziedzictwa Rzeczypospolitej, jej ideałów wolności, pełnej tolerancji oraz szacunku dla ludzkiej godności. Taki sens ma w powieści scena apoteozy Piłsudskiego, odwiedzającego Bydgoszcz.

Zatem raz jeszcze kresy, tym razem — co nowość — północne, miałyby być wzorem dobrze pojętego patriotyzmu? Jakąś miejską odmianą szlacheckiej swojskości? Pograniczność kultur, zdaje się sugerować Nowakowski, sprzyja w normalnych warunkach neutralizowaniu złowrogich skłonności, utajonych w nawykach i podświadomości. Trzeba pamiętać, że ten raj powszechnej zgody unicestwił dopiero gwałtowny

wybuch szowinizmu. Ale naprawdę wojna tylko umocniła i uwidoczniła stale obecne, wywołane przez rozbiory i uwznioślone przez romantyczną literaturę, patologiczne skłonności polskiej samoidentyfikacji narodowej. Demony braku poszanowania dla odmienności, tępego szowinizmu i samodurstwa jedynie drzemią pod powierzchnią, gotowe w sprzyjających okolicznościach na nowo się obudzić. O czym warto może przypomnieć przy okazji celebrowania narodowego samouwielbienia.

Numer 1 **biblioteki tekstów**

Janusz Sławiński

Teksty i teksty

Teksty i teksty czytać można w takiej perspektywie, którą z jednej strony wyznacza dzieło Białoszewskiego, z drugiej zaś — dziennik Gombrowicza.
Z ducha Białoszewskiego bierze się niezwykła inwencja językowa Sławińskiego, szczególnie widoczna w niektórych wymyślanych *ad hoc* terminach i kategoriach, a także: skupianie się na „dookolnym środowiskowym gadaniu" (chodzi, rzecz jasna, o środowisko teoretyków literatury...), zmieniająca kolejne eseje w szczególnie pojmowany dziennik intelektualnych „zaciekawień", „pomyśleń" i „fascynacji" — własnych i cudzych. Z ducha Gombrowicza natomiast wywodzi się demon dystansu i ironii, dyktujący ostre, nie stroniące od złośliwości i przerysowań, analizy problemów i portrety ludzi...

Marian Stala, „Tygodnik Powszechny"

Zamówienia prosimy składać na załączonym na końcu numeru blankiecie — przeznaczonym do opłacenia subskrypcji
biblioteki tekstów

Ryszard K. Przybylski

Wobec mitu i historii

Ktoś okaleczony, „ani dostatecznie zdrów, ani zbyt chory"[1], z bagażem niepotrzebnej nikomu pamięci — to bohater. I miejsce: Ziemia Święta. Wreszcie czas: 194... Tę nieprecyzyjną informację łatwo jednak uściślić. Opisywane przez Leo Lipskiego w *Piotrusiu* fakty mogły zdarzyć się co najwyżej dopiero latem 1942. Prawdopodobny byłby także termin późniejszy. W żadnym wypadku nie zaistniałyby jednak wcześniej. Z prostej przyczyny zresztą: bohater przybył do Palestyny z Rosji. Możliwość taka nadarzyła się zaś wczesną wiosną 1942, kiedy armia Andersa otrzymała zezwolenie na opuszczenie terenów Związku Sowieckiego.

Wszystkie te elementy, bohater, czas i miejsce, tworzą układ zależności, który kryje za sobą niebanalne problemy. Powiedzmy zresztą od razu, właśnie problemy są tu ważne, a nie zdarzenia, czy nawet ich następstwa ukazane w świecie przedstawionym. Być może opowieść o facecie, który zostaje kupiony w celu blokowania klozetu we wspólnym mieszkaniu, wyda się komuś atrakcyjna sama w sobie. Tak jak i związek bohatera z nie skąpiącą nikomu swoich wdzięków „nimfetką". W istocie jednak okoliczności te mają „ikonicznie" reprezentować bardziej abstrakcyjne przemyślenia. Nie posiadają one wszakże uporządkowanej formy

[1] L. Lipski *Piotruś (Apokryf)*, Paryż 1960, s. 11.

dyskursu. W jakiejś mierze chodzi właśnie o zamanifestowanie niemożności wyrażenia ich w takiej postaci. Dlatego dominują w opowiadaniu chaotycznie przylegające do siebie opisy scen. Odczytać z nich można narzucający się sens: obraz świata, który uległ całkowitemu rozbiciu. Ale znaczy to także, iż udaremnione zostały możliwości werbalizowania problemów, nazywania stanów i formułowania sądów. Dyskurs nie nasyca się już ani odniesieniem przedmiotowym, ani też nawiązaniem do innych wypowiedzi lub faktów kulturowych. Niewiele pomaga również odniesienie do doświadczeń i przemyśleń samego opowiadającego.

Okaleczony bohater ma swoją indywidualną historię. Wyjaśnia ona jego kalectwo. Ale w świecie przedstawionym opowiadania nie budzi to niczyjego zainteresowania. Choć w miejscu, w którym się znajduje, wielu jest równych mu nieszczęśników. Oczywiście, nie wszyscy przybyli z Rosji. Wszelako niektórzy zdążyli ujść jeszcze z Niemiec, zanim rozpętana została dziejowa zawierucha. A jednak trudno znaleźć tu miłosierdzie. Naprawdę liczy się tylko efektywność praktyczna. Nawet ułomność daje się wykorzystać. W efekcie zbezczeszczona zostaje pamięć. Pragmatyczne podejście do życia nie przykłada do niej wagi. Warto jednak odnotować, iż to nie doświadczenie klozetowe staje się przyczyną rozczarowania, czy wręcz utraty wiary przez bohatera. Taki stan dosięgnął go już wcześniej. Fakt wystawienia się na sprzedaż uznać można za wystarczający dowód. Samo przystąpienie do kontraktu świadczy bowiem o pogodzeniu się z reifikacją człowieka oraz stosunków międzyludzkich. Albo inaczej, jest to ostatni manifest podmiotowości: wyrzeczenie się jej całkowite.

Aby wyjaśnić przyczynę owego desperackiego aktu, konieczne staje się odwołanie do okoliczności zewnętrznych. Jak już wspomniano, bohater przybył z Rosji. Jego kalectwo wydaje się być spadkiem wyniesionym stamtąd. Łatwo się domyśleć, że chodzi tu o następstwo nieludzkich warunków życia. Przywołanie obozu koncentracyjnego nie jest w tym wypadku nadużyciem. Jednakże nie chodzi tylko o ułomność fizyczną. Łagrowe realia dewastowały bowiem także jednostkową i zbiorową świadomość. Mówiąc skrótowo, likwidowały wszelkie obowiązujące do tej pory normy, wartości i zwyczaje. Najsilniej zaś wymierzone były przeciwko jednostkowej suwerenności. Proces kolektywizacji nie dopuszczał do istnienia jakiejkolwiek sfery indywidualnej wolności. Wszystko było konieczne w ramach za-

projektowanej wizji państwa. Porównanie do śrubek wmontowanych w potężną maszynę okazywało się obezwładniająco trafne.
Plenienie „starych" stylów bycia prowadziło do tworzenia „nowych" rytuałów. Nieprzypadkowo w łagrowych realiach przykładano wielką wagę nawet do najdrobniejszych zaleceń obowiązującego regulaminu. Także one składały się bowiem na system zachowań, przywodzących na myśl barbarzyńskie zwyczaje, polegające na oddawaniu hołdów wszechpotężnemu bóstwu. Tę rolę pełniły zaś w sowieckiej rzeczywistości ogromne przedsięwzięcia, wielkie budowle, które symbolizować miały potęgę państwa, lecz które także z tej potęgi czerpały swą moc. Jeśli więc dla realizacji owych zamierzeń konieczne okazywało się poświęcenie życia jednostek, wówczas je poświęcano. Gdy trzeba było posłać na stracenie tysiące, czy wręcz miliony, także nikt się nie wahał. Taki obraz budowli-bóstwa wyłania się z tytułowego opowiadania tomu *Dzień i noc*, poprzedzającego czasowo omawiany utwór.
Można by tedy uznać, iż uprzedmiotowiony Piotruś dziedziczy wszystkie negatywne doświadczenia opisane przez Lipskiego już wcześniej. Intuicję taką wsparłoby zresztą stanowisko Michała Sambora, który pisze o *Dniu i nocy*:

Dla Lipskiego nieludzka ziemia, „kraj o nieprawdopodobnym zagęszczeniu śmierci", nie leży ani za murami, ani za latami. Jest tuż obok. „Tuż obok jest godzina śmierci naszej". Jest teraźniejszością. Lipski wyszedł z łagru, ale się z niego nie wyzwolił, jest dalej spętany, opętany.[2]

W *Piotrusiu* bohater, już na wolności, nie potrafi więc zrzucić z siebie osobliwego otępienia. Nie jest zdolny do powrotu do normalności. Poczucie braku bezpieczeństwa, zwielokrotnionego zagrożenia śmiercią tkwi w nim nadal. Stąd bolesne doznanie samotności i przeświadczenie, że życie toczy się obok, poza nim:

Wszystko jest prowizoryczne. Szyld czasu TYMCZASEM. Jestem nieobecny tam, gdzie chciałbym być najbardziej. Epoka wiruje jak bąk, w jakimś dziwnym nie na-serio. Jakaś niepewność czy się jest. Stale. Naprawdę. Czy się wyryło gdziekolwiek znak? Świat dygocze jak w malarii.[3]

Na pierwszy rzut oka dziwić może to poczucie nicości i przypadkowości istnienia. Jeśli uszło się bowiem z wrogiej przestrzeni, należałoby

[2] M Sambor *Pieśń o ziemi nieludzkiej*, „Wiadomości" 1957 nr 12.
[3] L. Lipski *Piotruś*, s. 24.

oczekiwać raczej afirmacji życia. Tym bardziej, gdy do tej psychologicznej wykładni dołączy się inną rację. Piotruś przebywa bowiem nie gdziekolwiek, lecz na Ziemi Świętej, a więc w miejscu i sakralnie, i kulturowo nacechowanym.

Tu, w okolicy Jerozolimy, do której Piotruś w końcu trafia, usytuowany ma być odzyskany raj (*Iz.* 65, 18). Czyż więc po opuszczeniu nieludzkiej ziemi nie można traktować tego miejsca jako Edenu właśnie? Już wcześniej ściągali tu bowiem zagrożeni okrucieństwami historii. W ten sposób spełniana zdawała się być przepowiednia Jeremiasza, zgodnie z którą „lud izraelski wróci, by czcić Boga na Syjonie" (*Jer.* 31, 6). Nie chodzi tu jednak tylko o naród wybrany. Jerozolima stać się ma bowiem matką wszystkich narodów, ośrodkiem religijnym całego świata (*Iz.* 60). Obecność w latach czterdziestych w tym rejonie przedstawicieli rozmaitych nacji sprzyjać więc mogła formułowaniu najbardziej optymistycznych przypuszczeń. Tym bardziej, że w Palestynie przebywały wtedy zjednoczone siły, mające na celu walkę ze złem.

Całe to bogactwo prorockich znaczeń nie znajdzie jednak w oczach Piotrusia żadnej możliwości spełnienia. Nie dlatego zresztą, że ich nie docenia. Konstatuje przecież:

> Rabiny różnych świętych gór uciekli tutaj właśnie, grób Chrystusa, Golgota Imka, w której jest basen kryty, wszystko to można zobaczyć za pięć groszy.[4]

Ale symboliczne znaczenia, sakralne sensy wystawione zostały, jak dowodzi powyższy cytat, na sprzedaż. Zmieniły się w towar. Tym samym, nie potrafią przyjść z pomocą zagubionym i potrzebującym duchowego wsparcia. Będą oni dopiero coś warci, gdy w transakcji kupno–sprzedaż okażą się godnymi partnerami. Ziemia Święta jest bowiem targowiskiem, wielkim bazarem. Żeby cokolwiek sprzedać, konieczne staje się przybranie odpowiedniej pozy, wzięcie udziału w grze. Wówczas przedmiotem handlu może być nawet Sacrum. Zamiast oczekiwanej religijnej, czy wręcz ponadreligijnej, wspólnoty istnieje zatomizowany tłum. I chociaż nie składa się tu ofiar barbarzyńskiemu bóstwu, to jednak manipuluje się ludźmi równie ostentacyjnie. Nie powinno więc dziwić wyznanie byłego łagiernika: „dość jest pięćdziesięciu stopni mrozu i pięćdziesięciu stopni ciepła. Całkowicie."[5]

[4] Ibidem, s. 62.
[5] Ibidem, s. 30.

Czy trzeba dodawać, że nie tylko o warunki klimatyczne w tym wyznaniu chodzi? Wszak na możliwe pytania o sens życia po Gułagu[6] nie znalazł, tu, na Ziemi Świętej, pozytywnej odpowiedzi. Sakralne sensy okazały się puste.

Sytuacja taka rodzi rozgoryczenie. Skoro lokowane nadzieje nie znajdują potwierdzenia, łatwo o gest likwidatorski. Stąd zapewne pojawia się groteskowo przerysowane spojrzenie na człowieka jako

> chlupoczący worek, napchany flakami, miękki, wilgotny. Dużo dziur, z których się leje, kapie, które śmierdzą, wyłożonych śluzami, flegmami, galaretowatymi masami.[7]

Lipski, wbrew pozorom jednak, nie stara się poszukiwać na tej drodze wiążących rozstrzygnięć. W sformułowaniu powyższym chodzi przede wszystkim o prowokację. Identyfikujcie się z ową kupą flaków, jeśli wam to odpowiada. Oto odpowiedź Lipskiego na propozycje, które wskutek historycznych doświadczeń gotowe były rezygnować z wszelkiego dziedzictwa tradycyjnej metafizyki i budować alternatywne wobec niej systemy myślowe.

Prowokacja Piotrusia nikogo jednak nie oburza, nie profanuje żadnych uznanych za święte wartości. Palestyna, symboliczne centrum świata, okazuje się zapoznaną prowincją. Znamienne też, że zainteresuje się nim tutaj jedynie ktoś, kto swym zachowaniem nieustannie godzi w tradycyjny kodeks, w zasady moralne. Mowa o wspomnianej już „nimfetce", Batii. Piotruś znajdzie z nią wątłą nić porozumienia. Właśnie dlatego, że lekceważy ona cały symboliczny repertuar znaczeń religijnych i kulturowych. Że nieustannie łamie obowiązujące reguły. Z tego też powodu może zaakceptować zresztą Piotrusia. Przyjąć go takim, jakim jest. Bez żadnej idealizacji, ale i bez przesadnego poniżenia. Bez wątpienia traktuje go instrumentalnie, ale tego nie ukrywa. Nie sposób doszukać się w jej postępowaniu ani ukrytych intencji, ani przebiegłości. Wolna jeszcze od jakichkolwiek bolesnych doświadczeń, nie identyfikująca się z żadnymi racjami religijnymi, jawi się Piotrusiowi jako ostatnia szansa, umożliwiająca wyjście ze stanu apatii. To w towarzystwie Batii, zaspokajając jej nieograniczoną ciekawość świata, będzie mógł porządkować własną pamięć. I gdy, wydawać by się mogło, zarysowała się szansa przezwyciężenia negatywnych doświadczeń, jego opowieść zo-

[6] Por. rozważania Theodora Adorno na temat metafizyki „po Oświęcimiu" w: *Dialektyka negatywna*, Warszawa 1986, s. 507–535.

[7] L. Lipski *Piotruś*, s. 55.

staje przerwana. Dzieje się tak, ilekroć Piotruś w swych wspomnieniach dochodzi do problemu śmierci. Batia nie chce tego słuchać.
„Ona, która właściwie dopiero zaczynała, próbowała i nie wiadomo było, co z niej będzie, co wyskoczy"[8] — choć nie peszyła jej żadna ekstremalność, bała się jednak śmierci. Nie bardzo wiedziała, co z nią począć. Jak tylu innych zresztą, którzy napominali w obliczu zawalenia się panującego ładu, żeby „istotę człowieka myśleć bardziej pierwotnie"[9]. I oni bowiem, jak Batia, poszukiwali odniesień do świata roślin, istnień, które własnej egzystencji nie warunkowały pytaniem: dlaczego? Ich głosem mówi Batia:

Każda roślina ma własne prawidła, i wżywasz się w te prawidła, stajesz się inny, może spokojniejszy [...] i potem żyjesz ogrodem, wraz z nim wzrastasz i więdniesz...[10]

Ta pociągająca myśl okazuje się jednak zaczarowywaniem świata. Wbrew pozorom nie rozwiązuje problemu śmierci, lecz ją zamawia. Zaklina magiczną formułą wiecznego trwania. W tej konwencji równoważą się wszystkie przeciwności. Zdaje się panować wśród nich niczym nie zakłócona harmonia. Do czasu jednak, do momentu, w którym pojawi się element spoza systemu. Gdy złamana zostanie konwencja. Przypomni o swym istnieniu śmierć.
Podjęta przez Piotrusia próba uwolnienia się od zbędnego balastu podmiotowości, kończy się więc ostatecznie niepowodzeniem. Czeka go: „Konanie w milczeniu, przez lata"[11]. Z bagażem niepotrzebnej nikomu pamięci. To, czego najbardziej oczekuje, w czym widzi wybawienie, nie przychodzi. „Zamurowany w własnym ciele"[12], skazany na śmierć, nie może w niej znaleźć jednak, niczym u Kierkegaarda, ukojenia.
Piotruś to opowiadanie o rozpaczy. O zawaleniu się świata kulturowych znaczeń i niemożności odbudowania go na powrót. W takiej sytuacji nie sposób przypisać sensu jakimkolwiek negatywnym doświadczeniom. Ulegają one wtedy hiperbolizacji. Nie sposób obronić się już przed ich negatywnym oddziaływaniem.

[8] Ibidem, s. 58.
[9] M. Heidegger *List o „humanizmie"*, w jego książce *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 107.
[10] L. Lipski *Piotruś*, s. 56.
[11] Ibidem, s. 79.
[12] Ibidem.

Ów temat rozpaczy, jako konsekwencji lagrowego życia, dającej o sobie znać jednak dopiero w śródziemnomorskich realiach, pozwala zestawić utwór Lipskiego ze *Skrzydłami ołtarza* Gustawa Herlinga–Grudzińskiego. W obu wypadkach bohaterowie, i Piotruś, i opowiadacz *Wieży* oraz *Piety dell'Isola*, znajdują się w nacechowanych kulturowo miejscach, które ze względu na przypisywane im właściwości winny uczynić egzystencję nieprzypadkową przez sam fakt przebywania na nich. Jak widać, wcale tak się nie dzieje. Wydawać by się mogło, że wspomniani pisarze kwestionują tym samym podstawy europejskiego ładu. Ale to zbyt powierzchowne uogólnienie. Ich krytyka wymierzona jest bowiem w ustereotypizowaną wersję kultury. Jednowymiarowa, szablonowa jej postać nie pozwala w istocie na przezwyciężenie negatywnych doświadczeń. Nie przeciwstawi się opresji zła. Dlatego też Herling–Grudziński poszukiwał odpowiedzi, jakie pod włoskim niebem formułowano w związku z pytaniami o sens cierpienia i rozpaczy. Tym samym wkraczał w niezbyt często wizytowane przez współczesnych regiony kultury. W efekcie ożywiał stare pokłady znaczeń, mogące i dziś przyjść z pomocą osaczonym przez zło.

Lipski wskazuje natomiast na niemożność alternatywnego, wobec dziedziczonego kodeksu, rozwiązania nękających współczesnego człowieka problemów. Ostatecznie, bez względu na to, czy uznamy się za worek flaków, czy też utożsamimy z ogrodem, i tak nie uciekniemy przed przeznaczeniem. W tej postawie rezygnacji, która pojawia się po gestach profanacyjnych, po buncie, rozpoznać można podobieństwo do Hioba. Hioba, znajdującego się jeszcze przed ostatecznymi wyborami. Hioba zrezygnowanego, ale wciąż nie pogodzonego z Boskimi prawami.

Lipski nie powtarza Księgi. Nie powiela zapisanych w niej sensów. Samo nawiązanie staje się jednak godne uwagi. W ten sposób ożywiona zostaje bowiem bogata symboliczna przestrzeń, w której enigmatyczne stany duchowe znaleźć mogą swój bardziej konkretny wyraz. Pojawia się szansa nazwania problemów. Szansa, ale nie jej spełnienie. Wszystko zdaje się zależeć od czytelnika. Czy znajdzie on właściwe odniesienia przedmiotowe dla wypowiadanych zdań, czy powiąże opowieść z innymi tekstami. Warto przytoczyć w tym miejscu wypowiedzianą przez Piotrusia w rozmowie z Batią kwestię: „Jeśli przeszłość, która zawaliła się nade mną, spaliła wszystkie ziarna,

przygniotła mnie, wydobędzie się przez to opowiadanie, to..."[13]. W opowiadaniu wypowiedź ta nie spotka się z żadnym rezonansem. Jednakże powyższe słowa posiadają także sens w odniesieniu do czytelników. Jeśli nawiązany zostanie dialog, wówczas stare symboliczne znaczenia ożywią się i staną płaszczyzną porozumienia. Bohater zaś odzyska utraconą podmiotowość.

[13] Ibidem, s. 55.

Małgorzata Baranowska

Poeta mimo woli

Poetą mimo woli stał się na długo przed rokiem ukazania się tomu *Ciemne świecidło* — 1968. Usilnie starał się zostać kim innym — przede wszystkim autorem monumentalnej książki o Stalinie i stalinizmie. Miał sformułować diagnozę, jakiej Zachód nie był w stanie wytworzyć. Zazdrościł geniuszowi Orwella. Szansę zdobycia świata dla prawdy, tym razem prawdziwej, stwarzało według niego własne autentyczne przeżycie i przecierpienie. Nie narzucała mu się jakoś myśl, że tak zwany świat słuchał głosu Orwella jak muzyki abstrakcyjnej, a Herlinga-Grudzińskiego — wcale.

W lecie 1969 roku miałam dosyć jednoznacznych wyborów ideologicznych i to jeszcze czynionych za mnie, całkowicie przeciw moim poglądom. Po marcu w Polsce, po interwencji w Czechosłowacji wylądowałam w Paryżu z poczuciem, że wyrwałam się z ciemności w światło. Ale i tutaj wszystko się zmieniło. Także tu już dokonano wyboru za moje pokolenie. Zniknęli hippisi przechadzający się i koczujący na ulicach w roku 1967. Wraz z nimi cały ten luz, kolory, uśmiechy, kwiaty, kontemplacje. Narkotyki pochowały się gdzieś głębiej. Policjanci, przed rewolucją skwaszeni, niepewni i zazdrośni o podejrzaną wolność kolegów z długimi włosami, teraz paradowali pewni siebie i władczy, a prawie wszyscy młodzi ludzie poprzebierali się z powrotem w garnitury, mundury,

krawaty. Zwyciężył styl życia *metro–boulot–dodo*. Miejsca, gdzie w 1967 widać było kocie łby, kostkę, zalano asfaltem. Też przeciw rewolucji. Brukowce służyły w roku 1968 do walki z policją.

Poczułam to i zobaczyłam już w pierwszych chwilach, bo udawałam się przecież prosto do Księgarni Polskiej, na Saint-Germain i przechodziłam przez historyczne miejsce koło Odeonu. Już na wystawie, wysoko, zwróciła moją uwagę okładka, coś jak nervalowskie czarne słońce. Wspaniały, choć podobnie jak ulica trochę szary rysunek: nie-Anioł, jakby Wenus bez rąk, ze skrzydłami, może Nike, nie-Nike, w dolnej partii jakby ptasia Syrena, nie-Syrena, jakby wsparta na dwugłowym orle, nie-orle, jakby Bazyliszek z błoniastymi skrzydłami i szponiastymi łapami. Fantazja ta napiera na nas, jakby unosiła się siłą dwóch par skrzydeł na szarym powietrzu, promieniując ze słońca jasnej głowy–kulki czarnym światłem. I tytuł oksymoroniczny: *Ciemne świecidło*, i autor: Aleksander Wat. Wydawnictwo Libella. Przez dwadzieścia lat czerń w niektórych miejscach trochę się wytarła. Żaden późniejszy obraz Jana Lebensteina nie wydaje mi się piękniejszy ani dziwniejszy od tej zmory z Saint-Germain 123.

Wat, a więc *Wiersze* — popaździernikowy (1957) brązowy tomik z kilkudziesięcioma utworami, w nich sny, wspomnienia, list. Cierpienie. Zaczynał się od *** (*W czterech ścianach mego bólu...*), wiersza, który skłania interpretatorów do traktowania go jak metaforę polityczną, historyczną. Tym lepiej dla poety. Widocznie można go czytać na różne sposoby, bo mnie się wydaje zupełnie wystarczające rozumienie niewoli w bólu jako doznania jednostkowego i apolitycznego. A że to więzienie? Istnieją granice ciała i strażnicy świadomości. Czujący ból pozostaje w swym odczuciu sam, nawet jeśli ktoś go rozumie. Od samego początku odczuwał poeta samotność egzystencjalną i wyznawał coś w rodzaju katastrofizmu egzystencjalnego. Różnica między młodością a dojrzałością polegała na tym, że w młodości rad byłby przyspieszyć ową katastrofę, a w dojrzałości czekał na katastrofę, ale poszukiwał jednak innych rozwiązań, dopuszczając przecież ideę życia po życiu. O czekaniu w wierszu *** (*W czterech ścianach mego bólu...*, 1956):

Po cóż chodzi tam i nazad?
Jakżeż kosą mnie dosięgnie,
kiedy w celi mego bólu
nie ma okien ani drzwi?

W Księgarni Polskiej podarowano mi tę upragnioną książkę z wystawy. Oczywiście tamten wiersz znajdował się w niej, ale, poza utworami z tomu *Wiersze* i poematem *Wiersze śródziemnomorskie* wydanym w Warszawie w roku 1962, wiersze z lat 1963–1967, z lat 1920–1925, fragmenty *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* i komentarz do tego młodzieńczego utworu, a więc bez mała całość twórczości poetyckiej Wata.

Z tomu *Ciemne świecidło* promieniowała przemożna siła poezji. Pociągające mi się wydało od razu coś raczej paradoksalnego. Otóż *Ciemne świecidło* stanowi dzieło zadziwiająco jednorodne w swym własnym symbolicznym uniwersum. Ale uniwersum to jednocześnie cechuje nieprawdopodobny synkretyzm. Od pierwszej chwili poczułam się dzięki temu dziełu obroniona przeciw „zalaniu asfaltem".

Poeta jest w tej szczęśliwej sytuacji, że może czerpać ile chce z wszelkich tradycji ludzkości. Nie wszyscy poeci z tego korzystają. Nie mówmy o kontrolowanych. Poza tym nie dla każdego możliwość wielkiego wyboru kultur stanowi wartość samą w sobie. O tych także nie mówmy. Nienażarty czytelnik, bezpośredni spadkobierca dwóch kultur — polskiej i żydowskiej, człowiek nadwrażliwy, doświadczony przez los więzieniem, wygnaniem, chorobą, bólem, przy tym *poeta doctus* — Wat szansę wielości tradycji wykorzystał.

Młody Wat zaczął od burzenia najbliższej tradycji literackiej, od pastiszu stylu modernistycznego. Sprzeciwił się manipulacji, jakiej tradycja na nas dokonuje, narzucając nam swą zagraconą przestrzeń. Jego bunt zwrócił się przeciwko zasadzie „sztuczności" sztuki, zasadzie symbolistycznej spójności uniwersum i zasadzie całości kultury pojmowanej jako kolekcja.

Wat dojrzały zdawał sobie sprawę z roli swego debiutu:

> w moim *Piecyku* secesja przechodzi już w świadomą fazę samoośmieszania, przezwycięża siebie, to znaczy jest na tym dwuznacznym pograniczu każdego przesilenia: intensywnie kultywowana, nadproporcjonalnie zgęszczona, obraca się w swoje przeciwieństwo, w rozkład [*Dziennik bez samogłosek*].

Rozbierając na części fałszywą, według niego, całość modernistyczną i używając jej pierwiastków we własnym transie poetyckim, przypominającym surrealistyczne *écriture automatique*, a może sen prowokowany, Wat odkrył siebie–poetę. Stał się wieszczem samego siebie. *Piecyk*, o czym autor nie mógł przecież wiedzieć, zawierał projekt całej jego

poezji. Znalazły się w *Piecyku* nawet refleksy wszechobecnego cierpienia, bólu. Można by sądzić po wyznaniach autobiograficznego *Mojego wieku* i *Dziennika bez samogłosek*, że ból pojawia się w twórczości Wata późno i wyłącznie jako spowodowany chorobą, spadkiem po przeżyciach wschodnich. Ale jest inaczej. Udział bólu w historii ludzkości, w życiu naszego ciała i naszej duszy zaprzątał wyobraźnię poety od początku.

Śpiewać jakąkolwiek bądź mękę zawsze wszędzie na wieki. Choć znów na różowej śwince przewalała się pijana Ona — jedyna rzeczywistość — ślepo hymnopiewam swoją swawolę.

ZMARTWYCHWSTANIE. Lubię gdy jakiś kat przepiłuje mi na ukos szwy czaszki, gdy kładę końce zaróżowione nerwów pod zapadającą gilotynę godzin.

Pastisz, jakim posługuje się Wat, parodia i ironia w jego poezji nie mają w sobie nic obłaskawiającego. Pastisz i parodia przewrotnie posłużyły do tworzenia własnego poważnego stylu. Wielokrotnie pojawia się w tej poezji fantastyczna groteska, której kształt wskazuje na pokrewieństwo z barokiem, na zapatrzenie się na fantastyczne malarstwo flamandzkie. Wizja ciała bolesnego, cierpiącego fizjologiczną niewolę, a jednocześnie będącego kosmosem i wielkim zmysłowym filtrem rzeczywistości pozwala poecie tworzyć niezwykłe, groteskowe portrety ciała:

Ucho skakało na jednej nodze
i błonę rozdąwszy w różowiutki Żagiel — tfffru!
poleciało.

[*Elementy do portretu*]

Szanujący się kościotrup
nigdy nie pokazuje się
nago
Tkanka tłuszczowa jego
ubraniem. Także mięśnie. I skóra, cudna skóra.

[*Skóra i śmierć*, wiersz poświęcony Janowi Lebensteinowi]

Przez to, że Wat zbliżył się w swych groteskowych fantazjach aż do obrazów Lebensteina, że dotarł w swej drodze do księdza Baki, nie zmienia faktu, iż sama zasada jego poetyckiego świata prawie się od napisania *Piecyka* nie zmieniła.

Piecyk, mający z założenia obalić tradycję okazał się laboratorium, w którym po raz pierwszy Wat nadał kształt (poeta utrzymuje, że nawiedził go trans, gdy miał dużą gorączkę) swojemu rozumieniu

cierpienia i poznania. Zakreślił nieskończone, a jednak oddzielające od innych, granice swego ciała i swego poetyckiego mocarstwa. Po raz pierwszy wypowiedział swą niepohamowaną potrzebę poznania, permanentnego poznawania przez lekturę.

Tutaj się po raz pierwszy ujawniły te dwa skrajne stany, do których całe życie poeta dąży. Pierwszy to trans, *écriture automatique*, sen. Drugim jest wiedza absolutna, historia globalna, pełnia świadomości.

Świetny, ironiczny opis kuszenia przez wiedzę zawarł Wat w wierszu *Necelh ijdara*. Ma to być opis powtarzającego się snu i jawy (?), w których pojawia się siwa Kreolka wymawiająca dwa tajemnicze wyrazy symboliczne, magiczne, nieznane, zdolne jakoby wytłumaczyć sens życia.

W pocie skąpany
budzę się z jawy
oczu jej z twarzy swojej nie zetrę
z głowy już słów jej nie wytłukę.

O, wiedzieć, wiedzieć
co oznaczają
te dwa wyrazy
necelh ijdara.

Dojrzały poeta nie pozwala samemu sobie na ponoszenie surrealistycznego ryzyka. Przedrukowując *Piecyk* wyczyścił tekst z przypadku — błędów, przeinaczeń; wybrał fragmenty — jakby z transu można było wybierać fragmenty. Nie usiłuje już wprowadzać *écriture automatique*. Sny jednak pozostają jego ulubioną formą, a wszechwiedza najbardziej upragnioną ułudą.

Ciemne świecidło jest jednym z niezbyt licznych w literaturze dowodów na istnienie natchnienia. Marzący o napisaniu księgi o tyranii, był Wat bezbronny wobec własnych wierszy. Nachodziły go na mgnienie, oświetlając ciemnym światłem bólu zarówno przeżycia historyczne, jak cielesne. Wstrząsającą konsekwencją opisywania świata w kategoriach cielesnych i rozumienia historii w chrześcijańskich kategoriach winy, kary, litości są wiersze najprostsze i najpiękniejsze — o doświadczeniu Boga i doświadczeniu przez Boga objawiającego się człowiekowi w błyskach rozpaczy i współczucia.

Obok Boga *Nowego Testamentu* pojawia się w *Ciemnym świecidle* Bóg Starego Testamentu jako Bóg historii, dla którego człowiek może być celem gniewu [*** (*Jak drzewo wypróchniałe...*)]:

Gdy wyrwał mnie z korzeniem i w proch mnie wywrócił
i drogi mną omiatał i w furii nienawiści
piorunami mnie raził i w przepaść mnie rzucił,
z syna mnie obrąbał, z żony obezliścił.

I tak mnie odtąd wichrem gniewu unosi,
aż kiedyś rzuci mnie, nagi marny kikut.

I czekać będę wiecznie, by zstąpił na kirkut
i słowem swoim żywym z martwych mnie wskrzesił.

Wiersz ten powstał w więzieniu w Saratowie w roku 1941. Poeta czuł się prześladowany przez Boga, samotny w obliczu jego gigantycznego ataku, czuł się odtrącony, być może na wieczność.
W odpowiedzi na poczucie nieskończonego osamotnienia pojawia się w poezji Wata Chrystus. Ale Jaki? Ten, którym my możemy się stać w nagłym olśnieniu, współrozumieniu, pochwyceni przez Boga w sieć skrajnego cierpienia. Poeta na mgnienie przyjmuje w siebie, a raczej zostaje zmuszony do przyjęcia w siebie cierpienia, wiersz *** (*Długo broniłem się przed Tobą...*, 1943):

Gdy mnie dopadłeś i z nienacka
na pal mnie wbiłeś!

Rozpoznaje, a właściwie zmuszony jest rozpoznać po akcesoriach, cierpienie w sobie jako Chrystusowe. Z siłą, z jaką czuł opuszczenie człowieka przez Boga, zaczyna rozumieć opuszczenie Boga–człowieka, cierpienie, które zarazem jest wyróżnieniem:

Wtedy przejrzałem
wtedy poznałem
Eli krzyknąłem
lamma sabahtani.

W kunsztownym sonecie, wydawałoby się formie dla niego nieznośnej, jako najpospolitszej formie młodopolskiej, zawarł Wat pomysł niezwykły. W *Trzech sonetach* pojawia się Chrystus zbuntowany, naruszający wszelkie kanony, kiedy nie chce zmartwychwstać, póki człowieka nęka ból. Współczucie zatrzymuje go na ziemi, w grobie, w ciele. W poezji Wata to Chrystus dwudziestego wieku — wieku cierpienia.
Ciemne świecidło jest od początku do końca książką zadziwiająco dwudziestowieczną. Kto, jak nie Wat, mógł zostać poetą rozpoznającym ducha czasu. Narodzony dla literatury w przestrzeni secesji jako obrazoburca, tułacz epoki, obsesyjny poszukiwacz wiedzy i zarazem czciciel snów, człowiek czujący rany świata.

Marta Wyka

„Dziennik" Jana Lechonia — autoterapia, sny, przepowiednie

1. Jak wiadomo, Lechoń zaczął pisać *Dziennik* na polecenie psychiatry. Rozpoczął to zadanie w roku 1949, skończył w roku 1956, osiem dni przed samobójstwem. Można by zatem mówić o nieudanym zabiegu leczniczym, chociaż pacjent bardzo się starał i gorliwie wypełniał swoje autoterapeutyczne obowiązki. Ciekawe, czy psychiatra czytał ten dziennik? Jeśli tak, powinien był w jakiś sposób ostrzec pacjenta. Nurt personalnej terapii rysuje się bowiem w *Dzienniku* dosyć osobliwie. Załóżmy, iż ulgę miało przynieść osiągnięcie postawy ekstrawertycznej, że wydobycie na światło kart *Dziennika* dwóch spraw szczególnie zaprzątających Lechonia: twórczości własnej i życia uczuciowego, było lekarstwem uzdrawiającym, trafiającym wprost w ośrodek choroby. Tymczasem w skrupulatnym porządku *Dziennika*, przestrzeganym przez Lechonia, w tym militarnym nieomal szyku spraw, jego życie twórcze i uczuciowe, dwa punkty newralgiczne biografii i zapewne dwa źródła choroby, podlegają zabiegom nie tyle obnażającym je, ile ukrywającym. Czytamy zatem o „najdroższej osobie" i Lechoń nigdy nie rozwija tego określenia; twórczość odkrywana bywa nieco śmielej: mówi się zatem o planowanych wierszach, o pogadankach, ale tytuły zamierzone jako książki to zaledwie „parę

stron Ameryki" czy „parę stron Tuwima". Czytelnik odnosi wrażenie, że trud kryjący się poza tymi działaniami jest niewspółmiernie większy od informacji o nich.

Dziennik jako przedsięwzięcie narzucone przybiera zatem w Lechoniowym przypadku kształt dosyć szczególny. To, co ukryte głęboko, nie jest wydobywane na powierzchnię świadomości, albo inaczej: siłę terapeutycznego działania docenia i rozumie (domniemywać wolno) tylko sam autor *Dziennika*. Czytelnik pozostaje równie nieświadomy jego najgłębszych lęków (w sensie ich źródeł i fabuły), jakby, paradoksalnie, *Dziennik* zgoła nie istniał. Natomiast przedmiotem wybujałej działalności ekstrawertycznej są sprawy dosyć błahe: jedzenie, picie, spanie, zażywanie lekarstw, kupowanie ubrań i oglądanie piesków, wizyty, przyjęcia. *Dziennik* Lechonia to przykład anty-dziennika intymnego: wciąż utajona zostaje sfera głębokiej prywatności, nad nią buduje się natomiast barokowy zapis codzienności. Ale nie chcę powiedzieć, iż *Dziennik* jest tekstem błahym; właśnie ta dyspozycja dowodzi dramatycznych i tragicznych cech osobowości Lechonia, rozdartego pomiędzy nieustannym, wewnętrznym lękiem i pragnieniem pokonania go przy pomocy codziennej krzątaniny życiowej i umysłowej. Behawiorystyczny brak komentarza, gorączkowe gromadzenie faktów, narastających i puchnących na oczach czytelnika, tworzą obraz autora, który zatrzymuje się na progu pełnego wyznania, w jego, by tak rzec, przedsionku, i żadna aktywność nie prowadzi do otwarcia drzwi na świat psychicznego odprężenia. W tym też sensie *Dziennik* jest dokumentem osobowości przygniecionej psychozą.

Dziennik powstawał w Ameryce lat pięćdziesiątych i ten fakt zdaje się mieć również pewne znaczenie dla jego genezy i wyglądu. Lechoń prowadził swoje zapiski w społeczeństwie nastawionym na dążenie do sukcesu, w społeczeństwie arywistycznym, gdzie być kimś innym, znaczyło znajdować się na marginesie. Już emigracja uczyniła z Lechonia człowieka tego nie zawinionego i nie chcianego marginesu (jego, tak niedawno jeszcze obywatela świata, a już na pewno Paryża), niezbyt wielka aktywność twórcza pogłębiała dodatkowo świadomość outsiderstwa. Miał on zatem wszelkie warunki, aby stać się — według terminologii Karen Horney — „neurotyczną osobowością naszych czasów" i w jakiś sposób wypełniał zarysy takiego modelu. Niespełnienie, które w nim tkwiło, pozostawało w jaskrawej sprzeczności z otaczającą go rzeczywistością społeczną.

Chciałabym przypomnieć tutaj jeden z wymownych sądów Lechonia: ten o freudyzmie jego wieku. Wydaje się, iż należałoby mocno docenić to przeświadczenie, bo wpłynęło ono w znacznym stopniu na kształt *Dziennika*. Będzie to freudyzm udoskonalony: temat sztuki, źródło kulturowego cierpienia, ale także powód i racja istnienia kultury. Ta wiara w siłę freudowskiego myślenia, którą czerpał Lechoń z młodzieńczych doświadczeń, spowodowała, iż *Dziennik* posiada pewien rys szczególny: jest nim przeświadczenie o rozpadzie rzeczywistości na sny i jawę, marzenie i życie realne. I tak samo rozpada się *Dziennik*.

Moje życie, moje prawdziwe życie to są tylko sny, przywidzenia, tylko to, co mógłbym, co powinienem napisać. Brzmi to bardzo banalnie albo bardzo pretensjonalnie, ale jest to po prostu prawda, do której powinienem stosować wszystkie moje plany, wszystko, co robię. Zdradzić tę prawdę przez jakąś narzuconą robotę, przez głupie łażenie po ludziach — i od razu jestem nieszczęśliwy, nie ma mnie:

Lorsque je déplonge
Je sais ou je suis
Songes, songes, songes
Poissons de ma nuit.

To z bardzo pięknego wiersza Cocteau. To o mnie.[1]

2. Poetyka marzenia sennego pojawia się w ostatnich wierszach Lechonia jako wyznacznik nowej drogi twórczej. Lechoń zapowiedział tę drogę, ale zaledwie na nią wstąpił. Obok *Jana Kazimierza* napisał więc *Powstałem nagi z mego snu...*, obok *Sarabandy dla Wandy Landowskiej — Rozchyl tylko raz zasłonę...* Oniryzm wyznacza stan podmiotu lirycznego, pragnącego wyzwolić się z ubrania rzeczywistości — jest on przecież „nagi", a także znajduje się w ruchu — „...biegłem, nie mogąc złapać tchu", „dokąd tak biegniesz, czego chcesz?". Sen zatem nie oznacza stabilności, nie jest unieruchomieniem w marzeniu, które dostarcza poecie nowych impulsów i tematów, ale — biegiem, zrzucaniem ubrania, poszukiwaniem celu, znajdującego się na horyzoncie wyobraźni. Sen równa się tropieniu tajemnicy — umożliwia on również wychylenie się poza dotychczasowe doświadczenie egzystencjalne: „Rozchyl tylko raz zasłonę / Z niewidzialnej bieli / A zobaczysz taką stronę / od której wzrok dzieli...".
Co znajduje się po drugiej stronie? Lechoń zmierza ku doświadczeniu mistycznemu, chociaż tak wysoko ceni Freuda...

[1] J. Lechoń *Dziennik*, tom III, Londyn 1973, s. 469.

Istnieje zatem pewien związek między ostatnimi wierszami i *Dziennikiem*. W samym *Dzienniku* zaś tematyka oniryczna przechodzi znamienną ewolucję:

Ciągle sny, które zdają mi się ważne i których nie pamiętam. Zupełne przeciwieństwo okresu sprzed dwu, trzech miesięcy, kiedy byłem tak czujny na moje sny i zawsze je pamiętałem. Były to jakieś walki podświadomości z rutyną mego myślenia i czucia, coś chciało się ze mnie wydostać wśród wielkich przeszkód i cierpień. Czy to już stało się moją jawą? Przyznam się, że obudzony z tych snów czuję raz po raz jakąś pustkę i czczość w sobie.[2]

Wyzwolenie się ze snu kompleksowego w wąskim zakresie tego terminu oznacza osiągnięcie równowagi wewnętrznej, zbudowanie nowego, wspaniałego świata we śnie. Lechoń zaczyna zapisywać sny, ale chciałoby się zapytać, czy są to sny prawdziwe, czy też literackie, historiozoficzne, malarskie; czy, słowem — nie stanowią one harmonijnie wystylizowanego przedłużenia życia Lechonia? Można by mówić o życzeniowym projekcie osobowości, wyznaczonym jednakowoż przez impulsy kulturalne. Lechoń śni więc książki, dramatyczne sytuacje historyczne, towarzyskie cercle. Nie śni, nawiasem mówiąc, swojej twórczej impotencji, w marzeniu wszystko da się wysłowić i zdolność ekspresji nie opuszcza poety.

Nie chciałabym oczywiście demonizować znaczenia tego sennego wątku w *Dzienniku* Lechonia, przypomnieć natomiast warto, iż nie był on w zapiskach tego typu odosobniony: w *Dziennikach* Marii Dąbrowskiej (tych prowadzonych w dwudziestoleciu) znajdziemy z podobną powagą i szczegółowością traktowany zapis marzeń sennych. Uważa je Dąbrowska za niezbywalną część życia „na jawie" i analizuje niezmiernie skrupulatnie.

Powróćmy jednak do Lechonia. W roku 1953 notuje:

Sen, że byłem w Rzymie zagarnięty przez jakąś wojnę czy rewolucję. Jakiś hall hotelowy, jakiś plac, przez który musiałem przejść — a przejście groziło, że mnie pochwycą. Sen ważny, dojmujący, straszny — jakby ostrzegawczy. Uczucie, które on we mnie wzbudził, miałem po dwu snach podobnych — jednym w Pławowicach w 1939 na miesiąc przed wojną i drugim w Paryżu na parę tygodni przed atakiem Niemców na Francję.[3]

Tonacja tego fragmentu jawnie świadczy o tym, iż Lechoń wierzył w swoje profetyczne uzdolnienia. Atmosfera owego historiozoficznego snu nawiązuje do uczuciowego tonu wierszy Lechonia, wypełnionych

[2] *Dziennik*, tom I, Londyn 1967, s. 122.

[3] *Dziennik*, tom III, s. 19.

romantyczną grozą i niemocą („stargany straszną męką zapasów nierównych" — „jak strasznie się wloką te długie godziny..."). Straszny sen, który go parokrotnie dręczy, zdaje się przypominać zmagania zapisane w *Siedmiu grzechach głównych*. A zatem odnajduje Lechoń we śnie siebie samego z lat młodości i, co ważniejsze, przywołuje tę samą retorykę, którą się wówczas posługiwał.
Inna notatka :

Śniło mi się, że śpiewam *Pojedziemy na łów* i kiedy doszło do zwrotki „Tobie zając i sarna, a mnie soból i panna" po prostu rozśpiewałem się, oczarowany tą piosenką, jak kiedyś też we śnie cytatą z *Wesela*. Śpiewałem bez pamięci, wciąż bardziej zachwycony, jakby jakiegoś góralskiego, jak jakiś harnaś — zdobywca przed Zosią Rajchman.[4]

Tutaj z kolei reprodukcja Lechonia z jego późnych wierszy, sen stylizowany, sen–cytat (w tekście poetyckim: „Będę wolał i słuchał, czy echo odpowie / A później będę czytał *Sobola i pannę*)."
I wreszcie przykład trzeci, którym zamknę tę małą antologię:

Bardzo piękny i dziwny sen. Szedłem nocą przez ogród zupełnie pusty, rozświetlony złotym światłem z niewidzialnego źródła. Był to jakby gaj oliwkowy Cézanne'a i Van Gogha, światło też chyba było z obrazu Van Gogha *Kawiarnia nocą*. W pewnej chwili poczułem przestrach, który nie był jednak przykrością, tylko jakąś niezwykłą sensacją. W całym ogrodzie podniósł się szmer, jak śpiew ptaków, jak jakieś ostrzeżenie dla mnie przed czymś nieznanym. Po przebudzeniu śniła mi się najdroższa osoba, którą zdradzam w myśli i w pracy...[5]

Ten malarski sen wiąże się w całość z estetyzującą wyobraźnią Lechonia wraz z jej ogrodami, parkami, alejami, pejzażami różnych pór roku.
Jaki wniosek jednakowoż dałoby się zbudować na tej obserwacji sennych marzeń Lechonia zanotowanych w *Dzienniku*? Powtórzmy cytat, który zapisany został na początku: „moje prawdziwe życie to są tylko sny (...) t y l k o t o, c o m ó g ł b y m, c o p o w i n i e n e m n a p i s a ć".
Konstatacja ta, jeśli przyjrzeć się jej uważnie, stawia pod znakiem zapytania twierdzenie o rozpadzie *Dziennika* na dwie części albo dwie formy psychiczne. Sny są jakby potencjalnym kształtem pisarstwa, granica przebiegałaby raczej pomiędzy „mógłbym" a „powinienem". Powinności pozostają na jawie, w realnym życiu, tam na ogół nie wypełnione. Możliwości artykułują się w marzeniu. Z tego zatem punktu

[4] *Dziennik*, t. III, s. 280.

[5] *Dziennik*, t. I, s. 68.

widzenia, a także w określonym momencie biografii Lechonia i jej uwarunkowań psychologicznych, *Dziennik* jest całością i to bardzo szczególną. „Prawdziwe życie" — czyli w tym przypadku życie twórcy, to rodzaj kompozycji otwartej, dzieła nie dokończonego. Lechoń samemu sobie stara się tę prawdę zaszczepić, wbrew konwencjom i konwenansom, do których był przyzwyczajony. Aspekt niedokończenia, zamiaru, szkicu tylko jako wiarygodnego wymiaru dzieła zdawał się bowiem czymś nie do przyjęcia z jednej strony, nie do przezwyciężenia z drugiej. Lechoniowa jawa–realność poprzestaje na relacji o szkicu, zamiarze, planie, notatce dzieła (tekstu). Lechoniowe marzenie senne plan ten wypełnia, nadając mu kształt skończony. W tym też sensie można mówić o nieoczekiwanej jedności szkicu i jego przedłużeniu w innym wymiarze psychicznym. Lechoń zmagający się z luźnym zapiskiem i Lechoń inscenizujący dojrzały pomysł w marzeniu staną się wtedy jedną i tą samą zespoloną osobą.
W *Dzienniku* tkwi pewna genologiczna pułapka, gdy porównać go z innymi diariuszami. Pozornie wysoce skonwencjonalizowany, jest przede wszystkim poszukiwaniem takiej formy wypowiedzi dziennikowej, która zapewniłaby totalny ogląd osobowości autora. Toteż myślenie o tym dzienniku jako o kronice towarzyskiej zawęża jego sensy, uszczupla gorączkowe poszukiwanie Lechonia, który chciał techniką różnych głosów powiedzieć wszystko o sobie.

3. Prawdziwie zaskakujące są w *Dzienniku* opinie literackie. Często sformułowane w poetyce przepowiedni, okazały się w większości nietrafne. Warto przypomnieć niektóre z nich, te najbardziej niefortunne, świadczące — ale o czym właściwie? Powiedzieć, że o słabym rozeznaniu Lechonia w literaturze współczesnej — byłoby zbytnim ułatwieniem sprawy. Owszem, Lechoń rozeznanie miał, tylko okazał się zupełnie niewrażliwy na pewien (ale tylko pewien!) typ nowatorstwa w literaturze współczesnej. Inwektywy pod adresem Sartre'a; podobny ton i lekceważąca ocena Jeleńskiego; wyraźna niechęć do Miłosza i jego książek oraz kręgu paryskiej „Kultury". Propozycje dla historii literatury raczej absurdalne: czy będzie kiedyś ktoś czytał Czechowicza? Ale też uwielbienie prawie dla Tuwima, choć zdradził i pozostał po tamtej stronie. Szereg innych i mniej ważnych konstatacji, często bardzo zjadliwych, budujących pewien system negatywny, nad którym warto się zastanowić. Jedynym bodaj pisarzem, z którym Lechoń chciałby się skonfrontować

w równej walce (a nie tylko go obrazić) jest Gombrowicz. Oburza się co prawda na jego sposób widzenia Sienkiewicza i *Pana Tadeusza*, ale również — zastanawia się. Mickiewicza uważa za poetę tragicznego i symbolicznego, nie powinien on zatem stać się przedmiotem stylizacji — „koniecznie porąbać tego Gombrowicza". Ceni *Ferdydurke*, najbardziej jednak — *Trans-Atlantyk*. Trafnie nazywa stylizacyjny pomysł tej powieści i w jakiejś części go aprobuje. Gombrowicz należy do tych literackich postaci *Dziennika*, które Lechoń traktuje w sposób partnerski, choć nigdy nie mógłby on zostać jego wspólnikiem. Na czym jednak polega natura owego związku przez repulsję?
Proponuję lekturę następującego fragmentu:

Gombrowicz mówi w swoim *Trans-Atlantyku*: „Jestem świnia" i Wittlin uważa z tego powodu, że jest on moralistą. To samo mówi Cocteau o Sartrze. Spustoszenie w pojęciach moralnych, jakie zrobił Dostojewski, jest przerażające. Pamiętam, kiedy zrobiła się moda na brzydkie kobiety i kiedy mówiło się, że Hapa Bormanowa jest najpiękniejszą warszawianką. Coś podobnego jak teraz z Gombrowiczem i moralnością.[6]

Hapa Bormanowa nie była, jak domyślać się wolno, zbyt urodziwa, Gombrowicz nie jest zbyt moralny. Lechoń pozostaje przy określonym projekcie moralności i z niego wychodząc buduje moralność tekstu. Toteż sprawa jego konwencjonalizmu i tradycjonalizmu jest o wiele bardziej złożona, niż na pierwszy rzut oka zdawać by się mogło. To nie tak, że Lechoń nie rozumiał nowej literatury — wydaje się, że percepował ją mniej więcej zgodnie z intencjami twórców i nie najgorzej znał. Natomiast wszelkie eksperymenty dokonywane na planie określonej budowli estetycznej — językowe, tematyczne — przyjmował z niechęcią i odrazą. Uważał je do pewnego stopnia — za amoralne. Być może dlatego jego opinie literackie zaskakują nietrafnością.
Próbowałam tutaj spojrzeć na *Dziennik* Lechonia z trzech wybranych punktów widzenia. Punktów tych powinno być o wiele więcej, jeśli badacz chciałby wyczerpać merytoryczną zawartość *Dziennika*. Pomiędzy ekstrawertyzmem i introwertyzmem Lechonia rozpościera się gęsto zaludniona przestrzeń literackiej obyczajowości, gestów i gier emigranta, środowiska, w którym tkwił, zbiorowych ruchów owego środowiska. Ta przestrzeń społeczna zasługuje na szczegółowy opis — ale to już nieco inny problem.

[6] *Dziennik*, t. III, s. 89.

PISMO POŚWIĘCONE LITERATURZE
Nº3(28)

NAGŁOS

KRAKÓW MAJ
1991
ORAZ INNYM SZTUKOM

W TYM NUMERZE:

St. Mrożek

ORAZ:

Stanisław CZYCZ
Martin ESSLIN
Jan KOTT
Philip LARKIN
Wiktor WOROSZYLSKI

Dygresje

Muza zmyślonych podróży

Opowieść o podróży do Pragi przeczytałem dawno, choć chyba nie od razu po ukazaniu się w „Kulturze", z owym opóźnieniem nieodzownym, gdy chodzi o pisma, których tu, nad Wisłą, nie można zaprenumerować, nie można kupić w kiosku, czy nawet znaleźć na półkach w publicznych czytelniach, na których skrzętni bibliotekarze wykładają prasę bieżącą. Wspominam o tym, bo choć okoliczności lektury uciekły mi z pamięci, pamiętam doskonale, jak ten kawałek prozy czytałem. Odbierałem go tak, jakby był normalnym zapisem w dzienniku, jakby stanowił relację o rzeczywistej przygodzie autora w jednym z krajów realnego socjalizmu. Dziwiłem się, że na taką awanturę się zdecydował, że fascynacja twórczością i osobą Franza Kafki pchnęła go do czynu ryzykownego — i denerwowałem się wraz z nim. Dopiero pod koniec coś mi się zaczęło nie zgadzać, a eskapada okazywała się podróżą nie tyle sentymentalną, co groteskową. Zaniepokoił mnie przede wszystkim profesor Popradek, niegdysiejszy wykładowca ich filozofii, jak powiada urzędniczka amerykańskiej ambasady, a więc niewątpliwy marksista, który popadł w rewizjonizm i zgodnie z żelazną dialektyką normalizacji wylądował w miejskim szalecie. Ale nawet nie to, że stał się babcią klozetową, zachwiało moją pewnością, ostatecznie sam mam w Pradze znajomych, którzy po roku 1968 zaczęli pracę może nie akurat w tego typu instytucji użyteczności publicznej, ale jako stróże na budowie i nocni dozorcy w magazynach z węglem. Pseudonim Samsik, choć brzmi z czeska, wydał mi się podejrzany, bo któżby wybierał sobie nazwisko od postaci przemienionej w karalucha, a przede wszystkim podejrzane wydało mi się to, że ów

niegdysiejszy spec od marksizmu, a obecnie niezależny egzegeta Kafki, przyszedł do ambasady na swój odczyt w cajgowym poplamionym ubraniu, podobnym do kombinezonu. Nie, myślałem, takie manifestacje możliwe są jedynie w groteskowym świecie na opak, a więc jeśli jakaś muza roztacza nad tego rodzaju relacjami swoją opiekę, jest to muza podróży — zmyślonych. A o tym, że domysły były słuszne, przekonuje się czytelnik przy lekturze zapisu z dnia następnego, w którym autor przyznaje się do mistyfikacji i wyjaśnia, co go do niej skłoniło.

Mistyfikacja, czyli gra literacka. Nie przypadkiem rozpisałem się o tym, jak ów fragment prozy (tymczasem wstrzymajmy się od określeń precyzyjniejszych) czytałem, sądzę zresztą, że taka właśnie lektura była założona, że była z góry wliczonym elementem tego literackiego zamierzenia. I jeśli zdarza się, że pisarz wyprowadza czytelnika w pole, to tutaj właśnie mamy ten przypadek. I czytelnik powinien tę wyznaczoną mu rolę przyjąć, a więc być odbiorcą naiwnym, który z dobrą wiarą, z początku niczego nie podejrzewając, śledzi opowieść diarysty o jego przygodach w Pradze, w osiem lat po bratniej pomocy. I nic innego robić nie może, wie przecież, że dziennik jest domeną prawdy, że opowiada się w nim o tym, co się autorowi przydarzyło, że na zmyślenie nie ma w nim miejsca. I ta naiwna wiara jest w pełni zrozumiała. Gdyby całkiem ją porzucić, nie byłoby powodów, by zabierać się do czytania dzienników — i tych koncypowanych za dnia, i tych pisanych nocą. A jednak...

I tutaj takich „a jednak..." nasuwa się kilka. A jednak (nie można tego nie stwierdzić) czytanie naiwne naraża odbiorcę na takie komplikacje, których w prostoduszności swej się nie spodziewał. Dziennik jest formą otwartą — i znaleźć się w nim może w zasadzie wszystko, od nieposzlakowanie szczerych wyznań, wydobywających się z dna duszy, po wszelakiego typu fantasmagorie, od surowego zapisu kronikarskiego do opowieści, w których zmyślenie góruje nad prawdą, a szlif literacki wykracza poza to, czego w dzienniku zwykło się oczekiwać. A więc forma rygorów minimalnych, tak umniejszonych, że niekiedy aż trudnych do zauważenia? Niewątpliwie, ale stawia ona również pewne wymagania: miejsce i czas, zaznaczone w zapisie, muszą być autentyczne. Gdy tego zabraknie, dziennik przestaje być dziennikiem, staje się tworem świadomej siebie fikcji, a więc mistyfikacją literacką. Nie wiem, jak się rzeczy mają w tej imaginacyjnej podróży z datą, tu akurat jest ona zresztą nieistotna, ważne jest miejsce, jak data — wyraźnie wskazane (Praga, 3 czerwca). Ale zostało ono zaanektowane przez zmyślenie, dowiadujemy się przecież, że nasz opowiadacz jednak stolicy Czechosłowackiej Republiki Socjalistycznej w ósmym roku po wkroczeniu bratnich wojsk nie odwiedził. I oczywiście nie mogło stać się inaczej,

skoro pisarz postanowił nadać relacji o swej niezwykłej wyprawie formę zapisu na gorąco, dokonywanego w trakcie eskapady, a więc zgodnie z naturą wszelkiego dziennika. Paradoksalnie, dostosowanie się do zwyczajów praktykowanych w dzienniku poszerzyło rejony beletryzacji. Bo mamy tu do czynienia z nowelą, doskonałą nowelą, odpowiadającą różnorakim właściwościom tego gatunku, który — w przeciwieństwie do dziennika — reguły mnoży. Zgodnie z nimi od razu ujawnia się atmosfera tajemniczości. Niezwykła jest sama wyprawa, niezwykłe i tajemnicze jest wszystko, co się z nią wiąże. Choćby ów towarzysz podróży, czytający w samolocie dziennik „Unità", a i potem przesuwający się w tle. Tajemniczy i groźni są czescy funkcjonariusze, z którymi podróżny musi się zetknąć, groźny jest hotel. A i sama uroczystość odsłonięcia tablicy ku czci Franza Kafki w ambasadzie amerykańskiej do tuzinkowych imprez nie należy, z niej już jednak groza nie wieje, traktowana jest raczej z dystansem satyryka i obserwatora obyczajów obowiązujących w sferach dyplomatycznych.

Ta opowieść o imaginacyjnej podróży nasycona została, jak na nowelę przystało, różnymi realistycznymi szczegółami, takimi choćby, jak scena spotkania rodaków w hotelowej restauracji. Czy kapitalny moment opuszczania przez dyplomatę z NRD uroczystości po usłyszeniu słowa „mur" (profesor Popradek mówi bowiem o opowiadaniu Kafki, które w tej relacji nosi tytuł *Wielki mur chiński*, w oryginale nazywa się *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, a w przekładzie Alfreda Kawalkowskiego — *Budowa chińskiego muru*) — nic dziwnego, dla reprezentanta kraju, który właśnie zafundował sobie mur i uczynił zeń główną zdobycz socjalizmu, każde użycie tego słowa staje się złowrogą aluzją. I wreszcie — świetne, zarysowane nielicznymi pociągnięciami pióra, postacie, przede wszystkim zaś — figura owej urzędniczki ambasady, młodej, naiwnej, niezbyt mądrej. A więc konstrukcja nowelistyczna wypełniona jest tutaj po brzegi, nie ma w niej miejsc pustych, czy choćby mniej znaczących. Jak na klasyczną nowelę przystało, najmniejszy element nie jest tu zbędny czy przypadkowy.

Fundamentem tej nowelistycznej konstrukcji jest jednak przede wszystkim sam opowiadający. I tutaj właśnie ujawnia się ze szczególną mocą gra literacka, charakteryzująca to, włączone w dziennik, opowiadanie. Narrator jest tu osobą wyraźnie pokazaną, zarówno w tym, co mówi, jak i w swych zachowaniach. Widzimy go jako nieco, a może mocno przerażonego podróżnego, który znalazł się w rzeczywistości sobie obcej, ale zarazem dobrze znanej, podróżny ów bowiem wie, czym jest komunizm — i to nie tylko w ogólności, wie, czym jest komunizm w kraju rządzonym przez ekipę Gustava Husaka. Zna panujące w nim obyczaje i maniery, niekiedy nie jest w stanie zapanować nad swymi

obawami. Nie postrzega jednak świata w sposób manichejski, nie przeprowadza dychotomicznych podziałów (mieliśmy już okazję wspomnieć, że na amerykańską ambasadę patrzy okiem satyryka). I choć o narratorze niewiele dano nam informacji bezpośrednich, wiemy o nim sporo. Nie mamy zresztą pewności, czy niektóre z wiadomości nie są fikcjami na użytek urzędnika kontroli paszportowej. Jest nasz podróżny istotnie — jak podaje — badaczem literatury?

Ale też czytając tę opowieść nie możemy zapominać, że nie stanowi ona utworu odrębnego, że należy do dziennika, wprawdzie przeznaczonego od razu do druku, a więc o ograniczonym natężeniu intymności, ale jednak dziennika. I nie możemy w konsekwencji nie konkretyzować postaci opowiadającego, czyli po prostu dostrzegać w nim Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, o którym przecież wiemy wiele, jego publiczna biografia nie stanowi sekretu. Lektura dziennikowa kazałaby nam dostrzegać w opowiadającym właśnie autora, dostrzegać bez żadnych zapośredniczeń, lektura nowelistyczna — przeciwnie — kazałaby nam w narratorze opowiadającym o podróży, której — jak się niebawem dowiemy — nie było, ujrzeć specyficzną konstrukcję literacką, daleką od wszelkich biograficznych zawęźleń. I tu właśnie ujawnia się pisarska gra, wykorzystująca różnice i podobieństwa między formami związanymi z różnymi porządkami literackimi. Różnymi, ale czy sobie przeciwstawnymi, radykalnie ze sobą kontrastującymi? Wydaje się, że tu żadnego specyficznego konfliktu nie ma, zwłaszcza jeśli tę relację bez tytułu o imaginacyjnym wojażu do Pragi czyta się na tle nowelistyki pisarza.

Bo nowele jego zbudowane są na takiej zasadzie, że mogłyby być w większości przypadków wprowadzone w obręb tak szeroko i swobodnie pojmowanego dziennika, jak *Dziennik pisany nocą*. Ich narrator jest na ogół — by tak powiedzieć — wystylizowany autobiograficznie, nie w tym sensie jednak, a w każdym razie nie tylko w tym, by opowiadał o sobie, wystylizowany jako ten, który zbiera wiadomości o jakiejś niezwykłej historii i jej budzących zaciekawienie aktorach. A ta niezwykła historia dzieje się niekiedy w oddalonej przeszłości, udziałem narratora stać się bowiem może poznawanie faktów, które nie należą do otaczającego świata. I to właśnie w prozie Herlinga-Grudzińskiego pozostało z klasycznie pomyślanej noweli: wyraźnie zarysowana postać opowiadającego (nawet gdy nie uczestniczy on bezpośrednio w wydarzeniach) oraz pewna fabularna niezwykłość, opowiada się tu bowiem zawsze o przypadkach i osobach niecodziennych, zgodnie z najstarszą tradycją gatunku. I opowiadanie o podróży do Pragi po to, by uczestniczyć w uroczystości dla uczczenia Kafki, organizowanej w amerykańskiej ambasadzie, warunki te spełnia.

A więc jak się ono przedstawia, gdy je porównać z innymi utworami pisarza? Różni się przede wszystkim miejscem akcji, gdyż bodaj wszystkie nowele Herlinga-Grudzińskiego dzieją się we Włoszech. Chodzi tu zresztą o coś więcej niż o lokalizację fabuły, można by powiedzieć, że uprawia on nowelę włoską jako swoistą odmianę gatunkową. Odmianę, która rzeczywiście powstała w średniowieczu we Włoszech, ale rozwinęła się potem w innych literaturach, by wymienić Stendhala, Paula Heysego (pisarz dzisiaj zapomniany, pamiętają o nim miłośnicy późnoromantycznych *Lieder*, bo Hugo Wolf napisał do jego tekstów dwa wspaniałe cykle), a z literatury polskiej — Norwida i Iwaszkiewicza. Opowieść o podróży do Pragi nie jest, oczywiście, nowelą włoską — i tym różni się od reszty utworów fabularnych pisarza. Ale bliska im jest za sprawą czego innego, a mianowicie swej literackości. Nowele Herlinga-Grudzińskiego — pisali już o tym krytycy — nieustannie odwołują się do takich czy innych utworów i w jakimś sensie stanowią literaturę drugiego stopnia, wyrastającą z literatury. W opisywanym utworze Kafka jest nie tylko pretekstem fabularnym, jest na swój sposób wzorem, a cały tekst — jedną wielką do niego aluzją[1] (warto przypomnieć, że Kafka należy do najczęściej przywoływanych przez Herlinga-Grudzińskiego pisarzy — i to nie tylko w szkicach krytycznych). Tak więc w relacji o zmyślonej podróży do Pragi i ta właściwość jego nowelistyki ujawnia się z dużą mocą. I choć nie należy do najbardziej reprezentatywnego gatunku nowel włoskich, jest — jak sądzę — jedną z najświetniejszych nowel autora *Innego świata.*

1988 *Michał Głowiński*

[1] W uwagach o tej kafkowskiej eskapadzie pominąłem jeden wątek, warto jednak o nim wspomnieć choćby w przypisie. Otóż w świecie realnego socjalizmu istniała swoista „sprawa Kafki". Przez pewien czas — po roku 1956 — Polska była jedynym bodaj krajem obozu, w którym jego dzieła publikowano. W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych odwilż w czeskim życiu kulturalnym okazała się dla Kafki łaskawa. Zwołana w roku 1963 staraniem Edwarda Goldsttckera, później jednej z ważniejszych postaci Praskiej Wiosny, międzynarodowa konferencja stanowiła swoistą rehabilitację Kafki, co miało wówczas pewną symboliczną wymowę polityczną. Nie trwało owo przywrócenie do łask długo, normalizacja znowu zepchnęła jego dzieła poza tereny oficjalnego życia literackiego. Te osobliwe dzieje Kafki w Czechosłowacji stanowią, jak się zdaje, wart zasygnalizowania kontekst dla noweli Herlinga-Grudzińskiego, pisarz niewątpliwie o nich pamiętał.

Witold Gombrowicz w Sztokholmie

Witold Gombrowicz odwiedził Sztokholm jeden jedyny raz w życiu. Miało to miejsce w I tomie *Dziennika*, między 84 a 86 stroną I szwedzkiego wydania (Bonniera), we wspomnieniu zawartym w wyodrębnionej przez autora V części poświęconej w całości tematowi arystokracji. „Pamiętam jak dziś, stało się to przed laty w Sztokholmie, gdziem przypadkowo spotkał księcia Gaetano" — wspomina Gombrowicz. Nie dowiemy się nigdy, po co Gombrowicz przyjechał do Sztokholmu (wszak księcia spotkał „przypadkowo"), gdzie się zatrzymał i jakie wrażenie wywarła na nim Szwecja. Dowiemy się natomiast, że ze Sztokholmu wyjechał („Wkrótce wyjechałem ze Sztokholmu i rozbełtane życia odmęty zalały moje chwilowe zwycięstwo"), a dzięki tej ostatniej wzmiance — że w Sztokholmie odniósł, co prawda zaledwie chwilowe, ale jednak zwycięstwo. Mamy tu do czynienia z chwytem, który określiłbym jako wytrącenie z przyjętej normy narracyjnej. Oto Gombrowicz przyjechał do Sztokholmu, zapewne w jakichś ważnych sprawach, zapewne były to sprawy życiowe... i taki szereg domysłów, co z a p e w n e powinno było zajść, możemy rozszerzać. Fundamentem tego szeregu domysłów jest przyjęta norma narracyjna. W tym przypadku norma wspomnień z odwiedzonego miasta. Norma ta uruchamia rodzaj kwestionariusza pytań, na które czytelnik powinien uzyskać odpowiedź. Chwyt wytrącenia gwałtownie zmienia typ narracji, wyciągając na światło dzienne inne kwestionariusze pytań, budząc inne spodziewania i, bardzo często, unieważniając kwestionariusze i spodziewania poprzednie.

Tak więc to, co w kwestionariuszu wspomnień z podróży do obcego wielkiego miasta byłoby marginalne, przypadkowo i mało prawdopodobne, w uruchomionym przez Gombrowicza nowym planie (planach) jawi się jako centralne, wymazując wszystko inne. Możemy rozumować dalej, że, gdyby nie owo zwycięstwo, Sztokholm albo nie pojawiłby się wcale w *Dzienniku*, albo też pojawiłby się w innym planie. Zauważmy już w tym miejscu, że chwyt wytrącenia pojawia się w naszym przypadku jako centralny, zatem, że następuje tu zamiana: przyjęta norma narracyjna zostaje jawnie uznana za marginalną, chwyt zaś wytrącenia za podstawowy. Oto bowiem Sztokholm pojawia się we wspomnieniach *á propos* arystokracji, zatem w porządku nie tyle chronologii wydarzeń, ile w porządku określonego tematu.

Sztokholm pojawia się jako tło dla tego tematu w związku z przypadkowo spotkanym księciem Gaetano. Trzeba tu dopowiedzieć, że Gaetano nie był w Sztokholmie sam, bowiem „z siostrą swoją Pauliną de

Anticoli–Corrado, markizą Pescopagano, mieszkał u Oppedheimherra", i że „przewijał się tam najbłyskotliwszy krem *haute société*". Krótko: Sztokholm istnieje u Gombrowicza w związku z księciem Gaetano i otaczającą go śmietanką towarzyską. Gombrowicz istnieje w tym Sztokholmie jako człowiek ze sfery pośredniej, zdobywający salony niejako od strony schodów kuchennych; nie dość dobrze urodzony, by znaleźć się na nich niejako automatycznie, dość dobrze urodzony, by walkę o swe miejsce na salonach móc toczyć.

Jeśli zajrzymy do V części *Dziennika* — a skoro Gombrowicz część tę wyodrębnił, zajrzeć nie zawadzi — to zauważymy, że arystokratyzm, snobizm towarzyski i rozmaite przyjęcia, uczty i *garden party*; salony, poczciwe pokoje, kawiarnie i kawiarenki; arystokraci, mieszczanie, literaci i poeci — tworzą tam osobliwy, zhierarchizowany świat. Świat, chciałoby się powiedzieć, czysto semiotyczny. Na szczycie tego świata znajduje się książę Gaetano, Paulina de Anticoli–Corrado, markiza Pescopagano, ludzie wprowadzeni „w arystokrację międzynarodową mariażami z Castellane, z Buccleuch–et–Queensberry, z Wurmbrand–Stuppachami i z Brancacio–Ruffano". Pośrodku, jak już pisałem, znajduje się Gombrowicz (i literaci warszawscy); nieco poniżej Gombrowicza — Gośka, Hala z Zosią, Zygmuntowie, Krysia z Jolantą oraz z Ireną; poniżej nich — znajomki i kompani Gombrowicza z kawiarni, na przykład „Rex". A poniżej tej kawiarni? „Pokolenie ubogie i poważne pracowników, dążących do zaspokojenia elementarnych potrzeb — szare pokolenie robotników, urzędników (...) młodzież z proletariatu".

Świetnie, ale przecież, jak tego niezbicie dowiódł Bronisław Świderski[1], a liczni badacze Gombrowicza intuicyjnie wyczuwali, Gombrowicz nigdy nie był w Sztokholmie, arystokraci, na których się powołuje, nigdy nie istnieli! Ba, szkopuł w tym, że Gombrowicz wizytujący Sztokholm też nigdy nie istniał. Tak! Jeżeli prawdą jest, że Gombrowicz nigdy nie był w Sztokholmie, że książę Gaetano nie istniał, itd., to prawdą również jest, że Gombrowicza z cytowanych przeze mnie stronic *Dziennika* też nie było. Zacznijmy zatem od początku.

Czy znacie państwo księcia Gaetano, jego siostrę Paulinę de Anticoli–Corrado, markizę Pescopagano, a co najważniejsze, czy znany jest wam Oppedheimherr, u którego książę raczył się zatrzymać? Oczywiście, że państwo znacie! Skąd? Z literatury, z dawnych dzienników, listów... z konwencji, w myśl której arystokraci mają wymyślne i dziwacznie złożone nazwiska. A Oppedheimherr? Nie przypominacie sobie starego, poczciwego Oppedheimherra, u którego książę Gaetano

[1] B. Świderski *Witold Gombrowicz's „Swedish Lie"*, w: *We and They. National Identity in Slavic Cultures*, Rosenkilde and Bagger, Copenhagen 1984, s. 204–210.

od 200 z górą lat się zatrzymuje? Nie tylko zresztą książę, najlepsze towarzystwo zawsze u niego mieszka w Sztokholmie (w jego nazwisku, nawiasem mówiąc, pobrzmiewa dom otwarty!). Zatem wiemy już, że arystokracja Gombrowiczowska istnieje naprawdę, choć istnienie swe ogranicza do wymiarów konwencji literackiej, stylu. Podobnie rzecz się ma z Oppedheimherrem. Ale Gombrowicz... Skąd jest Gombrowicz? Ten jest z powieści edukacyjnej: sierota (ojciec–nieboszczyk), z rodziny zubożałej (jest w tej rodzinie coś tajemniczego, ojca bohatera łączyła z księciem „dość bliska zażyłość, a nawet, być może, subtelna nić dalekiego pokrewieństwa", zatem po mieczu bohater pochodzi z dobrej rodziny, czyżby, jak zwykle u Gombrowicza, matka wszystko popsuła?), postawiony w sytuacji parweniusza, którego przyjmuje się po obiedzie (nie na obiedzie). Wizyty u księcia stają się dla bohatera ciężarem, bowiem nie zna on języka arystokracji: nie jest biegły w koligacjach rodzin panujących, „ani dość *au courant* plotek, komeraży".

W tej sekwencji dość łatwo zakreślić horyzont gatunkowy wypowiedzi Gombrowicza: zdeklasowany młody bohater pojawiający się za granicą w środowisku wyższych sfer i rozpoczynający swą edukację–karierę jest bliskim krewnym bohaterów Stendhala, Balzaca czy Puszkina. Na taki trop naprowadza także wspomniana już grupa dzisiejszych parweniuszy: owo „pokolenie ubogie i poważne pracowników (...) szare pokolenie robotników, urzędników (...) młodzież z proletariatu". Jest jednak kilka wątpliwości... parweniusze powieściowi jechali z prowincji do centrum świata: do stolicy europejskiej, lub przynajmniej w wielki świat lokalny. Sztokholm jako wyznacznik centrum świata budzi niejakie wątpliwości. Konsekwentnie, młodzieniec w Sztokholmie nie mógł się spodziewać spotkania z wielkim arystokratą, więc nie ma — obowiązkowych w takiej sytuacji — listów polecających, zatem w rachubę wchodzi tylko p r z y p a d k o w e spotkanie z księciem Gaetano. Czego u Gombrowicza brakuje? Przede wszystkim tematu kariery, a wraz z nim nieodzownych realiów. Sfera realiów: ze środowiskami sztokholmskimi, ulicami, domami, działaniami bohatera i jego ewentualnych sprzymierzeńców, cel wizyty w Sztokholmie — to wszystko zostało z opowieści konsekwentnie usunięte. Pozostała, jak widać, czysta konwencja, czysty styl, ostentacyjne klisze — zatem parodia powieści edukacyjnej.

Nie tylko jednak... Miejsce walki o karierę zajmuje u Gombrowicza walka z arystokracją, uwieńczona — jak wiemy — chwilowym zwycięstwem. Bohaterowie Stendhala czy Balzaca wchodzili na salony „z dołu", uczyli się ich języka w celach pragmatycznych, to znaczy, by te salony opanować, by zająć w nich jak najkorzystniejsze miejsce. Ten język był im początkowo obcy, ale był to język władzy, który należało

jak najszybciej w celach pragmatycznych opanować, ba, osiągnąć w jego używaniu mistrzostwo!
Gombrowicza język salonu w taki sposób nie interesuje. A to znaczy, że on wcale nie chce wejść na salony. Nie chce stać się pupilem księcia Gaetano, nie zabiega o jego protekcję, nie szpieguje, by wykraść z książęcego sekretarzyka klucz do Sezamu władzy i powodzenia. Więcej, Gombrowicz wie (podobnie jak jego czytelnicy), że taki klucz wcale na salonach się nie znajduje. I Gombrowicz o tym pisze *expressis verbis* w części V *Dziennika*. Czyli intryga Gombrowicza ostentacyjnie wyzbyta jest aspektu pragmatycznego. Co pozostaje? Parodystyczne redukowanie opowieści do czystego stylu, czystych struktur narracyjnych (czy lepiej: aluzji do tych struktur), jawne chwyty wytrącenia. Zostaje czysta semiotyka. Pytania Swiderskiego (zupełnie świadomie!) miały charakter ostentacyjnie semantyczny (mimetyczny): on pytał, czy w świecie coś odpowiada nazwaniom Gombrowicza. Odpowiedź jest następująca: w świecie nic nie odpowiada nazwaniom Gombrowicza, i to nawet gdyby książę Gaetano sobie istniał naprawdę (jak, powiedzmy, rodzina Kotłubajów[2]), nawet gdyby w Sztokholmie poczciwy Oppedheimherr bez przerwy podejmował arystokratów. A nic nie odpowiada, bo Gombrowicz wytrącił swą narrację z aspektu semantycznego (mimetycznego).
Tu zbliża się opowieść Gombrowicza do dwóch gatunków literackich: powiastki dydaktycznej (utrzymanej w stylistyce polskiej gawędy szlacheckiej) i Münchhauseniady. Gombrowicz nie ukrywa dydaktycznego celu swego opowiadania, pisze: „Zwróćcie uwagę na moją metodę i spróbujcie zastosować ją do rozładowania innych mitów". Zatem wydarzenia opowiedziane mają charakter czysto egzemplaryczny, a o ich wyborze zadecydowała z a p e w n e czytelność i skuteczność perswazyjna przykładów. Jeżeli narracja (nawet gawędowa) powieści edukacyjnej wyzwalała kwestionariusz pytań i spodziewań na temat samego bohatera, miejsc jego pobytu i powodów, dla których te właśnie miejsca odwiedzał, i były to pytania i spodziewania także z dziedziny pozaliterackiej (jak na przykład w *Wilhelmie Meistrze* Goethego), to znaczy: Sztokholm oznaczał tam także realne miasto, z realnymi ulicami i z realnie istniejącymi ludźmi, Gombrowicz — rzeczywistą osobę, która rzeczywiście w danym czasie to miasto odwiedziła, z jakichś — często możliwych do ustalenia — rzeczywistych powodów, to powiastka dydaktyczna poprzedni kwestionariusz wytrąca. W niej liczą się egzem-

[2] Nazwisko Kotłubaj pojawiające się w opowiadaniu *Biesiada u hrabiny Kotłubaj* okazało się na przykład rzeczywistym. Więcej na ten temat pisze Michał Głowiński: *Straszny piątek w domu hrabiny (O „Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj" Witolda Gombrowicza)*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, Kraków 1984, s. 295.

pla, ich wyrazistość i, powtórzmy, skuteczność perswazyjna. Sztokholm... cóż Sztokholm może tam oznaczać? Przede wszystkim tło: no, gdzieś kształcące egzempla osadzić „trzeba". Mogą to być miejsca nominalnie „realne", jak Bułgaria w *Kandydzie* Woltera, czy też jak u Swifta (czy u tegoż Woltera) miejsca jawnie „nierealne". Wniosek, do którego prowadzę, brzmi: w przyjętym przez Gombrowicza stylu narracji nazwy miejsc, nazwiska ludzi, a nawet zdarzenia mają niepewny status ontologiczny, najpewniej czują się w planie semiotycznym, semantykę mają podejrzaną. Jak już pisałem, w planie semiotycznym Sztokholm wiąże się nierozerwalnie z księciem Gaetano i lokuje na przeciwległym biegunie Paryża (tzn. tego miejsca centrum, gdzie książę Gaetano mieszka), Warszawy, gdzie diarysta prowokował środowisko literackie oraz Argentyny, gdzie deklasyfikacja Gombrowicza–bohatera narracji sięgnęła dna i gdzie miejsce księcia Gaetano zajmują rozmaite Gośki, Hale, Zośki, Iry, Maje, Lusie czy Zygmuntowie, i gdzie, miast u Oppedheimherra, zmuszony jest spotykać podłe towarzystwo w kawiarni „Rex". Paryż zatem wyznaczałby tu miejsce najświetniejsze, Argentyna — miejsce najpodlejsze, a Sztokholmowi przydzielona została rola miejsca pośredniego na tej skali. (Gombrowicz — sam ze sfery pośredniej — świetnie się tą semiotyką bawi: to w A r g e n t y n i e uczestniczy w eleganckich — przynajmniej nominalnie — przyjęciach, że wspomnę *garden party petites tables thé dansant*, w Sztokholmie zaś książę przyjmował diarystę po pierwsze p o o b i e d z i e, a po drugie zaledwie kawą.)

Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, czego dotyczą te opowiastki, czy też przypowiastki? Zapewne gry o pozycję towarzyską, z całą jej dialektyką społeczną. Ale czy można im wierzyć? Czy same opowieści nie budzą wątpliwości? Wydaje się, że, jak na cel dydaktyczny, zbyt wiele w nich sygnałów idiomu gawędziarskiego, skazu, pewnych schematów narracyjnych. Mało tego, wszystko w tych opowiastkach formułuje się zbyt jawnie. Gombrowicz opowiada, j a k opowiadał, j a k i to skutek wywierało (lub nie wywierało, mimo najszczerszych chęci) i p o c o opowiadał. Jeśli jest to dydaktyzm, to zdecydowanie nie iluzjonistyczny: czytelnik ma podane wyraziste i jawnie patroszone przykłady, a potem nawet rodzaj teorii i wniosków uogólniających. Dni oznaczające notację wspomnień są j a w n i e fikcyjne, napięcia fabularne tworzone są „n a o c z a c h" czytelnika. Wszystko odbywa się zatem p r z y o t w a r t e j k u r t y n i e, rdzeniem zaś i uogólnieniem tego, o co diaryście chodzi, ma być właśnie wspomnienie sztokholmskie.

Diarysta miał bowiem kompleks arystokracji. Opowieści te służyć mają praktycznej nauce wyzwalania się z kompleksów względem niej w pierw-

szym rzędzie, z tego zaś, co Gombrowicz nazywa „mitami" — ostatecznie. Cóż to jednak za mity? Wydaje się, że Gombrowiczowi chodzi tu o wstyd, poczucie niższości wobec wszelkich instytucji społecznych, które spełniają jeden warunek: działają na człowieka represywnie przez — stanowiący tabu — sposób swego istnienia:

Ale te hierarchie opierają się na tym, że są niewyznane, świat wyższy dlatego właśnie posiada moc imponowania, iż wszyscy zachowują się tak, jakby wcale nie chodziło o imponowanie, jakby imponowanie ciągłe, nieustanne nie było jego najesencjonalniejszą treścią.

Zasadą istnienia świata arystokracji jest zatem imponowanie, którego to faktu nie wolno zwerbalizować. Bunt? Nie, bunt oznacza skrajne potwierdzenie owych „najesencjalniejszych" treści, znakomicie mieści się w zaprojektowanym przez owe instytucje projekcie świata: pan potrzebuje chama, arystokrata — parweniusza, a nieskazitelność — destrukcji. Zwalczyć represywność (a Gombrowiczowi najwyraźniej chodzi przede wszystkim o to, co wewnętrznie odczuwane jest jako represja, o wstyd, torturę psychiczną wobec tych instytucji), to zwalczyć w sobie psychicznie i społecznie (publicznie) własne pokłady wstydu–represji. Zatem, w obliczu arystokratów w y p o w i e d z i e ć swą niższość względem nich i ich wyższość, niejako instytucjonalnie zapewnioną. Ale: wypowiedzieć to nie jako wyraz buntu, lecz jako wyraz zabawy z siebie i z nich, zabawy sobą i nimi. Chodzi bowiem o to, by ocalić nie ich (świat), lecz siebie.

Opowiadanie, narracja i jej odmiany są także instytucjami, lektura zaś rodzajem reagowania z tymi instytucjami, możemy więc łatwo przekonać się, czy i my potrafimy bawić się ze sobą w obliczu „potwora"–Gombrowicza. Przez cały czas bowiem Gombrowicz–podmiot *Dziennika* próbuje nas tyranizować różnymi rodzajami narracji, wyzwalając w nas już to kompleksy (że nie znamy np. starego poczciwego Oppedheimherra w Sztokholmie, że nie słyszeliśmy o księciu Gaetano, itp.), już to wymuszając na nas zgodę na narzuconą nam semiotyczność opowiedzianego świata, wreszcie „nakazując" nam taką ocenę diarysty, jak tego sobie nasza zinstytucjonalizowana kultura życzy. W ostatecznej zatem instancji przypowieść dydaktyczna Gombrowicza okazuje się zaproszeniem do wielkiej, młodzieńczej, radosnej, jakby powiedział sam Gombrowicz: zielonej zabawy, boć „młodzież z proletariatu póki nie zostanie wprzągnięta w kierat, okiełznana pracą — czyż nie bywa uśmiechnięta?" Także do zabawy z tej dydaktyki dla parweniuszy, boć Gombrowicz zrobił z nas na chwilę parweniuszy: między 84 a 86 stroną *Dziennika* w I szwedzkim wydaniu (Bonnier).

Leonard Neuger

Stanisław Bereś

Ostatnia wileńska plejada

Szkice o poezji kręgu Żagarów

Ma swoje opracowania i legendę futuryzm, bibliografia Awangardy Krakowskiej idzie w grube tomy, doczekał się sążnistych opracowań Skamander. Początki i dzieje jedynej znaczącej w latach trzydziestych grupy literackiej Żagary, jej przekształcenia i kontynuacje, światopoglądowe i ideowe rozterki jej liderów, historia kształtowania się wileńskiej wspólnoty artystycznej — wciąż jeszcze otulone są mgłą zapomnienia.
Te słowa wyjęte z powstałej przed dziesięciu laty książki, ukazującej się — z przyczyn nie zawinionych przez autora — dopiero teraz, wydają się nadal aktualne, mimo opublikowania kilku prac o Miłoszu i tomu „szkiców o żagarach".

Jest to pierwsza tak szeroko pomyślana monografia historycznoliteracka grupy wileńskiej, monografia, która świadczy o znakomitej znajomości przedmiotu, uwzględnia różnego rodzaju szczegóły, ukazuje konteksty i uwikłania pozaliterackie.

Michał Głowiński

Autor poprzez dzieje żagarystów w nowy i płodny poznawczo sposób ukazał problematykę grupy literackiej jako związku formalnego i jako wspólnoty stylowej.

Jacek Łukasiewicz

Książka wyczerpująca, podbudowana rozległą wiedzą — zarówno historyczną jak teoretyczną, widać w niej odwagę i upór dociekliwego umysłu, chętniej zmierzającego do wykrywania komplikacji niż uciekającego się do uproszczeń.

Teresa Walas

Książka bogata intelektualnie, pełna wnikliwych spostrzeżeń, prowokująca do dyskusji. Napisana — co wypada podkreślić — językiem plastycznym, barwnym; stylem przelewającym się wręcz od konceptów, wyszukanych metafor i zaskakujących porównań.

Aleksander Fiut

Już do nabycia w księgarniach. Dla subskrybentów **biblioteki tekstów** taniej — tylko 20 000 zł. Zamówienia prosimy składać na załączonym na końcu numeru blankiecie — przeznaczonym do opłacenia subskrypcji **biblioteki tekstów**

Roztrząsania i rozbiory

Don Kichote pielgrzymujący

Obecność nurtów emigracyjnych w historii kultury XX wieku stanowi bez wątpienia jeden ze stałych wyznaczników jej procesów rozwojowych, ito w skali światowej. Ograniczywszy się tylko do Europy, wystarczy wspomnieć masowy *exodus* na Zachód „białych" Rosjan, mieńszewików i trockistów, czy — bliższe pamięci — emigracje z krajów Europy Wschodniej, związane z narzuconym im po drugiej wojnie światowej pojałtańskim podziałem. W odróżnieniu od wcześniejszych emigracji zarobkowych, te miały przeważnie charakter polityczny, co gwarantowało ich afirmację na poziomie rozbudzonej świadomości historycznej i etycznej, stąd pierwszoplanowa rola intelektualistów i pisarzy.

Od niespełna dwóch lat dokonuje się w Polsce oficjalne scalanie *corpusu* literatury, a jej obieg, nie ograniczony jak dawniej do jednego „naziemnego", staje się legalnie pluralistyczny.

Krytyka polska skłania się zatem do rozpatrywania problemów, jakie niesie ze sobą „odzyskiwanie" literatury emigracyjnej, w kontekście przede wszystkim narodowym. Jest to zrozumiałe ze względu na ilość i na jakość „białych plam" do wypełnienia, na brak dystansu do najnowszej historii kraju, współtworzonej także przez kilka fal emigracyjnych, rozłożonych w czasie. Pojawia się ostatnio, za przyczyną twórców emigracyjnych, kontekst szerszy, „środkowowschodnioeuropejski" (w rozumieniu Czesława Miłosza i skupionej wokół niego „mafii lirycznej" z udziałem Tomasa Venclovy, Stanisława Barańczaka i Josipa Brodskiego, rzadziej — Milana Kundery). Do tej pory jednak nikt z polskich historyków czy krytyków literackich, ani nikt z iberystów nie

pokusił się o choćby informacyjne tylko przedstawienie problemów dramatycznego rozszczepienia i złożonych procesów reintegracyjnych, zachodzących w ciągu ostatnich dekad w literaturze kraju, na którego historyczny przykład w dziedzinie przemian demokratycznych zwykli się powoływać polscy politycy i publicyści. Mowa oczywiście o Hiszpanii, kraju, którego specyficzny precedens emigracyjny obejmujący półwiecze zaburzonego trwania i recepcji swojej kultury, może być inspiracją dla rozważań o szeroko pojętej kondycji emigranta i literatury emigracyjnej.

Hiszpańska emigracja pofrankistowska była emigracją *par excellence* polityczną, różniącą się od wszystkich dotychczasowych nie tylko swoją liczebnością[1], lecz przede wszystkim tym, że znakomitą jej większość stanowiła zawodowa inteligencja, elita intelektualna i artystyczna. „Druga Hiszpania", opuszczając w najrozmaitszych okolicznościach tę „pierwszą" — macierzystą jako ziemia, historia, związany z pamięcią i emocjami duchowy pejzaż, musiała się dostosować do nowych, nieznanych warunków życia i dalszej zawodowej działalności w krajach „adopcyjnych". Jak zobaczymy później, bardzo wiele zależało od zastanej specyfiki politycznej i klimatu umysłowego danego kraju, a także — od istnienia i stopnia zaawansowania tradycji dialogu z kulturą hiszpańską w miejscowych środowiskach intelektualnych i opiniotwórczych.

W Hiszpanii od niepamiętnych czasów funkcjonował bratobójczy mit „dwóch Hiszpanii", z których jedna — zgodnie z narodową wadą nietolerancji przechodzącej w fanatyzm — wyniszczała i przepędzała tę drugą: Hiszpanię Żydów sefardyjskich, nawróconych na chrześcijaństwo Maurów (*moriscos*), Hiszpanię protestantów i jezuitów, liberałów i republikanów... i tak aż do wybuchu wojny domowej 1936–39. Wszyscy jednak badacze ostatniej, największej w dziejach Hiszpanii emigracji, są zgodni co do tego, że nigdy przedtem nie doszło do tak bolesnego rozszczepienia na „dwie Hiszpanie", które nie pozostawiło miejsca na jakąkolwiek neutralność czy apolityczność w postaci „trzeciej Hiszpanii":

> wystarczało przebywać w sensie fizycznym w strefie republikańskiej, żeby zostać potraktowanym przez zwycięzców jako „czerwony", czyli persona „non grata".[2]

W tej sytuacji uchodzili z Hiszpanii nie tylko zaprzysiężeni komuniści, także anarchiści, lewicujący liberałowie wszelkich odcieni, antykleryka-

---

[1] Mimo różnic w ocenach, nikt z historyków emigracji nie wymienia liczby mniejszej niż 400 000.

[2] José Luis Abellano, *Perspektywa pięćdziesięciolecia*, „Caudernos Hispanoamericanos" nr 11–12, listopad–grudzień 1989.

łowie i sympatycy republikanów oraz ludzie, których temperament czy duchowe predylekcje nie predestynowały dotychczas do formułowania wyrazistych opcji politycznych i światopoglądowych; w obliczu szalejących w kraju po zakończeniu wojny represji, ci ostatni zresztą siłą rzeczy radykalizowali swoje poglądy. Piewca „czystej poezji" Juan Ramón Jimenez, adresujący swoje kontemplacyjne liryki i nastrojowe miniatury do „olbrzymiej mniejszości", znalazłszy się w latach 1936–39 na Kubie, zaczął tam uprawiać ożywioną działalność publiczną, ogłaszając artykuły w prasie, wygłaszając odczyty, składając publiczne deklaracje. Nie on jeden dokonywał podobnych, wymuszonych sytuacją wyborów, niekiedy wbrew własnej „naturze".

Wszyscy, którzy zdecydowali się na wyjazd, lub na pozostawanie poza granicami kraju, mieli świadomość, że zostawiali za sobą Hiszpanię zamienioną w intelektualną pustynię, która z biegiem lat miała przeistoczyć się w „wyspę" (w hiszpańskim słowie *aislar* — odizolować, oddzielić — mieści się *isla* — od łacińskiego słowa *insula* — czyli teren oddzielony wodami od reszty lądów) zdominowaną przez obrońców idei Hiszpanii „odwiecznej" i „narodowej", w oparciu o „wiarę świętą" i „obyczaj", przez skrzętnych arywistów i pragmatyków, a także — przez zwyczajnych, zmęczonych ludzi, otumanionych w mniejszym lub większym stopniu przez oficjalną propagandę.

Poezja hiszpańska w kraju miała swoich wielkich męczenników — zamordowanego przez faszystów Garcię Lorkę i zamęczonego w więzieniu w Alicante Miguela Hernandeza, o których milczały antologie i lektury szkolne. Poza oficjalną anatemą znalazł się tylko Antonio Machado, znakomity poeta (z zawodu profesor języka i literatury francuskiej), nieoczywista dla zwycięzców — jak można sądzić — ofiara wojny domowej; jego śmierć w roku 1939 w przygranicznym miasteczku Colliure przyspieszyły „zgryzota i wyczerpanie". Dzięki możliwości dotarcia do jego tekstów, młodzi poeci lat czterdziestych mogli uznać go za swego duchowego i artystycznego mistrza. Z wielkiego pokolenia poetyckiego „27" pozostał na miejscu Dámaso Alonso — wybitny językoznawca i krytyk, autor głośnego tomu poetyckiego *Los hijos de la ira* (*Dzieci gniewu*) wydanego w roku 1944, i Vicente Aleixandre — na „wewnętrznej emigracji", z biegiem czasu stał się on autorytetem artystycznym i moralnym, przyjacielem i „akuszerem" poetów debiutujących w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, spełniając tę rolę aż do końca swego życia. Wiele jednak musiało minąć, zanim okaleczona literatura zaczęła się odradzać i wychodzić z utajnienia. Wydana w roku 1942 — rówieśna *Obcemu* Camusa — powieść dwudziestokilkuletniego podówczas Camilo José Celi *Rodzina Pascuala Duarte* omijając czujność cenzury rozeszła się w dużej liczbie egzemplarzy i wstrząsnęła wyobraźnią,

a także moralną wrażliwością czytelników; było to w owym czasie wydarzenie artystyczne o wyjątkowej randze. Dopiero pod koniec lat czterdziestych i na początku pięćdziesiątych pojawiły się w prozie krajowej sugestywne i oryginalne obrazy wyobcowania, frustracji i braku wartości znamionujące pokolenie „dzieci" wojny domowej (charakterystyczne dla tego rodzaju świadomości są na przykład wydane w Polsce *Popołudnia trędowatych* Juana Goytisolo, czy *Złuda* Carmen Laforet). W poezji dają się słyszeć tony tragicznego lub zabarwionego gorzką ironią przeżywania idei ojczyzny (Blas de Otero, José Angel Valente), wraz z rosnącym wyczuleniem na konkretną rzeczywistość społeczną (Angel Gonzalez); zjawiskom tym towarzyszyły narodziny nowej, wojującej wiary w poezję, która jest „bronią z ładunkiem przyszłości" (Gabriel Celaya). O kontakcie intelektualnym z „drugą Hiszpanią" na razie nie było mowy: do roku 1955, a nawet 1960 nie można było marzyć o wydaniu w kraju książki autora emigracyjnego. Jeszcze w roku 1971 krytyk i redaktor naczelny miesięcznika „Insula", José Luis Cano, uskarżał się na cenzurę, która wstrzymała publikację *Dzieł zebranych* Francisco Ayali — jednego z najwybitniejszych prozaików hiszpańskich tworzących na uchodźstwie. Najwcześniej wydaną w kraju książką, dotyczącą „powieści hiszpańskiej tworzonej poza Hiszpanią" (*Narrativa española fuera de Espana*, 1939–1961) — było wydane w roku 1962 opracowanie José R. Marra–Lopeza, zawierające, ze względu na cenzurę, w samym tytule znaczący eufemizm.

Mimo iż obecnie ilość opublikowanych w kraju i za granicą najrozmaitszych opracowań dotyczących literatury emigracyjnej przewyższa zawartość bibliografii związanej z literaturą samej wojny domowej, pozostaje wciąż bez odpowiedzi wiele istotnych pytań. Na przykład — kwestia częstotliwości, jakości kontaktów i powiązań między literaturą interioru a piśmiennictwem „pielgrzymującym". Ten problem omawia m. in. krytyk i historiograf literatury emigracyjnej Aurora de Albornoz w swoim studium na temat *Poezji Hiszpanii pielgrzymującej*, opatrzonym podtytułem *Kronika niekompletna*: jest to pierwszy rozdział IV tomu monumentalnej, zbiorowej pracy współtworzonej przez emigracyjnych i krajowych badaczy literatury, wydanego w Hiszpanii w roku 1977. Całość nosi tytuł *Emigracja hiszpańska roku 1939* i obejmuje następujące tomy: I — *Emigracja republikańska*, II — *Wojna i polityka*, III - *Czasopiśmiennictwo, filozofia, oświata*, IV — *Kultura i literatura*, V — *Sztuka i nauka*, VI - *Katalonia, Kraj Basków, Galicja*[3]. Jest to, jak

[3] Nie miałam w ręku całości tego dzieła, uzyskałam jedynie dostęp — dzięki uprzejmości docenta Piotra Sawiskiego z wrocławskiej Romanistyki — do najbardziej interesującego mnie tomu IV.

dotychczas, na największą skalę zakrojone przedsięwzięcie badawcze dotyczące zjawiska emigracji, zrealizowane pod kierunkiem wspomnianego już José Luisa Abellana. Drugą zbiorową publikacją o aspiracjach bardziej syntetycznych i o odmiennym podejściu do tematu hiszpańskiej emigracji jest przytoczony na początku rozważań podwójny numer „Cuadernos Hispanoamericanos" z roku 1989, przynoszący — co zrozumiałe — świeższe i bardziej zweryfikowane informacje, dotyczące przede wszystkim z w i ą z k ó w omawianych pisarzy, artystów, filmowców i przedstawicieli świata nauki z rzeczywistością „krajów adopcyjnych". Obie te prace, oddzielone dystansem trzynastu lat, wspaniale się uzupełniają. Zwraca w nich uwagę niezwykły wprost pietyzm, z jakim autorzy poszczególnych rozdziałów i opracowań starają się ocalić od zapomnienia i anonimowości możliwie największą ilość nazwisk, dokonań i wspomnień. Podobną troskę o nieprzeoczenie żadnego pomniejszego, a nawet potencjalnego twórcy, przejawiał swego czasu Jerzy Stempowski w swoim omówieniu zbiorowej, monumentalnej pracy *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, pod redakcją Tymona Terleckiego[4].

Można odczytywać zawartość obu tych, gęstych od ilości informacji, zbiorowych prac pod kątem krzyżowania się perspektyw badawczych, dotyczących literatury na uchodźstwie. W IV tomie *Emigracji Hiszpańskiej roku 1939* pt. *Kultura i literatura* przedstawiono stan badań nad literaturą emigracyjną na dzień ówczesny, według kryterium gatunkowego: poezja, proza, esej, dramat. Wspomniany specjalny numer „Cuadernos Hispanoamericanos" ukazał się pod znamiennym tytułem *Emigracja hiszpańska w Ameryce Iberyjskiej*, przenosi więc akcent ważności na m i e j s c e i na charakter relacji, zachodzącej między uchodźcami a tym właśnie miejscem, z którego najczęściej wywodzą się autorzy poszczególnych rozdziałów, reprezentujący, w większości przypadków, pokolenie „dzieci" wojny domowej, a także pisarze i artyści latynoamerykańscy, występujący tu jako „świadkowie".

Pora na uzmysłowienie sobie podstawowego dla zrozumienia fenomenu hiszpańskiej emigracji faktu, dającego się streścić w zdaniu: większość dróg prowadziła do Ameryki, tej hiszpańskojęzycznej. Kilku wybitnych pisarzy emigracyjnych znalazło się, lub tylko przebywało przez jakiś czas w Stanach Zjednoczonych. Byli wśród nich Jorge Guillén, historyk Americo Castro, Pedro Salinas (który przeniósł się potem do Puerto Rico), Ramón Sender, Luis Cernuda i Luis Buñuel (dwaj ostatni przenieśli się stamtąd na stałe do Meksyku). Uwagę moją zwrócił brak

[4] Jerzy Stempowski *Szkice literackie*, t. II: *Klimat życia i klimat literatury*, Warszawa 1988.

— w obu omawianych pozycjach — opracowań dotyczących emigracji literackiej do Związku Sowieckiego. Z nielicznych wzmianek wynikałoby, że była to emigracja przede wszystkim polityczna, nie mogąca poszczycić się znaczącymi nazwiskami w dziedzinie kultury.
Pierwszym etapem wędrówki była najczęściej Francja, gdzie ci, którzy zdecydowali się tam pozostać na dłużej, musieli przejść przez obozy dla uchodźców, angażując się później w uczestnictwo we francuskim Ruchu Oporu i w walkę z hitleryzmem, co było logicznym następstwem wyboru tego właśnie m i e j s c a. Po zakończeniu wojny przed każdym z nich stawał prędzej czy później zasadniczy wybór: trwać w pisaniu po hiszpańsku, co oznaczało — często nie do pokonania — trudności wydawnicze, albo — zmienić językową skórę, co z kolei groziło wykorzenieniem, lub co najmniej poczuciem zaburzenia własnej tożsamości. Nie mając dostępu do III tomu *Hiszpańskiej emigracji 1939*, poświęconego m. in. czasopiśmiennictwu emigracyjnemu, nie potrafię wymienić tytułów literackich pism hiszpańskich wychodzących we Francji, poza „l'Espagne Républicaine". Z wielu wzmianek autorów wspomnianych wyżej dwóch publikacji wynika, że sprawia im wciąż wiele trudności dotarcie do archiwów bibliotecznych państwowych i prywatnych w kraju takim jak Francja, gdzie większość twórców nie mogła liczyć na szerzej zakrojoną promocję literatury hiszpańskiej na uchodźstwie. Wiadomo, że kilka tomików poetyckich — autorów często dotąd nieznanych — wyszło we Francji w wydawnictwie Publicaciones Libertarias. Ediciones Tierra y Libertad, że w „Biuletynie Związku Intelektualistów Hiszpańskich" figuruje m. in. nazwisko poety tej miary, co Rafael Alberti, jeden z najgłośniejszych i najbardziej długowiecznych przedstawicieli pokolenia „27", a także prozaika i scenarzysty głośnych filmów Alaina Resnais — Jorge Semprúna. Biografia literacka tego ostatniego jest właśnie przykładem możliwości językowej „zmiany skóry": pisarz ten podjął decyzję pisania i publikowania po francusku, debiutował dopiero po wielu latach jako autor hiszpańskojęzyczny powieścią *Autobiografia Federico Sancheza*, która przyniosła mu w roku 1977 prestiżową Nagrodę Planety w Hiszpanii; obecnie Semprún jest ministrem kultury w rządzie Felipé Gonzaleza... Literackie narodziny w języku „kraju adopcyjnego" zdarzały się szczególnie często w wypadku pokolenia „dzieci" — i tak poetka Teresa Gracia, wychowana i wykształcona we Francji, pierwszą powieść w języku hiszpańskim, pod znamiennym tytułem *Destiero* (*Wygnanie*), napisała będąc już dojrzałą pisarką. Fernando Arrabal (również „dziecko" wojny domowej), którego cała twórczość teatralna i prozatorska jest porażona „tamtą" Hiszpanią, co nie przeszkadza, że w oczach krytyki, także polskiej, uchodzi on za pisarza francuskiego. Dopiero uważna

lektura powstałego w Hiszpanii studium, omawiającego etapy jego twórczości i jej organiczne więzi z literaturą (a zwłaszcza poezją) tworzoną w Hiszpanii na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych pozwala — za pośrednictwem autora szkicu — na skonstatowanie, że Arrabal pisze zwykle swoje sztuki najpierw po hiszpańsku, a dopiero potem tłumaczy je wraz z żoną — Francuzką — na francuski, przy czym powstają kolejne warianty pierwowzoru, w tym lub w tamtym języku. Tego rodzaju przykłady językowej i kulturowej podwójności czy dwoistości zdarzają się raczej rzadko, jest to jednak pokusa i potencjalność dobrze znana pisarzom, którzy — z natury materiału w jakim tworzą — bardziej niż ktokolwiek inny złaknieni są kontaktu i dialogu z dookolnością. Wybór, jakiego dokonał Czesław Miłosz, decydując się na dalsze pisanie po polsku, w konfrontacji z żywiołem języka angielskiego, miał z pewnością odcień heroizmu...

Tego rodzaju dramatów świadomości i trudnych wyborów miał zaoszczędzić twórcom hiszpańskim po prostu fakt przybycia do któregoś z krajów Ameryki Iberyjskiej. Tutaj dopiero dane im było cieszyć się cudem — bo tak to często odczuwali — językowej wspólnoty, przy całej ekscytacji odrębnością zastanych pierwiastków etnicznych i kulturowych. Wpływało to w zasadniczy sposób na samą koncepcję kondycji emigranta, możliwą do wyrażenia w języku hiszpańskim dzięki wielości słów na oznaczenie faktu bycia emigrantem.

Historiografia literatury emigracyjnej najczęściej posługuje się terminem *exilio* lub *destierro*. Pierwszy kładzie nacisk na aspekt dobrowolnego udania się na „wygnanie", drugi oznacza opuszczenie kraju na mocy dekretu politycznego — „wydarcie z ziemi". Wybitny filozof-eseista i poeta hiszpański José Gaos, jeden z pierwszych tłumaczy Heideggera na hiszpański, który po trzyletnim pobycie na Kubie osiadł w końcu w Meksyku, zaproponował — na określenie duchowej kondycji hiszpańskiego twórcy „na wygnaniu" — słowo *transterrado*, czyli „przeszczepiony z ziemi do ziemi". Zrobiło ono wielką karierę w środowiskach uchodźczych Ameryki Iberyjskiej.

Na obiedzie z udziałem profesorów meksykańskich i hiszpańskich powiedziałem, że nie czujemy się *desterrados*, lecz po prostu *transterrados*. My Hiszpanie odkrywaliśmy po raz wtóry Amerykę.[5]

Juan Ramón Jimenez, wrażliwy poeta „olbrzymiej mniejszości", poszedł w swym entuzjaźmie jeszcze dalej, posługując się stworzonym przez siebie neologizmem *conterrado*, co sugeruje dzielenie z sobą „ziemi" — terytorium wspólnej duchowości:

[5] *La corriente infinita*, Aguilar, Meksyk 1961, s. 306–308, cyt. przez José Luisa Abellano, op. cit.

Cud mojego istnienia po hiszpańsku zawdzięczam Republice Argentyny... Kiedy przybiliśmy do portu w Buenos Aires, usłyszałem, jak woła mnie po imieniu: Juan Ramón! Juan Ramón! gromada dziewcząt i chłopców, i poczułem się Hiszpanem, Hiszpanem zmartwychwstałym, ożywionym wyłaniającym się z ziemi wygnańca, odkopanym z ziemi jak kamyk z mojej rodzinnej Fuentepina, noszony w kieszonce na piersi. To wołanie, i język hiszpański, to wołanie w języku hiszpańskim... Tej nocy mówiłem po hiszpańsku całym ciałem i całą duszą. Już nie jestem wygnańcem z języka ani wygnańcem z ziemi; dzięki temu powrotowi do języka odnalazłem Boga w doświadczeniu tego, co jest piękne...[6]

Nie wszyscy jednak podzielali idealizm andaluzyjskiego poety w doświadczeniu kulturowej konfrontacji. Nie brak było pisarzy przeżywających dramat fizycznego oddalenia od pozostawionych bliskich, wyobcowania, „utraty pejzażu", komunikatywności. Niektórzy z nich zamykali się w sobie, gorzknieli, łamali pióro, nie będąc w stanie odpowiedzieć na wyzwanie nowej rzeczywistości.

Żeby sprostać jadom i smutkom uchodźstwa, trzeba — prócz sprzyjającej atmosfery — wielkiej siły osobowości. Na szczęście hiszpańska emigracja mózgów, talentów i sumień potrafiła tę siłę z siebie wykrzesać. „Nie czuję się cudzoziemcem" — stwierdzał Ramón Sender, autor sławnego *Requiem dla hiszpańskiego chłopa*. „Ameryka jest ojczyzną mojej krwi" — oświadczał ekstatycznie zżyty z rzeczywistością meksykańską od roku 1938 poeta León Felipe.

Znamienną i dającą świadectwo niezwykłej duchowej niezależności wydaje mi się postawa Guillermo de Torre — emigracyjnego historyka, teoretyka i krytyka literatury; losy związały go na stałe z Argentyną, gdzie tworzył i współtworzył idee i literaturę, obecny stale na łamach znakomitego pisma literackiego „Sur", założonego w roku 1931 przez słynną Victorię Ocampo. Początkowo Guillermo de Torre dostrzegał w zjawisku emigracji aspekty pozytywne dla hiszpańskiej inteligencji, upatrując w nich antidotum na przerosty nacjonalizmu, prowincjonalizmu i groźnej z reguły rodzimej idiosynkrazji. Z czasem jednak osobista zadra „wygnania" wzięła górę nad formułowaniem okrągłych koncepcji, i w publikacji *Emigracja intelektualna — dramat teraźniejszości* (Buenos Aires, 1940) mówił już o „ranie, która bardzo wolno się goi" — konsekwencji nie tylko wojny domowej, lecz także światowej. Guillermo de Torre był w Buenos Aires zdecydowanie *persona grata*, cieszył się serdeczną przyjaźnią takich pisarzy argentyńskich jak Eduardo Mallea (który już pod koniec roku 1927 ofiarowywał mu możliwości współpracy z wieloma pismami stolicy), Jorge Luis Borges i wspomniana już Victoria Ocampo. Odpowiadało to wszechstronnym, komparatystycznym zainteresowaniom hiszpańskiego badacza, który jeszcze przed wybuchem wojny domowej głosił potrzebę powstania „nowe-

[6] „Cuadernos Hispanoamericanos", nr 11–12, listopad–grudzień 1989, s. 13.

go hispanoamerykanizmu" i publikował już wtedy swoje pierwsze opracowania — panoramy poezji północnoamerykańskiej, argentyńskiej, urugwajskiej i chińskiej. Powołanie swoje upatrywał — podobnie jak robi to obecnie w swojej eseistyce Octavio Paz — w pośredniczeniu, budowaniu „pomostów" między literaturami i umożliwianiu, poprzez wzajemne lepsze poznanie, autentycznych sporów o wartości. Nie sposób pominąć w tym miejscu znamiennej polemiki, jaką — z pozycji „umiarkowanego liberała" — stoczył Guillermo de Torre podczas swego krótkiego pobytu w Paryżu, przystanku na drodze do Argentyny, w roku 1936 z Antonio Sanchezem Barbudo, krytykiem o wyraźnych predylekcjach marksistowskich. W artykule pt. *Literatura sterowana*, i w kolejnej ripoście — *Literatura indywidualistyczna wobec literatury sterowanej*, ostro potępił ideologiczne wymogi marksistowskiego totalitaryzmu, porównując go z faszystowskim; wpływ tej ideologii pociągać musiał za sobą, jego zdaniem, artystyczny upadek literatury i sztuki. Tej proroczej w owym czasie — chciałoby się powiedzieć, z naszego, wschodnioeuropejskiego punktu widzenia — linii losów literatury przeciwstawił de Torre „nową sztukę", opartą na integracji pierwiastka indywidualizmu z instynktem społecznym. Ten ostatni artykuł ukazał się w trzydziestym numerze pisma „Sur" w marcu 1937 roku, a niedługo potem w październiku tego samego roku — *Wołanie o sztukę integralną*, również na łamach „Sur". Guillermo de Torre dwukrotnie podróżował ze swego argentyńskiego *exilio* do Hiszpanii, przymierzając się poważnie, w latach 1953–1954, do pozostania w kraju, tym bardziej, że klimat polityczny Argentyny w owym czasie, podczas ponownego przejęcia rządów przez Perona, znacznie się pogorszył. Śmierć ojca jednak, wespół z wiadomościami o postępującej zmianie na lepsze w Argentynie, przesądziły o definitywności jego statusu emigranta. Być może w poczuciu fatum historii zaczął z czasem określać się jako „autoemigrant" (*autoexiliado*), podobnie jak — przebywający na emigracji w Stanach Zjednoczonych i w Puerto Rico — Pedro Salinas i Jorge Guillén, obaj cieszący się na tamtejszych uniwersytetach sławą profesorskich znakomitości. Prawdopodobnie tego rodzaju postawa pozwalała Guillermo de Torre stworzyć rzeczywistość osobną, niezbędną do napisania m. in. *Historii awangard literackich* (1965) i powstania jego szczytowego osiągnięcia — *Nowych kierunków w krytyce literackiej* (1970).

Opinii i odczuciu przeważającej części intelektualnej i artystycznej diaspory hiszpańskiej w Ameryce Iberyjskiej odpowiadało jednak najbardziej określenie „Hiszpania pielgrzymująca". Pojęciem tym posłużył się jako pierwszy, przebywający na uchodźstwie w Meksyku poeta, autor pięknych sonetów mistycznych, José Bergamin, a pojawiło się ono później w tytule pierwszego emigracyjnego pisma literackiego,

„España peregrina" (1940), podjęte w antologii *Wolni poeci Hiszpanii pielgrzymującej w Ameryce* (Buenos Aires 1947).
Nie wszystkie kraje i środowiska latynoamerykańskie mogły zapewnić hiszpańskim twórcom warunki godnej egzystencji, ofiarować im poczucie psychicznego bezpieczeństwa. Gorzko brzmi relacja Gastona Baqueros — poety i publicysty kubańskiego, przebywającego od lat na uchodźstwie w Hiszpanii. Odtwarzając atmosferę wrogości, wytwarzaną przez faszystowski Front Kubański, opisuje sposób przyjmowania hiszpańskich przybyszy przez władze uniwersyteckie na wyspie: dominowała — jak pisze — skrzętnie ukrywana, podszyta kompleksem niższości zawiść i lęk przed konkurencją, co sprawiało, że bardzo wybitni twórcy z Hiszpanii — mimo zapalonego dla nich podówczas przez rząd Batisty „zielonego światła" — mogli liczyć na Kubie tylko na okazjonalne wykłady, odczyty czy publikacje, bez nadziei na objęcie stanowiska stałego wykładowcy czy redaktora pisma lub wydawnictwa. Kompensował owe „niedomówienia" gorący podziw i serdeczność młodych intelektualistów kubańskich (takich, jak podówczas Baqueros), którzy potrafili docenić ludzką i artystyczną rangę uchodźców.
Osobowością, która wywarła głęboki wpływ na młodych poetów z pokolenia „Origenes" — Cinto Vitiera i Eliseo Diego, był Juan Ramón Jimenez. Trzeba tutaj zaznaczyć, że zarówno poezja Vitiera, jak i Diego kształtowała się w oparciu o autentycznie przeżywane wartości katolicyzmu, co sprawiło, że po zwycięstwie na Kubie rewolucji i w konsekwencji zwrotu ku ideologii komunistycznej, zachowywali przez dłuższy czas dystans do przemian zachodzących na wyspie, znajdując w nich jednak w końcu „coś dla siebie": możliwość akcesu do nurtu „teologii wyzwolenia", zaaprobowanego z czasem zupełnie oficjalnie przez Fidela Castro. Owo wewnętrzne *iunctim* Vitiera pozwoliło mu, być może, na wielokrotnie publikowane w ciągu lat refleksje dotyczące twórczości i filozofii poety Juana Ramóna Jimeneza. „Wokół Juana Ramóna wytworzył się klimat poetyckiego ferworu" — wspomina Vitier — dodając, że dzięki swoim niezapomnianym lekturom radiowym, spotkaniom autorskim, wywiadom, prologom pisanym do wychodzących na wyspie tomików wierszy, wycisnął Juan Ramón „niewątpliwe piętno na historii kubańskiej wrażliwości"[7]. Zainteresowanie było obustronne, czego dowodem było wydanie w owych latach antologii poetów kubańskich, opracowanej przez Jimeneza.
O głębokiej literackiej przyjaźni można także mówić, przywołując — jak to czyni inny kubański twórca emigracyjny, Cesar Leante — kontakty osobiste i korespondencyjne innego wielkiego poety, Luisa Cernudy,

[7] Ibidem, s. 160.

przedstawiciela pokolenia „27", z José Lezamą Limą — niezwykłym, hermetycznym poetą i prozaikiem, eseistą, twórcą pisma „Origenes", późniejszym autorem *Raju*, *Oppiano Licario* i wielkim „emigrantem wewnętrznym" komunistycznej Kuby. Jest to tym bardziej godne odnotowania, że pobyt Cernudy na wyspie był zaledwie krótkim epizodem — przystankiem na drodze hiszpańskiego poety do Meksyku. Z drugiej strony, nie brak świadectw, że twórczość poetycka wielkiego Kubańczyka spotkała się już na początku lat pięćdziesiątych z rezonansem krytycznym w samej Hiszpanii: José García Nieto, recenzując tom poetycki Lezamy Limy *Analecta del reloj*, określa jego autora jako jeden „z największych autorytetów we współczesnej poezji hispanoamerykańskiej". Wśród hiszpańskich uchodźców na Kubie znalazła się także i przebywała tu, z małymi przerwami, przez dłuższy czas (w latach 1940–1943, 1949–1953) wybitna pisarka i filozof María Zambrano, autorka szkicu *Kuba sekretna*.

Osobny, długi rozdział specjalnego numeru „Cuadernos Hispanoamericanos" poświęcony jest omówieniu działalności wydawniczej na Kubie poety Manuela Altolaguirre, który wraz z żoną, również poetką, Conchą Mendez, stworzył w roku 1942 literacki tygodnik „La Verónica". Pismo to otworzyło swe łamy nie tylko dla rozproszonej po kontynencie diaspory twórców hiszpańskich, lecz — oparte na idei dialogu i wymiany — publikowało utwory młodych poetów i eseistów kubańskich tej miary, co Juan Marinello i Lydia Cabrera, autorka sławnej antologii *Opowieści czarnej Kuby* (1940), a także krytyków sztuki (Altolaguirre sam był wielkim znawcą malarstwa i przyjacielem wybitnych malarzy kubańskich). I chociaż zdążyło się ukazać zaledwie sześć numerów pisma, jego waga artystyczna i otwarcie na to, co najlepsze i najbardziej inspirujące, zarówno w literaturze hiszpańskiej (specjalny numer poświęcony twórczości św. Jana od Krzyża, publikacje tekstów Unamuna, Jorge Guillena, Vicente Aleixandre), jak i w iberoamerykańskiej (publikacje — m. in. — poezji Meksykanów, José Gorostizy i Gilberto Owena), stanowią jeden ze znamiennych przykładów kulturowego fermentu, jaki wnieśli hiszpańscy twórcy w procesy rozwojowe kultury i sztuki „krajów adopcyjnych".

Pomijając Argentynę — inne arcyważne centrum, skupiające hiszpańskich twórców „na wygnaniu", takich jak Francisco Ayala, Guillermo de Torre, Rosa Chacel, Ramón Gomez de la Serna — to Meksyk. Wszyscy autorzy opracowań zgadzają się co do tego, że było to najliczniejsze skupisko emigracyjne w Ameryce Łacińskiej (około 40 000 uchodźców), mogące się poszczycić wielkimi nazwiskami Luisa Buñuela, Luisa Cernudy, Emilio Pradosa, Leóna Felipe, Juana Rejano (poety, znakomitego tłumacza Mickiewiczowskich *Ballad i romansów*),

Maxa Auba, Manuela Andujara (poety i prozaika), José Bergamina, znakomitej malarki surrealistycznej Remedios Varo (żony francuskiego poety Benjamina Pereta), Felixa Luny, czy architekta Felixa Candeli (twórcy odkrywczych formuł współczesnego budownictwa sakralnego w Meksyku) — by wymienić tylko najwybitniejszych. Większość uchodźców zaadaptowała się szybko w meksykańskiej rzeczywistości, dzięki polityce szerokiego otwarcia w ich stronę, lansowanej przez demokratyczny rząd Lázaro Cordenasa. To właśnie w Meksyku można było się „zaojczyźnić" — jak ujmował to León Felipe — co stanowiło najwyższy z możliwych stopień adaptacji.

Uchodźcy hiszpańscy w Meksyku odegrali niezwykle doniosłą rolę przy tworzeniu, współtworzeniu i umacnianiu pozycji instytucji kulturalnych o takiej sławie, jak Colegio de México, czy wydawnictwo Fondo de Cultúra Económica, wykładali na uniwersytetach i w centrach badawczych, zakładali je także sami; wnieśli wiele w rozwój meksykańskiej literatury i literaturoznawstwa.

Proces scalania hiszpańskiej literatury, rozpoczęty u progu lat sześćdziesiątych, jest w pełnym toku, lecz przed najnowszymi historiografami emigracji jawi się wciąż wiele pytań, na które do tej pory brak wyczerpujących odpowiedzi. Można uznać jednak, że dokonano gigantycznego wysiłku w tym kierunku. W działaniach reintegracyjnych uczestniczą prestiżowe domy wydawnicze, publikując inedita, czy wznawiając wybitne pozycje autorów emigracyjnych. W ostatnich latach ukazały się dzienniki emigracyjne Francisco Ayali *Wspomnienia i zapomnienia*, a także — zupełnie inaczej ujmujące temat i samą formę — refleksje autobiograficzne Rosy Chacel. Jest to pewne *novum*, gdyż forma dzienników czy pamiętników nie cieszy się szczególnym wzięciem u pisarzy, a także u czytelników hiszpańskich. Uhonorowanie Państwową Nagrodą za całokształt twórczości takich pisarzy emigracyjnych, jak Francisco Ayala (1983), Maria Zambrano (1986) i Rosa Chacel (1987), autorów w podeszłym już wieku, nieobecnych przez długi czas w recepcji krajowej, może być traktowane nie tylko jako wyraz uznania dla rzeczywistej wartości dzieła, lecz także jako spóźniony gest przywrócenia ich twórczości *corpusowi* narodowej literatury. Nie wszyscy z autorów emigracyjnych doczekali się, nawet jeśli mowa o dawno już nieżyjących, opublikowania swoich pełnych *Dzieł Zebranych*. Taki właśnie los jest udziałem laureata Nagrody Nobla — Juana Ramóna Jimeneza, którego inedita zalegają ponoć po dziś dzień w archiwach bibliotecznych w Puerto Rico, gdzie poeta spędził ostatnie lata życia.

Z perspektywy pięćdziesięciolecia, lub przeszło pięćdziesięciolecia (jeśli uwzględnić szerszy kulturowy, a nie tylko polityczny, aspekt hiszpańskiego *exilio*) narzuca się nieodparcie konkluzja, że onegdajszy

exodus Don Kichota, bez wątpienia dotkliwy i stresujący dla myślącej i świadomej części społeczeństwa hiszpańskiego, a przede wszystkim dla intelektualistów i twórców kultury, pracuje obecnie na rzecz Hiszpanii końca XX wieku, umacniając jej świeżej i bardzo dawnej daty mecenat wobec krajów iberyjskich. Element językowej wspólnoty odegrał tutaj rolę kapitalną, ale to nie wyczerpuje sprawy. Rzecz chyba w tym, że historia ostatnich dekad, burzliwa i dramatyczna dla niemal wszystkich krajów Ameryki Iberyjskiej, uzmysłowiła jednej i drugiej stronie pożytki płynące z wzajemnego bratania się i czerpania ze wspólnych źródeł kulturowych. To właśnie w Hiszpanii znajdują schronienie i sprzyjający klimat do dalszej, twórczej działalności przybysze z tej „odkrytej" na nowo Ameryki, tacy jak Juan Carlos Onetti, Gaston Baqueros, Cristina Peri Rossi, i wielu innych. Jest rzeczą normalną, że uznani pisarze latynoamerykańscy wydają swoje książki najczęściej w barcelońskim Seix Barralu, podczas gdy „dzieci wojny" „zaojczyźniły się" aktywnie w Ameryce Łacińskiej do tego stopnia, że dzisiaj mało kto już pamięta o ich pochodzeniu. Kanały tej nieogarniętej w swym bogactwie kultury odzyskały — zablokowaną w wyniku XIX-wiecznych wojen o niepodległość — drożność, już na innym poziomie historii i w poczuciu pełnej dobrowolności swoich użytkowników.

W konsekwencji procesów emigracyjnych — stwierdza José Luis Abellano — przed współczesną kulturą Hiszpanii wyłania się konieczność uświadomienia sobie podwójnej projekcji i wymiaru tych zjawisk: hispanoamerykańskiego z jednej, i europejskiego z drugiej strony. Hiszpania lat dziewięćdziesiątych odżegnuje się od ambiwalentnego zawołania schyłkowego okresu frankizmu: *Espana es diferente* (Hiszpania jest i n n a), co miało nie tylko usprawiedliwiać, ale i podbudowywać tendencje lansowania postaw izolacjonistycznych i nacjonalistycznych w kulturze. Hasłem dnia jest otwarcie się na kulturę europejską, oczywiście przede wszystkim w wydaniu zachodnim, ale nie tylko. I w tym sensie precedens emigracji, zwłaszcza do takich krajów jak Francja, Włochy czy Anglia, stwarza szanse odnalezienia historycznych już z obecnej perspektywy korzeni świadomości „europejskiej" — argumentuje Abellano. Kulminacyjnym punktem publicznego zamanifestowania woli „europejskości" miał być wspólny udział intelektualistów hiszpańskich przebywających „na wygnaniu" i tych z interioru na Kongresie Ruchu Europejskiego w Monachium, w roku 1962. Niedawno (15 XII 1990) publicysta Witold Pawłowski stwierdził w „Polityce", na podstawie analizy ostatnich przemian politycznych i gospodarczych w Polsce, że hiszpańskiego „cudu" nie da się u nas powtórzyć. W odniesieniu do problemów, jakie wciąż dominują w kul-

turze polskiej, pozostałoby wyzywająco lub melancholijnie stwierdzić: *Polonia es diferente...*
Na zakończenie tych refleksji jeszcze jedna uwaga: na początku lat siedemdziesiątych hiszpańskie „dzieci wojny" musiały przeżyć na własnej skórze, już jako dorośli, dramat swoich rodziców: zamach stanu i przejęcie władzy przez wojskowych w Urugwaju, a także „wygnania", jakie stały się udziałem diaspory chilijskiej po wrześniu 1973 roku i argentyńskiej, począwszy od roku 1976. Doświadczenie to uzyskało wymiar paraboli ludzkiego losu w powieści *Con acento extranjero* (*Z cudzoziemskim akcentem*), urugwajskiego pisarza i eseisty Fernanda Ainsy osiadłego w Paryżu — wydanej na początku lat osiemdziesiątych, gdzie „wygnanie", rzeczywiste a także potencjalne, własne i cudze, jawi się jako poruszająca sumienie i wyobraźnię metafora. Wydaje się ona doprawdy nośna w czasach, w których role „gospodarzy" i „uchodźców" mogą ulec niejednemu jeszcze odwróceniu.

Krystyna Rodowska

Pochwała bohaterskiego oportunizmu

W doskonałym szkicu o książkach autobiograficznych Jana Kotta i Jacka Kuronia zwrócił uwagę Ryszard Legutko na dwie pułapki, w jakie wpadają zwykle ci, którzy piszą o swoich doświadczeniach komunistycznych:

> Jedną z nich jest pokusa nachalnej horroryzacji komunizmu, a drugą pokusa pomniejszania jego zła przez wskazywanie na iluzoryczny nonkonformizm jego współtwórców lub przez zrzucenie odpowiedzialności na bezosobowe siły: „pętle", „ukąszenia" czy „ketmany". W obu przypadkach grozi uleganie wierze w potęgę doktryny (albo przez przecenianie jej roli, albo przez przecenianie znaczenia ewentualnych odstępstw od niej).[1]

Zdaniem Legutki Kuroniowi pułapek tych udało się uniknąć. Jest w tym jednak autor *Wiary i winy* zdecydowanie odosobniony, kiedy bowiem czyta się wspomnienia intelektualistów, opowiadające o ich mniej lub bardziej namiętnych romansach z komunizmem, doznaje się wrażenia, że pułapki owe traktują oni jak swojego rodzaju systemy bezpieczeństwa, jak alibi, pozwalające na proste i jasne wytłumaczenie swoich postaw, posunięć, zachowań. Pułapki owe przybierają rozmaite postacie, inne u Jana Kotta, który — zachwycony sobą, upojony swą inteligencją i mądrością — niechętnie mówi o tych wyborach ideologicz-

[1] R. Legutko *Wiara i pycha* „Res Publica" 1990 nr 12, s. 135.

nych, politycznych, literackich, które — gdy patrzy się z odległej perspektywy — tej samooceny nie potwierdzają, inne u Andrzeja Panufnika; podjął się on opowiedzenia swojej autobiografii czytelnikowi angielskiemu, który komunizmu nie zna z własnego doświadczenia i zapewne gotów jest odbierać różnego rodzaju relacje na ten temat z niewielkim udziałem krytycyzmu, z wiarą aż tak dobrą, że nadmierną.[2]

Wydawałoby się, że Panufnik, kompozytor i dyrygent, który nigdy nie należał do partii, był zaś — o czym przy różnych okazjach informuje, tak by odbiorca o tym zbożnym fakcie nie mógł zapomnieć — programowym przeciwnikiem komunizmu, ma wszelkie dane, by o tym swoim romansie nie pisać. Bez tego wątku jego autobiografia utraciłaby jednak wszelki sens, mogłaby być tylko mniej lub bardziej frapującą kroniką poczynań artystycznych, utraciłaby z tej racji, że zatarłoby się znaczenie podstawowego, najbardziej spektakularnego wydarzenia w żywocie artysty, a mianowicie dramatycznego opuszczenia Polski w roku 1954 (w tamtych latach mówiło się o „ucieczce", obecnie używa się raczej słowa „wyjazd"). Jeśliby nie napisał, że wyjechał z Polski, by uniknąć socrealistycznego zniewolenia, jego decyzja nie byłaby zrozumiała. A skoro mówił o socrealizmie, nie mógł przedstawić się tylko jako jego ofiara, jako artysta, który by istnieć publicznie, musiał mu się podporządkować, nie mógł, skoro w jakiejś mierze go współtworzył, a spis jego publikacji i kompozycji z tamtych lat nie jest tajnym dokumentem, sięgnąć po niego może każdy, kogo rzecz interesuje. W jakimś sensie opowieści o socrealizmie wymaga swoista dramaturgia tej biografii. I chwała Panufnikowi za to, że się przed tym zadaniem nie uchylił, aczkolwiek to, co konkretnie mówi, wydaje się z wielu względów nader wątpliwe.

Kiedy czyta się tę relację, trudno nie stwierdzić, że kompozytor wepchnął się w obie pułapki, o których pisał Legutko, uczynił to jednak w sposób szczególny. Szczególny choćby dlatego, że trudno tu mówić o akcesie do komunizmu jako o akcie świadomym, jako o ideowym czy politycznym wyborze; ponadto komunizm zrównał się tu niemal w pełni z realizmem socjalistycznym, co jest zrozumiałe, bo dla artysty on

[2] A. Panufnik *O sobie*, przekład Marty Glińskiej, NOWA, Warszawa 1990 (oryginał ukazał się w roku 1987). Szkic niniejszy nie jest (i nie miał być) recenzją autobiografii znanego kompozytora — i to nie tylko z tej racji, że dotyczy jedynie niezbyt wielkiego jej epizodu. Interesuje mnie tutaj wyłącznie socrealizm jako przedmiot doświadczenia i późniejszej opowieści. Wszelkie wartościowania, jakie się w tym szkicu pojawiają, dotyczą jedynie omawianego epizodu i nie pozostają w żadnym stosunku do całości książki.

właśnie stał się horrorem najbardziej dokuczliwym. Inną osobliwość tej relacji stanowi to, że główny opór wobec komunizmu dostrzega autor w swoich własnych działaniach, ulega mu w różnoraki sposób przy rozmaitych okazjach, o czym uczciwie informuje, ale gdy mu się poddaje, to z jednego powodu, zawsze bowiem ma na względzie wyższe racje i wyższe wartości — i to one właśnie usprawiedliwiać mają poczynania, jakie wydać się muszą kompromitujące, czy przynajmniej wstydliwe. Zależało mu przeto na dobru ogólnym, gdy ofiarnie, z poświęceniem wręcz zaspokajał żądania komunistycznego smoka (wyobrażanego najczęściej w postaci ministra Włodzimierza Sokorskiego; muzykolog Zofia Lissa, zwana tutaj Zosią, to jednak smok mniejszego kalibru, nie tak chytry i bezwzględny, łagodniejszy, bardziej wyrozumiały). A zaspakajał, co podkreśla, by spowodować coś dobrego nie dla siebie, oczywiście, dla kolegów, Związku Kompozytorów, muzyki itp. A więc Andrzej Panufnik, bezpartyjny, nie mający złudzeń co do komunizmu, pisze w końcu hymn na zjazd partii — i wysyła go na konkurs. Czyni to, bo powiedziano mu, że jeśli tak nie postąpi, to Związek Kompozytorów Polskich nie dostanie dotacji, a do tego oczywiście dopuścić nie można. Jest kompozytorem wallenrodycznym, pisze ów hymn tak, by był najgorszy, słaby, by przepadł w konkursowym współzawodnictwie. Czegóż się jednak dowiadujemy? Otóż utwór Andrzeja Panufnika otrzymał pierwszą nagrodę. I w końcu czytelnik nie wie, co ma bardziej podziwiać: perfidię partyjnego jury, czy talent wielkiego kompozytora, który jednak marnie niczego napisać nie potrafi. I o takiej strasznej grze z socrealizmem opowiada się nieustannie na tych kartach książki, które poświęcone zostały pierwszej powojennej dekadzie. Odpowiedzią na porykiwania smoka są chytrostki człowieka, który ulega im tylko z pozoru, walczy bowiem o wyższe racje i wartości. A przy tym zawsze jest ofiarą. Bo przecież naprawdę nie chce pisać patetycznej partyjnej pieśni, ale cóż, kiedy nie pisać jej nie może, jest człowiekiem odpowiedzialnym, o nastawieniu prospołecznym, troszczącym się o sprawy swojego środowiska. Nic mu nie pozostaje poza poświęcaniem się. To prawda, jest pierwszym oficjalnym kompozytorem w kraju, nagradzanym i odznaczanym, fetowanym przy najróżniejszych okazjach, reprezentującym komunistyczną ojczyznę za granicą, a jednak czuje się ofiarą — i usiłuje czytelnika przekonać, że rzeczywiście nią był. Chodzi tu o coś więcej niż o osobliwie płaczliwą koncepcję własnej osoby, w takim ujęciu wyraża się pewna postawa, którą Andrzej Panufnik realizował z wyjątkową konsekwencją i z godnym zastanowienia rozmachem (jak na utalentowanego człowieka przystało), postawa, wobec której kilka dziesięcioleci później nie jest w stanie się zdystansować. Więcej, traktuje ją jako swoisty argument w obronie przed

atakami tych, którzy skłonni byliby mu zarzucić, że jednak był artystą uległym, czy niekiedy nawet — usługowym, wykonującym wszelkie polecenia partii, że jednak ten polski socrealizm muzyczny w pewnej mierze współtworzył i firmował.

Postawa ta warta jest zastanowienia nie tylko dlatego, że znalazła tak dobitny i przejrzysty wyraz w tej autobiograficznej relacji, warta jest zastanowienia również z tego powodu, że nie stanowi ona osobistego wynalazku czy osobistej przypadłości Andrzeja Panufnika, jest jedną z ogólniejszych form „współżycia z socrealizmem", zwłaszcza w przypadku tych artystów, którzy byli nie ideowymi komunistami, lecz towarzyszami drogi.[3] Artur Sandauer ukuł na początku roku 1956 znakomity termin: bohaterski oportunizm (jego bezpośrednim powodem było głośne wówczas opowiadanie Kazimierza Brandysa *Obrona „Grenady"*).[4] I ta część książki Panufnika, która nas tutaj interesuje, jest czymś więcej niż opisem tego na heroizm upozowanego oportunizmu, jest jego gorącą apologią. Jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych, a więc wiele dziesięcioleci po relacjonowanych wypadkach, kompozytor żywi przekonanie, że postawa jego była nienaganna, więcej, moralnie uzasadniona, wręcz godna pochwały, nie jest zdolny do zarysowania jakiegokolwiek dystansu. Wciąż żywi pretensję do tych swoich kolegów, którzy w tamtych czasach po prostu usiłowali zajmować się własną twórczością, tak czy inaczej szukając sposobów obejścia socrealistycznych rygorów — i niedwuznacznie sugeruje, że zajmowali pozycje społeczne, bo należało z pełnym poświęceniem i nakładem kosztów własnych romansować z partią — oczywiście, nie dla osobistych satysfakcji, dla dobra innych. W pochwale bohaterskiego oportunizmu, wolnej od choćby delikatnych akcentów krytycznych, wyraża się podstawowy fałsz tej opowieści o Polsce z lat, w których socrealizm był doktryną obowiązującą.[5]

Fałsz, chciałoby się powiedzieć, generalny, ale też widoczny w tym, jak Andrzej Panufnik przedstawia siebie samego. Na tę wizję składają się przede wszystkim dwa elementy. Ulegałem porykiwaniom socrealistycznego smoka, bo poddanie mu się było mniejszym złem; okazując posłuszeństwo, działałem dla dobra środowiska, chroniłem je przed zagrożeniami, po prostu poświęcałem się, to pierwsze. A drugie: byłem

[3] *O współżyciu z socrealizmem*, zob. tytułowy esej w książce Z. Łapińskiego *Jak współżyć z socrealizmem*, Londyn 1988.

[4] A. Sandauer *O bohaterskim oportunizmie*, w tomie: *Moje odchylenia*, Kraków 1956.

[5] Zwracali na to uwagę krytycy książki Panufnika. Zob. referat ostro sformułowanej opinii Lucjana Kydryńskiego w „Przeglądzie prasy", opublikowanym w „Ruchu Muzycznym" 1990 nr 22.

bezwolny, nie miałem wyboru, musiałem postępować tak, jak postępowałem, innego wyjścia nie było. Pierwszy wątek omawiałem już stosunkowo szeroko, warto zastanowić się nad drugim. W pewnym momencie, pisze Panufnik, prowadzono wobec niego politykę kija i marchewki; jak się jednak zdaje, kij był potrzebny coraz mniej, marchewka okazywała się bowiem na tyle smaczna, że wystarczała. Tym bardziej, że żywił wówczas przekonanie o swojej bezwolności. Mówi o sobie jako o pionku w rękach polityków, osobie wmanewrowanej w sytuację, jako o człowieku pozbawionym możliwości wyboru (nawet w sprawach małych, wręcz przygodnych), jako o więźniu na przesłuchaniu. I nie zastanawia się nad tym, dlaczego jednak inni artyści w takiej sytuacji się nie znaleźli, dlaczego jego dotknęło to przekleństwo, że wciąż wywoływał niezdrowe zainteresowanie władzy ludowej i że — w konsekwencji — ona wciąż coś od niego chciała. Bierny i posłuszny, jakby wykreślił słowo „nie" ze swojego języka, byle skinienie stawało się dla niego rozkazem. I — zdumiewające — wszystko jeszcze po latach rozpatruje w kategoriach konieczności (czyżby aż tak głęboko zinterioryzował nauki materializmu historycznego?), nawet sprawy nie mające nic wspólnego z polityką, ideologią i strasznym Sokorskim. Czasem drobiazg świadczy o postawie dobitniej niż wydarzenia ważne; czytamy taką oto relację o podróży poślubnej naszego kompozytora:

Po skromnej ceremonii cywilnego ślubu, 13 lipca 1951 roku, wyjechaliśmy w podróż poślubną do hałaśliwego, zatłoczonego rządowego domu wypoczynkowego na wybrzeżu Bałtyku; nie mieliśmy innej możliwości, a paszporty były nieosiągalne. Tu mieliśmy przynajmniej pokój dla siebie, a w ciągu dnia siedzieliśmy na plaży chłodząc się zimną wodą Bałtyku [s. 217].

Jest to fragment charakterystyczny i interesujący także z tego względu, że ujawnia się w nim właściwe tej książce rozchwianie aksjologiczne; dom rządowy był wprawdzie zatłoczony i hałaśliwy, ale jednak pobyt w nim stanowił konieczność. Zapytamy o co innego, choć pytanie wydać się może wulgarne i niestosowne, gdy mowa o książce opowiadającego życia swego przypadki kompozytora: kto w Polsce Ludowej, zwłaszcza w okresie ścisłego stalinizmu, był przyjmowany w rządowych domach wypoczynkowych? Konkretnie, czy mogli się w nim znaleźć koledzy naszego artysty, również znakomici muzycy, unikający jednak angażowania się w działalność polityczną, nie pisujący hymnów na cześć partii i nie dający się delegować na stalinowskie kongresy pokoju? Nie taję, że są to pytania retoryczne, z góry wiadomo, że przybytki takie zarezerwowane były dla elity politycznej i tych, którzy bezpośrednio z nią się związali, czyli — mówiąc brutalnie — jej służyli. Rzecz inna, że ciekawe byłoby dowiedzieć się, jak Andrzej Panufnik załatwiał miejsce w tym domu dla siebie i swej małżonki, bo przecież pobytu tam już na

pewno nikt mu nie nakazywał, sam go pragnął. Ze względu na biografię słynnego muzyka byłby to szczegół bez znaczenia, ale dla opisu obyczajów w stalinowskiej Polsce interesujący.

Kij i marchewka? Wydaje mi się, że takie ujęcie nieco upraszcza sytuację kompozytora i jego położenie w ówczesnym świecie realnego socjalizmu. Nasuwa się bowiem pytanie, dlaczego właśnie wobec niego w ten sposób postępowano? Andrzej Panufnik nie może na to pytanie jasno i dobitnie odpowiedzieć, nie może z dwu co najmniej względów, po pierwsze z tego powodu, że w swej autobiografii woli opowiadać o cierpieniach artysty w totalitarnym świecie niż dokonywać autokompromitacji, po drugie zaś z tej racji, że musiałby dysponować czymś w rodzaju nieświadomości, a więc także umiejętności spojrzenia na swoje życie z dystansu, bez złudzeń i bez uwzniośleń, a daru takiego najwyraźniej jest pozbawiony, nawet nie aspiruje, by go posiadać. Ale robi w tym epizodzie coś bardzo ważnego, choć niechcianego, co pozwala na tak sformułowane pytanie odpowiedzieć. Otóż jak wielu memuarystów mówi on to, czego powiedzieć nie zamierza, a nawet nie pragnie, mówi mianowicie, że partia mogła go traktować jako „naszego człowieka", jako „swojego", mimo że nie był jej członkiem. Naszego, czyli takiego, którego można darzyć pełnym zaufaniem, a więc mieć pewność, że zrobi to, na czym nam zależy, że usłucha i rzetelnie wykona, a jeśli nawet będzie odczuwał wewnętrzne opory, to weźmie je w nawias, przezwycięży, tak że nie będą miały praktycznego znaczenia. Nie wiem, ilu w okresie stalinowskim było „naszych ludzi" wśród polskich kompozytorów, zapewne niewielu, wiem jednak — po przeczytaniu tej książki — że do grupy tej należał autor renomowanej *Symfonii Pokoju*. To nie szkodzi, że nie miał legitymacji PZPR w kieszeni. A może nawet — w tym przypadku — lepiej, stalinizm wytworzył przecież kategorię bezpartyjnego bolszewika, gorliwego współbiegacza na drodze do socjalizmu, ale uformował także wzorzec osoby mniej gorąco zaangażowanej, w pełni wszakże powolnej, takiej, która robiła „karierę bezpartyjnego". Grupa „naszych ludzi" nie mogła wręcz ograniczać się do formalnych członków partii, musiała mieć swoje przedłużenia i transmisje w najróżniejszych grupach społecznych, wydzielanych według różnych kryteriów (księża–patrioci, przynajmniej niektórzy, to „nasi ludzie" wśród „pracowników kultu", by posłużyć się groteskową formułą z *Lejzorka Rojtszwańca*). „Naszego człowieka" władza komunistyczna mogła traktować w sposób specyficzny, mogła mu różne rzeczy zlecać, a więc gdy był intelektualistą, by napisał utwór pożądany ze względów propagandowych, wygłosił przemówienie o wskazanej treści, wyjechał w delegacji, czy wreszcie zasiadł w prezydium akademii czczącej ważną rocznicę. Andrzej Panufnik wszystko to robił, opowiada

o tym z godną pochwały dokładnością. Ale tak, jakby zapomniał, że był „naszym człowiekiem".
W tym świecie obowiązywała zasada: coś za coś. Jesteś „naszym człowiekiem", możemy od ciebie wiele wymagać, ale też wiele ci ofiarowujemy. Jest o tym mowa w tej książce, ale w postaci zmistyfikowanej wielorako. Przede wszystkim rzecz się nie działa na zasadzie prostej wymiany: ty napiszesz pieśń na cześć partii, my sypniemy forsą dla Związku Kompozytorów. Nie działa się, bo wymagała wielu zapośredniczeń (głównym czynnikiem mediatyzacyjnym był język ideologii, czy szerzej — nowomowa w ogólności). Dalej, nie zawsze i z całą pewnością nie tylko chodziło o profity osiągane przez instytucje, równie ważne, a może ważniejsze, były indywidualne gratyfikacje. Nie chodziło przy tym po prostu o pieniądze, w realnym socjalizmie nie one decydowały o pozycji i o możliwościach. Liczyło się bycie wśród tych, którzy mają dostęp do przywilejów.
I Andrzej Panufnik, znowu nieświadomie, opowiada o tym, jak należał do wyróżnionych, którym w okresie stalinowskim przywileje przysługiwały. Dzisiejszemu czytelnikowi wydać się one mogą niewielkie, ale też nie należy ich oceniać z perspektywy zachodniej, ani też nawet z późniejszych perspektyw PRL-owskich, trzeba je widzieć na tle wynędzniałego kraju po wojnie, kraju ponadto niszczonego przez doktrynerską politykę gospodarczą reżimu. Przywileje wydać się mogą dziadowskie, ale też dziadowska była sytuacja — i na jej tle winno się je oglądać. Charakterystyczne, że Panufnik pisząc po dziesięcioleciach o swoim życiu w stalinowskiej Polsce myśli w kategoriach ówcześnie uprzywilejowanego, zgłasza więc np. pretensje do rządu, że nie wysłał po niego służbowego samochodu na lotnisko i on musiał godzinę czekać na taksówkę. Znowu szczegół mało ważny, drobiazg wypowiedziany *en passant*, ale mówi on dużo o tym, czego autor bynajmniej nie chciał powiedzieć. Heroiczny oportunizm łączył się z całym szeregiem całkiem konkretnych oczekiwań.
Istnieje tu sfera przywileju, o której Panufnik mówi szeroko i otwarcie: wyjazdy zagraniczne. I to nie do Mongolskiej Republiki Ludowej, ale do zachodnich stolic. Stalinowska Polska była krajem hermetycznie zamkniętym nawet dla muzyków, choć w ich przypadku swobodne poruszanie się po świecie stanowi niezbywalny element zawodu. Panufnik jest jednym z nielicznych, lub wręcz jedynym, który podróżuje. Ba, wyjazdy zalecają mu różni partyjni bonzowie, zależy im bowiem, by jako wybitny kompozytor i dyrygent reprezentował Polskę Ludową. I mogą na nim polegać, wiedzą, że gdy gorliwi towarzysze czescy zażądają, by na jednym z festiwali wygłosił polityczne przemówienie, mimo wahań i wewnętrznego obrzydzenia nie odmówi. I tym razem zresztą straci

cnotę dla dobra ogółu, bo przyjaciele z bratniego kraju zagrozili, że jeśli tego przemówienia nie będzie, Moskwa zabroni muzykom polskim wyjazdów zagranicznych. Mówi się o tym w liczbie mnogiej, chodziło jednak — jak się zdaje — o jednego muzyka. Jakiego, pozostawiam domyślności czytelników.

Bohaterski oportunista przekonuje ich nieustannie, że działał mając na względzie dobro swoich kolegów, że poświęcał się dla kompozytorów. Zapytajmy przeto, jaki obraz tego środowiska w okresie stalinowskim daje ta książka? W istocie mówi o nim niewiele, czemu się i dziwić nie należy, adresowana jest do odbiorcy angielskiego, a jego ta sprawa nie musi szczególnie zajmować. A to, co mówi, nie zawsze wydaje się wolne od fałszów. Nie jestem historykiem muzyki, na tyle jednak orientuję się w materii, że mogę przypuszczać, iż rzeczywisty obraz tego okresu jest inny niż ten, jaki zarysowano w tej książce. To prawda, i kompozytorom socrealizm narzucił różnorakie ograniczenia, a lata te Witold Lutosławski w przemówieniu wygłoszonym na pamiętnym Kongresie Kultury Polskiej w grudniu 1981 roku nazwał okresem twórczości zastępczej. Nie były to jednak lata w muzyce polskiej puste, o czym świadczy choćby dorobek właśnie Lutosławskiego, który wówczas napisał jedno ze swych arcydzieł, a mianowicie *Koncert na orkiestrę* (1954), utwór, który jest już pozycją klasyczną nie tylko muzyki polskiej. To z tamtych lat pochodzą wybitne utwory Grażyny Bacewicz i Bolesława Szabelskiego, grane z powodzeniem do dzisiaj, utwory, wynikłe — być może — z kompromisu, ale z całą pewnością nie poddające się socrealistycznemu dyktatowi. Żaden z wymienionych kompozytorów nie należał jednak do „naszych ludzi", nie musiał więc spłacać haraczu, choć nie zasiadał w prezydiach uroczystych akademii. Panufnik w wizji muzyki tamtego czasu uogólnia, co zrozumiałe, własne doświadczenia — i ogląda ją z perspektywy, jaką wyznacza bohaterski oportunizm.[6]

Zgłosiłem do tej części książki, która opowiada o latach stalinowskich, wiele zastrzeżeń, nie uważam jej jednak za relację wprowadzającą tylko zamieszanie, czy też za rzecz bezwartościową. Sprawy mają się inaczej. Mówienie o czasach komunistycznych, zwłaszcza zaś o latach ścisłego stalinizmu (w przypadku sztuki o latach socrealizmu), staje się jakby sferą permanentnego niespełnienia. To, co Ryszard Legutko nazwał

[6] Jest charakterystyczne, że w książce tej nie wspomina się w ogóle o przypadku Romana Palestra, najsławniejszego wówczas żyjącego kompozytora polskiego. Opuścił on kraj wcześniej niż Panufnik, w czasie, kiedy socrealizm dopiero dekretowano. Zapłacił za to straszną cenę, na kilka dziesięcioleci popadł w zapomnienie, ale twórczość swą uratował od wszelkich związków z komunistyczną doktryną estetyczną.

horroryzacją komunizmu, nie otwiera szans na stworzenie obrazu wiarygodnego, nie daje możliwości analitycznych, a więc nie dostarcza narzędzi opisowych, które sprostać by mogły trudnemu i niewdzięcznemu zadaniu. Wskazywanie zaś na iluzoryczny nonkonformizm prowadzi do różnego rodzaju mitologizacji, do kształtowania takiej wizji świata realnego socjalizmu, by nie zakłócała dobrego samopoczucia osoby wspominającej. Także inne rozwiązania nie zapewniają oczekiwanych rezultatów. Zarówno relacje z punktu widzenia proszącego o wybaczenie grzesznika, zwykle zakompleksionego i nie ogarniającego całokształtu zjawisk, jak i przemówienia samozwańczych prokuratorów, z łatwością wypowiadających surowe zdania potępiające (w wielu wypadkach zresztą skruszony grzesznik i pewny siebie prokurator, to — paradoksalnie — ta sama osoba), odznaczają się zwykle jednostronnością i prowadzą do ujęć tak wyraźnie podporządkowanych przyjętym założeniom, że aż niewiarygodnym. Z tego punktu widzenia równie wątpliwa byłaby relacja Marmieładowa, co prokuratora Porfirego. Jednakże nawet wysoce zmistyfikowane opowieści o czasach stalinowskich, a ta część memuarów Panufnika niewątpliwie do nich należy, zachowują jakąś wartość, sprzyjają bowiem kształtowaniu pewnego języka, jakim o tym epizodzie dziejów PRL można opowiadać, języka, który w tej czy innej postaci proponuje jakieś kategorie analityczne, ale też sam jest przekazem i świadectwem. Jakub Karpiński w równie efektownym co głębokim eseju o pisaniu historii Polski Ludowej postulował zajmowanie się swoistą etnografią komunizmu:

> Dziedziną z pogranicza badań ściśle historycznych jest (lub mogłaby być) e t n o g r a f i a k o m u n i z m u, zestawienie wierzeń i obrzędów oficjalnych opisywanych tak, jak to robią badacze obyczajów wiejskich lub plemiennych. W takiej etnografii znalazłoby się miejsce na opis praktyk socrealizmu, wierzeń marksistowskich, wizji świata zawartej w komunikatach oficjalnych, obrzędów takich, jak zebrania, akademie, pochody. Próbowałoby się stwierdzić, jakie obyczaje i wierzenia zajmowały w ówczesnym światopoglądzie i w oficjalnym sposobie życia miejsce centralne, a jakie były mniej ważne. Można by szukać związków między życiem odświętnym i zwyczajnym. Obyczaje oficjalne się zmieniły, ale źródłem do etnograficznych badań przeszłości mogą być sprawozdania urzędowe, pamiętniki, prasa, literatura.[7]

Opowieść Panufnika o pierwszej dekadzie Polski Ludowej jest niewątpliwie jednym z przyczynków pozwalających na zrekonstruowanie stylu socrealistycznych zachowań, umożliwia jednak także coś więcej, a mianowicie wskazanie na mitologiczne obróbki, jakim one podlegają.

---

[7] J. Karpiński *Czarna skrzynka. O pisaniu powojennej historii Polski*, „Tygodnik Powszechny" 1990 nr 44.

I jedne, i drugie świetnie się mieszczą w sferze, jaką zakreślić może etnografia, której przedmiotem staje się PRL.[8]

Michał Głowiński

Salon Karpińskiego

Książki zbójeckie — to świetny tytuł i dobry pomysł na książkę.[1] I niewiele więcej. Szkicując portret literatury emigracyjnej: zakazanej, zachłannie czytanej nocami, rewoltującej umysły i uczucia młodych ludzi edukowanych w PRL-u, Wojciech Karpiński próbuje ukazać także fragment duchowej biografii swego pokolenia, a raczej tej jego części, którą zwykliśmy utożsamiać z ideowymi leaderami Marca. Tytuł doskonale mógłby się komponować z tak zamierzoną treścią. Bowiem jak przed stuleciem zwiastuny europejskiego romantyzmu burzyły w oświeconym Wilnie i Warszawie stare nawyki myślenia, a wraz z nimi ład polityczny kongresu wiedeńskiego, tak o wiek później „książki zbójeckie" polskich pisarzy emigracyjnych stały się kolejną „szkołą zdrady i zarazy", z której tym razem (z dużym uproszczeniem rzecz ujmując) wyszli nasi likwidatorzy PRL-u i traktatu jałtańskiego. Istnieje inne jeszcze, dobitnie podkreślane przez Karpińskiego, podobieństwo. To analogia między dwiema emigracjami: Wielką, po powstaniu listopadowym, i tą, która miała miejsce po drugiej wojnie. Autor silnie akcentuje dojrzałość, mądrość literatury emigracyjnej, jej duchową przewagę nad miałką i nijaką kulturą zniewolonego kraju. O literaturze tworzonej nad Wisłą pisze:

> wydawała mi się bądź obca, bądź marginalna. Chora na anemię. Nie mówiła do mnie. Nie dotykała rzeczywistości, to znaczy nie ułatwiała jej dotknięcia. Odstręczała [...] oderwaniem od życia.

Natomiast twórcy z kręgu „Kultury" paryskiej (bo tylko ten fragment literackiego życia emigracji interesuje autora) wydają się Karpińskiemu duchowymi spadkobiercami wieszczów-emigrantów. Ich książki przedstawiane są jako wielka skarbnica ostatnich naszych zbiorowych

[8] Już po napisaniu tego szkicu przeczytałem wnikliwy i bogaty problemowo esej Krystyny Tarnawskiej-Kaczorowskiej *Andrzej Panufnik i fletnia Marsjasza* („Kultura Niezależna" nr 65, grudzień 1990). Omawia on całość zjawiska i analizuje je z różnych punktów widzenia; moje skromne uwagi dotyczące jedynie epizodu nie wchodzą w konflikt z wnioskami wynikającymi z rozważań specjalistki.

[1] W. Karpiński, *Książki zbójeckie*, Londyn 1988, Polonia, seria „Wokół literatury".

doświadczeń i płynącej z nich mądrości, świadectwo narodowej tożsamości, ciągłości kulturalnej i związków z Europą. Cechy te — skądinąd trafnie dostrzeżone i nazwane przedstawione są jako bezcenne wartości i cnoty tych jedynie dzieł, które czyta i opisuje Wojciech Karpiński.

Czy to wzór Wielkiej Emigracji przytłaczającej siermiężnych „romantyków krajowych" tak obezwładnia autora, czy też jego osobisty snobizm tak wznosi go ponad polski grajdoł, że z wysokości podniebnego lotu nie rozróżnia zjawisk i nazwisk, chorą anemiczność równo dzieląc, jak rozumiem z powyższego cytatu, między Zofię Bystrzycką i Hannę Malewską, Romana Bratnego i Mirona Białoszewskiego, Tadeusza Kijonkę i Zbigniewa Herberta? Sąd Karpińskiego, pozbawiony jakichkolwiek odniesień do konkretów, można byłoby spokojnie pominąć, gdyby nie fakt, że ostatnio coraz częściej słychać głosy podobnie brzmiące. Jestem spokojna o przyszłą hierarchię naszej historii literatury. Myślę bowiem, że po obecnej burzy przewartościowań przyjdzie czas refleksji i sprawiedliwych ocen. *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego nie przytłoczy *Kamiennego świata,* lecz zajmie należne mu miejsce obok opowiadań Tadeusza Borowskiego. A triumfy Miłosza, Czapskiego, Stempowskiego czy Jeleńskiego nie zaćmią mądrości dzieł Malewskiej, Szymborskiej czy Herberta.

Zdumiewa mnie jednak i niepokoi niezrozumiała niechęć krytyków kultury peerelowskiej do samych siebie i własnych doświadczeń, tu w kraju przecież gromadzonych, zaparcie się własnej biografii, własnej tożsamości. Niewielu z nas przeżyło w wieku dziecięcym, jak Karpiński, duchowy wstrząs spowodowany *Zniewolonym umysłem* Miłosza. Większość została duchowo ukształtowana (i to wcale nie najgorzej!) przez pogardzaną obecnie peerelowską kulturę: książki, filmy, spektakle teatralne, piosenki. Nie dokonujmy na sobie gwałtu. Nie odrzucajmy literatury krajowej tylko dlatego, że przez kilkadziesiąt lat żyliśmy tylko z nią, przy sztucznej nieobecności dzieł pisarzy emigracyjnych. To grozi schizofrenią. Uwagi te kieruję przede wszystkim do naśladowców Wojciecha Karpińskiego, którzy wykrzykują gromkie: *apage*! wszystkiemu, co ma stempel PRL-u. Nie ma powodu wypierać tego ze świadomości tylko dlatego, by znaleźć się na najmodniejszym dziś szlaku intelektualnym „z Berdyczowa do Rzymu". Nie zapominajmy o tym, że szlak ten — naznaczony wieloma osobistymi dramatami — był także (a może przede wszystkim) życiową koniecznością jego odkrywców, ludzi wydziedziczonych ze swych ojczyzn. Dla Karpińskiego to już tylko szlak literacki.

O naszej rzeczywistości śpiewał Młynarski, z ironicznym uśmiechem przekonując nas o tym, że „szalenie nam do twarzy z naszym

wschodnioeuropejskim stylem bycia". Tymczasem autor *Książek zbójeckich* (a za nim jego młodsi naśladowcy) kreuje swój świat duchowy w całkowitej izolacji od tej rzeczywistości. Tak, jakby nigdy nie chodził po warszawskich ulicach, nie hańbił się czytaniem marginalnej literatury krajowej, nie był świadkiem lub uczestnikiem tych kilku, pisanych z dużych liter, miesięcy, symbolizujących przełomy historyczne PRL-u. Chętnie kreuje siebie jako tego, który wcześnie się dowiedział, zrozumiał, już jako dwunastoletni chłopiec czytał przez ramię starszego brata *Zniewolony umysł* („Te strony parzyły, jakbym dotykał lodu"). Od początku opowiedział się po właściwej stronie, nie błądził, nie wstydził się swoich wyborów, czytał tylko najwybitniejszych pisarzy powojennej emigracji.

Choć nie ma powodu wątpić w prawdomówność Wojciecha Karpińskiego, jego autoportret bardziej przypomina literackie wizerunki nad wiek dojrzałych młodzieńców z *Godziny myśli* czy *Kordiana*, niż problemy psychiczne nastolatka. Może przemawia przeze mnie zawiść lub kompleks niższości (moim największym przeżyciem w tym wieku był bowiem, o wstydzie, film z Beatlesami *A Hard Day's Night*), lecz nie mogę się oprzeć uwadze, że wiedzy i mądrości nie można bezkarnie dostępować w czasie dla nich nie przeznaczonym. Nie są one bowiem wówczas nie wiedzą i mądrością, a tylko naśladownictwem gestów i słów, które mają je oznaczać, podpatrzonych i podsłuchanych u starszych. Denerwującą cechą *Książek zbójeckich* (i całej niemal eseistycznej twórczości Wojciecha Karpińskiego) jest wszechobecny styl prymusa, chłopca, który umie się znaleźć, wie, co i jak powiedzieć, żeby być zauważonym, ma ambicję dorównania najlepszym. U piszących o sztuce, także o literaturze, jest to cecha zabójcza. Sprawia bowiem, że trud wysłowienia istotnych treści sztuki staje się daleko mniej ważny niż obsesyjna wręcz potrzeba ładnego o niej mówienia, formułowania błyskotliwych myśli, wprawiających w zachwyt (i samozachwyt, niestety). Gdy czytam eseje Karpińskiego, nie opuszcza mnie uczucie, że autor zasłuchany jest we własny głos. Konsekwencją tego są „konwersacyjne" wizerunki dzieł literackich, tworzone jak gdyby od niechcenia, w miłej rozmowie, w sympatycznym salonie. Niestety, zbyt często jest to odbicie „salonu warszawskiego" z III części *Dziadów* z jego słodyczą sztucznej mowy. Chcecie — to posłuchajcie co pisze eseista. O Aleksandrze Wacie:

Trzeba było zapewne zanurzyć się głęboko w demoniczność, uchwycić — meandrami stylu, jego przyspieszonym oddechem, ciężarem intymnego słowa — wiedzę sięgającą przez wieki i języki, aby zdobyć i przekazać własny głos, a w nim własne rozdarcie, ciemność, ból, rozumienie.

O Miłoszu:

Różni go coś zasadniczo i od cerebralnego, krytycznego uduchowienia Pawła Valéry, i od przeanielającej się niematerialności Rilkego, i od panteizmu Pasternaka, i nawet od spopielonej metafizyki Eliota. Miłosz wydaje się bardziej złożony, ale umyka formułom.

O *Innym świecie*:

Tajemnicą artyzmu *Innego świata* jest chyba to przejmujące złączenie dwóch planów: ludzkiego i nieludzkiego, nadziei i beznadziejności, konkretu i refleksji, obserwacji i osądu, rozbudowanej metafory i ascetycznej narracji. Niektóre zdania wydają się rąbane w lodzie, inne brzmią jak skrzypienie śniegu pod podeszwami, inne wybuchają nagłym płomieniem stłumionego liryzmu.

Trudno powstrzymać się w tym miejscu od uwagi, że takim tonem Mickiewiczowskiego „salonu warszawskiego" można co najwyżej rozmawiać o tych, którzy piszą „o sadzeniu grochu". Nieświadom ograniczeń własnego stylu, Karpiński często wpada w kicz lub w mimowiedną autoparodię. Powyższe cytaty, wybrane przypadkowo i bez złośliwości, są tego świadectwem. Mimo egzaltowanych zapewnień o wzruszeniu, olśnieniu, porażeniu mądrością i pięknem literatury emigracyjnej, autor *Książek zbójeckich* nigdy chyba nie przeżył naprawdę treści tych dzieł, o których pisze. Nie istnieje więc dla niego problem względnie adekwatnego wysłowienia tych treści, odczytania znaczeń. Toteż, gdy próbuje przybliżyć się do tego, o czym piszą cenieni przez niego pisarze, zwykle wpada w pułapki słów zużytych (w esejach o twórczości Gombrowicza, Miłosza czy Herlinga-Grudzińskiego) lub w styl ładnej, powierzchownej konwersacji (gdy pisze o szkicach Czapskiego czy Jeleńskiego o sztuce).
Ogromnie mi żal tytułu — genialnego wprost dla książki o rodzeniu się (przy współudziale literatury emigracyjnej) nowej jakości duchowej w kraju, a zmarnowanego dla kilku laurek, którymi „książek zbójeckich" honorować po prostu nie wypada, bo przecież (jak nazwa wskazuje) nie są to salonowe pieszczoszki.

Lidia Burska

Treść

Tomasz Burek Scalanie 1

Szkice

Leonard Neuger Polskość jako cel 5
Michał Paweł Markowski Miłosz: dylematy autoprezentacji . . . 24
Ryszard Nycz „Zamknięty odprysk świata". O pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego 35
Tomasz Burek Cały ten okropny świat. Sztuka pamięci głębokiej a zapiski w „Innym świecie" Herlinga-Grudzińskiego 47
Maria Janion Artysta przemienienia 58
Marek Zaleski Miłosz: piosenki niewinności i doświadczenia 81
Jan Zieliński Wielki Spokój 96
Krzysztof Rutkowski W stronę Haupta 109
Marek Tomaszewski Nad Seretem, czyli w Europie. O prozie Zygmunta Haupta 126
Wojciech Tomasik Odojewski: literatura bliska wyczerpania 133

Portrety książek

Jacek Łukasiewicz Święto i rewasz — czwórksiąg Stanisława Vincenza 155
Jerzy Jarzębski Społeczeństwo na polu bitwy 162
Aleksander Fiut Polskie piekiełko 169
Ryszard K. Przybylski Wobec mitu i historii 177
Małgorzata Baranowska Poeta mimo woli 185
Marta Wyka „Dziennik" Jana Lechonia — autoterapia, sny, przepowiednie 191

Dygresje

Michał Głowiński Muza zmyślonych podróży 199
Leonard Neuger Witold Gombrowicz w Sztokholmie 204

Roztrząsania i rozbiory

Krystyna Rodowska Don Kichote pielgrzymujący 211
Michał Głowiński Pochwała bohaterskiego oportunizmu 224
Lidia Burska Salon Karpińskiego 233

Warunki prenumeraty:
Roczna prenumerata krajowa: **48 000 zł** (6 numerów)
Roczna prenumerata zagraniczna:
— kraje komunistyczne i postkomunistyczne: **96 000 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.

*Warunki subskrypcji **biblioteki tekstów**:*
Subskrypcja krajowa
— tytuły roku 1990: **48 000 zł**
— tytuły roku 1991: **58 000 zł**
Subskrypcja zagraniczna (pocztą lotniczą): **24 USD** za rocznik
Wpłaty prosimy kierować na konto: Wydawnictwo PEN PKO IX O/Warszawa,
nr 1599-309725-136, z podaniem dokładnego adresu nadawcy.

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
Szczecin	ul. Mazurska 26
Białystok	ul. Nowotki 13
Kraków	ul. Św. Marka 22

oraz w księgarniach:

Warszawa	Księgarnia im. B. Prusa, Krakowskie Przedmieście 7
	Księgarnia Optimus, ul. Mokotowska 45
Kraków	Księgarnia Naukowa, ul. Podwale 6
	Księgarnia Orlando, Plac Wszystkich Świętych 7
Wrocław	Księgarnia Ossolineum, Rynek 6
	Księgarnia Naukowa, ul. Kuźnicza
Toruń	Księgarnia Indeks, ul. Kościuszki 9
Lublin	Księgarnia Ossolineum, ul. Królewska 11

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

Wydawnictwo Polska Encyklopedia Niezależna PEN
Drukowano w Drukarni Narodowej w Krakowie, zam. 174/91

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Stanisław Barańczak
Amerykanizacja Wisławy
Stanisław Rosiek
Piłsudski i Piłsudski. Pierwszy szkic o twarzy wodza
Nina Gladziuk
Tysiąc oczu polis
Anna Wierzbicka
O polskim losie i rosyjskiej sud'bie
Jerzy Jedlicki
Proces przeciwko miastu
Grażyna Borkowska
Dzienniki Żeromskiego jako źródło erotyczne
Bruno Bettelheim
Freud i dusza ludzka
Czesław Miłosz
Poezja jako świadomość
Edward Stankiewicz
O synkretyzmie form w „Konradzie Wallenrodzie"
Krzysztof Okopień
Podmiot czyli podrzutek

ISSN 0867-0633