

Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN

teksty

6
2008

D R U G I E

teoria literatury / krytyka / interpretacja

Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria”

Spis treści „Teksty Drugie” 2008 nr 6

Marta ZIELIŃSKA

Maria DELAPERRIÈRE

Hanna GOSK

Leonard NEUGER

Jerzy JARZĘBSKI

Tomasz KUNZ

Józef WRÓBEL

Dawid SKRABEK

Arkadiusz MORAWIEC

Mieke BAL

Marek ZALESKI

Łukasz MUSIAŁ

Anna FOLTYNIAK

Wstęp

- 6** Kilka uwag o literaturze i języku

Szkice

- 9** Gdzie są moje granice?
O postkolonializmie w literaturze
- 20** Polski dyskurs kresowy w niefikcyjnych zapisach międzywojennych. Próba lektury w perspektywie *postcolonial studies*
- 34** Antysemickie wątki w polskim kanonie literackim. Próba przekonstruowania problemu
- 44** Realizm podszyty fantastyką
- 54** Rzeczywistość nieprzedstawiona albo o przeszłości pewnego złudzenia

Roztrząsania i rozbiory

- 69** „Tyle jesteście wariaci, ile kochamy naszych zmarłych”
- 76** *Aschenschrift* – pismo z popiołów
- 85** Specyficzna odmiana pisania o pisarstwie lagrowym

Prezentacje

- 95** Śmiertelna zgroza
Przeł. Krzysztof Kłosiński

Dociekania

- 117** Kłopoty z monografią
- 127** Chłód świadomości albo Monsieur Teste o cierpieniu
- 145** Zapis i niewypowiedziane. Milczenie i rozpacz w *Dziennikach* Zofii Nałkowskiej

Piotr ŚNIEDZIEWSKI

Maria KOBIELSKA

Adam POPRAWA

Kazimierz BARTOSZYŃSKI

Zofia MITOSEK

Izabela FILIPIAK

Tadeusz SUCHARSKI

Brian R. BANK

Agata KULA

Interpretacje

- 155** Zobaczyć w sobie nic.
Melancholia w *Dzienniku intymnym* Amiela
- 170** „Złamane pióro eksliterata”? O Szkicach
Klina-Kaliszewskiego
- 186** Prawa natury plus parę innych względów.
O przyjęciu tomu poezji Ryszarda
Kapuścińskiego

Opinie

- 199** O podmiotowości literackiej – nowe
lektury dzieł Henryka Rzewuskiego
- 207** Wydarzenie, którego nie było, czyli
„Holokaust” dla maluczkich

Janion! Janion!

- 217** Istnienie mityczne Janion oraz jego
przejawy w wyobraźni kulturowej
i społecznej
- 224** Marii Janion zmagania z polskimi traumami

Przechadzki

- 239** Poza granicami: Bruno Schulz w języku
angielskim
Przeł. Maciej Maryl
- 252** Naznaczenie niemożliwością. *Księga
Pytań*, surrealizm i Holokaust

264 Noty o autorach

Index of Content „Teksty Drugie” 2008 nr 6

Marta ZIELIŃSKA

Maria DELAPERRIÈRE

Hanna GOSK

Leonard NEUGER

Jerzy JARZĘBSKI

Tomasz KUNZ

Józef WRÓBEL

Dawid SKRABEK

Arkadiusz MORAWIEC

Mieke BAL

Marek ZALESKI

Łukasz MUSIAŁ

Anna FOLTYNIAK

Foreword

- 6** Some Remarks on Literature and Language

Essays

- 9** Where Are My Limits? Post-colonialism in Literature
- 20** Polish East-Borderland Discourse in Non-Fiction Interwar Records. An Attempt at Reading in a Postcolonial Studies Perspective
- 34** “Anti-Semitic Threads in Polish Literary Canon”: An Attempt at Re-constructing the Issue
- 44** Realism Lined With Fantasy
- 54** Reality Unpresented, Or, the Past of a Certain Illusion

Discussions and Analyses

- 69** We Are Worth As Much As We Can Love Our Dead”
- 76** *Aschenschrift*, a Script from Ashes
- 85** A Specific Variety of Writing on Soviet-Labour-Camp Literature

Presentations

- 95** Scared to Death
Trans. Krzysztof Kłosiński

Investigations

- 117** Problems with Monograph
- 127** The Chill of Consciousness, Or, Monsieur Teste Deals with Suffering
- 145** Record and the Unspeakable. Silence and Despair in Zofia Nałkowska’s *Diaries*

Piotr ŚNIEDZIEWSKI

Maria KOBIELSKA

Adam POPRAWA

Kazimierz BARTOSZYŃSKI

Zofia MITOSEK

Izabela FILIPIAK

Tadeusz SUCHARSKI

Brian R. BANKS

Agata KULA

Interpretations

- 155** Seeing Nothing in Oneself: Melancholy in Amiel's *Intimate Diary*
- 170** A Former Man-of-Letters' Broken Pen? Klin-Kaliszewski's *Sketches*
- 186** The Laws of Nature, Plus Several Other Considerations: How Was Ryszard Kapuściński's Poetry Volume Received

Opinions

- 199** Literary Subjectivity: New Readings of Henryk Rzewuski's Works
- 207** An Event That Never Happened, Or, the Holocaust for the Lesser Mortals

Janion! Janion!

- 217** Maria Janion's Mythical Existence and its Manifestations in Cultural and Social Imagination
- 224** Maria Janion's Wrestle with Polish Traumas

Wanderings

- 239** Beyond the Borders: Bruno Schulz in English Language
- 252** Institution with Impossibility. The Book of Questions, Surrealism, and the Holocaust

264 Authors' Biographical Notes

Kilka uwag o literaturze i języku

Gdyby zapytać naiwnie, po co istnieje literatura, wśród wielu przyczyn dwie wydają mi się najważniejsze. Pierwsza – to potrzeba estetyczna, zaspokajająca poczucie piękna, harmonii i rytmu. Ta dominowała w czasach przednowożytnych. Druga przyczyna, ściśle z pierwszą związana, to potrzeba wyrażenia tego, czego nie da się wyrazić za pomocą standardowych funkcji danego języka. Te dwie przyczyny decydowały o tym, że literatura otwierała się na rzeczy nowe, nieutrwalone w społecznej świadomości, a zatem sytuowała się w awangardzie, była czynnikiem fermentu oraz postępu w duchowym i intelektualnym rozwoju zbiorowości. Szczyt tych możliwości – z widocznymi już jednak coraz wyraźniej symptomami kryzysu – przeżyła literatura w ostatnich dwóch stuleciach, określanym obecnie mianem modernizmu. We współczesnych czasach postmodernizmu ta rola literatury została zakwestionowana. Z jednej strony przez samych twórców: dziś szanujący się pisarz nie wierzy już prostodusznie, że jest w stanie przekazać obiektywną prawdę o świecie i o sobie, wie, że jest dożywotnim więźniem konwencji i z nimi tylko i z innymi tekstami może prowadzić dialog. Z drugiej strony humanistyka – w której literaturoznawstwo jest już tylko niewielką enklawą wiedzy o kulturze – utwierdza się w relatywizmie wszelkich dyskursów, w tym i literackich, zarówno współczesnych, jak i dawniejszych.

Przyczyn tego stanu rzeczy jest wiele. Ale podstawowa, moim zdaniem, tkwi w języku. Dawniej literatura mogła być w awangardzie poszukiwań nowego opisu rzeczywistości, gdyż język danej zbiorowości był w miarę homogeniczny, wspólny, jednakowo dostępny dla każdego, a gwały czy zawodowe żargony nie aspirowały do wielkich odkryć. Dziś natomiast odkryć oczekuje się od wyspecjalizowanych języków nauki; każda dziedzina ma własny dialekt, często hermetyczny, z wypracowanym zasobem precyzyjnych, jednoznacznych pojęć. Literaturze została refleksja nad samą sobą i swoimi możliwościami, co też jest jakimś przejawem specjalizacji. A ponieważ natura nie lubi próżni, w miejsce literatury wchodzą gatunki paraliterackie jak dzienniki, wspomnienia, autobiografie, korespondencje i tam bardziej wyrobiony czytelnik szuka prawdy – jeśli nie o świecie, to przynajmniej o cudzym życiu czy o dawnych czasach.

Rozmycie granic literackości sprzyja dezorientacji odbiorcy – o autentyzmie zaczyna decydować forma, a nie treść, czego dojmującym przykładem jest historia fałszywych wspomnień z czasów Holocaustu, opisana w niniejszym numerze przez Zofię Mitosek. Proces

ten zresztą dotyczy nie tylko dzieł, lecz i ich autorów – ostatnio zapowiadają w prasie i w Internecie powieść fikcyjnej bohaterki serialu („To może być literackie wydarzenie jesieni. Basia Jasnyk z popularnego serialu Teraz albo nigdy napisała książkę! Dowcipną, barwną i bardzo wciągającą”). Trudno uznać jej imię wyłącznie za literacki pseudonim rzeczywistego sprawcy utworu. To już jest nowa jakość – marketingowa.

Może więc prawdę o literaturze bardziej przybliży badanie tego, o czym ona milczy? Jakie są obszary nieobecności i niemożności?

Etnolingwistyka dowiodła, iż w świecie nas otaczającym nie widzimy tego, czego nie „widzi” nasz język. Najczęściej dostrzegają ten problem tłumacze tekstów literackich, zwłaszcza na języki niespokrewnione z oryginałem. Nie powstała jednak na ten temat żadna systematyczna wiedza. (Mają też z tym problem archeologowie – znalezione przedmioty prastarych kultur bez znajomości ich języka pozostają nieme). Istnieje potoczne przekonanie, że np. francuski współgra z racjonalizmem, a niemiecki z filozofią. Niewiele to jednak wyjaśnia. Nietrudno wszak sobie wyobrazić, iż opis tropikalnej dżungli, wykonany przez Eskimosa nie będzie się pokrywał z opisem Papuasa czy Anglika. Może kiedyś powstaną na bazie gramatyki i słowników, również frazeologicznych, siatki pojęć, pokazujące ontologiczne, epistemologiczne, społeczne i psychologiczne możliwości różnych języków. A zarazem ich ograniczenia – w zakresie słownictwa przełamywane przez zapożyczenia, w obrębie gramatyki – znacznie trudniejsze do zmiany.

Z tych ograniczeń autorzy tekstów przeważnie nie zdają sobie sprawy, bo język nadaje formę ludzkiej myśli i kształtuje ludzką tożsamość. Znajomość wielu języków nie na wiele się przyda. Istnieje powiedzenie „ile znasz języków, tyle razy jesteś człowiekiem”, czyli masz wiele tożsamości, a nie jedną wzbogaconą. Języki w obrębie jednostkowej świadomości nie przenikają się (pewnym wyjątkiem od tej reguły rozłączności są języki kreolskie, powstałe jednak w wyniku społecznej praktyki). Zmieniając język, zmienia się format myśli.

Niemożność opowiedzenia swojego doświadczenia dotknęła w szczególny sposób ofiary Holokaustu. Poza wszelkimi innymi przyczynami być może również dlatego, iż europejscy Żydzi utracili wówczas nie tylko ogromną część swojego narodu, ale i żydowski język, w którym zawierała się wielowiekowa mądrość diaspory. Przetrwali bowiem przede wszyst-

Wstęp

kim ci zasymilowani, a nieliczni posługujący się jidysz przyswajali po wojnie mowę krajów osiedlenia. Nie wiem, czy są badania analizujące ten językowy aspekt relacji ofiar ocalałych z Zagłady. Najwięcej świadectw w jidysz pochodzi z czasu okupacji, a ich autorzy na ogół nie przeżyli. Powojenne wspomnienia spisywano częściej w językach społeczeństw niewolnych od antysemityzmu czy imperialnego dyskursu kolonizatorów (fakt, że np. polski był dla wielu zasymilowanych Żydów jedynym znanym językiem niczego tu nie zmienia). Ciekawe byłoby porównanie pod tym kątem pokrewnych treściowo pamiętników na przykład z warszawskiego getta, napisanych w oryginale po polsku i angielsku. Z drugiej zaś strony te nieadekwatne języki narracji ułatwiały mówienie z pozycji zewnętrznej wobec przedstawianego świata. Czyli mniej bolesnej dla opowiadającego.

Osobną rzeczą są trudności w opisie odmiennych kultur w języku kodującym inne systemy wartości. Nawet najbardziej przychylny obserwator świadomy zagrożeń popadnięcia w kolonialny dyskurs nie jest w stanie wyminąć słów rodzimej mowy, nieprzystających znaczeniowo do przedmiotu relacji, a tym samym narzucających niezamierzone pejoratywne skojarzenia.

Zarysowane tu skrótowo problemy dowodzą jednego – że w szeroko pojętej humanistyce unifikacja językowa w celu lepszego wzajemnego porozumienia prowadzi do zagubienia po drodze istotnych treści. Jedynie poliglotyzm może ludzi przybliżyć do prawdziwego pojmowania Innych.

Marta ZIELIŃSKA

Abstract

Marta ZIELIŃSKA

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Introduction

This text is about how literature is fading, its role being taken over by other discourses of our time, and about restrictions imposed by language upon the writing person – both while expressing their personal experiences and when making attempts at describing alien cultures.

Szkice

Maria DELAPERRIÈRE

Gdzie są moje granice?
O postkolonializmie w literaturze

Kontrowersje

Pojęcie postkolonializmu przenikało do polskiej humanistyki stopniowo i z pewnymi oporami. Źródeł opieszałości należałoby szukać jeszcze w epoce totalitarnego zastoju, ale chyba nie tylko. Asymilacja teorii postkolonialnych wymagała zejścia w głąb, zanurzenia się w kolejnych warstwach polskiej świadomości kulturowej, zakwestionowania tradycyjnie pojmowanej tożsamości, przewartościowania zastałych wyobrażeń o narodowości, ustosunkowania się do nowych procesów mondializacyjnych. Wszystkie te zjawiska mogły się zadomowić w polskiej świadomości zbiorowej dopiero po upadku komunizmu. Równocześnie jednak w tym samym okresie krytyka zachodnia wzbogaca się o dzieła¹, z których już wyraźnie wynika, że światopogląd postkolonialny wykracza poza swoje pierwotne, historyczne znaczenie i może się odnosić do wszelkich form dominacji, wpisując się tym samym w szeroki nurt współczesnej myśli społecznej i kulturoznawczej. Wpływ tych prac na polską literaturę wydaje się dzisiaj oczywisty. Niemniej w miarę poszerzania zakresu samego pojęcia maleją szanse na sformułowanie jednej jego precyzyjnej definicji. Postkolonializm nie stworzył zamkniętego systemu i stworzyć go nie mógł, ponieważ od zarania oznaczał przede wszyst-

¹ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, London–New York 1989; G. Spivak *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, London 1990; H.K. Bhabha *The Location of Culture*, Routledge, London 1994; Te kluczowe prace poprzedzał i oczywiście inspirował słynny *Orientalizm* E.W. Saïda (New York 1978), którego przekład polski ukazał się dopiero w roku 1991.

kim pewien stan świadomości, który ujawnia się dopiero w konkretnych sytuacjach i okolicznościach.

Tych kilka spostrzeżeń pozwala zdać sobie sprawę z trudności, które się mnożą, gdy zastosować perspektywę postkolonialną do polskich badań kulturoznawczych ale jednocześnie nie da się zanegować roli, którą dziś odgrywa „dekolonizacja myśli”² we wszystkich dziedzinach humanistyki – od historii i filozofii społecznej po sztukę i literaturę.

Momentem przełomowym (już nie politycznym, ale kulturowym) okazały się prace Ewy Thompson³, która nawiązując bezpośrednio do *Orientalizmu* Saïda wysunęła na pierwszy plan kwestię polskich stereotypów narodowych, dokonując zasadniczej rewizji ich historycznych uwarunkowań. Towarzyszące temu dyskusje były jednak oznaką głębszych procesów nurtujących społeczeństwo polskie od chwili posttotalitarnego przełomu. Współczesne rozważania nad narodowością, polonocentryzmem, wielokulturowością, rasizmem, etnocentryzmem można uznać za wyznaczniki specyficznie polskiej świadomości postkolonialnej (pomijam tu problematykę genderową jako dziedzinę odrębną), która owocuje coraz to nowymi pomysłami. Po wnikliwych pracach W.J. Burszty, A. Fiuta, R. Nycz, M. Janion⁴, mogących posłużyć za przykład „dekolonizowania” literatury, rodzą się dyskusje nad samą metodą badawczą. Bogusław Bakuła⁵ podkreśla słuszną rolę badań nad językiem kolonialnym i równie słuszenie Włodzimierz Bolecki⁶ upomina się o przebadanie „tematów (post)kolonialnych”, które by wychodziły poza „mechaniczne kopiowanie” wzorców zachodnich, przepuszczając przez filtr postkolonialny także i polską klasykę. W centrum zainteresowań pojawiają się kwestie płynności granicy między oprawcą i ofiarą, swojskością i obcością, środkiem i peryferią. Każdy z tych wątków – przewijając się wielokrotnie i czasem jakby mimowolnie w analizach (nie mających już bezpośredniego kontaktu

² Sformułowanie D. Kołodziejczyk *Trawersem przez glob: studia postkolonialne i teoria globalizacji*, „Er(r)go” 2004 nr 1(8), s. 22.

³ E. Thompson *Nacjonalizm, kolonializm, tożsamość*, „Teksty Drugie” 1999 nr 5; tejsze, *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, Universitas, Kraków 2002; *Sarmatyzm i postkolonializm, o naturze polskich resentymentów*, „Europa – Tygodnik Idei” 2006 nr 46; *Saïd a sprawa polska*, tamże, nr 26.

⁴ W.J. Burszta *Postkolonializm i dekolonizacja umysłu*, w: *Różnica, tożsamość, edukacja. Szkice z pogranicza*, red. T. Szkudlarek, Impuls, Kraków 1995; A. Fiut *Spotkanie z Innym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003; R. Nycz *Każdy z nas jest przybyszem. Wzory tożsamości w literaturze polskiej XX wieku*, „Teksty Drugie” 1999 nr 5; M. Janion *Niesamowita słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

⁵ B. Bakuła *Kolonialne i postkolonialne aspekty dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*, „Teksty Drugie” 2006 nr 6.

⁶ W. Bolecki *Myśli różne o postkolonializmie*, „Teksty Drugie” 2007 nr 4; zob. też G. Borkowska *Polskie doświadczenie kolonialne*, tamże.

Delaperrière Gdzie są moje granice?

z krytyką amerykańską) – staje się wyrazem nowej wrażliwości, w której można by się dopatrzeć (zgodnie zresztą z życzeniem Saida) nowej odmiany współczesnego humanizmu.

Ale wystarczy przejść do sytuacji konkretnych, by się przekonać, że chodzi o problematykę bardzo złożoną, nie pozbawioną sprzeczności i paradoksów związanych nie tylko, jak mogłoby się zdawać, z kontekstem geopolitycznym lub konkretną ideologią, ale także z ogólnymi procesami globalizacyjnymi, których zbieżność ze zjawiskami postkolonialnymi stanie się zapewne przedmiotem wielu jeszcze roztrząsań⁷.

W moich rozważaniach zajmę się dziedziną bardziej neutralną, którą jest sama literatura rozumiana jako wartość immanentna, a która przecież zdaje się podlegać tej samej selekcji i hierarchizacji, co grupy narodowe, etniczne, seksualne. W kontekście polskim będzie chodziło o pytanie: w jaki sposób świadomość postkolonialna wpływa lub może wpłynąć na status polskiej literatury w kręgu literatury europejskiej – zachodniej – światowej?

Od uniwersalizmu do geokrytyki...

Nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że w literaturoznawstwie i głównie w komparatyście procesy postkolonialne dokonały rewolucji wręcz kopernikańskiej, relatywizując w dużym stopniu tradycyjne pojęcie kanonu literackiego. Jeszcze niedawno w badaniach porównawczych punktem odwołań była literatura światowa (*Weltliteratur*), stanowiąca od czasów Goethego model uniwersalny, w który wpisywały się zachodnioeuropejskie arcydzieła. Jeszcze niedawno wielki komparatysta francuski, René Etiemble⁸, bronił uniwersalizmu jako zespołu wartości stałych (inwariantów) w imię zasady o pierwotnej, esencjonalnej jedyności człowieka:

człowiek jest jeden, więc literatura także jest jedna. Nie ma zatem nic zaskakującego w tym, że w literaturach najbardziej odległych w czasie i przestrzeni można odnaleźć te same motywy, obrazy, formy...⁹

Ten głęboko humanistyczny skądinąd obraz literatury opiera się dzisiaj z trudem stawianym mu zarzutom krytyki postkolonialnej, podważającej samą zasadę selekcji, której kryteria były dotąd ustalane kosztem tego, co partykularne,

⁷ D. Kołodziejczyk *Traversezantem przez...*; E. Domańska *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006; D. Skórczewski *Postkolonialna Polska – projekt (nie)możliwy*, „Teksty Drugie” 2006 nr 1/2.

⁸ A. Marino Etiemble, *les „invariants” et la littérature comparée*, w: *Le Mythe d’Etiemble; hommages, études et recherches*, Didier Erudition, Paris 1979.

⁹ M. Détrie *Connaissions-nous Etiemble?* „Revue de Littérature Comparée” nr 295, juillet-septembre 2000, p. 421.

specyficzne i lokalne¹⁰. Krytyka uniwersalizmu przybiera czasem wymiar mowy oskarżycielskiej, zdradzającej poczucie winy. Kilka lat temu A. Finkelkraut opublikował znamienne dzieło o niewdzięczności wobec dziedzictwa kulturowego, w które wpisuje się także Europa Środkowa¹¹, dziś ten temat szczególnie porusza komparatystów. Punktem kulminacyjnym oskarżeń staje się zarzut europejskiego imperializmu kulturowego, co zdaje się prowadzić do jednoznacznych wniosków, że jedyną formą zadośćuczynienia wobec kultur uznanych dotąd za drugorzędne byłaby całkowita relatywizacja wartości uniwersalnych. W ten sposób teorii inwariantów, zakładającej atemporalną stabilność, przeciwstawiony zostaje obraz ludzkości zanurzonej w rzeczywistości historycznej, a granica swojskości i obcości, która przez wiele dziesiątków lat stanowiła oś wszelkich studiów komparatystycznych, ulega zniwelowaniu. W perspektywie postkolonialnej samo pojęcie egzotyki okazuje się w sumie jeszcze jedną oznaką europejskiej hegemonii. Pojawiają się także próby pogodzenia tradycyjnych wartości z mondializacyjnymi procesami socjoekonomicznymi i kulturowymi. Prowadzą one do nowych niebezpieczeństw, które już w latach 50. niepokoiły Auerbacha, gdy snuł prognozy na temat standaryzacji stylu życia i nieuniknionej redukcji języków i kultur, co w konsekwencji podważało także zasadność samych studiów porównawczych¹². Pół wieku później Didier Coste, nawiązując do Auerbacha zapytuje: „czy myśl o mondializacji (literatury, kultury) może być czymś innym niż myślą zmondializowaną?”¹³ Do tych aporii jeszcze powrócę. Na razie podkreślimy, że stały się już one przedmiotem wielu rozpraw, w których rodzi się pytanie o cel współczesnych badań porównawczych, a mówiąc konkretniej, jak do nich podchodzić, kiedy w obliczu powszechnego zanikania różnic niedługo pewnie nie będzie już wiadomo co z czym porównywać ...

Nasuwa się pytanie, czy istnieje jeszcze ciągłość między znakomitymi pracami Spitzera, Curtiusa i Auerbacha, którzy na wiele lat przed przełomem postkolonialnym wychodzili już poza zakres filologicznej binarności, preferując badania nad kulturową topiką składającą się na szeroki obraz kultury europejskiej. Odpowiedzi choćby częściowej dostarczają badania intertekstualne, ale i tu nie brakuje paradoksów. Perspektywa intertekstualna z jednej strony umacnia i pogłębia epistemologiczną wiedzę o dziele i jego kulturowych związkach przywoływanych poza ustalonym z góry kanonem, choć równocześnie wpisuje je w sieć uwarunkowań osłabiających jego status ontologiczny. Ale można chyba się zgodzić z Ryszardem

¹⁰ D. Coste *Les universaux face à la mondialisation: une aporie comparatiste?* „Vox Poetica” 21/05/2006, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/coste.html>

¹¹ A. Finkelkraut *L'Ingratitude, conversation sur notre temps*, coll. Blanche, éd. Gallimard, Paris 1999.

¹² E. Auerbach *Philology and Weltliteratur* [1952] cf. M. and E. Said, *Centennial Review* XIII.1 (1969), p. 3.

¹³ D. Coste *Les universaux...*

Nyczem, gdy zauważa, że właśnie owa nieunikniona „zawisłość” dzieła, ujawniająca się w badaniach intertekstualnych gwarantuje mu tyleż „partycypację w świecie sztuki, co i we wspólnotowym świecie ludzkiego doświadczenia...”¹⁴.

Tak rozumiana intertekstualność jest już bardzo bliska tego, co Bourdieu nazywał „denacjonalizacją tekstu” literackiego, a wydaje się jeszcze bliższa pojęciu deterytorializacji, które podejmie Bertrand Westphal, nawiązując w swych badaniach geokrytycznych do Deleuza¹⁵. Zbieżność tych pojęć polega na wychodzeniu poza stereotyp, który w rozumieniu Deleuza wiąże się z „zasiedziałością w danej przestrzeni”¹⁶. Deterytorializacja rozumiana jako akt intertekstualny pozwala na wyjście poza schemat wyobrażeniowy, w którym określony hierarchiczny porządek pozostaje w ścisłym związku z lokalizacją (*Ordnung/Ortung*)¹⁷. Na jego miejsce Westphal proponuje stworzenie nowej „kartografii wyobraźni”, która by delokalizowała reprezentację świata. Inaczej mówiąc, wyrwała ją ze stanu skostnienia. W takiej reprezentacji nie ma już podziałów na przestrzenie narodowe, zanikają granice geograficzne, nie ma już też podziału na przestrzeń własną i obcą, ponieważ istnieją one symultanicznie w spojrzeniu powielonym, odwołującym się równocześnie do wielu perspektyw, do postrzeżeń i doznań nawzajem się korygujących. Nacisk położony jest więc nie tyle na każdą kulturę z osobna, ile na związki, relacje i przejścia pozwalające dostrzec niespodziewane paralelizmy wątków, motywów i zjawisk, na których istnienie żadne badania źródłowe dotąd nie wskazywały. Westphal interesuje się na przykład Europą peryferyjną, ale nie narodami. Zamiast Polski, Czech, Ukrainy pojawia się Bukowina i Galicja jako zespoły kulturowe istniejące poza wszelkimi powiązaniem geopolitycznymi. Jest rzeczą znaną, że z polskiej literatury cytuje *Moją Europę* Stasiuka i Andruchowycza jako przykład idealny chwiejności kulturowej, która szczególnie go interesuje.

Ta nowa perspektywa rysuje się także w polskich badaniach, gdzie sama literatura zmusza do przewartościowania tradycyjnych kanonów literackich. Ahistoryzm i akulturacja oraz znamieny wpływ mediów osłabiają zainteresowanie kulturą dawną, co z kolei wpływa na zanik diachronii. Przeszłość jawi się w formie muzealnej, w ewokacjach przypadkowych, przy świadomym odrzuceniu historii linearnej. Zjawiska te znajdują natychmiastowy oddźwięk w literaturze i jej recepcji, która afirmuje zapotrzebowanie na literaturę już nie w pełni narodową, ale taką, która preferowałaby zmienny „turyistyczny” ogląd literatur uznawanych dotąd za marginalne. Takie odczytanie potwierdza w pełni recepcja polskiej literatury na Zachodzie, gdzie na pierwsze miejsce wysuwają się tłumaczenia książek Stasiuka,

¹⁴ R. Nycz *Poetyka intertekstualna, tradycje i perspektywy*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006.

¹⁵ B. Westphal *La Géocritique, réel, fiction, espace*, Les Editions de Minuit, Paris 2007.

¹⁶ Tamże, zob. także: G. Deleuze, F. Gattari *Mille plateaux*, Les Editions de Minuit, Paris 1980.

¹⁷ B. Westphal *La Géocritique...*, s. 235.

Szkice

Tokarczuk, Huellego, Bieńczyka, to znaczy reprezentantów kultury mniejszej, niższej, peryferyjnej, wpisującej się w horyzonty oczekiwań Zachodu.

To zainteresowanie innością jest warunkiem zacierania różnic między środkiem i peryferią, stawia przed literaturą nowe cele, o których przekonuje Westphal, dostrzegając w grze intertekstualnej możliwość wyjścia poza statyczność jednej przestrzeni kulturowej. Takie podejście może napawać optymizmem, jeśli zważyć, że jeszcze do niedawna literatura polska rozwijała się pod znakiem kompleksu peryferyjnego, budzącego resentymenty Miłosza, Konwickiego, Rymkiewicza, Zagajewskiego. Obecnie – kiedy w dyskusjach o polonocentryzmie Luigi Marinelli wyraża życzenie, by „centrum” i „peryferia” w studiach humanistycznych i historyczno-literackich stały się „pojęciami naprawdę relatywnymi i wymiennymi”, przy czym powołuje się na słynne dziś sformułowanie Kristevej „bądźmy obcy dla siebie samych”¹⁸, kiedy Maria Janion w nieco odmiennej wersji opatruje pierwszą część swojej *Niesamowitej słowiańszczyzny* wymownym tytułem *Sami sobie cudzy*¹⁹ – można w pełni zdać sobie sprawę z ogromnego przewrotu, który się dokonał w niwelowaniu hierarchii kulturowych, zaczynając przenikać do świadomości zbiorowej.

Tak zarysowany obraz byłby jednak niekompletny, gdyby pominąć cały szereg nieporozumień i uprzednio już zasygnalizowanych aporii, nad którymi wypada się teraz chwilę zatrzymać.

Kłopoty z innością

Jeśli bowiem nie ulega dziś wątpliwości, że wzrost zainteresowania kulturami mniejszości narodowych i etnicznych można uznać za jedno z najbardziej pozytywnych konsekwencji działań postkolonialnych, nie wolno zapominać, że okres politycznego podziału Europy na Zachodnią i Wschodnią umacniał latami historyczne opozycje kulturowe, które dotąd nie zostały całkowicie przezwyciężone. Wzajemne przenikanie się kultur kieruje się nowymi prawami, które jednak niewiele różnią się od dawnych. Rodzą się nowe pytania: Jak pogodzić polską europejskość z widmem europocentryzmu? Czyżby triumf odnalezienia się w Europie był zwycięstwem pyrrusowym? I wreszcie pytanie zasadnicze: w jakim stopniu owa świadomość postkolonialna, która sama w sobie jest wartością etyczną i głęboko humanistyczną, stapia się w ostatecznym rozrachunku z procesami globalizacyjnego „zniżania” i czy ewentualnie można tych procesów uniknąć? Odpowiedź nie jest bynajmniej łatwa. Bo jeśli samo pojęcie *Weltliteratur* stało się anachronizmem, marzenie o wiosce globalnej jest swoistym powrotem do uniwersalizmu,

¹⁸ *Polonistyka w przebudowie, literaturoznawstwo, wiedza o języku, wiedza o kulturze, edukacja*, Materiały ze zjazdu polonistów, Kraków 22-25 września 2004, red. M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A.Z. Makowiecki, R. Nycz, Universitas, Kraków 2005, t. II, s. 206.

¹⁹ M. Janion *Niesamowita...*, s. 5.

Delaperrière Gdzie są moje granice?

tym razem opartym nie tyle na wspólnych wartościach, ile na automatycznym dążeniu do homogenizacji.

W ostatecznym rozrachunku – pisze słusznie Westphal – czy istnieje dzisiaj jeszcze punkt widzenia, który mógłby ubiegać się o prymat? Dominacja kolonialna jest całkowicie zdyskredytowana i z nią równocześnie dominacja jednej cywilizacji, jednego koloru skóry, jednej religii nad innymi. W ten sam sposób znika dominacja jednej płci nad drugą, jednej formy seksualnej nad drugą. Odtąd nadeszła pora współistnienia różnic w świecie, w którym zamilkł głos Boga.²⁰

Dochodzimy tu do istoty nieporozumienia: jest nią nieobecność normy jednoczącej i zbiorczej, którą zastępuje „heterarchia” (by posłużyć się sformulowaniem Douglasa Hofstadtera), to znaczy hierarchia zdesakralizowana, która prowadzi do zaniku ideałów priorytetowych²¹. Jednocześnie, jak już była mowa, świadomość postkolonialna zbiega się od zarania z poszukiwaniami tożsamościowymi nie tylko zbiorowymi, ale i indywidualnymi. Nie jest sprawą bez znaczenia, że nawet w pracach nawiązujących do przestrzeni geopolitycznych (Thompson, Westphal) przywołane zostaje nazwisko Levinasa. Inność kulturowa i tożsamość podmiotuwa to kwestie nierozłączne.

Gdy spojrzeć na zjawiska postkolonialne od tej strony, jest rzeczą zrozumiałą, że proces poszerzania horyzontów geograficzno-kulturowych jest odbierany negatywnie jako proces wchłaniania Innego. Całkowita integracja, jak podkreśla Dominique Quessada w swoim traktacie o „alterobójstwie”²², staje się najradzykalniejszą formą wykluczenia. W społeczeństwie, w którym zniwelowane zostały wszelkie różnice, zatarły się już relacje dialektyczne między mistrzem i niewolnikiem, wewnątrz i zewnątrz, między tym, co moje i obce, Inny nie jest wprawdzie odepchnięty, jest natomiast połknięty, przetrawiony, zintegrowany. Ta desubstancjalizacja Innego staje się nową formą kolonizacji powielonej, anarchicznej, irracjonalnej, która prowadzi do „kultury austycznej”, a połączenie postkolonializmu z procesami globalizacyjnymi okazuje się „altruizmem sfalszowanym”²³!

Wyjścia z impasu można szukać jedynie w wyraźnym odróżnieniu świadomości postkolonialnej od zjawisk globalizujących biorąc pod uwagę, że te ostatnie odnoszą się do procesów narzucających się z zewnątrz i dotyczą całej ludzkości, podczas gdy świadomość postkolonialna sprawdza się w konfrontacji z Innym nie tylko w planie zbiorowym, ale także indywidualnym.

²⁰ B. Westphal *La Géocritique...*, s. 14.

²¹ D. Hofstadter *Gödel, Escher, Bach*, Basic Books, N.York 1979; cyt. za: Westphalem, tamże.

²² D. Quessada *Court traité d'altéricide*, Verticales, Paris 2007.

²³ Cf. J. Baudrillard *Le crime parfait*, Galilée, Paris 1995; cyt. za: Lydia Salvayre, referat przedstawiony w ramach Journée des écrivains du Sud, Aix-en-Provence 29-30 mars 2008.

Gdzie są moje granice?

Tu pozwolę sobie na dygresję zapowiedzianą w tytule. Chodzi o słynny werset Białoszewskiego „gdzie są moje granice” z wiersza *Autoportret odczuwany* doskonale ilustrującego to egzystencjalne rozchwianie, które może posłużyć za punkt wyjścia do dalszych rozważań. Jakie granice Białoszewski miał na myśli? Na pewno granice samopoznania („ze wszystkich znanych twarzy najmniej pamiętam własną”). Nie ma możliwości samookreślenia bez interwencji Innego („Patrz na mnie, więc pewnie mam twarz”).

Przywołuję tu Białoszewskiego, ponieważ dotyka on przestrzeni podmiotowej, która w zderzeniu z humanizmem postkolonialnym nabiera szczególnej wagi. Kwestia granic podmiotowości ujawniających się w relacji z Innym nurtowała już zarówno pragmatyków, jak i fenomenologów na wiele lat przed teoriami postkolonialnymi. „Jestem takim, bo takim widzą mnie inni” – dowodził Sartre w *Świętym Genecie* i w eseju o Żydach²⁴. Sartre uwydatniał relację Ja–Inny od zewnątrz (podobnie postępował Gombrowicz). Uwewnętrznienie relacji pojawi się dopiero u Levinasa. Nie chodzi przy tym jedynie o więź duchową. Istotny jest cielesny konkret tego kontaktu. Otóż cielesność jest – jak wiadomo – nieodłączną częścią tożsamości. Jak słusznie zauważa Ricoeur, na tożsamość składają się nie tylko czynniki takie, jak *habitus*, role społeczne i cechy charakteru, ale także zakotwiczenie w ciele. Ciało z kolei stanowi ramę identyfikacyjną, która się ujawnia właśnie w kontakcie z Innym. Jest ono granicą separującą mnie od Innego, ale zarazem łącznikiem między naszą intymnością i światem zewnętrznym²⁵, między naszą swojskością i obcością. Ricoeur-fenomenolog sięga jednak dalej, zmierzając ku antropologii: moje ciało może zaistnieć wśród innych tylko pod warunkiem, że uznam moją inność wśród innych. Ta konkretyzacja (ucieleśnienie) relacji Ja–Inny odwraca zasadę Husserlowską o spojrzeniu na obcość będącego moim drugim „ja” lub cieniem mojego „ja” (nad czym ubolewał już Homi Bhabha²⁶). U Ricoeura przeciwnie – Inny ma być uświadomieniem mojej własnej obcości²⁷.

Mając te słowa na uwadze, spójrzmy na literaturę. Jeśli potraktujemy dzieło literackie jako kontakt z Innym, każda lektura okaże się aktem porównawczym, który może być pojmowany wieloaspektowo. W klasycznym rozumieniu chodzi o poznanie Innego, które jest poszerzaniem własnej psychosfery, co dziś można

²⁴ J.P. Sartre *Réflexions sur la question juive* [1946] Gallimard, Folio-essais; *Saint Genet, comédien et martyr*, Gallimard, 1969.

²⁵ P. Ricoeur *Soi-même comme un autre*, Editions du Seuil, Coll. „Points Essais”, Paris 1990, s. 372.

²⁶ A. Burzyńska, M.P. Markowski *Teoria literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2007, s. 558.

²⁷ W przeciwieństwie do Kristevej (*Etrangers à nous-mêmes* [1988] Gallimard folio/essais, 1991) doszukującej się źródła obcości w warstwach podświadomości propozycje Ricoeura opierają się na antropologii kulturowej i fenomenologii.

uznać za truizm. Dzieje się jednak inaczej, gdy spojrzeć na dane dzieło z perspektywy kulturoznawczej. Staje się ono wtedy obszarem, w którym moja podmiotowość może spotkać się z podmiotowością autora, ale na tyle tylko, na ile przecina ją się nasze kulturowe horyzonty. Nie ma to oczywiście nic wspólnego z przekonaniami politycznymi, wyznaniowymi ani z moją czy danego autora wrodzoną wrażliwością. Gdy chodzi o dzieło rodzime, przynależące do moich horyzontów kulturowych, może być ono ideologicznie niezgodne z moimi poglądami, ale nie wywołuje to we mnie poczucia obcości. (Mogę nie zgadzać się z *Mieszaninami obyczajowymi* Kuśniewicza, ale nie mogę odmówić sobie przyjemności samego obcowania z substancją tekstu, który wpisuje się w moją izotopię kulturową). Dopiero spojrzenie z zewnątrz na literaturę polską ujawnia, że powieści Konwickiego są bardziej metafizyczne niż polityczne, że Kuśniewicz jest pisarzem bardziej europejskim niż polskim, że historiozofia mesjanistyczna *Dziadów* może być dla zachodniego odbiorcy radykalnie obca. Dla pełnej oceny dzieła potrzebuję tej konfrontacji z innością tekstu, ale także z innością innego odbiorcy. Nie chodzi tu jedynie o estetykę recepcji, ale o konfrontację głębinową, odwołującą się nie tylko do poglądów, ideologii, stereotypów, ale także do cielesności jako obszaru doświadczeń i doznań.

Zwrócenie uwagi na rolę cielesności w poznawaniu inności przez podmiot pozwala uniknąć hipokryzji „sfalszowanego altruizmu” – to nie Inny mnie potrzebuje, to ja potrzebuję Innego! Inny oddalony ode mnie w czasie i przestrzeni staje się miarą mojego oddalenia... Jeśli tekst literacki wywołuje moją aprobatę lub przeciwnie oburzenie czy niesmak, uczucia te kierują się nie tylko do nadawcy, ale rzutują także na moją tożsamość odbiorcy. I tutaj nie chodzi już o zwykły tropizm przybierający postać fantazmatów czy o jaźń odzwierciedloną, ale o jej kulturową otoczkę. W takiej perspektywie konfrontacja z Innym nie prowadzi do unicestwienia inności, ale do pewnego wyrównania różnic w przecinaniu się poglądów na to, co odległe i otwarte.

Tak to rozumiał Gadamer, pisząc o „fuzji horyzontów” jako zasadzie dialektyki uczestnictwa i obcości²⁸. Jest ona dążeniem do wzajemnego zrozumienia, które nigdy nie będzie całkowicie spełnione, ponieważ sam akt rozumienia jest zawsze rozumieniem pewnej inności. Uświadomienie sobie tej prawdy jest zarazem potwierdzeniem istnienia granicy między mną a Innym, granicy, która jest moim własnym horyzontem, bez której moje „ja” nie mogłoby wykraczać poza jej obręb. Lektura jako akt porównawczy rozumiany wieloaspektowo sprowadza się więc do interakcji i tym samym nie może być nigdy definitywna, ponieważ wpisuje się w proces socjalizacji wychodzącej poza ramy jednej tylko kultury.

²⁸ Zob. P. Ricoeur *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przekł. P. Graff, K. Rosner, PIW, Warszawa 1989; K. Rosner *Gadamerowska koncepcja doświadczenia hermeneutycznego i Gadamerowskie rozumienie języka*, w: tejsze, *Hermeneutyka jako krytyka kultury*. Heidegger, Gadamer, Ricoeur, PIW, Warszawa 1991.

Szkice

Kilka uwag końcowych

Na pytanie „gdzie są moje granice?” nie ma jedynej odpowiedzi. Każda odpowiedź będzie częściowa, niewystarczająca, niedopowiedziana do końca, zakontrawczona w czasie, który jest tylko moim czasem, którego dzielić z nikim nie mogę nawet wtedy, gdy dzielimy wspólną przestrzeń jakiegoś mitycznego „prawieku”. Ta szeroka parabola Olgi Tokarczuk mogłaby znów posłużyć za motto do dalszych rozważań polonistyczno-komparatystycznych, uzupełniając propozycje Westphala, który swój geokrytyczny wywód opiera na uczasowieniu miejsca w przestrzeni. Westphal powołuje się na piękną metaforę astralną Jaussa, którą tu warto przytoczyć:

podobnie jak obserwacja gwiazd na niebie tworzy pozór ich symultanicznego istnienia, i dopiero praca astronoma pozwala zdać sobie sprawę z ich oddalenia w czasie, współczesny badacz literatury chwytą w archipelagu kulturowym poszczególne miejsca-wysępki, badając ich dystans czasowy, w pełnej świadomości, że Inność jest jedynie byciem w innym czasie.²⁹

Rozpoznanie inności należy do najważniejszych bodaj osiągnięć współczesnych badań literackich i kulturoznawczych. Ale i tu pojawiają się trudności. To że literatura jest wychodzeniem poza granice mojej własnej przestrzeni kulturowej (nie dlatego, by była ona wartością negatywną, ale dlatego, że *ego* nie może się spełniać w zamknięciu), należy już do prawd oczywistych³⁰. Literatura wyzwala nas z nas samych. Rola badacza staje się więc skokiem ponadkulturowym, który – jak pisze Alexis Nouss, znany badacz procesów metysyzacyjnych³¹ – pozwala „wyrwać się z samego siebie, rzucić wyzwanie prawu grawitacji i wzlecieć”. I Nouss dodaje: „Zamiast substratu, esencji, trzeba zaproponować inność i stanie się”³².

Ale idąc tym śladem trudno oprzeć się pokusie uzupełnienia myśli francuskiego komparatysty: skok potrzebuje trampoliny, odbicia od gruntu. Choć i grunt należy dzisiaj rozumieć nie tylko jako konkretne miejsce geograficzne. W sytuacji współczesnej mobilność staje się atrybutem tożsamości powielonej, która nie jest już determinowana przynależnością do danego miejsca, ale staje się coraz częściej kwestią wyboru. Pozostaje wtedy język jako ostateczny wyznacznik tożsamości, pojmowany nie tylko jako środek komunikacji międzyludzkiej, ale także jego wyznacznik wymiaru wertykalnego podmiotowości. W epoce przemieszczeń prze-

²⁹ B. Westphal *La Géocritique* ..., s. 226.

³⁰ J.-T. Desanti *Réflexions sur le temps, Conversations avec Dominique-Antoine Grisoni, Variations philosophiques* [1992], Librairie générale française, Paris 1997.

³¹ A. Nouss *Plaidoyer pour un monde métis*, Textuel, Paris 2005, p. 29; zob. także: Y. Clavaron et B. Dieterle *Métissages littéraires*, Presses universitaires de Saint-Etienne 2005, Actes du Congrès de la SFLGC 2004.

³² Tamże.

Delaperrière Gdzie są moje granice?

strzennych i transformacji kulturowych moja „samość” nie przynależy do ojczyzny, to ojczyzna jest częstką mnie samego...³³.

Kulturoznawczy wymiar badań literackich, ich otwarcie na inność pozwala dostrzec, że mój własny świat, który akceptuję, mógłby być przecież zupełnie inny. Jednocześnie jednak autorefleksyjność badawcza broni przed nadmiernym synkretyzmem kulturowym, w którym wszystkie kultury tracą swoją specyfikę. Jedynie uświadomienie sobie własnej skończoności pozwala otworzyć się na horyzonty innych kultur nie po to, by je zawłaszczać, lecz żeby spróbować je zrozumieć.

Abstract

Maria DELAPERRIÈRE

National Institute of Oriental Languages and Civilisations (Paris)

Where Are My Limits? Post-colonialism in Literature

The post-colonial world outlook has created a novel research perspective enabling to renew the way literature had been viewed thitherto. Changes in approaching literary text, where the 'centre'/'peripheries' relation occurs to be relative, have not ceased taking place till this very day. This debilitation of cultural divisions conceals however a danger of chaos and uniformisation at the same time. This triggers more questions on cultural identity as a guarantee of subjective existence. A post-colonial perspective renders the 'I vs. the Other' relation a crucial one, making it the only option to self-determine. Literary text thus plays the role of not only extending a cultural identity but primarily, of making present the ego's individual limits in comparative processes. As applied to Polish literature, such approach can lead to a new balance being struck between a 'centre' and a 'periphery', owing to interactive actions.

³³ R. Nycz pisał o „zadomowieniu bez zakorzenienia” (*Każdy z nas jest przybyszem*, „Teksty Drugie” 1995 nr 5, s. 51).

Hanna GOSK

Polski dyskurs kresowy w niefikcjonalnych zapisach międzywojennych.

Próba lektury w perspektywie postcolonial studies¹

[Polscy kresowi ziemianie] po to rodzili się i umierali na tym miejscu, aby właśnie „wytrwać”? [...] to właśnie robi też każdy tutejszy chłop, bo mieszka w tej samej chacie, co jego ojciec i orze odziedziczoną po nim ziemię. Przecież [...] nie zachwyca, że on wytrwał na stanowisku, że zachował swój język białoruski.

Z. Nałkowska *Niedobra miłość*

Daniel Beauvois, autor pracy *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793-1914*² wyraża daleko idący sceptycyzm wobec wartości poznawczych kresowego dyskursu literackiego w kulturze polskiej, podkreślając jego zmytyzowanie i aspekty emocjonalne. Uważa, iż stanowi on odmianę duchowej władzy, staje się wyrazem nadrzędnej świadomości odbierającej siłę racjonalnym argumentom³. Edward Said rzekłby, iż francuski badacz nie uważa kreso-

¹ Tekst stanowi fragment większej całości.

² D. Beauvois *Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793-1914*, tłum. K. Rutkowski, Towarzystwo Opieki nad Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005.

³ W ten sposób referuje poglądy francuskiego historyka Bogusław Bakula w artykule *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego* („Teksty Drugie” 2006 nr 6). Badacz dokonuje próby całościowego oglądu polskiego dyskursu kresoznawczego (literackiego, literaturoznawczego, kulturoznawczego dotyczącego

wej kultury oraz literatury polskiej za politycznie i historycznie niewinne⁴. Jeśli w grę wchodzi „duchowa władza”, tj. władza kontrolująca podmiotowość nadawcy opowieści, a – co za tym idzie – wpływająca na nacechowanie owej opowieści w zakresie uporządkowania występujących w niej elementów według kryteriów: lepsze – gorsze, cywilizowane – barbarzyńskie, związane z kulturą – przynależne naturze etc., można mówić o kształtowaniu się hegemonii kultury kolonialnej⁵.

Jak wygląda to zagadnienie w okresie międzywojennym, kiedy narracja na temat polskiej rzeczywistości – i ta literacka, i ta nieliteracka – wykazuje w odniesieniu do ziem wschodnich II Rzeczypospolitej zarówno cechy dyskursu dominującego/kolonialnego, jak i post-zależnościowego (związanego z sytuacją uwolnienia od zależności zaborowej)? Pojęcie „Kresy”⁶ zajmuje jedno z ważniejszych miejsc w narodowym i państwowym mitotwórstwie i zawiera w sobie olbrzymi potencjał lokalnego patriotyzmu transformowanego stopniowo w patriotyzm państwowy i to musiało prowadzić do przemian stosunku polskich władz wobec emancypacyjnych dążeń np. ludności ukraińskiej, choć dążenia te nie różniły się przecież od niedawnych polskich. Na ten aspekt realiów, decydujący o nacechowaniu polskie-

Kresów), wydobywając jego charakter kolonialny, nawet jeśli jest on współcześnie jedynie symboliczny. Definiuje „dyskurs kolonialny” jako „nurt językowych, potocznych oraz instytucjonalnych (literackich, naukowych, politycznych) przekonań wskazujących na uzasadnione, we własnym dyskursie, poczucie wyższości oraz prawa do panowania nad innymi obszarami, ludami, kulturami, a także poczucie misji wobec nich. Nierzadko te przekonania są połączone z odmawianiem kolonizowanym zdolności do samoistnego bytu (nieodjrzałość społeczno-polityczna, tzw. niehistoryczność, niski poziom cywilizacyjny). Dyskurs kolonialny cechuje paternalizm, przekonanie o niepodważalnej dominacji własnego świata, dopuszczenie do głosu tzw. multikulturalizmu, czyli sterowanej wielokulturowości”. I za Saidem dodaje, że „kolonialny dyskurs nie odnosi nas do korpusu tekstów wyrażających wprost ideologię kolonialną, ale raczej do zestawu praktyk i reguł, które produkują teksty i są metodologiczną organizacją ich zawartości myślowej” (s. 17). Według mnie, dyskurs kresowy – bo tak nazywam dyskurs dominujący, ustanawiający naturalizowaną formę reprezentacji i skalę wartości w literaturze opowiadającej o byłych polskich ziemiach wschodnich – wykazuje od czasów międzywojnia jednocześnie cechy dyskursu dominującego (kolonialnego) jak i postzależnościowego (związanego z sytuacją uwolnienia się od zależności zaborowej, a po roku 1989 – od politycznej zależności narzuconej przez wschodniego sąsiada).

⁴ „Zbyt często literaturę i kultura są uważane za politycznie, a nawet historycznie niewinne; moim zdaniem, jest dokładnie odwrotnie...” (E. Said *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2005, s. 5).

⁵ Por. B. Ashcroft *On Post-colonial Futures. Transformation of Colonial Culture*, Continuum, London–New York 2001, s. 103.

⁶ W całym wywodzie używam pojęcia „Kresy” (nie np. obszar pogranicza) na oznaczenie wschodnich województw II Rzeczypospolitej ze świadomością, że jest produktem polskiego dyskursu władzy o cechach kolonialnych.

go oficjalnego dyskursu w kwestiach kresowych zwracała uwagę choćby Zofia Nałkowska, niejako „nakazując” bohaterom swoich utworów – międzywojennych i publikowanych tuż po drugiej wojnie⁷ – odczuwanie z tego powodu wyrzutów sumienia. Dla przykładu w *Niedobrej miłości* (1928)⁸ – powieści, której akcja toczy się w jednym ze wschodnich województw II Rzeczypospolitej – o pewnym dygnitarzu państwowym czytamy:

myślał kiedyś tę rzecz, na pozór prostą i niewinną: że każdy naród powinien mieć swoją ziemię i swoje granice, choćby był najmniejszy. Ale w istocie swej ta rzecz nie była wcale prosta i niewinna. Bo oto zakochał się, przesunął, okrzyknął w posiadach swoich świat – i te same słowa, ta sama prosta prawda znaczyła już w tej chwili zupełnie co innego. Dawniej te słowa – swoja ziemia i swoje granice – to była właśnie Polska, to była jej niepodległość i potęga. Dziś oznaczały one pomniejszenie jej siły i pomniejszenie jej granic.⁹

Jak więc w piśmiennictwie epoki wyglądał polski dyskurs kolonialny, jeśli przez to określenie będziemy rozumieli rozmaite przejawy dominacji polityczno-kulturowej na Kresach, wpływającej na nacechowanie narracji dotyczących tego obszaru i w szczególnie sposób gospodarujących wątkami polskiej, białoruskiej, ukraińskiej obecności na Polesiu czy Wołyniu? Interesuje mnie polski wariant dyskursu władzy, polegającego na utwierdzaniu mitów i dysponowaniu poprzez nie zbiorową wyobraźnię oraz emocjami. Za przykładowy materiał analizy posłużą niefikcyjne zapisy dokumentujące aurę czasu – dwóch międzywojennych dekad – i miejsca, którego nazwa „Kresy” kojarzy się zwykle Polakom z egzotykiem, innością, barwnością, ale też peryferyjnością wobec polskiego centrum¹⁰. Z pełną świadomością, iż nie wyczerpuje to listy interesujących exemplów, przyjrzę się zapisowi wspomnieniowemu z lat rewolucji rosyjskiej i burzliwego kształtowania polskiej granicy na wschodzie, którym jest *Pożoga. Wspomnienia z Wołynia 1917-1919* Zofii Kossak-Szczuckiej (1922), reportażowo-gawędowym notatkom o Kresach Melchiora Wańkowicza pt. *Szczeniące lata*, ukazującym się na łamach „Słowa” w 1933 roku

⁷ „Trzeba było przezwyciężyć w sobie urazy i przesady niewoli. Ale przecież po takiej młodości ciężko było wejść w ten sam układ, tyle że z przeciwnej strony” – to komentarz do postawy świadomego tej komplikacji prokuratora Oxeńskiego skazującego na więzienie Białorusinów występujących przeciwko polskiej obecności na kresach (Z. Nałkowska *Węzły życia*, „Czytelnik”, Warszawa 1984, s. 212). Utwór został ukończony i przekazany redakcji „Odrodzenia” w 1945 roku. Pierwsze wydanie książkowe powieści ukazało się w roku 1948.

⁸ Powieść *Niedobra miłość. Romans prowincjonalny* była publikowana w czasopiśmie „Świat (Powieść i Nowela)” 1928 nr 1-17, nr 19-31, nr 33-34, edycja książkowa – Gebethner i Wolf, Warszawa 1928.

⁹ Z. Nałkowska *Niedobra miłość*, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 58.

¹⁰ Centrum kreuje ten, kto ma władzę. Relacja między centrum a peryferiami musi być za każdym razem potwierdzana. Por. M. Mukherjee *The Centre Cannot Hold: Two Views of the Periphery*, w: *After Europe. Critical Theory and Post-Colonial Writing* ed. by S. Slemon, H. Tiffin, Domgaroo Press, Sydney 1989, s. 41-49.

(wyd. książkowe – 1934) i *Wędrownikom po Polsce* z „Kuriera Porannego” (1937)¹¹, reportażom Ksawerego Pruszyńskiego, drukowanym w „Wiadomościach Literackich” (maj 1936) pod wspólnym tytułem *Podróż po Polsce* (wyd. książkowe – 1937), wreszcie esejowi kresowemu i korespondencji Jerzego Stempowskiego z lat okupacji, kiedy to jeszcze losy wschodnich województw II Rzeczypospolitej nie zostały przesądzone w Jalcie, więc były przez pisarza rozpatrywane z uwzględnieniem realiów międzywojnia.

Poglądy omawianych autorów na sprawę Kresów są bardzo zróżnicowane: od spojrzenia tradycjonalistyczno-konserwatywnego Zofii Kossak-Szczuckiej, ziemiańsko-liberalnego z akcentem państwowotwórczym Wańkowicza, przez krytyczne – wobec rozwiązań proponowanych w kręgu endecji – Pruszyńskiego, po demokratyczno-liberalne Jerzego Stempowskiego, który dla endeków i ozonowców uchodził za „żydomasona”, jeśli można użyć tak upraszczającego określenia. Niezależnie od różnic w nacechowaniu interpretacyjnym kresowe narracje całej czwórki dzielą (w różnym stopniu, ale jednak) pewne przeświadczenia występujące w dyskursie kolonialnym, a opisanym przez Edwarda Saïda jako orientalizujący, tj. oparty na ontologicznym i epistemologicznym rozróżnieniu między Wschodem a Zachodem, które zakłada niższość i gorszość Wschodu, co legitymizuje zachodnią władzę i panowanie¹². W wersji polskiej rzecz nie wygląda aż tak prosto, bowiem choć Kresy są jak najbardziej wschodnie, większość Polaków (w tym przywołani pisarze) utożsamiają się z nimi na różne sposoby, niezależnie od tego, iż własną kulturę sytuują w (lepszym) kręgu zachodnim. Dla tych autorów Kresy są zresztą miejscem urodzenia lub przestrzenią, w której spędzili wiele lat życia¹³,

¹¹ Por. M. Wańkowicz *Z wędrowników po Polsce*, „Kurier Poranny” 1937 nr 1-86 (z przerwami); maszynopis książki (przygotowanej do druku w 1939 r.) spłonął w Powstaniu Warszawskim wraz z 1000 zdjęć, których negatywy autor odzyskał w 1960 roku. *Szczenięce lata* [wspomnienia], „Słowo” 1933 nr 218-229; 1934 nr 7-24; edycja książkowa – M. Wańkowicz, *Szczenięce lata*, Wydawnictwo „Rój”, Warszawa 1934.

¹² Zaznaczam, iż piśmiennictwo Jerzego Stempowskiego wymagałoby obszerniejszej i bardziej wieloaspektowej analizy niż zaprezentowana, bowiem w tym wypadku opowieść o Kresach nie toczy się (a w każdym razie nie na pierwszy rzut oka) według Saidowego biegunowego zestawienia ujętego przez Marię Janion w słowach: „Przeciwstawienie Zachodu i Wschodu dokonuje podziału w następujący sposób: Zachód jest logiczny, normalny, empiryczny, kulturalny, racjonalny, realistyczny. Wschód zaś jest zacofany, zdegenerowany, niekulturalny, zapóźniony, nie uczestniczy twórczo w światowym postępie” (M. Janion *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 224).

¹³ Z. Kossak-Szczucka (1890-1968) urodziła się w Kośminie nad Wieprzem, od 1909 r. mieszkała z rodzicami w majątku Skowródko pod Starokonstantynowem na Wołyniu. Ksawery Pruszyński (1907-1950) urodził się w Wolicy Kieriekieszynie pod Starokonstantynowem na Wołyniu. Jerzy Stempowski (1893-1969) urodził się

Szkice

ich najbardziej własną ziemią ojczystą. Wszystko to wprowadza do ich narracji wiele akcentów niuansujących całe zagadnienie. Niemniej jednak łączy ich przekonanie:

- o pięknie bujnej, dzikiej natury Polesia, Wołynia, całej tzw. Galicji Wschodniej, której pierwotny urok naruszyło wkroczenie Historii (Wielka Wojna, a potem rewolucja i wzniecony przez nią zamęt);
- o szczególnej misji dworu polskiego na Kresach i zapóźnieniu cywilizacyjnym, prostocie miejscowego ludu (czasem, jak w wypadku Stempowskiego, aż uwodzącego swą pierwotnością nieskażoną cywilizacją), który to lud ostatecznie nie został umiejętnie pozyskany dla sprawy polskiej;
- przeświadczenie o polskim prawie do Kresów mimo błędów popełnianych najpierw przez polskie ziemiaństwo wobec białoruskiej, litewskiej czy ukraińskiej ludności miejscowej, potem zaś błędów w polityce rządów niepodległej Rzeczypospolitej wobec tych ziem i ich mieszkańców¹⁴;
- wreszcie o wyższości kulturowej Zachodu Europy nad Wschodem.

Właściwie każde z takich przeświadczeń należy, według Saida, do dyskursu kolonizatora. Jednak, by tę tezę zweryfikować, należy podjąć analityczną lekturę zapisów. Zrobię to, trzymając się blisko tekstów i koncentrując uwagę na występujących w nich ujęciach kresowej przestrzeni, opiniach na temat miejscowej (niepolskiej) ludności oraz jej mowy, a także na problemie samego języka przekazu.

Kresowa przestrzeń i jej niepolscy mieszkańcy

Międzywojenne wspomnienia oraz reportaże z Kresów zawierają z punktu widzenia krytyki postkolonialnej znaczące opisy przestrzeni. Oto *Pożogę* Kossak-Szczuckiej otwiera wspomnienie o domu otoczonym parkiem i jego najbliższej okolicy:

Żyliśmy w [...] głębi [parku] niby na dnie stawu, w otchłani zielonej i swobodnie dumnej, otoczeni Pięknem zewsząd.¹⁵

w Krakowie, pierwsze lata życia spędził w majątku rodzinnym Szabutyńce nad Dniestrem na Podolu, w 1906 r. cała rodzina przeniosła się do majątku Winnikowce na Podolu. Melchior Wańkowicz (1892-1974) urodził się w majątku Kalużyce na Mińszczyźnie.

- 14 Należy zaznaczyć, iż Stempowski wykazywał w latach 40. największe zrozumienie współczesnych realiów politycznych, dotyczących tej sprawy, o czym świadczy jego korespondencja z Adamem Zielińskim (zob. J. Stempowski *W Dolinie Dniestru. Listy o Ukrainie*, wybór, oprac. i posłowie A.S. Kowalczyk, Wydawnictwo LNB, Warszawa 1991).
- 15 Z. Kossak-Szczucka *Pożoga*, Artus, Łódź 1990 s. 6 (na podstawie drugiego wydania Towarzystwa Wydawniczego „Rój”, Warszawa 1935). W tekście wszystkie cytaty z tego wydania oznaczam w nawiasie symbolem P z podaniem numeru strony (jeśli nie zaznaczono inaczej, podkreślenia – moje).

Za Łaszkami Semerynki, odwieczne gniazdo Czezelów – podówczas własność Pruszyńskich, Gryf-Rotariuszów Derkacze, Beregiele Mazarakich, Eljaszówka Doroszyńskich, Samczyńce i inne, z których każde dźwigało na sobie parę wieków tradycji i dziejów. (P, 7)

Opis jest interpretacyjny, wykazuje silne akcenty stanowiąco-wykluczające. Dom (w chwili pisania wspomnień bezpowrotnie utracony w wyniku wydarzeń lat 1917-1920) jawi się jako cudowna przystań harmonijnie wkomponowana w naturę. Autorka mówi wyraźnie o otoczeniu „Pięknem” i tylko ono przedostaje się do zapisu. Najbliższa okolica zostaje przywołana przez enumeracyjny ciąg nazwisk właścicieli i nazw ich dóbr, a nie na przykład przez nazwy miejscowych wiosek, zamieszkałych najczęściej przez niepolską ludność. Zapisowi towarzyszy teza wyrażona w puencie cytowanego fragmentu, podkreślająca odwieczność polskich praw do tej ziemi, potwierdzonych wielowiekową tradycją istniejących tu dworów.

Wydane w latach 30. wspomnieniowo-reportażowe, gawędziarskie zapiski Melchiora Wańkowicza, zatytułowane *Kraj lat dziecińczych*, rozpoczyna zastrzeżenie, od którego autor się dystansuje, lecz które dobrze oddaje stan świadomości jego warszawskiego otoczenia na temat Kresów:

Kiedy jechałem na ziemie Wielkiego Księstwa Litewskiego, odmawiano mię od tej podróży. [...] wrócono mi plon facecji, anegdota, powiedzonek. Miałem przywieźć całe narzędzie egzotyki.¹⁶

W tych dwóch zdaniach zawarto znamienne informacje. Występuje w nich Wielkie Księstwo Litewskie, które swoją temporalną zamierchłością konotuje trwałość usytuowania ziem wschodnich w orbicie polskich wpływów, odsyła do pamięci unii polsko-litewskiej, Rzeczypospolitej Obojga Narodów, utwierdza odwieczność związku Litwy z Koroną. Egzotyizm, wobec którego Wańkowicz się dystansuje, ale przecież cytuje go jako przykład obiegowej opinii o Kresach, bezpośrednio wpisuje się w dyskurs kolonialny, orientalizujący poddane dominacji obczasy i zamieszkujących je ludzi, których uważa się za dziwnych, innych, bywa, że gorszych.

We wspomnieniu o rodzinnych Kalużycach ze *Szczenięcych lat* Wańkowicz napisze o kraju „brzóz, mgieł i wrzosowisk” (AK, *Kalużyce*, 61), nazywając go krajem swoich ojców, bowiem ród Wańkowiczów od wieków zamieszkiwał te okolice. Określenia czerpane z pola semantycznego przyrody każą postrzegać ziemie białoruskie ahistorycznie (dygresje historyczne łączące się z wyczynami szlacheckich przodków autora dotyczą tylko rodu Wańkowiczów i jego ziemiańskich sąsiadów). Wrażenie ahistoryczności opisu przestrzeni, wiecznego (a więc niezmiennego „te-

¹⁶ M. Wańkowicz *Ciężka egzotyka kresowa*, w: tegoż *Anoda – katoda. Było to dawno*, wybór i oprac. T. Jodełka-Burzecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 21. W tekście wszystkie cytaty z tego wydania oznaczam w nawiasie symbolem AK z podaniem tytułu i numeru strony (podkreślenia – moje).

Szkice

raz”, co Said określa mianem „etnograficznej terażniejszości”) pogłębia napomknienie o białoruskich chłopach, „którzy teraz może są w kołchozach”¹⁷, ale wcześniej:

w układzie ich życia formowanym wiekami, „pan” był historyczną koniecznością [...], gdy nie stawało pana, nie stawało ich ognisk domowych – zamiatała je też sama burza. Teraz, gdy nie stało pana, Białorus nie umiałby wyobrazić sobie życia. (AK, *Kalużyce*, 110)

Refleksja sięga jednocześnie czasów zaborowych i współczesnych momentowi pisania, a ze względu na swą ahistoryczną ramę modalną („w układzie ich życia formowanym wiekami”) funduje uniwersalizujące wyobrażenie „Białorusa” bezradnego, traktującego swoje ubezwłasnowolnienie jako sytuację naturalną, a nawet pożądaną, bowiem bezpiecznie stabilizującą odwieczną wizję świata, który wyznacza mu miejsce na swoich odległych peryferiach.

Z kresowych interwencyjnych reportaży Pruszyńskiego wyłania się z kolei obraz Polesia jako zapóźnionej cywilizacyjnie krainy puszczy i bagien, co jest zgodne z prawdą, tyle że dla poruszenia czytelnich sumień, autor potęguje siłę perswazyjną opisu środkami właściwymi dyskursowi kolonialnemu i, próbując unaocznąć nędzę wsi poleskiej, powiada, że stanowiła ona

jeszcze jedno podobieństwo z murzyńskimi stosunkami. [...] Mężczyzna wiodł żywot kacyka podzwrotnikowego, polował, łowił ryby. Tłuczeniem kaszy i mieleniem zboża zajmowała się kobieta.¹⁸

W Polsce niepodległej na Polesiu pojawiają się m.in. pierwsze zakłady przemysłu drzewnego, a z nimi powiew cywilizacji

w społeczeństwie leśnych dziadków żyjących z myślistwa, tłukących sobie kaszę w stępach, mielących żarno w żarnach domowych, tkających sobie odzież i krzeszących ogień z hubki... (PP, *Kielkowanie na bagnie*, 70)

A więc jak ludzie pierwotni. Fabryka otacza opieką swoich robotników. Zatrudnione w niej kobiety, gdy urodzą dziecko, dostają dla niego wyprawkę, a nawet wianienkę, jednak, jak zauważa autor:

trzeba pamiętać, że to jest Polesie, że matki tych noworodków najczęściej wyszły z lasu, że trzeba doglądać, aby z wianienki czyniono właściwy użytek. (tamże, 71)

Takie uwagi – pozbawione innych, które dopełniałyby obraz Poleszuchów i ich ziemi rysami nie konotującymi wyłącznie prymitywizmu ludzi i pierwotnej bujności/dzikości przyrody – mają wydźwięk paternalistyczny, protekcyjny, legitymizujący misję cywilizacyjną państwa polskiego.

¹⁷ Po traktacie ryskim z 1921 roku Kalużyce znalazły się za wschodnią granicą Polski.

¹⁸ K. Pruszyński *Kielkowanie na bagnie*, w: tegoż *Podróż po Polsce*, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 72. W tekście wszystkie cytaty z tego wydania oznaczam w nawiasie symbolem PP z podaniem tytułu reportażu i numeru strony (podkreślenia – moje).

I jeszcze napisany na początku lat czterdziestych esej Jerzego Stempowskiego *W dolinie Dniestru*, gdzie w jednym z pierwszych akapitów przywołany jest obraz Kresów jako wielkiego rozdroża. Autor powiada:

Za mego dzieciństwa dawne kresy ukraińskie były takim wielkim rozdrożem, z którego oprócz bocznych ścieżek rozchodziły się cztery drogi: jedna prowadziła do Kijowa, druga do Krakowa, trzecia do Petersburga i czwarta wreszcie, która wówczas nie prowadziła jednak do Palestyny.¹⁹

Metafora rozdroża jest metaforą przestrzeni o słabej ontologii, nieostrej tożsamości, czegoś zależnego od punktów docelowych (Kijowa, Petersburga, Krakowa, Palestyny), stanowiących centra, ku którym w różnych okresach będą oscylować zamieszkał na owym rozdrożu Ukraińcy, Rosjanie, Polacy, Żydzi.

Autor postrzega tożsamość rozdroża jak *patchwork* zszyty z rozmaitych części europejskich cywilizacji:

Dolina Dniestru pełna była wspomnień historycznych, pamiątek po wszystkich wielkich cywilizacjach Europy. (WDD, 15)

Zestawienie z cywilizacjami Europy uznaje za nobilitujące dla ziemi, której europejskości wypada, widzieć, dowodzić. W opowieści o idyllicznej dolinie pojawi się, występujący i w innych przekazach na temat Kresów, a uznawany za naturalny dla tej przestrzeni, rytm przemian biegnących jakby obok historii kontynentu:

Z dala od dróg uczęszczanych przez ludy wędrowne i wojownicze, życie biegło nieprzerwanie, pokolenia pogańskie ustępowały chrześcijańskim... (WDD, 16)

Opis doliny Dniestru posługuje się naturalizowanym systemem reprezentacji, poruszającym się między kulturowymi biegunami Arkadii i Atlantydy, inkrustowanym odwołaniami właściwymi dla słownika europejskiego erudyty, co nadaje zaproponowanemu przezeń obrazowi kresowej przestrzeni charakter konstruktu wytworzonego z perspektywy dominującego i uznanego za naturalny dyskursu kulturalnego, właściwego Europie Zachodniej. Pisarz konstatuje:

Biel chat zdawała się promieniować pośród ciemnej zieleni czereśniowych sadów i van-goghowskiej żółci słoneczników (WDD, 20)

Albo:

Wiele parków ukraińskich posiadało wyraźnie dwa nawarstwienia: jedno z czasów Russa i ks. Delille'a, drugie będące resztką prastarej cywilizacji rodzimej. (DDW, 23)

¹⁹ J. Stempowski *W dolinie Dniestru*, w: tegoż *W dolinie Dniestru...*, s. 13. W tekście wszystkie cytaty z tego wydania oznaczam w nawiasie symbolem WDD z podaniem numeru strony (podkr. – moje). Po raz pierwszy esej *W dolinie Dniestru* opublikowano na łamach ukazujących się w Londynie „Wiadomości Polskie” 1941 nr 14), a potem w wydany w inicjatywy Mieczysława Grydzewskiego zbiorowym tomie wspomnień pt. *Kraj lat dziecińczych* M.I. Kolin (I. Lindenfeld i M. Kohn), Londyn 1942.

Szkice

To oznacza, iż o ich pięknie zdecydował wpływ kultury zachodniej, nałożony na pozostałości tutejszej inwencji w kultywowaniu sztuki pielęgnowania ogrodów tak odległej w czasie, że kultura niemal zlewa się w niej z naturą. W efekcie z tła opisu wyzierają właściwe wszelkim prezentacjom peryferii – czynionym z punktu widzenia centrum – stosowane naprzemiennie kategorie pierwotności lub/oraz naśladownictwa wzorów z Zachodu.

Ślad obecności polskiej szlachty na tych ziemiach stanowią w wywodzie Stempowskiego niezwyklej piękności parki, ogrody i pałace, pozbawione wątku zacofania wsi czy konfliktu między miejscową ludnością a dworem o podłożu zarówno religijnym, jak i narodowościowym. Przywołany obraz przestrzeni Kresów wyklucza wszystko, co zakłócałoby w nim pożądaný efekt harmonii, a walor komunikatywności i wiarytelności uzyskuje dzięki wzorom narracji pastoralnej, wypracowanym i ugruntowanym w kręgu antycznej kultury śródziemnomorskiej, a potem łacińsko-romańskiej.

W przekazach wszystkich przypominanych tu autorów pojawia się mniej lub bardziej wyraźnie sygnalizowane prawo Polaków do traktowania ziem kresowych jako swoich. W *Kraju lat dziecinnych* Wańkowicza można było przeczytać:

Widzimy, jak w ziemi tej rytmem jest splot niszczeń i stawań się i jak n a t w ó r c z y c h w y c h y l e n i a c h a m p l i t u d y j e s t e ś m y m y, P o l a c y. (AK, 16)

A dla Kossak-Szczuckiej nie ulegało wątpliwości, że:

Z ziemiaństwem polskim lud ten [ukraiński] żył dobrze i zgodnie, uznając chętnie w i e - k o w ą w y z s z o ś ć „p a n i w” i szanując ją. (P, 8)

Wszak z Kresów powstały szeregi rycerzy, hojnie zasłużonych wobec Rzeczypospolitej, a dawne dumne bojary i kniazie zmieniły się w ciągu wieków w najlepszych Polaków. [...] Polskie ziemiaństwo czuło się u s i e b i e. (P, 9; tu podkr. autorki)

Ów lud ukraiński czy białoruski nie stworzył w interesujących mnie tutaj dekadach XX wieku dyskursu (także literackiego), który legitymizowałby jego przynależność do ziemi, ale też poza wszystkim innym warto zauważyć, iż nie dowodzi się czegoś, co uważa się za naturalne. Okoliczność, w której próbujemy dowieść, że należymy do jakiejś wspólnoty, sytuuje nas poza jej granicami. Członkowie wspólnoty nie muszą udowadniać, iż do niej należą. Tylko nieoczywistości wymagają dowodzenia lub też potrzeba taka pojawia się w sytuacji, gdy ktoś podważa stan rzeczy uznawany przez nas za naturalny. To przypadek kresowych Polaków z trudem przyjmujących do wiadomości wyroki historii i broniących się przed nimi przy użyciu dyskursu wykazującego cechy symbolicznej kolonizacji.

○ mowie „tubylców” oraz języku dyskursu na ich temat

W jednym z reportaży Ksawerego Pruszyńskiego zostaje stematyzowane zagadnienie „prawa do Wołynia”²⁰, zaś autor zauważa pojawienie się – konkurencyjne-

²⁰ K. Pruszyński *Prawo do Wołynia*, w: tegoż *Podróż po Polsce...*, s. 124-136.

go wobec polskiego prawa do tej ziemi – prawa przyciągania kultury ukraińskiej, które staje się atrakcyjne dla wołyńskich chłopów. Podmioty poddane działaniu jednej lub drugiej kultury (tj. polskiej lub ukraińskiej), o których pisze się „ciemna wieś”, traktowane są w wywodzie reportażysty jak nieskażone żadną wcześniejszą kulturacją, więc mogą potencjalnie stanowić pole konkurowania rozmaitych wpływów. Autor pragnąłby oczywiście widzieć polską kulturę jako atrakcyjną dla miejscowych ludzi. W puencie reportażu mówi:

tak by się chciało, byśmy tu dalej byli kulturą, tym, co żadnej kultury nie łamie, każdą przynosi i rozszerza, tak by się chciało mieć prawo do Wołynia. (PP, *Prawo do Wołynia*, 133)

Wcześniej czytelnikowi opowiedziana zostaje znamienita historyjka spotkania Francuzki zwiedzającej Kresy z Radionem, młodym wołyńskim pastuchem, który przez sześć lat w polskiej szkole uczył się francuskiego, więc potrafił kulawą francuszczyzną udzielić odpowiedzi na proste pytanie, a nawet wyrecytować z pamięci bajkę La Fontaine’a. W zwieńczeniu reporterskiej anegdoty Radion wypowiada znaczące zdanie w swoim polsko-ukraińskim narzeczu: „A teper to i na korowu po francusku kłyczu” (PP, 124). Jak dysponent dyskursu dominującego reporter obserwuje młodego tubylca, który, nim odpowie na pytania, wykazuje „odruch buntu czy zniechęcenia” i stwierdza autorytatywnie: „U t y c h l u d z i wszystkie odczucia i reakcje widać jak przez szklaną szybę” (PP, 124). To oznacza, że miejscowi chłopci są zbyt prości, by ukrywać emocje, podejmować jakąś grę komunikacyjną, zaś on – przedstawiciel intelektualnego centrum, beneficjent wyższej kultury – bez problemu potrafi takiego Radiona przeniknąć i odpowiednio zinterpretować. Po wysłuchaniu wyrecytowanej okropną francuszczyzną bajki La Fontaine’a dostrzega w tonie chłopaka „podstępne chłopskie szyderstwo” (PP, 124). Krytyka postkolonialna określiłaby to być może mianem *mimicry*, *mockery*, tj. upodobnienia elementu kultury miejscowej do kultury dominującego centrum, które przybiera postać prześmiewczego odbicia. Jak powiadają badacze zagadnienia²¹, kolonizowany (tu: poddany działaniu kultury zachodnioeuropejskiej, wyniesionej z polskiej szkoły ukraiński wiejski chłopak) nie dokonuje prostej reprodukcji wzorów kultury dominującej. Zachowanie typu *mimicry* jest nieodległe od drwiny i może się objawiać parodią. Według Homiego Bhabhy, termin ten łączy się z ambiwalencją dyskursu kolonialnego/dominującego, która, w kulturze ludzi mu podporządkowanych rodzi efekt podobieństwa, ale i zagrożenia w stosunku do kultury kolonizatora/dominującego. Występuje efekt *double vision*, co podważa autorytet dyskursu dominującego jako tego, który feruje jedyną właściwą wykładnię sensów dookołnej rzeczywistości.

Z komentarza Pruszyńskiego wydobywa się właśnie ten aspekt zagadnienia, gdy formułuje on własną opinię o przypadku Radiona:

²¹ Por. hasło „mimicra” w: B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Routledge, London–New York 1998, s. 139-142.

Szkice

Pastuch chciał, żebym wiedział i dobrze zapamiętał, że tego [...] nauczyła go polska szkoła na je go Wołyniu. [...] chciał, żebym ocenił, jak głęboko pozwoliła mu osiąść mowę Ludwika XIV [...] oraz jak wspaniałe horyzonty otworzyła mu przed oczyma... (PP, 125)

W międzywojennych niefabularnych przekazach na temat Kresów uwagi na temat języka, którym mówi się na tych terenach, sytuują się na marginesie uwagi autorów. Wiadomo, że wszyscy mieszkańcy wschodnich województw Rzeczypospolitej rozumieją się wzajemnie, choć na co dzień każdy wypowiada się po swojemu. Z *Pożogi* Kossak-Szczuckiej można wyczytać protekcyjny, a nawet pogardliwy uwagi o pisanym w cudzoziemiu „języku ukraińskim”:

Śpiewne i ładne n a r z e c z e r u s k i e, znane każdemu na kresach, używane przez lud miejscowy, nie mogło zastąpić języka. Jako n a r z e c z e a n a l f a b e t ó w, służące im tylko do rozmów prywatnych, nie posiadało całego mnóstwa wyrazów, koniecznych, gdy chodziło o wyrażenie każdej myśli szerszej, głębszej, nie związanej bezpośrednio z robotą przy roli lub z codziennym chłopskim życiem. (P, 91)

Pisarka formułuje tę opinię w sytuacji, gdy waży się przynależność państwowa Wołynia, a krótkotrwała władza Semena Petlury próbuje wprowadzić w miejscowych urzędach język ukraiński, ten zaś okazuje się zbyt ubogi, by ziemianie i nie tylko oni mogli posłużyć się nim przy załatwianiu spraw związanych z życiem publicznym. Analizując nacechowanie języka jej wspomnień z lat 1917-1919, trzeba uwzględnić rolę negatywnych emocji wywołanych sytuacją utraty domu, zagrożenia życia, niepewności losu. Emocje te wpływają na sposób prezentacji ukraińskiego chłopstwa zarządzającego pogromy ziemiańskich dworów i sprawiają, że wizerunek wiejskich mas wykazuje binarne nacechowanie: prostoduszna, ospała łagodność łączy się u nich w niepojęty dla pisarki sposób z naturą podstępna i zbrodniczą. W latach poprzedzających zawirowania wojenno-rewolucyjne miejscowy lud – bo takim zbiorowym rzeczownikiem określa się tu wszystkim ukraińskich mieszkańców wsi – jawi się Kossak-Szczuckiej jako prosty, rośli i krzepki, leniwy i senny, „śpiewający najpiękniejsze w całym świecie pieśni” (P, 8). Zamęt rewolucyjny budzi ów niezindywidualizowany lud z uśpienia i zamienia w również pozbawiony rysów indywidualnych żywioł

skryty i chytry, trudny do poznania i przyswojenia [...] zdolny do najbardziej krańcowych przejawów cnoty lub zbrodni [...] przy tym, niestety, oplakanie niekulturalny i ciemny. Krew tatarska, której sporą domieszkę otrzymał, dała mu w spadku zamięłowania łupieżcze, tchórzowską odwagę pobratymca wilka, sąsiada z bliskiego lasu. (P, 8)

To opis charakterystyczny dla dyskursu kolonialnego, który zarówno pozytywne, jak i negatywne cechy miejscowego Innego sytuuje w polu semantycznym naturalnej prostoty graniczącej z prymitywizmem i/lub równie naturalnej dzikości. „Tu-byłcy” nie mają indywidualnych twarzy ani nazwisk. Nawet imiona służą w takim dyskursie odpersonalizowanej unifikacji. W ten sposób odbywa się językowe zawłaszczanie miejscowych. „Dotychczas tak ciche, bezosobowe, czarnobrewne i rzewne Ulany, Hapki i Frasyń ogarnął istny szal wiecowania” – czytamy w *Pożodze*

(P, 15). Polska ziemianka mimowiednie wprowadza wyraźnie uprzedmiotawiające określenie „bezosobowe” w jednym ciągu z wywołującymi ten sam efekt, tyle że nie wprost, określeniami: „ciche”, „czarnobrewne” i „rzewne”. Wszystkie miejscowe kobiety są/były dla niej takie same z wyglądu i usposobienia, nieważne, jakie imiona nosiły i co czuły. Ich przemiana zaskakuje, staje się niezrozumiała. Zawsze Inny jest niepojęty, jeśli nie mieści się w „naszych”/dominujących, ale traktowanych przez „nas” jako naturalne, kategoriach opisu, więc niepojęte można tylko opatrzyć etykietą siejącego pożogę żywiołu.

Kiedy część obszaru, o który toczyły się walki 1920 roku po traktacie ryskim, dostanie się Polsce, na dalekich poleskich peryferiach zaczną – jak wspominałam – powstawać pierwsze zakłady przemysłowe, które Ksawery Pruszyński powita w latach 30. jako zwiastuny postępu cywilizujące odległą prowincję. Wraz z cywilizacją przemysłową polska obecność na Kresach będzie też niosła zmiany w języku opisu rzeczywistości. W miejscowości Mikaszewicze na Polesiu powstaje fabryka. „Poleszuk powie dziś «obrabiaarka», «wiertaczka», «koło rozpędowe»” – cieszy się polski reportażysta. „T w a r d e, m ę s k i e i p o l s k i e słowa fabryki mieszają się w świecie mikaszewickim z m i ę k k ą, b e z r a d n ą m o w ą k r a j u i m a t k i” (PP, 74).

Warto zwrócić uwagę na przeciwstawienie twardych, męskich, polskich słów – rozsadtików postępu – miękkiej, bezradnej mowie Poleszuków. W polskiej krytyce wykorzystującej instrumentarium postkolonialne na takie zestawienia zwracała już uwagę Maria Janion²². Dla Pruszyńskiego Polesie jest zapóźnionym cywilizacyjnie Wschodem. I choć dostrzega błędy w polityce państwa polskiego wobec wschodnich prowincji, jego sympatia nie zwraca się ku miejscowym dążeniom emancypacyjnym. W swoich relacjach niemal nie używa narodowościowych nazw mniejszości, preferując nazewnictwo związane z krainami geograficznymi np. Poleszucy, bo żyjący na Polesiu. Jego krytyczne uwagi mają służyć takiemu ulepszeniu działania polskiego dyskursu dominującego, by stał się on atrakcyjny dla miejscowej ludności i zdystansował ofertę nacjonalistów ukraińskich czy wpływy sowieckie²³.

Polacy, Ukraińcy, Białorusini zamieszkujący Kresy potrafili się porozumiewać w życiu codziennym, choć rozdzielność języków i kultur między mieszkańcami polskich dworów i miejscowych (niepolskich) wsi utrzymała się stosunkowo długo. Bywało, iż następująca w okresie międzywojennym intronizacja języka polskiego

²² Maria Janion zauważa: „Badania nad tożsamością kulturową płci ujawniają związki między seksualnością a ideałem narodowym oraz nacjonalistycznym. Nacjonalizm jest ruchem męskim [...]. Panujący jest mężczyzną, podległy – kobietą. [...] Dyskurs kolonialny zakładał, że męski Zachód musi podbić kobiecy Wschód i znajdował w tej mądrości dostateczne uzasadnienie” (M. Janion *Niesamowita Słowiańszczyzna...*, s. 325-327).

²³ Por. K. Pruszyński *Galeria portretów. Prawo do Wołynia*, w: tegoż *Podróż po Polsce...*

Szkice

jako dominującego – nie tylko kulturowo, lecz przede wszystkim urzędowo – doprowadzała do takich sytuacji, jak opisywane w tonie facecji przez Wańkowicza:

Język polski, język liturgiczny, królujący nawet na nagrobkach prawosławnych, język pański, w znaczeniu dziejowym najlepszy, tzn. język kultury i ogłady teraz [tj. w II Rzeczypospolitej] wlewał się na kresy szymlem papierków i cyrkularzy jako język urzędniczy. Tropiłem tę sprawę po sądach, gdzie zrezygnowane i skwaszone galicyjskie doktry praw sędziły białoruskich chłopów. [...] W akcie oskarżenia, koncypowanym po polsku przez miejscowego kauzyperdę, pokrzywdzony Iwan żalił się, że oskarżony Aukim strakował go przez „ty psie”. – Iwan, sobaka ty, sobaka – wybucha Aukim – kaliż ja ciebie pies kazau? (AK, *Sąd idzie...*, 50)

Reporterowi rzecz się nie podoba, dostrzega paradoks sytuacji, skłonny byłby wprowadzić język białoruski do sądów, choćby jako pomocniczy, co nie wpływa na zmianę jego zdania o języku polskim jako „dziejowo najlepszym”. W innym miejscu powie nawet:

Co jest charakterystyczne dla ziemianstwa kresowego to to, że lubią język białoruski i chętnie nim rozmawiają. [...] Pan Mechaczyński – talent nieprzeciętny – przebiera się za babę białoruską i solo odtańcowuje lawonichę. (AK, *Przy kominku*, 82)

W stosunku do słownika Kossak-Szczuckiej z jego „ruskim narzeczem analfabetów” to postęp. Kresowy ziemianin może lubić język białoruski, a nawet w nim rozmawiać i bawić towarzystwo naśladowaniem tańców białoruskich bab. Miejskowy dyskurs nadal rysuje się jednak jako dyskurs pośledniego gatunku, egzotyczny dla użytkowników tego dominującego. Podczas wędrówek po Kresach Melchior Wańkowicz zatrzymuje się przede wszystkim we dworach, wysłuchuje skarg ziemian na niemądrą państwową administrację, która nie docenia ich zasług polegających na tym, że wytrwali na tych ziemiach. Stara się też rozmawiać z prostymi ludźmi i relacjonować ich reakcje na polską politykę kresową. Próbuje równoważyć racje, wykazywać krytycyzm wobec administracyjnych nonsensów, lecz przede wszystkim stara się wspierać interes II Rzeczypospolitej tu, na tych ziemiach przez wydobywanie pozytywnej roli, jaką państwowe centrum odgrywa wobec swojej wschodniej prowincji. W cyklu relacji zatytułowanych *Na tej Ziemi Stołpeckiej* pisze z aprobatą o komasowaniu ziemi i długoterminowych kredytach udzielanym miejscowym chłopom, używając określeń charakterystycznych dla języka kolonialnego:

Wyniosła się hej, na pola dusza ludzka. Z okopów błota i wyrudziałych wspólnych państwisk, z opłotków, w których kisił się duch Wschodu. Na wydmuchach, na góreczkach jarzą świeżym drzewem (długi kredyt z państwowych lasów) zdarzone na nowe życie chałupy, przed chałupami powoli, nieśmiało, jakby prosząc o zalegalizowanie w surowym obyczaju – zielenięją pierwsze szczepki. Chodzi koło nich chłop białoruski i dusza mu się odtatarszcza, odruszcza, słowiańszczeje. Wzbierają mlekiem wymiona, miodem ul, owocem sad. Jest „wielmi dobrze”. Cieszy się chłop. (AK, *Bolączki powiatu*, 88)

Zapamiętując się w dominującej odmianie dyskursu kresowego, pisarz tak bardzo chce przeciwstawić dobry, polski/zachodni nurt przemian złym wschodnim/barba-

rzyńskim w swoim tatarskim rodowodzie zaszłościom, iż odmawia Rusi słowiańskiego rodowodu. Skoro miejscowy chłop się „odruschcza” to słowiańszczyże tylko w najlepszej – polskiej – wersji. Ta zaś ma wiele z krainy mlekiem i miodem płynącej.

Ze wszystkich przywołanych tu zapisów, niezależnie od stopnia ich krytycyzmu wobec błędów popełnianych przez polską administrację na Kresach, przebija dwuwartościowa wizja świata. Na jednym jej biegunie sytuuje się Europa Zachodnia, polski dwór ziemiański, polski katolicyzm, język polski jako nośnik wysokiej kultury, świadomość długowiecznej tradycji i misji historycznej, uwierzytelniającej prawo do ziemi, na drugim – barbarzyński, tatarski Wschód, ciemna wieś rusińska, prawosławie, ludowe narzecza, słaba świadomość historii, niedokształtowana tożsamość jednostkowa, żywioł zamiast struktur społecznych.

W rozmaitych odmianach międzywojennego zapisu niefikcyjnego na temat Kresów dochodzi do głosu dyskurs, który krytyka postkolonialna określa mianem kolonialnego, a który został tu ukazany w wersji pozbawionej komplikujących jego wymowę kontekstów, a więc choćby opisanie jego proveniencji. Składała się na nią z jednej strony polityka historyczna, sięgająca do rezerwuarów zbiorowej pamięci o tradycjach Rzeczypospolitej szlacheckiej, utrwalonych powieściami Henryka Sienkiewicza, z drugiej zaś – szczególne efekty postzaborowej kondycji polskiej mentalności, tj. wnioski, jakie Polacy wyciągnęli z wieloletnich obserwacji praktyk i uczestniczenia w skutkach praktyk stosowanych przez zaborcze imperia wobec peryferyjnych dla nich polskich prowincji. To, czego przez niemal półtora wieku doświadczali na własnej skórze, dało i takie wyniki.

Abstract

Hanna GOSK
University of Warsaw

Polish East-Borderland Discourse in Non-Fiction Interwar Records. An Attempt at Reading in a Postcolonial Studies Perspective

This text discusses selected interwar reportages, recollections, essayistic-recollective records devoted to the issues of eastern provinces of the 2nd Polish Republic (the East Borderland; Polish, *Kresy*). Reading of these texts is done in a postcolonial studies perspective, which enabled to show how the Polish dominating discourse of the period functioned – i.e. one establishing a naturalised form of representation and a scale of values in a non-fictional record on those lands. Analysis has shown that the interwar-period East-Borderland discourse, as may be found in these evoked texts, reveals traits of a coloniser's discourse as well as those of discourse of the former colonised, i.e. a post-dependence discourse (related to a situation of freeing from Partitions-related dependence).

Leonard NEUGER

„Antysemickie wątki w polskim kanonie literackim”. Próba przekonstrowania problemu¹

Tytuł referatu umieściłem po części w cudzysłowie, gdyż ten fragment jest powtórzeniem, cytatem hasła, pod którym toczyła się niedawno w Polsce ożywiona dyskusja. Uczyniłem to jeszcze z dwóch powodów. Jednym z nich jest rodzaj zabezpieczenia przed zarzutem zbyt wyrywkowego i powierzchownego potraktowania problemu. Wyrykowość bierze się z ograniczenia pola zainteresowań do tych dzieł czy ich fragmentów, które w dyskusji najczęściej się pojawiały. Powierzchnowość to znaczy na przykład niepodjęcie przeze mnie dyskusji na temat „kanonu literackiego” jako takiego, odsyła w jeszcze innym aspekcie do wzmiankowanej dyskusji (gdzie prawie nikt kanonu nie kwestionował). Natomiast podtytuł, prócz ewidentnego ujawnienia intencji referatu, sugeruje też moje przekonanie, że zbyt generalizujące i często pochopne używanie kategorii antysemityzmu grozi spłaszaniem i banalizacją samego zjawiska.

Żyd syntetyczny diabelski.
Ekskluzja

Zacznijmy od fragmentu dzieła Sebastiana Fabiana Klonowica *Worek Żydów to jest Złe nabycie majątności*, wydane w 1600 roku:

¹ Jest to tekst referatu wygłoszonego 12 października 2008 r. w Lublinie na sesji naukowej, poświęconej polsko-polskiej dyskusji o sprawie relacji polsko-żydowskich.

Neuger „Antysemityczne wątki w polskim kanonie literackim”

Więc drudzy nieszlachetnym przedawają Żydom
Dziatki niewinne, Bożym i świeckim ohydom,
Którzy toczą i cedzą chłopiątek niewinnych
Z żyłek, z serca żywą krew z członczków dziecinnych.
Odprawują Wielkęnoc juchą naszych dzieci,
Ktore jeszcze do bacznych nie przychodzą latek.²

Klonowic w innych fragmentach tego utworu wymienia także takie nieprawości Żydów, jak bogobójstwo, znieważanie hostii, lichwę itp., piętnując te „przyrodzone” Żydom zbrodnie jak też ich polskich pomocników. Zwraca także uwagę na odstręczający wygląd Żyda (zakrzywiony nos, ruda – wtedy złowroźnie znaczący kolor – broda) i jego uszargany ubiór. Klonowic pracując w lubelskim sądzie stykał się ze sprawami żydowskimi, zatem dodatkowo uchodził za eksperta. Jeśli zaś sięgniemy po *Historię antysemityzmu* Léona Poliakov³, okaże się, że portret kreślony przez Klonowica przynależy do świata wyobrażeń wspólnego dla całej chrześcijańskiej Europy. Takie było stanowisko Kościoła (niedługo potem, może nawet bardziej ekstremalne – Martina Lutra). A ponieważ wierzono, że zbrodniczość religijna, zatem w przypadku Żydów, skutek bogobóstwa, przyrodzona, odbija się nieuchronnie na wyglądzie, Żydzi wyglądali zawsze paskudnie.

Krótko mówiąc, skoro wszyscy chrześcijanie tak sądzili, miejsce Żydów w ich wyobraźni było stałe, a wyjątki były nie do pomyślenia. Do tego stopnia, że Klonowic-pisarz przystojnych Żydów i ślicznych Żydówek nigdy nie widział i widzieć nie mógł. Podobnie jak Fichte na przełomie XVIII i XIX wieku, przejeżdżając przez zabraną Polsce niemieckojęzyczną część Śląska, widział same niechlujne, wyuzdane i brudne kobiety – wszystkie brunetki! – a słyszał jakiś nieludzki żargon zamiast języka⁴.

Prawda, że praca w sądzie ograniczała kontakty społeczne i Klonowic spotykał zapewne ludzi mało krystalicznych (stąd w *Worku Żudaszków* dostaje się także Pola-

² S.F. Klonowic *Worek Żudaszkowy*, oprac. K. Budzyk, A. Obrębska-Jabłońska, komentarz prawniczy Z. Zdrójkowski, Biblioteka Pisarzy Polskich, Seria B, nr 10, Ossolineum, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1960, s. 138.

³ L. Poliakov *Historia antysemityzmu*, t. 1: *Epoka wiary*, [t. 2: *Epoka nauki*], przeł. A. Rosińska-Bóbr, O. Hedemann, Universitas, Kraków 2008. Warto tu podkreślić, że Poliakov w rozdz. VII (*Żydzi w Polsce*, s. 330-352) zwraca uwagę na wyjątkowo sprzyjającą Żydom atmosferę (do połowy XVII w.) tłumacząc to z jednej strony zapóźnieniem społeczno-ekonomicznym kraju i stopniowo postępującą hegemonią Kościoła, co spowodowało, że antysemityzm Zachodni docierał tam z opóźnieniem, a z drugiej – dużą liczebnością Żydów, którzy płynnie i raczej bezkonfliktowo wtopili się w różne sektory gospodarki.

⁴ Listy Fichtego cytuje G. Wolff (*Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of Enlightenment*, Stanford 1994, s. 334); por. też L. Neuger *Europa Środkowa jako problem*, w: tenże *Ćwiczenia z wrażliwości. Duże i małe szkice literackie*, Wydawnictwo UŚL, Katowice 2006 (zwłaszcza rozdz. *Europa Środkowa jako problem*, s. 78-79).

kom). Ale to, co wyobrażone, jeśli wierzyć psychoanalitikom, stanowi soczewkę, poprzez którą oglądamy świat, broniąc się przez dotknięciem traumatycznej rzeczywistości. Pomaga też w krystalizacji własnej tożsamości. Żydzi pasowali jak ulał w obu tych sferach: budowania tożsamości chrześcijańskiej i wyobrażonej ochrony przed dotknięciem traumy – chorób i zła rozumianych metafizycznie. Problem lichwy, interpretowanej religijnie, wymaga osobnego ujęcia. Trzeba też zauważyć, że u Klonowica i podobnych mu pisarzy współczesnych Żydów traktuje się alegorycznie, to znaczy tak, że sprowadzeni są do jednej postaci, zaopatrzeni w zamknięty i stały zbiór cech, co dopuszcza jedno tylko, teologiczne, odczytanie. Najczęściej w związku z tym pojawiają się oni w gatunkach realizujących alegorię, niedopuszczających Żydów do głosu albo przydzielających im wypowiedzi i role stałe jako zła groźnego lub ośmieszonego (satyra, jasełka). Do cech wymienionych przez Klonowica dojdą stopniowo inne, na przykład posługiwanie się żargonem – *jiddisch* – a nie językiem ludzkim lub łamaną polszczyzną (żydłaczanie) czy knucie spisków (wpisane w figurę Judasza). Na ogół mieściło to się w ramach podobnych ujęć alegorycznych: Żydzi nie różnili się między sobą, ponieważ byli aktualizacją jednego i tego samego, z góry danego sensu-wyroku. Nie było Żydów, był Żyd syntetyczny. Dla zwolenników teorii genderowych dodam: jako alegoryczny sukcesor Judasza, zawsze był płci męskiej. Mógł to być, jak u Klonowica, syntetyk zwarty, ale mógł też być i bywał rozbudowywany. A jednak był to Żyd izolowany, obcy i ekskludowany jak wszelkie zło. Klonowic słusznie zwraca jednak uwagę na Polaków-pośredników, którzy w taki czy inny sposób zaprzęcają się Żydowi-złu. Totalna ekskluzja nie mogła być pełna, wymagała zatem pośredników – diabeł odsunięty i zamknięty skutecznie nie byłby już groźny.

Żyd syntetyczny anielski. Inkuzja

Jeśli przeskoczmy kilkaset lat, to łatwo dostrzeżemy rewolucję, której w postrzeganiu Żydów dokonał Mickiewicz. Jego Jankiel „dosyć czystą miał polską wymowę” (s. 212)⁵, ubiorem się specjalnie nie różnił, ubrany był tak samo, jak Sędzia „w długim aż do ziemi / Szarafanie, zapiętym haftkami srebrnymi” (s. 210-211), jego wygląd budził szacunek, a w dodatku zamiast prowadzić „brudne” i bezbożne interesy (lichwa), jest polskim spiskowcem-patriotą nadto obdarzonym wielkim talentem muzycznym. Zatem mamy tu do czynienia z odwróceniem syntetyku o 180 stopni. Mickiewicz próbuje budować postać-symbol, rodzaj uogólnienia, czy alegorii, dzięki czemu Jankiel uzyskuje prawo do wypowiedzi – także poprzez swój koncert. Jest to alegoria opozycyjna do syntetycznego Żyda Klonowica, ponieważ „z góry” dane jej sensy przynależą do innego niż teologiczne uniwersum,

⁵ Cytaty z *Pana Tadeusza* za: A. Mickiewicz *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, oprac. S. Pigoń, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.

do uniwersum patriotycznego. I jak to z alegorią bywa, buduje pewien stereotyp Żyda: patriotycznego spiskowca, wrażliwego muzyka. Z kolei ten stereotyp do dnia dzisiejszego odbija się echem nie tylko w literaturze, domagając się/oczekując od Żydów nadzwyczajnych zdolności i udziału w tych spiskach, którym dajemy akceptujące przyzwolenie, to znaczy patriotycznych. W innym wypadku Żydzi lądują w obozie wroga, wciąż spiskując. A jednak w *Księdze VIII Pana Tadeusza* czytamy:

„Widzę – rzekł Sędzia – że się na rozbój zanosi”,
Jęknęli wszyscy; wszystkich zagłuszył krzyk Zosi,
Która krzyczała, Sędziego objawszy rękami,
Jako dziecko od Żydów klute igiełkami.⁶

Pigoń komentuje ten fragment tak:

Porównanie oparte na starym i rozpowszechnionym przesądzie ludu o tzw. „mordzie rytualnym”, popełnianym jakoby przez Żydów na dzieciach chrześcijańskich, dla uzyskania krwi potrzebnej do macy na święto Paschy. Jest to pozostałość z makabrycznych baśni średniowiecznych.⁷

Zatem – jako realizację modelu Klonowica. Zapewne, jeśli chodzi o źródła, Pigoń ma rację. Ale, jeśli dokładniej przeczytamy ten fragment i kontekst, w jakim się znajduje, sprawa nie będzie taka prosta. Sens jest jasny – Zosia pobladła, jak dziecko chrześcijańskie, któremu Żydzi igiełkami wysysają krew w celach rytualnych. Ale dlaczego Zosia krzyknęła, dlaczego przytuliła się do Sędziego? I skąd się bierze niejako automatyczne skojarzenie z niewinną krwią? Otóż Zosia widzi, jak „dżokeje” Hrabiego schwyтали Tadeusza, słyszy, jak Hrabia powiada:

„Soplico! – rzekł – odwieczny wrogu mej rodziny.
Dziś skarzę cię za dawne i za świeże winy,
Dziś zdasz mi sprawę z mojej fortuny zaboru,
Nim pomszczę się obelgi mojego honoru!”⁸

Słyszy zatem, że zanosi się na krwawą wendettę. Co prawda Sędzia próbuje apelować do sumienia, wychowania i pozycji Hrabiego, by rozlewowi krwi zapobiec, cóż, kiedy Zosia widzi służbę Sędziego biegnącą z kijami i strzelbami, a nawet Wojskiego z nożem w rękawie, ze wzrokiem skierowanym na Hrabiego. Widzi też, że nadbiegają spore posiłki dla Hrabiego („«Hajże na Soplicę!» tysiąc głosów wrzasło”⁹). Na razie to tylko zapowiedź jatki i Zosia jeszcze nie krzyczy. Wreszcie nadchodzi Asesor jako przedstawiciel władzy rosyjskiej, by aresztować Hrabiego i:

⁶ Tamże, s. 409, w. 667-670.

⁷ Tamże, w przypisie na s. 409.

⁸ Tamże, s. 408, w. 639-642.

⁹ Tamże, s. 409, w. 655.

Szkice

Wtem go Hrabia w twarz uderzył płazem.
Padł zgłuszony Asesor i skrył się w pokrzywy;
Wszyscy myśleli, że był ranny lub nieżywy.¹⁰

Dopiero wtedy Zosia krzyczy, a narrator czy gospodarz poematu wypowiada zacytowane już porównanie do mordu rytualnego. To znaczy w sytuacji, kiedy Zosia domniemywa mord realny na Hrabim jako początek wojny wszystkich ze wszystkimi. Można za Pigoniem odczytywać to porównanie jako relikw „makabrycznych baśni średniowiecznych”. Ja jednak widzę w tym sformułowaniu wyraźną ironię – oto w obliczu realnych wampirów Zosia wygląda jak ofiara wampirów wywoływanych przez przesąd, w który *nota bene* nie wierzy, o czym świadczy jej stosunek do Jankiela. Ironię tutaj rozumiem jako zacytowanie „cudzych” słów czy wyobrażeń, które wyraźnie nie pasują do sytuacji, w której zostają użyte. A ponieważ w dodatku epos Mickiewicza prześlągnięty jest aurą nostalgiczną, metafizyczną (Miłosz¹¹) czy humorystyczną w znaczeniu humoru wybaczącego (Wyka¹²), fragment ten powinien być, moim zdaniem, tak właśnie odczytywany. To, co dla Kłonowica było niepodważalnym faktem, dla Mickiewicza jest już prefabrykatem, *ready made*, którego można ironicznie użyć. I jak to bywa z ironią, nigdy z takich wypowiedzi nie znika dwuznaczność. Jeżeli już coś z czasem zanika, to właśnie sama ironia i wtedy łatwo te wypowiedzi interpretować jako antysemityczne. Albo jeszcze inaczej: stereotypy, zwłaszcza te mocno osadzone w zbiorowej wyobraźni, bywają używane – właśnie używane! – w celach ironicznych czy zabawowych jako gotowe cytaty, m.in. jako sygnał uwolnienia się od ich treści. Dodajmy, że owo nieszczęsne porównanie nie może być (i nie bywa) traktowane jako konstytutywne dla interpretacji *Pana Tadeusza*.

Żyd syntetyczny. Intruzja

Dość skrajnym przeciwieństwem postawy Mickiewicza jest postawa Zygmunta Krasińskiego w *Nie-Boskiej komedii*, głównie części III. Budzi ona rodzaj zażenowania wśród badaczy, budziła też opory wśród współczesnych, a to z uwagi na bezspornie antysemityczne jej fragmenty, dodajmy, że konstytutywne dla interpretacji utworu. Chodzi rzecz jasna o karykaturalnie ujęty obóz rewolucjonistów Pankracego, wśród których prym wiodą Przechrzty. Skąd to zażenowanie, które zresztą

¹⁰ Tamże, s. 409, w. 664-656.

¹¹ Na nostalgiczny charakter utworu zwracali uwagę wszyscy jego interpretatorzy. Czesław Miłosz w *Ziemi Ulro* (1977) dopatrywał się w zawartych w utworze opisach metafizycznego ładu istnienia, zaś Kazimierz Wyka, od którego wzięłem kategorię gospodarza poematu, poświęcił interpretacji dzieła Mickiewicza książkę *Pan Tadeusz. Studia o poemacie* (1963), gdzie na ten aspekt zwracał szczególną uwagę.

¹² Zob. przypis 7.

podzielał? Z przeświadczenia, że *Nie-Boska komedia* jest jednym z najwybitniejszych utworów w literaturze polskiej, a pisarz jednym z najgłębszych i najprzenikliwszych intelektualistów epoki. Jego imponująca epistolografia, też przecież zawierająca wypowiedzi antysemickie, jest arcydziełem. Ba, ale co zrobić z Przechrztami? Powiedzmy to tak: w starciu obozu rewolucji z obozem świętej Trójcy, Pankracego z Hrabią Henrykiem, Pankracy, nie będący przecież faworytem autora, wypowiada swoje poglądy do swego adwersarza, który także przy tej okazji wypowiada własne. Spotkanie tych dwóch jest starciem całkowicie rozbieżnych wizji świata, jeśli nie równorzędnych, to przekonujących: rewolucyjnej – wskazującej na nieprawości społeczne i ekonomiczne, które mają zakorzenienie historyczne, i konserwatywno-katolickiej – broniącej wartości fundamentalnych. Na poziomie poglądów wodzów obu obozów przenikliwość Krasieńskiego budzi podziw. Poznajemy też zwolenników obu obozów i oni pokazani są karykaturalnie. Zatem to, co na poziomie idei posiada swoje racje, na poziomie realizacji społecznych zmienia się w karykaturę tych idei. Zwłaszcza jeśli chodzi o obóz rewolucyjny, Krasieński podnosi sprawy niezwyklej wagi: koniunkturalizm, resentymenty, krwiożerczość itp. jego zwolenników. Ujawnia też kult przywódcy rewolucji oraz tworzenie, na gruzach chrześcijaństwa, nowych obrządków *quasi*-religijnych. Juliusz Kleiner, Wacław Kubacki, a przede wszystkim Maria Janion¹³ znakomicie pokazali, w jaki sposób *Nie-Boska komedia* wchodzi w relacje intertekstualne z tekstami m.in. saintsimonistów, fourierystów, karbonariuszy. No to skąd się tu biorą Żydzi? Pojawiają się na zasadzie intruzji, stanowią element całkowicie obcy i wrogi, p o d s z y w a j ą c y s i ę pod idee rewolucyjne. Na pewno Krasieński wiedział, że część polistopadowej emigracji pochodzenia żydowskiego, a także działacze żydowsko-francuskich działała w organizacjach, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, lewicowych. Na pewno był tu pod wpływem ojca, Wincentego Krasieńskiego (autora *O Żydach w Polsce*, 1818) i na pewno pod jeszcze większym wpływem swego mentora, ks. Zygmunta Chiariniego (autora przekładu *Talmudu* na język polski i *Teorii judaizmu, zastosowanej do reformy izraelitów wszystkich krajów Europy*, 1830), ale też Josepha de Maistre’a. W jego emigracyjnym otoczeniu byli także Żydzi, których trudno byłoby posądzić o skłonności rewolucyjne (Julian Klaczko na przykład). Sądzę, że zażenowanie, o którym wspominałem, nie tylko i nie głównie z powyższym się wiąże.

¹³ W dalszej części korzystam, niestety nie dość szeroko z uwagi na oczywiste tu ograniczenia, ze znakomitego pióra Marii Janion *Wstępu* do wydania *Nie-Boskiej komedii* w serii Biblioteki Narodowej (Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965) oraz z jej wybitnego eseju *Mit założycielski polskiego antysemityzmu*, w: *Spółczesność europejska i Holocaust*, Fundacja im. Friedricha Eberta, Warszawa 2004, s. 11-48 (praca zbiorowa jest poszerzoną dokumentacją konferencji w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie 30 września 2004 r. z okazji 75. urodzin Feliksa Tycha).
<http://library.fes.de/pdf-files/bueros/warschau/02958.pdf>

Przechrzty u Krasińskiego nie są wcale rewolucjonistami. Nie są nawet ich karykaturą. Są z jednej strony powtórzeniem modelu Klonowica z mordem rytualnym, nienawiścią do chrześcijaństwa itp., ale z drugiej – i tego w dotychczasowym wizerunku Żyda w literaturze nie było – są pozornymi przechrztami, to znaczy tylko formalnie konwertowali na katolicyzm. A konwertowali to po to, żeby chrześcijaństwo zniszczyć od środka, czyli uprawiają walenrodyzm (którego Krasiński nienawidził, traktując go jako typowy, podstępny i niemoralny sposób działania żydowskiego). Warto tu zacytować list Krasińskiego do Augusta Cieszkowskiego z 13 lipca 1848 roku:

tylko brud i okrucieństwo i wieczne kłamstwo napotyka się wszędzie. Klaczko niesławną radę Ci dawał¹⁴, żydowską, bo walenrodyzm to żydostwo. Odkąd poznałem do dna szpiku kości jego, wiem, że jest z Żydów i człowiek i pomysł. Kto ma zwyciężyć, inaczej walczy.¹⁵

Krasiński powtarza zatem model Klonowica, ale dodaje do niego element nowy – spiszek żydowski już nie na zewnątrz świata, jak to miało miejsce u Klonowica, ale w jego wnętrzu, gdzie udający chrześcijan Żydzi, tzn. marrani, mają na celu nie tyle realizację idei rewolucyjnych, ile krwiożerczy plan unicestwienia chrześcijaństwa i przejęcia władzy nad światem. Udaje się to Krasińskiemu, ponieważ w cz. III dramatu korzysta z konwencji pozwalającej na wypowiedzianie „najszybszych” myśli i planów. Mogą to być „szczerze” wypowiedzi Chóru czy rozmowy pomiędzy „swoimi” (dotyczy to nie tylko Przechrztów), co pozwala na płynne łączenie ujawnionych myśli z maskującymi wypowiedziami „oficjalnymi”. Używam tu kategorii antysemityzmu, ponieważ Krasiński łączy tradycyjne, oparte na ekskluzji wyobrażenia o Żydach (jak u Klonowica) z perfidną inkluzją, zatem intruzją. Maskowane, ukrywane, niejawne, zbrodnicze ich cechy i cele, niejako przyrodzone, teraz w efekcie intruzji zagrażają wszystkiemu, co wartościowe. Jak ta intruzja jest groźna, niech zaświadczy jeszcze jeden fragment listu Krasińskiego do Augusta Cieszkowskiego z 13 lipca 1848 roku:

Mickiewicz zaś to doskonały Żyd! Czy wiesz, że matka jego była Żydówką, która się przechrzciła przed pójściem za ojca jego? Niezawodnie! Stąd w tym człowieku taki zakrój. Kabała, Talmud, Dawid... energia... wszystko razem! Miłość ojczyzny i walenrodyzm...¹⁶

Zatem Krasiński łączy antyjudazm rozumiany religijnie z antysemityzmem rozumianym rasowo¹⁷.

¹⁴ Prawdopodobnie Klaczko radził Cieszkowskiemu, by przyjął proponowane mu stanowisko ministra finansów w Prusach po to, by z pobudek patriotycznych wykorzystać tę funkcję w celu zrujnowania zaborcy.

¹⁵ Z. Krasiński *Listy do Cieszkowskiego, Jaroszyńskiego, Trentowskiego*, oprac. i wstęp Z. Sudolski, PIW, Warszawa 1988, s. 357 oraz przypis na s. 359.

¹⁶ Tamże, t. I, s. 358.

¹⁷ Interesujące jest, że Krasiński ograniczał swój antysemityzm do czasów po diasporze Żydów, tych starożytnych podziwiał i potrafił się z nimi utożsamiać.

Żydzi zróżnicowani – między inkluzją a ekskluzją

Lalka Bolesława Prusa – zatem przenosimy się w czasy późniejsze o około 50 lat – niewątpliwie zawiera wypowiedzi antysemickie, niektóre nawet wyjątkowo drastyczne. Po części – owszem – można zestawiać je z tekstami *Kronik* tego autora, uznając za wypowiedzi bliskie stanowisku Prusa. Krótko mówiąc, da się bez trudu wskazać teksty antysemickie Prusa. Ale czy na pewno? Byłbym tu bardzo ostrożny, domagając się każdorazowo wpisania wspomnianych tekstów w kontekst polityczny i społeczno-ekonomiczny owego „tu i teraz”. Jest to temat na książkę, a nie esej, który z braku miejsca nie pozwala na podjęcie obszernych analiz. Ograniczę się zatem do samej powieści.

Myślę, że wspomniane wypowiedzi antysemickie w *Lalce* nie stanowią większego problemu. Wypowiadają je albo postacie negatywne powieści, albo są cytowane choćby przez pana Rzeckiego czy Stanisława Wokulskiego z niepozostawiającym większych wątpliwości komentarzem. W najgorszym wypadku Rzecki czy Wokulski są wobec argumentów antyżydowskich bezradni. Poza tym część niechętnych Żydom wypowiedzi pochodzi od samych Żydów, przede wszystkim od doktora Szumana i wiąże się bezpośrednio z jego rozgoryczeniem czy – niechże to słowo padnie, bo dotyczy także autora powieści – poczuciem totalnej klęski. I tutaj, jak sądzę, dotykamy spraw najważniejszych.

Po pierwsze, w *Lalce* nie ma już Żyda syntetycznego, przynajmniej nie na pierwszym i na drugim planie. Żydzi są zróżnicowani, Żyd syntetyczny owszem występuje, ale w tle jako pogardzany poziom stratyfikacji społecznej (geszefciarze, cuchnący czosnkiem tłum). Punkt startu jest w *Lalce* oczywisty – to wspólny udział w Powstaniu Styczniowym (u Rzeckiego punkt startu jest bardziej przesunięty w czasie), a potem klęska Powstania i wspólna próba realizacji utopii społeczno-solidarystyczno-ekonomiczno-patriotycznej. Zatem niektórzy Żydzi (a w myśl tej utopii – dzięki asymilacji – stopniowo wszyscy) bez względu na ich kulturę i wyznanie podlegają inkluzji. Powstanie Styczniowe staje się zatem istotnym początkiem nowego społeczeństwa, nowego świata. Prus – jak się wydaje – wierzył w możliwość zrealizowania tej utopii kapitalizmu z twarzą ludzką, bo przeglądając się w lustrze wspólnego początku. I trzeba przyznać, że w I tomie *Lalki* ten mit działa bez zarzutu. Nawet w wypadku sprzedaży przez Wokulskiego kamienicy Łęckich ze „zbędną” stratą, co z perspektywy kapitalizmu jest idiotyzmem, stary Szlangbaum jest w stosunku do niego lojalny. Nawet ślepa i z perspektywy jego przyjaciół groteskowa miłość do Izabeli Łęckiej może budzić najwyżej zdumienie starego subiekta, doktora Szumana czy Szlangbauma, ale ideologicznego jądra powieści, tzn. idei przyjaźni, nie narusza.

Problem w tym, że II tom *Lalki* ukazuje totalną klęskę owego solidarystycznego mitu. Także klęskę samego Prusa. I wtedy idea inkluzji ulega gorzkiemu zakwestionowaniu. Jest to klęska znakomicie wpisana w główne postaci powieści: Wokulskiego, Rzeckiego, Szumana, Szlangbauma. Mówiąc w największym skrócie, wszystkie te postaci albo zostają dotknięte ekskluzją (Rzecki), albo z goryczą

Szkice

i bez sukcesu same się ekskludują (Szuman i do pewnego stopnia stary Szlangbaum), albo wyjeżdżają, co też jest przecież ekskluzją (Ochocki, Wokulski – o ile żyje). Ekskluzja dotyczy zatem postaci reprezentujących świat wartości w powieści, można by tu zatem mówić o ekskluzji odwróconej, czyli *à rebours*. Kapitalizm z ludzką twarzą okazuje się nie tylko mrzonką, której utrata bywa przykra, ale stawia sprawę żydowską na ostrzu noża, ponieważ w powieści to właśnie Żydzi, teraz już znowu syntetyczni, nie tylko przejmują interesy, ale przejmują je na zasadzie wyłączności. Ta wyłączność oznacza zbudowanie ostrego podziału, bariery między syntetycznym Żydem – bezwzględny i oszukańczy drobny kapitalista – a tymi Polakami, którzy podlegają ekskluzji *à rebours*. Klęska mitu solidarystycznego, zbudowanego na wspólnych patriotycznych podstawach pchała Prusa w kierunku antysemityzmu o zabarwieniu rasistowskim. Sądzę, że znak zapytania postawiony jako tytuł ostatniego rozdziału powieści dotyczy także tej tendencji. Prawda, że na rozpaczliwe pytanie zadane przez doktora Szumana przy zwłokach pana Rzeckiego:

- Straszna rzecz! – odezwał się doktor. – Ci giną, wy wyjeżdżacie... Któż tu w końcu zostanie?...
- My!... – odpowiedzieli jednogłośnie Maruszewicz i Szlangbaum.
- Ludzi nie zabraknie... – dorzucił radca Węgrowicz.
- Nie zabraknie..., ale tymczasem idźcie, panowie, stąd!... – krzyknął doktor.¹⁸

To są prawie ostatnie słowa w *Lalce*. Oznaczają symboliczną ekskluzję całego nieakceptowanego przez Prusa świata i to nie tylko – jak widać – żydowskiego. Oznaczają wyparcie („idźcie, panowie, stąd”) ostatecznej klęski i nadzieję na szansę ocalenia – niechby i naiwnego – idealizmu. A skoro je wypowiada zgorzkniały i zawiedziony doktor Szuman, wyparte zostają także demony antysemityzmu. Co oczywiście nie oznacza, że ich nie ma i że nie powrócą ze z wielokrotnioną siłą¹⁹.

¹⁸ B. Prus *Lalka*, t. 2, Polska Biblioteka Internetowa, s. 442-443.

¹⁹ W moich uwagach o *Lalce* korzystałem z klasycznego odczytania powieści przez Henryka Markiewicza (B. Prus *Lalka*, wybór i oprac. H. Markiewicz, Czytelnik, Warszawa 1967).

Neuger „Antysemickie wątki w polskim kanonie literackim”

Abstract

Leonard NEUGER
Stockholm University

„Anti-Semitic Threads in Polish Literary Canon”: An Attempt at Re-constructing the Issue

The author makes attempt to re-construct the issue of threads which were considered anti-Semitic during a recent discussion on the Polish literary canon. The starting point is the construction of an *excluded* synthetic and diabolical Jew, one that was most completely represented in Sebastian Klonowic's *Worek Judaszów*, and this construction is further reversed in A. Mickiewicz's *Pan Tadeusz*, with indication of the conditions for a character to be *included*. In turn, with Z. Krasiński's *Nie-boska komedia*, I put an emphasis, on the one hand, on repeated 'diabolic Jew' construction whilst on the other, on the inclusion being radically called into question and the Jew being considered a 'Wallenrodian' intruder (intrusion). At last, on discussing B. Prus's *Lalka*, I show, on the one hand, a diversity of included Jewish characters acting on the novel's foreground, whilst a disdainfully treated synthetic Jew is moved back to the background (exclusion); on the other hand – in view of the failure of a solidaristic utopia in the novel's volume 2 – exclusion is highlighted of figures representing certain values, which puts into question a social sense of inclusion.

Jerzy JARZĘBSKI

Realizm podszyty fantastyką

Istnieje w literaturze, przynajmniej polskiej, pewien rytuał, który powtarzał się kilkakrotnie w dziejach nowożytnych, co sprawiło, że niektórzy chociażby spośród kibiców, a nawet krytyków prozy uznali, że powinien przydarzyć się literaturze raz jeszcze – tym razem po roku 1989. Jest to rytuał „opisania świata” z nowej perspektywy, podsumowania społecznych i politycznych przemian w postaci nowej, ostrej w widzeniu świata powieści realistycznej. Tak było po powstaniu styczniowym, tak po rewolucji 1905, tak wreszcie po odzyskaniu niepodległości w roku 1918. Po wszystkich tych wydarzeniach powstawały książki będące podsumowaniem – często gorzkim i kontrowersyjnym – tego, co się zdarzyło, a już wręcz symbolem tego typu prozy stało się *Przedwiośnie* kojarzące realistyczny obraz z ideowym rozrachunkiem.

Po II wojnie światowej coś w tym mechanizmie realistycznego podsumowywania zaczęło się wprawdzie psuć, ale kładziono to na karb kłopotów cenzuralnych: realistyczna powieść-podsumowanie nie mogła się rzekomo ukazać tylko dlatego, że gdyby pokazywała rzeczywistość uczciwie, musiałaby zostać pocięta nożyczkami cenzora. Sytuacja ta uległa zmianie po roku 1989 i dlatego pojawiły się wówczas nieśmiało głosy mówiące, iż wreszcie powstały warunki, aby „nowe *Przedwiośnie*” mogło się nareszcie ukazać. Nic takiego oczywiście się nie zdarzyło, a powody można by długo wyliczać, zaczynając od kwestii zmienionych funkcji społecznych literatury, a także zachodzących na obszarze całej kuli ziemskiej procesów przemian na terenie prozy. Nie tym jednak chciałbym się tutaj zająć, ale raczej procesem zaprzeczającym oczekiwaniom na realistyczną powieść w samej swej istocie, czyli procesem nawrotu do fantastyki bądź przemieszania fantastyki z realizmem jako wydarzeniem zachodzącym w prozie na zastanawiająco szeroka skalę i obejmującym wiele jej różnych odmian gatunkowych. Zarazem krytycy zauwa-

żają proces kurczenia się obszarów realizmu w prozie, czego wyrazistym przykładem może być szkic Przemysław Czaplińskiego, w którym opisuje on precyzyjnie i wielostronnie stan kryzysu *mimesis*, z jakim mamy do czynienia w najnowszej literaturze i dwojaki stosunek do tego zjawiska, wyrażany przez krytyków (negatywny – w imię arystotelesowskiej tradycji opisywania i kształtowania w opisie świata; bądź przyzwalający – w imię z kolei wyzwolenia literatury z władczych wobec świata aspiracji). Niemniej referowana przezeń krytyka niedowładu realizmu posługuje się całkiem przekonującymi argumentami:

Gdy [...] z literatury znika realizm, w stan kryzysu wchodzi dialog z tradycją, słabnie nasze rozumienie teraźniejszości, a w miejsce rozumnego projektowania jutra wchodzi reakcje lękowe bądź naiwność. Zwolennicy tradycyjnego realizmu twierdzą tedy, że prawda odślaniana przez literaturę, nawet gdy rani, czyni nas mocniejszymi, a proza, która rzetelnie przedstawia świat, staje się jednym z najważniejszych środków społecznej komunikacji. Tymczasem w literaturze ostatniej dekady za mało jest realizmu, Polski, konkretnie, za dużo zaś literatury.¹

Czapliński pisał we wcześniejszym szkicu o metafikcji jako charakterystycznej formie wykorzystywanej przez najnowszą prozę². Czymże jest jednak współczesna fantastyka, jak nie swoistą odmianą metafikcji, która rządzi się często specyficznymi prawami powstającymi na terenie literatury właśnie, a niekoniecznie odpowiadającymi regułom, które odkrywa się w świecie będącym areną praktycznego działania lub jakie wytwarzają nauki mówiące o rzeczywistości, takie jak socjologia, ekonomia czy antropologia. Może zatem należy spojrzeć na fantastykę jako na wizję rzeczywistości alternatywnej, zrodzonej ze zderzenia tego, co o świecie wiemy poza literaturą, ze szczególną logiką wytwarzaną przez konwencje literackiej fikcji.

Jakimi drogami fantastyka wchodzi do powieści realistycznej? Najbardziej niepostrzeżenie – poprzez zapisy snów, marzeń, narkotycznych transów, następnie poprzez zmieszanie zdarzeń zwyczajnych z nadnaturalnymi – i to w porządku zarówno „poziomym” (sekwencja zdarzeń realistycznych poprzedza sekwencję fantastyczną), jak „pionowym” (warstwie zdarzeń realistycznych towarzyszy stale jakiś fantastyczny element lub zbiór elementów winkrustowany niejako w porządek potocznej rzeczywistości). Na koniec mogą pojawić się książki, które będą swo-

¹ P. Czapliński *Polska poróżniona. Dylematy realizmu w prozie lat dziewięćdziesiątych*, w: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2003, s. 194-195.

² Por. P. Czapliński „Relacja tekst-świat w prozie metafikcyjnej wyraża się bowiem w fikcjonalizacji świata – przemianie rzeczywistości z bytu inncorodnego niż językowy w złożony byt fikcyjny, estetyczny, tekstowy, a więc sfingowany, sztuczny, podrobiony (odwzorowany i pokawałkowany), nieposiadający swego przeciwieństwa po stronie sztuki” (*Wobec literackości*, cz. 1: *Metafikcja i powrót fabuły*, w: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 122).

istym stopem realizmu z fantastyką w postaci rzeczywistości pomyślanej jako w zasadzie bytowo jednorodna, ale kojarzącej w sobie różne rodzaje motywacji zdarzeń. Przykładem na pierwszy typ zjawisk uczynmy *Zwał* Sławomira Shuty, na drugi – *Opowieści galicyjskie* Andrzeja Stasiuka, *Niehalo* Ignacego Karpowicza, *Dom dzienny, dom nocny* Olgi Tokarczuk; na trzeci – *Apokryf Agłai* Jerzego Sosnowskiego, *Czwarte niebo* Mariusza Sieniewicza, *Dolinę Radości* Stefana Chwina; na ostatni – *W czerwieni, Tryby i Skazę* Magdaleny Tulli. Takich książek jest zresztą znacznie więcej i nasuwa się pytanie, dlaczego aż tylu pisarzy zajmuje się kojarzeniem realistycznego opisu zdarzeń z włamującym się w ich logikę porządkiem fantastyki.

Gdzieś u początków lat dziewięćdziesiątych chwyt hybrydowego połączenia realizmu i fantastyki zastosował z powodzeniem Stasiuk w *Opowieściach galicyjskich*³. Książeczka ta rozpoczyna się niczym zbiór realistycznych portretów „ludzi stamtąd”, czyli z postpegeerowskich wsi. Prędko jednak okazuje się, że rozwiązanie zagadki śmierci jednego z bohaterów tkwi w zaświatach: z nich to wynurza się zmarły Kościejny, aby zaświadczyć o niewinności niesłusznie skazanego Gacka. Cała ta historia jest w zgodzie z chłopskim pojmowaniem świata, wedle którego elementarna sprawiedliwość w świecie musi być, a jeśli coś ją narusza, duchy zmarłych wyjdą z zaświatów, aby ją przywrócić. Domena fantastyki nie jest tu wyrazistą linią odgranieczoną od domeny realności, pozostaje swoistą nadbudówką, w której odsłania się prawda o wszelkich wydarzeniach, a wraz z nią realizuje się sprawiedliwy ich osąd, nad którym sam Pan Bóg czuwa.

Prościej jest w *Zwale*⁴, który przedstawia nieznośną rzeczywistość małego oddziału wielkiego zagranicznego banku. Niepodzielną władzę dzierży tam szefowa, pani Basia – typowy produkt firmowych szkoleń, a podwładni daremnie próbują sprostać i jej wymaganiom, i jej wizji osobistego sukcesu. Pani Basia budzi w bohaterze książki mordercze instynkty, a bankowe realia wydają mu się wciąż bardziej nie do wytrzymania, co sobie rekompensuje coraz ostrzejszymi odjazdami w narkotyczne rojenia, kiedy tylko – w weekendy – uwolniony jest od obowiązków zawodowych. Wreszcie w trakcie któregoś ze spotkań z szefową morduje ją, by dowiedzieć się wkrótce, że stało się to w trakcie kolejnego wspomaganego chemią odjazdu w krainę marzenia, a gdy tylko, jak sądzi, zdobył się na usunięcie znielowidzonej Basi, słyszy głos matki, która budzi go, by szedł do pracy.

W *Zwale* fantastyczny świat jest całkowicie realistyczny w motywacjach: bohater jest za słaby, aby zbuntować się w rzeczywistości, przerzuca więc akt buntu w marzenie i spełnia go *per procura* na fantazmacie. Fantastyczne realia narkotykowego transu to jedyna sceneria, w której może się dokonać akt „odpłaty” za poniżenia. Na jawie przewaga instytucji jest zbyt wielka. Dość podobnie jest w pierwszych rozdziałach *Niehalo* Karpowicza⁵. Bohater, początkujący dzienni-

³ A. Stasiuk *Opowieści galicyjskie*, Znak, Kraków 1995.

⁴ S. Shuty *Zwał*, W.A.B., Warszawa 2004.

⁵ I. Karpowicz *Niehalo*, Czarne, Wołowiec 2006.

karz-felietonista żywiołowo wprowadzi nienawidzi swych starszych redakcyjnych kolegów, ale zachowuje się wobec nich w pełni konformistycznie, starając się usłużyć nie spełniać ich życzenia. Tu cała współczesna rzeczywistość opisana została jako domena fałszu. Sprawiedliwość wymierzyć jej można jedynie w fantastycznym marzeniu, co też autor czyni w drugiej połowie książki, gdzie dochodzi do groteskowej machii, w której ścierają się główne siły polityczne obecne w rzeczywistości przetworzonego w wyobraźni Białegostoku (i całej Polski). Wszystkie te siły w równym mniej więcej stopniu mierzą bohatera. W sekretne porozumienie wejść może tylko z ożywionymi na tę okazję pomnikami historycznych bohaterów: Józefa Piłsudskiego i księdza Jerzego Popiełuszki.

W *Czwartym niebie* Sieniewicza⁶ dotkniętą bezrobociem dzielnicę miasta w północnej Polsce nawiedza przybyły z zagranicy bogaty inwestor, który otwiera zakład produkujący aparaty komórkowe i zatrudnia tylko kobiety. Kobiety te jednak w trakcie przyjmowania do pracy poddawane są upokarzającym publicznym procedurom łamiącym ich intymność. Przedsiębiorca ma wyraźne cechy mefistofeliczne, a pożar trawiący w finale powieści fabrykę przypomina sceny zniszczenia z *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa, gdzie przecie także z diabłem sprawa.

Wszystkie trzy wspomniane wyżej powieści ukazują rzeczywistość, której bohaterowie nie akceptują, wręcz fizycznie nie znoszą. Jednocześnie owa rzeczywistość jest na tyle odporna, a pozycja kontestatora tak słaba, iż żaden realny bunt nie może jej nadważyć – prowadziłby tylko do samozniszczenia bohatera. Charakterystyczną cechą tej odpornej na akty buntu rzeczywistości jest – że ma ona ośrodki decyzyjne gdzieś poza zasięgiem działań bohaterów, w jakiejś półmitycznej Centrali (tak w wypadku Hamburger Banku Sławomira Shuty) albo byt jej jest – na odwrót – niejako efemeryczny i nie do końca realny – dlatego nie można jej w żaden sposób skutecznie zagrozić: w razie czego rozsypie się w popiół (jak spalona fabryka u Sieniewicza, której właścicielowi oczywiście nic się nie stało). Bunt przeciwko takiemu przeciwnikowi jest daremny i jednocześnie jakoś tam śmieszny, dlatego buntownicy muszą wykroczyć poza rzeczywistość, aby w jakimś sztucznym świecie marzeń wymierzyć sprawiedliwość mątwie, która ich swymi mackami oplata.

Podobnie jest ze sprawiedliwością w *Gnoju* Kuczoka⁷, gdzie akcja rozwija się przez cały czas wedle reguł powieści realistycznej, natomiast finałowy akt zniszczenia rodzinnego domu, w którym bohater doznaje przemocy i poniżenia ze strony własnego ojca, dokonuje się już w realiach fantastycznych – rozpad murów z powodu wylewającego się pod fundamenty szamba jest niejako niską wersją *Zagłady domu Usherów* Poe'go, efektem działania złowrogiego fatum lub może raczej – tak jak w *Zwale* Sławomira Shuty – produktem wyobraźni skrzywdzonego chłopca, który inaczej nie umie wymierzyć kary swemu tyranowi.

⁶ M. Sieniewicz *Czwarte niebo*, W.A.B., Warszawa 2003.

⁷ W. Kuczok *Gnój*, W.A.B., Warszawa 2005.

Ciekawiej fantastyczne zakończenie wykorzystuje Dorota Maślowska w *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną*⁸. Tu pod koniec okazuje się, że cała realność komisariatu policji, w którym lądują bohaterowie, jest pozorna, co może być tylko złudzeniem Silnego, skutkiem przedawkowania przezeń amfetaminy, ale też może być zburzeniem gry, ujawnieniem postaci samej autorki jako głównego podmiotu zdarzeń i tej, która całą historię spisuje. To ona jest pryzmatem, w którym załamują się wszystkie języki używane przez bohaterów i demaskujące ich całkowite podporządkowanie wzorcom stereotypowej mowy „dresiarzy”, polityków, ideologów, działaczy ekologicznych, pedagogów szkolnych, mediów itp. Fantastyczne zwięźcenie książki w jakimś sensie rozmontowuje melanz tamtych języków jako mowy dominującej, wprowadzając dystans⁹.

Nieco inaczej fantastyki używa Magdalena Tulli, która konstruuje całe światy o cechach zmieszanych realizmu i fantastyki. Najlepiej może widać to w ostatniej *Skazie*¹⁰, w której świat przedstawiony jest dziwnie rozdwojony: z jednej strony stanowi scenierię solidnie mieszczańską, z dobrze określonymi rolami społecznymi postaci, ze skonstruowanym jak w tradycyjnej powieści realistycznej fragmentem miasta – z jego kamienicami, placem, tramwajami, sklepami i instytucjami municypalnymi; z drugiej strony narrator ujawnia, że ta sceneria jest sztucznie stworzoną dekoracją, poza którą „nic nie ma”, tylko jakieś teatralne kulisy z krzątającymi się pracownikami pionu technicznego. A zatem autorka odsłania konwencjonalny charakter stworzonego przez siebie świata (może zresztą po doświadczeniach ze swą drugą powieścią, *W czerwieni*, w której krytyka chciała *par force* dopatrywać się portretu jakiejś konkretnej, geograficznie i historycznie określonej rzeczywistości).

W takiej konwencjonalnej rzeczywistości *Skazy* rozgrywa się dramat wojny, w której mieszkańcy enklawy jakoś się – lepiej czy gorzej – odnajdują i dramat wojennych uchodźców, którzy przybywają na plac, gdzie nie ma dla nich miejsca, i których upycha się w końcu jakoś w sali nieczynnego kina, by o nich szybko zapomnieć. I tu w świat teatralnej konwencji wkracza fantastyka. Uchodźcy w cudowny sposób przeniesieni zostają do Ameryki, gdzie czeka na nich – jak w powieści Kafki – raj wolności i bezpieczeństwa. Jak widać, i tutaj, mimo zdecydowanie odmiennego statusu skonstruowanej w powieści rzeczywistości, rzecz kończy się jak w *Gnoju* bądź *Czwartym niebie*. Ład moralny w zarażonym egoizmem świecie przywrócić można tylko za cenę ingerencji sił nadprzyrodzonych o nieokreślonym zresztą pochodzeniu.

⁸ D. Maślowska *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002.

⁹ Wielu krytykom zakończenie książki Maślowskiej się nie podobało, pomawiano autorkę o zwykły brak koncepcji. Uważam inaczej. Zakończenie *Wojny polsko-ruskiej*... jest – moim zdaniem – nader zręczne i dobrze pomyślane.

¹⁰ M. Tulli *Skaza*, W.A.B., Warszawa 2006.

W powieści *Cud* Ignacego Karpowicza¹¹ w rzeczywistość realistycznie odmalowanej współczesnej Warszawy włamuje się tytułowy „cud” – zwłoki zabitego w wypadku samochodowym młodego mężczyzny nie rozkładają się i nie tracą naturalnej dla ludzkiego ciała temperatury. To fantastyczne zdarzenie nie zyskuje w powieści żadnego wyjaśnienia, natomiast ciekawe jest co innego: wokół dziwacznej anomalii gromadzi się grupka bohaterów, którzy wskutek kontaktu z nadprzyrodzonym zostają wyrzuceni z kolein rutynowego życia, stają się niejako innymi ludźmi, zyskują nową, bardziej autentyczną tożsamość.

Jak widać, w większości wypadków fantastyka i cudowność we współczesnej prozie nie przemienia całości przedstawionego świata, ale ingeruje weń niejako punktowo, choć zawsze w takim jego miejscu, które jest szczególnie unerwione problemowo, najczęściej żądając dla siebie decyzji natury etycznej. Nieco inaczej postępują z wątkami fantastycznymi pisarze tacy, jak Stefan Chwin, Olga Tokarczuk czy Jerzy Sosnowski. Chwin, będąc pisarzem z zasady realistycznym, wpłata jednak w swoje fabuły coraz częściej i coraz bardziej radykalnie elementy fantastyki, jak np. w *Złotym pelikanie*, *Żonie prezydenta* czy *Dolinie Radości*¹², gdzie – w każdej powieści na swój sposób – akcja zmierza od realistycznej wizji świata ku pewnej kondensacji moralitetu, w którym mniej liczy się prawdopodobieństwo zdarzeń, bardziej – ich wymowa ideowa.

Jerzy Sosnowski z kolei już u początków swej drogi jako prozaik wydał dość niecodzienną w pomyśle powieść *Apokryf Agłai*¹³, której tytułowa bohaterka jest ni mniej, ni więcej, tylko człekokształtnym robotem, ludzako podobnym do pięknej dziewczyny, a sterowanym zdalnie przez kobietę działającą na zlecenie rosyjskiego wywiadu. Wywiad testuje możliwości omotania i wyłączenia z aktywności zawodowej przedstawicieli elit przez podsuniecie im sztucznych, ale niezwykle ponętnych kochanek. Książka jest rodzajem fantastyki militarno-politycznej, choć w istocie chodzi w niej o coś innego: o zobrazowanie zagrożenia dla ludzkiego „ja”, które może dziś zostać niespodzianie omotane i ubezwłasnowolnione (bohater powieści jest młodym, zdolnym pianistą, który w przeddzień Konkursu Chopinowskiego wycofuje się z udziału, wybierając toksyczny związek z uwodzicielską, choć „fałszywą” Agłają).

To, co fantastyczne, u Sosnowskiego pojawia się jako rewers zwyczajnej rzeczywistości. Podobnie jest w jego następnej książce: zbiorze opowiadań *Linia nocna*¹⁴, przypominającym nieco przedwojenne opowiadania niesamowite Stefana Grabińskiego¹⁵ przez podobne – jak tam – podszycie codzienności fantastyką. Nieco

¹¹ I. Karpowicz *Cud*, Czarne, Wołowiec 2007.

¹² S. Chwin *Złoty pelikan* [2002]; tenże *Żona prezydenta* [2005]; tenże *Dolina Radości* [2006]. Wszystkie wydane w wydawnictwie Tytuł, Gdańsk.

¹³ J. Sosnowski *Apokryf Agłai*, W.A.B., Warszawa 2001.

¹⁴ J. Sosnowski *Linia nocna. Singles Collection*, W.A.B., Warszawa 2002.

¹⁵ S. Grabiński *Niesamowite opowieści*, Iskry, Warszawa 1981.

inaczej, choć podobnie, jest w ostatniej – jak dotąd – powieści Sosnowskiego: *Tak to ten*¹⁶. Zmieszanie realności z fantastyką jest tam dokładne, miesza się bowiem obraz rzeczywistego Kołobrzegu z dotyczącymi go prawdziwymi i legendarnymi opowieściami z okresu ostatniej wojny, te z kolei – z elementami cudowności, a wszystko przybiera postać swoistego melanżu zmyślenia i prawdy, właściwego porze nocnych zwierzeń, których wysłuchuje bohater jako dziennikarz prowadzący w radiu nocną audycję.

U Sosnowskiego sfera fantastyki nie pojawia się zatem jako miejsce, w którym realnemu światu wymierza się sprawiedliwość, ale jako stale obecna podszełka zwyczajnej rzeczywistości, jej ciemny rewers, który miejscami może wydobywać się na zewnątrz, burząc przytulność codzienności. Dostyc podobnie buduje swój świat powieściowy Tomasz Piątek np. w *Kilku nocach poza domem*¹⁷, które – tak jak u Sosnowskiego – budują atmosferę nieokreślonego zrazu, a potem coraz potężniejszego zagrożenia, jakiemu podlega bohater, także dziennikarz, będący zresztą za pan brat z nowoczesnymi mediami. Ale właśnie to, co nowoczesne, niesie z sobą niebezpieczeństwo, jawi się w aurze odsłoniętej nagle grozy jako teren, na którym grasuje spuszczone z łańcucha Zło.

U Olgi Tokarczuk fantastyka odgrywa bodaj największą rolę, szczególnie w pierwszych powieściach: *Podróż ludzi Księgi*, *E.E.*, *Prawieku i innych czasach* i *Domu dziennym, domu nocnym*¹⁸. Tam jednak autorka przebywa drogę od wzorca zamierzchłej legendy (*Podróż ludzi Księgi*), przez wątki mediumiczne w realistycznej powieści (*E.E.*), aż ku konstrukcji pełnej niejako fantastyczno-mitologicznej rzeczywistości, w której cała fura odwołań do tekstów kultury, ale która umieszczona jest w całkiem realnym czasie historycznym i miejscu na mapie Polski (*Prawiek*). Z kolei *Dom dzienny, dom nocny* tkwi swymi realiami w samym centrum prywatnej ojczyzny autorki, choć zarazem odwołuje się do nocnej, a więc fantastycznej rzeczywistości, która podszywa zarówno osobisty świat Olgi, jak wszystko, co ją otacza jako kraina, która ma swoją własną, dość skomplikowaną historię i mitologię.

Olga Tokarczuk wróciła do takiej nasyconej mitologicznymi odniesieniami historii w *Annie In w grobowcach świata*¹⁹, która jest już całkiem świadomie współczesną adaptacją starożytnego, sumeryjskiego mitu o bogini Inannie, umieszczonego w pozaczasowych realiach gigantycznego świata-budynku przypominającego rzeczywistość dystopijnych powieści *science fiction*. Cała więc nieomal twórczość tej autorki wykorzystuje wątki fantastyczne i mitologiczne. Tu fantastyka występuje w najpoważniejszej roli, bo to na niej, na jej strukturze sensu ufundowany

¹⁶ J. Sosnowski *Tak to ten*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

¹⁷ T. Piątek *Kilka nocy poza domem*, Czarne, Wołowiec 2002.

¹⁸ O. Tokarczuk *Podróż ludzi Księgi*, Przedświt, Warszawa b.d.; tejsze *E.E.* Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995; tejsze *Prawiek i inne czasy*, W.A.B., Warszawa 1996; tejsze *Dom dzienny dom nocny*, Ruta, Wałbrzych 1998.

¹⁹ O. Tokarczuk *Anna In w grobowcach świata*, Znak, Kraków 2006.

jest nasz świat. Do fantastyki odwołujemy się po to, aby zrozumieć kształt naszego własnego życia i rządzący nim system wartości.

Z przedstawionych tu przykładów wynika, iż obszary fantastyki pełnią w najnowszej prozie co najmniej sześć rozmaitych ról:

Po pierwsze, są dopełnieniem świata realnego, gwarantem panującego w nim porządku moralnego, miejscem, skąd „Pan Bóg wszystko widzi”. Ten typ fantastyki, obecny, jak się rzekło, w *Opowieściach galicyjskich*, wywodzi się z inspiracji religijnych, jest dosyć tradycyjnie pojmowaną „cudownością”.

Po drugie, mamy do czynienia z „fantastyką” taką, jak w *Zwale* Sławomira Shuty: ta ma charakter pozorny, bo przecie w realnym świecie pani Basia wychodzi bez szwanku z desperackiego aktu zabójstwa, który dokonuje się w narkotycznym rojeniu bohatera. A zatem komponent „fantastyczny” jest raczej składową psychiki bohatera, który próbuje sobie w marzeniu zrekompensować potulne posłuszeństwo w pracy.

Po trzecie, fantastyka w stylu *Gnoju* Kuczoka lub *Czwartego nieba* Sieniewicza – ta ma charakter mniej bytowo określony (finałową scenę *Gnoju* można ostatecznie też zinterpretować jako marzenie bohatera), ale ogólnie biorąc jest bardziej niepokojąca. Można w niej odczytać zasadniczą niewiarę autora w to, że świat kierowany jest przez jakiś sprawiedliwy porządek. W pewnym sensie jest tu odwrotnie niż w *Opowieściach galicyjskich*. Tam wejście w cudowność oznaczało ufność bohaterów, że świat i zaświat stanowią tylko awers i rewers jednej rzeczywistości rządzonej przez jeden system moralny i metafizyczny. Tu mamy do czynienia raczej z generalną nieufnością – świat realny jawi się zły, zdemoralizowany, obarczony zasadniczym defektem, o jego etycznej naprawie można więc tylko marzyć i przerzucać ją w fantastyczny zaświat, którego status ontologiczny jest nader niepewny.

Po czwarte, fantastyka taka jak w *Cudzie* Karpowicza. Tam elementy fantastyczne mają charakter swoiście testowy, bo o ile w normalnej rzeczywistości bohaterowie nie umieją dać sobie rady z własnymi problemami, o tyle tytułowy „cud” daje im na to szansę. Fantastyka staje się w ten sposób rodzajem spłonki wyzwalającej zmianę w realnym świecie – inaczej rzekomo niemożliwą.

Po piąte, fantastyka dominująca całość świata przedstawionego w prozie jako jego ciemny, nieznany czy niepokojący rewers – jak to się dzieje np. u Jerzego Sosnowskiego czy Stefana Chwina albo – w największej mierze – u Olgi Tokarczuk, która fantastyczny mit czyni podszewką rzeczywistości, bez której owa rzeczywistość rozpadłaby się na szereg zdarzeń bez znaczenia.

Po szóste, świat przedstawiony literatury fantastycznej *sensu stricto*, w której znajdujemy liczne odniesienia do aktualnej sytuacji społecznej czy politycznej. Tak jest np. w fantastyce pisanej przez Jacka Dukaja czy Marka S. Huberatha (ten ostatni dał np. w *Miastach pod skalą*²⁰ wyraźne sygnały wskazujące, że powieść można czytać zarówno w kontekście biblijnym czy mitologicznym, jak i aktualnie poli-

²⁰ M.S. Huberath *Miasta pod skalą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

tycznym. Podobnie jest np. z *Xavrasem Wyżrynem* lub imponującym jako konstrukcja literacka i koncept naukowo-historiozoficzny *Lodem* – fabułami z gatunku historii alternatywnych Jacka Dukaja²¹). Nader dziwną odmianą tego typu literatury jest także *Ostatnia Wieczerza* Pawła Huelle²², należąca właściwie do gatunku fantastyki przyszłościowej o bardzo zawiślanej konstrukcji czasu, mająca jednak korzenie w zdarzeniach (i osobach) aktualnych, będąca też niewątpliwie ich oceną i interpretacją.

Jakie z tych rozpoznawń wynikają wnioski na temat funkcji pełnionych dziś przez fantastykę w polskiej prozie? Otóż wydaje się, że ona się zjawia coraz częściej jako znak bezradności wobec procesów zachodzących w rzeczywistości, którą autorzy próbują opisać i osądzić. Ta bezradność może mieć charakter poznawczy – kiedy świat jawi się jako w całości niemożliwy do opisania i zrozumienia za pomocą racjonalnych procedur doświadczenia, a fantastyka wypełnia jego „białe plamy”, czyli dostarcza jakichś protez poznawczych, pozwalających zrozumieć jego mechanizmy.

W większej liczbie literackich przypadków świat jawi się jako miejsce groźne dla człowieka i jako domena moralnego nieładu. Fantastyka przychodzi wówczas w sukurs jako swoisty „aneks” do tego, co realnie istnieje, jako miejsce, w którym realizują się akty wyższej sprawiedliwości, przywracające etyczny porządek, sprawiające, że źli jednak zostaną w końcu osądzeni i ukarani. W ten sposób literatura objawia się jako siła, która w ostatecznej instancji służy dobru, choćby ta służba polegała na budzeniu niedorzecznych nadziei na pozaświatowe zwycięstwo prawa moralnego nad usadowioną w świecie rzeczywistym nieprawością.

Jeszcze inaczej jest w wypadku fabuł takich, jak *Dolina Radości* Stefana Chwi-
na. Tam na tle narysowanej w zasadzie zgodnie z faktami historii Europy XX wieku pojawia się jeden fantastyczny element – bohater dysponuje nadnaturalną zdolnością do charakteryzacji ludzkich twarzy tak, aby je zmieniać nie do poznania, przydawać im rysów cudzych twarzy, tuszować ubytki i zniszczenia naskórka itd. Wyposażony w takie umiejętności, bohater przydaje się wszystkim: złodziejom i artystom, wojskowym i politykom dowolnej orientacji, stając się w końcu uniwersalnym czynnikiem sprawczym minionego stulecia. Ten fantastyczny wątek służy jako swoista metafora: wyraża dwudziestowieczną fascynację powierzchnią w miejsce wcześniejszego szacunku dla głębi.

Im więcej fantastycznych wątków w dzisiejszej prozie, tym bardziej w oczywisty sposób odsłania się jej zasadnicza funkcja – wyjaśniająca i porządkująca przedstawiane światy, nadająca im sensy symboliczne i moralne. Co za tym idzie, realizm jawi się jako nieosiągalny już nie tylko dlatego, że narzucałby światu jakiś jeden, apodyktyczny porządek, ale dlatego, że świata jako takiego, *in crudo*, w ogóle pojąć się nie da bez odwołania do przechowywanego w domenie fantastyki zasó-

²¹ J. Dukaj *Xavras Wyżrym i inne fikcje narodowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004; tenże *Lód*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

²² P. Huelle *Ostatnia Wieczerza*, Znak, Kraków 2007.

Jarzębski Realizm podszyty fantastyką

bu mitów i legend o charakterze znaczących, tzn. podatnych na tradycyjne procedury interpretacyjne fabuły. Rzeczywistość nowo zbudowanego kapitalizmu i nowego, sterowanego przez system medialny społeczeństwa jawi się więc – inaczej niż jeszcze przed dwudziestu laty – jako historia bez puenty i wyższego sensu. Tego rodzaju sensowne zwieńczenia fabularne uzyskać w niej można tylko za cenę wbudowania w realność fantastycznych zakończeń lub fantastycznych czy mitologicznych porządków sensotwórczych, które – jak np. w powieściach Olgi Tokarczuk, Jerzego Sosnowskiego bądź Stefana Chwina – stawałyby się kręgosłupem utrzymującym zdarzenia w logicznym związku i nadawałyby im przynajmniej pozór konieczności.

Dość osobliwe to zwieńczenie dyskusji o potrzebie realistycznego portretu nowych czasów w Polsce. Okazało się bowiem, że pozostając w obrębie realizmu jako poetyki niezwykle trudno uzyskać to, co wciąż zdaje się niezbędnie potrzebne literaturze, a mianowicie poczucie sensu i moralnego ładu rządzącego powieściowymi zdarzeniami. Fantastyka jako proteza sensu wykorzystywana przez abdykujący z ambicji porządkowania świata realizm – oto prawdziwie zabawny kres sporów o konieczność napisania w nowej Polsce nowej wersji *Przedwiośnia* Żeromskiego.

Abstract

Jerzy JARZĘBSKI
Jagiellonian University (Kraków)

Realism Lined With Fantasy

Among prose writings of the recent period, observable is an increased presence of novels and short stories mixing a realistic image of the reality with elements of fantasy. Numerous examples of this phenomenon testify to that writers and their characters find it rather hard to afford senses and administer justice to the world within the real, transferring these functions into the domain of the fantastic. A sense of helplessness is thus also expressed against global processes which individuals have ceased to control. A traditional realism is unattainable as the world cannot be comprehended and explained any more without a stock of legends and myths stored and activated in the sphere of fantasy.

Tomasz KUNZ

Rzeczywistość nieprzedstawiona albo o przeszłości pewnego złudzenia

Użyta przez Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego metafora „świata nie przedstawionego”, która posłużyła swego czasu za tytuł najgłośniejszego i najszerzej komentowanego manifestu literackiego lat 70., do dziś nie straciła swej atrakcyjności i powraca często w kontekście rozważań nad poznawczymi funkcjami literatury i jej zobowiązaniami wobec zbiorowości społecznej. Znamienna jest przy tym skłonność do łączenia owych dwóch – niekoniecznie powiązanych ze sobą – kontekstów; znamienna, gdyż wskazuje wyraźnie na uspołeczniony charakter owego postulowanego realistycznego uobecniania świata. Wynika z tego, że wspomniana metafora oraz towarzyszący jej zwykle mimetyczny postulat odnoszą się do pewnego szczególnego rozumienia pojęcia rzeczywistości jako przestrzeni doświadczeń i wartości podzielanych przez możliwie szeroką zbiorowość i współtworzonych przez nią w procesie interakcji społecznych. Jeśli weźmiemy przy tym pod uwagę, że wśród wzorcowych pozytywnych przykładów literackich przedstawień owej „rzeczywistości” wymienia się zwykle powieści społeczno-polityczne dwudziestolecia międzywojennego – *Przedwiośnie*, *Generała Barcza* czy *Romans Teresy Hennert* – okaże się, że „świat” oznacza tu rzeczywistość społeczną, rozumianą na sposób bardzo tradycyjny, sięgający do klasycznych XIX-wiecznych definicji tego pojęcia, opartych między innymi na silnym przekonaniu o zasadniczej odrębności i autonomii przedmiotu poznania od epistemologicznego podmiotu poznającego, zdolnego do tworzenia adekwatnych i prawdziwych jego przedstawień, niezdeteminowanych przez czynniki kulturowe, historyczne, ideologiczne czy biograficzne. Literatura staje się w takim ujęciu nie tyle „zinstytucjonalizowaną sztuką

wypowiadania ludzkiego doświadczenia rzeczywistości”¹ w całym jego bogactwie i różnorodności, ile narzędziem służącym odkrywaniu „prawdziwej natury czasów”², a więc jakiejś substancjalnej istoty rzeczywistości możliwej do zweryfikowania w kategoriach prawdy i fałszu (choć nie w znaczeniu prostej zgodności z empirycznymi faktami, ale raczej z ich wewnętrzną ukrytą esencją). Zwolennicy takiego stanowiska widzą w literaturze uprzywilejowaną formę wewnętrznego rozpoznawania się zbiorowości. „Jeśli zatem – zauważa trafnie Przemysław Czapliński – tak wielu różnych krytyków powołuje się na realizm, to [...] dlatego, że literatura jest według nich istotnym – a może nawet kluczowym – składnikiem społecznej samowiedzy”³. Przeciwnicy tak pojmowanego realizmu oskarżani bywają w najlepszym razie o „formalizm i pięknoduchostwo”, w najgorszym zaś o relatywizm i nihilizm etyczno-poznawczy (uderzająca jest przy tym łatwość, z jaką łączy się kategorie epistemologiczne i moralne). Do najbardziej reprezentatywnych zwolenników tego stanowiska Czapliński zalicza „teoretyków postmodernizmu, krytyków z «FA-artu», [i] eseistów propagujących myśl dekonstrukcjonistyczną”. Głoszą oni, „że mimetyzm literacki ma charakter repliki, że proza przedstawia nie świat, lecz społeczne sposoby postrzegania świata [...]”. Krótko mówiąc: literatura reprezentuje sposoby reprezentacji, a nie rzeczywistość”⁴.

Ow przejrzysty podział stanowisk, dokonany przez Czaplińskiego na potrzeby analizy problematyki realizmu w polskiej prozie lat 90. przy całej swej pozornej oczywistości, uderza jednak wcale nieoczywistym i charakterystycznie jednostronnym zawężeniem perspektywy. obrońcy pierwszego stanowiska mają bowiem za sobą długą i szacowną tradycję, która zapewnia „doniosłość [ich] przekonaniom”, nawet jeżeli tkwi w nich coś „anachronicznego czy staroświeckiego”⁵. Genealogia ich adwersarzy jest znacznie skromniejsza i sprowadzona zostaje do teoretycznego dziedzictwa francusko-amerykańskiej radykalnej hermeneutyki i antyesencjalistycznej filozofii ostatniego czterdziestolecia. Otóż to charakterystyczne skrócenie perspektywy, którego dokonuje wszak krytyk i literaturoznawca najwyższej próby, dowodzi – jak sądzę – znamiennego zapomnienia modernistycznych korzeni interesującej nas tutaj problematyki przedstawiania czy też poszukiwania rzeczywistości w literaturze.

¹ R. Nycz *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006, s. 32.

² *Prawda w literaturze. Z Tadeuszem Nyczkiem rozmawia Maciej Nowicki*, „Życie” 2000 nr 168.

³ P. Czapliński *Polska poróżniona. Dylematy realizmu w polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych*, w: tegoż, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2003, s. 194-195.

⁴ Tamże, s. 195-196.

⁵ Tamże, s. 195.

Zasadnicza zmiana, która dokonała się na przełomie XIX i XX wieku w sposobach pojmowania natury i charakteru rzeczywistości, znalazła swoje odzwierciedlenie w przeformułowaniu kluczowych przeświadczeń i założeń składających się na tradycyjną realistyczną koncepcję literackiego jej przedstawiania⁶. Przeformułowanie to polegało przede wszystkim na podważeniu referencjalnej relacji między językiem a rzeczywistością empiryczną, która w myśl tradycyjnych koncepcji poznawczych miała istnieć uprzednio i niezależnie od swych językowych reprezentacji w postaci koherentnej i intersubiektywnie dostępnej. W literackim światopoglądzie modernistycznym rzeczywistość miała już jednak charakter nieuchronnie zmediatyzowany, językowo zapośredniczony. Jerzy Franczak, który problematyce „poszukiwania realności” w polskiej prozie modernistycznej poświęcił obszerną i inspirującą książkę, pisze: „Moderniści musieli przyjąć rzeczywistą nieobecność świata, którego miejsce zajął autorefleksyjny i samoregulujący kosmos dyskursu”⁷. To z kolei prowadziło do ujawnienia alienującej siły języka, który z neutralnego medium przekształcił się w narzędzie konwencjonalizowania i instytucjonalizowania indywidualnego, doświadczeniowego wymiaru relacji podmiotu ze światem zewnętrznym. „Moderniści – zauważa Ryszard Nycz – odkryli więc język najpierw w postaci «skorupy nomenklatury» [...], tzn. wówczas, gdy stał się źródłem problemów w sferze poznania, komunikacji i ekspresji: przeszkodą oddzielającą podmiot od rzeczywistego świata, narzędziem wyobcowania i urzeczowienia”⁸. W konsekwencji indywidualne doświadczenie człowieka przybrało charakter zbiorowych klisz i skonwencjonalizowanych form wyrażania, które nie tyle reprezentują, ile modelują dostępną człowiekowi rzeczywistość.

Świadomość uzależnienia treści doświadczenia od sposobów i warunków jego przejawiania się zaowocowała dramatycznym poczuciem niemożności wyrwania się poza immanencję kulturowo i językowo ograniczonego poznania, które odsłoniło w pełni swoją społecznie zdeterminowaną naturę. Literatura okazywała się zaś w tym kontekście szczególną próbą forsowania granic owego ustandaryzowanego społecznego języka, próbą odzyskiwania przestrzeni indywidualnego doświadczenia lub poszerzania go o nieznane jeszcze i niewyartykułowane formy jego organizacji.

⁶ Ograniczam swoje uwagi jedynie do literatury, choć podobne procesy dokonały się także w sztukach plastycznych.

⁷ J. Franczak *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Universitas, Kraków 2007, s. 18. Podobną problematyką zajmował się także Franczak w swojej wcześniejszej książce (*Rzecz o niereczystości*, Universitas, Kraków 2003), poświęconej analizie porównawczej *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza i *Młodości* Jean-Paul Sartre’a.

⁸ R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej „Leopoldinum”, Wrocław 1997, s. 63.

Drugim istotnym źródłem poczucia alienacji jest – mówiąc słowami Odo Marquarda – „zrodzone z przyspieszenia oderwania od świata”⁹. Człowiek – nie panując nad mnogością nowych doświadczeń, których nie potrafi już samodzielnie zintegrować w spójny, indywidualnie wypracowany światopogląd – zdaje się coraz częściej na potoczne, zasłyszane opinie, ulegając presji komunału. Jeśli zaś to, co bierzemy za rzeczywistość, jest tylko konwencjonalnym i umownym jej obrazem, należy poddać ów obraz radykalnie odmiennym procedurom językowego przedstawiania.

„Realność stanowiła [zatem] dla modernisty inicjalny brak”¹⁰, któremu należało zaradzić, wynajdując nowe techniki mimetyczne. Ich istota, mówiąc najprościej, sprowadzała się do zasadniczej zmiany przedmiotu przedstawienia: „społecznie zobiektywizowaną rzeczywistość” zastąpiły więc w tej roli mediacyjne formy jej doznawania, postrzegania i interpretowania¹¹. Najistotniejszy jednak w tak rozumianym projekcie modernistycznym jest jego świadomie utopijny charakter, który relatywizuje wiarę w precyzyjność i poznawczą skuteczność owej innowacyjnej *mimesis*. „Obietnice – pisze Jerzy Franczak – nigdy się nie spełnią, słowo nie utożsamia się z rzeczą, realność zawsze będzie wymykać się wszelkiej opowieści. Ta niedogmatyczna wiara i ironizująca ją świadomość to część heroicznej postawy modernisty, który usiłuje zaradzić kryzysowi reprezentacji, zdając sobie sprawę z nieuniknionej klęski swoich maksymalistycznych dążeń”¹².

W istocie zatem owa poszukiwana przez modernistów realność przybierała kształt negatywny, traumatyzujący, wymykający się władzom przedstawiania i dostępnym sposobom poznania¹³. Zaslugą i przekleństwem nowoczesnych było z jednej strony odkrycie immanencji świata¹⁴, z drugiej zaś – kulturowej, jakbyśmy

⁹ O. Marquard *Wiek oderwania od świata? Przyczynek do analizy teraźniejszości*, w: tegoż *Apologia przypadkowości: studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994, s. 77.

¹⁰ J. Franczak *Poszukiwanie realności...*, s. 536.

¹¹ R. Nycz *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2006 nr 6, s. 59.

¹² J. Franczak *Poszukiwanie realności...*, s. 553. Jak pisał Janusz Margański, „kolejne kręgi rzeczywistości [...] odrzeczywistniają się, waloru rzeczywistości nabierają zaś światy jeszcze nie zdobyte, te, do których dopiero się wkracza” (J. Margański *Gombrowicz wieczny debiutant*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 30).

¹³ Opisywanie i definiowanie nowoczesnej poezji za pomocą kategorii negatywnych ma swoją długą tradycję. Za jej formalny początek uznać można publikację głośnej i wpływowej książki Hugo Friedricha *Struktura nowoczesnej liryki, od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, PIW, Warszawa 1978.

¹⁴ O dwóch typowych, choć zasadniczo odmiennych w swoich artystycznych i poznawczych konsekwencjach, formach „afirmacji immanencji” pisze Ryszard Nycz, rozważając przypadki Miłosza i Gombrowicza (zob. R. Nycz *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996, s. 56-57). Andrzej Skrendo właśnie zanik transcendentnego wymiaru rzeczywistości, „usunięcie się metafizycznego gruntu”

dzisiaj powiedzieli, społecznie wytworzonej natury rzeczywistości, w której, jak zauważa Ryszard Nycz, „obiektywna stałość rzeczy okazuje się efektem zestandaryzowanej subiektywności, zwykłość ich zaś i «naturalność» – odmianą czy przejawem wszechogarniającej sztuczności kulturowej natury człowieka”¹⁵. Człowiek – osławiając otaczający go świat, wpisując bezwiednie jego elementy w sieć oczywistych i funkcjonalnych relacji – próbuje w gruncie rzeczy odseparować się od jego obcości i niehumanizacji. Prawda rzeczy nie prześwieca spoza nich, z głębi (stąd złudność spacji metaforyki głębi i powierzchni), ale ujawnia się na powierzchni rzeczy wytraconych z codziennych znaczeń i relacji, wymykających się przez to wszelkim językowym formom wyrazu, a mimo to domagających się wyrażenia. Świat ujrany poza ową strukturyzującą matrycę, konstytuującą porządek oparty na relacjach wzajemnego odnoszenia się do siebie znaków, które znaczą zawsze poprzez wpisane w nie różnice, rozpada się czy raczej zapada w siebie. Odsłania swój niehumanizujący, niezrozumiały wymiar, w którym – jak pisze Gombrowicz – „wszystko, będąc tym samym, jest czymś innym zgoła”¹⁶. W pospolitości praktycznych czynności i zwyczajnych przedmiotów objawia się nagle Witkowska „wistość rzeczy nie z świata tego”, dziwność Istnienia, która sprawia, że ziemia – jak czytamy w *Nienasyce* – przestaje być „miejscem codziennego dnia, tym, co o niej i o jej stosunku do ludzkiego świata wiadomo”, a staje się „planetą widzianą z teleskopowych jakby odległości”¹⁷.

Pozwalam sobie na ten modernistyczny ekskurs, przywołując w syntetycznej – z konieczności – formie fakty skądinąd dobrze znane i posiadające obszerną literaturę przedmiotu, aby uwypuklić ów szczególny i – jak sądzę – absolutnie kluczowy wymiar nowoczesnego „poszukiwania realności”, polegający na podważeniu, a przynajmniej wyraźnym osłabieniu, „dualistycznej ontologii” – z jednej strony doświadczanej (przez językowo ustandaryzowane formy wyrażania) rzeczywistości pozornej lub nieautentycznej, a – z drugiej strony – wciąż jeszcze niedoświadczanej (z rozmaitych – ideologicznych lub czysto ontologicznych względów) rzeczywistości esencjonalnej i niezafałszowanej¹⁸. Wobec nieobecności wymiaru transcendentnego twórczość literacka przybiera tu zatem postać na rozmaite spo-

uznaje za główny wyznacznik modernistycznej świadomości i zasadniczy element literackiego światopoglądu polskiej poezji nowoczesnej (zob. A. Skrendo *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Universitas, Kraków 2005). Hugo Friedrich, pisząc o Baudelaire i Rimbaud, używa z kolei określenia „pusta transcendencja” (zob. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki...*, s. 38 i nn).

15 R. Nycz *Sylwy współczesne...*, s. 86.

16 W. Gombrowicz *Pornografia*, w: tegoż *Dzieła*, t. 4, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1986, s. 14.

17 S.I. Witkiewicz *Nienasyce*, w: tegoż *Dzieła wybrane*, t. IV, PIW, Warszawa 1985, s. 20.

18 Zob. R. Nycz *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia...*, s. 67.

soby – poprzez parodię, groteskę, „spotwornienie” czy „stylistyczną nadmiarowość”¹⁹ – zawsze nieskutecznie forsowanej immanencji, zmienia się w taki akt językowy, w którym „odkrywanie” i „wytwarzanie” rzeczywistości dokonują się niejako jednocześnie.

Na tle tak zarysowanego kontekstu istotna część polskiej literatury powojennej, zwłaszcza tej, która mieści się w szeroko tu pojmowanym nurcie twórczości społecznie zaangażowanej, jawi się jako świadectwo zapomnienia owej modernistycznej problematyki. Zapomnienie to skutkuje powrotem do XIX-wiecznego złudzenia, które zarówno w wypowiedziach, postulatach i deklaracjach programowych, jak i w samych realizacjach artystycznych przybiera z reguły postać dwóch, ściśle powiązanych ze sobą przeświadczeń: że istnieje jakaś niezideologizowana, niezafałszowana, autentyczna rzeczywistość oraz, że istnieje jakiś neutralny, niezideologizowany, niezafałszowujący język jej opisu. Z długiej listy wydarzeń składających się na dzieje owego zapomnienia wybieram z konieczności jeden tylko epizod, który posiada jednak – jak sądzę – wszelkie cechy pozwalające traktować go w kategoriach zjawiska paradygmatycznego, będącego zarazem jawnym lub ukrytym punktem odniesienia dla wielu twórców debiutujących w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku.

Swoją książkę poświęconą „problemom z przedstawianiem rzeczywistości” w krytyce i literaturze po roku 1989 Przemysław Czapliński rozpoczyna nieprzypadkowo od przywołania *Świata nie przedstawionego* Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego. Książka ta była bowiem nie tylko wypowiedzią programową, formułującą po raz kolejny w dziejach literatury podstawowe założenia i postulaty poetyki realistycznej, ale także manifestem światopoglądowej samowiedzy pokolenia. Z perspektywy czasu sami autorzy skłaniali się co prawda coraz wyraźniej w stronę redukcjonistycznej interpretacji zawartego w niej przesłania i gotowi byli sprowadzać je li tylko do wymiaru krytycznego, polegającego na demaskowaniu propagandowej obłudy i zakłamania oficjalnego i ściśle reglamentowanego języka komunikacji społecznej²⁰. Jest to o tyle zrozumiałe, że ów pozytywny program – w wypowiedziach jego twórców zarówno wówczas, jak i dziś – sprowadza się w gruncie rzeczy do konstatacji dość naiwnych i prostodusznych: „Nowa poezja [...] pragnie być poezją polityczną, [...] która pozwoli ujrzeć obywatelowi świat

19 Zob. W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Universitas, Kraków 1996 (zwłaszcza rozdz. „*Powieść-worek*”: Miciński, Jaworski, Witkacy, s. 27-118).

20 Charakterystyczna jest tu reakcja Juliana Kornhausera, który w rozmowie z Dariuszem Nowackim, zagadnięty o marksistowskie inspiracje filozoficzne rozwijanych przez siebie koncepcji „przedstawiania rzeczywistości”, odpowiadał wyraźnie zirytowany: „Proszę mi tu nie pakować marksizmu. [...] chodziło o odrzucenie języka ezopowego, o walkę z cenzuralnym kagańcem” (zob. J. Kornhauser *Postscriptum. Notatnik krytyczny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 18).

taki, jakim jest naprawdę²¹ – pisał Julian Kornhauser w *Świecie nie przedstawionym*, by w dwadzieścia lat później, w rozmowie z Dariuszem Nowackim, postulat „przedstawiania świata” utożsamiał ponownie z „mówieniem prawdy o rzeczywistości i nas samych, [...] zawierającym się chociażby w znanym [...] haśle «mówienia wprost»”²². Na czym jednak twórcy nowofalowi opierali swoje przekonanie o istnieniu i „prawdziwości” owego świata „nie przedstawionego” wprawdzie, lecz obecnego i czekającego na swoje odsłonięcie i ujawnienie? Otóż gwarantem owego przekonania, jak słusznie zauważa Czapliński, miał być ukryty pod powierzchnią zwyczajnych, codziennych zjawisk społecznych głęboki „niewidoczny, lecz [według autorów – T.K.] istniejący – aksjologiczny fundament rzeczywistości, podłoże sensu, z którego wyrastają społeczne zachowania i dążenia”²³.

Rzeczywistość społeczna, „to, co jest”²⁴, pozostaje – zdaniem nowofalowców – jedyną rzeczywistością, którą mamy. „To, co jest” – pisał Zagajewski – to „nasz jedyny teren realności”, to „rzeczywistość kompletna”²⁵, tyle tylko – i tu powracamy znowu do metaforyki spacjalnej – że składa się ona jak gdyby z dwóch poziomów, zawiera w sobie jakiś ukryty, lecz trwale obecny, obiektywny fundament, niepodległy językowym zapośredniczeniom, które – zgodnie z tym rozumowaniem – nie są cechą rzeczywistości społecznej w ogóle, lecz jedynie jej ideologicznie zafałszowanego, zdeformowanego obrazu. Narzędziem deformacji są zaś języki ideologiczne (języki propagandy, kultury masowej). „Odsłonięcie wnętrza rzeczywistości”, a więc zdemaskowanie fałszywego, ideologicznego pozoru i ukazanie ukrytej za nim substancji rzeczywistości, a następnie „połączenie zewnętrznego z wewnętrznym”, a więc wyższa dialektyczna synteza, scalenie owych dwóch ujawnionych poziomów, oto – zdaniem Zagajewskiego – „zadanie literatury”²⁶.

21 J. Kornhauser *Nowa poezja*, w: J. Kornhauser, A. Zagajewski *Świat nie przedstawiony*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 126.

22 J. Kornhauser *Postscriptum...*, s. 17.

23 P. Czapliński *Świat podrobiony...*, s. 5.

24 „To, co jest” to „rzeczywistość ludzi, rzeczy i świadomości, zebrani i kolonii dziecięcych, rzeczywistość podwójnej wiary, zakłamania i nadziei, rzeczywistość zebrani partyjnych i meczów piłkarskich, Wýścigu Pokoju i dowcipów politycznych, szpitali i transparentów, śmierci i nowych inwestycji, emerytów i personalnych, domów kultury i bójek na wiejskich weselach, piosenek młodzieżowych i młodych naukowców, bibliotek i budek z piwem” (A. Zagajewski *Rzeczywistość nie przedstawiona w powojennej literaturze polskiej*, w: J. Kornhauser, A. Zagajewski *Świat nie przedstawiony...*, s. 43-44).

25 Tamże, s. 38, 44.

26 Tamże, s. 44. W podobny dialektyczny schemat wpisuje Zagajewski zadania literatury w końcowym akapicie książki: „Demaskowanie dzisiejszej obłudy i dzisiejszego rozdarcia stwarza warunki dla wolnej od obłudy rzeczywistości kulturalnej i społecznej” (A. Zagajewski „Polska dzieciennia”, „życie ułatwione”, *nowy świat kultury*, w: J. Kornhauser, A. Zagajewski *Świat nie przedstawiony...*,

Można by zatem powiedzieć, że mimo powszechnego poczucia frustrującej i demoralizującej „nierzeczywistości” życia w społeczno-politycznych realiach PRL-u, rzeczywistość społeczna w latach 70. miała się zaskakująco dobrze. Jej substancjalna i obiektywna obecność nie była właściwie podawana w wątpliwość, lecz jedynie sytuowana w przestrzeni nieujawnionego i nieprzedstawionego. Rzeczywistość ta nie mogła się ujawnić i zaistnieć w swej autentycznej, niezafałszowanej postaci jedynie z powodu presji czynników politycznych, ideologicznych manipulacji i językowego zakłamania.

Cytowany wcześniej Czapliński, zastanawiając się nad źródłami kłopotów z przedstawianiem rzeczywistości w literaturze polskiej lat 90., stwierdzał: „u progu nowej epoki wszystkie języki społeczne, a więc i języki, którymi posługuje się literatura, utraciły swoją niewinność – żaden nie może udawać, że jest obiektywny, neutralny, niezideologizowany czy «słuszny», więc żaden nie może występować jako nadrzędny”²⁷. To zdumiewające na pierwszy rzut oka przesunięcie momentu językowej samowiedzy literatury polskiej na przełom dziewiątej i dziesiątej dekady ubiegłego wieku jest niezwykle symptomatyczne. Wskazuje ono bowiem – w moim przekonaniu trafnie – na uporczywie podtrzymywane w kulturze polskiej przeświadczenie o istnieniu takiego kodu symbolicznego, który pozwala na niezafałszowane uogólnianie i komunikowanie doświadczenia zbiorowego, zapobiegające jego rozpadowi i relatywizacji oraz konserwujące ideę jednorodnej, zintegrowanej przestrzeni społecznego doświadczenia. Ów tajemniczy aksjologiczny fundament ukryty pod powierzchnią codziennych zdarzeń byłby zatem niczym innym jak pewnym rezerwuarem wyobrażeń symbolicznych organizujących zbiorową wyobraźnię i przekładających się na pewien akceptowany język komunikacji społecznej, uchodzący za autentyczny i niezafałszowany, a oparty między innymi na autorytecie wspólnego doświadczenia historycznego²⁸. Tak pojmowana „rzeczy-

s. 208). Istotniejsze od „obłądy” jest tu samo „rozdarcie”, które, zdemaskowane, odsłania dwoistość rzeczywistości. Dwoistości tej można jednak zaradzić dzięki dialektycznej, scalającej syntezie obu porządków.

²⁷ P. Czapliński *Świat podrobiony...*, s. 7.

²⁸ Pogląd ten w swoich zasadniczych założeniach pozostaje zgodny z tradycyjną lewicową „krytyką ideologii” uprawianą chociażby przez przedstawicieli szkoły frankfurckiej. Całkowicie odmienne rozumienie relacji ideologia – rzeczywistość społeczna proponuje Slavoj Žižek we *Wzniosłym obiekcie ideologii*, którą to książkę Paweł Dybel nazywa trafnie polemiczną odpowiedzią na Hebermasa *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*. Według Žižka, „ideologia nie jest bynajmniej siedliskiem ułudy i fałszu, którym należy przeciwstawić nieskażoną prawdę rzeczywistości «społecznej samej w sobie»». Jest raczej tak, że sama rzeczywistość społeczna jest ideologiczna już ze swej istoty. W tym ujęciu ideologia zostaje utożsamiona z ontologią społecznego bytu: nie jest ona jednym z przejawów tego bytu, ale w pewnym sensie stwarza go w tym, czym on jest. Ideologia jest tożsama ze społecznym bytem jako takim” (P. Dybel *Fantazmaty ideologii*, w: tegoż *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Universitas, Kraków 2000, s. 290).

wistość społeczna” staje się jedyną prawomocną płaszczyzną porozumienia, gwarantującą bezkolizyjność komunikacji między pisarzami a czytelnikami przez odwołanie do gotowego i kanonicznego repertuaru symboli, kodów, ról i rytuałów komunikacyjnych. Przy czym „to, co skonstruowane kulturowo, podaje się za naturalne, za istniejące samo z siebie, niezależnie od kogokolwiek i czegokolwiek”²⁹.

Jeśli zatem w tytule swojego tekstu używam słowa „złudzenie” to nie po to, by podawać w wątpliwość faktyczność i zasadność samej kategorii „rzeczywistości społecznej”, co byłoby oczywiście niedorzeczne. Złudzeniem nazywam jedynie sposób postrzegania jej jako realności autonomicznej i wyposażonej w cechy esencjonalne, domagające się odsłonięcia i adekwatnego przedstawienia. Wszystko sprowadza się zatem do tego, czy wierzy się w dualistyczny obraz tej rzeczywistości, która rozpada się wówczas według klasycznego metafizycznego wzorca na fałszywy, zideologizowany pozór i ukrytą, autentyczną istotę (przy czym kwestia możliwości jej językowej symbolizacji pozostaje tu absolutnie drugorzędna) czy też uznaje się ją za twór ideologiczny z natury i ujmuje w kategoriach performatywnych, które sprowadzają się do zdominowania pola społecznego przez tę czy inną „praktykę artikulacyjną”.

Według zwolenników tej drugiej opcji rzeczywistość przemawia już zawsze językiem ideologicznego fantazmatu, który służy zamaskowaniu zasadniczego braku, tkwiącego immanentnie w samej naturze rzeczywistości społecznej i wykluczającego możliwość jej zaistnienia w postaci spójnej, organicznej całości. Przeniesienie symptomów owego braku „na zewnątrz” pozwala doświadczyć go jako czegoś „przydanego», «narzuconego» [...], «nie-swojego»”, czegoś, co „przeszkadza w realizacji «scenariusza utopijnego»”³⁰. Utożsamienie ideologii z samą ontologią społecznego bytu, a więc zerwanie z podziałem na ideologiczną przesłonę i niezafałszowaną prawdę, prowadzi zaś do przyjęcia takiego obrazu rzeczywistości społecznej, w której ta ostatnia nie przesłania już żadnej autentycznej, ponadhistorycznej substancji, lecz kształtuje się na naszych oczach i za naszą sprawą, przybierając formy zmienne, dynamiczne i tymczasowe.

²⁹ M.P. Markowski *Precz z dekadencją*, „Europa” 2006 nr 22, s. 14-15. Przeświadczenie to Markowski, za Rolandem Barthes’em, uznał za podstawowy mit „ideologii mieszczańskiej”, odkrywając zarazem w krytyce społecznie zaangażowanej, domagającej się „powrotu rzeczywistości”, „żądanie powrotu dziwnego melanzu ideologii mieszczańskiej i marksistowskiej”. Tym, co łączy – zdaniem Markowskiego – oba te „pozornie niemożliwe do pogodzenia światopoglądy” jest niechęć do „interpretacji rzeczywistości”. Pierwsi boją się prywatyzacji i spluralizowania obrazu rzeczywistości, co grozi „rozpadem wspólnoty ustalonych wartości”, owego trwałego i uniwersalnego „aksjologicznego centrum życia zbiorowego”, drudzy chcą zmieniać rzeczywistość zgodnie z obiektywnymi prawami dialektycznego rozwoju historii, która dąży do urzeczywistnienia swojej prawdy. Oba te komponenty odnajdujemy w wystąpieniach programowych głównych twórców nowofalowych.

³⁰ K. Mikurda *Krytyka i jej krytycy*, „Ha!art” 2006 nr 25, s. 43.

Lata osiemdziesiąte ubiegłego wieku są czasem odsłaniania się pustki ukrytej za zrytualizowanymi językowymi formami uspójniania obrazu rzeczywistości społecznej, co w wypadku debiutujących wówczas poetów i prozaików, ale także części ich nieco starszych kolegów, zaowocowało radykalnym odwrotem od literackich prób ekspresji zbiorowych emocji i wyraźnym dowartościowaniem artystycznych projektów życia sprywatyzowanego, toczącego się poza nawiasem Historii i tradycyjnie pojmowanej przestrzeni publicznej.

Wzorcowy wyraz zjawisko to znalazło w wielokrotnie cytowanym i komentowanym wierszu Marcina Świetlickiego *Dla Jana Polkowskiego*, w którym autor nazywał prowokacyjnie ów aluzyjny kod – stanowiący podstawę „komunikacyjnego paktu” między poetą a czytelnikiem, kod odwołujący się do sfery uświęconego przez tradycję kanonicznego zestawu symbolicznych nazwisk i rytualnych zachowań – „poezją niewolników”³¹. Poezja ta, mająca być przestrzenią wolności zagospodarowywanej w języku, okazywała się w ujęciu Świetlickiego niewolniczo zależna od opresywnego systemu, przeciwko któremu występowała, gdyż to właśnie ów system organizował jej wyobraźnię, narzucał jej słownik i wyznaczał horyzont estetycznego i egzystencjalnego doświadczenia. W wierszu Świetlickiego „wróg” przybiera więc nieprzypadkowo postać smoka – archetypicznego obrazu kolektywnych fobii i lęków. Smok okazuje się zasadą organizującą całą rzeczywistość społeczną, kwintesencją i symbolem jej „niereczywistości”, pozbawia bowiem jednostkę dostępu do indywidualnych doznań i doświadczeń niepodporządkowanych ekonomii kolektywnej wyobraźni, odbiera jej tym samym poczucie realnego i pełnoprawnego uczestnictwa w życiu, które spełnia się już zdecydowanie poza sferą tego, co publiczne. Bohater wiersza Świetlickiego może sobie pozwolić na gest lekceważenia i obojętności („Patrzę w oko smoka / i wzruszam ramionami”, 65), stoi bowiem poza wyniszczającą dialektyką oporu i uległości. Gest ów nie jest jednak wyłącznie gestem wyzwalającym, towarzyszy mu bowiem gorzka świadomość tego, że zdiagnozowana w ten sposób „niereczywistość” nie posiada swojej idyllicznej alternatywy w postaci jakiegś autentycznej, „odkłamanej” rzeczywistości, istniejącej i osiągalnej poza przesłoną kłamstwa i językowego znieprawienia. Sfera prywatności okazuje się w tym ujęciu nie tyle świadomie wybraną alternatywą, ile jedynym dostępnym azylem „rzeczywistego”, odzyskiwanego opornie i z trudem, między innymi poprzez najprostsze doznania somatyczne i psychiczne („zab mnie boli, jestem / głodny, samotny”, 64) – mozolne budowanie najbardziej podstawowych relacji i powolne, indywidualne osvajanie intymnej przestrzeni życiowej („my dwoje, nas czworo, / nasza ulica”, 64).

Widąc przy tym wyraźnie, że – przy całej swej filozoficznej ważności i atrakcyjności – opisywana wcześniej modernistyczna z ducha kwestia społecznej mediatyzacji doświadczenia na poziomie językowym nie jest już najważniejszym ani

³¹ M. Świetlicki *Dla Jana Polkowskiego*, w: tegoż *Zimne kraje. Wiersze 1980-1990*, Brulion, Kraków-Warszawa 1992, s. 64 (dalej po cytatach z tego wiersza podaję w nawiasie numer strony).

wystarczającym kontekstem dla zrozumienia przemian, które dokonały się w ostatnich dwóch dekadach w sposobach pojmowania interesującej nas tu problematyki. Powodów odejścia od literatury społecznie zaangażowanej należy szukać, jak sądzę, w szerszych procesach społecznych, prowadzących do zmiany statusu i redefinicji samego pojęcia społeczeństwa oraz związanej z tym zmiany strategii konstruowania indywidualnej tożsamości. Zjawiska określane niekiedy mianem idiosynkratyzacji kultury zachodniej – polegające na pluralizacji i rozdrobnieniu perspektyw światopoglądowych i obyczajowych oraz rozmnożeniu konkurujących ze sobą równoprawnych strategii życiowych – doprowadziły do „rozmiękczenia” dawnych dwuwartościowych podziałów organizujących nowoczesne narracje emancypacyjne wokół zasadniczego konfliktu opresywnej instytucji i kolidującego z nią dążenia do jednostkowej, autentycznej samorealizacji, dążenia, które realizowało się zwykle w heroicznym zmaganiu z symboliczną lub całkowicie dosłowną przemocą owej instytucji. Dziś takie kategorie, jak władza, przemoc czy ideologia zrelatywizowały się do wymiarów lokalnych wymagających za każdym razem kontekstowego dookreślenia, nierzadko w kategoriach partykularnych interesów niewielkich, dość ekscentrycznych wspólnot, próbujących znaleźć dla siebie miejsce w zagęszczającej się sieci wielokierunkowych i płynnych, a więc wymagających wciąż ponawianych redeskrypcji i negocjacji, relacji społecznych. Struktura sieciowa wypiera coraz wyraźniej dotychczasową strukturę hierarchiczną opartą na w miarę przejrzystych relacjach podrzędności i władzy. Czynniki antropologiczno-kulturowe, związane z takimi kwestiami, jak przynależność etniczna, płeć kulturowa, orientacja seksualna, typ duchowości czy rodzaj i forma wykorzystywanego medium komunikacyjnego zaczęły zajmować miejsce tradycyjnych wielkich kategorii socjologicznych, pełniących dotąd funkcję głównych tożsamościowych determinant. Zjawisko to widać dobrze na przykładzie kategorii pokolenia oraz związanego z nią modelu opisu i porządkowania rytmu przemian historycznoliterackich, opartego na wielokrotnie sprawdzonej w polskim literaturoznawstwie powojennym praktyce ujmowania procesu literackiego w perspektywie socjologicznej „zmiany generacyjnej”, która w polskich realiach XX-wiecznych podlegała naturalnej niejako synchronizacji z rytmem przemian społeczno-politycznych. Model ten uległ nieoczekiwanemu załamaniu po roku 1989.

Jedną z najbardziej uderzających cech literatury tworzonej przez autorów urodzonych w latach sześćdziesiątych jest deklarowany i faktycznie ujawniający się w ich twórczości brak pokoleniowego przeżycia formacyjnego i związany z tym kres myślenia w kategoriach generacyjnych. Tzw. pokolenie „bruLionu” okazało się bowiem tworem iluzorycznym, nieopartym na poczuciu istotnej ideowej więzi, lecz motywowanym głównie czynnikami natury pragmatycznej. Poetycka seria debiutów „bruLionu” czy też tom *przyszli barbarzyńcy*, choć wpisywały się z pozoru w model wystąpień generacyjnych, w istocie stały się jego mimowolną parodią. Paradoksalnym potwierdzeniem tezy o braku wyrazistej pokoleniowej narracji, zdolnej wyzwolić u dzisiejszych czterdziestoparolatków poczucie wspólnoty losu i ukonstytuować generacyjną tożsamość, okazała się opublikowana w 2007 roku

Wojna pokoleń pod redakcją Piotra Nowaka. Ten osobliwy, chaotyczny i ideowo niespójny tekstowy brikolaż odsłania wszystkie słabości kleconego naprędce i w znacznym stopniu symulowanego projektu tożsamościowego, pozbawionego niezbędnego czynnika integrującego w postaci wyrazistego doświadczenia formacyjnego, którego dostarczyć może jedynie rzeczywistość społeczna, postrzegana jako przestrzeń wspólnego przeżywania i rozumienia historii. Wynika z tego, że ostatnim pokoleniem wyposażonym w „mit założycielski”, zbudowany na „jednorazowym, traumatycznym Wydarzeniu”, pokoleniem zdolnym przekuć swoje generacyjne doświadczenie w spójny projekt polityczny, a w literaturze przetłumaczyć je na język zbiorowej tożsamości, było pokolenie '68³².

Powodów, które sprawiły, że przestrzeń publiczna przestała dostarczać jednostkom satysfakcjonujących narzędzi samookreślenia, należy oczywiście szukać w opisywanych przez nauki społeczne ogólnych procesach kulturowych, związanych z postępującą prywatyzacją kolejnych sfer życia społecznego i poszukiwaniem formuł identyfikacyjnych poza obszarem wyznaczanym przez historyczną wspólnotę losu narodowego. W warunkach polskich kluczową rolę w tym erozyjnym procesie dekompozycji rzeczywistości społecznej odegrał jednak właśnie brak punkтового doświadczenia pokoleniowego, którym dla osób wkraczających w dorosłość w latach osiemdziesiątych nie stał się ani Sierpień '80, ani Grudzień '81, ani Czerwiec '89. Wydarzenia te jak gdyby rozpuściły się lub rozrzedziły w nieważkiej „niedorzeczywistości”³³ ostatniej peerelowskiej dekady. „Zamiast Wydarzenia – zauważa przenikliwie Agata Bielik-Robson – [pokolenie to] miało całą dekadę, w której rzeczywistość zacięła się niczym zdarta płyta”³⁴.

To poczucie „bezdomności w Historii”³⁵ – jak je nazywa Bielik-Robson – poczucie wypadnięcia poza nawias czasu historycznego, zaowocowało rozkładem idei rzeczywistości społecznej jako pewnej scalonej, intersubiektywnie dostępnej i homogenicznej przestrzeni. Miejsce całościowych ujęć – skrywających za konwencjonalnymi formami przedstawiania, a nawet za aktami ich demaskacji, wiarę w istnienie niezależnej i uprzedniej wobec nich rzeczywistości³⁶ – zajęły kontekstowo róż-

³² Por. P. Czapliński *Wojny społeczne*, „Europa” 2007 nr 156, s. 13.

³³ Tamże.

³⁴ A. Bielik-Robson *Straceni inaczej. Dziwni trzydziestolatkowie i ich kłopoty z samookreśleniem*, w: *Wojna pokoleń*, red. P. Nowak, b.d. i m., s. 53.

³⁵ Tamże, s. 52.

³⁶ Włodzisław Bolecki, wyliczając dystynktywne cechy nowoczesnej literatury polskiej, stwierdzał m.in.: „w literaturze polskiej konwencje są obnażane po to, by wykazać istnienie niezależnych od nich wartości, np. rzeczywistości (bytu), prawdy, sensu etc.” (W. Bolecki *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, w: *Krygys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Universitas, Kraków 1994, s. 365). Konstatacja Boleckiego grzeszy oczywiście nadmierną generalizacją, pozostaje jednak z pewnością trafna w odniesieniu do znacznej części dorobku Nowej Fali, także, a może przede wszystkim, jej

nicowane przedstawienia form jej doznawania i doświadczania, przybierające często formę swoistego „nicowania rzeczywistości”. W literaturze polskiej po roku 1989 zjawisko to zaowocowało wieloma odmiennymi strategiami twórczymi: inną jego wersję znajdziemy w poezji Marcina Świetlickiego, odślaniającej niehumanistyczny, niesamowity wymiar doświadczenia, w którym miejsce „rzeczywistości” zajmuje potworność skrywana skrętnie przez zinstytucjonalizowane i społecznie usankcjonowane sposoby językowej reprezentacji³⁷, inną w poezji Andrzeja Sosnowskiego, skupionej na nieprzechodniości języka i arbitralności fundowanych przezeń podstaw naszych społecznych utożsamień, inną w prozie Doroty Masłowskiej, której językowa inwencja, udająca tradycyjny mimetyzm formalny, prowadzi do paradoksalnego i intrygującego zjawiska polegającego na radykalnym utekstowaniu rzeczywistości przy jednoczesnym zachowaniu owego krytycznego potencjału, który kojarzymy zwykle z literaturą „społecznie zaangażowaną”.

W proponowanej przeze mnie perspektywie zasadniczym punktem odniesienia pozostaje jednak niezmiennie rzeczywistość społeczna niezależnie od tego, czy pojmujemy ją jako pewien stan obiektywny, istniejący niezależnie od jego językowych reprezentacji, czy też jako kulturowo uwarunkowany wytwór językowej praktyki społecznej, zrodzony z potrzeby sensu i kształtowany przez ludzi w procesie interakcji społecznych³⁸. Różnica polega na zasadniczo odmiennych sposobach definiowania relacji, jaka powinna łączyć literaturę i tak rozumianą rzeczywistość (co w warunkach polskich wiąże się ściśle z pojmowaniem społecznej roli i funkcji pisarza i twórczości literackiej). Dla pisarzy modernistycznych społeczna rzeczywistość życia codziennego stawiała się „wcieleniem schematyzmu i nieautentyczności”³⁹, zasadniczym źródłem poczucia alienacji, odseparowującym jednostkę od prawdy indywidualnego doświadczenia, dlatego nie mogła służyć jako pożądana podstawa komunikacji między pisarzem a czytelnikami. Literatura społecznie zaangażowana traktowała z kolei język jako prawomocne narzędzie formowania i przedstawiania intersubiektywnie dostępnego obrazu świata. Jeśli uznawała go za przeszkodę, to jedynie ze względu na jego zideologizowany, zafałszowany charakter, który domagał się krytycznego zdemaskowania w imię skrywającej się za nim prawdy. Bez względu na to, czy obiektem krytyki była ideologia burżuazyjna czy język gazetowej propagandy PRL-owskiej, zasada pozostawała ta sama: należało zerwać językową przesłonę i odsłonić ukrytą za nią autentyczną rzeczywistość, która oczekiwała na swoje adekwatne, „niezafałszowane” wypowied-

„lingwistycznego” skrzydła, nastawionego na demaskowanie konwencji i stereotypów języka publicznego.

37 Szerzej na ten temat piszę w artykule *Nicowanie rzeczywistości. Niesamowite, potworne, niehumanistyczne w poezji Marcina Świetlickiego*, w: *Literatura polska po przełomie 1989 roku*, red. S. Gawliński, D. Siwor, Universitas, Kraków 2007, s. 138-144.

38 Zob. P. Berger, T. Luckmann *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, przekł. i wstęp J. Niżnik, PIW, Warszawa 1983, s. 105-107.

39 R. Nycz *Język modernizmu...*, s. 161.

dzenie w wyidealizowanym języku „publicznej narracji”, odwołującym się do wspólnoty historycznych i kulturowych doświadczeń, które literatura miała pielęgnować, podtrzymywać i przekazywać. Gdy w miejscu owej projektowanej przez pisarzy utopijnej wspólnoty pojawiły się nagle liczne, swobodnie konkurujące ze sobą języki społeczne, literatura – tracąc niespodziewanie swój uprzywilejowany status wyróżnionego narzędzia uspołnionego opisu świata – zaczęła ukazywać względność i fantazmatyczność wszelkich językowych obrazów rzeczywistości, opartych na wierze w istnienie mimetycznej granicy oddzielającej rzeczywistość od jej językowego przedstawienia. Proces ten nosi wyraźne znamiona powrotu do modernistycznych źródeł problematyki literackiego przedstawiania rzeczywistości, dokonuje się bowiem w polu wyznaczonym przez refleksję modernistyczną i w ramach kontestowanego przez nią, lecz ostatecznie nieprzewyciężonego, dychotomicznego modelu poznawczego. Jego istota sprowadza się jednak do osłabiania i przekraczania antynomicznego i antagonizującego potencjału definiujących go epistemicznych i ontologicznych kategorii przez poszukiwanie niedualistycznego sposobu opisu odnoszenia się języka do świata, zrywającego zarówno z klasycznym „realistycznym” modelem reprezentacji, jak i z dramatycznym modernistycznym rozdarcie, które kazało poszukiwać istoty rzeczywistości za parawanem kulturowych przesłon i pozorów, a jednocześnie w każdej odnalezionej realności widzieć tylko kolejną fikcję domagającą się przekroczenia.

Abstract

Tomasz KUNZ
Jagiellonian University (Kraków)

Reality Unpresented, Or, the Past of a Certain Illusion

This article deals with issues related to ways of comprehending nature and the character of reality in modern literature. The author reminds us of the primary convictions and assumptions with respect to relations between language and reality, as characteristic for a mature phase of the critical current of modernist literature. The New-Wave project (A. Zagajewski, J. Kornhauser) is described as an essential, albeit often unknowing point of reference for authors making their debuts in 1980s and 1990s, who ostentatiously manifested their unbelief in social-political forms of defining their own identity, social obligations of literature and the idea of non-ideologised social reality waiting for being adequately represented. In this way, the newest literature has taken up – in a changed form, though – some key modernistic issues, which has borne fruit of a substantial change in perception of the function and role of literature in the social space after 1989 and of the necessity to alter the language of its critical description.

Roztrząsania i rozbiory

„Tyle jesteśmy warci,
ile kochamy naszych zmarłych”¹

Przecież ja także obiecywałem sobie tak krzyczeć, tak krzyczeć o ich śmierci!... A oto codziennie obijałem się o wąskie ściany mych możliwości jak o kraty więzienne. Byłem jak niemy. Niemy i głuchy. Jak długo trwała rzeź, mówiłem sobie: akcent sztuki musi być uzgodniony z historią. Mówiłem sobie: nigdy więcej tych spotęgowanych głupstw jak dotąd. Sztuka? Tak, ale współbrzmiąca z wielką historią. [...] Po roku pokoju wiedziałem oto, iż sztuka stała się akurat taka, jaka była od tysiąca lat; samowolna, dzika, kapryśna, kładąca akcenty tam, gdzie jej się podoba, na drobiazgach, na głupstwach, pisząca sobie swoją historię. I widziałem już, że nie ma właściwie na to rady.²

To mówi narrator opowiadania Adolfa Rudnickiego pt. *Szekspir*. Tymi zdaniem antycypuje pisarz dyskusję, jak pisać i czy pisać o Zagładzie, wyprzedzając późniejsze podobne, choć o wiele bardziej nośne głosy. Dziś – kiedy z książek na ten temat zebrałaby się wielka biblioteka współtworzona przez badaczy literatury, historyków, filozofów, antropologów, teologów – trudno już pisać na temat literatury poświęconej Zagładzie bez metodologicznej refleksji. Taka pogłębiona świadomość towarzyszy autorom książki zbiorowej *Stosowność i forma* ze znamienym podtytułem *Jak opowiadać o Zagładzie*³. Począwszy od krótkiego, syntetycznego

¹ A. Rudnicki *Kartka znaleziona pod murem straceń*, w: tenże *Żywe i martwe morze*, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 559-560.

² A. Rudnicki *Szekspir*, w: *Żywe i martwe...*, s. 364.

³ *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Universitas, Kraków 2005.

Roztrząsania i rozbiory

wstępu Michała Głowińskiego, u wszystkich autorów powracają najważniejsze pytania dotyczące warunków i zasad wyrażenia czegoś, co jest nie do wyrażenia. Najtrafniej i najbardziej lapidarnie ujmuje to sam Głowiński paradoksem: „stosowne może być wszystko – nic nie może być stosowne” (19). Oznacza to, że nie ma tu żadnych bezwyjątkowych reguł i że trzeba mówić, mimo że słowa absolutnie nie wystarczą. Przypomnijmy, że na tej właśnie aporii ufundowana jest najważniejsza dyskusja wokół pisania o Zagładzie, sygnowana nazwiskiem Theodora Adorno. Jego słynne stwierdzenie cytowano często bez właściwego rozumienia intencji. „Należałoby życzyć sobie, by pierwszego lepszego dnia sztuka w ogóle zniknęła niż gdyby miała zapomnieć o cierpieniu, którego jest wyrazem”⁴. Od dawna już skomentowane przez późniejszych badaczy i samego filozofa, brzmią nie jak zakaz sztuki po Oświęcimiu, choć często tak to interpretowano, ale wprost przeciwnie – jak nakaz tworzenia pod groźbą jej samounicestwienia. „Jeśli zapomnę o tobie, Jeruzalem, niech będzie zapomniana prawica moja”.

Jak podkreśla Głowiński: „Gdyby miała zapanować bezsłowna żaloba, skazywałyby zamordowanych na śmierć wtórą”. Przywołuje tu słowa ważnego badacza literatury o Zagładzie Alvina Rosenfelda: „Holokaust domaga się słów, nawet jeśli zmusza do milczenia” (12). W kontekście takich wymagań etycznych należy rozumieć „stosowność” jako zasadę, która przyświeca autorom poszczególnych studiów.

Jednym z głównych problemów wyłaniających się z zamieszczonych w tomie rozważań jest opozycja między literackością a dokumentalizmem. Zagadnienie to omawia Katarzyna Chmielewska na przykładzie postaw badawczych Franka Ankersmita podkreślającego literackość, także tekstu dokumentalnego, i Berela Langa odmawiającego tekstowi *par excellence* literackiemu prawa do reprezentacji rzeczywistości Szoa. Nie trzeba nawet dodawać, że literaturoznawca nie może przyjąć tego drugiego stanowiska. Autorka formułuje tezę, że literatura „Może być narzędziem stosownym, a ponadto nie przeciwstawia się wcale dyskursowi historycznemu” (24).

Z tej podstawowej kwestii wypływa szereg zagadnień estetycznych, np. pytanie o kicz – nie tylko w literaturze. Wątek ten podejmuje Katarzyna Makaruk w szkicu o głośnych przed kilku laty, bo przełamujących konwencje, popularnych komediach *Życie jest piękne* Benigniego i *Pociąg życia* Michailleanusa, zadając sobie i czytelnikowi pytanie o stosowność utworów, które łagodzą i tym samym lekceważą niepowtarzalną groźbę czasu. Filmy te pozostały jednak chybioną, jałową drogą poszukiwań nowych sposobów ujęcia wielkiego tematu. Nie jest paradoksem, że powieści, filmy, dzieła plastyczne, szczególnie pomniki – „ładne” i dopracowane według klasycznych reguł sztuki – mimo niekiedy najlepszych intencji towarzyszących ich autorom w zamierzeniu i akcie twórczym nie spełniają wymogów etycznych, które są przed nimi stawiane.

Szczególnej metodologii literaturoznawczej wymagają teksty literackie w sensie artystycznym całkowicie nieudane, które jednak z powodu okoliczności, w jakich

⁴ T. Adorno *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 473.

Wróbel „Tyle jesteśmy warci, ile kochamy naszych zmarłych”

powstały, stanowią niezwykle ważny dokument Zagłady. Chodzi tu o utwory autorów niewykształconych, bardzo często jeszcze niedorosłych. W tym kręgu pozostaje szkic Katarzyny Stańczak-Wislicz, która analizuje „utwory własne Abramka Kopłowicza” jako przykład poezji dziecięcej. Młody autor pracował w „resorcie szewskim” łódzkiego getta i częściowo świadomie, a częściowo nieświadomie dokumentował tragiczne wydarzenia w Litzmannstadt w formie szkolnych powinszowań i laurów, bo tylko taką konwencję literacką znał. Autorka dostrzega w tej twórczości ślad nie tylko jednostkowej egzystencji chłopca, ale i zbiorowego losu. Historyk wyczyta wiele z nieporadnych strofek pisanych dla osławionego Chaima Rumkowskiego, przewodniczącego Judenratu. Badacz form literackich dostrzeże grozę przebijającą spod koślawych dziecięcych rymów. Anonimowa dziewczynka zaczyna swoją laudację: „Były czasy, że nie miałyśmy chleba czarnego / A Pan Prezes zaradził od złego”, kończy zaś tragicznie wieloznacznym akcentem: „I wszystko co teraz mamy / Panu Prezesowi zawdzięczamy” (95). Jak widać, tragiczna ironia historii wdzierza się nawet do tekstów pisanych z absolutną naiwnością.

Problem dyskursu ironicznego i jego rozmaitych funkcji w utworach poświęconych Zagładzie omawia Magdalena Kowalska. Okazuje się, że ironia nie dominuje wprawdzie, ale bardzo często pojawia się w relacjach świadków Holocaustu, rzadko jest to ironia rozumiana jako podstawowa figura retoryczna, częściej natomiast jest to wielka figura ukazująca tragiczne pęknięcie między wyobrażeniem i pragnieniem a rzeczywistością. Strategię taką stosuje zarówno Calek Perechodnik, jak i poeta Szlengel czy prozaik Rudnicki. Obecność ironii w holokaustowych powieściach Grynberga analizował ostatnio w monografii tego pisarza Sławomir Buryła, w tym tomie przeniósł tę perspektywę na dzieło Borowskiego. Według badacza niewielki zbiór stanowią przykłady ironii łatwe do rozpoznania, większość to te, w których „intencje mówiącego nie są jawne” (208), co powodowało wieloznaczność i nieporozumienia interpretacyjne w odczytywaniu tych utworów. W tym widzi ich wielkość, a nie słabość.

Przykłady te dowodzą, że badacze tematu Zagłady mają zawsze do czynienia z konkretną rzeczywistością literacką i jednostkową sytuacją, i nie mogą ich przyrównywać do żadnych z góry przyjętych założeń. Utwory łódzkich dzieci, literacko bez wartości, w dodatku moralnie „niesłuszne”, są przejmującym dokumentem. Podobnie wielopoziomowo daje się odczytać słynna fotografia chłopców z tego samego getta w zainscenizowanej przez fotografa pozornie niewinnej zabawie w policjantów i złodziei⁵. W wielu jeszcze bardziej skomplikowanych przypadkach badacze muszą bardziej zdać się na swoją moralną intuicję niż przymierzać miary wypracowane teoretycznie.

Umiejętnie robi to Katarzyna Kuczyńska-Koschany w szkicu o zagadnieniu *decorum* i kłamstw politycznych oraz kłamstwa oświęcimskiego. Znajduje przy-

⁵ Pisał o niej ostatnio J. Leociak (*Dzieci Holocaustu: awers i rewers*, w: *Poetyka, polityka, retoryka*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2006).

Roztrząsania i rozbiory

kłady wypowiedzi poetyckich wymierzonych przeciwko fałszowaniu przestrzeni miejskiej, oznaczającym wymazywanie z niej śladów zamordowanych mieszkańców. Ryszard Krynicki w wierszu *Miasto* mówi o gospodarnym Poznaniu, który zamienił „synagogę w miejską pływalnię” (314), zaś młodsza od niego Agnieszka Kuciak poświęca tej samej synagodze-pływalni wiersz, który jest „odpominaniem” zatartych śladów.

Wielki temat pamięci przewija się w wielu studiach tomu, szczególnie bezpośrednio w szkicu Zofii Wóycickiej poświęconym projektowi niezrealizowanego pomnika ofiar Treblinki. Szczegółowa analiza pozwala zrozumieć, jak w latach bezpośrednio powojennych próbowano wyrazić z polskiej a zarazem chrześcijańskiej perspektywy w sposób pełen szacunku dla cierpienia i śmierci ofiarę narodu żydowskiego. Ten sam temat interpretuje w kontekście filozofii i literatury Aleksandra Ubertowska. Przypomina ugruntowane od czasu Biblii wyobrażenie o Żydach jako narodzie pamięci i o szczególnym gatunku religijno-literackim, jakim jest *memorbuch* czy *jizkorbuch*. W świetle tej tradycji pisane po polsku utwory Idy Fink czy Michała Głowińskiego ujawniają swoją wysoką wartość, nie tylko czysto literacką. Teksty te uświadamiają, że pamięć (*Skrawki czasu* Idy Fink, *Błyski pamięci* Michała Głowińskiego) jest tylko „wyjątkiem od reguły, którą stanowi amnezja i niewiedza” (274). Prawdziwość tych świadectw pozwala poszerzyć wiedzę na temat mechanizmów pamięci i zapomnienia, pozwala też na zadanie wielu nowych pytań jak te o bolesne „krypty” pamięci, o traumatyczny charakter luk pamięci, o mechanizmy pamiętania i wypierania. Czy pamięć wyraża się tylko w słowach? W jaki sposób maskowane są najgłębsze przeżycia i jak bywają „opowiadane” poprzez powtarzane gesty, rytmy zachowań i rytuały. Te ostatnie subtelne i skomplikowane mechanizmy bada Marcin Wołk posługując się przykładami z Idy Fink i Hanny Krall. W *Podróży* i *Sublokatorce* opisane są strategie zachowań całkowicie wytłumaczalne ekstremalną sytuacją, w jakiej znalazły się bohaterki obu tych utworów. Przypadek *Sublokatorki* może sprawiać wrażenie kunsztownej gry literackiej, tymczasem w świetle wyraźnie nacechowanego realistycznym autobiografizmem dzieła Fink jawi się jako „literacki znak urazu psychicznego, o którym nie da się opowiedzieć, a który trzeba jakoś przedstawić” (300).

Najczęściej w literaturze o Holokauście mamy do czynienia z utworami drobnymi. Jeśli pojawiają się większe – np. dłuższy dziennik osobisty – to z natury tego zapisu wynika jego ułamkowość i fragmentaryczność. Rzadko pojawia się udana powieść, a jeśli już, to udana dzięki destrukcji klasycznej kompozycji, jak to jest w przypadku *Czarnego potoku* czy *Chleba rzuconego umarłym*. Klęskę powieści w jej tradycyjnym kształcie opisuje Katarzyna Chmielewska, udowadniając nieadekwatność „powieści mieszczańskiej” takiej, jak *Bomby i myszy* Miny Tomkiewicz czy Traciewicza *Jom Kipur*. Bardziej skomplikowany przypadek to „powieść filozoficzna”, jak określa autorka *Twórki* Marka Bieńczyka. Ten utwór wymyka się jednoznacznej ocenie i trudno postawić mu zarzut „niestosowności”, ale – demaskuje autorka – ten niekonwencjonalny sposób ukazania doświadczenia Holocaustu korzysta z gotowego repertuaru środków i konwencji.

Wróbel „Tyle jesteście warci, ile kochamy naszych zmarłych”

Jak skomplikowane są psychiczne skutki traumy odziedziczonej przez dzieci pokolenia Holokaustu, dowodzi słynny komiks *Maus* Arta Spiegelmana, o którym pisze Tomasz Łysak, podchodząc bez przesądów do samych założeń gatunku w kulturze europejskiej, uznawanego za niski i mało poważny. Bohater komiksu jest całkowicie zdeterminowany przez wojenne przeżycia rodziców, a samobójstwo matki to jeszcze jedna odroczone śmierć Holokaustu.

W przeciwieństwie do prawdy zawartej w bajkowej, zwierzęcej konwencji komiksu o antropomorfizowanych myszach kłamstwo może ukrywać się w autobiografii utrzymanej w konwencji bezpośredniego szczerzego wyznania. Znany już dziś szeroko przypadek fałszerstwa niejakiego Wilkomirskiego omawiają Tomasz Basiuk i Agnieszka Graff. Autorzy zadają sobie pytanie, co spowodowało, że rodowity Szwajcar, adoptowane dziecko zamożnej rodziny, przyjął status dziecięcej ofiary wojny. Z faktu, że udało się „podrobić” wyznanie dziecka Holokaustu, nie wynika, że badacze mają zrezygnować z analizy autentycznych świadectw ofiar, stwierdzając autorzy. Książka Wilkomirskiego, pozbawiona wartości dokumentu historycznego, jest jednak pewnym dokumentem psychologicznym, a samego autora nazwać by można van Meegerenem holokaustowej autobiografii.

Z lektury *Stosowności i formy* wypływa wiele wniosków dotyczących perspektywy, jaką powinien przyjąć badacz tak specyficznego zagadnienia. Musi on pogodzić postawę dobrze pojętej empatii z dobrze pojętym dystansem. Ta pierwsza, niezbędna w punkcie wyjścia, nie może zamienić się w jałowe dla tematu koncentrowanie się na własnej wrażliwości czy nadwrażliwości ani tym bardziej prowadzić do fałszywego utożsamienia z ofiarami. Badacz, tak jak każdy inny odbiorca, nie ma prawa wpisywać swoich emocji w „cudze” przeżycia. Dystans z kolei nie może przerodzić się w całkowicie beznamienną dokumentację. Autor ma prawo przyznać, że świadectwo go poruszyło czy też nim wstrząsnęło. Sprzeczności te doskonale rozumie interpretator *Spowiedzi* Calka Perechodnika – Jarosław Ławski. Swoją szkic rozpoczyna od rozważań nad kwestią „obrony tekstów Holokaustu przed «agresją» interpretacji” (150). Dzięki takiej postawie napisane zostało wnikliwe, szczegółowe i wyważone studium tego dokumentu literatury osobistej.

Do granicy ludzkiej możliwości zapisu i tym samym do granicy słowa dochodzą autorzy dokumentujący głód. Marta Janczewska zestawiała wstrząsające dzienniki Ireny Hauser z getta łódzkiego i Jury Rabinkina, chłopca, który zmarł w czasie blokady Leningradu. Granice samej tylko fizycznej możliwości zapisu stanowią tu granice mowy i milczenia. Piszący doznają stopniowego ogołocenia swojej egzystencji ze wszystkiego, co stanowi o ich tożsamości.

Nie ma i nigdy nie było jednego „stosownego” pisania o Zagładzie. W ciągu dziesiątków lat, które upłynęły od tego granicznego wydarzenia, można zauważyć przynajmniej jedną prawidłowość, polegającą na stopniowym przechodzeniu od ujęć zdecydowanie tradycyjnych literacko, a zarazem mocno powiązanych z tradycją Biblii, do ujęć zdecydowanie awangardowych i areligijnych. Pierwszy biegun sygnują nazwiska chociażby Rudnickiego czy Wygodzkiego. „O sile tradycji” w po-

Roztrząsania i rozbiory

ezji tego ostatniego pisze Bartosz Kaliski, analizując środki stylistyczne i topikę *Pamiętnika miłości*. We wnioskach akcentuje, iż tradycja liryczna Skamandra, aczkolwiek nie najtrafniejsza, okazała się bardziej nośna dla tematu Zagłady (jak zresztą i całego doświadczenia wojennego) niż bezradna wobec niego tradycja awangardy. Dla poparcia tej tezy przywołuje wypowiedź Anny Kamieńskiej: „Cierpimy i kochamy w konwencjach. Wówczas, gdy nie wybieramy języka, on nas wybiera” (222). Słowa te mogłyby być punktem wyjścia rozważań Tomasza Żukowskiego na temat możliwości wyrażenia Szoa w konwencji ballady z jej romantyczną i modernistyczną tradycją. Pozornie ten gatunek może wydać się najbardziej nieodpowiedni, wręcz nieestosowny, by udźwignąć ciężar tematu. Jednak ballada „Okazała się formą alternatywnej wrażliwości i tożsamości” (243). Żukowski interpretuje między innymi *Ballady i romanse* Broniewskiego, *Jeszcze* Szymborskiej i *Chaskiela* Różewicza. Do wnikliwego odczytania wiersza Broniewskiego można mieć jednak niewielkie zastrzeżenia. Badacz pisze: „Sformułowanie «za koronę cierniową» oznacza, że Jezus cierpi, ponieważ jest jednym z tych, którzy ukrzyżowali Chrystusa. Rudy i nagi Jezus postrzegany przez pryzmat antysemitckiego stereotypu odbiera jako Żyd odpłatę za koronę cierniową nałożoną chrześcijańskiemu Chrystusowi” (234). Tymczasem Broniewski postrzega hitlerowców jako ludzi wrogich zarówno tradycji judaistycznej, jak i chrześcijańskiej, i taki antyhumanistyczny był charakter tej ideologii. W topice ujmującej cierpienia narodu żydowskiego często zresztą męczeństwo Żydów utożsamiane było z męczeństwem Chrystusa.

Różne wątki biblijne występujące się w utworach o Zagładzie omawiają Alina Molisak i Aleksandra Sekuła. W obszernym szkicu pojawia się oczywisty podział na motywy inspirowane żydowskim Starym Zakonem (Hiob, prorocy – Ezechieli i Izajasz, Eliasza, Estera, boskie epifanie i inne) i chrześcijańskim Nowym Testamentem (Chrystus, motywy maryjne, bożonarodzeniowe, pasyjne). Że wątki te mogą się ze sobą splatać, dowodzi *Ginący Daniel* Adolfa Rudnickiego, utwór nawiązujący do Księgi Daniela, ale i reinterpretujący motyw Judasza. Przy tej okazji trzeba sprostować pewną nieścisłość, która zdarzyła się autorkom. Streszczając utwór, stwierdzają one, iż „W powstańczej Warszawie panuje zamęt i Daniel zostaje rozstrzelany przez powstańców w ruinach miasta razem z Niemcami. Ginie jako zdrajca, choć jest w istocie niewinnie oskarżoną i usidloną ofiarą” (138). W opowiadaniu Daniel oczyszcza się z infamii, ale przez tragiczny spłot okoliczności nie zostaje w porę uwolniony. Przetrzymywany w prowizorycznym więzieniu, biblijnej jaskini, pozbawiony boskiej interwencji ginie pod gruzami płonącego domu wraz z wziętymi do niewoli jeńcami niemieckimi. I to właśnie ten ironiczny wygłos staje się znakiem etycznej diagnozy świata Holocaustu. Emanuel Levinas zapytywał:

Kto wyrazi samotność ofiar umierających w świecie zakwestionowanym przez hitlerowskie triumfy, w którym Złu pewnemu swej wyższości nawet kłamstwo było zbędne? Kto wyrazi samotność tych, którzy sądzili, że umierają w czas śmierci Sprawiedliwości, kie-

Wróbel „Tyle jesteŝmy warci, ile kochamy naszych zmarłych”

dy sądy, co dobre, a co złe, jedyne kryterium odnajdywały w zakamarkach subiektywnej świadomości, gdzie nie docierał żaden znak z zewn trz?⁶

Opowie  o Zag dzie pozostaje nadal niedoko czona. Zadanie jej odczytywania r wnie .

Józef WRÓBEL

Abstract

Józef WRÓBEL
Jagiellonian University (Kraków)

„We Are Worth As Much As We Can Love Our Dead”

Review: *Stosowno  i forma. Jak opowiada  o Zag dzie* [‘The decorum and the form. How to tell stories on the Shoah’], ed. by M. G owi ski, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Kraków 2005.

The book being reviewed contains sketches written as part of a seminar run by Prof. Micha  G owi ski and propose a whole spectrum of issues related to the Holocaust literature topic and to the problem of how to express what is non-expressible, and, how to preserve a memory on the Shoah – that peculiar event in the history of humankind. The authors analyse various artistic and research strategies of this great topic, sometimes reaching beyond literature (hence, we find in the book texts devoted to film, comic or visual-arts works), skilfully reconciling a well-comprehended empathy with a well-comprehended distance.

⁶ E. Levinas *Imiona własne*, prze . J. Marga ski, KR, Warszawa 2000, s. 133.

Aschenschrift – pismo z popiołów

W dziele zakwestionowanie dzieła stanowi być może jego część zasadniczą, ale powinno się ono spełniać w sferze sensu i poprzez pogłębienie obrazu, będącego jego centrum i zaczynającego się jednak ukazywać, gdy nadchodzi koniec, w którym znika.

Maurice Blanchot H. H.¹

Jednym z kluczowych momentów w powieści *Tworki* Marka Bieńczyka jest sytuacja, kiedy Jurek cicho płacząc pyta: „Po co rym? Nie ma rymu. I nigdy już nie będzie!”². Jak wiadomo, rym się ostatecznie znajduje, ale nie jest to już rym, jak kiedyś, przed *Tworkami* – mocny, sensowny, spajający klamrą sensu wypowiedź poety. Jest to raczej rym kulawy, śmieszny, zawstydzony swą nieporadnością. Pokazujący, że poezja czy szerzej literatura po Wydarzeniu Szoa nie może opowiadać pięknie, wskazywać swą formą na nieskazitelną sensowność i składność języka. Wynika to z tego, że takiej literaturze – jak stwierdza Aleksandra Ubertowska w swej książce *Świadectwo – Trauma – Głos. Literackie reprezentacje Holocaustu* – chodzi raczej

o załamanie i zarysowanie gładkiej powierzchni języka, która swoją fałszywą spójnością maskowałaby drastyczność wydarzenia historycznego, jakim była zagłada, jej niepodatność na poznawcze przyswojenie i metodyczne uporządkowanie.³

¹ M. Blanchot H. H., przeł. P. Pieniążek, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2007 nr 2, s. 184.

² M. Bieńczyk *Tworki*, Wydawnictwo „Sic!”, Warszawa 1999, s. 181.

³ A. Ubertowska *Świadectwo – Trauma – Głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Universitas, Kraków 2007, s. 29

Autorka w swej pracy stara się odpowiedzieć na jedno z najważniejszych pytań współczesnej humanistyki: jaka literatura jest w stanie wyrazić potworności Szoa i jakie języki opisu, metodologie mogą być skuteczne w badaniu takiej literatury? Porusza tym samym kilka najważniejszych dla dyskursu holokaustowego problemów. Są to zagadnienia niewyraźności, świadectwa, pamięci i zapominania. W taki też sposób kształtują się poszczególne części i rozdziały tej książki, gdzie rozważania teoretyczne zawsze prowadzą do następujących po nich interpretacji dzieł literackich. Jest to bardzo ważny element omawianej pracy, gdyż każda z tez postawionych przez autorkę znajduje swe odzwierciedlenie w interpretacji twórczości jednego z pisarzy szeroko pojętej „literatury Holokaustu”. A trzeba powiedzieć, co jest niewątpliwie dużą zaletą tej publikacji, że autorka stara się omówić dzieła prozaików i poetów wywodzących się z różnych środowisk, różnych tradycji filozoficznych, a co najważniejsze, również różnych pokoleń. I tak mamy tutaj Michała Głowińskiego, Wilhelma Dichtera, Tadeusza Różewicza, ale i Raymonda Federmana, Adama Zagajewskiego czy Marka Bieńczyka⁴.

Podstawą dla rozważań Ubertowskiej jest zdanie Geoffrey’a Hartmana, który pyta: „Jakim głosem mówić po Holokauście?”⁵. Jest to problem zasadniczy dla literatury Holokaustu, ale także dla teoretyków i filozofów zajmujących się ogólnie pojętą sztuką po Auschwitz. Jest to też pytanie niezbywalne i bardzo istotne, ponieważ wyznacza zasadniczą perspektywę badania świadectw Szoa. Problematyzuje ono nie tylko kwestie sztuki, ale również etyczność wykorzystywanych form przekazu i języków refleksji teoretycznej. Jest pytaniem o to, jak opisać pustkę, która pozostała po zdegradowanym i uśmierconym symbolicznie świecie. Autorka przywołuje w tym miejscu termin *Abgrund* użyty przez Hannah Arendt do opisanie radykalnego rozłamu, który dokonał się po Szoa. Pęknięcie to nastąpiło nie tylko na gruncie historii, ale i w płaszczyźnie dzieła sztuki, które nie może być już *d a w n y m* dziełem sztuki. By wyrazić dramat Auschwitz, musi się stać dziełem tak samo *n i e s a m o w i t y m*⁶, jak owo Wydarzenie. Zdaniem autorki, projekt takiej właśnie sztuki, która za swój cel stawia sobie refleksję nad własnymi możliwościami wyrażenia i przedstawiania, bierze swój początek z rozważań Theodora W. Adorno. Jego myśl daje początek refleksji, której twórcami i kontynuatorami byli tacy filozofowie, jak: Jacques Derrida, Sarah Kofman, Maurice Blanchot czy Jean-François Lyotard. Autorka pisze:

⁴ Autorka omawia jeszcze twórczość Irit Amiel, Piotra Matywieckiego, Jarosława Marka Rymkiewicza i Piotra Szewca, jednak wymogi niniejszej recenzji uniemożliwiają omówienie wszystkich interpretacji, dlatego też skupiam się tu na dwóch wybranych przykładach: Michała Głowińskiego i Marka Bieńczyka.

⁵ G. Hartman *The Fateful Question of Culture*, New York 1997; autorka cytuje tę książkę według wydania niemieckiego *Das beredte Schweigen der Literatur. Über das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt a. Main 1997, s. 133.

⁶ Również w znaczeniu tego terminu, jakie nadał mu w swych pracach S. Freud.

Roztrząsania i rozbiory

[Dla tych autorów] Holocaust stanowi sygnaturę świata, w którym umieranie stało się pewną stałą rzeczywistością i gdzie zniszczone zostało wszelkie odniesienie do sensu. W ramach tej optyki destrukcyjny potencjał Zagłady wykracza poza granice historii, przenika do wszystkich sfer życia, przemienia w sposób nieodwołalny świadomość, język, kulturę.⁷

Przemienia również artystyczne reprezentacje oraz podstawy samej reprezentacji. Jak pisał Jean-Luc Nancy, główną kwestią jest pytanie: „co stało się w Auschwitz z samą reprezentacją?”⁸. Natomiast zdaniem Adorno, sztuka po Auschwitz powinna „uderzać w fantazmat pełni”, stawiać na fragment i wyrażenie pustki, która pozostała w zniszczonym świecie, „niszczyć niszczącego”.

Tak rozumiana sztuka i literatura są bardzo bliskie teoretykom i filozofom uznawanym dziś za najważniejszych przedstawicieli poststrukturalizmu⁹, a – zdaniem autorki – jest to nurt myślowy, który na największą chyba skalę problematyzuje zagadnienie Holocaustu i związanych z nim kwestii przedstawialności w sztuce i literaturze. Hasłem przewodnim mogą tu być ponownie słowa Hartmana, który stwierdza, że „dekonstrukcja to *mimesis* w cieniu Auschwitz”¹⁰, pozostają z niej tylko popioły, o których pisze w przywoływanej przez autorkę książce Jacques Derrida¹¹. Według autorki to właśnie popioły są jedną z najtrafniejszych „metonimicznych metafor”, określających to, co nazywamy „sztuką po Holokauście”. Sztuką, której najważniejszą wartością – zarówno artystyczną, jak i etyczną – jest negacja negacji. Zanegowanie przez formę tekstu tego, co zostało poddane negacji na niewyobrażalną dotąd skalę. Tyle że z tej pary nie wyniknie już, w dialektycznym ruchu sensu, żadna znaczeniowa całość, która ukaże prawdę przedstawienia w swej heglowskiej syntezie. Jak ujmuje to autorka:

N e g a c j a n e g a c j i to posługiwanie się pismem, ale zarazem dystansowanie się od nadmiernych uroszczeń, jakie mogą być z nim związane; to poruszanie się w granicach pisma przenicowanego jak gdyby dekonstruującego się na naszych oczach. Ale zarazem nadbudowanie nad figurą podwójnej negacji jakiejś szczątkowej pozytywności, zrębów spopielonego języka, który umożliwia wypowiedzenie nicości.¹²

W ten sposób literatura i sztuka po Holokauście – pisze Derrida – „dzieląc każdy atom pisma, staje się manifestacją prawdy niemożliwej”¹³.

⁷ A. Ubertowska *Świadectwo...*, s. 27.

⁸ J.-L. Nancy *Zakaz reprezentacji*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004 nr 5, s. 120.

⁹ Zastanawiający jest fakt, że autorka, choćby pokrótce, nie wspomina o psychoanalizie Lacanowskiej, która jest przecież bardzo ważnym elementem myśli poststrukturalistycznej oraz refleksji nad Holocaustem.

¹⁰ A. Ubertowska *Świadectwo...*, s. 42.

¹¹ J. Derrida *Feu la Cendre*, Paris 1987. Autorka korzysta z niemieckiego wydania *Feuer und Asche*, Berlin 1988.

¹² A. Ubertowska *Świadectwo...*, s. 46.

¹³ J. Derrida *Feuer und Asche...*, s. 10.

Tak rozumiana „negatywność” staje się również ważnym elementem zagadnienia świadectwa, które autorka rozpatruje z perspektywy sporu o „prawdziwość” i „fałszywość” literackich i artystycznych reprezentacji Holokaustu. Ubertowska zauważa:

Skoro Holokaust był czystą negatywnością, zdarzeniem skazanym na wygnanie ze świata mitu i mowy, to wszelkie próby jego wypowiedzenia powinny utrwalać w zapisie stan u t r a t y j ę z y k a [i] brak konwencji.¹⁴

Tyle że – zwraca uwagę badaczka – z takimi postulatami wiąże się kwestia „literackości” świadectw Szoa, która to przez wielu, jak choćby Berela Langa, uznawana jest za wartość niepożądaną w literaturze świadczącej o Szoa. Mamy tu do czynienia z dwoma modelami rozumienia literatury Holokaustu. Albo jest się jak Lang zwolennikiem niemal historycznej relacji z tamtych Wydarzeń, której żadna stylistyka i figury retoryczne nie mają prawa wyrażać, albo staje się po stronie właśnie literatury, gdzie literackość jest nieodzownym elementem świadectwa Auschwitz, gdyż to właśnie język – problematyzując swą formę, dzieło, które w swym stylistycznym przesycie dochodzi do kresu własnych możliwości, w prześwitach swej samoniszczonej formy – ma szansę przemycić zgłiszczą, popioły, ślady tamtych Wydarzeń. Wedle autorki, nie można jednoznacznie stwierdzić, że relacja historyka, która wypiera do nieświadomości tekstu jego nieuniknioną literackość, jest „prawdziwsza” od zbudowanego z chwytów retorycznych wiersza, np. Paula Celana. Ubertowska pisze:

P r a w d a leży więc po stronie ś w i a d o m e j metafory i emfazy, wyrastającej z głębokiego namysłu nad społeczną funkcją sztuki; tylko tak, za pośrednictwem pewnej estetycznej nadwartości, może dokonać się postulowany przez Adorno akt deziluzji.¹⁵

Jak wynika z tych słów, to właśnie ostatecznie od etycznego aktu czytania zależy, czy dane dzieło, dana relacja zostanie uznana za „prawdziwą”, a raczej – należałoby powiedzieć – „adekwatną” dla opowiadania o Szoa. Przywołany przez autorkę Levinas stwierdza:

Istnieją ludzkie wydarzenia, które rozdzierają swoją własną osłonę. Istnieją wydarzenia, które wypalają pojęcia wyrażające ich substancję. Istnieją rodzaje rozpacz, których nie zdołałyby wypowiedzieć słowa, lecz które rozsadzają strzegącą je ciszę, nie przerywając jej, jak gdyby jakiś przechodzący, nierozpoznany Bóg skradł tajemnicę.¹⁶

Takie wydarzenie nie może być wyrażone, opisane w jeden, jedyny sposób, za pomocą jednego języka, przez jedno właściwe świadectwo. Badaczka komentując słowa autora *Inaczej niż być lub ponad istotą*, pisze:

Wydaje się, że ten szok ontologiczny, jaki niesie ze sobą moment, w którym fikcja i realność wymieniają się swoimi właściwościami, skupia w sobie całą groźbę biografii holo-

¹⁴ A. Ubertowska *Świadectwo...*, s. 70.

¹⁵ Tamże, s. 71.

¹⁶ Tamże, s. 71-72.

Roztrząsania i rozbiory

kaustowej, którą symbolizuje levinasowskie rozdzielenie osłony, przepalanie pojęć ujawniające brak systemu, do którego można by odnieść doświadczenie zagłady.¹⁷

Taki właśnie zapis Zagłady – balansujący pomiędzy faktografią i inwencją literacką – Ubertowska odnajduje w twórczości Michała Głowińskiego. Twórczość autora *Czarnych sezonów* jest dla niej modelowym przykładem, jak można wymknąć się tej nie do pogodzenia dychotomii porządków realności i fikcyjności. Głowiński wprowadzając w swej twórczości z jednej strony autentyczne osoby, a z drugiej wypełniając ją postaciami fikcyjnymi, jest świadom tego, że wszelka narracja o przeszłości jest właśnie narracją i to do tego zawsze kulawą, bo rekonstruującą się przez to, co zapamiętane. Dlatego też współobecność fikcji i „prawdy historycznej” nie musi wcale prowadzić do zakłamania faktów, bo nie o to wszakże tu chodzi. Fakty zawsze są już faktami zinterpretowanymi, więc gra idzie o coś innego – by pokazać, że wszelkie narracje o Holokauście i tak ostatecznie dochodzą do punktu, w którym nie są w stanie w pełni ukazać tego dramatu. Pozostaje więc dać jedynie świadectwo temu, że wszelkie formy, nawet najbardziej „obiektywne”, są na antypodach prawdy, gdyż prawda o Szoa pozostała na zawsze z tymi, którzy zaświadczyć nie mogą. Próba przywłaszczania sobie tej prawdy i mówienie o niej wprost będzie więc nieetyczna. Dalej autorka pisze:

Okazuje się, że wspomniane wcześniej analogie pomiędzy biografiami ocalonych a fikcyjnymi postaciami, zaczerpniętymi z historii literatury zostają zarysowane po to, by unaocznic nieprzydatność wszelkich wzorców opowieści, dlatego też na pewnym etapie ulegają unieważnieniu.¹⁸

Pojawia się jednak pytanie, czy tak pojmowana literatura Holocaustu jest literaturą etyczną? Dla ilustracji tych rozważań autorka przywołuje wspomnianą już powieść *Tworki* Marka Bieńczyka, książkę, która z największego bodajże dystansu w literaturze polskiej podejmuje temat Holocaustu, problematyzując tym samym zagadnienie tzw. p o s t p a m i ę c i. Bieńczyk opowiada o Szoa nie z perspektywy uczestnika, świadka tamtych wydarzeń, ale tego, który niejako kulturowo obarczony jest obowiązkiem świadczenia o Szoa. Taki model literatury jest tym bardziej problematyczny właśnie ze względu na swój etyczny charakter:

W obrębie piśmiennictwa o Zagładzie [...] to, co estetyczne nieustannie domaga się uruchomienia trwałej korekty, „ramy etycznej”, wypływającej z refleksji nad własnymi ograniczeniami. Powieść Bieńczyka uderza w ten właśnie moment – spłot estetycznego i etycznego, badając wzajemne uwarunkowania tych dwóch obszarów.¹⁹

Tworki w samej swej strukturze zbudowane są z permanentnej nieobecności, są zarówno opowieścią o braku, szczelinie, która pozostała po Zagładzie, niedającej

¹⁷ Tamże, s. 74.

¹⁸ Tamże, s. 83.

¹⁹ Tamże, s. 271.

się wypowiedzieć. Są również metonimią, „opowieścią”, która ucieka od głównych Wydarzeń, by choć w niewielkim stopniu móc wyrazić odpryski, przebijające się przez tak skonstruowaną przestrzeń literacką. Możemy więc powiedzieć za autorką, że jest to

dzieło, które samo siebie demistyfikuje, gdzie każdy z aspektów tekstu literackiego poddaje próbie swoją pozycję wobec tradycji i pyta o prawomocność w obliczu ekstremalnego doświadczenia, jakim była Zagłada.²⁰

Dlatego Ubertowska umieszcza powieść Bieńczyka w kontekście prozy autorefleksyjnej, skupionej na grze i własnej konstrukcji, w której świadomość Zagłady nie pojawia się literalnie, ale majaczy gdzieś w tle opowiadanych historii i ujawnia się podskórnie w tkance tekstu i konstrukcji dzieła. Autor buduje swą wypowiedź z zakażonego traumą i złem języka, który, by móc cokolwiek wypowiedzieć, musi opowiadać coś innego. *Tworki*, jej zdaniem, wpisują się w tradycję literatury, w której Zagłada pojawia się jako ślad, pewna matryca, od której niesposób się uwolnić. Obok *Tworek* widzi jeszcze autorka takie dzieła, jak *Pożegnanie z Marią* Borowskiego oraz *Czarny potok* Buczkowskiego. Chociaż zapewne wysoko ceni powieść Bieńczyka, to wydaje się ona dla niej ekstremalnym wychyleniem z punktu widzenia etycznych wyznaczników literatury Szoa. Twierdzi, że dalej niż Bieńczyk pójść nie można, gdyż po tym mamy już tylko do czynienia z niebezpieczną estetyzacją. Autorka uznaje, że język powieści Bieńczyka, pozostawiony samopas w imię idei nieograniczonej tekstualizacji i samoświadomości języka, prowadzi do niebezpiecznych wynaturzeń. Oczywiście nie oskarża Bieńczyka o umyślne zawłaszczenie Zagłady, do celów li tylko artystycznej gry formą powieści, jednak zaznacza, że taka „nieintencjonalna”²¹ właściwość pojawia się w powieści i prowadzi do niebezpiecznych nadużyć. Zarzuty odnoszą się głównie do ukazania niepoprawności polszczyzny Soni czy też toposu „pięknej Żydówki”. Wydaje się jednak, że uznając te elementy powieści za nieetyczne, popada autorka w sprzeczność z tym, co powiedziane było w planie rozważań teoretycznych. Jest to teza tym bardziej uprawniona, że powieść Bieńczyka przyjmuje taką, a nie inną konwencję opowieści. A również elementy, uznane przez badaczkę za niepożądane, wchodzą w zakres artystycznej kalkulacji pisarza. Nie sędzę, by Bieńczyk, eksponując wątek pięknej Żydówki, nie wiedział, że powiela pewną nieetyczną kalkę, która funkcjonuje w kulturze jako obraźliwa. Podobnie jest z niepoprawnością językową Soni – fakt, że uważano Żydów za tych, którzy kaleczą język polski, również zapewne znany był autorowi. Wykorzystanie tych i podobnych elementów wskazuje tylko na to, jak język – oddając cześć tym, których zgładzono – w jednej chwili może się stać narzędziem aluzyjnych inwektyw. Zdaniem Bieńczyka sam język jest jednym z najbardziej nieetycznych i zdradzieckich narzędzi, jakimi dysponuje człowiek. Dlatego też najbardziej etycznym zabiegiem, którego może podjąć się pisarz, jest

²⁰ Tamże, 272.

²¹ Tamże, 290.

Roztrząsania i rozbiory

pokazanie owych dwuznaczności. Pokazanie, że język, jeśli tylko choć na chwilę uwierzmy w jego „prawdomówność”, staje się narzędziem zbrodni i największym jej propagatorem. Wiedział o tym Paul Celan, kiedy mierzył się z traumą swoich przeżyć, pisząc w języku, który dał początek Zagładzie. Taki język jest więc językiem skazanym na zdradę, na wciąż niepełne wypowiedzenie Zagłady, wręcz na szczątkowość tej wypowiedzi, gdyż samej Zagłady pokazać nie można. Marek Zaleski na marginesie rozważań o *Tworkach* stwierdza:

Literatura nie jest zatem żadnym świadectwem. Z d r a d a – unikalność i wyjątkowość tamtego zdarzenia, wprowadza je w przestrzeń metaforycznych figuracji, będącą przestrzenią symboli uniwersalnych. Jest to jednak zarazem przestrzeń, w której dokonuje się – na tyle, na ile to możliwe – rewindykacja nieobecnej obecności Zagłady i rewindykacja pamięci o niej, takiej pamięci, która jest niemożnością przejścia do jakiegokolwiek porządku.²²

Taka literatura, zdaniem badaczki, niesie ze sobą zbyt duże niebezpieczeństwo nieetyczności, jednak wydaje się, że literatura bez ryzyka, które jest w jakiś sposób wpisane w jej strukturę, przestałaby być literaturą, a stałaby się suchą narracją, bojącą się własnych przekonań i możliwości:

Wyrasta ona bowiem ze zbyt silnej ortodoksji estetycznej zapatrzeniem w utopię tekstu, który jest sam dla siebie autorytetem i prawodawcą sensu.²³

Trzeba jednak pamiętać, że dzieła takie, jak *Tworki* Bieńczyka czy *Czarny potok* Buczkowskiego już u samych podstaw wyzbywają się wszelkich autorytetów, wszelkiej instancji, do której można by się odwołać w rozstrzygnięciu o prawdzie. W swej, co ważne, antyutopijnej grze retorycznej pokazują, że literatura, która chce się wyzbyć swej estetycznej wartości, przestaje być literaturą i rezygnuje z jedynej swej niezbywalnej wartości. Wydaje się więc, że takie ryzyko jest warte podjęcia, bo stawką w tej grze nie jest nic innego, jak wartość samej literatury, będącej przecież jedną z najważniejszych, jeśli nie najważniejszą przestrzenią doświadczenia Soza, któremu literatura chce złożyć swą ofiarę:

Pisanie [...] jest ruchem pragnienia niweczącym przeznaczenie i troskę o pieśń, ruchem, który dzięki tej natchnionej i beztroskiej decyzji osiąga początek, czyniąc z pieśni ofiarę.²⁴

Przywołując raz jeszcze postawione przez autorkę (za Hartmanem) pytanie o to, jak pisać o Auschwitz i po Auschwitz, zacytuję fragment jej wypowiedzi, która świetnie podsumowuje te rozważania i poniekąd daje odpowiedź:

²² M. Zaleski *Ludzie ludziom...? Ludzie Żydom...? Świadectwo Literatury?*, w: *Literatura polska wobec zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Żydowski Instytut Historyczny, Instytut Naukowo-Badawczy, Warszawa 2000, s. 103.

²³ A. Ubortowska *Świadectwo...*, s. 296.

²⁴ M. Blanchot *Spojrzenie Orfeusza*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1996 nr 10, s. 42.

Namysł nad możliwością pisania po Zagładzie musi się rozpocząć właśnie od określenia zasad nowej dialektyki, która umożliwiałaby oscylowanie znaczeń, odbicie się słowa od pustki wytrawionego sensu. Na taką możliwość wskazuje izraelski historyk i filozof Saul Friedländer. Badacz ten w centrum swoich rozważań o sensie zagłady sytuuje kategorię *extremum*, definiując ją jako radykalne, niewyobrażalne zło, sytuujące się poza ontologią, poza istniejącymi systemami reprezentacji. Teksty powstające w takich uwarunkowaniach jawią się jako przemieszczone i nieczytelne, ale i też z tego momentu przemieszczenia, rozsunięcia czerpią one swoją siłę, na rozmaite sposoby radykalizując zajęcie takich niestabilnych pozycji. Tak więc literatura Holokaustu, wyrastając z pokusy zniszczenia pisma, wyzbywając się swoich fundamentów, właśnie z gestu podważenia prawomocności tworzy swój *mit założycielski*.²⁵

Z takiego „mitu założycielskiego” wyrasta twórczość wszystkich pisarzy tworzących po Zagładzie, jednak każdy z nich w inny sposób stara się opracować ów mit wyjścia swej literatury. Także każdy z nich na własną rękę dokonuje wyprawy w rejony estetycznego nieznanego, by we wciąż ponawianym geście tworzenia próbować wyrazić to, przed czym ostatecznie literatura musi skapitulować, by choć w jakimś stopniu pozostać jeszcze literaturą. Dlatego też badaczka mogła w swej książce opisać zarówno pisarzy w pełni należących do kanonu literatury holokautowej, jak i tych, którzy kojarzeni są z nią w mniejszym stopniu – jak chociażby Adam Zagajewski. Trzeba jednak pamiętać, że literatury popiołów nie mierzy się ilością spisanych książek, ale tym, na ile dana literatura jest w stanie otworzyć swą przestrzeń dla doświadczenia wymiaru Szoa, by ukazać popioły tamtych Wydarzeń.

Książka Aleksandry Ubertowskiej jest publikacją bardzo ważną i interesującą. Porusza tematy istotne nie tylko dla dyskursu o Holokauście, ale ukazuje w całym nowym świetle filozofię dotychczas często uznawaną za relatywizującą moralnie, która w żadnym razie nie powinna być łączona z takim wydarzeniem, jak Zagłada. Kontynuuje drogę wytyczoną przez Alain Milchmana i Alain Rosenberga (*Eksperymenty w myśleniu o Holokauście*²⁶). Pokazuje, że to właśnie tacy badacze, jak Jacques Derrida najlepiej przerobili lekcję Szoa i – wyciągając z niej odpowiednie wnioski – stworzyli całkowicie nowy model filozofii i literatury, który jest właśnie modelem myślenia „po Auschwitz”. Tym bardziej jest to istotne, że autorka w ten sposób stara się również przeinterpretować najważniejsze teksty literatury polskiej, a jest to – myślę – dobry kierunek w czytaniu literatury Szoa. Książka Ubertowskiej to pierwszy krok w kierunku uzmysłowienia, że literatura Holokaustu mimo wyjątkowego charakteru pozostaje literaturą (nie dokumentem czy realistycznym obrazem) i tylko jako literaturę należy ją badać. Do rąk badaczy zainteresowanych tą tematyką trafiła praca, która jest kolejną, ważną próbą interpretacji literackich reprezentacji Holokaustu.

Dawid SKRABEK

²⁵ A. Ubertowska *Świadectwo...*, s. 158.

²⁶ A. Milchman, A. Rosenberg *Eksperymenty w myśleniu o Holokauście*, przeł. L. Krowicki, J. Szacki, Scholar, Warszawa 2003.

Roztrząsania i rozbiory

Abstract

Dawid SKRABEK

Jagiellonian University (Kraków)

***Aschenschrift*, a Script from Ashes**

Review: Aleksandra Ubertowska, *Świadectwo – Trauma – Głos. Literackie reprezentacje Holokaustu* ['Testimony – Trauma – Voice. Literary representations of the Holocaust'], Universitas, Kraków 2007.

Aleksandra Ubertowska's book analyses two different models of representation of the Holocaust in reference to the most recent tendencies and research upon the Shoah phenomenon. The author focuses on presenting various literary models of Shoah testimony, analysing the relevant works of Michał Głowiński, Tadeusz Różewicz, Jarosław M. Rymkiewicz and Marek Bieńczyk, among others.

Specyficzna odmiana pisania o pisarstwie lagrowym

Książka Bartłomieja Krupy, zatytułowana *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*¹, jest w naszym piśmiennictwie naukowym jedną z niewielu zwartych publikacji w całości dotyczących szeroko pojętej literatury lagrowej. Istnieją już syntetyczne opracowania dotyczące tego tematu (Eugeniusza Czaplejewicza i Izabelli Sariusz-Skąpskiej), monografie twórczości Borowskiego, jest wydana przed laty książka Ludwika Rajewskiego pt. *Ruch oporu w polskiej literaturze obozowej* (oczywiście traktująca o obozach niemieckich). W ostatnich latach przede wszystkim wzrasta liczba publikacji dotyczących piśmiennictwa Holocaustu. Są wśród nich zarówno prace zbiorowe (*Literatura polska wobec Zagłady, Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*), monografie Józefa Wróbla, Natana Grossa, Jacka Leociaka, Barbary Engelking, Aleksandry Ubertowskiej, jak też książki poświęcone poszczególnym pisarzom – Adolfowi Rudnickiemu czy Henrykowi Grynbergowi. Dotąd jednak wspomnienia lagrowe ani tym bardziej całościowo ujmowana literatura lagrowa, dotycząca obozów niemieckich (daruję sobie poprawnościowe politycznie eufemizmy – „nazistowskich” lub „hitlerowskich”) nie stała się przedmiotem wnikliwej uwagi. Już sama ta sytuacja stanowić by mogła o wartości opracowania Bartłomieja Krupy.

Składa się ono z trzech rozdziałów. Pierwszy, zatytułowany *Opowiedzieć niewyobrażalne, czyli problem prezentowania Holocaustu w historiografii*, omawia sposoby ujmowania zagłady Żydów w historiografii polskiej i anglojęzycznej, a także w pracach tłumaczonych na język polski. Rozdział drugi, *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*, dotyczy wspomnień jako gatunku w tym

¹ B. Krupa *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*, Universitas, Kraków 2006 (dalej przy cytatach z książki w tekście podaję numer strony).

Roztrząsania i rozbiory

konkretnym wypadku, a raczej odmianie, determinowanego przez przedmiot, którym jest doświadczenie niewoli w obozie koncentracyjnym/zagłady. Autor zawęża zakres swych dociekań: rozpatruje wyłącznie wspomnienia dotyczące Auschwitz, zarówno wydane w formie książkowej (polskie i tłumaczone na język polski), jak i rękopiśmienne, zgromadzone w Archiwum Muzeum Państwowego Auschwitz-Birkenau. Rozdział trzeci, *Analiza i interpretacja wspomnień obozowych*, skupia się na wspólnych dla poszczególnych zapisów motywach – dyktowanych przez sposób funkcjonowania lagru i układających się (zarówno autorom wspomnień, jak i autorowi opracowania) w sekwencję określaną w antropologii mianem obrzędu przejścia. Praca skonstruowana jest przejrzysto i obiecuje wiele, jednakże w zakresie ustaleń szczegółowych wzbudza liczne wątpliwości. Co najmniej dyskusyjne wydają się także niektóre założenia metodologiczne oraz ich praktyczne konsekwencje. Te wątpliwe kwestie omówię po kolei, tak jak wylaniają się w tekście.

Oto we wstępie książki jeden z przytoczonych argumentów, mających uzasadnić wprowadzenie rozdziału poświęconego kwestii prezentowania Holokaustu: „obozy są [...] ściśle związane z «hitlerowską polityką zagłady Żydów»” (s. 8), jest nieprzekonujący o tyle, że po pierwsze, z anihilacją Żydów związane są nie tylko obozy (choć one przede wszystkim), ponadto zaś obozy (należałoby dookreślić: koncentracyjne, zagłady, pracy) związane są nie tylko z (masową) zagładą i nie tylko z zagładą Żydów (choć tej grupy dotyczą przede wszystkim). Po drugie zaś, autor – czyniąc przedmiotem uwagi zapisy dotyczące Auschwitz, spełniającego równoległe funkcję obozu koncentracyjnego i obozu zagłady – w dalszej części pracy rozpatruje liczne wspomnienia autorów nieżydowskich. Albo więc Holokaust dotyczy wyłącznie Żydów, albo dotyczy również innych nacji, grup wyznaniowych, politycznych czy społecznych (Romów, Słowian, Świadków Jehowy, żołnierzy sowieckich, komunistów, homoseksualistów). Omawianej niezręczności mógł autor uniknąć poprzez sformułowanie zastrzeżenia, że kwestie reprezentacji – podejmowane między innymi przez historyków (teoretyków historiografii), filozofów, literaturoznawców w związku z zagładą Żydów – odnoszą się w nie mniejszej mierze do zapisów doświadczeń granicznych, sporządzanych również przez innych (jak się to dziś mówi) wykluczonych.

Kwestią rozważaną w rozdziale pierwszym jest pytanie, jak pisać o Holokauście? Autor analizuje historiografię nie w jej odniesieniu do rzeczywistości, ale jako „homogeniczny styl, czy lepiej: konwencję pisania” (s. 13). Przyjmując jako kryterium pozycję podmiotu ludzkiego w narracji, wyróżnia dwa jej nurty: historiografię nieobecności podmiotu, opartą na skrupulatnych badaniach, przy użyciu wszystkich historycznych (w rozumieniu historii jako *science*) narzędzi, oraz biegunowo różną od niej historiografię poszukiwania podmiotu, mającą na celu wynalezienie nowego języka opisu i skierowanie problemu w stronę moralności (s. 13). Pierwszą odmianę określa także mianem racjonalistycznej, scjentystycznej, modernistycznej, drugą nazywa niescjentystyczną lub etyczną. Jedną z zasadniczych cech nurtu pierwszego jest ujęcie ilościowe, statystyczne charakteryzowanie ofiar, „nie uwzględniające odczuć indywidualnych Ja oraz ich cierpienia” (s. 26).

Ujęcie to rzekomo „przybliża się [...] niebezpiecznie do dyskursu nazistowskiego” (s. 27), dlatego zaskakuje Krupę przekonanie Lucy Dawidowicz (mnie zaś zaskakuje jego zdziwienie), że intelektualna uczciwość wymaga prowadzenia porażającej statystyki (s. 48). Wprawdzie siła oddziaływania liczb jest może niewielka, zgodnie z przypisywanym Stalinowi twierdzeniem, że śmierć jednostki to tragedia, a śmierć milionów to tylko statystyka, jednakże – w moim „pozytywistycznym” odczuciu – upodobanie historyka do statystyki (a raczej przekonanie o niemożności jej pominięcia w badaniach) nie czyni go ani Stalinem, ani Eichmannem. Łatwiej natomiast godzę się z przypuszczeniem Krupy, że jednym z zasadniczych powodów wygenerowania etycznego modusu pisania o Holokauście było uznanie jego wyjątkowości. Holokaust – czytamy – „domaga się innego rodzaju narracji i subtelniejszego podejścia do jej aspektów. Wyjątkowość jego kryje się nie w skali ludobójstwa, ale [polega na] wykreowaniu «innego świata», wcześniej nieznanego” (s. 35)². W Polsce jednak – konstatuje Krupa – wciąż pisze się w „starym stylu”³. Wprawdzie czyni przy tym zastrzeżenie, że nie jest to styl gorszy (s. 33), jednak mimowolnie, pośrednio „styl” ten deprecjonuje przez dowartościowanie książek lokowanych w nurcie etycznym. Widoczne jest to choćby w ocenie książki Daniela J. Goldhagena *Gorliwi kaci Hitlera*, którą uważa za „najdoskonalszą i najbardziej u r z e k a j ą c ą interpretacyjnie analizę” Holokaustu (s. 33) wśród prac wydanych dotąd w Polsce, jak też w określeniu dzieła Zygmunta Baumana *Nowoczesność i Zagłada* mianem „c u d o w n i e anarchizującego” (s. 37; podkreślenia – A.M.). Oceny te mają raczej estetyczny niż merytoryczny charakter. Dla sprzęgnięcia dwóch porządków – poznawczego i estetycznego, oddzielanych w tradycyjnej humanistyce (o pozytywistycznej proveniencji) – Krupa znajduje uzasadnienie w dokonujących się w ostatnich latach procesach: dostrzeżeniu literackości tekstów uznawanych dotąd za nieliterackie, co na gruncie historii zaowocowało promowaniem narratywizmu, oraz zanikaniu fundamentalnej dla badań teoretycznoliterackich opozycji literatury i dokumentu.

W rozdziale drugim autor wspomina o „wyraźnym procesie zanikania świadomości gatunkowej” (s. 65), podkreśla, że obecnie gatunek często nie bywa rozpoznawany przez odbiorców. Nie dopowiada jednak, jakie gatunki ma na myśli. Z faktu, że pewne formy gatunkowe zanikają, nie należy przecież wyciągać wniosku, że w o g ó l n e znika świadomość gatunkowa, że nastąpiło „wyraźne zerwanie z myśleniem w kategoriach gatunkowych” (s. 66), bo to zwyczajnie nieprawda. W każdym razie sam Krupa od genologii nie stroni: wspomnienia obozowe są, w jego ujęciu, „prozatorskimi utworami, których autorzy dobrowolnie organizują tekst, z perspektywy czasu poruszając temat przeżytego w obozie fragmentu swojego

² Dodać można, że zagłada Ormian (dla Ormian wyjątkowa, bezprecedensowa) modusu (dyskursu) takiego nie wygenerowała, dopiero się doń „dopisuje” – przez prace badaczy zestawiających ze sobą różne przypadki ludobójstwa.

³ Przywoływanym przez autora wyjątkiem jest praca A. Ziębińskiej-Witek *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005.

Roztrząsania i rozbiory

życia” (s. 57). W ujęciu badacza, utworami „niedobrowolnymi” są oświadczenia i ankiety, może więc zreczniej byłoby mówić o wspomnieniach jako tekstach tworzonych s p o n t a n i c z n i e, jakkolwiek i one bywają stymulowane. Forma narracji jest nieistotna; Krupa uwzględnia zarówno teksty pisane w pierwszej osobie (te dominują), jak i w trzeciej (znalazł także w archiwum wspomnienie pisane w drugiej osobie). Zastrzeżenia niektórych historyków i literaturoznawców wzbudzić może uwzględnienie jako materiału przykładowego opowiadań obozowych Borowskiego; dla Krupy nie stanowi przy tym kwestii problematycznej pewna odmienność wywiedzonego z autentycznych listów pisanych w lagrze *U nas, w Auschwitzu...* od ostentacyjnie literackiej *Śmierci Schillingera*. Badacz uwzględnia ponadto powieść *Wakacje nad Adriatykiem* Zofii Posmysz oraz opowiadanie *Deszcz* Czesława Ostańkowicza, nie zważając na fakt, że pierwszy z utworów posługuje się fikcją, drugi zaś, odwołujący się do mało znanego faktu z dziejów Auschwitz (o czym niżej), jest przede wszystkim utworem literackim. Wygaśnięcie (choć raczej: przygaśnięcie) opozycji literatury i dokumentu nie oznacza przecież, że rzeczywistość i fikcja są tożsame; opozycja ta wciąż pozostaje istotnym „regulatorem” odbioru tekstów. Rzecz nie tylko w zawierającym pakcie autobiograficznym czy referencjalnym. Specyfikę wspomnień jako gatunku wyznacza f a k t y c z n o ś ć wiążąca autora z zaświadczaną przezeń rzeczywistością. Literackość relację tę osłabia, stwierdzenie w tekście fikcji – zrywa. Ignorując ten fakt, pod kategorię wspomnień obozowych możemy podkładać wszelkie teksty, które dotyczą obozów, także tworzone przez osoby, które obozu z autopsji nie znają. Przypadków takich Krupa wszakże nie uwzględnia. Podkreśla natomiast, że we wspomnieniach istotny jest przede wszystkim świat przedstawiony, to on jest w pierwszej kolejności zaświadczony – wobec czytelnika, który tego świata nie zna (s. 60-62)⁴. Posługujący się terminologią literaturoznawczą w odniesieniu do tekstów uznawanych za zasadniczo referencjalne (według mnie, „dających świadectwo” o świecie koncentracyjnym czy jego percepcji, a nie o świecie przedstawionym!)⁵, Krupa uznaje, że „klasycznie rozumiana krytyka źródeł okazuje się bezradna wobec wspomnień obozowych”

⁴ Impuls zaświadczenia był szczególnie istotny tuż „po obozach”. Warto mieć na uwadze to, że niemałe grono odbiorców zapisów wspomnieniowych stanowią byli więźniowie (czytelnicy znający obóz).

⁵ To literaturoznawcze „nastawienie” autora znajdujemy i w takim sformułowaniu: „Chodzi mi tutaj o czas [...] powstania [wspomnień] decydujący o takim, a nie innym umiejscowieniu [ich] w procesie historycznoliterackim” (s. 64, podkr. – A.M.). W podręcznikach historii literatury polskiej XX wieku omawiane są wprawdzie teksty wspomnieniowe, są to jednak z a r a z e m, a nie w y ł ą c z n i e teksty literackie.

⁶ Ja rzekłbym, że krytyka źródeł, jakkolwiek nie zawsze przynosząca pożądany efekt, bywa jednak owocna i to także w odniesieniu do tekstów literackich. Oto bohaterem (a raczej pierwowzorem bohatera) przywołanego przez Krupę opowiadania *Deszcz* Ostańkowicza jest – jak informuje autorski dopisek pod tekstem – „więzień polityczny Marian Batko, nauczyciel Gimnazjum Polskiego

(s. 71)⁶. Owa rzekoma, a niekiedy (przyznaję) faktyczna bezradność, ma – zdaniem badacza – źródła etyczne (według mnie, przede wszystkim poznawcze). Oto deklaruje on: „Z etycznego powodu uważam, że zarówno sprawdzanie autorstwa źródła, jak i ukazywanie kompetencji piszącego jest niesłuszne. [...] co najmniej nieestosowne” (s. 73). Zastrzeżenie to jest wprawdzie szlachetne, jednak rozpatrywane ze stanowiska nie tylko historiografa, ale i literaturoznawcy wydaje się co najmniej naiwne (nie mniej niż wiara historyka pozytywisty w dostęp do nagich faktów) oraz – rzekłbym przywołując ulubioną metaforę Krupy – bezpłodne. Zwłaszcza dzisiaj, gdy jesteśmy mądrzejsi o etyczną i poznawczą lekcję, którą dał nam Bruno Dössekker (rzekomy Benjamin Wilkomirski), autor nie tyle fikcyjnych, ale po prostu fałszywych wspomnień zatytułowanych *Bruchstücke*, i gdy z narratywizmu przyswajanego u nas od niedawna (m.in. przez tłumaczenia prac Haydena White’a i Franka Ankersmita), przekonującego, że wszystko jest opowieścią (w tym narracja historyczna), możemy wyciągnąć zwłaszcza lekcję konstruktywnej (choć niekoniecznie radykalnie konstruktywistycznej) podejrzliwości. Krupa proponuje jednak jako alternatywę presumpcję prawdziwości: „W takim podejściu zakładam po prostu autentyczność kompetencji [piszącego]” (s. 73). Stanowisko to zaskakuje, zwłaszcza że wcześniej autor wspomina o wyraźnej w ostatnich latach koniunkturze na „holokaustowe” pisanie, której – podkreślę – efektem ubocznym są mistyfikacje i inne nadużycia⁷. Wyznaje Krupa:

im. Odrowążów w Bytomiu, [który] poprosił Untersturmführera Maksą Grabnera, by zezwolił mu zastąpić swoją osobą skazanego na śmierć głodową ucznia K.T. [Batko] zginął w bunkrze głodowym” (Cz. Ostankowicz *Deszcz*, w: tegoż *Bagaze pełne niepokoju*, Poznań 1966, s. 27). Dopisek ten zawiera nieścisłości: otóż nie w gimnazjum w Bytomiu, lecz w Chorzowie nauczał Batko; nie Grabner, lecz kierownik obozu Fritzsch w obecności komendanta Hössa i kilku innych esesmanów dokonał „wybiórki”; „wybiórka” została przeprowadzona nie 23 kwietnia 1943 (jak informuje, pominięty w powyższym cytacie, początek dopisku), lecz 23 kwietnia 1941 roku; poza tym nie ma pewności, za kogo zgłosił się Batko (por. D. Czech *Kalendarz wydarzeń w KL Auschwitz*, Wyd. Państwowe Muzeum, Oświęcim–Brzezinka 1992, s. 59-60; P. Setkiewicz *Zapomniany czyn Mariana Batko*, „Pro memoria” 2002/2003 nr 17/18, s. 61-64). Ustalenie – że *Deszcz* nie jest wspomnieniem, lecz utworem literackim, uzyskane dzięki m.in. sięgnięciu do źródeł oraz opracowań historyków („w starym stylu”), wprawdzie niejednoznacznych, wiele kwestii dotyczących czynu Batki wciąż bowiem pozostaje zagadką – wieść może do płodnych konkluzji dotyczących choćby ideologicznego (a na pewno ideowego) modelowania przez literaturę lagru i jego ofiar. I tak np. eksponowana w opowiadaniu, „wsparta” (zawierającym błędy) dopiskiem, „w i e l k o ś ć h ä f t l i n g a”, a w konsekwencji świecka świętość Batki zderzana była (szczególnie w latach 80.) z postawą o. Maksymiliana Kolbego, świętego katolickiego; komuniści podkreślali przy tym, że Batko był pierwszy.

⁷ Zob. C. Ozick *Prawa historii i prawa wyobraźni*, przeł. Z. Batko, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 84-88; D.G. Roskies *Czym jest literatura Holokaustu?*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, „Literatura na Świecie” 2005 nr 9-10, s. 246-247.

Roztrząsania i rozbiory

nie potrafię wyobrazić sobie przyczyn, dlaczego ktoś miałby celowo modelować „swoje” wspomnienia na obozowe. A jeśli mimo wszystko tak by się stało, jestem głęboko przeświadczony, że nawet uznając takie sfingowane wspomnienie za prawdziwe, wyrządzam mniej szkody niż gdybym na wstępie podważał autentyczność każdego wspomnienia obozowego. (s. 73-74)⁸

Przyjmując takie stanowisko (pozwolę sobie na ironię), nadal można utrzymywać, że w Auschwitz zginęły cztery miliony ludzi (a nawet sześć) lub że większość ofiar stanowili Polacy. Narratywizm uczy (mnie) konstruktywnej podejrzliwości, wyczulenia na literacki charakter zapisów dokumentarnych (choć lekcję tę daje także zdrowy rozsądek). Jak widać, może uczyć także tkwienia w zamkniętym kręgu fikcji. „We wspomnieniach – podsumowuje swoje stanowisko Krupa – nie szukałbym faktów, uważam to bowiem za zadanie nieplodne” (s. 75).

Jako że mimetyczny styl odbioru w odniesieniu do wspomnień obozowych, traktowanie ich jako zapisu tego, co było, jest rzekomo „niezwykle niebezpieczne i złudne”, Krupa proponuje ich lekturę „przy zastosowaniu alegorycznego stylu odbioru” (s. 78-79). W tej perspektywie wspomnienia obozowe „nie tyle dokonują sprawozdania z tego, co się wydarzyło, a raczej stanowią zapis tego, co się zmieniło”, „przemiany, jaka zaszła w autorze po wejściu w świat obozowy” (s. 79). Moim zdaniem, wspomnienia stanowią r ó w n o c z e ś n i e zapis jednego i drugiego⁹.

⁸ Krupa jest w pewniej mierze niekonsekwentny, jako że wcześniej twierdzi, iż wspomnienia mające układ graficzny dziennika były pisane po pewnym czasie, nie na bieżąco (s. 54-55), są więc (dopowiem to, czego badacz nie wyraża wprost) w jakiejś mierze nieautentyczne. Ale skąd ta pewność Krupy? Czy dokonał on (nieplodnej) krytyki źródeł? Odrzucenie krytyki źródeł w wypadku pisarstwa lagrowego jest nieporozumieniem, nawet gdy źródła są niepewne. Oto w „Zeszytach Majdanka” (2001, t. 21) ukazał się dziennik obozowy Jadwigi Ankiewicz, w opinii J. Kielboń – „jeden z dzienników spisany w obozie [na Majdanku] i zachowany w oryginale [tj. rękopisie]” (s. 307). Przyznam, że nie mam pewności, czy dziennik Ankiewicz rzeczywiście powstał podczas jej uwięzienia na Majdanku, jak i nie mam pewności, że tam nie powstał (być może powstał po zwolnieniu z obozu). Nie uważam formułowania podobnych wątpliwości za niestosowne. Natomiast jest dla mnie postępowaniem niewłaściwym pochopte formułowanie sądów, jak np. i to twierdzenie Krupy, że pisanie w obozie na bieżąco było niemożliwe (s. 54). Otóż było możliwe. Zarówno w Auschwitz, jak i w innych obozach (mimo trudności i ryzyka) sporządzano różnego rodzaju zapisy, literackie i nieliterackie. Świadczą o tym wypowiedzi byłych więźniów (zob. np. M. Lurczyński *Reszta jest milczeniem*, Londyn 1988, s. 50-51; Cz. Ostańkowicz *Straszną Górą Ettersberg*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1968, s. 192) oraz zawartość archiwum Aleksandra Kulisiwicza, jak też geneza opowiadania Borowskiego *U nas, w Auschwitzu...*

⁹ Wobec wspomnień obozowych można by zastosować także inne style odbioru, wyodrębnione przez M. Głowińskiego (do którego ustaleń odwołuje się Krupa), łącznie nawet z ludycznym. Styl ten, jakkolwiek nie dominujący, jest wyraźnie projektowany w beletryzowanych wspomnieniach T. Nowakowskiego *Szopa za jaśminami* (1948), S. Grzesiuka *Pięć lat kacetu* (1958), M. Pankowskiego *Z Auschwitzu do Belsen. Przypadki* (2000). *Nota bene* wymienione utwory, czerpiące z gawędowego

Krupa jednak, unieważniając jako bezpłodne dociekania nad „prawdą klasyczną (próbą kompatybilnego oddania faktów jednostkowych)” (s. 82), zajmuje się wyłącznie analizą prawdy esencjalnej: zapisem procesu przemiany. Należy przyznać, że zamiar autora jest godny uwagi i – podkreślę to – wykonany rzetelnie, jakkolwiek nie on jeden dostrzegł wpisany w funkcjonowanie lagru (i odzwierciedlany w zapisach) rytuał przejścia. Wspominali o nim między innymi, przemilczani przez Krupę, Elie Cohen i Erving Goffman¹⁰. Krupa sięga jednak wprost do Arnolda van Gennepa, który w opublikowanej w roku 1909 pracy *Les rites des passage*¹¹ zaprezentował schemat obrzędu przejścia, w nieznacznym tylko stopniu modyfikowany czy uzupełniany przez kolejnych antropologów.

W rozdziale trzecim badacz przyjmuje rolę moderatora: oddaje głos autorom wspomnień, sam zaś ogranicza się do komentarza. Krupa rozdział ten tyleż konstruuje (z wypowiedzi wspomnieniowych), co jest mu on konstruowany – dyktowany przez zasadniczo chronologiczną konstrukcję wspomnień, dyktowaną z kolei przez sposób funkcjonowania lagru. Kolejne siedem podrozdziałów to wypełnienie następującego schematu:

I. Rampa – to symboliczny odpowiednik początku fazy liminalnej, powoli wzrasta napięcie *sacrum*; II. Brama – [...] przekroczenie jej to właściwy początek fazy liminalnej; III. Wykluczenie – [właściwa faza liminalna], w której dochodzi do szeregu obrzędów przepoczwarczania, więźniowie mają status *Zugangów*; IV. Hierarchia – więźniowie mają nadany nowy status, zwolna zostają włączani do nowego społeczeństwa jako *Häftlingowie*; V. Czas – to charakterystyka postrzegania czasu powszedniego w obozie; VI. Śmierć i trup – ich obecność jest jednym z wielu wyróżników „normalnego” życia obozowego, wyraźnie odróżniają one czas obozowy od czasu przed i poobozowego, które są okresami ograniczonej obecności śmierci i trupa; VII. Ewakuacja – jest początkiem kolejnego cyklu, rozpoczyna się kolejny rytuał przejścia. (s. 86)

Krupa, dostrzegając w lagrze i w dotyczących go zapisach obrzęd przejścia, nie zauważa jednak, że niektóre ze wspomnień do owego antropologicznego schematu otwarcie nawiązują, „grają” z nim, wykorzystują jego znaczeniowe potencje. Dzieje się tak choćby w (przywoływanych przez badacza w innych kontekstach) beletryzowanych wspomnieniach Prima Leviego *Czy to jest człowiek*¹².

wzorca komunikacji, podważają przekonanie Krupy – wsparte mniemaniem, że „każde słowo okazuje się dla autora [wspomnień] bolesne” – o nieobecności w języku wspomnień lagrowych gawędziarstwa (s. 67).

¹⁰ E.A. Cohen *Human Behaviour in the Concentration Camp*, transl. by M.H. Braaksma, London [1954], s. 120; E. Goffman *Charakterystyka instytucji totalnych* [1957], przeł. Z. Zwoliński, w: *Elementy teorii socjologicznych. Materiały do dziejów współczesnej socjologii zachodniej*, wybór W. Deczyński, A. Jasińska-Kania, J. Szacki, PWN, Warszawa 1975, s. 157-158.

¹¹ A. van Gennep *Les rites des passage. Étude systématique*, Paris 1909 (przekład polski pt. *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, wstęp, J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2006).

¹² Szerzej na temat inicjacyjnego („obrzędowego”) i wyraźnie literackiego aspektu wspomnień Leviego zob. A. Morawiec *Uniwrszum koncentracyjne i uniwersum kultury według Prima Leviego*, „Przegląd Humanistyczny” 2003 nr 6, s. 53-67.

Roztrząsania i rozbiory

Na zakończenie jeszcze trzy uwagi. Pierwsza dotyczy używanego w kontekście lagrowym terminu „*sacrum*”. Na gruncie religioznawstwa i antropologii *sacrum* bywa wprawdzie definiowane rozmaicie, zasadniczo konotuje jednak pozytywność. Natomiast owo *sacrum* lagrowe (które należałoby opatrzyć cudzysłowem) jest zdecydowanie degradujące, stanowi raczej *profanum* rozumiane jako siła destrukcyjna, aktywna nicość¹³. Druga kwestia: Krupa przeoczył w opisie istotny element rytuału przejścia, jakim są pouczenia, kształcenie adepta, polegające na odsłanianiu tajemnic¹⁴, w wypadku Zuganga – okazujące się nierzadko „zbawienne”, ułatwiające przeżycie. Po trzecie: zastrzeżenia budzi język książki. Zdarzają się w niej fragmenty zgoła literackie: „Przez bramę widać rąbek obozu. Odsłania się tajemniczy, mroczny i odmienny świat” (s. 101). Czasami autor grzeszy patosem i pustosłowiem: „Być może ten obozowy rytuał przejścia jest jednym z ostatnich, jakie się kiedykolwiek odbęda, ostatnim i jedynym, na jaki sobie zasłużyliśmy...” (s. 145-146). Pojawiają się i błędy bardziej rażące. Oto kilka przykładów: „podczas całej publikacji” (s. 23); „Landau’a” (s. 31); „jest to praca pisana okrakiem, na granicy dzielącej dwa nurty” (s. 45); „Mój podział nosi charakter binarny” (s. 51); „W momencie, kiedy została zatrudniona do bardzo ciężkiej pracy przy kopaniu rowów, znaleźć możemy wyznaczenie...” (s. 59); Lejune (58 i n.) zamiast Lejeune (chodzi o znawcę gatunku autobiografii); „zupełnie rozbrajający jest fragment” (s. 59) – chodzi o fragment p r z e j m u j ą c y; „Stopniowo gatunek popadł jednak w tarapaty, były dwa duże ataki na niego” (s. 65); „lager spreche” (s. 67) zamiast „*Lagersprache*”; i na koniec: „Można stwierdzić jeszcze silniej, aspekt związany z pamięcią przebiega na przekór znajdującej się na granicach historii kierującej się aspektem poznawczym, przynależny jest natomiast filmowi, literaturze czy muzealnictwu” (s. 51).

Formułowane tutaj uwagi nie mają na celu zdyskredytowania omawianej pracy. Niewątpliwie godny uwagi jest jej zamysł (rozpatrzenie wspomnień obozowych jako zapisu przemiany¹⁵), jak również fakt objęcia przedmiotem analizy (powtórzyć: przekonująco poprowadzonej) piśmiennictwa lagrowego, w tym wspomnień niepublikowanych. Wątpliwe wydają się natomiast niektóre metodologiczne założenia autora, zbyt dosłowne czy jednostronne traktowanie teoretycznych inspiracji (owszem, zasadniczo inspirujących) – w tym wypadku bardziej zamykających niż otwierających perspektywę. Można też dostrzec pewną niekonsekwencję. Oto

¹³ Por. L. Dupré *Inny wymiar. Filozofia religii*, przeł. S. Lewandowska, Znak, Kraków 1991, s. 20. Duża część wspomnień obozowych to właściwie zapisy a n t y - i n i c j a c j i. Ale też zstąpienie do piekła bywa obrazowane jako doświadczenie budujące; tak jest w wypadku *Z otchłani* Zofii Kossak (należy pamiętać, że Jezus p r z e s z e d ł s z y przez piekło stał się Chrystusem), ale także licznych wspomnień autorów prezentujących światopogląd laicki.

¹⁴ Zob. np. B. Malinowski *Szkice z teorii kultury*, przeł. H. Buczyńska i in., Książka i Wiedza, Warszawa 1958, s. 412-413.

¹⁵ Szkoda jednak, że nie wspomina się w opracowaniu o jej konsekwencjach, choćby o KZ-syndromie. Gdzie jest kres przemiany? Jak wygląda wyjście?

Morawiec Specyficzna odmiana pisania o pisarstwie lagrowym

wyda się, że autor za wszelką cenę usiłuje być (po)nowoczesny w teorii, podczas gdy w praktyce po modernistycznemu niekiedy „zapomina się”, jak choćby wówczas, gdy wspomina o „wadze i wartości” dziennika esesmana Kremera. Wadze i wartości, jak wynika z kontekstu, dokumentarnej. A jednak...

Arkadiusz MORAWIEC

Abstract

Arkadiusz MORAWIEC

Academy of Humanities and Economics in Łódź

A Specific Variety of Writing on Soviet-Labour-Camp Literature

Review: Bartłomiej Krupa, *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego* [‘Labour-camp memoirs as a specific variety of historic writing’], Universitas, Kraków 2006.

Bartłomiej Krupa analyses certain motifs shared by recollection records and dictated by the way Soviet labour camps (lagers) functioned, ones that are set (both by authors and by the author of the study in question) in a sequence determined in cultural anthropology as a rite of passage. Depiction of labour-camp memories as a record of transformation (initiation) is noteworthy. Certain methodological assumptions seem disputable, though: too literal or unilateral approach of theoretical inspirations, mainly those derived from narrativism. Doubts are also triggered by certain other theses, such as e.g. the resolute statement that criticism of sources is helpless against lager memories. Moreover, it is difficult to agree with invalidation of a mimetic style of reception of memoirs texts and their consequently being replaced by allegorical style which holds memoirs not in terms of account but rather, the record of a transformation that took place inside the author after s/he entered the lager world. It is namely doubtless that memoirs or recollections are factual evidence and a record of (anti-)initiation experience in one.

Dociekania

Marek ZALESKI

Kłopoty z monografią*

„Geniusze mają najkrótsze biografie: ich krewni nie potrafią nam niczego o nich powiedzieć” – powiada Ralph Waldo Emerson w eseju *Plato or the Philosopher*. Ten paradoksalny sąd ugruntowany był w romantycznym przekonaniu o wyjątkowości wielkich duchów ludzkości, których życie i dokonania wymykają się osądowi ich pospolitych bliźnich. Demokratyczna późna nowoczesność ostrza paradoksu Emersonowskiego nie stępiała, przeciwnie – przydała mu ostrości, choć z całkiem innych powodów, o czym za chwilę. Na razie dodam, że późna nowoczesność, upierając się przy daremności poczynąń biografa, zlikwidowała oczywisty dystans dzielący go od bohatera, bo w istocie kazała dziełem odpowiedzieć na dzieło. Co więcej, wyposażała biografa w nieznaną mu wcześniej dozę wolności. Po pierwsze, włożyła wiele pracy w przekonywanie go, że biografizowanie jest działaniem literackim, a pretensje do naukowości jego ustaleń są zwykłą uzurpacją. W postępowaniu biografa będącym *de facto* projektem pisarskim to, co „biograficzne” – a więc, zdawałoby się, przynależne do porządku faktów rzeczywistych i udokumentowanych – zawsze znajduje swoją literacką ekspozyturę. Zabieg ten nigdy nie pozostaje bez konsekwencji dla tak zwanej „prawdy historycznej”. Po drugie, w biografiach pisanych przez autorów świadomych „literaturyzacji” przedmiotu ich dociekań (a takich jest dziś coraz więcej) nadpisujący się nad tekstem biografii bohatera tekst biografii jej autora również staje się tekstem zadany nam do lektury. Zadany przez model kultury literackiej, w której został tekst wytworzony. Cudza biografia staje się lustrem i w nim przegląda się i rozpoznaje nasza własna. W tym wypadku biografia autora biografii okazuje się – jak pisał o tym Ryszard Nycz

* Tekst wygłoszony na konferencji naukowej „Jak pisać o aktorze? Instytut Sztuki PAN, 18-20 października 2006 r.

Dociekania

w *Sylwach współczesnych* – fragmentem już naszego własnego egzystencjalnego projektu, zapisem drogi naszej samowiedzy. Ten stan rzeczy, zanim stał się przedmiotem uniwersyteckich dociekań i uczonych ustaleń, został zauważony i opisany przez samych pisarzy: chociażby w powieści *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta* (1942) Vladimira Nabokova czy już dużo później, choć może wyraźniej, w *Papudze Flauberta* Juliana Barnes (1982).

Zamysł biografu zrealizowany w zgodzie z ideałem klasycznie pojmowanej monografii twórczości artysty wydaje się dziś staroświeckim ćwiczeniem literackim, zadaniem sobie przez jakiegoś współczesnego Serenusa Zeitbloma. Bowiem to, co od dawna było celem monografii, czyli – by uciec się do definicji słownikowej – „wyczerpujące i wielostronne przedstawienie” życia i dzieła twórczej jednostki, najchętniej w „porządku chronologicznym i na tle epoki”¹, wydaje się dziś niemożliwe.

Sprawę interpretacji jako istotnego warunku „wielostronnego przedstawienia” dzieła pozostawmy tutaj na boku. Na temat interpretacji tekstu, którego odczytanie zawsze będzie budzić spory i nigdy nie zostanie uznane za finalne, pisano ostatnio wystarczająco dużo. Zajmijmy się biografią i zacznijmy od istotnej przecież sprawy chronologii, która narzuca konieczność uporządkowania chociażby materiału biograficznego. Owszem, bohater jest „akcją” w określonym ciągu zdarzeń dostępnym w formie opowieści. Pozostaje jeszcze pytanie, na ile jest to opowieść lojalnie wobec faktów rekonstruowana przez biografę. Ale jeśli nawet zdaje się wiernym odtworzeniem faktów, wątpliwości pozostają. Każda forma chronologicznego uporządkowania faktów jest funkcją ich narratywizacji w służbie jakiejś teleologii. Taką teleologią może być wizja procesu historycznego, którego częścią jest bohater albo – jak powiada w *S/Z* Roland Barthes – „ideologia” osoby. Opinia, że wszelkie uporządkowanie procesualne jest fikcją porządku, zaproponowaną przez badacza, a więc że to, co znajdzie się w opowieści przynależy do porządku nie tyle faktów, ile tychże faktów interpretacji, jest na gruncie poststrukturalizmu przeświadczeniem żywionym od dawna. Dokonany przez badacza wybór obszaru badanego przesądza o wynikach dociekań.

Fakty nie są jak ryby na ladzie sklepu rybnego. Są jak ryby pływające w oceanie i to, co historyk złapie, zależy częściowo od przypadku, a głównie od części oceanu, którą wybrał na połów i rodzaju ekwipunku, te zaś czynniki zależą – rzecz jasna – od rodzaju ryby, którą chce się złowić.²

Sam status faktu historycznego także wydaje się czymś nieoczywistym. Temporalny charakter naszego istnienia i poznania znajduje swój wykładnik w porządku narracyjnym, w którym fakty są sytuowane – wszelako tak konstruowane, aby

¹ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.

² Edward H. Carr cytowany przez T. Sławka w rozprawie *Morze i ziemia. Dyskursy historii* (w: *Facta ficta. Z zagadnień dyskursu historii*, red. T. Sławek, T. Rachwał, Wydawnictwo UŚI., Katowice 1992, s. 42)

doń pasowały. Ów porządek przybiera kształt i zamkniętą formę opowieści. Historyczność jest zatem funkcją narratywizacji. „Nieznany nam fakt z przeszłości to ten, który nie został jeszcze opisany w kontekście żadnej formy narracyjnej” – powiada Louis O. Mink³. Same z siebie fakty nie mają charakteru „historycznego”, swoją historyczność uzyskują dopiero jako elementy (tutaj: wykorzystane świadectwa) w opowieści historyka. Nic więc dziwnego, że w rozumieniu faktu historycznego narratywistom sekunduje poststrukturalizm. Odrzucając referencyjność faktu historycznego jako znaku dyskursu historii, poststrukturalizm korzysta z rozpoznania strukturalizmu, ale jednocześnie odwołuje się do krytyki języka i historii zapoczątkowanych przez Nietzschego. Zarówno będący użytkownikiem dyskursu historii podmiot, jak i fakty historyczne będące składnikami dyskursu historii prezentują się poprzez język – mają charakter językowy⁴. Są tekstami kultury – takie ich ujęcie zaproponowali semiotycy z Tartu z Jurijem Lotmanem na czele (Lotman jest, *nota bene*, autorem bardzo tradycyjnie napisanej monografii Puszkina – inna zapewne nie zdobyła by sobie ówczesnie akceptacji radzieckiego wydawcy). Wkrótce badacze nazwani dekonstrukcjonistami jeszcze bardziej wyostrzyli to stanowisko: „u podstaw wiedzy historycznej leżą nie fakty historyczne, ale pisane teksty, nawet jeśli maskują się w kostiumie wojen i rewolucji” – pisze Paul de Man w ostatnim zdaniu swojej rozprawy *Literary History and Literary Modernity*⁵. Zatem „epoka historyczna” i „kontekst historyczny” to nazwy opisujące nierealnie istniejące byty, ale nazwy opisujące w historycznej rzeczywistości coś, co okazuje się syntezą dzieł i zdarzeń, rezultatem arbitralnych w istocie poczynąń badacza. Równie fikcyjny status posiada osoba bohatera zmieniona w „ideologię” osoby. Biografia jest bio-grafią. Jest konstruowaniem substancji biograficznej, która w efekcie tego procesu przybiera złudną postać realnie istniejącej esencji. Tymczasem bohater monografii to „tekstowy” *fait accompli*. Jest napisaną przez nas postacią, „wielką figurą semantyczną” (jak określił niegdyś bohatera literackiego Janusz Sławiński). Zgoda. Pisaną w oparciu o zgromadzone przez nas źródła biograficzne, niemniej jednak stanowiące reprezentację faktyczności w tym znaczeniu, w jakim owa faktyczność pozwala stworzyć figurę sensu. Rzeczywistości, powiadają konstruktywiści, nie da się oddzielić od porządku naszego poznania, prawda o niej jest przez nas konstruowana a nie przez nas odkryta. Oczywiście, świat istnieje niezależnie od nas (zatem niezależnie od „rzeczywistości” będącej naszym wytworem), ale akurat o tej jego realności nie możemy powiedzieć wiele więcej, aniżeli tylko to, że istnieje (istnieje więc na wzór Kantowskiej „rzeczy samej w sobie” albo Lacanowskiego Realnego).

³ Cyt. za: K. Kasztenna *Z dziejów formy niemożliwej. Wybrane problemy historii i poetyki polskiej powojennej syntezy historycznoliterackiej*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1995, s. 38.

⁴ Por. R. Barthes *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz i Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984 z. 3.

⁵ P. de Man *Blindness and Insight*, University of Minnesota Press 1971.

Dociekania

każdy rodzaj wiedzy, jakim dysponują istoty ludzkie, jest rodzajem konstrukcji i nie poddaje się ocenie za pomocą kryteriów zewnętrznych wobec samej tej konstrukcji, w szczególności za pomocą odwołania do rzeczywistości niezależnej od obserwatora. Świat to niejako korelat obserwacji [...]. Oznacza to, że obiekt opisu nie daje się z niego wydzieleć, gdyż jest jego częścią; obiekty nie poprzedzają opisu w sensie ontologicznym, lecz tylko temporalnym.⁶

Zgodnie z pokrewną konstruktywizmowi i kulturalizmowi narracyjną koncepcją tożsamości taki właśnie status ma wiedza monografisty albo biografa, konstytuowana w narracji zawsze stanowiącej tyleż strukturę poznania, co opowieść o przedmiocie badań. W naszej kulturze istnieją niezliczone utrwalone wzory opowieści, w jakich artykułuje się nasze doświadczenie, zatem próba wyjścia poza doświadczenie artykułujące się poprzez owe opowieści (i konstruuje nasz świat) stanowiłaby Münchausenowską próbę wyciągnięcia się z bagna za własny hacap. *Życie jest narracją* (*Life is a narrative*) – tytułuje Julia Kristeva swoją książkę o myśleniu Hannah Arendt. Kultura reprodukuje wzory opowiadania, wprowadzając historyczne i lokalne modyfikacje; nadaje im charakter intersubiektywny, utrwala je, ale i zezwala na ich rewizję, na odchylenie od spetryfikowanego wzoru, na powtórzenie z różnicą i na dekonstrukcję wzoru.

Nie są to tylko wynalazki „wymownych Francuzów” i ich akolitów. Pisarze (a za nimi i literaturoznawcy) od dawna byli wyczuleni na taki aspekt naszego stawiania się. „Duch rodzi się z imitacji ducha i pisarz musi udawać pisarza, by w końcu stać się pisarzem” – powiada Gombrowicz⁷. W swoim pisaniu i w swoim stawianiu się (przez nieustanne reżyserowanie własnego konterfektu) Gombrowicz jest doskonale świadomy dokuczliwości alienującego nas porządku symbolicznego, ale i grozy podmywającego go żywiołu nieludzkiego, będącego „czystym bezsenssem bełkocącego kosmosu”⁸. Panowanie porządku symbolicznego nad rzeczywistością jest czymś prawdziwym, bo jest czymś rzeczywistym. Ale Gombrowicz zdaje też sobie sprawę, że gdyby obecność tego dyskretnego systemu symbolicznego, jakim jest Forma, uznał za realność prawdziwą (*resp.* istniejącą substancjalnie), wpłatałby się w tok myślenia paranoicznego – uznałby, że istnieje realnie jakiś Demiurg, który nas reżyseruje. Gdyby jednak z kolei, negując faktyczność ciągle czynnego symbolicznego zapośredniczenia, ową faktyczność cynicznie odrzucił, otworzyłby wrota chaosowi, szaleństwu, nieszczęściu. Nasz świat rozpadłby się jak domek z kart. „Nie róbcie ze mnie taniego demona. Ja będę po stronie porządku ludzkiego (i nawet po stronie Boga, choć nie wierzę) aż do końca moich dni, także umie-

⁶ A. Skrendo *Tożsamość w świetle konstruktywizmu*, „Teksty Drugie” 2004 nr 1-2, s. 68.

⁷ W. Gombrowicz *Dzieła*, t. 7: *Dziennik 1953–1956*, oprac. Z. Górzyna, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 21.

⁸ M.P. Markowski *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 117.

rając” – powiada Gombrowicz w *Dzienniku*⁹. Nasz świat trzyma się kupy, póki opłata go ów ludzki porządek, to jest pajęczyna symbolicznego rozumienia. Jak powiada Lacan, „pomijanie porządku symbolicznego jest skażenie doświadczenia na ruinę”¹⁰. „Choć nikt przy zdrowych zmysłach – napisze Paul de Man – nie próbowałby uprawiać winorośli w świetle słowa «dzień», to jednak bardzo nam trudno uniknąć pojmowania naszego życia na wzór powieściowej fabuły”¹¹. Żyjemy w słowach i poprzez słowa. Nic więc dziwnego, że Gombrowicz już za życia postanowił zostać własnym biografem oraz monografistą i sfabrykował *Rozmowy z Gombrowiczem*, posługując się nazwiskiem Dominique de Roux, jako nazwiskiem autora w istocie własnej książki. „Mam opowiedzieć panu moje życie w związku z moim dziełem? Nie znam ani mojego życia, ani dzieła. Wlokę za sobą przeszłość jak mglisty ogon komety, a co do dzieła, też niewiele wiem, niewiele. Ciemność i magia” – to początek *Rozmów*.

Biograf czy monografista stara się radzić sobie z ową ciemnością i magią. Także – co tu kryć – z własną ciemnością i magią. Wchodzi więc w rolę „monografisty”, tworzy postać swego bohatera i konstruuje prezentystyczną fikcję kontekstu dla dyskursu biograficznego. Przytaczając opinię Rolanda Barthesa o pracy historyka, gromadzi nie tyle fakty, ile raczej ich *significants*, opowiada o nich, to znaczy organizuje je po to, aby ustanowić sens „pozytywny”, stworzyć wizję ciągłości, wejść w rolę powieściowego autora¹². Ale – jak przekonują dekonstrukcyjniści – jego uporządkowanie (zresztą wszelkie uporządkowanie) jest nietrwałą figurą sensu. Wszystkie mniemane znaczenia okazują się tylko tropami w narracji, która zdaje się nie mieć końca i zawsze może być rozpoczęta na nowo. Czy *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta* i *Papuga Flauberta* nie są powieściami o nieuchronnej porażce biografów? Jak zauważa Andrzej Werner (badacz akurat niechętny dekonstrukcji i akurat autor szkicu poświęconego obu tym powieściom), „celem opowieści [Nabokova] jest żmudne i uparte dążenie do prawdy”. Oto mamy kogoś, kto stara się zrekonstruować biografię swego przyrodniego brata – pisarza. Im więcej faktów gromadzi, tym bardziej – jakby ruchem konika szachowego – życie brata mu się wymyka.

Prawdziwe życie Sebastiana Knighta: ileż ironii kryje się w tym prostoliniowym tytule. Jakaż to uzurpacja ze strony prostodusznego narratora: ktoś jest w stanie dociec prawdy tego życia, jakże niejasnego dla samego podmiotu, który świadomie myli za sobą pogonię, uwielbia grę, również grę w słowa jak mało kto... Iluż się dało nabrać na te pozory błyskotliwej gry namiętnego wielbiciela sześćdziesięciu czterech czarno-białych pól. A jednak, a jednak sam będąc myśliwym na najgrubszą zwierzynę, rozumie on pasję swego

⁹ W. Gombrowicz *Dzieła*, t. 8: *Dzienniki 1957-1961*, oprac. Z. Górzyna, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 17.

¹⁰ J. Lacan *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, przekł. B. Górczyca i W. Grajewski, KR, Warszawa 1996, s. 70.

¹¹ Cyt. za: A. Burzyńska *Kariera narracji*, „Teksty Drugie” 2004 nr 1-2, s. 63.

¹² R. Barthes *Dyskurs historii*, przekł. A. Rysiewicz i Z. Kłoch, „Pamiętnik Literacki” 1984 z. 3, s. 225 i n.

Dociekania

mlecznego brata. Nie można pisać nie zakładając, że się nie pisze prawdy, bo jest to tylko samosprawdzająca się przepowiednia. Igrając ze słowami jak motyle, dwaj mleczni bracia piszą krwią...

– konkluduje Werner¹³, który chce czytać Nabokova – i przecież nie bez racji – jako modernistę, więc kogoś wierzącego, że pisać to równać do naszych mistrzów, to poddawać reinterpretacji problemy i pytania przekazane w tradycji kanonicznej – w tym pytanie o prawdę i o tajemnicę ludzkiej podmiotowości. Z kolei Julian Barnes, autor opowieści o biografii Flauberta, budzi jego entuzjazm w daleko mniejszym już stopniu, jeśli w ogóle. Jego portret Flauberta, powiada Werner:

podkreśla w sposób niezmiernie dobitny to właśnie, co w charakterze wielkiego pisarza, w jego stosunku do świata było buntem wyobraźni przeciwko skończoności wszelkiego kształtu, [...] może nawet brakiem wiary w bezwzględną wartość czegokolwiek poza sztuką.

Ale sprzeciw krytyka budzi to, że autor w swoim „eseju biograficznym”, wprowadzając do „opowieści o prawdziwych faktach i prawdziwych ludziach” siebie (nie tylko jako narratora, ale i pełnoprawną postać opowieści¹⁴), „doprowadził do relatywizacji wszystkich sądów o Gustawie Flaubercie, jego otoczeniu, poglądach, stosunku do świata i wreszcie – literackim dziele”.

O tym, czym są dla konstruktystów „prawdziwe fakty” i „opowieści o prawdziwych ludziach”, była już mowa. Dla bardziej radykalnych od nich pragmatystów – jak dla Rorty’ego – również i sami konstruktysty jako badacze posługujący się przymiotnikiem „prawdziwy” są zakładnikami epistemologicznej (*eo ipso* metafizycznej) iluzji. Natura prawdy – powie Rorty – jest tematem nieopłacalnym, przypominającym w tym względzie naturę Boga i naturę człowieka. Prawda jest rezultatem debaty i okoliczności. To najbardziej radykalne stanowisko, gdy chodzi o zakwestionowanie „prawdy” biograficznej. Dla narratystów i konstruktystów praktyka narracyjnego wytwarzania tożsamości stanowi przykład pozytywnego (konstruktynego – chciałoby się powiedzieć) działania, które doprowadza do ukonstytuowania spójnego wizerunku osoby, i tym samym figury integralnej tożsamości. Narracja wprowadza fikcję (i iluzję) ciągłości w miejsce nieciągłości. Poczyniona przez Hannah Arendt w *Human Condition* uwaga o tym, że „wszelkie nieszczęścia dają się znieść, kiedy stają się przedmiotem opowieści”, mówi chyba właśnie o tym. Ten optymizm podaje w wątpliwość współczesna psychoana-

¹³ A. Werner *Krew i atrament*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 149.

¹⁴ „Konikiem jest w *Papudze* właśnie autor książki – oczywiście za pośrednictwem swego wysłannika w świat powieściowej fikcji – szukający najrozmaitszych, najbardziej nieprawdopodobnych i zaskakujących punktów obserwacyjnych życia i dzieła Flauberta, podczas gdy malowany w ten sposób portret zdaje się fizycznie trwać w jednym miejscu i tylko nabierać dzięki tym zabiegom coraz to wyrazistszych szczegółów. Niekiedy zresztą zmiana punktu obserwacyjnego jest sztuką dla sztuki, popisem zręczności narratora, niemalże wyglupem i niczego nowego do portretu Flauberta nie wnosi” (s. 138).

liza. Owszem, pragniemy by świat przedstawiał się nam w formie dobrze „zrobionych”, mających początek i koniec i rządzących się racjonalnością opowieści. Ale ani świat nie jest taki, ani my sami. Podmiot nie jest podmiotem samoprzejrystym: nie jest panem we własnym domu, nie jest autorem własnych działań. Gdy nasze „ja” zaczyna mówić, sytuuje się w symbolicznej sieci języka, nad którym nie panuje. Albo panuje nie do końca. W jakim stopniu? Tu zdania stają się podzielone. To nie podmiot mówi, ale Inny, czyli nieświadomość (która, akurat wedle Lacana, ustrukturuwana jest jak język, jako że w obu wypadkach i język, i nieświadomość stanowią przykład matrycy będącej zarazem *perpetuum mobile*, matrycy z zakodowaną zdolnością do zmian). Język jest pomocną nam protezą, ale i przeszkodą: sytuuje nas już w zastanym przez nas porządku symbolicznym, ale i przesądza o tym, że nigdy nie zdobędziemy się na jego pełne zrozumienie. Również i o tym, że nigdy nie będziemy w pełni zadowoleni ze sposobu w jaki, na własny użytek, potrafimy go wyjęzyczyć. Inny to całość nie dająca się pojąć: nie można pojąć ani zapanować nad całością języka, który określa warunki samego mówienia, który wyznacza miejsce, z którego przemawiam jako podmiot. Język nie zezwala nam również na pełne zrozumienie samego siebie: nieustannie dopowiada i zwielokrotnia, „suplementuje” (uzupełnia) sensy naszych wypowiedzi, czyli przydaje im coraz to kolejne znaczenia. A znowu nieświadomość ujawnia się nam w swoim językowym zapośredniczeniu, a to z kolei zapośredniczenie odsyła do kolejnego zapośredniczenia, podlega ruchowi kolejnych uzupełnień. Podmiot wpada więc w sieć symbolicznych zapośredniczeń. Nigdy nie jest więc – by tak rzec – sobą i u siebie. Również i to przeświadczenie intuicyjnie istnieje już w literaturze od dawna – co najmniej od czasów Rousseau. „Próba utrwalenia własnej osoby, zawsze nieudana” – powiada narrator Nabokova w pierwszym akapicie powieści. Ale nie tylko jego opowieści – jak się okazuje w jej dalszym ciągu. Pole energii języka czyni mnie (podmiot mówiący) figurą mojej mowy, figurą mojego dyskursu, skazuje na niekończący się łańcuch substytucji sensu, odwleka możliwość uzyskania integralnej, spójnej tożsamości, opóźnia stworzenie satysfakcjonującego, ukończonego wizerunku. Auto-bio-grafizowaniu nie ma więc końca. Istniejąc w języku jestem „werbalizmem bez kresu”, jak powiada Gombrowicz w swoim *Kursie filozofii w sześć godzin i kwadrans*. I nigdy nie używam języka bezinteresownie. Jak już wiemy od Lacana, ludzie nie tylko używają języka po to, aby się porozumieć, ale przede wszystkim dlatego, że chcą być *kimś* dla *kogoś*. Zawsze więc używam języka w jakimś celu, więc performatywnie. W koncepcji Lacanowskiej interpretacja tekstu (tu tekstu biografii) jest zatem ciągle ponawianą lekturą pola jego sensów, nad którymi zarówno jego autor, jak i interpretator nigdy w pełni nie panują, stanowi on bowiem i w jednym i w drugim wypadku „przygodę podmiotu w mowie”. Przygodę, której nie ma końca, dopóki nie ustaje praca interpretacyjna, jaką jest biografizowanie¹⁵. Biograf czy monografista pisze zazwyczaj o czymś zakończonym

¹⁵ Pisze o tym M.P. Markowski w tekście *Z powrotem do Lacana*, „Literatura na Świecie” 2003 nr 3-4, s. 377 i n.

już życiu i – jako o produkcie autorskim – czymś „zamkniętym” dziele. Ale dopóki trwa w tekście praca znaków (wspomnianych już *signifiants*), dopóki retoryczna maszyna wywodu znajduje swoich wielbicieli albo przeciwników, dopóki nie ustaje ruch znaczeń wywoływanych przez biograficzne metafory, dopóty ani cudze życie, ani cudze dzieło nie ma skończonego kształtu. Bohater wędruje więc gościńcem opowieści, ale i znaczenie jego czynów błąka się razem z nim. Wspomnieniowy tekst Mariny Cwietajewej z roku 1933 o Maksymilianie Wołoszynie, zmarłym przyjacielu-poecie, nosi tytuł *Żywe o żywym* – i tytuł ten można właściwie uznać za najlepsze określenie czynności bio-grafizowania. „Tekst” zamkniętego życia i twórczości wpisuje się w nowy tekst. Może nic więc dziwnego, że narrator Nabokowa kończy swą opowieść zdaniem: „Jestem Sebastianem, albo Sebastian jest mną, a może obaj jesteśmy kimś, kogo żaden z nas nie zna”. Może nic też dziwnego w tym, że pisana latami przez Sartre’a trytomowa (każdy tom liczy blisko lub ponad 700 stron) monografia Flauberta pozostała nieukończona. I pewnie nic dziwnego, że znakiem firmowym w naszej „nowej biograficznej kulturze” – jak teraz niejako nazywa Geoffrey Hartman¹⁶ – są powieści lokujące się na pograniczu faktu i fikcji (tworzące jakoś pośrednią, czyli *faction*) – np. *Blondynka* Joyce Carol Oates czy *Cień Poego* Matthew Pearl; powieści, których autorzy bez skrępowań pasywnieją na faktach zaczerpniętych (albo rzekomo zaczerpniętych) z własnego bądź cudzego życia po to, by podsunąć nam swoją opowieść. Hartman przytacza dłuższą listę tekstów literackich (rozmaitej zresztą rangi), czyniących cnotę z podobnego procederu – należą do nich także powieści poświęcone ofiarom Holokaustu, teksty, w których wyobraźnia pisarza zostaje nawiedzona – jak pisze – przez żywą „obecność nieobecnych”. W sformułowaniu „nowa biograficzna kultura” kryje się supozycja, że jest to nowsza mutacja już skądinąd znanej postaci kultury. Czym jest sama „biograficzna kultura”, Hartman nie wyjaśnia, ale łatwo zrekonstruować jego rozumowanie. Bierze się ze wszędobylstwa autobiograficznego dyskursu: skoro fakty okazują się interpretacjami, wszelkie nasze wypowiedzi o świecie nabywają charakteru autobiograficznego.

I ten biograficzny (jako autobiograficzny właśnie) aspekt daje coraz bardziej znać o sobie nie tylko w pisanych dziś także i w Polsce cudzych biografiach, ale także i monografiach, dziełach w tym sensie pretendujących do ujęcia „całościowego”, że podsuwających uniwersalny klucz interpretacyjny. Za przykład z pierwszego szeregu może posłużyć *M jak Mickiewicz* Tomasza Łubieńskiego, którą to książkę autor uznaje za stosowne skończyć uwagami o „swoich prywatnych związkach z Adamem Mickiewiczem”. Za przykład z drugiego szeregu, napisana „w pierwszej osobie” książka Michała Pawła Markowskiego o Gombrowiczu, *Czarny nurt* (opatrzone znaczącym, sterującym w stronę horyzontu „monograficznej” całości podtytułem *Gombrowicz, świat, literatura*), w której tak we wstępie, jak później w tekście (a i w przypisach), autor zdradza, jak pisanie o Gombrowiczu wpi-

¹⁶ Por. G. Hartman *Scars of the Spirit. The struggle Against Authenticity*, New York 2002, s. 56 i n.

sywało się w jego własny projekt biograficzny jako projekt badawczy. Narracyjna koncepcja tożsamości, jak napisał Markowski gdzie indziej:

dotyczy również badaczy, których teksty nie są jedynie wykładem gotowych treści, lecz wyrazem ich pasji, które to słowo należy traktować zarówno jako synonim oddania, jak i niedogodności wpisanych w zawód interpretatora. Teksty teoretyczne także są opowieściami. Oczywiście nie opowiada się w nich wprost, nie używa retoryki narracyjnej (choć czasem tak właśnie jest), lecz opowiada się pośrednio, uzależniając własny dyskurs od tego, kim się jest. Każdy tekst krytyczny, każda interpretacja jest przecież kolejnym odcinkiem pasjonującej powieści edukacyjnej, której jesteśmy bohaterami.¹⁷

Kończąc wypada powiedzieć, że sporu o „prawdziwość” ujęcia przedmiotu badań biografa czy monografisty w kulturze, w której również w naukach przyrodniczych przyjmuje się, że *interpretans* nie da się oddzielić od *interpretandum* („obserwacja zawsze zakłada to, co zaobserwowane – oba te człony nawzajem się konstytuują i dają się pomyśleć tylko jako wzajemnie powiązane”¹⁸), sporu tego rozstrzygnąć się nie da. Paradoksalnie, jak już pisałem, sytuacja taka zachęca tych, którzy wchodzą dziś w rolę biografa czy monografisty, by zachowując proporcje odpowiadali dziełem na dzieło, swoim tekstem na tekst cudzy. Różnica między dociekaniem prawdy a zabawą w prawdę pozostaje zasadna, ale zapewne nierozstrzygalna. Co nas przekonuje, zjednuje nas sobie jednocześnie i dzieje się to za sprawą pisarskiego rzemiosła. W obcowaniu z prawdą nasze rzemiosło liczy się nie mniej aniżeli sama natura czy istota prawdy. Prezentystyczna fikcja, której dziś ulegamy, nie jest jedynie rezultatem zwrotu narratystycznego i wytworem naszej „biograficznej kultury”. Dawid K. Herzberger, autor pracy *Narrating the Past*, przytacza znamieny dialog z – nazwanej amerykańskim *Don Kichotem*, a wydanej w roku 1792 – powieści Hugh’a H. Brackenridge’a *Modern Chivalry*. „Więc jesteś waszmość człowiekiem książek?”. „Poniekąd”. „Co czytasz zatem?”. „Historię, teologię, literaturę”. „Czym jest historia?”. „Zmyśleniem”. „Czym są więc powieści?”. „Prawdę”¹⁹.

¹⁷ M.P. Markowski *Pochwała subiektywizmu*, „Europa” 2004 nr 84 (z 9 listopada).

¹⁸ A. Skrendo *Tożsamość...*, s. 68.

¹⁹ D.K. Herzberger *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Post-War Spain*, Durham and London 1995, s. 1.

Dociekania

Abstract

Marek ZALESKI

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Problems with Monograph

Do not the troubles encountered today by researchers who attempt at measuring their strength with the literary-historic monograph form make their dealings a fascinating adventure? Constructing and interpreting a work's text as a presumed whole, and biographing exercise, become an action gaining autobiographic and literary branch in its own right. This state of affairs which has today become a subject of numerous scholarly comments and investigations was long ago spotted and described by authors themselves.

Łukasz MUSIAŁ

Chłód świadomości albo Monsieur Teste o cierpieniu*

|

Spośród filozoficznie i estetycznie najbardziej poruszających esejów Paula Valéry szczególną uwagę zwraca z pewnością *W sprawie „Adonisa”*, gdzie mowa o twórczości La Fontaine’a. Valéry zastanawia się między innymi nad dyspozycją intelektualną swojego wielkiego poprzednika, stwierdzając, że

autor *Adonisa* musiał być umysłowością o niezwyklej sile skupienia, wyczuloną na niuanse i poszukiwania. Ten La Fontaine, który nieco później potrafił układać tak piękne wiersze nieregularne, osiągnie tę umiejętność dopiero po dwudziestu latach poświęconych wierszom pełnym symetrii: *Adonis* był tu może wprawką najpiękniejszą.¹

Nie sposób oczywiście oprzeć się wrażeniu, że autor *Wieczoru z panem Teste* tymi słowami portretuje w istocie samego siebie. Nie dziwi to zbytnio, albowiem podobnie zwykł był przecież czynić w wielu swych utworach, których tematyka obracała się wokół mozolnej pracy nad kształtowaniem własnego intelektu. Z narcyzmem nie miało to wszakże nic wspólnego; chodziło raczej o ambitny projekt prze-

* Niniejszy tekst wejdzie w skład zbioru esejów zatytułowanego *O bólu. Sześć rozważań w poszukiwaniu autora*, gdzie analizując wybrane utwory A. Schopenhauera, F. Nietzschego, P. Valéry, F. Kafki, E. Jüngera i W. Gombrowicza próbuje zrekonstruować szczególnie i coraz silniej obecny w drugiej połowie XIX i pierwszej połowie XX w. rodzaj namysłu nad dyspozycją ludzkiej świadomości stojącej w obliczu intelektualnej konfrontacji z cierpieniem.

¹ P. Valéry *W sprawie „Adonisa”*, w: tenże *Estetyka słowa*, przeł. D. Eska i A. Frybesowa, wstęp M. Żurowski, PIW, Warszawa 1971, s. 129.

badania intelektu jako czystej formy ludzkiego bycia. Stąd właśnie wzięło się charakterystyczne dla twórczości Paula Valéry intelektualne skupienie, a także wychulenie na wszelkie niuanse i mnogość artystycznych poszukiwań. Wszelako w przywołanym passusie zastanawia coś jeszcze: wzmianka o dwudziestu latach terminowania w rzemiośle poetyckim. Wypada bowiem przypomnieć, że w roku 1892 młody Valéry zrywa – mimo wielce obiecujących początków poetyckich i pochlebnych recenzji – z pisanem wierszy. „Le grand silence” potrwa właśnie dwie dekady, które przyszedł autor *Młodej parki* poświęcić studiowaniu języka poezji, starając się uczynić go jak najprecyzyjniejszym, jak najmniej podatnym na płytkie wzruszenia i mielizny romantycznej czułości. W swym zamierzeniu pójdzie więc daleko, bardzo daleko, stając się nieomal upostaciowieniem kafkowskiego „artysty głodowania” (*Hungerkünstler*). Przypomnijmy, nowela Franza Kafki opowiada o człowieku dobrowolnie rezygnującym z jedzenia – co, wedle niektórych odczytań, stanowi metaforę sztuki – i rozpoczyna serię dobrowolnych głodówek, coraz dłuższych, coraz bardziej wyczerpujących. Niczym pustelnik redukuje swoje istnienie do absolutnego minimum, czyniąc je niemal przezroczystym, ontologicznie niewidzialnym. Cóż dzięki temu chce osiągnąć? Opowiadanie Kafki nie udziela oczywiście jednoznacznej odpowiedzi. Możemy jedynie przypuszczać, że owo ascetyczne z ducha „oczyszczenie” miało, jak każde oczyszczenie, przygotować organizm na przyjęcie wytęsknionej strawy, która zastąpi nieczysty ziemski pokarm. *Artysta głodowania*² to tyleż opowieść o głodzie, co o tęsknocie za mitycznym źródłem bycia, które zdoła ugasić nasze metafizyczne pragnienia, nasz niedosyt bezpośredniej obecności czystego jestestwa, odartego z wszelkiej doraźności, z nieczystej *physis*.

Ambicje Paula Valéry zapewne nie sięgały równie daleko, choć w istocie sprowadzały się do tego samego: poszukiwania idealnego wzoru sztuki poetyckiej, swojej „czystej formy”, dzięki której będzie można oddać architekturę poezji, jej gramatykę, a w dalszej perspektywie uchwycić wierszem wszelkie, nawet najdrobniejsze i najsubtelniejsze poruszenia ludzkiego intelektu. Valéry nie był bowiem – jeśli w ogóle zgodzić się na tak uproszczone rozróżnienie – poetą „serca”, a mistrzem „szkiełka i oka”, patronem dziedziny, którą bez żadnej przesady można nazwać matematyką poezji. Dla matematyki żywił zresztą autor *Wieczoru...* swoje uwielenie, o czym we wstępie do *Estetyki słowa* przypomina, powołując się na autora *Falszerzy*, Maciej Żurowski:

André Gide [...] utrwalił w swoich wspomnieniach, jak niezwykle wrażenie robiło paryskie mieszkanie tego przybysza z Montpellier, ozdobione jak klasa w szkole tablicą gęsto zapisaną formułami wyższej matematyki.³

² Polski przekład został zatytułowany *Głodomór* i odwołuje się pośrednio, co dziś wydaje się całkowicie nieczytelne, do starszego i niemal zapomnianego znaczenia owego słowa, wskazującego na osobę, która w zaistniałych okolicznościach jest zmuszona głodować.

³ M. Żurowski *Wstęp* do: P. Valéry *Estetyka słowa*, s. 7.

Musiał Chłód świadomości albo Monsieur Teste o cierpieniu

W liście do Gide'a z roku 1893 znajdziemy jeszcze mocniejsze wyznanie:

A gdybym Ci powiedział, że – z literackiego punktu widzenia – podziwiam prozę geometrów, że nikt, nawet Rimbaud ani... rzeczywistość nie daje mi widoku płynności morza, jak Laplace otworzony niedawno w miejscu, gdzie mówi o przyprawach i odpływach?⁴

Ów niezwykle ambitny projekt intelektualizacji poezji wpisywał się w ważną i z biegiem czasu coraz silniejszą tradycją historycznoliteracką sięgającą poprzez Huysmansa, Mallarmégo i Baudelaire'a aż do twórczości Edgara Allana Poe, autora niezwykle oryginalnej koncepcji dzieła sztuki poetyckiej jako swego rodzaju maszyny do wytwarzania w umysłach czytelników określonych form myślowych. W fundamentalnym dla zrozumienia tej koncepcji tekście *The Poetic Principle* (*Zasada poetycka*) Poe definiuje poezję jako „rytmiczną kreację piękną”, co nie miało wiele wspólnego z takimi kategoriami jak obowiązek czy prawda, niezwykle ważnymi w jego epoce. Baudelaire, który jako pierwszy we Francji (i w Europie) dostrzegł fundamentalne znaczenie twórczości Edgara Allana Poe, podziwiał w nim, jak zauważa w pewnym miejscu Valéry:

demoną przenikliwości, geniusza analizy i wynalazcę najnowszych, najbardziej porywających kombinacji logiki z wyobraźnią i mistycyzmu ze ścisłym rachunkiem, psychologa tego, co wyjątkowe, pisarz-inżyniera, który pogłębia i wykorzystuje wszelkie możliwości sztuki.⁵

Zadanie liryki polegałoby więc na wzbudzaniu u czytelników dyspozycji intelektualnej analogicznej do dyspozycji intelektualnej autora wiersza. Jest to zadanie niełatwe, albowiem oprócz niezmiennych zasad „matematyki poezji” istnieją jeszcze nieokreślone okoliczności innego rodzaju wpływające na kształt utworu, a nieprzekazywalne cudzemu doświadczeniu. „Maszynowość” poezji posiada więc ograniczony zasięg; „maszynowe” wydają się raczej środki pobudzające umysłowość czytelników, z których każdy kształtuje później, na własną rękę, indywidualne produkty swojej lektury⁶.

Wszystko to z czasem musiało przywieść Paula Valéry do przekonania, że ważniejsza od słownej materii poetyckiej, ważniejsza nawet od finalnego etapu pracy poety, czyli wiersza, jest świadomość piszącego, a więc swego rodzaju matryca, z której biorą początek najróżniejsze formy liryczne. Toteż liryka staje się w pierwszym rzędzie ćwiczeniem świadomości, czego nie należy oczywiście rozumieć jako

⁴ Tamże, s. 8.

⁵ P. Valéry *Sytuacja Baudelaire'a*, w: tenże *Estetyka słowa*, s. 142.

⁶ Znaki szczególne autora *Zagłady domu Usherów* podobnie określał D.H. Lawrence. W swoich szkicach o literaturze amerykańskiej przyrównywał bowiem Edgara Allana Poe do naukowca, który przeprowadza niemal chemiczną analizę duszy i świadomości. Dokładnie to samo można powiedzieć, jak się za chwilę okaże, również o twórczości Paula Valéry.

Dociekania

próby ucieczki od rzeczywistości, a raczej jako eksperyment mający na celu wytworzenie takich form pracy umysłu, które pozwolą wyrazić się myślom w jak najprecyzyjniejszy sposób. Przygotowaniem do owego eksperymentu było właśnie „wielkie milczenie” poety, jednak już wcześniej, w roku 1894, dwudziestoczteroletni Valéry, zafascynowany możliwością peregrynacji po uniwersum czystej świadomości twórczej, zaczyna pisać esej o niezwyklej maestrii intelektualnej, zatytułowany *Wstęp do metody Leonarda da Vinci*. Valéry zastanawia się w nim nad mechanizmami funkcjonowania świadomości genialnej, a więc nad tym, co warunkuje powstanie wielkich wynalazków i odkryć. Co prawda esej ów mówi nam w istocie więcej o metodzie samego autora aniżeli słynnego renesansowego wynalazcy i konstruktora. Nie jest, jak chce Valéry, obiektywną relacją z analizy umysłowości Leonarda, lecz zapisem wędrówek wyobraźni, zapuszczającej się w rejony, gdzie rozygrywa się swoisty „dramat myśli”:

Dramat, przygoda, wzburzenie [...]. Dramat ten najczęściej się gubi [...]. A jednak zachowały się rękopisy Leonarda [...]. Te okruchy zmuszają nas do tego, aby w nie wejrzeć. Pozwalają nam odgadnąć, poprzez jakie paroksyzmy myśli, przedziwne sploty zwykłych ludzkich zdarzeń i ponawiających się odczuć, po jak długo wlokących się momentach oczekiwania ukazywały się twórcom cienie ich przyszłych tworów, widma-zwiastuny. [...] Wystarczy nam obserwować kogoś, kto sądząc, że jest sam, nie kryje swoich przeżyć: jak c o f a s i ę przed jakąś myślą; jak ją c h w y t a; jak przeczy, uśmiecha się lub żyzma i mimiką odtwarza tę dziwną sytuację własnej złożoności.⁷

Mozolny i często niewdzięczny proces wnikania w ową złożoność cudzej świadomości silniej niż matematykę poezji przywodzi właściwie na myśl... poezję matematyki, inaczej mówiąc własne, ocierające się niemal o wizjonerstwo, wyobrażenie autora na temat tego, w czym miałyby się wyrażać doskonałość struktury twórczego umysłu. Jakkolwiek Valéry już w młodości stanowczo odcinał się od dziedzictwa romantycznego, warto zauważyć, że jego próba opisu metody Leonarda stanowi nie tak odległą znowu reminiscencję romantycznego kultu geniusza. Tyle że, by znów odwołać się do owego nie całkiem szczęśliwego rozróżnienia, byłby to geniusz nie „serca”, a „szkiełka i oka”.

Co więc dostrzega oko Paula Valéry przez swoje doskonale wypolerowane szkietko? „Związki pomiędzy rzeczami”, czyli określone i powtarzające się formacje umysłu, które pozwalają widzieć rzeczywistość jako ciąg linii, figur i punktów, innymi słowy jako pewną regularną, geometryczną strukturę. W pozostawionych po sobie notatkach przywoływany tutaj Leonardo pisze:

Powietrze wypełnione jest niezliczoną ilością linii prostych i promienistych, krzyżujących się ze sobą i splatających [...] i one to dla każdego przedmiotu przedstawiają prawdziwą FORMĘ jego racji bytu.⁸

⁷ P. Valéry *Wstęp do metody Leonarda da Vinci*, w: tenże *Estetyka słowa*, s. 37 i n.

⁸ Tamże, s. 66.

Musiał Chłód świadomości albo Monsieur Teste o cierpieniu

Pytanie brzmi, na ile twórcza świadomość, w ten właśnie sposób percypująca rzeczywistość, jest w stanie wywołać podobne wrażenia umysłowe w innej świadomości. I tutaj Valéry dostrzega zadanie dla języka (poezji). Za pomocą odrobiny mylącego, acz w tym kontekście nie całkiem przecież niezrozumiałego pojęcia „ornamentu” stara się wykazać, że zasadniczy rys wszelkiej sztuki polega na jej „wielokształtnej żywotności”, wyrażającej się w różnych typach kombinacji, fantazji, złożoności zdań, giętkości systemu dźwiękowego, symetriach, kontrastach, metaforach etc. Dzięki ornamentowi, umiejętnie zastosowanemu przez świadomego swego zamierzenia artystę, dzieło sztuki nabiera – jak pisze autor eseju – „charakteru pewnego mechanizmu służącego do wywarcia wrażenia na odbiorcę, do wzbudzania pewnych uczuć i pewnych znamienych obrazów”⁹. Mechanizm ów wytwarza określoną siatkę abstrakcyjnych form, której spreparowanie należy do twórcy, jednak wypełnienie jest już w całości zadaniem czytelnika. Odwołując się do nauk ścisłych pisze Valéry:

Podobnie jak fizyczne pojęcia czasu, długości, gęstości, masy itd. są we wzorach tylko wartościami jednorodnymi, a indywidualność swoją odzyskują dopiero w interpretowaniu otrzymanych rezultatów, tak samo przedmioty, które wybrano, by nadać im pewien ład dla określonego efektu, zostały jakby pozbawione przeważającej części swoich właściwości i odzyskują je dopiero w owym efekcie w nieuprzedzonym umyśle widza.¹⁰

Czytając te słowa, musimy, rzecz jasna, pozostawać świadomi, że „maszynowość” poezji nie ma nic wspólnego z jakimś rodzajem jej wulgarnej mechanizacji. Przeciwnie, pociąga ona za sobą pogłębienie samoświadomości artystycznej. Autor *Wstępu...* dokonuje tutaj subtelnej operacji przebiegającej jednocześnie w dwóch kierunkach: z jednej strony odmitologizowuje – za Edgarem Allanem Poe i Mallarmé – pewne, skażone romantyzmem, obszary refleksji nad sztuką, z drugiej natomiast te same obszary – już „oczyszczone” – poddaje mitologizacji wtórnej, jeszcze głębszej i jeszcze przewrotniejszej (czyni tak np. w odniesieniu do pojęcia formy czy ornamentu), zapewne częściowo w duchu modnej u schyłku dziewiętnastego stulecia fascynacji naukami ścisłymi, techniką i filozofią techniki¹¹.

⁹ Tamże, s. 60.

¹⁰ Tamże. Nawiasem mówiąc, rzuca się w oczy zbieżność tej koncepcji z fenomenologicznymi badaniami dzieła literackiego, zapoczątkowanymi czterdzieści lat później przez Romana Ingardena. Valéry rozwija w istocie teorię tego, co autor *O dziele literackim* nazwie w swoim czasie schematycznością i konkretyzacją utworów literackich.

¹¹ Wiele cennych wiadomości na ten temat zawiera zredagowany przez Erharda Schütza tom *Kultura techniki*, gdzie znajdziemy między innymi pochodzący z roku 1896, co prawda płaski, wierszyk stanowiący apoteozę konstruowania jako poezji i poezji jako konstruowania: „Konstruowanie jest poezją, powiedziałem, / Kiedy w warsztacie jeszcze pracowałem. / Dzisiaj spaceruję zastąpiłem pisanie, / I mówię: Poezja jest konstruowaniem!”.

Dociekania

Odmitologizowanie dawnego, XIX-wiecznego pojęcia sztuki najsilniej dochodzi do głosu tam, gdzie Valéry wytacza armaty przeciwko emocjonalizmowi w poezji, uznając za niegodne pisać jedynie pod dyktando rozedrganych uczuć. „Entuzjazm nie jest postawą pisarza” – stwierdza stanowczo w *Notatkach i dygresjach* z roku 1919¹², pozostając zasadniczo wierny własnym ideom, wyrażonym ćwierćwiecze wcześniej w eseju o Leonardzie. Czymże byłaby jednak wierność bez krztyny fantazji? Dlatego Valéry, nie odrzucając większości swych młodzieńczych pomysłów, rozwija je i precyzuje, jak gdyby nie chciał być posądzony o wrogość wobec wyobraźni poetyckiej. Fundamentem owej wyobraźni jawi mu się jednak wyłącznie wyostrzona intelektem świadomość, tym zaś, co ją wyróżnia, „jest nieustanne zużywanie samej siebie, nie znające wytchnienia ni wyjątku odrywanie się od wszystkiego, co się w niej pojawi, cokolwiek by to było”¹³. Autor *Notatek i dygresji* nie postuluje obojętności wobec świata zjawisk, jak można by zrazu sądzić. Przeciwnie, poznającą świadomość przyrównuje poniekąd do zwierciadła, w którym zjawiska przyglądają się same sobie, przy czym, jak to w zwierciadle, wszystkim, co widzimy, jest powierzchnia, zaś głębia okazuje się po prostu złudzeniem lustrzanego odbicia. Valéry nie daje bynajmniej do zrozumienia, że również postrzegane przez świadomość zjawiska – jako takie – są w swej istocie pozbawione głębi. Sugeruje tylko, że w obliczu percypującej je świadomości stają się w pewnym sensie „równorzędne”, tak jak równorzędne są rzeczy, których medium istnienia jest jedynie ich lustrzane odbicie, a więc ich powierzchnia. Wydawać by się mogło, że autor spycha nas tym samym w automatyzm nieodróżnicowanego postrzegania, w „mechanizację” percepcji, którą postulował, choć w nieco odmienniejszej formie, we *Wstępie do metody Leonarda da Vinci*. W rzeczywistości rzecz się ma całkowicie na odwrót. Równorzędny (z punktu widzenia zwierciadła świadomości) status postrzeganych zjawisk sprawia, że uwolniony od sztywnych hierarchizacji intelekt – a wraz z intelektem i język – może porzucić dawne przyzwyczajenia myślowe, oddając się poszukiwaniom nowych rodzajów znaczeń, opisów, refleksji, porównań, metafor itp. Dochodzi zatem do zaskakującego acz ożywczego paradoksu: dopiero „mechanizacja” świadomości i języka pozwala myśleć naprawdę głęboko, co oznacza, jak czytamy w eseju *Leonardo i filozofowie*, „myśląc odchodzić jak najdalej od automatyzmu słownego”¹⁴. Podobnie postępował Mallarmé, którego wysiłki zmierzały do uporczywego wyszukiwania rzadkich, niecodziennych obrazów poetyckich, rozszerzających – nierzadko aż po granice zrozumiałości – struktury poetyckiej francuszczyzny.

Głęboka penetracja świadomości i języka, zainicjowana przez Paula Valéry, jest projektem tyleż literackim co przekraczającym najdalsze rubieże literatury, traktującym bowiem tę ostatnią jako coś więcej niż tylko pracę nad słowami. Myślenie

¹² P. Valéry *Notatki i dygresje*, w: tenże *Estetyka słowa*, s. 72.

¹³ Tamże, s. 80.

¹⁴ P. Valéry *Leonardo i filozofowie*, w: tenże *Estetyka słowa*, s. 89.

Musiał Chłód świadomości albo Monsieur Teste o cierpieniu

„głębokie” oznacza tutaj bowiem także doskonalenie intelektu i własnych zdolności poznawczych, a zatem poszukiwanie określonej dyspozycji duchowej, dzięki której świadomość będzie zdolna do pełniejszej percepcji zjawisk, napływających do niej z rzeczywistości. W tym właśnie sensie należy odczytać zaskakujący i z początku całkowicie niezrozumiały *passus* z *Listu o Stefanie Mallarmé*, w którym Valéry zdobywa się na ważne wyznaczenie:

Jeślibym miał pisać, wolałbym nieskończenie napisać w pełni świadomie i z całą trzeźwością sądu coś słabego niż spłodzić w transie, niezależnie ode mnie samego, jedno z najpiękniejszych arcydzieł.

W dalszym ciągu, jakby wygłaszając duchowy manifest, stwierdza:

Pełnię i doskonałość możemy osiągnąć nie przez dokonane dzieło i jego formę zewnętrzną lub wpływ, jaki wywiera ono na innych, lecz jedynie przez sam sposób, w jaki je wykonujemy.¹⁵

Oto w jaki sposób Valéry na powrót próbuje przywrócić literaturę egzystencji i etyce. Powyższy fragment wieńczy autor zaskakującymi słowami:

Wzrastamy przez sztukę i cierpienie; natomiast Muza i powodzenie nawiedzają nas tylko i odchodzą.¹⁶

Te dwa związane zdania pozwalają zrozumieć, dlaczego Valéry na pozór jedynie odgradza literaturę od spraw egzystencjalnych. Ów piewca czystej świadomości pisarskiej był bez wątpienia jednym z tych twórców przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, którzy najżywiej, choć na swój odrębny, specyficzny sposób, reagowali na skandal cierpienia. Odrębność artystycznej drogi autora *Wstępu...* polegała zasadniczo na tym, że Valéry dostrzegał w sztuce przestrzeń, gdzie świadomość i język, wyzwolone od automatyzmu postrzegania i wyrażania, będą miały okazję zmierzyć się z cierpieniem na nowych warunkach. To prawda, także Valéry poświęca wiele uwagi tym sferom zjawisk, które pozostają z gruntu „niewysłowione”. Co więcej, nie zamierza wcale owej „niewysłowności” przemocą rozbijać, czyniąc ją podatną na język. Zwraca však uwagę na ogromny paradoks: literatura próbuje poprzez słowa stworzyć stan braku słów (tak sugerują *Chwile*). Jednak to wszystko nie prowadzi bynajmniej ku banalnemu pochwałom milczenia jako drogi do prawdziwej mądrości. Przeciwnie, uznając niewyraźność określonych obszarów ludzkiego doświadczenia, owego „pierwotnego bodźca”, Valéry podkreśla, że tkwi tutaj zarodek intersubiektywnej komunikowalności. Zapewnia ją, jako jedyna, właśnie sztuka, ów, by tak rzec nieco niezręcznie, wehikuł świadomości wytwarzającej – raz z gorszym, raz z lepszym skutkiem – matryce rozumienia.

¹⁵ P. Valéry *List o Stefanie Mallarmé*, w: tenże *Estetyka słowa*, s. 177.

¹⁶ Tamże.

Valéry pokazał, w jaki sposób zmierzyć się z cierpieniem na nowych warunkach, pisząc cykl opowiadań poświęconych swojemu ulubionemu bohaterowi, panu Teste¹⁷. Pan Teste, postać, która pojawiła się jeszcze przed okresowym zamilknięciem młodego poety w najsłynniejszej opowieści całego zbioru, *Wieczorze z panem Teste*, to człowiek „nieludzki” w tym sensie, że autor, na zasadzie odważnego literackiego eksperymentu, postanowił zredukować jego egzystencję niemal do czystej świadomości. Podkreślił to zresztą wyborem nazwiska znaczącego dla swojej postaci (Teste-Conscious). Od roku 1926 nad opowiadaniem widnieje oprócz tego motto, „Vita Cartesii est simplicissima”, czego oczywiście nie należy odczytywać jako niezamierzonej ironii. „Proste życie” oznacza bowiem tutaj, jak najbardziej serio, tyle co egzystencję kierowaną li tylko przez samą świadomość zespoloną z wolą, świadomość przezroczystą, zredukowaną do form intelektu. To istnienie niezależne od czynników zewnętrznych, choć, podobnie jak każde istnienie, zanurzone w codzienności. Na pierwszy rzut oka Teste doświadcza takiego samego (można by rzec: tak samo przeciętnego i nudnego) życia co większość z nas. Co więcej, to człowiek, jak czytamy w pewnym miejscu, bez wyrazu. A jednak właśnie ów człowiek staje się obiektem fascynacji Paula Valéry, dostrzegającego w nim istotę doskonale skupioną na sobie samej, na swojej świadomości, na operacjach własnego intelektu. Skala natężenia owej świadomości, i tylko ona, warunkuje w całości zachowanie Teste’a.

Kiedy rozpatrujemy tę kwestię w kategoriach tradycji historycznoliterackiej, musimy stwierdzić, że bohater Paula Valéry nie przychodzi znikąd. Choć charakteru nader osobliwego, dołącza do szczupłego grona swych znakomitych, nie mniej ekscentrycznych poprzedników, młodego dżentelmena-detektywa Auguste’a Du-

¹⁷ *Wieczór z panem Teste* został ukończony w roku 1895 i pierwotnie miał zawierać dedykację dla Edgara Degas, na co ów wszakże nie wyraził zgody. Po dwudziestoletnim milczeniu twórczym Valéry, ośmielony sukcesem swojego młodzieńczego opowiadania, powrócił do postaci pana Teste. W roku 1926 wydał zbiór *Monsieur Teste*, zawierający pięć krótszych i dłuższych tekstów, krążących wokół centralnej figury tytułowego bohatera – *Wieczór z panem Teste* (*La Soirée avec Monsieur Teste*, pol. przekład w tomie *Estetyka słowa*), *List przyjaciela* (*Lettre d’un ami*), *List pani Emilii Teste* (*Lettre de Madame Émilie Teste*), *Wyimki z dziennika pokładowego pana Teste* (*Extraits du Log-Book de Monsieur Teste*) oraz przedmowę przeznaczoną pierwotnie dla drugiego angielskiego wydania (pierwsze ujrzało światło dzienne w roku 1922, w Nowym Jorku). Opublikowane wkrótce po śmierci autora następne wydanie tej książki (1946) przyniosło pięć dalszych, dotąd niepublikowanych utworów: *Spacer z panem Teste* (*La Promenade avec Monsieur Teste*), *Dialog. Kolejny fragment dotyczący pana Teste* (*Dialogue: un nouveau fragment relatif à Monsieur Teste*), *Do portretu pana Teste* (*Pour un portrait de Monsieur Teste*), *Niektóre myśli pana Teste* (*Quelques pensées de Monsieur Teste*, pol. przekład w tomie *Estetyka słowa*), *Koniec pana Teste* (*Fin de Monsieur Teste*).

pin, bohatera kilku opowiadań Edgara Allana Poe¹⁸ oraz Des Esseintes, wielkiego dekadenta z powieści *Na wspak* Jorisa Karla Huysmansa. Z tym pierwszym łączy Teste'a umiejętność niezwyklej koncentracji umysłu i analitycznego oglądu świata, z tym drugim zaś, na co wskazuje Jean Starobinski w znakomitym esej *Monsieur Teste face à la douleur*, pragnienie totalnej kontroli nad własną samotniczą egzystencją¹⁹.

Jak zapowiada główną postać swoich opowiadań sam autor? Pisząc przedmowę do angielskiego wydania pierwszych pięciu utworów cyklu oraz rekonstruując stan własnej świadomości twórczej w chwili powstania i realizacji pomysłu na opowieść o panu Teste, Valéry wspomina, że zawałdło nim nagle cierpienie, którego imię „precyzja”. Z owego „cierpienia” narodził się Edmond Teste. Oczywiście Valéry jest świadom wieloznaczności pojęcia „narodzin” wobec istoty tak egzystencjalnie ulotnej i nietrwałej, jak jego bohater – człowiek w pewnym sensie całkowicie „niemożliwy”, którego egzystencja, co przyznaje sam autor, nie dałaby się w rzeczywistości rozciągnąć na dłużej niż kwadrans.

To, co zdecydowaną większość innych pisarzy skłoniłoby do wycofania się w bezpieczne rejony egzystencji „możliwej”, a więc do królestwa klisz i uznanych form literackich, dla autora cyklu o Monsieur Teste staje się frapującą zagadką, ambitnym zadaniem intelektualnym, domagającym się jakiegoś rodzaju rozwiązania. Paradoksalnie zatem właśnie „niemożliwość” bohatera, owego demona intelektu lub też, jak precyzuje sam autor, „demonia możliwości”, istniejącego niemal wyłącznie w formie kartezjańskiego *cogito* (stąd właśnie wzięło się później motto *Wieczoru z panem Teste*), staje się dla Paula Valéry punktem wyjścia dla rozważań nad

¹⁸ Pierwsza część opowiadania *Zabójstwa przy rue Morgue* przynosi ogólne rozważania narratora na temat umysłowości analitycznej, które można odnieść do przywołanej po chwili postaci Auguste'a Dupin: „Władze umysłowe opatrzone mianem analitycznych same raczej nie poddają się analizie. Poznaniu są dostępne jedynie w swoich skutkach [autor podobnie sformułował tę kwestię – w odniesieniu do twórczości poetyckiej – w przywołanym wyżej esej *The Poetic Principle*; tym tropem podąża oczywiście również sam Valéry i to zarówno w swoich utworach literackich, jak i w refleksji poetologicznej – Ł.M.]. Wiadomo na przykład, że jednostkom hojnie nimi obdarzonym zawsze dostarczają niezrównanej przyjemności. Jak siłacz cieszy się swoją krzepą, rozkoszując się wysiłkiem wymagającym pracy mięśni, tak analityk czerpie radość z czynności umysłowych, które polegają na r o z w i k ł y w a n i u. Znajduje upodobanie nawet w najbłahszych zajęciach, które dają jego umiejętnościom pole do popisu. Uwielbia łamigłówki, szarady, szyfry; a przy ich rozwiązywaniu objawia p r z e n i k l i w o ś ć takiego rzędu, iż maluczkim wydaje się wręcz nadprzyrodzona” (E.A. Poe *Zabójstwa przy rue Morgue*, w: *tenże Wybór opowiadań*, przeł. S. Studniarz, „Świat Książki”, Warszawa 2003, s. 253). Warto też nadmienić, że na bohaterze tej noweli wzorował się Arthur Conan Doyle, wprowadzając do literatury postać Sherlocka Holmesa.

¹⁹ Powołuję się tutaj na niemieckie tłumaczenie tego tekstu, zawarte w zbiorze *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, Konstanz 1987, s. 85-116.

Dociekania

granicami świadomości, woli i poznania jako takich. Rozważań tych nie dokonuje autor oczywiście wprost; jego opowiadki nie są erzacem filozofii. Przeciwnie, Teste okazuje się przy bliższym wejrzeniu zainteresowany wszystkim, tylko nie „umiłowaniem mądrości”. Nie wskazuje na drugie dno zjawisk, sądów, myśli, albowiem z jego perspektywy nie mają one czegoś takiego jak drugie dno. Ich struktura jest podobna strukturze maszyny, wykonującej określone operacje. Wszystko, co Teste czyni w swoim „prostym” życiu, to właśnie obserwacja owych struktur, maszyn i operacji w trakcie ich działania.

Edmonda Teste poznajemy oczyma narratora, człowieka zafascynowanego ideą wyższej świadomości, czyli mniej pospolitym określeniem wolności umysłu. Owej wyższej świadomości szuka narrator wśród ludzi, którzy, podobnie jak on sam, rzadko „tracą siebie z oczu”. Cechuje ich niezwykła siła skupienia umysłowego, a zarazem swoista „przejrzystość” egzystencji. To ludzie łatwo ginący w tłumie, nijacy, niczym się nie wyróżniający. Zlewający się z ławkami, płotami, chodnikami, poręczami, klatkami schodowymi, słowem z rzeczami. I, w istocie, właśnie za rzeczy chcący być brani:

Miał chyba ze czterdzieści lat. Mówił niezwykle szybko, a jego głos brzmiał głucho. Wszystko w nim było bez wyrazu – oczy, dłonie. [...] Nie miał poglądów.²⁰

Gdzie mieszkał Teste? W najbardziej bezosobowym mieszkaniu, jakie można sobie tylko wyobrazić, nagim i banalnym. Portretując ową nagość, z trudem możemy się wyzbyć przerażenia, że moglibyśmy pozostać w takim pomieszczeniu na zawsze. Zastanawiające, że Valéry czyni właściwie wszystko, byśmy od razu zubożeli na jego bohatera i świat przedstawiony. Przypomnijmy bowiem, choćby tylko pokrótce, skąpą fabułę *Wieczoru*...: Na kilku stronach narrator opisuje, językiem pozbawionym ozdobników, przezroczystym i abstrakcyjnym, swego „nijakiego” przyjaciela, jego zachowanie, sposób myślenia i działania, wspomina pewien spędzony z nim wspólnie wieczór w teatrze, by zakończyć opisem wędrówki do mieszkania Teste’a, rekonstrukcją pożegnalnej rozmowy – dla zewnętrznego obserwatora zapewne niezbyt zajmującej. *Wieczór*... zamyka opis zasypiania głównego bohatera. Ot, i wszystko. Tak jawne i ostentacyjne odrzucenie jednej z najbardziej uznanych reguł sztuki pisarskiej, która nakazuje jak najszybciej zaanektować uwagę czytelnika, musi zatem wzbudzić naszą czujność. I budzi. Edmond Teste, anty-ciekawy anty-bohater, pokazuje nam, poprzez możliwość swojego własnego anty-istnienia, na czym polega egzystencja wyzbyta automatyzmu postrzegania, działania, formułowania ocen i myśli. Jej nijakość jest wyrazem wolności tak doskonałej i absolutnej, że wręcz odstręczającej, przerażającej – w tym sensie, że oznacza brak przywiązania do czegokolwiek. Nie istnieje dla niej żaden punkt odniesienia, ani ona nie jest żadnym punktem odniesienia. Nie wiąże się z niczym na trwałe, nie ulega pokusie stałości. Wciąż

²⁰ P. Valéry *Wieczór z panem Teste*, w: tenże *Estetyka słowa*, s. 265.

poszukuje, nigdy nie zatrzymując się w miejscu, nie mówiąc „nareszcie znalazłam!”. Dlatego właśnie narrator może powiedzieć w pewnym miejscu, że Teste wyzbył się „automatyzmu”, „nie uśmiechał się, nie mówił dzień dobry ani dobry wieczór, zdawał się nie słyszeć słów «jak się masz?»”²¹. Bo uśmiech to konwencja, tak jak konwencją jest mówić dzień dobry czy pytać o samopoczucie. Automatyzmy, co sugeruje narrator, spajają nasze pojedyncze istnienia, czyniąc z nich opowieści pozbawione większych pęknięć. Czy bez tych konwencji nie rozpadłyby się na kawałki? Na przykład w obliczu cierpienia?

Zanim odpowiemy sobie na to pytanie, przyjrzyjmy się bliżej jednej ze scen *Wieczoru*... Narrator przypomina sobie wizytę w teatrze, do którego udał się wraz z panem Teste. Teste patrzył wówczas na salę z wysokości swojej łoży. Stanowiąc niejako pas transmisyjny dla myśli swojego przyjaciela (tę perspektywę przybiera zresztą od samego początku opowiadania), narrator stwierdza:

Każdy zajmował swoje miejsce, ściśle ograniczające swobodę ruchów. Wyczuwałem smak systemu klasyfikacji, niemal teoretycznej prostoty podziału zebranych, porządku społecznego. Doznawałem miłego uczucia, że wszystko, co oddycha w tym wielkim szczęściu, przestrzegać będzie własnych praw, że śmiech będzie wybuchać wielkimi kręgami, wzruszenie będzie ogarniać określone płaszczyzny [...]. Błądziłem wzrokiem po tych ludzkich piętrach, linia za linią, zakreślając orbity, by według swej fantazji łączyć ze sobą bezbłędnie tych, którzy cierpią na tę samą chorobę, tych, którzy wyznają tę samą teorię lub mają tę samą wadę...²²

Między narratorem a Edmondem Teste istnieje wszakże istotna różnica, na którą – ze zwykłą sobie przenikliwością – zwraca uwagę Starobinski. Podczas gdy pierwszy z nich odmalowuje, niczym pierwszorzędny artysta, zmysłowy czar wieczoru spędzanego w teatrze, Teste dostrzega w nagromadzeniu zapachów, kolorów, ludzi, gestów i mimiki system punktów i linii, do którego on sam wprowadzić nie należy, ale który zdolny jest przeniknąć siłą swej świadomości. Inaczej niż narrator nie występuje w roli obserwatora; ściśle rzecz ujmując, nie występuje w żadnej roli, nie wchodzi w żadną funkcję, nie oddaje się temu, co widzi. Raczej poddaje redukcji do podstawowych struktur, z których wszystkie są równe. Między owymi strukturami nie istnieje żaden rodzaj hierarchii. W pewnej chwili Teste wypowiada ciąg zdań, z których początkowo niewiele rozumiemy, albowiem nie potrafimy ich powiązać z resztą sceny (ale czyż nie na tym właśnie polega zaskakujący brak automatyzmu Teste’a?):

Wszyscy oni myślą coraz bardziej ku temu samemu. Staną się równi w tym samym przełomowym czy końcowym momencie. Prawo to nie jest zresztą takie proste... skoro pomija mnie – a ja jestem tutaj.²³

²¹ Tamże, s. 266.

²² Tamże, s. 270.

²³ Tamże, s. 271.

Dociekania

Tutaj, czyli gdzie? Dokładnie tam, gdzie i kartezjańskie *cogito*, które wie, że myśli (a zatem jest), gdy tymczasem cała reszta (publiczność zgromadzona na parterze) jest dla samej siebie – po części jak dla narratora-observatora – jedynie ciągiem refleksów, błysków, nieuporządkowanych zjawisk. Po chwili bohater dodaje:

Są we władzy oświetlenia. „I pan również?” – zapytałem ze śmiechem. „I pan również” – odrzekł.²⁴

Zauważmy, że Teste odpowiada dokładnie tymi samymi słowami, ale zmienia ich kierunek oraz, co nie mniej istotne, tryb (z pytającego na orzekający). Sytuuje więc narratora, swojego przyjaciela, pośród publiczności nieświadomej samej siebie. Wyłącza z niej jedynie swoją osobę, przyznając jej, gestem niezwykle jednoznaczny i świadomy, „władzę oświetlenia”.

Opozycja „dołu” i „góry”, a więc w szerszym planie metaforyka przestrzeni, odgrywa w tym fragmencie bardzo ważną rolę, jest jednak myląca. Owszem, Valéry chce, jak Teste, zasiąść „wysoko”, jednak jego doświadczenie nie równa się w żadnej mierze z doświadczeniem romantycznego oglądu rzeczywistości z wysokości podniebnych szczytów poznania. Przestrzeń widzi nie w manierze Caspara Davida Friedricha (czyli, dajmy na to, jako układ dolin, grani, szczytów, nieba, mgieł, strumieni, światła itp.), lecz jako abstrakcyjną siatkę punktów i linii. Valéry odnosi się do takich wizji ze sceptycyzmem, zgodnym z wyrażoną przez siebie wcześniej zasadą głoszącą, iż ekstaza zafałszowuje relacje między rzeczami. Kwestię tę ujmując jeszcze precyzyjniej: wbrew dosłownemu opisowi, jakiego dostarcza nam autor *Wieczoru...*, musimy przyjąć, że w świadomości Edmonda Teste’a nie istnieją pojęcia „góry” i „dołu”. Przestrzeń, którą on „oświeśla”, posiada bowiem w rzeczywistości tylko jeden poziom. Ośrodkiem owego poziomu, wokół którego organizują się poszczególne linie i punkty, a zatem siatka rzeczywistości, jest świadomość poznającego podmiotu, *cogito*.

Valéry, odrzucając pewien rodzaj estetycznego sztafażu charakterystycznego dla wyobraźni romantycznej, podejmuje i z niesłychaną przenikliwością rozwija projekt „chłodnej” świadomości, obecny przecież w załączku, acz wyraźnie u przynajmniej dwóch (jakże odmiennych!) twórców dziewiętnastowiecznych, Schopenhauera i Nietzschego. U obu myślicieli probierz owego „chłodu” stanowi konfrontacja z cierpieniem, a więc kwestia świadomości, nazwijmy to, władczej, lub też, aby rzecz całą ująć jeszcze precyzyjniej – kwestia dyspozycji świadomości jako emanacji woli „panującej”. Panującej nad tym, co władzy świadomości nie chce się poddać, a więc nad tragizmem ludzkiej egzystencji, nad immanentnym jej cierpieniem. Nie inaczej mają się sprawy w *Wieczorze z panem Teste*. Odprowadziwszy swego przyjaciela do jego mieszkania, narrator wchodzi na chwilę do środka. Teste wygłasza monolog, jednak w pewnym momencie zaczyna pokasływać. Znie-

nacka wypowiada tajemnicze zdanie, właściwie pozbawione związku ze swymi poprzednimi wypowiedziami: „Cóż może człowiek?”²⁵. Po chwili podejmuje nowy temat; w tym samym czasie narrator zauważa na kominku butelkę z lekarstwem. To kolejny sygnał, że Teste’a trapią jakieś dolegliwości. W pewnym momencie monolog gospodarza znowu zostaje przerwany: „Nagle umilkł. Cierpiał”. Narrator, nie chcąc narzucać się swoją obecnością choremu człowiekowi (a może po prostu bojąc się cudzego cierpienia?), zamierza wyjść, lecz Teste prosi go, żeby jeszcze zaczekał. Nie mija kwadrans, a bohater utworu znowu musi zamilknąć:

Poczuł ból. „Przecież panu coś jest – zwróciłem się do niego – może mógłbym...” „Ja... To głupstwo – odpowiedział. – Ja mam... pojawia się w ułamku sekundy... Chwileczkę... Są takie momenty, kiedy jakby zapala się we mnie światło... To bardzo ciekawe. Nagle zaczynam widzieć siebie od wewnątrz... rozróżniam najgłębsze zakamarki mojego ciała; odczuwam strefy bólu, obręcze, kręgi, strumienie bólu. Czy może pan sobie wyobrazić te żyjące kształty geometrii mojego cierpienia? Bywają wśród nich błyskawice, które są zupełnie jak myśl. Pomagają mi zrozumieć – stąd, dotąd... A jednak pomimo to pozostawiają po sobie uczucie n i e p e w n o ś c i. Niepewność to nie jest właściwe słowo... Gdy t o ma nadejść, dostrzegam w sobie coś zmaconego i rozproszonego. Niektóre miejsca w moim wnętrzu przesłania jakby mgła, inne nagle się pojawiają. Wybieram wówczas w mej pamięci jakieś zagadnienie, jakikolwiek bądź problem... Zagłębiając się w nim. Liczę ziarenka pisaku... i dopóki je widzę... Rosnący ból zmusza mnie, bym go śledził. Myślę o nim! – Czekam już tylko na swój krzyk... a gdy wreszcie go słyszę – ó w p r z e d m i o t, ów straszny p r z e d m i o t zaczyna maleć, robi się mniejszy, coraz mniejszy i wreszcie znika z mego wewnętrznego pola widzenia.”²⁶

Ból sprawia, że Teste, ów demon woli i świadomości czystej, na moment traci z oczu samego siebie, nie mogąc spoglądać na siebie tak, jak patrzył na publiczność w teatrze, a więc zajmować pozycję transcendentną. Ból zamyka bowiem transcendencję, spychając cierpiący podmiot w „dół” – ciemny i nieokreślony. Owo liczenie ziarenek piasku ma przeto zmusić *cogito* do zajęcia swego pierwotnego miejsca, do koncentracji. Na ile się to udaje bohaterowi *Wieczoru*...? Odpowiadając na owo pytanie musimy zauważyć, że Valéry, ustami Edmonda Teste, dokonuje znie-nacka pewnej charakterystycznej wolty językowej. Czyni bowiem swojego bohatera – istotę na wskroś „niemożliwą”, „nieludzką” – przez krótką chwilę, na zasadzie uogólnienia, reprezentantem całego rodzaju ludzkiego. Zapytuje bowiem, „coż może człowiek?”, by wypowiedziawszy to, natychmiast powrócić do pierwszej osoby liczby pojedynczej:

Potrafię przezwyciężyć wszystko, poza cierpieniem mego ciała, gdy przekracza ono pewną granicę, gdy staje się zbyt wielkie. A przecież od tego powinienem być zacząć. Cierpienie polega bowiem na największym skupieniu na czymś uwagi, a ja jestem po trochu człowiekiem uwagi... Trzeba panu wiedzieć, że przewidziałem tę chorobę. [...] Tak, przewidziałem to, co się teraz rozpoczyna. Była to wówczas myśl jak wiele innych. Dlatego

²⁵ Tamże, s. 273.

²⁶ Tamże, s. 275 i n.

Dociekania

mogłem się w nią wgłębiać. Uspokoił się. Zwinął się na boku, przymknął oczy; po upływie minuty znowu mówił. Myśli zaczynały mu się płatać. Jego głos był już tylko szeptem w poduszkę. Zaróżowiona ręka już spała²⁷.

W nieco żartobliwym nawiązaniu do *Procesu* Kafki można pokusić się o stwierdzenie, że Teste, mając do wyboru trzy możliwości wyswobodzenia się z władzy bólu – a więc prawdziwe uwolnienie, pozorne uwolnienie i przewleczenie – wybiera to ostatnie. Ponieważ zasypia, jego ostateczna rozgrywka z cierpieniem zostaje przesunięta w czasie. Wynik pozostaje, przynajmniej na razie, nierozstrzygnięty. Że jednak pewnego dnia dojdzie do końcowego starcia, wiemy z całą pewnością. Teste jest bowiem człowiekiem, który myślą idzie zawsze „to the last point”²⁸.

W miejscu, które zajmuje Edmond Teste na moment przed swoim zaśnięciem, spotyka się ciało, duch i świat, przekształcając się w jeden organizm, triadę (*corps-esprit-monde*), której zgłębianiu poświęcił Valéry nie tylko ten jeden cykl utworów. Za kamień probierczy trwałości owej triady uznał – nie bez powodu, o czym była mowa – cierpienie. Co bowiem dzieje się z ciałem-duchem-światem, gdy na horyzoncie pojawia się ból? Jeśli wcześniej sądziliśmy, że Edmond Teste to istota bezcielesna, fantom egzystencji, myliliśmy się. Co więcej, właśnie cierpiące ciało okazuje się największym – może nawet równorzędnym – przeciwnikiem dla władczego intelektu bohatera. Ten, próbując mu sprostać, odwołuje się do estetyki, ale i jeszcze wyraźniej do metafizyki obecności²⁹. Zauważmy bowiem, że opisując swoje doznania, posługuje się językiem obrazów, metaforą światła, które rozbłyскуje w cieple i czyni je widzialnym. To oczywiste nawiązanie do doświadczeń mistyków³⁰. U Paula Valéry ducha nie dokonuje jednak wykluczenia ciała, przeciwnie. Dopiero ciało mówi, i tak też sugeruje Jean Starobinski, czym duch (a więc i świadomość) może być w istocie. Na styku ciała i ducha rodzi się poznanie, a gdzieś ów styk

²⁷ Tamże, s. 276.

²⁸ To sformułowanie pojawia się zresztą w dziennikach Paula Valéry, w pewnym sensie patronując jego poszukiwaniom intelektualnym.

²⁹ W istocie rzeczy pisarz postępuje tutaj wbrew praktykom jednego ze swych mistrzów, Mallarmégo, którego poezja miała – tak choćby widział to Derrida czy Lyotard – dać odpór reprezentacji, zbliżając się tym samym do „kresu literatury”. Projekt twórcy *Popołudnia fauna* w pełni podjęli dopiero przedstawiciele francuskiej *nouveau roman*.

³⁰ Nie bez powodu krytycy mówią często o postaci pana Teste jako „mistyku bez Boga”. Byłoby, nawiasem mówiąc, niezwykle interesujące porównać poetykę pism niektórych mistyków chrześcijańskich (choćby Faustyny Kowalskiej) z opisami zawartymi w *Wieczorze*... Obie poetyki łączy bowiem właśnie nade wszystko silne, acz w wielu przypadkach oczywiście nieświadome, odwołanie właśnie do metafizyki obecności. Na mistyczne aspekty poznania dolorycznego wskazuje narrator innego ważkiego tekstu Paula Valéry *Pour un portrait de Monsieur Teste*, twierdząc, że „u kresu ducha zaczyna się ciało”. Jednakże u kresu ciała – duch. Ból szuka aparatu mającego przekształcić ból w poznanie.

Musiał Chłód świadomości albo Monsieur Teste o cierpieniu

pełniej dochodzi do głosu, jak właśnie w cierpieniu? Dlatego zasadnicze pytanie brzmi tutaj, w jaki sposób reaguje świadomość (a w szerszej perspektywie triada ciało-duch-świat), gdy na scenę wkracza ból.

Już powiedzieliśmy, że przede wszystkim reaguje odwołaniem do metafizyki obecności. We wcześniej przytoczonym fragmencie ból został „odmalowany”, zresztą nader przekonująco („obręcze, kręgi, strumienie bólu”), w innym z kolei (*Niektóre myśli pana Teste*) dominuje forma „muzyczna”:

Ból jest czymś bardzo muzycznym, można niemal mówić o nim w terminach muzyki. Istnieje ból poważny i ból ostry, *andante* i *furioso*, nuty przedłużone, fermaty, arpeggia, crescendo – i nagle wyciszenia itp.³¹

Obojętnie, czy mamy tutaj do czynienia z odwołaniami do malarstwa czy muzyki, zamierzenie bohatera *Wieczoru*... jest jasne: chodzi mu o zanurzenie nieobecnego w obecność, a więc w formę, w obraz, w narrację. Ból nie istnieje dla świadomości poznającego podmiotu inaczej niż poprzez formę. I to właśnie każe Edmondowi Teste oddać się marzeniu o ostatecznym wyzwoleniu z cierpienia:

Ból pochodzi z oporu, jaki świadomość stawia miejscowej dyspozycji ciała. Ból, któremu moglibyśmy się dokładnie przyjrzeć, stałby się bezbolesnym doznaniem i być może osiągnęlibyśmy dzięki temu bezpośrednią znajomość zasady z gatunku tych, jakie istnieją w muzyce.³²

Zasadnicza myśl Paula Valéry wydaje się jasna: Gdyby istniała świadomość absolutna, ból przestałby nas trapić. Teste jest projektem takiej właśnie świadomości, dla której wszystko okazuje się „proste”, w takim sensie, w jakim prosta jest forma będąca pewnym zbiorem w miarę jasno określonych reguł i zasad tworzenia. Jeśli zatem chcielibyśmy się pokusić o zwięzłą definicję bólu – zgodną z intencją autora *Wieczoru*... – moglibyśmy stwierdzić, że ból jest w istocie tym, co stawia opór formie.

Uporczywość, ba, wręcz chorobliwa niekiedy obsesyjność, z jaką bohater trzyma się kategorii formy, najpełniej, jak się zdaje, dochodzi do głosu w przywoływanych przed chwilą *Niektórych myślach pana Teste*. Owa garść niesłychanie oryginalnych refleksji (oryginalnych, chciałoby się rzec, aż do granic wytrzymałości!) to powtórny i bardzo silny gest odrzucenia tradycyjnej estetyki cierpienia i współczucia. Rozmyślając o duszy, Edmond Teste ujmuje ją w kategoriach czystego poznania, z którego została wyłączona wszelka uczuciowość. To tak, rozwija swoją myśl Teste, jakby przypatrując się publicznej egzekucji rozszerzyć granice samoświadomego poznania tak dalece, że obejmowałoby ono również liczbę, kolor i kształt guzików na marynarce kata. W tym też sensie, ale – dodajmy szybko – tylko w tym, Teste może stwierdzić coś, co wyrwane z kontekstu brzmiałoby ni-

³¹ P. Valéry *Niektóre myśli pana Teste*, w: tenże *Estetyka słowa*, s. 284.

³² Tamże.

Dociekania

czym wyznanie oprawcy: „De personis non est curandum”³³, umysł nie powinien się zajmować osobami.

III

Literatura, powiada po wielokroć Valéry, rodzi się z formy. Więcej, literatura to po prostu forma. Skoro tak, to w jakiej... formie przejawia się w niej „niewysłowione”, choćby ból właśnie? Bo że się przejawia, nie ulega najmniejszej wątpliwości. Autor *Wieczoru...*, odpowiadając na to pytanie, mówi wprost: język (literatury) potrafi tworzyć w nas stan „niemoty”, a więc, przynajmniej w tym sensie, wyrażać niemotę. Odwołując się do kategorii piękna, Valéry tak to ujmuje:

Samo to słowo [piękno] NIC nie mówi. Nie ma dla niego definicji. [...] „Niewyraźność” nie znaczy [jednak] aby nie istniały środki wyrazu, ale to, że wszystkie środki wyrazu są niezdolne odtworzyć to, co było bodźcem pierwotnym, i to, że mamy poczucie tej niemożności czy „irracjonalności”, jako nieodłącznych cech owej rzeczy – przyczyny.³⁴

W ten sposób Valéry dochodzi do konkluzji, która – wyprzedzająco – stanowi zarazem motto całego eseju *Piękno jest negatywne*³⁵. Czy zamiast „piękna” moglibyśmy wstawić „ból”? Oczywiście. A może nawet: tym bardziej „ból”.

Problem bólu uobecnionego w świadomości poznającego podmiotu to kwestia odnalezienia odpowiedniej narracji. Schemat takiej narracji jest w *Wieczorze...* zadziwiająco nieskomplikowany: mamy tutaj do czynienia z dwoma protagonistami, świadomością i narastającym cierpieniem. W dalszej kolejności następuje wtargnięcie przeciwnika (ból) do kraju spokojnego i na swój sposób szczęśliwego (czystych form świadomości), starcie-próba sił i wreszcie rozstrzygnięcie (tutaj odsunięte w czasie). Wyraźna jest personifikacja czy wręcz antropomorfizacja obu kategorii, świadomości i bólu. Wedle takiego schematu przebiega – rzecz nieco upraszczając – całe opowiadanie. Jego autor nie proponuje więc nic szczególnie odkrywczego. Porusza się po utartych koleinach metafizyki obecności. Badając „ból”, szuka w nim tylko tego – bo też cóż może więcej uczynić? – co „opowiadalne”, a więc dyskursywne. Cała reszta pozostaje w jego przekonaniu niezgłębiona, gdzieś na zewnątrz. Choć, skądinąd, co miałyby w istocie oznaczać owa „reszta”, ten „bodziec pierwotny”? Wszak niewykluczone, że i „reszta”, i „bodziec” stanowią jeszcze jedną, wyjątkowo wyrafinowaną, postać (formę?) metafizyki obecności. Sugerując, że gdzieś (na zewnątrz, w środku, w głębi itd.) istnieje jakaś „reszta”, daje nam owa metafizyka do zrozumienia, że „coś tam jest”, gdy tymczasem i z „coś”, i z „tam” i z „jest” rzecz się ma podobnie jak z bólem fantomowym, który nam doskwiera, mimo iż nie istnieje już część ciała, która mogłaby boleć.

³³ Tamże, s. 281.

³⁴ P. Valéry *Chwile*, w: tenże *Estetyka słowa*, s. 240.

³⁵ Tamże.

Takich pytań u Paula Valéry oczywiście już nie znajdziemy. Pisarz nie proponuje żadnej nowej metody przewartościowania pojęcia cierpienia, jak to miało miejsce u dwóch wielkich filozofów bólu, Schopenhauera i Nietzschego. Bardzo intensywnie zastanawia się wszakże nad nowym sposobem „widzenia” bólu, nowym w tym sensie, że cierpienie zostaje potraktowane z całą powagą i konsekwencją jako swego rodzaju odhumanizowany (odhumanizowany w takim samym sensie, w jakim odhumanizowaną, czyli „nieludzką” i „niemożliwą” postacią jest Edmond Teste) obiekt, który należy badać w laboratorium czystej świadomości. Jeżeli cierpienie wypowiada się, jak chce w innym miejscu Valéry, w sposób niezapośredniczony, to myślenie (pisanie) jest jedynie jego niedoskonałym odbiciem, cieniem. Cieniem, dodajmy, rozumianym jako forma. Czy Teste, cierpiąc, boi się przeto własnego... cienia? W jakiejś mierze tak. Nie chce, by ból przemówił sam, wprost, bezpośrednio. Czyniąc ból obiektem badań w laboratorium intelektu, pragnie odebrać mu głos i podmiotowość. By następnie zamienić go w przedmiot – właśnie przedmiot opowieści o bólu.

Najważniejsze wnioski z owego „uprzedmiotowienia” kategorii cierpienia – którego jedną z najważniejszych konsekwencji, już u samego Paula Valéry, okaże się istotna zmiana semantyczna (abstrakcyjne pojęcie bólu zaczyna z wolna zastępować „czułościową” kategorię cierpienia) – najwyraźniej dojdzie do głosu zapewne u Ernsta Jüngera, autora eseju *O bólu* czy ważkich zapisków zebranych w dwóch wydaniach *Awanturniczego serca*. To on najpełniej podejmie i rozwinie ideę mówienia o cierpieniu poza kategorią resentymentalnego współczucia, łącząc ze sobą – w znacznej mierze świadomie – z jednej strony dziedzictwo autora *Wieszczoru...* z drugiej zaś przewartościowaną jeszcze przez Schopenhauera i Nietzschego kategorię cierpienia. Innymi słowy: nie tylko stanie na szczytach poznania, „6000 stóp od człowieka i czasu”, o których czytamy w *Ecce homo*, ale – jak gdyby góry, doliny i mgły nie robiły już na nim żadnego wrażenia – założy biały kitel, do ręki weźmie skalpel i zacznie wiwisekcję. Przedmiot operacji: ból.

Dociekania

Abstract

Łukasz MUSIAŁ

Adam Mickiewicz University (Poznań)

The Chill of Consciousness, Or, Monsieur Teste Deals with Suffering

This article deals with one of the major figures in the twentieth-century literature. Monsieur Teste was created by Paul Valéry and described in many of his short stories. This character appeared resulting from a peculiar literary experiment. Using an original character of this sort, Valéry resolved to describe the history of 'pure' consciousness. Teste is characterised by an 'inhuman' concentration of his mind, analytical approach to the world, and a desire to exercise complete control over his own solitary existence; an existence exposed to suffering, physical pain. A pain that will prove to be a real challenge to mathematical forms into which Monsieur Teste is willing to re-forge the reality around him.

Anna FOLTYNIAK

Zapis i niewypowiedziane.

Milczenie i rozpacz w *Dziennikach* Zofii Nałkowskiej

Szpilki i atrament

Zofia Nałkowska pisząc swoje powieści – jak wspomina Henryk Bereza – nie posługiwała się jedynie piórem, potrzebne jej były jeszcze szpilki i nożyczki. Praca nad książką trwała miesiącami:

rankami notowała na kartkach kawałki późniejszego tekstu. Dziś rzeczy do jednego rozdziału, następnego dnia do innego. [...] – Aż wreszcie powstawała odpowiednia góra takich akapitów, biała czupryna gotowych do dalszego użytku paseczków, w końcu było ich dosyć.¹

Potem trzeba było wszystko to scalić, nadać „białej czuprynie” pożądany kształt, spiąć odpowiednio napisane fragmenty, aby tworzyły fabularną całość kolejnych rozdziałów, a to jak notuje pisarka w *Dzienniku* nie było łatwym zadaniem². W ten charakterystyczny sposób nie pisała jedynie swego najobszerniejszego dzieła, czyli przywoływanego *Dziennika*, ale to właśnie w nim, w pisanym z dnia na dzień w kolejnych brulionach, a nie w spinanym z drobnych fiszek diariuszu, znaleźć można luki i przerwy, które – tak jak szpilki wetknięte we frag-

¹ H. Bereza *Wspomnienia o „Węzłach życia”*, w: *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, Czytelnik, Warszawa 1965, s. 99.

² Por. „Fruwam w bezliku papierków, małe listki notatek przypinam szpilkami według sensu i kolejności na większych, by – mając to wszystko w przejrzystym układzie, widząc to – od razu ułatwić ich włączenie w całość, którą przepisuję” (Z. Nałkowska *Dzienniki czasu wojny (1939–1944)*, oprac. H. Kirchner, Czytelnik, Warszawa 1970, s. 328).

Dociekania

menty tekstu, zaznaczające granice kolejnych fragmentów – wyznaczają momenty zaniechania codziennych notatek. O ile jednak szpilki pozostawały niewidoczne dla czytelnika, to dziennikowe luki są wyraźnie zaznaczone najczęściej krótką formułą – „nie mogę pisać” „nie pisałam”. Nie są to więc przerwy w pisaniu spowodowane natłokiem codziennych spraw czy celowym zaniechaniem, ale „znaczniki” chwil, w których na przeszkodzie opisywania siebie i świata stanęły jakieś ważne okoliczności spoza dziennikowej rzeczywistości, powodujące niechciane przez autorkę milczenie.

Jakie to okoliczności i czy warto pytać o to, co nieopisane? Jeśli dziennikowe zapiski czytane są zgodnie z wyznaczoną perspektywą narracyjnej tożsamości³ – a taką właśnie lekturę proponuję – wówczas diariusz staje się przestrzenią kształtowania samoświadomości, autobiograficzną narracją piszącego podmiotu, dzięki której nazywa otaczającą go rzeczywistość, nadaje znaczenie swoim decyzjom i buduje swą tożsamość w opowieści. Możliwość jej trwania i rozwoju przez dodawanie coraz nowych zdarzeń czy reinterpretacji przeżytych doświadczeń sprawia, że człowiek nieustannie interpretując świat, staje się „geniuszem nieprzerwanej opowieści”. Jak pisze Bruner:

Usiłujemy stabilizować nasze światy [...]. Konstruujemy „życie” poprzez tworzenie konserwującego tożsamość Ja, które kolejnego ranka budzi się przeważnie niezmienione. Można by rzec jesteśmy „geniuszami nieprzerwanej opowieści”. [...] Dokonujemy uspojniania przeszłości przemieniając ją w historię.⁴

Gwarantem spójności „ja”, które mimo upływu czasu i nawarstwiającej się przeszłości wciąż pozostaje ogniskiem narracyjnej tożsamości jest „nieprzerwana”, tworzona bez względu na zewnętrzne okoliczności opowieść. Pojawiające się w niej z wyraźnym autorskim sygnałem, ale „nieopisane” doświadczenia w pewien sposób zaburzają jej rytm, zaprzeczają „geniuszowi” i jawią się jako swoista aberracja, prowokując pytania o to, co stanęło na przeszkodzie jego pracy.

Ostateczna rzeczywistość

Jedna z notatek o nieopisaniu pochodzi z 1925 roku:

Znowu szereg miesięcy przerwy w pisaniu tutaj. Nie mogłam wcale pisać, jak zawsze, gdy jestem blisko tej ostatecznej rzeczywistości. Operacja matki, jej choroba i smutek, podejrzenia najgorsze, którego przez kilkadziesiąt dni i nocy doznawałyśmy obie z siostrą jako prawdy. Jest to tak niewypowiedziane cierpienie, tak coś przeciwnego naturze i miłości, że wobec

³ Por. A. Foltyniak *Miedzy pisać Nałkowską a Nałkowskiej pisanie siebie*, Universitas, Kraków 2004 (niniejszy tekst jest rozwinięciem jednego z zasygnalizowanych w książce problemów).

⁴ J.S. Bruner *Kultura edukacji*, Universitas, Kraków 2008; por. także J.S. Bruner, *Życie jako narracja*, „Kwartalnik Pedagogiczny” 1990 nr 4, s. 127.

Foltyniak Zapis i niewypowiedziane

tego nie ma moralnej postawy, nie ma niejako sposobu, nie ma żadnego nawet r o z - p a c z l i w e g o w y j ś c i a.⁵ (podkr. – A.F.)

Tym, co uniemożliwia pisanie, jest „ostateczna rzeczywistość”, w przywołanym fragmencie jest nią choroba matki i „podejrzenia najgorsze”, czyli – jak możemy domniemywać – pojawiające się także widmo śmierci. Jej bliskość, bezsilność wobec niej i ból, który wywołuje, „odbierają mowę”, czynią nieopisanym cierpienie i rozpacz. Milczenie broni przed sytuacją, z której nie ma żadnego nawet „rozpaczliwego wyjścia”, ukrywa to, co trudne i co nazwane mogłoby ukazywać okrucieństwo „ostatecznej rzeczywistości”.

Pisarka wierzy bowiem w sprawczą moc słowa. Słowa, które – nazywając doświadczenie – zdolne jest uczynić rzeczywistym to, co dotychczas jedynie domniemywane. Stąd magiczna wiara w to, że „niepisanie” uchroni przed tym, co niechciane i trudne. W innym miejscu diariusza Nałkowska pisze:

boję się słów, boję się, że będzie gorzej, kiedy to napiszę. Więc nie piszę, są bowiem chwile znów, gdy myślę, że się mylę i na nowo ufam w tę u p r a g n i o n ą p r z y - s z ł o ś ć. (Nałkowska *Dzienniki*, t. II, s. 453, podkr. – A.F.)

Milczenie staje się niezbędnym elementem w kształtowaniu obrazu świata; to właśnie ono umożliwia spojrzenie „w upragnioną przyszłość” otwiera więc perspektywę jutra, niezbędną w rozwijającej się w czasie autonarracji podmiotu, w której – jak pisał Sartre – „sens zachowania rozumiany jest przez ruch”⁶. „Ostateczna rzeczywistość” mogłaby spowodować „unieruchomienie” i przerwanie opowieści, milczenie chroni więc spójność narracyjnego „ja” przyznając temu, co nieopowiedziane miejsce w autobiograficznej opowieści. Dzieje się tak, ponieważ milczenie pełne jest znaczeń czy – jak pisze Nałkowska – „wewnętrznej pracy” i cierpienia⁷. Pełne doznań i emocji powoduje boleśnie odczuwaną przez Nałkowską „niemożność pisania”, doświadczenie „niekomunikowalności”, które Ricoeur opisuje jako „pęknięcie między chęcią mówienia i niemożnością mówienia”⁸ oraz towarzyszące mu odczucie, że „inny nie może mnie zrozumieć ani nie może mi pomóc”. Dzieje się tak, ponieważ – jak zaznacza Ricoeur:

Życie to historia tego życia poszukująca sposobu opowiedzenia o niej. Zrozumieć siebie samego, to być zdolnym do opowiadania o samym sobie historii zrozumiałych i zarazem możliwych do przyjęcia przez innych, przede wszystkim możliwych do przyjęcia.⁹

⁵ Z. Nałkowska *Dzienniki*, t. III: 1918–1929, oprac. H. Kirchner, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 173.

⁶ J.P. Sartre *Problem metody – fragment*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 3, red. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 349–350.

⁷ Z. Nałkowska *Dzienniki*, t. III, s. 49.

⁸ P. Ricoeur *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Naukowe Papierskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1992, s. 56–58.

⁹ Tamże.

Dociekania

Samorozumienie to zdolność tworzenia historii możliwych do przyjęcia przez innych ale i zrozumiałych, możliwych do przyjęcia przez sam podmiot. Ból i cierpienie zamyka niezbędny w tworzeniu autonarracji dialog z innym, powodując koncentrowanie się wyłącznie na własnych przeżyciach i stanowi dla podmiotu doświadczenie „nie do przyjęcia”. Doświadczenie trudne, bolesne, stawiające podmiot w obliczu bezsilności, cierpienia i rozpacz, niechciane w budowanej mozołnie autobiograficznej opowieści lub z uwagi na ładunek emocjonalny niemieszczące się w tworzących ją poznawczych schematach. „Nieopisane” doświadczenie bliskie jest więc temu, co Freud definiuje jako wydarzenie traumatyczne¹⁰, czyli takie, które przekracza możliwości percepcyjne podmiotu. W momencie jego zaistnienia nie zostaje mu przypisane znaczenie, nie ma swego odzwierciedlenia w autonarracji podmiotu, a w miejscu oczekiwanego nazwania czy interpretacji tego, co zaszło, pojawia się luka, brak, milczenie. Ślady po urazie mogą zostać ponownie opracowane, oznaczone i nazwane dopiero po okresie uśpienia czy – jak pisze Freud – latencji, wówczas także możliwe jest włączenie „czasowej” dotychczas traumy w autonarrację podmiotu. Proces ów – opisywany przez Freuda jako *Nachtraglichkeit* czy też w tłumaczeniu autorów *Słownika psychoanalizy* „naznaczanie opóźnione”¹¹ – to reinterpretacja traumatycznych zdarzeń, dokonywana z perspektywy czasu, usensawnianie tego, co dotychczas niewypowiedziane, co nie mieściło się w narracji podmiotu¹².

Opowieść powtórnie naznaczona

W taki właśnie sposób powtórnie „naznaczona” powraca w *Dziennikach* „ostateczna rzeczywistość” choroby matki pisarki. Po kilkunastu latach, gdy ponownie zapada na zdrowiu, córka wiernie towarzyszy jej w codziennych, coraz trudniejszych zmaganiach z bólem i chorobą. Zapis cierpienia przynoszą *Dzienniki czasu wojny*, w których wśród okrucieństw II wojny światowej notowane jest towarzyszenie matce – jak pisze Grażyna Borkowska – poddane „narracyjnej obróbce, wysokoartystycznej”¹³. Bolesne doświadczenie trajektorii cierpienia znajduje swoje miejsce w przestrzeni dziennika stając się częścią autobiograficznej opowieści pisarki.

¹⁰ Z. Freud *Poza zasadą przyjemności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000; *Słownik psychoanalizy*, red. J. Lapache, J.J.-B. Pontialis pod kier. D. Lagache, przeł. E. Modzelewska, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 341.

¹¹ *Słownik psychoanalizy*, s. 150; termin ten wprowadza i definiuje Freud w tekście *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, (przeł. A. Ochocki, J. Prokopiuk, wstęp A. Ochocki, oprac. R. Reszke, Wyd. Sen, KR, Warszawa 1994).

¹² Por. A. Bielik-Robson *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004; B. Pietkiewicz *Psychoanaliza jako terapia narracyjna*, w: *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002.

¹³ G. Borkowska *Opowiedzieć umieranie*, „Teksty Drugie” 2008 nr 4, s. 47.

Doświadczeniem, które jednak jeszcze wyraźniej przywołuje metaforę Freudowskiej traumy i jej powtórnego opracowania, jest obecność (czy raczej nieobecność) w zapiskach Nałkowskiej śmierci ojca. W notatkach pod datą 20 stycznia 1911 roku znajdujemy jedynie dopisek w nawiasie: „(Śmierć ojca 29 I 1911)”¹⁴ i jak czytamy w komentarzu Hanny Kirchner, „zdanie to dopisała autorka w dniach późniejszych”¹⁵. Nie sposób nie brać pod uwagę okoliczności śmierci Wacława Nałkowskiego, który po nagłym udarze mózgu „upadł nagle na jednej z ulic Mariensztatu [...]. Przewieziony do szpitala praskiego, leżał tam przez kilka dni nie odzyskując przytomności. Rodzina odnalazła go dopiero po kilku dniach”¹⁶. Niemniej jednak prócz przytoczonej tu zdawkowej wzmianki, dalsze notatki w dzienniku nie zawierają żadnych informacji, które dotyczyłyby tego zdarzenia. Co więcej, kolejny zapis datowany jest dopiero na 12 V 1911. Wówczas Nałkowska pisze:

Odtąd – poprzez te miesiące jestem twarda jak kamień i mocna. Późniejsza choroba matki, choroba Hanki, mój pobyt w lecznicy i dwukrotny chloroform. Dzisiejsza nasza dola ścieka po mnie jak po szkle. Nie stanie się już nic bardziej złego. Wszystko już teraz może być.¹⁷

Śmierć ojca pozostaje więc także niewypowiedzianym cierpieniem, nieopowiedzianym epizodem. Znajduje swój wyraz dopiero po pewnym czasie. Postać ojca w autobiograficznej narracji pisarki zyskuje nowy kształt dopiero po latach, gdy autorka porządkuje dokumenty zmarłego. Z fascynacją wówczas śledzi jego biografię. Ta zajmująca i pociągająca praca, także ze względu na sposób, w jaki spotyka się ze śladami ojca, „wydziera je z «nieistnienia»”, układa i zestawia niczym fragmenty swoich powieści, budując w ten sposób portret Nałkowskiego. Notuje w dzienniku:

A dla mnie jako temat pociągający bardziej jest sposób poznawania, wznawiania tego życia, wydzieranie go kawałek po kawałku z nieistnienia, w jakie popadło. Chce mi się podawać wciąż ten sam materiał, nie użytkować go ale układać, zestawiać...¹⁸

Powoli we fragmentach zdarzeń, w pracy pamięci powraca opowieść o ojcu. Stopniowo, wraz z zaangażowaniem w opiekę nad chorą, porządkowana jest opowieść o matce. Upřednio zdarzenia te ukrywały się w milczeniu, które „mieszcząc” w sobie ból i rozpacz, chroniło zarazem narracyjne „ja” przed tym, co mogłoby zagrozić jego spójności; przed traumą, cierpieniem, ale także ingerencją innych. Milczenie jest bowiem nie tylko opisywanym przez Ricouera „pęknięciem”

¹⁴ Z. Nałkowska *Dzienniki*, t. II: 1909–1917, oprac. H. Kirchner, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 180.

¹⁵ Tamże, przypis 3.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 180.

¹⁸ Tamże, s. 259.

Dociekania

między chęcią a niemożnością artykulacji, staje się także celowym i świadomym gestem, wyrazem rozpaczliwej obrony przed „upokarzającą rzeczywistością”¹⁹.

Upokarzająca rzeczywistość

Analizując dzienniki Marii Dąbrowskiej i Zofii Nałkowskiej, Grażyna Borkowska o diariuszu tej ostatniej pisała:

Dziennik stanowi dla przestrzeni twórczej Nałkowskiej linię horyzontu: istnieje tylko to, co się w nim mieści. Ponieważ istnieje tylko to, o czym da się we właściwy sposób opowiedzieć. Problem „szczerości”, przedział między „prawdą” a „zmyśleniem” w zasadzie nie może się tutaj pojawić. Piszac Nałkowska wyraża nie obiektywną prawdę o świecie, ale swój własny emocjonalny, intelektualny i estetyczny stosunek do życia. W obliczu upokarzającej presji rzeczywistości zewnętrznej Nałkowska może zastosować jeden środek oporu – milczenie.²⁰

Milczenie, które ukrywa nie tyle to, czego opowiedzieć się nie da, ze względu na emocjonalny ładunek lub dramatyczność doświadczenia, ale milczenie, które jest celowym i świadomym wyborem, dotyczy bowiem zdarzeń, które nie mogą z różnych przyczyn zostać opowiedziane. Tę swoistą autocenzurę pisarka stosuje w częściach dziennika powstałych w czasie jej małżeństwa z Janem Gorzechowskim:

Kiedyś, przed laty, przeczytał ten dziennik – i sceny straszliwe o czasy, w których go nie znałam, zatruły mi całe lata. Wczoraj znalazł to między papierami, przerzucił jakieś kartki lekceważąco. – Nie, teraz tego nie czytam – uspokoił mię – wiem, że nie piszesz prawdy. Oświeciły mnie te słowa. Ileż przemilczałam, pisząc, odkąd zawsze mam na uwadze, że on to może czytać. Nie tylko tutaj. To jest przyczyną techniki niedomówień w ostatnich książkach. [...] Wszystko jest z myślą o jego interpretacji. – Jest to duża i skomplikowana rzecz, pomniejszająca życie.²¹

Zazdrosny, nierozumiejący pisarstwa Nałkowskiej mąż staje się cenzorem jej autobiograficznej opowieści, a jedyną obroną przed jego złością i zaborczością jest milczenie. Krystyna Kłosińska, analizując sytuację piszących kobiet w XIX wieku zauważyła, iż swoją niemotę leczyły w enklawach dzienników i pamiętników:

Wykluczone z publicznego mówienia, ograniczone do wypowiedzania się w ramach dozwolonej normy, kobiety znajdują dla siebie enklawy, gdzie leczą własną niemotę, gdzie ich mowa się wyzwala [...]. Biurko przechowuje zatajone pamiętniki, dzienniki, sekretarzyk ze skrytkami – korespondencję. Wszystko to, co składa się na życie kobiety „w podziemiu” kultury.²²

19 G. Borkowska *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996, s. 249.

20 Tamże.

21 Z. Nałkowska *Dzienniki*, t. II: 1918–1929..., s. 265.

22 K. Kłosińska *Ciało, ubranie, pożądanie*, Efka, Kraków 1999, s. 26.

Przykład Nałkowskiej wskazuje, że w wieku XX owe „bezpieczne enklawy” nie ustrzegły się ingerencji mężczyzn, co w efekcie zaowocowała autocenzurą. Milczenie, które – jak pisał Kazimierz Brandys – jest sposobem, aby „zachować siebie na własność”²³. To strategia dająca pewność, że to, czego doświadczyliśmy, pozostanie tylko i wyłącznie naszym udziałem i nie zostanie zawłaszczone czy wykorzystane przez innych. Nasze przeżycia nie staną się okazją do opresji albo też na przykład nie zamienią w „zimną plotkę”²⁴, gdyż pozostają nieujawnione. Owa plotka bowiem „zagarniając” indywidualne doświadczenie unieważnia podmiot i „redukuje Innego do on/ona [...]”. Zaimek w trzeciej osobie jest zaimkiem złośliwym: nieosobowym, który „unieobecnia”, unieważnia”²⁵; „lekka zimna, nabiera jakby obiektywnego statusu, jej głos zdaje się ostatecznie wzmacniać głos wiedzy”²⁶. Plotka narasta szybko, żywiąc się coraz to nowymi językami niezmierzonej rzeszy swych narratorów i zamiast opowieści opartej na prawdzie jednostkowego doświadczenia przynosi „nędzę obiektywizmu”²⁷ – opowieść, która nie ma autora i do nikogo nie należy.

„Lingwistyczna ułuda” czy „geniusz nieprzerwanej opowieści”?

Milczenie pojawia się w *Dziennikach* w dwojaki sposób. Po pierwsze, jako „efekt” obecności w życiu pisarki wydarzeń trudnych i dramatycznych, których nie da się opowiedzieć. Ukryte w milczeniu zdarzenia, sygnalizowane jedynie krótką formułą o „niemożności” pisanie lub inną zdawkową informacją, zostają dopiero powtórnie „naznaczone” w dalszej części autobiograficznej opowieści, zyskując szersze „opracowanie”. Po drugie jako celowy gest ukrycia tego, co mogłoby jej zaszkodzić. W obu wypadkach stanowi jednak swoistą obronę „ja” podmiotu i zawsze, gdy się pojawia, wiąże się z bólem i rozpaczą, stanowiąc jedyną formę „ekspresji” tych emocji w autobiograficznej opowieści.

Próba skatalogowania „nieopowiedzianych” doświadczeń pokazuje, iż są to zdarzenia dotyczące spraw ważnych z perspektywy podmiotowej biografii i często dotyczących „fenomenów egzystencjalnych wagi podstawowej”²⁸ takich, jak śmierć czy cierpienie. Niczym opisywane przez Jaspersa doświadczenie graniczne²⁹ zdarzenia te przez bezradność, ból i rozpacz, którą wywołują, powodować mogą konieczność rewizji podmiotowej autobiografii. Doświadczenie graniczne bowiem

²³ K. Brandys *Nierzeczywistość*, Verba, Chotomów 1989, s. 35.

²⁴ R. Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego*, KR, Kraków 1999, s. 257.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ D. Czaja *Sygnatura i fragment*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2006, s. 353.

²⁸ G. Borkowska *Cudzoziemki...*, s. 37.

²⁹ K. Jaspers *Sytuacje graniczne*, w: R. Rudziński *Jaspers*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978, s. 188.

ogarnia podmiot niemal całkowicie, zmuszając go równocześnie, by jakoś się do niego odniósł – i w efekcie staje na drodze podmiotu niczym „mur, o który uderzamy, o który się rozbijamy”³⁰. Ów mur, którego nie można minąć w pędzie, powoduje „zatrzymanie się w obliczu czegoś, co jest od osoby niezależne, na co nie ma ona wpływu”³¹. Wywołuje więc poczucie bezradności, ale to właśnie dzięki niemu – paradoksalnie – możliwe okazuje się samopoznanie: „wtedy stajemy się sobą, gdy z otwartymi oczami wkraczamy w sytuację graniczną[...]”³².

Odczytywanie w ten sposób chwil „niepisania” powoduje, że milczenie zyskuje istotne miejsce w biograficznej narracji podmiotu. Nie tylko nie jest „zaburzeniem”, ale może stanowić wręcz jeden z kluczowych momentów w toku biograficznej opowieści i paradoksalnie umożliwia wyrażenie istotnych dla podmiotu emocji.

Wyłuskane z *Dzienników* Nałkowskiej fragmenty „niepisania” są także praktyką stosowaną w innych diariuszach. Podobnie eliptyczne zapiski znajdziemy na przykład w dzienniku Iwaszkiewicza czy Lechonia³³. Mimo jawnego „paktu autobiograficznego”³⁴, który autor zawiera z czytelnikiem, czytelnik musi mieć świadomość, że nigdy z biograficznych zapisków autora nie zdoła poznać całej jego historii. Może jedynie iść za pozostawionymi przez autora śladami, wzmiankami czy – jak u Nałkowskiej – zdawkowymi utyskiwaniami na niemożność pisania. Pokazują one, że równie ważne dla podmiotowej tożsamości są doświadczenia, których opowiedzieć się nie da, a w „pisaniu siebie”³⁵ równie ważne są ślady – parafrazując formułę Foucault – „sobą niepisaną”³⁶. Są to momenty, gdy opowieść stawia piszącemu opór, pogrążając doświadczenie w niebycie i pozostawiając jedynie niewielki sygnał jego istnienia aż do czasu, gdy kiedyś może zostać opowiedziane. Właśnie tego rodzaju momenty i ich tekstowe przewyżczenia stanowią często istotne punkty w biografii.

Bardzo wyrazistym literackim przykładem tego typu doświadczeń jest *Baltazar*. *Autobiografia* Sławomira Mrożka. Tekst w zasadzie w całości wyrósł z doświadczenia „odebrania mowy”, stanowi poruszające świadectwo procesu przewyżczenia cierpienia i rozpacz, a nie – bytu. Jest próbą odzyskania zdolności posługiwania się

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

³² Tamże, s. 189-190.

³³ Por. Adamczyk *Dziennik jako wyzwanie*, Parol, Kraków 1994.

³⁴ P. Lejeune *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubaś-Bartoszyńska, red. A. Lubaś-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001, s. 40.

³⁵ R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 1998, s. 69.

³⁶ J. Foucault *Sobą niepisanie*, w: tenże *Powiedziane. Napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, przeł. M.P. Markowski, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1999.

językiem, odbudowania przeszłości i ocalenia jedności podmiotu po spustoszeniach spowodowanych udarem. Trudna sytuacja opisanego bohatera stanowi jednak dla Mrożka – jak zauważa Libera – „wyostrzony przypadek ludzkiego losu”:

Ludzie dotknięci afazją, a także pokrewnymi przypadłościami, takimi jak amnezja czy syndrom Alzheimera, zdają się stanowić dla niego zaledwie wyostrzony przypadek... normalnego ludzkiego losu. Chodzi o to, że człowiek, z natury rzeczy przeobrażając się w czasie, traci – i to nie raz – samego siebie; wielokrotnie przestaje być tak zwanym sobą. „Tak zwanym”, bo gdy się ma zastanowić nad sensem tego zaimka, zaczyna się ono „rozmywać”; staje się, jak określa to pisarz przy innej okazji, „lingwistyczną ułudą”.³⁷

„Normalny ludzki los”, „lingwistyczna ułuda”... Znamienne zestawienie obu tych sformułowań w przywołanym cytacie Libery akcentuje czasowość ludzkiego życia, nieustanną utratę siebie i równie uporczywe budowanie ułudy tożsamości. Wiary w to, że chociaż ciągle się zmieniamy, pozostajemy wciąż sobą. Nieustannie podejmujemy próby zrozumienia siebie w opowieści, która – wydając się jedynym sposobem odnajdywania porządku i sensu naszego funkcjonowania w świecie – okazuje się jednocześnie sposobem tak bardzo ułomnym. Opowieść ta nie powstałaby jednak bez milczenia, które w krytycznych czy granicznych momentach życia jednostki pozwala jej sobie „przechować”. Ukryć to, co opowiedziane być nie może oraz eliptycznie wyrazić to, czego opowiedzieć się nie da. Milczenie więc, stanowiąc integralną część autobiograficznej historii, chroni podmiot przed rozpaczą niemożliwości „opowiedzenia siebie samego do końca”³⁸. Pozwala w ten sposób podtrzymać proces narratywizacji doświadczenia i ostatecznie – z opóźnieniem, retrospektywnie – kształtować spójne narracyjne „ja”. Być może na tym polega człowieczy geniusz nieprzerwanej opowieści.

³⁷ S. Mrozek *Baltazar. Autobiografia*, wstęp A. Libera, Oficyna Wydawnicza „Noir sur Blanc”, Warszawa 2006, s. 6.

³⁸ K. Brandys *Charaktery i pisma*, Iskry, Warszawa 2008, s. 156.

Dociekania

Abstract

Anna FOLTYNIAK
Jagiellonian University (Kraków)

Record and the Unspeakable. Silence and Despair in Zofia Nałkowska's *Diaries*

This essay proposes a reading of Zofia Nałkowska's *Dzienniki* ['Diaries'], focusing on moments where the author signals her incapacity to write, in connection with appearance in her biography of certain difficult painful experiences; of traumatic experiences which not infrequently get elaborated in the narrative course only some time afterwards. Those moments of 'non-writing' are essential elements in the shaping of an autobiographic story and prove that silence-keeping is an indispensable part of the subject's self-narration.

Interpretacje

Piotr ŚNIEDZIEWSKI

Zobaczyć w sobie nic.
Melancholia w *Dzienniku intymnym* Amiela

Czy przyczyną tego niepokoju
nie jest też pewna pustka?¹

Po pierwsze pusty jest świat. Henri-Frédéric Amiel był przekonany, iż przyszło mu żyć w świecie wytwornych gestów i religijnych nakazów, które z ledwością jedynie przysłonić mogły czczość istnienia. Stąd zapewne „gorzkie poczucie marności życia i ucieczki wszystkiego” (s. 147) oraz doświadczenie „przerażającej pustki życia” (s. 185). Tam, na zewnątrz była rodzina, niepotrafiąca pojąć samotniczego trybu życia filozofa, tam też czaiły się trudności w nawiązywaniu kontaktów z innymi. Wielokrotnie Amiel utyskuje na „szkodliwą nieśmiałość, niezdolną sumienność, fatalną drobiazgowość!” (s. 209), które rzekomo odbierają mu swobodę. Zdaje się, że zanim cokolwiek doświadczy, tworzy w głowie niezliczone scenariusze takiego doświadczenia, co w konsekwencji odbiera mu wszelką przyjemność, a ruchy czyni sztywnymi:

A skąd ta nieśmiałość? Z nadmiaru refleksji, która sprowadziła niemal do zera spontaniczność, poryw, instynkt, a tym samym odwagę i ufność. Kiedy trzeba działać, widzę wokół tylko przyczyny błędu, żalu, ukryte groźby, zamaskowane smutki. (s. 64-65)

Świat zatem, zanim nawet zacznie być przeżywany i doświadczany, już jawi się poznającemu go podmiotowi jako blade odbicie samego siebie, jako sporządzony

¹ H.F. Amiel *Dziennik intymny*, wybór i przekł. J. Guze, przedmowa M. Janion, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 68 (niemal wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, dalej oznaczam je w tekście numerem strony; cytaty z francuskich wydań *Dziennika intymnego* lokalizuję w przypisach i podaję we własnym tłumaczeniu).

Interpretacje

w głowie łańcuch zdarzeń, które są jedynie erzacem życia. Z tego zapewne powodu Stanisław Przybyszewski nazwał Amiela „typowym epigonem” i zaliczył do „stada dyletantów, którzy wszystko potrafią, a nic naprawdę stworzyć nie mogą, którzy już urodzili się bezpłodnymi i siły swe niepotrzebnie trwonią w ciągłych próbach spełnienia woli z uczuciem”². Według Przybyszewskiego, autor *Dziennika intymnego* – podobny w tym do całego pokolenia twórców dotkniętych szczególną „degeneracją” – tapla się we własnych uczuciach, rozdrapuje rany, osłabiając tym samym rozum oraz wolę działania. Jego życie jest tylko pozorem, ułudą stworzoną przez nadwrażliwą, paraliżującą wyobraźnię.

Nie zaskakuje, iż w takim właśnie kontekście Amiel dostrzec musiał, że „świat jest tylko alegorią” (s. 41-42). Za patronów tej rewelacji Szwajcar uznał George’a Berkeleya, Johanna Gottlieba Fichtego oraz Ralpha Waldo Emersona, godząc się tym samym na przekonanie, iż jedyną prawdziwą substancją jest dusza, podczas gdy „świat to tylko sztuczne ognie, wzniosła fantasmagoria mająca rozweselić duszę i ją ukształtować” (s. 42). W konsekwencji rzeczywistość okazuje się jedynie fikcją umysłu i istnieje o tyle, o ile jest przezeń postrzegana i nazywana:

Wszyscy jesteśmy wizjonerami i to, co widzimy, jest naszą duszą w przedmiotach. Wynagradzamy i karzemy sami siebie nieświadomie. Toteż wszystko zdaje się zmieniać, gdy my się zmieniamy. (s. 53)

W centrum poznania znajduje się podmiot, a świat – nawet jeśli jego istnienia nie można zakwestionować po śmierci podmiotu – dla samego podmiotu ważny jest tylko jako hipostatyczny przedmiot poznania. Dlatego świat nigdy nie znaczy tego, co intersubiektywnie bądź obiektywnie (jeśli te wyrazy mają jeszcze jakikolwiek sens) wydaje się, że znaczy; jest bowiem tylko projekcją „ja”, którego obsesyjnej obecności poświęcony został *Dziennik intymny*. Takie właśnie idealistyczne założenie pozwoliło Amielowi mówić o świecie w kategoriach alegorii – co trafnie dostrzegł Stanisław Brzozowski, pisząc o „przedmiotowości myślenia” szwajcarskiego filozofa³. Ta podwójność widzenia świata oraz przekonanie – iż znaczy on nie tylko coś więcej niż wydaje się, że znaczy, ale znaczy wręcz coś innego – obudziły w Amielu również „instynkt ironiczny” (s. 84). Pisarz nigdy nie zatrzymuje się w swym oglądzie rzeczywistości, ponieważ jest przekonany, iż pod jej podszewką znajdzie coś innego, co przeczy rzeczom znajdującym się na powierzchni.

Efektom istnienia alegorii oraz ironii w myśleniu o świecie jest nieuchronne traktowanie rzeczywistości jako pustej formy, której nicość maskują jedynie prag-

² S. Przybyszewski *Misteria (o powieści Knuta Hamsuna)*, w: tegoż *Synagoga Szatana i inne eseje*, wybór, wstęp i przekł. G. Matuszek, Oficyna Literacka, Kraków 1997, s. 109.

³ Zob. S. Brzozowski *Fryderyk Henryk Amiel (1821–1881). Przyczynek do psychologii współczesnej*, w: tegoż *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, oprac. i przedmowa O. Ortwin, wstęp C. Michalski, posłowie A. Bielik-Robson, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 132-134.

nienia podmiotu. Nic więc dziwnego, że Amiel postanowił zrezygnować ze świata i aktywnego w nim życia, co bez wahania wyłożył w celnym zdaniu: „W gruncie rzeczy jest tylko jeden przedmiot studiów: formy i przemiany umysłu” (s. 25). To przekonanie – wbrew utrwalonym interpretacjom, które przyczyniły decyzji pisarza poszukują w jego psychice czy niechęci do życia światowego⁴ – zdaje się mieć przede wszystkim filozoficzny charakter. Także słynny smutek i melancholia w *Dzienniku intymnym* są przede wszystkim kategoriami spekulatywnymi oraz literackimi, a dopiero w drugiej kolejności psychologicznymi – o czym pisał już Brzozowski, dostrzegając w pracy Amiela „głęboki smutek o pochodzeniu intelektualnym”⁵. Do takiego postawienia sprawy zachęca sam pisarz w metarefleksji poświęconej fenomenowi dziennika intymnego:

Dziennik intymny, ta marzycielska medytacja, wypłasza przypadkową zwierzyńnię, nie zmierzając do jakiegoś celu. Rozmowa moja ze mną to tylko stopniowe rozjaśnianie myśli. Stąd synonimy, nawroty, powtórzenia, falowania. Kto twierdzi, mówi krótko, kto szuka, mówi długo, linia rozmyślań jest nieregularna. Mam wrażenie, że tylko jeden wyraz jest właściwy, ale chcąc go znaleźć, szukam pomiędzy wszystkim, co go przypomina, i instynktownie wprowadzam cykle słowne, aby odkryć odcień, który najdokładniej oddaje myśl. Albo też obracam myśl na wszystkie strony, aby ją lepiej poznać, mieć jej świadomość. Myślę z piórem w rękę, próbuję, rozwijam. Jest jasne, że forma stylu nie może mieć zalet myśli, która sobą włada i chce tylko zostać przekazana innym. Dziennik obserwuje, szuka, analizuje, kontempluje; artykuł chce skłonić do refleksji; książka ma wykażać. (s. 223-224)

Już sam pomysł genologiczny, na co zwrócił uwagę Daniel Renaud⁶, jest w tym wypadku zaskakujący. Cóż bowiem znaczy „dziennik intymny”? Po pierwsze, zapowiada, iż Amielowi udało się zrealizować to, czego w *Wyznaniach* obawiał się Jean-Jacques Rousseau. Otóż Amiel dokonał udanego eksperymentu na sobie samym, zastępując przeżycie pisanie. Rousseau wołał spoglądać na rośliny i włóczyć się po bezdrożach, ponieważ świat wokół niego nie stracił jeszcze ani swej odrębności, ani poznawczej wartości:

Czemuż, powiecie, było nie pisać ich [dzieł pierwszej młodości]? A po co? Odpowiem. Po co ujmować sobie uroku doraźnej rozkoszy, by opowiedzieć drugim, że jej doznałem? Co mnie obchodzili czytelnicy, publiczność, ziemia cała, gdy duszą szybowałem w niebie?

⁴ Zob. np. J. Vuilleumier *Kompleks Amiela*, przeł. K. Ostrowska, „Literatura na Świecie” 1991 nr 10, s. 108-120. Vuilleumier zaznacza co prawda, iż opisywany przez niego „amielizm” nie ogranicza się jedynie do wymiaru medycznego, jednak w artykule dominuje tropienie „patologii” oraz „nieśmiałości” zrodzonej z zamknięcia się w sobie, nadwrażliwości wzmaganej poczuciem osamotnienia i upokorzenia” (s. 109).

⁵ S. Brzozowski *Fryderyk Henryk Amiel...*, s. 132.

⁶ Zob. D. Renaud *Un écrivain en marche vers sa reconnaissance non plus comme malade mais comme écrivain*, <http://www.amiel.org/atelier/oeuvre/etudes> (1 kwietnia 2007).

Interpretacje

Zresztą, czyż miałem ze sobą papier, pióra? Gdybym myślał o tym wszystkim, nic by mi nie przyszło do głowy.⁷

Rousseau ma pełną świadomość wtórności narracji; to świat jest prawdziwym skarbcem doznań i przemyśleń. Pisanie bywa zaś żalosną koniecznością, która tylko w krzywym zwierciadle może przedstawić to, co zaszło dzięki zmysłowemu oraz duchowemu poznawaniu natury. Dla Amiela podobne przekonanie zasadza się na nieporozumieniu, podlega logice chiazmu. Można mieć bowiem uzasadnione wątpliwości, czy pisanie było w jego odczuciu konsekwencją doświadczenia. Warto więc zaryzykować twierdzenie zupełnie odwrotne – doświadczenie (przeżycie) jest pochodną pisania, ponieważ to ostatnie pozwala zrozumieć, że świat jest pozorem wytworzonym przez podmiot. Dlatego właśnie regularne spisywanie tego, co nosi się w sobie (emocji oraz przemyśleń), stanowi oczywistą zaletę dziennika. A jeżeli świat jest tylko fikcją poznającego umysłu, to fakt, iż dziennik powinien z definicji być „intymny”, również wydaje się zupełnie jasny. „Intymny”, czyli poświęcony podmiotowi, jego rozterkom, idiosynkrazjom, refleksjom. „Ja” jest głównym bohaterem *Dziennika intymnego* – na takiej samej zasadzie, na jakiej odgrywa ono kluczową rolę w zapiskach Maine de Birana, co podkreślał Józef Czapski⁸. Nie chodzi tu jednak o narcystyczne upojenie, ale raczej o takie spojrzenie w siebie, do wewnątrz, które pozwoli w konsekwencji zaradzić intelektualnemu smutkowi⁹.

Mimo to szybko okazuje się, iż w proponowanej przez Amiela introspekcji jest tyle samo precyzji, ile eskapizmu – co doskonale wyraża oksymoron „marzycielska medytacja”. „Stopniowe rozjaśnianie myśli” wcale nie jest tak oczywiste, jak chciałby tego autor *Dziennika intymnego*. Stara się on co prawda pochwycić własną myśl, w spekulatywny sposób objąć substancję własnej duszy, ale przeszkadza mu w tym nieustannie niepoprawne marzycielstwo, predylekcja do konstrukcji warunkowych oraz skłonność do zastanawiania się, co byłoby, gdyby... Trudno oddzielić tu filozoficzny zamysł od literackiego rzemiosła. Żywił marzenia faktycznie opętał Amiela, cierpiącego – jak wiele innych postaci XIX wieku (fikcyjnych oraz rzeczywistych) – na tę samą przypadłość, która dokuczała Emmie Bovary. Nie bez powodu Amiel podkreśla, iż „marzenie [jest] jak deszcz nocy, ożywia myśli

⁷ J.J. Rousseau *Wyznania*, przeł. T. Boy-Żeleński, Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 137-138.

⁸ Zob. J. Czapski, *Ja*, w: tegoż *Tumult i widma*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1988, s. 167-177. Na ten sam aspekt zapisków Amiela i Maine de Birana zwrócił też uwagę H. Elzenberg (zob. *Kłopot z istnieniem*, Znak, Kraków 1994, s. 329).

⁹ Tego m.in. poszukiwał u Amiela wspomniany już w poprzednim przypisie H. Elzenberg. W książce *Kłopot z istnieniem* (s. 121) tak oto interpretuje on autoportrety Rembrandta i *Dziennik intymny* Amiela: „Przedmiotem rozważań jest dla mnie ta mania autoportretu, ta uwaga poświęcana sobie i swojemu stanowi. Cecha nowocześniejsza, tym bardziej że w ujęciu wyczuwamy *den Grübler*, autoanalistę sondującego, nicującego”.

zmęczone i przybladłe w żarze dnia. Marzenie, łagodne i użyźniające, rozbudza w nas tysiące uspionych ziaren” (s. 43). Szwajcarski filozof konstatuje też – niejako zgodnie z tym, co napisałem wcześniej o pustym świecie – „Życie realne jest więc bladym plagiatem przeżywanego życia” (s. 43). A zatem Amiel nie lokuje swych poszukiwań ani w świecie realnym (bo taki w ogóle nie istnieje), ani w świecie systemowej refleksji (na której nie do końca mu chyba zależy), ale raczej w mało precyzyjnym świecie marzeń. Trochę to dziwi, ponieważ można by sobie słusznie zadać pytanie, w jaki sposób wewnętrzne marzenie mogłoby zrównoważyć marzenie, będące już wcześniej udziałem podmiotu i podlegające jego ocenie w świecie rzeczywistym. Jednak dość szybko jasne się staje, że wewnętrzne marzenie ma mieć charakter terapeutyczny. Jest próbą rekompensaty za to, czego zabrakło w świecie zewnętrznym – ten bowiem jest co prawda tylko hipostazą poznającego podmiotu, ale hipostazą wysoce niedoskonałą¹⁰. Należy więc szukać ziemi obiecanej, która „jest tam, gdzie nas nie ma” (s. 54). To eskapizm połączony z nieutulonym bólem, wynikającym z doznania pustki świata – pisał o tym przenikliwie Michel Braud, podkreślając, że „diarysta [...] traktuje swe życie jak ciągłą żałobę: żałobę po Bogu, ale także żałobę po sobie, po swej przyszłej śmierci, po swych nadziejach i swych marzeniach”¹¹. Świat jest w tym ujęciu fikcją, a podmiot opłakuje siebie samego, bowiem – zgodnie z przedstawioną już logiką – zmuszony został do tego, by doświadczenie zastąpić pisaniem i żyć tylko życiem zastępczym, które również dla Rousseau było marzeniem, ale opatrzonym ważnym epitetem – było „marzeniem wtórnym”¹². Autor *Wyznań* mógł więc traktować marzenie jako rodzaj urozmaicenia rzeczywistości; dla Amiela w *Dzienniku intymnym* stało się ono jedyną rzeczywistością.

Spojrzenie ku własnemu wnętrzu nie zapewnia jednak poznawczego komfortu. To w sobie Amiel pragnął przecież odkryć centrum promieniujące i stwarzające rzeczywistość, w której żył. Jeśli rzeczywistość okazuje się pusta, ponieważ jest tylko pochodem form wyczarowywanych przez poznający podmiot, to wewnątrz podmiotu winno być tych złudzeń generatorem. Tymczasem nie sposób do tego

¹⁰ Zdaje się, że jest to także jeden z powodów, dla których Amiel unika aktywnego życia i wybiera kontemplację. Życie jest bowiem tożsame z niedoskonałym marzeniem skierowanym na zewnątrz i spetryfikowanym w przestrzeni międzyludzkiej; kontemplacja, czyli marzenie wewnętrzne, pozostaje zaś plastyczne, nie poddaje się zniechędzeniu przez Amiela żywiołowi konkluzji: „realność, teraźniejszość, nieodwracalne, konieczne odpychają mnie czy nawet przerażają. Za wiele mam wyobraźni, świadomości i przenikliwości, a nie dość charakteru. Tylko życie teoretyczne jest dostatecznie giętkie, rozległe, podatne na poprawę; cofam się przed życiem praktycznym” (s. 32).

¹¹ M. Braud *Le diariste solitaire...*, <http://www.amiel.org/atelier/oeuvre/etudes> (1 kwietnia 2007); na ten temat zob. również M. Braud, *L'extase, la mélancolie et le quotidien dans le « Journal intime » d'Amiel*, „Modernités” 2002 nr 16, s. 118-119.

¹² Na ten temat zob. J. Starobinski *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda*, przeł. J. Wojcieszak, KR, Warszawa 2000, s. 413-426.

Interpretacje

centrum-generatora dotrzeć! Medytacja „nie zmierza do jakiegoś celu”, a myśl kluczy, gubi się w słowach, „synonimach, nawrotach, powtórzeniach, falowaniach” – zupełnie jak w labiryncie bez wyjścia i bez punktu centralnego. W tej nieporadności daje się zapewne dostrzec antysystemowy sposób myślenia Amiela, ale również – co zauważa Maria Janion – Amielowską „fascynację pustką, która wraca do pustki”¹³. O jakich pustkach tu mowa? Otóż wydaje się, iż pustka świata nie wynika wcale z tego, że jest on jedynie projekcją „ja” i nie posiada własnego oblicza, ale przede wszystkim z tego, że samo „ja” jest puste! I tu Amiel rozstaje się chyba ze swoimi filozoficznymi patronami. Substancjalne „ja” nie istnieje, jest równie rozproszone, jak świat, w którym przyszło mu żyć, a to, co Amiel usiłuje uczynić, to jedynie substancjalizacja pustki. Podobny problem dostrzega w *Dzienniku intymnym* Georges Poulet¹⁴, który nie wspomina co prawda o melancholii, ale analizuje ruch dośrodkowy (ku sobie, ku własnemu wnętrzu) i odśrodkowy (ku intersubiektywnej rzeczywistości) obecny w tekście Amiela. Według Pouleta, nic nie może wstrzymać tego ruchu, a szwajcarski pisarz krąży bez ustanku pomiędzy doświadczeniem dziwności oraz obcości własnego istnienia a światem zagrażającym tożsamości i homogeniczności podmiotu. Autor szkicu *Amiel et la conscience de soi* za wszelką cenę stara się zaradzić tej negatywnej w gruncie rzeczy logice i skupia się w konsekwencji na pozytywnych mechanizmach, pozwalających Amielowi zapanować nad sobą i światem dzięki refleksji. Głęboko humanistyczna postawa Pouleta nie zawsze jednak da się obronić, a żywioł negatywny (związany z przemilczaną przez niego melancholią) w *Dzienniku intymnym* nie poddaje się tak beztrudnej marginalizacji. Jednym z głównych powodów takiego stanu rzeczy jest literackość notatek filozofa, z której koherentny w swych założeniach system (a taki właśnie poszukiwany jest w szkicu *Amiel et la conscience de soi*) można wyłonić tylko kosztem tego, co antysystemowe, a dla rozmyślań Amiela niezwykle ważne. Chodzi tu bowiem o celebrowanie pustki wydrążonego podmiotu, którego Poulet nie chce dostrzec. Dla autora dziennika jest to zaś jedno z kluczowych doświadczeń – tak oto zostało ono przedstawiane pod datą 19 grudnia 1877 roku

Dwie siły kontemplacji: pierwszy stopień to świat, który wyparowuje i staje się czystym snem; drugi stopień to nasze „ja”, które zmienia się w cień, marzenie marzenia.¹⁵

¹³ M. Janion *Wstęp* do: H.F. Amiel *Dziennik intymny...*, s. 17. Na ten temat zob. również A. Zawadzki *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Universitas, Kraków 2001, s. 126.

¹⁴ G. Poulet (wstęp pt.) *Amiel et la conscience de soi*, w: H.F. Amiel, *Journal intime*, tome premier 1839–1851, texte établi et annoté par Ph.M. Monnier avec la collaboration de P. Dido, préfaces de B. Gagnebin et de G. Poulet, L'Age d'Homme, Lausanne 1976, s. 45–94.

¹⁵ H.F. Amiel *Journal intime*, tome onzième avril 1877 – juillet 1879, texte établi et annoté par Ph.M. Monnier et A. Cottier-Duperrex, L'Age d'Homme, Lausanne 1993, s. 360.

Z tego właśnie powodu zapiski Amiela przenika najgłębsza melancholia, tożsama z nieutuloną żalobą po samym sobie – o czym już wspomniałem, cytując słowa Brauda (Poulet nazwał to samo zjawisko stanem „nijakości ontologicznej”¹⁶). To melancholia filozofa, który stał się pisarzem, by zrozumieć, że nie jest ani jednym, ani drugim. To, co pozostało mu z tej wyprawy, to słowa jedynie.

Dlatego w przytoczonym wcześniej obszernym cytacie z *Dziennika intymnego* tak wiele uwagi poświęca się słowom, dlatego też Amiel stara się wyłuszczyć dokładnie to, w jaki sposób pisze, ponieważ nie może powiedzieć nic o tym, co pisze. Dojmujące poczucie niemożności wyrażania pojawia się w najważniejszych fragmentach dziennika:

Łzy, smutki, przygnębienia, rozczarowania, przykrości, złe i dobre myśli, decyzje, niepewności, wahania – wszystko to jest naszym sekretem; niemal wszystko nie daje się przekazać, nawet kiedy chcemy mówić, nawet kiedy piszemy. To, co w nas najcenniejsze, nie objawia się nigdy, nie znajduje ujścia. (s. 70)

A jednak Amiel nie poddaje się; Renaud zauważa nawet, iż „to, co zaskakuje najbardziej w tym dziele, które nie przypomina żadnego innego, to bez wątpienia olśniewająca, zdumiewająca wirtuozeria pisma”¹⁷. To pismo jest tym, co pozwala uniknąć szaleństwa, choć jest również odpowiedzialne za nieustanne przypomnianie o melancholii.

Amiel, zupełnie jak Gustave Flaubert, jest obsesyjnie przywiązany do stylistycznej doskonałości, do precyzji zdania i trafności wyrazu. I podobnie jak autor *Madame Bovary*, bez wahania deklaruje, iż „celem jest styl” (s. 224). To wypatrywanie frazy doskonałej albo raczej jej obłąkańcze niemal wyobrażenie często paraliżuje pisarza:

Pracowałem wiele godzin nad moim artykułem o pani de Staël – z jakim trudem, z jakim dławiącym lękiem! Kiedy piszę do druku, każde słowo mnie kosztuje, pióro potyka się przy każdej linijce, szukając właściwego słowa wśród mnóstwa możliwych. (s. 209)

Amiel, ten namiętny kochanek literatury, boi się pióra i białej kartki papieru; za sen o doskonałości pisma płaci pisarską bezpłodnością:

Jestem jałówką, którą poświęcano Prozerpinie; gnuśniej bezpłodny skutek uników oraz milczenia. Wszystko porusza się, wytwarza, promieniuje w swojej sferze, podczas gdy ja kurczę się i wysuszam. Przestrzeń pomiędzy dziełem a mną to przepaść, odległość staje się nieskończona, ponieważ wyobraźnia powiększa nieustannie przedmiot, a nieufność bezgranicznie pomniejsza podmiot. Talent jest równy zeru, kiedy zadanie staje się zbyt

¹⁶ G. Poulet *Wstęp* do: H.F. Amiel *Journal intime. L'année 1857*, éditée et présentée par G. Poulet, Bibliothèque 10/18, Paris 1965, s. IX. Także w *Amiel et la conscience de soi* (s. 83) G. Poulet dostrzega, że brak nadziei oraz doświadczenie, którego charakter można by określić jako schizoidalny, sprawiają, iż „Amiel traci w swych oczach wszelką substancjalność”.

¹⁷ D. Renaud *Un écrivain en marche...*

Interpretacje

ogromne. – Artykuł przeraża mnie tak, jak książka, proste zadanie, jak poważne przedsięwzięcie, słowo trudne do wymówienia, jak jakakolwiek czynność do wykonania.¹⁸

W tej notce z 22 grudnia 1858 roku filozof analizuje rozdzźwięk istniejący z jednej strony pomiędzy nim a światem, z drugiej zaś – pomiędzy nim a dziełem, o którym śni. Przepaść – aż do tej pory oddzielająca Amiela od tego, co zewnętrzne – zostaje pochłonięta przez podmiot, uwewnętrzniona. Także jego własne projekty lub marzenia stają się niemożliwe do zrealizowania, są bowiem nazbyt oddalone. Amiel obawia się przy tym nie tylko maksymalistycznych w swej istocie zamieżeń, paraliżuje go już sama konieczność napisania krótkiego artykułu czy wypowiedzenia jednego słowa. Wszystko wydaje się tu konsekwencją nadużywania hiperboli. Kurczący się i usychający podmiot nie potrafi objąć własnych hipostaz i nad nimi zapanować. To wydziedziczenie, utrata siebie samego, skutecznie wytrąca Amielowi pióro z ręki. Pisarz wyznaje więc własną bezpłodność, niemożność tworzenia i utyskuje na nią pomimo siedemnastu tysięcy zapisanych stron *Dziennika intymnego*. Ta masa papieru nie jest jednak w oczach jej autora „dziełem”; to jedynie marna propedeutyka, erzac pożądanego tekstu – „wiecznie jestem przy wstępach i nie zabieram się do samego dzieła” (s. 57). Także to, co zostało już ogłoszone drukiem, podlega miażdżącej krytyce:

wszystkie moje ogłoszone eseje literackie to tylko przygotowania, ćwiczenia, rozgrywki, żeby siebie wystawić na próbę. Gram gamy, posługuję się moim instrumentem, wprawiam sobie rękę i upewniam się co do możliwości wykonania, ale to nie daje dzieła. (s. 56)

Taka sama niepewność i drżenie dadzą się zaobserwować grubo ponad pół wieku później w refleksji Waltera Benjamina, który także mierzył się z wyobrażeniem dzieła niemożliwego. Przygnieciony zapiskami i fiskalami, autor *Pasaży* pisał w liście z 28 października 1931 roku do Gershoma Scholema, iż pracę nad tym tekstem traktuje jako ciągłe „prolegomena i paralipomena”¹⁹. W wypadku Amiela ten właśnie rodzaj wahania prowadzi ku dwojakiego rodzaju konsekwencjom.

Po pierwsze, autor *Dziennika intymnego* wyraźnie obawia się skończonej perspektywy, zamkniętego zdania, jakiejś idei, która obejmowałaby całość ludzkiego doświadczenia – „z miłości do prawdy boję się konkluzji, przecięcia” (s. 209). Doskonale zdawał sobie z tego sprawę Brzozowski, który w szkicu poświęconym Amielowi podkreślał:

Pisać jest także czynem i czyn ten, jak wszelkie inne, wymaga zamknięcia swojego „ja” w pewnych określonych granicach. Trudno jest zdecydować się patrzeć z pewnego okre-

¹⁸ H.F. Amiel *Journal intime*, tome troisième mars 1856 – décembre 1860, texte établi et annoté par Ph.M. Monnier et A. Cottier-Duperrex, L'Age d'Homme, Lausanne 1979, s. 608.

¹⁹ W. Benjamin *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posłowie Z. Bauman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 999.

lonego punktu widzenia, skoro się wie, że takich punktów może być bardzo wiele, skoro się czuje być zdolnym do zajęcia każdego z nich.²⁰

Według Amiela, nie istnieje żaden system, dla którego warto byłoby poświęcić poszukiwania, nie istnieje żaden punkt, przez który przechodziłyby wszystkie ścieżki doświadczenia. W tym sensie filozof szwajcarski staje w obronie różnicy i wielorakości przeciwko powtórzeniu i tożsamości zjawisk. Ten wybór okazuje się brzemienny w skutki i naznaczony melancholią, ponieważ wbrew wcześniej przywoływanym deklaracjom, Amiel jest skłonny do znudzenia podważać własną, podmiotową perspektywę. Nie znaczy to jednak, że rola podmiotu zostaje tu umniejszona. Rzecz wygląda wręcz odwrotnie. Przypominamy sobie, iż pierwszym krokiem Amiela było określenie świata jako fikcji poznającego umysłu. Dochowując wierności temu stwierdzeniu, Amiel zgodzić się musi (i czyni to bez większych zastrzeżeń), że istnieje tyle światów, ile podmiotów – a zatem zadaniem jednostki jest nie tylko zrozumienie tego, że obiektywna rzeczywistość jest ułudą, ale również tego, że najróżniejsze ułudy konkurują ze sobą w celu stworzenia najcelniejszego opisu świata. By nie dopuścić do ustanowienia takiego totalizującego punktu widzenia, Amiel zmuszony jest uznać zarówno zasadność własnych wątpliwości, jak i odmienność innych punktów widzenia. Zaś uznanie ich niezależności wymaga właściwego rozumienia, czyli empatii, którą wielokrotnie odnajdujemy na kartach dziennika²¹. W taki sposób domyka się, oparta na sylogizmie, refleksja filozofa: świat jest fikcją myślącego podmiotu – myślących podmiotów jest wiele – światy są więc niezliczone i jakakolwiek konkluzja dotycząca ich ontologii byłaby z gruntu fałszywa. Dlatego pisarz obawia się podsumowań, zamkniętego zdania oraz „dzieła” – mimo iż wydawać by się mogło, że pragnie je napisać.

W ten sposób przejść możemy do drugiej konsekwencji przedstawionych wcześniej wahań Amiela i jego przekonania, iż mnoży nieustannie wstępy, które nie są jednak tożsame z pożądanym „dziełem”. „Dzieło” jako tekst obejmujący całość doświadczenia okazuje się bowiem niemożliwe do stworzenia. I tu tkwi chyba największy dramat piszącego człowieka. Amiel odkrył już pustkę czy nieobecność świata, dokonał substancjalizacji pustki, znajdującej się w nim samym, a teraz przyznać jeszcze musi, że „dzieło”, które pragnie stworzyć, jest tylko i wyłącznie dowodem nieobecności „dzieła”²². Pod datą 4 lipca 1877 roku znaleźć możemy notatkę tej treści: „[dziennik] sam nie będąc dziełem, przeszkadza wszystkim in-

²⁰ S. Brzozowski *Fryderyk Henryk Amiel...*, s. 139.

²¹ O empatii jako kluczowym składniku krytycznej metody Amiela pisał też S. Brzozowski, zob. tamże, s. 132-133.

²² A. Zawadzki pisze na ten temat: „Postulowany ład dzieła [...] okazuje się jednak projektem niewykonalnym: tekst skazany jest na kondycję fragmentu, szkicu, próby [...]. Podważona zostaje, w rezultacie, przedstawieniowa moc samego dyskursu intymistycznego, dziennik nie jest zdolny do uchwycenia istoty życia i zostaje zdemaskowany jako fałszywy” (*Nowoczesna eseistyka filozoficzna...*, s. 129).

Interpretacje

nym dziełom, których miejsce zdaje się zajmować”²³. Zapisywany tekst to tylko kolejna maska kryjąca jedną jeszcze nieobecność.

dziennik intymny to dobry książę, który znosi powtórzenia, wynurzenia, skargi... Wylewność bez świadków jest rozmową myśli ze sobą samą: arpeggia mimowolne, ale i nie pozbawione świadomości – liry eolskiej, jaką nosimy w sobie. Te wibracje nie odpowiadają żadnemu utworowi, nie wyczerpują żadnego tematu, nie kończą żadnej melodii, nie realizują żadnego programu, ale tłumaczą życie w jego intymności. (s. 243)

Ostateczną funkcją natrętnego bazgrolenia, zapisywania stron nie jest zatem odkrycie jakiegoś abstrakcyjnego porządku, zrealizowanie zamierzenia, ale jedynie utrwalenie własnej przypadkowości, obrona przed jedyną rzeczą, która jest absolutna – przed pustką. Tylko w takim kontekście zrozumieć można przywołane wcześniej słowa Amiela, dla którego prawdziwym celem pisania był styl. Dla pewności filozof dorzuca, iż dziennik „zastępuje wszystko, a nie reprezentuje nic...” (s. 213). Bo nie ma nic, co mogłoby być reprezentowane – i to w obu znaczeniach pojawiających się w definicji francuskiego czasownika *représenter*. Po pierwsze, reprezentować to tyle, co przedstawiać – zajęcie nonsensowne, jeśli zrozumiało się, iż świat, podmiot i dzieło są jedynie zamaskowaną pustką. Po drugie, reprezentować to tyle, co ponownie czynić obecnym – ale i to zajęcie nie wydaje się rozsądne, bo nie bardzo nawet wiadomo, co obecnym było i co można by przywrócić.

Prawdopodobnie tego typu przesłanki pojawiły się u podstaw kolejnej definicji „dziennika intymnego”, którą w swym tekście zaproponował Amiel:

Dziennik intymny to poduszka lenistwa; uwalnia od kolejnego rozpatrywania tematów, lekceważy wszelkie powtórzenia, towarzyszy wszelkim meandrom i kaprysom życia wewnętrznego i nie stawia sobie żadnego celu. Ten oto dziennik zawiera materiał na wiele tomów. Jakie niesłychane trwonienie czasu, myśli i siły! Nie przyda się nikomu i nawet mnie służy raczej do wymykania się życiu niż do jego praktykowania. Dziennik zajmuje miejsce powiernika, to znaczy przyjaciela i żony; miejsce też realizacji, ojczyzny i publiczności. Oszukuje cierpienie, odwraca uwagę, stanowi wykręt. (s. 213)

Dziennik i towarzyszące mu spojrzenie w głąb siebie ma więc charakter melancholijny, jest bowiem miejscem kolejnej nieprzepracowanej żałoby, raz jeszcze dostrzeżonej pustki. Nie posiada żadnego praktycznego celu, jego istotą jest błędzenie i ciągle potykanie się o nieustannie rozpamiętywaną stratę. Ma zapewne rację Albert Béguin, gdy dostrzega w Amielu wiernego czytelnika i spadkobiercę romantyków²⁴ – ponieważ melancholia filozofa, dość często zabarwiona psychologicznie i metafizycznie, jest wynikiem beznadziejnego poszukiwania wartości absolutnych oraz zagubienia w smutnym pejzażu czy świecie, którego obraz zostaje do dziennika przeniesiony wprost z romantycznych powieści i malarstwa:

²³ H.F. Amiel *Journal intime*, tome onzième avril 1877 – juillet 1879..., s. 129.

²⁴ Zob. A. Béguin *L'âme romantique et le rêve*, Corti, Paris 1946, s. 353.

Skąd ta uroczysta melancholia, która mnie osacza i gnębi? Przeczytałem kilka naukowych prac [...]. Czy to jest przyczyna mego wewnętrznego smutku? Czy majestat ogromnego pejzażu, wspaniałość zachodzącego słońca skłaniają mnie do łez? (s. 162)

Taki aspekt melancholii jest jednak w *Dzienniku intymnym* zdecydowanie wtórny. Dużo ważniejsze wydaje mi się to, w jaki sposób reinterpretacja romantyzmu pozwoliła Amielowi (przed Zygmuntem Freudem) połączyć melancholię nie tyle ze smutkiem czy z nostalgią, ale ze wspomnianym wcześniej pojęciem straty.

To właśnie logika straty określiła bieg życia Amiela. W bolesny sposób odczuł ją pisarz w sferze biografii. Był świadkiem przedwczesnej śmierci swej młodszej siostry; kiedy miał jedenaście lat, na gruźlicę zmarła jego matka, a ojciec zaledwie dwa lata później popełnił samobójstwo (rzucił się do Rodanu). Zdaje się, że szczególnie ciężko filozof przeżył utratę matki, Marie Claire Grassi uważa nawet, iż to doświadczenie stało się przyczyną licznych zapisków (na przykład z 16 października 1864 czy 9 maja 1867), które wyrażają pragnienie powrotu do matczynego łona²⁵. Po części z tego zaborczego związku zrodził się sam dziennik. Otóż 11 i 12 kwietnia 1850 roku Amiel przebywał u swego wujka w Monnaie, gdzie odkrył rodzinne dokumenty. Osiem lat później sprowadził wszystkie papiery do siebie i odnalazł wśród nich dziennik własnej matki – ten właśnie fakt pozwolił Albertowi Py stwierdzić: „A zatem za *Dziennikiem intymnym* kryje się dziennik pierwszy, który funduje i autoryzuje w pewnym sensie drugi oraz jest źródłem jego głosu”²⁶. Ale na tym nie kończą się biograficzne perypetie, mogące tkwić u podstaw melancholii Amiela. Pisarz był bowiem dwukrotnie zaręczony i dwukrotnie zaręczyny zrywał z powodu wątpliwości oraz obaw.

Nie należy zapewne lekceważyć tych traumatycznych doświadczeń chłopca oraz wstydliwych tajemnic mężczyzny – powracają one bowiem wielokrotnie na kartach dziennika: „Czekam wciąż na kobietę i dzieło zdolne zawładnąć moją duszą i stać się moim celem” (s. 69). Amiel głęboko przeżywa stracone złudzenia oraz wynikające z nich – w jego przynajmniej odczuciu – porażki wieku dojrzałego: nie zyskał sławy ani jako profesor, ani jako pisarz. Z wyczuwalną nutą zazdrości notuje:

poczucie własnej nicości. Nazwiska wielkich ludzi przesunęły się przed twoimi oczami jak utajony wyrzut, a ta ogromna, niewzruszona przyroda mówi ci, że nie żyłeś, a znikniesz jutro, przelotny. (s. 162)

Obawia się już nie o siebie, ale o własne imię, które skazane jest na zapomnienie. Towarzyszy temu porażające szczerością wyznanie: „Przykro mi być zapozna-

²⁵ Zob. M.C. Grassi *Amiel ou l'œuvre mélancolique*, w: *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 1991, s. 284-285. Na ten sam temat zob. uwagi G. Pouleta w *Les métamorphoses du cercle* (préface de J. Starobinski Flammarion, Paris 1979, s. 347-350) oraz w *La pensée indéterminée* (tom II, *Du romantisme au XXe siècle*, PUF, Paris 1987, s. 132-133).

²⁶ A. Py *Amiel ou l'œuvre éconduite*, „Ecriture” 1982 nr 18, s. 72.

Interpretacje

nym” (s. 253). W tym też sensie *Dziennik intymny* jest próbą zachowania siebie, utrwalenia egzystencji, która poddana jest rytmowi straty i przemijania. Dojmująca świadomość tego faktu wyzwala „melancholię wspomnień” (s. 164), czyli przekonanie, iż pamięć jest tylko niewyraźnym odbiciem utraconego doświadczenia. Melancholijne jest nie tylko indywidualne wspomnienie; melancholia tkwi w samej istocie życia, które „szybko zagarnia, przesłania, zatapia poszczególne osoby, zaciera naszą egzystencję, przekreśla pamięć o nas: przygnębiająca w tym melancholia” (s. 79). Amiel zrezygnował z życia czynnego i obawia się, że ta strata pogłębiona zostanie przez kolejną – tym razem chodzi o stratę imienia własnego. Gnębi go poczucie, iż po jego śmierci nikt już nie będzie o nim pamiętał, że zniknie na zawsze. Obsesją piszącego Amiela jest Saturn, bohater makabrycznej opowieści i patron czasu rozumianego jako „środek zniewolenia”²⁷. Każdy melancholik cierpi bowiem z powodu utraconej przeszłości, ale czuje się również zagrożony przez nadchodzącą przyszłość, która niesie z sobą coś nieuchronnego. Za plecami i przed sobą melancholik ma więc do pokonania pewność straty. W tej nierównej walce dziennik staje się dla Amiela „totumfackim”, ponieważ porządek pisma nie tylko umyka czczości mijającego życia, bolesnej niepamięci, ale pozwala też zapamiętać nad narzucającą się przyszłością, czyli śmiercią. Pismo jest miejscem schronienia, przepracowywania własnych porażek i antycypowanej – a dzięki temu oswobodzonej – śmierci²⁸. W notatce z 21 grudnia 1860 roku filozof przyznaje, że całą swą nadzieję pokłada w dzienniku, który chroni go przez złym światem. Mimo to ciągle gromadzone fiszki stanowią również zagrożenie – w słowach ulatnia się życie, a pisanie w takim samym stopniu wyzwala, co i uzależnia. *Dziennik intymny* ma zatem bez wątpienia charakter terapeutyczny, pozwala Amielowi ukoić drżenie i uporządkować myśli inaczej pozostające w bezładzie. Wydaje się jednak, że to nie perypetie biograficzne i mroki psychiki są dla nowoczesnej definicji straty najistotniejsze.

Dużo ważniejsze okazuje się w tym wypadku filozoficzne wydziedziczenie czy – jak chce Paul Gorceix²⁹ – metafizyczna natura melancholijnych skłonności Amiela. Ponieważ filozof pragnie wszystkiego, stara się ogarnąć byt w jego różno-

²⁷ S. Sontag *Pod znakiem Saturna*, przeł. W. Kalaga, „Res Publica Nowa” 1994 nr 6, s. 26.

²⁸ Filozof wraca do tego problemu wielokrotnie; 18 września 1864 roku notuje na przykład: „W głębi każdej rzeczy jest smutek, podobnie jak u kresu każdej rzeki jest ocean. – I czy mogłoby być inaczej na świecie, gdzie nic nie trwa, gdzie wszystko, co kochaliśmy, kochamy lub będziemy kochać, musi umrzeć? Więc śmierć jest tajemnicą życia? Z daleka lub z bliska żałoba spowija duszę jak noc spowija świat” (s. 107).

²⁹ Zob. P. Gorceix *La problématique de la mélancolie chez Henri-Frédéric Amiel* [en ligne], Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, Bruxelles 2007, <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/gorceix090906.pdf> (13 kwietnia 2007).

rodności, wydany jest tym samym na pastwę niemożliwego do zaspokojenia głodu poznawczego. W gorączce poszukiwań wszystko mu się wymyka, nad niczym nie może się zatrzymać dłużej, bo inne rzeczy domagają się jego uwagi. Stąd pośpiech i ciągłe wrażenie przemijania, ulotności, wreszcie niepowetowanej straty. Życie niesie ze sobą „nieugaszony pożar pragnienia i mękę nieuleczalnego rozczarowania” (s. 78). Nieustanny pochód form sprawia wrażenie, iż coś się w nim zagubiło, co innego zaś nie zostało w ogóle dostrzeżone. W ten sposób pojawia się również obsesja utraconej rzeczy, której Amiel nawet nie potrafi nazwać:

Wciąż jestem taki sam, istota błakająca się bez konieczności, wygnaniec z własnej woli, człowiek nie znający odpoczynku, wieczny podróżnik, który gnany głosem wewnętrznym nie buduje, nie kupuje, nie uprawia żadnej ziemi, ale przechodzi, patrzy, zostaje chwilę i odchodzi. – Czy przyczyną tego niepokoju nie jest też pewna pustka? Nieustająca pogoń za czymś, czego mi brak? (s. 68)

W przytoczonym cytacie doskonale widać to filozoficzne wydziedziczenie, o którym pisałem nieco wcześniej. Poznający podmiot nie ma własnego miejsca, nie ma oswojonej przestrzeni, gdzie czułby się u siebie. Jego życie określa rytm przemijających rzeczy, ludzi i miejsc – w efekcie sensem istnienia jest jego utrata oraz żal po czymś, czego podmiot nie może nawet nazwać. Amiel wyznaje:

Czuję się pusty, ogołcony, jak rekonwalescent, który nic nie pamięta. [...] Czuję, że powracam do formy najbardziej elementarnej; jestem obecny przy moim ogołoceniu. Zapominam jeszcze więcej, niż jestem zapomniany. Za życia wchodzę z wolna do trumny. (s. 80)

W „trumnie” zaś tęskni za tym, czego nie udało mu się doświadczyć za życia! – „Nie powiodło mi się w życiu, a teraz już mi go brak” (s. 146). Tak jak Emma Bovary, Amiel nigdy nie potrafi znaleźć się we właściwym czasie i miejscu. Stąd rozszcza się nieustannie na „ja” teraźniejsze, które pisze bądź wspomina, oraz na „ja” stracone, czyli to, które już przeminęło lub też to, które nigdy się nie narodziło na skutek niewłaściwego wyboru oraz niechęci do życia aktywnego.

Dochodzimy w ten sposób do trzeciej formy straty, obecnej w *Dzienniku intymnym* – tym razem stawką jest homogeniczne „ja” samego podmiotu. W wypadku Amiela okazuje się ono po prostu niemożliwe. Pierwsze jego rozszczępienie pojawia się wówczas, gdy filozof obserwuje rzeczywistość, stara się zrozumieć innych ludzi bądź opisać przedmioty. Jego pełna empatii postawa pozwala być może lepiej pojąć to, co obserwowane, ale niesie ze sobą zagrożenie dla tożsamości podmiotu. Brzozowski słusznie zauważa:

Zdolność ta jednak odtwarzania w sobie cudzych myśli i uczuć, która może się stać źródłem wielu istotnych objawień historycznych lub psychologicznych, dla samego osobnika przez nią uprzywilejowanego, stanowi wielkie niebezpieczeństwo. Niewątpliwie działa ona rozkładowo na jego własną osobowość, na jego własny sposób myślenia i czucia.³⁰

³⁰ S. Brzozowski *Fryderyk Henryk Amiel...*, s. 136.

Interpretacje

Drugiemu rozszczepieniu podmiot ulega wówczas, gdy sięga po pióro i zdaje sobie sprawę z różnicy istniejącej między „ja”, które pisze a „ja”, które coś przeżyło. I wreszcie „ja” z krwi i kości przeciwstawia się „ja” pragnącemu żyć tylko w sferze wartości absolutnych. Te kolejne opozycje prowadzą do dezintegracji podmiotu, do rozpadu tożsamości i być może także do przekreślenia zbyt łatwych paralel z romantykami. Romantyczni melancholicy, do których krytycy zwykli porównywać Amiela, nie mieli bowiem takich problemów z podmiotowością. Byli co prawda wydani na pastwę historii i nieprzyjaznej natury, pozostawali w konflikcie ze społeczeństwem, ale nie myśleli o żadnej dezintegracji podmiotu. Tymczasem podmiot w rozumieniu Amiela rozpada się na naszych oczach i jest to związane z modernistyczną dominantą tekstu filozofa szwajcarskiego. W tym też sensie Amiel jest nie tyle spadkobiercą melancholii romantycznej, ile (jak słusznie sądzi Gorceix³¹) prekursorem melancholii modernistycznej – zwłaszcza w jej wiedeńskim wydaniu: przenikliwe studium poświęcił *Dziennikowi intymnemu* Hugo von Hofmannsthal, Amiel zaś powołuje się w swych zapiskach na barona Ernsta von Feuchterslebena, który był pierwszym wykładowcą psychiatrii na uniwersytecie wiedeńskim, i jego *Zur Diätetik der Seele*.

Zdaje się jednak, że rozwiązanie Szwajcara jest dużo bardziej radykalne niż to, o którym lekarze, pisarze i filozofowie dyskutowali w Wiedniu przez całe XIX stulecie. Amielowi nie chodzi bowiem li tylko o dezintegrację podmiotu, ale wręcz o depersonalizację:

Boję się życia subiektywnego i cofam się przed wszelką niespodzianką, żądaniem albo obietnicą realizacji; lękam się działania i czuję się dobrze tylko w życiu myśli, bezosobistym, bezinteresownym, obiektywnym. (s. 64)

Żyłem życiem bezosobowym, należąc do tego świata tak, jakbym do niego nie należał, myśląc wiele i nie chcąc nic. (s. 241)

Ten „pociąg do bezimienności”³², o czym trafnie pisał Brzozowski, to dowód straty ostatecznej i pustki, której nic już wypełnić nie zdoła. Amiel przestaje pisać o sobie jako istnieniu poszczególnym, traci siebie, by – co podkreśla z kolei Renaud³³ – poświęcić swą refleksję człowiekowi w ogóle. Ta ostatnia strata jest już niemożliwa do powetowania. Nie ma świata (bowiem był on tylko fikcją umysłu), nie ma dzieła (bo rozpada się ono nieustannie na tekstowe fragmenty), nie ma wreszcie podmiotu (który zagubił się w sensie zarówno filozoficznym, jak i psychologicznym). Melancholijne doświadczenie straty i pustki jest u Amiela porażające, obejmuje wszystko i odbiera chęć do walki – bo w imię czego? Cena nieustannego spoglądania w otchłań własnego „ja” okazała się bardzo wysoka, ponieważ podmiot zagubił się w przepaści:

³¹ Zob. P. Gorceix *La problématique...*,

³² S. Brzozowski *Fryderyk Henryk Amiel...*, s. 138.

³³ Zob. D. Renaud *Un écrivain en marche...*

Śniedziewski Zobaczyć w sobie nic

Czym jest nasze życie w otchłani nieskończonej? [...] Nie śmiem oddychać, zdaje mi się, że jestem zawieszony na nitce nad niezgłębianą przepaścią przeznaczeń. Czy jest to spotkanie z nieskończonością, intuicja wielkiej śmierci? [...] Otchłań pragnień niewysłowionych otwiera się w sercu, równie ogromna, równie ziejąca jak otchłań dokoła. (s. 163)

Pustka świata, dzieła i podmiotu zasysa więc nieustannie wszystko, co tylko pojawia się na jej powierzchni. To pustka bezimienna, dominująca zarówno w świecie zewnętrznym, jak i w głębiach podmiotu, który staje się hipostazą siebie samego – co Amiel ujmuje w bardzo poetycki sposób: „Życie jest tylko snem śnionym przez cień” (s. 117). Innym razem filozof porównuje się do „balonu”, który – zupełnie jak bańka mydlana – jest „zabawką wszystkich podmuchów, otoczony pustką atmosfery i jeszcze bardziej pusty w sobie samym”³⁴. Wyjście z takiej pustki jest niemożliwe, a podmiot skazany jest na ciągłe opłakiwanie własnej śmierci, bowiem – rezygnując z życia i ze społeczeństwa – nie potrafił stworzyć sobie innego mitu, który uporządkowałby wewnętrzny bałagan i zapobiegł drżeniu.

Abstract

Piotr ŚNIEDZIEWSKI
Adam Mickiewicz University (Poznań)

Seeing Nothing in Oneself: Melancholy in Amiel's *Intimate Diary*

This essay attempts at interpreting Henri-Frédéric Amiel's *Intimate Diary* through the category of melancholy. The key notion for understanding the Swiss philosopher reflection is emptiness: the world in which the subject lives is empty (everything is but his hypostasis); the subject itself is empty; at last, empty is the work itself (the Diary – as it is deprived of an ending or conclusion). In consequence of this logic comes up a modern theory of loss as formulated by Amiel: in this case, certain – still romanticist – connotations, appear to be less essential, whilst those elements which allow for perceiving the Amielian loss in a philosophical and psychological context (a few dozen years before Freud's findings) become key.

³⁴ H.F. Amiel *Journal intime*, tome troisième mars 1856 – décembre 1860, s. 787-788. Na temat metafory „bańki mydlanej” w dziele Amiela zob. G. Poulet *Les métamorphoses du cercle...*, s. 335-337.

Maria KOBIELSKA

„Złamane pióro eksliterata”? O *Szkicach* Juliana Kaliszewskiego

„Dowcipne, gryzące i naprawdę europejskie rzeczy, skreślone piórem artysty-erudyty”¹ – tak Stanisław Brzozowski określa pisma Klina – Juliana Kaliszewskiego, wśród których znaczące miejsce zajmują dwie serie *Szkiców*². Podczas ich lektury czytelnikowi narzucają się dwa przeciwstawne wrażenia – wielkiej różnorodności, ale i nie mniejszej jedności. Klin porusza w nich coraz to nowe i odmienne tematy – od spraw współczesnego sobie życia literackiego, towarzyskiego i społecznego, przez relacje ze swych podróży, aż po filozoficzne rozważania o człowieku i świecie. Ze swobodą używa rozmaitych gatunków (a nawet rodzajów) literackich, wykorzystując ich specyficzne cechy do wyrażania swoich myśli, łącząc je ze sobą i zabarwiając oryginalnością. Oscylacjom i zmianom podlega też w tych utworach narrator, który raz wydaje się *porte-parole* autora, innym razem kimś zupełnie innym; wielką rolę odgrywają też „inne głosy”, w postaci autentycznych cytatów, obszernych przytoczeń, ale i fikcyjnych wypowiedzi. Wszystko to jest jednak scalone – dzięki stylowi, który w rozmaitych swoich odmianach zachowuje charakterystyczną zwięzłość, lekkość i barwność; dzięki przeświecającej przez każdy szkic umysłowości jego autora.

¹ S. Brzozowski *Listy do nieznanых przyjaciół*, w: *Współczesna powieść i krytyka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 391.

² Kaliszewski wydał pierwszą serię w latach 1868-1870, drugą w 1882-1885: *Szkice. Skreślił Klin. Część pierwsza*, Warszawa, w drukarni Czerwińskiego i spółki, przy ulicy Śto-krzyskiej, N. 1352, 1868; oraz *Szkice. Skreślił Klin. Część druga*, Warszawa, w drukarni F. Czerwińskiego i S. Niemiery, ulica Zielna N. 9 (róg Siennej), 1882 – cytaty ze *Szkiców* oznaczam w tekście odpowiednio (I) i (II), dodając numer strony.

Celem tego tekstu jest zarówno analiza *Szkiców* z formalnego i gatunkowego punktu widzenia, jak i odczytanie znaczenia szczególnej kreacji postaci autorskiej, której – jak się okazuje – podporządkowana jest cała struktura dzieła.

Można w nim odnaleźć elementy nowoczesnego dyskursu eseistycznego³, szczególnie w świetle badań, które wśród cech eseju wymieniają – na przykład i bardzo wybiórczo – swoistą hybrydyczność, eksperymentalność, istnienie wewnętrznych napięć, dynamiki, szczególną relację z czytelnikiem, rolę dekonstrukcjonistyczną, krytyczną, kwestionującą to, co zastane⁴, tudzież „akcentowanie procesualnego, otwartego charakteru myślenia czy praktykę podwójnej gry znaczeń, podważającej wyrażane wprost sensy”⁵. Badacze podkreślają też istnienie eseistyczności jako swoistej postawy, sposobu myślenia, autorskiego nastawienia, a również u Klina można odczytać przejawy takiej, nowoczesnej właśnie, świadomości polegającej na przykład na problematyzacji autorskiego „ja” czy też na świadomości ograniczeń ludzkiego poznania i możliwości wyrażania tego, co poznane przy jednoczesnych nieustannych próbach ich przewyciężenia.

Aby przyjrzeć się dokładniej temu, co można by nazwać metodami pisarskimi Klina, jego „modelem tekstu”, należy zarówno zwrócić uwagę na zanotowane przezeń tu i ówdzie uwagi *explicite* objaśniające jego wzory i zasady literackie, jak i zanalizować sposób kształtowania dyskursu w konkretnych tekstach. Istotne będą tu takie zagadnienia, jak skomplikowana budowa jego wywodu pod względem genologicznym, włączenie wspomnianych „innych” czy też „cudzych głosów”, zastosowane środki retoryczne i ogólnie pojęte cechy językowe, wreszcie stosunek do czytelnika, problematyzacja narratora i – co za tym idzie – tożsamości autorskiej. W ten sposób w pewnym stopniu odkryć można konstrukcję, którą zaplanował dla wyrażenia swoich przemyśleń.

Esej nazywa się niekiedy gatunkiem ukrytym czy nierozpoznanym, co oznacza, że nie występuje on pod swoją własną nazwą, lecz bywa „przesłonięty” rozmaitymi pseudonimami⁶. Do takich należy już sam termin „szkic”; bardzo ciekawe są również pod tym względem podtytuły, którymi Klin opatruje prawie wszystkie swoje teksty. Są wśród nich: fotografia, notatki, sylwetka, kroniki, zwrotka z epo-

³ Niezależnie od tego, że nazwa eseju nie funkcjonowała wówczas prawie w ogóle w literaturze i krytyce oraz że prawdziwe początki polskiej eseistyki odnajduje się w czasach o co najmniej dwadzieścia lat późniejszych, na przełomie wieków. Klin byłby prekursorem tych pisarzy, wśród których jedną z najbardziej znaczących pozycji zajmował tak go ceniący Stanisław Brzozowski. Nie tylko w tym zresztą przekraczał – zgodnie z cytowaną przez siebie maksymą Philareta Chasle (II 42) – swój kraj i swoją epokę.

⁴ R. Sendyka *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Universitas, Kraków 2006.

⁵ A. Zawadzki *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Universitas, Kraków 2001, s. 181.

⁶ Por. R. Sendyka *Nowoczesny esej...*, s. 16, 132.

Interpretacje

su, pamiętniki, nowelka czy fuga. Niektóre mogą wskazywać na związek utworu z konkretnym gatunkiem literackim – jak na przykład „sylwetka z galerii pospolitych ludzi” (I 27) na portret. Inne są nazwami zupełnie jednorazowymi, służącymi raczej wyrazowi fantazji autora – „z kronik kulawego prawa o małżeństwie” (I 69), „z objawienia nieboszczyka” (II 210).

Tymczasem związki z różnymi gatunkami literackimi są ciekawym polem do badań nad esejem. Zauważa się szczególną rolę dialogu, portretu i autobiografii czy też dziennika intymnego w kształtowaniu nowoczesnego dyskursu eseistycznego⁷. Interesujące i charakterystyczne jest też zjawisko absorpcji rozmaitych form wypowiedzi przez esej, jego łatwość przekraczania granic także pomiędzy rodzajami literackimi, a nawet na jeszcze wyższym poziomie – na przykład pomiędzy literaturą, sztuką a filozofią.

U Klina synkretyzm różnych form zasygnalizowany jest już w omówionych pokrótce podtytułach jego szkiców. Warto też zauważyć wykorzystanie przez niego, zresztą bardzo udatne, formy dramatu w scenie *Z posiedzenia niebian* (II 184), w której na zebraniu duchów postanawia się stworzyć człowieka, co jest okazją dla pokazania przyczyn wszystkich jego nieszczęść i przekleństw; całość zabarwiona jest gorzkim humorem, w którego powstaniu pewien udział mają także rozmaicie stylizowane didaskalia. W *Szkicach* spotykane są również formy zbliżone do naukowej rozprawki i wykorzystujące to na poły żartobliwie – jak *Żołądek i mózg*. Pojawia się też tekst ukształtowany jako scenka obyczajowa z elementami opisu i dialogu. Doskonale wykorzystany jest też portret – wspomniany już szkic *Kuzynka, sylwetka z galerii pospolitych ludzi*. Ten gatunek cechuje się szczególną elastycznością kontekstową i funkcjonalną⁸. Klin prezentuje najpierw fizjonomię tytułowej Perdity (czyżby imię znaczące?), następnie kilka scenek z jej – ubogiej panny z prowincji – życia w Warszawie na różnych jego etapach. W ten sposób ilustruje, jak wielką władzę ma w społeczeństwie obłuda, błaga, „donjuanizm” (I 33) i obojętność wobec ich niszczącej moralnie siły. Ostatnią część portretu stanowi brawurowa filipika przeciwko tym zjawiskom, wygłoszona z pozycji wyraźnie autorskiej, podczas gdy narrator wcześniej pozostawał raczej na drugim planie, przyjmując stanowisko sprawozdawcy, momentami zgoła naukowca, fachowego obserwatora.

Jednak najważniejsze i najliczniejsze szkice Klina należą do trzech głównych typów: dialogu, dziennika podróży i eseistycznego zapisu rozmyślań o luźnej kompozycji, niekiedy wykorzystującego elementy pamiętnika czy wspomnień. Elementy dialogu wykorzystuje na przykład szkic *Figle miłości* (I 69), kontrastujący ze sobą postacie Konrada i Racjusza – jak się można domyślić z samych imion – sentymentalnego romantyka i sceptycznie nastawionego intelektualistę oraz ich poglądy na instytucje społeczne, przede wszystkim na małżeństwo, co jest zarazem ostrą

⁷ A. Zawadzki *Nowoczesna eseistyka...*; por. zwłaszcza cz. II: *Gatunki nowoczesnej wypowiedzi filozoficznej*, s. 75-174.

⁸ Tamże, s. 97.

krytyką istniejących absurdów. Ważniejsze są jednak inne dialogi o swoistym rysie platońskim – *Ludzie talentu*, *U drogowskazu*, *Jeszcze on* – gdzie występuje istotna postać Eksliterata. Wywodzi się ona ze szkicu otwierającego pierwszą serię – *Niedoszły literat*, *fotografia z życia antypodów* – tu Klin określa samego siebie po tym, jak w sferach literackich spotkały go wyłącznie zawody, afronty i niezrozumienie. Z kolei we wspomnianych dialogach rolę narratora pierwszoosobowego w nielicznych partiach opisowych pełni jego rozmówca z zasady bardzo krytycznie nastawiony do sceptycyzmu, pesymizmu, niefrasobliwości i prowokacji, jakie prezentuje Eksliterat, którego nazywa „dziwakiem, według jednych; mądrą, według drugich” (I 170). Postacie są także znakami przeciwstawnych postaw, co mimo stosunkowo niewielkiego udziału rozmówcy Eksliterata pozwala na wykorzystanie specyficznych cech dialogu, takich jak jego krytyczność, wyrażanie „postawy paradoksalnej wobec rzeczywistości, postrzeganej jako domena sprzeczności oraz przeciwieństw”⁹, podkreślanej przez polifonię, heterogeniczność stylu i funkcjonalność retoryczno-językową. Warto podkreślić, że mimo narzucającego się utożsamienia Eksliterata z samym Klinem (wskazuje na to także choćby wygląd zewnętrzny¹⁰), nie jest on postacią głoszącą absolutne racje, a jego rozmówcy przypada niekiedy rola wypowiedzenia celnej drwiny czy trzeźwej uwagi. Co więcej, to także jemu bywa oddane ostatnie słowo utworu, aby jednoznacznie skrytykował i potępił swojego interlokutora.

Wspomniane dzienniki podróży dotyczą wojaży autora po całej Europie i przynoszą skrupulatnie opatrzone nazwami miast i datami zapiski, sformułowane w sposób jawnie autobiograficzny. Są przy tym w swoisty sposób rzeczowe, dość rzadko zawierają ogólne uwagi czy abstrakcyjne rozmyślania. Koncentrują się na obrazie miejsca, często konfrontując wyobrażenia z rzeczywistością, prezentując odczucia, wrażenia, refleksje, do których pobudziła autora podróż. Zatem wspomniana konkretność nie wyklucza uwagi poświęconej autorskiemu, myślicielskiemu „ja”. Te teksty stanowią sporą część *Szkiców*, podzielone są na kolejne „wycieczki”, dzięki którym można szczegółowo zrekonstruować trasy podróży Klina.

Ostatnią grupę stanowią utwory o narracji pierwszoosobowej, której „ja” w różnym stopniu utożsamiane być może z samym autorem, a tematyka jego rozmyślań nie jest w żadnej mierze ograniczona. Wielką rolę odgrywa tu przedstawienie samego procesu myślowego w całej jego dynamice (a także nieźorności, trudnościach – momentami w formie przypominającej wręcz strumień świadomości), ale także „monografii ludzkiej duszy”¹¹ czy też umysłu jako mniej lub bardziej osią-

⁹ Tamże, s. 83 i n.

¹⁰ Por. D. Świerczyńska *Posłowie*, w: [Walery Przyborowski?] [Julian Kaliszewski?] *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczystej 1866-1872. Kartki ze wspomnień Eksdziennikarza*, posłowie i oprac. D. Świerczyńska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1998, s. 185.

¹¹ R. Sendyka *Nowoczesny esej...*, s. 177.

Interpretacje

galnej całości¹². Ich kompozycja idealnie odpowiada temu, co jest wymieniane jako typowe dla tekstów Klina: „ma wszelkie cechy sternizmu: swobodna, pełna ekspresji narracja, dygresyjność, autotematyzm i subiektywizm połączony w specyficzny sposób z autoironią i dystansem wobec siebie”¹³. Raz jeszcze szczególną wagę ma tu „ja” autorskie, nawet gdy ukryte jest pod maską „bałamuta” czy „marzyciela” (I 103, II 137) – narratorów, których tylko w pewnym ograniczonym wymiarze można z nim utożsamić. Kiedy indziej z kolei wspomnieniowa narracja ujawnia fakty i historie z życia samego Klina (*Niedoszły literat*) albo też – odwrotnie – faktyczny narrator nie ma określonej wyraźnie osobowości, jest swego rodzaju uczonym, badaczem prowadzącym swój wywód z zachowaniem dyskrecji na własny temat (*Nul*, I 111).

Na koniec rozważań dotyczących genologicznej struktury *Szkiców* trzeba zwrócić uwagę na ich związki z poetyką fragmentu. Fragmentaryczność sugeruje prawie każdy tytuł: jest to „wyimek z pamiętników” (I 103), „fuga z symfonii” (I 153), „dwie chwile z zapustnego wieczorku” (I 93) albo też konstrukcja w rodzaju „z notatek, z kronik, z trylogii” (II 184). Fragmentaryczność można też odnaleźć w warstwie treściowej, kiedy to w krótkiej formie dotknięty jest ważki problem, czy kiedy w opisie podróży pewne miejsca są uprzywilejowane względem innych, ledwie zaznaczonych, a także w tym, że uwaga często zwrócona jest na pojedynczy aspekt problemu, a pomija inne – za przykład może posłużyć prawie zupełne zignorowanie zabytków Paryża, choć to miasto pojawia się w *Szkicach* dwukrotnie. Podobnie tylko przez moment widzimy niekiedy postaci z literackiego świata Warszawy; myśliciel napotyka często na wyraźną trudność w ostatecznym sformułowaniu swoich tez, a w dialogach z Eksliteratem fragmentaryczność jest po części wymuszona przez samą formę. Czemu to służy? Podkreśla – jak się wydaje – niechęć, a wręcz opozycję wobec systemowości, dzieła skończonego, jednorodności języka, myśli i gatunku; może też wyrażać głębsze treści o zabarwieniu filozoficznym, jak niepewny status podmiotu i kryzys epistemologiczny¹⁴.

Obfitość przytaczanych przez Klina fragmentów, cytatów, wypowiedzi „innych głosów” sugeruje ich niebagatelną rolę w konstrukcji jego utworów. Są to nie tylko dosłowne wyimki z innych tekstów, ale też ich streszczenia, potoczne powiedzenia, urywki dialogów, *bon moty*. Fragmenty polskie stanowią wśród nich mniej-

¹² „Naturalną bowiem konsekwencją eksperymentalnej jakości eseju jest jego procesualny charakter i z tego powodu [...] osądzanie, doświadczanie, rozważanie jest istotniejsze od przedmiotu (tematu) poddawanego tej czynności. Myślenie ma w eseju być działaniem, aktem witalnym, zdarzeniem dziejącym się w przestrzeni tekstu, nie uprzednio wobec niego [...], choć nie należy rozumieć tej zasady równoważnie z mimetycznym zapisem aktu myślenia” (zob. tamże, s. 41).

¹³ D. Świerczyńska *Julian Kaliszewski – pisarz zapomniany*, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 4, s. 178.

¹⁴ O związkach między esejem a poetyką fragmentu por. A. Zawadzki *Nowoczesna eseistyka...*, s. 47-58.

szość, pozostałe zachowane są na ogół w języku oryginału¹⁵. W dziennikach podróży, co zrozumiale, pojawiają się dość liczne, choć krótkie, realistyczne dialogi zachowane w obcych językach (np. hiszpańskie – zob. II 116 i n.), a także częstsze niż gdzie indziej także wtręty w narracji. Z kolei cytaty książkowe nie są z reguły zaopatrzone w dokładne odsyłacze; eseistyczna praktyka cytowania dopuszcza to, jak również nie wymaga koniecznie od czytelnika dokładnego rozszyfrowania ani rozpoznania pochodzenia fragmentu, który staje się na nowo ważny dopiero jako włączony w nowy tekst¹⁶. U Klina pojawiają się one często w szczególnie ważnych momentach – jako motto szkicu (praktycznie każdy z nich ma co najmniej jedno) czy też w zakończeniu wywodów, jak wspomniane już „soyez toujours do votre époque, mais depassez votre époque – soyez toujours de votre pays, mais depassez votre pays”¹⁷ (II 42). Tak więc za pomocą cytatu autor wyraża szczególnie istotną dla siebie maksymę, właściwie *credo*. Jednobrzmiącym mottem opatrzył też tytułowe strony obu serii *Szkiców* – to słowa Horacego, „parvum parva decent”¹⁸, w przewrotny sposób znaczące zarówno w odniesieniu do niego samego, jak i do jego dzieła. Cytatem posługuje się również w toku wywodu, aby wesprzeć swoją argumentację, traktując tę praktykę po trosze z lekceważeniem i przymrużeniem oka¹⁹. Rolą jego będzie raczej upraszczanie wypowiedzi i podnoszenie jej wiarygodności w oczach ludzi, na których takie ornamenty robią wrażenie.

W innym miejscu jednak cytaty i przytoczenia stają się bardzo ważne dla konstrukcji całego tekstu – jak w *Przed snem, drugim wyimku z pamiętników marzyciela* (II 137). Jest on bowiem zbudowany jako swoisty dialog z książkami z domowej biblioteczki. Staje się pretekstem do rozważań nad człowiekiem, społeczeństwem, postępem, wiedzą i umysłem, dobitnie zarazem zaznaczając zakorzenienie ich narratora (i autora) w określonej tradycji i kulturze. Cytaty zatem pełnią u Klina

¹⁵ Chodzi głównie, choć nie wyłącznie, o francuski i języki klasyczne.

¹⁶ Por. R. Sendyka *Nowoczesny esej...* (praktyce cytowania w *Essais* Montaigne’a) s. 237 i nn.

¹⁷ W prowizorycznym tłumaczeniu: „Bądź zawsze ze swojej epoki, ale przekraczaj swoją epokę, bądź zawsze ze swego kraju, ale przekraczaj swój kraj”.

¹⁸ „Nieznaczalnemu przystoi nieznaczne”.

¹⁹ Sam mówi ustami Eksliterata: „Cytat dla mnie jest tylko jednym więcej pociskiem, który mi służy do ubicia fałszu, jaki sobie wziąłem za cel, lub jedną więcej pochodnią, jakiej zapożyczam od innych, ażeby nią lepiej wyświecić prawdę. Ja zawsze stawiam tylko moje własne przekonanie i nie potrzebuję protektorów [...]. A zresztą wy to lubicie [...] – zawsze do gotowego... Dla mnie, jak wiesz, to niekonieczne” (II 238); por. także R. Sendyka *Nowoczesny esej...*, s. 52 – „eseiście wolno cytować niedokładnie [...], wystarczy, że [czytelnik] wyceni [cytat] pozytywnie, tzn. uzna go za „przywołanie opinii kogoś, kto miał coś istotnego do powiedzenia. [...] osobą cytowaną nie musi być koniecznie wybitna jednostka, jeden z *auctores*, może to być równie dobrze «ogrodnik sąsiada» – metoda podpierania się autorytetem okazuje się być w eseju zdemokratyzowana”.

Interpretacje

bardzo różnorodne funkcje, poczynawszy od retorycznych, przez merytoryczne „wsparcie” i zaprezentowanie rozmaitych opinii, aż po ujawnienie cech osobowości autora²⁰.

Kolejnym ważnym elementem ukształtowania *Szkiców* – jednym z tych, które „wyróżniały prozę Kaliszewskiego na tle bardzo przeciętnych utworów wczesnego pozytywizmu”²¹ – jest ich strona językowa. Ogólnie rzecz ujmując, słownictwo jest tu „bardzo bogate, jędrne, dosadne”²², język zasadniczo lekki, swobodny, niekiedy – imitując mowę – subtelnie nacechowany potocznością, ale jednocześnie pełen kunsztownych środków stylistycznych i retorycznych, pod którymi bardzo często kryje się drugie, przewrotne, paradoksalne czy aforystyczne dno. Specjalnie ukształtowany styl wypowiedzi skłaniał badaczy tekstów eseistycznych do wskazania na ich bliskość z liryką²³, a także na fakt, że takie środki, jak metafora, paradoks, aforyzm, ironia i humor pełnią w nich nie tylko rolę ornamentacyjną, ale i daleko ważniejszą – konstrukcyjną.

Nie inaczej kształtuje Klin stronę językową swoich utworów. Jej skomplikowanie i bogactwo prześledzić można na przykładzie któregośkolwiek szkicu²⁴. Retoryczno-stylistyczne wykorzystanie cytatów i przytoczeń zostało już pokrótce omówione; warto dodać, że również własne myśli Klin często formułuje w sposób aforystyczny, a zarazem dowcipnie zaskakujący. I tak pierwsze słowa podróżniczego dziennika wprowadzają autorski podział ludzi „na dwa rodzaje: ślimaków i latawców” (I 37) w zależności oczywiście od tego, w jakim stopniu skłonni są do wędrówki. O Rzymie pisze Klin, że „szczególniejsze to miasto – co krok to żebrak, co dwa to ksiądz, co trzy to kościół” (I 61). Podobnie skrótowo bywa skonstruowana również puenta szkicu.

Wiele językowych rozwiązań Klina rządzi się zasadą kontrastu, zmian tonacji, tempa, zaprzeczeń. Na najniższym chyba poziomie realizują to liczne emocjonalizmy, wykrzyknienia, żywe zapytania. Najciekawsze są jednak, gdy autor przewrotnie przekształca ich strukturę, obniżając na przykład ton podniosłych zapytań retorycznych – dotyczą one bowiem tego, „któż nie pisuje stąd [z Drezna] korespondencji? Któraż gazeta, jeżeli nie skąd, to z tej miejsciny nie musi mieć koniecznie wiadomości?” (I 51). Podobnie wydrwione są wyszukane apostrofy do Paryża i Wenecji. W pierwszym wypadku autor pokazuje nam, jak w istocie w umy-

²⁰ Por. tamże, s. 178.

²¹ D. Świerczyńska *Julian Kaliszewski...*, s. 178.

²² Tamże.

²³ R. Sendyka *Nowoczesny esej...*, s. 159; autorka wskazuje szczególnie między innymi na „artystyczne ujęcie warstwy językowej, nastroju, dbałości o wyraz, bogatego rezerwuaru środków stylistycznych”.

²⁴ Wszystkie poniższe przykłady pochodzą z *Kartek nie Kraszewskiego z Podróży nie Sterne’a*, dziennika podróży dwóch wycieczek – przez Wiedeń, Monachium do Francji, Londynu, Brukseli i Niemiec oraz do Włoch, Triestu i Wiednia (I 37).

śle piszącego powstaje podniosłe zdanie „Poczekajcie, czuję w sobie natchnienie – jakże o nim [Paryżu] pisać bez odpowiedniej ekstazy?... Paryżu! – nie, to zbyt proste – Lutecjo! Stolicę świata (Londyn się na to nie zgadza, lecz mniejsza o niego!)” (I 42); dalej do absurdu posuwa instrumentację głoskową – „Czarowna czarodziejko zaczarowanych czarnych i białych rozkoszy!” – aby kilka chwil później opisywać swoje głębokie rozczarowanie niektórymi aspektami miasta. Wzniosłe i pozbawione sensu zdania wydrwiwa wprost we fragmencie dotyczącym Triestu, na temat którego nie można wiele powiedzieć, chyba że „kilka frazesów błyszczących, bez treści, w ten sposób, na przykład: Uroczy widok z portu na morze przedstawia się naszym oczom. [...] w dali we mgle daje się widzieć Miramar... Tęsknie on spogląda w lazurowe tonie i duma o zmiennych losach...” (I 67). Podobnie konstruowana jest drwina z obiegowych mądrości, *bon motów*, które przytacza, aby zniechęcić – przewrotnie, niby ze zdziwieniem – w nie wątpić: „Wszystkie drogi prowadzą do Rzymu (może by kto zechciał wytłumaczyć, dlaczego?) i ja też obrałem sobie pierwszą lepszą” (I 60); „Dziwna rzecz! Ujrzałem Neapol, a jednak wcale mi się nie chciało umierać” (I 64). Z kolei ostateczną puentą szkicu jest przysłowie, które pozostaje niedokończone: „wszędzie dobrze, a w domu...” (I 68) – może właśnie dlatego, że „prawdy” tej nie chce Klin potwierdzać?

Te cechy – niespodziewane zmiany tonu, sensory kontestujące się nawzajem, tworzące ironiczny humor i krytyczny dystans do świata i do samego siebie – pojawiają się we wszystkich tekstach Klina, na wielu piętach ich budowy. Drwina komplikuje wewnętrzną strukturę tekstu, zakłóca jego transparentność i prostotę przekazu na rzecz oddania sensów generowanych i wyrażanych przez myślący podmiot w całej ich strukturze, niejasności, złożoności²⁵. Wkrada się doń wewnętrzne napięcie, zaczyna być realizowane podstawowe zadanie praktyki eseistycznej, jakim jest nieustanna dekonstrukcja i rewizja systemu wiedzy o świecie w tej jego części, która oparta jest na uproszczeniu, złudzeniu, przemilczeniu²⁶.

W koniecznym związku z tą problematyką pozostaje nieoczywiste ukształtowanie autorskiego „ja” w tekście eseistycznym – z jednej strony obserwatora, „spacerowicza, przechodnia, komentatora – obecnego, ale nieuczestniczącego”²⁷ (co samo w sobie powoduje już swoistą antynomię jego postawy), z drugiej narratora głęboko zaangażowanego w swoją opowieść, która jest dla niego gwarancją sensu, spójności świata i własnej w nim osoby. Przywodzi to na myśl nowożytną pokartezjańską filozofię podmiotowości, w której jednostce, jej refleksji i samoobserwacji

²⁵ Por. A. Zawadzki *Nowoczesna eseistyka...*, s. 176 – „Podstawowym [...] wyróżnikiem eseizacji tekstu dyskursywnego jest osłabienie czy też skomplikowanie momentu odniesienia do rzeczywistości pozatekstowej. [...] prowadzi to, w konsekwencji, do kwestionowania spetryfikowanych [...] sposobów przedstawiania rzeczywistości, do problematyzowania statusu podmiotu mówiącego, wreszcie do zerwania z prezentacją myślenia jako wytworu statycznego”.

²⁶ R. Sendyka *Nowoczesny esej...*, s. 300.

²⁷ Tamże, s. 44.

Interpretacje

zostaje przyznana szczególnie istotna pozycja, ale jednocześnie odbiera się jej zaufanie do rzeczywistości i zakorzenienie w niej; rozmyślanie muszą być bezustannie prowadzone, gdyż poza nimi trudno jest uchwycić się czegoś pewnego²⁸. Rozmyślanie zatem – utrwalone w formie tekstu – „może więc być rozumiane jako realizacja potrzeby ciągłej próby (czyli eksperymentu, czyli doświadczenia) ustanawiania tożsamości (czyli obecności w akcie pisania) wypowiadającego się «ja»”²⁹. Zatem „próbowanie-siebie”³⁰, fundamentalna praktyka eseistyczna, to jedna strona aktywności „ja” w tekstach Klina.

Drugą stroną tej aktywności można określić z kolei jako „kreowanie siebie” – budowanie wizerunku narratora, ale także w czytelnicznym odczuciu samego Klina: nie tylko jako bohatera własnych tekstów (na przykład przez elementy autobiograficzne), ale i tego, kto za nimi stoi, którego dyspozycje psychiczne i intelektualne są przyczyną takiego właśnie ich charakteru. Z tej perspektywy spójrzmy raz jeszcze na wykorzystywanie odmiennych form i różnie usytuowanych narratorów, które łatwo zaobserwować u Klina. O ich zróżnicowaniu była już mowa – i nie można zaprzeczyć, że każdej z figur narratorskich przysługuje mniejsze lub większe podobieństwo do autora – od dalekich skojarzeń do prawie zupełnego utożsamienia. Różnait jest też poziom poparcia autora dla prezentowanych przez „figury” poglądów i opinii – do zaznaczenia dystansu służy mu niejednokrotnie subtelna kpina. Czy to nie właśnie z jednej strony próba, a z drugiej kreacja własnego wizerunku?

Wydaje się, że podobne znaczenie, szczególnie w związku ze wspomnianym nieusuwalnym problemem samookreślenia, mają symboliczne emblematy przypisywane przez Klina zasadniczo postaciom, w których najłatwiej rozpoznać jego samego. W ten sposób rozpoczynają się *Szkice* – od opisu ekscentrycznego kapelusza, wzbudającego „powszechny okrzyk zadziwienia” (I 1) nie tylko wśród gawiedzi, ale też w świecie literackim, do którego aspirował noszący go młody bohater-narrator, opowiadający swoje przeżycia idealnie zbieżne z tymi, których w swoim czasie doświadczył Klin. Aby łatwiej pozyskać przychylność literatów, z żalem pozbywa się swego seledynowego „najstarszego przyjaciela” (I 2). Po licznych niepowodzeniach i zawodach, które spotkały go w tym gronie, skruszony powraca do dawnego kapelusza, zatyka za jego taśmę „złamane pióro eksliterata” i wie już, że należy lekceważyć obłudne i krytykanckie głosy. „Ty zostań sobą, załóż protest odważnie, śmiało stawiaj czoła wszystkim przeciwnościom, chroń mnie od deszczu nienawiści, gradu szyderstwa i pieki obłudy, a tylko wtedy, gdy słonko prawdy, szczerzej serdeczności na głowę moją padnie, [...] zatrzymaj ciepłe promienie...” (I 16) – formułuje swoje *credo*, zwracając się do wiernego kapelusza, z którym jednak „coraz dalej obydwa usuwają się od ludzi” (I 16). Kapelusz wyraża

²⁸ Por. A. Zawadzki *Nowoczesna eseistyka...*, s. 120.

²⁹ R. Sendyka *Nowoczesny esej...*, s. 305.

³⁰ Tamże, zwłaszcza s. 234 i n.

więc jego swoistą mizantropię, ale także zamiłowanie do prawdy, przekory, własnego sposobu życia, niezależności.

W *Szkiecach* raz jeszcze pojawiają się w podobnej funkcji nakrycia głowy, mianowicie w dialogu z Eksliteratem, gdy okazuje się, że – zdaniem narratora-interlokutora – ten, „ile razy zacznie czegoś dowodzić, to przed ostatecznym wnioskiem wart zawsze biretu doktorskiego, a po jego wygłoszeniu – czapeczki z dzwonkami” (II 18). Formuła ta określa również rozmówcę Eksliterata, który doceniając erudycję, umysł i wymowę, nie może jednak zaakceptować niespodziewanych, ekscentrycznych myśli i woli uznać je za błazeństwa interlokutora. Czy jednak figura błazna w typie Stańczyka – jedyne, który śmiało może wygłaszać swoje krytyczne uwagi i słuszenie niekiedy wyśmiewać rzeczywistość – nie odpowiada w rzeczywistości postawie Eksliterata-Klina?

Jego docieklivość, inteligencję i nastawienie krytyczne oddaje kolejny symboliczny emblemat – „powiększające okulary” (I 20) czy też szczególne okulary [...], [które] zawsze wszystko zbyt małym albo zbyt wielkim przedstawiają” (II 15), a nawet „pięcioro narzędzi optycznych, które ze względu siły i wartości następowały w tym porządku: oczy, okulary, binokle, lorneta teatralna i luneta polowa” (II 52). Wszystko to sugeruje odmienny od przeciętnego sposób patrzenia – a więc także myślenia, rozumienia – zasadzający się przede wszystkim na niespotykanej dokładności, ale też na własnej hierarchii tego, co ważne. Odwieczna metafora wiedzy jako widzenia, poznania jako wzroku, stosowana przez tego, kto aż tylu narzędzi używa, aby go wyostrzyć, sugeruje szczególną wagę myślenia i refleksji w jego życiu.

Można zaryzykować stwierdzenie, że aktywność eseistyczna Klina generuje za pomocą wielu środków jego obraz, w którym odnaleźć można elementy w zastanawiający sposób łączące go z dwiema figurami, które dopiero nieco później zdobyły sobie popularność na obszarze polskiego życia literackiego – dekadenta i dandysa.

W pisarstwie Klina dostrzec można motywy, które chętnie zaklasyfikowałoby się jako „predekadenckie”, wyprzedzające rozterki późniejszego pokolenia „końca wieku XIX”. Jednak bywał autor także klasyfikowany do „nurtu pesymistycznego w polskiej literaturze poromantycznej”³¹, a więc takiego, którego jądro stanowiły niemające wiele wspólnego z dekadentyzmem (chyba że jako jego przegotowanie, podłoże) „spóźnione romantyczne smutki, [...] naturalistyczne demaskatorstwo, z którego powoli uchodzi zaciekłość...” albo też „rozczarowanie pozytywistów”³². Wiele wskazuje jednak na to, że rozważania Klina nie są czymś zakorzenionym w przebrzmiałej przeszłości ani też związanym z bliższymi chronologicznie zawodami entuzjastów pozytywizmu i prądów pokrewnych, choćby dlatego, że nie był ich gorliwym wyznawcą. Wydaje się on o wiele bardziej osobny, a liczne cechy jego wizerunku wykazują korelacje właśnie z nowoczesnymi sposobami myślenia.

³¹ T. Walas *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1986, s. 129.

³² Tamże, s. 130.

Interpretacje

Fundamentem oglądanej w ten sposób jego postawy duchowej będzie sceptycyzm i krytycyzm, stanowiące również jedno ze źródeł dekadentyzmu. Kryzys wartości, nieuchronny składnik światopoglądu dekadentckiego, narodzić się może właśnie z dostrzeżenia ograniczeń przekonań pozytywistycznych, naukowych; z krytycyzmu naukowego – nihilizm poznawczy; z postawy analityczno-krytycznej – totalny sceptycyzm i relatywizm, a wreszcie metafizyczna udręka osamotnionego człowieka³³.

U Klina widać zarówno analogie do tego sposobu myślenia, jak i interesujące różnice. Ze *Szkiców* wyczytać można bez trudu historię rozwoju jego umysłowości, jej punkt wyjścia, przemiany, zawody, wnioski, do których dochodził, teorie (swójście filozoficzne, antropologiczne), które tworzył, a także oczywiście jego poglądy na rzeczywistość, na innych ludzi, kulturę. Wydaje się, że u podstaw wielu poglądów Klina leży jego przekonanie o głębokim pęknięciu w naturze człowieka, który „raczej nienasytką winien się nazywać” (I 108). Sam przekonał się o tym w młodości, będąc wielkim idealistą, pragnącym przede wszystkim totalnej wiedzy i bezwzględnej prawdy. Taki cel jest jednak złudzeniem i oszustwem, mimo że człowiek w żaden sposób nie może przestać marzyć. Z wielką fantazją i połotem w szkicu *Z trylogii życia* opisuje, jak przewidywały to duchy tworzące człowieka w taki sposób, aby – nie mogąc się z nimi równać – stale do tego dążył, rozumiejąc mizериę swojej kondycji, nawet gdy pojmie całą perfidię tego planu. Zatem jego dzieło jest – co często spotykane u eseistów – „dowodem i efektem „kryzysu” ludzkich dążeń i działań, bo w swojej ułomności odbija ujawnioną przez nowoczesność niedoskonałość świata, człowieka, jego filozofii, sztuki, literatury, języka”³⁴. Ten to sposób myślenia rozwija Klin, odnajdując w nim niejako prawdziwsze, pełniejsze stadium poznania, wyzwolenie od fałszu i złudy³⁵. Taki swoisty, „konstruktywny sceptycyzm” zasługiwałby na miano postawy heroicznej i taką kultywuje Klin, co nie oznacza, że nigdy się ona w nim nie załamuje.

Mówi on o sobie ustami Eksliterata, że wycofał się z życia literackiego – a analogicznie chyba odbyło się jego przejście na stronę sceptyków – gdy zrozumiał, że nie jest Edypem, wybrańcem, który potrafi rozwiązać zagadkę Sfinksa. To świadomość własnych ograniczeń w połączeniu z niesłabnącym umiłowaniem prawdy kazała mu „wstrzymać się od sądu wszelakiego i osiągnąć przez to ową najwyższą filozoficzną ataraksję, spokój mędrca” (II 266). Nie chce przy tym dopuścić, aby była to droga donikąd, poznawczo jałowa. Idąc nią, kładzie wielkie zasługi na polu otwartości, prawdziwej tolerancji, polegającej na dopuszczeniu odmiennej prawdy, gotów po wolteriańsku walczyć o prawo bytu nawet dla zupełnie obcych mu przekonań. Myśl jego jest przy tym zupełnie swobodna, oryginalna i krytyczna.

³³ Por. tamże, zwłaszcza rozdz.: *Pozytywistyczno-naturalistyczna rama światopoglądu dekadentckiego i Światopogląd dekadentcki*, s. 32-94.

³⁴ R. Sendyka *Nowoczesny esej...*, s. 189.

³⁵ Por. T. Walas *Ku otchłani...*, s. 53.

Przy czym jego krytycyzm nie ma nic wspólnego z bezużytecznym krytykanctwem, które sam potępia, ale opiera się na właściwym znaczeniu greckiego i łacińskiego czasownika, czyli – jak przypomina Klin-poliglota – „roztrząsam, rozsądzam, zarówno chwale, jak i ganię” (II 226). Chodzi o głęboką (przypominają się jego „okulary”) i bezstronną analizę, dążącą nie do przygany, lecz do sformułowania wartościowych wniosków jak na przykład jego uwagi o „prawdziwym pozytywizmie”, najlepszej metodzie filozoficznej, która powinna jednak przyznać prawo bytu wszystkim innym konsekwentnym i rozumnym koncepcjom, stać się „prawdziwą, szeroką, twórczą” (II 150-151).

Posługując się swoimi drwinami, paradoksami, złośliwościami, zawsze ma Klin na celu służbę „swobodzie głoszenia wyników czystej myśli i rezultatów, do jakich się dochodzi na drodze rozumowej” (II 277). Piętnuje natomiast zakłamanie w dowolnej postaci – czy to obłudę, czy zamiłowanie do efektownych pozorów, naiwność, fałszywy wstyd, zadufanie, czy zaślepiiony patriotyzm, który zdarza mu się wytykać rodakom. Krytyce poddaje też organizację polskiego społeczeństwa³⁶.

Ten – w swoisty sposób pozytywny – projekt poznawczy z pewnością odróżnia go od konsekwentnych dekadentów. I oni jednak mogliby podpisać się pod zasadniczymi założeniami myślenia Klina. Łączy ich szczególne pojmowanie roli intelektu – narzędzia niezastąpionego, najdoskonalszego, jakim człowiek dysponuje, ale i ujawniającego swoje wady – nie pozwala na ogarnięcie świata³⁷. Taki kryzys poznawczy starał się Klin przezwyciężyć w wyżej opisywany sposób. Nieobce były mu jednak nastroje zniechęcenia. Wątpił nawet niekiedy w swoje zajęcia pisarskie – rezygnował nagle z „mądrych i trafnych uwag [...], głębokich spostrzeżeń i ogólnych definicji”, pytając, „co to komu i mnie po tym?” (II 104). Zatem nie wierzył w takiej chwili w sens i możliwość adekwatnego i mądrego wyrażenia swoich myśli. Ciągła świadomość wspomnianego wyżej braku, pęknięcia w ludzkiej naturze narzucała się niekiedy ze szczególną siłą; wysiłki intelektualnego uporządkowania

³⁶ Twierdzi na przykład, że istnienie w nim prawdziwych warstw przywódczych jest fikcją, lud nie ma żadnego pojęcia narodu i ojczyzny, a przepaść ta tylko się zwiększa wobec braku prawdziwie ważkiej literatury; wykpiwa mierny poziom polskiej nauki oraz pretensje Polaków do miana cywilizowanego, wielkiego narodu. Nie oczekuje jednak, że będą oni w stanie przyjąć trzeźwą krytykę – kto ją formułuje, jest na wzór Sokratesa jak giez, który usiłuje ożywić ospałego konia – zadowolone z siebie społeczeństwo. Więcej na temat teorii antropologicznych i społecznych Klina w *Szkicach* (por. D. Świerczyńska *Julian Kaliszewski...*, s. 181-182). O wiele więcej interesujących uwag o Polsce i Polakach autor zawarł zresztą w innej swojej książce, zakwalifikowanej później jako pamflet, zatytułowanej *Moi kochani rodacy*.

³⁷ „Intelekt był najważniejszym narzędziem poznania [...], choć, jak się miało okazać, nie budzącym już pełnego zaufania swoich użytkowników. Ta nieufność wiązała się po części z ogólnym poczuciem kryzysu poznawczego [...]; rzeczywistość dostępna dla rozumu rozum ten powoli nudzi, zaczynają się nieśmiało zerknięcia w stronę metafizycznego i niepoznawalnego...” (zob. T. Walas *Ku otchłani...*, s. 79-80).

Interpretacje

świata wydawały się wtedy bezsensowne. Rozważania o człowieku jako o najdoskonalszej istocie prowadzą naprawdę do stwierdzenia jego nędzy; porządek natury staje się nie rozwojem naprzód, ale degradacją. Prawdę o sobie jest on w stanie uchwycić tylko przez moment:

Drzałem. [...] Tu oczami ducha ujrzałem naraz nieprzebitą zasłonę... Myśl moja uderzyła o nią, odskoczyła, skurczyła się niejako, cofnęła do mózgu, poczęła [...] trzeźwieć jakoby i wracać do zwykłych granic swoich – możliwych pojęć. (II 167)

Ostatecznym efektem tej szczególnego rodzaju refleksji może być więc także stan, w którym „oko ci się zaciemnia, ciało bezwładnieje, myśl zamiera, czucie ginie nawet”, a jedynym, co dostępne człowiekowi, okazuje się życie „w bezmyśli, [...] w zmysłowości swojej, w epileptycznych podrzutach rozkoszy swoich nerwów, z chwilowym celem – odurzenia się i niepamięci” (II 168). Nietrudno skojarzyć takie nastroje ze stanem dekadentckiej, wyizolowanej ze wszelkich zbiorowości jednostki, niezwykle uwrażliwionej i w konsekwencji zmuszonej do poszukiwania nowych stymulatorów³⁸.

Wśród stanów ducha i umysłu opisywanych przez Klina można też odnaleźć tak typowy dla dekadentów motyw znużenia, zniechęcenia. Sam mówi, że posiada „jedną tylko namiętność: ruchu, która pod trzema formami zwykła się objawiać: kobiety, podróży i wiedzy” (II 43). Niewątpliwie chodzi tu rzeczywiście o jedną i tę samą namiętność – pragnienie zmiany, nowości, rozszerzenia granic tego, co znane i rozumiane. Oczywiście jej motywację można zobaczyć w opisywanym wyżej umiłowaniu prawdy; drugą, równie ważną przyczyną będzie jednak ucieczka przed nudą. Ta dopada go nawet na Akropolu, gdzie żartuje (gorzko?), że skoro zdążył już przy kawie „najfilozoficzniejsze w świecie, jakich by się i sam Platon nie powstydził, porobić poglądy na istotę rzeczy” (II 67), to może już sobie pofolgować... ziewnięciem. Odnajduje też w tym uczuciu związek ze *spleenem* i podkreśla, jak złudna jest pociecha płynąca z rozrywek, podróży czy innych chwilowych zajęć. Uważa za trafne określenie nudy jako „rozpaczy ziewającej” (I 23), zatem – dość paradoksalnie – uczucia o znacznej intensywności i wyjątkowo negatywnej konotacji, typowego przy tym dla „nas, nieszczęśliwych wychowanków pary i telegrafów” (I 153). Jedyny przy tym pewny punkt zaczepienia dla myśli to jednostkowa jaźń: „moje «ja», moje ukochane, nieocenione «ja» wszakże może mi już dostarczyć niewyczerpanego materiału” (I 158).

Jednostka znajduje się zatem w centrum, co jednak na nowo prowadzić może do poczucia jałowości, odrzucenia. W takim samym kręgu myśli obracał się Klin, ale też późniejsi dekadenci okresowo oczywiście popadając w większą melancholię, niekiedy znajdując chwilowe chociaż drogi ucieczki. Trzeba tu zauważyć, że jedną z nich, fundamentalną dla wielu, Klin wykorzystuje w małym stopniu – chodzi o estetyzm, kult sztuki. Wrażeń szukał raczej w podróżach jako obserwator, komentator, a niekiedy typowy miejski *flâneur* – nie dzielając jednak zbytnio –

³⁸ Por. tamże, s. 89 i n.

jak się wydaje – dekadencej nienawiści do natury i waloryzowania kultury, choć to wytwory ludzkiego ducha interesowały go najbardziej³⁹.

Zgodnie z wcześniejszymi uwagami można zatem spostrzec, jak z wielości wykorzystywanych przez Klina form podawczych, narratorów, punktów widzenia wyłania się w końcu wyrazista kreacja heroicznego sceptyka, któremu nieobce są dekadencej zgorzknienia swoich czasów i który stara się je przezwyciężyć, osiągając postawę dystansu. Jej istotnym składnikiem jest właśnie chłód, wykwićtość i przewrotność myślenia, elementy paradoksalności, odchodzenia od przyjętych reguł – a wszystko to w sposób wyszukany, elegancki. Wydaje się zatem trafne skojarzenie tych praktyk Klina z typowymi cechami dandysa. Figura ta w jego czasach osiągnęła już duży poziom komplikacji⁴⁰ i dandyzmem nie można było określać po prostu szyku i miłości modnego stroju. Równie istotny jest wszak jego wewnętrzny, duchowy wymiar i niewypowiedziane nawet założenia takiej postawy. Genezą swoistego dandyzmu Klina mogło być pragnienie ekspresji swojej istoty wobec wrogiego, a przede wszystkim pospolitego świata. Jego postawą wobec niego musiała zatem być niezgoda, zawierająca element buntu i chęci ustanowienia własnych prawideł. Raz jeszcze powraca motyw jego sceptycyzmu i krytycyzmu, niejednokrotnie szokującego „zwykajne” umysły.

Ważnym elementem dandyzmu jest gra, którą podejmuje ze światem dandys – artysta i dzieło sztuki zarazem – budując w określony sposób własny wizerunek. Można zauważyć u Klina podjęcie tego wątku. Na płaszczyźnie tekstu robi on niekiedy to, co starał się osiągnąć dandys w przestrzeni salonu. Nie chodzi tu tylko o samą, tylokrotnie wspomnianą, praktykę kreowania swojej osoby, ale i o kierunek, w jakim ta kreacja podąża. Swoista elegancja, elitaryzm i element dyskretnej prowokacji przejawia się już na płaszczyźnie sformułowanych przezeń zasad sztuki pisarskiej⁴¹. Niezależnie bowiem od wspomnianych chwil zniechęcenia i niemożności wyrażania swoich myśli, a może właśnie w związku z nimi, dba o nią bardzo i ma zdecydowane poglądy na jej reguły. Piętnuje brak szacunku dla języka, „pomiatanie wyrazami” i „szastanie mową” (II 237), walczy o właściwe znaczenie słów,

³⁹ Bardzo interesujące w tym kontekście mogą być także spostrzeżenia Klina dotyczące dzieła sztuki – poczynił on prekursorskie obserwacje dotyczące jego kulturowej istoty – oraz, co ważniejsze, kulturowego uwarunkowania jego poznania, niemożliwości niezapośredniczonego i pozbawionego uprzedzeń odbioru. Zwrócił na to uwagę Ryszard Nycz (*Kulturowa natura, słaby profesjonalizm*. w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006, s. 12 i n.).

⁴⁰ Por. R. Okulicz-Kozaryn *Mała historia dandyzmu*, Obserwator, Poznań 1995.

⁴¹ Jest to oczywiście pewna transpozycja reguł dandyzmu na teren, który bywał nawet ujmowany jako zupełnie mu obcy – dandys zasadniczo nie jest autorem innego dzieła niż własne życie; gdy dandys-literat tworzy, musi w pewien sposób na określony czas wycofać się z dandyzmu ściśle pojętego (por. B. Sadkowska *Homo dandys*, „Miesięcznik Literacki” 1972 nr 8).

Interpretacje

aby możliwe było prawdziwe porozumienie między ludźmi. Podkreśla znaczenie zwięzłości, oszczędności słów, z których każde „powinno być myślą brzemienne”, jako że „lepiej, że ci komentarz będą pisać, niżeliby całe karty jako zbyteczne, bez treści, z dzieł twych miano wyrzucać” (II 220). Arcyważny jest też dla niego namysł nad swoim dziełem, określenie celu, tematu, a także – co najistotniejsze – odbiorcy. Przyznaje, że absurdem jest pisanie „dla wszystkich” oraz że jego odbiorcy to ściśle określona „garstka trutniów”, z którymi łączy go to, że „zadowalały się jedną lub dwiema myślami, jakimś aforyzmem lub wreszcie pomysłem w głównych obrysach – reszty lubimy domyślić się sami...” (II 22). Z tego też względu największym wrogiem dla Klina jest nuda, płynąca głównie z gadulstwa.

[Chce] także pisać w sposób taki, który zdawałoby się, że nic nie kosztował pracy autora i że to po bliższym rozpatrzeniu się dopiero, z pomocą refleksji można osądzić, ile to piękne dzieło pisane najnaturalniej w świecie wymagało starania i usilności. (II 225)

Oczekuje zatem od czytelnika aktywności, zastanowienia, zrozumienia konceptu, złożenia w całość wniosków. Te autotematyczne uwagi korespondują zresztą z tym, co charakterystyczne dla aktywności eseistycznej jako takiej – „wymaga [ona] partnera”, angażuje czytelnika do współpracy, „potrzebuje kogoś, kto podejmie trud dekodowania”⁴². Klin pragnie najwyraźniej mieć czytelnika o podobnym do własnego typie umysłowości, wrażliwości i upodobań, wśród których nieostatnie miejsce zajmuje specyficzny zmysł humoru – czytelnika podobnego do *suffisant lecteur* Montaigne’a⁴³.

Wszystko to można interpretować jako szczególny przejaw elementów dandyzmu w osobowości Klina, wykreowanej przez jego dzieło szczególnie w kontekście innych aspektów sytuacji intelektualnej, wewnątrzsobowościowej, które są w nim uzewnętrzniane. Charakterystyczne jest przede wszystkim tworzenie indywidualnego świata i systemu wartości, a negowanie i wytykanie niespójności świata wspólnego, zastanego – odbywające się przez rozmowę i szczególny sposób bycia. Te cechy wypowiedzi Klina zostały już pokrótce omówione, chodzi tu przede wszystkim o ironię, aforystyczność, paradoksalność, skłonność do satyry i intelektualnej prowokacji⁴⁴. W wypełnianiu zadania krytycznego opisu współczesności fundamentalna okazuje się więc także kategoria stylu.

Wystarczy spojrzeć raz jeszcze na wspomniany wyżej obraz „znudzonego na Akropolu”. Zasadniczym elementem prowokacji jest tu zaprzeczenie wyjątkowej atmosferze ateńskiego wzgórza. Budowlą, która wzbudza w podmiocie największe wzruszenie, jest „kawiarenka malutka z prostych desek sklecona” (II 67). W niej to zasiada, „wyciąga nogi z amerykańska” i zabiera się do „obowiązkowych” w ta-

⁴² R. Sendyka *Nowoczesny esej...*, s. 49.

⁴³ „Bystry czytelnik” – odpowiedni, stosowny, idealny dla odbioru tekstu i dla prowadzenia swego dialogu z jego autorem, por. tamże, s. 220 i n.

⁴⁴ Por. B. Sadkowska *Homo dandys*.

Kobielska „Złamane pióro eksliterata”?

kim miejscu rozmyślań, które – nawet najsubtelniejsze i najgłębsze – prowadzą tylko do znudzenia.

Zasadniczą cechą jego postawy jest zatem chłodna nonszalancja, prowadząca w efekcie do potraktowania Akropolu bez należytego uniżonego szacunku, miejsca przecież powszechnie kojarzącego się z wielką tradycją ludzkiego ducha i będącego świadectwem najdoskonalszej kultury. Klin, będąc zresztą admiratorem starożytnej Grecji, patrzy wnikliwiej, nie zatrzymuje się na poziomie zewnętrznych formuł. Stara się zobaczyć i naprawdę zrozumieć, nie ukrywając przed samym sobą ani ograniczeń ludzkiej natury, ani własnych (w pewnym sensie niskich) uczuć. I przez to, że do nich się przyznaje, w ten wyszukany sposób tworzy siebie jako kogoś stojącego wyżej od mas – a to dzięki chłodnemu, wystylizowanemu nonkonformizmowi. Stosuje wobec odbiorcy zasady dandysowskiej „l’art de plaire en déplaisant”⁴⁵. Łamie konwencjonalne zasady i ustanawia własne, a to robi duże wrażenie i wywołuje podziw u innych. Jest przy tym wierny zasadniczym założeniom swojego stanowiska intelektualnego i życiowego, z którymi bardzo przecież współgra zasada nonkonformizmu, być może „najbardziej fundamentalna i twórcza wartość”⁴⁶ postawy dandysowskiej. Ona również bowiem służy mu do tego, aby uporządkować świat na nowo, choć na chwilę, określić własną w nim pozycję i całościową tożsamość, zrozumieć i odnaleźć prawdę na tyle, na ile to tylko możliwe dla niedoskonałego człowieka – w nieustającym wysiłku ujawniania autentycznej rzeczywistości, w „heroicznej formie”⁴⁷ eseju.

Abstract

Maria KOBIELSKA
Jagiellonian University (Kraków)

A Former Man-of-Letters' Broken Pen? Klin-Kaliszewski's Sketches

The article discusses a two-volume edition of *Szkice* ['Sketches'] by a forgotten prose writer of the latter half of 19th century, who used the pseudonym 'Klin'. A thesis is proposed that these texts may be associated with a modern essayistic discourse, to be justified by analysing the texts' poetics – in particular, the way the author's 'I' is shaped. Description of its kinship, but not identity, with the figures of decadent and dandy enables to reconstruct a sceptical-critical cognitive project comprised in the text, a specific anthropology and – finally – an ingenious creation of the subject.

⁴⁵ Por. R. Okulicz-Kozaryn *Mala historia...*, s. 53.

⁴⁶ B. Sadkowska *Homo dandys*.

⁴⁷ R. Sendyka *Nowoczesny esej...*, s. 304.

Adam POPRAWA

Prawa natury plus parę innych względów.
O przyjęciu tomu poezji Ryszarda Kapuścińskiego

„Przeciwnie, każdy mógł się wypowiedzieć i wesprzeć nas w tej sprawie”¹ – poinformował zebranych król Danii w swojej sławetnej mowie. Władza przezeń sprawowana jest również władzą retoryczną: Klaudiusz otwiera się na innych – czyli w tym wypadku na doradców – po to, by uzyskać od nich wyłącznie sądy potwierdzające². Inne języki muszą zostać królowi podporządkowane, o czym pośrednio zawiadamia on w przytoczonym ujęciu – syntetyzującym i jednorodnym, wykluczającym wielość.

Analogicznie zatem odkrywanie Innego i tego, co inne, wielokrotne nawoływanie do otwierającego poznawania inności prowadzić może przede wszystkim do wzmocnienia „ja” – by tak rzec – do redekolonizacji autorsko-tekstowego „ja”. Celem moich uwag jest przyjrzenie się krytycznoliterackiej reakcji na tomik Kapuścińskiego *Prawa natury*, nie wykluczam jednak, że moje tezy odnosić by się mogły również do innych, zwłaszcza późniejszych tytułów tego autora. Recepcja zbioru wierszy okazała się zjawiskiem szczególnym, dlatego też właśnie na niej zamierzam się skupić. Przedmiotem analizy, poza paroma uzasadnionymi wyjątkami, będą teksty napisane i opublikowane po ukazaniu się tomiku, ale przed śmiercią jego autora. Okoliczność tanatologiczna wymagałaby odmiennych narzędzi badawczych, zwłaszcza w wypadku kultur takich, jak polska, rozmiłowanych w funeralnych karnawałach.

¹ W. Shakespeare *Hamlet*, przeł. S. Barańczak, Znak, Kraków 1997, s. 19.

² Zob. S. Barańczak *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, a5, Kraków 2004, s. 197-198.

Poprawa Prawa natury plus parę innych względów

Jak dobrze wiadomo, kwestia Innego czy Obcego zajmowała w ciągu paru minionych lat sporo miejsca zarówno w wypowiedziach Kapuścińskiego, jak i w poświęcanych mu komentarzach. Postacią zaś najpopularniejszą, przywoływaną w tych sytuacjach, był Herodot, oczywiście z powodu jednej z ostatnich książek pisarza. Chciałbym jednak zacząć od odnoszących się do greckiego historyka opinii, zapisanych przez Stephena Greenblatta przy innej okazji. Powiada więc amerykański badacz:

Podróż u Herodota wiąże się z uporczywym roszczeniem sobie prawa do osobistego doświadczenia, do autorytetu naocznego świadka. [...] musimy rozumieć odwołania Herodota do jego podróży w mniejszym stopniu jako fakt autobiograficzny, a w większym jako wybór rodzaju dyskursu. Nie dysponujemy wszak żadnym sposobem umożliwiającym weryfikację podróży Herodota, mamy raczej do czynienia ze [...] znacznikami wypowiedzi i modalności tekstu. Najbardziej charakterystyczną cechą tych znaczników jest odwoływanie się do bezpośredniej obecności narratora: „słyszałem”, „mówię”, „piszę”, a przede wszystkim „ujrzałem”.³

Odbiorca, nawet pobieżnie obznajomiony z dziełem i osobą Kapuścińskiego, musiał się zetknąć z jego niejednokrotnie ponawianą autokreacją naocznego świadka. Zgoda czytelnika na taką konstrukcję nadawcy staje się właśnie rodzajem dyskursu wykluczającego sprawdzanie. Jak się okaże, autor *Szachinszacha* wchodził w rolę jedyne go świadka nawet w sytuacjach dalekich na przykład od przewrotów w Ameryce Łacińskiej. Ale wracam do Greenblatta.

Odkrycie siebie w innym i innego w sobie nadaje wypowiedzi Herodota rangę specjalnego autorytetu, z tego powodu, że uwydatnia potęgę i prawdziwość naocznego świadectwa, lecz nie przedstawia tego autorytetu jako pewnego.⁴

Tu różnica będzie jeszcze bardziej radykalna: nie po to Kapuściński przywołuje Herodota (i Innego), by podważyć pewność swojego własnego świadczenia.

Kapuściński, o czym wspominano po wielokroć, debiutował wierszami, niemniej pierwszy tomik wydał dopiero w roku 1986. Także (także, ponieważ powoli zbliżam się do *Praw natury*) tej poetyckiej książeczce wyznaczono – jeśli można pozwolić sobie na taką kwalifikację – obieg specjalnej troski. Pisał bowiem Krzysztof Karasek:

W prozie, najlepszej części swej twórczości, Kapuściński zasłonięty jest jakby przedmiotem, który poddaje obserwacji, dociekaniom, analizie; chowa się za przedmiot. [...] W poezji zostaje obnażona ważna strona osobowości Kapuścińskiego. Nie ujawniona. Zatajona czasem. Ludzka. O osobowość mu przede wszystkim w tych wierszach chodzi, o pełny jej kształt, nie zaś o twórczość. Tylko osobowość, która chce się objawić, czuje niedosyt

³ Zob. S. Greenblatt *Pośrednik*, przeł. K. Karpinowicz, M. Łukowska, w: *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. K. Kujawińska-Courtney, Universitas, Kraków 2006, s. 205-206.

⁴ Tamże, s. 213.

Interpretacje

form i kształtów, w które się wciela, tylko taka podejmie ryzyko. Tylko ryzyko jest bowiem pisarstwem [...] (opuszczenie wydawcy – A.P.). Wymaga niezwyklej odwagi, by raz jeszcze rzucić na szalę swój autorytet i raz jeszcze zadebiutować – jako poeta...⁵.

Tym ciekawsza to opinia, że pochodzi z recenzji wewnętrznej, gatunku o wyraźnie użytkowym charakterze, zakładającym konkretność wypowiedzi i wyrazistą aksjologię. Owszem, Karasek zaczyna tonem wyważonym i wartościującym. Jeśli proza jest „najlepszą częścią”, to musi być przynajmniej jedna część gorsza, może właśnie oceniana poezja? Nim jednak dobiegnie do kropki, recenzent staje się poszukującym eseistą – „jest j a k b y przedmiotem [...] chowa się za przedmiot” (podkr. – A.P.). Eseistyczne niedomówienia przechodzą w ciąg impresyjnych enumeracji. Następnie twórczość zostaje pomniejszona na rzecz osobowościowej ekspresji, przy okazji jednak sugeruje się, iż Kapuściński – niczym Witkacy – cierpi na „niedosyt form i kształtów”. Wiersze reportera jawią się zrazu jako realizacja najistotniejszej zasady pisarstwa. Nie powinno tedy już dziwić, że akt publikacji tego tomiku jest ze strony Kapuścińskiego brawurowy i heroiczny zarazem. Recenzja Karaska staje się nader intrygującą zapowiedzią, spełnianą w trakcie lektury *Notesu* w stopniu jednak co najwyżej umiarkowanym.

Po latach Kapuściński opowiadał, jak doszło do wydania jego pierwszej poetyckiej książki. Sposób rekonstrukcji tamtych okoliczności nie pozostaje znaczeniowo obojętny:

Stan wojenny przerwał dotychczasowy rytm mojego życia. W tygodniku „Kultura” niemal wszyscy należeliśmy do „Solidarności”, po 13 grudnia nasze pismo zostało zamknięte. Nie bardzo wiedziałem, co dalej robić; nastawiony zawsze na podróż i reportaże, szukałem innych sposobów wyrażania siebie. Zacząłem prowadzić zapiski, które złożyły się na pierwszy tom *Lapidarium* – i p i s a ć w i e r s z e.⁶

Nie idzie mi rzecz jasna (co wyjaśniam na wszelki wypadek) o rozliczanie pisarza z biografii. Zajmuje mnie natomiast konstruowanie (czyli kreacja) tej autobiograficznej opowieści. Tak tedy – mimo że stan wojenny był powszechnym doświadczeniem polskiej kultury, mimo że pisanie wierszy stanowiło wtedy raczej normę niż wyjątek, mimo to wreszcie, że do 1986 roku (data publikacji *Notesu*) ukazało się kilka tomów znakomitych czy nawet arcydzielnich – Kapuściński wybiera taki rodzaj dyskursu (dlatego cytowałem wcześniej Greenblatta), z które-

⁵ K. Karasek (*Z recenzji wewnętrznej*), w: R. Kapuściński *Notes*, Czytelnik, Warszawa 1986, lewe skrzydełko obwoluty. Zob. też polemiczną opinię wobec sądów Karaska, tyle że sformułowaną (już wtedy) dla dowartościowania Kapuścińskiego: K. Derdowski *Trud trwania*, „Odra” 1987 nr 7-8, s. 100.

⁶ „Dzięki poezji istniejemy”. Niepublikowany zapis spotkania z R. Kapuścińskim z okazji wydania jego tomu wierszy „Prawa natury”, „Tygodnik Powszechny” 2007 nr 5, dod. „Książki w Tygodniku”, s. 16 (podkr. – A.P.). Por. inną autorską opowieść o powstaniu *Notesu* w wywiadzie: J. Mikołajewski *Poeta Kapuściński*, „Gazeta Wyborcza” 2006 nr 44, s. 10.

Poprawa Prawa natury plus parę innych względów

go pomocą będzie się mógł wypowiadać jako nieledwie jedyny świadek. Jeśli sugestia ta wydaje się przesadna, proponuję przyjrzeć się innym zdaniom autora ze spotkania, na którym miała miejsce premiera *Praw natury*. Zapytany o kwestię autotematyczną, Kapuściński odpowiedział:

Nie potrafię wyjaśnić, dlaczego raptem zaczyna się pisać jakiś wiersz, to bardzo różnie wygląda u różnych poetów. Widzę tutaj na sali wybitne poetki i poetów, pewnie p o - m o g l i b y wyrazić stan, w jaki się wtedy wchodzi.⁷

Tutaj rola jedynego świadka nie była już możliwa, niemniej autor *Imperium* nie omieszkiał pozostawić pierwszeństwa w świadczeniu jednak samemu sobie, skoro „wybitnym poetkom i poetom” przyznał i to ewentualnie (użyty przysłówek „pewnie”) funkcję pomocników. Innego przywołuje się bowiem po to, by wzmocnić „ja”.

Autoekspresja wchodzi zresztą w dość dialektyczną relację z modestią. Tuż po śmierci Kapuścińskiego, co niewątpliwie modyfikowało wspomnienie, Jarosław Mikołajewski przedstawił genezę drugiej poetyckiej książki. Twórca zatem

wzdrażał się przed publikacją nowego tomu. Bał się, że ktoś uzna, iż wchodzi do poezji bocznymi drzwiami, korzystając ze sławy reportera. Poradziłem, żeby wydał te wiersze „z dystansem”, czyli za granicą, w obcym języku. Na przykład w przekładzie na włoski.⁸

Tak też się stało, niemniej wyjaśnienia Mikołajewskiego nie wydają się w pełni przekonujące. Po pierwsze, miał już Kapuściński w bibliografii podmiotowej jeden zbiór wierszy, parokrotnie wznawiany. Po drugie, również czytelnicy zagraniczni, znający reportaże Kapuścińskiego i jego krótkie zapisy prozą, mogli niećnie pomyśleć o drugich drzwiach. W każdym razie rok wcześniej Mikołajewski nie zawahał się postawić pisarzowi pytania wielce charakterystycznego. Jego rozmówca kontynuował opowieść o powstaniu *Notesu*:

kiedy zebrała się spora garść wierszy, zaproponowałem je nieśmiało wydawnictwu. [...] ale również z ufnością. Miałem wspaniałych kolegów, których podziwiałem jako poetów i na których radę mogłem liczyć – jak Jerzy Górzeński i Krzysztof Karasek, który był redaktorem tomu. To on dokonał wyboru wierszy, zaproponował, żeby kilka usunąć. [Na co Mikołajewski:] – Pozwolił Pan? [Kapuściński spokojnie:] – Oczywiście. I byłem mu wdzięczny, bo przecież ostatecznie zaakceptował moje utwory.⁹

Nie zamierzam postawy pisarza jednowymiarowo redukować, niemniej zwracam uwagę, że zgadza się on na autorytet innych, gdyż sam ich autorytet wcześniej poświadczył. Górzeński z Karaskiem jawią się tu nie tyle jako hm... autonomiczni poeci i opiniodawcy, ile jako postacie posiadające autorytet właśnie uprzednio im udzielony przez Kapuścińskiego. Są však „wspaniałymi kolegami”, czyli takimi, którzy już przedtem okazali się godnymi jego zaufania, ich poezja zaś także zdą-

⁷ „Dzięki poezji istniejemy”..., s. 16 (podkr. – A.P.).

⁸ J. Mikołajewski *Prośba brzmiała: przeczytaj*, „Gazeta Wyborcza” 2007 nr 21, s. 17.

⁹ J. Mikołajewski *Poeta Kapuściński*, s. 10.

Interpretacje

żyła uzyskać jego aprobatę. Nie jest to wypowiedź oznaczająca jedynie wdzięczność i uznanie dla pracy recenzenta i redaktora.

No i to pytanie Mikołajewskiego „Pozwolił Pan?”, które było pewnie tak po dziennikarsku podchwytliwe, ale przede wszystkim było zdziwionym i momentalnym zdaniem sprawy ze statusu Kapuścińskiego. Zważywszy na przedstawione dotąd historie i okoliczności, *Prawa natury* pojawiały się w takiej sytuacji społeczno-personalno-kulturalnej, która w znacznym stopniu recepcję tej książki modelowała. Stąd osobliwość wielu krytycznoliterackich manifestacji.

Zdaniem Edwarda Saida, sytuujące się w świecie teksty „w istocie są sobą poprzez zabieganie o uwagę świata. Co więcej, czynią to, narzucając ograniczenia temu, co można z nimi zrobić w trakcie interpretacji”¹⁰. Co poniekąd paradoksalne, tekstowi Kapuścińskiego udało się powściągnąć sądy innych, a zwłaszcza partię aksjologiczną, także dzięki zadeklarowanej na początku tomu zasadniczej niepewności co do słowa:

Może to największe
wypowiada się milczeniem?
Jak kosmos?

słowo
to pozór?
próba uchwycenia
nieuchwyconego?
podejrzliwość wobec słów
że stawiają fałszywe drogowskazy
prowadzą w ślepe zaułki
wodzą na pokuszenie¹¹

Przepisuję *in extenso*, by przypomnieć, jaki rodzaj poetyckiego rzemiosła reprezentują wiersze Kapuścińskiego. W najlepszym wypadku jest to poziom drukowalności, utwory są aż nadto konwencjonalne i oczywiste, owszem, trafiają się bardziej udane passusy, lecz nie brakuje też miejsc rażąco słabych. Tyle że tekst podający niemalże w całkowitą wątpliwość poetyckie słowo informuje, iż autor ma pełną świadomość takiego stanu rzeczy, ogólnego i nieusuwalnego, więc może szczegółowe łapanie go za słowa byłoby cokolwiek nietaktowne? Wprawdzie wielu poetów wątpiło w skuteczność języka, nie posądzam ich jednak o tego rodzaju asekurację, gdyż pisali znacznie lepsze wiersze.

Raz jeszcze Said, według którego „krytyk jest do pewnego stopnia odpowiedzialny za artykułowanie głosów zdominowanych, przemieszczonych albo zagłuszonych

¹⁰ E. Said *Świat, tekst, krytyk*, przeł. A. Krawczyk-Łaskarzewska, w: *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. A. Preis-Smith, Universitas, Kraków 2004, s. 33.

¹¹ R. Kapuściński *** (*Może to największe...*), w: *Prawa natury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 5.

Poprawa Prawa natury plus parę innych względów

przez tekstualność tekstów. Teksty stanowią zespół sił zinstytucjonalizowanych przez dominującą kulturę kosztem jej różnych części składowych¹². Recepcja *Prawa natury* przeciwnie, w zasadniczej mierze okazała się potwierdzeniem dominującego i mocno stereotypowego modelu kultury. Aczkolwiek przyznać wypada, iż odbywało się to niekiedy za pomocą wcale pomysłowych metod.

Przegląd dominujących głosów zacznę jednak od wypowiedzi byle jakiej, miejscami nieporadnej. Są przecież niebagatelne przyczyny, bym przytoczył ją prawie w całości. Recenzent wrocławskiego pisemka studenckiego „Semestr” tak zatem zaprezentował książkę:

Prawa natury to tomik, w którym – znany ze swojego daru obserwacji – reporter i podróżnik skierował spojrzenie w głąb człowieka: „wsłuchaj się w głos który jest w tobie / nie zagłuszaj go / własną mową”.

Poezja Kapuścińskiego zmusza czytelnika do nieustannego odnajdywania siebie wobec Absolutu oraz nasłuchiwania wszechrzeczy w sobie samym. *Prawa natury* to ponad pięćdziesiąt przystanków-zastanowień nad współczesną kondycją tego, co ludzkie, to spojrzenie rzucone światu przez szkła człowieczeństwa. Kapuściński uczy swoich czytelników świadomego doświadczania życia, dotykania świata zmysłami i przenikania zdarzeń, lecz nie w płytkim, hedonistycznym sensie, ale w zestawieniu z Absolutem: miłością, Bogiem, śmiercią.

Poeta-podróżnik w swoich wierszach pokazuje ogromną wiarę w człowieka. Dlatego, czytając je, można poczuć siłę człowieczeństwa i niezmacony optymizm piosenek Edwarda Stachury, którego *Wszystko jest poezją* również znalazło swoje miejsce na kartach *Prawa natury*. Zachęcam do doświadczenia poezji i wędrówki z Ryszardem Kapuścińskim, bo „dokąd byśmy z nim nie poszli, zawsze znajdziemy tam siebie”.¹³

I jeszcze informacja autora, że ostatni cytat jest parafrazą fragmentu z Wojacka. Rzecz jasna nie zamierzam wykpiwać tej notki, byłoby to nieprzyzwoicie łatwe i w tym szkicu bezcelowe. Zatrzymuję się jednak przy niej tak długo, ponieważ uznać by ją można za wręcz modelową wypowiedź o tomiku Kapuścińskiego. Zadęcie i patos, pominięcie problemu języka tej poezji, wielkie słowa i pojęcia, niezobowiązująca arbitralność sądów, dowolność przywołań intertekstualnych. Będzie to wniosek cokolwiek hiperboliczny, ale kilku nieporównanie bardziej kompetentnych krytyków nie powiedziało w gruncie rzeczy wiele więcej o *Prawach natury*. Zgoda, i recenzje były obszerniejsze, i wiedza bardziej rozległa, wznoszono przecież skomplikowane konstrukcje powierzchniowe. Także za pomocą nawiązań intertekstualnych, które w recenzjach stawały się podejrzone, pełniły bowiem funkcje kryptoaksjologiczne.

Zaczął akordem *fortissimo* parokrotnie już tu przywoływany Mikołajewski, podpierając się jeszcze jednym podwójnym autorytetem, literackim i medialnym (a może i potrójnym, bo chodzi o zagranicę):

¹² Said *Świat, tekst, krytyk*, s. 51.

¹³ M. Grodecki [bez tytułu], „Semestr” 2006 nr 3, s. 15.

Interpretacje

Wiersze Kapuścińskiego – konstatował pisarz Claudio Magris w całostronicowym esej w „Corriere della Sera” – wpisują się w wielką linię liryki polskiej, która prowadzi przez Miłosza, Szymborską, Różewicza.¹⁴

Powołując się na włoskiego pisarza krytyk trochę się ubezpiecza. Z jednej strony, owszem, przytacza porównanie aż tak wysoko wynoszące poezję Kapuścińskiego, sugerując aprobatę tego sądu, z drugiej zaś – pozostawia go jednak w cytacie. Zbigniew Chojnowski, odwołując się do Miłosza, nie potrzebował już włoskiej czy innej mediacji:

Kapuściński wypróbowuje różne techniki pisania wiersza. „Szuka formy bardziej pojemnej”. Dzieje się tak w lirycznych migawkach, błyskotliwych skojarzeniach, ale częściej i konsekwentnie w tekstach, w których osadza się materia poetycka czerpana z sytuacji realnych i ze spotkania osób z krwi i kości. Niepochwytność istoty rzeczy w płynącym przez nas istnieniu wymaga nieprzyzwyczajania się do konwencji, ulubionych słów, myślowych figur. Przyznanie się do bezradności, do tego, że niczego pewnego nie można ustalić i powiedzieć – nawet o sobie – jest (mimo wszystko) zwycięstwem samoświadomości, która nie chce rozplynąć się bez sensu.¹⁵

Co jeszcze ciekawsze i bardziej znamienne, krytyk nie mówi wcale o poszukiwaniach formalnych, lecz o naśladowaniu i pierwszeństwie rzeczywistości poza-tekstowej. Oczywiście lęk przed zamknięciem w formę brał się u Miłosza z mimetycznej pasji, ale radykalna inność jego wierszy widocznie nie przeszkadza tym, którzy dążą do podtrzymania pozycji tekstowo-autorskiego „ja” Kapuścińskiego.

Recenzja Chojnickiego ukazała się w „Toposie”. Rok wcześniej dwumiesięcznik ten zamieścił blok tekstów poświęconych autorowi *Cesarza*; jak można się domyślać, superlatywnych wypowiedzi nie brakowało. Leszek Kołakowski napisał:

[Kapuściński] jest pisarzem znakomitym i nie czytałem doprawdy ani jednego jego tekstu, który bym uznał za blahy lub banalny, wszystko jest warte czytania, wszystko jest umysłowo pożywne i pouczające.¹⁶

Fragment wypowiedzi filozofa, ale nie ten, lecz wcześniejszy (być może nawet wydawcy uznali, że aż tak przeholowywać się nie powinno) pojawił się zresztą na tylnej stronie okładki tomiku, tuż pod wierszem z niego wziętym. Kołakowski ułożył kilka lat temu antologię ulubionych wierszy – bez Kapuścińskiego wszakże. Zdarzyło mu się też niedawno polecać na okładce świetną prozę Zbigniewa Mentzla *Wszystkie języki świata*. Pochwała na tomiku poetyckim Kapuścińskiego mimo wszystko zaskakuje. Oczywiście chodziło o jeszcze jedną pieczęć autorytetu, niekoniecznie literackiego. Nie przeszkadzało bowiem nikomu, że na okładce Kołakowski nie odnosi się wprost do zawartych w książce wierszy.

¹⁴ Mikołajewski *Poeta Kapuściński*, s. 10.

¹⁵ Z. Chojnowski *Wiersze z wnętrza epoki*, „Topos” 2007 nr 1-2, s. 195.

¹⁶ *Opisać Ryszarda Kapuścińskiego* [ankieta, wypowiedź L. Kołakowskiego], „Topos” 2006 nr 1-2, s. 52.

Poprawa Prawa natury plus parę innych względów

Jeszcze tylko, na prawach dygresji, fragment apologii napisanej przez Karaskę, który tym razem zajął się mową niewiązaną:

Proza Kapuścińskiego zmierza do tego samego, do czego zmierzała proza ojców-założycieli powieści, do ulepszonej, udoskonalonej, zatem uatrakcyjnionej wersji nudnego czasu i nudnego życia. Daniel Defoe, Henry Fielding, Tobias G. Smollett czy Laurence Sterne są jego niezaprzeczalnymi przodkami.¹⁷

Cóż, niewątpliwie cieszy przypomnienie mało w Polsce znanego XVIII-wiecznego pisarza, autora humorystycznej powieści epistolarnej *Wyprawa Onufrego Clinckera*. W tymże numerze sopockiego periodyku znalazł się również blok wierszy Kapuścińskiego, w tym trzy pary drukowane synoptycznie, w przekładzie włoskim i po polsku. To jeszcze jeden dowód na zupełnie już wyjątkowe traktowanie autora *Buszu po polsku*.

Wracam do przeglądu recenzji, była zatem mowa o intertekstualności. Cały tekst Piotra Łuszczkiewicza zbudowany został (powtórzę) na nieobojętnych aksjologicznie zestawieniach. Zaczyna więc krytyk od juveniliów. „W literackich pierwocinach wielkiego poety widać przecież pewne pokrewieństwo z poezją Tadeusza Różewicza z *Niepokoju*”¹⁸. Wprawdzie autor stwierdza jedynie „pewne” podobieństwo, niemniej i tak porównanie do jednego z najważniejszych tomów w całej historii polskiej poezji nie wystarcza. „Z drugiej strony, nasuwają się nieodparte skojarzenia z liryką Leopolda Staffa”¹⁹. Potem o wyparciu obu wspomnianych poetów przez Majakowskiego, długiej przerwie w twórczości lirycznej aż do *Notesu*. W nim odnalazł Łuszczkiewicz kilka personalnych powinowactw: św. Augustyn, Kant, Słowacki i Wojtyła. *Prawa natury* traktuje krytyk jako „myślową i artystyczną kontynuację tamtego szczupłego zbioru”²⁰, chociaż pod względem międzytekstowym wypadają one raczej ubogo. Zaledwie jeden wiersz okazuje się „trochę leśmianowski w duchu”²¹, jest jeszcze cytowany w tomiku Stachura. Znaczne osłabienie nawiązań literackich uzupełniają Łuszczkiewiczowi związki intersemiotyczne:

W sztuce znajduje Kapuściński zasadnicze pocieszenie dla człowieka. W jej pięknie, krystalizującym się na różnych, niekoniecznie najwyższych poziomach kultury. Bo oto w tych wierszach spotykamy żarliwe pochwały muzyki jazzowej, tworzonej przez Armstronga czy Parkera.²²

Trudno orzec, czy bardziej bulwersują tutaj aż tak wysokie parantele (artystyczne i myślowe), czy też uznanie arcydzielnych dokonań jazzu, tego niezby-

¹⁷ Tamże [wypowiedź K. Karaska], s. 51.

¹⁸ P. Łuszczkiewicz *Między tworzeniem a zagładą*, „Nowe Książki” 2006 nr 5, s. 10.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 11.

²² Tamże.

Interpretacje

walnego składnika XX-wiecznej kultury, za jej „niekoniecznie najwyższe poziomy”.

Dla Janusza Drzewuckiego, autora najbardziej chyba wymyślnego omówienia, przeciwnie – wszelkie związki tomiku Kapuścińskiego z czymkolwiek innym literackim wydają się zbędnym balastem. Krytyk opowiada się bowiem po stronie zmodyfikowanej awangardowej utopii. Niektórzy awangardiści chcieli przekreślić tradycję, by zacząć od nowa. Drzewucki natomiast dąży do absolutnej izolacji *Praw natury*. Powiada: „zupełnie nie odczuwam pokusy, aby w twórczości poetyckiej Ryszarda Kapuścińskiego doszukiwać się komentarza do jego twórczości prozatorskiej”²³. To brzmi jeszcze niewinnie, zaraz się przecież wyda, że krytyk odnalazł coś w rodzaju Archimedesowego punktu oparcia. Starożytny uczony obiecywał poruszyć Ziemię, Drzewuckiemu zaś tomik Kapuścińskiego wystarczył do unieważnienia całej polskiej literatury powojennej i przy okazji też historii.

Uświadomiłem sobie w pewnym momencie, że w trakcie tej lektury do niczego nie jest mi potrzebna wiedza o pokoleniu Współczesności i Orientacji Hybrydy, Nowej Fali i Nowej Prywatności, o „Odrodzeniu” i „Kuźnicy”, o linii Przybosia i linii Miłosza, o klasycystach i barbarzyńcach, a ponadto o Październiku, Marcu, Grudniu, Czerwcu, Sierpniu. Mam nawet przeczucie, graniczące z pewnością, że im dalej w las, a więc kartka za kartką, tym bardziej przestaje mnie obchodzić to, co o historii polskiej poezji najnowszej wiem, czego się dowiedziałem i czego jeszcze mógłbym się dowiedzieć, gdybym trochę później wychodził z biblioteki.²⁴

Wyliczenie jest wprawdzie ulubioną figurą Drzewuckiego-krytyka, ale przytoczony fragment brzmi już cokolwiek autoironicznie. Tyle że ofiarą ironii byłby wtedy... Kapuściński. Wkrótce do tego wrócę, tymczasem, jeśli nie literatura, to co? Odpowiedź Drzewuckiego brzmi – filozofia i elementarz:

Liryka Ryszarda Kapuścińskiego jest zjawiskiem samym w sobie, żeby ją ogarnąć i pojąć, wreszcie uznać za swoją, nie trzeba niczego wiedzieć o życiu literatury [tu już trochę opuszczam – A.P.], wystarczy umieć czytać, nic ponadto.²⁵

Na filozofii też, a dokładniej na filozoficznej antropologii, oparł swój tekst Paweł Mackiewicz, który zbudował solidny intelektualny kontekst, niekoniecznie jednak wyprowadzalny z *Praw natury*. Píše krytyk, że „oba poetyckie tytuły odróżnia właściwa im – zupełnie przez Kapuścińskiego przenicowana – filozofia i pragmatyka twórczości literackiej”²⁶. Owo przenicowanie jest tu nadzwyczaj dwuznaczne. Świadomie?

²³ J. Drzewucki *Nic wspólnego z niczym*, „Twórczość” 2006 nr 5, s. 113.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 113-114.

²⁶ P. Mackiewicz *Z przenikania w głębi*, „Odra” 2006 nr 10, s. 130.

Poprawa Prawa natury plus parę innych względów

Problem polega na tym, że nie bardzo chce mi się wierzyć, że Łuszczykiewicza, Drzewuckiego czy Mackiewicza rzeczywiście przepełnia admiracja dla poetyckich dokonań Kapuścińskiego, że Karasek nie widzi istotnej różnicy między na przykład *Imperium* a *Tristramem Shandy*, że Chojnowski jednakowo ceni Kapuścińskiego i Miłosza, Mikołajewski zaś jeszcze dołączyłby dwoje innych poetów. Z drugiej jednakże strony nie chcę zarzucać komentatorom postawy koniunkturalnej. Czyżby więc jednak ironia ukrywająca nieco mniej pozytywną ocenę *Praw natury*? Tej z kolei, mimo wszystko, nie byłbym u wspomnianych krytyków pewien. Nie wykluczam więc, że poddani władzy tekstu²⁷ i (zwłaszcza takiego) twórcy, przynajmniej niektórzy spośród piszących o wierszach autora *Chrystusa z karabinem na ramieniu* przekonują przede wszystkim sami siebie, trochę po gombrowiczowsku, a trochę po münchhausenowsku.

W „Polityce” o tomiku napisał Zdzisław Pietrasik. Nie żebym odmawiał zorientowania w poezji temu akurat krytykowi filmowemu, który niedawno – odnosząc się polemicznie do tezy o niemożliwości powrotu szkoły polskiej – zakończył swój tekst wierszem z najnowszego tomu Ewy Lipskiej²⁸ – niemniej jednak na co dzień nie omawia on książek poetyckich. Ale też przy rozważaniach dotąd wszystkich aksjologicznych afirmacjach, jawnych bądź implikowanych, da się zaryzykować tezę, w myśl której publikacja *Praw natury* została uznana najpierw ogólnie i cokolwiek apriorycznie za wielkie wydarzenie kulturalne (jak inne książki Kapuścińskiego); kwestie *stricte* poetyckie były zaś zagadnieniem niekoniecznie pierwszorzędym. Powraca w ten sposób kwestia określona za Saidem jako tekstowe ograniczenie interpretacji. Zaczyna więc Pietrasik jakby w myśl wskazań autora tomiku: „Poezja Ryszarda Kapuścińskiego rodzi się z podejrzliwości wobec słowa”²⁹. W zakończeniu zaś noty dochodzi do zniesienia rodzajowych granic: „Piękne, mądre wiersze znajdujące się w tym tomie nie będą zaskoczeniem dla wiernych czytelników wybitnego reportera. Kapuściński zawsze był poetą”³⁰. A mniej więcej w środku noty kwestia interpretacji tekstu poetyckiego zostaje, za pomocą zabiegu stylistycznego oraz mimowolnej manifestacji niekompetencji, pośrednio unieważniona: „Tzw. podmiot liryczny jest widoczny w każdym wierszu”³¹.

Skoro już mowa o polonistycznej niefachowości: znamienne, że z żadnym sprzeciwem nie spotkały się metatekstowe wypowiedzi Kapuścińskiego, kreujące się zarazem na wyrobionego czytelnika poezji. Na spotkaniu premierowym w Wydawnictwie Literackim dokonał reaktywacji oklepanego toposu niezrozumia-

²⁷ „Jak przenikliwie wykazał Nietzsche, teksty są zasadniczo faktami władzy, a nie demokratycznej wymiany” (Said *Świat, tekst, krytyk...*, s. 41).

²⁸ Zob. Z. Pietrasik *Kino ma boleć*, „Gazeta Wyborcza” 2007 nr 250, s. 16.

²⁹ Z. Pietrasik *Kapuściński jest poetą*, „Polityka” 2006 nr 9, s. 56.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

Interpretacje

łości: „poezja współczesna bywa mało komunikatywna i bez przygotowania nie możemy jej zrozumieć”³². W innym miejscu natomiast zaproponował wyczerpującą typologię:

Ogromnie cenię poetów, ponieważ jest to jedyna grupa, dla której tak ważny jest język. Prozaików obchodzi głównie intryga, sposób zawiązywania i rozwiązywania. Eseistów – myśl, którą chcą precyzyjnie sformułować.³³

W internetowym periodyku „Pro Arte” ukazały się aż trzy teksty traktujące o *Prawach natury*³⁴. Piotr Lewicz, jeden z trojga autorów, zauważa: „Zamknięcie w formę tomiku wierszy Kapuścińskiego oburzyło przeciwników poezji pisanej przez reportera”³⁵. Kłopot w tym, że owo oburzenie nadzwyczaj rzadko było artykułowane. Inny krytyk z „Pro Arte”, Maciej Duda, zarzucił poecie staroświeckość konwencji, a zarazem – jak to ujął – „zabawę z formą”. Chodzi o dwa wiersze, jeden powstały z delimitującego przepisania fragmentów *Kalendarza przyrody*, drugi składający się niemal wyłącznie z podpisów pod zdjęciami. Pisze Duda, że zabiegi tego rodzaju „niebezpiecznie przypominają zaczynać jeden z tematów uniwersyteckich zajęć z poetyki, kiedy to studenci dyskutują nad tym czy kulinarny przepis pozbawiony linearnego zapisu prozy, rozcłunkowany na wersy, jest już poezją, czy jeszcze prozą”³⁶. Sprowadzenie Kapuścińskiego do poziomu ćwiczeń na pierwszym roku jest w recepcji *Praw natury* czymś niezwykle. Krytyk nie poprzestaje na porównaniach, wprost stwierdza, iż wiersze pisane w ten sposób „to za mało”, w finałowej partii recenzji konstatuje zaś brak selekcji w omawianym zbiorze³⁷.

Paweł Gołoburda, omawiając w „Lampie” kilka poetyckich nowości, *Prawom natury* poświęcił zabawny pamflet. Odnosząc się do wysokich ocen daru obserwacji autora-podróżnika, pisze:

Nie wiem, sam miałem zupełnie takie same refleksje, i to bez wychodzenia z domu, zaś ewenementem byłoby raczej odszukanie kogoś, kto ich nie miał. Kapuścińskiemu do głowy przychodzą, jeśli wolno tak powiedzieć, typowe myśli, a co za tym idzie, pierwsza osoba czasownika jest tu tylko formą gramatyczną, pustym widmem.³⁸

³² „Dzięki poezji istniejemy”..., s. 16.

³³ Mikołajewski *Poeta Kapuściński*, s. 10.

³⁴ Zob. P. Lewicz *Poeta reporter – reporter poeta*, Wyd. „Pro Arte” 2006 nr 6, <http://www.proarte.net.pl/?action=dynamic&dzial=43&id=1224>; M. Duda *Dura lex sed lex*, „Pro Arte” 2007 nr 1, <http://www.proarte.net.pl/?action=dynamic&dzial=43&id=1726>; E. Sołtys *Kapuściński wierzący*, „Pro Arte” 2007 nr 1, <http://www.proarte.net.pl/?action=dynamic&dzial=43&id=1727>.

³⁵ Lewicz *Poeta reporter – reporter poeta*.

³⁶ Duda *Dura lex sed lex*.

³⁷ Tamże.

³⁸ P. Gołoburda *Ciocię jakby zatkalo deczko*, „Lampa” 2006 nr 3, s. 62.

Poprawa Prawa natury plus parę innych względów

Krytyk zastanawia się, czy modalność odbioru nie powinna być tu całkiem inna. Skoro bowiem tomik „jest jedynie średnią wyciągniętą z 10 przyzwoitych tomików”, to być może są to „*ready-mades* w poezji”, a intencją Kapuścińskiego byłoby „powtórzenie gestu Marcela Duchampa”³⁹.

Stereotypowość i banał zarzuciła też poecie Anna Kałuża. Jej krótkie omówienie w „Arte” bywa ironiczne, elementy takiej retoryki prowadzą krytyczkę do sądu o znaczeniu wręcz egzystencjalnym:

W gruncie rzeczy, ten w szlachetnych zamiarach pouczający tomik, odnoszący się do „kilku prostych prawd”, jakby powiedział ktoś życzliwszy ode mnie, można przeczytać – niekoniecznie zgodnie ze świadomą intencją autora – jako wyraz najgłębszego sceptycyzmu do możliwości ludzkiego zrozumienia świata. Cnota banału kryje w sobie głębokie zadufanie. Wszyscy, którzy powołują się na „prawdy stare jak świat” sądzą, że lepiej zamknąć się w kilku od wieków powtarzanych sposobach opisu świata, bo i tak nie zasypimy przepaści między nimi a światem. To niesłychanie szkodliwe twierdzenie zapoznaje prosty bardzo fakt, iż od rodzaju wymyślanych przez nas narracji o świecie, także zależy nasze życie.⁴⁰

Niewykluczone, że jest to najpoważniejsze potraktowanie tomiku Kapuścińskiego, a poza tym pośrednia krytyka kultury, której obiegi pozwalają na wysoce aprobatywne funkcjonowanie takiej książki.

Szacowny miesięcznik literacki, inny miesięcznik, też z tradycjami, przedstawiający nowości wydawnicze, tygodnik opinii, gazeta, kwartalnik artystyczny⁴¹, dwumiesięcznik literacki, nawet raczej użytkowe pismo studenckie – wszędzie tam oceniano tomik bardzo wysoko lub sugerowano ocenę jeszcze wyższą⁴². Recenzje krytyczne pojawiły się w internetowym „Pro Arte”, w przeglądowym, popularyzującym miesięczniku „Arte” (który już zresztą się nie ukazuje) oraz w „Lampie”. Ścisłej granicy, oddzielającej obiegi obu grup czasopism, przeprowadzić się nie da, w każdym razie, przy iluś niezbędnych zastrzeżeniach pierwszy zbiór tytułów to instytucje podejmujące i podtrzymujące główny model kultury, odbierany z reguły jako bezdyskusyjny. Pozostałe zaś pisma to albo młodoliteracki periodyk sie-

³⁹ Tamże.

⁴⁰ A. Kałuża [omówienie], „Pro Arte” 2006 nr 4, s. 50.

⁴¹ Zob. G. K[alinowski]. [omówienie], „Kwartalnik Artystyczny” 2006 nr 3-4, s. 336-337.

⁴² Istotnym wyjątkiem jest „Tygodnik Powszechny”, który recenzji *Praw natury* nie zamieścił. Przywoływana przeze mnie relacja ze spotkania premierowego ukazała się dopiero po śmierci pisarza w specjalnym wydaniu dodatku „Książki w Tygodniku”. Owszem, książka, wśród innych tytułów autora, jest cytowana w eseju Tadeusza Sławka (zob. T. Sławek *Przyjaźń ze światem*, „Tygodnik Powszechny” 2007 nr 5, dod. „Książki w Tygodniku”, s. 14-15) – zarazem jednak Jerzy Jarzębski w porządnej, literaturoznawczej analizie pisarstwa Kapuścińskiego znacząco pomija oba jego tomiki (zob. J. Jarzębski *Życie w błysku*, „Tygodnik Powszechny” 2007 nr 5, dod. „Książki w Tygodniku”, s. 2-4).

Interpretacje

ciowy, albo popularny miesięcznik, który usiłował wejść w główny nurt, aczkolwiek bez powodzenia (nie sugeruję bynajmniej, że przestał się ukazywać z powodu negatywnego omówienia *Praw natury*), albo wreszcie „Lampa”, której naczelny rozmawia niekiedy z pisarzami starszymi, zasadniczo jednak miesięcznik ten skupia się na literaturze i sztuce młodej i najnowszej.

Wiele więc miał racji Przemysław Czapliński ogłaszający powrót centrali⁴³. Na szczęście jednak to, co inne, centralę narusza.

Abstract

Adam POPRAWA

The Laws of Nature, Plus Several Other Considerations: How Was Ryszard Kapuściński's Poetry Volume Received

Literary-critical responses to R. Kapuściński's recently published verse book *Prawa natury* ['The Laws of Nature'] is analysed. Kapuściński made his debut as a poet, yet his first volume was issued in as late as 1986, and his poetry was always received in a specific manner. This analysis concerns texts known and published after the volume was issued, but before Kapuściński died. The issue of 'The Other' or 'Alien' is used for the analytical purposes, as the one which took quite a major place in both Kapuściński's utterances and commentaries on this author in the recent few years.

⁴³ Zob. P. Czapliński *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

Kazimierz BARTOSZYŃSKI

O podmiotowości literackiej – nowe lektury dzieł Henryka Rzewuskiego

W ostatnich latach w badaniach dziejów kultury polskiej (a także pewnych zjawisk zagranicznych) pojawia się wyraźne zainteresowanie problemem sarmatyzmu. Na tym tle godne uwagi jest określenie kierunku literackiego nazwanego „nurtem sarmackim”¹. Nazwa ta o tyle jest osobliwa, że nie dotyczy właściwego polskiego sarmatyzmu, lecz pewnej formy jego recepcji występującej zwłaszcza w latach 1830-1888. Skrótowno mówiąc, jest to okres, którego punktami granicznymi są lata wczesnej twórczości Henryka Rzewuskiego, a z drugiej strony – lata powstania *Trylogii* Henryka Sienkiewicza. W ramach tak wyznaczonej tematyki interesuje pewnych badaczy nie tyle sama „materia historyczna” powstających naówczas powieści, ile raczej specyficzność punktów widzenia, którymi dysponują pisarze tego kręgu, inaczej mówiąc, struktury podmiotowości i ich dzieł. Autorem, u którego ta problematyka okazuje się szczególnie atrakcyjna i budząca kontrowersje, jest Henryk Rzewuski, a zwłaszcza wczesna faza jego twórczości. Dlatego spojrzenie na powieściową podmiotowość „wczesnego” Rzewuskiego stała się tematem prac dwu młodych literaturoznawców warszawskich – Bartłomieja Szleszyńskiego i Pawła Dudziaka². Działalność ich stanowi w istocie kontynuację dyskusji rozwijającej się w sposób dość ożywiony bezpośrednio po ukazaniu się wzmiankowanych dzieł Rzewuskiego.

¹ Zob. B. Szleszyński *Przymierzanie kontusza. Henryk Rzewuski i Henryk Sienkiewicz – najwybitniejsi twórcy XIX-wiecznego nurtu sarmackiego*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2007, s. 11 nn.

² Zob. tamże; P. Dudziak *Pan Soplica jako maska pseudonimu Henryka Rzewuskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2004 nr 3/4.

Jeśli chcemy odpowiedzieć na pytanie, dlaczego właśnie te dzieła, a szczególnie *Pamiętki Soplicy*, stać się mogły przedmiotem wznowionej po wielu latach dyskusji, przypomnieć wypada, że książka, na której okładce widnieje jedynie nazwa *Pamiętki Soplicy* już w najbardziej zewnętrzny sposób kontrastuje przede wszystkim ze „zwykłą powieścią” czy zbiorem opowiadań, na których okładkach wymieniono nazwisko realnego lub fikcyjnego autora i tytuł oraz łączący tytuł z nazwiskiem przyimek „przez”. Nie jest przy tym istotne dla zewnętrznej formy książki czy też jej nazwy³, czy zamiast nazwiska prawdziwego autora figuruje na okładce skrywający go pseudonim.

Istotne natomiast jest, że książki, których zewnętrzność oparta jest na nazwie dwudzielnej, określającej autora (pseudonim) i tytuł, tożsamość swą zawdzięczają wyróżnieniu autora od innych podmiotów piszących i – z drugiej strony – schematycznemu opisowi treści książki. W inny sposób odbierane są książki takie, których nazwa umieszczona na okładce jest jednoczłonowa. Są to dzieła bezautorskie, takie jak np. *Kwiatki świętego Franciszka* i wiele innych. Do nich właśnie zalicza się *Pamiętki Soplicy*, chociaż zdawałoby się, że na okładce figuruje nazwisko, to tytuł ten jest jednoczłonowy. Swą całościowością – to jest równocześnie słowem „pamiętki” i słowem „Soplicy” – wyróżniony jest przedmiot niepowtarzalny, który jest zarazem „pamiętkami” i czymś przynależnym Soplicy. „Pamiętkowości” nie należy mylić z „pamiętnikowością”. Błąd taki (pojawiający się niekiedy w krytyce) mógł oddziaływać na niesłuszne przypisywanie Soplicy miana prawdziwego pamiętnikarza. W rzeczywistości nie należy Soplicy uważać ani za pisarza, ani za pamiętnikarza. Może on być po prostu pełnym sentymentu posiadaczem książki „pamiętki”, którą np. odziedziczył po przodkach.

Natomiast użyte w tytule nazwisko „Soplica” służy jako otwarcie dostępu do specyficznego „świata cześnika parnawskiego”. W każdym razie nazwa *Pamiętki Soplicy* nie jest jakoś zewnętrznie przyklejona do książki jako symulacja autora, czyli pseudonim jakiejś osoby. Nie jest to zatem łatwa do usunięcia etykieta w stylu „Bolesław Prus” w odniesieniu do *Lalki*, lecz w jakiś sposób integralna część tego dzieła.

Świadomość takiej integralności podkreśla dobitnie artykuł Dudziaka, któremu chcemy poświęcić trochę uwagi. Teza tego krytyka zmierza do przeświadczenia, że integralność osoby Soplicy wobec całego dzieła polegać ma na tym, że w *Pamiętkach* zrealizowany został „skuteczny sposób stworzenia mitologii”, że powstało tam „miejsce, którego nie ma, a które uznane jest za prawdziwe mocą narracyjnej woli i tęsknoty”⁴. Jakkolwiek krąg kultury, który ukazuje Soplica, obejmuje całą ów-

³ Używając terminu logiczno-semiotycznego „nazwa”, nie sięgam do książek z zakresu logiki, a poprzestaję na odwołaniu się do książki D. Danek *Dzieło literackie jako książka* (PWN, Warszawa 1980). Przejmuję z niej wyodrębnienie wskazującej i opisowej funkcji nazwy (s. 77) oraz tezy, iż sama nazwa stanowi już część utworu (s. 60).

⁴ P. Dudziak *Pan Soplica...*, s. 78.

czesną Rzeczpospolitą, to powiązania z czysto regionalnym dziełem Mickiewicza są znane i co do powinowactwa i pierwszeństwa wielokrotnie dyskutowane. Dość tu jeszcze wypada twierdzenie Dudziaka, iż Seweryn Soplica to „egzystencjalna, a nie tylko pisarska persona”⁵. Niewątpliwie persona, ale czyja? Według Dudziaka, oczywiście Rzewuskiego jako jego pseudonim. I tu zarysowuje się swoisty sprzeciw. Jeżeli bowiem – nieuprzedzony dawną plotką czy wiedzą historycznoliteracką – czytelnik otworzy książkę, to nie posiada żadnych dowodów na pseudonimowy charakter Soplicy. W ten sposób natomiast „modelowy czytelnik” wkroczy w specyficzny świat, w którym dominuje Soplica. I to w wielu funkcjach: jako ogólny narrator, jako osobisty uczestnik wielu relacjonowanych zdarzeń, jako obserwator tych, w których nie brał udziału. Świadczy to o tym, że Soplica nie pełni tu funkcji dość przypadkowej symulacji autorstwa, lecz uczestnika i fundamentu istnienia specjalnego zmitologizowanego świata. Funkcja taka wszakże, jak wskazano wyżej, nie pokrywa się z rolą pseudonimu, jaką cześnikowi parnawskiemu przydaje Dudziak. Różnica jest tu na pozór werbalna, ale istotna. Chodzi bowiem o p o d m i o t, któremu podporządkowany jest Soplica oraz pewne inne podmioty również opowiadające, o podmiot, który nie musi być słownie nazwany, a na którego obecność wskazują różne elementy kompozycyjne utworu.

Osobliwością dzieła Rzewuskiego jest to, że z jednej strony dla modelowego czytelnika udział Rzewuskiego nie był dostrzegalny i nie wchodził w rachubę, z drugiej jednak strony to, że ze względu na okoliczności publikacji autorstwo Hrabiego było w pewnych kręgach oczywiste, a jego konspiracyjna intencja budziła zainteresowanie. Zwłaszcza że Rzewuski miał opinię człowieka o zmiennych i dość skomplikowanych poglądach. Mogło stąd powstać przekonanie o założonej z góry intencji ukrywania autora i o dosłownie pseudonimowym charakterze Soplicy. Praca Dudziaka zdaje się podążać tym tropem, do czego przyczynia się jeszcze monografia Dobrosławy Świerczyńskiej *Polski pseudonim literacki*⁶.

Warto jednak zaznaczyć, że autor omawianego tekstu dysponował ważną książką Aleksandry Okopień-Sławińskiej *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*⁷, gdzie autorka poświęca sporo uwagi wielowarstwowości podmiotu literackiego i rozwija tezę o istnieniu naczelnej instancji nadawczej także tam, gdzie występuje postać centralnego nadawcy-narratora. Przyjmując takie założenie o nieuchronności istnienia instancji naczelnej utworu (i to niezależnie od tego, czy czytelnik modelowy dysponuje wiedzą o niej), uznać wypada, że podstawowa sytuacja podmiotowości w *Pamiętkach* sprowadza się do relacji głównej instancji nadawczej i podporządkowanej jej narratorsa-Soplicy pełniącego funkcje przede wszystkim posiadacza tekstu dzieła. Trzeba więc mówić o Soplicy nie jako o pseudonimie, lecz jako tkwiącej

⁵ Tamże, s. 74.

⁶ Zob. D. Świerczyńska *Polski pseudonim literacki*, PWN, Warszawa 1983.

⁷ Zob. A. Okopień-Sławińska *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*, IBL PAN, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.

wewnątrz dzieła instancji. Stosując do *Pamiętek* teoretyczne rozróżnienia autorstwa, wypada mówić o Soplidy jako o „przynależnym do danego dzieła podmiocie [...] w wyznaczonym przez samo dzieło, tak iż z dzieła i tylko z dzieła dowiadujemy się o nim”⁸. Konkludując powiedzieć można, że Dudziak trafnie pojmując immanentną wobec dzieła rolę cześnika parnawskiego, w sposób jednak niezasadny używa wobec niego terminu „maska pseudonimu”.

Podstawową myślą pracy Bartłomieja Szleszyńskiego (tu bowiem przechodzimy do refleksji nad jego książką) jest „Poszukać spójnej wizji, która mogłaby pomieścić całe dzieło Rzewuskiego”⁹. Już na wiele lat przed książką Szleszyńskiego istniały tendencje do określenia cechy integrującej całość *Pamiętek*. Próbę takiego scalenia stanowi wstęp Marii Żmigrodzkiej do wydania tego dzieła z roku 1961¹⁰. Tu jako kryterium całościowości uznany został ton satyryczno-ironiczny. Inną formę określenia zasady integracyjnej przyniosło posłowie do wydania dzieła z roku 1983 pióra Zofii Lewinówny¹¹. Potraktowała ona tekst *Pamiętek* jako jednolity dokument historyczny, od którego domagać się można historycznej prawdziwości.

Obie te koncepcje poddane zostały przez Szleszyńskiego krytyce¹², zaś co do jego „integracyjnej” tezy sądzić można, że dotyczy ona – jak się zdaje – zwłaszcza tych fragmentów *Pamiętek*, w których dopatrywać się należy różnicy poglądów reprezentowanych przez narratora i przeświadczeń właściwych naczelnemu podmiotowi dzieła. O tych ostatnich możemy mówić niemal zawsze jako o zakrytych osłoną ironii. Wynika to oczywiście z dwupodmiotowości całego dzieła. Autor książki stara się jednak dowieść twierdzenia, że wbrew podejmowanym przez wielu krytyków poszukiwaniom ujęć moralnie i intelektualnie dwuznacznych spójność dzieła zostaje wszędzie zachowana. Należy jednak wśród fragmentów, które krytycy biorą pod uwagę, rozróżnić te sytuacje, gdzie Soplida z właściwą sobie pewnością sądu wypowiada opinie prawdopodobnie wątpliwe z punktu widzenia naczelnego podmiotu dzieła lub przedstawia sytuacje mogące wzbudzić moralny opór tego podmiotu.

Sprawa włączenia tego typu fragmentów w jednolity system wartości przedstawionych w dziele oceniana być może rozmaicie. Tak np. pochwały, jakie w *Pamiętkach* padają pod adresem staropolskiej tytułomani, wziąć można za wypowiedziane bez cienia ironicznego akcentu. Podobnie trudno jest – nie widząc dezaprobaty podmiotu naczelnego – udowodnić, że zdania Soplidy fałszywie odczytujące poetykę francuskiej klasycznej tragedii (*Pan Azulewicz*) mieszczą się na terenie saty-

⁸ R. Ingarden *Studia z estetyki*, t. I, PWN, Warszawa 1957, s. 386.

⁹ B. Szleszyński *Przymierzanie kontusza...*, s. 43.

¹⁰ Zob. M. Żmigrodzka *Karmazyn, szaraczek i wiek XIX*, wstęp w: H. Rzewuski *Pamiętki Soplidy*, PIW, Warszawa 1960.

¹¹ Zob. H. Rzewuski *Pamiętki Soplidy*, oprac. i posłowie Z. Lewinówna, PIW, Warszawa 1983.

¹² Zob. B. Szleszyński *Przymierzanie kontusza...*, s. 30-32.

ry lub przynajmniej wyraźnej ironii. Wprowadzenie natomiast sceny ukazującej serwilistyczny stosunek szlachty do księcia Radziwiłła Panie Kochanku (*Pan Rewieński*) trudno byłoby uznać za zgodny z dominującą w *Pamiętkach* atmosferą akceptacji obyczajowej i przyjąć, że wprowadzane są niezależnie od oceny naczelnej instancji podmiotowej dzieła. To samo, i w stopniu większym, powiedzieć wypada o wzmiankach na temat sądowej korupcji w gawędzie *Trybunał lubelski*, a zwłaszcza w tych partiach narracji Soplicy, w których raczej beztrósko przyznaje się, że popierał w procesach sądowych nieprawości swych opiekunów i protektorów (*Pan Ogiński, Księżę Radziwiłł Panie Kochanku*), wykraczając przeciw prawom własnego sumienia.

Zestawianie takich bardzo różnych stanowisk (głównie moralnych) obciąża nie tyle narratora, ile naczelną instancję dzieła. Sprawdza się tu opinia o chwiejnej naturze poglądów Rzewuskiego i sprawia, że w *Pamiętkach* napotykamy duże zróżnicowanie ocen pewnych elementów kultury szlacheckiej i stopnia tolerancji wobec niektórych szczególnie wątpliwych zjawisk. Wynika to oczywiście ze znacznego dystansu między punktem widzenia, jakim dysponuje podmiot naczelny – nie zrównoważony światopoglądowo karmazyn – a sposobem widzenia świata spokojnego szlachetki – szaraczka. Jest to przyczyną trudności w podjęciu decyzji co do możliwości przypisania *Pamiętkom* jakichś form jednolitości.

Mimo tych trudności możliwe jest dostrzeżenie w *Pamiętkach* przynajmniej pozoru jednorodności sposobów patrzenia na świat. Zapewniają ją m.in. takie oto literackie metody:

- traktowanie z milczącą tolerancją takich elementów obyczajowych jak kult tytułów przysługujących fikcyjnym urzędom, jak osobliwy system opłacania usług urzędowych, który dziś nazwalibyśmy legitymizacją korupcji;

- wprowadzanie, zwłaszcza w początkowych fragmentach gawęd, obszernych wywodów stanowiących *laudatio temporis acti* – szczególnie dawnej moralności i „grzeczności”. Miało to stanowić swoistą asekurację wobec ewentualnych reakcji krytycznych;

- wprowadzanie takiego doboru przedstawianych zdarzeń, który by odpowiadał czytającej publiczności w zasadzie szlacheckiej. Operowanie więc treściami nieprzekraczającymi horyzontu takiej publiczności, a zarazem stwarzającymi poczucie wtajemniczenia w sekrety świata przeznaczone jakoby dla wybranej publiczności.

Problem spójności obrazu dawnej Polski zawarty w *Pamiętkach* prowadzi do analizy dzieła Rzewuskiego zachowanego jedynie w rękopisie, czyli do rozpatrzenia *Uwag o dawnej Polsce*¹³. Dzieło to, dalekie od stylu gawędowego, powiązał Rzewuski z cyklem cześnika parnawskiego, przydając mu podobnie, jak gawędom autorstwo Seweryna Soplicy. Warto więc było przeprowadzić konfrontację obu tek-

¹³ Zob. *Uwagi o dawnej Polsce przez starego Szlachcica Seweryna Soplicę Cześnika Parnawskiego napisane 1832 roku*, oprac. P. Dudziak, B. Szleszyński, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2003.

stów. W dawnej powieści historycznej wydzielano nieraz fragmenty poświęcone sprawom doniosłym, publicznym i dokumentalnie podbudowanym od partii wprowadzających elementy prywatnych obyczajów. Jeśli przyjmiemy, że Rzewuski pisał równoległe *Pamiętki* i *Uwagi o dawnej Polsce*, łatwo dostrzec, że dokonał dość radykalnego rozróżnienia pomiędzy swym pisarstwem gawędowym i kronikarsko-historycznym. Treści historyczne ujmował systematycznie i raczej od strony prawnej. Jako tematy obrazów historycznych obierał natomiast pewne wydarzenia niezwykle, przedstawiał treści anegdotyczne, malował sylwetki postaci wyjątkowo interesujących.

Obie omawiane, a tak różne książki, w których literackość kontrastowała z historycznością, bliskie jednak były sobie pod względem oceny wielu form kultury szlacheckiej i zdawały się jakby nie dostrzegać ujemnych jej stron. Idealizowały wszelkie publiczne i prywatne przejawy życia szlacheckiego. Dlatego biorąc pod uwagę owe zbieżności *Pamiętek* z tak rzetelnie i systematycznie skomponowaną pracą, jak *Uwagi*, dopatrzyć się można w relacji tych dwu tekstów jednego jeszcze argumentu przemawiającego za spoistością i integralnością *Pamiętek*.

Świat, który stworzył Rzewuski i przypisał go postaci Soplicy, zdawał się być zamknięty i wykończony. Sprawa jego odbioru, już poprzednio omawiana, nie była jednak prosta. Niektórzy bowiem czytelnicy uczuleni byli na mało dostrzegalne w *Pamiętkach* przejawy trzeźwego spojrzenia na negatywne i niebezpieczne cechy społeczeństwa szlacheckiego. Tak np. znana jest wyjątkowo przenikliwa opinia Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, która reasumując Soplicowski obraz Rzeczypospolitej konstatowała: „Jeśli Polska taka była, cóż za dziw, że ją rozebrali”¹⁴. Aby dojść do takiego wniosku, trzeba nie tylko (jak Żmigrodzka) dopatrzyć się widocznej tu i ówdzie w *Pamiętkach* ironii, lecz dokonać szczegółowej lektury przewrotnej, interpretując każdy niemal naiwnie pozytywny sąd Soplicy jako zakonspirowaną, a demaskującą stany faktyczne opinię podmiotu naczelnego. Zatem świat Soplicy przy pozorach jednorodności stanowić by miał, gdy stosuje się pewne sposoby odczytywania, zgodne po trosze z intencją podmiotu naczelnego konstrukcję szerszą i w dużym stopniu krytyczną.

Jeśli przy „odwróconej” lekturze można dostrzec w *Pamiętkach* elementy odmiennej wizji Rzeczypospolitej, to pisane bezpośrednio po tym utworze *Mieszaniny obyczajowe Jarosza Bejły* po prostu w radykalny sposób wyolbrzymiają rysujące się w *Pamiętkach* cienie. Ale to tylko drobna część prawdy. *Mieszaniny* bowiem posuwają się w analizie dawnej Polski do granic zupełnie nieprzewidywalnych, przedstawiając nieodwracalną śmierć Ojczyzny i przyszłość kraju polegającą na bezwzględnym dostosowaniu się do brutalnych żądań zaborcy.

Ten zadziwiający zwrot w poglądach Rzewuskiego rozpatrywano zazwyczaj na tle niepodległościowej myśli romantyzmu polskiego. Jest to kontekst oczywisty i radykalny. Bardziej może interesujące jest powiązanie w myśli Rzewuskiego radykalnego konserwatyzmu i przywiązania do tradycji, a więc cech bliskich dużej

¹⁴ Cyt. wg J. Ślisz *Henryk Rzewuski. Życie i poglądy*, KAW, Warszawa 1986, s. 171.

części szlachty, z ideą „zaprzeczną”, głoszącą wyrazistą narodową apostazję. To właśnie skrzyżowanie w sposób paradoksalny niezgodnych tendencji skłaniało ogół czytającego, ale zdeorientowanego społeczeństwa do wstrzymania się od poważnej dyskusji z Rzewuskim, a także od prób rozpatrywania zależności jego pomysłów od konserwatywnej myśli politycznej Zachodu (J. de Maistre). W zamian za to ograniczano się do niewybrednych ataków na pisarza i do piętnowania pewnych cech jego osobowości jak chwiejność poglądów i wielkopańska pewność siebie.

Po burzliwych dyskusjach wokół Rzewuskiego w latach 40. i 50. XIX wieku wyraźnie zaniechano zajmowania się jego postacią i twórczością. Wiek XX przyniósł cenne edycje i studia Zygmunta Szwejkowskiego, a wiele lat później Marii Żmigrodzkiej. Ważny zwrot stanowiły dopiero artykuły Wojciecha Karpińskiego¹⁵ i biografia Józefa Ślisza. Sięgnęły te prace daleko poza lata *Pamiętek*, wychodzono prawdopodobnie z założenia, że badania nad kulturą polską skoncentrowane są na ogół na twórczości ludzi niebudzących wątpliwości co do postawy narodowej i patriotycznej. Obecnie zatem pojawić się winny prace obejmujące także postacie oceniane jako wątpliwe czy wręcz negatywne. Tak więc Rzewuski – niewątpliwie nie zasługujący na miano postaci szlachetnej – skłaniać miał do refleksji nad niebanalnym i skomplikowanym charakterem swej myśli politycznej. Stąd postulaty sięgnięcia do ogromnych zasobów archiwów pozostawionych przez pisarza i poszukiwania źródeł jego rozważań, zwłaszcza stosunku do myśli oświeceniowej i – z drugiej strony – romantycznej.

Dlatego szczególne zainteresowanie – wyrazne zwłaszcza w omawianej książce Szleszyńskiego – budziło odniesienie *Pamiętek* do późniejszej twórczości autora. Powstał też postulat wykazania nie tylko integralności *Pamiętek*, ale i dopatrzenia się powiązania ich oraz *Listopada* z jakże odmienną późniejszą działalnością zapoczątkowaną *Mieszaninami*. Okazać się mogło, że lektura tak krytykowanych tekstów może rzucić pewne światło nad odczytywaniem wysoce cenionych *Pamiętek*.

W ramach takich kontekstów mieściłyby się też słabo dotychczas rozwinięte penetracje dużego kręgu krytyki, którą w połowie XIX wieku sprowokowały *Pamiętki*, a zwłaszcza *Mieszaniny*. Potrzeba taka istnieje, gdyż dyskusje wtedy prowadzone należą do najciekawszych z rozwijanych w XIX wieku rozważań nad tożsamością i losami Polski. Pewna niechęć do tkwienia w tym nurcie sądów, stanowiących często przeciwieństwo narodowego stylu myślenia, mogłaby być złagodzona opinią J.I. Kraszewskiego, ogłoszoną po śmierci Rzewuskiego w roku 1866. Pisał Kraszewski:

Można i potrzeba było na ówczas bronić hr. Henryka Rzewuskiego *Mieszaniny*, w których gorczy dosypano za wiele, tchnęły wszakże miłością kraju, a hr. Henryk stał na rozdrożu; gdyby go kraj poparł, byłby się do niego i sprawy narodowej nie zraził.¹⁶

¹⁵ Zob. W. Karpiński *W kręgu myśli zaprzecznej*, „Znak” 1973 nr 11/12; tenże *Jakobin prawicy*, „Twórczość” 1973 nr 12.

¹⁶ Zob. B. Bolesławita *Z roku 1866*, cyt. za: J. Ślisz *Henryk Rzewuski...*, s. 209-210.

Opinie

Abstract

Kazimierz BARTOSZYŃSKI

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Literary Subjectivity: New Readings of Henryk Rzewuski's Works

The author draws our attention to increased interest in the issue of Sarmatism as part of research into Polish cultural history. Within a set of related topics, some scholars are interested not really in the 'historic matter' of novels written at that time, but rather, a specificity of standpoints at disposal of the circle's authors – in other words, the structures of subjectivity and of the works. The issues at stake are analysed using the example of the output of Henryk Rzewuski, taking a closer look at it in the context of a most recent research state-of-play.

Zofia MITOSEK

Wydarzenie, którego nie było, czyli „Holokaust” dla maluczkich

Artykuł ten jest reakcją na niedawne odkrycie, które skłoniło mnie do przemyślenia na nowo kwestii granicy między relacją o faktach a tekstem fikcyjnym. Doznałam szoku, szoku etycznego: zamiast prawdy odbiorców obdarzono – z całą premedytacją – przekazem o Zagładzie udającym prawdę, który jednak nie był fikcją, ale falsyfikatem. Zacznę od faktów.

Prezydent Nicolas Sarkozy w geście zadośćuczynienia za naganną postawę Francuzów w czasie ostatniej wojny zaproponował Ministerstwu Edukacji, aby każdy uczeń szkoły podstawowej od września 2008 roku poznawał historię jednego z zabitych czy deportowanych żydowskich dzieci w czasie drugiej wojny. Hasło brzmiało: „Devoir de mémoire” („Trzeba pamiętać”). Jednak propozycja – jako nazbyt drastyczna – została odrzucona już w fazie projektu, a jej sens zakwestionowała nawet Simone Weil, więźniarka Oświęcimia.

Niemal równocześnie z propozycją Sarkozy’ego na ekrany francuskich kin wszedł belgijsko-francusko-niemiecki film *Przeżyć z wilkami* (*Survivre avec les loups*). Na jego oficjalnej premierze (16 stycznia 2008) były osobistości ze świata politycznego i kulturalnego. Reżyserowany przez Verę Belmont (producentkę wielu sławnych dzieł, między innymi *Farinello*) film został nakręcony według wydanej w USA (1997) i we Francji (1998) książki Mischy Defonseca pod tym samym tytułem. I książka, i film przedstawiają przeżycia żydowskiej dziewczynki przemierzającej Europę – od Brukseli aż po Ukrainę – w poszukiwaniu rodziców zesłanych do obozu koncentracyjnego. W wojennej wędrówce przez śniegi Niemiec, Polski i Ukrainy ocalił ją kompas oraz stado wilków, które przyjęło ją do swojej rodziny. Misha po drodze spotyka ludzi, którzy okazują się groźniejsi od zwierząt.

Jest świadkiem gwałtu, zabija nożem niemieckiego żołnierza, z ukrycia obserwuje egzekucję żydowskich dzieci. Widzi pociąg wiozący transport do Auschwitz, widzi także polskie dzieci obrzucające kamieniami pociąg i krzyczące: „A, dobrze wam, Żydzi!” Wszystko jednak dobrze się kończy, dwunastoletnia Misza wraca pieszo z Ukrainy przez Jugosławię, Włochy i Francję do Brukseli. W sumie przeszła około 6 tysięcy kilometrów. Film jest piękny, przygody dziewczynki – na granicy prawdopodobieństwa, ale producenci informują nas, że dzieło zostało nakręcone „według prawdziwych wydarzeń”.

Z kina wyszłam wzruszona, na sali było dużo dzieci. I oto dowiaduję się, że akcja książki *Misha: A Memoire of the Holocaust Years* (taki tytuł nosiło wydanie w Stanach Zjednoczonych) jest kompletną mistyfikacją, że Misha Defonseca nie jest Żydówką, że nawet jeśli rodzice jej byli deportowani za udział w ruchu oporu, ona pozostała w Belgii, a całą wędrówkę małej Mischy wymyśliła dojrzała kobieta. Oszustwo wytropił belgijski dziennik „Le Soir”, informację powtórzył 29 lutego 2008 roku „Le Figaro”. Ustalono, że kobieta urodzona w 1937 roku jest ochrzczoną przez rodziców katoliczką, że nazywa się Monique Devael, że wojnę spędziła nie w polskich lasach, ale niedaleko Brukseli. Wychwycono liczne błędy historyczne i w filmie, i w książce, które wszelako funkcjonowały w obiegu czytelnictwem od kilkunastu lat. Misha ma 8 lat, kiedy w 1941 roku jej żydowscy rodzice zostają schwytani w ulicznej łapance. Otóż – jak stwierdził Maxime Steinberg, belgijski historyk zajmujący się Shoah – łapanki w Belgii zaczęły się we wrześniu 1942 roku, a Monique Devael miała wtedy nie 8, ale 5 lat. Odnaleziono jej świadectwo szkolne oraz świadectwo chrztu. Mieszkający w Brukseli w czasie wojny Serge Aroles, autor książki *L'Enigme des enfants-loups*, zajął się zbadaniem prawdopodobieństwa opisaney historii, możliwością przygarnięcia człowieka przez stado wilków i sytuacji tzw. dzieci-wilków. Zakwestionował przedstawioną opowieść jako prawdę z punktu widzenia historiografii i antropologii. Pierwsze rewelacje ogłoszono w piśmie „Regards” – Revue du Centre communautaire laïc juif en Belgique z 20 stycznia 2008 roku.

A co na to pani Defonseca? W wywiadzie dla „Le Figaro” przyznała się do mistyfikacji. W jej wypowiedzi ujawniają się dwie linie obrony. Na początku autorka przedstawia się jako ofiara wielopoziomowej manipulacji. Po raz pierwszy opowiedziała „swoją” historię w amerykańskiej synagodze, poproszona o to z okazji święta pamięci o Zagładzie – Yom Hashoa. Następnie przedstawiała ją na wielu uniwersytetach amerykańskich i europejskich. Do publikacji nakłoniła ją edytorka, Jane Daniel. Devael („Defonseca”) odmawiała przez dwa lata, w końcu – jak pisze w książce – uległa namowom gminy żydowskiej, której członkiem została po osiedleniu się w USA. Mówiono: zrób to dla przyszłych pokoleń. Sukces książki przekonał ją, że pomogła młodym ludziom zrozumieć koszmar wojny.

Druga linia obrony ma charakter psychologiczny. Autorka, która czuła się źle w powojennej Belgii (jej deportowanego ojca oskarżano o zdradę), stopniowo nabierała przekonania, że ludzie są gorsi od wilków, bo potrafią zabijać własne dzieci. Przekonanie to stało się jej wewnętrzną prawdą i tę „prawdę” przekazała

Mitosek Wydarzenie, którego nie było...

w alegorycznej fabule o dziewczynce, która przed okrutnymi ludźmi schroniła się w gromadzie wilków. Psychoanalityk Serge Tisseron, autor książki *Virtuel mon amour*, nazwał jej przypadek „osobowością pękniętą”. Defonseca bardzo długo broniła się przed zarzutem oszustwa. Pojawiła się wraz z Verą Belmont na premierze filmu w paryskim kinie „La Bretagne” i odpowiadała na pytania widzów, mówiła o dziecięcej odwadze, która płynęła z niewiedzy i naiwnej niewinności pomagającej jej przemierzać ze stadem wilków tereny ogarnięte hitlerowskim piekłem. Autorka nawet prezentowała wszystkim kompas, który miał ją zaprowadzić na wschód Europy. Dopiero po artykule w „Le Soir” zmuszona została do wyjawienia faktów.

I tak oto pojawia się trzeci problem – nie tyle „wewnętrznej prawdy”, ile przekładu „wewnętrznej prawdy” na ewidentne zyski finansowe płynące z edycji książki w osiemnastu krajach, zgody na film oraz współpracy przy jego produkcji. W „Le Figaro” widzimy zdjęcia pani Defonseca z małą aktorką Mathilde Goffard. Francuski wydawca książki w Editions Laffont (1998), Bernard Fixot, jest oburzony, opowiada że wprowadzono go w błąd przedstawiając opowieść jako prawdziwą historię, za którą zapłacił duże pieniądze (a następnie sprzedał prawa do produkcji filmu). Dodaje jednak, że cała afery jest niegroźna, że w swej sugestywnej bajce autorka nikogo nie skrzywdziła. Pytanie o prawdę historyczną w ogóle nie przychodzi mu do głowy. W równie ambiwalentny sposób wypowiada się reżyserka filmu, Vera Belmont. W artykule w „Nouvel Observateur” z 6 marca mówi, że wierzyła pani Defonseca, ale jednocześnie namawiała ją do pominięcia kilku nieprawdopodobnych epizodów – np. sceny, kiedy mała dziewczynka zabija nożem Niemca czy też wędrowni małej Mishy po warszawskim getcie. Defonseca zgodziła się na wycięcie ostatniego epizodu, ale scena zabijania niemieckiego żołnierza przedstawiona jest dosyć realistycznie. „Wycieczkę” po getcie zamieniono na obraz pociągu z deportowanymi, reżyserka nie oszczędziła sobie sceny, w której polscy chłopcy obrzucają Żydów kamieniami. Ostatecznie jednak, po rewelacjach „Le Soir” i „Le Figaro”, przeszło miesiąc po premierze filmu, Vera Belmont zdecydowała się usunąć informację o autentyczności przedstawianej historii, jak również komentarza z epilogu, gdzie mówi się, że Misha – z powrotem w Brukseli – wciąż szuka na listach nazwisk zaginionych rodziców.

Liczy się motywacja osobista. Belmont odwołuje się do przypadku Romana Polańskiego, który w osobie bohatera filmu *Pianista* usymbolizował zabitego w czasie wojny ojca. Belmont nie mówi jednak o wspomnieniach Władysława Szpilmana stanowiących podstawę fabuły filmu, której autentyczności nikt nie podważył. Reżyserka (w czasie wojny była dzieckiem i też straciła rodziców w obozie koncentracyjnym) kładzie nacisk na potrzebę przybliżenia rzeczywistości Zagłady młodemu pokoleniu. Czy może być lepszy temat niż przeżycia żydowskiej dziewczynki wędrującej po okupowanej przez hitlerowców Europie?

I tak docieramy do zjawiska, które politolog z USA, Norman Finkelstein, określił jako „przemysł Holocaustu” (*The Holocaust Industry – Reflexions on the Exploitation of Jewish Suffering* – USA 2000). Autor książki sprzeciwia się wykorzystywaniu

Zagłady przez amerykańskie media w aktualnej historii Izraela, gdyż praktyka ta podporządkowuje niespotykaną w świecie tragedię doraźnym celom politycznym. Nie interesują mnie jego kontrowersyjne tezy, nie wiem również, czy przytaczana „podróbka” ma coś wspólnego z opisywanym przez Finkelsteina zjawiskiem. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że wśród bardzo bogatej literatury na temat Holokaustu mistyfikacja Defonseca nie jest wyjątkiem. Począwszy od domniemyanych dzienników Hitlera (opublikowanych w 1983 roku przez Konrada Kujau), przez książkę Heleny Demidenko o dwóch Ukraińcach wciągniętych do SS (wydaną w 1993 w Australii), aż do skandalu wywołanego przez Benjamina Wilkomirskiego, o którym warto napisać więcej.

Szwajcar, którego prawdziwe nazwisko brzmi Bruno Dösseker, to muzyk urodzony w 1941 roku w Zurichu. Wydał on w 1995 roku książkę pt. *Bruchstücke. Aus einer Kindheit*, w której opowiada o „własnych” przeżyciach w obozie koncentracyjnym na Majdanku. Po trzech latach komercyjnych sukcesów fałszerstwo zostało odkryte, a jego autor ukarany. Książkę wycofano z obiegu (ale jeszcze dwa lata temu widziałam jej angielską wersję w warszawskiej księgarni). Natomiast publikację *Survivre avec les loups* nabyłam właśnie dzisiaj, tzn. 1 marca 2008 roku. Książka jest jeszcze „ciepła”, na okładce widnieje zdjęcie Mishy (aktorka Mathilde Goffart) z wilkiem, autorka dziękuje XO Editions (filia Laffonta) oraz korektorce Marie-Thérèse Cuny za pomoc w nowym wydaniu swoich wspomnień. Piszę „publikacja”, bo chociaż od wczoraj wiem, że nie jest to autobiografia, nie jestem skłonna jej określić mianem powieści. A film dalej idzie w paryskim kinie, w godzinach południowych, a więc w czasie, kiedy dzieci podczas zimowych ferii mogą go oglądać.

Misha Defonseca przyznała się. Do czego jednak się przyznała? Do kłamstwa czy do koszmarów, które ją prześladowały od czasów wojny oraz że ubrała je w bardzo piękną fabułę? Jednak czytając książkę opatrzoną w okładkę ze zdjęciami z filmu, nie mogę oprzeć się przekonaniu, że mamy do czynienia z manipulacją o wymiarze tyleż finansowym, co ideologicznym i odczuwam zażenowanie. I Wilkomirski, i Defonseca stworzyli fałszyfikaty, które być może służyły „prawdzie wewnętrznej” ich autorów, ale z pewnością nie służyły historycznej prawdzie o mordzie dokonanym na narodzie żydowskim przez nowoczesne państwo europejskie w „naukowy sposób” (jak pisali Adorno i Horkheimer). I również prawdzie o cichej zgodzie na ludobójstwo innych nowoczesnych państw, w tym Francji.

Gest przeproszenia ze strony prezydenta Chiraca, kontynuowany w deklaracjach prezydenta Sarkozy’go, może być w tej sytuacji skompromitowany. Wystarczy, że uczeń szkoły podstawowej dowie się, iż film *Przeżyć z wilkami* opiera się na kłamstwie, że autobiografia Mishy jest mistyfikacją. Młody człowiek łatwo może uznać, że i inne historie, którymi „starzy zwracają mu głowę”, nie miały miejsca – że hitlerowcy nie zabijali dzieci, a obozy śmierci to tylko domniemanie. W tym miejscu wkroczą „etatowi” antysemita czy tzw. negacjoniści, którzy dyskurs literacki i filmowy o Mishy Defonseca uznają za element światowego spisku Żydów... I dołączą do tego spisku rzetelne, oparte na archiwach prace historyków francu-

Mitosek Wydarzenie, którego nie było...

skich, amerykańskich i izraelskich (*nota bene* podobnie klasyfikuje się historyczne ustalenia Jana Tomasza Grossa) czy też znakomitą, wydaną w języku francuskim powieść amerykańskiego pisarza Jonathana Littela, *Les bienveillantes*, o oficerze SS – świadku i uczestniku Zagłady. Granica między kłamstwem a fikcją bywa niekiedy bardzo cienka, nieuchronnie jednak prowadzi do konkluzji etycznych. Zacytujmy opinię Philippe Di Folco, autora książki *Les grandes impostures littéraires* (Paris 2004), o sytuacji Dössekera – „Wilkomirskiego”:

Ale teraz, kiedy publicznie przyznał się do kłamstwa, wypadłoby odnieść się do oskarżeń, które mu postawiono. Wszystko to nie tłumaczy, dlaczego nakręcono o nim dwa filmy za publiczne pieniądze i z błogosławieństwem światowych instancji psychoanalitycznych oraz znakomości żydowskich bez jakichkolwiek wątpliwości. Można było więc uprawiać *business* w oparciu o pamięć ofiar faszyzmu, można było udawać uratowanego, będąc tylko turystą [...] kłamać żonie i dzieciom o tym, że go adoptowano, opowiadać męczeństwo chłopca zagubionego w polskich śniegach, a potem – jak komiwojażer – jeździć z konferencjami, brać pieniądze i uważać, że to normalne. (s. 275)

Warto dodać, że fałszywą osobowość Wilkomirskiego odkryto dopiero za pomocą testu DNA.

Cztery lata po wydaniu znakomitej książki Di Folco i dziesięć lat po skandalu wywołanym przez Wilkomirskiego historia się powtarza. A przecież Defonseca wydała swoją książkę dwa lata po *Bruchstücke* (1995). Jak Wilkomirski stworzyła fabułę, opowiedziała o wydarzeniu, którego nie było.

I tak wpadam w pułapki pisarstwa, które stały się dylematami teorii literatury. Pisząc „wydarzenie, którego nie było” przytaczam określenie fikcji. Tytuł nie odnosi się do zagłady Żydów, ale do narracji o tej zagładzie w książce, która udawała autentyk. Czy „podróbka”, falsyfikat to „literatura faktu” czy literatura fikcji? Czy to, że obydwie książki (Wilkomirskiego i Defonseca) funkcjonowały jako osobiste wspomnienia i że ich autorzy tak je przedstawiali, czy fakt ten zadecydował o lekturze referencjalnej, która w istocie – od wczoraj – okazała się referencjalną iluzją? Tekst książki się nie zmienił, natomiast zmienił się jej wymiar semantyczny: z prawdy stała się kłamstwem. A może jednak nie kłamstwem, tylko prawdopodobną opowieścią o tym, co mogło być (dziewczynkę chcieli zabić ludzie, a uratowały ją wilki). Może to piękna bajka o Piotrusiu i Wilku, mit nałożony na straszną rzeczywistość? Okładka amerykańskiego wydania *A Memoire of the Holocaust Years* (pod takim tytułem książka ukazała się w USA) przedstawia blondynkę w stylu Barbie z wilczkami na rękach.

Pojawia się pytanie, którego unika literaturoznawca: kto decyduje o statusie „ontologicznym” świata przedstawionego w tekście – intencja autora czy czytelnik? A jeśli autor ukrywa swoją (kłamliwą) intencję? Czy płacząc na filmie o małej Mishy zanurzamy się w relacji o ludzkich losach, w których zdarzają się przecież cudowne rozwiązania, czy też chwytnyśmy szczegóły jak ten o chłopcach polskich obrzucających kamieniami pociąg wiozący Żydów do Oświęcimia? Myśląc, że Mischa Defonseca to rzeczywiście widziała, popadamy w kompleksy związane

Opinie

z polskim antysemityzmem. Kiedy jednak trzy tygodnie później dowiadujemy się, że autorka ukrywająca się pod nazwiskiem Mischa Defonseca to wszystko wymyśliła, przestajemy wierzyć w ten fakt albo też pytamy, kto jej opowiadał o tym, że polscy chłopcy obrzucali kamieniami pociąg z Żydami? Jednym słowem, pytamy nie o prawdę, ale o opowieść służącą za podstawę do innej, udającej prawdę opowieści. Nasze kompleksy przerzucamy na osobę autorki: skoro spędziła wojnę w Belgii i nigdy nie była w okupowanej przez Niemców Polsce, to pytamy o jej prawo do przedstawiania takich scen, pytamy o dokumenty, które mogły stać się podstawą do konstrukcji książki i filmu, jednym słowem, z pewną ulgą przechodzimy do pytań o prawdopodobieństwo.

Z taką ulgą przeszłam do lektury książki. Czując, że zostałam okłamana, uważnie śledziłam tekst udający prawdę. Śledziłam bez litości, bo ja też się zaangażowałam, przecież walczę o prawdę. Książka wydaje się równie piękna, jak film. Wydaje się, gdyż w istocie jest zbiorowiskiem popularnych toposów i literackich klisz. Począwszy od motywu dziecka wychowanego przez zwierzęta (jak Mowgli z *Księgi dżungli* Kiplinga), przez historię dziewczynki oderwanej od rodziców, aż do stereotypu antysemickiej Polski. Czytając nie dziwię się, że w historię Mishy uwierzyli „zwykli” czytelnicy – bajeczny wątek miesza się tu z realistycznym ujęciem, a poza tym dziecko jako bohater... To wciąga prawie jak książki Kiplinga. Ale uwierzyli pani Defonseca (Devaël?) także wydawcy, a nawet sławna reżyserka. Nikt nie szukał niekonsekwencji w datach, nikt nie pytał o fizyczne możliwości dziecka, autorka przekonała wszystkich o swoim żydowskim pochodzeniu, nieustannie sprzeciwiając się – w tekście książki – nazwisku Devaël, pisząc, że jej nazwisko narzucono w początkach wojny jako dziecku ukrywanemu przez katolików. A więc jest tak, jak gdyby Monique Devaël – „Misha Defonseca” – przewidywała i niejako wyprzedziła demaskację.

Sugestywna narracja sprawia, że uprawnione jest pytanie: a może obecnie odkryte i ujawnione w „Le Soir” dokumenty też były podrobione? Przecież o takiej produkcji dokumentów w czasie wojny mówią inne dokumenty. A właśnie o wyrobieniu dokumentów dla żydowskich dzieci opowiada bohaterka książki. Zamknięty krąg, błędne koło. Komu wierzyć? Zgodnie z teoriami „nowej historii” (White, Ankersmit) wiarygodność zapisów jest możliwa do obalenia. A Jacques Derrida powtarzał, że kłamstwa nie można udowodnić, że kłamca może zawsze odpowiedzieć: wierzyłem w to, co mówię, ale pomyliłem się. Wtedy opozycją dla prawdy nie jest kłamstwo, ale błąd.

Zanurzonych w nierozstrzygalnych kwestiach literaturoznawców – kwestiach takich, jak tekstowe wyznaczniki fikcyjności, mgławice interpretacji, wspólnoty interpretacyjne, intencja i intencjonalność, immanentna etyka tekstu literackiego, teoria, która na zmianę chce się nazywać narracją albo dialogiem – wszystkie intelektualne wysiłki okazują swoją bezsilność w obliczu sytuacji, którą opisałam. Teoria staje się antyteorią nie dlatego, że myślenie scjencyficzne samo się zdekonstruowało, ale dlatego, że życie narzuca pytania, z którymi teoria nie potrafi sobie poradzić. Przeciętny czytelnik nie pyta, na czym polega różnica między autentycz-

Mitosek Wydarzenie, którego nie było...

kiem a fikcją, natomiast czuje się głęboko poruszony, gdy ktoś próbuje go oszukać, gdy czytany tekst udaje autentyczny, podczas gdy...

No właśnie, ale przecież znakomita część współczesnej prozy udaje autentyczki. Na czym więc polega różnica między tekstem *Les Bienveillantes* Littela a *Survivre avec les loups*? Obydwa narracje napisane są w pierwszej osobie, obydwa przedstawiają subiektywne przeżycia, u Littela – kata, u Defonseca – ofiary. Obydwa teksty poddano procedurom weryfikacji. Tyle, że w fikcyjnej opowieści Littela w zasadzie nie wykryto błędów historycznych, a w kłamliwym „autentyku” Defonseca jest ich mnóstwo.

Jednak nie o to chodzi. Pani Defonseca naruszyła kontrakt komunikacyjny. Wspólnota interpretacyjna, do której tekst był skierowany, oczekiwała prawdy w klasycznym znaczeniu. Nie jakiejś tam „prawdy wewnętrznej” czy ekspresji koszmarów. Te wszystkie motywacje można zastosować do literatury pięknej i czytelnicy się do tego przyzwyczaili, dali jej licencję na snucie bajek. W stosunku do tekstów o Zagładzie oczekują jednoznacznej wizji, nawet gdy gotowi są wybaczyć autorowi błędy, braki w edukacji historycznej, to sens tekstu znajdują w wysiłku odtwarzania, a nie w udawaniu. Kłamstwo narusza reguły gry. To zresztą nie jest właściwe określenie – ono grę wyklucza. Świadectwa Holokaustu są monotonne, czarne, smutne. O milczeniu świadków pisali niedawno Dori Laub i Shoshana Felman w książce *Zdarzenie bez świadka*. W opisywanym przeze mnie przykładzie czarny temat ubrano w nowe inne szaty – nie obóz, nie deportacja, ale dziecko, zwierzęta, przyroda, droga. Gdziekolwiek krew, ale rzadko, bohaterka walczy z naturą, a nie ze złymi ludźmi. Raz jeden – jak w bajce – narażona jest na próbę i – jak w bajce – wychodzi z niej zwycięsko: zabija wroga. Potem trafia do dobrych ludzi. Defonseca ułożyła bajkową fabułę. Podrobiony autentyczny *A Memoire of the Holocaust Years* mówi o zdarzeniu, którego nie było. Autorka swój Holokaust stworzyła.

Znamy dwa wypadki, kiedy prawda tekstu, wbrew intencji autora, stała się domeną odbiorcy. Pamiętamy oburzenie Polaków na interpretację *Malowanego ptaka* Jerzego Kosińskiego. Utwór – deklarowany przez autora jako powieść – zachodni czytelnicy odebrali jako relację o niemieckiej okupacji w Polsce. Drugi przykład to *Dziennik Anny Frank*, proza autentyczna, ale dla celów wydawniczych poprawiana przez ojca już po śmierci dziewczynki. Jednak rewelacje badaczy rękopisu w niczym nie naruszyły lektury referencyjnej zapisu Anny. W wypadku podróbek typu Wilkomirskiego czy Defonseca szok, którego doznałam, powinien – według mnie – być udziałem również innych czytelników. Ale czy będzie? Nie jest to takie pewne.

W czasach dzisiejszych zbieranie świadectw czytania przestało być żmudną i niewykonalną pracą socjologów. O mistyfikacji Defonseca poinformowała prasa, reakcje czytelników i widzów poznałam z Internetu. Tego źródła informacji literaturoznawca nie może ignorować. Przejrzałam site FERUS – stronę, na której publikował swoje artykuły Serge Aroles. Odpowiedzi internautów dotyczyły głównie ustaleń na temat relacji człowieka i wilka. Okazuje się, że i film, i książka przekonały odbiorców. Do „scjencyficznych” badań Arolesa odnosili się z ironią, wielu

z nich podkreślało, że wspólne życie dzikich zwierząt z ludźmi jest możliwe. Fabuła w zasadzie nie budziła sprzeciwów, a sprawa Holokaustu wręcz umykała z pola widzenia. Zauważano bardziej fizyczne ograniczenia dziecka niż błędy historyczne. Ale aż do oficjalnej demaskacji odbiorcy i widzowie nie kwestionowali prawdziwości przedstawianej historii. Potem zaś pisali o prawie do subiektywności. Prezentowane dokumenty również budziły wątpliwości: do Internetu wprowadziła je Jane Daniel, amerykańska edytorka *Survivre avec les loups*, po przegranym procesie z autorką.

Przychylna recepcja filmu i książki – niekiedy będąca wręcz kpina z ustaleń „poszukiwaczy prawdy” – daje do myślenia. Znani badacze Zagłady w ogóle nie zajmowali się takimi sprawami. Pograżeni w pracach nad rekonstrukcją i edycją dokumentów oraz w sporach na temat metodologii badań, dyskutujący na temat różnic między świadectwem a narracją historyczną niejako zapomnieli, że temat ten – jak wszystkie wielkie tematy – może stać się pastwą kultury masowej. Jeżeli była jakaś dyskusja nad podróbką Wilkomirskiego, to dlatego, że tekst miał wyjątkową wartość artystyczną, pisali o nim także filozofowie i psychoanalitycy.

Książka Mishy Defonseca funkcjonowała spokojnie przez 13 lat w wielomilionowych nakładach i dopiero produkcja filmu wzbudziła wątpliwości środowisk żydowskich w Belgii. Nie śledzę dokładnie tego, co się dalej w związku z filmem dzieje w tym kraju. Problemem dla mnie jest to, że wielcy uczeni ignorują wpływ mistyfikacji na wymiar poznawczy, kiedy udawana prawda zmienia się w kłamstwo, a odbiorcą tych kłamstw są właśnie młodzież i dzieci. Tak jak w omawianym wypadku, gdzie problem Zagłady został zastąpiony przez problem przyjaźni dziewczynki i wilka.

Francuzi, z którymi rozmawiałam, lekceważą sprawę. Wspomniałam już, że lewicowy „Nouvel Observateur”, który napisał po premierze filmu bardzo przychylną recenzję, po miesiącu nie wycofuje się ze swoich ocen. Całą aferę interpretuje w kategoriach ekspresyjnych: autorka musiała wypowiedzieć to, co tkwiło w niej od czasów wojny, a co było traumą po utracie rodziców. Któryś z krytyków nazwał to procesem *katharsis*.

W swoich wyjaśnieniach autorka podkreśla, że nie dostała żadnych pieniędzy za książkę, że padła ofiarą edytorskiej manipulacji, co oczywiście podtrzymywałoby tezę o katartyczno-ekspresyjnej genezie książki. Jak się ma jednak owo *katharsis* do 25 milionów dolarów, które amerykańska edytorka *Memoire of the Holocaust Years*, Jane Daniel, jest winna autorce; w 2005 roku Misha Defonseca wystąpiła do sądu z żądaniem połowy sumy od uzyskanych dochodów. Skończył się mit ekspresji. Póki fantastyczna fabuła była przekazywana ustnie, nawet w synagodze i na uniwersytetach, nikt nie mówił o pieniądzach. Dopiero zapis holokaustowych fantazji, dzieło sfabrykowane przez dwie osoby (co najmniej dwie), przeznaczone na rynek i przypadkowo, po wielu latach zdemaskowane jako nieautentyczne, stał się aferą prawną i finansową. Ciągle myślę o tym, co na prapremierze opowiadała Defonseca pokazując widzom kompas – to było już po wygranym procesie z edytorką. I jak tu mówić o *katharsis*?

Mitosek Wydarzenie, którego nie było...

Splątany wątek, który przedstawiłam, ma wiele wymiarów. Opowiadając literacką empirię, uwzględniłam tylko najbardziej sensacyjne momenty, resztę pozostawiam refleksji uczonych – tym, którzy zajmują się Zagładą i tym, którzy piszą o antropologii literatury oraz jej recepcji, wreszcie tym, dla których ważny jest problem etyki tekstu.

Abstract

Zofia MITOSEK
University of Warsaw

An Event That Never Happened, Or, the Holocaust for the Lesser Mortals

This article tells a story of a literary forgery on a Jewish girl's wandering across Europe under German occupation. The book *Surviving With Wolves*, written as an autobiography, was greatly acclaimed in the U.S., and a movie was produced based on it in 2007. This latter circumstance provoked Belgian historians to embark on source research – and it eventually occurred that this moving story had been fabricated for propaganda-commercial purposes.

Janion! Janion!

Izabela FILIPIAK

Istnienie mityczne Marii Janion
oraz jego przejawy w wyobraźni kulturowej
i społecznej

Każdy z nas przechowuje w swej pamięci jakiś specjalny obraz bądź sytuację, której Maria Janion jest bohaterką. Może to być sylwetka uczoney jako magnetyczny punkt, w którym zbiega się uwaga uczestników seminarium magistersko-doktoranckiego w sali im. Adama Mickiewicza w Polskiej Akademii Nauk. Lub może to być głos w słuchawce, który oddaje cały trud oderwania się od tytanicznej pracy, konieczność spowodowaną naszym telefonem. Mogą to być podróże pociągiem ekspresowym klasy drugiej z Gdańska do Warszawy i z Warszawy do Gdańska. Lub może to być jakaś Jej odmowa – udzielenia wywiadu, przyjazdu na konferencję, napisania wstępu lub posłowa – jakże przykra wobec naszego przekonania, że poparcie Janion dla sprawy, która nas zajmuje, mogłoby losy tej sprawy całkowicie zmienić, i następująca zaraz potem refleksja: czy tak jest naprawdę, czy jest to mit, który podtrzymujemy wierząc w ogromną siłę sprawczą Jej osoby. Lub choćby wspomnienie jej telewizyjnego występu i przemożne wrażenie jakoby to Jej słowa ożywiały jakiś skamieniały obszar naszej jaźni, na przykład – naszą intelektualną ciekawość.

Celem mojej laudacji jest przyjrzenie się, w jaki sposób ów wywołujący rozliczne refleksje i emocje wizerunek się manifestuje. Innymi słowy, pragnęłabym zastanowić się nad przejawami Janion w wyobraźni kulturowej i społecznej.

Zakładam, iż chodzi tu o istnienie mityczne, które przejawia się między innymi w tym, że Janion stała się obiektem bardzo niekiedy wyrafinowanej solipsyzacji lub choćby tylko pospolitej transferencji życzeń, pragnień i tęsknot także dla ludzi, którzy nigdy nie czytali jej książek.

Janion! Janion!

To, że autorka istnieje dla swoich czytelników, to naturalny i normalny proces, ale odkąd zaczyna istnieć, i to przemożniej nawet, dla tych, którzy być może w ogóle żadnej lektury książkowej w życiu nie zaznali, tu już mamy do czynienia z mitotwórstwem.

Można więc postawić pytanie, jakie potrzeby publiczne to istnienie Janion umacnia, jakie tęsknoty uzasadnia?

Sam akt projekcji pragnień na osobę Janion może być idealizacją (gdy „ja” pragnie tego, czego samo nie posiada), ale może być też projekcją negatywną, aktem abjekcji dokonany przez ludzi, którzy jej nienawidzą. O tę nienawiść pytam z ciekawości poznawczej. Pytam, żeby sprawdzić, czy można przez nienawiść wyjaśnić tęsknotę, a przez tęsknotę – nienawiść. Czy obiektem jednego i drugiego może być jedno i to samo zjawisko? Sądzę, że nie. Powody idealizacji są – na szczęście, mimo wszystko – bardziej złożone.

Nienawidzą jej w sposób zdecydowany za Żyda. Za to, że Janion żałuje, iż Polska utraciła swoich Żydów. Janion mówi: „Polska jest miejscem dwóch strasznych utrat: jedna utrata to jest utrata Słowiańszczyzny, a drugą jest utrata Żydów”. To sprawa Holokaustu, który odbył się na terenie Polski i nikt nie jest w stanie zwolnić nas z obowiązku przepracowania tych utrat. A jeśli Polska przed tym przepracowaniem się broni, to dlatego, że „Europa zawsze traktowała Polskę jako kraj podrzędny”. Czy zatem praca nad tymi utratami stawiałaby nas znów w pozycji podrzędności? W odpowiedzi mnożą się konstrukcje mesjanicznej dumy, „która ma pokonać tę pogardę tamtej niby to wyższej kultury” oraz fantazje kolonizacyjne, kresowe. Janion dziwi się, dlaczego te konstrukcje i te fantazje okazują się bardziej poręczne, bardziej chodliwe niż „przepracowanie utraty”.

U niej wszelka refleksja zaczyna się od zdziwienia. Za nim następuje rozpoznanie stanu choroby, a kończy się na diagnozie i receptach, prostych przepisach, które pomogą przywrócić zdrowie, na przykład:

Porzucić etyczną arogancję. Znieść podział na śmierć godną i niegodną, znieść przekonanie, że śmierć żydowska była niegodna, złamać ten podział. Anulować etyczność jako poczucie wyższości, niech ją zastąpi etyczność pracy traktowana niereligijnie.

Nienawidzą jej też wtórnie za derywaty tego samego „Żyda”, za którego nienawidzą ją pierwotnie. To znaczy za poparcie dla feministycznych manif i gejowsko-lesbijskich marszów tolerancji, które w Polsce są przyjmowane – w pewnym przynajmniej, ale wyraźnym wszak nurcie recepcji kościelno-rządowej – jako zakamuflowane przejawy żydowskiego knucia. To przekonanie znajduje wyraz w rozmaitych wyrażeniach i związkach frazeologicznych, które ujawniać mają, że mafia gejowska jest tak naprawdę mafią żydowską, a lewicujące Żydówki są prekursorkami współczesnych feministek; ujawniają też ostatecznie, że ta niezwykła para, gej i feministka, ulubieńcy Marii Janion, to ukryci komuniści *ergo* Żydzi. To im, już niedługo, zgodnie z anonimowymi pogrózkami, Treblinka wyda się kurortem wypoczynkowym. Już wiadomo, do czego sprowadzają się jej sympatie. Jakie jest

Filipiak Istnienie mityczne Marii Janion...

ich ukryte źródło. Sympatia profeministyczna i progejowska to u postaw sympatia prożydowska. Wszystko jasne.

Przy okazji nienawidzą jej też za to, że Janion życzy sobie mówienia w sferze publicznej o tym, co nazywa „przypadkowością ludzkiego istnienia, przygodnością istnienia” tam, gdzie biskup Glemp dostrzega znak, ostrzeżenie, iż Bóg może się rozgniewać. Rozgniewać się i zesłać inne, straszniejsze plagi, śmiertelne katastrofy. Gdyby Janion nie upierała się przy swoim, gdyby nie wspominała o przypadkowości, to być może nie byłoby aż tak widać, że dywagacje biskupa są w zasadzie przejawem pychy.

Tu można już dostrzec, że idealizacja Marii Janion oraz ta negatywna narracja w zasadzie się rozmiągają.

W projekcji pozytywnej Maria Janion jest wielką humanistką. Można powiedzieć, że to nie żadna projekcja, tylko fakt. Taki, któremu nie da się niczego zarzucić. Patrząc na Janion możemy się przekonać, z czego składa się taka kondycja, na czym polega taka forma istnienia i odpowiedzieć sobie na pytanie, czy sami chcielibyśmy takie życie mieć. Gdyż jest to życie polegające na codziennym, pogodnym praktykowaniu wyrzeczenia. Zatem jeśli nie potrafimy praktykować pogodnie wyrzeczenia, to może jednak nie jest to życie dla nas – i żadna możliwość przeżywania udręki i rozkoszy pracy ze studentami daleko w wiek emerytalny oraz doznana łaska wystąpienia raz do roku w telewizji w zamian za możliwość przeżycia na wstrzymanym oddechu w mieszkaniu, w którym nie da się w zasadzie pomieścić biblioteki i biurka, nie wspominając nawet o śladowej fantazji na temat życia prywatnego, może by nas nie zadowalała. A może wręcz jest tak, że obiektywnie rzecz biorąc nie ma tu czego zazdrościć.

Ale jednak element idealizacji pojawia się. Przejawia się on w uwielbieniu kobiet dostrzegających w niej osobę, która osiągnęła szacunek i uznanie w sferze publicznej. Janion staje się wówczas wcieleniem ich tęsknoty za ważnością i za wielkością. Natomiast uwielbiana przez mężczyzn Janion staje się ucieleśnieniem ich tęsknoty za honorem.

Honor jest zasadniczo cechą męską (kobiety mają cześć, czyli coś, co można raczej stracić niż zyskać). Plutarch jednakże wskazuje na to, jak można stać się kobietą honoru na zasadzie precedensu. W wypadku Janion precedens ten nastąpił o tyle wcześniej, że stała się ona tego ogólnoludzkiego honoru od dawna ustanowionym uosobieniem. Honor przejawia się podczas obrony przegranych spraw. Taką sprawą była obrona romantyzmu za czasów PRL-u.

Honorem jest też wierność wobec niewinnych ofiar żydowskich i polskich. Janion mówi tu o łańcuchu niewidzialnym, który nas łączy z niewinnymi ofiarami – Holokaustu, Katynia, mogłyby to być też ofiary pogromu pogaństwa. Ale tego nie wiemy na pewno, gdyż w Polsce od dawna nie ma już pogaństwa. Za pięćset lat będzie można powiedzieć, że od dawna nie ma już Żydów. Nic nie będzie wiadomo na pewno.

W tej chwili Janion znów broni, znów uosabia honor – w świecie podbitym i skolonizowanym przez media, zdominowanym przez skandal i działanie na efekt

Janion! Janion!

– jest patronką świata kultury i nauki. Jest osobą bezinteresowną w świecie nastawionym na zysk, awans, oraz interesowność. Pozwala uwierzyć swej mniej lub bardziej zbrukanej publiczności, że ideał czystości etycznej i twórczej jest możliwy. Ona zstąpiła z jakiejś nienapisanej epopei, aby żyć wśród nas, podczas gdy my dajemy się powodować bardziej doczesnym pragnieniom i żądom. To jest rodzaj idealizacji, która właściwie nie potrzebuje znać prawdy o Janion. Ale to jest też właśnie transferencja pozytywna, przeniesienie na nią własnej tęsknoty za jakimś lepszym, mniej skorumpowanym światem.

Janion jest w tej wizji również niekwestionowaną przewodniczką wspólnoty ludzi, dla których kultura, sztuka, bunt i nonkonformizm są ideałami, które oni wyznają w życiu, chociaż nie chcą być uczonymi. Tu już nie uczoność, tylko, powiem jeszcze raz, umiłowanie kultury, sztuki i nonkonformizmu staje się punktem łączności.

Jest nim też, dodałabym, pozytywne nieprzystosowanie. Po współcześnie nagranej audycji, w której Janion opowiadała o tym, jak po 1968 roku odmówiono jej pracy na Uniwersytecie Warszawskim, gdyż uznana została za „duchowego Żyda”, bodaj po raz pierwszy w życiu, zadzwoniło do niej wielu słuchaczy, którzy chcieli Profesor powiedzieć, że oni też „czują się duchowymi Żydami”. Pozytywne nieprzystosowanie: nonkonformizm, znak sprzeciwu, buntu – tym jest dziś i nieustająco Maria Janion.

Ale ważne jest też jej dążenie do spowodowania przemiany – do przemienienia swojej kultury, swojego narodu. Na czym ta przemiana w wykonaniu Janion mogłaby polegać? Na kwestionowaniu nie tyle władzy jako takiej, bo Maria Janion ma pewną zaletę, która jest mi obca, i dzięki temu mogę tym wyraźniej ją dostrzec i docenić. Jest w Janion głębokie poszanowanie dla struktury, w obrębie której dane jest jej pracować. Struktury naukowej bądź narodowej. Kwestionowanie w jej wykonaniu polega jednakże na podważaniu tego, co chce stać się na naszych oczach politycznym kiczem i sentymentalnym mitem. Badaczka sama przyznaje: „Nie mogę się wyzuć z krytyki narodowych mitów”.

W tej krytyce, poprzedzonej zdziwieniem, możliwej tylko wtedy, gdy znajdujemy się w obrębie zjawiska, na jakie zarazem spoglądamy – w tym kwestionowaniu, które albo budzi podziw, albo irytuje, dostrzega się najwyraźniej kontinuum obecności Marii Janion w kulturze polskiej.

W rzeczy samej, na Kongresie Kultury Polskiej w grudniu 1981 roku Janion rzekła:

Trzeba uczynić ostrym przeciwstawienie ekspresji i intelektu. Jeśli ruch emocjonalny nie przekształcił się jeszcze w ruch intelektualny, tak jak to miało miejsce w wielkim romantyzmie, to stwierdzić można, że to, co się dzieje w kulturze, zatrzymało się właśnie na poziomie małego romantyzmu krajowego, romantyzmu popularnych stereotypów i wzruszeń. Podobna diagnoza wymaga działania, przede wszystkim przetworzenia niebywałego rozmachu emocjonalnego i ekspresyjnego w wielki ruch intelektualny.

O strajku w stoczni gdańskiej powiedziała wtedy: „mamy tu do czynienia z wielkim skupieniem duchowym przybierającym kształt egzaltacji religijnej”. Jej słó-

Filipiak Istnienie mityczne Marii Janion...

wa są prefiguracją tego, co stało się z Polską w nowym tysiącleciu. Emocjonalność i egzaltacja religijna wciąż są górą, podczas gdy wielki ruch intelektualny pozostaje nieustająco oddalającym się ideałem, chociaż powody po temu się zmieniają.

Ważnym przejawem i podporą zarazem tej emocjonalności i egzaltacji jest mesjanizm. Dlatego Janion, obrończyni mesjanizmu w latach 70., dziś powtarza: „Mesjanizm jest właściwie największym przekleństwem Polski, największą naszą zgubą”, gdyż „pokrzywdzeni mają kamienne serca”.

Mesjanizm oraz kolonialna, imperialna tęsknota za Kresami. Kicz historyczny, religijny, państwowy. Na początku lat 80. Janion mówiła o kiczu „Solidarności”, będąc jedną z osób, która ruch ten widocznie wspierała. Rzecz w tym, że system, raz się ustanowiwszy, zaczyna produkować kicz po to, żeby umocnić się, upolulistyczyć, uzasadnić swoje istnienie. Janion na istnienie tego kiczu wskazuje. Za to możemy ją wielbić, z tego powodu jest niewygodna. Janion wyjaśnia:

Władza reaguje na to tak wrogo, ponieważ uważa, że one [mity fundamentalne] stanowią taką spoiłość narodową. To spoiłość ufundowana na mitach heroicznych i mesjanistycznych. Nie potrafi [władza] zbudować poczucia wspólnoty na wartościach obywatelskich, a nie na wartościach mityczno-narodowych.

W latach 80. zajmowanie się wysoką kulturą było formą opozycji. Dziś jest nią interpretacja polityki i kultury życia codziennego.

Chciałoby się, żeby Maria Janion niczego już nie ujawniała, żeby tylko pozwałała się udostojnić i uwielbiać. A za co ja uwielbiłabym Marię Janion. Za to, że zdolna jest ujawniać własne niedopatrzienia. Nie wypierać się ich, tylko uwzględniać je. Można trwać w niedopatrzeniach, można je wypierać, można też w nich dostrzec wielkie, godne uwagi, nieopisane pole.

Tak właśnie na przykład Janion odkrywa, że pomijała dotąd kwestię kobiecą, więc pisze *Kobiety i ducha inności*. Odkrywa, że w dziele *Romantyzm i historia* napisanym wraz z Marią Żmigrodzką, niejako wypisały Żydów z historii polskiej, planuje więc Żydów historii tej przywrócić. Tego ma dotyczyć obecnie pisana książka.

Udostojniłabym też i uwielbiła Marię Janion za to, że sfera intelektualna jest w jej wypadku połączona ze sferą emocjonalnego responsu i zmysłowej recepcji. Ona sama twierdzi, że wynika to u niej z przymieszenia romantyzmu. Tak było u romantycznych poetów krajowych, barwa ich pisania była emocjonalna, a zarazem było to pisanie mierne, co wynikać miało z braku kultury intelektualnej. Celem wysiłku kulturowego powinno być więc połączenie emocji i intelektu, oraz rozwój kultury intelektualnej łączącej się z wrażeniowością i uczuciem. Na razie pozostaje przez lata tłumiona zazdrość wobec Francuzów, którzy takie połączenie wiele stuleci temu już wypracowali, którzy kulturę literacką łączącą intelekt, emocje i zmysłowość po prostu mają.

Wreszcie, wielką winą Janion jest to, że odczytała literaturę polską jako złożone, podniecające i fascynujące zjawisko. To ją wyróżnia spośród badaczy zachodnich i krajowych. Otóż nie wiem, czy powiem coś nowego, lecz poza Polską – podobnie jak i w Polsce – nie uważa się kultury polskiej za fascynującą. Jak sprawić,

Janion! Janion!

by przybysz z Polski do świata akademickiego poza Polską nie był oznaczany jako przybysz z ziejącej nudą i wtórnością krainy, jako ktoś, dla kogo poprzeczka ustawiona być musi szczególnie nisko. A może kultura polska jest skazana na zianie nudą i wtórnością? Bo wszak wśród b a d a c z y k r a j o w y c h wszelkie wysiłki uczynienia tej kultury nienudną i niewtórną muszą bronić się przed zarzutem nienaukowości.

Ten zarzut nienaukowości, obsesyjny, właściwie maniacki, nie oszczędza Janion. Badaczka mówi:

W Polsce nauka to coś bardzo osobnego, czcigodnego, nie może być zamacona i zabrudzona – eseistyką na przykład, bo to już jest nienaukowość.

Tak było z recepcją *Niesamowitej Słowiańszczyzny*, książki czytanej, co już czyni ją podejrzaną, bo książek naukowych najwyraźniej czytać się nie powinno. Książki porywającej, a zarazem bardzo wstrzemięźliwie traktowanej w środowisku naukowym. Ale jakież byłby cel przedstawiania w porywający sposób czegoś, co, być może obiektywnie rzecz biorąc, nie jest porywające. Janion mówi: „Historia literatury też jest historią wyobrażoną tak, jak historia narodu”. A zatem można literaturę polską przeobrazić, uczynić ją interesującą, jeśli tylko zaczniemy o niej pisać w nowy sposób, naśladując Janion. Jak wskazuje Judith Butler, przez powtarzalność ustanawia się prawo. Janion jest precedensem. Nam pozostaje ustanowić prawo.

Janion uważa, że trzeba się starać tworzyć interpretacje jako dzieła sztuki. Jej ideałem, jej mitem jest projekt łączenia sztuki interpretacji ze sztukami pięknymi. Zbliżyć humanistykę do tego, co robi współczesna sztuka wizualna, która próbuje stworzyć nowy język. Chciałaby współpracować z Akademią Sztuk Plastycznych bądź z samodzielnymi artystami, ustanowić wspólnotę humanistyki naukowej i sztuki. Francuzi je łączą – odpowiada Janion – i wcale się nie przejmują.

Ja natomiast potrafię wyobrazić sobie kulturowy P r o j e k t J a n i o n – będący niejako przeczytaniem w porywający – co nie zawsze oznacza pochlebny – sposób kultury polskiej i podzieleniem się jej fascynującymi momentami ze światem. I w tym miejscu ważne, niezbędne wydaje mi się przetłumaczenie na obce języki prac Janion, a niepojęte to, że dotąd nie zostały przetłumaczone. Lecz pragnąc tego i życząc sobie, by wszak nie Janion miała się tym zajmować, tylko ci, którzy ją uwielbiają, zdają sobie sprawę, że solipsyzuje Janion.

Bo jej to jest obojętne. A jednak – upór za upór – gdy ona mówi: „Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi”, ja ulegam wrażeniu, że do kultury światowej, gdybyśmy kiedyś chcieli tam się znaleźć, wstąpić możemy tylko z Janion.

Filipiak Istnienie mityczne Marii Janion...

Abstract

Izabela FILIPIAK

Maria Janion's Mythical Existence and its Manifestations in Cultural and Social Imagination

In her laudation, Ms. Filipiak observes how the image of Maria Janion, triggering numerous afterthoughts and emotions, manifests itself. She is willing to consider manifestations of Janion in the sphere of cultural and social imagination.

Tadeusz SUCHARSKI

Marii Janion zmagania z polskimi traumami

Kończąc przed niemal trzydziestu laty wstęp do antologii *„Ja, głupi Słowianin”*, Alina Witkowska – po omówieniu poromantycznych prób „włazenia” w korzenie Słowiańszczyzny – przezornie uchyliła się od odpowiedzi na pytanie o dalszą karierę tego problemu w polskiej refleksji nad naszą genealogią i tożsamością. Świetnie wychwytyjąc opozycyjne bieguny („między nauką a świętością, poznaniem a wyznaniem, umiłowaniem a manią”), wytyczające przestrzeń istnienia i funkcjonowania słowiańskiego tematu w polskiej refleksji, stwierdziła przecież pod koniec lat siedemdziesiątych wieku ubiegłego, że „dziś” spory o Słowiańszczyznę „nie mają raczej bezpośredniej styczności ze stylem myślenia o kulturze i sposobami pisania o niej”¹. Pozostawiała Słowiańszczyźnie, w erze cywilizacyjnego przyśpieszenia, funkcję co najwyżej uspokajającą. Można chyba jednak przyjąć, że na rolę sympatycznego reliktu z zamierzchłej przeszłości skazywał ją nie tyle powolny nurt „słowiańskiej rzeki życia”, ile tajny i podskórny nurt polityczny, który zmuszał do neutralizowania słowiańskiego tematu, by „rodzinnym sposobem domowym”² nie podważać oficjalnej przyjaźni dwóch „bratnich narodów”.

W przypuszczeniu tym upewnia książka Marii Janion, w której „głupi Słowianin” uzmysławia i ujawnia istnienie w sobie „niesamowitej Słowiańszczyzny”. Ostatnie dzieło Marii Janion ukazuje, jak daleko odsunęło się owo „dziś” od naszego „teraz”. Autorka dowodzi bowiem swoją książką, że zarówno „styl myślenia

¹ A. Witkowska *W mitycznej krainie Popiela i Piasta*, w: tejże, *„Ja, głupi Słowianin”*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 51.

² Jest to określenie zaczerpnięte ze słynnego wiersza A. Puszkina *Oszczercem Rosji*, przeł. J. Tuwim, w: tegoż *Wybór wierszy*, oprac. B. Galster, BN II 201, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, s. 336.

o kulturze” polskiej, jak i „sposób pisanie o niej” w istotny sposób determinowany jest przez naszą słowiańskość. W jej ujęciu nie jest to bowiem tylko kwalifikacja porządkująca plemienne zróżnicowanie ludów indoeuropejskich, o którym mało kto z nas myśli, ani pokryte szlachetną patyną świadectwo naszej genealogii, ale głębokie rozdarcie wewnętrzne, którego istnienia nie jesteśmy świadomi, które jednak decyduje o naszej niejasnej tożsamości, o naszych kompleksach, o niepewnym, poddańczym i wywyższającym jednocześnie miejscu w Europie. I jeśli teza taka może wydawać się zbyt odważna i dyskusyjna, to przecież o taką właśnie dyskusję chodzi. Janion bowiem odważnie stawia diagnozy-pytania, których inni albo nie dostrzegają, albo może z rozmysłem unikają.

Jednemu ze szkiców w ostatnim rozdziale *Niesamowitej Słowiańszczyzny* nadała Janion tytuł będący parafrazą dzieła Maurycyego Mochnackiego *Powstanie narodu polskiego*. Romantyczny tytuł jako komentarz do a-romantycznej rzeczywistości „kryzysu tożsamości polskiej, kryzysu patriotyzmu, kryzysu kultury tradycyjnej”³! Jeśli połączymy go z tytułem pierwszego rozdziału książki, *Sami sobie cudzy*, dostrzeżemy klamrę całego dzieła, w której zawiera się rodzaj wskazówki interpretacyjnej. Tytuł ów bowiem, świetnie wykorzystujący dwuznaczność (co najmniej) słowa „powstanie”, utwierdza w przypuszczeniu – ujawniającym się już od pierwszych stron lektury – o istnieniu duchowego i intelektualnego antenata i patrona, który, choć w innym dziele, stawiał przed literaturą zadanie „uznania samych siebie w naszym jestestwie”⁴. Celnie zauważał, że nie wystarczy być: „nie dosyć na tym, że j e s t e ś m y; potrzeba to jeszcze w i e d z i e ć. Im lepiej to wiemy, tym bardziej rozszerzamy się, umacniamy w jestestwie naszym”⁵. Autorka nie przywołuje co prawda tych słów Mochnackiego, ale w zakończeniu swojej „niesamowitej” książki, przeciwstawiając się samoobronnym odruchom przed „trudną pracą nad definicją polskości”, wzywa do wysiłku nowego jej określenia, do „poruszenia odwiecznych prąidłów duszy narodowej” (303). Przestrzenia eksploracji, „gruntem ornym” owych „prąidłów” staje się – jak u wielkiego romantyka – literatura polska. W *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* jednak poza literaturą współczesną i XIX-wieczną także ta najdawniejsza, którą Maria Janion wrywa z letargu i przywraca jej wartość umacniania w polskim jestestwie. Albowiem nie tylko chce zdefiniować „polski idiom”, nie tylko pragnie się dowiedzieć, jacy jesteśmy, choć już samo takie założenie świadczy o randze książki, ale dąży do tego, by tę wiedzę spożytkować. Bo jej humanistyka to „poznanie i terapia” nie tylko w założeniach metodologicznych, ale przede wszystkim w praktyce twórczej. Maria Janion realizuje taką właśnie dwuetapową terapię: najpierw zrozumienie własnego położenia, przeła-

³ M. Janion *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 329 – dalej przy cytatach podaję w nawiasie numer strony.

⁴ M. Mochnacki *O literaturze polskiej w wieku XIX*, oprac. i przedmową poprzedził Z. Skibiński, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985, s. 46.

⁵ Tamże, s. 67.

Janion! Janion!

manie kompleksów, a następnie – w oparciu o taką samowiedzę – zrozumienie stosunku do innych, choć właściwie należałoby powiedzieć – do Innego.

Wysiłek nowego zdefiniowania polskiego jestestwa staje się szczególnie konieczny właśnie w epoce „powstania narodu polskiego”, choć trafniejsza z pewnością byłaby forma akcentująca trwanie owego procesu, jego niedokonaność. Maria Janion podkreśla bowiem, że pisze książkę, podejmuje trud refleksji nad polskością w okresie, w którym Polacy, zwłaszcza młodzi, odczuwają stan „zawieszenia, wydziedziczenia, wykluczenia” (309), wywołujący nie tylko „deklaracje pożegnania z Polską”, ale i realizacje wyjazdów z kraju. Jej książka, będąc jednocześnie jakby konfesjonalem i krzywym zwierciadłem współczesnej Polski, uzmysławia nasze dramatyczne rozdarcie, nieadekwatność i niewystarczalność tej tradycji, która przez dwa wieki nas żywiła. Jest konfesjonalem, ponieważ wsłuchuje się w polskie „grzechy” bezwzględnie ujawniane przez współczesną kulturę kontestującą „nerwicę romantyczną”. Jest krzywym zwierciadłem, ponieważ demaskuje nacjocentryczne zniewolenie w zbanalizowanym stereotypie mesjaniczno-martyrologicznym. Ale także przestrzega przed manipulatorskimi zapędami polityków i publicystów skwapliwie, a cynicznie sięgających po owe klisze i utwierdzających szerzące się postawy ksenofobiczne i narodowo-katolickie, żalosny współcześnie stan mentalności „narodu wybranego”.

W swojej książce Janion pokazuje z jednej strony skostnienie schematów w politycznej retoryce, obnaża fasadowość, ale i zagrożenie płynące z samokontentującego się legitymizowania miałkiej współczesności wybranymi obrazkami z przeszłości. Dostrzega również brutalną rozprawę z tak spreparowaną tradycją w sztuce ostatnich lat. Odrażającej (bo służącej interesom politycznym) próbie sakralizacji przeszłości Polski przeciwstawia obrazoburcze eksperymenty w sztuce, „sadyistyczne fantazmaty mizoginiczne” z cielesną Polonią, „świętą i przekłętą, niewinną i poniżoną dokonanym na niej gwałtem” (286). Takie bezwzględne próby zreinterpretowania narodowych mitów utwierdzają ją w przekonaniu o konieczności wypracowania nowej i odrzucającej schematy opowieści o polskich doświadczeniach. Janion, autorka *Reduty* i piewczyny „kanoniera ostatniego”, wierzy przecież w wartości, które poddawane „patriotycznej licytacji” „kupczyków”⁶ zostały zdevaluowane i spłaszczone, i chce przywrócić w nie wiarę. Ale warunkiem jest ich ponowne zdefiniowanie, by nie powiedzieć zdezynfekowanie, z przyświecającą temu pewnością, że „istnieje nieagresywna, nieksenofobiczna postać tożsamości narodowej i etnicznej” (24). *Niesamowita Słowiańszczyzna* wydaje się taką właśnie próbą wyzwolenia z „kompleksu polskiego”, który powodowany i zasilany mechanizmami obronnymi prowadzi do ksenofobii i szowinizmu.

Kiedy populistyczni i nacjonalistycznie zorientowani politycy odwołują się do romantyzmu mesjaniczno-martyrologicznego, kiedy „Kawalerowie Ostrogi”⁷ różnych maści przymuszają do cierpiętniczno-zakompleksionego patriotyzmu i utwier-

⁶ Określenia z XL wiersza *Księgi ubogich* J. Kasprowicza *Rzadko na moich wargach*.

⁷ Aluzja do *Trans-Atlantyku* W. Gombrowicza.

dzają w poczuciu pokrzywdzenia, Maria Janion rewelatorsko wskrzesza inny nurt romantyzmu. „Męczeństwo nie zmienia oblicza świata”, powtarza za Simone de Beauvoir (187), a *implicite* zdaje się mówić: męczeństwo nie wyzwala Polaka z kompleksów, nie kształtuje jego zdolności do pełnego i twórczego życia. I przypominając „n o w y m i t p o c z ą t k u” (27) romantyzmu polskiego, powrót do słowiańskich pradziejów, zdaje się podążać za tym zapomnianym tropem. Szuka źródeł naszego rozdarcia, kondycji niepełności, kompleksu niższości, zastanawiając się jednocześnie nad sposobami ich przełamania.

Podając próbę ponownego określenia naszej tożsamości, zdziera Janion zasłonę narodowej niepamięci, chce się rozpoznać w przeszłości. Zagląda do Słowiańszczyzny przedchrześcijańskiej albo raczej słowiańsko-chrześcijańskiej, a potem „źle ochrzczonej”, znanej nie z historycznych przekazów, ale z legend rozpalaających wyobraźnię pisarzy i polaryzujących stanowiska historyków. W dyskusji tej Janion opowiada się odważnie po stronie dowodzącej istnienia słowiańskiego chrześcijaństwa na ziemiach polskich w epoce przed Mieszkim I, a potem „dwutorowością chrześcijaństwa polskiego” (103), słowiańskiego i łacińskiego, mając przecież świadomość, że koncepcja owa znacznie częściej wywołuje protesty mediewistów i historyków religii niż ich akceptację. Wspiera owo stanowisko argumentami literackimi. Sięga do najdawniejszych zabytków literatury, by przypomnieć i zaakcentować istnienie wówczas „dwu płuc dawnej kultury polskiej” (185), by ukazać wschodnio-zachodnią chrześcijańskość *Bogurodzicy* i uświadomić konsekwencje zdławienia, może wyparcia duchowości słowiańskiej, które się dokonało po zwycięstwie chrześcijaństwa łacińskiego. Udział w owym mediewistycznym sporze nie jest jednak dla Janion celem samym w sobie. Uczona stara się dowieść słuszności Norwidowskiego przekonania, że „P r z e s ł o ś ć – jest to d z i ś, tylko cokolwiek dalej”. Jest przekonana, że refleksja nad Słowiańszczyzną jest niezbędna do diagnozy polskości, dla „sposobu bycia” Polaka współczesnego. W owym wyparciu, a może zapoznaniu, dostrzega akt przełomowy i decydujący dla naszej tożsamości, naszej kondycji. Brak jednego płuca czyni nas okaleczonymi i nie pozwala żyć w pełni. Ale jest owa refleksja niezwykle ważna także dla polskiej kultury. Bo przemilczanie słowiańskiej tradycji poważnie ją zubaża. W zdaniu o „dwu płucach” *Bogurodzicy* wysoką niewątpliwie ocenę ówczesnej kultury przesłania jednak żal za utratą wartości i szans, które stwarzała i dalej może stwarzać słowiańska duchowość.

Wraz z chrześcijaństwem (albo z tą wersją chrześcijaństwa), który Polacy przejęli (albo który został narzucony w „akcie burzenia”) od Kościoła zachodniego, przejęte zostało także przekonanie o „lepszości” Zachodu i własnej wschodniej, słowiańskiej „gorszości”. W ujęciu Marii Janion przyczyniło się to w decydujący sposób do rozdarcia, którego efektem jest nasza kondycja niepełności. Nie jesteśmy bowiem w pełni ani w „swojej” Słowiańszczyźnie, ani na „nieswoim” Zachodzie. Tam byśmy chcieli być, ale nie pozwala na to poczucie „gorszości”, tu jesteśmy, ale „nasza” „lepszość” zmusza do izolowania się od tego świata. Patrząc z pogardą na Wschód, pozujemy na Zachód, czując, że nie bardzo nam to „uchodzi”.

Janion! Janion!

W obronnej reakcji uciekamy się do uporczywego podkreślania tysiącletnich związków z kulturą zachodnią, do czego – jak nam się wydaje – upoważnia nas nie tylko wierność Kościołowi rzymskokatolickiemu, ale bycie jego opoką i wielowiekowy status przedmurza chrześcijaństwa.

Maria Janion dowodzi więc, że pozostając Słowianami w znaczeniu plemiennym utraciliśmy kontakt mentalny i kulturowy z braćmi wschodnimi (korzystne byłoby, jak się wydaje, poszerzenie refleksji o skomplikowane relacje ze Słowianami południowymi, też łacińskimi), ale przecież nie zyskaliśmy bliskości ze światem, który chrztu dokonał i pilnował jego „właściwej” realizacji. Konsekwencją „złego chrztu” mogła być także, może i jest do dziś, rytualno-obrzędowa raczej niż myślowa, duchowa polska aktywność w religii chrześcijańskiej. Przytacza Janion przekonanie Tazbira, że posługiwanie się łaciną chroniło przed posądzeniem o herezję. Pół wieku temu w *Polsce Piastów* do podobnych wniosków (bliskich autorce *Niesamowitej Słowiańszczyzny*) doszedł Paweł Jasienica, sugerując jednocześnie odpowiedź na pytanie o przyczyny polskiego „upośledzenia” religijnego:

Tyle razy już pisano o braku u nas głębszych zainteresowań religijnych. [...] Kto wie jednak, czy u samych podstaw zjawiska nie leży ów niezbity fakt, że przez tyle wieków istniały u nas dwie wiary – rodzima, polska oraz ta druga, przybyła z daleka, mająca formy ustalone i niezienne, a przemawiająca w dodatku po łacinie. Było dość czasu, by w krew narodu weszło przyzwyczajenie, że ową łacińską religię należy przyjąć i pokochać, ale dociekać jej istoty nie ma potrzeby.⁸

Pokazuje Maria Janion w swojej książce, że „literatura wyciągnięciem jest na jaśnią”⁹ nie tylko myśli narodu, jak pisał Mochnacki, ale także jego zbiorowej podświadomości. I tak opowiada dzieje naszej kultury, by wskazać miejsca w literaturze, gdzie owa słowiańskość, represjonowana część naszej tożsamości, przypominała o swoim istnieniu. Kolejne rozdziały pierwszej części książki to świetna analiza ujawnionych przez literaturę, protestującej przeciw skazaniu na cudzość, owych przebłysków głębi, „swojskiej i demonicznej Słowiańszczyzny”. A przypominała ona o sobie – twierdzi Janion – w obrzędzie dziadów, w opowieściach o pradawnościach piastowskich, o chrześcijaństwie narzuconym i niszczącym wolność. Ujawniała się także jako figura niesamowitości, jako słowiańsko-pogańskie *das Unheimliche*, w które przybierała się wyparta do narodowej podświadomości sfera zła i okrucieństwa, przesłonięta stereotypem łagodnych „Sławian lubiących sielanki”.

Zakończenie pierwszej części tożsame jest – wraz z mottem książki – refleksją wypływającą z Mickiewiczowskiego wskazania powinności uczonego wobec tematów śmiesznych, szkaradnych, choć może należałoby raczej powiedzieć – za takie uważanych. Jest to przecież pointa, którą Maria Janion sytuje się po stronie „prawd żywych”. Bo też pragnie ujawnić właśnie „prawdy żywotne narodu polskiego”. Może dlatego opowiada się tak „arbitralnie”, niemalże z dezynwolturą – zaskaku-

⁸ P. Jasienica *Polska Piastów*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007, s. 210.

⁹ Mochnacki *O literaturze...*, s. 59.

jąca u badacza i zaskakującą badaczy – za przyjęciem tez uznawanych za dyskusyjne. Na piaszczystych, jak można by sądzić, „podwalinach” buduje jednak Maria Janion mocną i spójną koncepcję rozdartej tożsamości polskiej. Diagnostuje polską „traumę słowiańskości”, w której zdaje się zawierać fundamentalny, pozornie tylko paradoksalny dylemat – jak pogodzić polskość ze słowiańskością. Być Polakiem bez słowiańskości to poddać się dobrowolnie amputacji, wykorzenie się, skazać na wtórność i nieautentyczność. Równie niebezpiecznie jest być Polakiem słowiańskim. W tym stanie bowiem ujawniają się zagrożenia płynące z dwóch stron; do orientalizującego przekonania o słowiańskiej gorszości dochodzi niebezpieczeństwo wchłonięcia przez morze panslawizmu, zatracenia polskości, zniszczenia jej przez zaborczą rosyjskość. Ale słowiańskość to przecież nie panslawizm, przekonuje Janion antycypując spodziewane zarzuty i odrzucając determinowane XIX-wieczną tradycją dostrzeganie w sympatiach słowiańskich przejawów słowianofilstwa, w którym widzieć trzeba zagrożenie podporządkowania Rosji.

Dokuczliwa aktualność owej traumy nie wynika jedynie z „wewnętrznego żaru” słowiańskiego podglebia, wyciszonego czy też ukrytego za fasadą łacińskiej kultury. Jej atawistyczną obecność w naszej współczesności, więcej – jej jątrzące znaczenie dzisiaj, świetnie łączy Maria Janion z polską historyczną traumą postkolonialną, urazą narodu niegdyś kolonizującego i kompensującego wspomnieniami dawniejszej świetności stan aktualnego skolonizowania. I to skolonizowanego przez etos bliski, choć „gorszy”, pogardzany, ten, który sami mieliśmy skolonizować. Przecież – na co zwracał uwagę Tadeusz Łepkowski – „to my szliśmy na wschód, to my imponowaliśmy [Rosjanom] przez długi czas, to oni bali się, że ich spolonizujemy”¹⁰.

Te dwie polskie urazy nie tylko się na siebie nakładają, ale wzajemnie podsycając potęgują nasze kompleksy. Sprzeczności polskiej kondycji, determinowane dwiema traumami Maria Janion zamyka w celnym komentarzu: „kompleks łaciński powoduje poczucie wywłaszczenia z kultury słowiańskiej. Jednocześnie wyobrażenie kulturowej wspólnoty słowiańskiej budzi lęk przed «imperialną Rosją»” (325). Uświadomienie przyczyn pozwala się im przeciwstawić. Po rozpoznaniu zatem – terapia. Bo Maria Janion udowadnia, że polska słowiańskość oraz nasze położenie na granicy dwóch kultur, dwóch cywilizacji nie jest przekleństwem. Wręcz przeciwnie. Owo położenie stwarza szansę, z której ściśnięci i rozrywani jednocześnie kleszczami „gorszości – lepszości” dotychczas nie skorzystaliśmy. Odnajduje w przeszłości taki wzorzec postawy. Po zapoznanych walorach Słowiańszczyzny uczona odsłania uroki i awantaze tradycji sarmackiej. Nawet więcej – łączy je. Pokazuje związki Prasłowian, akcentując ich zdolność asymilowania inności, z irańskimi koczownikami, w których polska szlachta chciała widzieć swoich praprzodków. Autorce nie zależy przecież na samej rehabilitacji tradycji sarmatyzmu – (choć rewaloryzowanie polskiej tradycji to jedno z głównych za-

¹⁰ T. Łepkowski *Myśli o historii Polski i Polaków*, „Zeszyty Historyczne” 1984 nr 68, s. 87.

Janion! Janion!

dań, jakie postawiła przed sobą w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie*), tradycji, która cieszyła się przecież dość dwuznaczną sławą – ale na jej znaczeniu dla współczesnych potomków *Sarmatów na pograniczu*. Właśnie w tytule jednego ze szkiców widzieć należy przewodnią ideę Marii Janion, dotyczącą rozumienia przez nią specyfiki kultury polskiej. Tej wielkiej, zamkniętej w dziełach sztuki, i tej zwykłej, ujawniającej się w polskiej codzienności, w polskim rozumieniu jestestwa. Powiada Janion: „Sarmata mógł się swobodnie orientalizować, ponieważ miał poczucie własnej tożsamości” (178). Miał więc to, czego nam brakuje, czego się wstydzimy. Nie tylko akceptował swoją wschodnią łacińskość, nie tylko integrował w sobie zachodniość ze wschodniością, ale pośredniczył między dwiema przestrzeniami kulturowymi. Otóż ów Sarmata, w ujęciu Janion, staje się personifikacją oczekiwanego stylu kultury polskiej. Personifikuje jej transgraniczność, przenikanie przez nią i asymilowanie różnych cywilizacji. I w tym zawiera się istota „alternatywnego myślenia” o naszym miejscu w Europie (179). U jego podstawy leży odrzucenie zasady opozycyjnego postrzegania dwóch światów i ich hierarchizowania, a w konsekwencji – skompromitowania stereotypu wschodniości jako kategorii degradującej, jako znaku „gorszego” w stosunku do kultur zachodnich. Janion pragnie wyzwolić z konieczności ustawicznego przymierzania się do Zachodu. Skonstatowanie „inności” nie oznacza bycia gorszym. „Do Europy... z naszymi umarłymi”, a więc także ze słowiańskością, z tym, co niezachodnie. Wyzwoleni z poczucia niższości, świadomi swojej tożsamości uwolnimy się także z przymusu rekompensowania sobie urojonych czy wmówionych niedostatków szukaniem gorszych od siebie. Pisał kiedyś Gombrowicz, że wielkości narodu nie można mierzyć ani jakością, ani liczbą „geniuszy”, jedyną miarą jest zdolność obejmowania „horyzontu nie zaścianka, lecz świata”¹¹. Janion żądając – podobnie, jak Gombrowicz – „pełnej świadomości i pełnej egzystencji”¹² stara się dowieść, że z pogranicznego „zaścianka” rozpościerają się horyzonty na dwa światy. Geniusz polski ukryty jest w pograniczu. Warunkiem jego zaistnienia jest zrozumienie własnej kondycji, uznanie samego siebie w swoim transgranicznym jestestwie. I w tym badaczka Janion widzi szansę kultury polskiej. Świadoma własnej genealogii po przywróceniu wypartej słowiańskości, świadoma transkulturowej kondycji, zyskuje kultura polska możliwości ubarwienia, uzmysłowienia, odpatriarchalnienia. Ma szansę wyjścia ze stanu „ubogiego i płaskiego monolitu” (330), w jakim jest obecnie.

Niezwykłość książki Marii Janion zawiera się w sztuce budowania przekonującej, choć na pewno nie bezdyskusyjnej, całości z fragmentów, które wręcz prowokują do dyskusji. Kiedy jednak spojrzymy na nie z perspektywy całości, wówczas okazuje się, że świetnie spełniają swoją kamyczkowo-przyczynkarską funkcję. Może to zniechęcać do dyskusji, sugerować zbyteczność polemiki na poziomie szczegółu, wobec „wielkiej tajemnicy” bowiem „sekreta” zdają się tracić znacze-

¹¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956 w: tenże Dzieła*, t. 7, oprac. Z. Górzyna, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 13.

¹² Tamże, s. 310.

nie. Ale owe sekreta małymi się zdają tylko w obliczu całości. Same w sobie zasługują na głębokie studia. Cytuje Maria Janion słowa Masłowskiej, która widzi Prawdę nie w wielkiej bryle, ale w „milionach okruszków”. Trzeba więc przezwyciężyć przekonanie, że istotna dyskusja może dotyczyć tylko całości – rozdarłej tożsamości polskiej i sposobów jej terapii. Każdy drobiazg może przyczynić się do pogłębienia refleksji zapoczątkowanej *Niesamowitą Słowiańszczyzną*. Bo przecież na tym Marii Janion zależy chyba przede wszystkim, o czym świadczy rozczerwanie brakiem krytycznego rezonansu książki *Placz generała*.

W mnogości tematów poruszonych w dziele szczególnie istotny – nie tylko z perspektywy badacza zajmującego się poszukiwaniem przez powojenną literaturę polską „innej Rosji” – jawi się „przeklęty problem” relacji polsko-rosyjskich. Marii Janion nie interesuje przecież Rosja jako taka, interesuje ją polski obraz Rosji, który jest dla niej sprawdzianem obecności, żywości traumy słowiańskiej i postkolonialnej determinujących współczesną rusofobię. Maria Janion kategorycznie stwierdza, iż najwyższy czas na wyrwanie postaw polskich z posądzania bądź to o rusofobię, bądź – znacznie rzadziej – o rusofilie. Jak tego jednak dokonać? Odpowiedzi wprost nie ma, bo być nie może. Zamiast niej pojawiają się refleksje nad tekstami uznanymi chyba przez autorkę za najważniejsze XX-wieczne książki o polskiej Rosji.

Maria Janion słusznie podkreśla, że „polska samoidentyfikacja dokonuje się zazwyczaj poprzez przedstawienie Rosji jako nie w pełni wartościowego, lecz niebezpiecznego Innego”. Takie też nastawienie, które Janion za Saidem nazywa spojrzeniem orientalizującym, dominowało w wojennych i bezpośrednio powojennych zapisach polskiego doświadczenia w rosyjsko-sowieckiej rzeczywistości. „Zorientalizowani” przez Zachód pisarze polscy orientalizowali Wschód, co głównie przejawiało się w przekonaniu o jego absolutnej niższości. Książka Janion przejmująco uświadamia, że gardząc „Ruskami”, w którym to etnonimie mieścimy chyba wszystkie wschodnie nacje sąsiadujące z nami, Polacy-Słowianie powtarzali (i powtarzają) niemieckie przekonania dotyczące Słowian w ogóle. I że w ten sposób sami siebie sytuujemy w świecie gorszości. W nierzadkich przecież dziełach pisarzy emigracji powojennej nastąpiło przełamanie (co wiązało się z przezwyciężeniem urazy świeżo wyzwolonego niewolnika) tego orientalizującego wzorca, przekroczenie typowego epistemologiczno-aksjologicznego progu poznawczego i odnalezienie pozytywnej „inności” w świecie apriorycznie przyjmowanym jako „inny” negatywnie. Jest to więc „inna inność” od realizowanej zazwyczaj w literaturze polskiej. Odniesieniem dla znieprawionej antropologii sowieckiej stawał się w nich ogólnoludzki humanizm, odniesieniem dla uczuć atawistycznych – bezpośredni kontakt ze zmitologizowanym innym. Otóż, jeśli przyjmiemy, że „inny świat” oznacza świat „odwróconego Dekalogu”¹³, „inna

¹³ B. Skarga *Świadeństwo „Innego Świata”*, w: Herling-Grudziński i krytycy. *Antologia tekstów*, wybór i oprac. Z. Kudelski, „Presspublika”, Wydawnictwo UMCS, Warszawa–Lublin 1997, s. 203.

Janion! Janion!

Rosja” w „innym świecie” oznacza Rosję Dekalogu przywróconego, Rosję bliską duchowo polskim łagownikom. Doświadczenie więziennie-łagrowe często pozwalało przełamać orientalizujące widzenie Rosji i wyzwolić z optyki „lepszy – gorszy”, „cywilizowany – barbarzyński”.

W *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* ta perspektywa jest właściwie nieobecna. Spośród licznych polskich pisarzy, świadków „innej” Rosji uwagę Maria Janion wzbudził niewątpliwie najważniejszy z nich – Gustaw Herling-Grudziński, który w *Innym Świecie* nie poddał się polskiej tradycji martyrologicznej i „odrzucił metodę demonizowania czerwonych oprawców” (197). Autorka słusznie podkreśliła znaczenie *Dziennika roku zarazy* Defoe’a dla wykreowania przez Grudzińskiego w „zapisach sowieckich” zbiorowego protagonisty, dla ukazania „procesu umierania mas ludzkich”¹⁴. A więc nakreślenia wizerunku fatalistycznego Martwego Domu. Przecież przezwyciężenie fatalizmu zawdzięcza Herling „wyższemu realizmowi” Dostojewskiego, który pomógł mu wypracować własną formułę opisu, przeciwstawić się, co w tym miejscu ważniejsze, behawioryzmowi jako metodzie opisu człowieka w sytuacji ekstremalnej. Bo oglądowi przeciwstawił Grudziński wgląd, pragnienie odnalezienia „człowieka w człowieku”. To pozwoliło mu zrozumieć siebie, własne uczucia, ale także przeciwstawić rosyjskiemu Martwemu Domowi świat żywych ludzi¹⁵. I patrzeć na współwzięniów przez pryzmat emocji ludzkich, nie narodowych. Podziwiać i odrzucać, kochać i nienawidzić nie ze względu na rosyjskość, ale piękności i ułomności człowiecze.

Refleksja nad Rosją Herlinga domaga się niemal sięgnięcia do *Upiorów rewolucji*. Sam pisarz, podsumowując swoją blisko półwieczną pisarską aktywność w tym zakresie, powiedział:

przez dziesięciolecia karmiliśmy się Rosją przekłętą, toteż właściwie wcale nie wiedzianno, że są w Rosji dysydenci, że są pisarze, którzy próbują coś przemycić, że są inni Rosjanie i że w ogóle istnieje inna, niezsowietyzowana Rosja. Pisanie o tym było bardzo ważną sprawą i jestem dumny, że to robiłem.¹⁶

Towarzyszyła jednak Herlingowi bolesna świadomość, że jego „rosyjska” twórczość nie wzbudza wśród polskich czytelników większego zainteresowania:

Ceni się w Polsce opisy rosyjskiej czy sowieckiej opresji [...], natomiast nie chce się słyszeć o istnieniu „innej Rosji”. Jakież to umysłowe marnotrawstwo w naszym położeniu! Lekcję komunizmu i sowietyzmu musimy solidnie przerobić, we wszystkich jej składnikach, bo należy do naszego doświadczenia narodowego, bo w jakiś sposób staniemy się

¹⁴ G. Herling-Grudziński [przedmowa pt.] *Arcydzieło Daniela Defoe*, w: D. Defoe *Dziennik roku zarazy*, przeł. J. Dmochowska, Puls, Londyn–Warszawa 1993, s. II-III.

¹⁵ To oczywiście odwołanie do tytułu świetnego szkicu R. Zimanda *Martwy dom żywych ludzi*, w: tegoż *Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Aneks, Londyn 1989.

¹⁶ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Dragonei*, oprac. i przygotował do druku W. Bolecki, Szpak, Warszawa 1997, s. 307.

dzięki niej dojrzałeś w spojrzeniu na współczesny świat. Niech nikt mi nie mówi, że przeobrażaliśmy ją na własnej skórze. To nie dosyć, musimy ją p r z e m y ś l e ć. [...] Moje *Upiory rewolucji* są koniecznym uzupełnieniem *Innego Świata*.¹⁷

Na podkreślenie zasługuje w tych słowach zarówno przekonanie Herlinga o polskiej obojętności (by nie powiedzieć niechęci do Rosji), jak i zaakcentowanie istotnego związku między jego dwiema książkami *Innym Światem* i *Upiorami rewolucji*. Po pierwszej, w których opisowi sowieckiego świata koncentracyjnego towarzyszyło uchwycenie momentu bolesnego narodzenia nowej formacji rosyjskiej, druga stała się opisem „innej”, niesowieckiej Rosji, choć ciągle *in statu nascendi*.

Na Herlingu jednak nie zamyka się lista twórców przełamujących postawę rezydentury, wolnych chyba od postkolonialnej traumy i próbujących zrozumieć Rosję nie tylko poprzez odniesienie do świata zachodniego. Obraz „polskiej” „innej” Rosji staje się bardzo niepełny bez Czapskiego (któremu przecież Janion poświęciła niegdyś piękny esej), Vincenza, Józefa Mackiewicza. Zadziwia zwłaszcza nieobecność w książce tego ostatniego, najbardziej „rosyjskiego” spośród polskich twórców. Jest to tym bardziej zastanawiające, że poglądy Mackiewicza wyrażane w publicystycznych tekstach (głównie w *Zwycięstwie prowokacji*) tożsame były z cytowanymi przez Marię Janion myślami Martina Malii, wcześniejszymi o kilkadziesiąt lat. Ważniejsze byłoby jednak sięgnięcie do powieści twórcy *Kontry*, bo przecież żaden z polskich pisarzy nie kreował z taką konsekwencją i sympatią rosyjskich postaci, żaden też nie pokazywał przedrewolucyjnej Rosji jako przestrzeni wolności.

Warto wspomnieć i o takich polskich książkach poświęconych Rosji, w których mimo apriorycznej wyższościowej orientacji dostrzec należy próby – będące może instynktownymi i nieuświadomianymi odruchami – przewyciężenia tej optyki, czego świetnym przykładem jest książka *W domu niewoli* „narodowo-katolicko” nastawionej Beaty Obertyńskiej. Dialektykę sympatii i nienawiści do ustroju, ambiwalentnego stosunku do ludzi w nim żyjących, ale przede wszystkim zasadniczego przeciwstawiania dwóch światów odtwarza kosmopolityczny Żyd polski – Aleksander Wat (podobnie, choć nieco wcześniej Jerzy Gliksmann w *Powiedz Zachodowi*). W *Moim wieku* znajdujemy nie tylko wzorcowy przykład orientalizacji Związku Sowieckiego, ale także świadomość poddania się temu procesowi, wspartą próbą jego racjonalizacji:

Czułem się wcieleniem Zachodu i chrześcijaństwa. Chodziłem [po Alma-Acie] wśród tej barbarii, tego świata nędzy, barbarzyństwa wschodniego, wielotysiącletniego jako wcielenie, obraz, *imago*. *Imago* Zachodu, całej przeszłości Zachodu i całej przeszłości chrześcijaństwa. [...] Czytałem Tomasza à Kempis, a tu nędza, głód. [...] Więc właściwie co? Hipokryzja? Teraz rozumiem, myślę, że nie, że to nie była hipokryzja. Czy to było to, co większość Polaków miała w stosunku do rosyjskiego narodu: nic nas nie obchodzi wrogi podnaród. Przypuszczam, że i to nie. Może i trochę hipokryzji, i trochę tego uczucia, ale

¹⁷ G. Herling-Grudziński *Dziennik pisany nocą 1993-1996*, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 66.

Janion! Janion!

nie było to zasadnicze. Myślę, że [...] to było pragnienie, żeby nie być włączonym, żeby się wyłączyć ze świata, w którym wszystko szmatławieje, ubrania, twarze, charaktery.¹⁸

Poddając refleksji obrazy Rosji w polskiej literaturze ostatnich lat, Janion skupia się na dwóch alternatywnych formułach opisu, które egzemplifikują „imperialne” reportaże Kapuścińskiego i „wilcze” szkice Wilka. Albo – jak podkreśla – orientalizujące migawki z *Imperium*, albo opisanie ze środka, z *głębiny Matuszki Rosji*, jak w *Wilczym notesie* lub *Wolocie*. W obu postawach pisarskich wyraźnie słyszemy pytania – jak pisać o Rosji? jak ją poznać? Powtórzyć wzorce czy też stworzyć nową formułę opisu? Który ze sposobów pozwoli uchwycić jej fenomen? Entuzjastycznej ocenie książek Wilka towarzyszy dystansujący się (co najmniej) stosunek do *Imperium*. Obficie cytowany przez Marię Janion krytyk rosyjski – negatywnie oceniając książkę i przypisując Kapuścińskiemu rolę nowego markiza de Custine – zakwestionował jednocześnie jego postawę *splendid isolation*, niewłaściwe „pretensje” do czucia się cudzoziemcem w sowieckim imperium. I ten punkt widzenia zdaje się przyjmować autorka *Niesamowitej Słowiańszczyzny*. Otóż takie stanowisko nie tyle implikuje negatywną ocenę orientalizującej *Rosji w 1839 roku* de Custine’a (której w książce nie ma, ale która świetnie łączy się z logiką wyводу), ile XX-wiecznej kontynuacji takiej formuły opisu. Można by ją określić jako „custynizację” Rosji, której immanentnym elementem jest status narratora jako przybysza „stamtąd”. Taką postawę – co podkreśla Janion – przyjął autor *Imperium*. Nie zwraca jednak ona uwagi na różnicowanie przez Kapuścińskiego „cudzoziemskich” optyk w Rosji i dokonany przez niego wybór jednej z nich, który oznaczał przecież chęć empatycznego zrozumienia życia i postaw obywateli imperium w fazie breżniewowskiego „rozkwitu” i gorbaczowowskiego schyłku. Cytaty z *Imperium* – opinie pisarza na temat rosyjskich „aberracji” (utożsamianie Boga z władcą), krytyka języka pozbawionego kartezjańskiej dyscypliny (nieco podobnie pisał i Miłosz w *Rodzinnej Europie*, i Obertyńska we wspomnieniowym *W domu niewoli*), w czym wyrażać się miałby duch rosyjski – służą upewnieniu o wyższościowo-traumatycznej postawie Kapuścińskiego. Janion chce chyba dowieść, że trauma, której indywidualne źródła ujawnił pisarz we wstępnych partiach książki, uniemożliwiła mu spojrzenie na świat rosyjski (rosyjsko-sowiecki), które powinno wynikać z jego polskiego – podwójnego, bo słowiańskiego i kolonialnego – w nim zakorzenienia. Polacy nie mogą patrzeć inaczej, ponieważ tracą wtedy autentyczność. Ograniczają się do powielania zachodnich wzorców, mając potencjał oryginalności. To chyba pozwala zrozumieć nie do końca sprawiedliwą ocenę książki Kapuścińskiego, o której przywoływany przez Janion w innym miejscu „arbitr” Herling napisał bez wahania, że jest świetna¹⁹.

¹⁸ A. Wat *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, t. II, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1990, s. 301-302.

¹⁹ G. Herling-Grudziński *Dziennik pisany nocą 1993-1996*, s. 40-41.

Ale pomaga jednocześnie zrozumieć entuzjastyczną ocenę reportażu i rosyjskich dzienników Mariusza Wilka, mimo że – jak pisali krytycy – nie zmieniły w istotny sposób rysów na istniejącym portrecie Rosji. Odczytany jak żaden z polskich pisarzy w staroruskich kronikach i latopisach Wilk jednak zaskakuje, utwierdzając niejednokrotnie w dyskusyjnej tezie o swoistym rabskim *continuum* Rosji; o „wiecznej Rosji” niezależnie od tego, czy na jej sztandarach widnieje dwugłowy orzeł, czy też gwiazda z sierpem i młotem. Podzielając opinię krytyków, uczona akcentuje przecież, że „rola Wilka w polskiej kulturze jest nie do przecenienia” (241). Otóż w tej pozornie antytetycznej wypowiedzi zawiera się chyba istota refleksji Janion, poświęconej polskiej Rosji, owemu „nie w pełni wartościowemu, lecz niebezpiecznemu Innemu”. Marię Janion zdaje się bowiem mniej interesować poznawcza strona książek o Rosji, próba uchwycenia jej fenomenu, ale ich znaczenie dla przekroczenia przez kulturę polską sztucznego progu inności, wybrnięcia z zaułka zachodniego, wejścia w słowiańską wspólnotę, odrzucenia postawy przybysza „stamtąd” i przyjęcia postawy „tutejszego”, która pozwoli zobaczyć siebie, swoją słowiańskość wyzwoloną z łacińskiej represji. Orientalizacja czy też „custynizacja” Rosji staje się bowiem w ujęciu Marii Janion kolejnym przejawem wypierania przez Polaków słowiańskości i wspierania rozdartej tożsamości.

„Przypadek” Mariusza Wilka jest niewątpliwie szczególny; nie tylko dobrowolnie udał się do Rosji, ale osiedlił się na długie lata na Wyspach Sołowieckich, w miejscu, które uznał (bliski w tym Sołżenicynowi) za „esencję i antycypację Rosji zarazem”. Przyjął, jeśli tak można powiedzieć, zasadę „życiopisania” Rosji. Zmienił zakończenie słynnego czterowiersza Tiutczewa, w którym poeta skonstatował, że rozumem Rosji objąć się nie da, że można tylko w nią „wierzyć”. Wilk słowo „wierzyć” zastąpił słowem „przeżyć” zakładając – wbrew pisarzom zachodnim, nie tylko polskim – że „pojąć rosyjską rzeczywistość od środka, to jest spojrzeć na Rosję oczami ruskiego człowieka i tylko potem przełożyć to jakoś na swój język”²⁰. Czy nie kryje się w tym jednak istotne niebezpieczeństwo ucieczki przed podjęciem trudnej próby zrozumienia, która przeradza się niemal w „rosyjski” syndrom? Bo, na co zwraca uwagę sama Maria Janion, cytowanie czterowiersza Tiutczewa stało się niemal obyczajem Rosjan.

Przestrozę Tiutczewa rozszerzył Bierdiajew, który w badaniach nad rosyjską ideą postulował i realizował „mystykę serca”. Odrzucał postawę empiryczną uważając, że zbyt wiele zdarzeń w jej historii odrzuca. Żeby zrozumieć Rosję, potrzebne są – zdaniem filozofa – ewangeliczne cnoty „wiera, nadzieja i miłość”²¹. A jakże możliwe jest to dla Polaka, którego w nieobjęte przestrzenie Rosji wyrzu-

²⁰ M. Wilk *Wilczy notes*, Oficyna Literacka „Noir sur Blanc”, Warszawa 2007, s. 47.

²¹ M. Bierdiajew *Rosyjska idea*, przeł. z ros. J.C. – S.W., Warszawa 1999, s. 7 (tu korzystam z drugiego, poprawionego wydania książki). W innym miejscu (*Światopogląd Dostojewskiego*, przeł. i oprac. H. Paprocki, Antyk, Kęty 2004, s. 9) Bierdiajew pisał: „Do wielkich zjawisk należy podchodzić z wierzącą duszą, a nie rozbijać je przez podejrzliwość i sceptycyzm”.

Janion! Janion!

cił ów zmitologizowany wróg odwieczny? Otóż tego niebezpieczeństwa Wilk uniknął, osiedlając się dobrowolnie w *Matuszkie-Rossii*. Próbował także przezwyciężyć atawistyczne determinanty, przeciwieństwa mentalne, *incompatibility of temper*, jak Miłosz diagnozował za Conradem relacje polsko-rosyjskie²². I – zdaniem Marii Janion – wyszedł z tej próby zwycięsko. Przyjął wspólną perspektywę słowiańską. Przekroczył obydwa progi „mistyki serca” w poznawaniu Rosji: rosyjski próg – „wiary, nadziei, miłości” i polski – nienawiści, którego źródło też znajduje się w sercu. Otworzył Wilk, i otwiera coraz szerzej, polskie okna na niezachodnią rzeczywistość. Wyzwała polskie spojrzenie z zachodniego zniewolenia. Przywraca polskiej kulturze jej słowiańskiego ducha, czego wyrazem próba stworzenia jakiegoś słowiańskiego wolapiku, którego nie trzeba tłumaczyć z „ruskiego” na polski i odwrotnie.

Refleksje Marii Janion poświęcone „polskiej” Rosji skłaniają do postawienia pytań fundamentalnych: czy założenie Wilka – „spojrzeć na Rosję oczami rosyjskiego człowieka” – można w ogóle zrealizować? Czy możliwa jest całkowita reorientacja świadomości, czy można zapanować nad podświadomością? Ale także – czy konsekwencją owego założenia nie będzie utrata kondycji pisarza polskiego, czego najpełniejszym potwierdzeniem wątpliwości autora *Wilczego notesu*: „coraz częściej mam wrażenie, że jestem rosyjskim pisarzem piszącym po polsku” (238)? Czy ważniejsze jest rosyjskie poznanie Rosji, czy też zrozumienie ograniczeń w polskim pisaniu o Rosji i przekroczenie ich? Co nam da Rosja rosyjska albo Rosja „wieczna”, uniwersalna? Czy nie wystarczyłaby lektura Gogola i Sałtykowa-Szczedrina, Dostojewskiego i Czechowa, czy znających doświadczenie totalitarne Sołżenicyna i Jerofiejewa? Otóż dla Polaka nie wystarcza. Miłosz stanowczo dowodził, że „Polacy wiedzą o Rosjanach to, co Rosjanie wiedzą o sobie samych, nie chcąc się do tego przyznać”²³. Jeśli nawet w słowach tych wyraźnie pobrzmiwa buta „kiczliwego Lacha”, to przecież trudno zakwestionować, co podkreśla także Maria Janion, „istnienie jakiegoś emocjonalnego, głęboko sięgającego związku, opartego na słowiańskim pokrewieństwie” (192). Właśnie pokrewieństwo, a nie tożsamość! I dla nas, ale także dla Rosjan, ważna jest właśnie Rosja przesączona przez filtr polskości, obca, choć tak bliska, plemiennie i językowo niemal swoja, ale kulturowo i mentalnie odległa. Rosja ujrzana i zrozumiana dzięki kondycji transgranicznej i zdolnościom asymilacyjnym. Podobnie jak ważna dla Rosjan (gdyby tylko tego chcieli), ale także dla nas, jest Polska widziana przez pryzmat rosyjskości. Pod warunkiem, że nie wypaczy jej traumatyczne spojrzenie wyższościowe. Z jednej strony motywowane zachodnią kulturą, z drugiej tęsknotami imperialnymi, ale w obu sytuacjach determinowane silnymi mechanizmami obronnymi i syndromem kolonialnym. Wsłuchujmy się w nasze pokrewne, choć różne głosy, bo dzięki temu jesteśmy w stanie usłyszeć i zobaczyć więcej. I uświadomić się w pokrewnym, choć różnym jestestwie.

²² Cz. Miłosz *Rodzinną Europą*, Czytelnik Warszawa 1990, s. 134.

²³ Tamże.

Na koniec jeszcze jedna refleksja dotycząca analizowanych przez Marię Janion zmagañ Polski z Rosją w kategoriach męsko-żeńskich. Można by się zastanowić, czy nie odezwały się tu mimochodem owe polskie stereotypy tak egzorcyzmowane w książce. Janion z akceptacją przywołuje słowa XIX-wiecznego Rosjanina, który akcentował „kobiecość” Polski pod bezwzględny knut potężnej, męskiej Rosji. Czy jednak w tej seksualnej symbolice zawiera się kompleks polski, czy może w ogóle kompleks pobitego? Pomińmy koncepcję „wiecznej kobiecości” Rosji Rozanowa. Ale w wieku XX, w epoce klęsk, można znaleźć wcale nierzadkie rosyjskie głosy o „kobiecej” Rosji. Miłosz w *Rodzinnej Europie* przytacza opinię Dymitra Mierieżkowskiego, który – zboleły zapewne zgodą świata, a najbardziej Polski, na zaistnienie państwa bolszewików – jednemu z rozmówcy powiedział takie słowa: „Rosja jest kobieca, ale nigdy nie miała męża. Gwałcili tylko ją Tatarzy, carowie, bolszewicy. Jedyńm mężem dla Rosji mogłaby być Polska. Ale Polska była za słaba”²⁴. Kobiecość Rosji, przeciwstawioną męskości Niemiec, podkreślał także Bierdiajew w *Rosyjskiej idei*, w czasie bezprzykładnych klęsk Armii Czerwonej w pierwszych miesiącach wojny z najazdem hitlerowskim.

W *Rozmowie na koniec wieku* pomieszczonej w zakończeniu książki *Do Europy, ale z naszymi umarłymi*, podkreślając konieczność intelektualnego sprostania zmieniającej się rzeczywistości jako powinność intelektualisty, Maria Janion boleśnie jednak skonstatowała niemoc lub niezdolność tego środowiska do spełnienia tego zadania. Przypomniała także, że intelektualista, „który powinien wybiegać przed szereg”, musi „uświadamiać każdemu, że istnieją również ludzie, którzy myślą i czują odmiennie, inaczej niż on. Chodzi o budowanie zrozumienia i konieczności słuchania głosu innych”²⁵. *Niesamowita Słowiańszczyzna* wypełnia oba imperatywy. Będąc bowiem jedną z najdonioślejszych refleksji dotyczących naszej współczesności, naszej tożsamości, jest zarazem głosem, który dochowuje wierności powołaniu humanisty i powinności intelektualisty. Pięknie snuta opowieść (w której uczona widzi metodę uprawiania humanistyki) badacza literatury i kultury, ujawniającego wprost swoje emocjonalne zaangażowanie, otwiera przed niewtajemniczonymi rogatki hermetycznego świata nauki, zachęca do niej – by nie powiedzieć – zniewala wręcz czytelnika sztuką opowiadania. Ciesząc się, że ktoś jeszcze tak narrację „wodzi”, radujmy się przecież tym przede wszystkim, że opowieść Marii Janion neguje zasadność słów Lema (przytoczonych na początku książki), że nie ma nikogo, kto by podjął trud „najcięższych tematów” (7).

²⁴ Tamże, s. 153.

²⁵ M. Janion *Rozmowa na koniec wieku*, w: tejsze *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Wydawnictwo „Sic!”, Warszawa 2000, s. 258.

Janion! Janion!

Abstract

Tadeusz SUCHARSKI
Pomeranian Academy (Słupsk)

Maria Janion's Wrestle with Polish Traumas

In Maria Janion's *Niesamowita Słowiańszczyzna* ['This Amazing Slavdom'], the reviewers find an exemplification of a method of practising humanities, as postulated by Professor Janion, as cognition and therapy. The diagnosis of a torn Polish identity, which is caused by ousted Slavdom and a post-colonial trauma, is accompanied by therapeutic suggestions: understanding of one's own condition and acknowledging oneself in one's trans-boundary nature. This stands for an opportunity for one to free oneself from a superiority/inferiority complex, whereas for the Polish culture which tends to assimilate various civilisations – an opportunity is offered to overcome its existing limitations.

Przechadzki

Brian R. BANKS

Poza granicami: Bruno Schulz w języku angielskim

W nowym stuleciu, które zbiega się ze schyłkiem czasów kontroli praw autorskich, warto przyrzeć się pozycji, jaką za granicą zajmuje jeden z czołowych polskich pisarzy okresu międzywojennego. Bruno Schulz, zaliczany obecnie do awangardy nie tylko modernizmu, lecz także egzystencjalizmu, był jednym z wielkich samotników literatury jak Rimbaud, Lautréamont czy Trakl. Mimo iż pędzili oni swój artystyczny żywot na uboczu ruchów kulturowych, w tym nawet awangardy, ich skromny dorobek jest olśniewający, niemal niczym cud na peryferiach literatury. Obchody setnej rocznicy narodzin Schulza, zorganizowane w jego rodzinnym mieście w 1992 roku, zapoczątkowały nową erę zainteresowania twórczością pisarza. Rok bieżący przynosi z kolei 75. rocznicę pierwszej publikacji opowiadania Schulza, poprzedzającej jego rychły debiut książkowy.

Po wydaniu *Sklepów cynamonowych* w grudniu 1933 roku w warszawskiej oficynie „Rój”, znanej z europejskiego profilu, autor coraz intensywniej i rozpaczliwiej poszukiwał sposobów na przekroczenie – w sensie literackim – narodowych granic, by móc publikować za granicą. Zgłębiając język ojczysty z zamiłowaniem prawdziwego poety, co znalazło odzwierciedlenie w opisowych streszczeniach i listach polecających, zwracał się do niemieckich i włoskich wydawców oraz tłumaczy (w tym także do galicyjskiego pisarza w Paryżu, Josepha Rotha), nie odnosząc niestety sukcesów za życia. Oczekiwania jego nowej publiczności w połączeniu z wysokimi wymaganiami, które sobie stawiał, miały wpływ na stan, który sam zdiagnozował jako utratę sił twórczych, niemożność wzniesienia się na szczyty inspiracji. Przyczyniła się jeszcze do tego nieudana wizyta w Paryżu (koniec lipca 1938) w celu nawiązania kontaktów, a także wcześniejsza tajemnicza podróż do Szwecji. Trudno ocenić obiektywnie ów osobisty punkt widzenia Schulza wobec braku pewnych utworów: opowiadania *Die Heimkehr* (*Powrót do domu*), które Schulz

napisał w języku niemieckim i posłał Tomaszowi Mannowi (ten prawdopodobnie wykorzystał je dla własnej powieści *Doktor Faustus*)¹, książki złożonej z czterech opowiadań i wreszcie legendarnego *Mesjasza*, o którym po raz pierwszy wzmiankował Artur Sandauer².

Tym, co jednakże możemy dzisiaj oceniać, jest pośmiertna recepcja jego dzieł na całym świecie. Zainteresowanie Schulzem nabrało rozmachu od czasu wydania pierwszych edycji zagranicznych w latach 60., poprzedzonych pierwszą anglojęzyczną publikacją opowiadania *My Father Joins the Fire Brigade* (*Mój ojciec wstępuje do strażaków*)³ (1958); w tym samym roku „zadebiutował” na Węgrzech. W 1961 roku pierwsze przekłady jego twórczości ukazały się we Francji i w Niemczech. Ten nagły wzrost zainteresowania jest tym dziwniejszy, że historycy nadal zdawali się być nieświadomi istnienia tego pisarza. Na przykład niezwykle wnikliwy badacz literatury, Manfred Kridl, pominął Schulza w swym *Survey of Polish Literature and Culture*, Haga 1956 (*Przegląd literatury i kultury polskiej*), obejmującym całe tysiąclecie czy w *An Anthology of Polish Literature*, Nowy Jork 1957 (*Antologia literatury polskiej*) – zbiorze tekstów od średniowiecza do czasów współczesnych! W czasie, gdy kolejne wydania pojawiały się w tak odległych krajach jak Węgry, Hiszpania, Argentyna, Japonia, przez Bałkany po Skandynawię, ukazał się w 1963 roku pierwszy tom w języku angielskim, zresztą błędnie zatytułowany *The Street of Crocodiles* (*Ulica Krokodyli*), zamiast *Cinnamon Shops* (*Sklepy cynamonowe*). Ta niedopuszczalna zmiana zamysłu autorskiego, pod wpływem preferencji rynku chciwego sensacji, wywołała wiele nieporozumień, zwłaszcza że kolejna część – *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass* (*Sanatorium pod Klepsydrą*) – ukazała się w dopiero w 1977 roku.

Celina Wieniewska, tłumaczka mieszkająca w Anglii, zdecydowała – jak wynika z przedmowy – że język Szekspira i Donne’a nie poradzi sobie ze słownictwem Schulza, więc ugładziła i pocięła tekst oryginału. Aforyzm Roberta Frosta „poezja jest tym, co zostaje pominięte w przekładzie” nabiera tu niestety parodystycznego wymiaru, ponieważ tłumaczka *de facto* wskazuje na ograniczenia własne a nie językowe. Proza, nawet poetycka, nie jest związana rytmem i wersyfikacją. Na swój własny sposób bogactwo języka i myśli Schulza – owszem skomplikowane, ale da-

¹ Zob. Z. Maszewski *William Faulkner and Bruno Schulz: A Comparative Study*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003. Kurator Archiwum Tomasza Manna w Zurichu mówił Reginie Silberner w 1977 roku i R.E. Brownowi w 1988, że nie znajduje się tam nic, co by pochodziło od Schulza. Mimo to Jerzy Ficowski w latach 90. nie przestawał głosić takiej możliwości.

² Nie ma dowodów na to, że dzieło ocalało. Ficowski wierzył w tej kwestii rewelacjom oszusta z rodziny Schulza – zob. R. Franklin *The Lost: Searching for Bruno Schulz*, „The New Yorker” 16.01.2002; S. Kelly *The Book of Lost Books*, London 2005; B.R. Banks *Muse & Messiah: The Life, Legacy & Imagination of Bruno Schulz*, Inkermen Press 2006.

³ B. Schulz *Father Joins the Fire Brigade*, przeł. W. Moss i Z. Tarnowska, w: *Contemporary Polish Stories*, red. E. Orden, Wayne State University Press 1958.

jące się wyrazić w innym idiomie komunikacyjnym – sięgają ponad tradycyjnymi ograniczeniami standardowego użycia w kierunku uniwersalnej recepcji; ta ponadkulturowość została wyrażona w jego drugim języku, po niemiecku (kolejny istotny szczegół) przez dwóch wybitnych poetów swoich – jakże różnych – czasów: Goethego i Rilkego.

Rozczarowanie jest tym większe, że – oprócz prozy – wzrosło w owym czasie zainteresowanie dziełami plastycznymi Schulza, które zbierano i omawiano w międzynarodowym kontekście. Pierwsza w historii krajowa wystawa sztuki Brunona Schulza miała miejsce w tej samej dekadzie – w 1967 roku. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie wystawiło przeszło sto eksponatów, w tym także dokumentów, głównie ze zbiorów Zofii Nałkowskiej i Emila Górskiego, ucznia Schulza, który zaprzyjaźnił się z artystą i był jego zaufanym kurierem, gdy tamten mieszkał już w getcie. W muzeum znajduje się obecnie przeszło dwie trzecie ocalałych schulzianów, wśród nich mniej znany przedmiot: przypisywane Schulzowi lakierowane pudełko, wielkodusznie zdeponowane tam w 2003 roku przez ostatniego spadkobiercę pisarza, Marka Podstolskiego⁴. Zdziękowane *portfolio* Brunona Schulza jest obecnie regularnie wypożyczane i pokazywane niemal co roku w różnych miejscach na całym świecie (ostatnio w Paryżu i Dublinie). Należy jednakże odnotować przykry fakt, iż niedawna obszerna retrospektywa lat międzywojennych w warszawskim Muzeum Narodowym nie przedstawiła ani jednego przykładu z twórczości Schulza! Czy to zaskakujące pominięcie można uznać za symptom trudności z zaklasyfikowaniem sztuki Schulza w jego ojczyźnie, co paradoksalnie mogłoby się wydawać prostsze lub przynajmniej mniej skomplikowane od umiejscowienia jego dzieł w perspektywie zachodniej? Poważną przeszkodą dla takich rozstrzygnięć jest brak omówień sztuki Schulza w europejskim kontekście epoki. Historycy i badacze literatury (tak jak jego przyjaciółka Debora Vogel w szwedzkim czasopiśmie) często wskazują na potencjalne związki z Ropsem, Munchem, Schiele, Beardsleyem, Diksem, Chagallem, Lautrekiem i innymi, ale te tezy nadal czekają na fachową ocenę zachodnich historyków sztuki.

W Polsce pierwszy aparat krytyczny dotyczący dzieła Brunona Schulza został wypracowany przez Jerzego Ficowskiego i Artura Sandauera w jego artykułach i wstępie do dzieł zebranych pisarza, wydanych w 1964 roku⁵. Ta oś interpretacyjna nie znalazła jednak odzwierciedlenia za granicą (za wyjątkiem Francji), ponieważ Sandauera nigdy nie przetłumaczono na angielski. Materiał biograficzny i in-

⁴ Marek Podstolski (wnuk brata Brunona Schulza – Izydora) bezinteresownie protestuje dziś przeciwko nielegalnemu przeniesieniu ocalałych fresków artysty do izraelskiego Yad Vashem, które podpisało nową umowę z Ukrainą. Przekazanie pudełka na cygara rodzinie Schulza przez syna Feliksa Landaua jest utrwalone w filmie Benjamina Geisslera *Finding Pictures (Odnaleźć obrazy)*. Zob. także jego list do wydawcy „Haaretz” z 5.03.2008 (dostępny on-line).

⁵ B. Schulz *Proza*, przedmowa i oprac. A. Sandauer, oprac. listów J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964 – przyp. tłum.

terpretacyjny ukazał się jednocześnie z pierwszą jednotomową edycją opowiadań Schulza po angielsku, zatytułowaną *Fictions of Bruno Schulz* (Picador 1988). Do pierwszego tomu mylnie włączono opowiadanie *Kometa*, co znów stanowi odstępstwo od oryginalnego zamysłu twórcy. To bardzo istotny szczegół, ponieważ takie posunięcie nie tylko uzupełnia zbiór o nieobecną wcześniej intencję tematyczną, lecz także zaburza sekwencję utworów zawartych – zgodnie z wizją autora – w ogólnym schemacie kompozycyjnym obydwu książek. Schulz – na ile możemy ocenić na podstawie samodzielnie opublikowanego dekadę wcześniej pierwszego zbioru grafik – z rozmysłem decydował, jak mają wyglądać książki (i co za tym idzie, jak mają być interpretowane) w myśl jego osobistej, starannie wypracowanej filozofii. Pozostałe opowiadania, rozpatrywane s a m o d z i e l n i e pod kątem obecności motywów centralnych dla twórczości Schulza, są nawet bardziej skondensowane w porównaniu z książkami, w których te same motywy ulegają rozproszeniu. Opowiadania ukazywały się w czasopiśmie ze względów koncepcyjnych.

W ogólnym zarysie wspomniane zjawiska stanowią odrębne, acz problematyczne wątki, które wspólnie wpływają na zagraniczną recepcję twórczości Brunona Schulza, co można porównać z historią jego odbioru w Polsce: pierwsze wydania opowiadań pojawiły się w latach 60. w różnych krajach, wzrost znajomości jego plac plastycznych dzięki Internetowi, oraz spóźnione, lecz rozwijające się badania nad jego prozą i rysunkami, publikowane w tych latach w czasopiśmie naukowych, a potem w książkach. Ten obraz dopełniają książki albo w całości poświęcone analizie twórczości Schulza (w tej konkretnej grupie da się zauważyć brak zainteresowania sztuką plastyczną) albo w mniejszym lub większym stopniu inspirowane postacią pisarza. W tym drugim wypadku pod uwagę brane są nie tylko potwierdzone fakty, lecz także – wobec braku innych przetłumaczonych źródeł – poglądy Jerzego Ficowskiego przyjmowane dosłownie (i bezkrytycznie). Takie też było na początku i moje podejście, gdy pracowałem nad pierwszym międzynarodowym studium porównawczym poświęconym życiu, wyobraźni i spuściźnie Brunona Schulza, które ukazało się w 2006 roku, po sześciu latach. W miarę postępu prac badawczych, po rozmowach ze znawcami przedmiotu, coraz bardziej kwestionowałem ustalenia biografy Schulza, choć należy tu wspomnieć, o wielkiej czci, jaką otaczał on Schulza, a także o trudnych czasach, w jakich ogłaszał swoje pierwsze ustalenia⁶. Wobec takich komplikacji wydaje się, iż schulzologia potrzebuje „nowego rozdania”, które pozwoli zweryfikować, przesiać i ponownie prze-

⁶ W działaniach Ficowskiego widać raczej niefortunną tendencję do tego, co Tadeusz Boy-Żeleński nazywał „poślaczaniem”. Do samowoli edytorskiej można zaliczyć pominięcie esejów Schulza o Piłsudskim, co częściowo można wytłumaczyć sytuacją polityczną w Polsce, ale podobno biograf tych esejów nie lubił (wydał je dopiero Stanisław Rosiek w Krakowie w 1993 r.) czy dodanie kilku grafik do *Xięgi Białochwalczej*. Ficowski pomijał także wywiady z Arturem Sandauerem, Zofią Nałkowską, Andrzejem Chciukiem (którego potomek jest obecnie czołowym tłumaczem Leśmiana na angielski), a nawet z Gombrowiczem, Tuwimem i Watem, aż po korespondencję Emila Zegadłowicza i jego potomków.

badać materiał, który nieco przypadkowo dostał się w ręce czytelników; utorowałoby to drogę cennym informacjom – jak choćby tym odnalezionym przez Władysława Panasę.

Miałem szczęście zająć się tym zagadnieniem w czasie nowej fali zainteresowania Brunonem Schulzem na Zachodzie⁷. To samo działo się podówczas i w Polsce, o czym świadczy obszerna wystawa w warszawskim Teatrze Wielkim na początku 2003 roku, na której prezentowano jedyny ocalały olejny obraz artysty i ogromną większość znanych dziś dzieł plastycznych ze zbiorów państwowych i prywatnych. Na wystawie pokazano także niektóre z niedawno zabezpieczonych fresków z Drohobycza. Jest to ostatnie znane dzieło Schulza, przedstawiające baśniowe postaci, które wykonał dla dzieci nazisty Feliksa Landaua w „jego” willi. Sam budynek, co przywodzi na myśl topografię opowiadań Schulza, znajduje się o parę kroków od miejsca po tej samej stronie ulicy, gdzie żył, zanim nastały makabryczne dni getta. Skandal wokół przeniesienia fresków do Izraela – który wciąż budzi emocje w Internecie, czego przykładem jest międzynarodowa petycja akademicka do Yad Vashem – spowodował wzrost zainteresowania polskich i międzynarodowych mediów wystawą, z którą odwiedzano wiele miast w Polsce i za granicą.

Okres poprzedzający tę nową, silną falę zainteresowania Schulzem jest istotny dla zrozumienia zagranicznej recepcji jego dzieł. W 1987 roku popularna pisarka amerykańska pochodzenia żydowskiego, Cynthia Ozick, opublikowała *Messiah of Stockholm*⁸, krótką powieść opartą na pogłoskach krążących po Szwecji, jakoby odnaleziono zaginiony tekst *Mesjasza* Schulza. Pomimo takich elementów, jak zamieszczenie portretu pisarza na okładce i wykorzystanie paru cytatów będących rodzajem hołdu składanego mistrzowi, autorka podeszła do przedmiotu z wyjątkową swobodą budzącą duże wątpliwości choćby co do tego, czy była świadoma, iż Drohobycz nie leży już w Polsce⁹. Książka ukazała się na rok przed publikacją dzieł zebranych pod redakcją Phillipa Rotha, a autorka (według R.E. Browna) otrzymała parę grafik Schulza w prezencie za dobrą recenzję powieści Rotha, któremu zresztą Ozick dedykowała swoją książkę. Dwa lata wcześniej Roth wydał

⁷ Gdy powróciłem do Londynu w roku 2000, nie znalazłem „śladu” Schulza ani w księgarniach, ani obecności artysty w powszechnej świadomości, ale już dwa lata później wszystko się zmieniło, głównie za sprawą wystawienia w Londynie sztuki *Sanatorium* i twórczości braci Quay (Stephen i Timothy Quay, autorzy animowanej adaptacji opowiadania Schulza *Street of Crocodiles*, 1986 – dop. tłum.).

⁸ Wyd. polskie: C. Ozick *Mesjasz ze Sztokholmu*, przeł. Jotel (pseud.), Wyd. „Zysk i S-ska”, Poznań 1994 – przyp. tłum.

⁹ Zob. R.E. Brown *Myths and Relatives: Seven Essays on Bruno Schulz*, Monachium 1991, s. 74-76. Na przykład powiernik „świętego tekstu” podróżuje z Drohobycza do Warszawy, jakby w czasach sowieckich nie istniały granice. Nowojorka nie ma też pojęcia o topografii Warszawy (tramwaje na ulicy Wilczej, getto „po drugiej stronie miasta” itp.). Manuskrypt niesie w plastikowej (!) siatce córka Schulza, Adela, powita przez piętnastoletnią matkę.

inną krótką powieść – *Praską orgię*¹⁰ – która wydaje się czerpać z historii życia Schulza, pomijając tytuł i fakt, iż główny bohater pozostaje bezimienny, a więc: polsko-żydowski pisarz-artysta, bezdzietny kawaler, zamordowany na wschodnim wygnaniu przez nazistę w zemście za zabójstwo „jego” niewolnika.

Ten wybuch krótkotrwałej, bezpośredniej inspiracji osobą Schulza osiągnął apogeum w 1989 roku, gdy ukazała się napisana z dużo większym polotem książka Dawida Grósmiana *See Under: Love*¹¹, przekładana z hebrajskiego na wiele języków. Ta obszerna powieść, której akcja dzieje się głównie w obozie koncentracyjnym, odnosi się do źródła inspiracji za pomocą alegorii; w istocie autor w licznych wywiadach podkreślał więź z bohaterem. W powieści ponownie powraca sprawa możliwości odnalezienia Schulzowskiego *Mesjasza*, możliwości bezpowrotnie zaprzepaszczonej przez postać Brunona, który zabiera dzieło ze sobą do wodnistego grobu w Gdańsku po tym, jak wyrzucono go z miejskiego muzeum za pocałowanie *Krzyku* Edwarda Muncha. To zainteresowanie życiem i śmiercią Brunona Schulza wyłącznie wśród żydowskich pisarzy, przejawiało się także w gatunkach niepowieściowych, czego przykładem jest popularna książka Henryka Grynberga *Drohobycz, Drohobycz and Other Stories*, która ukazała się na Zachodzie w roku 2002, pięć lat po polskiej publikacji¹². Mimo że portret Schulza zdobi okładkę angielskiego wydania (w wydaniu niemieckim znajdziemy pejzaż miasta), to wśród opowieści o jego mieście rodzinnym pisarz przywołany jest tylko w jednym, długim wspomnieniu dotyczącym relacji z jego pogrzebu, podważanej zresztą przez Ficowskiego. Wywiady, które przeprowadziłem z uczniami Schulza oraz rozliczne świadectwa umieszczane na internetowych Yizkorach (żydowskie księgi pamiątkowe, złożone ze wspomnień dotyczących danego miasta) dowodzą, iż takie spory są jałowe, gdyż tamte potworne wydarzenia były udziałem zbiorowości, wykraczały poza wymiar osobisty.

Dla czytelników chcących bardziej zgłębić materię i kontekst przedmiotu pojawiło się niezależnie kilka opracowań, choć – co dziwne – żadne z nich nie wyszło w kraju anglojęzycznym! Książka Russella E. Browna *Myths and Relatives: Seven Essays on Bruno Schulz (Mity i pokrewieństwa: siedem esejów o Brunonie Schulzu)*, ukazała się w Monachium w 1991 roku jako niewielka (139 stron), ale fascynująca pozycja, w której zostały zebrane i połączone ze sobą – rozproszone dotąd – artykuły amerykańskiego badacza, publikowane w sławistycznych czasopismach naukowych w latach 80. To systematyczne studium, które w porównaniu z innymi napisane jest żywym, przejrzystym stylem, grupuje różne zagadnienia w krótkich rozdziałach: mity i początki, metamorfoza i Zaświaty, Gombrowicz i motyw „po-

¹⁰ Wyd. polskie: Ph. Roth *Praska orgia*, przeł. J. Zieliński, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1988 – przyp. tłum.

¹¹ Wyd. polskie: D. Grósmian *Patrz pod: Miłość*, przeł. M. Sommer, Wyd. „Świat Książki” – Bertelsmann Media, Warszawa 2008 – przyp. tłum.

¹² H. Grynberg *Drohobycz, Drohobycz (Opowiadania)*, Wyd. W.A.B., Warszawa 1997 – przyp. tłum.

wrotu do szkoły”, służąca-kusicielka a (zupełnie inna) służąca u Kafki, a także analiza wpływów, którym Schulz ulegał, oraz wpływu, jaki sam artysta wywiera na potomnych. Znajdziemy tam także biografię Schulza z licznymi adresami bibliograficznymi, które świadczą o rozległej erudycji autora zarówno w zakresie ogólnych, jak i szczegółowych kwestii dotyczących pisarza-artysty. Fragmenty prozy przełożono na nowo, gdyż – wedle słów autora – przekład Wieniewskiej nie jest „wystarczająco wierny”. Co interesujące w kontekście niniejszego szkicu, Brown uważał w tamtym czasie, że Schulz, „wielki pisarz, który w niezapomniany sposób przywołał magiczny świat dzieciństwa”, spośród wszystkich krajów zagranicznych najlepiej znany jest w Niemczech. To jednakże miało się szybko zmienić wraz z biegiem dekady.

Ze względu na miejsce wydania równie trudno jest dotrzeć do dysertacji Krzysztofa Stali *On the Magins of Reality: The Paradoxes of Representation in Bruno Schulz's Fiction* (Sztokholm 1993)¹³. Jest to – podobna rozmiarem do książki Browna – praca zawierająca analizy mitologii, które mogły leżeć u podstaw koncepcji Schulza, oraz interpretacje takich zagadnień, jak *mimesis*, metafora, czas i Schulzowskie poczucie „bankructwa realności”. Jest to, jak dotąd, jedyna anglojęzyczna praca przetłumaczona na język polski. Obydwaj badacze nie zajmują się już tym przedmiotem.

Publikacją najistotniejszą i niezastąpioną – ze względu na zaprezentowane w niej nieznane wcześniej materiały źródłowe – jest książka pod redakcją Czesława Z. Prokopczyka *Bruno Schulz: New Documents and Interpretations* [*Bruno Schulz: nowe dokumenty i interpretacje*] (1999), wydana w serii wydawnictwa Peter Lang *Literature and the Sciences of Man* [*Literatura i nauki o człowieku*] (książkę można zamówić chyba wyłącznie w ich Szwajcarskim biurze). Pod jednym tytułem zebrano tu kilka indywidualnych prac, co zaowocowało szerokim spektrum poglądów na twórczość Schulza, które stanowi kamień milowy w studiach Schulzowskich. Wobec braku wznowień książka dzieli los tomów pokonferencyjnych, które niestety nie zawsze są dostępne szerszej publiczności. Mocną stroną publikacji są wspaniałe wstępy i przypisy redaktora. W zasadzie można mieć żal jedynie o to, że dano wiarę plotkom o odnalezieniu *Mesjasza* w archiwach KGB, rozpuszczanym przez oszusta, któremu uwiereżył także Jerzy Ficowski; w tych rewelacjach w ciekawy sposób powracają szczegóły z fikcyjnych powieści publikowanych w Ameryce.

Oprócz sześciu esejów pióra polskich i amerykańskich badaczy, poświęconych Schulzowskim tematom, motywom i przekładom jego twórczości, znajdziemy tam również dwa niezwykle istotne listy Schulza do Kuratorium Okręgu Szkolnego, odkryte przez Iwana Łozińskiego we lwowskich archiwach i opublikowane w moskiewskim czasopiśmie w 1987 roku. Dają one bezcenny obraz nadwrażliwego pisarza, który sam siebie widzi spętanego siecią społecznych ograniczeń narzucających przez niewdzięczny zawód. Wyraźnie tu widać, że – niczym Kafka ze swojego

¹³ Wyd. polskie: K. Stala *Na marginesach rzeczywistości: o paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995 – przyp. tłum.

biura i Rilke od swojej rodziny – Drohobyczanin desperacko poszukiwał ucieczki przez metaforyczny podkop pod podłogą szkoły, w której uczył. Książka zawiera także niedawno odkryte listy, recenzje-eseje poświęcone Piłsudskiemu¹⁴, które nie znalazły się w angielskich *Collected Works*, oraz wywiad z Jerzym Ficowskim, ukazujący jego poglądy w późniejszym okresie¹⁵. Książka stanowi istotny wkład w krytyczną recepcję dzieł Schulza zagranicą, gdyż daje wgląd w ustalenia nowej szkoły Schulzologii, która przez ostatnie dwadzieścia lat powoli rozwijała się w jego ojczyźnie (a także w mniejszym stopniu na Ukrainie), dostarczając cennych interpretacji głównych motywów jego twórczości, które są jednocześnie uniwersalnymi zagadnieniami ludzkiej egzystencji jak żydowskość, seksualność, śmierć, rzeczywistość. Wszystkie te elementy łączą się ze sobą, wyznaczając jednocześnie źródła, z których wypływała cała jego twórczość, jak i ograniczenia, ponad które się wznosił.

Świat anglojęzyczny, tak jak Polska, zapoznał się z Schulzem dzięki wytrwałości Jerzego Ficowskiego jako zbieracza i popularyzatora; bardzo ważna to rola. Niestety, co potwierdziły moje wywiady, poeta nie zaliczał angielskiego w poczet innych zdolności językowych, więc na Zachodzie Schulz jest kojarzony z ubogim i miernym przekładem (zdania są skrócone, akapity usunięte, liczne błędy ortograficzne tworzą „nowe” słowa, Robinson Crusoe powraca do Drohobycza zamiast do Bolechowa, tytuł także jest zmieniony)¹⁶. Ze względu na prawa autorskie, ten przekład pozostaje jedynym dostępnym, chronionym przez spadkobierców tłu-

¹⁴ Artykuły Schulza, ogłoszone w 1936 roku w „Tygodniku Ilustrowanym” – recenzje utworów K. Wierzyńskiego i J. Kadena-Bandrowskiego, w których pisarz przejawia fascynację osobą i mitem Piłsudskiego – przyp. tłum.

¹⁵ Liczne artykuły można znaleźć także w czasopismach naukowych. Bardzo istotnym wkładem w stan badań nad Schulzem w języku angielskim są artykuły prof. W. Boleckiego w: „Literary Studies in Poland”, Warszawa 1983; *From Norwid to Kantor*, Warszawa 1999 i *Gender and sexuality in ethical context. 10 essays on Polish prose*, Bergen 2005. Inne artykuły o Schulzu zamieszczone w książkach: J. Maciusko *The Polish Short Story in English*, Wayne State University Press, 1968; A. Gillon, K. Olszer *Introduction to Modern Polish Literature*, Hippocrene Books, 1982; Cz. Miłosz *The History of Polish Literature*, (2nd edition), University of California Press, 1983; J. Kott *Four Decades of Polish Essays*, Northwestern University Press, 1990; S. Barańczak *Breathing Under Water & Other East European Essays* Harvard University Press, 1990; Artykuł T. Rachwała w: *The Construction of Nature*, Odense University Press, 1994; A. Zagajewski *Two Cities*, University of Georgia Press, 2002.

¹⁶ Według badaczy, przekłady serbskie i hebrajskie są również kiepskie, choć nie wolno zapominać, że tekst oryginału jest trudny. Hiszpańskie wydanie prozy ukazało się w 2001 roku. Według szczegółowych ustaleń czołowej badaczki ukraińskiej, Oksany Veretiuk, Schulz pojawił się po rosyjsku w 1985 roku (*Mitin Journal*), a po pięciu latach ukazało się pełne wydanie, które próbowano wydać już w roku 1965. Opowiadania zebrane wydano na Ukrainie w roku 1995 wraz ze słownikiem „dziwnych słów” pisarza. W nowym wydaniu *Muse & Messiah: The Life, Imagination & Legacy of Bruno Schulz*, sugeruję prawdopodobne wytłumaczenie, dlaczego Schulz używał nazwy Bolechów, a nie Drohobycz.

maczki. Istnieje alternatywny przekład internetowy, autorstwa Johna Currana Davisa¹⁷ (nauczyciela angielskiego, przebywającego swego czasu w Polsce, który obecnie nie zajmuje się już tym zagadnieniem), ale z założenia nie miał być skierowany do druku. Inną ważną alternatywę stanowią wybrane opowiadania, wierne przetłumaczone w czasopismach naukowych i tomach zbiorowych, poświęconych temu okresowi.

Najbardziej interesującym przykładem jest tu przedsięwzięcie (obecnie emerytowanego) profesora Louisa Iribarne'a, który doszedł do wniosku, iż dotychczasowe przekłady Schulza są oparte o subiektywne interpretacje. Iribarne uważa, że tłumacze powinni odrzucić przedsady i багаż interpretacyjny, by zdać sobie sprawę, że całość Schulzowskiej formy narracyjnej jest próbą ponownego stworzenia świata p o p r z e z poezję, jest demiurgicznym procesem, który zmierza do powtórnej *genesis* i wybawienia świata od nużącej banalności¹⁸. Pisarz osiąga zamierzony efekt posługując się dźwiękiem, tonem, kadencją i rytmem poetyki, które były tak fundamentalne dla dzieł Leśmiana i pozostają istotne dla czytelników Schulza w jego języku ojczystym. Z perspektywy czasu można żałować, że Iribarne nie przełożył wszystkich dzieł Schulza. Trwają prace nad nowym przekładem amerykańskim, mającym na celu poprawienie obecnej, brytyjskiej wersji tekstu. Jest to projekt godny pochwały, tak jak niedawne przełożenie dzieł Witolda Gombrowicza po raz pierwszy z oryginału polskiego, a nie z wersji hiszpańskiej.

Obok przekładów prozy czytelnik anglojęzyczny ma również dostęp do wydań dzieł plastycznych Schulza. Pierwszą publikacją były *Letters and Drawings of Bruno Schulz with Selected Prose* (*Listy i rysunki Brunona Schulza oraz wybrane opowiadania*), które ukazały się w 1988 roku w tłumaczeniu W. Arndta i V. Nelsona¹⁹. Książka zawiera wstęp i przypisy Jerzego Ficowskiego oraz nie najlepszej jakości reprodukcje dzieł Schulza. Jednocześnie ukazała się edycja *Xięgi Białkwochwalczej* po angielsku w tłumaczeniu Bogny Piotrowskiej (Interpress, Warszawa 1988), po polsku, francusku i niemiecku. Niemal w tym samym okresie opublikowano w USA wspaniale zreprodukowane *The Drawings of Bruno Schulz* (*Rysunki Brunona Schulza*) (Evanston: Northwestern 1990), wydane wraz z artykułem Ewy Kuryluk mieszkającej w Paryżu córki wydawcy, który znał Schulza. Z prywatnej rozmowy wiem, iż zamieszczenie jej artykułu było warunkiem *sine qua non* publikacji książki. Mimo że w tym tomie zamieszczono reprodukcje wielu nowych obrazów, także z kolekcji prywatnych (m.in. Reginy Silberner), to wiele grafik dobrze znanych polskim czytelnikom dzięki kolejnym wydaniom podstawowych dzieł, nigdy dotąd nie ukazało się na Zachodzie w formie książkowej (jedynie w Internecie).

¹⁷ www.schulzian.net – przyp. tłum.

¹⁸ L. Iribarne *On Translating Schulz*, w: *Bruno Schulz: New Documents and Interpretations...*, s. 74.

¹⁹ Walter Arndt był wybitnym tłumaczem literatury rosyjskiej, a zwłaszcza Puszkina. Jego nazwisko i Nelsona pominięto w późniejszych *Collected Works*, które poszerzono i „zanglicyzowano” z wersji amerykańskiej.

Przechadzki

W roku 1998 ukazały się *The Collected Works of Bruno Schulz (Dzieła zebrane Brunona Schulza)* wydane przez to samo wydawnictwo w olbrzymiej, 585-stronnicowej księdze, którą można było nabyć za 50 funtów. Krótkie wprowadzenia Ficowskiego są uzupełnione komentarzami Dawida Grôsmána i Jakuba Schulza, który pisze o swoim wujku. Czytelnik znajdzie tam artykuły Schulza (ale bez wspomnianych recenzji), listy otwarte do Witkacego i Gombrowicza, posłowie do Kafki, które pomijano w kolejnych edycjach, oraz korespondencję stanowiącą uzupełnienie do wcześniejszych *Letters and Drawings*. Nie wyjaśniono jednak braku niektórych listów. Mimo że korzystanie z książki utrudniają brak indeksu i niepełny spis treści, zebrane materiały pozostają nadal „kompasem” dla zainteresowanych przedmiotem. Niedługo później ukazała się w dwóch różnych wydaniach biografia pióra Jerzego Ficowskiego, z tytułem zaczerpniętym z Schulza, *Regions of the Great Heresy* (tyt. oryg. *Regiony wielkiej herezji i okolice: szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*). Na początku pojawiło się wydanie kieszonkowe w miękkiej oprawie, z okładką przedstawiającą Schulza latającego nad Drohobyczem z podtytułem *Schulzian Magic at Large (Kompendium Schulzowskiej magii)*, wydane w roku 2000 przez mało znaną londyńską oficynę Newman-Hemisphere Publishers w anonimowej serii pod redakcją S. Chometa²⁰. Pośpieszny skład i błędy korektorskie, a także szybkie zniknięcie pozycji z rynku, pozwalają przypuszczać, że książkę wydano, by zabezpieczyć prawa autorskie. Trzy lata później dwukrotnie większe wydanie ukazało się w nowojorskiej oficynie W.W. Norton w twardej i miękkiej oprawie, z tekstem poprawionym i przeformułowanym przez tę samą tłumaczkę akademicką, Theodosię Robertson. Cytaty z Schulza zostały ponownie przetłumaczone z pominięciem oficjalnego przekładu, który zresztą tłumaczka zamierza sama wydać.

W roku 1992 w Drohobyczu i w Polsce odbyły się obchody setnej rocznicy urodzin Schulza. Rok ten został ogłoszony przez UNESCO „Rokiem Brunona Schulza”, co uwieczniono wydaniem przez Poczta Polską okolicznościowego znaczka. W ciągu tej dekady wielu współczesnych pisarzy otwarcie przyznało, że czerpali inspirację z twórczości Schulza, między innymi Serbo-Chorwat Danilo Kiš²¹ pisząc *Ogród, popiół* (1965) i *Klepsydrę* (1972)²², czeski pisarz Bohumil Hrabal w przy-

²⁰ Przypomina to historię polskich wydań Ficowskiego, która rozpoczyna się w 1943 roku 30-stronicowym esejem. W zmieniających się warunkach historycznych i wraz z rozwojem stanu badań – rzecz ulegała stopniowemu rozszerzeniu w kolejnych wydaniach: 1967, 1975, 1992, 2002.

²¹ Podobno Kiš wyznał Updike’owi, że „Schulz jest jego Bogiem”, ale prawdziwość tych słów podawana jest w wątpliwość (np. przez prof. A. Galla w maju 2007 podczas konferencji *The World of Bruno Schulz* w Leuven, Belgia). Niektóre z jego opowiadań (zdecydowana mniejszość) także noszą ślady inspiracji Schulzem.

²² Wyd. polskie: D. Kiš *Ogród, popiół*, przeł. D. Cirlić-Straszyńska, Wyd. „Marabut”, Gdańsk 1996; tegoż, *Klepsydra*, przekł. D. Cirlić-Straszyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978 – przyp. tłum.

padku swoich opowiadań o rodzinnym mieście i amerykański pisarz John Updike. Pewne tropy można odnaleźć także w mitologicznych utworach południowoafrykańskiego pisarza, Etienne Le Roux, a z różnych prywatnych rozmów dowiedziałem się o Schulzowskich inspiracjach we współczesnej literaturze bułgarskiej i albańskiej. W świecie filmu i teatru wpływ twórczości Schulza zaczyna się po klasycznym filmie Wojciecha Hasa *Sanatorium pod klepsydrą* (1973), czego najlepszym przykładem są nastrojowe animacje braci Quay (którzy obecnie pracują nad filmem *Sanatorium*, kontynuacją ich klasycznej już *Street of Crocodiles* z 1986 roku)²³. W ostatnich latach przykładami inspiracji Schulzowskich w teatrze było wystawienie *Republic of Dreams* (*Republika marzeń*) przez Double Edge Company, amerykańską grupę, która odwiedziła Drohobycz przygotowując spektakl, oraz *Street of Crocodiles* wystawiona przez Theatre of Complicite; również za granicą prezentowano sztukę *Sanatorium* w reżyserii Litwina Oskarasa Koršunovasa z Janem Peszkim w roli Jakuba, a także przedstawienie kukielkowe Aleksandra Maksymiuka – *Ostatnia Ucieczka*.

Utwory stanowiące swego rodzaju hołd dla artysty mogą paradoksalnie być jednym z najistotniejszych czynników wpływającym na renesans zainteresowania Zachodu sztuką i pismami Brunona Schulza. Jednakże najbardziej stałym i długotrwałym zainteresowaniem będą Schulza darzyć czytelnicy, do których można zaliczyć już także studentów z ich dysertacjami, do których zachęcają takie opinie, jak ta wygłoszona przez urodzonego w Polsce noblistę, Isaaka Bashevisa Singera:

czasami Schulz pisał jak Kafka, czasami – jak Proust, a czasami udawało mu się sięgnąć takiej głębi, jakiej nie osiągnął żaden z nich.

Żeby uchwycić tę głębię i całe spektrum tematyczne u Schulza, niezbędne są przekłady prac i interpretacji niezależnych badaczy, takich jak na przykład fascynujące i pouczające prace Włodzimierza Boleckiego, Władysława Panasa, Wiesława Budzyńskiego, Jerzego Jarzębskiego oraz „dobrego znajomego” Schulza – Artura Sandauera. Za wzór może tu służyć ogromny wkład Daniela Geroulda w popularyzację Witkacego. Co ciekawe, tego wszechstronnie utalentowanego artystę z Zakopanego, „prawdziwego człowieka renesansu” – jak pisał o nim jego znajomy Jan Kott – przekładano i omawiano częściej niż jakiegokolwiek innego polskiego artystę. Jego przyjaciel, Witold Gombrowicz (pomijam tu wydania jego prozy i dzienników w różnych językach) doczekał się tylko jednej biografii po angielsku i było to przed trzydziestu laty. A zatem widać, że Schulzem zajęto się lepiej niż innymi polskimi przedwojennymi pisarzami, łącznie z romantykami.

Podejście naukowe do prac Schulza dodatkowo utrwalają różne konferencje, które zaczęto organizować w Polsce w latach 70. Pierwsza zagraniczna konferencja odbyła w Trieście w 2000 roku i dominowało na niej podejście freudowskie. Niebawem perspektywa uległa rozszerzeniu o takie zagadnienia, jak wpływ na

²³ Można też żywić nadzieję, że różne poświęcone Schulzowi filmy krótkometrażowe z archiwum Łódzkiej Szkoły Filmowej ujrzą kiedyś światło dzienne.

innych pisarzy i artystów czy zwłaszcza kwestia „mitów, które ukształtowały mity” (np. prehomeryckie legendy opisane w *Złotej Gałęzi* Frazera i u Malinowskiego). Późniejsza konferencja *The World of Bruno Schulz/ Bruno Schulz and the World*, która odbyła się w belgijskim Leuven w maju 2007, zgromadziła aż trzydziścioro ekspertów z całego świata. Oprócz dokumentowania pozycji Schulza w perspektywie międzynarodowej, jego sztukę i prozę rozpatrywano w perspektywie porównawczej jako pozostające pod wpływem innych i silnie oddziałujące na twórców, którzy następnie dołożyli się do jego spuścizny. W tym samym miesiącu równolegle odbyła się w Kanadzie nieco mniejsza konferencja poświęcona podobnym zagadnieniom.

Korzyści z tego otwartego, globalnego podejścia do dzieła twórcy, który zasadniczo uznawał się za artystycznego kosmopolitę, mogą być uwydatnione przez nową tendencję, która musi się nadal rozwijać na dobrze przygotowanym gruncie. Oryginalne i pionierskie studium Zbigniewa Maszewskiego, poświęcone twórczości Schulza i Faulknera w kontekście modernizmu zostało wydane przez Uniwersytet Łódzki (wyłącznie!) po angielsku. Korespondencja dotycząca szkoły odkryta przez Iwana Łozińskiego była po raz pierwszy wydana w Rosji, a Paolo Caneppele odnalazł w wiedeńskich archiwach zaskakujące świadectwa, iż Schulz (wraz z najbliższą rodziną) odwiedzał to miasto od końca 1914 roku aż do lat 20. A zatem Schulz mógł tragicznie „przegapić” śmierć ojca, co miałoby ogromne znaczenie dla interpretacji jego opowiadań poświęconych ojcu²⁴. Jeżeli wszystkie z odnotowanych tu tendencji uda się utrzymać i rozwinąć, unikając jednakże ryzyka chaosu ze względu na relatywnie małą część z ocalałej prozy, być może powracająca fala przetoczy się przez granicę i w polskich księgarniach pojawi się w końcu dział poświęcony Schulzowi! Nie widzę powodów, dla których w nowym, szybko się rozwijającym klimacie europejskości bez granic²⁵ nie miałoby się to przytrafić pisarzowi zaliczanemu do awangardy europejskiego modernizmu, który przemawia uniwersalnym głosem poprzez różne formy sztuki.

Przełożył Maciej Maryl

²⁴ Obalaloby to oficjalną wersję biografii, zgodnie zresztą z postulatami rodziny Schulza, choćby Marka Podstolskiego (list do autora z 7.03.2008); zob. *W ulamkach zwierciadła: Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci...*, red. M. Kitowska-Lysiak i W. Panas, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2003, s. 533-545.

²⁵ Tak jak skamandryci, wszyscy czołowi francuscy pisarze surrealiści urodzili się mniej więcej w tym samym czasie, co Schulz. Zyskanie popularności oraz znalezienie miejsca w ogólnej świadomości odbiorców wiąże się zatem ściśle (pomijam tu Gombrowicza i Witkacego) z geograficznym umiejscowieniem, a co za tym idzie – z obszarem językowym.

Banks Poza granicami: Bruno Schulz w języku angielskim

Abstract

Brian R. BANKS
Unaffiliated Researcher

Beyond the Borders: Bruno Schulz in English Language

This essay is based on discoveries during the writing of the first international comparative study of Bruno Schulz, a writer-artist who cannot be selectively isolated from his primary artistic world and the period's cultural history which impacted on his life-choices. His hope was to be known in Warsaw and then beyond national borders, reflected in his self-confessed favourite authors (R.M.Rilke, Thomas Mann, Franz Kafka) and short travels.

It is therefore relevant in this new century to compare his established national position with its development worldwide since the English debut in 1958. Both perspectives are based on his first biographer Jerzy Ficowski's important work, a situation that now needs to be also debated openly if readers are to obtain as full a portrait as possible. Unfortunately, the debate abroad is further complicated by the poor original translation combined with a lack of wider translation of more recent Polish scholarship.

Agata KULA

Naznaczenie niemożliwością. *Księga Pytań*, surrealizm i Holocaust

1. Edmond Jabès to autor kilkudziesięciu książek poetyckich, m.in. *Je bâtis ma demeure*, *Le Livre de Ressemblances*, *Le Livre des Limites*, ale w świadomości odbiorców pozostaje twórcą *Księgi Pytań*, siedmiotomowego eklektycznego dzieła, publikowanego w latach 1963-1973. Dzieje się tak nie tylko u nas, gdzie Jabèsowski *opus magnum*, wraz z książką rozmów z Marcelem Cohenem, stanowi wciąż nowość na rynku i jedyne dostępne wydawnictwo pisarza. *Księga Pytań* stała się synonimem poezji Jabès'a za sprawą znakomitych interpretacji Jacques'a Derridy i Maurice'a Blanchota. Zwłaszcza tezy eseju *Edmond Jabès i kwestia księgi*¹ przylgnęły do niej jak druga skóra. Jabès stał się poetą odkrytym, przeczytanym, zawłaszczonym przez Derridę, twórcą nowej żydowskiej mitologii, gdzie sytuacja Żyda to sytuacja poety, człowieka mowy i pisma. A przecież po lekturze *Księgi Pytań* pojawiają się wątpliwości, których nie rozwiewają ani Derrida, ani Blanchot.

Siedmioksiąg nie stoi fabułą: główne postacie, Sara i Jukiel, to raczej emblematy czy figury losu Żydów w czasach Zagłady niż bohaterowie z krwi i kości. Gdyby zaś zredukować *Księgę Pytań* do warstwy tematycznej, otrzymalibyśmy – jak powiada Derrida – „wyświechtane tematy pytania w Bogu, negatywności w Bogu

¹ Polscy czytelnicy mieli możliwość zapoznać się z tym tekstem na parę lat przed ukazaniem się książek samego Jabès'a. Opublikowany został w przekładzie Jacka Gutorowa w 1997 r. na łamach „Odry”. Ostatnio zamieszczono go także w tłumaczeniu Adama Wodnickiego jako posłowie do pierwszego tomu *Księgi Pytań* (E. Jabès *Księga Pytań*, przeł. A. Wodnicki, Austeria, Kraków 2004). Tu cytuję z przekładu Gutorowa, gdzie – według mnie – najlepiej oddane są filozoficzny zamysł i chropowatość stylu Derridy.

Kula Naznaczenie niemożliwością

jako wyzwoleniu historyczności i ludzkiej mowy, ludzkiego pisma pojmowanego jako pożądanie i zapytanie Boga, historii i dyskursu jako gniewu Boga wyłaniającego się z siebie etc., etc.”². Autor *Szibboleť* po mistrzowsku ukazuje niuanse Jabèsowskiej gry tymi zagadnieniami³.

W tym, co Derrida pisze o Jabèsie, kilka kwestii wydaje się wartych uściślenia lub dopowiedzenia. Cisną się pytania o nieoczywisty autobiografizm *Księgi Pytań*, o opozycję, w jakiej język dzieła stoi do jego konstrukcji, o surrealizm jako ważny punkt odniesienia w artystycznej drodze poety, wreszcie o to, co Jabès mówi na temat Holocaustu i jego miejsca w żydowskiej historii.

2. Kluczowa dla odczytania *Księgi Pytań* wydaje się Jabèsowska świadomość własnej biografii. Wydarzenia z życia poety – jak młodzieńcza wyprawa na pustynię, pobyt w Paryżu czy przede wszystkim Holocaust – który nie dotknął Jabèsą bezpośrednio, ale nazначył go jako żyjącego w czasach Zagłady Żyda i człowieka – stanowią kanwę opowiadanej przez *Księgę Pytań* historii i budulec jej licznych środków językowych.

Pewnego popołudnia zapuścił się na pustynię, która leży na Wschodzie, gdzieś poza granicą środkowowschodniego państwa, gdzie osiedlili się jego rodzice. Potrzebował jakiegoś pejzażu dla swojej samotności. Jeździł samochodem, obierając różne kierunki.⁴

Paryż syci się swą świetną przeszłością. Żrenice ulic zamglone są snami. Przechodnie gromadzą się i rozpieńczają jak cienie oszalałych ptaków.⁵

Nie mieliśmy żadnego powodu, aby podejrzewać mury, a jednak pewnego ranka, wydały nas.

– Czy to wy? Zapytali dwaj ludzie w mundurach, którzy nagle wyszli z wnętrza kamienia.

– Tak, oczywiście.

– Proszę z nami.

Poszliśmy z nimi pod groźbą karabinu, ponieważ trzeba było, nieprawdaż, żeby dopełnił się nasz żydowski los aż do dna duszy.⁶

Pustynia oznacza bliskość śmierci. Młody twórca, niczym anachoreta, spędza długie godziny zagubiony w przestrzeni bez wyjścia, bez określonych kierunków. Doświadczenie pustki pozostaje jednak niepełne – i tak opisane jest w *Księdze...* – bo daje możliwość powrotu do cywilizacji, do siebie.

² J. Derrida *Edmond Jabès i kwestia księgi*, „Odra” 1997 nr 3, s. 48.

³ Interesujących tekstów na podobny temat jest wiele, po polsku ostatnio Adam Lipszyc omawia związki *Księgi Pytań* z Kabałą i szerzej – z filozofią judaistyczną (A. Lipszyc *Pytania do Jabès*, „Literatura na Świecie” 2008 nr 1-2).

⁴ E. Jabès *Księga Pytań*, s. 60.

⁵ Tamże.

⁶ E. Jabès *Powrót do Księgi*, przeł. A. Wodnicki, posłowie I. Kania, Austeria, Kraków 2005, s. 98.

Przechadzki

Pobyt w Paryżu to z kolei czas tworzenia (pisarz zamieszkał nad Sekwaną jako dojrzały człowiek i ukształtowany artysta) i czas melancholii wygnania – do przeprowadzki zmusiły Jabèsa okoliczności polityczne, prześladowania ludzi pochodzenia żydowskiego przez rząd w Kairze podczas kampanii sueskiej. Wygnanie i pisanie łączą się ze sobą, tworząc figurę pracy twórczej jako egzystencjalnej samotności. Wyjazd z Egiptu stanowi też analogię do wydarzenia z dziejów narodu wybranego (podobnie – pobyt na pustyni). Poeta konsekwentnie buduje obraz swojego życia jako przejawu losu żydowskiego. Tak jest także, gdy jako tło poczynania wszystkich postaci i główny punkt odniesienia umieszcza w *Księdze Pytań* Zagładę. W wypadku Holokaustu żydowski los okazuje się jednak nie tylko archetypem przejawiającym się w pojedynczym istnieniu Edmonda Jabèsa, ale figurą dziejów każdego człowieka i całej ludzkości.

Po przeczytaniu siedmiu tomów nie można zbudować spójnego obrazu życia i postaci Jabèsa. Ale nie można też zapomnieć o przezierającej spoza tekstu twarzy poety. Śledzimy kolejno zapiski: młodego człowieka, odrobinę egzaltowanego, przeżywającego własną samotność i próbującego pisać czy też formułować poetyckie zdania o otaczającym go świecie, mężczyzny-pisarza obserwującego z dystansem życie miasta, a jednocześnie dostosowującego rytm własnej egzystencji do pulsu metropolii, wreszcie człowieka niereligijnego i nieposiadającego poczucia przynależności narodowej, ale czującego się Żydem. *Księga Pytań* dostarcza obrazu kolejnych miejsc pobytu Jabèsa, a także buduje pewne wyobrażenie o jego licznych podróżach. Przywołuje konkretne wydarzenia z życia autora, jeśli jednak potraktowałoby się to dzieło jako dziennik, byłby to – używając słów pisarza – „dziennik umarłego”:

Dziennik to zafalszowany gatunek (*genre faux*) [...]. Czy zastanowiłeś się nad słowem *faux* [sierp]? Sierp to także zakrzywione ostrze, osadzone na rękojeści. Dziennik byłby zatem ofiarą każdego słowa składanego śmierci. W takim razie – powiadam – każda zapisana stronica jest w jakimś stopniu dziennikiem umarłego.⁷

Z autobiograficznych oraz problematyzujących autobiograficzność zapisków wyłania się więc koncepcja mocno splecionych ze sobą twórczości i egzystencji, pisma będącego nieuchronnie dziennikiem. W ramach tego „zafalszowanego gatunku” piszący, zamiast relacjonować, tworzy własną biografię, a doświadczenie nieuchronnie wpisuje się w powstające dzieło. Zaciera się w ten sposób granica między rzeczywistością a fikcją, prawdą a fałszem. Jednocześnie wspólną płaszczyzną nieustannych, koniecznych odniesień dla obu tych wymiarów – pisania i życia – okazuje się śmierć.

Tę ostateczną, śmiertelną perspektywę obecną w *Księdze Pytań* można przybliżyć, używając słów Maurice’a Blanchota:

⁷ E. Jabès *El albo ostatnia Księga*, przeł. A. Wodnicki, posłowie M. Blanchot, Austeria, Kraków 2007, s. 118.

Kula Naznaczenie niemożliwością

W zbiorze fragmentów, myśli, dialogów, inwokacji, przebiegów narracyjnych, błędzących słów, które składają się na ten jeden poemat [*Księżę Pytań*], odnajduję moce przerywania, dzięki czemu to, co poddaje się pisaniu (nieprzerwany szept, który nie milknie), musi się zapisać, urywając ciągłość. [...] Ów interwał, ów odstęp, uprzedni wobec ciśnienia rzeczywistości i naporu wydarzeń, wyznacza miejsce, gdzie ustanawia się słowo, które zachęca człowieka, aby nie utożsamiał się już z jego mocą.⁸

Śmierć, pisze autor *Przestrzeni literackiej*, stanowi wykroczenie nie tylko poza życie, ale i poza język. Słowa, nie mogąc czy nie chcąc reprezentować i znaczyć, uciekają w fikcję, a ostatecznie – w milczenie, składają z siebie, jak powiada Jabès, ofiarę śmierci. Przykładem może być wspomniana już figura pustyni. W *Księżę Pytań* w wypadku większości użycie słowa „pustynia” nie można rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia z dosłownym czy przenośnym jego znaczeniem. Musimy przystać na możliwość płynnej wymiany znaczeń i... na brak możliwości przejścia od słowa do znaczenia, wyjścia poza grę słów. Wtedy pustynia pisma, pusta kartka papieru, stan braku słów stają się jedyną namacalnie istniejącą przestrzenią, miejscem, w którym i które się przebywa. W jaki sposób słowo może fizycznie istnieć, nie mówiąc już o braku słowa? Podobnie jak śmierć; jest ono jednocześnie abstrakcyjnym pojęciem i czymś fizycznie, dotkliwie odczuwalnym. Jabèsowska figura pustyni to nic innego jak metonimia – metonimia nicości i milczenia obecnych w wymiarze egzystencjalnym i językowym. Odsyłając do innego, ukrytego znaczenia, ludzie fałszywym tropem – zawsze wskazuje tylko na siebie.

W podobny sposób, między znaczeniem „czegoś” a pseudonimowaniem nicości, funkcjonują też pozostałe odwołania do rzeczywistości, czyli do życia autora – wydarzeń takich, jak pobyt w Paryżu czy Holokaust. Derrida powiada, że *Księga Pytań* jest jedną długą metonimią:

Pismo jest samo napisane, lecz także zburzone, przemienione w otchłań, w swoje własne przedstawienie. Jak to – w tej księdze, która w nieskończoność odbija siebie i rozwija się jako bolesne zapytywanie o własną możliwość – forma księgi reprezentuje samą siebie.⁹

Perspektywa śmierci, łącząca u Jabès'a życie i pisanie, czyni z autobiograficznych na pierwszy rzut oka zapisków, zapis zmagania z nicością. Warto zauważyć, że owa nicość może w *Księdze Pytań* stanowić zarówno koniec wszelkiego istnienia, jak i miejsce jego narodzin. Blanchot doszukuje się źródeł mowy Jabès'a w punkcie „zerwania ciągłości”, poza relacją słowa i rzeczy, tam, gdzie rzeczywistość czy wydarzenia jeszcze nie zaistniały. Chodzić może właśnie o nicość poprzedzającą stworzenie. Przyjęcie takiej metaforycznej perspektywy zmusza pisarza do odnalezienia się wobec stwarzającego gestu Boga. U Jabès'a, trochę jak u Brunona Schulza, elementy rzeczywistości i języka stanowią kreatury, kalekie, bliskie śmierci wytwory człowieka, aspirujące jednak do miana stworzeń Bożych. Z jednej więc

⁸ M. Blanchot *Posłowie*, przeł. A. Wasilewska, do: E. Jabes *Księga Jukiela*, przeł. A. Wodnicki, Austeria, Kraków 2004, s. 168-169.

⁹ J. Derrida *Edmond...*, s. 42.

Przechadzki

strony artysta w ironicznym geście ujawnia ułomność – fikcyjność – stworzonego przez siebie świata. Z drugiej – będzie starał się za wszelką cenę wpisać go w boski, uniwersalny, pozaliteracki porządek. Mechanizm ten postaram się pokazać.

3. Powiada Blanchot, że *Księga Pytań* to dzieło ujawniające „moce przerywania”. Warto zwrócić uwagę, że fragmentaryczność konstrukcji idzie tu w parze z fragmentarycznością rozważaną na poziomie metatekstowego komentarza:

Biel jest wstępną lekturą bieli.

Porządek stwarzania to porządek kredy, potem marmuru.

„Pisząc nikt nie wie, czy poddaje się chwili, czy wieczności” – zanotował.

Każde nowe odczytanie świata jest zapoczątkowaną lekturą *Księgi*.

Larbe [drzewo] jest obecne w *marbre* [marmur] – powiedział. – Owoce wieczności to owoce sezonowe.¹⁰

Ukształtowane jako osobne całości zdania następują po sobie, tworząc zbiór mądrościowych sentencji rozbijający narracyjną konstrukcję tekstu. Sentencje łączą temat – w tym wypadku rozważania nad opozycją części i całości, chwili i wieczności. Jednocześnie silne zmetaforyzowanie tych fraz sprawia, że ich sentencjonalny przekaz niknie wobec bogactwa językowych obrazów i zwracających uwagę brzmień słów. To typowa dla *Księgi Pytań* cecha stylu. Dla porównania cytuję dwa akapity o zwartej budowie, również przerywające tok wątfiej fabuły:

Wznoszę zrab Księgi na naszym życiu, złożonym w ofierze. Czy istnieje istnienie u granic istnienia, w którym moglibyśmy po raz wtóry odtworzyć nasze najbardziej znaczące gesty, wymówić – ale w jakim niedocieczonym celu – najważniejsze, najbardziej intymne słowa?

Czyż to nie pismo jest tym istnieniem, pokutującym na uroczyskach stronicy? Jest więc tym zapadającym się w nicość istnieniem, skazanym na kłopotliwe trwanie.

Ułudą, powiadam wam, otwartymi ranami ułudy są znaczenia nadawane naszym słowom – i klęskom.¹¹

Dobór słów spoza potocznego rejestru („zrab”, „niedocieczony”, „pokutować”, „uroczysko”, „stronica”, „ułuda”), szyk przestawny oraz biblijny zwrot „powiadam wam” oddalają język od codziennej mowy i tworzą wrażenie uroczystej śpiewności, odświętności. Na tym właśnie opiera się precyzyjnie artykułowana dykcja Jabèsa. Przy tak ustawionym głosie patos wypowiedzi jest nieunikniony, niektóre frazy z *Księgi Pytań* brzmią jednak nie tylko patetycznie, ale i banalnie... Zarzut nie dotyczy bynajmniej wyłącznie polskiego tłumaczenia. Oto, jak Jabès tłumaczy się z banalności przed francuskimi krytykami:

Sądzę, że pisanie to także pisanie banału [...]. Banalność jest przekąźnikiem. To właśnie dzięki niej możemy iść dalej w głąb rzeczy. A bez niej skąd byśmy widzieli, że możemy

¹⁰ E. Jabès *El...*, s. 89.

¹¹ Tamże, s. 109.

Kula Naznaczenie niemożliwością

dotknąć głębi? Banalność to zewnętrzność, powierzchnia, którą należy badać, a później przebić.¹²

Poeta wyjaśnia, że podjął grę z banalnością – mowy, życia? – by ujawnić istniejące pod nią głębokie treści. Na poziomie języka ta gra wygląda tak, że pewne konstrukcje gramatyczne, związki frazeologiczne, znaczenia symboliczne wydają się nienaruszalne, jakby ustanowione przez pozajęzykową instancję. Słowa i zwroty takie, jak: „prawda”, „zbawienie”, „światło”, „księga”, „cień”, „szczyt”, „otchłań”, „źródło życia”, „objawiona śmierć”, wypowiedane są z namaszczeniem, wiarą w ich stałe, choć niejasne znaczenie.

Oprócz piętrowych metafor, skłonności do patosu i banału, na stylistyczne ukształtowanie *Księgi Pytań* składa się także dbałość o czystość składni, jej gramatyczną perfekcję. We wzorowej klasyczności frazy, posuniętej do „odrealnienia” języka, pozbawienia go znamion współczesności, przejawia się, według Marcela Cohena, chęć zawłaszczenia francuszczyzny, zakorzenienia się w niej. Cohen zwraca uwagę na używane przez Jabès’a wyrazy o znaczeniach archaicznych i na preferowane przez niego, rzadko spotykane we współczesnym francuskim, formy czasowników¹³. Jabès jest więc w swojej francuszczyźnie bardziej francuski od Francuzów.

Nawet tak pobieżna charakterystyka języka *Księgi Pytań* pozwala stwierdzić, że Siedmioksiąg cechuje immanentna niespójność. Styl stoi w sprzeczności z rozprysniętą formą tekstu. Metaforyczność zderza się z metonimicznością, hiperpoprawność – z fragmentarycznością zapisu, patos – z postawą ironisty niedowierzającego w własnym słowem.

O tych paradoksach nie piszą ani Derrida, ani Blanchot¹⁴. W interpretacji autora *Pisma i różnicy* styl wysoki i aforystyczność są poszukiwaniem mowy „zaprzęskiej pamięci”, wynikiem niezakorzenienia, niemożności znalezienia oparcia we współczesnej kulturze i w dostępnych językach: „[*Księga Pytań*] jest niezwykle refleksją człowieka, który usiłuje dzisiaj – i zawsze bez skutku – wziąć ponownie

¹² E. Jabès *Z pustyni do Księgi. Rozmowy z Marcelem Cohenem*, przeł. A. Wodnicki, Austeria, Kraków 2004, s. 72.

¹³ Nie do końca udało się te archaizmy oddać w polskim przekładzie. U nas robią one wrażenie stylizacji, podczas gdy w oryginale stanowią raczej cieniutką, nieraz dla niewprawnego oka niedostrzegalną patynkę.

¹⁴ Zwraca na nie natomiast uwagę Piotr Matywiecki: „Pokusa fikcji i jej przewalczenie widoczne są u Jabesa jako nieustająca walka sentencji z metaforami, gnomiczności z poetyzacją. Anioły rozumu zwyciężają w tej walce z szatanami ornamentyki słownej, a to zwycięstwo bynajmniej nie poniża obrazowości, przeciwnie ono obrazom poetyckim daje siłę prawdy, siłę genezyjską” (P. Matywiecki *Koniec Genesis*, posłowie do *El albo ostatniej księgi*, s. 140). Zasadniczo zgadzam się z Matywieckim, z tym zastrzeżeniem, że w polskim tłumaczeniu często jednak anioły Jabesa ulegają szatanom.

¹⁵ J. Derrida *Edmond...*, s. 47.

w posiadanie swój język”¹⁵. Można tu mówić także, jak chce Marcel Cohen, o potrzebie zakorzenienia, by w ten sposób zostać przyjętym na łono większości. Obie interpretacje sugerują, by umieszczać *Księgę Pytań* poza współczesnym nurtem literatury, a także w opozycji do wczesnego tomu *Je bâtis ma demeure*.

Dla Blanchota najważniejszą cechą słowa w *Księdze Pytań* pozostaje „naznaczenie niemożliwością”; to, co sam poeta określa jako klęskę w potyczce z nicością – „nicość wdziierać się będzie w słowo”, a co można objaśnić jako problematyzowanie statusu ontologicznego słowa. Blanchot powiada, że takie dzieło literackie, gdzie język wskazuje na własną niemożliwość, pozwala się interpretować w oderwaniu od przestrzeni obecności – mogąc odwołać się tylko do siebie samego, jest zawsze niepełne; nieustannie wskazując na siebie, kwestionuje własne istnienie. Zdaje się tu, podobnie jak Derrida, zwracać uwagę na metonimiczne ukształtowanie języka *Księgi Pytań*. Autor *Przestrzeni literackiej* wychodzi jednak od rozważań nad toposem księgi, zestawiając twórczość Jabès’a z poezją Mallarmégo – z prekursorską zarówno dla awangardy, jak postmodernizmu wizją dzieła literackiego.

4. Pomijanie opozycji, w jakiej pozostają język i budowa *Księgi Pytań*, zastanawiająco zbiega się z postrzeganiem siedmioksiągu jako wyzbytego powinowactw z estetyką surrealizmu. Jabès rzeczywiście pozostawał pod bezpośrednim wpływem Bretona, Eluarda czy Leirisa jedynie przez krótki czas. Jego mierzenie się z dziedzictwem awangardy nie kończy się jednak wraz z opublikowaniem *Je bâtis ma demeure*. Wiersze powstałe w Kairze wydane zostały już po przeprowadzce Jabèsów do Francji. Debiutancki tom w powszechnym odbiorze bliski jest estetyce surrealistycznej, natomiast w *Księdze Pytań* krytycy zwykli dostrzegać odwrót od surrealizmu:

Odtąd nasze lektury tomu *Je bâtis ma demeure* będą poprawniejsze. [...] Żart i gra, tańce i piosenki, wdzięcznie owijały się wokół dyskursu, który – jako że nie pokochał jeszcze swego prawdziwego korzenia – odgiął się trochę na wietrze. Jeszcze nie wyprostował się, po to tylko aby ogłosić rygor i sztywność poetyckiego przymusu. W tomie *Le livre de questions* głos nie uległ zmianie, nie porzucono też intencji, ale akcent stał się poważniejszy.¹⁶

Już w utworach z okresu egipskiego daje o sobie znać myślenie o literaturze jako o tworze autonomicznym – niezależnym od świata pozasłownego i posiadającym własny, nie-rzeczywisty porządek. Myślenie to, wpisane w sztukę dwudziestowiecznych awangard, kluczowe dla artystów i filozofów postmodernizmu, upowszechnił wspomniany Stephane Mallarmé.

Literatura, według autora *Rzutu kości*..., to mapa nieistniejącego terytorium, księga nie tyle opisująca wszystko, co będąca wszystkim. Praca nad tym nieskończonym w swej istocie projektem stanowi sedno działalności artysty. Każdy napisany tekst byłby tu odpryskiem „książki absolutnej”, a najważniejszym zadaniem twórcy pozostawałoby usunąć się w cień tak, by dzieło stanowiło samo dla siebie

komentarz i kontekst. Mallarméańska koncepcja księgi ewoluowała: początkowo mocno konstruktywistyczna, bliska francuskiej tradycji książki/księgi, zaowocowała w *Rzucie kośćmi*... radykalnie rozbity strukturą. Okazuje się, zdaje się powiadać Mallarmé, że nieskończoność może jawić się tylko we fragmentach. Pomiedzy tymi fragmentami prześwituje zaś nicość – przecież poza księgą nie ma świata.

Moim zdaniem, to właśnie na Mallarmégo z ostatniego okresu powołuje się Jabès. Dla autora *Księgi Pytań* księga jest przecież pustynią, czyli pustą kartką papieru. Pisanie stanowi u niego metaforyczny gest budowania na gruzach: w obliczu zniszczonego pierwotnego pisma, powstają książki nie tyle współtworzące księgę, co próbujące ją odtworzyć. Jabès, nawiązując do rozbicia tablic z Prawem, które Mojżesz otrzymał od Boga, czyni z pisma absolut – raz objawione, nie może zostać powtórzone w niezmienionym kształcie. Dlatego, według poety, księga nie może być pełnią i całością, jest za to wiecznym poszukiwaniem.

Słowo unieważnia odległość, podaje w wątpliwość miejsce. Czy to my je wyrażamy, czy ono nadaje nam formę?¹⁷

Pisanie jako aktywność określająca kierunki, nadająca sens istnieniu człowieka, a jednocześnie dzierżąca władzę nad piszącym – tej koncepcji w rozumieniu najszerszym, nie tylko jako reinterpretacji motywu księgi, ale jako filozofii języka, Jabès pozostaje wierny w całej swojej twórczości. Ostatecznie zrealizowała się ona we fragmentarycznej, mocno stylizowanej formie, jaką jest *Księga Pytań*.

Podobnymi, co poeta z Egiptu ścieżkami podążali surrealiści. Umieszczając w centrum swego myślenia o języku projekt Mallarmégo, uznali:

wszystko, co wiemy na ten temat, pokazuje, że jesteśmy uzdolnieni na pewnym poziomie słowa, i że dzięki słowu, coś potężnego i niejasnego nieodparcie pragnie wyrazić się poprzez nas. To nakaz, jaki otrzymaliśmy raz na zawsze, i z którym nie jest nam dane dyskutować... Chodzi o pisanie, chcę powiedzieć o pisanie z trudem...¹⁸

To ta sama koncepcja pisania jako wyzwania i najwyższej konieczności oraz języka, który zamiast wyrażać myśl mówiącego/piszącego, wyraża się poprzez tego, kto mówi/pisze. Inaczej jednak zrealizowana: w miejsce (od)tworzenia pierwotnej mowy przy pomocy archaizacji, stylizacji i fragmentaryczności, jak to ma miejsce u Jabèsa, powstało w jej wyniku *écriture automatique*.

Wydawać by się mogło, że skonwencjonalizowany styl *Księgi Pytań* nie ma nic wspólnego z surrealistycznym eksperymentem półświadomego notowania myśli. A jednak. Celem zapisu automatycznego – podobnie, jak celem Jabèsowskich metafor – jest wyrazić ów stan przedjęzykowy, w którym rzeczy są całkowicie dostępne poznaniu, a język nie jest jeszcze dyskursem, ale sobie właściwą rzeczywistością. Aby osiągnąć ten stan, *Księga Pytań*, jak surrealistyczne zapisy, wydaje się

¹⁷ E. Jabès *Księga Pytań*, s. 101.

¹⁸ A. Breton za: M. Blanchot *Refleksje o surrealizmie*, przeł. K. Rodowska, „Literatura na Świecie” 1996 nr 10, s. 140.

Przechadzki

przede wszystkim niszczyć struktury języka: rozbijać dyskurs, odmawiając mu prawa do wyrażania znaczeń, nadawania dokładnej nazwy, kompromitując go jako środek komunikacji. Jednak zarówno w zapisie automatycznym, jak w języku *Księgi Pytań* to kompromitowanie słów jest pozorne – osiągniętym celem nie jest bowiem blamaż słów, lecz ich wyswobodzenie z przymusu nazywania, komunikowania, znaczenia. Język znika jako narzędzie, ale w zamian staje się podmiotem.

Tylko czy rzeczywiście to jest ostateczny efekt *écriture automatique*/języka *Księgi Pytań*? W jednym i drugim wypadku autorom chodzi przecież o jeszcze więcej, o nawiązanie kontaktu z prawdziwym istnieniem bez żadnych pośrednictw. W rezultacie zarówno teksty Jabès'a, jak surrealistów w o wiele większym stopniu afirmują niż negują. Pełne są podskórnego optymizmu i ukrytej wiary w magiczne moce słów, pozwalające dotrzeć do przedustawnego sensu – pierwotnego słowa Boga (to Jabès) lub prawdziwego „ja” (surrealiści).

Poezję Eluarda czy Chara nazywa się czasami „poezją cogito”, bowiem z uporem poszukuje najczystszych odczuć tego, co się czuje, uzewnętrznia najbardziej spontaniczną i jedynie autentyczną formę kontaktu z samym sobą. Jabès'a trudno byłoby umieścić w tym nurcie – w końcu odkrywa on obszary nieskażone nie tylko własnym, ale w ogóle żadnym, ludzkim ani boskim, słowem. Nie tyle jednak Jabèsowski kult własnej biografii, co zainteresowanie stanami nieświadomości pozwala przeprowadzić kolejną paralelę między *Księgą Pytań* a literaturą spod znaku surrealizmu.

Muszę przytoczyć – bo wciąż wraca to w mojej pamięci – niezwykłą historię osiemdziesięcioletniej kobiety, która na łożu śmierci zaczęła mówić językiem dzieciństwa, językiem zapomnianym już w latach młodości. To zachowanie człowieka pogrążonego w oparach nieświadomości wydało mi się – i ciągle mi się wydaje – wyjaśnieniem zachowań poety, który w swoich dziełach mówi tak, jak nie mówił nigdy.¹⁹

Dzieciństwo jako mityczna dziedzina utraconej pierwotnej mowy, nieświadomość jako droga do autentyzmu, wreszcie – poeta-dziecko, poeta-człowiek w oparach snu – Jabèsowskie inspiracje są podnietami surrealistów. Breton długo pozostawał pod wpływem Freuda, by następnie „czytać Junga i Hegla, a dociekania nad popędem seksualnym zastąpić rozważaniami nad pierwotnymi wierzeniami, magią, mitami, archetypami i zbiorową podświadomością”²⁰. Podobnie Jabès – posługując się Jungowskim rozumieniem archetypu – u źródeł swojej twórczości umieszcza wydarzenia własnego dzieciństwa²¹.

¹⁹ E. Jabès *Powrót do Księgi...*, s. 28.

²⁰ A. Taborska *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007.

²¹ W wywiadzie-rzecz z Marcelem Cohenem poeta wspomina m.in. historię antydatowania swoich narodzin, lęk przed roślinami, powracający koszmar z psem-wilkiem o gorejących ślepiach, obecność przy śmierci siostry... Wszystkie te wspomnienia interpretuje symbolicznie, czasem psychoanalitycznie (*Z pustyni do Księgi...*, s. 23-25, 76-77).

Kula Naznaczenie niemożliwością

Z jednej strony mamy więc poszukiwanie autentyku – słowa będącego myślą, języka mogącego stanąć za świat, a z drugiej – zamach na językowe narzędzie, ironię, kult nieautentyczności. Ta dwuznaczność charakteryzuje surrealistyczne myślenie o literaturze na równi z artystyczną postawą Jabès. Dwuznaczność ta jest brzemienna w skutkach. Jak powiada Blanchot:

Być może surrealizm jest tym wszystkim [wyrażaniem stanu przedjęzykowego i wolnością słów] – a zwłaszcza konsekwencją długotrwałej i ogromnej pracy poetów, której raczej wyłaniają się stopniowo w ciągu wieków. W rezultacie dzieje się tak, że owe wolne słowa stają się ośrodkami działań magicznych, co więcej, stają się rzeczami o naturze nieprzejrzystej i nieprzeniknionej [...]. W ten sposób retoryka stała się materią. Widzimy teraz, do jakiej dwuznaczności, w sensie dosłownym, przywiódł nas ów podwójny punkt widzenia. Jeżeli język jest zespolony z milczeniem mojej natychmiastowej myśli [w wypadku *Księgi Pytań* trzeba by mówić o zespoleniu z milczeniem myśli-słowa Boga] i staje się autentyczny dopiero wtedy, kiedy to milczenie urzeczywistnia, to trzeba pożegnać się z literaturą.²²

Surrealistyczne dążenie do spotkania z tym, co istnieje naprawdę, jest – według Blanchota – poszukiwaniem dostępu do granicznego doświadczenia. Dotarcie do takiego wydarzenia absolutnego, czy też objawienia, musi być jednoznaczne z rozbięciem struktury literatury, myśli, sensu... To tu surrealizm, a także przecież Jabès, dotyka najistotniejszej kwestii.

To, że surrealizm, a – moim zdaniem – również twórczość Jabès, daje się utożsamić z estetyką, sprawiły nieudane pomysły językowe. Blanchot przypomina o niezapoznanej czy zlekceważonej sile surrealistycznej filozofii języka, która polega na „stanowczym utrzymywaniu, że myśl pochodzi od słów”. W wypadku Jabès – odwrotnie. Interesująca koncepcja literatury nie pozwoliła filozofom czytającym *Księgę Pytań* dostrzec niekonsekwencji i niepowodzeń językowych. Niedocenywanie surrealizmu i przecenianie Jabès ma podobne źródło: przewartościowanie pojęcia retoryki przez postmodernizm. Dla Derridy, a także Blanchota *Księga Pytań* jest nie-literaturą albo wręcz nie jest literaturą. Samopodważający się, obnażający retoryczność gest w nią wpisany wystarczył, by przymknąć oko na różne „jabesizmy”. Dlaczego ten sam gest w oczach większości postmodernistów nie wybronił surrealizmu?

5. Z pewnej perspektywy, perspektywy Derridy i Blanchota, *Księgę Pytań* uwiarygodnia wątek holokaustowy. Zdaniem francuskich filozofów, próba zmierzenia się z dojmującym doświadczeniem w sposób ostateczny, niepodważalny ukazuje katastrofę sensu, jaka musi kończyć każde zetknięcie z tym, co jest. „Jeśli dziś istnieje jakaś kwestia polityczna lub etyczna i jeśli gdzieś istnieje Przymus, to musi się on wiązać z przymusem nawiązywania do Auschwitz”²³ – twierdzi Derrida.

²² M. Blanchot *Refleksje o surrealizmie...*, s. 138-139.

²³ A. Benjamin, B. Blackwell *The Lyotard Reader*, Oxford 1989, s. 387.

da. Czyniąc z problematyki Zagłady obszar kluczowy dla współczesnej humanistyki, literaturoznawstwo naraża się jednak na podwójne niebezpieczeństwo: uniwersalizacji holokaustowego doświadczenia oraz „używania” literatury w służbie, najsluszniejszej przecież, sprawy. Ogromna większość omówień *Księgi Pytań* nie unika tych pułapek. Holokaust przybiera w *Księdze Pytań* kształt podstawowej niewyraźności, nie-ludzkiego wymiaru ludzkiej egzystencji. Dzieło Jabès’a wpisuje się tym samym w nurt literatury, dla której Szoa staje się „swego rodzaju Księgą Wyjścia – tekstem, do którego ustawicznie się wraca i który zawsze prowadzi na wygnanie”²⁴.

Siedmioksiąg nie przypomina jednak znanych utworów literatury holokaustowej. Podejmowane próby zestawiania go z poezją Paula Celana i Nelly Sachs²⁵ nie wydają się udane. Tak jak piszący „po Oświęcimiu” twórcy, Jabès zamiast wyrazić niewyraźne, chce wypowiedzieć to, co czyni możliwym wypowiedzianie, czyni to jednak w języku nietkniętym katastrofą. Języki, w jakich podejmowane są poetyckie – i nie tylko – próby opisu doświadczenia Zagłady, zbliżają się do krzyku, bełkotu, nie-mowy... Głos mówiący w *Księdze Pytań* nie ma natomiast problemów z artykulacją, wypowiada się na długim oddechu i dbając o piękną dykcję. Jednocześnie poezja Jabès’a jest daleka od Celanowskich „wydarzających się” zapisów ze względu na swoje specyficzne uwikłanie w doświadczenie autora. Jabèsowi nie chodzi o upamiętnianie; uniwersalizując Holokaust, czyni z tego autonomicznego wydarzenia figurę autonomiczności. Stawia na pierwszym miejscu problem historyczności jako sprawę kluczową dla człowieka i dla pisarza, a zarazem sprowadza go do nieustannego zacierania różnic między pamięcią a wyobrażeniem.

Między innymi z powodu ujęcia kwestii Holokaustu i – szerzej – doświadczenia historycznego *Księga Pytań* wzbudzała kontrowersje w środowiskach żydowskich we Francji, a jednocześnie interesowała filozofów i literaturoznawców, takich jak Bauman, Levinas i Derrida.

Z tych samych powodów, dla których zajmowało ich dzieło Jabès’a, twórczość surrealistów była przez nich odrzucana. Często dokonywano niesprawiedliwego uogólnienia i całą należącą do modernizmu awangardę utożsamiano ze światopoglądem ewolucjonistycznym i konstruktywistycznym, czyniąc współodpowiedzialną za dwudziestowieczny totalitaryzm.

Tymczasem *Księga Pytań* wydaje się ciekawa jako projekt podobny Mallarmé’owskiemu czy surrealistycznemu. Zachowując wierność językowej utopii, momentami płacąc za to wysoką cenę, toczy jednocześnie dyskusję z dziedzictwem, z którego wyrasta. Nie jest to spór jałowy, choć nie zawsze Jabès wychodzi z niego obronną ręką.

²⁴ P. Czapliński *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004 nr 5, s. 12.

²⁵ Czyni tak chociażby Piotr Matywiecki w posłowie do *EL...*

Kula Naznaczenie niemożliwością

Abstract

Agata KULA
Jagiellonian University (Kraków)

Institution with Impossibility. The Book of Questions, Surrealism, and the Holocaust

Reception of *The Book of Questions*, a seven-volume poem by Edmond Jabès, has been primarily set by interpretations of Jacques Derrida and Maurice Blanchot. Is this right, in each case? Especially, in the reading by the author of *Différance*, a few questions seem worth clarifying or complementing. Questions appear about the unobvious autobiographism of *The Book of Questions* and about what Jabès says on Holocaust and its place in the Jewish history; about the opposition between the language and the construction of the work; and, about surrealism as an important reference point in the poet's artistic itinerary.

Noty o autorach

Mieke Bal, profesor teorii literatury i dyrektor Amsterdamskiej Szkoły Kulturowej Analizy, Teorii i Interpretacji (ASCA) w Uniwersytecie Amsterdamskim, wykłada także na Cornell University; specjalizuje się w teorii literatury i badaniach kulturowych. Autorka kilkunastu książek, m.in.: *Narratology* (1997, wyd. 2 zmienione); *Quoting Caravaggio: Contemporary Art., Preposterous History* (1999); *Louise Bourgeois' Spider* (2001); *Mieke Bal Kulturanalyse* (2002); *Travelling Concepts in the Humanities* (2002).

Brian R. Banks, ur. w Londynie, niezależny badacz literatury. Autor licznych esejów ukazujących się w czasopiśmie od lat 80. Autor książek *The Image of Huysmans* (1990); *Phantoms of the Belle Epoque* ze wstępem Colina Wilsona (1995). W swojej ostatniej książce *Muse & Messiah: The Life, Imagination and Legacy of Bruno Schulz* (2006) konfrontuje dotychczasowe interpretacje twórczości pisarza z dostępnymi źródłami (wywiady z byłymi studentami Schulza, jego biografami i ostatnim potomkiem rodziny), prezentując kilka nowych ustaleń. Autor pracuje obecnie w Warszawie jako nauczyciel i agent muzyków rockowych, przygotowując zbiór esejów o zapomnianych polskich artystach i pisarzach.

Kazimierz Bartoszyński, emerytowany profesor w Instytucie Badań Literackich PAN, autor rozpraw o zagadnieniach narracji, fabuły, czasu, historyczności. Pisał o twórczości filozoficzno-estetycznej R. Ingardena, H.G. Gadamera, H.R. Jaussa. Główne publikacje to: *Problem konstrukcji czasu w utworach epickich* (1976); *Teoria i interpretacja* (1985); *Powieść w świecie literackości* (1991).

Maria Delaperrière, prof. dr hab., dyrektor sekcji polonistyki w Instytucie Narodowym Języków i Cywilizacji Wschodnich w Paryżu. Jest autorką książek: *Les avant-gardes polonaises et la poésie européenne* (1991); *Dialog z dystansu* (1998); *Polskie awangardy a poezja europejska* (2004); *Pod znakiem antynomii* (2006); *La littérature polonaise à l'épreuve de la modernité* (2008). Pod jej redakcją ukazało się 17 tomów poświęconych literaturze polskiej i środkowoeuropejskiej.

Izabela Filipiak, dr, pisarka i badaczka literatury. Interesuje się europejskim modernizmem. Ostatnio opublikowała *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej* (2007).

Anna Foltyniak, absolwentka polonistyki i psychologii, doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, pracuje jako redaktor w Wydawnictwie Szkolnym PWN. Publikowała w „Pamiętniku Literackim” i „Ruchu Literackim”, przygotowuje rozprawę poświęconą twórczości Kazimierza Brandysa.

Hanna Gosk, profesor zwyczajny w Zakładzie Literatury Polskiej XX wieku Wydziału Polonistyki UW. Kierownik Pracowni Antropologicznych Problemów Literatury. Opublikowała książkę *Zamiast końca historii. Rozumienie i prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne* (2005). Ostatnio zredagowała (wraz z Bożeną Karwowską) *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku* (2008); (z Andrzejem Zieniewiczem) *Narracje po końcu (Wielkich) Narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra* (2007).

Jerzy Jarzębski, prof. dr hab., pracuje na Wydziale Polonistyki UJ i w Państwowej Wyższej Szkole Wschodnioeuropejskiej w Przemyślu. Historyk literatury XX i XXI w., krytyk literacki. Jego specjalnością jest twórczość Gombrowicza, Schulza i Lema, których dzieła wydawał, zajmuje się także najnowszą prozą. Ostatnio wydał książki: *Proza dwudziestolecia* (2005); *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza* (2005); *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu* (2007).

Krzysztof Kłosiński zajmuje się teorią literatury i historią literatury polskiej XIX i XX w., tłumacz i edytor pism myślicieli francuskich (R. Barthes, J. Derrida), autor m.in. *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej* (1990); *Wokół „Historii maniaków”*. Stylizacja. Brzydota. Groteska (1992); *Eros. Dekonstrukcja. Polityka* (2000); *Poezja żalu* (2001); *W stronę inności. Rozbiory i debaty* (2006).

Maria Kobielska, studentka V roku Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UJ. Na Wydziale Polonistyki przygotowuje pracę magisterską na temat poezji Jerzego Ficowskiego, a w Instytucie Filozofii – o tekstach Jolanty Brach-Czajny. Publikowała w czasopismach „Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy” i „SPLOT. Nowe media”.

Agata Kula, doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, gdzie przygotowuje pracę poświęconą pojęciu i figurom niemożliwości w poezji Tadeusza Peipera i Tymoteusza Karpowicza. Publikowała m.in. w „Studium”, „Tekstach Drugich”, „Toposie” i „Tygodniku Powszechnym”.

Tomasz Kunz, dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ, tłumacz. Zajmuje się teorią i historią literatury

Noty o autorach

nowoczesnej. Autor książki *Strategie negatywne w twórczości Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury* (2005).

Maciej Maryl, asystent w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN, doktorant Szkoły Nauk Społecznych przy IFiS PAN. Ukończył polonistykę i socjologię na Uniwersytecie Warszawskim (Kolegium Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych). Publikował teksty i przekłady m.in. w „Tekstach Drugich”, „Images” i tomach zbiorowych. Interesuje się zagadnieniami odbioru literatury, literaturą w kontekście nowych mediów, edytorstwem elektronicznym oraz metodologią nauk humanistycznych. Kontakt: mmaryl@wp.pl

Zofia Mitosek, profesor zwyczajny Wydziału Polonistyki UW, w latach 2005-2008 profesor oraz dyrektor Centre de Civilisation Polonaise na Sorbonie. Autorka książek *Literatura i stereotypy* (1974); *Mimesis. Zjawisko i problem* (1997); *Teorie badań literackich*, wyd. 4 (1998); *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów* (1999) – wyd. francuskie i polskie; *Poznanie (w) powieści. Od Balzaca do Masłowskiej* (2003) oraz cyklu miniatur prozą *Pelargonie* (2006).

Arkadiusz Morawiec, dr, adiunkt w Katedrze Literaturoznawstwa Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi. Zajmuje się historią literatury XX i XXI w., zwłaszcza pisarstwem obrazującym totalitaryzm, literaturą obozową i literaturą Holocaustu, a także najnowszą polską poezją i prozą, ponadto genologią, paraliteraturą, zagadnieniami literackości i reprezentacji. Autor książek i współredaktor tomów zbiorowych. Ostatnio opublikował: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora* (w druku); *Seweryna Szmaglewska (1916-1992). Bibliografia* (2007); *Antynomie wartości. Problematyka aksjologiczna w literaturze i dydaktyce* (współred., 2006). Redaktor naczelny rocznika „Literaturoznawstwo”. Współpracownik miesięcznika „Nowe Książki”.

Łukasz Musiał, pracownik Instytutu Filologii Germańskiej i członek zespołu Pracowni Pytań Granicznych UAM w Poznaniu. Zajmuje się m.in. twórczością Ernsta Jüngera, Roberta Walsera, Franza Kafki a także filozofią Fryderyka Nietzschego. Tłumacz literatury pięknej i naukowej. Publikował m.in. w „Toposie”, „Przeglądzie Politycznym” i „Tygodniku Powszechnym”. W 2009 roku ukaze się jego zbiór esejów *O bólu. Pięć rozważań w poszukiwaniu autora* oraz zredagowana przez niego (wspólnie z Arkadiuszem Żychlińskim) antologia *Du bist die Aufgabe, Kafka w oczach filozofów*.

Leonard Neuger, prof. na Uniwersytecie Sztokholmskim, w latach 2004-2007 dyrektor Instytutu Sławistyki tamże. Oprócz pracy naukowej zajmuje się tłumaczeniem literatury szwedzkiej na język polski (m.in. Bellman, Stagnelius, Tranströmer, Florin, Martinson). Autor około 200 publikacji oraz książek, m.in.: *Z perspektywy tłumacza. Szkice i poezji szwedzkiej* (1997); *Ćwiczenia z wrażliwości. Duże i małe szki-*

ce literackie (2006). Ostatnio opublikował tłumaczenie książki Marcii Sá Cavalcante Schuback *Pochwała nicości. Eseje o hermeneutyce filozoficznej* (2008).

Adam Poprawa, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, historyk literatury, krytyk literacki i muzyczny. Ostatnio wydał zbiór szkiców *Formy i afirmacje* (2003). Przygotowuje książkę o polskiej recepcji Jamesa Joyce’a.

Dawid Skrabek, doktorant na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się poezją współczesną, twórczością Leopolda Buczkowskiego oraz dyskursem holokaustowym. Redaktor książki *Widoki są niejadalne. O twórczości Adama Wiedemanna* (2007). Publikował w „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim”, „Przeglądzie Humanistycznym” i „Kresach”. Mieszka w Krakowie.

Tadeusz Sucharski, dr, adiunkt w Instytucie Polonistyki Akademii Pomorskiej w Słupsku. Zainteresowania naukowe: doświadczenie totalitaryzmu, relacje polsko-rosyjskie odzwierciedlone w literaturze, literatura Drugiej Emigracji, twórczość Fiodora Dostojewskiego (członek International Dostoevsky Society). Autor książki *Dostojewski Herlinga-Grudzińskiego* (2002). Publikował w pismach polskich, rosyjskich, ukraińskich, białoruskich. W najbliższym czasie ukaże się jego książka *Polskie poszukiwania „innej Rosji”. O nurcie rosyjskim w literaturze Drugiej Emigracji*.

Piotr Śniedziwski, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu IFP UAM, autor pracy *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008) oraz artykułów i tłumaczeń publikowanych m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Kresach”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych” „Twórczości”; zajmuje się komparatystyką literacką (związki polsko-francuskie).

Józef Wróbel, dr hab., Wydział Polonistyki UJ. Zajmuje się literaturą polsko-żydowską. Autor książki *Miara cierpienia. O pisarstwie Adolfa Rudnickiego* (2004).

Marek Zaleski, dr hab., docent w Instytucie Badań Literackich PAN. Historyk literatury i krytyk literacki, w latach 1987-2007 współredaktor „Res Publiki” i zastępca redaktora naczelnego „Res Publiki Nowej”, juror nagrody „Nike” w latach 2005–2007. Autor książek *Przygoda drugiej awangardy* (1984); *Mądrym biada?* (1990); *Formy pamięci* (1996); *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza* (2005); *Echa idylli* (2007).

Marta Zielińska, doc. w Instytucie Badań Literackich PAN, historyk literatury i var-savianistka, wydała m.in. *Mickiewicz i naśladowcy* (1984); *Warszawa, dziwne miasto* (1995); *Polacy, Rosjanie, romantyzm* (1998); *Mickiewicz. Encyklopedia*, współaut. (2001).