teksty
DRUGIE

z treści:

R. Nycz
Nicowanie teorii

K. Bartoszyński
Od „naukowej" wiedzy o literaturze do „świata literackości"

H. Markiewicz
Spór o przełom pozytywistyczny

Cz. Miłosz
Postscriptum

T. Venclowa
Rozmowa w jesieni

B. Miciński
Portret Juliana Apostaty

5/6
(5/6) 1990

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

Sekretariat redakcji:
Marek Drabikowski, Andrzej Horubała,
Jacek Kopciński, Joanna Łuczyńska,
Anna Nasiłowska (sekretarz redakcji)

Stale współpracują:
Jan Błoński, Czesław Hernas,
Janusz Sławiński, Stefan Treugutt

Projekt okładki:
Piotr Jaworowski, Marek Wajda

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

teksty DRUGIE 5/6 1990

Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN

TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Polonisto, kim jesteś?

— Ojej, pan polonista! A jeżeli jakiś błąd popełnię? Człowiek się krępuje, dosłownie boi się mówić.

Z takimi reakcjami na mój zawód spotykam się w okolicznościach rozmaitych. A to na przyjęciu towarzyskim u zaprzyjaźnionych pracowników służby zdrowia, to znów w światku inżynieryjno-technicznym lub sportowo-ogrodniczym; latem w beztrosko wielobranżowych kolektywach, które z jakimś biurem turystycznym wędrują do ciepłych wód; albo w kolejce skazanej na długie trwanie i dlatego rozmownej; niekiedy w skłonnym do wymiany zdań przedziale kolejowym itp. Mam prawo podejrzewać, iż wszystkie te gromadki czy garstki dają — złączone w całość — w miarę reprezentatywną „próbkę" Polski. Zresztą moi koledzy po fachu miewają identyczne przygody. Okazuje się, że w świadomości statystycznego rodaka polonista nie stanowi zagadki, przeciwnie, to postać znajoma i, by tak rzec, legalna, dopuszczalna. Ale akceptowane powszechnie bywa jedno z jego zawodowych wcieleń: językoznawcze. Góruje ono zdecydowanie nad wcieleniem historycznoliterackim (o teoretycznoliterackim lepiej zamilczeć). Polonista tedy to pan od polskiego — lubo pani od polskiego — języka. To przede wszystkim ktoś w stylu fanatyka zaimków z „Uciekła mi przepióreczka", a dopiero na drugim lub jeszcze dalszym planie — potomek wielbiciela Słowackiego z „F'erdydurke". Jest polonista spadkobiercą Doroszewskiego raczej niźli Wyki, bardziej Miodkiem niż Fiutem. Jest znawcą, a przeto i stróżem porządku mowy ojczystej. Jawi się w wyobraźni ogółu jako surowy policjant ortografii, nieprzekupny szeryf składni, czujny celnik polszczyzny — bezceremonialnie przetrząsający bagaże cudzej leksyki i frazeologii po to, by wytropić szkodliwe obcości, zwłaszcza szmuglowane z imperiów sąsiednich (germanizmy oraz rusycyzmy).

Żaden cudzy stereotyp nie satysfakcjonuje ludzi w nim sportretowanych. W pierwszym odruchu rodzi bunt. Próbowałem wielokrotnie zmienić obraz polonisty w oczach moich rozmówców; wyjaśniałem:
— Ach, nie, proszę się nie obawiać, ja nie jestem polonistą groźnym, zajmuję się literaturą, która nie jest dziedziną poprawności językowej, jeżeli już, to raczej dziedziną niepoprawności — szczególnej, artystycznej, na przykład w poezji, ale nierzadko i w prozie...
Jeżeli udawało mi się przekonać moich inżynierów czy kolejkowiczów, że ktoś taki jak ja im nie zagraża, natychmiast zmieniali temat. Przestawali się mną interesować — jako polonistą. Gdybym należał do poprawnościowców języka, budziłbym respekt i jednocześnie ciekawość. Można by się było ode mnie dowiedzieć, jak się mówi i jak się nie mówi. Lecz skoro sam siebie demaskuję jako „niepoprawnościowca", nie wiadomo, do czego służę.
W stereotypie polonisty odsłaniają się wcale nie romantyczne, odwrotnie, na przekór narodowej mitologii — trzeźwo pragmatyczne nastawienia i hierarchie potoczności. Język jest traktowany przez ogół użytkowo. Językoznawstwo — tak samo. Dla statystycznego obywatela język stanowi urządzenie, z którego korzystają wszyscy i które bywa narażone na błędy użytkowników. Usprawiedliwia to kształcenie specjalistów zdolnych do korygowania błędów. Co prawda wyżej ceni się dziś w Polsce ekspertów panujących nad „urządzeniami" języków zachodnioeuropejskich. Tu nikt nie wątpi, że język obcy to skarb. Na obczyźnie widać wyraźnie, jak język dobywa pieniądze. Język określa byt; język wyprzedza egzystencję. Ale wiadomo również, że i w granicach ojczyzny-polszczyzny droga ku fortunie prowadzi przez wyspecjalizowane słowniki i gramatyki, a zatem wszelka biegłość językowa ma swą cenę: polonistyczna też. A literatura? A literaturoznawca? Po pierwsze rzadko kto ogranicza się do literatury rodzimej, z reguły sięga po utwory obce, najczęściej spolszczone, niekiedy w wersjach oryginalnych. Tak czy inaczej polonista okazuje się w komunikacji literackiej jednym z wielu znawców. Nie ma władzy monopolisty. Po drugie, w odczuciu powszechnym (ku radości dekonstrukcjonistów) czytanie dzieł literackich wydaje się dziedziną wolności bezbrzeżnej, a zarazem niekoniecznej, „nadliczbowej" czy „ponadwymiarowej". Gdy kończy się szkoła, kończy się obowiązek obcowania z twórczością literacką i, niemal automatycznie, znika poczucie błędu lekturowego. Ginie pojęcie odbioru wadliwego, narażonego na pomyłki: tu nikt się nie myli. Tam, gdzie utrwala się pogląd, iż każdy ma rację i każdy zachowuje się bezbłędnie, cokolwiek myśli i czyni, przewodnik staje się postacią problematyczną.

Nie chcę przez to powiedzieć, iż komunikacja literacka — pozaszkolna oraz niespecjalistyczna — pozbawia nas wszelkich szans. Tak źle nie jest. Obraz polonisty w świadomości powszechnej ulega przepołowieniu, rozdwojeniu. Dwa główne wcielenia zawodu polonistycznego, językoznawcze i literaturoznawcze, zostają tu brutalnie rozłączone, skierowane do dwóch różnych, a nawet sprzecznych porządków. Lingwista staje w szeregu umiejętności praktycznych, podlega normom użyteczności. Nie dziwi obok elektronika, weterynarza, gorsecistki, dróżnika. Człowiek literatury musi szukać dla siebie miejsca gdzie indziej. Wśród ideologów lub hobbystów, między nawiedzonymi a bawiącymi się, światopoglądami a sposobami spędzania wolnego czasu. Tak oto polonista widziany z zewnątrz nie jest jedną osobą, a jeżeli upiera się, by nią być, wygląda jak Dziwny Pasażer z dramatu Tymoteusza Karpowicza. Składa się z połowy cielesnej i połowy zaginionej, z materii i nicości, z bytów sprzecznych. Jest rozbity, niejasny, dwuznaczny. Najosobliwsze wydaje się to, iż w perspektywie wewnętrznej, a zwłaszcza osobistej, polonista nie odczuwa własnej dwuznaczności. W każdym razie nie odczuwał dawniej. Mój na przykład żywot polonisty (poczciwego?) był dla mnie przez wiele lat bezpieczną oczywistością — równą oczywistościom natury. W klasie uchodziłem za pozytywny przypadek świra polonistycznego: pozytywny nie tylko z tej racji, że wzywany na pomoc w razie katastrofy wypracowaniowej, ale i z wyższych względów — świr polonistyczny, koniecznie wespół z innymi świrami (matematycznym, obcojęzycznym, wuefiarskim, zabawowotanecznym) pozwala grupie rówieśniczej czuć pełnię, być modelem świata. Potem studia, polonistyczne rzecz jasna; po niejakich perypetiach udało mi się zostać pracownikiem macierzystej filologii polskiej; odtąd polonistyka stała się moim krajobrazem i kalendarzem (kolejne lata materializowały się jako kolejne roczniki studenckie — wchodzące do Collegium Novum i opuszczające ten gmach „z dyplomami już w kieszeni"); ochoczo uczestniczyłem w życiu polonistycznym struktur formalnych i nieformalnych, w sesjach, nawet grach towarzyskich (wierszyki konferencyjne: limeryki, bajki, ucieszne nagrobki); przyjaźniłem się głównie z polonistami; ożeniłem się z polonistką, której rodzice okazali się polonistami... Po cóż miałbym pytać, kim jest polonista? Odpowiedzią było moje otoczenie, moje życie. Sprzyjała temu aura ogólna. (Do czasu.)

W latach sześćdziesiątych polonistyka wydawała się obszarem wyzwolonym, suwerennym, pewnym. Janusz Sławiński powiedziałby, że znalazła się (razem z literaturą) w rezerwie. Chyba tak; izolacja od napięć zewnętrznych sprzyja wszak bardziej wiedzy o literaturze niż twórczości literackiej, nasz rezerwat w tym czasie miał więcej zalet niż wad. Siódma dekada mijającego stulecia

usiłowała zachwiać naszym bezpieczeństwem. Bezskutecznie. Im jaśniej widzieliśmy nieuchronny rozpad i zamęt wokół nas, tym silniejsza była wiara, że nas to nie dotyczy, nam to nie zagraża. Zagroziło w następnej dekadzie. Pamiętam, między Sierpniem a Grudniem po raz pierwszy zobaczyłem zburzenie granicy między polonistyką a resztą Polski. Zobaczyłem — dosłownie. Gmach Collegium Novum zmienił się nie do poznania. Rzadko przypominał budynek uniwersytecki. Częściej wyglądał jak obozowisko pielgrzymów. Materace, śpiwory, sutanny. Kanapki, herbata, gitara, mikrofon. Pełno papieru — na podłodze, w popielniczkach dymiących jak pochodnie, na parapetach; stare plakaty, ulotki, komunikaty komitetów strajkowych, petycje, prowiant. Przychodziłem do pracy, a pracy nie było, ubywało jej, coś ją unieważniało i deprecjonowało. Chodząc po gmachu trzeba było uważać, żeby nie nadepnąć na któreś z młodych, strajkujących Istnień Poszczególnych — odsypiających nocny wiec pod drzwiami gabinetu lub tuż obok szklanych, wahadłowych drzwi. Raz pomyślałem nagle i przestraszyłem się tej myśli: a jeżeli taki stan trwać będzie wiecznie? Młodzież będzie w gmachach uczelnianych wciąż pielgrzymowała do Wysp Szczęśliwych realnego kapitalizmu, my na zebraniach „Solidarności" wciąż będziemy albo popierali strajk kolejny, albo wzywali do niestrajkowych form oporu. Poloniści młodsi będą doskonalili rzemiosło pisania ulotek czy petycji; poloniści starsi będą przychodzić do pracy i poruszać się tak, by nie nadepnąć... Gdybyśmy wtedy zwyciężyli, sprawy wzięłyby inny obrót. Ale przegraliśmy wtedy i obrót spraw okazał się fatalny. Polonistyka znalazła się w sytuacji ostrego kryzysu — wewnętrznego. (Inne kierunki studiów też, o ile się nie mylę.) Opór społeczny, podtrzymywany w stanie wojennym hasłami „pracuj wolniej" oraz symboliką żółwia — czym mógł być dla wyższych uczelni? Dla ludzi rozsądnych — nieporozumieniem, hasłem „nie na temat"; dla lawirantów i leniuchów — wspaniałym alibi, ideologią tłumaczącą samooglupienie. Próbowano i na polonistyce uwierzyć, że kto próżnuje, czyni tak na pohybel totalitaryzmowi; kto „olewa" sylabizm i nie czyta Prusa, ten walczy o niepodległość. Łatwo to było wyśmiać. Trudniej wznowić sens pracy, odzyskać jej ważność i atrakcyjność. Uświadomiłem sobie wówczas, że nie dysponujemy językiem, który mógłby w tym pomóc. Nie ma wizerunku polonisty. Nikt go nie opisał, przez tyle lat wydawał się zrozumiały „sam przez się", mieścił się w przezroczystej oczywistości zawodu. Oczywistość objawiła się jako nicość. Fakt tym bardziej zdumiewający, że w tylu innych przypadkach nie stronimy od autoprezentacji czy autocharakterystyki; nie obezwładnia nas nadnierna skromność. Potrafimy mówić na temat wyspecjalizowanych ról polonistycznych, wariantów czy odmian zawodu. Na pytania: kim jest

historyk piśmiennictwa doby staropolskiej? co to znaczy być krytykiem literackim? jakie cechy wyróżniają folklorystę czy dialektologa? co może zrobić nauczyciel języka polskiego w szkole średniej? — znajdziemy wiele odpowiedzi. Całą literaturę, całą bibliografię. Natomiast rola nadrzędna, prymarna, scalająca rozmaitość dziedzin i specjalizacji — rola polonisty — nie ma swojego „stanu badań". Polonistę trzeba dopiero rozpoznać, wykreować.

Sądzę, że — między innymi — warto wyjaśnić kwestie następujące.

1. *Polonistyczne inicjacje czy „powołania". Rola polonisty jest z reguły przyjmowana dobrowolnie; nie znam przypadków zmuszania maturzysty do studiów polonistycznych (innym zawodom to się zdarza); znam decyzje młodych ludzi, którzy wybrali zawód polonisty wbrew woli rodziców, na przekór środowisku domowemu. Jak się wydaje, przeważają tu „powołania" wczesne, iluminacje sięgające lat dziecięcych. W tych najpierwszych olśnieniach nie ma jeszcze konfliktu między pasją literacką a ciekawością języka. Język wyzwala przeżycie poetyckie, poezja jest doświadczeniem lingwistycznym. Lecz skoro tak, należałoby założyć, że polonista „rodzi się" podobnie jak pisarz, te dwie role różnicują się później (niekiedy przychodzący na studia sądzą, że nauczymy ich pisać powieści i wiersze; nierzadko obie te role walczą w czyjejś biografii o prymat do końca).*

2. *Polonista w systemie komunikacji literackiej. Należy do publiczności czytelniczej i nie jest mu obojętna ani jej liczebność (chce, by czytelników przybywało), ani poziom kultury odbiorczej (dba o obcowanie z tekstami literackimi — ciągłe i źródłowe). Powiedzieć by można, iż polonista idealny, gdyż o nim tu mowa, nie potrafi pogodzić się z faktem odmowy lektury. Jego utopia to społeczeństwo w całości przemienione w społeczność czytającą dzieła sztuki literackiej.*

3. *Aksjologia polonistyczna. Każdą rolę społeczną da się scharakteryzować poprzez wartość, która jest dla niej centralna i fundamentalna. Otóż sądzę, że wartość najważniejszą dla polonisty dałoby się określić jako „narodowa kultura literacka". Narodowa czyli polskojęzyczna. I jeszcze: „narodowa" rozumiana tak, jak rozumiemy to słowo w wyrażeniach typu Scena Narodowa czy Biblioteka Narodowa. Mówiąc o „kulturze literackiej" mam na myśli nie tylko kulturę odbioru, o czym już była mowa, ale także kulturę pisarską. Chcę powiedzieć, że polonista to ten, kto, mając rzadko lub nie mając wcale możliwości wpływu na twórcę, martwi się o poziom kunsztu autorów polskojęzycznych (zatem również o poziom tłumaczy), przejmuje się ich sukcesami oraz porażkami, towarzyszy emocjonalnie ewolucjom polskiej liryki, nowelistyki i dramaturgii. Tym zaraża, stara się zarażać innych.*

Nieobojętność i obojętność ogółu wobec narodowej kultury literackiej stanowi zjawisko trudne do opisu, ale równie trudno przecenić jego wagę. Proponowana przeze mnie nazwa ma jedną widoczną gołym okiem skazę: faworyzuje literaturoznawcze aspiracje polonisty i przesłania lingwistyczne. Wyjściem z pułapki byłaby zgoda na to, by słowo „literacki" rozumieć szeroko, pamiętając, iż językoznawstwo także posługuje się tym określeniem, gdy mówi o „języku literackim".

4. *Strategie polonistyczne. Narodowa kultura literacka to dla polonisty wartość niestabilna, zagrożona, wymagająca ochrony i obrony. W dziejach naszego zawodu pojawiały się rozmaite strategie ocalenia tej wartości, posługujące się rozlicznymi argumentami. Można by je podzielić z grubsza na argumenty racjonalne i emocjonalne. Z racjonalnymi warto dyskutować, z emocjonalnymi nie. Do argumentów racjonalnych należy na przykład argument patriotyczny (narodowa kultura literacka jako ostoja polskości), argument etyczny (w narodowej kulturze literackiej znajdują najpełniejszy wyraz racje Dobra i najskuteczniej bywa poskramiane Zło), argument artystyczny (narodowa kultura literacka jako domena Piękna). Polemika z tymi argumentami sprowadza się z reguły do wskazywania wartości konkurencyjnych, nie gorzej lub wręcz lepiej służących patriotyzmowi (religia, obyczaje ludu), etyce (wzory zachowań) czy estetyce (inne sztuki: plakat, polska szkoła filmowa, Kantor). Argument emocjonalny jest jeden, można by go nazwać wolicjonalnym czy woluntarystycznym, a podlegająca mu strategia polonistyczna sprowadza się do zdania: narodowa kultura literacka jest wartością najwyższą, ponieważ ja, polonista, chcę, by nią była. Z tym nie ma dyskusji. I co ciekawe: to działa najskuteczniej.*

5. *Postawy polonistyczne. Są dwie krańcowe, znane innym rolom, ale mimo to godne odnotowania: heroiczna i hedonistyczna. Zaletą postawy heroicznej, która rolę polonisty przemienia w posłannictwo, jest aura wzniosłości i patosu — w pewnych sytuacjach psychologiczno-historycznych nieodzownych dla życia idei. Wadą: niebezpieczeństwo bezwzględnych wymogów (stawianych sobie i kolegom po fachu) powodujących krytycyzm tak nadmierny, że zabójczy dla wszelkiej działalności. Postawa hedonistyczna nie rodzi takich obaw. Przeciwnie, każe traktować pracę polonistyczną jako zabawę. Odsłania jej atrakcyjność, charakter przygodowy. Zarazem jednak udziela schronienia nadto niefrasobliwej swobodzie, jest nielaskawa dla wysiłku, kłopotliwa w szarej codzienności. Wygrywają i pozwalają żyć warianty pośrednie, dynamiczne, otwarte dla powagi i dla żartu.*

Edward Balcerzan

Szkice

Ryszard Nycz

Nicowanie teorii. Uwagi o poststrukturalizmie

Niewczesne rozważania

Zajmowanie się teorią literatury nie wygląda dziś z pewnością na zajęcie na czasie; ważne i pilne dla badaczy literatury. Nie dość, że przestało być modne, to jeszcze traci na naszych oczach resztki naukowego prestiżu i, na dodatek, odmawia się mu istotnego znaczenia poznawczego i szerszej użyteczności poza — zrozumiałym w tej sytuacji — wysiłkiem ochrony dotychczasowej pozycji i zabezpieczenia własnych interesów.

Tak naprawdę bowiem — wyjaśniają nam spokojnie co bardziej szczerzy przeciwnicy takich zatrudnień —

> teoria nie jest niczym innym, niż próbą ucieczki od praktyki. Jest to nazwa nadawana rozmaitym sposobom, na jakie ludzie próbują usadowić się poza praktyką, by móc sterować nią z zewnątrz. Naszą tezą jest, że nikt nie może usytuować się poza praktyką; że teoretycy powinni poniechać wysiłku, a całe teoretyczne przedsięwzięcie winno zostać zakończone[1].

Zbudowanie poprawnej teorii — argumentują drudzy — nie jest zresztą możliwe[2]. Ale też, przekonują inni, konstruowanie teorii w ogóle nie jest konieczne, a nawet może okazać się niepożądane[3].

---

[1] S. Knapp, W.B. Michaels, *A Reply to Our Critics*, „Critical Inquiry" vol. 9, no. 4 (June 1983).

[2] S. Rosen, *The Limits of Interpretation*, w: *Literature and the Question of Philosophy*, Ed. and Introd. by A. J. Cascardi, Baltimore 1987.

[3] S.H. Olsen, *The End of Literary Theory*, Cambridge 1987.

W myśl wcale licznych opinii tego rodzaju, teoria, która w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat uzyskała nie budzący zastrzeżeń autorytet i uprzywilejowaną pozycję, dzięki zapewnieniu naukowego uprawomocnienia literaturoznawstwu jako samodzielnej dyscyplinie — powinna zostać ostatecznie zaniechana, ustępując pola pragmatyce, interpretacji, historii literatury czy estetyce.

Sytuacja jest wszakże bardziej interesująca i złożona, niżby to wyglądało na pierwszy rzut oka. Oto przeciwnicy teorii kierują swą krytykę zarówno pod adresem tradycyjnych naukowych koncepcji takich badań (tzn. strukturalizmu przede wszystkim), jak i współczesnej ich postaci, uprawianej, najogólniej mówiąc, przez poststrukturalistów. Ci ostatni natomiast nie tylko skutecznie włączają się w kampanię przeciw teorii dotychczasowej, lecz i podzielają większość negatywnych poglądów antyteoretyków, odnoszących się do ich własnych badań. W obu wypadkach przedmiotem dyskusji i głównym punktem spornym jest status bytowy oraz poznawczy dyskursu teoretycznego. Jej rezultaty zaś są istotne przede wszystkim dlatego, że pozwalają zrozumieć charakter dylematów metodologicznych oraz teoretycznego impasu, w jakie uwikłane są w dużej mierze współczesne badania.

Dylemat pierwszy rodzi się w wyniku pojmowania teorii w ramach wyłącznie alternatywnego wyboru jej statusu: albo jako m e t a j ę z y k a — albo też jako autonomicznej w y p o w i e d z i. Strukturalizm, jak wiadomo, opowiadał się zdecydowanie za metajęzykowym statusem teorii, jako zamkniętego, odrębnego systemu twierdzeń, metod i narzędzi badawczych wyższego poziomu, nadbudowanego nad dyskursami literatury czy kultury lecz pozbawionego, z założenia, dyskursywnych wad, znamionujących obiekt badania. Dzięki temu właśnie mogły przysługiwać mu pożądne atrybuty naukowości: obiektywność (czyli uniezależnienie identyfikowanych cech przedmiotu od zmian kontekstu i subiektywności usytuowanego na zewnątrz obserwatora); neutralność (upewniająca, że sposób badania nie wpływa na jego rezultaty); oraz uniwersalną ważność wyników i moc wyjaśniającą w zakresie danej dziedziny (bez względu na jej czasoprzestrzenne, historyczno-kulturowe uwarunkowania).

Poststrukturalizm, krytykując (celnie na ogół) nieuzasadnione roszczenia teorii do statusu metajęzyka, sam ostentacyjnie usytuował teorię w ramach wypowiedzeniowego aktu, uznał ją za rodzaj dyskursu — odmawiając jej jednak zarówno istotnego powiązania z szerszymi kontekstami (społecznymi, ideologicznymi, kulturalnymi)

implikowanymi przez ten akt, jak i tradycyjnej funkcji dostarczania obiektywnej wiedzy o przedmiocie. Teoria literatury, wedle tego stylu myślenia, nie może zapewnić niezależnej podstawy, racjonalnego uprawomocnienia, bezstronnego oglądu z zewnętrznej perspektywy ani praktyce interpretacyjnej (bo sama polega na jej wynikach) ani praktyce literackiej (bo sama uwikłana jest w procesy i uwarunkowania, które miały być przedmiotem analizy). Nie oddziaływuje więc ani stymulująco ani dyscyplinująco na interpretację, a i literaturę nie tyle bada, co jedynie „eksploatuje" — uznając ją za źródło przykładów i analitycznych pojęć[4]. Jako dyskurs wśród innych dyskursów kultury, traci też swe naturalne i ścisłe związki z macierzystą dziedziną. Tworzy natomiast, wraz z innymi odmianami wypowiedzi pokrewnego rodzaju (socjologicznymi, historiograficznymi, kulturoznawczymi, etc.), osobną jednostkę genologiczną: teorię jako gatunek dyskursu.

Dylemat drugi powstaje natomiast na tle roszczeń oraz zawiedzionych oczekiwań poznawczych, przybierając postać dychotomii, skłaniającej jakoby do wyboru między skrajnymi opcjami: f u n d a m e n t a l i z m e m bądź s c e p t y c y z m e m poznawczym. Epistemologiczny fundamentalizm nie był zapewne stanowiskiem podzielanym przez wszystkich strukturalistów, niemniej, w pismach wielu jego wybitnych przedstawicieli (Levi-Straussa, Chomsky'ego, Barthesa, Todorova), znaleźć można sformułowania świadczące *expressis verbis* o takim nastawieniu. Najprościej biorąc, sprowadzić je można, po pierwsze, do wiary czy raczej założenia o istnieniu — pod powierzchnią zmiennych manifestacji kulturowych zjawisk i procesów — poziomu podstawowego, który ma charakter prosty, trwały i uporządkowany. Po drugie zaś, do uznania, że zadaniem nauki jest dotarcie do owego trwałego fundamentu oraz takie jego racjonalne uchwycenie w opisie, by można było całość zjawisk danej dziedziny wyjaśnić w sposób spójny i konsekwentny w kategoriach elementarnego porządku, który tkwi u jej podstaw. Optymizm i ambicje poznawcze strukturalizmu, zwłaszcza w jego wcześniejszej fazie, nie doprowadziły, jak wiadomo, do poznania „całej prawdy" o naturze rzeczywistości literackiej czy kulturowej, a aprioryczne założenia, deklaratywność,

[4] S. Fish, *Consequences*, „Critical Inquiry" vol. 11, no. 3 (March 1985); J. Culler, *Poststructuralist Criticism*, „Style" vol. 21, no 2 (1987). Por. też: E. Goodheart, *The Skeptic Disposition in Contemporary Criticism*, Princeton 1984; V.B. Leitch, *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*, New York 1988; H. Markiewicz, *Rzut oka na najnowszą teorię badań literackich za granicą*, w: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.

nierzadka banalność efektów poznawczych, dostarczyły krytyce argumentów zniechęcających do prób ulepszania, czy naprawiania błędów metody.

Sceptycyzm poznawczy poststrukturalizmu, widoczny najwyraźniej w dyskusji o teorii interpretacji, byłby z tego punktu widzenia zawiedzionym fundamentalizmem; skoro nie można znaleźć niepodważalnego kryterium prawdy, tzn. kryterium pewności, że osiągnęliśmy prawdę — to należy w ogóle powstrzymać się od sądzenia, a także dokonywania wyboru między sądami w kategoriach prawdy. Struktura dzieła, na przykład, jest nie tyle pewnym sposobem istnienia rzeczywistości tekstowej, lecz raczej okazuje się — bardziej lub mniej arbitralnym — narzędziem jej badania. Znaczenie tekstu zaś jest zasadniczo nieokreślone, skoro nie jest obiektywnie dane; bowiem ani nie jest niezależną własnością, ani też nie daje się ustalić wewnątrz zamkniętego systemu, lecz zależy od kontekstu — z natury swej zmiennego i otwartego. Jeśli tedy jest teoretycznie niemożliwe uzyskanie prawdziwej interpretacji tekstu (gdyż nie sposób dotrzeć do jej niepowątpiewalnego kryterium) — to chcąc nie chcąc trzeba uznać, że między interpretacjami nie ma istotnej różnicy i pogodzić się z konsekwencjami takiego pluralizmu. Tak oto dogmatom naukowości strukturalizmu przeciwstawia się „dogmatyczny sceptycyzm" (to obiegowa już formuła Goodhearta) poststrukturalizmu, wpędzając nas w pułapkę bezkompromisowości i przymus alternatywnego wyboru, przy całkowitej bezużyteczności jego wyników dla samego przedmiotu badania.

Bez dogmatu

Doktrynersko-histeryczny (jak by nie oceniać) styl streszczonej tu argumentacji pozwala niewątpliwie lepiej odczuć atmosferę zniecierpliwionego znużenia, jaka emanuje z pism komentatorów bieżących dyskusji teoretycznych, a także zrozumieć motywy ich stanowczej lecz łagodnej zarazem perswazji, z jaką apelują o zaniechanie już tego tak bardzo uciążliwego wysiłku dalszego uprawiania tej specjalności. Budzi nadto uzasadnione pytanie, czy istotnie, jak głoszą owi teoretycy, jesteśmy zmuszeni do wyboru — tyleż nieuchronnego co jałowego — między teorią jako superstrukturą a teorią jako specjalną wypowiedzią, między niedowod-

liwym założeniem jedności a akceptacją chaotycznego zróżnicowania. Czy nie mamy raczej do czynienia z nową kategorią błędu — błędu absolutyzmu, dualizmu, binaryzmu, wyznawaniu zasady „wszystko albo nic" (wedle różnych prób określeń) — może po prostu b ł ę d u s k r a j n o ś c i, który powiększy rejestr już sklasyfikowanych mylnych założeń czy przesądów historii teorii literatury.

„Francuzi mają Różnię, Niemcy Jednię, my zaś uchwyćmy się za Różnojednię" — radził onegdaj Bronisław Trentowski. Leksyka i styl wypowiedzi naszego filozoficznego oryginała brzmią tak współcześnie, że niepodobna wykluczyć, iż w samym przesłaniu tkwić może jakaś użyteczna sugestia... Otóż, mówiąc poważnie, jeśli bez uprzedzeń spojrzymy na to, jaki faktyczny status mają wypowiedzi teoretyczne, skąd, z jakiego miejsca są wygłaszane, oraz jaki rzeczywiście jest ich zasięg poznawczy, to dostrzeżemy stan rzeczy nieoczekiwany.

Dekonstrukcjonizm, ze swą krytyką binarnych opozycji, zainteresowaniem „nierozstrzygalnymi" pojęciami oraz sloganami o tym, że „nie ma nic poza tekstem" i że „nie ma tekstu samego w sobie" (zwróconymi odpowiednio przeciw redukcyjnym roszczeniom zarówno pozytywizmu jak formalizmu), zajmuje w dziedzinie badań literackich pozycję mediacyjno-konfrontacyjną między egzo- i ergocentrycznymi orientacjami metodologicznymi. Postmodernizm, rozumiany jako krytyka metateoretycznych uprawomocnień i analiza historycznego uwarunkowania dyskursów kultury, również zyskuje podobnie „pośredni" status. Krytyka feministyczna jest niewątpliwie czymś więcej, niż ekspresją „żeńskiej" podmiotowości i raczej nie ma ambicji być metajęzykiem „płciowości" wszelkich wypowiedzi. Analiza dyskursu — już nazwą sygnalizuje swój pośredni status. Nowy historycyzm wreszcie, odrzucając zarówno pokusy metateorii jak i „czystej" narracji historycznej, sytuuje się na poziomie swoistej retoryki historyczności kultury.

W podobny sposób wymyka się błędowi skrajności status poznawczy wspomnianych orientacji (oprócz — zapewne — panhistorycznych roszczeń dekonstrukcjonizmu). Krytyka fundamentalizmu, złudzeń obiektywności, neutralności, uniwersalności nie prowadzi tu do sceptycyzmu, lecz do akceptacji teorii o średnim zasięgu, ograniczonej w swej mocy wyjaśniającej do danego okresu (postmodernizm), poziomu (analiza dyskursu jako poziomu pośredniego między systemem a zbiorem indywidualnych wypowiedzi), sfery manifestacji

(feminizm, zainteresowany nie podmiotem substancjalnym i nie czysto relacyjnym, lecz społecznym, wewnętrznie zróżnicowanym, uwikłanym w sprzeczne role, interesy, stosunki władzy), wreszcie przekroju formacyjnego (nowy historyzm, opisujący przestrzeń między tym, co samo-przez-się-zrozumiałe a tym, co nie-do-pomyślenia w ramach danej formacji historyczno-kulturowej).

Tak więc, wbrew doktrynerskim deklaracjom, apokaliptycznej retoryce i rozczarowującej często nikłości lub ekscentryczności rezultatów poznawczych, dyskurs teoretyczny aprobuje status inny, niż publicznie głosi (status meta wypowiedzi historycznie i kulturowo uwarunkowanej) i wcale często akceptuje skromniejszy zakres poznawczy oraz stopniowalną wartość uzyskiwanych wyników. W ten sposób jednak neguje podstawowe założenia, którym wspomniane wyżej dylematy zawdzięczały swą nieodpartą logikę. Dylemat teorii jako systemu (metajęzyka) i teorii jako zdarzenia (wypowiedzi) można traktować poważnie tylko przy założeniu „oczywistej" a h i s t o r y c z n o ś c i jej statusu; tak system bowiem, jak i osobliwość wymykają się historii. Historyczność zaś, jak przypomina Ricoeur, jest właśnie tym, „co nie może dojść do ostatecznego stopnia rozjaśnienia, ani w obrębie systemu, ani w łonie osobliwości"[5]. W pewnym sensie mieli więc rację krytycy mówiący o ucieczce teoretyków od praktyki; tyle tylko, że najpewniej była ona pośrednim skutkiem racjonalnego (w ramach akceptowanego modelu teorii) dążenia do wyeliminowania czasu i historii z zakresu własnej dziedziny badania.

Dylemat fundamentalizmu i sceptycyzmu opiera się natomiast na założeniu i s t n i e n i a t r w a ł e j p o d s t a w y, ukrytego porządku rzeczy. Przekonanie tego rodzaju daje z pewnością poczucie intelektualnego bezpieczeństwa, a jego podważanie skłania zwykle do mówienia o zagrożeniu chaosem, wobec którego będziemy bezbronni, nie mając w zanadrzu teorii wspartej o trwały fundament. Jednak to, co nazywamy nieporządkiem, okazuje się często, jak zauważył już Bergson, jedynie brakiem spodziewanego porządku. Jeśli wierzyć

[5] P. Ricoeur, *Historyczność a historia filozofii*, przeł. S. Cichowicz, w: *Drogi współczesnej filozofii*, wybrał i wstępem opatrzył M.J. Siemek, Warszawa 1978, s. 262-263. Por. też: D. La Capra, *Criticism Today*, w: *The Aims of Representation. Subject (Text) History*, Ed. and Introd. by M. Krieger, New York 1987; *Poststructuralism and the question of history*. Ed. by D. Attridge, G. Bennington and R. Young, Cambridge 1988.

filozofom nauki i historykom wiedzy, nie ma też naukowej konieczności (ani dostatecznej podstawy) przyjmowania z góry idei trwałego fundamentu i odpowiadającego mu podstawowego poziomu opisu. Nie mniej wiarygodna wydaje się hipoteza, że to, co nazywamy podstawą czy procesem ugruntowania jest lokalnym i jedynie relatywnie trwałym efektem wzajemnego oddziaływania konfliktowych sił, porządków i procesów, dla których trudno jest wskazać poziom podstawowy, bowiem wynikają one z siebie i łączą się z sobą nawzajem — tak, że żaden nie ma prawa do pierwszeństwa[6].
Zauważmy: dyskurs teoretyczny w tym wariancie nie może być wygłaszany, ani z wyżyn systemu, ani też z wnętrza unikalnej wypowiedzi. Przystaje nadto na swe kulturowo-historyczne uwarunkowanie — jak się zdaje w uznaniu, że właśnie uczestnictwu w badanej rzeczywistości zawdzięcza teoria swą trafność oraz poznawczą wartość wyników badania.

Teoria na opak wywrócona

Próbowałem pokazać, że bez względu na jałowość wielu metodologicznych sporów, faktycznie dokonuje się obecnie nader ważna przemiana w pojmowaniu swego statusu bytowego i poznawczego przez dyskurs teoretyczny: od przyjmowania ponadhistorycznej pozycji i odkrywania porządku, który tkwi u podstaw — do akceptacji usytuowania w historii i porzucenia idei fundamentalnej niezmienności, dostępnej racjonalnemu poznaniu.
Wygląda bowiem na to, że pod wpływem wewnętrznej i zewnętrznej krytyki, teoria szukać zaczęła swej szansy w ujawnieniu dotąd wstydliwie zatajanych znamion własnej historyczności i, przewracając na nice normatywne własności swej budowy, spróbowała na nowo określić swój status i funkcje poprzez ustosunkowanie się do kwestii dotychczas skwapliwie eliminowanych, wykluczanych z zakresu spraw, dla których znaleźć można naukowe rozwiązanie: historii, referencji, podmiotowości, kontekstowości, intertekstu-

[6] Zob. m.in.: M. Arbib, M. B. Hesse, *The construction of reality*, Cambridge 1986; T. J. Reiss. *The Uncertainty of Analysis. Problems in Truth, Meaning, and Culture*, Ithaca 1988; „Theory, Culture and Society" vol. 5, no. 2—3 (June 1988): *Special Issue on Postmodernism.*

alności, etc. Tak — zdawałoby się — uniwersalny, trwały, zawsze aktualny, naukowy uniform nie przypominał już od dawna swej pierwszej świetności. Nie spełniał też swych funkcji, ani nawet nie przynosił chwały, jako atrybut przynależności do poważnej, prawdziwej nauki. Teraz, na opak wywrócony, ostentacyjnie wystawia na widok publiczny zacierane wcześniej oznaki historyczności: metkę wytwórcy, technikę wykonania, a także — sposoby osiągania iluzji uniwersalności i ponadczasowości.

Rzec by można, iż jeżeli metafora stroju służyła najczęściej wizualizacji opozycji pozoru i istoty, powierzchni i głębi, zjawiskowego wyglądu i prawdziwego kształtu — to metafora stroju przenicowanego jest nie tylko wobec tamtej przeciwstawna, lecz i oparta na innej podstawie metaforycznego porównania. Służy bowiem uzmysłowieniu, że hermetyczna pokrywa języka teoretycznego strzeże dostępu nie tylko do uprzywilejowanego (epistemologicznie) wglądu w prawdziwą strukturę badanej rzeczywistości co do własnego sposobu z nią powiązania; a tym, co niewidoczne nie był niezmienny porządek rzeczy, lecz zespół złożonych działań nadających przedmiotom formę na miarę kolejno konstruowanych i wypróbowanych modeli. Antyfundamentalizm tego stylu myślenia wynikałby, jak się zdaje, z przyjęcia postawy ostrożnej i otwartej równocześnie. Złożoność i różnorodność poznawanych procesów i zjawisk zalecają wstrzemięźliwość w przedwczesnym przyjmowaniu jednego uniwersalnego porządku i jego określonych własności. Lecz nie znaczy to przecież, że przedsiębrane badania nie prowadzą do lepszego — czy, jeśli kto woli, głębszego — poznania i wiedzy uzasadnionej, a nawet wiedzy pewnej (w obu jednak znaczeniach tego słowa, relatywizujących ich wynik do podmiotowo-kontekstowych warunków poznania).

Współczesny dyskurs teoretyczny jest nie tylko wewnętrznie zróżnicowany, lecz także rozproszony i niestabilny; tracąc istotne swe cechy na własnym terenie — znajduje miejsce dla siebie w bardzo nieraz odległych sferach i specjalnościach. Nie jest jednak wcale oczywiste, czy powinien dążyć do ponownego scalenia, doktrynalnej czystości, uprzywilejowanej pozycji, która by mu umożliwiła zjednoczenie, totalizację, homogenizację i legitymizację całej dziedziny kultury. Być może lepiej spełniać będzie swe zadania w swej obecnej niejednorodności i różnych lokalnych umiejscowieniach.

Dobrym przykładem takiej nie-teorii, labilnej co do zakresu i o trudno przewidywanych zastosowaniach są współczesne badania intertekstualne. Kategoria intertekstualności bowiem dawać może np. pretekst do głoszenia apologii „wolnej gry" znaczących, lecz może też służyć specyfikacji historycznych typów tekstów i zinstytucjonalizowanych ram kontekstowych. Może zachęcać do kwestionowania wszelakiej całościowości dzieła, lecz może też pozwalać na ujawnienie ograniczeń teorii dotychczasowej (np. holistycznej koncepcji zamkniętej struktury jako uprzedniej czy prymarnej w stosunku do konstytuujących ją elementów — która wyklucza czy zniekształca takie typy organizacji semantycznej tekstów, które polegają na częściowym zachowaniu w nowym kontekście znaczeń kontekstu starego, kwestionują prymat całości nad częściami i opozycję zamknięte — otwarte). Koncepcja intertekstualności może wreszcie prowadzić do wniosku o niemożliwości właściwej interpretacji, albo też dostarczać uprawomocnienia interpretacji przekonującej, tzn. nie tyle znewalającej do silnej akceptacji, lecz takiej, która rezygnując z roszczeń do prawdziwości w klasycznym, naukowym rozumieniu (gdyż cechy tekstu nie są niezmienne i nie zależne od kontekstu, co się zakłada w przypadku cech przedmiotów fizycznych), spełnia kryteria uzasadnienia sądów wymagane przez teorię przekonań — i w ten sposób dostarcza empiryczno-teoretycznych podstaw hipotezom i kolejnym krokom interpretacyjnym.

Wśród różnorodnych, często rozbieżnych, koncepcji i inicjatyw poststrukturalistycznych badań coraz wyraźniej uchwytne są dwie tendencje. Jedna, bardziej wyrazista programowo, skrajna we wnioskach i nader hałaśliwa, uwikłana jest w antynomie, o których była mowa. Druga, mniej jednoznaczna w deklaracjach, i mniej dbała o rozgłos, zaprzątnięta jest przede wszystkim rozpoznawaniem konsekwencji zajmowania określonego miejsca w historii i kulturze, a także faktycznymi sposobami uprawomocniania poznawczych wyników. Nie ma zapewne wielkiego znaczenia, której z nich (czy obu razem) przyznawać będziemy miano poststrukturalizmu, choć ważne jest, by zdawać sobie sprawę z samego ich zróżnicowania. Jeśli jednak wziąć pod uwagę poznawcze ambicje strukturalizmu, to za jego krytycznego spadkobiercę uznać wypada nurt, który takie ambicje istotnie odziedziczył. W każdym razie los tego nurtu tymczasem jeszcze nie został przesądzony; kryje więc w sobie — można powiedzieć — nieobliczalne dotąd możliwości.

Kazimierz Bartoszyński

Od „naukowej" wiedzy o literaturze do „świata literackości"

1. Obecny etap badań literackich, a także innych dziedzin humanistyki określa się często nazwą: „poststrukturalizm". W stosunku do samej twórczości literackiej mówi się, zwłaszcza w krytyce amerykańskiej, raczej o „postmodernizmie". Oba te określenia są czysto negatywistyczne: sugerują jakby zerwanie z jakąś przeszłością, zaniechanie jakichś działań, nasuwają myśl o pustej przestrzeni kulturowej. Zrozumiałe jest zatem, że padać muszą pytania o to, co znaczy owa zmiana dla refleksji nad literaturą. Chciałbym zastanowić się nad wyznacznikami zjawiska, któremu przypisałbym nazwę współczesnego „systemu literatury" lub „świata literackości", mieszcząc w tych pojęciach zarówno wszelkie formy rozważań dotyczących literatury, jak „właściwą" literaturę, jak wreszcie podmioty grające rolę w tym świecie i relacje między nimi. Wiele z tych pytań odnoszących się do „świata literackości" koncentruje się wokół stosunku różnorodnych rozważań nad literaturą do nauki lub samej istoty naukowości. Chodzi tu więc o problemy takie, jak ustalenie stosunku badań literackich wobec ustalonych rygorów naukowości, wobec poszukiwań metodologicznych, a także o relacje między zasadami swoistości naukowo-literackich poczynań, a dyrektywą wzajemnego powiązania różnych dyscyplin. Innym problemem są sposoby rozgraniczania wypowiedzi naukowych, krytycznoliterackich, literackich *sensu stricto* i paraliterackich oraz związana z tym kwestia podziału ról pisarza, krytyka i badacza. Wreszcie — nieustannie powracająca sprawa „literackości" i jej rozumienia.

Pytania takie od lat są ponawiane w formie nowych pojęciowych ustaleń czy rozróżnień, bądź to jako postulaty zmiany istniejącego stanu rzeczy, bądź też sugeruje się rezygnację z rozbudowywania świadomości teoretycznej.
Czytelnicy dawnych „Tekstów", pamiętający inicjujące numery tego pisma, krótkie eseje Janusza Sławińskiego, rozpoznają zapewne w naszkicowanych tu uwagach wiele spraw do których badacz ów częstokroć powracał, wyrażając niepokoje i napięcia intelektualne charakterystyczne dla mającego nadejść etapu „poststrukturalizmu". Chcę dziś wrócić do tej problematyki w sposób systematyczny; jako narzędzia swych rozważań próbując użyć pojęć uformowanych przez dobrze lub dość dobrze znane u nas kierunki refleksji humanistycznej.

2. Zacznijmy jednak przede wszystkim od spostrzeżeń czysto empirycznych i nie wykraczających poza tzw. zdrowy rozsądek. Na początek dobrze jest uświadomić sobie istnienie dwu co najmniej trybów uprawiania badań literackich czy w ogóle refleksji nad literaturą. Pierwszy jest związany ze szkołami, zespołami lub instytucjami zajmującymi się literaturą w sposób zwany naukowym: uczelnie tradycyjnego typu uniwersyteckiego, które zakładają sobie określony program badawczy mający ambicje ogarnięcia czy wyczerpania repertuaru literatury narodowej — w sensie zarówno edytorskim, jak interpretacyjnym, a także przeprowadzenia aksjologicznej hierarchizacji. I wreszcie — idea stworzenia kanonów tekstów przeznaczonych dla różnych kategorii odbiorców, przede wszystkim zaś kanonu, którego znajomość kwalifikowałaby czytelnika do grupy „ludzi wykształconych".
Nie jest istotne, czy w tego typu działalności dominuje ustalona w pewnej grupie badaczy tradycja „dobrej roboty", czy raczej punktem wyjścia jest szeroki program naukowy wymagający współpracy licznych i wymieniających się osób. Istotne jest, że dopiero wypełnienie tak zarysowanego programu miałoby odebrać tekstom literatury narodowej charakter zbioru przypadkowego, nie aspirującego do kompletności, zbioru nie uporządkowanego, nie poddanego ocenom, nie posegregowanego z uwagi na potencjalnych odbiorców. Tym samym zaś realizacja zamysłów programowych stanowić by miała formę nobilitacji literatury i podstawę dla jej społecznego sfunkcjonalizowania.
Przy takim rozumieniu zadań stojących przed badaniami literackimi przyjąć należy istnienie z góry założonej i otoczonej szacunkiem

powinności badacza, którego funkcja znajdowałaby się, teoretycznie biorąc, poza refleksją. Teoretyczno-metodologiczne podstawy tego typu działania byłyby od pewnego momentu ustabilizowane, a liczyłaby się raczej fachowość zrutynizowanej pracy. Działalność naukowa tego typu — ściśle zaprogramowana — nosi w sobie niewątpliwie elementy paradoksu, gdyż uprawianie nauki jako twórczości z zasady wymykać się powinno programowaniu. Paradoksalność tę łagodzi jednak fakt, iż zespół badawczy zakłada zazwyczaj nie tylko przyjmowanie żywej tradycji dorobku naukowego, lecz także uznaje za zjawisko normalne możliwość i potrzebę dokonywania korektur osiągniętych wyników, a nawet konieczność ich renowacji.

Zespół badawczy czy szkołę drugiego typu opisać można biorąc jako przykład grupę badaczy uformowaną na kształt istniejącej w nieodległej przeszłości tzw. „szkoły paryskiej". Istotną cechą tego rodzaju aktywności naukowej jest nieustanna innowacyjność teoretyczna i programowa oraz rozdźwięk pomiędzy bogactwem koncepcji, a ubóstwem konkretnych zastosowań[1]. Inicjatywą teoriotwórczą nie kieruje też idea zbliżania się do „prawdziwości". Trudno byłoby też tu mówić o istnieniu typowej postawy badawczej osób przyjmujących dystans wobec przedmiotu swych dociekań, jako, że w skład takiej grupy wchodzić mogą zarówno „czyści" naukowcy, krytycy literaccy, jak i twórcy. Sytuacja taka powoduje wymieszanie funkcji i ról, a także zacieranie granic między wypowiedziami artystycznymi, krytycznymi i naukowymi.

Naszkicowane rozróżnienie może stanowić punkt wyjścia do bliższego opisania tego, co poprzednio nazwałem „systemem literatury" lub „światem literackości". Przeciwieństwo różnych dróg aktywności literaturoznawczej, wydaje się w tej chwili zjawiskiem łatwiejszym do opisu i analizy niż dawniej. Dzieje się tak, ze względu na uformowanie się w ostatnich dziesięcioleciach dwu zasad dotyczących metodologii badań humanistycznych — bardzo różnych co do zakresu oddziaływania i co do precyzji artykulacji, a krańcowo przeciwstawnych w swych intencjach. Zjawiska te — to z jednej strony próba spokrewnienia tradycyjnej humanistyki z naukami *sensu stricto*, odczytywalna w pracach Thomasa Kuhna i jego kontynuatorów, z drugiej strony — płynąca szerokim nurtem fala dekonstrukcjonizmu.

3. W mych rozważaniach chciałbym potraktować koncepcję Kuhna jako odpowiednik pierwszej drogi uprawiania

[1] Zob. J. Sławiński, *Zwłoki metodologiczne*, „Teksty" 1978, z. 5.

refleksji literackiej. Koncepcja ta zawiera zasadę systematycznego, zaprogramowanego, świadomego dążenia do rozwiązywania zagadek naukowych oraz zasadę korygowania swych postępowań. O tyle jednak jest to nieścisłe, że w modelu Kuhna, jak w każdym modelu metodologii nauk *sensu stricto*, nie ma miejsca na działania inercyjne, wywołane instytucjonalną potrzebą wypełniania przestrzeni kulturowej. Koncepcje dekonstrukcjonistyczne uważam zaś za wysublimowany i ekstremalny, choć nieścisły odpowiednik drugiej z omawianych dróg uprawiania refleksji nad literaturą. Zestawienie takiej opozycji szkół czy stylów myślenia wydawać się może nieco zaskakujące, gdyż dekonstrukcjonizm zwykliśmy na ogół uważać za replikę wobec strukturalizmu. W dodatku wiele wskazuje na to, iż mamy tu do czynienia z koncepcją obarczoną wewnętrzną sprzecznością.

> Słabością lub ograniczeniem dekonstrukcji (...) jest jej bezradność, gdy chodzi o zastosowanie własnej terminologii do kwestii związanych z jej wartością[2].

Chciałbym jednak potraktować tu ten styl myślenia w sposób bardzo wybiórczy i daleki od wnikania w szczegóły oraz niewątpliwe i niejako założone niejasności sformułowań, by odnieść jego propozycje, zresztą zgodnie z właściwą mu szeroko rozwiniętą filozoficzną podbudową, do pytań stawianych metodologii nauk ścisłych. Dlatego też, chociaż nie byłbym może skłonny — podobnie jak Henryk Markiewicz w przedmowie do swej ostatniej książki[3] — kierować się aktualnymi modami w doborze intelektualnych upodobań (co jest częściowo cechą generacyjną), niemniej nie chciałbym traktować tej formacji myślowej jako zjawiska efemerycznego, lecz uznać jej konstatacje, a przede wszystkim jej pytania i problemy za przydatne do mych celów i odnieść je do toku myślenia uznawanego za przejaw „naukowej" wiedzy o literaturze.

Gdy mowa o wiedzy naukowej czy o nauce *sensu stricto*, dobrze jest zwrócić się do takich klasyków metodologii, jak Karl Popper czy Ernest Nagel i przypomnieć, że tak zwany hipotetyzm Poppera traktuje tezy naukowe jako ciągi czysto teoretyczne, tj. uwarunkowane tym, co określane jest jako „kontekst uzasadniania" w sposób wyłączający „kontekst odkrywania", który wprowadzałby czynnik psychosocjologiczny. Rozwój nauki ma w tym ujęciu charakter

[2] E. Goodheart, *The Skeptic Disposition in Contemporary Criticism*, Princeton 1984, s. 132–133.

[3] Zob. H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989, s. 5.

ciągły, wolny od radykalnych kryzysów, eliminujący w normalnym trybie hipotezy sfalsyfikowane, gdy zachodzi potrzeba zastąpienia ich innymi. Postulat wyłączenia czynnika ludzkiego nabiera szczególnej dobitności tam, gdzie sam proces badawczy mógłby zakłócić wyniki badań. W humanistyce przykładem są choćby oddziaływania samej operacji ankietowania na jej rezultaty.

Na tle ideologii czystej naukowości rozwijała się jej krytyka, zwracająca uwagę na zdeterminowanie wszelkich wyników poznawczych również czynnikami pozateoretycznymi. Argument ten, stanowiący fundament Mannheimowskiej socjologii wiedzy, uznawano wszakże wielokrotnie za autodestrukcyjny, ponieważ opierał się na twierdzeniu, które sam kwestionował jako wchodzące w skład ogółu zdań naukowych. Teza bowiem socjologii wiedzy należy przecież do zespołu takich właśnie zdań[4]. Dla Poppera socjologia wiedzy była o tyle nieistotna, że zajmowała się czynnikami pozateoretycznymi, które nie mieściły się w modelu jego nauki[5]. Nie mniej zaakcentowanie istnienia w nauce zdań, którym przypisuje się tzw. charakter „antropologiczny", podważyło nieskazitelny model naukowości. I tu pojawia się teoria Thomasa Kuhna, która pośrednio uchyla kłopoty teoretyczne wysuwane przez socjologię wiedzy. Dla naszych celów wydobyć z niej trzeba dwa przede wszystkim momenty. Po pierwsze: twierdzenie, iż bodźce modyfikujące zastane „paradygmaty" naukowe są nie tylko natury teoretycznej, lecz i zewnętrznej — socjopsychologicznej. Oznacza to uznanie za ważne tego, co nazwano „kontekstem odkrywania". Po wtóre — przyjęcie opinii, iż zakwestionowanie dawnych paradygmatów nie eliminuje ich bezwzględnie, lecz prowadzi do wieloparadygmatyczności lub rekurencyjności modeli naukowych.

Nader istotna dla humanistyki jest kompromisowość tej teorii: nie odżegnując się od kumulatywno-eliminacyjnego modelu, nie przechodzi Kuhn na stanowisko historycznego psychosocjologizmu nauki i nie traktuje jej jako zapełniającego sie archiwum paradygmatów[6].

[4] Zob. E. Nagel, *Struktura nauki. Zagadnienia logiki wyjaśnień naukowych*, przekł. zbior, Warszawa 1970, s. 428–429.

[5] Zob. K. Popper, *Socjologia wiedzy*, przekl. A. Chmielecki, w zbiorze: *Problemy socjologii wiedzy*, Warszawa 1985.

[6] Zob. T.S. Kuhn, *Logika odkrycia naukowego czy psychologia badań, w: Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, przekl. i posłowie S. Amsterdamski, Warszawa 1985. Na temat zastosowania teorii Kuhna do badań literackich zob. H. Göttner, J. Jacobs, *Der logische Bau von Literaturtheorien*, München 1978.

Na tym tle, jak konstatuje Stefan Amsterdamski — teoria Kuhna jest metodologią nauk *sensu stricto*, stosunkowo bliską procesom rozwojowym humanistyki, a także jej istocie, do której miałaby należeć wieloparadygmatyczność[7]. Twierdzenie owo to już nie teza o „anormalnych" przemianach paradygmatów nauki w momentach jej kryzysu, ale przeświadczenie, że jeśli poszczególne lektury tekstu uważać za odpowiedniki naukowych obserwacji, a uogólnienia czy określenia istoty gatunku lub prądu — za teorię, to poszczególnym lekturom odpowiadać mogą różne teorie, przy czym nie zachodzi poznawcza konieczność dokonywania wyboru między nimi. Istotnym humanistycznym akcentem teorii Kuhna jest więc przeświadczenie, iż tzw. zmiany paradygmatu, takie np. jak przekształcenie teorii baroku z tezy o degeneracji renesansu na twierdzenie o formowaniu się barokowej specyficzności, nie muszą być definitywne i nieodwołalne i nie muszą też pojawiać się na tle myślenia czysto teoretycznego, lecz w wyniku bodźców zewnętrznych — w tym wypadku pod wpływem przemian w samej współczesnej badaczom, dwudziestowiecznej sztuce. Tak interpretowana koncepcja metodologii nauk każe brać pod uwagę nie tylko myślenie teoretyczne, ale i „kontekst odkrywania" w sensie ogólnego kontekstu kulturowego, w który wpisana jest działalność badacza czy interpretatora.

4. Tezy metodologii nauki w jej zhumanizowanej wersji wykraczają poza metodologię nauk ścisłych. Jedną z nich stanowi istotna zasada hermeneutyki, zgodnie z którą cechą wszelkiej hipotezy interpretacyjnej jest wyraźna określoność (czasowa, ontologiczna) podmiotu interpretacji i jego usytuowania, a więc tego, co przyrodnik nazwie „kontekstem odkrywania", a co hermeneuta uzna za osadzenie w historii i niemożność oderwania się od tego, co już zostało powiedziane. Ponieważ zaś w humanistyce zachodzi, zgodnie ze znaną formułą Hegla, „tożsamość przedmiotu i podmiotu myśli", sytuacja interpretacyjna sprowadza się tu do „ruchu refleksji nad samym sobą". Ten element wzajemnego ruchu przedmiotu i podmiotu zdaje się odróżniać doświadczenie humanistyczne od przyrodniczego — odnoszącego się z zasady do przedmiotów niezależnych od interpretatora[8]. Druga możliwość szerokiego poj-

[7] Zob. S. Amsterdamski, *Posłowie* do: T.S. Kuhn, op. cit., s. 512—513.

[8] Zob. E. Kobylińska, *Hermeneutyczne ujęcie kultury jako kumulacji*, w: *O kulturze i jej zadaniu. Studia z filozofii kultury*, red. K. Zamiara, Warszawa 1985, s. 221—224.

mowania „kontekstu odkrycia" polega na rozumieniu go jako języka nauki. Chodziłoby tu o — występującą w różnych odcieniach — tezę generalną, mówiącą, iż język nauki nie jest neutralny i jakby gotowy, lecz celowo budowany dla użyczenia sensu rzeczywistości badanej lub jej ukształtowaniu. Teza ta, o genealogii przede wszystkim konwencjonalistycznej, jest, jak się wydaje, analogiczna do wytworzonej na innym gruncie tezy strukturalistycznej, głoszącej systemowe uformowanie języka jako uniwersum podbudowującego wszelkie odmiany sztuki. To konwencjonalnie ustanowione uniwersum, z jednej strony — konstytuuje sztukę, z drugiej — pozwala ją interpretować.

Koncepcja „kontekstu odkrywania" może być zatem traktowana jako konstrukt pojęciowy obejmujący zarówno sytuację interpretatora (istotną dla hermeneuty), jak i system językowy budujący świat dostępny dla strukturalisty. Warto było zwrócić na to uwagę, by ułatwić zamierzoną tu konfrontację terenów tak odległych, jak metodologia nauk ścisłych i dekonstrukcjonizm poprzez wskazanie na te cechy hermeneutyki i strukturalizmu, które nadają im piętno ogniw pośrednich pomiędzy przeciwieństwami.

5. Chcąc dokonać konfrontacji metodologii nauk ścisłych i płynących z niej implikacji z bardzo ogólnikowo i wybiórczo traktowanymi postulatami dekonstrukcjonizmu, postarajmy się sformułować kilka podstawowych pytań, które stanowią punkt wyjścia kontrowersji i posłużmy się formą swoistego dialogu „naukowca" z dekonstrukcjonistą traktowanym tu jako „nie-naukowiec"[9]. Zasadą, którą przyjmiemy budując taki dialog, będzie podsuwanie „naukowcowi" pytań „zdroworozsądkowych", a zarazem takich, jakie mogą powstać na tle najogólniej rozumianej metodologii nauk ścisłych.

Naukowiec: Jak mógłbyś określić stosunek dekonstrukcjonizmu do badań naukowych rozumianych jako pojęciowe opanowanie przedmiotów, dociekanie ich istoty, formułowanie praw?

Dekonstrukcjonista: Dekonstrukcjonizm kwestionuje aparat pojęciowy jako wynikający z metafizycznych w swej genealogii układów

[9] Szkic niniejszy nie ma celów informacyjnych, toteż co do charakterystyki dekonstrukcjonizmu odsyłam przede wszystkim do ujęć ogólnych polskich: R. Nycza, A. Burzyńskiej, T. Sławka oraz do anglosaskich opracowań syntetyzujących — zwłaszcza J. Cullera i V. B. Leitcha.

podstawowych opozycji. Neguje więc wszelką interpretację wyjaśniającą czy ustalającą sensy lub dokonującą przekładu albo parafrazy. Z drugiej strony, odrzuca zasadę całościowości i ograniczoności interpretowanych tekstów, co czyni nieuprawnioną interpretację „sensotwórczą" — nawet gdyby była teoretycznie możliwa. Wstrzymuje się też od budowania teorii literatury przynoszącej jednoznaczne i nierelatywne rozstrzygnięcia ogólnych pytań, jakkolwiek uprawia swobodną twórczość teoretyczną, zwłaszcza jeśli chodzi o rozwijanie koncepcji metodologicznych interpretacji[10].

N: Co zatem jest celem dekonstrukcjonizmu, jeśli rezygnuje on z podstawowych zadań nauki? W jakim sensie można tu mówić o programie naukowym?

D: Niepodobna powiedzieć, że posiadamy program poznawania literatury, ponieważ pojęcie „literackości" wiąże się nie tylko z wieloznacznością, ale z niepodatnością na właściwe odczytanie: na zasadzie nieustannego *misreading*. Za cel naszych poczynań — zresztą paradoksalny, gdyż niemożliwy do realizacji — uważałbym dotarcie do tego, co niepowtarzalne (a przeto nieopisywalne), a zarazem nieskończenie różnorodne. Nie interesuje nas sens, którego się wyrzekamy na rzecz bezsensu (*emptiness*), a równocześnie dotarcia do tożsamości. Ale tym, co możemy realizować, respektując niby hermeneuci tajemnicę sensu, jest interpretacyjny „taniec" wokół nieosiągalnego centrum[11]. Ten typ działalności nie jest z natury rzeczy zintegrowany i niepodobna go wpisać w ustalony program naukowy.

N: Powstaje jednak problem języka stosownego do prezentacji tego typu doświadczeń.

D: Nasza refleksja nie jest wypowiadana w języku gotowym, przychodzącym od zewnątrz, lecz w języku, który jest fundamentem zarówno myślenia, jak i bycia, przy czym nie jest to język nauki, ani skodyfikowanego systemu artystycznego, lecz język zastany, wynikający z „zadomowienia" — mówiąc stylem Heideggera — a więc zarazem z naszego myślenia, jak i z bycia. Stąd nasza interpretacja tkwi w języku naturalnym, przednaukowym czy przedpojęciowym[12].

---

[10] Na temat pojęcia teorii literatury zob.: I.J.A. Mooij, *Nature and Function of Literary Theories*, „Poetics today" 1979, nr 1—2. O sytuacji teorii literatury w kręgu dekonstrukcjonizmu piszą m.in.: S.H. Olson, *The End of Literary Theory*, Cambridge 1987; S. Fish, *Consequences*, „Critical Inquiry" 1985, vol. 11, nr 3.

[11] Zob. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja jako krytyka interpretacji*, „Ruch Literacki" 1985, nr 5—6, s 390.

[12] Na temat tego typu opinii — zob. M. Merleu-Ponty, *Pole fenomenologiczne*, przekl. J. Migasiński, w: *Fenomenologia percepcji* (fragmenty), Warszawa 1988, s. 49—51.

N: Mówisz o literaturze, posiadasz zatem jakieś pojęcie „literackości", mimo awersji do myślenia pojęciowego.
D: Traktujemy literaturę nie substancjalnie, lecz relatywnie wobec zabiegów dokonywanych na niej, utrzymując, iż właściwością jej jest generowanie fałszywych odczytań[13]. Jej definicyjne określenie wiodłoby do języka jako systemu różnic. Używamy natomiast pojęcia nieograniczonego tekstu, w którym — a nie w języku — zanurzone są dzieła literackie.
N: Padły słowa: nieskończoność, nieopisywalność. Jeśli twój cel jest tak oto odległy i właściwie nieosiągalny, to cóż możesz powiedzieć o istotnym dla nauki problemie dystansu badawczego? Czy dekonstrukcjonista znajduje się wobec tekstu na zewnętrznej, obserwacyjnej pozycji?
D: Z różnych względów pojęcie, które mi podsuwasz, należy odrzucić. Interpretator nigdy nie jest zewnętrzny, na sposób kartezjański, wobec swego obiektu. Jest on osadzony wspólnie z tekstem w określonej przestrzeni historycznej. Przemawia jakby z wewnątrz tekstu[14]. Tu zresztą zbliżam się może nazbyt do problemów hermeneutyki. Doktryny, z którą wiele nas łączy, a sprecyzowanie różnic dzielących nas od hermeneutów zaprowadziłoby nas zbyt daleko od istoty naszej konfrontacji.
N: Jeśli wykluczasz dystans badawczego obiektywizmu oraz charakter „meta" sądów interpretacyjnych, to co można by sądzić o aktywnym — w sensie nie tylko teoretycznym — charakterze twoich czynności?
D: Jest mi zupełnie obcy pomysł krytyki „obiektywnej", odcinającej się od aktywności twórczej. Krytyka jest równie retoryczna jak literatura, jest historią o historii[15], jest równie narracyjna i nieobiektywna jak historia, która jest przecież narracją. Krytyk tworzy przedmiot swych zabiegów, nie lękając się, jak wy, naukowcy, deformującego wpływu swych operacji badawczych i włączając swe wytwory do wielkiego tekstu literackości. Tak więc urojeniem są mniemania o niepoetyckości (rozumiejąc poezję w sensie greckiej *poiesis*) wypowiedzi filozoficznych lub krytycznych, równie jak o niedyskursywności poezji.
N: Skoro mówisz o twórczej aktywności, musisz mieć zdanie na temat rozwoju czy postępu w interpretacji.

---

[13] Zob. Leitch, op. cit., s. 19.
[14] Zob. T. Sławek, *Via femina. Dekonstrukcja jako styl krytyki*, w: *Interpretacje i style krytyki*, Katowice 1988, s. 149.
[15] Zob. P. de Man, *Allegories of Reading*, New Haven 1979, s. 19; Leitch, op. cit., s. 188.

D: Pojęcie postępu jest dla mnie o tyle tylko zasadne, że każda interpretacja dekonstruująca rodzi dalszą. Trudno zatem tu mówić o stagnacji. Żadna interpretacja tekstu nie jest jednak niezależna od „archiwum" interpretacji, w które się włącza. Wykładnia utworu zanurza się w obszarze intertekstualności, w który utwór ów został wprowadzony, wchodząc w ten sposób do „archiwum" tradycji. O postępie interpretacji trudno też mówić, jako że kolejne odczytania tekstu stanowią nie tylko wyniki uwieloznaczniających działań interpretatorów, ale są też z zasady wszystkie mylne, co można rozumieć zarówno tak, że jest wiele odczytań równouprawnionych, jak i tak, że wszystkie zbliżają się mniej lub więcej asymptotycznie do poprawności.

N: Odpowiedź ta nasuwa mi podejrzenie, że wielokrotne powtarzanie operacji zwanych dekonstrukcją, prowadzi w końcu do ustalenia dekonstruktywistycznego algorytmu, że zatem występuje tu stabilizacja różnorodności lub dogmatyzacja pluralizmu.

D: Można niewątpliwie mówić o pewnych tendencjach dekonstruktywistycznych idących w kierunku rygoryzmu metodologicznego, prowadzącego — paradoksalnie — do odkrywania bezsensu. Z drugiej jednak strony postuluje się często pluralizm działań interpretacyjnych stawiając go wyżej niż zasadę „panowania nad dziełem".[16]

N: Niezależnie od tej alternatywy zapytać by należało o sposób rozumienia osiąganej w waszych operacjach prawdziwości.

D: Chcąc ci odpowiedzieć, nie jestem w stanie obejść się bez pojęcia dyseminacji znaczeniowej jako naturalnej wieloznaczności tekstu wynikającej z różnorodności jego kontekstualnych relacji w różny sposób i w różnych miejscach się aktualizujących. Istotne jest przy tym odróżnienie planowej, uchwytnej i jakby przeliczalnej polisemii od autonomicznej, niemożliwej do ograniczenia i czysto tekstualnej dyseminacji. Prawda w tekście o tak rozumianej semiotyce musi się niewątpliwie sprowadzać do pojęcia dyseminacji.

6. Ten imaginacyjny dialog teoretyczny o tyle nie jest sztucznym konstruktem, że reprezentant nauki *sensu stricto* miałby płynące z jego własnej profesji powody do zadania wszystkich niemal występujących tu pytań. Indagowałby dekonstrukcjonistę

[16] Zob. J. Hillis Miller, *The Critic as Host*, w: *Deconstruction and Criticism*, Ed. H. Bloom, New York 1979, s. 252.

o naukowość jego działań, o dystans badacza, o tryb rozwoju czy postępu w jego dziedzinie, o pojęcie prawdziwości jej sądów. Jeśli by był wyznawcą poglądów Kuhna, interesowałby się niewątpliwie tym, co nazwano tu formami aktywności pozateoretycznej interpretatora. Jedynie pytanie o istotny przedmiot zainteresowań dekonstrukcjonisty padłoby raczej w trybie odruchowej reakcji na odpowiedź dotyczącą problemu naukowości. Wydaje się też pewne, że większość reakcji dekonstrukcjonisty zdziwiłaby naukowca, a wiele elementów odpowiedzi napotkałoby na pustkę interpretacyjną. Dialog tu przedstawiony albo musiałby się ograniczać do wymiany pytań i odpowiedzi, albo prowadziłby do nader skomplikowanych i mało efektywnych wyjaśnień, zwłaszcza ze strony dekonstrukcjonisty.
W jakim zatem celu po zaprezentowaniu idealnego modelu metodologii naukowej, związanego z linearnym trybem rozwoju nauki, zająłem się dialogowym zestawieniem stanowisk nie tylko odmiennych, ale nie nadających się właściwie do merytorycznej konfrontacji, która nie jest możliwa wobec zupełnie odmiennych podstawowych przesłanek filozoficznych. Do przesłanek tych nie sięgałem w sposób zbyt szczegółowy, a dialog zaprezentowałem dlatego, iż, jak sądzę, postawa dekonstrukcjonisty w jej zredukowanej i — trzeba przyznać — w pewnej mierze nieautentycznej formie — nadaje się do zbudowania zupełnie odmiennego modelu relacji literatury, badań literackich i krytyki niż schemat metodologii naukowej oparty na zasadzie rozwoju linearnego. Schemat ten odpowiada bowiem jedynie zasygnalizowanej na wstępie sytuacji zespołu badawczego, działalności i wytworów naukowych typowych dla tradycyjnego stylu pracy literaturoznawczej. Prawda wyników prezentowanych w tego typu publikacjach traktowana była w sposób klasyczny i z całą powagą. Korygowanie badawczych rezultatów stanowiące rezultat rozwoju nauki, wynikać miało z istotnych przyczyn i przebiegać w myśl ogólnych zasad metodologii nauk. Zaznaczyć przy tym trzeba, że jakkolwiek mówić można o pozytywistycznej genealogii tego typu sytuacji badawczych, wykazują one ciągłą aktualność i zasługują na miano trwałego dorobku działań literaturoznawczych. Modyfikacje proponowane przez Kuhna wnieść mogły zapewne wiele nowego w zakresie ujawniania faktycznych form aktywności humanisty — a więc jego pozateoretycznych uwarunkowań i tendencji do dokonywania radykalnych przebudowań dyscypliny. Nie mogły one jednak naruszać ani zasady wypełniania programów badawczych

uznawanych za obligatoryjne, ani dyrektyw głoszenia tez uznanych za prawdziwe i sprawdzone.

7. Jak w tym kontekście rysuje się ów odmienny model zespołu tekstów i działań, którego naszkicowanie zdaje się postulować aktualna sytuacja „wszelkiej literackości", a którego ekstremalną realizację skłonny jestem widzieć, jak już wzmiankowałem, w tezach i poczynaniach dekonstrukcjonizmu? W takich np. jego właściwościach, jak brak wyraźnego, zarysowanego programowo obszaru przeznaczonego do wypełnienia działalnością badawczą, brak zasady regulującej całokształt przebiegu tej działalności, jak wyrazisty antyintelektualizm i tendencja do „homogenizacji" różnych terenów działalności typu literackiego. Taki model postępowania badawczego można by zapewne potraktować jako wyjściowy dla usytuowania opisanej poprzednio klasycznej i tradycyjnej drogi badawczej. Byłoby to zatem odwrócenie zwyczajnego trybu postępowania, przy którym sytuacja tradycyjna znajdowała się niejako w centrum. W obecnym ujęciu zajmie ona jakby pozycję graniczną, stanie się przypadkiem szczegółowym układu ogólniejszego, dotyczącego zresztą nie tylko operacji literacko-badawczych. Ten układ generalny objąć winien zarówno wszelkie teksty związane z literaturą (twórcze, krytyczne, badawcze), a także role twórców, krytyków, badaczy, czytelników oraz funkcje tworzenia, dystrybucji, recepcji, literackiej kontynuacji. Terminy, jakie byłyby stosowne dla nazwania tego układu, wzmiankowane już poprzednio, to np. „system społeczny literackości" lub bardziej metaforycznie i zręczniej — „świat literackości"[17]. Postarajmy się zwięźle wyznaczyć cechy takiego konstruktu pojęciowego.

1. „System literackości" odznacza się otwartością, która odnosi się do typu działań i wykonywanych zadań w nim występujących. Byłyby to bowiem nie tylko działania realizujące określone plany i programy — poznawcze, ale też i literackie *sensu stricto* — lecz również działania całkowicie nieinstrumentalne, niecelowe, nie wypełniające żadnej założonej przestrzeni kulturowej, w sensie zarówno

[17] Pojęcie „systemu literatury" proponowane tutaj wiąże się z koncepcjami zawartymi w następujących pracach: S.J. Schmidt, *Fictionality in Literary and non — Literary Discource*, „Poetics" 1980, nr 5—6; I.J. A. Mooij, *Theory and Observation*, tamże; S. J. Schmidt, *O pisaniu historii literatury. Kilka uwag ze stanowiska konstruktywistycznego*, przekł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1988, z. 3.

stosowania się do określonych konwencji literackich, jak i do określonych metodologii naukowych. Wskazać tu można z jednej strony na teksty z pogranicza literatury, z drugiej na rezultaty różnego typu „przerostów" teoretyzowania, wybujałej innowacyjności, które, mimo wszystko, w projektowanym tu świecie stanowią zjawiska naturalne. W radykalnej wersji „system literackości" obywałby się bez jakiegokolwiek programu oraz bez odróżniania celów i środków.

2. Podmioty działające w tym systemie nie mogłyby być określane jako twórca, krytyk, badacz, czytelnik. Zespół tych podmiotów nie jest tu bowiem charakteryzowany na sposób substancjalny, lecz jako zespół ról — co jest ujęciem funkcjonalnym — przy czym, role te mogłyby być podejmowane przemiennie: bycie autorem, krytykiem, czytelnikiem, badaczem mogłoby być kolejno czy równocześnie aktualizowane przez te same osoby. Niezależnie wszakże od pełnionej właśnie roli uczestnicy „systemu literackości" musieliby być obdarzeni pewnymi kwalifikacjami budującymi kulturę literacką, tymi choćby, które proponuje Sławiński: wiedzą, gustem, kompetencją[18].

3. Niepodobna w „świecie literackości" przyjąć zasady izolacji wobec przedmiotu wypowiedzi i obiektywizmu podmiotu wypowiadającego się. Parafrazując formułę Raymonda Arona — człowiek mówi sobą o historii, a o sobie — historią[19]. Podobne relacje zachodzą między elementami tekstu literackiego: każdy mówi o każdym, bez istotnej hierarchizacji i zróżnicowania funkcjonalnego. Dla wszelkich bowiem operacji z zakresu refleksji o literaturze to jest charakterystyczne, że wiąże je z ich przedmiotem intertekstualna jedność. Teza obiektywnej wiedzy „od zewnątrz" — realizowana w tradycyjnym modelu badawczym — jest jedynie asymptotyczna wobec sytuacji rzeczywistej.

4. Istnieje wiele argumentów przemawiających za traktowaniem poezji, krytyki, badań literackich jako uniwersum, w którym niepodobna wytyczać granic substancjalnych, akceptując jedynie rozmaitość hierarchii funkcjonalnych. Oznaczałoby to współistnienie w każdej wypowiedzi różnych (poetyckich, krytycznych, historycznych) funkcji, przy możliwości dominacji jednej z nich. Historycznie biorąc, rzecz się ma tak, że teksty w pewnym okresie naukowe czy krytyczne, stawały się potem poetyckimi,

[18] Zob. J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, w: *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 65—67.

[19] Zob. R. Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, Paris 1981, s. 12.

a poetyckie nabywały waloru naukowego. W rozumieniu genologicznym zaś, w odniesieniu do poezji, mówić można o funkcjach krytycznych, biorąc pod uwagę jej usytuowanie intertekstualne, które zapewnia pełnienie tych funkcji w sposób jednopłaszczyznowy, i horyzontalny, z drugiej zaś strony — uwzględniając jej składniki autotematyczne stanowiące formę krytyki wertykalnej. Ponadto nie należy pomijać zjawiska „dyskursywizacji" poezji, które jedynie sztucznie można eliminować. W odniesieniu do krytyki wiele powiedziano (J. Sławiński, J. Prokop, nie mówiąc o kodyfikatorach dekonstrukcjonizmu) o jej twórczo-literackich funkcjach, przy czym owa „twórczość" uprawiana jest bez obaw o zniekształcenie osiąganych wyników „badawczych", obaw typowych dla nauk ścisłych. Twórcza funkcja krytyki realizowana bywa rozmaicie: przez jej retoryczność, przez pełnienie zadań projektotwórczych, przez odsłanianie literackich dróg alternatywnych, a także przez przekorne utrudnianie odbioru drogą eksponowania indywidualistycznej postawy krytyka. Od czasu Barthes'a wszystkie te proste konstatacje nabrały pewnego zabarwienia filozoficznego. Oto powiedzieć można — upraszczając — że mówienie o jakiejkolwiek wielopoziomowości tekstu, o jakiejkolwiek wypowiedzi „meta" nie jest słuszne, gdyż każdy uczestnik „systemu literackości", pisząc lub czytając, włącza się jednocześnie w uniwersalny i otwarty tekst literacki na prawach relacji intertekstualnych produkujących nieskończoną grę znaczeń. Założenie uniwersalnego, wielogatunkowego i wielofunkcyjnego tekstu jako nieskończonego „horyzontu kultury" zastępuje w „świecie literackości" pojęcie „literatury" i odsuwa na plan dalszy koncepcję systemu językowego jako fundamentu dzieł literackich[20]. Nie znaczy to jednak, że mówiąc o relacjach intertekstualnych w ramach „horyzontu kultury" pojmować należy owe relacje wąsko, jako odniesienia tekstu do tekstu, a pomijać odniesienia międzysystemowe.

5. W „świecie literackości" mieszczą się wszelkie formy interpretacji — poczynając od najbardziej „usensowniających" i parafrazujących dzieło, poprzez poszukiwania jego kształtu indywidualnego, aż po dekonstruktywistyczne zainteresowanie tym, co stawia największy

[20] Zob. R. Barthes: *The Death of the Author*, w: *Image, Music, Text*, London 1977; *De l'oeuvre au texte*, „Revue d'esthétique" 1971, z. 3; *S/Z*, Paris 1970, s. 11—28.

opór próbom integracji i pojęciowego opanowania[21]. Stosownie do typu interpretacji, język jej waha się pomiędzy zewnętrznością wobec dzieła a płynącą z jego wnętrza immanencją — niezbędną tam, gdzie chodzi o pozaintelektualny kontakt z jego osobliwością.

6. Z twierdzeniem, które nazwać by można hipotezą jednorodności stopnia semantycznego wypowiedzi zawartych w „świecie literackości" wiąże się ściśle kwestia diachronii tego świata. Nie może być ona potraktowana, rzecz jasna, na zasadzie ewolucji linearnej samej literatury, ani wiedzy o literaturze. Niezbędne jest tu bowiem uwzględnienie tezy o ingerencji czynników pozateoretycznych (tzw. kontekstu odkrywania) i o zmianach paradygmatów. Każdorazowy stan nauki o literaturze stanowiłby — inaczej niż w naukach *sensu stricto* — zespół twierdzeń aktualnych pomnożony o zdania poznawczo martwe, ale stanowiące muzeum nauki czy jej tradycję, elementy niezbywalne, jako że bądź odsłaniają genealogię zdań aktualnych, bądź są niezbędne dla ich rozumienia. Takie chwilowe czy okresowe stany ulegają w rozwoju nauki o literaturze nieustannym diachronicznym modyfikacjom, w inny zresztą sposób niż dzieje się to w naukach ścisłych. Tu jednak przypomnieć trzeba, że założeniem najczęściej przyjmowanym jest wtórność nauki o literaturze wobec tekstów literackich, choć mówi się też o „rzutowaniu diachronii na synchronię" i synchronizacji odmiennych struktur. Należałoby zatem jako procesualność „systemu literackości" przyjąć równoległe i wzajemnie uzależnione rozwijanie się dwu skomplikowanych układów, posiadających różną strukturę. Istotą wszakże reprezentowanego tu poglądu jest odrzucenie zarówno koncepcji dwu odmiennych i równoległych układów, z których jeden odnosi się do drugiego, jak i tezy o linearności rozwijania się tych układów, którą pojmować by można na kształt znanego Husserlowskiego schematu rozwijania się świadomości czasu. A koncepcje te dlatego winny być zaniechane, że przyjęliśmy zasadę istnienia uniwersum mieszczącego ogół „literackości" i odrzuciliśmy podstawową wtórność jednych wypowiedzi wobec innych. Założenie takie implikuje więc raczej przyjęcie nie teorii „podwójnej linearności", lecz tezę o skomplikowanej i wciąż rozrastającej się sieci intertekstualnej, którą tworzą różnego typu wypowiedzi „świata literackości". Sieć taka rozwijać się może wokół jakiegoś doniosłego tekstu (arcydzieła)

[21] Zob. T. Sławek, op. cit., s. 145—146.

i zawierać wypowiedzi, w których dominują różne funkcje. Funkcje te mogłyby przy tym ulegać zmianom w toku rozrastania się sieci. Wobec zjawiska rozrostu (systemu literackości) używać by należało nie tyle kategorii „procesów linearnych", co kategorii „pączkowania", czyli chaotycznej, wielokierunkowej i wielokształtnej proliferacji. Trzeba posłużyć się analogią biologiczną: uznać „system literackości" za otwarty w sensie zdolności do samoorganizacji i samoodnawiania się[22]. Dekonstrukcjoniści chętnie mówią o nieskończoności dekonstrukcji produkującej coraz to nowe *misreadings*, co przypomina wymienianą w nauce francuskiej zasadę twórczości budującej *mise en abyme*[23].

8. Konstrukt nazwany „światem literackości", jest antytezą świata, którego elementy byłyby wyraziście określone i rozgraniczone co do substancji, funkcji i praw rozwoju. Wszystko tu jest płynne i relatywne. Personalni bohaterowie tego świata nie są substancjalnie określeni — pełnić mogą jedynie pewne role i to w sposób wymienialny. Relatywny jest status podmiotowości i przedmiotowości. Relatywny charakter wszystkich elementów generalnego tekstu i ich semantycznej hierarchii. W miejsce dominacji poszukiwania znaczeń i uogólnień może tu występować zainteresowanie jednorazowością i bezsensem. Na miejsce praw linearnego rozwoju pojawia się zasada sieciowej proliferacji. Zachwiane jest pojęcie programu, celu i służących mu narzędzi. A pojęcie prawdziwości na ogół dalekie jest od klasycznego.

Przypomnieć wypada, że założyliśmy, iż opisana struktura „świata literackości" stanowić ma model maksymalnie ogólny. Zmienne tak jednak mogą być konkretyzowane, że „świat literackości" stanie się modelem tradycyjnego systemu działań naukowych. Nastąpi to wtedy, jeśli np. poszukiwanie sensu uznamy za graniczną formę pozostawania w sferze nonsensu i przypadkowości, rozdzielanie tekstu i jego interpretacji — za krańcowe zjawisko w ramach

[22] O systemach otwartych (nieentropijnych) mówię w oparciu o prac: L. von Bertalanffy, *Ogólna teoria systemów*, przekl. E. Woydyłło-Woźniak, Warszawa 1984, s. 69—70. Biologistyczną analogię określającą „system literatury" jako samotworzący się (autopojetyczny) znajdujemy w pracy G. Rusch, *The Theory of History, Literary History and Historiography*, „Poetics" 1985, z. 3—4. Problem samoorganizacji systemów otwartych szeroko omawia: F. Capra, *Punkt zwrotny. Nauka, społeczeństwo, nowa kultura*, przekł. E. Wojdyłło, przedm. A. Wyka, Warszawa 1987, s. 363—417.

[23] Zob. L. Dällenbach, *Le Récit speculaire. Essais sur la mise en abyme*, Paris 1977.

generalnej tekstualności, a systematyczny proces postępu naukowego w dziedzinie interpretacji — za optymalizację ciągłego powtarzania odczytań błędnych. Takie ustawienie modelu działalności naukowej w granicach „świata literackości" stanowi, zgodnie z uprzednią wzmianką, odwrócenie konwencjonalnego spojrzenia na opisywaną sytuację. Zachodzi tu, jak się zdaje, analogia względem postawy wobec literatury postmodernistycznej, jaką zajął był dekonstrukcjonizm. Literatura ta manifestowała jakby swą niedostępność dla interpretacji[24], dekonstrukcjonizm natomiast oswoił tę (i wszelką inną) niedostępność, nadając jej cechę oczywistości i czyniąc ją punktem wyjściowym swej metodologii. Podobnie w rozważaniach tu przedstawionych: „świat literackości" tak został zaprojektowany, że najistotniejszym bodaj jego rysem stały się właściwości wymykające się opisowi: płynność, relatywność, niecelowość. Zasady kompletności, poddawania obligatoryjnym interpretacjom, uporządkowaniom i hierarchizacjom oraz postulaty tworzenia społecznie ważnych kanonów literatury — zostały wpisane w sytuację ogólną, nadrzędną, wolną od tego typu rygorów.

Nasuwa się tu w sposób dość oczywisty pomysł przypisywania „światu literackości" piętna ludyczności. Rzeczywiście, jak to wynika ze znanych analiz Johana Huizingi, na różnych terenach „świata literackości" przejawia swą działalność *homo ludens*. Tu wszakże są ważne nie tyle szczegóły: ludyczność fikcji literackiej czy wiele poczynań badaczy literatury, takich np., jak pełne nieraz żartobliwości (*playfulness*) interpretacje dekonstrukcjonistów[25]. Istotniejsza jest okoliczność, że wstępując w „świat literackości", wkraczamy, generalnie rzecz biorąc, w „krąg zabawy"[26], w którego centrum panuje atmosfera daleka od powagi, aura ludyczności zanikająca wtedy dopiero, gdy przybliżymy się ku surowym w swej naukowości terenom pogranicznym owego świata. Mimo takich ograniczeń — mówienie o „świecie literackości" jako o obszarze wielkiej, choć bardzo skomplikowanej i niepokojącej zabawy — oto perspektywa, której trudno się oprzeć.

[24] Zob. G. Graff, *Mit przełomu antymodernistycznego*, przeł. G. Cendrowska, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, opr. Z. Lewicki, Warszawa 1983.

[25] Zob. E. Goodheard, op. cit. s. 172.

[26] Zob. H. G. Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen 1960, s. 102.

Wojciech Tomasik

O ludyczności tekstu literaturoznawczego

Tekst Martina Steinmanna, Jr. *Speech — Act Theory and Writing* wywoływać musi u czytelnika określony rodzaj nastawienia lekturowego. Nazwisko autora oraz tytuł każą spodziewać się rozprawy naukowej; a także miejsca publikacji, antologia *What Writers Know. The Language, Process, and Structure of Written Discourse*[1], nie pozostawia w tym względzie żadnych wątpliwości. A jednak na samym początku artykułu czeka czytelnika niespodzianka. Autor stwierdza:

> Pisać poprawnie to tak jak grać w zgodzie z regułami; pisać dobrze to wygrywać. Jak ktoś zauważył istnieje wielka różnica pomiędzy książkami zatytułowanymi 'Jak grać w szachy' a tymi, które noszą tytuł 'Jak wygrać w szachy'.

Słowo „ktoś" zaopatrzone zostało w odsyłacz, stosowny przypis informuje:

> Niestety zapomniałem kto, ale nie był to ani de Saussure (*Cours in general linguistics* 1959, s. 22-23), ani Wittgenstein (*Philosophische bemerkungen* 1964, 43, 45); każdy z nich używa analogii język — szachy na swój sposób, różny od pochodzącego z mego zapomnianego źródła[2].

---

[1] Zob. M. Steinmann, Jr., *Speech—Act Theory and Writing*, w zbiorze: *What Writers Know. The Language, Process, and Structure of Written Discourse*, Ed. M. Nystrand, New York 1982.

[2] Ibidem, s. 292.

Trudno nie ulec wrażeniu szczególnej afunkcjonalności zacytowanego przepisu. Dotyczy on sądu oczywistego: różnica pomiędzy „grać" a „wygrać" jest prawdą najzupełniej banalną. Wspieranie tej prawdy powagą autorytetu wydać się musi zabiegiem wybitnie niecelowym; przypis niczego do tekstu nie wnosi: miast ujawniać źródło (?) komentowanego sądu, wyszczególnia pozycje, które źródłami tymi nie są.

Przypis skupia istotne cechy wypowiedzi naukowej. Bierze na siebie ciężar przedstawiania historii problemu, referowania stanu badań, dorzucania wyjaśnień i uzupełnień, wreszcie — dokumentuje zaciągnięte przez badacza długi. Z tego choćby względu posiada walory swoistego wyznacznika naukowości. Przypis Steinmanna pojawia się tam, gdzie jest najmniej spodziewany: komentuje sąd, który — jako beznadziejnie trywialny — żadnego komentarza nie potrzebuje. W miejscu, w którym czytelnik mógłby oczekiwać erudycyjnej pompy, autor z bezgraniczną prostodusznością demonstruje bylejakość swego naukowego *image*. W rezultacie powstaje parodia przypisu a powaga wywodu zneutralizowana zostaje zabawą w naukowość.

1. Doctus Ludenes

Tropiąc zabawową naturę rozmaitych zjawisk kulturowych, Johann Huizinga nie dostrzegał jej w XX-wiecznej nauce[3]. W ten sposób stała się ona, w ujęciu holenderskiego badacza, jedyną enklawą powagi na obszarze zachowań w mniejszym lub większym stopniu przenikniętych ludycznością. Nie zawsze tak było: nauka — wedle Huizingi — wykształciła się z działań zabawowych; jej swoistą praformą były turnieje zagadek. Element współzawodnictwa z czasem jednak zaniknął. Wyraźnie wyczuwalny był jeszcze w XVI-XVIII wieku, a więc w okresie kształtowania się współczesnego wzorca nauki. Pierwiastek ludyczny daje o sobie ponadto znać w momentach przełomowych; to właśnie wtedy poczynania badaczy cechuje polemiczne nastawienie wobec istniejących form uprawiania dyscypliny. W każdym takim polemicznym wystąpieniu powraca najodleglejsza tradycja nauki — jej związek z kulturą agonalną[4].

[3] Zob. J. Huizinga, *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985. Studium Huizingi pochodzi z 1938 r.

[4] Zob. ibidem, s. 223-224.

Badając związki kultury agonalnej z nauką XX-wieczną, Huizinga wydzielił dwa aspekty tego zagadnienia: problem ludyczności nauki i ludycznego jej uprawiania; szczegółowszemu oglądowi poddał przy tym pierwszy z nich. Zabawa odznacza się samocelowością i posiadaniem umownych reguł[5] — te właściwości, według Huizingi, pozostają w zasadniczej sprzeczności z kształtem współczesnej nauki. Zachowania zabawowe nie mają nic wspólnego z osiąganiem korzyści praktycznej, ich wartość tkwi w zadowoleniu, jakie niesie sam fakt podejmowania takich zachowań.

Nauka XX-wieczna, argumentuje Huizinga, nie może być posądzona o samocelowość, bo jej naczelną funkcją jest wyjawianie prawdy o świecie, postępowania badacza nie krępują żadne reguły. Istnieją, co prawda, narzucone metody i zespoły pojęć, które wprowadzają pewną regulację, ale nie da się ich sprowadzić do ograniczeń obowiązujących w zabawie.

> Reguły nauki nie są, tak jak reguły zabawy, ustalone raz na zawsze, w sposób niewzruszony. Doświadczenie co chwila zadaje im kłam i wówczas nauka się zmienia. Regułom zabawy kłamu zadać nie można. Grę można zastąpić inną, lecz nie można jej zmodyfikować[6].

W nauce XX-wiecznej odzywają się niekiedy echa jej agonalnych prapoczątków. Ludyczność zjawia się wraz z tym, jak do badań powraca element rywalizacji. Odnotowując to zjawisko, Huizinga dość nieoczekiwanie porzuca tryb chłodnych konstatacji i przechodzi na język ocen. To, co wcześniej uznał za istotną cechę nauki w kilkunastowiekowym okresie jej formowania, traktuje teraz z wyraźną wzgardą. W ludycznych pierwiastkach współczesnej nauki widzi mianowicie rodzaj skażenia. Pojawienie się w niej tendencji do współzawodnictwa „nie jest oznaką pomyślną". Powrót do tradycji kultury agonalnej kłóci się z etosem XX-wiecznego badacza, albowiem „prawdziwe dążenie do badawczego poznania prawdy nisko ceni triumfy nad przeciwnikiem"[7].

Ćwierć wieku po opublikowaniu studium Huizingi ukazała się praca, w której problem ludycznego charakteru nauki znalazł bardzo osobliwe naświetlenie.

---

[5] Nie są to, oczywiście, jedyne składniki pojęcia zabawy; obok nich Huizinga wymienia dobrotliwość, swobodę działania i opozycyjność zachowań względem „normalnego" życia (zaznaczaną m.in. granicami czasowo-przestrzennymi zabawy).

[6] Huizinga, op. cit., s. 285.

[7] Ibidem, s. 287.

Książka Thomasa S. Kuhna *Struktura rewolucji naukowych*[8] prezentuje model nauki, który, niezależnie od innych określeń, zasługuje na miano ludycznego. Kategorie zabawy pojawiają się u Kuhna w definicjach dwu podstawowych składników budowanej teorii, tj. pojęć nauki instytucjonalnej (*normal science*) i rewolucji naukowej.

Czym odznacza się nauka instytucjonalna? Nauka instytucjonalna rozwiązuje łamigłówki[9]. Łamigłówkami nazywa Kuhn problemy, które wchodzą w obręb zainteresowań społeczności badaczy. Rzecz znamienna: nie każdy problem może stać się łamigłówką; spośród bezliku zagadnień, jakie podsuwa życie, i jakie potencjalnie mogłyby stanowić materiał badań, nauka instytucjonalna wybiera tylko niewielką część zagadnień, dla których usiłuje znaleźć rozwikłanie. Każdy z wyselekcjonowanych problemów odznacza się dwiema zasadniczymi właściwościami. Po pierwsze, legitymuje się przewidywalnym rozwiązaniem.

Po drugie, problemy nauki instytucjonalnej wymagają przestrzegania ustalonych reguł-paradygmatów.

Łamigłówka jest rodzajem tekstu, który służy za sprawdzian zręczności i pomysłowości; jej rozwiązanie nie przynosi bawiącemu uchwytnych korzyści. Jak w każdej zabawie i tu osiągnięcie zamierzonego celu nie pociąga za sobą żadnych konsekwencji praktycznych.

Wedle Kuhna separacja nauki instytucjonalnej ma zupełnie podobne przesłanki. Problemy – łamigłówki oddzielają ją od wielu ważnych problemów, których bądź nie można należycie sformułować w języku akceptowanych teorii, bądź też nie sposób badać w zgodzie z funkcjonującymi dyrektywami metodologicznymi. Rozwiązania, jakie nauka instytucjonalna oferuje, okazują się przeto mało interesujące i zazwyczaj wysoce niepraktyczne. Jaka pobudka kieruje postępowaniem badacza? Kuhn odpowiada:

> Jest nią przekonanie, że jeśli tylko zdobędzie się umiejętności, (badacz) rozwiązać zdoła łamigłówki, których nikt dotąd nie rozwiązał, a co najmniej nie rozwiązał tak dobrze[10].

---

[8] T.S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromęcka, tłumaczenie przejrzał, zredagował i posłowiem zaopatrzył S. Amsterdamski, Warszawa 1968. Wersja angielska książki ukazała się po raz pierwszy w 1962 r.

[9] Brzmienie oryginału jest jeszcze dobitniejsze: *Normal Science as Puzzle-solving* (zob. T.S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962, s. 35) — w dosłownym przekładzie: *Nauka normalna jako rozwiązywanie łamigłówki*.

[10] Kuhn, op. cit., s. 54.

Wydaje mi się, że nikt przed Kuhnem, a prawdopodobnie też po nim, nie sformułował tak dobitnie tezy o samocelowości nauki; nikt z podobną radykalnością nie zrównał wysiłków badacza z poczynaniami bawiącego się.

Ludyczność łączy Kuhn nie tylko z rysami nauki instytucjonalnej; przypisuje ją również mechanizmowi przemian — rewolucjom naukowym. Istotą rewolucji naukowej jest zmiana paradygmatu, czyli — najogólniej — wzoru postępowania badawczego przyjętego w danej dyscyplinie. Motywem takiej zmiany jest nagromadzenie się anomalii, tj. problemów, z którymi społeczność uczonych przez dłuższy czas nie może się uporać. Nadzieję na rozwikłanie takich problemów budzi nowy paradygmat, ale i on nie gwarantuje rozwiązania wszystkich łamigłówek, a ponadto — okazuje się bezradny wobec niektórych spośród tych, z jakimi skutecznie radził sobie paradygmat dotychczasowy. Otóż ta sytuacja niewspółmierności różnych modeli uprawiania dyscypliny („matryc") stwarza warunki do współzawodnictwa.

Dyskusja naukowa przeradza się w rodzaj zawodów, gdzie — jak powiada Kuhn — przeciwnicy „będą usiłowali przelicytować się we wskazaniu zalet swoich paradygmatów".[11] Szczególnego znaczenia nabierają zabiegi perswazyjne, m.in. odwoływanie się przez obie strony do argumentów stosowności czy piękna. I właśnie argumenty estetyki czasem nabierają charakteru rozstrzygającego. Zwycięża wówczas teoria, która góruje nad konkurentką jakościami estetycznymi. Przykładem najbardziej spektakularnym może tu być ogólna teoria względności Einsteina, która — twierdzi Kuhn — „nawet dziś (...) pociąga ludzi głównie ze względów estetycznych".[12]

Tekst literaturoznawczy — starałem się to we wstępie pokazać — nie stroni od chwytów zabawowych. Jest na nie zresztą z różnych względów specjalnie podatny: może w organizacji swej struktury wykorzystywać jedną z podstawowych strategii działań ludycznych, tj. naśladowanie[13]. Z naśladowaniem mieliśmy już do czynienia

[11] Ibidem, s. 126.

[12] Ibidem, s. 173.

[13] Huizinga (op. cit., s. 28) pisał: „Zabawa jest walką o coś lub przedstawieniem czegoś. Obie te funkcje mogą się również łączyć w ten sposób, że zabawa 'przedstawia' walkę o coś albo też stanowi rodzaj zawodów: kto potrafi najlepiej coś przedstawić". Roger Caillois (*Żywioł i ład*, wybór A. Osęka, tłum. A. Tatarkiewicz, przedmową opatrzył M. Porębski, Warszawa 1973, s. 308 i nast.) dzieli zabawę (grę) w zależności

w przypisie do artykułu Steinmanna. Teksty, które teraz zamierzam przeanalizować, wykorzystują ten mechanizm inaczej.

2. „Wielka zabawa"

Książka Jerzego Cieślikowskiego *Wielka zabawa*[14] poświęcona jest dziecięcym zabawom słownym oraz literaturze, która do tych tekstów nawiązuje. Zasadnicza teza pracy wyraża się w przekonaniu, iż o artystycznych walorach twórczości dla najmłodszych decydują związki utworów ze sferą dziecięcego folkloru. Tytuł książki ma, jak widać, podwójne uzasadnienie: odnosi się do zabawy jako formy dziecięcych zachowań słownych (i nie tylko) oraz do literatury, która czerpie z tej aktywności językowej. Ale formułę „zabawy" trzeba rozumieć jeszcze inaczej: wskazuje ona nie tylko na przedstawiony w książce problem; charakteryzuje także sposób jego prezentowania — mówi mianowicie o wybranej przez autora metodzie stylistycznego kształtowania narracji. Cieślikowski pisze o „poetyce dziecięcej produkcji słownej" i elementy tej poetyki przenosi w obręb własnego języka, przez co zmniejsza stylistyczny dystans pomiędzy komentarzem a tekstami komentowanymi. Relacja autorska, posłuszna zasadzie mimikry, naśladuje chwyty spotykane w twórczości adresowanej do najmłodszego czytelnika. Powtarza je „bez widocznej konieczności lub widocznego pożytku".[15]

Ludyczną mimikrę narracji najłatwiej można dostrzec w partiach streszczeń. Jest ich w książce stosunkowo dużo, znacznie więcej niż można by tego oczekiwać po „normalnej" rozprawie naukowej. Wiersz Januszewskiej o kocie:

> Kot mieszkał u burmistrza i jak stara baśń powiada, umiał bajki opowiadać. Burmistrz mu wtykał faję, a kot mruczał i prawił baję.

Inny wiersz — Sztaudyngera, wyjaśniający pochodzenie kropek biedronki:

---

od rodzajów działań uczestników i wyróżnia *agon* (zabawy o przewadze elementu współzawodnictwa), *ales* (zabawy z elementami ryzyka i napięcia), *mimicry* (zabawy naśladowcze) i *ilinx* (zabawy powodujące oszołomienie). W dalszej części wywodów (zob. s. 410 i nast.) autor wyodrębnia dwie zasadnicze pary gier: *ilinx* — *mimicry* i *agon* — *alea*. Pisząc o ludycznej mimikrze korzystam swobodnie z koncepcji zarówno Huizingi, jak i Cailloisa.

[14] J. Cieślikowski, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobraźnia dziecka. Wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985, wyd. 1, Wrocław 1967.

[15] Cieślikowski, op. cit. s. 215.

Pierwszą od rosy dostała, drugą — od słonka złotego, trzecią — od wiatru halnego, czwartą — od deszczu kropelki, piątą — od ziemi karmicielki, szóstą od dziada, co przechodził, a siódmą — już nie wiem od kogo[16].

Znaczna ilość tego rodzaju streszczeń sprawia, że język *Wielkiej zabawy* roi się od „lisków" (tych jest najwięcej[17]), „myszek", „gąsek", „kogutków", „kózek", i „koziołków"... Są też „pisemka", „książeczki", „wierszyki" — oczywiście dla najmłodszych. W charakterystyce poezji dziecięcej, jaką prezentuje Cieślikowski, ważne miejsce zajmuje „poetyka pomniejszenia i uzwyczajnienia". Nie trudno zauważyć, że poetyce tej posłuszna jest też autorska narracja — na swój sposób udziecinniona.

Autor stylizuje narrację na mowę dziecka, dokładniej — naśladuje dziecięcy stosunek do języka. Dziecku nie wystarcza funkcjonujący materiał słowny; ponadto — nie panuje nad nim w takim stopniu jak dorosły użytkownik języka. Bogactwo wyobraźni i różnorodność doznań percepcyjnych stają się bodźcem do tworzenia nowych wyrazów i formacji słowotwórczych, często też — do używania istniejących słów w nie spotykanych połączeniach lub osobliwych znaczeniach. Dziecko — twierdzi Cieślikowski — długo nie może poradzić sobie z arbitralnością znaków językowych, usiłuje przeto budować wypowiedzi w taki sposób, by swoim kształtem dźwiękowym obrazowały one wyrażane treści.

W narracji *Wielkiej zabawy* znajdziemy wszystkie wymienione tu właściwości. Dyskurs naukowy wchłania elementy mowy dziecięcej. Wywód upodabnia się do tematu, tworząc jego słowną replikę. Cieślikowski opisuje dziecięcą sprawność językową a zarazem sprawność tę naśladuje; korzysta ze swobody, jakiej w mówieniu zażywa dziecko. W efekcie tworzy nowe słowa, zazwyczaj za pomocą produktywnych formantów: „kalamburzyć" (s. 242, 360), „poezjować" (s. 248), „zabajać" (s. 288), „ulirycznić" (s. 303), „udrzewić" (s. 303). Wprowadza wyrazy w nowe konteksty; tytuł jednego z akapitów oznajmia: „Bajeczka, która wykipiała z metafory" (s. 322). Wreszcie — zmaga się, niczym dziecko, z umownością języka i dąży do zachowania podobieństwa pomiędzy kształtem wypowiedzi

[16] Ibidem, s. 319, 334. Por. H. Januszewska, *O kocie, co fajki kurzył*, w: *Z góry na Mazury*, Warszawa 1955; J. Sztaudynger, *Kropki biedronki*, w: *Kasztanki*, Warszawa 1964.

[17] Opieram się na liście frekwencyjnej *deminutivów* tej książki sporządzonej za pomocą komputera IBM XT (ze standardowym oprogramowaniem).

a jej przedmiotem. Dlatego „bajeczka" to „lilipucie motywy, lilipucia przygoda i puenta", a nadto — „maleńkie smuteczki" (s. 315, 354). Wydawać by się mogło, że w tkance tekstowej *Wielkiej zabawy* jeden przynajmniej składnik powinien stawiać opór ludycznej mimikrze. Chodzi o literaturoznawczą terminologię. Istotnie: warstwa terminologiczna książki w większości zachowuje należną powagę a także stosowny dystans wobec nazywanych zjawisk. *Carmina figurata*, „onomatopeja", „rym", „satyra" — każde z tych nazwań jest elementem standardowego słownika dzisiejszej nauki o literaturze. Ale utwory adresowane do dzieci, zwłaszcza zaś — dziecięce zabawy słowne, mają również właściwości, których nazw nie odnotowują literaturoznawcze leksykony. Dziedziną bezimienności jest dla przykładu obszar form gatunkowych, spotykanych w twórczości dzieci i dla dzieci. Taka sytuacja otwiera pole do zabawy: nazywając rozmaite gry słowne, Cieślikowski naśladuje trybem stylizacji dziecięce władanie językiem. Powstaje w ten sposób szczególny słownik genologiczny, w skład którego wchodzą m.in. „patataje" (s. 103), „literówki" (s. 119), „wywracanki" (s. 236), „wykrzykanki" (s. 244) czy „usypianki-mruczanki" (s. 319). Podobnie kształtowany jest repertuar nazewniczy literatury dla najmłodszych. I tutaj daje o sobie znać „poetyka pomniejszenia i uzwyczajnienia", jak choćby w określeniach „bajeczka" (s. 314), „wierszyk" (s. 315), czy onomatopeicznych „dylu-dylu" (s. 390), „liryka-tralaliryka" (s. 343).

Edward Balcerzan bodaj jako pierwszy zwrócił uwagę na infantylność słownika wiedzy o literaturze dla dzieci[18]. Wedle Balcerzana, instrumentarium wiedzy o literaturze dziecięcej zawiera terminy uformowane jako zdrobnienia systemu słownego dorosłych. Materiał przykładowy, jaki wspiera tę obserwację, pochodzi głównie z książki Cieślikowskiego i składa się wyłącznie z nazw gatunkowych. Przemawia do mnie obserwacja badacza, nie trafia jednak jej wykładnia. W infantylności komentarza naukowego widzi Balcerzan konsekwencję „orientacji na odbiorcę" — dominanty strukturalnej literatury dla dzieci. Nazwy gatunkowe — stwierdza badacz — należą do „języka-pośrednika' wszystkich uczestników komunikacji literackiej [i] stanowią jakby dobro wspólne autora i czytelnika, krytyka i badacza, wykonawcy i edytora"[19].

[18] Zob. E. Balcerzan, *Odbiorca w poezji dla dzieci*, w: *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982. (Artykuł ogłoszony po raz pierwszy w latach siedemdziesiątych.)

[19] Ibidem, s. 49.

Nie podzielam tego stanowiska, nie pojmuję bowiem, dlaczego opracowania o literaturze adresowanej do dzieci miałyby dostosowywać język do sposobu mówienia młodocianego czytelnika. Przypominam: „nigdy żaden tekst nie został napisany po to, aby być czytany i interpretowany filologicznie przez filologów"[20]; dodałbym od siebie: nigdy żadna praca o twórczości dla dzieci nie powstała z nadzieją, że będzie czytana przez dziecko. Najlepszym tego dowodem — tekst Balcerzana. Infantylizacja ma u Cieślikowskiego podłoże ludyczne, jest po prostu częścią „wielkiej zabawy".

3. „Wielometasłowie"

U Cieślikowskiego zasada ludycznej mimikry rządziła stylistyką dyskursu naukowego, u Danuty Danek określa przede wszystkim jego kompozycję. Studium *Dzieło literackie jako książka*[21] traktuje o zjawiskach, które niewiele mają wspólnego z zabawą. Autorkę interesują bowiem struktura tekstu powieściowego i kwestia jego dwupoziomowości. W rozprawie powracają wątki szeroko rozwijane we wcześniejszej książce badaczki[22]: obie prace dokumentują tezę o wyjątkowej roli, jaką w kompozycji powieści odgrywają składniki metawypowiedziowe. *Dzieło literackie jako książka* mówi o dwóch takich składnikach: rozdział pierwszy poświęcony jest tytułom utworów literackich, drugi — powieściowym spisom treści.

Podstawowa myśl rozdziału drugiego: autorski spis treści (tj. sporządzony przez autora dzieła) ma charakter wypowiedzi drugiego stopnia i tyczy nie świata przedstawionego, ale struktury tekstu; nie uczestniczy w rozwijaniu powieściowej intrygi, jest natomiast rodzajem wewnętrznego komentarza do zaprezentowanych w utworze wypadków. Spisy treści, podobnie jak inne metawypowiedzi: tytuły, motta, przedmowy — to zlokalizowane w obrębie utworu operacje

[20] W. Bulst, *Bedenken eines Philologen*, „Studium Generale" 7 (1954). Cyt. za: H.R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone teorii literatury*, tłum. R. Handke, w zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, wyd. 2., t. 3, Kraków 1976, s. 106.

[21] D. Danek, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980.

[22] Zob. D. Danek, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.

jego streszczania. Z tego względu każdy z wymienionych składników kompozycyjnych winien być traktowany jako nierozdzielny element dzieła. W powieści XVII-XVIII wieku wewnętrzne autokomentarze rozrastają się do niebywałych rozmiarów. Przykładem — alegoryczna powieść ojca d'Aubignaca *Markyza, albo królowa Wysp Fortunnych* z hipertrofią partii metatekstowych: wstępów, objaśnień, dopowiedzeń, rozmaitych uwag i indeksów. Owe elementy akompaniujące narracji sterują interpretacją utworu i szerzej — układają program czytelniczych zachowań. Z drugiej strony, służą pozyskiwaniu przychylności odbiorcy — niosą mu obietnicę „pożytku i przyjemności". Każdy rodzaj wewnątrzpowieściowego streszczenia może zdawać sprawę nie tylko z fabularnej zawartości, ale „z w s z e l k i e g o możliwego elementu dawnej wypowiedzi"[23]. Wykorzystuje tę okoliczność afabularna zwykle powieść XX-wieczna, w której metawypowiedzi stają się ponadto przedmiotem literackiej gry.

Określenie „wielometasłowie", zjawiające się w tytule jednego z podrozdziałów, nad wyraz trafnie wyraża tak wyłożoną myśl. Ma dodatkowo dwie bezsporne zalety: jest zwięzłe i dowcipne. Utworzony neologizm łączy różne pierwiastki skojarzeniowe: dokuczliwą jałowość, konotowaną przez „wielosłowie" i naukową powagę cząstki „meta-". Niezwykłość „wielometasłowia" bierze się wreszcie stąd, że mówi ono także o strukturze książki Danek, strukturze wystylizowanej na XVIII-wieczną powieść z jej bogactwem wewnętrznych streszczeń. Autorka powtarza rozczłonkowaniem książki XVIII-wieczne „wielometasłowie" i robi to najwyraźniej z samocelowością właściwą zabawie, tj. „bez widocznej konieczności lub widocznego pożytku". Rozdział *O powieściowych spisach rzeczy*, niczym XVIII-wieczna powieść, obfituje w wewnętrzne streszczenia; narracja co chwila przechodzi na poziom metawypowiedziowy, by za moment wspinać się jeszcze wyżej. Dyskurs naukowy ulega specjalnej segmentacji. Odcinki narracyjne są często poprzetykane elementami komentującymi tok wywodu, przez co czytelnik odnieść musi wrażenie, że autor usilnie zabiega o absolutną kontrolę nad procesem rozumienia tekstu.

Badaczka mnoży przede wszystkim cząstki, których rola polega na zapowiadaniu zawartości kolejnych fragmentów tekstu. Rozprawę otwiera tytuł *Dzieło literackie jako książka*; jego drugi człon daje

[23] Danek, *Dzieło*, s. 129.

uściślenie tematu — *O tytułach i spisach rzeczy w powieści*. Kolejnym elementem wprowadzającym, niosącym wykładnię tytułowych formuł, jest *Słowo wstępne*. Podobnie wielopiętrową konstrukcję wprowadzenia wznosi autorka we wspomnianym już rozdziale drugim. Na początku kładzie oczywiście tytuł *O powieściowych spisach rzeczy*; rozdział rozpoczyna *Wstępem*, część tę poprzedza mottem, po którym dokłada jeszcze — również metawypowiedziową — *Obserwację*. Rozdział rozbity jest na dwa podrozdziały. Każdy z nich, prócz własnego tytułu, ma własne motto. Powstaje w ten sposób imponujący układ jednostek wprowadzających, mogący śmiało konkurować z *Markyzą* ojca d'Aubignaca. Autorka stylizuje rozprawę na wielopoziomowość barokowego tekstu, poprzedzającego partię narracyjną nie kończącą się amfiladą wstępów. Ludyczne naśladowanie osiąga najwyższą intensywność w części *Wielometasłowie*. Poprzedza ją kolejno: tytuł i podtytuł książki, *Słowo wstępne* do całości, tytuł rozdziału, *Wstęp* do tego rozdziału, motto *Wstępu*; *Obserwacja*, która *Wstęp* otwiera, a dalej — tytuł wspomnianej części (*Wielometasłowie*) i jej własne motto.

Każdy z elementów metawypowiedziowych — przypominam tezę badaczki — to rodzaj streszczenia; podrozdział *Wielometasłowie* ma, co łatwo policzyć, dziewięcioskładniowy układ streszczeń. Ale to nie koniec. *Wielometasłowie* ma nadto drobiazgowy spis rzeczy, który wespół z partiami wstępu tworzy metatekstową oprawę rozdziału. Powieść XVIII-wieczna rządziła się wskazaniami pożytku moralnego. Autorka naśladuje tę poetykę w spisie rzeczy. Przedstawia zawartość *Wielometasłowia* tak, by zademonstrować wierność rozprawy zasadzie „pożytku i przyjemności". Oto niektóre sformułowania wzięte z haseł wyszczególniających treści rozdziałów:

„O niebezpieczeństwach wynikających z nieporządnego czytania spisów rzeczy (...)", „Mylne sądy naszej współczesności o powieści dawnej i o dawnej świadomości literackiej w zakresie powieści", „(...) zakończenie pierwszej części *Pameli* zdradzające prawdę tej powieści", „Streszczenie — grzech odbiorcy dzieła (...)". Spis rzeczy obiecuje też czytelnikowi miłe wrażenia, jedno z haseł wybitnie podnieca ciekawość: „Indeks a rozkosz czytania powieści".

W części *Wielometasłowie* autorka igra strukturą XVIII-wiecznej powieści, ludycznie przyjmując jej najważniejsze rysy, nie ukrywa zresztą swych intencji. Zabawa ma wszak sens jedynie wtedy, gdy jest działaniem uświadamianym sobie przez wszystkich jej uczestników.

O ludycznym zamyśle książki Cieślikowskiego powiadamiał jej tytuł. Jak ta sprawa wygląda u Danek? Sądzę, że badaczka wyjawia swój zamysł w kilku miejscach, najwyraźniej — w motcie otwierającym rozdział o spisach rzeczy i w przypisie na s. 144. W motcie, wziętym z *Lalki*, czytamy:

W jego pojęciu (Rzeckiego) okna nie tylko streszczały zasoby sklepu, ale jeszcze powinny były zwracać uwagę przechodniów bądź najmodniejszym towarem, bądź pięknym ułożeniem, bądź figlem.

Metawypowiedziowy komentarz rozdziału posłuszny jest temu wskazaniu: streszcza zawartość książki i „figlem" pozyskuje dla niej sympatię czytelnika. Wspomniany przypis czyni bardziej wyraźnym ludyczny podkład rozprawy. Okazuje się ona bowiem, o czym zapewnia autorka, „produktem ubocznym [i] całkowicie niespodziewanym" studiów nad świadomością literacką w XVII i XVIII w. Krótko mówiąc: rozprawą-zabawą[24].

4. „Metafora bez granic"

Twórczość poetycka polega na celowym utrudnianiu drogi do sensu. Czytelnik, decydując się na lekturę poezji, powinien zdawać sobie z tego sprawę. Oczywiście utrudnień takich nie będzie on oczekiwał po tekście naukowym; tutaj mogą pojawić się one jedynie w dwu przypadkach: jako skutek językowych nieporadności autora, bądź jako rezultat celowych zabiegów stylizacyjnych. I właśnie tę drugą możliwość ilustruje pomysłowo napisane studium Okopień-Sławińskiej *Metafora bez granic*[25]. Łączy w nim badaczka dyscyplinę wywodu z ludyczną mimikrą; rozwija teorię metafory, którą jednocześnie powtarza w organizacji ciągu argumentacyjnego.

[24] Nie zauważyła tego E. Zawisza, recenzentka książki Danek, która w zakończeniu omówienia („Pamiętnik Literacki" 1982, z. 3/4, s. 471) ubolewała: „Trzeba także spostrzec, już zupełnie marginesowo, że pożytecznej lektury całej książki nie ułatwiają zawiłości kompozycji, pewne nawroty i liczne dygresje. Podobnie — lekko archaizujący i zharmonizowany z treścią styl zakłócają czasem mało komunikatywne zdania (...)". Każda zabawa, oglądana przez nieobeznanego z jej regułami, musi wywoływać podobne wrażenia.

[25] A. Okopień-Sławińska, *Metafora bez granic*, w zbiorze: *Studia o metaforze. II*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1983.

Poetyckość, której istota tkwi w „znaczeniotwórczym współdziałaniu" nadawcy i odbiorcy, przeniesiona zostaje w obręb naukowego dyskursu.

Można by (...) o niej [metaforze] powiedzieć, że jest bardzo niecierpliwym wypróbowaniem granic i przyspieszeniem procesów semantyzacyjnych wskutek zuchwałości swoich kontekstowych czy też syntagmatycznych propozycji[26].

Wynotowuję z tej definicji niektóre sformułowania przenośne: metafora — „wypróbowanie granic procesów semantyzacyjnych", metafora — „przyspieszanie procesów semantyzacyjnych", „zuchwałość" metafory, i wyrażenie jeszcze bardziej wymyślne, też dotyczące metafory — „zuchwałość kontekstowych [i] syntagmatycznych propozycji". Kilkanaście stron wcześniej autorka pisze o powszechności procesów metaforycznych.

(...) stoimy wobec wielkiej rzeki zjawisk semantycznych, ruchliwych, ciągłych i płynnych. Ci, którzy w swojej argumentacji zadowalają się utartymi przykładami (metafor), działają tak, jakby nurt tej rzeki opisać chcieli na podstawie laboratoryjnych oględzin wyciętych z przerębla brył lodu. Ci drudzy zaś, wzorotwórcy, tak — jak gdyby interesowała ich tylko ta woda, którą zdołają zatrzymać w skonstruowanych przez siebie basenach, brodzikach czy wodotryskach albo też przepuścić przez własnej roboty rury, kanały, jazy i tamy[27].

Tu wynotowuję tylko oryginalną matrycę semantyzacyjną: zrównanie badań nad metaforą z metodami stosowanymi w hydrologii. Myślę, że te dwie próbki tekstowe starczą, aby unaocznić istotny rys wywodów autorki, a mianowicie ich śmiałe zmetaforyzowanie.
Niespotykane połączenia słowne nie muszą, jak wiadomo, tworzyć konstrukcji metaforycznych; żeby takie konstrukcje powstały niezbędny jest odpowiedni kontekst pragmatyczny. Metafora stanowi przeto składnik takiej sytuacji wypowiedzeniowej, w której odejście od używania wyrazów w ich normalnych znaczeniach i utartych związkach traktowane jest przez mówiących jako działanie uprawnione. Jak powiada Okopień-Sławińska, we współczesnej kulturze „prawem do metafory" legitymuje się przede wszystkim poezja[28].
Warunkiem sensowności tekstów naruszających zasady łączliwości semantycznej jest, w opinii badaczki, istnienie „ogólnego znaczenia słowa". Każde użycie wyrazu wykorzystuje jakąś cząstkę tego

[26] Ibidem, s. 43.
[27] Ibidem, s. 25.
[28] Ibidem, s. 35.

znaczenia, a użycie w nie notowanym związku — dokłada do semantycznego zasobu słowa nowy składnik. Rozumienie przekazu poetyckiego opiera się na odszukiwaniu w słowach ich nie wykorzystanych jeszcze (a potencjalnych) cegiełek sensu.

Zabiegi metaforyzacyjne, wciąż referuję sądy badaczki, wymagają „pewnego wysiłku semantyzacyjnego" i, rzecz jasna, muszą na jego podjęcie wyjednać zgodę czytelnika. Nadawca przekazu poetyckiego w ramie modalnej tekstu formułuje instrukcję dla odbiorcy: „celowo mówię w taki właśnie niezwykły [metaforyczny] sposób, „chcę, żebyś odkrył, co przez to zamierzam powiedzieć"[29]. Czytelnik godzi się na poszukiwanie sensowności wypowiedzi, licząc w tym na „satysfakcję poznawczą, estetyczną czy j a k ą k o l w i e k i n n ą [podkreśl. WT]". Ale jest jeden motyw, który wypada chyba uznać za ważniejszy od wszystkich nazwanych po imieniu. Oto odbiorcę szukającego sensu wyrażeń metaforycznych popycha chęć stawienia czoła semantycznym przeszkodom i „wiara w wartości płynące z ich przezwyciężenia"[30].

W ujęciu procesu metaforycznego jako celowego utrudniania komunikacji językowej powraca idea ludycznych korzeni poezji. Huizinga pisał:

> Ten, kto język nazywa 'cierniem mowy', ziemię 'posadzką hali wiatrów', wiatr 'wilkiem drzewa', zadaje swym słuchaczom poetyckie zagadki, które oni w myśli rozwiązują[31].

Okopień-Sławińska również zadaje zagadki, które rozwiązywać ma czytelnik jej rozprawy. Częściej jednak sama podsuwa odpowiedzi, demonstrując tylko kunszt niezwykłego nazywania tego, co zwyczajne. W ten sposób wprowadza do narracji element, który rosyjscy formaliści uznali za sedno mowy poetyckiej — „chwyt udziwnienia". Przytaczam kilka: metafora — „wypróbowywanie granic procesów semantyzacyjnych" (s. 43), przekształcenie idiomu — „zbakierowanie" (s. 40), zakłócenie spójności — „podminowanie wyrażenia" (s. 42). W zakończeniu szkicu *Sztuka jako chwyt* Szkłowski nadał poezji miano „mowy u t r u d n i o n e j".[32] I na taką właśnie poetycką „mowę utrudnioną" stylizuje swe wywody Okopień-Sławińska.

---

[29] Ibidem, s. 38.

[30] Ibidem, s. 34, 35.

[31] Huizinga, op. cit., s. 193.

[32] W. Szkłowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, w zbiorze: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia.* Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńskiej, t. 2, cz. 3, Kraków 1986, s. 28.

Warto w tym miejscu zatrzymać się chwilę przy tytule. Formuła „metafora bez granic" wyraża stanowisko autorki — myśl o powszechności zachodzących w mówieniu przekształceń semantycznych, które są niezbędnym warunkiem normalnego funkcjonowania języka. W wyrażeniu „metafora bez granic" można jednak odczytać jeszcze coś innego: aluzję do praktyki narracyjnej, jaką stosuje badaczka. Metafora — zjawisko właściwe swoistym kontekstom wypowiedziowym — okazuje się w tekście rozprawy zjawiskiem kapryśnym, mogącym przekraczać z łatwością bariery stylistyczne, jakimi otacza się współczesny dyskurs naukowy.

* * *

Zestaw chwytów zabawowych, jaki stoi do dyspozycji współczesnego badacza, jest szeroki. Pod tym względem warsztat literaturoznawcy przeważa nad innymi: repertuar środków ludycznych jest tu z całą pewnością najbogatszy.

Wynika to — myślę — z kilku powodów. Wypowiedź literaturoznawcy tyczy zjawisk, w których w rozmaitym stopniu ujawnia się natura zabawowa; znaczna część twórczości literackiej posłuszna jest retorycznej zasadzie *delectare*. Dyskurs naukowy może tę właściwość wykorzystywać: sama operacja cytowania wszczepia pierwiastek ludyczny do tkanki tekstu komentującego. Przykładem tego niech będzie praca Hanny Dziechcińskiej *Literatura a zabawa*.[33] Po drugie, literaturoznawstwo do dziś zachowuje łączność z retoryką, co oznacza, że w organizacji dyskursu kieruje się nadal jej podstawowymi unormowaniami. Wypowiedź naukowa, która ignoruje regułę *delectare*, choć nienaganna w warstwie argumentacyjnej, bierze na siebie ryzyko, że nie znajdzie zrozumienia u odbiorcy. Wyczuwa to świetnie np. Janusz Sławiński, którego subtelne pojęciowo wywody pełne są zaskakujących gier słownych.

Po trzecie, literaturoznawca pisze teksty o tekstach; posługuje się językiem, by charakteryzować to, co językowe. Ludyczna mimikra, której przejawy usiłowałem dokumentować, jest nie do pomyślenia poza granicami tekstów literaturoznawczych. Po czwarte wreszcie, wypowiedź literaturoznawcy może zabawowo naśladować swoje własne reguły, odnosić się do nich z typowym dla stylizacji dystansem (np. tytuł *Zaświat przedstawiony* Michała Głowińskiego)[34].

[33] H. Dziechcińska, *Literatura a zabawa. Z dziejów kultury literackiej w dawnej Polsce*, Warszawa 1981.

[34] M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

Zupełnie inna sytuacja kształtuje się wtedy, kiedy cały tekst ujęty jest przez autora w stylizacyjny cudzysłów. Asertywny charakter wypowiedzi ulega wówczas nadwątleniu, co pociąga za sobą zmianę jej przynależności rodzajowej. Przykładem — *Twórcza zdrada „Przyjaciół" Mickiewicza*, opisana przez Henryka Markiewicza; z tekstów starszych — „humoreska krytyczna" Wacława Borowego *O Pawle i Gawle*.[35]

Warto w końcu dodać, że w pisarstwie literaturoznawczym ukształtował się gatunek, który nazwać można „zabawą". Obejmuje on wypowiedzi odznaczające się pewną swobodą w wyborze tematu, bądź sposobie jego traktowania. Forma ta nawiązuje niewątpliwie do tradycji eseju, a więc piśmiennictwa, które zbliża się już do literackiej strefy przygranicznej. Genologiczna kwalifikacja wspomnianych wypowiedzi staje się niekiedy składnikiem tytułu, jak choćby w Markiewiczowskiej *Innej zabawie „Lalką"* czy w szkicu Ewy Miodońskiej-Brookes *Zabawy „Zabawą" Sławomira Mrożka*.[36] Ale spotyka się tu też tendencję dokładnie odwrotną, tj. utajnianie powagą tytułu przynależności gatunkowej tekstu. Jako ilustracją niech mi będzie wolno posłużyć się moim, prezentowanym właśnie, szkicem.

Jestem przekonany, że zjawisko ludyczności nie znajduje się na marginesie współczesnej humanistyki; sądzę ponadto, iż istnieje ścisła więź pomiędzy zabawowym modelem nauki a zabawowymi technikami jej uprawiania. Dlatego właśnie w metanaukowej doktrynie Kuhna dostrzegam przejaw tej samej orientacji myślowej, jaką odnajduję w poczynaniach autorów trzech analizowanych rozpraw. Chodzi — najgrubiej mówiąc — o przezwyciężanie pozytywistycznego wzorca naukowości. To pozytywizm bowiem sformułował program „wiedzy skromnej, lecz pewnej".[37] Tym postulatom musiał sprostać styl tekstu naukowego — idealnie przezroczysty, neutralny, niczyj. W narracji nie ma więc miejsca na formy gramatyczne wskazujące na autora. Jest on językowo niewykrywalny. Rozprawa naukowa dąży tu do tego, by — niczym XIX-wieczna powieść — opowiadać się sama.

[35] H. Markiewicz, *Twórcza zdrada „Przyjaciół" Mickiewicza*, „Teksty" 1981 nr 6; W. Borowy, *O Pawle i Gawle. Humoreska krytyczna*, w: *Ze studiów nad Fredrą*, Kraków 1921.

[36] H. Markiewicz, *Inna zabawa „Lalką"*, w: *Tradycje i rewizje*, Kraków 1957, (tytuł nawiązuje do szkicu S. Godlewskiego. *Bawię się „Lalką"*, „Wiadomości Literackie" 1937, nr 1); E. Miodońska-Brookes, *Zabawy „Zabawą" Sławomira Mrożka*, „Ruch Literacki" 1982, nr 3/4.

[37] Określenie A. Siemianowskiego wzięte z jego pracy *Zasady konwencjonalistycznej filozofii nauki*, Warszawa 1989, s. 115.

Jerzy Paszek

O starzeniu się tekstów literaturoznawczych

kochani
jak prędko wietrzeją ich wiersze
moje zwietrzały zanim je napisałem
J. Iwaszkiewicz

Starzenie się tekstów literaturoznawczych (dalej: TL) jest rzeczą niewątpliwą, natomiast sam opis procesu wietrzenia i dezaktualizacji TL nasuwa sporo wątpliwości.

1. Najpierw pojawiają się pytania dotyczące zakresu terminu TL. Czy mają to być li tylko wypowiedzi wydrukowane, czy również głosy w dyskusji, wykłady, a także rozprawy magisterskie, doktorskie i habilitacyjne istniejące w rękopisach (np. dotyczące literatury rosyjskiej pisane ręcznie magisteria) lub maszynopisach. Przyjmijmy, że termin TL obejmuje wszystkie możliwe wypowiedzi związane z literaturą — opublikowane drukiem, wygłoszone z katedry, znane z maszynopisów. Podstawowymi gatunkami tekstów krytyczno- czy teoretyczno- bądź też historyczno-literackich byłyby wówczas: glosa, wzmianka, notatka, streszczenie, hasło encyklopedyczne, przyczynek, recenzja, szkic, artykuł, esej,

studium (tu: magisteria, doktoraty, habilitacje), monografia, encyklopedia literacka. W wyliczeniu tym pomijam np. powieści, chociaż narracja autotematyczna dotyczy przecież dzieła literackiego, a sądy oceniające utwory artystyczne mogą się znaleźć nawet w powieści sensacyjnej. W Łysiakowej replice na *Złego* Tyrmanda czytam np. o Brandysie, że „struga sumienie narodu, gdy dawniej apologetyzował donosicielstwo", o Konwickim — „zamordyście w dobie stalinowskiej", o Woroszylskim — „harfiarzu kultu krwawego Józia", o Andrzejewskim — „gloryfikatorze bezlitosnego socu". Dokładniej bohater *Dobrego* charakteryzuje *Malowanego ptaka* Kosińskiego (będzie on małym motywem przewodnim niniejszego TL):

Z tego dziełka, którego treść dotyczy czasów okupacji niemieckiej w Polsce, człowiek Zachodu pobiera takie nauki: polska partyzantka wyłapuje żydowskie dzieci, żeby je oddawać w ręce Gestapo, polscy chłopi uwielbiają zagwałcać na śmierć małe, żydowskie dziewczynki, tak jak polscy księża, odziani w szaty liturgiczne, lubią katować w kościołach małych żydowskich chłopców, natomiast dziewczyny polskie, gojki rzecz jasna, uprawiają dziki seks z własnymi tatusiami, braćmi i na dodatek z kozłami rozpłodowymi!...[1]

Jest to istotne rozszerzenie zakresu TL, gdyż w większości dzieł literackich spotyka się albo wzmianki o innych utworach, albo aluzje do takich utworów. Gdyby więc przyjąć założenie, że beletrystyka wolniej się starzeje (powieść sensacyjna ma o wiele większy nakład od klasycznych TL) niż piśmiennictwo o niej, to dłuższe życie miałyby TL umieszczone (czy zakamuflowane) w dziełach literackich. W założeniu tym kryje się racjonalne ziarno: któż pomiętałby dziś o napastliwych krytykach Słowackiego, gdyby nie „unieśmiertelniające" ich strofy *Beniowskiego?*

Inna sprawa, iż genologiczne zróżnicowanie wypowiedzi o literaturze może mieć wpływ na długowieczność danego TL: jestem przekonany, że wzmianka, notatka czy recenzja przegrywają tu z esejem, monografią czy encyklopedią literacką (nb. *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny* ma od roku 1984 kilka wznowień, w których nie uwzględnia się nawet najważniejszych uwag recenzentów o błędach pierwszej edycji). Niewątpliwie, niedobra i upstrzona pomyłkami encyklopedia ma o wiele większą siłę przebicia (w kierunku wieczności) niż zgoła genialna recenzja: gdy czytam słowa

[1] Łysiak, *Dobry*, Warszawa 1990, s. 268 i 271.

Borowego — „Makuszyński napisał z powodu *Igrzyska* [Staffa] swoje arcydzieło recenzenckie w 'Słowie Polskim'" — to jakże trudno sprawdzić ten sąd i uwierzyć w długotrwałość tekstu powieściopisarza[2].

2. Druga wątpliwość wiąże się z tym, iż nie wszystkie TL mają okazję doczekać starości. Wiele z nich rodzi się martwo. Myślę tu przede wszystkim o pracach magisterskich, choć i wśród prac doktorskich znajdzie się — co widać po latach — sporo poronień i niespełnień. Myślę także o różnego rodzaju wypowiedziach okolicznościowych, które przecież mogą przybierać nawet postać książkową. Przykładowo: tom Tadeusza Filipa pt. *Cypriana Norwida „Fortepian Szopena" ze stanowiska twórczości poety odczytany* ma podwójne uzasadnienie: 1) wydany został „na setną rocznicę śmierci Fryderyka Chopina", 2) miał być zrozumiały dla kogoś, kto nie ma pod ręką „całej półki różnych wydań pism Norwida"[3], co w roku 1949 było rzeczywistym problemem bibliofilskim. I chociaż Gomulicki w swoich komentarzach do *Fortepianu Szopena* wyzyskuje częstokroć konkordancje Filipa[4] — bez poinformowania o pracy poprzednika! — to jednak książka ta jest martwo poczęta. Przynosi nie tylko błędne informacje (np. o tym, że Przesmycki miał „kompletny rękopis 100 wierszy tworzących zbiór *Vade-mecum*"), ale i naciągane wywody dotyczące paralelizmów tekstologicznych i filozoficznych, a przede wszystkim zaskakujące wnioski o ekspresjonizmie i impresjonizmie utworu Norwida:

> widzimy w tym poemacie, a zwłaszcza w użyciu w nim zasadniczych jego motywów (mitycznych i mistycznych, orfejskiego i piastowskiego), wyraz Norwidowego **ekspresjonizmu**. Natomiast (i jedynie) w zastosowaniu formy rytmicznej *Fortepianu Szopena* upatrujemy **impresjonistyczne** zamierzenia oddania rytmicznych cech muzyki Chopina[5].

Kazimierz Wyka cytuje w swoich studiach o Norwidzie z Filipa tylko nekrolog poety, nie bez aluzji nadmieniając o „mętnologicznym komentarzu, w jakim jeszcze dzisiaj [rok 1949!] lubują się norwidyści"[6].

---

[2] W. Borowy, *Studia i szkice literackie*, t. I, Warszawa 1983, s. 633.

[3] T. Filip, *Cypriana Norwida „Fortepian Szopena" ze stanowiska twórczości poety odczytany*, Kraków 1949, s. 4, 8.

[4] C. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 2; *Wiersze. Dodatek krytyczny*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 677, 678, 679, 680.

[5] T. Filip, op. cit., s. 29 i 266 [podkr. Filipa].

[6] K. Wyka, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 260.

Jak widać, nie zgadzam się ze zdaniem Jacka Trznadla, który powołując się kilka razy na tom Filipa, stwierdza m. in.:

Wskazał Tadeusz Filip w istotnej, obficie udokumentowanej książce o *Fortepianie Szopena*, że słowo 'pasja' odnosi się zarówno do namiętności (...), jak i do Pasji Chrystusowej[7].

Ba, uważam (śmiem uważać!), że duża księga Artura Hutnikiewicza o Żeromskim (Warszawa 1987), składająca się z trzech głównych części zatytułowanych *Życie i twórczość*, *Tematy*, *Artyzm i technika* — jest w duchowym związku z dwukrotnie wydawaną monografią Stanisława Adamczewskiego (1930: *Serce nienasycone*, 1949: *Sztuka pisarska Żeromskiego)*, w której wyodrębnił autor dwie części: *Tematyka i problematyka*, *Technika*. Hutnikiewicz pisząc w czasach poststrukturalistycznych swoje najważniejsze dzieło tak się daleko wycofał metodologicznie, że aż popadł w anachronizm: nie można bowiem dziś — po doświadczeniach strukturalizmu — pisać syntezy dorobku pisarza, w której arcydzieła danego autora traktowane są na równi z najgorszymi jego tworami; nie powinno się też w takiej monografii pomijać charakterystyki najwybitniejszych dzieł omawianego artysty (brakuje mi w *Żeromskim* np. analizy *Ech leśnych*, o których pojawiają się tu tylko dwie wzmianki). Jest faktem oczywistym, iż wielokrotnie Hutnikiewicz powołuje się na *Dzieje grzechu*, nie zdając sobie sprawy, że ta częstotliwość cytowań wyróżnia ową powieść na tle całości dorobku pisarza. Stąd też nie mogę się zgodzić ze zdaniem recenzenta „Pamiętnika Literackiego", mówiącym o tomie Hutnikiewicza jako „ważnym wydarzeniu naukowym" czy „ważnym wydarzeniu polonistycznym"[8].
Dygresja: Hutnikiewicz błędnie analizuje nowelkę *Pocałunek*, bo nie zna wzmianki Gomulickiego o tym, że wspominanym tu obrazem Grottgera nie jest *Znak*, lecz *W grobowcu*, i że nie chodzi Żeromskiemu o Mickiewicza, lecz o Kościuszkę[9].

3. Trzecia wątpliwość polega na tym, iż nie wiadomo, dla kogo dany TL starzeje się, a dla kogo jest stale żywotny. Są tacy naiwni czytelnicy, dla których każde opracowanie literackie jest tak samo ważne i żadne się nie starzeje (np. autorzy

[7] J. Trznadel, *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa 1978, s. 151.
[8] Z.J. Adamczyk, *Artur Hutnikiewicz: Żeromski*. „Pamiętnik Literacki" 1988 z. 4, s. 302 i 307.
[9] J.W. Gomulicki, *Pamiętniki*, „Rocznik Literacki" 1973, s. 118.

niektórych prac magisterskich uznają, że można w roku 1990 pisać o danym pisarzu używając terminologii socrealistycznej!). Miłośnik literatury często także nie grzeszy wybrednością lektur mieszczących się w zakresie TL (opisy biografii twórców jako najulubieńszy gatunek narracji historycznoliterackiej; dla takiego czytelnika przeznaczył wstępną część swej monografii Hutnikiewicz, gdy inne części są dla specjalistów — z którymi polemizuje — ale odbiorców tych zawodzą, bo nie przynoszą nowych tez i analiz). Profesjonalista zachłannie czyta wszystko z zakresu TL gdzieś do doktoratu czy habilitacji, gdyż później staje się bardziej wymagający i leniwy. Niestety, profesjonaliści najczęściej są nastawieni „pokojowo" do fenomenu nadprodukcji TL, stąd zwykły czytelnik nie wie, które TL cenić wyżej, a które pomijać w lekturze.

4. Czwarta wątpliwość zawiera się w pytaniu: Czy istnieje postęp w badanich literackich? Badania literackie uprawia coraz więcej ludzi, stąd też TL narastają w postępie arytmetycznym w gigantyczne zwały papieru, ale czy wyrastają ponad przeciętny poziom TL wieków ubiegłych?

Na pytanie to częściowo można odpowiedzieć następująco: błędy współczesnych w ocenie danego zjawiska literackiego biorą się zazwyczaj ze zbyt nikłego dystansu czasowego w stosunku do dzieła i jego autora. Odleglejsza perspektywa czasowa, która zmiata ze sceny literackiej grafomanię, pozwala uważniej skupić się na czymś, co dawniej było tylko jednym z wielu elementów życia literackiego. Tak więc np. Edward Balcerzan, który w roku 1967 wskazuje na różne możliwości zrozumienia wiersza *Moskwa* Młodożeńca, znajduje się w odmiennej sytuacji historycznoliterackiej niż ta, w jakiej pozostawał w roku 1922 Irzykowski, który twierdził, że wiersz *moskwa* (tak wtedy pisano tyłuł) to „wic" i „zaproszenie do samogwałtu duchowego"[10].

W badaniach literackich następuje zmiana narzędzi interpretacyjnych i wyzyskiwanie nagromadzonych uwag. Eliminacja słabych utworów literackich idzie w parze z zapominaniem o ich analizach. Interpretacje arcydzieł kumulują się, zadziwiając niejednokrotnie pomysłami analitycznymi bądź odkrywczymi klasycznego utworu. Kazimierz

[10] E. Balcerzan, *Sztuka tłumaczenia a styl*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, pod red. M. Głowińskiego, Wrocław 1967, s. 34-37; K. Irzykowski, *Na Giewoncie formizmu*, „Przegląd Warszawski" 1922, nr 6.

Bartoszyński trafnie uogólnia prawa rozwoju badań literackich i ich kumulatywny charakter:

> Owa kumulatywność rozwoju na tym po pierwsze polega, że proces narastania nowych twierdzeń jest w tych badaniach o wiele wyraźniejszy i żywszy niż proces unieważniania twierdzeń „nieaktualnych". Po wtóre, w badaniach literackich występuje nie tyle zjawisko symetrycznego zastępowania tezy sfalsyfikowanej przez jej odpowiednik, ile wysuwania tezy tylko częściowo eliminującej poprzednią, a stanowiącej raczej twierdzenie odpowiadające na nowe pytania i konstytuujące nowy projekt badawczy[11].

To zjawisko niesymetryczności wysuwanych tez w badaniach literackich powoduje, iż aktualna jest ciągle recenzja *Ogniem i mieczem* napisana przez Prusa (obok najnowszych analiz tej samej powieści). Trafność, spostrzegawczość, oryginalność ujęcia i perspektywy, stanowczość (*Strong Opinions* Nabokova), nieuleganie modzie i stereotypom badawczym — te i inne cechy dobrej recenzji (jako przykładu TL) nie są związane bynajmniej tylko z wiekiem XX czy też z jego czwartą ćwiartką. *Biblioteka* Focjusza (dzieło sprzed roku 855) stale jest dla nas żywa i nie starzeje się, choć mówi przecież jakże często o fantomach, o utworach, które nie dochowały się do naszych dni.

Wydawałoby się, że jest co najmniej jeden pewny przykład zdecydowanego postępu w badaniach literackich — studia tekstologiczne. Przykładowo: Stanisław Pigoń poświęca ukochanemu swojemu utworowi, *Dumie o Hetmanie*, notę 6-stronicową, podczas gdy Zbigniew Goliński opisuje tenże tekst Żeromskiego na 36 stronicach[12]. Ale i w tym przykładzie chodzi nie tyle o postęp, co staranniejsze wyzyskanie materiałów źródłowych (które nie zawsze są dostępne dla wcześniejszego wydawcy) oraz poważniejsze podejście do zadań edytora naukowego (Pigoń uważał, że nie musi podawać wszystkich odmian i różnic tekstów, a czytelnik ma zaufać jego wyborowi). Warto też dodać, że zdarzają się w tekstologii nieudane wydania krytyczne (np. *Zmór* Zegadłowicza). Sztuka edytorska ewoluuje, stąd standart wydań naukowych, np. dzieł Mickiewicza, musi nadążać za wymogami tej dyscypliny (zmienia się m. in. ilość podawanych faktów, dokładność rejestracji wszelkich odmian tekstów, stosunek

[11] K. Bartoszyński, *Glosa o współczesnym literaturoznawstwie w Polsce*, „Teksty Drugie" 1990, nr 2, s. 106.

[12] S. Żeromski, *Duma o Hetmanie i inne opowiadania*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1957, s. 224-229; *Duma o Hetmanie i inne utwory epickie*, oprac. Z. Goliński, Warszawa 1987, s. 236-272.

do emendacji badacza). Z drugiej zaś strony, możliwe jest i takie wydarzenie, iż pierwsze wydanie krytyczne jest już bardzo dobre (przychodzi mi na myśl Rościsława Skręta edycja *Pism zebranych* Przybosia).

5. Piąta wątpliwość wiąże sią z trudnością oddzielenia rzeczywistej przyczyny starzenia się TL od przyczyn pozornych. Bo przecież nawet fałszywe tezy historycznoliterackie nie są automatycznie wymazywane z historii dyscypliny. Powstają legendy naukowe, np. sąd o autorstwie *Bogurodzicy* (wedle jednej legendy autorem był św. Wojciech). Inne natomiast TL, które już zostały zapomniane i „zwalczone", mogą na nowo ożyć. Tak staje się na naszych oczach ze studiami stylistycznymi Charlesa Bally'ego. Tak może się stać z tekstami sprzed I wojny światowej, w których przedstawiono wpływy i zależności literackie (wydaje się, że doba intertekstualizmu wydobędzie te studia z zapomnienia).

Niekiedy badacze stosowali taktykę świadomego fałszowania wymowy analizowanego dzieła. Powstawały TL z góry zakładające swą krótkotrwałość. Tak było z Wyką, gdy pisał o „reakcyjnym romantyzmie" utworów Krasińskiego, o błędach ideowych *Wesela* Wyspiańskiego (dramaturg pominął robotników jako decydującą klasę społeczną...) czy utworów Żeromskiego. Wyka wybierał mniejsze zło (zakłamaną interpretację), by uchronić duże połacie naszej literatury przed zupełną eliminacją (w okresie socrealizmu w podręcznikach nie mówiono nie tylko o Berencie, ale nawet i o Wyspiańskim!)

Pozorne niestarzenie się TL widać w różnorakich przemianach i zamianach klasyfikacyjnych danych TL. W serii „Biblioteka Filologii Polskiej" przypomniano częstokroć zwietrzałe już TL takich historyków literatury polskiej, jak: Brückner, Bruchnalski, Tarnowski, Chlebowski, Małecki, Kleiner, Kucharski. Częściowo podobną funkcję archiwum dyscypliny pełni redagowana przez Henryka Markiewicza „Biblioteka Studiów Literackich", w której zebrano pisma Kołaczkowskiego, Kubackiego, Krzyżanowskiego. Antologia jest innym przykładem archiwizacji klasycznych lub reprezentatywnych TL. Wystarczy tu wspomnieć o książce Andrzeja Lama *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923* (Kraków 1969), tomie zredagowanym przez Kazimierza Budzyka — *Stylistyka teoretyczna w Polsce* (Warszawa 1946) czy tomie *Stylistyka polska.*

Wybór tekstów (Warszawa 1973). Zamieszczenie w ostatniej książce TL Stefanii Knisplówny (*Instrumentacja głoskowa w „Pomniku" Tuwima*) nie jest najlepszym przykładem analizy fonostylistycznej — istniejącym przed 1973 rokiem — ale raczej świadectwem pewnego etapu badań warstwy brzmieniowej dzieł literackich. Innymi słowy, TL Knisplówny tylko pozornie jest żywotny — w istocie jest przykładem pionierskich dociekań fonostylistycznych. Nie jest traktowany jako samodzielny TL, lecz raczej jako pokazowy preparat na zajęciach z poetyki.

W tym punkcie rozważań pora na wysunięcie kilku hipotez dotyczących procesu starzenia się TL.

Hipoteza A: starzenie się TL spowodowane jest brakiem rozdzielenia pracy naukowej od politycznych deklaracji.

Monograficzne opracowania z zakresu teorii lub historii literatury mogą zawierać „zarazki" starzenia się związane z epoką powstawania TL. Przykładowo: dwa początkowe tomy *Wstępu do nauki o literaturze* Stefanii Skwarczyńskiej, wydane w roku 1954, rażą dziś połączeniem języka socrealizmu i frazeologii katolickiej. O kierunku personalistycznym w badaniach literackich Skwarczyńska pisze tak:

> Jeśli chodzi o jego wyraz w ujęciu *Manifestu personalizmu* E. Mouniera, to zdaje się on być hasłem do walki z rozkładową kulturą burżuazyjną, którą ze stanowiska wskazań ewangelicznych, dotyczących stosunku człowieka do człowieka, poddaje ostrej krytyce[13].

Zmiany języka Skwarczyńskiej pod wpływem politycznych haseł danego okresu widać najlepiej wtedy, gdy zestawi się wydaną w roku 1948 *Systematykę głównych kierunków w badaniach literackich* z cytowanym już *Wstępem do nauki o literaturze*. W opublikowanej w roku 1954 książce Skwarczyńska stwierdza, iż kierunek genealogiczny:

> ujmując dzieło jako ogniwo procesu ewolucyjnego sztuki literackiej bada zależność i wpływ jednych dzieł na inne. Ustalenie wpływów jest podstawowym zadaniem badania literackiego. „Wyautonomizowanie" materiału literackiego sygnalizuje już późniejszy etap kapitalizmu — z początków jego doby rozkładowej[14].

O tym samym kierunku i tym samym procederze „wyautonomizowania" — kilka lat wcześniej pisała Skwarczyńska bez odwołań do rozkładowej fazy kapitalizmu:

---

[13] S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, Warszawa 1954, s. 32.

[14] Ibidem, s. 20.

Tak więc dla badacza spod znaku kierunku genealogicznego dzieło literackie jest **ogniwem** w procesie rozwojowym rzeczywistości literackiej. Dwa momenty należy tu podnieść: związek genetyczny dzieła literackiego z wcześniejszymi i późniejszymi dziełami, wyrażający się **podobieństwem** pewnych elementów w zestawionych ze sobą dziełach literackich, czyli moment odindywidualizowujący dzieło literackie i moment właśnie jego indywidualności, odrębności, pewnej autonomiczności[15].

A oto inny przykład takich „zarazków" niszczących monografie: obszerny, akademicki *Zarys historii literatury greckiej* Tadeusza Sinki jest „ozdobiony" cytatami ze *Sporu o realizm* Melanii Kierczyńskiej oraz innymi powołaniami się na tegoż typu i lotu analizy marksistowskie[16].

Tym bardziej należy wyróżnić te TL, które w najgorszych latach stalinowskich nie splamiły się daniną na rzecz socrealizmu. Myślę o wydanej w roku 1951 *Alchemii słowa* Jana Parandowskiego.

Hipoteza B: pozorne starzenie się TL jest związane z miejscem jego publikacji.

Opublikowanie TL w tygodniku, w zeszytach naukowych wyższej uczelni, w przedmowie do książki — może spowodować zupełne niezauważenie danego TL i szybkie zapomnienie o nim. Nie przedrukowuje się m.in. przeglądów zagranicznych czasopism z „Twórczości", stąd ginie wiele ciekawych sądów o literaturze współczesnej. Przykładowo: zapamiętałem, że w jednym numerze tego pisma Jerzy Lisowski chwalił *Malowanego ptaka* („Kosiński ukazuje się w niej jako pisarz całą gębą"), a w innym — wprost przeciwnie („Jest to, wybaczcie mi Państwo grube słowo, zwyczajne komercyjne gówno. Grube, ale nie za grube, bowiem o książce tej mówić można jedynie w kategoriach ekskrementalnych"[17]).

Umieszczenie TL w książce nie zawsze chroni go przed wykreśleniem ze stanu badań i pamięci czytelników. Mam na myśli znakomity esej Ryszarda Ganszyńca *Homer i Odyseja* wydrukowany w pierwszym wydaniu tłumacza epopei Homera przez Józefa Wittlina (Lwów 1924). Mimo ciekawych uwag o „rozkoszy słuchaczy i czytelników" dzieła Homera, o powiązaniach *Odysei* z poezją orficką i eschatologią grecką, o baśniowych wątkach eposu, uwag powtarzanych potem

[15] S. Skwarczyńska, *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich*, Łódź 1948, s. 207 [podkr. Skwarczyńskiej].

[16] T. Sinko, *Zarys historii literatury greckiej*, t. I, Warszawa 1959, s. 116.

[17] J. Lisowski, *Przegląd zagraniczny. Francja*, „Twórczość" 1966, nr 5, s. 153; „Twórczość" 1966, nr 7, s. 139.

przez Sinkę, zupełnie zapomniano o tym TL. Dzieje się tak dlatego, że kolejne wydania tłumaczenia Wittlina przynoszą zmiany nie tylko w samym przekładzie, ale i nowe posłowia (najnowsze wydanie — esej Zygmunta Kubiaka).

Może się i tak zdarzyć, iż TL opublikowany jest w grubej książce autorskiej, ale ze względu na zaszufladkowanie jej twórcy poza gronem prawdziwych badaczy literatury, oryginalne jego spojrzenie na pewne dzieła literackie będzie przeoczone. Tak bodaj stało się z Lema pomysłami sienkiewiczologicznymi zawartymi w *Filozofii przypadku*. Nie zauważono też analizy Lema poświęconej Kosińskiemu (o *Malowanym ptaku* esej pt. *Kariera falsyfikatu*).

Hipoteza C: TL starzeje się w związku ze zdezaktualizowaniem jego tez.

Dany TL może się rzeczywiście zdezaktualizować w związku z tym, że: 1) odkryto prawdziwego autora badanych dzieł (np. *Silviludia poetica* Sarbiewskiego a Bettini), 2) odkryto tekst wnoszący nowe tematy i nową charakterystykę epoki literackiej (poemat Rożdzieńskiego a obraz baroku), 3) odkryto rękopis autora przynoszący potwierdzenie lub zaprzeczenie wprowadzanych emendacji tekstu (słynna poprawka Kleinera „Aby słów" na „Aniołów" nie poparta przez odnaleziony rękopis).

Czy wszystkie takie zdezaktualizowane TL automatycznie się starzeją? Myślę, że i tu mogą pojawić się wyjątki. Sensacyjny esej Macieja Słomczyńskiego o rozwiązaniu zagadki *Finnegans Wake* żyje swoim własnym życiem — jako nowela detektywistyczna Joe Alexa — po zaniechaniu przez Słomczyńskiego pracy nad tezą *The Explanation of „Finnegans Wake"*[18].

Hipoteza D: dany TL starzeje się wraz ze swoją metodologią, która stała się niemodna.

Przykładem wyrazistym jest tu nie wznawianie po II wojnie czterech tomów Kleinera poświęconych dziejom twórczości Słowackiego (Lwów 1919-1927), choć tegoż badacza edycja *Dzieł wszystkich* Słowackiego jest nie do zastąpienia. Monografia Kleinera oparta była na modnej ówcześnie metodzie psychologicznej, która dziś nie cieszy się uznaniem (to strukturalizm ośmieszał styl psychologizujących krytyków). Można powiedzieć także, iż wiele prac strukturalis-

[18] M. Słomczyński, *Klucze Otchłani*, „Literatura na Świecie" 1973, nr 5; zob. też: T. Mirkowicz, *„Finnegans Wake" — objaśnienie sześciu pierwszych akapitów*, „Literatura na Świecie" 1982, nr 8, s. 359.

tycznych, a w szczególności tych epigońskich (liczne TL o narratorze, czasie, przestrzeni dzieła literackiego), niemiłosiernie zestarzało się w ciągu zaledwie 25 lat!

Wnioski. Co się ostaje w długim trwaniu dyscypliny? Są to:

1. TL, które przynoszą rozwiązanie istotnej kwestii dotyczącej dzieła literackiego, jego autora bądź całej epoki;
2. TL znakomicie napisane, unikające zagmatwania i scjentycznego sformalizowania (stąd żywotne TL Borowego czy Wyki);
3. TL przynoszące nowe materiały źródłowe o dziele czy autorze;
4. TL polemiczne, związane z wielkimi pisarzami (Koźmian — Mickiewicz).

Aneks

Żywotne teksty literaturoznawcze z lat 1965—1966

Wybrałem te dwa lata, gdyż wówczas właśnie zostały wydrukowane pierwsze eseje i monografie o charakterze strukturalistycznym. Co z nich czytujemy dziś? Wtedy byłem doktorantem i musiałem w swojej lekturze brać pod uwagę wszystkie publikowane TL. Które z nich dzisiaj znów przeczytałbym? Które stale pamiętam? Chcę przypomnieć oddzielnie wydane książki oraz eseje i artykuły zamieszczone w „Twórczości" i „Pamiętniku Literackim".

Rok 1965

1. J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu*
2. J. Kott, *Szekspir współczesny*
3. J. Łukasiewicz, *Zagłoba w piekle*
4. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze* [lektura studentów polonistyki]
5. E. Rabowicz, *Stanisław Trembecki w świetle nowych źródeł*
6. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*
7. W. Woroszylski, *Życie Majakowskiego*
8. K. Wyka, *Łowy na kryteria*

„Twórczość"

1. Z. Bieńkowski, *Hybryda* [o tetralogii L. Durrella]
2. T. Burek, *Nowe piękno* [O *Nowej Baśni* T. Parnickiego]
3. E. Naganowski, *Walka o Musila*
4. J. Popiel, *Jeszcze o przekładzie „Lamparta"* [polemika z J. Adamskim]

„Pamiętnik Literacki"

1. K. Bartoszyński, *„Popioły" i kryzys powieści historycznej* [lektura studentów polonistyki]
2. M. Głowiński, *Anachronizm i konstrukcja czasu. (Z problemów poetyki Żeromskiego)*
3. A. Hutnikiewicz, *Problematyka form kompozycyjnych w sztuce pisarskiej Żeromskiego*
4. J. M. Rymkiewicz, *Ogród Persefony*
5. — 6. W. Weintraub, *Jeszcze o „Rozłączeniu" i jego adresatce.* — Cz. Zgorzelski, *Maria czy matka? (Jeszcze o adresatce „Rozłączenia").* [polemiki z K. Górskim]

Rok 1966

1. A. Brodzka, *O kryteriach realizmu w badaniach literackich* [lektura studentów polonistyki]
2. M. Dernałowicz, *Od „Dziadów" części trzeciej do „Pana Tadeusza"*
3. L. Elektorowicz, *Zwierciadło w okruchach*
4. Z. Goliński, *Nad tekstami Krasickiego*
5. R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*
6. J. Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*
7. J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*
8. *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa, J. Sławińskiego
9. S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*
10. R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*
11. A. Sandauer, *Dla każdego coś przykrego* [tom polemiczny]
12. A. Ważyk, *Kwestia gustu* [wspomnienia poety]

„Twórczość"

1. T. Burek, *Arcydzieło niedokończone*
2. A. Gołubiew, *Pisarska droga Hanny Malewskiej*

3. J. Kott, *Prowincjonalny Karpiński*
4. Z. Kubiak, *Tajemnica IV eklogi* [Wergiliusza]
5. Z. Łapiński, *„Ślub w kościele ludzkim"*
6. J. Reychman, *Czarna peleryna, ciupaga i indyjski znak tajemny*
7. M. Sroka, *Legendy Brzozowskiego*

„Pamiętnik Literacki"

1. T. Bujnicki, *Struktura artystyczna „Trylogii" a pamiętniki polskie XVII wieku*
2. M. Dluska, *Modernistyczny barok Żeromskiego*
3. M. Dłuska, *Rodowód. Studium „Mowy i ziemi" Wierzyńskiego*
4. J. J. Lipski, *Pozycja „Hymnów" Kasprowicza na tle kierunków literackich okresu* [lektura studentów polonistyki]
5. I. Opacki, *Wokół „Karmazynowego poematu" Jana Lechonia*
6. S. Sandler, *Indiańska przygoda Henryka Sienkiewicza. Tropy „Sachema"*
7. S. Treugutt, *Ody napoleońskie Kajetana Koźmiana*
8. J. Trzynadlowski, *Uwagi o poetyce „Trylogii" — historycznej powieści przygody* [lektura studentów polonistyki]
9. B. Zakrzewski, *Sienkiewicz dla maluczkich*

Henryk Markiewicz

Spór o przełom pozytywistyczny

Utworzenie pojęcia „przełom pozytywistyczny" i powiązanie go z datą klęski powstania styczniowego nastąpiło za sprawą Piotra Chmielowskiego. W przedmowie do *Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu* (Wilno 1881, s. 11) autor wyraźnie określił główny przedmiot swojego zainteresowania: „nowe dążności i nowe myśli" stanowiące „charakterystyczne cechy nowego okresu". W dalszych wywodach uzasadnił wyodrębnienie tego okresu „wielkim przewrotem w stosunkach ekonomicznych i społecznych", jaki nastąpił w Królestwie po roku 1864; o sytuacji politycznej, tj. o samym powstaniu i jego klęsce z ostrożności wolał nie pisać. Wspominał również o rozwoju prasy, zwrocie społeczeństwa ku pracy organicznej, krytycyzmie wobec przeszłości, oddziaływaniu filozofii i nauki zachodniej. Były to jednak nie tyle cechy samej literatury czy szerzej — piśmiennictwa nowego okresu, lecz ich uwarunkowania. Cechy te przedstawił dopiero w dalszym ciągu swego wywodu sukcesywnie, według czasowego porządku ich pojawiania się w publicystyce obozu młodych. Znalazła się tu walka z epigonami romantyzmu, postulaty aktualności społecznej literatury, program emancypacji kobiet, darwinizm i empiryzm, wreszcie zsyntetyzowanie tych haseł w programie pozytywistycznym. Charakteryzując go głównie wyimkami z własnego artykułu *Pozytywizm i pozytywiści* (1873) Chmielowski za najważniejsze składniki tego programu uznaje: traktowanie filozofii jako uogólnienia nauk

empirycznych, uzależnienie rozwoju kultury umysłowej od wzrostu dobrobytu materialnego, „dążności praktyczne do podniesienia dobrobytu kraju", apel o uprawę nauk przyrodniczych i technicznych, utylitaryzm społeczny, usamoistnienie mas ludowych, głównie przez szerzenie oświaty. Jak widać, Chmielowski przyjął po pierwsze perspektywę „warszawską"; dopiero w drugim wydaniu swej książki *Zarys literatury polski z ostatnich lat dwudziestu*[1], (Warszawa 1886 s. 9) uwzględnił publicystykę „Dziennika Literackiego" i uwydatnił znaczenie artykułu Ludwika Powidaja *Polacy i Indianie* (1865), w którym — jak pisze — po raz pierwszy wypowiedziane zostało „głośno i dobitnie" hasło nowego zwrotu w pracach społecznych. Po drugie o zmianach, które nastąpiły w literaturze pięknej, mówił Chmielowski bardzo mało, skupiając uwagę na światopoglądowym i społecznym programie pozytywizmu wyrażonym w publicystyce obozu młodych. W dyskusji, która rozgorzała po wydaniu jego książki[2] poparł autora po części Bronisław Chlebowski (*Przegląd piśmiennictwa*, „Tygodnik Ilustrowany 1881, nr 301), zdecydowanie — Józef Kotarbiński, Aleksander Świętochowski i Antoni Gustaw Bem. Kotarbiński w recenzji *Zarysu* („Nowin" 1881, nr 115) pisał najwyraźniej:

Bez formalnego powierzchownego przywiązywania się do dat możemy dziś już na mocy wyraźnych objawów sądzić, że po przebyciu ciężkiego kataklizmu rozpoczął się okres nowych prądów, nowej polityki społecznej, okres skupienia i cichej pracy wewnętrznej, przeciwstawiającej sią dawnym porywom i żywemu rozkwitowi fantazji. Dodawał przy tym, że w pozytywizmie „nastąpiło połączenie zasad wolnomyślności z hasłami polityki praktycznej".

Świętochowski (*Atak lekkiej kawalerii*, „Prawda" 1881, nr 31) wymienił jako datę graniczną, „smutne doświadczenie ostatniego zbrojnego porywu", a wśród nowych treści propagandowych przez publicystykę pozytywistyczną umieścił ideę łączności słowiańskiej, uznanie uwłaszczenia chłopów za akt sprawiedliwości społecznej, stanowczość w dążeniu do wyzwolenia wiedzy spod władzy wiary, a na polu literatury i sztuki — „zalecenie realizmu" i „przybliżenie do życia". Świętochowski ograniczał jednak zasługę pierwszeństwa młodych z jednej strony zastrzeżeniem: „przynajmniej w Królestwie Polskim", z drugiej — przyznaniem, że „pobudki do tego wystąpienia

[1] W wydaniu III (1894) i IV (1888) swej książki Chmielowski, wraz ze zmianą tytułu na *Zarys najnowszej literatury polskiej*, umieścił w nim dokładną datę początkową: 1864.
[2] Zob. K. Krzewski, *Spór o walkę „młodych" ze „starymi" czyli mały przewodnik po pozytywizmie warszawskim*, „Pion" 1936, nr 46—52 i odb.

kryły się w poprzedniej dobie naszego życia historycznego". Bem z kolei (*O literaturze polskiej ostatniego szesnastolecia*, „Prawda" 1881, nr 30) akceptując w zasadzie periodyzację Chmielowskiego zwracał uwagę, że „źródłem ruchu" były już reformy Wielopolskiego i oddziaływanie Szkoły Głównej.

Rzeczników obozu pozytywistycznego wsparł Teodor Tomasz Jeż. W *liście... o książce dla P. Chmielowskiego i jej krytykach* (Wilno 1881) podkreślał pewne zasługi młodej prasy w „popchnięciu ruchu naukowego naprzód", znaczne — popularyzacji „poglądów i metod postępowych, o jakich nikomu się przed wystąpieniem jej nie śniło" (s. 12), a przede wszystkim — w wyłonieniu „sporego pisarzy młodych zastępu". Wymieniając tu Świętochowskiego, Orzeszkową, Prusa, Konopnicką i — bezzasadnie — Blizińskiego, na czele tej grupy umieścił Litwosa, co — jak zobaczymy — było chwytem przemyślnym w związku ze stanowiskiem zajętym w tej kwestii przez Sienkiewicza.

W rok później Bolesław Prus w artykułach *Odpowiedź na kilka pytań* („Nowiny" 1882, nr 199) i *Alea iacta est!*, (tamże, nr 313) dystansując się wobec obozu „Przeglądu Tygodniowego", charakteryzował jednak pozytywistów jako tych, którzy „w jaskrawy sposób objaśniali wymagania nowej epoki" wynikłe z „przewrotu stosunków" po roku 1863: przeciwstawiali oni filozofii idealnej — pozytywną, wielkiej polityce — pracę organiczną, fałszywym autorytetom i przesądom — badania naukowe, apologii przeszłości — jej krytykę, dominacji duchowieństwa i szlachty — „torowanie drogi stosunkom demokratycznym". W późniejszych wypowiedziach Prusa powracają myśli podobne, z biegiem czasu coraz bardziej jednoznacznie aprobatywne wobec ofensywy pozytywistycznej jako całości. W *Kronice tygodniowej* („Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 50) pisał:

> Kiedy kula uderzy w ścianę, wówczas zatrzymuje się i rozgrzewa. W mechanice nazywa się to przekształceniem ruchu masowego na cząsteczkowy, ruchu zewnętrznego na wewnętrzny. Podobna przemiana nastąpiła w naszym kraju po krwawym stłumieniu powstania: naród zupełnie się obudził, przestał walczyć i spiskować, a zaczął rozmyślać i pracować. To przebudzenie nazwano okresem pozytywistycznym albo — pracy organicznej.

Sam Chmielowski wprowadził do swego stanowiska pewne korektury: rozdział tomu VI *Historia literatury polskiej* (Warszawa 1900) poświęcony okresowi od roku 1864 zatytułował „czasy pozytywizmu filozoficznego i realizmu estetycznego". Wśród cech pozytywizmu właściwego wysunął teraz na plan pierwszy opozycję przeciw

klerykalizmowi, nadto zaś nadanie nazwy „pozytywizm" całemu okresowi uzasadniał powszechnym panowaniem zasady „rozumu" politycznego, obowiązującej również w środowiskach konserwatywno-katolickich. Zajął się teraz szerzej znamionami samej literatury: zwrócił uwagę na postulaty jej unaukowienia i powiązania z aktualnymi sprawami społecznymi pod nazwą „tendencyjności". Uproszczone jej pojmowanie skorygowane zostało niebawem wymaganiami realizmu i przedmiotowości. Za charakterystyczną cechę nowego okresu literackiego uznał też Chmielowski pogłębienie i wysubtelnienie analizy psychologicznej. Równocześnie osłabił nieco cezurę 1864 r., wskazując, że:

cechy tego nowego okresu rozwoju literatury naszej musiały być oczywiście spotęgowaniem i pogłębieniem haseł z ostatnich chwil okresu poprzedniego, a przeciwieństwem względem znamion reakcji dawniejszej (t. VI, s. 191).

Przypominał, że ta tendencja ujawniała się już przedtem w międzypowstaniowej twórczości powieściowej, a początków realizmu dopatrywać się można w *Panu Tadeuszu*. (Podkreślał to już wcześniej w artykule *Młode siły* z roku 1880.) Cezurę 1864 roku uznawało również wielu autorów spoza kręgu pozytywistycznego. Niechętny skądinąd „reakcji pozytywnej" Roman Plenkiewicz charakteryzując w konserwatywnej „Bibliotece Warszawskiej" (1881, t.III) *Prądy współczesne w naszej powieściowej literaturze* twierdził stanowczo:

Rok 1864 bez zaprzeczenia położył kres epoce, słusznie czy nie w literaturze naszej romantyczną nazwanej. Stanowczy przewrót w stosunkach ekonomicznych i społecznych wytworzył warunki całkiem różne od tych, jakie poprzedziły chwile przełomu. Dawne zasady, pojęcia, iluzje ustąpiły nowym, przede wszystkim hasłu „wiedza to potęga", pojmowanemu według filozofii pozytywnej (s. 1).

Stanisław Tarnowski nie sądził co prawda, by walka młodych była „głównym zjawiskiem w naszej literaturze od klęsk ostatnich" (recenzja *Zarysu* Chmielowskiego, Kronika Literacka, „Przegląd Polski" 1886, t 82, s. 171), nie miał natomiast wątpliwości, że:

rok 1863 musiał sprowadzić zwrot w literaturze, bo sprowadził go w stanie i historii narodu (...); wszystko to działa na nas dzisiejszych , czy starszych pozostałych przy życiu, czy młodych, którzy chcą czy nie chcą, przyznają czy przeczą są produktem stanu rzeczy, jaki powstał po roku 1863, w tej atmosferze się rodzili, chowali, wyrastali, wciągaliśmy ją w płuca wszyscy i ona swoimi pierwiastkami zaprawiła tę krew, która krąży w naszym narodowym organizmie[3].

[3] S. Tarnowski: *Historia literatury polskiej*, t. VI, cz. 2, Kraków 1907, s. 1, 5.

W tym stanie rzeczy Konstanty Wojciechowski w lwowskich wykładach uniwersyteckich z lat 1905/6 pt. *Przewrót w umysłowości i literaturze polskiej po roku 1863* (wyd. Lwów—Warszawa 1928) miał prawo stwierdzić, że:

wszyscy historycy literatury bez względu na to, czy posługują się jakąś nomenklaturą czy nie, czy uznają, czy nie uznają dat granicznych, bez względu na to, jakie naprzód wysuwają kryteria, wymieniają rok 1863 jako przełomowy, dając choćby milcząco do zrozumienia, że od tej pory rozpoczyna się coś nowego.

Wojciechowski powołać się mógł poza wymienionymi już autorami także na Aleksandra Brücknera (1903) i Tadeusza Grabowskiego (1903); później cezurę 1863/1864 — odwołując się do uwarunkowań polityczno-społecznych i nowych treści światopoglądowych występujących zarówno poza literaturą piękną jak i na jej obszarze przyjęli cytowany już Stanisław Tarnowski (1914), Marian Szyjkowski (1923) ponownie Tadeusz Grabowski (1936), Juliusz Kleiner (1939), Janina Kulczycka-Saloni (1971); włączyła ona jednak poezję powstania styczniowego do opracowanego przez siebie rozdziału *Pozytywizm*.

Tylko sporadycznie pojawiały się odstępstwa od daty 1863/64 przez wskazanie momentu późniejszego ujawnienia się w literaturze i publicystyce nowych treści uwarunkowanych upadkiem powstania. W sformułowaniach pośrednich cezurę tę przesunęli na rok 1870 Aleksander Brückner (*Cechy literatury szlacheckiej i miejskiej wieku XVII*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Bolesława Orzechowicza*, Lwów 1916, t. I, s. 157—158) i Stanisław Dobrzycki (*Historia literatury polskiej*, Poznań 1927, t. I, s. 10). Datę 1866/67 zaproponował Stanisław Cywiński (*Sprawa podziału dziejów literatury polskiej na okresy*, w: *Prace historyczno-literackie. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*, Kraków 1936, s. 62) uzasadniając ją falą debiutów młodego pokolenia pisarzy i uczonych oraz założeniem „Przeglądu Polskiego" i „Przeglądu Tygodniowego". (Wspomina również Cywiński o uzyskaniu autonomii przez Galicję.)

Co do mnie — zaproponowałem początkowo datą przybliżoną — około roku 1870, „gdyż wtedy dopiero ideologia pozytywistyczna zaznacza się wyraźniej i w publicystyce i w literaturze" (*Próba periodyzacji nowożytnej literatury polskiej*, „Ruch Literacki" 1966, nr 2). Uwzględniłem zarazem międzyokresową ciągłość, wprowa-

dzając pojęcie przedstyczniowego protorealizmu. W podręczniku *Pozytywizm* (Warszawa 1978) zastrzegłem się, że „daty graniczne mają charakter tylko orientacyjny" i wymieniłem najpierw wydarzenia polityczne lat 1864—1867, a następnie pojawienie się nowych organów prasowych („Przeglądu Polskiego" i „Przeglądu Tygodniowego") i nowego, wybitnie uzdolnionego pokolenia pisarzy.

Już jednak w polemikach z książką Chmielowskiego występowały opinie przekreślające czy redukujące znaczenie kulturowe i literackie cezury 1864 roku. W szczególności autorzy „starej prasy", bagatelizując znaczenie ofensywy pozytywistycznej, ukazywali przedpowstaniową genezę jej treści. Tak więc anonimowy recenzent *Zarysu* Chmielowskiego w „Bibliotece Warszawskiej" (1881, t. III, s. 155—159) dowodził, że idee postępowe, świadomość wartości nauki, postulaty oświaty dla ludu, pojawiały się już wcześniej, od roku 1857 począwszy, w wydawnictwach Towarzystwa Rolniczego, w „Gazecie Polskiej" Kraszewskiego, w „Tygodniku Ilustrowanym", w artykułach ekonomicznych Feliksa Zielińskiego w „Bibliotece Warszawskiej" i dziełach Józefa Supińskiego, więc błędny jest pogląd, że „dopiero rok 1864 rozpoczyna epokę postępu, epokę życia naukowego na szeroką skalę". Niezbyt konsekwentna była ówczesna opinia Bronisława Chlebowskiego (t.c.): niby to solidaryzował się z Chmielowskim i polemizował ze wspomnianą recenzją „Biblioteki Warszawskiej", ale przyznawał, że większa część nowych idei wytworzyła się już przed rokiem 1864; rezultatem „bolesnej logiki faktów" było to tylko, że społeczeństwo poddało się „kierownictwu dawno już gotowych, lecz dla ogółu nowych wyobrażeń"[4].

Mimo to redakcja „Tygodnika Ilustrowanego" zaniepokojona niektórymi sformułowaniami Chlebowskiego, uważała za potrzebne dodać do jego tekstu polemiczny przypisek:

Stanowczego p r z e ł o m u po wypadkach lat 1861—1864 nie dostrzegamy zgoła; widzimy tylko po chwilowym rozgorączkowaniu umysłów powrót do teraźniejszego zapatrywania się na sprawy społeczne — tj. do haseł „pracy spokojnej, organicznej".

Henryk Sienkiewicz recenzując w „Gazecie Polskiej" (1881, nr 211—213) książkę Chmielowskiego gotów był przyznać, że publicystyka pozytywistyczna przyczyniła się do rozszerzenia nauki i wy-

[4] Na rok 1860 wyznacza Chlebowski granicę między okresem romantycznym a późniejszym we *Wskazówkach dla pragnących zajmować się literaturą polską w wyższym zakresie*, w: *Przewodnik dla samouków*, cz. II, Warszawa 1899, s. 427.

tworzenia pewnej atmosfery duchowej, „jakiej nie było dotąd". Natomiast biorąc rzecz „ze stanowiska ściśle literackiego" stwierdzał, że żadnego „przełomu" nie było. (Zauważmy, że to właśnie Sienkiewicz, podobnie jak redakcja „Tygodnika Ilustrowanego", wprowadza w kontekście polemicznym słowo „przełom", które u samego Chmielowskiego nie wystąpiło):

Bo też my wszyscy, którzy dziś trzymamy pióro w ręku i piszemy co kto umie i może, jesteśmy pod względem ideałów literackich w znaczeniu estetycznym, kontynuacją czasów dawniejszych. Wmawiać w nas, że tworzymy jakiś przełom, jakąś nową epokę literacką, jest to po pierwsze: pochlebiać nam, po wtóre: mylić się. Nie tworzyliśmy ani form nowych, ani treści nowej. Ideał główny pozostał ten sam i pozostanie. [Sienkiewicz miał tu zapewne na myśli patriotyzm]. Być może, iż powie kto, że stanęliśmy, idąc za najnowszym prądem zagranicznym po stronie realizmu przeciw idealizmowi, po stronie tendencyjności przeciw teorii: sztuka dla sztuki. I to nie! Kraszewski, Kaczkowski, Korzeniowski, Jeż, Zachariasiewicz pisali powieści metodą realną, nie tylko zanim nazwa „młodzi" była wynaleziona, ale zanim wielu z młodych żyło na świecie. (...) W najlepszym więc razie przyłączyliśmy się tylko do istniejącego kierunku.

Spośród historyków literatury stanowisko zbliżone zajął pierwszy Antoni Potocki. W *Polskiej literaturze współczesnej* (Warszawa 1911) wypowiedział wiele poglądów później powtarzanych, bez świadomości, że zostały już przez niego sformułowane. Przyjąwszy inercyjnie rok 1863 za datę początkową przy przygotowywaniu swej książki, Potocki przyznaje, że ta data miała wpływ na „warunki pracy i twórczości w Polsce" (t. I, s. 13), zastrzega się jednak, że „nie jest momentem mającym w historii naszej twórczości znaczenie bezpośrednie i stanowcze", bo „około tej daty nie grupuje się żadna konstelacja znamiennych utworów literatury polskiej" (t. I, s. 10). Po dawnemu terenem walk i przeobrażeń są po powstaniu założenia ideowe romantyzmu — już od roku 1848 najbujniej rozkwitłym gatunkiem literackim jest powieść, przy czym towarzyszy jej rozwój badań historycznych. Tak więc około roku 1863 przeważają podobieństwa z okresem zaczynającym się po Wiośnie Ludów, a lata następne są tylko dalszym ciągiem poprzednich i dopiero od schyłku XIX wieku zaczynają przeważać różnice. Przechodząc do szczegółowego wykładu, Potocki modyfikuje swe stanowisko o tyle, że uwzględnia całość lat sześćdziesiątych, a nawet schyłek lat pięćdziesiątych i charakteryzuje je jako „nieprzerwany dalszy ciąg prac twórczych i kulturalnych wszczętych w literaturze wielkiego romantyzmu" (t. I, s. 107).

Cezurę 1863/64 kwestionował także w swych wykładach z roku 1922 Eugeniusz Kucharski. Argumentował on, że przebudowa życia społecznego zaczęła się w zaborze pruskim i austriackim znacznie wcześniej, a sama literatura po roku 1863 była tylko jedną z modyfikacji romantyzmu, po której nastąpiła dalsza — jawnie już neoromantyczna[5].

Dla Kazimierza Czachowskiego, jako autora *Obrazu współczesnej literatury polskiej* (Lwów 1934—1936) i *Obrazu polskiej literatury realistycznej* (1939, t. I wyd. pt. *Między romantyzmem a realizmem*, Warszawa 1967) cezura ta stawała się nieistotną z innego względu: literaturę poromantyczną (nie uzasadniając zresztą explicite swego stanowiska) dzielił on na realistyczną, zaczynającą się od Kraszewskiego, a więc około roku 1840 oraz literaturę „współczesną", dla której datą początkową była publicystyka „Wędrowca" i działalność Stanisława Witkiewicza, a więc rok 1884. Oczywiście całą twórczość pokolenia pozytywistycznego, także i późniejszą niż ta data, włączał Czachowski do literatury realistycznej. Główna cezura dzieli u niego realizm od naturalizmu. Nie wypowiadając się wprost w sprawie periodyzacji, Kazimierz Wóycicki w książce *Walka na Parnasie i o Parnas* (cz. I, Warszawa 1928) przypominał za Chmielowskim, że niektóre „zabiegi wychowawcze" pozytywistów, jak walka z epigonizmem romantycznym i hasła utylitarystyczne, mają „wprawdzie skromne i nie pod sztandarem pozytywizmu, ale znacznie wcześniejsze początki" (s. 11) — w publicystyce „Dziennika Literackiego".

Zdawał sobie z tego sprawę także Karol Lilienfeld-Krzewski (*Spór o walkę „młodych" ze „starymi" czyli mały przewodnik po pozytywiźmie warszawskim*, „Pion" 1936, nr 48); przypominając poglądy Libelta, Szulca i Supińskiego, ostrzegał jednak roztropnie:

Należy pamiętać, że w humanistyce tak się wszystko ze wszystkim łączy, że trudno by mi było wskazać tak samo historyka jak historyka filozofii lub literatury, który by miał pewność, że w dziejach, które uprawiają, coś nowego się dzieje lub naprawdę stało! Ogłoszenie więc, że Kazimierz Wielki był pierwszym „organicznikiem", gdyż zastał Polskę drewnianą a zostawił murowaną, byłoby jednak przesadą, o to połączoną z krzywdą pozytywistów warszawskich.

Przedpowstaniowe źródła pozytywizmu jako prądu myśli filozoficzno-społecznej (z pominięciem spraw literackich) przedstawiła naj-

[5] Zob. B. Nadolski, *Eugeniusz Kucharski — badacz historii literatury*, w: *Eugeniusz Kucharski*, Toruń 1957, s. 13.

gruntowniej Barbara Skarga. Książka jej nosi tytuł *Narodziny pozytywizmu polskiego 1831—1864* (Warszawa 1964), w tekście jednak hasła empiryzmu, pracy organicznej, liberalizmu ekonomicznego występują pod nazwą „prepozytywizmu" i traktowane są tylko jako prąd prekursorski w stosunku do pozytywizmu właściwego. Autorka zaznacza przy tym, że zjawiska te stanowią jedynie część zespołu tez pozytywistycznych, uwikłane są często w obce pozytywizmowi konstrukcje myślowe, występują oddzielnie. Dopiero Józef Supiński dokonał ich syntezy i może być uznany za pierwszego teoretyka pozytywistycznej myśli w Polsce. Można stąd wnosić, że Skarga — podobnie jak Wóycicki — wykrywając przedpowstaniowe antecedencje pozytywizmu nie odrzuca jednak cezury 1864 roku. Data 1865 występuje zresztą w tytule współredagowanego przez nią tomu *700 lat myśli polskiej* (Warszawa 1980).

Spośród historyków literatury przeciw cezurze 1864 r. wystąpił w naszych czasach Janusz Maciejewski, najpierw w artykule *Kiedy nastąpił przełom?* („Twórczość" 1958, nr 10), a następnie w książce *Przedburzowcy*, opatrzonej podtytułem *Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem* (Kraków 1971). Przełom ten umieścił przed powstaniem, w początkach lat siedemdziesiątych. Za główne jego cechy uznał optymizm życiowy, połączony z „harmonijną choć nie aprobatywną wizją świata", niechęć do romantyzmu filozoficznego oraz ideologię demokratyczną i niepodległościową, w dziedzinie zaś samej literatury:

> pogłębienie weryzmu poprzez odrzucenie dopuszczalnych w okresie poprzednim odstępstw od zasad prawdopodobieństwa, odwołanie się do romantyzmu, jego maksymalizmu w zakresie doboru tematyki i problemów, upolitycznienie literatury, wprzęgnięcie jej w służbę idei, ukształtowanie i utrwalenie polityki tendencyjnej.

Wyliczenie to pochodzi z artykułu *Kiedy nastąpił przełom?* (s. 121); nieco inne sformułowanie znajdujemy w książce (s. 254): tu wymienia autor tylko preferowanie wielkiej problematyki moralno-politycznej, realizm i — najsilniej akcentowaną — tendencyjność. Cechy te odnalazł Maciejewski głównie w publicystyce i twórczości literackiej galicyjskich „przedburzowców" — Walerego Łozińskiego, Józefa Szujskiego, Michała Bałuckiego i ich starszych sojuszników — Jana Dobrzańskiego, Kornela Ujejskiego i Teodora Tomasza Jeża.

Do problematyki tej powrócił autor w artykule *Powstanie styczniowe a przełom kulturowy połowy wieku* („Więź" 1988, nr 11/12). Tu jako

cezurę przyjmuje powstanie styczniowe, ale podkreśla, że chodzi mu nie o rok 1864 i klęskę powstania, lecz o całość ruchu niepodległościowego lat 1860—1864, z akcentem głównym postawionym na jego początek. Korektura w stosunku do *Przedburzowców* jest więc niewielka. Jako najważniejsze treści nowych prądów kulturowych wymienia autor niechęć do romantycznego mesjanizmu i mistycyzmu, kult trzeźwości, scjentyzm i zainteresowanie najnowszymi osiągnięciami nauki oraz estetykę tendencyjną.

Koncepcja Maciejewskiego wywołuje zasadnicze wątpliwości. Przede wszystkim opiera się na ilościowo ubogim a jakościowo miernym korpusie tekstów literackich. Brak tu także rozwiniętych programów artystycznych. Kult trzeźwości i tendencyjności nie były innowacją „przedburzowców". Harmonijna wizja świata i pogłębienie czy zintensyfikowanie realizmu nie zostały udowodnione, w każdym razie nie można tych cech znaleźć w analizowanych przez autora utworach. Zainteresowania naukowe nie wyszły u „przedburzowców" poza bierną lekturę. Maksymalizm moralno-polityczny, ideologia powstańcza i demokratyczna, upolitycznienie literatury, a także preferowane przez Romanowskiego, Łozińskiego czy Bałuckiego środki artystyczne — wszystko to skłania, by „przedburzowców" traktować jako ostatnie ogniwo romantyzmu; i to właśnie wyraźnie oddziela ich od literatury pozytywistycznej. Sam Maciejewski w końcu przyznaje, że patronat Słowackiego „najromantyczniejszego z polskich romantyków był też najbardziej chyba wyraźną w zakresie polityki *differentiam specificam* [!] tego okresu" (s.133).

Nie bez racji więc Antonina Bartoszewicz (*Spór o datowanie pozytywizmu*, „Ruch Literacki" 1961 nr 1, s. 23) konkluduje: „W gruncie rzeczy Maciejewski skupia uwagę na uzasadnieniu twierdzenia, że w latach sześćdziesiątych na terenie Lwowa odżywa romantyzm". Zapewne, występują tu także wątki prepozytywistyczne (np. w powieści Romanowskiego *Projekta*), ale hasła organicznikowskie wyraźnie są podporządkowane niepodległościowej idei „emisarki przygotowawczej". Pokazała to ostatnio Krystyna Poklewska w artykule *Między romantyzmem a pozytywizmem (O grupie lwowskiego „Dziennika Literackiego" 1856—1870)*, („Miscellanea Łódzkie" 1990 nr 1): choć twierdzi, że „przedburzowcy rozbijali romantyczne kanony" dowodzi zarazem, że pozostawali oni „w obrębie wywoławczych haseł romantyzmu: ludowości, historyzmu, narodowości, wolności". Dopiero po powstaniu stają się oni

pozytywistami, ale i wtedy „głęboko romantyzmem przeżartymi" (formuła Marii Janion z rozprawy *Druga i trzecia generacja romantyków* w: *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 134). Toteż — dodajmy — częściową kontynuację twórczości „przedburzowców" znaleźć można po roku 1864 tylko we wczesnej poezji Asnyka i, w stopniowo zamierającej, powieści politycznej uprawianej na emigracji i w Galicji (Kraszewski, Bałucki, Lubowski, Narzymski). Odmienna refleksja periodyzacyjna wpisana została w *Posłowie* Maciejewskiego do tomu zbiorowego *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku* (Wrocław 1988). Twierdzi tu autor, że model pozytywizmu ukształtował się dopiero w roku 1875, ale jego części składowe mają różną chronologię: „stosunkowo świeży" (a więc zapewne zrodzony około roku 1870) był mit cywilizacyjny; uraz antyinsurekcyjny ujawnił się oczywiście zaraz po klęsce powstania, a tylko harmonijna i optymistyczna wizja świata powstała około roku 1860. Niektóre znamiona modelu świadomościowego (np. opozycja, liberalizm — konserwatyzm) mają jeszcze dawniejszą proweniencję, wywodzą się z początków stulecia, wraz z całą XIX-wieczną formacją kulturalną, dla której — tu Maciejewski przytacza pogląd Józefa Bachórza z rozprawy *Pozytywistka na rozdrożu*, ogłoszonej w tymże tomie — zasadniczy repertuar problemów wyłoniło jeszcze pierwsze pokolenie romantyków. Stąd wniosek wypowiedziany później w artykule *Powstanie styczniowe a przełom kulturowy połowy wieku*, że nawet powstanie styczniowe to tylko cezura wewnętrzna w obrębie nadrzędnej dla romantyzmu i pozytywizmu XIX-wiecznej formacji kulturowej, cezura mniej głęboka i silna niż się zazwyczaj sądzi, a przy tym nie decydująca bezpośrednio o przemianach prądów literackich.
Maciejewski zbliża się tu do poglądów Antoniny Bartoszewicz (t.c.), która przypomniała o związkach literatury pozytywistycznej z całym dziedzictwem okresu międzypowstaniowego, zwłaszcza z powieścią i formami dziennikarskimi lat pięćdziesiątych i stwierdziła, że treść literacka przełomu pozytywistycznego jest znacznie uboższa niż przełomu romantycznego, choćby dlatego, że pozytywizm nie dał początku żadnemu nowemu gatunkowi literackiemu. Przy tym, romantyzm przezwyciężono tylko pozornie; w gruncie rzeczy zachował nadal swą żywotność, choć zepchnięty został na plan dalszy. Cezury 1863/64 nie znosi, ale także ją osłabia Alina Witkowska (*Literatura romantyzmu*, Warszawa 1986), wymieniając co najmniej

cztery zjawiska przygotowujące grunt pod sytuację kulturową w Polsce lat popowstaniowych, a mianowicie: filozofię czynu i pracy organicznej, tzw. filozofów narodowych, poglądy tzw. prepozytywistów (głównie Supińskiego), realistyczną powieść Korzeniowskiego i Kraszewskiego w jej różnych odmianach i wreszcie — galicyjskich „przedburzowców". W przeciwieństwie do Maciejewskiego traktuje ich jednak jako romantyków uprawiających wewnętrzną krytykę romantyzmu. Ma więc autorka podstawy, by twierdzić, że nadejście pozytywizmu (i realizmu) było nieuniknione, niezależnie od klęski 1863 roku. Sprawiła ona jednak, że jego wkroczenie „stało się gwałtowne, ostro polemiczne wobec poprzedników, skupione na wydobywaniu różnic, przy nikłej pamięci wspólnoty i dziedziczenia" (s. 319).

Do tych ustaleń Witkowskiej nawiązał Jerzy Ziomek proponując nowy pogląd na *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej* („Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4). I on opowiedział się za pomniejszeniem cezury 1863/64, ale poszedł niż Witkowska dalej: włączył całą epokę pozytywistyczną do romantyzmu *sensu largo*, który — jego zdaniem — trwał aż do końca wieku XIX, a nawet objął liczne przejawy kultury początków XX wieku. Uczynił to autor przyjmując zasadę, że poezja ówczesna była albo epigońska, albo nie spełniała postulatów pozytywistycznych. „Sztuka dobrze zrobiona" w znacznej mierze wywodziła się z zasad antyklasycystycznej dramy mieszczańskiej, powieść zaś była kontynuacją dokonań międzypowstaniowych. Ziomek zalicza je do romantyzmu *sensu stricto*, z czym trudno się zgodzić, mając w pamięci np. *Krewnych* czy *Rozbitka*.

Spróbujmy uporządkować tę dyskusję i wyciągnąć z niej wnioski. Periodyzacja literatury dokonywana była na różnych płaszczyznach przemian. Opierając się na omówionych tu próbach i uzupełniając je można wyróżnić płaszczyzny następujące:

1. Uwarunkowania społeczno-polityczne;
2. Ramy instytucjonalne literatury;
3. Formacja światopoglądowa;
4. Świadomość literacka;
5. Zawartość tematyczno-problemowa literatury;
6. Cechy stylistyczne i konstrukcyjne literatury, a ściślej — poszczególnych rodzajów literackich;
7. Pokolenia literackie;
8. Arcydzieła literackie;

Z poprzednich rozważań wynika wyraźnie, że rytm przemian poszczególnych płaszczyzn nie jest równomierny, stąd też nieuchronna rozbieżność właściwych im cezur. Dlatego też kategorię prądu literackiego, którą uznawałem poprzednio za podstawę periodyzacji, rozbito tu na trzy odrębne płaszczyzny: świadomość literacka, zawartość tematyczno-problemowa oraz cechy stylistyczne i konstrukcyjne, rozpatrywane przy tym oddzielnie dla poszczególnych rodzajów literackich. („Cechy konstrukcyjne" oznaczają tu zasady budowy wyższych układów znaczeniowych.) Nie odrzucając ani reguły odpowiedniości świadomości i praktyki literackiej, ani reguły sprzężenia między sferą tematyczno-problemową literatury a cechami stylistycznymi i konstrukcyjnymi — należy jednak reguły te traktować jako tylko hipotezy, wymagające w każdej konkretnej sytuacji sprawdzenia i nie wykluczające występowania różnych asynchronii. Uznając literaturę za odrębną sferę rzeczywistości kulturowej skłonni jesteśmy oczywiście uznać za decydujące dla jej periodyzacji płaszczyzny wewnątrzliterackie, w szczególności cechy stylistyczne i konstrukcyjne, jako dla literatury najbardziej swoiste. Ale można też argumentować, że niekiedy przynajmniej ważniejsze są uwarunkowania zewnętrzne, społeczno-polityczne, wyznaczając pozytywnie i negatywnie pole tematyczno-problemowe literatury, a także formacja światopoglądowa, dla której literatura jest jedną z dziedzin ekspresyjnych. Zwłaszcza wobec literatury polskiej XIX wieku tak silnie nasyconej ideologicznie, postępowanie takie może być zasadne.

Zauważmy dalej, że pojęcie przełomu literackiego jest pojęciem dotąd słabo zdefiniowanym. Nie uwzględniają go słowniki terminologii literaturoznawczej. Można jednak spodziewać się, że skoro: „nieciągłość — jak mówi Michel Foucault — stała się jednym z podstawowych elementów analizy historycznej"[6] — przełom, pod tą czy inną nazwą (cezura, cięcie, rozłam, próg, mutacja, zmiana paradygmatu) skupi na sobie zainteresowania teoretyków literatury. Tymczasem nie wzbudzi chyba zastrzeżeń pogląd, że termin ten konotuje wyraźną (związaną z określoną datą) zmianę. W takim jednak znaczeniu można mówić o przełomie w odniesieniu do niektórych uwarunkowań społeczno-politycznych literatury i niektórych jej instytucji, do występowania nowych pokoleń i pojawienia się nowych arcydzieł literackich. Ale arcydzieła literackie rzadko

[6] M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, s.33.

kiedy pojawiają się w fazie, którą skłonni bylibyśmy uznać za początek nowego okresu literackiego (*Poezje* Mickiewicza są tu wyjątkiem), dla celów periodyzacyjnych daty ich są więc mało użyteczne. Nowe zaś pokolenia literackie występują jeszcze w fazie, gdy ilościowo i jakościowo góruje twórczość pokolenia poprzedniego.

W płaszczyznach innych — w formacji światopoglądowej i w płaszczyznach wewnątrzliterackich zmiany rozpoczynają się w postaciach odosobnionych objawów bardzo wcześnie, w głębi czasowej poprzedniego prądu literackiego, narastają stopniowo i jako kryteria periodyzacyjne użyte być mogą dopiero wtedy, gdy dostrzegalne jest ich ilościowe zgęszczenie i jakościowa doniosłość. Michael Titzmann mówi nawet o „dominacji" ilościowej[7], a przede wszystkim jakościowej; wydaje się jednak, że wystarczy by określone nowe zjawiska osiągnęły współpanujące (z dawnymi) miejsce w procesie literackim lub — jeszcze ostrożniej: by występowały w większym skupieniu.

Oczywiście w dzisiejszym stanie techniki badań literackich konstatacje takie mają w znacznym stopniu charakter intuicyjny i wyznaczają granicę w sposób tylko przybliżony, rozszerzając ją na odcinki kilkuletnie. Doprecyzujmy także, że „nowość" polegać może nieraz tylko na nowości w kombinowaniu zjawisk dawniejszych, występujących dotąd niezależnie od siebie.

Przyjrzyjmy się teraz rytmowi przemian w poszczególnych płaszczyznach periodyzacyjnych. Bezdyskusyjna wydaje się mocna i wąska granica lat 1864—1866 dla uwarunkowań społeczno-politycznych: nie przygotowanie i wybuch insurekcji, lecz jej klęska, dokonane przez zaborcę uwłaszczenie chłopów, prześladowania i rusyfikacja w zaborze rosyjskim, a nastanie doby autonomicznej w Galicji zdeterminowało i zadania, i możliwości wypowiedzi literackiej przynajmniej w sprawach społecznych i politycznych, tak istotnych w całym XIX-wiecznym pojmowaniu funkcji literatury polskiej.

Trudno oczywiście zaprzeczyć, że w świadomości tego pokolenia twórców żywotne były idee patriotyczne wywodzące się z atmosfery lat 1860—1863. Stanowiły one jednak część tradycji romantycznej, dziedzictwa zamkniętej już epoki (doskonale wyraził się Asnyk w wierszu *W dwudziestą piątą rocznicę powstania 1863 roku*), nie mogą więc wyznaczać początku nowego okresu.

[7] M. Titzmann, *Problemy pojęcia epoki w historii literatury*, „Pamiętnik Literacki" 1988, z. 3, s. 276.

Mówiąc o ramach instytucjonalnych literatury — można w latach 1865-67 dostrzec z jednej strony powstanie dwóch ważnych pism opiniotwórczych — „Przeglądu Polskiego" i „Przeglądu Tygodniowego" oraz założenie kilku innych organów prasowych w Warszawie i Krakowie, z drugiej — zmiany w funkcjonowaniu cenzury rosyjskiej i austriackiej. Jeśli chodzi o formację światopoglądową — to główne jej składniki: scjentyzm (rozumiany szeroko jako zaufanie do nauki), utylitaryzm organicznikowski i antyinsurekcyjny oraz egalitaryzm prawny i obyczajowy występowały przed rokiem 1864, lecz występowały z reguły oddzielnie. Dwa pierwsze składniki zespolił ze sobą Supiński w dziełach ogłoszonych w latach 1860—1865, ale był wówczas odosobniony. Dopiero ofensywa warszawskiej prasy młodych przyniosła i upowszechniła syntezę scjentyzmu i organicznikostwa z egalitaryzmem — nadała tym pierwiastkom bardziej radykalne i polemiczne zabarwienie i uzupełniła je tendencjami ku laicyzacji życia. Dla formacji światopoglądowej cezurę umieścić więc można w latach 1870—1873. W mniejszym już stopniu odnosi się to do świadomości literackiej, przyznać jednak trzeba, że znane dawniej postulaty utylitaryzmu i tendencyjności a zarazem prawdy życiowej oraz dowartościowanie powieści w tychże latach zaczynają występować znacznie częściej, ze zwiększoną stanowczością i konkretyzują się w treściach charakteryzowanych uprzednio jako znamienne dla pozytywistycznej formacji światopoglądowej.

Na zawartość tematyczno-problemową literatury głęboko oddziałała klęska powstania i wprowadzenie autonomii w Galicji oraz następstwa tych wydarzeń, przy czym reakcja literatury była natychmiastowa. Cezura 1864 r. byłaby tu więc uzasadniona, gdyby nie to, że wczesne utwory o tematyce powstańczej, przeważnie aprobatywne, stanowią zamknięcie romantyzmu politycznego, należą więc do poprzedniego okresu. Na nową problematykę (sytuacja ziemiaństwa po uwłaszczeniu, emancypacja kobiet, kwestia żydowska, spory polityczne w Galicji) literatura zaczyna odpowiadać dopiero około roku 1870.

Najwięcej trudności sprawia analiza cech stylistycznych i konstrukcyjnych literatury. W poezji trwają nadal, i to aż do końca okresu, normy umiarkowanego romantyzmu zmodyfikowane dążeniem do porządku, jasności i zracjonalizowania wypowiedzi. O jakiejkolwiek mocnej cezurze mówić tu nie sposób. (Abstrahujemy tu od twórczości Norwida, która będąc anomalią [w dosłownym znaczeniu] w procesie

literackim — wymyka się uogólnieniom periodyzacyjnym.) W dziedzinie dramatu nowym zjawiskiem rozpowszechniającym się po roku 1870 była współczesna sztuka obyczajowa, utrzymana w tonacji poważnej, unikająca skrajności tragizmu i komizmu; w okresie wcześniejszym miała ona tylko nieliczne antecedencje.

Powieść realistyczna (tzn. respektująca potoczne przeświadczenia o prawdopodobieństwie życiowym) wyparła, jako koronny gatunek literacki, dramat i poemat romantyczny już około roku 1850 i w swych wyznacznikach stylistycznych i konstrukcyjnych ewoluowała aż do lat osiemdziesiątych mało, zygzakowato i powoli. W każdym razie żadna z proponowanych dat — 1860, 1864, 1870 nie może tu stanowić cezury. Biorąc pod uwagą fakt, iż powieść to główny gatunek realizmu jako prądu literackiego, jego granicę początkową trzeba ulokować już w połowie wieku XIX. Można tylko zaznaczyć, że po roku 1870 zwiększa się widocznie znaczenie małych form prozatorskich.[8]

Natomiast jest rzeczą widoczną, że po powstaniu styczniowym, w latach 1866—1869 debiutuje duża grupa pisarzy, którzy późniejszą (nieraz znacznie późniejszą) twórczością wybili się na naczelne pozycje w literaturze i zdecydowali o jej nowym obliczu ideowo-artystycznym. Są to Asnyk, Prus, Orzeszkowa, Świętochowski, Sienkiewicz, Tarnowski, Chmielowski. Bez wątpienia jest to grupa mocniejsza i bardziej reprezentatywna niż starsza część tego samego pokolenia, która debiutowała przed rokiem 1863, a więc Szujski, Bałucki czy Lubowski; o Łozińskim, Romanowskim i Narzymskim trudno się wypowiadać, bo zmarli przedwcześnie.

Jak już mówiliśmy, arcydzieła literackie nie nadają się na ogół na wyznaczniki cezur międzyokresowych; tak jest i w omawianym przez nas wypadku. O arcydziełach literatury pozytywizmu można mówić dopiero po roku 1879, a może — 1884.

Nasuwa się w związku z tym pytanie, jaki charakter ma cezura przypadająca na te lata. Dostrzegali ją Feldman, Czachowski, Kołaczkowski, Weiss, Maciejewski; uwzględnił ją również autor tego artykułu. Chodzi tylko o to, czy cezura ta ma charakter wewnątrzokresowy, czy międzyokresowy. Problem to ważny i skomplikowany, więc wymagałby ponownego rozpatrzenia, ale w perspektywie innej niż zakreślona przez tytuł tego artykułu, a mianowicie — ze względu na przełom antypozytywistyczny.

[8] Terminy wprowadzone przez J. Ziomka, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4 s. 44.

Tu można tylko zaznaczyć, że dla powieści i noweli zwrot od tendencyjności do „przedmiotowości" i powiązana z tym eliminacja komentarza, ograniczenie kompetencji poznawczej narratora, przejście od normatywnej (w sensie pozytywnym i negatywnym) do typizująco-indywidualizującej konstrukcji postaci odbywały się stopniowo i niekonsekwentnie, i to w polu oscylacji znamionujących od początku powieść realistyczną. Gdy Bałucki i Orzeszkowa pisywali swe najbardziej schematyczne utwory — Kraszewski dał w *Morituri* (1874) dzieło odpowiadające już kryteriom dojrzałego realizmu. W późnym okresie twórczości Orzeszkowej i Prusa powracają cechy literatury tendencyjnej. Poszczególne tomy *Emancypantek* są tak odmienne, że można by je przyporządkować różnym fazom rozwoju gatunku powieściowego.

Jak z wcześniejszych rozważań wynika, w płaszczyźnie stylistyczno-konstrukcyjnej, a w pewnym stopniu także w płaszczyźnie świadomości literackiej cezurę należałoby umieścić około roku 1850 i rezygnując z nazwy „pozytywizm", stosować termin „realizm", jako miano okresu sięgającego do połowy lat dziewięćdziesiątych. Natomiast ze względu na uwarunkowania społeczno-polityczne, ramy instytucjonalne, wystąpienie silnego pokolenia literackiego — cezurę trzeba przenieść na pierwsze lata po roku 1864, ze względu zaś na formację światopoglądową i zawartość tematyczno-problemową — umieścić dopiero około roku 1870.

Nie należy — jak sądzę — między tymi periodyzacjami wybierać, ani toczyć sporu o hierarchię jej ważności. Jeśli chodzi o przemiany stylistyczne i konstrukcyjne literatury cezura — powtórzmy — mieści się w okolicach roku 1850. Jest to cezura słaba, bo oparta na tej tylko płaszczyźnie (w dziedzinie świadomości literackiej jest ona wątpliwa)[9], z natury rzeczy nieostra i niezręcznie byłoby stosować do niej nazwę „przełom". Jeśli natomiast przedmiotem periodyzacji jest cały proces rozwoju literatury, wówczas decydować się należy na rok 1864 lub 1870. Tej alternatywy można z kolei uniknąć, przyjmując cezurę szeroką, obejmującą przedział lat 1864—1870.

Ze względu na rozbieżność z cezurą wewnętrznego rozwoju literatury jest to cezura osłabiona, ze względu na swe wyznaczniki „datowalne"

[9] Jak się zdaje, w połowie wieku nastąpił też wyraźny wzrost profesjonalizacji pracy pisarskiej, powiązany z rozwojem prasy codziennej i periodycznej. O zmianach zasięgu i składu publiczności czytelniczej w tym czasie wiemy niestety zbyt mało, by uwzględnić to kryterium periodyzacyjne.

— cezura ostra, więc słowo „przełom" tu byłoby na miejscu. Dla tak wyodrębnionego okresu najwłaściwszą pozostaje nazwa „pozytywizm".

Zdaję sobie sprawę, że propozycje takie nie przynoszą z sobą ładu dostatecznie przejrzystego i ujednoliconego. Ale chyba ładu takiego przestaliśmy od historii literatury jako nauki oczekiwać. Co więcej, przestaliśmy mieć do niego zaufanie. W uwzględnieniu przypadkowości, rozproszenia, rozbieżności skłonni jesteśmy dostrzegać częściową choćby rękojmię jej przybliżenia do rzeczywistego przebiegu procesu literackiego.

Dobrochna Ratajczakowa

Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu

Kondycja dramatu jako przedmiotu badań nie jest u nas dzisiaj najlepsza. Kto zresztą zajmuje się obecnie dramatem? literaturoznawca? teolog?

Teoretycy literatury wypowiadają się o dramacie najczęściej z obowiązku podręcznikowej syntezy, traktując go jako konieczne dopełnienie tradycyjnej triady rodzajowej. W innych przypadkach rzadko zajmuje on ich uwagę. Łatwo przy tym dostrzec, że z biegiem lat maleje jego badawcza atrakcyjność. Pobieżny przegląd prac w wydanych niedawno *Problemach teorii dramatu i teatru* przekonuje, że najobfitszy plon przyniosły w tej dziedzinie lata sześćdziesiąte i pierwsza połowa następnego dziesięciolecia. Krótko mówiąc — jest źle, choć zapewne mogłoby być gorzej, o czym z kolei przekonuje stosunek do dramatu historyków literatury.

Stan badań nad dziejami dramatu polskiego budzi, niestety, przygnębienie. Nad zalanym wodami niepamięci rozległym obszarem dzieł sterczą samotne szczyty: góra Mickiewicza, wierch Słowackiego, turnia Norwida, masyw Wyspiańskiego, łańcuchy Fredry i Witkacego — a wzniesienia te atakują pojedynczy ryzykanci, często wybierający trudne szlaki, w ciężkich, „zimowych" warunkach. Uznanie dla podejmowanych wysiłków nie powinno jednak przesłaniać faktu, że

u stóp olbrzymów odkrywamy najczęściej zatopione przestrzenie. Oto równia postanisławowska i międzypowstaniowa, gdzie straszy zapadlisko Jana Nepomucena Kamińskiego, rów Fryderyka Skarbka, uskok Konstantego Majerowskiego. Dalej rozciąga się topiel pozytywistów, okalająca lekko już kiedyś podsuszony rezerwat Bałuckiego i Blizińskiego, a ostatnio Kazimierza Zalewskiego; potem powoli grunt się podnosi i miejscami można przejść suchą stopą po ścieżkach Rittnera czy Zapolskiej, trzeba wszakże uważać, by nie ugrzęznąć (mimo rad przewodników) na bagnach Micińskiego, by nie zabłądzić na wciąż słabo rozpoznanym płaskowyżu Żeromskiego. Przechodzi on płynnie we wzniesione w latach dwudziestych pasma nieregularnych wzgórz Szaniawskiego, Rostworowskiego, Przybyszewskiej, poprzecinane licznymi, zmienionymi w jeziora dolinami. W sumie jest to przygnębiający, martwy pejzaż pogrążonych w toni tekstów, spoczywających na dnie kontynentów gatunków, nie istniejący już świat, o którym nie mamy niemal żadnego wyobrażenia. Przyznam od razu, że świadomie nie jestem w tej chwili sprawiedliwa, że „zapominam" o pojedynczych dokonaniach i pasjach. Jak długo jednak można korzystać głównie z usług pasjonatów? Nasi dalsi i bliżsi sąsiedzi od dawna opracowali dzieje swych narodowych dramatów i jakoś nie wstydzą się prowadzić badań ani nad melodramatem, ani nad farsą. U nas tymczasem zda się wciąż pokutować stary podział na twórców i pisarzy, na dzieła sztuki duchowo trwałe i płody rzemiosła przeznaczone wyłącznie do konsumpcji, na to, co stworzone i co jedynie napisane. Systematyczne badania literacko-teatralnych zjawisk „średniego zasięgu" (H. Markiewicz), sytuowanie tekstów w ramach technicznych i instytucjonalnych możliwości teatru, czy ich ujmowanie w kategoriach scenicznej praktyki i produkcji — jest u nas prawie nie spotykane. W dodatku nasze literaturoznawstwo wciąż chyba nie docenia roli związków między dramatem a teatrem dla kształtu i charakteru gatunków scenicznych, przechodząc do porządku nad akceptowaną milcząco ich odrębnością. A przecież warto sobie uświadomić, że rozwiązanie kwestii jedności bądź odrębności dramatu w stosunku do literatury i teatru zawsze ma charakter historyczny i nigdy nie było ostateczne. Na ogół zdawano sobie sprawę (nawet intuicyjnie) z różnicy między doświadczeniem dzieła a doświadczeniem spektaklu, toteż rozmaicie motywowane działania integrujące lub separujące obie dziedziny tworzenia były wyrazem określonych postaw estetycznych.

Współczesne literaturoznawstwo inspiruje badania nad dramatem jako formą teatralną. Akceptując generalnie ten kierunek sądzę, że nie można dramatu wyłączać z literatury. Lektura powinna uwzględniać jego dwoisty status, zatem uznawać współzależność literackiej perspektywy dzieła i pragmatycznej perspektywy wirtualnego spektaklu. Należy bowiem pamiętać, że wpisana w dzieło instrukcja spektaklu jest rezultatem autorskiego wyboru określonego układu komunikacyjnego — teatralnej sytuacji wykonawczo-odbiorczej. To ona ma przecież scalić serię pozornie autonomicznych wypowiedzi wielu mówiących podmiotów, nadać jej pewien sens pragmatyczny, nieobojętny dla jej całościowego znaczenia. Zewnętrzna wobec dramatu teatralna sytuacja zostaje przez tekst zinterioryzowana; dzieło ją przewiduje i projektuje jako istotny element swego rodzajowego nacechowania.

Z tego faktu wypadałoby wyciągnąć praktyczne wnioski proponując takie podejście do dramatu, które zrównoważyłoby rozmaite dążenia redukcjonistyczne: 1) ujmujące dramat wyłącznie z literackiego punktu widzenia, więc odrzucające całą sferę wykonawczą i jakby nie zauważające gatunkowego wyboru autora oraz 2) traktujące utwór jako tylko zapis spektaklu, zatem koncentrujące się na tym, co jedynie stanowi autorską hipotezę możliwej realizacji. Rzecz jasna, nie proponuję żadnych działań likwidatorskich. Różne sposoby czytania dramatu mają jakąś własną rację bytu. Chcę jednak zastanowić się nad tym, co dla lektury dramatu wynika z autorskiej decyzji podjęcia tej a nie innej formy.

Punkt wyjścia wydaje się jasny: dramat jest utrwalonym „wydarzeniem mowy", „powiedzianym mówieniem" (P. Ricoeur), mocą tradycji wymagającym określonych warunków dla swego społecznego zaistnienia. Projekt przekształcenia literackiego zapisu w zdarzenie teatralne pozostaje w pewnym sensie otwarty. Cechą dramatu jest bowiem nie tylko „zamrożenie" utrwalonych rzekomych aktów mowy (R. Ohmann), ale i „zawieszenie" (P. Ricoeur) przewidywanych warunków ich scenicznego ożywienia. Warunki te posiadają dwojaki charakter, uniwersalny i historyczny, motywowany ogólnymi prawami teatralnej komunikacji oraz aktualnymi praktykami wykonania i stereotypami odbioru.

W tym momencie odwołajmy się do prawd banalnych: do przekonania, że znaczenie teatru dla dramatu wiąże się z rudymentarnym gatunkowym założeniem bezpośredniego przekazania odbiorcy

obrazu rzeczywistości; do pamięci o tym, że pozorna nieobecność podmiotu dramatycznej wypowiedzi, jak każe tradycja, ukrytego poza światem przedstawionym, przerzuca na teatr funkcję pośrednika. On stwarza sytuację uzasadniającą pozorną wieloautorskość dramatu. I dzięki niemu dramatopisarz mógłby powtórzyć za Arturem Rimbaud: „Ja to ktoś inny".

Przyjąwszy komunikacyjny schemat dzieła zaproponowany przez A. Okopień-Sławińską stwierdzimy, że już w relacji postać-postać następuje w dramacie przekazanie wykonawcy pewnych uprawnień autorskich. Wynika to z konieczności wprojektowania w dzieło warunków bezpośredniego kontaktu, oddziałujących zarówno w ramach sztuki przedstawionej, jak przedstawienia sztuki (relacja scena-widownia). Gest zrzeczenia wyraża w tekście oczywista presupozycja dotycząca natury zdarzenia i charakteru komunikacyjnej sytuacji. Pojawia się świadomość gry w różnym stopniu spełniająca poszczególne *dramatis personae*, manifestująca się w sfunkcjonalizowanym obrazie aktora. Dookreśla on sposób mówienia postaci, jej ruch i gest, jej możliwości kontaktu z innymi postaciami. Rzecz jasna, „tkwiąca" w implikowanym przez dialog kontekście postać nie wie, że jej istnienie jest funkcją tego dialogu, że jest stworzona przez szeregi rzekomych aktów mowy. Ta wiedza pochodzi z wyższego poziomu wewnątrztekstowej komunikacji, który wyznaczają dwie sytuacyjno-funkcjonalne role: wewnętrznego reżysera i wewnętrznego widza, adresata dramatyczno-teatralnej narracji.

Reżyser wewnętrzny, odpowiednik naczelnego narratora w epice, mimo presji czynników literackich jest zasadniczo konstrukcją pragmatyczną. Stanowi funkcję określających dramat zasad spektaklotwórczych, co otwiera w dziele swoistą „furtkę", przez którą wkracza do tekstu długi szereg rzeczywistych reżyserów, dostosowujących go do konkretnych warunków własnego spektaklu. Rolę tę wyraża przede wszystkim sposób ukształtowania dramatu jako ciągu kadrów zbudowanych synoptycznie, ale skomponowanych sekwencjonalnie, według podwójnych „receptur" teatralno-literackich. Te pierwsze poddane są wymogom przestrzennych układów fabularnych (termin A. Ubersfeld), te drugie — czasowych, linearnych. Reżyser wewnętrzny jest swoistym wykonawcą autorskiego gestu narratorskiego. Przypisywane mu „kwestie" mają zasadniczo wymiar wehikularny — traktowane informacyjnie słowo ma odpowiadać projektowanemu teatralnemu stanowi rzeczy, przejrzyste w stosunku

do potencjalnego spektaklu, „powołane do przeniesienia innej aktywności" (J. Ziomek). Informacje reżyserskie (zawarte i w dialogach, i w didaskaliach) konstruują określony punkt widzenia w czasoprzestrzeni teatru, przysługujący widzowi wewnątrzdramatycznego wirtualnego spektaklu. Ich motywację odnajdziemy w planie wyższej instancji nadawczej dramatu; należy ona do podmiotu utworu, dokonującego literackiej transpozycji przewidywanej sytuacji komunikacyjnej.

Efektem tej transpozycji staje się semantyczna figura spektaklu. Przenika ona dramat na wskroś, widoczna jest tylko poprzez siatkę literackiego sposobu wyobrażania i ma charakter energetyczny. Zostaje bowiem jakby „wypromieniowana" przez rozproszone w dziele słabsze lub silniejsze „porcje" cząstek teatralnie naładowanych, sygnały potencjalnego spektaklu. Zasadniczą jej funkcją pozostaje identyfikacja historycznego modelu wypowiedzi scenicznej, wybranej *quasi*-gatunkowej formy teatralnej, pośredniczącej między dramatem a rzeczywistością jako swoisty mechanizm kodujący (termin J. Łotmana). Znajomość reguł działania tej formy pozwala, na przykład, na odczytanie postaci dramatycznej poprzez znamienny dla niej gest sceniczny czy *emploi*, a tak zwanego miejsca akcji poprzez aktualne zwyczaje sceniczne i techniki obrazowania. Wszak pozy i ruchy postaci, charaktery wnętrz i krajobrazów są „nasycone" konwencjonalną teatralnością, w sposobie zwizualizowania i kompozycji uzależnione od typu okadrowania.

Stąd nie może być obojętne, jak — przykładowo — przedstawia się instrukcja wykonawcza *Zemsty* i jakie niesie sensy. Ale stanie się to jasne dopiero wówczas, gdy będziemy umieli odnieść ją do żywych około połowy XIX wieku konwencji komediowego spektaklu, jednej z *quasi*-gatunkowych form teatralnych, ustalonych w wielowiekowym procesie „przepowiadania". Wśród nich znajdzie się nie tylko komedia, także farsa, tragedia, melodramat, arlekinada, widowisko dworskie etc. Niech nas nie mylą nazwy, w wielu przypadkach identyczne z nazwami gatunków literackich; wszak powstawały w ścisłej z nimi więzi. Ale zbiór form teatralnych jest niesystemowy i otwarty, a ich natura odmienna. Są to złożone zespoły niejednorodnych jednostek—sytuacyjnych, obrazowych, gestyczno-ruchowych, wielkich i małych chwytów służących teatralizacji rzeczywistości. Pozostają one istotnym punktem odniesienia dla dramatów jako sprawdzone w praktyce rozwiązania wykonawcze. Działanie danej

quasi-gatunkowej formy teatralnej może być wzmocnione przez wpływ konkretnego spektaklu, w swoim czasie uznanego za wzorcowy. Taką funkcję spełniło np. warszawskie przedstawienie melodramy Raimunda *Chłop milionowy* (1829), od którego zwykło się datować przełom romantyczny w naszym teatrze.

Quasi-gatunkowa forma teatralna stanowi podstawę całościowego ukształtowania scenicznej instrukcji dramatu, obejmującej projektowane działania reżyserskie i aktorskie. Zapewnia ona dziełu wykonawczą spójność i tożsamość, dostarcza teatralnej motywacji jego znaczeń. Oczywiście pojedynczy tekst może wykorzystywać nie tylko jedną formę, niezależnie od swej literackiej kwalifikacji gatunkowej; może ją też przedrzeźniać i parodiować, może odwoływać się do form nie mających jeszcze ostatecznej postaci wykonawczej, form o niejasnym scenicznie statusie. Istotny pozostaje jednak zawsze stopień podporządkowania dzieła tym zobiektywizowanym modelom spektaklu — dramat może wykorzystywać je bez zmian, ale może je również przetwarzać, redukować, wzbogacać o elementy zaczerpnięte skądinąd.

Wewnątrztekstowy projekt spektaklu wyraża właściwą danemu dramatowi modalność i staje się istotnym współczynnikiem rodzajowym. Nie jest ani nieważny, ani efemeryczny i zewnętrzny wobec utworu, choć różny sposób jego wprojektowania, stopień nasycenia nim dzieła zależy od wielu czynników (takich jak poetyka gatunku, jego związek z praktyką sceniczną, intencja autora etc). Kształt i charakter projektu może wyznaczyć teatralną typologię dramatów. Na biegunie „negatywnym" znajdziemy tu „dramaty pozorne" (tak nazywa je Z. Raszewski), w których nie ma „miejsca na spektakl", choć posiadają one pewne zewnętrzne atrybuty modalno-rodzajowe; biegun „pozytywny" stworzą czyste scenariusze, literacko słabo wykrystalizowane, nie troszczące się o literackie walory słowa dialogowego, za to eksponujące skrajnie pragmatyczne i funkcjonalne nastawienie na spektakl. Między nimi zawiera się możliwość pośrednich, w miarę zrównoważonych, typów utworów: dramatyczno-teatralnych i teatralno-dramatycznych. O zakwalifikowaniu dzieła do jednej z grup decyduje wewnątrztekstowa dominacja czynników literackich lub teatralnych, wzajemnie wytłumiających swoje działanie. Poznanie dwoistych mechanizmów tego układu wymaga od badacza, by zastanowił się nad swą dotychczasową rolą sługi dwóch panów.

Sługa dwóch panów Goldoniego to jedna z najsłynniejszych komedii włoskich, żądająca od wykonawców szczytów aktorskiej wirtuozerii. Jej tytułowy bohater, Truffaldino, usługuje parze kochanków rozdzielonych przez niekorzystny bieg wydarzeń: przebranej za mężczyznę Beatrice i zabójcy jej brata, Florindowi. Usiłuje utrzymać przy tym każdego z nich w nieświadomości istnienia tego drugiego. Od obu przyjmuje więc zlecenia, od obu dostaje kopniaki, obu okłamuje na potęgę i obu musi w końcu prosić o wybaczenie. W tych warunkach nie trudno o pomyłki i błędy, stające się źródłem licznych nieporozumień, a nawet mimowolnego uśmiercenia przez sługę swych panów. Omyłki wszakże okazują się dobroczynne, wiodąc kochanków do rozpoznania i szczęśliwego małżeństwa, które nie jest „ani trucizną, ani medykamentem", „to miód, to ulepek, to konfitura".

O mariaż zatem, jak zawsze w komedii, idzie rzecz cała, a podejmując pół żartem pół serio wspomnianą analogię, powiedzmy: o badawczy mariaż dramatu i teatru (nie o ich utożsamienie). Mariaż ten zmienia radykalnie sytuację badacza, jak zmienia sytuację Truffaldina. Zdejmuje z niego odium nieprawej, podwójnej służby, z podejrzanego franta czyni (w miarę) przyzwoitego człowieka. W miarę — bowiem na ogół więzy małżeńskie nie są gwarancją równości partnerów, mimo ich zjednoczenia, co zawsze komplikuje sytuację sługi.

Badacz dramatu musi zdecydować, czy zechce kontynuować teatralno-dramatyczną komedię omyłek. Jeśli tak, czyż nie powinien posiadać mistrzostwa Truffaldina w oszukiwaniu pozornie nie znających się panów, przechodzić różnych prób obrotności i trwać na dwuznacznej pozycji tego, o którym mówi się w sztuce: „Skacze tu, skacze tam, istny diabeł..." Czy może raczej dążyć do uchwycenia właściwej dla dzieła zasady „małżeńskiego" kontraktu między teatrem a dramatem? Warunki tego kontraktu będą oczywiście rozmaite, współokreślane przez epokę, typ dramatu i teatru, intencję autora. Ale taka postawa pozwoli odczytać i zrozumieć przetworzony literacko ślad teatralnej maski, odnaleźć zmienną jedność literatury i teatru, którą umożliwia dramatyczna *mimesis*.

Dwa komplementarne typy dramatycznej notacji, zapis wypowiedzi słownej i opis szeroko traktowanej sytuacji wypowiadania, posiadają przeciwstawny charakter. Dialog uzyskuje tu znamię kompletności i ciągłości, zakwestionowanej dopiero w trakcie rzeczywistego

spektaklu, który ukazuje go jako „mowę ciągle przerywaną, przeskakującą od osoby do osoby, wytryskującą ciągle na nowo z sytuacji pozajęzykowej" (J. Mukařovský). Opis sytuacji wypowiadania jest natomiast nieciągły i niekompletny, choć stopnie tej niekompletności i nieciągłości będą różne, zależnie od historycznych relacji między dramatem a teatrem, konwencji scenicznych, reguł poetyki, dyrektyw gatunku, aktualnej praktyki widowiskowej. Sygnalizuje on jedynie złożoność potencjalnej scenicznej wypowiedzi. Te właściwości wpisanej w dramat instrukcji spektaklu wiążą się nieuchronnie z procesem atomizacji i schematyzacji elementów spektaklotwórczych, określonym zarówno przez niesystemowy repertuar teatralnych znaków, jak przez dominację reguł języka i dyrektyw literackiej praktyki. Z jednej strony— czynnikiem ograniczającym jest brak pisma teatralnego, co zmusza autorów do markowania w tekście okoliczności wykonania, sugerowania ich wyłącznie środkami literackimi; z drugiej zaś kształt przedstawienia jest nie tylko niemożliwy do zanotowania, ale też absolutnie nieprzewidywalny, nawet gdy projekt wykonawczy posiada dokładny adres (konkretnego aktora czy zespół). Zawsze jest schematyczny i stereotypowy, co tylko zwiększa jego „pojemność" realizacyjną. Czym jest zresztą dzisiaj zadyszka Hamleta, nerwowość damy kameliowej, co pozostało po imponujących kształtach królowych z francuskich melodramatów pisywanych dla panny George? Niewiele. A przecież dzięki nadwyżce swej literackiej organizacji dramat może również przerastać aktualne wymagania teatru i od nich się uniezależniać.

Z różnych więc względów, obok kompletnej notacji wypowiadanego słowa, dzieło zawiera jedynie szkicowy zapis pozawerbalnych działań scenicznych, traktowanych przez autora modelowo, ukrytych pod powierzchnią słowa jako domyślny schemat wykonania. Sygnały potencjalnego uobecnienia zostają ściśle sfunkcjonalizowane, a poszczególne elementy sytuacji, obrazu czy zachowania postaci często ujawnią się dopiero wówczas, gdy staje się to konieczne w toku akcji. Wprawdzie niektórzy autorzy wprowadzają do tekstu dodatkowe informacje — szkice sytuacji, rozmieszczenia dekoracji, precyzują ustawienie aktorów — zwykle jednak ma to miejsce w egzemplarzach teatralnych (czasem w dawnych drukach), z różnych względów powiększających zasób technicznych danych spektaklu. Na ogół natomiast dramaty poprzestają na zarysowaniu typowych warunków

wykonania, uznawanych przez autorów (zgodnie z tradycją) tyleż za konieczne, co wystarczające, by czytelnik mógł zidentyfikować wybrany model spektaklu, który zapewnia dziełu teatralną spójność, sensowność i tożsamość.

Badawcza lektura dramatu winna być zatem zróżnicowana pod względem celów, metod i funkcji, przy czym komplementarność rozmaitych sposobów czytania wydaje się wciąż pożądana ze względu na uwikłanie dzieła w układy literackie i teatralne. Z pierwszym rodzajem lektury mamy do czynienia wówczas, gdy badacza nie interesuje wykonawcza strona dramatu. Patrzy on na tekst jako na dzieło literackie o niejakiej odrębności rodzajowej, ale odrębności jakby ramowej, pozbawionej konsekwencji dla jego struktury i znaczenia. Przy takim spojrzeniu tradycyjny związek dramatu i teatru zostaje unieważniony, dzieło uwalnia się spod presji wymagań spektaklu, sygnały jego potencjalnej widowiskowości tracą sens sceniczny, a schematyczność upodabnia się do schematyczności epoki. W ten sposób od dawna zwykliśmy traktować dzieła największe, w największym też stopniu uniezależnione od sytuacji teatralnej komunikacji.

Lektura druga jest odmienna. Jeżeli w pierwszym przypadku badacz znajdował się poniekąd w sytuacji Truffaldina przekonującego Beatrice o śmierci Florinda, teraz postępuje odwrotnie — dowartościowuje teatr kosztem literatury. Czyta zatem dramat według teatralnego klucza, wykorzystując jednak nie tyle historyczne, ile uniwersalne uwarunkowania scenicznego uobecnienia tekstu. Jednocześnie nie waha się przed wprowadzeniem do dzieła współczesnej świadomości konwencji teatralnych, nowych kontekstów interpretacyjnych. Analizując osobno poszczególne składowe (przestrzeń, czas, postacie, akcje etc.) pragnie w nich uchwycić przede wszystkim ich teatralne znaczenie. Efektem tych poczynań będzie hipoteza wizji inscenizacyjnej, która staje się swoistą miarą tekstu: czytający podejmuje tu rolę *quasi*-inscenizatora. Metoda daje szczególnie interesujące wyniki w interpretacji teatralnej dzieł wielkich twórców, wizjonerów i reformatorów sceny.

Jeszcze inaczej wygląda sytuacja trzecia, odwołująca się do mariażu obu sztuk. Określa ją przede wszystkim nastawienie na historyczną postać „przepowiadanej" formy, czyli na ustalone typowe współczynniki spektaklu, które dookreślają i wypowiedzenie, i akt wypowiadania. Między modelem spektaklu a dramatem nie ma

relacji bezwzględnego przyporządkowania, jest za to relacja konieczności i wystarczalności. Wszak dzieło nie wykorzystuje wszystkich możliwych układów modelu, choć dostosowuje się do możliwości *quasi*-gatunkowej teatralnej formy. Lektura pragmatycznych sensów dramatu ściśle związanych przecież z orientacją utworu na określony porządek teatralnej komunikacji wymaga „całościowej rekonstrukcji komunikacyjnego nastawienia wypowiedzi" (A. Okopień-Sławińska), zatem odczytania także różnych śladów obecności adresata wpisanego w dramat spektaklu — owych sygnałów porozumienia, zabiegów śmiecho- i wzruszeniotwórczych, by ograniczyć się do najbardziej wyrazistych przykładów. Takie spojrzenie na dzieło przywraca dramatowi znamienną dla spektaklu momentalność i lokalność, umożliwia rekonstrukcję jego przewidywanego oddziaływania, przeniknięcie przynajmniej cząstki tego, co w dramacie najbardziej ulotne i nieuchwytne, a co zawiera się w wypełniających dzieło obszarach nie-powiedzianego (*non-dit*, pisze A. Ubersfeld). Hipotetyczny widz wewnątrztekstowego spektaklu jest tu funkcją projektu czytelnika, pragnącego odcyfrować wpisaną w dramat relację między sceną a widownią, uchwycić przyjęty w dziele teatralny punkt widzenia. I dzięki temu domyślić się ponad (czy raczej poza) zapisanym słowem tego, co mógłby zobaczyć, usłyszeć, zrozumieć — widz.

Pamiętając o tym, że w trakcie lektury *de facto* nic nie widzimy i nie słyszymy, że nasze wyobrażenia są efektem konstrukcji, posłużmy się w tym momencie dwoma badawczymi synekdochami: „milczącego języka" E.T. Halla i „ślepego widzenia" E. Pöppela. Sygnalizują one ważność tego, co nie dociera do naszej świadomości, bo powstaje poza słowem, ale co przecież zostaje wyrażone inaczej, w sposób mało czytelny dla „nieuzbrojonego" oka. Takiej umiejętności „ślepego widzenia" wymaga od badacza ukryty pod powierzchnią dramatycznego słowa, niejako zmuszony do milczenia, język teatru.

Izolowane elementy spektaklu, nośniki potencjalnych scenicznych znaczeń, tworzą wiązki i szeregi różnej długości, niczym pasma włókniste przenikające cały dramat na trzech zasadniczych poziomach: ultratekstowym (didaskalia), tekstowym (dialogi) i infratekstowym (różnego rodzaju podteksty), przy czym ich możliwa „ślepa widzialność" jest zróżnicowana, także w zależności od kontekstu zrekonstruowanej *quasi*-gatunkowej formy teatralnej. Włókna te mogą pozornie nagle się urywać, by po jakimś czasie pojawić się na

nowo i ponownie zostać zerwane. Siła i częstotliwość występowania poszczególnych wiązek jest rozmaita. Najogólniej rzecz biorąc zwiększa się w sygnałach dotyczących zachowań aktorskich i sposobów traktowania słowa, zmniejsza w rozwiązaniach sytuacyjnych, a jeszcze większemu rozrzedzeniu ulega w ujęciach przestrzenno-dekoracyjnych, gdzie spotykamy najrozleglejsze obszary nie-powiedzianego. Rekonstrukcja całości projektowanego spektaklu wymaga więc od badacza wypełniania miejsc pozornie pustych i podejmowania działań montażowych, scalających oddzielone od siebie jednostki przedstawienia, rozsunięte tak w porządku następstwa, jak jednoczesności.

Dramat należy zatem czytać „dwuosiowo": poziomo (R. Demarcy nazywa tę odmianę lektury horyzontalną) i pionowo (według Demarcy'ego — poprzecznie, transwersalnie). Lektura linearna (horyzontalna) pozwala nie tylko uchwycić tok akcji i bieg anegdoty, ale też ujawnić znaczenie tworzących je kolejnych sekwencji fabularnych, natomiast natychmiastowa lektura wertykalna (transwersalna), rozrywająca strumień wydarzeń, uniemożliwia dostrzeżenie walorów rozwiązań sytuacyjnych i obrazkowych, kieruje naszą uwagę na semantykę poszczególnych sygnałów spektaklu, na znaczenie złożonych „pionowych" wiązek informacji przedstawieniotwórczych, na sposób budowania relacji między poszczególnymi poziomami. Nie jest to jednak kompletny rejestr działań czytelniczych. Bowiem dla skonstruowania hipotezy całościowej struktury dramatyczno-teatralnej konieczne są momentalne czynności integrujące, które powołują do życia specyficzną, trzecią odmianę lektury — oscylacyjną. Ona właśnie warunkuje nieustanne „rzutowanie" zdobytych projektów obrazów na linię akcji, pozwala określić wyznaczniki stylowe teatralnej figury dzieła. Jest więc właściwą dla dramatu kombinacją ciągłości i nieciągłości, sukcesywizmu i symultanizmu, linearności i tabularności; uniemożliwia montaż całej scenicznej instrukcji, odtworzenie wykonawczej figury dzieła, mogącej pełnić funkcje interpretatora dla dialogowego słowa. Ona też przemienia dramat w swoisty model do składania.

Jeśli lektura linearna odtwarzając układ przedstawionych zdarzeń zamkniętych określonym finałem pozwala rozpoznać dramatyczność jako nieuniknioną jakość tych zdarzeń, to lektura transwersalna, otwierając w każdym momencie zarysowany ciąg na semantyczne walory projektowanego spektaklu, ujawnia rodzaj maski, kostiumu

i scenicznej pozy, znamiennych dla danego przypadku naśladowania. Jeżeli pionowa odmiana lektury dramatu przekształca dzieło w zbiór relatywnie autonomizowanych fragmentów, konstruowanych ze względu na siebie nawzajem, łamiąc fatalizm horyzontalnego odbioru (R. Demarcy), to odmiana oscylacyjna stwarza szansę scalenia dwu jego podstawowych sposobów porządkowania, linearnego i tabularnego; niejako na ich przecięciu otwiera drogę głębokiej interpretacji tekstu.

Lektura każdego dramatu winna być więc z góry rozdwojona, zawieszona w rozległej sferze „między". Między faktyczną ciągłą obecnością słowa a potencjalnością jawnie nieciągłych sygnałów spektaklu, między tym, co zostało zapisane i utrwalone — a tym, co tylko zaprojektowane, co zatem jedynie może zostać wypowiedziane, zagrane, pokazane; między tym, co motywuje tradycja literacka, a co uzasadnia tradycja teatralna. Tę międzysferę znamienną dla egzystencji dramatu odnajdziemy także w planie jego esencji: matecznik dramatu został wszak ukształtowany przez grę między literaturą a teatrem realizującą się w każdym utworze scenicznym, uzasadniając jego najgłębszą, rodzajowo-wykonawczą rację bytu.

Jednoczesność działania dwu rudymentarnych współczynników dramatu wymaga zaakceptowania przemiennej postawy czytającego. Jeśli bowiem czytam dramat z teatralnego punktu widzenia, zatem od strony tekstowych uzasadnień jego modelowych transformacji w spektakl, cały akt lektury zostaje zdominowany przez wykonawcze ujęcie dzieła, a jego rodzajowe uwarunkowania zyskują byt potencjalny, kształtując złudzenie literackiej natury głębokiej struktury utworu. Natomiast gdy zmieniam nastawienie i czytam dramat eksponując jego literackie uwikłania, formy wirtualnej obecności teatru przesuwają się w głąb dzieła, nadając jej znamię przede wszystkim teatralne.

Takie odczytywanie dramatu posiada pewne analogie z mechanizmem rozpoznawania rysunkowych chimer, omawianych przez Ernsta Pöppela na przykładzie konturu twarzy mężczyzny, będącego zarazem konturem myszy. „(...) jeśli patrzący potrafi ujrzeć obie interpretacje, to obie ujrzeć musi" — pisze Pöppel stwierdzając, że zawsze jedno ze znaczeń wysuwa się na plan pierwszy, spychając w danej chwili w cień znaczenie drugie. Przemienność obu spojrzeń pozwala dotrzeć do podstaw pozornej chwiejności dramatu, odwołującego się zawsze do chwilowego i pragmatycznego, znamiennego dla danego dzieła

i tylko w tym dziele uchwytnego — mariażu dwóch różnych sztuk i systemów znakowych. Obnaża także jego stosunek do teatralnego „tu i teraz" poprzez rekonstrukcję dwustronnych zależności między słowem a hipotetycznym obrazem scenicznym o przewidywanym modelowym charakterze i sugerowanej sile oddziaływania, ogólnie możliwej do zweryfikowania przy pomocy istniejących prac teatrologicznych nad historycznymi formami teatru i konkretnymi realizacjami danego dramatu.

W ten sposób w akcie lektury pojedynczego dzieła dramatycznego może zostać przywrócona względna jedność dramatu i teatru. Zakłada ona, że termin „dramatyczny" określa pewien sposób doświadczenia i ujmowania bytu jako jedna z podstawowych form wyrażania świata, rezultat swoistej intensyfikacji istnienia (E. Souriau) pozbawionego osłony i mediacji jednego podmiotu. W tej sytuacji wewnątrztekstowy projekt spektaklu pełni podwójną funkcję. Z literackiego punktu widzenia otwiera dramat na aktualne sposoby przedstawiania, natomiast z punktu widzenia teatru stanowi konieczne ograniczenie formy dramatycznej. Owa dwoistość formalna o stopniowalnych proporcjach zapewnia dramatowi charakter całościowy, skończony i zamknięty, umożliwia mu autonomię.

„Bycie dramatem" wymaga więc literackiej projekcji „bycia spektaklem", wpisania w dzieło i odczytania warunków jego komunikacyjnego uzależnienia. Dzięki temu jednak możliwa się staje jego jednorazowość, tożsamość i niepowtarzalność, niezależność od wielu konkretnych realizacji scenicznych. Nie zostaje zniweczony, przeciwnie — jest uwydatniony status dramatu jako dzieła sztuki. Szczególny to, jak się zdaje, paradoks, gdy wpisany w dramat projekt spektaklu, owa uogólniona i schematyczna instrukcja hipotetycznej, a ze swej natury wielorazowej i nietrwałej materializacji przestrzeni, przedmiotów, osób, czynności — zapewnia tekstowi właśnie trwałość, jednorazowość i skończoność, więc tworzy podstawę dla jego „bycia dziełem", stanowiąc o specyfice naśladowania dramatycznego, które (jak powiedział J. Duvignaud) „odtwarza egzystencję działającą, ale samo nie działa".

Czyż nie trafnie nazwał w latach dwudziestych Pitoëff swój teatr mianem „Budy Chimery", *Baraque de la Chimère*?

Roztrząsania i rozbiory

Filozofia po „lingwistycznym zwrocie"

1. Chcąc najogólniej określić kondycję współczesnej filozofii wskazać należy na niejednokrotnie już konstatowany „kryzys podstaw", jakim dotknięte zostały — w mniejszym czy większym stopniu — wszystkie istotne orientacje filozoficzne. Ostatnia, dwudziestowieczna próba określenia nowych podstaw podjęta przez Husserla poddała się naciskom destruktorów „pewności", a najbardziej twórczy z wiernych dziedzictwu fenomenologii zrezygnowali z poszukiwania ostatecznej pewności na rzecz, na przykład, analiz mikrologicznych. Ów „kryzys podstaw" i rezygnacja z poszukiwania ostatecznej pewności są w moim przekonaniu efektem czegoś, co nazwałbym dominującym „poczuciem nieczystości", zbieżnym niejednokrotnie z „poczuciem utraty niewinności". Ową „nieczystością" skażone zdają się być zarówno tradycyjne (jak i całkiem współczesne) obiekty filozoficznej eksploracji, takie jak rozum, podmiot, nauka czy język oraz służące tej eksploracji procedury, a także sama czynność poznawcza jako taka. To „poczucie nieczystości" przenieść się musi nieuchronnie również na samą filozofię. Wywołuje w rezultacie dążność do przekształcenia filozofii w teorię czy praktykę innego typu (np. w teorię społeczną, jak tego chce Habermas czy w kształcącą i pozwalającą zachować ciągłość tradycji kulturowej rozmowę, jak chce tego T. Rorty), zatarcie granic dzielących filozofię od literatury, ekspresji estetycznej, praktyki politycznej, bądź też nawet tendencję do wprowadzenia w miejsce filozofii, jako przedsięwzięcia nastawionego na jakkolwiek rozumiane pozytywne rezultaty teoretyczne, praktyki permanentnej destrukcji wszelkich pozytywnych — co w tej perspektywie oznacza: zniewalających i represywnych — ustaleń.

Efekty wspólnego dzisiejszemu myśleniu „poczucia nieczystości" mogą być zatem różne, jeśli chodzi o ich radykalność. Biorą się one jednak ze wspólnego podłoża, na które składają się: a) porzucenie metafizycznego myślenia wraz z właściwym mu „emfatycznym pojęciem teorii"[1];

[1] J. Habermas: *Der Horisont der Moderne verschiebt sich*, w tegoż: *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt am Main 1988, s. 14.

b) rezygnacja z pojęcia rozumu w jego dotychczasowym ujęciu; c) związane z tym odrzucenie koncepcji, autonomicznego racjonalnego podmiotu; d) zaakceptowanie nieuchronności lingwistycznego zwrotu i rezygnacja z „reprezentacjonistycznej" koncepcji poznania; e) odwrócenie dotychczasowego prymatu teorii nad praktyką oraz f) zwątpienie w możliwość jednoznacznego wytyczenia linii demarkacyjnej pomiędzy filozofią i innego typu praktykami językowymi, pomiędzy dyskursem filozoficznym a — podlegającym pragmatyczno-retorycznym uwarunkowaniom — potocznym praktykom komunikacyjnym.

W różnym naturalnie stopniu akceptowane są wymienione tu konstytutywne elementy współczesnego myślenia przez poszczególne orientacje i ich poszczególnych przedstawicieli. Różny jest również stopień radykalności wyciąganych z tych tez wniosków. Można jednak powiedzieć, że wszystkie zasadnicze orientacje poruszają się w polu myślowym wytyczonym przez te przekonania. Linie podziału pomiędzy głównymi orientacjami dzisiejszej filozofii nie przebiegają już wedle niedawnych schematów: tu filozofia nauki, tam hermeneutyka, tu pozytywizm, tam teoria krytyczna. Tego typu podziały zdają się mieć drugorzędne znaczenie. Obecnie, na przykład, niegdysiejsi sojusznicy teorii krytycznej, występujący w nietzscheańskim duchu przeciwko scjentyzmowi i pozytywizmowi, znaleźli się po przeciwnej stronie barykady, zaś nowym sojusznikiem tej teorii okazuje się nagle krytyczny racjonalizm K. R. Poppera, czy neopozytywizm H. Putnama. Ponieważ, jak już powiedziałem, „świadomość nieczystości" odciska swe piętno na wszystkich doniosłych współcześnie kierunkach myślowych, toteż ci przedstawiciele współczesnej myśli, którzy mimo tej świadomości usiłują wydobyć, czy „wypreparować" pewne „nieskażone" struktury czy reguły, by uczynić z nich coś na kształt „zasad" mogących służyć za fundament jakiejkolwiek wiedzy, znaleźli się jakby w oblężonej twierdzy. Nie znaczy to, iż nie dysponują oni, w mym przekonaniu, dostateczną siłą argumentów. Wokół ich twierdzy panuje atmosfera zwątpienia w moc i kognitywną wartość argumentów jako takich oraz podejrzliwości, nakazującej dostrzegać w każdym argumencie przejawy policyjnej przemocy. Tego typu postawa ma niewątpliwie charakter skrajny, jednak to jej rozrastaniu się, pod hasłem postmodernizmu, sprzyja panujący klimat myślowy.

Obrońcy rozumu i racjonalności, pragnący utrzymać przynajmniej pewne podstawowe roszczenia europejskiej tradycji filozoficznej (w tym ważność obecnych w tej tradycji rozróżnień pomiędzy wiedzą a mniemaniem, prawdą a fałszem, racjonalnością i irracjonalnością) spychani są wyraźnie na pozycje defensywne. W trudnej sytuacji znajdują się również myśliciele rezygnujący z systematycznych roszczeń dawnej filozofii, lecz nie skłaniający się do całkowitej negacji ważności tradycyjnego rozróżnienia pomiędzy prawdą i fałszem. Na tych pozycjach pozostają zwłaszcza przedstawiciele filozoficznej hermeneutyki, tacy jak H. G. Gadamer i P. Ricoeur, którzy kontynuatorom wielkiej tradycji filozoficznej, pragnącym wydźwignąć się

ponad wszechobecne kontekstualne uwarunkowania rozumności, jawią się jako, być może tego nieświadomi, sprzymierzeńcy „destruktorów" rozumu spod znaku postmoderny. Dla tych ostatnich są zaś oni w równym stopniu, co stojący na gruncie lingwistycznie transformowanego transcendentalizmu (K. O. Apel, J. Habermas), spadkobiercami tradycji filozofii metafizycznej wraz z jej anachronicznymi i zarazem niebezpiecznymi — z punktu widzenia obrońców pluralizmu, — totalizującymi i uniwersalizującymi tendencjami.

2. Zarysowany obraz dzisiejszej konfiguracji filozoficznych opcji wyróżnia dwa główne obozy, które wyodrębniają się przede wszystkim ze względu na stosunek do zasadniczych i najogólniejszych elementów tradycji filozofii metafizycznej, w tym również do kwestii rozumu. Pomiędzy akceptacją a totalnym odrzuceniem istnieją naturalnie pewne opcje pośrednie. Widoczne są one zwłaszcza, gdy na zarysowany obraz patrzymy ze względu na pytanie o stosunek do samej filozofii i możliwości jej dalszego istnienia. Dla jednych te możliwości uległy ostatecznemu wyczerpaniu, dla drugich — filozofia winna zostać zniesiona, na przykład w teorii społecznej; dla innych z kolei musi ulec transformacji przekształcając się, bądź to na przykład w filozoficzną hermeneutykę, bądź to w mikrologiczną fenomenologię. Analizując dzisiejszy układ stanowisk filozoficznych z tego właśnie punktu widzenia moglibyśmy dokonać niedychotomicznego i o wiele bardziej zróżnicowanego podziału. Nie to jednak zasługuje tu na uwagę. Moją intencją jest przede wszystkim uwypuklenie głównej linii obecnej konfrontacji stanowisk filozoficznych oraz wskazanie na szereg wspólnych, w swej najogólniejszej formie, a zarazem zasadniczo rozbieżnych, w swych konkretnych eksplikacjach, przekonań i tez wytyczających obszar filozoficznego dyskursu.

Z tego punktu widzenia dokonać należy charakterystyki niektórych wyróżnionych wcześniej podstawowych składników wspólnego podłoża toczącego się dziś filozoficznego dyskursu, wskazując zarazem na różne odmiany i stopnie obecnego we współczesnym myśleniu „poczucia nieczystości".

Podstawowym składnikiem tego wspólnego podłoża jest niewątpliwie świadomość wejścia w erę myślenia postmetafizycznego. Patrząc z dzisiejszej perspektywy na wielką tradycję filozoficzną, poczynając od antycznych „filozofów początku" aż po Hegla, stwierdzić można, iż pomimo wielu przemian, a w tym tak doniosłej jak przejście od zainteresowania bytem do zainteresowania świadomością czy podświadomością, odznaczała się ona pewnymi stałymi cechami charakterystycznymi dla tego, co moglibyśmy nazwać myśleniem metafizycznym. Przede wszystkim myślenie to kieruje uwagę ku całości, ku temu, co funduje jedność w wielości, co porządkuje różnoraką wielość tego, co przypadkowe i poszczególne, czyli myślenie to zorientowane jest na poszukiwanie zapewniającego ład i jedność sensu, będącego zarazem zasadą i źródłem wielości. Dzięki Jednemu istniejąca

różnorodność przestaje być chaosem; odwołując się do Jednego można ją uzasadnić i wytłumaczyć. Znamienne dla metafizycznego myślenia, pragnącego odnieść całą różnorodność do jedności, jest operowanie pojęciem; całość i jedność uobecnić się nam może jedynie poprzez pojęcie. To zaś nadaje metafizycznemu myśleniu charakter myślenia identyfikującego, nastawionego na widzenie jedynie tożsamości, czy dokładniej — przyznawanie jej prymatu przed nietożsamością, partykularnością.
Jeśli chodzi o wskazane tu zasadnicze momenty metafizycznego myślenia (będące zarazem podstawowymi znamionami racjonalności) sytuacja nie ulega zmianie wraz z przejściem od zainteresowania bytem ku świadomości, czy podmiotowości. Samowiedza poszczególnego podmiotu, jego refleksja, staje się teraz fundamentem jedności i tożsamości, zachowując prymat w stosunku do wszystkiego, co nietożsame, materialne, skończone, przygodne i różnorodne — czyli wszystkiego, co jest — z tego punktu widzenia — skażone „nieczystością".
Wewnętrzne trudności tego myślenia, niemożność wykroczenia w ramach metafizycznego paradygmatu poza, wieńczący ten paradygmat, heglowski konstrukt, oraz czynniki zewnętrzne wobec samej filozofii, przyczyniły się do załamania się metafizycznego paradygmatu. Zakwestionowane zostaje myślenie totalizujące, kierujące swą uwagę na jedność i całość. Istotnym czynnikiem sprawczym jest pojawienie się w wieku XVII i XVIII nowego, nowożytnego sposobu myślenia o *ratio*. Rozumność usytuowana jest obecnie w procedurze, a to znaczy, że nie jest już postrzegana jako coś zastanego w świecie, czy też jako rezultat dokonywanej przez podmiot projekcji czy też jako właściwość porządku rzeczy, który wyłania się w trakcie procesu kształtowania się ducha. Dla wszystkich tych sposobów widzenia rozumności znamienne było zwrócenie się myślenia ku totalności; dotarcie do niej odsłaniało zarazem wykraczający poza warstwę przygodnych fenomenów porządek istotowy. Odwrócenie uwagi od totalności idzie w parze z rezygnacją z rozróżnienia pomiędzy istotą a zjawiskiem. Zasadniczym zaś tego powodem jest usamodzielnienie się nauki w stosunku do filozofii, tudzież dominacja racjonalności proceduralnej, właściwa naukowemu postępowaniu badawczemu. Racjonalność ta nastawiona jest na rozwiązywanie konkretnych problemów (natury empirycznej, teoretycznej, czy też praktyczno-moralnej) nie zaś na gwarantowanie jedności zróżnicowanego fenomenalnie świata.
Zmianie musi w tej sytuacji również ulec pojęcie teorii. Zgodnie ze swym greckim źródłosłowem (*theōrein* — oglądać) oznaczało ono patrzenie, badawcze przyglądanie się, przede wszystkim duchowe oglądanie, czyli kontemplowanie tego zwłaszcza, co nie jest dostępne postrzeżeniom zmysłowym. Istniejące pokrewieństwo ze słowem *theōs* czyniło z teorii przymiot boskości, ku której przybliżać się mogli nieliczni, poświęcając swe życie myślowemu oglądowi rzeczy. Umysł teoretyczny — *dianoia theoretike* — zajmował się światem w całości i jego wiecznymi porządkami, kontemplował prawdę, do czego konieczna była „czystość" polegająca na

wyeliminowaniu wszelkich śladów praktycznych uwarunkowań, to znaczy uwarunkowań wynikających ze zmiennych porządków rzeczy, interesów czy wymogów aplikacji. W całym rozwoju europejskiej filozofii zakres pierwotnych roszczeń związanych z pojęciem teorii ulega coraz większemu zawężeniu pozbawiając pojęcie teorii charakteru emfatycznego. W ostatnim dwudziestoleciu doszło nawet do zakwestionowania szczątkowego dziedzictwa dawnego pojęcia teorii, które przechowywano w wyobrażeniu o „czystości" nauk nomologicznych i definitywnym charakterze jej ustaleń. Fallibilizm i świadomość społeczno-historycznych uwarunkowań zdominowały na przykład również filozofię nauki, prowadząc niejednokrotnie do zwątpienia w zasadność operowania jeszcze pojęciem racjonalności — nawet wobec procedur i metod gwarantujących do niedawna pewność naukowego poznania. Również one okazują się być skażone pragmatycznymi uwarunkowaniami.

Myślenie postmetafizyczne staje przed dylematem: albo definitywna rezygnacja z roszczenia do rozumności i ewentualne zwrócenie się ku temu, co irracjonalne, albo znalezienie jakiegoś surogatu totalności oraz realizacja zminimalizowanych roszczeń teorii, zmuszonej obecnie do poszukiwania *quasi* transcendentalnego ładu w wymiarze uwarunkowań pragmatycznych. Innymi słowy, postmetafizyczne myślenie musi albo porzucić rozróżnienie pomiędzy tym, co racjonalne i tym, co irracjonalne, albo może usiłować zachować tę dystynkcję, poszukując uzasadnienia dla racjonalności w obszarze tego, co historyczne, zmienne i przygodne, czyli w wymiarze faktyczności stanowiącej — w związku z porzuceniem nadziei na dotarcie do uniwersalnego, ponadczasowego i koniecznego porządku — jedyne możliwe miejsce usytuowania rozumu.

Uczynienie wewnątrzświatowych praktyk, których podstawowym medium jest (obok symbolu, ciała czy władzy) niewątpliwie język, właściwym polem filozoficznej eksploracji, oznacza wkroczenie w bardzo delikatną materię, gdzie drobne przesunięcia akcentów i zmiany optyk powodować mogą istotne konsekwencje dla rozstrzygnięć w kwestii rozumu i racjonalności. Zarówno język, jak i inne media wewnątrzświatowych praktyk, odznaczają się konkretnością i są nieuchronnie obarczone piętnem, skończoności i przygodności. Dlatego też nie można zasadnie obstawać za mocnym pojęciem rozumu jako instancji gwarantującej, teoretycznym bądź praktycznym stwierdzeniom, powszechną, ponadczasową i konieczną ważność. W zależności jednak od tego, czy w roztaczanej przez filozofa wizji wewnątrzświatowej praktyki (czy to komunikacyjnej, czy interpretacyjnej, interakcyjnej czy innej) zawiera się (czy też nie zawiera) możliwość transcendowania jej każdorazowo lokalnego, przygodnego i konwencjonalnego charakteru, dana wizja oznacza opowiedzenie się za możliwością utrzymania w mocy roszczeń racjonalności, bądź też ich odrzucenia.

Obrońcy rozumu wkroczywszy na obszar wewnątrzświatowych praktyk znaleźli się w znacznie trudniejszym położeniu niźli operujący na tym samym polu jego przeciwnicy. Ci ostatni bowiem bazują na klarownych

i jednoznacznych opozycjach, w których jeden z członów reprezentuje nie dające się w pełni utrzymać w mocy dawne atrybuty rozumu, drugi zaś odwołuje się do pewnych niezbywalnych niewątpliwie charakterystyk wewnątrzświatowych praktyk. I tak na przykład[2] dawnej uniwersalności rozumu przeciwstawiają nieredukowalny pluralizm gier językowych i związanych z nimi form życia, a w konsekwencji „lokalny" charakter wszelkich prawd, racji i stwierdzeń; aprioryzmowi rozumu — empiryczny charakter praktyk; dążeniu do pewności — nieuchronny fallibilizm; jedności rozumu — heterogeniczność działań; bezpośredniemu byciu danym w sposób oczywisty — nieuchronne i uniwersalne zmediatyzowanie; przeciwko zaś dążności do tego, co bezwarunkowe (czy to w transcendentalnym, czy metafizycznym sensie) wysuwa się tezę o niemożności (bądź bezsensowności) wszelkich poszukiwań ostatecznych podstaw czy ostatecznego uzasadnienia. Obrońcy rozumu zmuszeni są natomiast poszukiwać rozwiązań wypośrodkowujących pomiędzy tymi skrajnymi opcjami, nie mogąc zarazem zakwestionować częściowej przynajmniej trafności podanych charakterystyk z wewnątrzświatowych praktyk.

Podobnie rzecz się ma z drugą delikatną kwestią możliwości utrzymania, do pewnego przynajmniej stopnia, w mocy koncepcji racjonalnego autonomicznego podmiotu, którego domeną nie może jednak już być obecnie świat inteligibilny, lecz jedynie wymiar wewnątrzświatowych praktyk, którym słusznie niewątpliwie przypisuje się prymarną rolę w procesie generowania i identyfikowania sensów, tudzież kreowania struktur poznawczych. Przy tej okazji zdetranscendentalizowany podmiot musi utracić swą niegdysiejszą autonomię i przypisywaną mu czasem autoprzejrzystość, bowiem jego równie (a dla niektórych nawet bardziej) istotnym składnikiem staje się — obok rozumu czy świadomości — nieświadomość, wola władzy, czy np. pożądanie. Dwojako zatem zagrożony jest dziś konstrukt, jakim jest koncepcja racjonalnego autonomicznego podmiotu. Po pierwsze wówczas, kiedy podmiotowość ulega marginalizacji, stając się wypadkową czy funkcją „dziejących się" (zgodnie z pewną własną logiką), bądź „zdarzających się" (w sposób zatem pozbawiony jakiejkolwiek logiki) kulturowo i historycznie zmiennych praktyk. Po drugie zaś, kiedy podstawową charakterystyką podmiotu przestaje być jego aktywność poznawcza, która *nota bene* i tak, wedle znakomitej większości współczesnych filozofów, wyznaczona jest czy to przez struktury, czy reguły, czy też nawet przez li tylko konwencje rządzące wewnątrzświatową praktyką. Również i w tym wypadku obrońcy rozumu kroczyć muszą bardzo wąską ścieżką usiłując zbudować obraz, w którym, z jednej strony, intersubiektywne struktury, praktyki i media spajałyby się z aktywnością podmiotu zachowując równoważną z nimi rangę, z drugiej zaś strony, w obrazie tym nie tylko do aktywności kognitywnej zawężać by się musiała charakterystyka podmiotu. Stworzenie takiego obrazu nastręcza niewątpliwie ogromne trudności, o czym świadczy chociażby fakt, iż

[2] Por. Th. McCarthy: *General Introduction*, w: K. Baynes, J. Bohman and Th. McCarthy (ed.), *After Philosophy. End or Transformation?* The MIT Press, Cambridge 1987, s. 3—4.

trudno dziś nawet wskazać pomyślne próby zmierzające w tym kierunku. Nie do pogodzenia ze sobą wydają się zwłaszcza te aspekty aktywności podmiotu, którym w danej koncepcji przypisuje się charakter racjonalny, a zatem podlegający intersubiektywnej kontroli czy weryfikacji (w zależności od koncepcji może to być działanie językowe, instrumentalne, czy aktywność symboliczna), z tymi aspektami, które zdają się drzemać w głębszych, niejawnych warstwach czy to podmiotowości, czy wewnątrzświatowych praktyk i nie podlegają, bądź nie powinny podlegać, kontroli, czyli nie mogą, bądź nie powinny być ujmowane w interpretacyjne schematy. Wówczas bowiem albo zadaje się gwałt mocom operującym w głębszych pokładach bytu, czy podmiotowości (a chodzi tu o takie siły jak fantazja, pożądanie, wola władzy, lub estetyczna i wszelka inna kreatywność i innowacyjność), albo też usiłuje się je zracjonalizować.

Jednym z najistotniejszych powodów rezygnacji z pojęcia rozumu (w mocnym sensie rozumianego) oraz koncepcji racjonalnego podmiotu epistemologicznego było niewątpliwie zarzucenie klasycznego nowożytnego modelu *episteme* jako re-prezentacji. W myśl tego modelu podmiot sytuuje się po przeciwnej stronie wobec niezależnego odeń świata przedmiotów, który następnie mniej czy bardziej trafnie sobie przedstawia. W modelu tym zakłada się na ogół zarówno samoprzejrzystość świadomości, jak i możliwość bezpośredniego kontaktu z przedmiotem. Obydwa te założenia zostały na wiele sposobów zakwestionowane nawet w tradycji fenomenologicznej. Również w nurcie filozofii nauki, orientacje te starały się najdłużej zachować wierność pewnym przynajmniej aspektom tego modelu. Przedmiot poznania jest bowiem zawsze, jak się okazuje, uprzednio już zinterpretowany, usytuowany w jakimś interpretującym go kontekście czy schemacie, a kontakt z przedmiotem realizuje się nieuchronnie poprzez jakieś mediacje (przede wszystkim poprzez język), które bynajmniej nie są neutralnymi, „czystymi" li tylko instrumentami relacji poznawczej. Również sam podmiot, jak się okazuje, nie zajmuje pozycji zewnętrznej w stosunku do obszaru swej poznawczej eksploracji, lecz przynależy do świata, który pragnie zinterpretować. Zaangażowanie w świat jest zatem nieuchronnym (acz niedostrzegalnym w klasycznym modelu *episteme*) warunkiem wiedzy o świecie. Te uwarunkowania, to znaczy uwarunkowania świadomości i zdobywanej przez nią wiedzy, nie dają się w pełni ujawnić, czyli przeniknąć refleksją świadomości ani uczynić przedmiotem działań poznawczych — tak przynajmniej uważać będą radykalni krytycy klasycznego modelu *episteme*. Jest to jednak w istocie kluczowa kwestia sporna we współczesnym dyskursie filozoficznym, bowiem od jej rozstrzygnięcia zależy możliwość utrzymania w mocy, i tak już łagodzonych, roszczeń rozumu oraz wizji racjonalności ludzkiego podmiotu — również, a może przede wszystkim, racjonalności w praktyczno-moralnym sensie zdolności i rzeczywistej możliwości działania w imię dobra i prawdy.

Radykalni krytycy koncepcji racjonalnego podmiotu wychodzą z przekonania, iż skoro kartezjańsko-kantowska koncepcja podmiotowości sprzęgnięta była z krytykowaną przez nich ideą rozumu — będącego ich zdaniem

źródłem zniewolenie i unifikacji — to należy z tej koncepcji zrezygnować, podobnie jak i z samej idei rozumu. W przeciwieństwie natomiast do tego nurtu, hermeneutyka na przykład, czy to Gadamera czy Ricoeura, występuje z pośrednią niejako obroną podmiotowości i związanych z tą koncepcją humanistycznych ideałów, każąc skupić uwagę bądź na znakach i symbolach celem poddania ich interpretacji i krytycznej analizie, co pozwala lepiej zrozumieć manifestującą się poprzez znaki i symbole ludzką egzystencję; bądź na wyznaczającej ludzką kondycję sytuacji rozumienia, które realizuje się w języku. W obydwu wypadkach z refleksją nad warunkami rozumienia, wiąże się nadzieja na osiągnięcie przez człowieka głębszego i lepszego samozrozumienia. Nadzieję tę kwestionują radykalni krytycy rozumu twierdząc, iż nie ma żadnych głębszych i ukrytych znaczeń, które odsłaniałyby się poprzez refleksję nad warunkami rozumienia, poznania czy działania. Nie chodzi również o osiągnięcie samozrozumienia, bowiem człowiek jawi się tu niejako podmiot nastawiony na samopoznanie, lecz na przykład jako obiekt estetycznej autokreacji; osobowość człowieka realizuje się poprzez innowacje, eksperymenty i nieustanne poszukiwanie nowych form własnej ekspresji. Koncepcja ta podziela wraz z innymi dominującymi dziś nurtami myślenia wizję nieusuwalnej przynależności podmiotu do świata, jednak z racji estetyzacji podmiotu przynależność ta traci znamiona jakkolwiek rozumianego — czy to w sensie poznawczym, czy też w sensie praktyczno-moralnym — racjonalnego charakteru.

3. Przez pryzmat tych właśnie kwestii należy spojrzeć na „zwrot lingwistyczny"[3], jaki na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci dokonał się w obrębie podstawowych nurtów filozoficznych i zaważył na współczesnym myśleniu. Zwrot ku językowi — podstawowej kategorii filozoficznych rozważań, postrzeganej niekiedy z dystansu jako jedyny i ostatni punkt oparcia, czy ostatnie schronienie współczesnej filozofii, dokonywał się niemal równolegle i niezależnie od siebie w różnych nurtach filozoficznych. I tak na przykład neopozytywizm skierował uwagę ku językowi, uznając, iż pewnego typu zdania są elementarnymi składnikami wiedzy empirycznej. Przed problemem języka stanęła również postempirystyczna filozofia nauki, kiedy to uświadomiła sobie wyraźnie fakt zależności danych obserwacyjnych od języka teorii. Także w różnych odmianach filozofii transcendentalistycznej nadawano językowi prymarne znaczenie, uznając go za pewną aprioryczną strukturę wyznaczającą warunki możliwości poznania — wystarczy wspomnieć tu o koncepcji form symbolicznych E. Cassirera, czy pierwszej filozofii L. Wittgensteina. Zasadnicze impulsy ku dokonaniu wspomnianego zwrotu wyszły jednak z dwu odmiennych i niezależnych od siebie źródeł; z jednej strony, z logiczno-semantycznych (G. Frege, L. Wittgenstein, B. Russell) oraz semiotyczno-strukturalnych (de Saussure) rozważań nad m.in. kwestią znaczenia, z drugiej zaś, z heideggerowsko-gadamerowskiej hermeneutycznej refleksji nad językiem badanym w jego funkcji odsłaniania świata i wytwarzania międzypodmiotowej wspólnoty.

[3] Por. R. Rorty (ed.), *The Linguistic Turn*, Chicago 1964.

Bariery dzielące te dwie odmienne tradycje zaczęły zwolna ulegać przełamaniu wraz z uświadomieniem sobie ograniczeń podejścia semantycznego i konieczności przejścia ku analizom uwzględniającym wymiar pragmatyczny języka. Ku temu wymiarowi należało się zwrócić również i z tego względu, iż zarysowany przez strukturalną semantykę obraz języka jako systemu anonimowych i unifikujących reguł, pozbawiał go pewnych konstytutywnych dlań cech, a mianowicie indywidualnego i kreatywnego charakteru. Jako obronę tych właśnie przymiotów języka można również rozumieć wewnętrzną krytykę tego stanowiska, wysuwaną przez francuski neostrukturalizm[4]. O tych momentach z kolei nie zapomniała heideggerowsko-gadamerowska hermeneutyka, ale eksponując metaforyczne czy retoryczne aspekty językowego porozumiewania się podała w wątpliwość istnienie bądź możliwość wykrycia pewnego rodzaju logiki porozumienia językowego.

Odejście od czysto logiczno-semantycznego podejścia do języka i zainteresowanie się językiem naturalnym w jego pragmatycznym wymiarze stwarza, z jednej strony, możliwość osiągnięcia pewnego zbliżenia pomiędzy wymienionymi opcjami i wytworzenia wspólnej płaszczyzny dyskusji; z drugiej zaś, pozwala jedynie wyraźnie usytuować na nowej płaszczyźnie, a mianowicie na płaszczyźnie rozważań nad językiem, współczesny spór wokół rozumu oraz wokół sensu i zadań filozofii.

Jeśli pominiemy rozwijający się nadal nurt filozofii analitycznej zajmującej się wąsko rozumianą semantyką języka idealnego bądź naturalnego, to wskazać będzie wówczas można trzy zasadnicze nurty zainteresowań filozofii uprawianej po „lingwistycznym zwrocie"[5]. Część filozofów skupiła uwagę na p r a g m a t y c e języka naturalnego, czyli na języku w użyciu i nad językowymi praktykami, wiążąc z tymi analizami często zgoła odmienne oczekiwania i nadając różną wagę i sens aspektowi pragmatycznemu. I tak na przykład jedni, odwołując się do warunków użycia zdań, pragną w nowych kategoriach rozwiązać *stricte* semantyczną kwestię znaczenia zdań. W miejsce referencjalnej koncepcji znaczenia wprowadzona zostaje koncepcja, zgodnie z którą o znaczeniu zdania przesądzają warunki jego prawdziwości, a tych z kolei nie można oderwać od relacji pomiędzy autorem wypowiedzi i jej odbiorcą, co oznacza również — od warunków uznawania bądź nieuznawania ważności czy prawomocności zdań. W centrum zainteresowania znajduje się wówczas kwestia relacji pomiędzy zdaniem a stanem rzeczy, czy pomiędzy językiem a światem, jednakże rezygnuje się w tym wypadku z koncepcji przedstawiającego stosunku zdań do przedmiotów. Znaczenie zdania jest immanentnie związane z tkwiącym w języku odniesieniem do ważności czy prawomocności wypowiedzi. W tym kierunku idą rozważania, począwszy od G. Fregego i młodego Wittgensteina a kończąc na D. Davidsonie i M. Dummetcie.

[4] Por. M. Frank, *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt am Main 1983.

[5] Por. Th. McCarthy, *General Introduction*, s. 6.

Z kolei inni autorzy skupiający uwagę na pragmatycznym wymiarze języka będą zmierzali — nie dezawuując bynajmniej ustaleń, do jakich w kwestii znaczenia doszła wspomniana wyżej teoria semantyczna, lecz próbując je nawet wykorzystać i rozciągnąć na innego typu wypowiedzi niż asercje — do zbudowania ogólnej teorii komunikacji językowej, czy to w formie tzw. pragmatyki transcendentalnej (K.O. Apel), czy też w formie — bardziej fallibilistycznie podchodzącej do swych własnych ustaleń — pragmatyki uniwersalnej (J. Habermas). W obydwu tych wypadkach chodzi o rozwinięcie teorii języka jako teorii działań zorientowanych na uzyskanie porozumienia. Podjęta jest tu próba na tyle ogólnego sformułowania pojęcia ważności czy prawomocności, by było możliwe jego zastosowanie do wszelkiego rodzaju wypowiedzi rozpatrywanych w płaszczyźnie pragmatycznej, a nie jedynie do zdań pojmowanych jako sądy w sensie logicznym, badanych przede wszystkim na płaszczyźnie semantycznej. Z poszukiwaniami tymi wiąże się nadzieję na odkrycie czy ustalenie tkwiących w języku — jako medium intersubiektywnego porozumienia — kryteriów i miar pozwalających rozstrzygać nie tylko o prawdziwości czy fałszywości stwierdzeń, lecz również o słuszności bądź niesłuszności wypowiedzi podnoszących roszczenia normatywne — czy to w moralnym, czy nawet estetycznym sensie. Pragnie się tym samym, poprzez zrekonstruowanie uniwersalnych przesłanek wszelkich wypowiedzi, odnaleźć w języku krytyczno-emancypacyjny potencjał, jaki niegdyś tradycja oświeceniowa lokowała w rozumie.

Inny zupełnie obraz języka wyłania się z rozważań J.F. Lyotarda nad pragmatyką gier językowych i inne wiążą się z jej analizą oczekiwania. Język jawi się tu jako zbiór „niewspółmiernych" gier językowych, co powoduje, że jego przeznaczeniem zdaje się być walka, spór i niezgoda. Mnogość heterogenicznych gier językowych jest źródłem mnogości pragmatyk, które nie znajdują żadnego wspólnego mianownika, bowiem każda gra, czy mówiąc w terminologii Lyotarda: każdy system reguł zdaniowych i każdy gatunek dyskursu, rządzi się własną logiką, lecz żadna z nich nie posiada prymarnego, czy nadrzędnego charakteru. Również przejście od jednego systemu reguł, czy od jednego rodzaju dyskursu, do drugiego nie następuje w wyniku jakiejś immanentnej wewnątrzjęzykowej konieczności. Ewentualne porozumienie, które w tej wizji języka jest raczej czymś przygodnym i przejściowym, jest wynikiem znalezienia, a to znaczy również narzucenia jednej ze stron sporu, określonego „idiomu", nie jest zaś wynikiem przejścia obydwu stron na — jak to widzi uniwersalna pragmatyka — metapoziom, na którym można, operując argumentami, osiągnąć racjonalne porozumienie. Nie ma żadnego usprawiedliwienia dla hegemonii jakiegokolwiek rodzaju dyskursu, a tym samym nie jest możliwa zgoda, gdyż ta może być jedynie jej wynikiem — twierdzi Lyotard. Ta antagonistyczna wizja języka bierze się między innymi i stąd, iż mimo ujmowania go w wymiarze pragmatycznym, to znaczy w wymiarze intersubiektywnych odniesień pomiędzy nadawcą i odbiorcą, prymarne znaczenie ma dla Lyotarda odniesienie zdania do pewnego uniwersum, czy

raczej — usytuowanie go w pewnym uniwersum, które przez samo to zdanie jest wytwarzane. Zaistnienie zdania jest zaistnieniem owego uniwersum, w którym dopiero usytuowuje się jakiś podmiot — czy to nadawca, czy odbiorca. Intersubiektywne odniesienie języka jest w tym wypadku czymś wtórnym w stosunku do owego odniesienia zdania do swego własnego uniwersum, w którym nic nie jest przesądzone. Nie ma też żadnej konieczności, by jakieś określone zdanie było następstwem danego zdania. Nie ma również, patrząc z tego punktu widzenia, żadnego interesu, który miałby przewodzić komunikacji językowej w ogóle, tak jak to głosi uniwersalna pragmatyka J. Habermasa widząca w języku pewien telos; ma być nim mianowicie emancypacja.

Już rozważania skupiające się nad pragmatyką języka naturalnego wiodą, jak widać, ku problemom innej natury, zajmujących autorów badających język w kontekście związków pomiędzy wiedzą i roszczeniami do prawdy a władzą. Język jest tu rozpatrywany w aspekcie niejako p o l i t y c z n y m, a mianowicie bądź pod kątem jego powinowactwa z władzą, panowaniem i ideologią (M. Foucault) bądź odwrotnie — pod kątem jego ewentualnego demaskatorsko-emancypacyjnego potencjału (J. Habermas, P. Ricoeur). W obydwu wypadkach jednak zarówno wiedza, język jak i dążenie do prawdy ujmowane są przez pryzmat wewnątrzświatowych praktyk, a to znaczy również, iż patrzy się na nie z punktu widzenia realizowania przez nie pewnych interesów. W zależności jednak od tego, czy interesom przypisuje się niezbywalnie przygodny i partykularny charakter (a w wiedzy, języku lub prawdzie widzi się jedynie narzędzia służące ich realizacji), czy też przeciwnie; postrzega się je raczej jako media pozwalające wznieść się właśnie ponad te przygodne konstelacje — odmiennie zupełnie wypada werdykt w kwestii ewentualnego racjonalno-emancypacyjnego potencjału języka naturalnego, tudzież możliwości obrony rozumu. Wszyscy, zarówno autorzy występujący z pozycji nietzscheańskich, jak i badacze utożsamiający wiedzę i prawdę (a w konsekwencji też praktyki komunikacyjne) z dążeniem do panowania, podobnie hermeneutycy (H. G. Gadamer czy P. Ricoeur), zdający sobie sprawę z nieuchronnych powiązań języka z innymi wewnątrzświatowymi praktykami i z tego, iż komunikacja językowa oznacza zarazem zakrywanie jak i odsłanianie sensów, oraz i stojący na gruncie uniwersalnej czy transcendentalnej pragmatyki teoretycy, dla których mistyfikacja czy ideologiczna funkcja języka jest jedynie przejawem pewnych patologicznych zaburzeń komunikacji — wszyscy oni porzucili wiarę w niewinność i czystość praktyk komunikacyjnych. To jednak, czy media skażone ową nieczystością są jednocześnie w mocy dokonywać samooczyszczenia oraz w jakim ewentualnie stopniu mogą to uczynić, jest pytaniem, na które otrzymujemy całkowicie rozbieżne odpowiedzi.

Istotne odmienności stanowisk ujawniają się również przy okazji badania innego aspektu języka, a mianowicie jego retoryczno-poetyckiej komponenty, której przypisuje się rozmaitą wagę. W zależności od roli jaką się jej nadaje różnie widziana jest także możliwość wyraźnego wytyczenia granic dzielących filozofię od tego, co filozoficznym dyskursem nie jest.

I tak na przykład, wielu filozofów kroczących śladami Nietzschego nie tylko uznaje, że element retoryczno-poetycki jest nieusuwalnie obecny w każdym filozoficznym wywodzie, lecz że pełni w nim również rolę prymarną, a tym samym nie ma podstaw by dyskursowi filozoficznemu przypisywać jakiś szczególny i wyróżniony charakter. Filozofia może być wówczas postrzegana co najwyżej jako jedna z form aktywności literackiej, nastawionej na podtrzymywanie pewnej rozmowy, jaką jest kultura danej wspólnoty społecznej i politycznej. Z tego punktu widzenia patrząc, domeną literatury nie jest już bynajmniej świat fikcji, ale także — domeną filozofii nie jest logos i prawda. Granice ulegają zatarciu. Platońskiego logosu oraz emfatycznie rozumianego pojęcia prawdy nie są również skłonni bronić filozofowie orientacji hermeneutycznej. Zarówno ów logos jak i prawda muszą bowiem być myślane na miarę naszej ludzkiej skończoności i naszego ludzkiego świata.

Dlatego też i język, w którym owa prawda zostaje odsłonięta nie może wyzbyć się swej, właściwej naszemu światu, metaforyczno-literackiej komponenty. Niemniej jednak uważają oni, iż to właśnie ten język pozwala nam uzyskiwać — nie ostateczną wprawdzie, ale dostateczną i jedyną możliwą do uzyskania w warunkach ciążącej nad nami skończoności — pewność; pozwala nam posiąść — nie „wieczną", ale akceptowalną i fundującą międzyludzką zgodę — prawdę. Metaforyczne, retoryczne i narracyjne elementy naszego języka nie eliminują klarownych pojęć i racjonalnego toku argumentacji; są jednak czymś, co będąc tam obecnym daje się jednak zarazem wbudować w racjonalny — w szerokim tego słowa znaczeniu — dyskurs. Filozofia, jako domena takiego właśnie dyskursu, zachowuje w tej perspektywie swą swoistość i odmienność. Jest bowiem w stanie, przynajmniej do pewnego stopnia, swą refleksją przeniknąć owe metaforyczne, retoryczne, czy nawet mityczne aspekty praktyk językowych. Dla filozofów stojących na gruncie transcendentalnej czy uniwersalnej pragmatyki, a zarazem broniących możliwie najdalej idących roszczeń rozumu, metaforyczno-retoryczne komponenty komunikacji językowej są wtórną, i możliwą w szczególnych warunkach do wyeliminowania, przypadłością języka. Te szczególne warunki to warunki wolnego od presji empirycznych dyskursu posługującego się jedynie argumentami. Filozofia jest w tej perspektywie, podobnie jak wszelkie inne typy tzw. naukowych dyskursów, w uprzywilejowanej pozycji w stosunku do codziennych praktyk komunikacyjnych. Jej swoistość polega zaś na tym, iż obiektem dokonywanych przez nią konceptualizacji jest właśnie ów posługujący się argumentami dyskurs oraz warunki uniemożliwiające lub pozwalające na jego zaistnienie. Dyskurs filozoficzny, nawet jeśli bierze wzgląd na formę literacką, różni się z punktu widzenia tego stanowiska od literatury tym, że zawarte w filozoficznych wypowiedziach roszczenie jest — tak, jak to zawsze było w dotychczasowych dziejach filozofii — roszczeniem do prawdy, nie roszczeniem do estetycznego piękna. Filozofia zachowuje zatem nadal swój dawny sens i poniekąd również dawne zadanie odsłaniania prawdy o świecie, mimo radykalnie zmienionych warunków realizacji tego

zadania. Występuje ona raczej w roli interpretatora oraz w roli strażnika pewnych wartości, które nie są bynajmniej transcendentne wobec naszego skończonego wymiaru egzystencji, lecz tkwią w naszych codziennych praktykach. Tu właśnie, w wymiarze naszej językowej komunikacji należy poszukiwać oparcia dla znacznie już i tak okrojonych roszczeń rozumu: roszczenia do prawdy, słuszności, powszechnej ważności.
Argumenty wysuwane przez przeciwników tego stanowiska odwołujące się również do języka, jako właściwego czy najważniejszego dziś pola filozoficznej eksploracji, nie są bynajmniej trywialne. Język ma niewątpliwie Janusowe oblicze. Czy zatem może stanowić oparcie dla obrońców rozumu i racjonalistycznej tradycji filozoficznej? Odpowiedź na to pytanie wymaga bardziej szczegółowych analiz języka. Dopóki jednak podejmuje się dyskusję i wysuwa argumenty potwierdza się tym samym implicite słuszność stanowiska reprezentowanego przez obrońców rozumu. To jednak argumenty rozstrzygać mają o słuszności interpretacji i głoszonych poglądów.

Andrzej Maciej Kaniowski

Cnota i Rozkosz

Pisał swego czasu Jerzy Ziomek:

Historyk literatury ma przed sobą dwie możliwości niczym Herakles na rozstajnych drogach: drogę naukowej powściągliwości i roztropności oraz drogę naukowego ryzyka. Wydaje się, że humaniście bardziej przystoi — wbrew morałowi toposu Heraklesa — ta druga droga.[1]

Analogia Ziomka nie przekonuje do końca: dlaczegóż bowiem droga naukowego ryzyka nie miałaby odpowiadać właśnie Cnocie z Heraklesowego wyboru; działania podejmowane w warunkach niepewności i groźby niespełnienia słabo wszak kojarzą się z Rozkoszą. A dalej — z jakich to względów humaniście wypada pójść drogą bezspornie uciążliwszą? Wybrana przez Heraklesa Cnota zrewanżowała mu się nieśmiertelnością; na co może liczyć ambitny historyk literatury? Mimo wszystko analogię uważam za trafną, uzmysławia bowiem istotne dylematy, które musi rozstrzygać humanista: nie może on mianowicie wywikłać się z sytuacji wartościowania. Nie tylko to, co bada, jest sferą zjawisk wartościonośnych, domagających się przeto oceny: deklaracja aksjologiczna mieści się także w wyborze określonej strategii badawczej — sposób mówienia o literaturze odsyła zawsze do preferowanego (a przynajmniej — akceptowanego) modelu naukowości. Dlatego z odrobiną ironii konstatował Ziomek:

[1] J. Ziomek, *Metodologiczne problemy syntezy historycznoliterackiej*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz i J. Sławiński, Kraków 1976, s. 53.

Jest się albo immanentystą, albo genetykiem, albo są dzieła i nie ma reguł, albo są reguły i nie ma dzieł. Rzadkie bywają doktryny eklektyczne. W ogóle nie wypada być eklektykiem.[2]

Henryk Markiewicz jest eklektykiem, co więcej — eklektykiem z wyboru; najnowsza książka tego autora *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa** nie pozostawia w tej materii cienia wątpliwości. Eklektyzm Markiewicza stanowi — powtarzam raz jeszcze — opcję na rzecz określonego porządku wartości: jest opowiedzeniem się za równoprawnością rozmaitych procedur badawczych, afirmacją dyskursu niejednorodnego, bogatego i wielokształtnego, czasem nawet — wewnętrzenie skłóconego. Postawę Markiewicza cechuje życzliwa tolerancja — uporczywy wysiłek zmierzający do zrozumienia innych postaw badawczych, opartych na odmiennych relacjach i systemach uwiarygodnień. Tak wyrażającej się tolerancji towarzyszy swoisty optymizm: prezentując współczesną myśl literaturoznawczą (*Rzut oka na najnowszą teorię badań literackich za granicą*), jej wielorakie powikłania i niekonsekwencje, Markiewicz dostrzega w tym stanie przejaw witalności dyscypliny, dowód na to, że: „teoria badań literackich nie jest skazana ani na spiralną powtarzalność, ani na autolikwidację" (s. 31).
Markiewiczowski eklektyzm oznacza także wzmożoną samorefleksyjność — nieustanną kontrolę nad własnymi przeświadczeniami i drobiazgową analizę przyjmowanych założeń. W uświadamianiu sobie nieuchronnych ograniczeń, jakie narzuca badaniom jakikolwiek zestaw tez wyjściowych, zawiera się odpowiedź na postulat obiektywności literaturoznawczych działań.
Eklektyk nie mógłby znaleźć się w sytuacji Heraklesa; eklektyk szuka bowiem kompromisu: nie boi się naukowego ryzyka, ale ceni też badawczą powściągliwość; obce mu jest minimalizowanie celów poznawczych dyscypliny, którą uprawia, ale równie obca jest mu metodologiczna dezynwoltura; chce iść daleko, stąpając jednak po utwardzonym gruncie. Markiewicz odrzuca ascetyzm problemowy i jego szczególną postać — poznawczy eskapizm. Głosi:

potrzebę powrotu do fundamentalnych problemów procesu historycznoliterackiego, które wielu badaczy literatury, zniechęconych uprzednimi niepowodzeniami lub zmianą mód naukowych, usunęło poza krąg swych zainteresowań (s. 167).

Panowanie orientacji antyhistorycznych (Nowa Krytyka, sztuka interpretacji, ortodoksyjny strukturalizm) da się — przynajmniej w pewnym stopniu — powiązać z rodzajem poznawczego defetyzmu: głęboką niewiarą w możliwość uchwycenia historycznych uwikłań zjawisk literackich oraz dotarcia do tych znaczeń, jakimi utwór obrósł w macierzystym kontekście interpretacyjnym. Przekonanie o niedostępności interpretacji autorskiej, połączone z przeświadczeniem o niezbywalnym współuczestnictwie odbiorcy w konstytuowaniu sensu, musiało zaowocować przyzwoleniem na postawę relatywizmu poznawczego, a w dalszej konsekwencji — ab-

[2] Ibidem, s. 37.
* Henryk Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, ss. 288.

solutyzacją zainteresowań samym utworem (względnie jego konkretyzacjami) kosztem układów ponadtekstowych (gatunek, prąd, okres) i nietekstowych (instytucje literackie, struktury społeczne).
Markiewicz wierzy w osiągalność poznania historycznego, zna również cenę, jaką trzeba ponieść obierając ten kierunek literaturoznawczych działań. Problem poznania historycznego sprowadza się przede wszystkim do tego, w jakiej mierze poznanie to deformowane jest kontekstem myślowym badacza; w jakim stopniu badacz potrafi ów kontekst uchylić (zneutralizować), by odsłonić i zrozumieć zjawiska w ich historycznej niepowtarzalności. Czy jednak właśnie niepowtarzalność zjawisk, ich ścisłe zespolenie z otoczem kulturowym i światem wartości, do których badacz nie może mieć dostępu, nie kwestionują sensu poznania przeszłości? Albo raczej — czy poznanie historyczne jest w stanie uniknąć ujęć subiektywnych i prezentystycznych? Tworzenie syntez historycznoliterackich — sugeruje Markiewicz — nie zapewni badaczowi komfortu pełnego obiektywizmu; charakteryzując poznanie historyczne z aprobatą przywołuje opinię Gerharda Rusha, wedle którego każda taka synteza jest niechybnie „cząstkowa, perspektywiczna, subiektywna, relatywna i przede wszystkim konstruktywistyczna" (s. 20, 251).
W *Dylematach historyka literatury* (tekście określonym przez autora jako „wyznanie wiary") dałoby się z pewnością odczytać myśl następującą: budowanie historycznoliterackich syntez jest z wielu powodów przedsięwzięciem poznawczo niepewnym. Ryzyka błędu nie da się do końca wyeliminować, ale można je rozmaitymi środkami pomniejszyć („zredukować do nieusuwalnego już minimum"). Tak więc prezentyzm przestaje być groźny, gdy jest okolicznością uświadamianą i kontrolowaną — wkalkulowaną niejako w postępowanie analityczne. Markiewicz przekonująco dowodzi, że poznanie historyczne niesie niezbywalną przymieszkę anachronizmu: rzutowania w przeszłość kategorii i wartości współczesnych badaczowi. Pojęcie literatury w dzisiejszym rozumieniu ukształtowało się dopiero w XVIII wieku; wprowadzając to pojęcie do opisu okresów wcześniejszych, należy mieć świadomość zniekształceń, jakie do ich obrazu wnosi nieswoisty system kategorialny. Co więcej, badacz musi przyjąć, iż stopień tej nieswoistości może być określony jedynie w trybie hipotezy: kontekst pojęciowy, który przeciwstawia swemu własnemu, jest wszak tym, co poznający przeszłość usiłuje właśnie rozpoznać i zrozumieć.
Dzieło literackie jawi się jako pochodna interakcji pomiędzy właściwościami tekstowymi a strategią recepcyjną stosowaną przez odbiorców. Interpretacja, jaką winien podjąć historyk literatury, musi zdać sprawę z tej interakcji: odtworzyć oczekiwania pierwszych czytelników, podejmowane przez nich praktyki lekturowe, a wszystko to po to, by zrekonstruować znaczenia, jakich użyczył dziełu jego pierwotny układ recepcyjny. Historyk literatury i w tym wypadku powinien wyzbyć się złudzeń: „tak zbudowana interpretacja jest tylko hipotetyczna i trudno ją oczyścić od modernizujących domieszek" (s. 258).

Trudności potęgują się jeszcze bardziej, gdy badaczowi literackiej przeszłości przyjdzie podjąć kwestię wartości — szczególnie tutaj bowiem współczesna perspektywa recepcyjna staje się źródłem poznawczej dystorsji. Ocenianie wartości rozwojowej dzieł (określenie F. Vodička) nieuchronnie jakby wplątuje w rozważania punkt widzenia poznającego: zazwyczaj wprowadza w charakterze układu odniesienia ten repertuar norm literackich, które usankcjonowała współczesność badacza. Absolutyzacja (czy choćby uprzywilejowanie) tego repertuaru skłaniać może do szukania jego antycypacji i wytyczania linii rozwojowej literatury — systematycznie wznoszącej się i kulminującej w momencie, który wyznacza właśnie persepktywę oceny.

Wreszcie kwestia relacji: literatura — układy nieliterackie. Teza o historyczności zjawisk literackich prowadzi do pytań dotyczących uwarunkowań, jakim podlega literatura ze strony układów zewnętrznych. Historia literatury nie może wyminąć wyjaśnień kondycjonalistycznych, tu jednak poprzestać trzeba na konstatacjach bardzo ostrożnych, nie osiągających mocy wyjaśnień przyczynowych. Nawet jednak zachowując daleko posuniętą ostrożność w wyjaśnianiu przemian form literackich, badacz musi mieć na uwadze, że także w tym przypadku „są to wyjaśnienia niepełne i hipotetyczne" (s. 267).

Nie ma wątpliwości: poznawanie literatury w jej historycznym wymiarze to droga naukowej niepewności; to przedsięwzięcie ryzykowne, ale i heroiczne — wielkość włożonego wysiłku badawczego nie znajdzie potwierdzenia w walorach rezultatów. Uderzająca dysproporcja nakładów i efektów może stanowić wystarczające uzasadnienie dla poszukiwania innych sposobów mówienia o literaturze. Markiewicz lojalnie przyznaje:

> skądkolwiek patrzymy, synteza historycznoliteracka jawi się nam jako konstrukcja ułomna — nie dająca się w pełni zrealizować ze względu na luki materiałowe, zdeformowana, jeśli nie subiektywizmem, to w każdym razie prezentyzmem, tylko hipotetyczna w wyjaśnianiu (...) skazana nieuchronnie na niejednorodność i niekonsekwencję, kompromisy i wybiegi (s. 273—274).

Sytuacja taka — dodaje — nie może wszakże usprawiedliwiać badawczej niefrasobliwości, nie powinna również służyć „wewnętrznemu przyzwoleniu na dowolności i nieścisłości". Markiewicz jest eklektykiem w działaniu: odwagę i ambicję twórcy historycznoliterackich syntez tonuje roztropnością i dojrzałą rozwagą teoretyka; optuje za maksymalnym powiększeniem obszaru literaturoznawczych zainteresowań, ale zarazem ostrożnie odnosi się do rozmaitych projektów problemowej ekspansji dyscypliny.

Nadzieję na poszerzenie pola literaturoznawczych penetracji pokłada się dziś powszechnie w reorientacji na zagadnienia odbioru i odbiorcy; programy „historii literatury z perspektywy czytelnika" (H. Weinrich) czy „poetyki odbioru" (E. Balcerzan) zdają się obiecywać interesujący wzorzec konceptualny. Popularności nabiera przekonanie, iż reorientacja taka ma charakter zasadniczy. Nie chodzi o zwykłe przesunięcie punktu ciężkości w badaniach literackich, lecz o zupełnie inne uporządkowanie i uhierar-

chizowanie literaturoznawczych pytań, a w rezultacie — o odrzucenie tradycyjnego modelu uprawiania dyscypliny. W nowym modelu (paradygmacie) problem odbioru i odbiorcy eliminuje inne kwestie poznawcze, dokładniej — wchłania je wszystkie i upodrzędnia. Ekstremizm formułowanych teorii służy jakby przyświadczeniu radykalności dokonanych zmian.

Markiewicz nie kwestionuje potrzeby zmiany w rejestrze pytań badawczych, godzi się na szersze uwzględnienie w nim spraw dotyczących czytelnika i procesów lekturowych. Przypomina jednak usilnie o podstawowym wymogu, jakiemu musi sprostać każda konstrukcja teoretyczna — wymogu adekwatności. Teorie recepcyjne anektują problematykę, w stosunku do której okazują się całkowicie nieoperatywne; owocują tu konstatacjami mało interesującymi, tautologicznymi, niekiedy — rażąco banalnymi. Historyk literatury nie powinien pominąć badań nad przemianami w recepcji utworów literackich, ale teoretyczne wsparcie, jakie oferują mu rzecznicy „estetyki recepcji i oddziaływania" domaga się krytycznego rozpatrzenia. Leon Petrażycki mówił o teoriach skaczących — przekraczających zakres swej stosowalności; takim właśnie defektem dotknięte są — według Markiewicza — współczesne doktryny recepcyjne. Nieodzowna okazuje się tu lekcja naukowej powściągliwości: teorie recepcji i oddziaływania ukazują swą użyteczność tylko „sprowadzone do granic właściwej im wydajności poznawczej [i] traktowane komplementarnie wobec innych ujęć" (s. 246—247).

Równie wstrzemięźliwie odnosi się Markiewicz do pożytków płynących z kontaktów literaturoznawstwa z innymi dyscyplinami humanistycznymi — semiotyką, socjologią, psychologią głębi. Każda z tych dziedzin uzmysławia badaczowi mnogość aspektów poznawczych, podsuwa mu przy tym aparat pojęciowy, pozwalający lepiej zapanować nad tą wieloaspektowością przedmiotów. Książce Markiewicza przyświeca idea literaturoznawstwa, którego stosunki z innymi dziedzinami humanistyki układają się na zasadach przykładnego dobrosąsiedztwa, „zacierają się granice nauk humanistycznych, a może — kształtują się granice odmienne od dotychczasowych" (s. 8). Ale właśnie w tych warunkach bardzo potrzebna staje się poznawcza ostrożność: produktywność kategorii, jakie podsuwają badaniom literackim dyscypliny pokrewne, okazuje się często iluzoryczna. Trudno o lepszy przykład niż semiotyka — oferowany przez nią aparat terminologiczny jest równie bogaty, co mało użyteczny; Markiewiczowskie *Pytania do semiotyków (literatury)* prawdopodobnie długo jeszcze pozostaną bez odpowiedzi.

Markiewicz nie taił i nie tai swego przywiązania do badań posiłkujących się wątkami marksistowskimi. To przywiązanie nie stępia jednak krytycyzmu wobec tego stylu myślenia o literaturze. Literaturoznawstwo marksistowskie daleko odeszło od formuł Plechanowa i Lukácsa (z lat trzydziestych), okazując swą inspirującą wartość dla wielu współczesnych formacji metodologicznych (rozmaicie zresztą interpretujących ideologiczne składniki doktryny). Przy ocenie orientacji marksistowskich (*Koncepcje mark-*

sistowskie w zachodnim literaturoznawstwie ostatniego ćwierćwiecza) niezbędne wydaje się oddzielenie formułowanych tu pytań od proponowanych odpowiedzi: nie sposób — sugeruje Markiewicz — zlekceważyć doniosłość problemów, jakie stawia ten kierunek badań, trudno jednakże przystać na większość z oferowanych rozwiązań. Być może właśnie w stosunku do badań marksistowskich ujawnia się wyraźnie jeden jeszcze rys postawy poznawczej Markiewicza: preferowanie walorów pytań nad wartościami odpowiedzi. Postawienie nowego problemu reorganizuje większość już istniejących, zmienia zatem kontury całego pola dyscypliny i jego wewnętrzne rozparcelowanie. A odpowiedź — tu „z góry założyć trzeba, że (...) jest niepełna, sporna, prowizoryczna" (s. 221).

Markiewiczowska powściągliwość nie ma w sobie nic z defetyzmu czy asekuranctwa (choćby spod szyldu „lepiej mniej, ale lepiej"). To postawa sceptyka, który ostrożnie szacuje swe poznawcze możliwości, ale podejmuje stale wysiłek ich maksymalnie twórczego spożytkowania.

Nie będę ukrywał — spośród wszystkich tekstów zamieszczonych w książce największe wrażenie wywarł na mnie szkic poświęcony Bachtinowi (*Polifonia, dialogiczność i dialektyka. Bachtinowska teoria powieści*). Ogniskuje on, jak sądzę, większość cech charakteryzujących poznawcze nastawienie Markiewicza: wierność dyrektywom podejścia historycznego, analityczną sumienność i nieuleganie interpretacyjnym szablonom.

O twórczości autora *Problemów poetyki Dostojewskiego* napisano już dużo, być może nawet — za dużo. W pisaniu o Bachtinie uformowały się dotąd dwie tendencje: pierwsza — usilnie poszukująca w jego koncepcjach zapowiedzi różnych współczesnych doktryn i formuł literaturoznawczych (J. Kristeva — intertekstualność) i druga, w jakimś sensie przeciwna poprzedniej — jednoznacznie etykietyzująca owe koncepcje („dialogiczność", „polifonia"), ale zarazem wydobywająca je z historycznej otuliny. Tendencja pierwsza usilnie modernizuje idee Bachtina, druga lokuje je poza czasem i w izolacji od społecznych uwarunkowań. Ponadto — interpretatorzy reprezentujący obie orientacje nie biorą pod uwagę swoistej złożoności wystąpień Bachtina, odczytując w nich wyłącznie warstwę dyskursu naukowego.

Markiewicz kreśli inny obraz. Przede wszystkim chwyta dynamikę Bachtinowskiej myśli — jej meandry, posupłania, wewnętrzne sprzeczności. Nie szuka w niej ciągłości, odwrotnie — śledzi zerwania i przeskoki, drobne przesunięcia i zaskakujące wolty. Odsłania nadto wielowarstwowość prac badacza: to bowiem „nie tylko wypowiedzi naukowe, lecz także program literacki, co więcej — filozoficzne i kulturowe wyznanie wiary" (s. 99).

Markiewiczowski Bachtin nie tworzy w społecznej i historycznej próżni. *Problemy poetyki Dostojewskiego*, podobnie jak inne rozprawy autora, nierozdzielnie związane są z kulturowo-ideologicznym tłem epoki. Związek to wszakże osobliwy, bo nacechowany głęboką niezgodą (chciałoby się powiedzieć — „dialogicznością"); z tej właśnie postawy sprzeciwu wyrasta z lekka tylko tłumiony normatywizm Bachtina: preferowanie powieściowej polifonii — ścierania się w utworze różnych i równoprawnych racji

ideowych. Bachtinowska historia powieści (w tym: koncepcja dwu linii rozwojowych gatunku) jest swoistym odbiciem czasów, w jakich została sformułowana. Proponowane ujęcie mówi o przeszłości literackiej formy, ale zarazem o czasach autorowi współczesnych:

Pod historycznymi wywodami odczytać można łatwo przesłanie Bachtina do współczesności — gloryfikację życia swobodnego, różnorakiego i twórczego, myśli niepodległej wobec wszelkiego dogmatu (s. 121).

Markiewicz trzeźwo ocenia użyteczność pomysłów Bachtina: ich stosowaniu musi towarzyszyć świadomość, iż autor wyłożył je „w sposób pobieżny, metaforyczny, nie dający się zoperacjonalizować" (s. 107).
Sądzę, że ta ostatnia uwaga wcale nie pomniejsza wartości Bachtinowskich idei. Przynosi tylko ocenę bardziej wyważoną, daleką od bezkrytycznego entuzjazmu.

Wojciech Tomasik

Romantyzmu przestrzeń ogromna

Kiedy słyszymy narzekania cudzoziemców, że Polacy nie potrafią zebrać ziemniaków, bez zwrócenia na siebie oczu świata, a na zachodzące współcześnie zmiany reagują schematami wrogiej Europy i siebie — Pierwszych lub Ostatnich Sprawiedliwych — pobrzmiewa w tym ataku protest przeciwko romantycznym stereotypom naszej kultury. Faktycznie, wyzwoliny z gestu romantycznego nie nastąpiły, mimo ponawianych wielokrotnie prób, a rezultaty są dla trzeźwych obserwatorów dość nieznośne. Dziedzictwo XIX-wiecznej epoki jest jednak złożone: kultura masowa z zastanawiającą skwapliwością przechwyciła i uprościła zrodzone w „czasach Trzech Wieszczów" wzorce myślenia i reagowania na świat, ale zarazem kultura wysoka podjęła, nierzadko frapującą, dyskusję z ideami tego okresu. Jaki więc klucz zastosować do tak złożonego problemu, jakim są związki współczesności z romantyzmem?
To pytanie podejmuje Stefan Chwin w książce *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*. *[3] Jego zamiarem jest nadanie klarownej postaci romantycznemu dziedzictwu, uporządkowanie go, wyjaśnienie w jaki sposób szukać istotnych koneksji, które łączą różne literatury. Otwiera i zamyka książkę wykład założeń metodologicznych, a pomiędzy nimi i dzięki nim spojone, zawierają się rozważania na temat prozy: Wacława Berenta, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Brunona Schulza, Witolda Gombrowicza, Tadeusza Konwickiego, Tadeusza Nowaka. To zaskakujący zestaw nazwisk i na ogół umieszczany w innych kontekstach. Z tym większym zainteresowaniem sięga czytelnik po wyjaśnienia — co rozumieć przez romantyzm, skoro przestrzeń romantyczna rozpościera się tak szeroko? Gdzie jest jej kres?

* Stefan Chwin, *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*, Bydgoszcz 1989.

Autor nie neguje daty 1861, jako końca romantyzmu, uznaje jednak, że ta cezura nie wystarcza, by zrozumieć, określone zaczerpniętym od Braudela terminem, „długie trwanie" literatury. Chronologia zawodzi, gdy chcemy objąć ciągłość kulturowych nawiązań. Trzeba zatem w romantyzmie dostrzec system, złożoną strukturę antynomii ideowych, apriorycznych rozumowań, sprzecznych wartości, przeciwstawnych rozwiązań literackich i egzystencjalnych, znanych epoce, ale i tych, zawartych w niej wirtualnie a urzeczywistnionych później. Dopiero systemowe widzenie związków literatury pozwoli wyjść poza krąg jałowych „antycypacji i nawiązań", lub bardziej porządkujących, lecz zdepersonalizowanych rozważań poetyki historycznej. W tej perspektywie zadania historyka literatury prezentują się bogato — musi on tropić „pamięć dzieła" na wszystkich poziomach, dotrzeć do warstw i formy, struktur allogenetycznych literatury, „praform życia duchowego", obnażyć kolizje wartości. W ten sposób ujawni się żywa tkanka dziedzictwa, a kultura straci swój „molekularny" charakter, wybrnie z cząstkowych definicji i myślenia, dla którego nowość jest tylko pozorem, daje się bowiem rozłożyć na elementy znane i powtarzalne. I to jest właśnie ostateczny cel książki — zabić w romantycznej przestrzeni „molekularną bestię". Ten cel realizuje się w odniesieniu do XIX-wiecznej epoki, ale jego wartość teoretyczna ma być znacznie szersza, ma wykraczać poza jeden okres literacki.

Mamy więc do czynienia z publikacją odważną — ze względu na zakres przedsięwzięcia, lojalne wyłożenie metodologii, pozwalające czytelnikowi „do woli grymasić, że w interpretacjach" zabrakło tego, lub owego, wreszcie — z powodu samego doboru nazwisk, które znalazły się w romantycznej przestrzeni i skłaniają do ostrożności względem przedstawionych interpretacji. Tak potrójnie wyzwany czytelnik dzieli się wątpliwościami.

Kiedy mówimy o dziedzictwie romantycznym, to — zważywszy, że dzieli nas od tego okresu ponad sto lat — podstawowym zagadnieniem staje się filtr, przez który ta spuścizna została przesączona. Nie dziedziczymy bowiem „wprost", lecz za pośrednictwem wcześniejszych odwołań, komentarzy, a często i kompromitacji romantycznych wzorców. W książce Stefana Chwina ten problem stanowi źródło trudnego do uchwycenia, ale wyczuwalnego, starcia dwu perspektyw. W jednej, romantyzm jawi się jako kreator nie tylko dylematów, ale i rozwiązań, recept, które współczesność zastaje gotowe i wystarczy tylko po nie sięgnąć. Właściwie nasze kryzysy są już rozwikłane, bo przecież to tylko rozwinięcia romantycznych problemów, na które znaleziono odpowiedzi. Mimo uływu lat romantyczna, antynomijna przestrzeń bycia w niewielkim stopniu została przekroczona. Niebezpieczeństwem tej perspektywy jest traktowanie wzoru statycznie, raz tylko danego i powracającego w kulturze jako lek na jej rozterki. Romantyzm staje się bezpośrednim i niezmąconym źródłem naszych czasów. Kłopoty jakie niesie koncepcja „pola rozwiązań", które nie chce ograniczyć się do spraw formalnych, lecz obejmuje również idee, nie zostały w książce wyartykułowane. Stanowią problem, by tak rzec, podskórny.

Trudno się dziwić, skoro oficjalnie prezentowane jest odmienne stanowisko. I tu pojawia się druga perspektywa. W jej świetle związki literatur różnych epok stawiają interpretatora przed zagadnieniem „historycznego szeregu mediacji znaczeń", każą pytać o grę z historycznymi konkretyzacjami, domagają się uwyraźnienia „linii mediacji" i pośredniości dialogu. Stefan Chwin daje nam przykład praktycznego zastosowania tych założeń, prezentując ciekawą analizę związków Konwickiego z romantyzmem, „za pośrednictwem Orzeszkowej". W książce tak pomyślanej, jak *Romantyczna przestrzeń wyobraźni* moc rozstrzygającą ten konflikt ma praktyka: która perspektywa przeważa w interpretacjach? Niestety, sądzę, zbyt często ta pierwsza. Widoczne jest to nie tylko w warstwie stylistycznej, w licznych, a denerwujących „romantyzm już to znał", czy wręcz Gombrowiczowskim „I to także nie były myśli nowe". Zdradza ją przede wszystkim pobieżne, czasem ograniczone do sygnalizacji, traktowanie owej „linii mediacyjnej". Wbrew deklaracjom, tropienie „niepełności i stopnia przekształcania powtórzonych form", gdzie równie istotne są podobieństwa jak różnice, zmienia się w poszukiwanie analogii niwelujących swoistość, akcentowanie podobieństw kosztem różnic. Przykładem niech będzie tu Witkacy. Stefan Chwin stwierdza, że język opisu męczarni Genezypa z *Nienasycenia* jest parodią stylistyki modernizmu, wyolbrzymieniem cech, które modernizm przejął z „romantycznego języka psychologicznej frenezji". Pada tu nazwisko Krasińskiego. Stwierdzenie to jest słuszne, gdy mamy na uwadze tradycyjną formułę „antycypacji i nawiązań". Czy jednak jest równie wartościowe gdy chodzi o, jak to określił Chwin, „żywy dialog"? Czy zawiązuje się on między Witkacym a Krasińskim, czy raczej między autorem *Nienasycenia* a Przybyszewskim, Micińskim i innymi, dla których, jak wcześniej pisał Świętochowski „język jest niewolą", ale i próbą przełamania ograniczeń ontologicznych? Witkacy parodiuje młodopolskie wyrażanie emocji, powiązane z modernistyczną refleksją nad językiem, zakorzenioną w romantyzmie, ale przecież w sposób niepełny i przeformowany. Jak więc głęboki jest sens odwoływania się do korzeni? W którym momencie odwołanie staje się wyłącznie adresem bibliograficznym, sakramentalnym „romantyzm już znał"? Podobnie rzecz się ma z Witkacowskim katastrofizmem i wizją rewolucji. Stefan Chwin przekonująco kreśli historyczne pokłady, wśród których powstał problem „rozwoju społecznego jako zmierzania ku mediokracji". Ale przecież Witkacowski katastrofizm to nie tylko romantyczne korzenie, to także, by wymienić tradycyjny zestaw nazwisk, Spengler, Ortega y Gasset, Bierdiajew, Znaniecki, a także ówczesna prasa i propaganda, klimat epoki, rewolucje 1905 i 1917, wojna 1914—1918... To wszystko odchyla i modeluje romantyczną linię. Można wątpić, czy jest wyłącznie „nowym odcieniem znaczeniowym", wyostrzoną postacią XIX-wiecznego zjawiska. Można pytać, czy gdzieś nie dokonało się wykroczenie poza romantyczny paradygmat. Nawet jeśli nie, to czytelnik pragnąłby być o tym dobitniej przekonany. Witkacy czyni w *Nienasyceniu* aluzję do „okopów św. Trójcy", ale, jak pisze Chwin, wizje rewolucji Krasińskiego i S. I.

Witkiewicza są odmienne. Następuje wyliczenie różnic, brak jednak wskazania, kiedy dyferencja tworzy nową jakość, sprawia, że wkraczamy w problematykę nieznaną XIX-wiecznej myśli i sposobowi odczuwania. Wśród interpretowanych przez Stefana Chwina autorów, znaleźli się pisarze, którzy podjęli jawną, choć niekoniecznie bezpośrednią, grę z romantyzmem. Nie wszyscy jednak. W tym drugim przypadku tropienia związków z romantyzmem, może dawać interesujące efekty, może ujawniać obrzeża pisarskiej świadomości, oświetlać „miejsca niewidziane". Bywa jednak, że „romantyczny prawzór" tak głęboko zagrzebał się w świadomości, iż stał się „praszczurem". A portrety praszczurów rozwieszamy i podziwiamy po galeriach, do głowy nam jednak nie przyjdzie tłumaczyć własne rozterki ich egzystencjalnymi problemami, dlatego, że mamy inne wzory, znacznie bliższe nam i naszym czasom, choć praszczurowi „już znane". Tak jest, jak sądzę, w przypadku S. I. Witkiewicza.

Inny problem, który wiąże się z projektem Stefana Chwina, to sposób pytania o relację dzieła romantycznego (romantycznego systemu) i dzieła współczesnego. Można pytać o różnicę sensu, tworzoną przez nowy kontekst, o grę toczoną z romantycznym pierwowzorem lub, jak proponuje Chwin, w przypadku odnalezienia XIX-wiecznych motywów, dociekać ich egzystencjalnego sensu romantycznego, badać to czego poszukiwała w nim ówczesna myśl. Sposób stawiania pytań jest zarazem skrytym rozstrzygnięciem problemu, które dzieło organizuje sens. Na tak postawione zagadnienie Stefan Chwin nie wyraziłby zgody — ujawnia bowiem swoje pragnienie, by utwory, dawny i współczesny, miały jednakowy status, by wzajemnie otwierały się na swoje wpływy, by żaden nie był „pierwszy". Jest to jednak projekt niesłychanie trudny do realizacji i przez samego autora często nieurzeczywistniany. Wiąże się z nim również niebezpieczeństwo, będące dokładnym zaprzeczeniem nadmiernej aktywności romantycznych wzorców. Otóż wpływ dzieła współczesnego na romantyczne ma polegać na każdorazowym ustalaniu „siatki antynomii", oraz konkretyzowaniu pytań i odpowiedzi wirtualnie zawartych w systemie. Rodzi się jednak wątpliwość, czy romantyczne antynomie można w nieskończoność restrukturalizować. Czy ich organiczność nie określa zarazem tożsamości romantyzmu. Przecież jeden z najgłębszych sensów tej epoki polegał na wysiłku dokonania, totalnej syntezy wątków fundamentalnie przeciwstawnych, które jednak w swym określonym przeciwieństwie i tragicznej próbie przekroczenia go, znajdowały swój romantyczny właśnie wyraz. Stefan Chwin pisze, że Schulzowska wizja materii korzysta z „romantycznej fantastyki ontologicznej". Ale, wbrew twierdzeniom Schulza, iż *Sklepy Cynamonowe* reprezentują skrajny monizm substancji, nie są one, sądzi Chwin, „utworem jednogłosowym". Monistyczną jedność rozbijają wątki Księgi, potencjalnego prawzoru Bytu, koniecznego ograniczenia samowolnych eksperymentów na materii. Czy to wystarczy, by łączność z romantyzmem nie polegała tylko na zbieżności motywów, lecz wpisywała się w system romantyczny? lub rozwijała go? Wiadomo czym była dla romantyzmu antynomia ducha i materii. Schulz nie powtarza tej opozycji,

ani nie tworzy innej, lecz o analogicznym napięciu. Dla rozplenionej materii Księga, kod Bytu, Dyscyplina twórcza (w imię...?) nie stanowią alternatywy porównywalnej z tą, jaką tworzył duch w romantycznym sporze o substancję. Są zbyt słabe, zbyt wieloma opatrzone wątpliwościami. Nie ustalają tak ścisłej odrębności, jaka dzieliła elementy romantycznej opozycji. W rezultacie, jeśli w *Sklepach Cynamonowych* mamy do czynienia z aporią, to z istoty i napięcia inną, niż ta XIX-wieczna. Tym samym zostaje zbudowany odmienny światoobraz. Można więc w tym przypadku mówić sensownie o romantycznym nawiązaniu, ale nie o romantycznym systemie. Nawet jeśli rozumiemy go tak szeroko, jak Stefan Chwin. Istnieje zatem, choć byśmy niechętni byli definicjom, jakaś istota epoki. Istnieje nie na zasadzie platońskiej idei, lecz określonego przez nas zespołu zasadniczych właściwości, które nadają spoistość używanemu terminowi i wyznaczają kres jego sensownego stosowania. Definiując romantyzm nie musimy poszukiwać jednej i tylko jednej cechy, która wypowiada o romantyzmie coś, co można zastosować tylko do niego. Ten sposób definiowania wydaje się drażnić Stefana Chwina i istotnie — razi nadmierną jednostronnością i arbitralnością. Ale myśląc o związkach XIX wieku ze współczesnością, powinniśmy „opasać się" tymi antynomiami, które w każdej chwili pozwalają dostrzegać obrzeże romantyzmu, odróżniać je od tego, co romantyzmem już nie jest. Zresztą, także w książce Chwina, mimo radykalności sformułowań teoretycznych, migotliwe pole systemu musi zastygnąć i poddać się dyscyplinie, gdy trzeba odpowiedzieć na pytanie, czy Gombrowicz romantykiem był? Wówczas Chwin przeprowadza inteligentne rozróżnienie, oparte z jednej strony o „duchowe centrum biografii Gombrowicza", a z drugiej — o antynomie, które nie mieszczą się w polu romantycznego systemu. Tego typu analiz, nawet gdyby miały potwierdzać ciągłość XIX-wiecznego pola, brakowało mi w innych partiach książki. Największym niebezpieczeństwem, którego *Romantyczne przestrzenie wyobraźni* nie uniknęły, jest pogoń za podobieństwami, a lekceważenie różnic. Dlatego też, analogie wydają się czasem naciągane, sztuczne, a nawet nadużyte. Ofiarą poszukiwania romantycznego rodowodu pada Witkacowskie przeżycie Tajemnicy Istnienia. Opis Chwina akcentuje w tym doświadczeniu, romantyczne w charakterze, zetknięcie z jednością Absolutu, patos bezwarunkowego i koniecznego Bytu, jaki objawia się Ja. Zaciera natomiast fakt, że przeżycie Tajemnicy potwierdza dualizm świata, różnicę Ja i nie-ja, a dzięki temu przeciwstawieniu podmiot konfirmuje najgłębszą, metafizyczną podstawę swej jedności. Jest to proces nieznany romantycznemu Ja transcendentalnemu, które zmierzało do przełamania dwoistości świata, zjednoczenia się z kosmosem. Nawet jeśli Schelling pisał o koniecznym dla procesu poznania wyodrębnieniu się ja z nie-ja, to widział w tym etap poprzedzający świadome odkrycie tożsamości ze światem. Romantyczne Ja transcendentalne czasem ponosiło klęskę, nie mogło zjednoczyć się z kosmosem, lub tej jedności utrzymać. Była to porażka druzgocąca, która prowokowała do innych sposobów pojednania się z uniwersum. Dla Witkacego odczucie różnicy jest źródłem wartoś-

ciowego, głęboko ludzkiego niepokoju, wynoszącego nas ponad stan „zbydlęcenia".
I tak czytelnik wybiera mak z popiołu, prawdziwie frapujące interpretacje autora, które pokazują żywotność romantycznego problemu, zmaganie się z nim w literaturze, oddziela od wszystkich „romantyzm już też". I zaczyna podejrzewać, że romantyzm postawiono na zbyt wysokich koturnach, że mimo szkiców poświęconych Gombrowiczowi i Berentowi, rozwiało się gdzieś zagrożenie, o którym autor „Oziminy" pisał:

(...) czy to wszystko nie rozsiawszy się koleją wieku całego w pospolitość, nie stało się w obliczu znieruchomiałego życia mimowolnym rozsadnikiem omamów, obłudy przed sobą — zastoju?

Danuta Sosnowska

Słowacki i słońce

Nie zawsze tak jest. Ale czasami trzeba naprawdę bardzo dobrze wiedzieć, czego chce się od pisarza bądź poety, żeby móc o nim napisać. A już na pewno jest tak wówczas, gdy mamy do czynienia z Duchem Wielkim. Trzeba wtedy stanąć mocno, na dobrze ubitej ziemi — lub przynajmniej udawać, że stoi się mocno, a ziemia jest ubita — z naszą może małą, ale za to własną prawdą, z naszym pytaniem. I trzeba zmusić owego pisarza bądź poetę, żeby odpowiedział na to postawione mu pytanie. Trzeba go nawet prosić, błagać, szarpać, kwilić, choćby chwytać się podstępów, aby wydusić z niego tę odpowiedź. I trzeba mieć własny język, żeby odpowiedź tę zapisać.
Maria Cieśla-Korytowska jest z pewnością człowiekiem upartym. Upartym, cierpliwym, pracowitym. Łatwo się nie poddaje. Zadaje ogromną ilość pytań skierowanych do Ballanche'a, Novalisa, Słowackiego, a zwłaszcza do tych, znanych jej dobrze, niezliczonych zastępów uczonych, którzy zajmowali się mistycyzmem w ogóle i poezją mistyczną w szczególności. A jednak książka przez nią napisana *[1] jest, moim zdaniem, książką niedobrą. Jest jedną z tych, których czytać już nie chcę, ani nie chcę już pisać sama.
Praca rozpoczyna się od wstępu próbującego ustalić sens określenia „mistyczny" oraz tego, czy i jak może ono być stosowane do dzieł literackich. W trzech pierwszych rozdziałach autorka stara się opisać mistyczne wizje zawarte po kolei w *Orfeuszu, Henryku von Ofterdingen* i *Królu-Duchu*. Części następne poświęcone są roli poety w świecie mistycznym, symbolice światła i dźwięku, idei upadku — rozbicia jedności i powrotu do niej, związkowi tej idei z romantycznym poglądem na świat

* Maria Cieśla-Korytowska: *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche, Novalis, Słowacki*, Kraków 1989.

oraz elementom grozy w dziełach poetów. W zakończeniu autorka powraca do postawionych na początku pytań, uznając trzy cechy: wizję, obraz świata i proroctwo, za wyznaczniki poezji mistycznej.
Zestaw jest bogaty, dlaczego więc nie tę książkę chciałabym przeczytać? Ponieważ nie ma ona własnego języka, języka dającego odczuć, że kryje się za nim osobowość stawiająca własne pytania. Jest obszernym i uczciwym zdaniem sprawy z trudności określenia co to jest poezja mistyczna, w tych terminach w jakich do tej pory to robiono. Może to i niemało. Lecz widząc nieskuteczność owych działań autorka idzie dalej tym samym tropem i usiłuje uparcie dokonać czegoś w tych samych pojęciach, w tym samym języku. Nie ma własnego, wewnętrznego układu odniesienia, żadnej broni, która pozwoliłaby jej przebić się mocnym pchnięciem przez meandry cudzych rozważań i stworzyć własną całość.
Jedenaście lat temu odbyło się w Instytucie Badań Literackich sympozjum *Słowacki mistyczny*. Wspominam o tym, bowiem wydaje mi się, że zaczęła się wtedy nowa epoka rozumienia, czy też prób nowego zrozumienia twórczości mistycznej poety. Ukazało się potem trochę artykułów i kilka znaczących książek. A więc najpierw materiały z sesji pod takim właśnie *Słowacki mistyczny* tytułem redagowane przez Marię Janion i Marię Żmigrodzką. Jarosława Marka Rymkiewicza *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* i Jana Tomkowskiego *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*. W pracach tych ujawnił się pewien wątek łączący te jakże rozmaite style lektury. Właśnie ów wątek, jak mi się wydaje, jest przyczyną wielu trudności i niepokojów towarzyszących pisaniu o mistycznym Słowackim. Lecz zarazem jego nieustanne pojawianie się świadczy, że gdzieś tu właśnie znajduje się źródło stałej atrakcyjności nie dzieła, bo to oczywiste, lecz raczej zastanawiania się nad dziełem poety. Wątek ten nazwę wittgensteinowskim.
„Jest zaiste coś niewyrażalnego. To się u w i d a c z n i a, jest tym, co mistyczne" — tak brzmi 6.522 paragraf *Traktatu* Wittgensteina. Tylko dwa oddzielają go od paragrafu ostatniego, który składając się z jednego zdania mógł zrobić łatwiejszą zapewne niż pozostałe karierę: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć". Trzasnąwszy w ten sposób drzwiami za udającą się na spoczynek metafizyką, Wittgenstein uchylił po cichu — tak cicho, że w Polsce się tego prawie nie zauważa — inną furtkę. Jest to wąskie przejście do istnienia rzeczy, o których mówić nie można. Rzeczy te nie tylko istnieją, choć oddzielone od słów, zapadłe w milczenie, ale nawet są nam jakoś dostępne, bo się uwidaczniają.
Nie żeby Wittgenstein powiedział coś naprawdę nowego o mistyce czy mistycznym. Paragraf 6.522 mówi przede wszystkim o jego autorze, o niezrealizowanej możliwości tej filozofii. O tym, iż, jak twierdzą niektórzy, logika i mistyka układały się w niej jak awers i rewers. Więc raczej przeciwnie: logik potwierdza na swój sposób to, co od zarania mistycznej tradycji powtarzane było. Że słowo i mistyczne doświadczenie nie przystają do siebie, a język naturalny nieporównanie jest uboższy od tego, w którym dałoby się wyrazić mowę aniołów. I choć milczenie

nakazane przez Wittgensteina oraz milczenie mistyka, to dwa zupełnie różne milczenia, wszelako w obu wypadkach cisza uznana została za najodpowiedniejszy środek wyrazu: „Ukazał się gród... cicho i słonecznie". *Tractatus logico-philosophicus* i *Samuel Zborowski* — to zestawienie tylko trochę szalone. Istnienie owej mistycznej furtki w dziele Wittgensteina pozwala, jak sądzę, uświadomić sobie i trudność pisania o Słowackim i to, co może nas w nim pociągać w czasach, gdy problem granic języka oraz jego ogólnie podejrzany charakter stały się jedną z bardziej powszechnych obsesji uczonych. Chodzi więc o to, czy język może stracić swą „językowość" i tylko, i aż u w i d a c z n i a ć. Czy może nie znaczyć, znaczyć jakoś inaczej lub zmienić niemal swą substancję, by stać się — jak chciał Słowacki — świetlistym promieniem? Niekoniecznie musimy wierzyć Słowackiemu, że przeanielenie języka w słońce jest możliwe. Rzecz w tym, iż mamy okazję obserwować to nadzwyczajne wysilenie poezji chcącej pokonać niedopasowanie doświadczenia i słowa. Niedopasowanie zawsze istniejące, lecz w wypadku doznania mistycznego szczególnie jaskrawe, kliniczne, szczególnie wiele od słowa wymagające. Stajemy więc w samym oku poetyckiego cyklonu, w centrum próbującego się przelać przez granice języka, przekroczyć własną, a uznaną za nieudaną, literackość.

Słowacki pragnął stworzyć język, który wypowiedziałby mistyczne doświadczenie i w jego odczuciu miałby to być język zupełnie nowy, różny od całej dotychczasowej literatury, w tym tej, pisanej przez niego samego. Męczarnie owego przedsięwzięcia zainteresować musiałyby Marię Janion, zauważającą z właściwą jej wobec wszelkich tortur satysfakcją, iż Słowacki „przez ostatnie lata swego życia prowadził wyczerpującą, pełną niewymownych udręk walkę o wyrażenie niewyrażalnego". Lecz ten sam wątek — kryzysu języka spróchniałego i potrzeby nowego, zmartwychwstałego słowa — pojawia się w książce Jarosława Marka Rymkiewicza. Ten sam rozpoczyna pracę Jana Tomkowskiego, w której list z nieba ukazuje się mistykowi jako zadanie paradoksalne: ma opowiedzieć o tym, o czym opowiedzieć się nie da.

Paradoks ten niczym magiczny kołowrotek obraca się również w książce Marii Cieśli-Korytowskiej. Nazwany tu został za Jaspersem „paradoksem wyrażania".

Mistyk któremu w jego osamotnieniu wszelkie dawanie wyrazu wydaje się być obce, jest jednak zarazem człowiekiem rozdartym między Podmiotem a Przedmiotem i mówi o tym, o czym właściwie nie da się mówić. Dlatego wszelką mistykę charakteryzuje paradoks wyrażania, w którym to, co wydawało się już wypowiedziane, natychmiast jest z powrotem odwoływane.

O Słowackim nie da się powiedzieć jednego, a mianowicie, że obce mu było „dawanie wyrazu". Trudno również tak sądzić o Ballanche'u czy Novalisie. Lecz tym bardziej „paradoks wyrażania" staje się istotny. Tym bardziej zmusza do pytania w jaki sposób znaczą słowa poety-mistyka. Partie książki poświęcone temu problemowi uważam za najciekawsze, a więc na przykład tę część, w której autorka przedstawia jak symbolika dźwięku,

a przede wszystkim światła miała uwidaczniać, bo nie znaczyć, pewne sensy w *Królu-Duchu* i w innych utworach Słowackiego.
Jednakże „paradoks wyrażania" zajmuje niepokojąco dużo miejsca w rozważaniach autorki. W skrócie: skoro mamy kłopoty z uchwyceniem sposobu w jaki znaczą słowa poety, skoro wyrażają one niewyrażalne, to również badacz piszący o Słowackim ma niewyrażalne do wyrażenia. *Ergo*, nie może napisać książki o mistycznej poezji, lecz, ponieważ jest badaczem, musi. Autorka przegląda rozmaite metody traktowania tej poezji, neguje ich wartość, po czym pisze:

I tak popadłszy w jasperowski paradoks wyrażania, czyli dowiódłszy, iż na żaden sposób o literaturze mistycznej mówić adekwatnie nie można, powiedzieć muszę, dlaczego uważam dzieła Ballanche'a, Novalisa i Słowackiego za mistyczne.

Żart? Oczywiście. Paradoksy bywają zabawne i zapewne można na nich zbudować książkę, jeśli ma się dość konsekwencji. Lecz w tym wypadku żart ów nie jest wyrazem wyrafinowanego *esprit*, lecz bezradności kogoś, kto sam dla siebie pracowicie przygotował doskonałą pułapkę.
Fakt, że Słowacki starał się wyrazić niewyrażalne nie świadczy o tym, by nie można było pisać adekwatnie (tak, adekwatnie) i o nim, i o poezji mistycznej, czego dowody nieraz otrzymywaliśmy. Również mielizny i sprzeczności literatury przedmiotu są tylko i wyłącznie wykazaniem, w jaki sposób pisać nie można, jaki sposób i język trzeba porzucić. Innymi słowy: o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć, lecz o czym da się mówić, o tym trzeba mówić. A o czym da się mówić decyduje osobowość autora, jego praca nad językiem, jego odwaga, która mogłaby przebić ciemne odmęty badań nad mistyczną poezją. Do tej słonecznej odwagi powinna skłaniać nas odwaga Słowackiego.

Dorota Siwicka

Powojenna literatura polska: gwałt czy przyzwolenie?

1. Każda sprawa o gwałt i wymuszenie ma w sobie coś nieprzyjemnie dwuznacznego. Naiwne są wyobrażenia, które agresję sprowadzają do przemocy tylko i brutalnej presji siły. W rzeczywistości istnieje cała gama środków pośrednich: od gwałtownego zastraszenia po różne formy presji psychicznej i moralnego szantażu. Analiza zachowania się ofiar stanowi niemal zawsze poważny dylemat prawny. Okazuje się bowiem, że skala reakcji jest niezwykle szeroka. Mieści się na niej zarówno zajadły opór, prowadzący do uszkodzeń ciała, obrona pasywna, jak i mniej lub bardziej wyraźne współuczestnictwo, bynajmniej zresztą nie oznaczające akceptacji zaistniałej sytuacji.

Rozsądzenie moralne i prawne tego typu zajść jest niezwykle trudne i skomplikowane, gdyż często okazuje się, iż w sporym stopniu świadomie lub nieświadomie ofiara sama sprowokowała wymuszenie. W tym momencie dystynkcja pomiędzy gwałtem a oddaniem staje się całkowicie iluzoryczna. Sytuacja po latach komplikuje się do absurdu. Włączenie się mechanizmów racjonalizacyjnych i mitotwórczych powoduje, że wszystko staje się zrelatywizowane i zatarte: behavior i motywacje, kwalifikacja intencji i czynów, wreszcie nawet kauzalizm zajść i tożsamość faktów.

2. Koegzystencja ideologii i literatury w Polsce po roku 1945 jest fenomenem o niewiele mniejszym stopniu komplikacji. Opisanie wzajemnych relacji, a szczególnie interpretacja konkretnych postaw pisarskich wymaga tyleż odwagi, co i wstrzemięźliwości wartościowania, tyleż bezkompromisowości, co i precyzji sądu. Nader tu łatwo o pochopność i łatwość uogólnień. Bez wątpienia Andrzej Werner *[1] nie wybrał sobie łatwego zadania. Spojrzenie na powojenną literaturę polską pod kątem jej politycznych uwikłań i kontekstów, a zarazem próba ukazania problematycznych nieraz granic pomiędzy uwewnętrznieniem doktrynalnego punktu widzenia a poszukiwaniem możliwie własnego, w miarę niezależnego i oryginalnego, ujęcia stanowi zadanie, które od dawna oczekiwało na szersze i bardziej wnikliwe opracowanie. *Polskie, arcypolskie...* wydaje się książką, której pod tym względem należy się szczególna uwaga.

Autor skoncentrował się na zjawiskach literackich, które znalazły swe rozwinięcie lub korzenie w owianym legendą bezkompromisowości i politycznego rewizjonizmu przełomie październikowym. We wstępie czytamy:

> Mit października. Nieraz się już doń dobierano, ale przecież istnieje nadal. Wraz z nim istnieje mit popaździernikowej sztuki. Sztuki buntowniczej, niezależnej, walczącej o nowy kształt życia społecznego i politycznego w Polsce. Spierającej się gwałtownie z władzą, o ile tylko pozwalała na to cenzura.
> Jeśli mówię: mit, jeśli powiem: legenda, to nie mówię i nie myślę, że to wszystko jest wyssane z palca, nieprawdziwe. Nie mówię także, że to przekonanie było i jest niepotrzebne, szkodliwe. Ale powstało w swojej epoce, wyrosło z alternatyw i wyborów wówczas istniejących i praktykowanych. Odzwierciedlało ówczesną świadomość. Minęło dużo lat i dużo się w tych latach działo. (...) To, co stało się już legendą postawy buntowniczej wobec komunistycznej władzy, dziś coraz częściej wydać się musi flirtem z tą władzą, a nawet świadectwem zbliżonych założeń światopoglądowych. Najczęściej flirtem nieświadomym, niezależnym od intencji, zawsze najlepszych.

Werner nie kokietuje, kiedy zapewnia nas, że nie starał się ułatwić sobie zadania, gdyż rzeczywiście pod jego lupą znalazły się zjawiska stanowiące istotne ogniwa w rozwoju poezji, prozy i filmu polskiego. Bohaterami tej książki są tak wybitni twórcy jak Borowski, Wajda, Munk, Mrożek,

* Andrzej Werner, *Polskie, arcypolskie...*, Polonia, Londyn 1987.

Kijowski, Różewicz, Andrzejewski, Grochowiak, Rymkiewicz, Przybylski, Szczepański, Gombrowicz, Miłosz, Zagajewski. Niektórzy spośród nich istotnie stają się podsądnymi, ale cel dociekań autora jest bardziej dalekosiężny: rezygnując na ogół z prywatnych rozliczeń, dąży on do ukazania, na przykładzie wspomnianych twórców i ich utworów, zmieniających się w czasie strategii odpowiadania na „zamówienie" władzy. Ukazując więc koherencje pomiędzy kształtem dzieł a zatwierdzonym w komitetach partii modelem twórczości, przedstawia dwa procesy równocześnie: wpisywania się w wyznaczoną „linię" oraz walkę o skruszenie krępującego podmiotowość gorsetu. To właśnie najbardziej interesuje autora *Zwyczajnej apokalipsy*: powolny proces rodzenia się i erozji kolejnych iluzji artystycznych, kolejnych taktyk, które miały ocalić przed omnipotencją ideologii — poprzez wybór „mniejszego zła", poprzez służenie tylko połowiczne. Pisząc zatem pozornie książkę o losach literatury październikowej, przedstawił autor mechanizm nie chcianego nasiąkania doktryną, meandryczność ścieżek, które ku duchowej niepodległości wiodą poprzez dwuznaczne regiony kompromisu.

3. *Polskie, arcypolskie...* niezwykle często posługuje się pojęciem mitu. Nietrudno odpowiedzieć dlaczego. Po drugiej wojnie światowej doszło w kulturze polskiej do ostrego zderzenia pomiędzy wyniesionymi z bliższej i dalszej przeszłości wyobrażeniami na temat własnej historii, religii, narodowego charakteru i wartości nadrzędnych, a więc tego wszystkiego, co składa się na poczucie zbiorowej tożsamości, z blokiem zupełnie nowych idei, sposobów wartościowania i myślenia, które narzucił — twardo i bezceremonialnie — „nowy porządek". W efekcie tego starcia doszło do burzliwego procesu fermentacji, w którym instynktowne przywiązanie do dotychczasowych wartości i form myślenia zostało nagle zakwestionowane w imię odmiennej wizji jednostki, zbiorowości i świata; wizji tym bardziej niewołącej, bo wypowiadającej się z pozycji tryumfatorki. Mitologia tradycyjna została zaatakowana przez mitologię urzędową, odgórnie kontrolowaną, swobodnie posługującą się kłamstwem, zastraszeniem, montażem prawd cząstkowych i historycznie fałszywych, zręcznie manipulującą zmęczeniem, goryczą, rezygnacją, potrzebą odnalezienia sensu w bezsensie, porządku w absurdzie. Artysta znalazł się w sytuacji, gdy jego potrzeba rozliczenia się ze światem, który zawiódł oczekiwania i upadł, stała się możliwa jedynie w ramach określonego już z góry systemu. Gdy alternatywą stał się artystyczny niebyt lub ekspresja fragmentaryczna o nie w pełni jeszcze rozpoznawanych regułach, dość powszechną postawą okazał się akces, podszyty cichą nadzieją na „zmęczenie" lub obejście ograniczeń.

I oto wielka kampania demitologizacyjna stała się narzędziem konstytuującym nową rzeczywistość — od chwili poczęcia już zmistyfikowaną, sfalsyfikowaną, czy mówiąc jeszcze inaczej, zmitologizowaną. Oczywiście o wiele bardziej niebezpieczną i niszczącą społeczną, moralną i kulturową tkankę niż ta, przeciwko której była obrócona. Uzupełnieniem tej „akcji"

stała się inwazja do literatury indywidualnych mitów obronnych — zagospodarowywania przestrzeni wolnych jakoby od dominacji ideologii i socjotechnicznych praktyk. Jej efektem stała się sytuacja paradoksalnego wyobcowania z dotykalnej rzeczywistości — pozór duchowej i intelektualnej suwerenności.

4. Szkic, który otwiera książkę Wernera poświęcony został przypadkowi bodaj najbardziej zastanawiającemu w historii literatury powojennej — przemianie Tadeusza Borowskiego. Gdyby autor *Zwyczajnej apokalipsy* przed kilkunastu laty nie ograniczył pola swej analizy wyłącznie do opowiadań lagrowych, zapewne nie musiałby dziś wracać do nurtującego nas pytania: jak jest możliwe, że pisarz, który tak głęboko zrozumiał i opisał istotę totalitaryzmu w brunatnej koszuli, oddał mu się tak bezgranicznie, gdy przybrał on strój czerwony? Niestety, autora interesuje ten casus wyłącznie jako model ogólny, przeskok z jednej skrajności w drugą; nie kusi go natomiast jako zjawisko ukonkretnione, rozłożone w czasie. Jest jakoś zrozumiałe, że zrezygnował z tego oglądu Miłosz w *Zniewolonym umyśle*; że absolutnie zdawkowo potraktował ów proces Drewnowski w *Ucieczce z kamiennego świata* można wytłumaczyć autocenzurą; nie ma jednak powodu, aby nie pokazał tego Werner. Któż w kraju jest do tego lepiej przygotowany? Nie ujmując więc nic trafności i głębi rozważań w *Polu gry*, powiedzieć trzeba, że ciągle jest do opisania socrealistyczna historia Borowskiego i kolejne stopnie jego zaprzedania. Ostatecznie o tym jest ta książka — o pokrętnych losach paktów pomiędzy ofiarą a diabłem. W wypadku autora *Kamiennego świata* krytyk wyraźnie pominął ten problem. Dlaczego jednak tak wnikliwie ukazał te same mechanizmy w innych rozdziałach, a w tym zadowolił się najbardziej ogólną diagnozą? Może nie chciał wygrzebywać brylantu z dna śmietnika? A o brylant bez wątpienia chodziło. Skutecznie bowiem i przekonywująco ukazał Werner mechanizm wzajemnego uwikłania, splątania tego, co było największą siłą, walorem Borowskiego, z tym, co okazać się miało jego najgłębszą nędzą duchową. Równocześnie jednak odnosi się wrażenie, że ten świetny krytyk naprawdę wierzy, że przyczyna, dla której Borowski oddał się w służbę szatana jest wzniosła i monumentalna, że wyznacza ją przede wszystkim horyzont dokonanego w opowiadaniach lagrowych przenicowania świata wartości. Jest to operacja myślowo efektowna, gdyż zakłada pewien intelektualno-moralny kaliber upadku. Nie jest to jednak operacja konieczna. Tu wkraczamy na teren niebywale śliski, ale nie ma na to rady. Nie istnieją oczywiście żadne dowody wskazujące na rodzaj motywacji kierujących Borowskim w latach stalinowskich. Dlatego też krytyk automatycznie odrzucać musi pobudki przyziemne i niskie, takie jak strach, żądza władzy, pieniądze, mieszkanie, możność podróżowania, uznanie otoczenia, większy margines wolności — na ich miejsce wkraczają nieodmiennie uzasadnienia „wyższe". Świetnym przykładem może być *Hańba domowa* Trznadla, w której znajdujemy wyłącznie oszukanych orędowników wielkiej idei. Nie ma wśród nich ani jednego, który

sprzedałby się za to, co diabeł zawsze oferuje w pierwszej kolejności. I w ten sposób socrealizm nieuchronnie przemienia się w pochód promiennych postaci, które co prawda zamieniły na kilka lat kulturę w cuchnące gnojowisko... lecz nigdy z pobudek niskich — zawsze z idealistycznych impulsów! I tak nieuchronnie zmieniają się proporcje i kontury. Wszyscy pamiętamy dokładnie lata stalinowskie jako okres rozszalałego strachu, donosicielstwa, urzędowego kłamstwa i podłości. Aż tu nagle okazuje się, że literatura polska rządziła się zupełnie innymi — oczywiście szlachetnymi — prawami.
Ale co ma z tym zrobić krytyk? Doprawdy trudno powiedzieć, gdyż rzeczywiście nie ma on najmniejszych pełnomocnictw do udzielania odpowiedzi w porządku innym niż ten, który wynika z dzieła. Z drugiej jednak strony widzimy jak efektowne i analitycznie zasadne rozpoznanie ukrywa na dnie jakąś cienką mistyfikację. Czy rzeczywiście pytanie: „dlaczego upadł Borowski"? jest pytaniem tylko o literaturę? Zakładając jednak nawet, że pozostajemy w jej obrębie, musimy pamiętać, że jedno wybitne dzieło potrafi przesłonić dziesięć utworów poronionych i nawet najbardziej podłe życie ich twórcy. Odpowiedź więc, która kładzie na jednej szalce wagi arcydzieło, a na drugiej nie wymienione nawet z tytułu agitki, zawsze dokonuje dowartościowania, przesuwa akcenty. Może więc dlatego właśnie w tym — wyjątkowo! — rozdziale brakuje rzetelnego ujęcia historycznoliterackiego.

5. Kiedy rozpoczął się socrealizm? Każdy niemal mechanicznie odpowie, że na szczecińskim zjeździe w 1949 roku. Prawda wydaje się o wiele bardziej złożona, gdyż cenzura ta oznacza tylko administracyjne usankcjonowanie programu. Przykrawanie świata do potrzeb nowej ideologii, deformowanie proporcji, fałszowanie historii i poszukiwanie argumentów akceptacji zaczęło się w rzeczywistości znacznie wcześniej: w publicystyce „Kuźnicy", w powieściach nurtu „obrachunków inteligenckich", w najgłośniejszej powieści tamtych lat — *Popiele i diamencie*. Werner stwierdza kategorycznie: najsłabiej komunizmowi opierała się literatura, zwłaszcza dobra literatura! Trudno się z tym nie zgodzić. Ten dwuznaczny, nazbyt pospieszny sukces ujawnił się w powojennych tendencjach rozliczeniowych. Gorzki żal wobec państwa, które nie umiało zabezpieczyć swych obywateli przed katastrofą oraz konieczność odnalezienia jakiegoś sensownego miejsca w nowej rzeczywistości okazały się stabilnym gruntem, na którym można było zbudować akceptację komunistycznej koncepcji kultury.
Szczególnie wyrazistą egzemplikację tego złożonego skądinąd procesu ukazał Werner właśnie na przykładzie słynnej książki Andrzejewskiego i jej ekranizacji. Nie ulega wątpliwości — co znakomicie wypunktował wcześniej Mrożek w szkicu *Popiół? Diament?* — że ten stojący na czele uczniowskiej listy lektur utwór, który kilku przynajmniej generacjom narzucił punkt widzenia na sytuację powojenną, zawiera ewidentnie kłamliwą wizję tamtych lat i znaczących je podziałów. Ostatecznie brak alternatyw

i dramat pokoleń, które przeszły ze straszliwymi ofiarami przez wojnę, odnajdując się nagle pod nową okupacją, zostały ukazane w powieści jako sytuacja przyzwolenia, niemal gotowości włączenia się w „Nowe" (czyn Chełmickiego jest niczym więcej jak nieracjonalnym porywem zdezaktualizowanej powinności). A jednak, dzięki sugestywnemu ujęciu artystycznemu i nieodpartej ekspresji filmu Wajdy, utwór ten stał się pozycją niemal kanoniczną. Można powiedzieć nawet, że przez przynajmniej trzydzieści parę lat był substytutem uczciwej wiedzy historycznej. Oto przykład, jak wybitny talent i świetnie skomponowane dzieło mogą stać się użytecznym i niebezpiecznym narzędziem indoktrynacji.
Czy Andrzejewski nie wiedział kim jest naprawdę ten wszechpotężny klient, któremu użyczył swego zręcznego, adwokackiego pióra? Czy nie wiedzieli tego Dygat, Hertz, Brandys, Kisielewski (tak!) i inni pisarze tych lat? Zapewne wiedzieli, lecz lęk przed powrotem w dyskredytowane „Stare" i intensywna wiara w jakąś rozsądną, dającą się ogarnąć przyszłość nakazywała użyczać jej, nawet za cenę niepokojących koncesji, swojego poparcia. Być może zaważyła tu również wiara w inny, bardziej ludzki wariant komunizmu. Nie było to zresztą złudzenie wyłącznie literatów, bo wszak ulegli mu nawet zawodowi politycy. Ci, którzy wiedzieli, że to tylko pierwszy etap przed mocnym chwyceniem za gardło, potrafili te iluzje bardzo zręcznie wykorzystać.

6. Czym jednak tłumaczyć ciągle rosnącą popularność „Popiołu i diamentu", a szczególnie jego wersji filmowej, już po roku 1956? Jak w nowej sytuacji zrodziła się zgoda na tę sfałszowaną wizję rzeczywistości sprzed zaledwie 11 lat? Dzieło Andrzejewskiego i Wajdy jest tu zresztą jedynie wyrazistym i symptomatycznym przykładem. Przełom październikowy ujawnił wszak wiele utworów, których polityczna bezkompromisowość, wówczas zdawało się burzycielska, dziś zastanawia swoim wytonowaniem i autocenzorskim umiarem. Tym razem — mówi Werner — zadecydował kontekst, świeża jeszcze pamięć o tym, co można zrobić ze społeczeństwem i kulturą.

Wykradziony, wydarty z tak wielkim trudem kawałek prawdy wydawał się osiągnięciem tak niezwykłym, że nie pytano już o prawdę całą. Wydaje się nawet, że nierzadko ową cząstkę utożsamiano z całością.

Ta świadomość na długie lata zaciążyła nad literaturą. Aż do połowy lat siedemdziesiątych, a praktycznie aż do schyłku, mechanizm gry z cenzurą i autocenzurą okazywał się gorsetem ograniczającym autentyzm i podmiotowość poczynań twórczych. I tu pytania: czy połowiczne kłamstwo i artystyczna półprawda mogą pełnić konstruktywną rolę kulturową? Czy wydzierający dla społeczeństwa cząstkę prawdy kompromis jest mniej godny szacunku niż ustępliwe milczenie?
Niezwykle ciekawie ukazuje te problemy Werner w rozdziałach: *Heroizm i realizm* oraz *Wrześniowe porachunki*. Wraz z wcześniejszymi szkicami komponują się one w pasjonującą mozaikę, pokazującą złożone procesy

przenikania ideologii do świadomości artystycznej i dwuznaczną walkę twórców o zdobycie tego problematycznego marginesu autonomii. Analiza utworów prozatorskich i filmów wybierających sobie za temat dzieje kampanii wrześniowej oraz los Powstania Warszawskiego ujawnia doprawdy niełatwe dylematy twórcze. A wybory niejednokrotnie były istotnie bardzo ciężkie. Gdy ceną za rehabilitację żołnierzy AK bądź oddanie czci Powstaniu było przemilczenie wrześniowej agresji Związku Radzieckiego lub rzeczywistego kontekstu politycznego wybuchu walk w Warszawie, na ogół decydowano się ją zapłacić. Wiedząc, że nie można uratować całości, decydowano się na ocalenie części. Niejednokrotnie zresztą czyniono to z ogromną sugestywnością i artystycznym mistrzostwem, co być może okupywało jakoś nieuchwytny niepokój sumienia. Jednocześnie jednak w decyzjach takich, choćby najbardziej szlachetnych, ukrywała się zgoda na wymazanie faktów, na niszczenie owej siatki tradycyjnych wartości i pojęć, które stanowią o narodowej tożsamości.

7. Warto zwrócić uwagę jak szybko udało się ugasić ogień, który nieśmiało zapłonął w literaturze po roku 1965. W zasadzie nie zdążono nawet przeprowadzić porządnego rozliczenia się z własną twórczością. Wychwycono owoce znieprawienia, lecz korzenie pozostały pod ziemią — nie tknięte. Oczywiście, powstały książki takie jak *Ciemności kryją ziemię, Bramy raju, Z oblężonego miasta, Matka Królów*, ale za każdym razem na plan pierwszy wysunął się anonimowy w istocie Moloch, zasady odpowiedzialności indywidualnej jakoś dziwnie się rozpływały, a elementarne pytanie: „dlaczego"? kierowano pod adresem, który — wmawiano sobie i innym — stracił już swą aktualność. Nie przypadkiem stalinizm w kulturze stanowi wciąż aż do dziś jątrzącą się ranę. Pomiędzy przełomem październikowym a czasem kolejnej przemiany rozciąga się niemal dwudziestoletni (dla niektórych nawet dłuższy) okres względnie harmonijnej koegzystencji, niejednokrotnie wyznaczanej wysokimi nakładami i nagrodami państwowymi. Jej załamanie przyszło wraz ze wściekłym atakiem moczaryzmu, który zniszczył ostatnie złudzenia, niemniej literackie objawy definitywnego rozwodu z władzą ujawniały się nieraz ze znacznym poślizgiem przez całe lata siedemdziesiąte.
Pozostańmy przez chwilę w obrębie tego dwudziestolecia. W latach sześćdziesiątych niemal powszechnie zwyciężyła strategia ucieczkowa. Jej mechanizm pokazują centralne partie *Polskiego, arcypolskiego...*: *Racjonalistyczna groteska, Sen o nicości, Europeizm* oraz dwuczęściowe *Podróże literackie*. Masowe wycofanie się pisarzy na konsekwentnie wydzielone obszary indywidualnych penetracji stworzyło nowe reguły w dotychczasowej grze z władzą , ukształtowało nowy układ przetargu: artysta zwolniony został od wysiłku ilustrowania historycznej logiki i uroków komunistycznego ustroju, ale odchodząc od tych zadań miał jednocześnie dostarczać nowej formy legitymizacji władzy. Jego misją miało być teraz kształtowanie fikcji absolutnie normalnego, wyposażonego w europejskie standardy państwa. Mając do wygrania względną wolność

twórczą, każdy płacił szczodrze, tym bardziej, że nie wymagano żadnych peanów i hymnów na cześć partii. Po prostu zamknięcia się w prywatnym rezerwacie. Obie strony były więc zadowolone: pisarze — gdyż nikt im nie łamał już kręgosłupa, politycy — ponieważ uzyskali nie budzący wreszcie żadnych wątpliwości, możliwy do okazania w szerokim świecie, glejt inteligencji.

8. Spośród spokojnych i wyważonych wywodów Wernera na temat strategii izolacji jeden z rozdziałów, o twórczości Różewicza, napełnił mnie pewnym niepokojem. Otóż konstruując siatkę charakterystycznych dla tego okresu postaw, w wypadku Różewicza krytyk wykazuje szczególne nieprzejednanie. Pominął twórczość Przybosia, Grochowiaka, Harasymowicza, rozumiejąco przymknął oko na neoklasycystyczne utopie śródziemnomorskie, lecz autorowi *Kartoteki* nie przebaczył niczego. Zarzucił mu wiele: spłycenia doświadczenia wojennego, powołanie do życia kodu „małego realizmu" i mitu „małej stabilizacji", odcięcie się od historycznego doświadczenia polskiego na rzecz trywializującej identyfikacji naszej powojennej kondycji z popularnym *image* Zachodu. Rzeczywiście, przy wszystkich blaskach i cieniach dzieła Różewicza, nader mało w nim przejęcia się losem społeczeństwa w kleszczach komunizmu, a obraz kryzysu nie tylko dokładnie oddzielony jest od przyczyn, ale również zostaje zrównany z europejskimi mechanizmami wkraczania w cywilizacyjny „śmietnik". Można powiedzieć nawet, że pisarz ten posiadł jakiś niezwykły dar dekonkretyzacji polskiego losu i pełną niemal niewrażliwość na zrywy i upadki narodowego ducha. Ale też tutaj rodzi się stare pytanie: w jakim stopniu artysta uzależniony jest od ciążenia historycznej chwili, od presji zbiorowego losu, w jakim stopniu wolno mu praktykować „prywatne obowiązki"? Gdyby z pełną konsekwencją stać na gruncie — jakże słusznych nieraz — osądów Wernera, moglibyśmy dojść do wniosku, że praktycznie każde uchylenie się od narodowych powinności i szukanie innej — nazwijmy ją niezręcznie — ogólnoludzkiej perspektywy stanowi zdradę patriotycznej racji stanu i artystycznego sumienia. A przecież tak nie jest.

Chciałbym być tu dobrze zrozumiany. Nie bronię Różewicza, gdyż jego twórczość, tak na pozór jednolita i wierna swym wewnętrznym determinacjom, jakoś dziwnie harmonizowała w swym rozwoju z ideologicznie wyznaczanymi kulturze fazami (np. protest przeciw bestialstwom wojny, socrealistyczny etos pracy ludzkiej, dylematy cywilizacyjnego „awansu", krytyczny obraz cywilizacji Zachodu itd.), niemniej ten właśnie przypadek twórczości, co by nie rzec ambitnej, stawia pytanie o prawo artysty do zamknięcia się w obrębie wyznaczonego ciążeniem własnego „ja" uniwersum tematów i problemów. „Zostawcie /Poetom chwilę radości/ Bo zginie wasz świat" — wołał w *Ocaleniu* Miłosz. Może więc należy zostawić Różewiczowi prawo do tej goryczy i obojętności, która wypełnia bez reszty jego potrzaskany świat? Co nie oznacza równocześnie, że pogrążonemu w „czarnej dziurze" uniwersalistycznych medytacji pisarzowi nie warto zadać elementarnie prostego pytania: „Ale co zrobiłeś, poeto, dla Polski"?

9. Centralne rozpoznanie książki jest bolesne: „jednym z podstawowych wyróżników kultury PRL wydaje się zgoda na połowiczność prawdy". A więc odpowiedź na pytanie zawarte w tytule powinno brzmieć: zgoda na gwałt? Ktoś jednak zaraz powie: jakiż to gwałt, skoro rzekoma ofiara bez specjalnego buntu włączyła oddawanie się w normalny rytm życia? Bez wątpienia będzie w tym sporo racji, lecz jednak nie należy zapominać, że główna rola w tej ugodzie przypadła rezygnacji, poczuciu bezsilności, wreszcie zrozumieniu konieczności przystosowania się do rzeczywistości, której polityczny kształt i praktykę ukształtowały siły drwiące sobie nie tylko z indywidualnych, lecz również narodowych aspiracji. Jedynym zatem celem, który dość powszechnie uznano za osiągalny, była walka o uczynienie tej rzeczywistości bardziej znośną, o minimalne choćby poszerzenie granicy wolności ducha.

Autentyczną przemianę przyniosła dopiero druga połowa lat siedemdziesiątych i powstanie zrębów kultury niezależnej. Na tę decyzję pracowały, i to warto podkreślić, nie tylko kompromitacje kolejnych ekip rządowych i samej ideologii, nie tylko niezłomność garstki buntowniczej inteligencji, lecz również — co za ironia losu! — te nieśmiałe, jakże ograniczone próby poszerzenia obroży zaciśniętej na gardle. Mają w niej takoż udział wysiłki odbudowywania zagubionej więzi z kulturą kręgu medyteralnego, jak i uparte dryfowanie ku Zachodowi lub zagospodarowywanie obszarów „mniej strzeżonych". Finał nie mógł być inny: pod koniec dekady spora grupa pisarzy przemówiła pełnym, wolnym od cenzury i autocenzury głosem.

Równie wyraźnie przemianę tę można było dostrzec w innych regionach sztuki, szczególnie w filmie, którego problemy zajmują w książce sporo zasłużonego miejsca. I tutaj również wyznacza ją cezura połowy lat siedemdziesiątych, gdy powstaje „kino moralnego niepokoju" (Holland, Zanussi, Kieślowski, Wajda, Falk, Kijowski) oraz różnorakie jego kontynuacje (Bajon, Marczewski, Szulkin).

Ogólnie mówiąc rozpoczęto ogromne prace nad zapełnieniem dziur w obrazie powojennego świata. Jedne za drugimi padały nienaruszalne wcześniej tabu. Pełne jednak zespolenie , często nawet identyfikację ze zbiorową świadomością, przyniósł wybuch wolności w 1980 roku, a bodaj jeszcze bardziej jej brutalne zgniecenie rok później. Inna rzecz, że literackie produkty tego zespolenia w rozpaczy nader często pozostawiają sporo niedosytu w sferze wartości czysto artystycznych. Paradoksalnie bowiem okazało się, że wyzwolenie się spod presji narzuconych doktrynalnie „obowiązków", niekoniecznie oznaczać musi dla artysty wolność całkowitą, gdyż nader łatwo może on znaleźć się pod niewolącym ciśnieniem nowego „zamówienia" — tym razem społecznego, wspólnotowego, narodowego. Świetnym tego przykładem jest bogata i niestety nie zawsze wartościowa literacko produkcja stanu wojennego. Na szczęście nie jest to reguła, gdyż na fali gwałtownego odreagowywania pojawiają się już nader interesujące, rzeczywiście nowe zjawiska. Pełniejszą i bardziej obiektywną diagnozę obecnej przemiany przynoszą już lata najbliższe.

Jakże wyraźnie dziś widać te niezliczone zaślepienia i mistyfikacje, jakim na przestrzeni ostatnich czterdziestu lat ulegała powojenna literatura i sztuka polska. Doprawdy nie ma powodu, by mniemać, że czas zdumiewających zatrat perspektywy i zaniewidzeń skończył się definitywnie. I nie zmienia tej groźby fakt, iż ku naszej radości wysiłek najwybitniejszych twórców został zaprzęgnięty do powozu zmierzającego nareszcie w tym samym, co nadzieje znacznej części społeczeństwa, kierunku. Powstała nowa sytuacja jakościowa i nowy układ przeciwstawnych często „zamówień". Ich ciśnienie niesie ze sobą nowe groźby zbiorowych dryfów artystycznych. Umówmy się jednak, że wciąż mówimy o sztuce ambitnej. Jej odpowiedzią zapewne będzie również potrzeba oderwania się i niezgody, gdyż społeczna „służba" rzadko bywa jej ostatecznym powołaniem. Tak zatem rysuje się przed nami wcale interesująca perspektywa, przynajmniej tak długo, dopóki nie ujawni się zbiorowa fascynacja jakąś teorią uszczęśliwienia totalnego bądź próba kolejnego „przywracania porządku".

Stanisław Bereś

Glosy

Mieczysław Porębski

TEOREMATY (2): SZTUKA I CZAS

28.9.90

Czym jest właściwie czas? Jeżeli tyle o nim już powiedziano. I jak ma się do niego sztuka? A on do sztuki? Bo nie jest to chyba to samo?

Kończę właśnie żmudną raczej lekturę ostatniego (jak na razie), III tomu dzieła o czasie i narracji Paula Ricoeura, *Le Temps et le récit* (Ed. du Seuil, 1985, razem z tomami poprzednimi blisko 900 stron druku, a z należącym do tego samego cyklu tomem *La Métaphore vive* stron prawie 1200). Stąd te trochę refleksji. Wszyscy mają zapewne w oczach, jeśli go kiedykolwiek widzieli, przerażający obraz Goyi z Quinta del Sordo w Madrycie (dziś w Prado): krwawy demon czasu, Kronos-Saturn pożera własne swe dzieci. Zastanawiałem się kiedyś: czy metaforę można zobaczyć? Można — odpowiadałem — jeśli się tego bardzo chce i jeśli się obraz stosownie odczyta. No a czas?

Czy czas można z o b a c z y ć? Filozofowie twierdzą na ogół, że nie. Paul Ricoeur wskazuje na Kanta:

> Co w jak najbardziej oczywisty sposób przeciwstawia Kanta Husserlowi, to potwierdzenie charakteru n i e b e z p o ś r e d n i e g o wszelkich twierdzeń dotyczących czasu. Czas się nie pojawia: On stanowi warunek pojawienia się czegokolwiek.

Wedle Kanta czas nie pojawia się nigdy bezpośrednio, nie można więc go ani zobaczyć, ani usłyszeć. To co widzimy, słyszymy — pewne ruchy, dźwięki, kolory, obrazy, sytuacje, ich skutki, należą do świata zjawisk, czas nie. Obraz Goyi również nie ubezpośrednia nam czasu, skądże. Stanowi

jego wielką po Ricoeurowsku żywą metaforę. Właśnie żywą. Przedstawienie Saturna, czasu jako Saturna, bywało zazwyczaj przedstawieniem alegorycznym: starzec z kosą, o którym wiemy skądinąd, że to właśnie czas. Alegoria to metafora skonwencjonalizowana, oddzielająca zgodnie z obowiązującą umową znaczące od znaczonego (Ale czy zaraz, dlatego właśnie martwa? Rzecz to trochę gustu. Nauczyliśmy się, za Heglem, alegorii nie doceniać, innego zdania byliby jednak, tak myślę, nasi zbuntowani przeciw romantycznej mono-archii klasycyści.) Obraz Goyi przekształca konwencjonalną alegorię w symbol, zespala znaczące ze znaczonym tak ściśle, jak tylko można (*sym-bolein* znaczy składać razem, na styk). Patrzcie oto, czym jest czas, powiada malarz. A my zaczynamy wierzyć, że w i d z i m y. I że możemy to nawet opisać. Cóż kiedy pomimo całej przerażającej prawdy obrazu Goi byłby to opis jednostronny.

(Tu przyda się cytat z Lévinasa: Ten *à propos „des angoisses pascaliennes, kirkegaardiennes, nietzschéennes et heideggeriennes"* w obliczu których zachowujemy się „jak straszni mieszczanie":

Pięknie jest uznać za upadek, powszedniość, bydlęcość, degradację i płaski materializm te wszystkie zabiegi, które nam wypełniają długie nasze dnie i które wydzierają nas naszej samotności, żeby włączyć nas w układ odniesień z nam podobnymi, a przecież zabiegi te nie są błahostką. Można uważać, że autentyczny czas to w istocie ekstaza, a mimo to kupić sobie zegarek; wbrew nagości istnienia trzeba być w miarę możności przyzwoicie ubranym. A gdy się pisze książkę o Trwodze, pisze się ją dla kogoś, podejmuje wszelkie kroki, które dzielą redagowanie od publikacji; i zachowuje się czasem jak sprzedawca tejże Trwogi. Skazany na śmierć kontroluje swoją postawę, akceptuje ostatniego papierosa i zanim rozlegnie się salwa, znajduje jakieś elokwentne powiedzenie.

Można by zauważyć, że nie zawsze, zwłaszcza że Lévinas cytowane wystąpienie miał na Kolegium Filozoficznym Jeana Wahla w r. 1946/47, ale mniejsza. Cały w ogóle stosunek czasu do innych i do Innego, czym zajmuje się Lévinas, trzeba będzie, na razie zostawić na boku.)

30.9.90

Ważne jest, że czas, również i w sztuce, nie jedną miał postać i nie jeden wizerunek. Starożytni Rzymianie bali się złowrogiego Saturna, czcili zdetronizowanego (do czasu) boga dorocznymi, przewracającymi wszelki powszedni porządek saturnaliami (greckie *kronia*), na codzień bliższy był im jednak wizerunek boga Janusa, boga o dwu obliczach, z których jedno spoglądało wstecz, drugie ku przodowi (jak? nad tym zastanawiano się potem długo, *vide* Husserl). Zajrzyjmy do Horacego:

Ojcze Poranny ty mój, czy też chętniej Janusem się zowiesz,
Ty od którego nasz lud i żywota, i trudów początek
Zwykł wyprowadzać, bądź teraz poezji mojej początkiem.

W Rzymie na forum mnie wołasz: Tam trzeba poręki: No prędzej!
Aby przysługi mu tej nie wyświadczył ktoś inny. Nie zwlekaj!
Wiatry północne szaleją, w ciaśniejszym wciąż kole zamyka
Grudzień słoneczny nam dzień — nie ma rady; przeklinam i idę.
Sat. II, 6

Inny to czas od tego, który wymierza nieubłagany, pożerczy Saturn. Podwójne oblicze horacjańskiego Ojca Poranku, Janusa powiada nam, że nie wszystko prowadzić musi ku nieuchronnej zagładzie, że wiele spraw zaczynać można i należy każdego dnia, roku, wieku (*saeculum*) na nowo, byle pora była ku temu stosowna. Grecy nazwali taką stosowną porę powracającą w różnych, a przecież jakoś podobnych okolicznościach *kairosem*. Zrodziło go pełne nadziei przeświadczenie, że czas się odnawia, że nie wszystko sprowadza się do samego tylko bezpowrotnego przemijania. (Tu wspomnieć by należało o prastarych rytach agrarnych i inicjacyjnych, greckich olimpiadach, rzymskich odbywanych co lat pięć lustrach młodzieżowych roczników, o copokoleniowej wiosennej migracji — *ver sacrum* — na nowe ziemie, o owych wreszcie odnawiających cały kolejny wiek uroczystościach — *ludi saeculares*, do których tak wielką i nie tylko może zabobonną przywiązywali Rzymianie wagę. O milenarystycznych trwogach i nadziejach *Troia deruta* aż po dni nasze. Jak również nie tracić z oczu tej całej problematyki, którą reprezentuje zastanawiająco horacjański w swej lekkości cytat z Lévinasa w zestawieniu z zasępionym heideggerowskim pojęciem bytowania-ku-śmierci i wypełniającej to bytowanie do-czesnej Troski — *die Sorge*).

Co z tego teoretycznego przyglądania się wynika? To na razie, że natura czasu jest w naszym odczuciu jakoś dwoista. Z jednej strony mamy czas rzymskiego Saturna, greckiego Kronosa i nasze, zdać by się mogło, daremne z jego „pożerczą potęgą — słowa są Jana Pawła Woronicza — wojowanie". Ten właśnie czas, c h r o n i c z n i e nam jak nieuleczalna choroba doskwierający opisywać by można i badać jako postępujący uparcie naprzód c z a s c h r o n o l o g i c z n y. Z drugiej natomiast strony mamy czas traconych i odzyskiwanych niekiedy na nowo okazji, czas do którego szczęśliwych ale i budzących grozę momentów powraca nasza pamięć, a który owocuje uchodzącą mu (do czasu, do czasu) pieśnią. Czas ten można by nazwać odpowiednio k a i r o t y c z n y m, względnie, gdy stanowi przedmiot naszych wyodrębnionych teoretycznych dociekań, c z a s e m k a i r o l o g i c z n y m.

Tu jednak pytanie: Czy ta dwoista natura czasu ufundowana jest bytowo wyłącznie na naszej ludzkiej kondycji, indywidualnym i zbiorowym

wrzuceniu w świat, jak chcieli tego egzystencjaliści? Czy nie ma tu nic do powiedzenia ów dość ostentacyjnie odtrącony przez Heideggera „czas pospolity" — czas nauk ścisłych rekonstruowany mozolnie z bezwymiarowych, nie zwróconych ani w pamiętaną przeszłość, ani w trwożącą przyszłość, punktochwil? Jak zauważa dość sarkastycznie Ricoeur:

Heidegger odrzuca autonomię czasu kosmicznego, bo nie zmierzył się nigdy z nauką współczesną, uważając, że nie ma ona do powiedzenia nic oryginalnego, czego by nie zaczerpnięto z metafizyki Platona i Hegla.

Tak jak mierzyli się św. Augustyn z Platonem i Arystotelesem, Kant z Galileuszem i Newtonem. Heideggera nie zadowalała, z pewnością słusznie, fizykalistyczna definicja czasu jako „miary ruchu", którą sformułował jeszcze Arystoteles, a stosował św. Tomasz. „Mieć coś z Ruchu, a mieć coś z Troski są to jak się zdaje dwie charakterystyki w zasadzie nie do pogodzenia" — pisał. Zżymał się też na linearną koncepcję newtonowskiego czasu, na której oparł się Kant, a która stała się dla autora *Sein und Zeit* modelem „czasu kosmicznego" w ogóle. Tymczasem — zauważa Ricoeur — czas u Kanta nie jest niczym innym jak tylko „aksjomatyzacją" przewrotu dokonanego w fizyce przez Galileusza i Newtona — aprioryczną kategorią pozwalającą formułować prawa rządzące spadaniem ciał i ruchami planet. Co — dodajmy — ze współczesnymi, poeinsteinowskimi poglądami na czas (i na przestrzeń, od czego trzeba mi na razie abstrahować) nie wiele ma wspólnego.

31.9.90

Tak się złożyło, że równolegle niejako do Ricoeura czytam *Krótką historię czasu. Od Big Bangu do czarnych dziur*, którą napisał Stephan Hawking (Bahtam Book N. Y. 1988, przekład francuski u Flammariona 1989. Hawking jest najznamienitszym dziś pono astrofizykiem, fascynującą skądinąd postacią: unieruchomiony od lat przez ciężką, nieuleczalną przypadłość neurologiczną atakującą również i -1ośrodki mowy, pracuje i porozumiewa się ze światem, wykłada nawet, wyłącznie za pośrednictwem komputera).

Utarło się przekonanie, że zdobycze współczesnych nauk ścisłych są dla zwykłego śmiertelnika niedostępne, że nie pozostaje więc nic innego jak zostawić uczone teorie uczonym. Otóż chyba nie. Stan wiedzy współczesnej jakoś zobowiązuje, choćby ze względu na jego aż nadto widoczne skutki, bardziej przerażające aniżeli poczciwy w gruncie rzeczy starzec z kosą. Sam też nie jestem ani fizykiem, ani kosmologiem, ani nawet zawodowym filozofem. Jedyną rzeczą, którą potrafię robić względnie kompetentnie, to uważnie oglądać (jeśli na to zasługują) i porządnie wieszać (jeśli jest na to

miejsce) obrazy. Wieszać, zestawiać ze sobą, porównywać, wciąż pilnie im się przyglądając. Może jednak dzięki temu mam pewne zaufanie do własnej wyobraźni i tylko o to mi tutaj chodzi: jak na hasło „czas" reaguje moja wyobraźnia, wyobraźnia czytelnika Hawkinga (w którego książce jedyny wzór matematyczny to znana formuła $E = mc^2$) i Ricoeura (z którym obcowanie też nie jest łatwe).

Natura czasu jest, powiada Hawking, nader złożona. Z punktu widzenia nauki mówić mianowicie można o czasie w sensie trojakim: kosmologicznym, termodynamicznym i psychologicznym. Czas kosmologiczny pojawił się w moment po Big Bangu, kiedy nasz wszechświat zaczął się coraz skuteczniej różnicować, a różnicując rozszerzać. Czy zacznie się kiedyś kurczyć? Może i tak. Ale jego „strzałka" będzie musiała się wtedy odwrócić. Nie wcześniej pono jak za jakieś 10^{70} lat. A od Big Bangu upłynęło dopiero 10^9 czy 10^{10}. Czas się odwróci, ale nie bieg wydarzeń. W końcu bowiem wszystko, co nas otaczało, znajdzie się w jednej bezwymiarowej czarnej dziurze. Nas samych zresztą już od bardzo dawna wtedy nie będzie. Jesteśmy bowiem dlatego tylko, że wszechświat się rozszerza. Rozszerzając się zaś rozprasza niewyobrażalnie wielki, nieskończony być może ładunek energii, który dany mu był na początku (jeśli w ogóle o jakimś wyraźnie określonym początku może tu być mowa). Dzieje się tak zgodnie z drugim prawem termodynamiki i łączy ze wzrostem entropii, jak się ten wyznaczający naszą „strzałkę czasu" proces określa. Stąd czas termodynamiczny. Dzięki zaś towarzyszącym statystycznemu wzrostowi entropii lokalnym fluktuacjom, mogły coś uszczknąć z tej początkowej energii powstające z czasem galaktyki, gwiazdy, systemy planetarne, no i życie. Dzięki czemu również i my wciąż jeszcze istniejemy, zdobywamy o tym uciekającym od nas świecie, świecie znanym nam tylko i jedynie *post factum*, mniej lub więcej użyteczne, nigdy pełne, zawsze fragmentaryczne i niespójne informacje; próbujemy je rozumnie porządkować i w ten sposób póki co trwamy, samoświadomi tego trzeciego, wewnętrznego aspektu czasu, który Hawking określa jako czas psychologiczny. Jest to czas, który chętnie analizują filozofowie i który opowiadają (wracam do Ricoeura) dziejo- i powieścio-pisarze. W ten sposób, zdaniem Hawkinga, czas kosmologiczny, czas termodynamiczny i czas psychologiczny zbiegają się w jedno. Czymże jednak wobec tego jest czas? Jeszcze jeden wysiłek, panowie i panie, jak to zwykł był mawiać markiz de Sade.

2.10.90

Zacząłem to przyglądanie się czasowi od dwu pradawnych obrazów: czasu w sensie chronologicznym i czasu w sensie kairologicznym. Ten pierwszy zwał się kiedyś Kronosem, Saturnem, dziś jest to dla nas czas uciekających galaktyk, rozpraszającej się energii, nieubłaganego, gdy już raz się zacznie, wzrostu entropii, nieuniknionej termodynamicznej śmierci wszechświata. Ale i tych wszystkich nieoczekiwanych, nie do przewidzenia z góry, lokalnych fluktuacji, którym wszystko, co jest, co żyje i co myśli, zawdzięcza swoje istnienie. Ten drugi to czas kairologiczny o podwójnym, Janusowym obliczu, któremu wszelkie względnie trwałe istnienie zawdzięcza swoją, względną również, stabilność — czas rozedrganych cząsteczek i atomów, cyklów dobowych i rocznych, pokoleniowych i sekularnych, aż po mityczny *Wielki Rok* Platona czy równie niepojęty *Big Crunch* Hawkinga, kiedy w s z y s t k o powrócić ma do swej osobliwości początkowej i zacząć się od początku na nowo, choć przebiegać nie całkiem tak samo. Nie jest to bowiem czas Kanta i Flammariona (nie chodzi o wydawcę tylko o osiemnastowiecznego astronoma), który zakładał pełny determinizm wszystkiego, jest to czas, w którym obowiązuje zasada nieoznaczoności Heisenberga. Ten zaś czas jest po prostu (tak to sobie wyobrażam) pewną anomalią. Albo — mówiąc mniej angażująco — pewną a s y m e t r i ą tłumaczącą się pono samym rachunkiem prawdopodobieństwa.

Jak informuje Hawking, w otaczającym nas świecie obowiązują trzy rodzaje symetrii: C, P i T, wszystkie niedoskonałe. Symetria C sprawia, że tym samym prawom fizycznym podlegają zarówno poszczególne cząstki jak antycząstki materii, a ściślej — zachodzące między nimi oddziaływanie elektromagnetyczne, nie podlegają jej jednak tzw. oddziaływania słabo odpowiedzialne za rozpad promieniotwórczy. Symetrię przywraca co prawda złożenie CP symetrii C z symetrią P, dzięki której te same prawa obowiązywać winny w świecie takim jak nasz, jak i w takim, który byłby zwierciadlanym jego obrazem. Ale i tutaj jest pewien wyłom, symetrii CP nie podlega bowiem rozpad pewnych wirtualnych cząsteczek zwanych mezonami K. Porządek zaprowadzić by tu mogła dopiero symetria potrójna CPT, ale wtedy odwrócić by się musiała strzałka czasu, a do tego bardzo pono jeszcze, jak odnotowałem, daleko. Jeżeli w ogóle. Bo tak do końca zdeterminowani przecież nie jesteśmy. Staroświecki pomimo wszystko Einstein nie chciał uwierzyć, że Pan Bóg gra z naszym wszechświatem w kości. Fizyka poeinsteinowska jest, jak się zdaje, innego zdania. Doskonała symetria nie jest z tego świata, Piętnem globu tego

— niedostatek. Świat, w naszym przynajmniej zasięgu, jest nieuleczalnie asymetryczny. Tej wszakoż i tylko tej asymetrii zawdzięcza on swoją obecną postać, rozwijające się w jej łonie życie, właściwe istotom żywym magazynowanie informacji czyli pamięć, a co za tym idzie — możliwość uczenia się, przewidywania, myślenia, twórczość.

3.10.90

Pora wrócić wreszcie do Ricoeura. Ricoeura interesuje twórczość literacka. Poezja, która operuje szeroko pojętą metaforą i proza, która operuje narracją. Na dalszym niejako planie poezja epicka i dramatyczna. W szczególności zaś to, co mają one do powiedzenia, o p o w i e d z e n i a raczej o czasie. Na równi przy tym z prozą powieściową, posługującą się swobodnie fikcją, Ricoeur sięga do prozy dziejopisarskiej. Poszukująca prawdy o minionym opowieść historyczna z własnym tokiem narracji jest dziś co prawda w odwrocie (któż dziś potrafi opowiadać historię tak, jak opowiadał ją jeszcze Kopczyński), tym większa zasługa Ricoeura, że nie waha się zestawić najwybitniejszego współtwórcę „nowej historii", jakże dalekiej od tradycyjnego, relacjonującego kolejne panowania i wojny dziejopisarstwa, Fernanda Braudela z Homerem. A czyż, z drugiej strony, świat autorskiej fikcji, na który otwiera swe okno powieściowa narracja, nie jest tym samym światem (źle! takim samym światem) co (jak) świat operującej wyłącznie tzw. faktami historiografii? W teorii Ricoeura pojęcie świata (różnych a przecież jakoś nakładających się na siebie światów) odgrywa rolę bodaj że kluczową. Świat narratora i świat dzieła, świat dzieła i świat czytelnika (które nie mogą być — pozostać — całkowicie rozłączne) świat historii i świat fikcji, świat zewnętrzny, publiczny świat zegarów, śladów i pomników przeszłości i świat wewnętrzny, prywatny, świat naszych wspomnień, odczuć, smaków, zapachów. I w to wszystko uwikłany czas, jego (to drugi kluczowy termin Ricoeura) a p o r i e — kwestie sporne, trudności, wahania, kłopoty, jakie ma z nim przyglądający mu się głębiej teoretyk czy opowiadający o nim pisarz.

C z a s o p o w i a d a n y — *mythos* z jednej strony, z drugiej zaś c z a s o t a m t y m o p o w i a d a j ą c y, dozowany środkami re-konstruującej ten pierwszy *mimesis*. Bo jeśli nawet czasu nie da się zobaczyć, da się on z pewnością, pokonując czy raczej eksponując towarzyszące mu aporie, opowiedzieć. Wielki epos, wielki dramat, wielka powieść, *Mrs. Dalloway* Virginii Woolf, *Der Zauberberg* Tomasza Manna, *A la recherche du temps perdu* Prousta, wszystko to są przecież opowieści o czasie i na dobrą sprawę nie ma innych. Kolejne,

powracające w różnych aspektach ich analizy to najbardziej chyba pasjonujące stronice dzieła Ricoeura.

W ten sposób cały dynamizm powieści Virginii Woolf mógł powyżej zostać wywiedziony z antagonizmu pomiędzy tym, co nazwaliśmy czasem śmiertelnym, a czasem monumentalnym.

Mierzonym, dodajmy, zarówno w powieści jak w jej hermeneutycznej analizie uderzeniami londyńskiego Big Bena, w „marmurowej dekoracji stolicy imperium"; uderzeniami, które dla każdej z powieściowych postaci „przybierają inne znaczenie".

Lecz to, dzięki czemu powieść zyskuje bogactwo nieskończenie wyższego rzędu aniżeli prosta wypowiedź tycząca spekulatywnej antynomii, bierze się stąd, że narrator nie konfrontuje nigdy dwu istności, dwu kategorii — niech by i egzystencjalnych w sensie Heideggera — ale dwa doświadczenia graniczne, pomiędzy którymi rozmieszcza całą gamę szczególnych doświadczeń przezeń reżyserowanych.

Tak więc nie na uproszczonym przeciwstawieniu czasu zegarowej wieży i czasu wewnętrznego należy zatrzymać się, ale na zmienności relacji, jakie zachodzą między konkretnym doświadczeniem życiowym poszczególnych postaci a czasem monumentalnym. (...) Wspólny czas nie zespala ale rozdziela.

Tyle rozważań nad czasem w powieści Virginii Woolf. A w powieści Manna?

Zupełnie inaczej stawia problem konfrontacji czasu przeżywanego i czasu kosmicznego *Der Zauberberg*. Przede wszystkim, grawitujące wokół dwu biegunów konkretne konstelacje nie są te same. Ci „z dołu" nie mają żadnego przywileju monumentalności; to są ludzie codzienności; jedynie niektórzy ich emisariusze przypominają autorytatywne postacie *Mrs. Dalloway*; pozostają jednakowoż delegatami czasu pospolitego. Jeśli idzie o tych „z góry", to różnią się oni radykalnie od bohaterów wewnętrznego trwania *Mrs. Dalloway*; ich czas jest całkowicie chorobliwy i dekadencki, nawet erotyzm naznaczony jest stygmatem rozkładu. To dlatego w Berghofie nie ma Septimusa, który się zabija, nie mogąc znieść rygorów czasu zegarowych wież. Jest populacja azylantów, która utraciwszy miarę czasu przyprawia się zwolna o śmierć.

Stąd i szczególna konstrukcja powieści: „*Erzählzeit* nie przestaje się skracać w stosunku do *erzählte Zeit*, wydłużenie rozdziałów kombinowane ze skracaniem powieści tworzy efekt perspektywy". Perspektywy, w której siedem dni zajmuje tyle samo miejsca co siedem miesięcy i siedem lat. Nie chodzi przy tym o sam tylko czas wewnętrzny bohatera, ale i o śmiertelną chorobę europejskiej kultury, „czas, choroba, kultura" stanowią jedno, podstępny lekarz daje próbującym oszukiwać pacjentom niewyskalowany termometr, a sam narrator staje się ironicznym obserwatorem historii, którą opowiada.
I wreszcie Proust.

Spośród trzech dzieł, które dyskutowaliśmy, z pewnością *la Recherche* najdalej posuwa dążenie do remityzacji czasu. Najciekawsze jest to, że mit na swój sposób zdwaja fikcję wyobrażeniowych wariacji na temat czasu i wieczności w miarę jak prezentuje dwa autentyczne oblicza Czasu. Jest

czas destruktor i jest „Czas-artysta". Jeden i drugi działają; jeden pospiesznie, drugi „pracuje bardzo wolno". Lecz pod tymi dwoma postaciami czas każdorazowo potrzebuje c i a ł a, żeby się uzewnętrznić, żeby stać się w i d z i a l n y m. Dla czasu-destruktora są to „kukły" makabrycznego obiadu; dla Czasu-artysty to córka Gilberty i Roberta Saint-Loup uosabiające pogodzenie dwu stron — Méséglise i Guarmantes. Wszystko odbywa się tak, jak gdyby w i d z i a l n o ś ć, której fenomenologia nie jest w stanie przyznać czasowi bez własnej upadłości, mogła mu być ofiarowana przez fikcję za cenę materializcji bliskiej antycznym prozopopejom.

W ten też tylko sposób „czas stracony" może stać się „czasem odnalezionym" nie przez samą tylko „ulotną kontemplację" ale przez jej utwierdzenie w trwałym dziele. Tak to *„la Recherche* opowiada o przejściu od jednego do drugiego znaczenia odnalezionego czasu", tak właśnie narrator Prousta, Marcel odnajduje (epizod w bibliotece księcia de Guermantes) swój stracony czas w budzącym się w nim powołaniu artysty. Po to, by w zamierzonym dziele nadać pomnikową wiecznotrwałość czasowi tym sposobem odnalezionemu.

Cytaty, które wynotowuję, to jedynie fragmentaryczne próbki wielostronnych analiz filozofa-hermeneuty. A jak jest z czasem, który uwidacznia się, tak — uwidacznia, w dziele malarskim, rzeźbiarskim czy architektonicznym? Nie wspominając już o muzyce, bo tu pozwolić sobie mogę jedynie na nieprofesjonalny luksus samego tylko słuchania.

4.10.90

Chwalę się, że jeśli na czymś znam się naprawdę, to na obrazach, ich wieszaniu, zestawianiu, analizowaniu. Nie wszystkich zresztą, głównie dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych. Żeby się jednak nimi odpowiedzialnie zajmować, interesować mnie musi (no i interesuje) cała nasza dostępna nam tu teraz i k o n o s f e r a: sfera bezpośredniego kontaktu z obrazami, które, w różnych czasach powstałe, pozostają wciąż w zasięgu naszej ręki, domu, miasta, kraju, cywilizacyjnej — jak ta nasza śródziemnomorska — areny, całego naszego globu, kosmosu wreszcie (bo liczą się przecież również władające od tysiącleci naszą wyobraźnią ciała niebieskie i gwiazdozbiory). I nie tylko obrazy tak czy inaczej zwizualizowane, ale również i te wsłuchiwane — muzyka, śpiew, aktorski monolog czy dialog, te wreszcie, które odbieramy za pośrednictwem mocy, pisma i druku, obrazy opisujące i opisywane, opowiadające i opowiadane. A wraz z ikonosferą, usiłujące ją ogarnąć i wchłonąć, sfera naszej sensorycznej i werbalnej pamięci oraz jej świadomych i nieświadomych zasobów, sfera, którą Edward Balcerzan proponuje nazywać p s y c h o s f e r ą. W tym też przede wszystkim kontekście interesuje mnie czas — kosmiczny, wymierzony przez zegary, obroty planet, ucieczkę galaktyk, przez nieuchronny (do

czasu?) wzrost entropii, chronologiczny czas ikonosfery; penetrujący wciąż na nowo złoża naszej pamięci niepamięci, to znowu wybiegający naszymi oczekiwaniami i niepokojami w przyszłość, podtrzymujący tym sposobem naszą zakotwiczoną w nim tożsamość kairologiczny czas psychosfery.
Jeden i drugi zaś, i ten chronologiczny, i ten kairologiczny, wiąże wspólna ich h i s t o r i a. A ściślej wspólne, splątane w jeden żmut (nowe to dla nas słowo i jakże użyteczne), indywidualne i zbiorowe, dziejące się równo- i równocześnie h i s t o r i e. (Od Einsteina wiemy, że ściśle równo-czesne to one nie są, każda przebiega własnym czasowym rytmem i torem, czego w ziemskiej naszej, na ludzką skalę skali nie widać; to daje o sobie znać dopiero gdzieś z głębin mikro- i makro-świata, mniej lub więcej, czasami aż nadto zauważalnie. Co jak na razie interesuje raczej autorów SF niż filozofów.) Więc historia, historie, historiograficzny obraz czasu.
Wysoko i jakże słusznie oceniony przez Ricoeura mistrz szkoły *Annales* Fernand Braudel w swym arcydziele, jakim również i z literackiego punktu widzenia jest jego trzyczęściowa monografia *La Mediterranée et le Monde mediterranéen à l'epoque de Philippe II* (A. Colin, 1949) re-konstruuje czas historyczny w trzech też, wyraźnie wyodrębnionych warstwach. Najpierw jest to warstwa „długiego trwania" owej od-wiecznej historycznej areny, jaką stanowi basen Morza Śródziemnego i jego bliskie i trochę dalsze otoczenie. Następnie jest warstwa zachodzących w zasięgu tej areny przeobrażeń gospodarczych, politycznych i cywilizacyjnych, które narastają w przemiennym rytmie kolejnych kryzysów i otwierających nowe szanse koniunktur. I wreszcie jest warstwa tej szczególnej o p o w i a d a n e j historii ludzi i wydarzeń, której w tytule dzieła odpowiada dookreślenie: „epoka Filipa II".
Zastanowić by się należało, jakie miejsce w takich trzech warstwach zajmowałaby sztuka. Albo, mówiąc trochę inaczej, czym przejawiałaby się w nich twórczość artystyczna dopełniająca się w dziełach, które w określonym chronologicznie momencie czasu historycznego powstawszy, już w nim pozostają, pozostają mianowicie na sposób również trojaki. Pisałem już o tym przy różnych okazjach, tu dla porządku trzeba to będzie zebrać i pokrótce powtórzyć raz jeszcze. A więc po pierwsze: jako ś l a d określonych działań technologicznych mających zapewnić dziełu możliwie długie trwanie w dookólnej ikonosferze, czy tylko w naszej psychosferze, w naszej jednostkowej i zbiorowej pamięci.
Po drugie: jako s t y l tych działań, którym znajduje sobie własne swoje miejsce w ciągu przemian morfologicznych, zmiennego, spoglądającego raz w tę stronę, raz w inną oblicza czasu.

Po trzecie wreszcie: jako k o m u n i k a t, który niesie nam swe jednostkowe, niepowtarzalne, osadzone we własnej historii przesłanie.
Zaznaczmy od razu, że w pierwszym wypadku górą jest chronologiczny czas (sygnalizowana tu na samym początku relacja: czas i sztuka), w drugim — relacja przeciwstawna: sztuka i czas; rozumiany kairologicznie. W trzecim czas przestaje właściwie istnieć. Jesteśmy w wiecznym t e r a z, sztuka paleolitycznych łowców komunikuje nam swe nieprzedawnione prawdy na równi ze sztuką postmoderny.

5.10.90

Dzieło jako ślad. Cóż tu dodać do tego, co do znudzenia powtarzam przy każdej nadarzającej się okazji moim studentom i komu się da: że jest to w a r t o ś ć f u n d a m e n t a l n a (hipo-statyczna, sub-stancjalna pod-stawa bytowa), bez której wszelkie przekazywanie obrazów, wymiana znaków, wszelkie komunikowanie się na bieżąco i poprzez wieki nie byłoby możliwe. Warto zaznaczyć, że od tej strony sztuką — trudną sztuką pozostawiania trwałych śladów w naszej pamięci, a w wypadku sztuk plastycznych również i w naszym otoczeniu, zajmowano się niewiele. Długie trwanie dzieła wydawało się oczywiste, resztę zostawiano konserwatorom. Dopiero dzisiaj problematykę tę zaczynamy, powinniśmy raczej zacząć dostrzegać w całej jej rozciągłości. Złożyły się na to różne przyczyny, zagrożenie różnych rodzajów — ekologiczne, polityczne, kulturowe, daremność zabiegów konserwatorskich właśnie, muzealizacja, archiwizacja, wycofywanie się naszej sztuki na pozycje, gdzie nie o przetrwanie już chodzi, ale o jednorazowe, ulotne zadziałanie; przykładem pierwszym z brzegu, ale nie jedynym bynajmniej i nie ostatnim może być happening.
Tu dygresja. Istnieją dwa, względnie trzy czy nawet cztery różne sposoby chronienia ważnego dla zbiorowości przekazu (a takimi są z reguły przekazy o randze sztuki). Jeden — przez zapamiętanie, a więc przechowanie w czyjejś jednostkowej psychosferze, a następnie wystarczająco częste po-wtarzanie, a przez to utrwalenie również i w psychosferze zbiorowej. Sposobem tym posługują się sztuki muzyczne, nie przypadkowo bowiem muzy — od Uranii i Klio po Terpsychorę — były córkami starszej od bogów olimpijskich córki bogini pamięci, Mnemozyny. Sztuki te wypracowały sobie w tym celu cały repertuar środków charakteryzujących tzw. mowę wiązaną, czy analogicznie jak ona artykułowane utwory wokalne i / lub instrumentalne — rytmy, frazy, wersy, strofy, nawroty wątków, motywów, tematów, cała topika i cała porządkująca rozliczne

figury poetyckie czy retoryczne tropologie tu chyba miały początek i dlatego trudno mi było zgodzić się z Romanem Jakobsonem, który tę mnemotechniczną stronę — czy wręcz genezę — „funkcji poetyckiej" dzieła skłonny był dość lekce sobie ważyć. A warto jeszcze pomyśleć, jak ta cała strategia zapamiętywania zmieniła się, gdy pojawiło się pismo, najpierw „monumentalne", hieroglificzne, potem sylabiczne i alfabetyczne, starające się utrwalić nie tylko sens i układ wypowiedzi, ale i jej budowę fonetyczną. I wreszcie druk z jego dążeniem do standaryzacji i depersonalizacji, już nie powtarzanego, nie kopiowanego mozolnie, ale multyplikowanego mechanicznie tekstowego zapisu. Ten sam proces prześledzić by można zapewne w sztukach, w dzisiejszym słowa rozumieniu, muzycznych. A w sztukach operujących obrazem przekazywanym nie dźwiękowo, ale na drodze wizualizacji? Czy i tutaj element mnemotechniczny odgrywał jakąś rolę? Bez wątpienia. Od samego początku. Wiadomo, że paleolityczny obraz naskalny był rytualnie powtarzany, a więc i odtwarzany. Najwybitniejszy współczesny archeolog Leroi-Gourhan wykazał metodycznie, jak wielką rolę odgrywały przy tym ułatwiające zapamiętanie schematy konstrukcyjne — sinusoidalny bieg linii grzbietowej zwierzęcia czy naśladującego je człowieka chociażby. Cóż dopiero mówić o architekturze, całej wpisanej w rytmy i symetrie planów i elewacji, co pozwalało jeszcze i średniowiecznym budowniczym katedr obywać się bez dzisiejszych kreślarskich sposobów projektowania. *Nota bene*, to i mój profesor (w latach okupacji) rysunku, znakomity krakowski architekt, twórca secesyjnego jeszcze wystroju zabytkowej kamienicy Czyncielów przy rynku, a i tej rozsypującej się dziś po trochu wczesnomodernistycznej profesorskiej „Trumny" przy Alejach, gdzie mieszkam, Ludwik Wojtyczko, otóż Wojtyczko, budując mniejszy jakiś obiekt, np. willę, uzgadniał wszystko z mistrzem muratorskim na słowo. Projekt miał w głowie i w oczach, nie na rajzbrecie kreślarskim, mierzył wedle cegły, nie metra, dyrygował budowlaną fabryką jak dyrygent dyryguje posłuszną mu orkiestrą. Między architekturą bowiem a muzyką różnica jest raczej pozorna.

I jeszcze jedna refleksja ważna, kluczowa może nawet, dla tych dywagacji. Jak się rzekło, czas chronologiczny jest statystyczną anomalią, chroniczną właśnie, nieuleczalną asymetrią tego świata, który wciąż się rozpada na naszych oczach i w nas samych. Czyż nie jest godne zastanowienia, że walcząca o przetrwanie twórczość artystyczna przeciwstawiła mu coś, co nie jest z tego świata — doskonałość rytmów, proporcji, symetrii, które budują samoistny, w sobie zamknięty gmach dzieła literackiego, muzycz-

nego, scenicznego, architektonicznego czy malarskiego. Nawet wtedy (zwłaszcza wtedy?) gdy są celowo albo i nie (przypadek ma tu także swój udział) naruszane. Budując zaś — wyjmują kreowane czy re-kreowane dzieło z ograniczającego je, ulotnego czy rozciągającego się na wiele tysiącleci trwania, przeciwstawiają je ubiegającemu czasowi zegarów jako wartość finalnie poza-czasową. Przeciwstawiają w sposób nader dramatyczny. Bo przecież dzieło, każde dzieło, stanowiące ślad jedynie czegoś, co samo dokonało się *in illo tempore*, istnieje tylko do czasu, do-cześnie, rozpada się, zaciera, rozwiewa. I ono bowiem jest zegarem, zegarem, który sam sobie wymierza swój czas. O tym właśnie wiedzą muzealnicy, gromadzący to wszystko, dla czego z takich czy innych powodów zabrakło miejsca w świątyniach, pałacach, mieszczańskich kamienicach, pod strzechą wiejskich chałup; wiedzą pracownicy konserwacji, którzy usiłują podtrzymać *in situ* trwanie zabytków architektury, zabytkowych zespołów, śródmiejskich, podmiejskich i krajobrazowych założeń osaczonych przez urbanizację, deglomerację, ruderyzację, motoryzację i wszystkie inne plagi współczesnych miast i osiedli. Wiedzą pracownicy gabinetów rycin, archiwiści, bibliotekarze. Wiedzą wszyscy, którzy całkiem chłodnym okiem patrzeć muszą, jak kruszy się kamień (zwłaszcza w Krakowie), butwieje drewno, śniedzieją metale, jak na powierzchni ingardenowskiego malowidła (a jest tylko ono) pojawiają się niedostrzegalne pęknięcia — krakelury, jak ciemnieją werniksy, bledną kolory, żółknie i choruje papier. Podczas gdy (czego już tak po prostu zobaczyć się nie da) w substancjalnych partiach dzieła pochodzenia organicznego postępuje połówkowy rozpad radioaktywnego węgla C_{14}, co pozwala dzisiaj archeologom datować dość dokładnie relikty sztuki prehistorycznej aż po paleolit.

7.10.90

Dzieło jako styl. Tak to się dzieje, że coś, nie wracając, przecież jednak wraca. Niszczeją rzeczy. Stan, w jakim każda z nich znajduje się dzisiaj, nie jest i nie będzie nigdy jej stanem wczorajszym. Nie są do powtórzenia, ani — co gorsza — do odwrócenia fakty już kiedyś dokonane. Powracają jednak zarówno w życiu osobistym jak i publicznym pewne s y t u a c j e, do których przychodzi nam się ustosunkować, z d a r z e n i a, w jakich nie mieliśmy już nadziei brać udziału. Powracają zapachy, smaki (u Prousta), melodie, kolory, wątki myślowe, motywy, tematy, style... Właśnie style. Bo czym jest właściwie styl? Jest wyborem pewnej strategii twórczej, decyzją na taką a nie inną, mającą zapewnić

dziełu substancjalną trwałość, technologię, ale i na przekształcającą rzemiosło w sztukę (*techne* w *poiesis*) morfologię, która aktywizując (za-chwycając) odbiorcę przesądza o wartości instrumentalnej (zwanej też formą) tworzonego dzieła. A właśnie forma jest powtarzalna i odtwarzalna (do pewnych granic oczywiście). Gdy się wyczerpie jedna, można wrócić do innej, gdzieś tam po drodze porzuconej. Nawroty do form pozornie tylko do cna przeżytych nie ominęły również i poczynań najbardziej awangardowych. Kubiści sięgali do klasycyzmu Ingresa, do pasjonatów geometrii wczesnego renesansu, potem do klasyki Wielkiego Wieku czy zgoła antycznej; surrealiści na nowo, często bezwiednie, odkrywali przepastne głębie romantyzmu, symbolizmu, rehabilitowali — oni pierwsi — secesję; ekspresjoniści i nasi formiści zaklinali się na gotyk; przykłady można by mnożyć, są oczywiste. Powstaje jednak — i pozostaje — pytanie, jaki był, jeśli był, mechanizm tych wszystkich nawrotów. W badaniach nad sztuką XIX i XX wieku starałem się go wykryć i opisać, konfrontując różne, najbardziej moim zdaniem podstawowe, bo nie ograniczające się do jednej tylko dyscypliny twórczej, jego wyznaczniki: metaforyczny wzlot i metonomiczne operowanie znaczącym szczegółem, otoczeniem, nastrojem, całością; rozdzielająca znaczące od znaczonego alegoria i zespalający je symbol; wsparty idealizm i modernizujący spojrzenie realizm; archetypiczne głębie mitu i blask historycznej legendy; doprowadzenie do ostatecznej harmonii i perfekcji tego, co zastane — strategia maksymalnej pewności i przeciwnie — przekraczanie obowiązujących granic, łamanie konwencji, maksymalizacja twórczego ryzyka. Różne konfiguracje tych stylotwórczych wyznaczników zdają się przy tym składać na pewien cykl różnokierunkowych możliwości, po wyczerpaniu których powraca koniunktura na odnowienie całego cyklu w całkowicie zmienionych, różnych od doświadczeń poprzedniego okresu, warunkach. Koniunktura, bo przecież nie może tu być mowy o jakimś automatycznym, zdeterminowanym do końca przechodzeniu z jednej fazy w drugą, a raczej o pewnym wyczerpywaniu się jednych możliwości, otwieraniu blokowanych przedtem innych. Jak to się splata z uchwytnym historycznie rytmem przemian pokoleniowych i sekularnych, z towarzyszącymi im perypetiami kulturowych kryzysów, zwrotów, przełomów, rozkwitów i regresów, o tym mówić by wiele. Odeszliśmy daleko od początków dwudziestowiecznej historii sztuki, kiedy jej twórcy — Wölfflin, Riegel, Dvořak, Focillon czy Pinder — nie stronili od wielkich historycznych syntez, szukali praw rządzących przemianami stylów, następstwem pokoleń, pojawianiem się „rodzin duchowych" twórców. Cała zresztą humanistyka

była nastawiona na podobną problematykę, żeby wspomnieć tylko Diltheya czy Karla Mannheima. Następne generacje dwudziestowiecznych badaczy odwróciły się jednak od syntez zbyt pospiesznych, skupiając uwagę na analizie konkretnych dzieł, na tym, co je wyróżnia, nie, co je łączy. Protestować zaczęto przeciw „legendzie jedności stylowej", badania kierowały się ku długim trwaniom pewnych tematów ikonograficznych, wędrówce poprzez wieki i kulturowe formacje pewnych wątków i motywów, ku przemianom znaczeń, nie formuł stylistycznych. Nurtowi temu dała początek wpływowa szkoła ikonologiczna Warburga i Panofsky'ego; jakże zasłużony dla całego środowiska historyków sztuki, niezastąpiony Jan Białostocki wzbogacił i zarazem ograniczył pojęcie stylu, wydobywając z zapomnienia pojęcia modusu czy charakteru. Własne rozumienie „kształtu czasu" zaproponował Georg Kubler, odrzucając w ogóle pojęcie stylu na rzecz pojęć takich jak seria, prototyp, ciąg mutacji. Cały ten proces różnicowania prowadził do owocującego wciąż nowymi odkryciami skupienia wysiłków badawczych na wszechstronnej analizie jednego obiektu, jednego wybranego dzieła, w którym ogniskuje się wszystko. Mistrzowskie wzorce takich analiz odkrywające „świat" dzieła, świat na miarę kosmosu, daje nam mój uniwersytecki kolega, Lech Kalinowski. Dowodząc nimi, że jedynie w ten sposób, poprzez indywidualną, jednorazową kreację, dotrzeć można do praw i prawidłowości najbardziej uniwersalnych.

W ten sposób wraca na pierwszy plan dzieło, już nie jako ślad zmagań z chroniczną asymetrią tego świata, ale jako pewien zindywidualizowany, niepowtarzalny styl tych zmagań uwikłany w zmienne sytuacje i koniunktury „średniego" zasięgu wyznaczające kairologiczny rytm naszych dziejów, który zatacza swe cykle wśród zmiennych okoliczności historii. Dodam tylko jeszcze z pewnym uporem (bo rozwijane przeze mnie różnymi czasy na ten temat sugestie traktowane były na ogół jako nieszkodliwe zresztą dziwactwo), dodam więc, że pewną pomoc przy porządkowaniu tych cyklicznych przeobrażeń „średniego" zasięgu nieść nam może nowe (już zresztą nie aż tak nowe), dynamiczne rozumienie starego, arystotelesowskiego pojęcia kategorii jako kategorii przekształceń dokonywanych w dobrze określonej, zamkniętej dla nich dziedzinie, w tej też dziedzinie odwracalnych.

9.10.90

Dzieło jako komunikat. Właściwie to, co najważniejsze zostało już tu zasygnalizowane. Chodzi o dzieło jako jednorazowy i niepowtarzalny (powtarzam) komunikat, pochodzący o d k o g o ś (jednostki, zbiorowości) i kierowany d o k o g o ś (mu współczesnego, ale

i do całej potomności). Komunikat przyciągający uwagę wtedy zwłaszcza, kiedy stanowi tzw. d a t ę, kiedy jego pojawienie się w naszej ikonosferze staje się w y d a r z e n i e m, które zapada na trwałe nie w martwą przeszłość, ale w pulsującą własnym, ukrytym po większej części, życiem — psychosferę. Kiedy bowiem skupiamy się na indywidualnym dziele, łapiemy czas, ten historyczny, na gorącym uczynku; w śladzie tego, co dopełniło się k i e d y ś odnajdujemy wciąż żywą o b e c n o ś ć takiego samego jak my, a przecież i n n e g o człowieka. (Tu przydałby się kolejny cytat z Ricoeura, z rozdziału *La réalité du passé historique* z podtytułami: *Sous le signe du Même; sous le signe de l'Autre; sous le signe de l' Analogue.* Warto by też zapewne zajrzeć do ostatniego jego tomu, który jeszcze do mnie nie zdążył dotrzeć — o sobie samym jako kimś innym. A także skonfrontować to wszystko z Lévinasem, od jego cytowanych już wykładów — *Le temps et l'autre*, Fata Morgana 1979 — poczynając. Poprzestańmy jednak na Lévinasie.)

Ten i n n y, a przecież t a k i s a m jak my, objawia nam w swym dziele swą nagą (jakby to określił Lévinas) twarz — swoje nieznane, niedocieczone oblicze, kryjące tajemnice tamtego osobnego, osobowego istnienia, niosące bezcenną o nim informację, a tym samym formujące — od siebie i przez siebie — również i oblicze nas samych.

I tu już żaden czas się nie liczy, ani czas chronologicznego, postępującego wciąż dalej i dalej rozpadu, ani czas kairotycznego utożsamiania się, solidaryzowania z tym, co było, minęło, ale co wciąż jeszcze z - n o w u być może. W obliczu dzieła bowiem, tak jak w obliczu drugiego człowieka, przestaje istnieć czas, jego brzegi, ograniczenia, wkraczamy bowiem w świat wartości, które, w naszym przynajmniej przekonaniu, wszelką do-czesność przełamują i przezwyciężają.

15.10.90

Warto by pomyśleć o jakimś zakończeniu. Zacząłem od obrazu (malowanego), na takimże obrazie należałoby kończyć. Jest taki obraz Chagalla: szeroko płynąca między dwoma ginącymi w oddali brzegami rzeka, na rzece ledwo widoczna łódka, na horyzoncie dwie wieże kościoła, bliżej jakieś krzywe domki, para zakochanych. W górze przez ciężkie od chmur przestworza płynie, przelatuje raczej na skrzydłach ogromna srebrzysta ryba, a wraz z nią rozkołysany szafkowy zegar z wymierzającym sobie własny swój czas wahadłem. Pewno wisiał nad komodą albo kominkiem w którymś z tych przybrzeżnych domków. Gdzieś zza ryby, zza zegara wychyla się ręka w czarnym rękawie,

nieskutecznie sięga po wymykające się jej skrzypce i samogrający smyczek. Obraz malowany w latach 1930—39. Tytuł: *Le temps n'a point de rives*. Czas nie ma żadnych brzegów. Rzeka ma, czas nie. Bowiem to my go tworzymy, czy skromniej współtworzymy. Wciąż od nowa. Współtworząc zaś, wciąż od nowa przekraczamy jego formujące się aktualnie, ale nigdy nie uformowane do końca brzegi, omijamy zasadzki. Rzeka ma brzegi, czas nie. Jest zawsze i wszędzie, gdzie tylko chodzą zegary. Te naturalne, od rozwibrowanych atomów poczynając, a na żywych jestestwach kończąc, i te sztuczne, konstruowane przez człowieka. Dzieła sztuki też są takimi zegarami. Być może czas jest tylko ich, tych wszystkich zegarów, produktem. Czy to miał na myśli Hawking pisząc:

Nie jest tak, że to ekspansja świata powoduje wzrost nieporządku, wzrost nieporządku powoduje klauzula „bez brzegu", ona to stwarza *ad hoc* warunki, które w fazie ekspansji umożliwiają życie inteligentne.

Życie inteligentne, wszystkie nasze troski, nadzieje, sztukę, trwalsze od nas jej pomniki. Jeszcze jeden cytat z Ricoeura:

Combray to najpierw jego kościół „sumujący miasto". Z jednej strony, z racji stabilności swego przetrwania, nakłada on na wszystko, co go otacza, wymiar czasu nie zanikłego, ale przebytego; z drugiej strony, przez postacie ze swoich witraży i tapiserii, przez swoje nagrobki, wyciska piętno generalne imażerii do rozszyfrowania na wszystkich żywych istotach, do których zbliża się bohater.

I może jeszcze ten:

Żegnajcie niedorzeczne konieczności wyboru, sny o przepaściach, rywalizacje, cierpliwe i długie oczekiwania, ucieczki sezonów, sztuczny porządku idei, rampo bezpieczeństwa, czasie na wszystko! Niech tylko zadany zostanie sobie trud p r a k t y k o w a n i a poezji. Czyż nie nam bowiem, którzy już nią żyjemy, nie przynależy troska o zapewnienie przewagi temu, o czym w naszym przekonaniu najlepiej jesteśmy poinformowani?

Są to słowa André Bretona, który reprodukcję „Czasu nie mającego brzegów" zamieścił w swojej książce o surrealizmie i malarstwie.

Michał Głowiński

Czy schodzimy na pobocze?

Książki z naszej dyscypliny nigdy nie były książkami zbójeckimi, zdarzało im się jednak odgrywać pewną rolę w życiu społecznym i przyciągać uwagę nie tylko tych, którzy byli nimi profesjonalnie zaciekawieni. Dzieła Tretiaka o Słowackim czy Zbyszewskiego o Niemcewiczu stały się powodem skandali, których pogłosy docierały do szerokiej publiczności, a wielkie monografie Kleinera miały rangę wydarzeń literackich i zapewniły mu fotel w Polskiej Akademii Literatury. W okresie międzywojennym można było liczyć na to, że publikacja zostanie zrecenzowana w tygodnikach literackich, a niekiedy nawet — w prasie codziennej, w ostatnich dziesięcioleciach zdarza się to coraz rzadziej, a jeśli chodzi o dzienniki — już prawie nigdy. Nasze prace adresowane są w coraz większej mierze do uczonych kolegów. Czy tracą przez to na znaczeniu? Zanim jednak będę próbował odpowiedzieć na to pytanie, chciałbym rozważyć inne kwestie. Paradoksalnie, o społecznej pozycji danej dyscypliny świadczą próby jej politycznego wykorzystania, narzucenia wyznaczonego przez siebie porządku ideologicznego, wprzęgnięcia w służbę. Na takie ataki nasza dyscyplina, przede wszystkim — historia literatury, była narażona niemal od pierwszych miesięcy PRL-u, i znajdowała się niewątpliwie w innym położeniu niż np. archeologia, historia sztuki, czy nawet językoznawstwo (przynajmniej do roku 1950, kiedy Stalin opublikował swe lingwistyczne elukubracje). To właśnie w naszej gałęzi wiedzy tropiono ze szczególną lubością różne ślady mistyki i irracjonalizmu,

zwalczano niedozwolone praktyki formalistyczne, czy ogólnie — demaskowano pozostałości nauki burżuazyjnej. Ktoś może powiedzieć, że działo się tak dlatego, że wśród przedstawicieli nowej wiary, którzy w Polsce wprowadzali marksizm w jego sztywnej, stalinowskiej postaci, wielu było krytyków literackich i polonistów, a więc po prostu pisali oni o tym, na czym się znali i co ich zajmowało. Zapewne tak było, jednakże ich działania stanowiły coś więcej niż wyraz prywatnych zainteresowań czy profesjonalnych pasji. Bojownicy o świetlaną przyszłość zajęli się tymi sprawami, bo one coś znaczyły nie tylko w partykularnej perspektywie jednej dyscypliny naukowej, nawet takiej, która ma swe przedłużenia w dydaktyce szkolnej, a także w ten czy inny sposób oddziaływa na życie kulturalne, znaczyły także w ujęciu bardziej ogólnym. Nauka o literaturze wbrew spodziewaniom uczonych znalazła się na pierwszej linii frontu ideologicznego.

I przetrwała na niej do momentu, w którym można już było publicznie ujawniać wszelkie nadużycia trwającej lat kilka historycznoliterackiej staliniady. Chodziło nie tylko o wskazywanie, że ceny zboża w szesnastowiecznej Polsce nie mają się w żadnym stosunku do *Trenów* Kochanowskiego, czy że sentymentalne tezy w rodzaju, iż jedna łza chłopskiego dziecka warta jest więcej niż cała burżuazyjna kultura, są jednak nieco przesadne. I znowu rzecz nabierała znaczenia w perspektywie ogólnej: odrzucenie marksistowskich wulgaryzmów i aberracyjnych nadużyć interpretatorskich miało swą doniosłość ogólno-kulturalną, a więc było nie tylko rozrachunkiem w obrębie jednej dyscypliny. Zdawała sobie niewątpliwie z tego sprawę Maria Rzeuska, gdy w czasie popaździernikowej odwilży przedstawiła w „Tygodniku Powszechnym" swą głęboką analizę stalinowskiej polonistyki.

Trzeba więc nadal pozostać przy pytaniu: co sprawiało, że nauka o literaturze zajęła wśród konfliktów epoki takie właśnie miejsce, że była ważna nie tylko dla tych, którzy się nią zajmowali z racji swojego zawodu? Zdecydowały o tym, jak się zdaje, dwa czynniki. Po pierwsze fakt, że łączyła się bezpośrednio z problematyką tradycji, że wpływała na jej kształtowanie i modelowała społeczne wyobrażenia, jakie się wokół niej krystalizowały. A to miało wówczas dla komunistów podstawowe znaczenie. Chodziło o nadanie tradycji takiej postaci, by nie tylko nie wchodziła w sprzeczność z głoszonymi oficjalnie ideami, ale w sposób mniej lub bardziej bezpośredni stanowiła dla nich wsparcie. A nauka o literaturze w wyjaśnianiu, interpretowaniu i — o tym nie można zapomnieć — formowaniu tradycji grała rolę podstawową, dużo większą niż inne

gałęzie wiedzy. Uświadamiali sobie ten fakt także ci, którzy bronili literatury przed inwazją marksistowskich interpretacji, coraz jawniej i konsekwentniej przyznających sobie walor wyłącznej słuszności. Stawka była duża — i znowu chodziło o coś więcej niż o prawo do swobodnego interpretowania dzieł literackiej przeszłości czy procesów rozwojowych literatury. To właśnie rola nauki o literaturze w formowaniu tradycji sprawiała, że zajmowała tak ważną pozycję w ówczesnych sporach i że formy jej działania i istnienia były sprawą społecznie doniosłą.

Drugim czynnikiem, który zdecydował o jej osobliwym położeniu, była pozycja samej literatury. Trzeba z przykrością stwierdzić, że przed trzema czy czterema dziesięcioleciami jej znaczenie było bez porównania większe niż dzisiaj. Nie będzie uzurpacją, gdy się powie, że stanowiła ona pierwszą ze sztuk. Żyliśmy jeszcze w sferze cywilizacji druku, telewizja, o której mało kto słyszał, nie stanowiła dla niej zagrożenia. Pozycja literatury, tak historyczna, jak współczesna, w jakiś sposób wpływała na społeczne położenie nauki o literaturze, jeśli wręcz o nim nie przesądzała.

I ten układ rzeczy załamał się w latach sześćdziesiątych. Nasza dyscyplina nie znalazła się na pierwszej linii ideologicznego frontu, bo dla komunistycznych doktrynerów, czy hochsztaplerów (co czasem na jedno wychodziło) stała się jednak mniej ważna, i to nie tylko dlatego, że reżim zelżał. Działo się tak mimo energicznych, wielokrotnie ponawianych prób zniszczenia nauki o literaturze narzędziami wulgarnej komunistycznej polityki. Ostatecznie Jan Zygmunt Jakubowski (przy pomocy swoich mafiosi) niemal nic innego nie robił przez kilkanaście lat. Szkód wyrządził wiele, obniżył powagę i prestiż dyscypliny, chcąc ją sprowadzić na swój poziom, czyli propagandowych pseudo-patriotycznych gadanin; celu jednak nie osiągnął — nawet w roku 1968. Inaczej niż na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych partia miałaby z tego dzieła zniszczenia zbyt mało profitów, by warto jej było podjąć je w formie ostrej i bezwzględnej. Marksistowska (w sensie ortodoksji partyjnej) nauka o literaturze przestawała istnieć, jednakże czynniki oficjalne, administratorzy nauki, ci wszyscy, którzy aspirowali do roli ideologicznych wyroczni, nie podjęli zbożnego trudu przyprowadzenia jej do marksistowskiego porządku. I tym różniła się jej sytuacja od tego, co było udziałem socjologii, ekonomii politycznej, czy niektórych przynajmniej gałęzi historii. W tym też wyrażała się niewątpliwie pewna szansa.

Nauka o literaturze nie budziła też większych kontrowersji i większych zainteresowań w czasie, gdy ukształtował się niezależny ruch wydawniczy. W sumie ukazało się w nim niewiele do niej należących pozycji (więcej

znacznie z krytyki literackiej, ale to trochę inna sprawa). Zainteresowanie piśmiennictwem emigracyjnym nie oddziałało na jej pozycję i nie zwróciło ku niej szerszej publiczności. A ją zajmowała w istocie (i zajmuje do dzisiaj) jedna tylko dziedzina humanistyki — historia najnowsza. Jest to zrozumiałe, skoro to właśnie była sfera kłamstwa uporczywego i konsekwentnego, sfera przeinaczeń, przemilczeń, fałszerstw niekiedy jawnych i pewnych siebie, wchodzących w konflikt z potoczną wiedzą i zdrowym rozsądkiem. O społecznym sukcesie historii zdecydował przedmiot — dzieje najnowsze, bo już inne jej gałęzie takiego zainteresowania nie budziły, ich pozycja nie różniła się więc od położenia reszty nauk humanistycznych. Sukces historii, zajmującej się XX wiekiem, nie wynika z jej nowatorstwa metodologicznego, z teoretycznej głębi czy walorów dyskursu, był następstwem znaczenia, jakie dla świadomości społecznej miało (i wciąż ma) ujawnianie prawdy o tym, co składało się na polskie dzieje współczesne.

Nauka o literaturze, w tym nawet historia literatury najnowszej, na tego rodzaju sukces liczyć już nie może. Czy znaczy to jednak, że tym samym schodzi na pobocze? Oczywiście, jeśli brać pod uwagę jedynie powodzenie w kręgu kulturalnych odbiorców, nie będących specjalistami, tak jest niewątpliwie. Ale przecież nie może to być w przypadku nauki kryterium oceny, a w każdym razie jedynym kryterium oceny. Gdyby ktoś chciał taki sprawdzian stosować jako wyłączny, doprowadziłby do kolejnych wulgaryzacji i uproszczeń.

Nauka o literaturze aspiruje do bycia nauką, wynika to już z jej nazwy. I w tej dziedzinie odnosi w Polsce całkiem niezgorsze sukcesy — za sprawą kilku czy kilkunastu badaczy. Osiągnęła pewien poziom teoretycznego wyrafinowania i metodologicznego nowatorstwa, śmiało podejmuje różnorakie problemy, nie jest więc skazana na występowanie wobec nauki światowej w roli Kopciuszka, nie jest też zresztą Kopciuszkiem wśród dyscyplin składających się na polską humanistykę. Przedstawiciele nauk przyrodniczych utrzymują, że o poziomie prac uczonego świadczy to, czy są publikowane i przywoływane w międzynarodowych czasopismach o najwyższej renomie. Kryterium to nie obejmuje oczywiście historii literatury polskiej, bo tu działa akurat sprawdzian odwrotny (zagraniczni poloniści uważają za miarę aprobaty i sukcesu opublikowanie tekstu w Polsce), obejmuje jednak w jakiejś mierze teorię literatury. Dawniej dostępne na świecie były tylko prace Romana Ingardena. W ostatnim ćwierćwieczu nikt wprawdzie mu nie dorównał, ale w renomowanych czasopismach i książkach zbiorowych ukazują się prace kilku polskich teoretyków literatury.

I jeszcze jeden argument chciałbym przywołać. Roman Jakobson przez całe życie twierdził, że poetyka pojmowana jako nauka stanowi część językoznawstwa. Pogląd wielkiego uczonego powtarzali jego wielbiciele, uczniowie, satelici, inni wszakże zarzucali mu popadanie w imperializm lingwistyczny. Dzisiaj mniemanie to jakby samo apeluje o rewizję, bo w czasach, kiedy językoznawcy jako przedmiotem dla siebie świeżym zainteresowali się tekstem, wypowiedzią, mówieniem, nie może ono nie brzmieć anachronicznie. Tymi właśnie sprawami zajmuje się przecież poetyka od Arystotelesa i czyni to w różnych formach i w różnych uwikłaniach aż po dzień dzisiejszy, to w tej dziedzinie ma doświadczenie większe niż inne gałęzie wiedzy (nie zmierzam do prostego wniosku, że to w istocie językoznawstwo staje się cząstką poetyki, teza taka brzmiałaby humorystycznie). Wypływa z tego wszakże morał, że poetyka, a wraz z nią nauka o literaturze, ma swoje miejsce w koncercie nauk i że w pewnych przypadkach odgrywa pionierskie role. W zakresie wiedzy o strukturze wypowiedzi nikt jej dotąd nie dogonił i nie przegonił (z czego, dorzucę, nie wszyscy językoznawcy zawsze chcą sobie zdać sprawę). A więc nie popadajmy w kompleksy z powodu marginalizacji naszej dyscypliny. Przestała wprawdzie pouczać, tworzyć wzorce zachowań i pokrzepiać serca, pozostała jednak świadomą swych celów i metod dziedziną nauki, ważną dla przedstawicieli innych dyscyplin. Jedźmy dalej, zejście na pobocze nam nie grozi.

listopad 1990

Świadectwa

Czesław Miłosz

Przeciw poezji niezrozumiałej

Po długim życiu oddanym rozmyślaniu i pisaniu, zastanawiam się, co jest dla mnie samym sednem mojej myśli. I dochodzę do wniosku, że jest to to samo, co wtedy, kiedy miałem piętnaście lat i wychowywany w religii rzymskokatolickiej spotkałem się z tzw. światopoglądem naukowym na lekcjach biologii. Co prawda słyszy się dzisiaj, że nauczyliśmy się rozdzielać dwie dziedziny i że prawda religii nie ma nic wspólnego z prawdą nauki. Jednak wyobraźnia religijna w cywilizacji naukowo-technicznej stale ulega erozji. Ci, którzy biorą udział w obrzędach, jakiekolwiek jest ich wyznanie, mają duże trudności wierzenia, czy przyznają się do tego czy nie. A którzy otrzymali łaskę wiary, wierzą inaczej niż ich przodkowie.

Nieco dziwne wprowadzenie do rozważań o poezji. Może ktoś zapytać, czy zagadnienia, które zaprzątają umysł teologa albo filozofa, mają dzisiaj wagę dla poety. Odpowiadam na to „tak" i postaram się wyjaśnić dlaczego.

Literatura i sztuka oddzieliły się od chrześcijaństwa. Był to proces stopniowy, zaczynający się już wtedy, kiedy humaniści Renesansu odkryli starożytnych poetów i filozofów, co dało asumpt do obrony praw rozumu. Proces ten uległ nagłemu przyśpieszeniu w dziewiętnastym wieku, kiedy pojawił się światopogląd naukowy. A równocześnie, czy ściślej, z tego powodu, poezja wkroczyła na te tereny, gdzie pytania o sens życia nie znajdują odpowiedzi, gdzie umysł

zmaga się z brakiem sensu. Pod tym względem najbardziej reprezentatywnym poetą nam współczesnym jest Samuel Beckett.
Nie znaczy to, że brak w naszym stuleciu wybitnych dzieł poetyckich poczętych z inspiracji religijnej, jak na przykład *Elegie duinezyjskie* Rainera Marii Rilkego. Jednak inspiracja religijna niekoniecznie znaczy chrześcijańska i do wyjątków należą poematy, których autorzy przemawiają jako członkowie jednego z chrześcijańskich Kościołów, na przykład *Ody* Paula Claudela czy *Cztery kwartety* T. S. Eliota. Najoczywiściej muszą oni przezwyciężyć znaczny opór, idąc i przeciw myślowym nawykom publiczności, i przeciwko wszystkiemu, co w poezji uchodzi za nowowczesne.
Ale czymże jest owa nowoczesność? Przeciwstawia się dzisiaj postmodernizm modernizmowi, co jednak zdaje się zmierzać do przekreślenia oczywistej ciągłości. Należy cofnąć się do chwili, kiedy rodzina hołdowała wierzeniom tradycyjnym, natomiast pochodzący z niej poeta czuł się emancypowany i umieszczał swoją rodzinę w kategorii, której nadawał niezbyt pochlebne miano burżuazji, filistrów itd., choć po prostu rozumiał przez to zwyczajną ludzkość nie zajmującą się sprawami umysłu. Ta sytuacja nadal się powtarza. Nadal jest dosyć rodzin przywiązanych do wartości, które mają swój fundament w religii i jednak są kraje, w których kościoły są pełne. Natomiast ten, kto powierza się literaturze i sztuce, wybiera miejsce niejako na boku, być może rodzaj odrębnego zakonu z jego własnym składem zasad. Te zasady nie muszą być świadomie przyjęte, bo są wbudowane w samą formę nowoczesnej literatury i sztuki. Wielu poetów nie uświadamia sobie nawet do jakiego stopnia uprawiają dalszy ciąg francuskiego symbolu, który w dziewiętnastym wieku wypracował wzory zachowań poety zbuntowanego i izolowanego.
Jakież to zasady? Po pierwsze, odnowiona została odraza Horacego do tłumu: *Odi profanum vulgus* — nienawidzę bluźnierczego (bo można to i tak przetłumaczyć) tłumu. Wiersz i każde dzieło sztuki, a więc wytwór ludzkiego umysłu i ludzkiej ręki, uzyskuje pozycję nadrzędną, jest zaliczane do *sacra* w przeciwieństwie do *profana*. I przez to jego twórca zostaje obdarzony godnością równą kapłańskiej. Taka jest podstawa wszelkich eksperymentów formy, czyli poezji „niezrozumiałej". Rzeklibyśmy, że im mniej zrozumiała, tym lepiej, bo odgradza w ten sposób od niepowołanych.
Po drugie, przyjmuje się, że nic nam nie wiadomo, jakoby człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, upadł i w pewnym

momencie swoich dziejów został odkupiony przez wcielenie się Syna Bożego. Ewolucja życia na ziemi nie pozwala na zakreślenie granicy pomiędzy człowiekiem i innymi gatunkami ssaków. Historia nie jest stopniowym spełnianiem się intencji Bóstwa, a dobro i zło nie posiada żadnego metafizycznego fundamentu. Człowiek wznosi się ponad siebie tylko w sztuce.

Wystarczy obserwować prawdziwy kult sztuki obecnie, w końcu stulecia, żeby przeprowadzić prostą linię od tamtych wczesnych uzasadnień jej chwały do ich zastosowania. Zważmy na ilość reprodukcji dzieł malarstwa w pismach, w książkach, na ścianach mieszkań prywatnych i hoteli. Na muzykę barokową słuchaną z płyt, nadawaną w radio, na koncerty w telewizji. I ostatecznie największe świątynie naszego czasu to słynne muzea-galerie odwiedzane przez miliony, jak Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, Louvre i Musée d'Orsay w Paryżu, Prado w Madrycie.

Robiąc przegląd wydarzeń stulecia natrafimy też na paradoks uznania i nieuznania. Pisali i malowali przeciw, a następnie zostawali użyci i przyswojeni. Nazwiska hermetycznych poetów weszły do kanonu lektur szkolnych, a obrazy malarzy, którzy umarli w nędzy, sprzedają się za miliony dolarów.

Ortega y Gasset nazwał w roku 1925 „dehumanizacją sztuki" jej oddalenie się do realistycznych i melodramatycznych upodobań ludzkiej masy. Trzeba przyznać, że twórcy nie tylko odwracali się z pogardą, także prowokowali, pokazywali język, i w tym *pour épater le bourgeois* zawierała się nadzieja uznania. I cała dzisiejsza kultura masowa, również film, realistyczny i melodramatyczny z założenia, czerpie z awangardowych, szaleńczych, jak wydawało się niegdyś, pomysłów.

Ale wkraczamy tutaj w socjologię sztuki, co ma uboczne tylko znaczenie wobec szczególnych praw, jakim podlega poezja nowoczesna. Choć dawni jej inspiratorzy zostali pośmiertnie uznani, wątpić należy, czy np. sława Stefana Mallarme'go jest tego rodzaju co sława Van Gogha. Szczególnie trwała izolacja poety od jego współczesnych zdaje się być cechą stałą przeróżnych szkół poetyckich i kierunków, które następują jeden po drugim od lat stukilkudziesięciu i niewiele tutaj zmienia omawianie niektórych nazwisk na seminariach uniwersyteckich. Gdyby chcieć ustalić pewien powtarzający sią wzór pozycji poetów, od którego oczywiście są różne odstępstwa, należałoby użyć porównania z grą w szachy. Turnieje szachowe mało obchodzą

nieszachistów, podobnie gry wewnętrzne poetyckich klanów nie interesują zwykłych zjadaczy chleba.

Historia porównawcza poezji nowoczesnej w różnych językach jest nadal do napisania. Na ogół da się zauważyć tajemniczą wędrówkę twórczego wigoru z kraju do kraju, tak jak w malarstwie na pierwszy plan wysuwały się niegdyś kolejno Italia, Holandia, Hiszpania, Francja. W poezji Francja przodowała dzięki swoim symbolistom, po czym nastąpił tam wybuch energii w okolicach I wojny światowej i zmierzch trwający do dzisiaj. Inteligencja rosyjska sprzed 1914 zasłynęła jako środowisko niesłychanie śmiałe i żywotne, zniszczone jednak wkrótce przez rewolucję. Już przed I wojną cała europejska poezja zaznała amerykańskiego wpływu dzięki Waltowi Whitmanowi, który niemało przyczynił się do przewrotu w wersyfikacji, tj. zarzucenia metryki i rymu na rzecz tzw. wiersza wolnego. Około roku 1912 zaczyna się też zwycięski pochód poezji języka angielskiego, przede wszystkim amerykańskiej i rola, jaką w tym odegrał Ezra Pound, wyjaśnia, dlaczego stał się dla wielu postacią niemal mityczną. *Nota bene*, w tym co głosił jako teoretyk poezji, nietrudno znaleźć echa programu jego francuskich poprzedników.

Wzajemne zapładnianie się poezji różnych krajów nie znaczy, że pewne motywy i formy muszą się powtarzać, bo inne prawa każdego języka, inna przeszłość historyczna i inne tradycje poszczególnych literatur dają inne wyniki. Toteż choć Stany Zjednoczone górują dzisiaj ilością talentów i chciwością we wchłanianiu wszystkiego co inne, w ostatnich dziesięcioleciach zaznacza kolejno swoją obecność poezja krajów języka hiszpańskiego, a spośród krajów Europy, poza Hiszpanią, Grecja i Polska.

Izolacja poety jest nie więcej niż modelem pomagającym lepiej zobaczyć, jak się od niego odstępuje. Wielu poetów buntowało się przeciwko zamknięciu w wieży i to popychało ich często do zaangażowań po stronie rewolucji, zwykle pojmowanej na sposób marksistowski, choć przede wszystkim działało tutaj pochrześcijańskie szukanie zbawienia, tym razem umieszczonego w czasie, tj. w niebie przyszłego doskonałego ustroju. Poezja w służbie ruchów społecznych i niepodległościowych odnawiała niejako swój pakt z ludowością zawarty w czasach romantyzmu. Jednakże pojawiała się wtedy sprzeczność, bo była to już poezja, jak to nazwał wspomniany Ortega y Gasset, „zdehumanizowana", czyli zbyt wybredna, żeby mogła podobać się szerokim masom. Przywódcy ruchów politycznych

ledwo ją tolerowali i ten romans poetów z rewolucją nie był pozbawiony tragikomizmu.

Muszę się przyznać, że nie czułem się dobrze w skórze poety nowoczesnego i że sceptycznie odnosiłem się do różnych odmian „poezji czystej" (a podawano ją pod coraz to innymi nazwami), bo w hołdach jej składanych dopatrywałem się bałwochwalstwa. W młodości zapłaciłem haracz społecznych zaangażowań i wiem, że taki sposób ucieczki z wieży do niczego dobrego nie prowadzi.

Wygląda na to, że jesteśmy świadkami rozpadania się tego zespołu pojęć, który nosi nazwę „nowoczesności" i w tym znaczeniu słowo „postmodernizm" może mieć zastosowanie. Poezja jakby spokorniała, być może dlatego, że osłabła wiara w ponadczasowość i wieczno-trwałość dzieła sztuki, co przecie uzasadniało pogardę dla *profanum vulgus*. Czyli zamiast ku sobie samej poezja zaczęła zwracać się na zewnątrz. W Ameryce ciekawi mnie poezja, jeżeli bada sytuację człowieka teraz, w tej fazie cywilizacji naukowo-technicznej, z jej brakiem podstaw, na których można ugruntować wartości, z poszukiwaniem ciepła i dobroci w związkach miłosnych i w rodzinie, z lękiem przemijania i śmierci. Dostrzegam jednak w niej zarazem dziedzictwo wyniosłego od osobnienia, a więc zawiłość formalna, która wynika z lęku przed osądem towarzyskim środowisk zamkniętych, co nawet wyraża się w słownictwie: mnóstwo wyrazów, których przeciętny człowiek nie zna, tak że również czytelnicy zaliczający siebie do elity po kryjomu biegną do encyklopedii, mnóstwo też aluzji do teorii i fantazji chwilowo modnych wśród intelektualistów. Być może sama wulgarność kultury masowej nadal każe nielicznej mniejszości chronić się w system umownych znaków, tak jak niegdyś bohema chroniła się od *bourgeois* i filistra, ale w tym sporze wybranych z nie dość rafinowanymi trudno nie być po stronie „wielkiej rodziny ludzkiej"

Dużo mi dały do myślenia liczne przekłady na angielski starej poezji chińskiej i japońskiej. Są one chętnie czytane przez ludzi, którzy poezji nowoczesnej nie lubią i zarzucają jej niezrozumialstwo, jałowość i skłonność do czysto formalnych ćwiczeń. Najwidoczniej te wiersze poetów Dalekiego Wschodu są bliższe czytelnikom z końca stulecia. Zadałem sobie pytanie, dlaczego tak się dzieje i co je wyróżnia. Otóż ich tłem jest cywilizacja inna od naszej, silnie naznaczona przez religie nieteistyczne, jak taoizm i buddyzm, inaczej też odnoszące się do miejsca człowieka we wszechświecie. Kto wie,

może tak znajduje potwierdzenie teza buddystów, że światopogląd naukowy nie kłóci się z buddyzmem, natomiast trudno go pogodzić z osobowym Bogiem Biblii. Jest jednak też coś innego. Samą podstawą myśli Zachodu było zawsze przeciwstawienie: podmiot-przedmiot. „Ja" stało wobec zewnętrznego świata, który należało poznać i opanować. To właśnie jest treścią epopei człowieka zachodniego. Przez długi czas pomiędzy podmiotem i przedmiotem zachowywała się równowaga. Z jej zakłóceniem pojawia się „Ja" arbitralne. Dobrą tego ilustracją jest malarstwo, coraz bardziej podmiotowe.

W dawnych Chinach czy Japonii podmiot i przedmiot nie były pojmowane w kategoriach przeciwstawienia, ale identyfikacji. Stąd pewnie pochodzą pełne szacunku opisy tego, co nas otacza, kwiatów, drzew, krajobrazów, bo rzeczy widzialne są niejako częścią nas samych, ale przez to tylko, że są samymi sobą i zachowują swoją „takość" (*suchness*), żeby użyć wyrażenia buddyzmu Zen. Jest to poezja, w której makrokosmos odbija się w każdym konkretnym szczególe, niby słońce w kropli rosy.

Przykład poezji Dalekiego Wschodu zachęcił mnie do szukania podobnych zalet, jakie w niej znalazłem i gdzie indziej. Tak jak po zwiedzeniu sal malarstwa odległych krajów wracamy do sal malarstwa rodzimego i widzimy je inaczej, tak poezja Europy i Ameryki ukazała mi pewien szczególny nurt, na który nie zwracałem dotychczas dostatecznej uwagi. Zacząłem wybierać wiersze w różnych językach, które podobały mi się przez to, że honorują przedmiot, nie podmiot. I tak powstał pomysł ułożenia antologii wierszy, które i odpowiadają moim wymaganiom, i zwracają się przeciwko rozpowszechnionym mniemaniom, że poezja to musi być coś mglistego i nieprzystępnego. Początkowo zamierzałem zbierać okazy z różnych epok, ale wreszcie zatrzymałem się na tym, co bliżej. W znacznym stopniu przesądziła o tym — co może dziwić — wersyfikacja. Bo jednak zauważyłem, że tradycyjny wiersz rymowany narzuca się swoją formą dźwiękową kosztem, miejszym czy większym, obrazu. Dopiero pozbycie się jego miar stałych pozwala skoncentrować się na obrazie. Przyznajmy się do lekkiego fałszerstwa, jeżeli chodzi o odbiór poezji Dalekiego Wschodu: jej oryginały przestrzegały ścisłych rygorów, rachunku sylab itd., natomiast my otrzymujemy z konieczności wersje tylko przybliżone, bo ich budowy rytmicznej nie da się odtworzyć i oceniamy je według dobitności obrazów. A jednak te wersje wchodzą już

w skład kanonu „wiersza wolnego" i zanadto na mnie wpłynęły, żebym mógł je w moim wyborze pominąć.
Tak więc, korzystając z moich lektur w kilku językach, przygotowuję wybór poezji nowoczesnej bardzo kapryśny, przeciwko jej głównym tendencjom wymierzony. Przeciwko potokom kunsztownych metafor i przeciwko wyzwolonej z potocznych znaczeń tkance językowej. Szukam czystości rysunku, prostoty i zwięzłości. Jak na przykład w tym krótkim wierszu Whitmana:

BIEGACZ

Po równej drodze biegnie dobrze wyćwiczony
biegacz,
jest szczupły i zwięzły, z muskularnymi nogami,
lekko ubrany, pochyla się naprzód
biegnąc,
ma na wpół zaciśnięte pięści i nieco
podniesione ręce

Poezja zachodnia poszła ostatnio tak daleko w subiektywizacji, że przestała się liczyć z prawami przedmiotu. A nawet zdaje się zakładać, że istnieją tylko nasze percepcje i że nie ma żadnego świata obiektywnego. Wtedy można o nim powiedzieć cokolwiek, bo brak wszelkiej kontroli. Ale poeta Zen doradzał uczyć się o sośnie od sosny, o bambusie od bambusa, a to już zupełnie inne stanowisko.
Istnieją wiersze, które, zgodnie z tą radą, zwracają się ku przedmiotowi, co niekoniecznie zgadza się z poglądami ich autora. Nieraz u tego samego poety jedne wiersze są za, inne przeciw. I cała poezja nowoczesna jest rozdzierana wewnętrznymi sprzecznościami czy pokusami.
W mało znanym, niedokończonym, wierszu Walt Whitman powiada:

Jestem poetą rzeczywistości,
Mówię, że ziemia nie jest echem
Ani człowiek widmem.

I pozostał wierny temu oświadczeniu przez swoje stałe zdumiewanie się nigdy niewyczerpaną obfitością zjawisk. Podobnie H. D. Lawrence, szczególnie w swoich późniejszych wierszach nadaje widocznemu szczegółowi niemal skrajne znaczenie. Nieco inaczej wygląda to u W. H. Audena, ale wypowiada się on całkiem jasno. Cytuję:

Poezja może robić mnóstwo rzeczy, może zachwycać, zasmucać, niepokoić, bawić, uczyć — może wyrażać każdy możliwy odcień uczucia i opisywać wszelkie rodzaje wypadków, ale jest coś, co wszelka poezja robić musi; musi sławić w s z y s t k o c o może za to, że to jest i że wydarza się.

Robinson Jeffers ubolewa w jednym z wierszy, że wymyka się jemu, gorliwemu myśliwemu, „dziki łabędź świata", którego nie dosięgnie słowo. I Blaise Cendrars, poeta zdobywczego okresu poezji frnacuskiej przed I wojną światową i zaraz po niej, podróżnik po kilku kontynentach, był tak zapalonym kolekcjonerem obrazów ziemi, że nazwał jeden ze swoich tomów „Kodak".

W krótkim tryumfalnym okresie poezji francuskiej, zbiegającym się mniej więcej z kubizmem w malarstwie, nowoczesność oznaczała łapczywość na nowo odkrywane elementy przedmiotów. Z tego wyłoniła się później niemal naukowa eksploracja brzoskwini czy drozda, czy ślimaka, tzn. tych naszych percepcji, które pojawiają się, kiedy dane przedmioty znajdują się w naszym polu widzenia. Nieraz są to olśniewająco inteligentne konstrukcje, ale dla siebie niewiele w nich znajduję. „Takość" rzeczy jest w nich zastąpiona czysto mózgowym rozkładem ich na części. Stosuje się to np. do Francisa Ponge'a, ale w znacznym stopniu i do Wallace'a Stevensa.

Moja antologia nie ma nic wspólnego z ustaleniem literackiej hierarchii, z dzieleniem nazwisk na większe i mniejsze. Tym się różni od innych podobnych przedsięwzięć, że starają się one być sprawiedliwe, przynajmniej w mniemaniu ich redaktorów. Kiedy natrafiam na wiersz, który odpowiada moim kryteriom, nie zastanawiam się, czy jego autor jest sławny. Są więc u mnie poeci prawie nikomu nie znani. I na odwrót, przeglądam dorobek bardzo znanych postaci, jestem pełen podziwu, ale niezbyt często są oni na tę okazję.

Być może kryteria wyboru nie są jasne, ale postępuję jak niemy, który, nie mogąc wyjaśnić, o co mu chodzi, pokazuje palcem: „to". Ale wracam do mego głównego wątku. Kiedy W. H. Auden mówi, że poezja, „musi sławić wszystko co może za to, że to jest i wydarza się" wygłasza twierdzenie teologiczne. Afirmacja bytu ma w myśli zachodniej za sobą długą szacowną przeszłość. Należy tutaj postawienie znaku równania pomiędzy Bogiem i czystym bytem przez Tomasza z Akwinu, jak też stałe utożsamianie zła z niedostatkiem bytu, przez co diabeł występuje jako siła nicości. Należy tutaj też pieśń podziwu dla Natury jako dzieła rąk Stwórcy, co natchnęło niezliczonych malarzy i dostarczyło potężnej podniety uczonym, przynajmniej w pierwszej fazie zwycięsko występującej nauki. „Metafizyczne Poczucie Dziwności Istnienia" oznacza przede wszystkim, że wobec drzewa czy kamienia, czy człowieka, uświadamiamy sobie nagle, że to j e s t, choć mogłoby nie być.

Znamienne, że w poezji ostatnich dziesięcioleci, zwłaszcza francuskiej, znika umiejętność opisu. Nazwać stół stołem, to już za proste. Ale przecie, żeby jeszcze raz porównać z malarstwem, Cézanne coraz to przestawiał sztalugi malując tę samą sosnę, starając się ją wchłonąć oczami i umysłem, zgłębiając jej linie i kolory, których różnorodność wydawała mu się nieskończona.

Opis wymaga intensywnego wpatrywania się, tak intensywnego, że spada zasłona codziennych przyzwyczajeń i na co nie zwracaliśmy uwagi, tak wydawało się to nam zwykłe, ukazuje się jako cudowne. Nie ukrywam, że szukam w wierszach objawienia się rzeczywistości, tego co w greckim nosi nazwę *epifaneia*. Słowo to oznaczało przede wszystkim zjawienie się, przybycie Bóstwa pomiędzy śmiertelnych czy też jego rozpoznanie w powszednim, znajomym nam kształcie, np. pod postacią człowieka. Epifania przerywa więc codzienny upływ czasu i wkracza jako jedna chwila uprzywilejowana, w której następuje intuicyjny uchwyt głębszej, bardziej esencjonalnej rzeczywistości zawartej w rzeczach czy osobach. Stąd też wiersz-epifania opowiada o jednym wydarzeniu, co narzuca pewną formę.

Starożytność politeistyczna widziała epifanie na każdym kroku, bo strumienie i lasy przybierały postać zamieszkujących je boginek, nimf i driad, a naczelni bogowie, jako że o wyglądzie ludzi, o ludzkich obyczajach i obdarzeni mową, z trudnością dawali się od śmiertelnych odróżnić i często chodzili po ziemi, stąd częste ich odwiedziny w domostwach ludzi i rozpoznania ich przez gospodarzy. Zresztą i Księga Genezy opowiada o wizycie Boga u Abrahama pod postacią trzech wędrowców. Później epifania zajmuje tak ważne miejsce w Ewangeliach, że nawet jedno z najstarszych świąt chrześcijańskich zostało tą nazwą obdarzone. (Święto Trzech Króli zanadto zwęża jego pierwotną treść obejmującą narodziny Chrystusa i pierwszy cud, w Kanie Galilejskiej.)

Poeta wyjątkowej wrażliwości na bogatą materialność rzeczy dostępnych naszym zmysłom, H. D. Lawrence, w wierszu *Maximus* odtwarza starożytną wyobraźnię, i robi to tak dobrze, że niemal czujemy dreszcz rozpoznania, jakby to do nas przyszedł bóg Hermes. Prawdopodobnie Lawrence ma na myśli Maximusa filozofa, z czwartego wieku n.e, który był nauczycielem cesarza Juliana, zwanego później Apostatą.

MAXIMUS

Bóg jest starszy niż słońce i księżyc
i nie zobaczy go oko,
nie opowie głos.

Ale nagi mężczyzna, nieznajomy, u
bramy
z płaszczem na ramieniu, czekał.

Więc zaprosiłem go: Wejdź, jeżeli
chcesz!
Wszedł wolno i siadł przy ogniu.
Mówię do niego: A jak się nazywasz?
Spojrzał, nic nie mówiąc, ale taka
cudność
mnie ogarnęła, że uśmiechnąłem się
do siebie, myśląc: Bóg!
Więc powiedział: H e r m e s !
Bóg jest starszy niż słońce i księżyc
i nie zobaczy go oko,
i nie opowie głos:
a jednak to jest Bóg Hermes i siedzi
przy moim ogniu.

Ale oczywiście tego rodzaju epifania, w sensie obcowania ludzi i bogów, nie wyczerpuje wszystkich znaczeń tego słowa. Może ono oznaczać również samą otwartość zmysłów wobec rzeczywistości. Oczy zdają się tutaj organem uprzywilejowanym, choć, może to nastąpić też dzięki słuchowi czy dotykowi. Nie warto starać się zbyt dokładnie określić, na czym polega, bo byłoby to zanadto zwężające. Na ogół mamy do czynienia z epifanią wtedy, kiedy przedmiot postrzegany jest w centrum uwagi i jego opis zyskuje więcej znaczenia niż psychologia postaci, wątki akcji itd. *Pan Tadeusz*, niezależnie od swojej warstwy obyczajowej i perypetii, może być odczytany jako ciąg rewelacji widzianego szczegółu.

W japońskich „haiku" bywają to ledwo błyski, coś, co jest zobaczone nagle i przez bardzo krótki czas, tak jak krajobraz, który znamy, ukazuje się nam inaczej w świetle błyskawicy albo lotniczej rakiety. Na przykład u poety Issa (1763—1827):

Z gałęzi
Płynącej rzeką
Śpiew owadów.

Pokrewne temu są krótkie wiersze-spostrzeżenia Mirona Białoszewskiego, najbardziej może „wschodniego" z polskich poetów, co

zresztą łączyło się u niego z pewnym stylem życia, zastanawiającym tych, którzy go znali: niedbałość o własną osobę, stosunek oderwania, prawie doskonałego buddyjskiego mnicha.

Nic chyba prostszego i bardziej oczywistego niż to, co dostarczyło tematu wierszowi brazylijskiego poety Carlosa Drummond de Andrade. Kiedy jednak zobaczy się jakąś rzecz naprawdę, intensywnie, pozostaje ona z nami na trwałe i zdumiewa, choć zdawałoby się nic w niej zdumiewającego:

NA ŚRODKU DROGI

Na środku drogi był kamień
kamień był na środku drogi
był kamień
na środku drogi był kamień.
Nigdy nie zapomnę tego wydarzenia
w życiu moich zmęczonych źrenic.
Nigdy nie zapomnę, że na środku
drogi
był kamień
kamień był na środku drogi
na środku drogi był kamień.

Nawiasem mówiąc, na tym przykładzie można przekonać się, jak mało słowo potrafi uchwycić z rzeczy zobaczonych, dlatego po prostu, że język posługuje się pojęciami. „Kamień" nie jest tym właśnie a nie innym kamieniem, określonego kształtu i barwy, tylko kamieniem w ogóle. Żeby go należycie odmalować, trzeba by było bardzo się namęczyć. Podobnie, czytając „droga", chcielibyśmy wiedzieć jaka, gruntowa, bita, asfaltowa. Wiersz Drummonda de Andrade dobrze przekazuje chwilę spotkania z rzeczą, ale nie jest zadowalający, tak co prawda, jak wszelka próba przekładu doznań zmysłowych na słowa może być jedynie mniej czy bardziej niezadowalająca.

Poezja tak wybrana może nasuwać przypuszczenie, że jest pokrewna kontemplacji mistycznej, choć przedmiotem czci jest sam świat. I skoro świat jest w niej nieraz pojęty jako ciało Bóstwa, ktoś może nazwie mnie panteistą. Byłaby to prawda, gdyby nabożny stosunek do świata fizykalnego musiał iść w parze ze stoicką zgodą na jego wszech obejmujące, jedyne istnienie, jak u Lukrecjusza. Myślę jednak, że tragedia ludzkiego losu nie pozwala na tak spokojne przyjęcie wspaniałej, samowystarczalnej i obojętnej na cierpienie struktury wszechświata. Z tego samego powodu trudno by mi było

zgodzić się na rozwiązania buddyjskie. Niestety, naszym podstawowym doświadczeniem jest podwójność: umysł i ciało, wolność i konieczność, zło i dobro, a zapewne świat i Bóg. Jak też nasz protest przeciwko bólowi i śmierci. W poezji, którą wybieram, nie szukam ucieczki od grozy, raczej dowodu, że groza i cześć mogą w nas trwać równocześnie.

Intencje moje przy układaniu tej książki sięgały dalej niż literatura. Przeciętni ludzie dużo czują i dużo myślą, ale nie mogą zajmować się filozofią, która by zresztą niewiele im dała. Prawdziwie poważne problemy trafiają do nas za pośrednictwem utworów, które z pozoru mają na celu jedynie artyzm, choć niosą w sobie ładunek pytań zadawanych sobie przez każdego. I tutaj być może w ścianie otaczającej poezję dla wybranych otwiera się wylot prowadzący do poezji dla wszystkich. Wystarczy mi, jeżeli moja próba obrony poezji przed zwężeniem i wyschnięciem, zostanie uznana za jedną z wielu, jakie mogą być podjęte.

Czesław Miłosz

Postscriptum

Napisanie przedmowy do mojej antologii i szukanie wierszy w różnych językach, które odpowiadałyby moim założeniom, przyniosło mi dużo korzyści. Przede wszystkim mogłem się przekonać, na jak wielki szacunek zasługuje nowoczesna poezja, bez ustanku eksplorująca nowe sposoby nazywania rzeczy dostępnych naszym zmysłom, co jest, jak wiadomo, trudnym zadaniem i daje często w wyniku zaszczytne porażki. Dążność do kondensacji i skrótu, prowadząca nieraz do zbytniego hermetyzmu, czyli zerwania kontaktu z czytelnikem, powinna być zapisana na chwałę i poezji, i wszelkiej sztuki dwudziestego wieku, stanowiąc o jej bogactwie, z któego można dowoli wybierać. Zarazem stawało się dla mnie coraz bardziej jasne, że nurt o który mi chodzi jest obficie reprezentowany w modernizmie czy postmodernizmie.

Odniosłem też inną, bezpośrednia, korzyść z samej przedmowy, kiedy pokazałem ją paru przyjaciołom i poprosiłem o zdanie. Ich uwagi pozwalają mi dopowiedzieć to, co zostało niezbyt jasno powiedziane, jak też pogłębić własną myśl, odpowiadając na ich wątpliwości.

Wątpliwości te obracają się głównie wokół samego pojęcia „opisu" przedmiotów. Poeta czy malarz próbuje chwycić nieprzebraną wielość zjawisk, ale przecie powszechnie już wiadomo, że jedynym dla niego oparciem są jego własne percepcje, z konieczności subiektywne. Znikła naiwna wiara w możność przedstawienia rzeczy

„tak jak naprawdę są". Trwający parę stuleci proces wytyczony przez filozofów samej zdolności naszych zmysłów do obiektywnego poznania, znalazł wreszcie w sztuce odbicie na poziomie praktyki. Czymże na przykład innym był w malarstwie impresjonizm, jeżeli nie obroną praw naszego oka do krótkotrwałych „impresji", dzięki czemu krajobraz mógł ukazać się jako utkany ze światła, tak jak zobaczyło je oko danego dnia i danej godziny?

Idąc po tej linii rozumowania „subiektywizacja" i nowoczesność zdają się niemal równoznaczne, aż do całkowitego zniknięcia przedmiotu, który zaznacza swoje istnienie jedynie pozostawiając nam po sobie co raz to zmieniające się wiązki percepcji. Tym niemniej zagadnienie cech stałych, niejako ukrytych w przedmiocie było dla wielu bardzo niepokojące, na przykład dla kubistów, którzy analizując gitarę, jabłko czy ludzką twarz odkrywali, że składają się one z figur geometrycznych. Również niektórzy poeci postawili pytanie, jakimi środkami rozporządzamy, kiedy chcemy zdobyć się na możliwie wierne i bezstronne opisanie danej rzeczy, wpatrując się w nią, żeby odsłoniła swój sekret bycia sobą, a nie czymś innym. Było to pytanie o adekwatność ludzkiego języka wobec tego, co Wallace Stevens nazwał „najprostszą wersją oka" (*the eye's plain version*) Stevens próbował na to odpowiedzieć w dość krótkim okresie swojej twórczości, kiedy zarzucił chwilowo swoją teorię poezji jako „fikcji", a więc jedwabnej taśmy bez ustanku wydzielanej przez wyobraźnię, i postanowił zdobyć się na swoistą ascezę. We Francji Françis Ponge podniósł do godności programu „przechodzenie na stronę rzeczy" i służył temu programowi całe życie. Z tego, co wynikło z ich obiektywizmu, najwyraźniej naśladującego postawę naukowca, da się wyciągnąć ciekawe wnioski.

Wiersz *Studium dwóch gruszek* Wallace'a Stevensa chce opowiedzieć, czym jest gruszka, zakładając, że czytelnik nigdy gruszek nie widział i nie wie, jak one wyglądają. Okazuje się, że takie „zaczynanie od początku" jest niezwykle trudne, czego Stevens jest świadomy, nazywając swój wiersz dziełkiem pedagogicznym:

I

Opusculum paedagogum
Gruszki nie są skrzypcami,
Aktami na płótnie, ani butelkami.
Są niepodobne do niczego.

Wyobraźmy sobie, że do wioski w dżungli przybiega zadyszany chłopiec z wieścią, że zobaczył coś niezwykłego i otaczającym go współplemieńcom próbuje przedstawić, co to było. Było to „jak góra, jak słoń, jak...". Czyli nie może postąpić inaczej uciekając się do porównania. Podobnie uczestnicy cywilizacji technicznej, którzy rzekomo widzieli latający talerz z innej planety, muszą posługiwać się porównaniami. Język ciągnie w stronę porównania czy metafory, choćbyśmy wykrzykiwali: „nie to!". Kształt gruszek kojarzy się nam ze skrzypcami, z nagimi kobietami namalowanymi przez malarza, z butelkami, choć wiadomo, że są one czymś innym, więc „nie to!". I trzeba przyznać, że gruszki „są niepodobne do niczego". Zwróćmy jednak uwagę, że porównując to, co nieznane, z tym, co znane, poeta sięga najczęściej do przedmiotów pochodzących nie z przyrody, ale z naszego ludzkiego, i to raczej nam współczesnego, środowiska. Skrzypce jako swojski dla nas instrument nie istniały parę tysięcy lat temu, nie mówiąc już o malarstwie sztalugowym, podczas gdy gruszki istniały jak najbardziej.

II

Są to formy żółte,
Złożone z linii krzywych
Zaokrąglających się u podstawy.
Mają w sobie trochę czerwieni.

A więc pojęcia zaczerpnięte z geometrii, dość nieudolnie chwytające bezpojęciową fantazję przyrody: „formy", „linie krzywe", „zaokrąglenia". Znowu geometria wraca w:

III

Nie są płaskimi powierzchniami,
Bo mają kształt wygięty.
Są okrągłe,
Zwężające się u góry.

Można wątpić, czy przybysz z innego galaktycznego układu potrafiłby narysować gruszkę opierając się na tym opisie. W następnej strofie występuje dość niespodziewanie czynność modelowania, która zakłada istnienie kogoś, kto modeluje, co należy przypisać dziedzicznym niejako obciążeniom języka, przyzwyczajonego do ujmowania przyrody jako dzieła Stwórcy. Być może zresztą, że wyraża się tu skłonność do ujmowania przyrody przez analogię do działań artysty, tj. miejsce Stwórcy zajmuje rzeźbiarz i malarz:

IV

Modelując ją
Dodano kroplę błękitu.
Twardy suchy listek
Wisi przy ogonku.

Mieliśmy dotychczas „trochę czerwieni", „żółtość", „kroplę błękitu". Ale dominująca w gruszce żółtość wzywa do uściślenia jej rodzaju, znów więc porównanie — z cytrynami, pomarańczami, zielenizną:

V

Żółtość ich świeci
Różnymi rodzajami żółtości,
Cytryn, pomarańcz, zielenizn,
Kwitnącej na ich skórze.

Nawet cienie gruszek są porównane do kleksów, a więc znów strefa papieru, pióra, atramentu. I zakończenie jest przyznaniem się do porażki: opis z zamiaru obiektywny nie był niczym innym niż sięgnięciem do repertuaru naszych wrażeń, natomiast gruszek w tym jak nie było, tak nie ma:

VI

Cienie gruszek
To kleksy na zielonym suknie.
Gruszek nie można tak widzieć
Jak chce obserwator.

Okazuje się więc, że sposoby, którymi posłużył się Stevens, nie są wystarczające, żeby uchwycić istotę „gruszkowatości". Françis Ponge poddał systematycznemu badaniu kartofel, jaszczurkę, ostrygę, pająka, smażone ryby jako danie itd., za każdym razem ogniskując na danej rzeczy całą swoją uwagę. Stosunkowo prosty i krótki jest poemat o żabie, dlatego wybieram go jako przykład.

ŻABA

Kiedy deszcz drobnymi skówkami odskakuje od namokłych łąk, ziemnowodna karliczka, bezręka Ofelia, nie większa od pięści, wyskakuje czasami spod nóg poety i rzuca się do najbliższego stawu.

Niech ucieka nerwowa dama. Ma piękne nogi: całe jej ciało okrywa rękawiczka z nieprzemakalnej skóry. Niezbyt obfite w mięso, jej długie mięśnie mają w sobie elegancję ni to rybią, ni to zwierzęcą. Ale żeby wymykać się z palców, zaleta płynności łączy się u niej z wysiłkami żywej istoty. Ma wole, dyszy... I to mocno bijące serce, te pomarszczone powieki, ta żałośnie wygięta gęba zmuszają mnie abym ją z litości wypuścił.

Prawie wszystko w tym opisie jest wzięte nie z przyrody, ale z naszego ludzkiego świata. Na samym początku deszcz jest porównany do

skówek (*aiquillettes*). Żaba jest „karliczką", a nawet „bezręką Ofelią", która, tak jak tamta z *Hamleta*, rzuca się do stawu. Oryginał nazywa ją *la nerveuse*, co nasuwa obraz nerwowej damy — która ma „piękne nogi". Ciało jej jest *ganté*, czyli okryte rękawiczką, a więc wyrobem warsztatów, a „nieprzemakalna skóra" nasuwa myśl o fabrykacie. Żaba budzi litość przez swoje podobieństwo do starej, chorej kobiety: jest *goîtreuse*, czyli ma wole, powieki jej są pomarszczone i ma *bouche hagarde*, czyli usta żałośnie wykrzywione.

Poezja Ponge'a może służyć za dowód, że nie możemy wejść w związek z tym, co nas otacza — czy będzie to materia nieożywiona czy żywe istoty — inaczej niż poddając to bezustannej humanizacji. Jest to poeta, którego wyprawa w pozaludzkie jest najzupełniej pozorna. W istocie ukazuje się jako człowiek mądrości gabinetowej, doskonale przygotowany do użycia przedmiotów jako okazji do skojarzeń zaczerpniętych z książek. Wśród tych książek są nie tylko dzieła literackie i (kiedy chodzi o terminologię) naukowe, ale przede wszystkim, i to coraz bardziej w miarę rozwoju jego poetyki, słowniki języka francuskiego. Antropomorfizacja zjawisk przyrody była z nami zawsze, ale w wypadku Ponge'a sięgamy o wiele dalej niż odruchowe, stare przenośnie jak „różanopalca jutrzenka" czy „oblicze słońca". Jest to staranna analiza pierwszych wrażeń przy spotkaniu z przedmiotem i ich przekształcania w świadomości przy współudziale tkanki językowej. Wszystkie zmysły są równouprawnione, z prymatem wzroku, smaku i dotyku. Smak jest obficie reprezentowany, zwłaszcza w opisie czynności kuchennych — przygotowywania dań, gotowania, pieczenia etc. Poemat pt. *Kartofel* zaczyna się tak: „Obierać gotowany kartofel dobrego gatunku jest rzadką rozkoszą".

Najciekawszy może u Stevensa i Ponge'a jest związek ich pisarskiej orientacji z ich filozofią. Obaj są wyznawcami światopoglądu, w którym nie ma miejsca na religię. U Stevensa wyraża się to w agresywnej odrazie do chrześcijaństwa i pojmowaniu dziejów ludzkości jako snucia iluzorycznych wyobrażeń o sobie, bez żadnego oparcia w czymś stałym, w jakichś niezmiennych wartościach, moralnych czy estetycznych, bo te człowiek wytwarza w obrębie każdej kolejnej samoorganizującej się fantazji zbiorowej. W tym świetle niemałe znaczenie ma nieudana próba opisu gruszki, czyli dotarcia do przedmiotu. Oznacza ona, że my, ludzie, jesteśmy całkowicie skazani na siebie, a więc na język, który jest naszym zbiorowym tworem. Do przeszłości należy romantyzm z jego stałym

marzeniem o jakimś wyższym porządku, w którym odsłania się „rzecz sama w sobie". Ten rzekomo wyższy porządek również wchodzi w skład metamorfoz języka: prócz języka, nic nie ma. Konsekwentnie tedy, Stevens zaniechał eksperymentów z użyciem języka jako narzędzia zwróconego ku czemuś (gruszki) i powrócił do samo-nawijającego się kokonu wyobraźni.

Znaleźć „jasne i bezosobowe formuły" było celem Françisa Ponge'a, według jego własnego określenia. Przy ich pomocy chciał układać „retorykę dla każdego przedmiotu". Był poetą po-filozoficznego rozdziału w dziejach ludzkości, czyli całą filozofię z jej wielowiekowymi sporami odrzucał, jakkolwiek trudno byłoby nie dopatrzyć się filozoficznych opcji w bliskim mu materializmie Lukrecjusza, jak też w jego sympatii do marksizmu. Nowoczesna poezja, według niego, powinna uzdolnić człowieka do żywienia się kosmosem, przez odwrócenie go od idei i skierowanie ku materialnym, otaczającym go przedmiotom. Miał temu służyć każdy jego *objeu*, jak nazywał swoje utwory: *objet* plus *jeu*, razem przedmiot – igranie. Co prawda igranie wysuwało się na plan pierwszy i jego poematy prozą (nie uznawał podziału na poezję i prozę) są tak oddalone od „pierwszej wersji oka", że powinny być właściwie uznane za teksty o tekstach. Nasuwa się przypuszczenie, że Ponge swoim przykładem wskazał ku czemu zmierza sztuka po długim odwrocie od mimesis i coraz większym uprawnieniu poszczególnego podmiotu z jemu tylko właściwymi percepcjami. Nastał bowiem moment kiedy „ja" z kolei się rozpadło. Wtedy zrozumiała się staje chęć zwrócenia się do przedmiotu i uchwycenia go w „jasne i bezosobowe formuły". Ale co się dzieje? Zamiar daje w wyniku swoje przeciwieństwo, bo ten kto przemawia właściwie mówi o sobie, o swoich upodobaniach, fobiach, lekturach o pewnej tradycji kulturalnej, do której należy, natomiast przedmiot w swojej „takości" wcale się nie pojawia, zmienia się w pretekst do literatury pozornie bezosobowej, z której wyłania się portret (historyczny) jej twórcy.

Nieodmiennie narzuca się nam obraz Wallace'a Stevensa jako solidnie wykształconego Amerykanina, zamożnego WASP, czyli białego amerykańskiego protestanta, ale już poza chrześcijaństwem, miłośnika sztuki, znawcy awangardy europejskiej, choć śledzącego ją z daleka i zbyt świadomego swoich korzeni żeby ją naśladować — te korzenie będą zresztą głównie angielskie, przez uparte drążenie problemów epistemologicznych, jak u angielskich romantyków, ale

nie europejsko-kontynentalne. Poezja jego jest szukaniem recepty, nawet moralnej: jak ma przeżyć życie ktoś, kto dba o zasady przyzwoitości w międzyludzkich stosunkach, nie posiada jednak żadnych probierzy religijnych, nie wierzy w żadne społeczne utopie. Umiarkowany hedonista — lubi dobrą kuchnię, książki w ładnych oprawach, muzykę z płyt i postanawia bronić się wyobraźnią przeciwko pustce czającej się poza upływem nocy i dnia: zamieszkując wyobraźnię można pisać wiersze wzbogacające ludzką egzystencję przez to, że do olbrzymiego zbioru zjawisk przyrody i cywilizacji dodają swoje istnienie niby jeszcze jednych organizmów powołanych do życia przez poetę. Prawdziwy kult Stevensa u amerykańskich krytyków literackich i u wielu poetów tłumaczy się chyba tym, że wskazuje drogę, która wydaje się drogą jedyną, jako że przyjmują jego przesłanki. Nie ukrywam, że na jego poezję reagują wyłącznie celebralnie. Może jemu chodziło właśnie o to, żeby wiersze dostarczały przyjemności intelektu w szczególny sposób układającego obrazy, ale dla mnie przezierająca z nich rezygnacja jest za zimna, choć pamiętam, że sam powiedział kiedyś: „opis jest rewelacją" czyli mógłby być w jakiejś mierze sprzymierzeńcem.

Zapewne Françis Ponge nigdy nie zastanawiał się nad tym, jak mogą go czytać nie-Francuzi, bo było mu to doskonale obojętne. Zdumiewające, że daje on wszelkie powody do *clichés* stosowanych przez inne narodowości do Francuzów: racjonalizm, gastronomia, klasycyzm, słownik Littré'go. W istocie jego propozycje oznaczają heroiczną wolę dochowania wierności swemu literackiemu dziedzictwu i jego odnowienia oraz oczyszczenia z zakrzepłych, zmitologizowanych idei i stylów w nowych warunkach, kiedy nie można już rzec: „myślę, więc jestem" i pozostaje program minimum: „rozmawiam, więc jestem":

Ponieważ czytasz mnie, drogi czytelniku,
więc jestem; ponieważ czytasz nas
(moją książkę i mnie), drogi czytelniku,
więc jesteśmy.

I co w tym robi żaba? Albo ostryga, albo oliwka, albo pająk? Wstępują w służbę ludzkości, tak jak drzwi, czy fabryczny komin, czy żarówka. To znaczy w służbę języka. Ponge ma poczucie misji, chce, ni mniej ni więcej, przekształcić wrażliwość człowieka, tak żeby mógł on „ssać kosmos", niby olbrzymią pierś, co będzie możliwe, kiedy będzie przeżywał każdą chwilę świadomie, z uwagą skierowaną na

własne percepcje. H.D. Lawrence doradzał coś podobnego, na przykład świadomie doznawać smaku jedzonego jabłka, jednak całe jego zanurzenie w świecie, zmysłowe i ekstatyczne, różni się zasadniczo od wstrzemięźliwości Ponge'a, u którego to, co czuje, staje się pretekstem do operacji umysłu. Nie można odmówić wielkości prometejskim zamierzeniom Ponge'a, jednak wątpić można, czy człowiek jest tym, za co go bierze, i czy próba ćwiczenia jego uwagi nie natrafia na zasadniczą przeszkodę : nudę. Ponge wpłynął na *le nouveau roman*, który zastosował jego przepisy, z tym jednak skutkiem, że czytelnik odkłada książkę szybko znudzony, co godzi w sedno przekonania zastępującego kartezjańskie cogito: „ponieważ czytasz mnie, drogi czytelniku, więc jestem".

Krytyka pewnych przesłanek ukrytych w dziełach nowoczesnej poezji czy malarstwa nie oznacza, że chce się odmówić tym dziełom wartości, bo są one o wiele bogatsze w natchnienie, w nie wiadomo skąd przychodzące dary, niż jakakolwiek ich racjonalizacja. Zmierzałem jedynie do tego, że zarówno wtedy, kiedy poznawalność rzeczywistości jest zanegowana, jak kiedy następuje „zwrot ku przedmiotowi", na plan pierwszy wysuwa się postawa poznającego podmiotu. Szukam po prostu poezji, w której wyrażałaby się postawa inna niż u Stevensa i Ponge'a, co oczywiście sięga różnic światopoglądowych.

„Sztuka obiektywna" miała w przeszłości wielu obrońców. Cytując ich, pamiętam o szczególnych warunkach utrudniających dzisiaj zastosowanie ich dobrych rad.

Goethe. Jego wypowiedzi wymagają interpretacji, która nie wypadłaby jednoznacznie. W rozmowie z Eckermanem 26 stycznia 1826 roku powiada:

> Ludzie zawsze mówią o studiowaniu starożytnych; ale co może to innego oznaczać niż stwierdzenie, że należy zwrócić naszą uwagę ku rzeczywistemu światu i starać się go wyrazić, bo to właśnie czynili starożytni kiedy żyli.
>
> Powiem teraz coś, co często będzie potwierdzane przez pańskie doświadczenie. Wszystkie epoki w stanie schyłku i rozkładu są subiektywne; z kolei wszystkie postępowe epoki mają tendencję obiektywną. Nasze czasy są wsteczne, bo są subiektywne; widzimy to nie tylko w poezji, również w malarstwie, i w wielu innych dziedzinach. Każdy natomiast zdrowy wysiłek jest skierowany od wewnątrz ku zewnętrznemu światu, co znajdzie pan we wszystkich wielkich epokach naprawdę postępujących naprzód, bo wszystkie one są obiektywnej natury.

Te znane cytaty z Goethego dostarczyły zapewne oparcia niejednemu z marksistowskich krytyków, kiedy rozprawiali o „realizmie krytycznym" i „realizmie socjalistycznym". Również zgadzają się z obroną mimesis, którą przeprowadził Eric Auerbach. Nie stoją jednak w sprzeczności z bardzo od nich odległą, ale dotychczas sprawdzającą się teorią sztuki Schopenhauera, który reprezentuje pierwsze spotkanie myśli zachodniej z myślą religijną Indii. Czytając go co prawda dzisiaj, jesteśmy skłonni ujmować jego ulubiony termin „wola" w cudzysłów, choć pojmujemy mniej więcej, co usiłował przez to powiedzieć:

Jak długo świadomość jest wypełniona przez naszą wolę, tak długo jesteśmy we władzy mnóstwa pragnień wraz z ich ciągłymi nadziejami i lękami; jak długo jesteśmy podmiotami chcenia, tak długo nie mamy trwałego szczęścia ni spokoju. Nie robi różnicy czy gonimy czy uciekamy, lękamy się zranienia czy szukamy przyjemności. Dbałość o ciągłe wymagania woli, jakąkolwiek przybierają formę, bez ustanku zaprząta świadomość i popycha ją w jakimś kierunku.

Ale jeżeli jakaś zewnętrzna przyczyna albo wewnętrzna skłonność wyrywa nas z nie kończącego się strumienia dążeń i wyzwala nas spod tyranii woli, uwaga nie zwraca się już ku motywom chcenia, ale ujmuje rzeczy wyzwolone z ich związków z wolą, i w ten sposób obserwuje je poza osobistą interesownością, bez subiektywizmu, czysto obiektywnie, oddaje się więc im w tej mierze, w jakiej są ideami, a nie motywami.

To widać u tych godnych podziwu holenderskich artystów, którzy zwracali swoją czysto obiektywną percepcję ku najmniej znaczącym przedmiotom i wznieśli trwały pomnik swojemu obiektywizmowi i swemu duchowemu spokojowi w obrazach martwych natur, na które nie możemy estetycznie patrzeć nie doznając wzruszenia. Gdyż mówią nam one o spokojnym, uciszonym stanie umysłu artysty, wolnym od podszeptów woli, tak że mógł kontemplować nieznaczące rzeczy tak obiektywnie, tak inteligentnie.

„Duchowy spokój", „spokojny, uciszony stan umysłu", „kontemplowanie rzeczy": nie każda więc postawa podmiotu jest równouprawniona. I, rzekłbym, poznawalność czy niepoznawalność świata zewnętrznego wobec naszego umysłu schodzi na plan dalszy, bo ważne jest samo poddanie się, utożsamienie (z holenderską martwą naturą), w przeciwieństwie do wyobraźni agresywnej, która zaczyna od „Ja".

Pokrewna w tym względzie Schopenhauerowi jest Simone Weil, chyba głównie wskutek wspólnych im obojgu źródeł w myśli religijnej Wschodu. Linię podziału w nowoczesnej poezji można by zapewne było nakreślić cytując z jej pism:

Dystans jest duszą piękna.

Piękno jest cielesnym powabem, które nie pozwala się zbliżyć i zakłada wyrzeczenie. Włączając w to wyrzeczenie się najbardziej intymne: własnej wyobraźni. Chce się zjeść wszystkie inne przedmioty naszych pragnień. Piękno jest tym, czego się pragnie bez chęci zjedzenia. Pragniemy jedynie, żeby było.

I wreszcie, jakby po to, żeby wzmocnić to, co poprzednio mówiłem o jedności podmiot-przedmiot, Simone Weil niemal jako buddystka Zen:

Chociaż umrę, wszechświat będzie istniał. To mnie nie pociesza, jeżeli jestem czym innym niż wszechświat. Ale jeżeli wszechświat jest dla mojej duszy jakby drugim ciałem, moja śmierć przestaje mieć dla mnie więcej znaczenia niż śmierć nieznajomego. Tak samo moje nieszczęście.

Oczywiście nie każdy może zdobyć się na tak wspaniałe oderwanie jak Simone Weil i trudno byłoby odesłać wszystkich poetów do buddyjskiego albo chrześcijańskiego klasztoru. Niewykluczone jednak, że los poezji był dotychczas tak czy inaczej związany z tym, czemu nadaje się dzisiaj miano „metafizyki", a co w Europie oznaczało wspólne filozofii greckiej i chrześcijaństwu przekonanie o istnieniu prawdy ukrytej we wszechświecie, częściowo przynajmniej dostępnej umysłowi. Z chwilą kiedy samo słowo „prawda" uznane zostało za jeden z liczmanów istniejących jedynie w języku, do których zaliczono też słowa „Bóg", „piękno", „dobro", „zło" etc. — metafizyka się skończyła, twierdzą emancypowani.

S. I. Witkiewicz zapowiadał koniec religii i filozofii oraz przetrwanie, na czas pewien, sztuki, zanim ludzkość nie odda się wyłącznie urządzaniu społeczeństwa na zasadach sprawiedliwości i powszechnego dobrobytu, kiedy to „etyka pożera metafizykę". Jego przepowiednie, wcześniejsze niż *Nowy wspaniały świat* Aldousa Huxleya, choć w niejednym do jego wizji zbliżone, komentatorzy zwykli umieszczać w nurcie katastrofizmu lat dwudziestych i trzydziestych, uważając ten rozdział za zamknięty. Jednak koniec dwudziestego wieku przynosi potwierdzenie zdumiewającej trafności jego diagnozy, choć żeby się o tym przekonać należy sobie uświadomić, że upowszechniło się mało znane w jego czasach zjawisko, mianowicie literackość jako sposób życia i myślenia oraz nastąpił niebywały rozrost krytyki literackiej pretendującej do naczelnego miejsca w hierarchii myśli, po upadku „metafizyki" i filozofii w ogóle.

Oddzielenie się literatury i sztuki w ciągu dziewiętnastego wieku od chrześcijaństwa oznaczało, że tworzy się rodzaj elitarnej wspólnoty złożonej z *maudits*, alienowanych, odtrąconych i nieprzyjaznych „dobrze myślącym", a łączył ich wspólnoty światopogląd, który wchłaniał nowe teorie naukowe (teoria ewolucji, marksizm, freudyzm), ale nie poddawał się wyraźnej kodyfikacji. Zmieniło się to wraz z napływem mnóstwa krytyków literackich, badaczy, profesorów, obierających za swój zawód pisanie o literaturze. Każda dekada naszego stulecia zwiększała ich liczbę i pewność siebie, aż wreszcie można już mówić o całym ruchu wykształconych, przekonanych, że reprezentują awangardę myśli, podobnie jak niegdyś byli o tym przekonani Encyklopedyści.

Jakkolwiek się ich nazwie, siedzibą ich są wydziały literatury uniwersytetów, zwłaszcza amerykańskich. Jeden z nich, Richard Rorty, (*Contingency, Irony, and Solidarity*, 1989), przekonywująco zebrał główne przekonania obowiązujące „liberalnych ironistów", do których siebie zalicza. Nazwiska wielkich patronów: Nietzsche, Marks, Freud, Heidegger, a więc tych, którzy zadali śmiertelne ciosy „metafizyce", jakkolwiek nawet Jean Paul Sartre (przykro mu byłoby to usłyszeć) jest już uznany za „metafizyka". Literatura powinna czuć się uhonorowana, bo prawdziwymi bohaterami w tym ujęciu są nie teoretycy, ale pisarze, jako że pracują w języku, a wszelkie idee, którymi w przeszłości zajmowała się filozofia, liberalny ironista odsyła do języka, w kolejnych swoich wcieleniach — najpierw wynalazczego, następnie zastygającego w liczmany — *platitudes*. Jako wynalazcy ciągle nowego języka pisarze są więc awangardą ludzkości i zajmują miejsce przyznawane dawniej teologom, filozofom, następnie naukowcom.

Wallace Stevens, który nie był teoretykiem, ukuł jednak termin *supreme fictions* na oznaczenie wielkich religii i systemów filozoficznych przeszłości — w przeciwieństwie do doraźnych *fictions* tworzonych przez każdego poetę. U liberalnych ironistów nietrudno dopatrzeć się silnego poczucia wyższości wobec ludzi przeciętnych, ciągle posługujących się szczudłami odziedziczonych pojęć, łączy się z tym jednak nadzieja, że coraz więcej tradycjonalistów, przywiązanych do swoich „głębokich intuicji" (te są jedynie liczmanami języka) będzie przechodzić na pozycje ironiczne.

Tak więc wiedza o literaturze jest główną nam dostępną wiedzą o człowieku, a literaturą są też oczywiście dzieła filozofów i dawne

święte księgi ludzkości. Ciekawym rysem tej przemiany świata w pismo jest, dość niespodziewanie, pewien ideał zachowania się społecznego. Być może tak odezwały się marksistowskie sympatie literacko-profesorskiego środowiska czy też zapał do dobrze-czynienia amerykańskich liberałów. Że celem ludzkiego społeczeństwa jest wolność uczestniczących w nim jednostek i że ludzie powinni być solidarni, tzn. nie krzywdzić jedni drugich — nie da się uzasadnić teoretycznie, ale właśnie literatura ukazuje nam, przez wczucie się, empatię, co czują nasi bliźni i z utożsamienia się z nimi rodzi się solidarność. Pragmatycznie zostaje więc odkryty najwyższy nakaz: nie sprawiać nikomu bólu, nie krzywdzić nikogo.

Niezwykła przygoda naszego gatunku: ludzie staroświeccy nadal są przekonani, że można dowiedzieć się czegoś istotnego o kondycji ludzkiej studiując na uniwersytecie teologię czy filozofię, biologię czy chemię, i nie odgadują, że punkt ciężkości przesunął się do zajęć zostawionych pięknoduchom: gryzmolenie mało zrozumiałych poematów wierszem czy prozą i ich komentowanie. I nagle, wybrawszy zawód poety, kiedy daleko było do przyznawania mu tak centralnej roli, musiałem uświadomić sobie swoją ważność. Niby inaczej być nie mogło. Rozpad rzeczywistości nie gwarantowanej przez żaden absolut, następnie rozpad podmiotu zostawiły w spadku mowę, która mówi siebie. Tutaj jednak pojawia się paradoks. Oto właśnie poeta swoją działalnością udowadnia, że z chwilą kiedy przyjmie założenia dekonstrukcjonistów, poezja zostaje obezwładniona. Gdyż, po prostu mówiąc, potrzebuje ona wiary w rzeczywistość czy też, inaczej to ujmując, musi dążyć do serca rzeczy, z poczuciem nigdy nie pokonanego dystansu. Jest ona też zawsze po stronie *mythos*. To znaczy, odwołując się do Boga, czy do różnicy pomiędzy prawdą i fałszem, dobrem i złem, nie dokonujemy jedynie demagogicznego zabiegu na użytek maluczkich, bo poza słowami liczmanami (*platitudes*) kryje się treść żywa.

Dlatego sądzę, że poeta powinien być raczej po stronie George'a Steinera kiedy stanowczo występuje przeciwko różnym odmianom dekonstrukcji. Według niego nastąpiło w dziewiętnastym wieku zerwanie kontraktu pomiędzy słowem i treścią:

Odwołanie kontraktu pomiędzy słowem i światem, rozkład jaźni, tak jak to obserwujemy u Mallarmégo i Rimbauda (Baudelaire też jest tu źródłem) znajduje logiczne rozwinięcie u Nietzschego, w jego ataku na „prawdę" i „mówienie prawdy" oraz u Freuda w krytyce intencjonalności. Dekonstrukcja wyciąga wnioski (*Real Presences*, London 1989, s. 132).

Przeciwko licznemu plemieniu spożywaczy tekstów, którzy piszą teksty o tekstach można wysunąć pragmatyczny argument, stosowny, skoro przyznają się oni do pokrewieństwa z pragmatyzmem. Czy też jest to argument po prostu natury estetycznej. Można zgodzić się z nimi, że rozbicie przez Nietzschego pojęcia „prawdy" i „mówienia prawdy" nie może nie mieć daleko idących konsekwencji i że skorup nie da się już skleić z powrotem. Tym niemniej on sam odczuwał to jako tragedię i wspomniany przeze mnie S. I. Witkiewicz, przewidując koniec religii i filozofii, bynajmniej nie podawał tego za radosną prognozę. Przyjmować pogodnie i nawet wesoło koniec pytań nękających ludzkość od tysiącleci znaczy zamykać oczy na praktyczne skutki rozpasanego historyzmu a także, w zastosowaniu do literatury, zalecać samokastrację poetów. Jest to postawa do której da się zastosować rosyjskie słowo *poszłost*. Oznacza ono brak czegoś, co wynosi zachowanie się danego człowieka ponad wulgarność i banalność narzuconą przez środowisko. Pozwalając sobie na małą dozę socjologii, warto zauważyć, że poeci pochodzą z rodzin dzielących przekonania staroświeckiej większości i ich „nawrócenie" na wiarę literackiego zakonu jest zawsze mniej czy bardziej cząstkowe, stąd pomiędzy dwoma sprzecznymi sposobami myślenia powstaje szczególne napięcie — i to napięcie stanowi o sile najlepszych dzieł poezji nowoczesnej. Pozbycie się tego napięcia prowadzi prosto do *Nowego wspaniałego świata*, przeciwko któremu nic nie mamy, tyle tylko, że nie chcielibyśmy w nim żyć.

Rzeczy mogą być epifanią dla ludzi o różnych przekonaniach wyznawanych świadomie, ale epifania zakłada pewną, nieświadomie choćby przyjętą, wiarę w jakąś esencję (prawdę) w głębi, pod tkaniną pozorów, niesprowadzalną do cechy danej rzeczy. Nie jest istotne jak wyglądał mężczyzna, który przyszedł do H.D. Lawrence'a, istotne jest, że był to Bóg Hermes. Stąd opis nie ma zasadniczego znaczenia, skoro cech i tak nie wyczerpie, natomiast ważny jest „spokojny, uciszony stan umysłu artysty", czyli, wracając do Schopenhauera, holenderska martwa natura przyświadcza o postawie kontemplacyjnej, która bez tych oto jabłek i dzbanka nie mogłaby się ujawnić, nie mając, w sensie dosłownym, obiektu. Być może więc, że cała moja propozycja poezji (ale podkreślam, jako jednego z jej rodzajów) w której podmiot znikałby na chwilę w przedmiocie nie jest niczym innym niż obroną na poziomie praktycznym, warsztatowym, pewnych rzeczywistych przeżyć ludzkich negowanych przez zwolenników tezy,

że „głębokie intuicje" są złudzeniem. Zakładam, że na tej ostatniej linii obrony zatrzymuje się nie myśl konserwatywna, ale poezja i wielka sztuka starająca się uchronić siebie przed znijaczeniem.

Ma swoje opracowania i legendę futuryzm, bibliografia Awangardy Krakowskiej idzie w grube tomy, doczekał się sążnistych omówień Skamander. Początki i dzieje jedynej znaczącej w latach trzydziestych grupy literackiej Żagary, jej przekształcenia i kontynuacje, światopoglądowe i ideowe rozterki jej liderów, historia kształtowania się wileńskiej wspólnoty artystycznej — wciąż jeszcze otulone są mgłą zapomnienia.
Te słowa, wyjęte z powstałej przed dziesięciu laty książki, ukazującej się — z przyczyn nie zawinionych przez autora — dopiero teraz, wydają się nadal aktualne, mimo opublikowania w ostatniej dekadzie kilku prac o Miłoszu i tomu „szkiców o żagarach" Andrzeja Zieniewicza.

Stanisław Bereś

OSTATNIA WILEŃSKA PLEJADA

Szkice o poezji kręgu Żagarów

Jest to pierwsza tak szeroko pomyślana monografia historycznoliteracka grupy wileńskiej, monografia, która świadczy o znakomitej znajomości przedmiotu, uwzględnia różnego rodzaju szczegóły, ukazuje konteksty i uwikłania pozaliterackie.

Michał Głowiński

Autor poprzez dzieje żagarystów w nowy i płodny poznawczo sposób ukazał problematykę grupy literackiej jako związku formalnego i jako wspólnoty stylowej.

Jacek Łukasiewicz

Książce Beresia trudno odmówić istotnych walorów: jest wyczerpująca, podbudowana rozległą wiedzą — zarówno historyczną jak teoretyczną, widać w niej odwagę i upór dociekliwego umysłu, chętniej zmierzającego do wykrywania komplikacji niż uciekającego się do uproszczeń.

Teresa Walas

Rozmowy

Rozmowa w jesieni

z Tomasem Venclovą rozmawia
Magdalena Lubelska

Magdalena Lubelska: *Czytelnicy polscy znają Pana Profesora głównie jako poetę, dysydenta-emigranta a mniej znana lub w ogóle nie znana jest pańska biografia lituanisty, literaturoznawcy, slawisty. Czy zechciałby Pan opowiedzieć o swoich studiach, o podjętej jeszcze w Związku Radzieckim pracy doktorskiej, o ludziach zgromadzonych wokół Łotmana, o pracach, które Pan przedsięwziął i książkach, które Pan wydał, w końcu o drodze na uniwersytet w Yale.*

Tomas Venclova: Długa to byłaby opowieść. Z wykształcenia jestem lituanistą. Skończyłem język i literaturę na Uniwersytecie Wileńskim. Te studia trwały pięć lat. W moim wypadku nawet sześć, bo przez jeden rok byłem poza uniwersytetem z różnych powodów, częściowo politycznych. W czasie tego na wpół przymusowego pobytu poza uniwersytetem wyrobiłem sobie zawód, to znaczy zostałem kierowcą zawodowym, mam prawo prowadzenia samochodu ciężarowego.

M. L.: *Przydało się kiedyś?*

T. V.: W zasadzie nie. Ale jednak w razie czego mogłem zawsze powiedzieć, że mam zawód i jeżeli coś, to pojadę i będę kierowcą ciężarówki. Ale to wszystko są głupstwa. Lituanistykę na Uniwersytecie Wileńskim ukończyłem w 1960 roku, tzn. jeszcze w złych czasach, choć po 1956 było trochę lepiej. Wykładano tam także literaturę rosyjską — w sposób bardzo zły.

M. L.: *To znaczy — nierzetelnie czy w sposób znieprawiony ideologicznie?*

T. V.: I jedno, i drugie. Po prostu profesorowie nie mieli talentu, rekrutowali się z warstw niezbyt oświeconych. Ale miałem takie szczęście, że jeden z moich przyjaciół Litwinów pojechał na uniwersytet moskiewski. Nie będę wymieniał jego nazwiska, choć jest to postać na Litwie znana, ale on w polityce nie uczestniczy, teraz ma podobno prywatną galerię sztuki. On zna się na sztuce i na wielu innych rzeczach. No i ten przyjaciel pojechał na uniwersytet moskiewski i został stamtąd po paru latach wyrzucony. Zdążył się zarazić od studentów moskiewskich, którzy z nim studiowali — np. jednym z jego przyjaciół był Wieniedikt Jerofiejew, nieboszczyk, no i kilku innych w tym samym duchu, którzy go zaznajomili z prawdziwą literaturą i krytyką rosyjską. Musiał powrócić do Wilna i z niejakim trudem został przyjęty po tym wyrzuceniu na Uniwersytet Wileński. I on z kolei mnie zaraził. Zaczął mi przynosić wtedy jeszcze niedostępne teksty wczesnych formalistów, wczesną prozę Pasternaka, poezję, Cwietajewą w maszynopisach. I gdzieś na 3, 4 kursie zainteresowałem się na serio tą zabronioną literaturą rosyjską. Żeby to nie wyglądało zupełnie niepatriotycznie, powiem, że interesowaliśmy się też nieznaną i zabronioną literaturą litewską, przede wszystkim emigrantami. Bo emigracyjna literatura litewska to jest wielka rzecz, tak jak emigracyjna literatura polska.

T. V.: *W związku z tym, którzy pisarze powinni być tłumaczeni na światowe języki?*

T. V.: Mówiłem już o tym w artykule do 3 numeru „Tekstów". Na przykład Radauskas, który był poetą wielkiej miary. Był trochę tłumaczony na angielski przez Randalla Jarrella, dość wybitnego poetę amerykańskiego. Ale na ogół w skali światowej nie jest znany, i to szkoda. Nie porównałbym go z Mandelsztamem, ale to poeta idący w tym samym kierunku. Mandelsztama zresztą znał i uwielbiał. Lubił też skamandrytów. Mogę jeszcze dodać, że urodził się w Krakowie, ale był Litwinem. Albo bardzo dobry poeta, który żyje, jest już raczej w podeszłym wieku — Nyka Niliūnas. To wszystko jest literatura na serio.

W ostatnich latach mego pobytu na uniwersytecie trafiała na Litwę w maszynopisach, nawet w rękopisach. To wszystko krążyło, ja też to przepisywałem, pokazywałem innym, uczyłem się tego na pamięć, i to wszystko nas interesowało w takim samym, albo i większym stopniu, jak zabroniona literatura rosyjska. Potem, już po uniwersytecie, zainteresowałem się literaturą polską. Na uniwersytecie w Wilnie pozostała ogromna biblioteka polonistyczna, która była w zasadzie dostępna. Nie zawsze, ale

jednak. Jak już mówiłem w innych wywiadach, około roku 1956 nauczyłem się dość dobrze języka polskiego, bo po polskim październiku prasa polska wydawała się nam na Litwie bardzo ciekawa.
Do tego doszedł Virgilijus Čepaitis, drugi mój przyjaciel. To wszystko była jedna grupa: ten, który ma teraz prywatną galerię, Virgilijus Čepaitis, a także Juozas Tumelis, teraz głowa sejmu Sajudisu, bardzo wybitny litewski mediewista. Spotykaliśmy się często, rozmawialiśmy także na tematy polityczne. Język polski wykładano na uniwersytecie i oczywiście wypadało lituaniście nauczyć się trochę polskiego. Wykładała starsza pani, która potem wyszła za mąż za profesora Otrębskiego, wyjechała do Polski i tutaj, o ile wiem, zmarła prawie 20 lat temu. Jej panieńskie nazwisko było Samaniute. Była na wpół Litwinką, na wpół Polką. Bardzo ślicznie wykładała język polski. Ja trochę polskiego znałem z domu, więc poszło mi to łatwo. Zacząłem czytać. Duży był wpływ Čepaitisa. On uczył się w Moskwie, tyle że nie na uniwersytecie a w tzw. Instytucie Gorkiego, który przygotowuje pisarzy (co jest z definicji niemożliwe). W każdym razie z tego instytutu powinni wychodzić literaci. On tam studiował jako tłumacz. Zresztą potem wiele lat pracował jako tłumacz z języka litewskiego na rosyjski. On wcześnie nauczył się polskiego i bardzo się tym zaraził, Mrożkiem, Lemem, potem Gombrowiczem. To wszystko tłumaczył, dawał nam do czytania, i tym dużo zajmowaliśmy się podczas spotkań tej nieformalnej grupy.
Potem, po uniwersytecie, stworzyłem niewielkie kółko, w którym nie było wymienionych wcześniej przyjaciół, ale wchodziło chyba około dwunastu innych ludzi, zajmowaliśmy się literaturą, krytyką, kulturą awangardową, Joycem, Kafką, Meyerholdem.

M. L.: *To była taka odmiana koła naukowego, czy zakonspirowanego?*

T. V.: To było kółko samokształceniowe, zbieraliśmy się w prywatnym domu i nikomu o tym nie mówiliśmy. W końcu ktoś tam doniósł, nawet wiem kto i jak, skończyło się na przesłuchaniach w KGB. Mogła z tego wyniknąć większa awantura, nawet więzienie, ale nie wyniknęło z różnych powodów, i dzięki Bogu wszyscy zostali na wolności. Tyle, że trochę popsuło to życie wielu z nas, w tym i mnie.
Uniwersytet ukończyłem jako lituanista, napisałem pracę o dość wybitnym pisarzu emigracyjnym, jednym z tych niewielu, którym po śmierci w jakimś sensie przebaczono i zaczęto wydawać. Nazywał się Kreve Mickevičius. To znaczy pisarz początku XX wieku. Związany z Młodą Polską. Pierwszy

zbiór wierszy napisał w języku polskim (to były kiepskie wiersze), potem został znanym dramaturgiem, prozaikiem. Jego dramaty dotychczas są grane na scenach litewskich. Jest uważany za klasyka. Napisałem o nim pracę dyplomową.

M. L.: *O całej jego twórczości?*

T. V.: Nie, o jednym z jego dramatów pod tytułem *Šarūnas*. Kreve Mickevičius miał dziwne życie. W roku 1940, kiedy przyszli Sowieci, został wytypowany na premiera Litwy. Był nie tyle lewicowych poglądów, co pokłócony z rządem litewskim, częściowo z powodów prywatnych. Więc został marionetkowym premierem zsowietyzowanej republiki. Kilka razy rozmawiał ze Stalinem, Mołotowem itd., i kiedy zorientował się do czego to wszystko zmierza, zrezygnował z premierostwa i został prezydentem Akademii Nauk Litwy. W czasie okupacji niemieckiej opublikował wspomnienia o swoich rozmowach z Mołotowem i innymi. To było ciekawe w każdym sensie tego słowa i potem już nie mógł pozostawać na Litwie. Wyjechał do Stanów Zjednoczonych, do Filadelfii, gdzie wykładał na uniwersytecie i zmarł w 1954 roku.
W jakiś dziwny sposób mu wybaczono. Zaczęto go drukować, oczywiście nie wszystko, zaczęto o nim mówić. To była postać bardzo poważna, coś jakby Żeromski, Prus i Tetmajer w jednej osobie. Więc o nim pisałem tę pracę dyplomową. Zresztą bardzo naiwną. To gdzieś pokutuje w archiwum i nie chciałbym, żeby ktoś się tym zajmował.

M. L.: *Sądził Pan, że uprawia naukę czy krytykę?*

T. V.: Ja zajmowałem się zagadnieniem rodzaju literackiego — czy *Šarūnas* jest dramatem, a jeśli niezupełnie, to co to jest. To lesedrama, coś między eposem a dramatem, czego wystawić w zasadzie nie można, a jeśli, to z wielkimi skrótami. Wymyśliłem wtedy na własny użytek teorię rodzajów opartą na kryterium czasu. Bardzo toporną i naiwną. No, miałem wtedy dwadzieścia lat. Dwadzieścia kilka. Ktoś mi później powiedział, że ja naśladowałem w tej teorii jakiegoś Niemca. Tyle że ja o tym Niemcu nie miałem pojęcia.

M. L.: *Jak wyglądało zakończenie studiów?*

T. V.: Każdy musiał przejść przez końcowe egzaminy z języka, z literatury a także niestety z marksizmu-leninizmu. Ale wtedy, chociaż już byłem dysydentem, uważałem marksizm za rzecz płodną, jeśli podejdzie się do niego w sposób nieuprzedzony. Dlatego jakoś zdałem ten egzamin. Potem

już nie mogłem. Odrzuciło mnie zupełnie od tych rzeczy. W 1960, kiedy zdawałem ten egzamin, byłem na poziomie [tu Venclova tłumi śmiech] wczesnego Kołakowskiego, *mutatis mutandis*.

M. L.: *I co robił absolwent lituanistyki w tym czasie?*

T. V.: No, właśnie. Zostałem człowiekiem bez miejsca. Bo skierowano mnie do pracy w Encyklopedii Litewskiej. Wtedy miała wychodzić taka encyklopedia, ale zniknęła w stadium organizacyjnym.

M. L.: *Dlaczego?*

T. V.: Z wielu powodów. Chyba w 1961 roku zdecydowano, że Litwa nie powinna mieć własnej encyklopedii, bo i po co, kiedy jest encyklopedia moskiewska, tak? Później to się zmieniło, po jakichś 10 latach została wydrukowana encyklopedia litewska w kilkunastu tomach, niezbyt dobra, trudno, ale jednak istnieje.
No więc byłem człowiekiem bezrobotnym, co mi bardzo odpowiadało. Miałem wtedy to kółko samokształceniowe, potem przesłuchania, nieprzyjemności i zostałem tłumaczem zawodowym. Podpisywałem kontrakty z wydawnictwem na konkretne tłumaczenia. Pierwszą książką, którą tłumaczyłem z polskiego, były opowiadania Iwaszkiewicza, potem *Spiżowa brama* Brezy.

M. L.: *Które opowiadania Iwaszkiewicza Pan wybrał?*

T. V.: Wybór był robiony przez wydawnictwo, chyba *Brzezina*, *Bitwa na równinie Sedgemoor*, *Młyn nad Utratą*...
Nie pamiętam już co tam było, te opowiadania wtedy, tak jak teraz, nie robiły na mnie większego wrażenia. No i byłem sobie zawodowym tłumaczem, żyjącym na uboczu życia kulturalnego, społecznego, co mi odpowiadało, bo każdy, kto żył w centrum tego życia, musiał dokonywać mało sympatycznych kompromisów. Ja jakoś tego unikałem. Wciąż spotykałem się z tym kółkiem przyjaciół, którzy też istnieli na uboczu wszystkiego, zwłaszcza mediewista Tumelis — wspaniały człowiek.
Potem z powodów raczej prywatnych mieszkałem w Moskwie i Leningradzie, i wtedy zaczęło się to zainteresowanie Tartu.
Bo w Tartu zjawił się Łotman, człowiek dużego formatu, i zaczęło się tam dziać coś bardzo interesującego. Tartu jest blisko, tzn. można wsiąść do pociągu w Wilnie rano i o piątej wieczorem już jest się tam. Jest to wciąż państwo bałtyckie, mniej więcej te same stosunki społeczne, ta sama atmosfera...

M. L.: *Podróżowało się bez utrudnień?*

T. V.: Absolutnie! To jest to samo co pojechać z Warszawy do, powiedzmy, Szczecina. Więc zacząłem tam jeździć.

M. L.: *Co to było Tartu w tych czasach, około roku 1965? To znaczy od momentu wydawania tej słynnej serii Trudy po znakowym sistiemam?*

T. V.: Na początku lat sześćdziesiątych ukazały się pierwsze woluminy, od razu to przeczytałem, i zrobiło na mnie wielkie wrażenie. Oczywiście to nawiązywało do formalizmu rosyjskiego, który trochę znałem. Sądziłem, że to są rzeczy dość proste, ale takie, które trzeba powiedzieć. Potem to się stało znacznie bardziej złożone.
Ale głównie Tartu mnie przyciągało nawet nie tyle Łotmanowską metodologią, ile po prostu przez atmosferę, klimat. Bo tam była atmosfera niezgody na zastany system, atmosfera przekory, atmosfera dowcipu...

M. L.: *...tego nie czuje się do końca, znając Tartu tylko z serii wydawniczej*

T. V.: a tak, tego nie widać, chociaż trochę jednak, bo poza *Trudami...* wydawano inne druki, różne jednodniówki. I w tych drukach były rzeczy dziwne. Zbierali się w Tartu ludzie z całego Związku, bo tam można było czuć się, jakby władza komunistyczna nie istniała w ogóle. Można było jakoś się odgrodzić i zajmować się czym kto chce. Ktoś zajmował się np. Gurdżijewem. Wie Pani, kto to jest Gurdżijew? To taka mistyka zachodnioeuropejsko-orientalna, raczej podejrzanego autoramentu, ale jeżeli ktoś chciał zajmować się Gurdżijewem, to zajmował się.
Przyjeżdżała do Tartu Natasza Gorbaniewska i miała tam wieczory poetyckie. Przyjeżdżała, jak zawsze, autostopem. Żeby Natasza Gorbaniewska miała oficjalny wieczór poetycki w sali ze studentami, to było gdzie indziej nie do pomyślenia.

M. L.: *To było po 1968 roku?*

T. V.: Nie, po 1968 Natasza Gorbaniewska już siedziała. W okolicy 1965 to było normalne tylko w Tartu. Nie mogło się to zdarzyć w Moskwie, Leningradzie ani w Wilnie.

M. L.: *To znaczy, że już wtedy była znana jako działaczka?*

T. V.: Jako działaczka — nie. Jako poetka. To znaczy ona już wtedy dużo robiła, ale w konspiracji.

M. L.: *I mimo to wieczory poetyckie były niemożliwe?*

T. V.: Oczywiście, bo była na różnych czarnych listach, jako podejrzana. Prawdopodobnie KGB dużo wiedziało o jej działalności. Poza tym ona zawsze zachowywała się ostentacyjnie. Nigdy nie ukrywała swych prawdziwych poglądów. Ja zresztą też do takich ludzi należałem. Nie ukrywałem co mi się podoba albo nie. Bo np. w Wilnie, w ogóle w państwach bałtyckich bardzo modna była hipokryzja. A więc ukłony, reweranse — ale tak naprawdę jesteśmy Litwinami i nienawidzimy tego wszystkiego. Nie godziłem się na tę hipokryzję, że oto pracuję w cichości ducha, zacisnąwszy zęby, nad uwolnieniem Litwy, ale na zewnątrz robię wszystkie ukłony, i im więcej tych ukłonów, tym lepiej.

M. L.: *A więc żaden ketman, żaden wallenrodyzm...*

T. V.: no właśnie, na żaden ketman nie zgadzałem się, i z tego powodu inteligencja litewska nie przyjmowała mnie. Byłem na Litwie outsiderem, zresztą wciąż jestem.

M. L.: *Nataszę Gorbaniewską poznał Pan w Tartu?*

T. V.: Nie. Nataszę poznałem w Moskwie, to długa historia. Znacznie wcześniej, chyba w 1961, kiedy po raz pierwszy przyjechałem do Moskwy. Zaznajomiłem się z dużą ilością ludzi, z Alikiem Ginzburgiem znałem się już przedtem, kiedy on przyjeżdżał do Wilna.
Wracając do atmosfery Tartu: Łotman napisał np. pracę, którą wydrukował w jednym z tych małych druczków: *O chwytach w zakończeniu powieści* i dał motto z Brodskiego, który wtedy był początkującym poetą: *Priszlijtie mnie knigu s choroszym kańcom* — co było nie do pomyślenia na jakimkolwiek innym uniwersytecie.
Albo inna historia. Np. o Nabokovie nie można było zrobić najmniejszej wzmianki. W jego powieści *Dar* głównym bohaterem jest Godunow Czerdyńcew, alter ego Nabokova. Godunow Czerdyńcew pisze wiersze, na tym częściowo polega książka i te wiersze są cytowane w różnych miejscach powieści. Jeden ze studentów Tartu napisał pracę *O mało znanym rosyjskim poecie emigracyjnym Godunowie Czerdyńcewie*. I to można było wydrukować za pozwoleniem Łotmana, który uwielbiał takie rzeczy. Nabokov nie był wzmiankowany, ale poetyka Czerdyńcewa została przeanalizowana. *Sapienti sat*.
Zresztą było wiadomo, że jeżeli kogoś nie przyjęto na Uniwersytet moskiewski, wileński lub jakikolwiek, to zawsze była szansa przyjęcia w Tartu.
M. L.: *A jaką funkcję pełnił Łotman?*

T. V.: On był głową wydziału literatury rosyjskiej. Łotman ukończył Uniwersytet w Leningradzie po wojnie. Przyszedł tam jako weteran wojenny, żołnierz, który w 1942 roku na froncie wstąpił do partii. Co mu pomogło. Wstąpienie do partii w czasie wojny zawsze było (i jest) uważane za coś innego niż wstąpienie do partii po wojnie lub przed wojną. To jednak nie psuło człowiekowi opinii w kręgach dysydenckich. Nie wiem, czy nadal jest w partii, wtedy mu to pomogło, że taki człowiek o szerokich horyzontach a jednocześnie jednak partyjny. No oczywiście Łotman był zawsze bardzo przyzwoity. Nic mu nie można zarzucić. I pod jego skrzydłami rozwijało się bujne życie studenckie i nie tylko studenckie, bo przyjeżdżali tam naukowcy z Moskwy, Leningradu, Wilna, którzy jakoś nie mieścili się na uboczu i mieli różne dziwne zainteresowania.

Co jeszcze? Na przykład był taki student, który teraz pracuje w Radio Wolna Europa, nazywał się Gabriel albo Garik Superfin, znany z niesamowitej erudycji. Bardzo młodziutki wtedy chłopak, którego nie przyjęto na uniwersytet moskiewski, częściowo dlatego, że Żyd, częściowo dlatego, że dziwny i ma „niezdrowe" zainteresowania. Żeby go nie przyjąć, wymyślano potworne pytania, a on na każde odpowiadał.

Koronne pytanie było: jak się nazywał syn Fausta? Na to Garik odpowiedział zgodnie z prawdą, uważając to za rzecz najprostszą w świecie, że nazywał się Euforion. To jest w II części Fausta i tego prawie nikt nie pamięta. Nawet germaniści. Wtedy mu powiedziano: „jest Pan wariatem i nie możemy Pana przyjąć". Pojechał do Tartu i został przyjęty, bo tam właśnie ludzie, którzy wiedzieli, jak się nazywał syn Fausta, byli w wielkim poważaniu. Potem został dysydentem, siedział przez długie lata. A po wyjściu z więzienia nie mógł wrócić do pracy naukowej. Teraz znajduje się na Zachodzie i pracuje, jak mówiłem, w radio. Cieszę się, że go dobrze znam. Środowisko w Tartu składało się w znacznej mierze z takich ludzi. Szalenie ciekawe. Nawet mieszkałem kilka miesięcy w Tartu, bo Łotman zaprosił mnie na wykłady z literatury litewskiej. Wykładałem przez jeden semestr literaturę litewską dla Estończyków.

W tym czasie zacząłem czytać strukturalistów. Levi Straussa, Jakobsona, Barthesa, Umberto Eco — co było częściowo już dostępne, w znacznym stopniu w przekładach polskich. Jednocześnie zainteresował mnie Freud i Jung, co widać trochę w mojej książce *Nieustojczywoje rawnawiesie*. Z tego zresztą profesor Stankiewicz z Yale był niezbyt zadowolony. Połączenie lingwistycznej filologii z Jungiem wydawało mu się eklektyczne i podejrzane.

Ale w Tartu interesowano się tym, zwłaszcza Eliadem. Władimir Toporow, wielki semiotyk, jest w sposób niezbity związany z tym rodzajem myślenia, i ja uważam się w znacznym stopniu za ucznia Toporowa.

M. L.: *Rozważał kosmologiczne źródła kultury, mit o kosmicznym jaju...*

T. V.: właśnie, pisał również o kosmicznym drzewie, indoeuropejskich rytuałach, pochodzeniu symboli. Oni teraz wydali w języku rosyjskim dwa ogromne woluminy (już jest drugie wydanie) *Mity narodow mira*. Chyba najlepszy słownik mitologiczny, jaki istnieje na świecie. Lepszy od słowników angielskich i francuskich. Głównymi autorami byli Koma Iwanow i Władimir Toporow, a także Sergiusz Awierincew, który nie należy do tej szkoły, ale jest uczonym, przede wszystkim teologiem. Awierincew użył tego jako pretekstu do napisania kursu teologii chrześcijańskiej. Jest tam np. artykuł *Jezus Chrystus* albo o różnych świętych chrześcijańskich. I to tak napisane, że nawet najgorętszy katolik nie znajdzie nic zdrożnego.

M. L.: *To znaczy, że Biblia została przedstawiona jako mitologia?*

T. V.: Niezupełnie, to jest wykład teologii chrześcijańskiej pod pozorem mitologii. Awierincew robi zresztą rozróżnienie między teologią a mitologią chrześcijańską (także judaistyczną). W każdym razie, gdyby zebrać osobno artykuły na tematy biblijne i zrobić z tego oddzielną książkę, to Watykan chyba dałby placet.
Iwanow i Toporow pisali tam głównie o mitologii słowiańskiej, także bałtyckiej oraz indoeuropejskiej, hinduskiej, hetyckiej. W mojej bibliotece prywatnej to jest książka podręczna. Na wspaniałym poziomie, erudycyjna, z bardzo obszerną bibliografią.
Ale o czym mówiliśmy? O Tartu; przyjeżdżali tam ludzie o najrozmaitszych zainteresowaniach, mówiłem o stronnictwie Gurdżijewa, przyjeżdżali buddyści.
Iwanow i Toporow starali się robić syntezę kierunków mitograficznych w krytyce i kierunków ściśle semiotycznych. Próbowałem w mojej pracy iść w tym kierunku, ale profesor Stankiewicz nie uznał tego za syntezę, tylko eklektyzm, i pewnie w moim wypadku miał rację. Chociaż chciałem dobrze [śmiech T.V.].

M. L.: *A jak traktowano w Tartu Freuda? W Polsce aktualnie tylko nieliczni traktują go na serio.*

T. V.: W Tartu było mało Freuda. No cóż, można Freuda traktować bardziej lub mniej poważnie, ale w każdym razie on wchodzi do żelaznego repertuaru kultury europejskiej. Trzeba to przeczytać, znać i jakoś się do tego ustosunkować. Tak samo zresztą jak do Marksa. Jeden z moich przyjaciół powiedział mi kiedyś: widziałeś już rządy marksistów i wiesz, że to rzecz nie najprzyjemniejsza na świecie, ale co by było, gdyby były rządy freudystów? To by było dopiero, każdy musiałby zabić swojego ojca, ożenić niezwłocznie z własną matką itd.
Zresztą Łotman napisał kilka artykułów rozpatrujących Freuda z lingwistycznego punktu widzenia. Tłumaczył np. kompleks Edypa jako skutek tego, że małe dziecko najwcześniej poznaje 3 słowa: matka, ojciec, ja. Tak go przewartościował.
W każdym razie najpopularniejsza była krytyka mitograficzna: Jung, Eliade, Frye. To było znane i nawet modne. Zajmował się tym Mieletyński. Ja dotychczas proponuję moim studentom amerykańskim *Poetykę mitu* Mieletyńskiego, także oczywiście Proppa.

M. L.: *Czy w tej atmosferze Tartu chciał Pan być semiotykiem, czy dystansował się Pan wobec metodologii w swoich przedsięwzięciach?*

T. V.: Wie Pani, ja zawsze byłem outsiderem. Pod każdym względem. Byłem outsiderem na Litwie z tego prostego powodu, że nie byłem ksenofobem. Bo na Litwie ksenofobia zawsze była i wciąż jest bardzo modna. Tak samo chyba w Polsce. Dobry Polak to jednak tak naprawdę nie lubi tych Moskali, tych Żydów, tych Litwinów...

M. L.: *O Litwinach nie słyszałam...*

T. V.: No, może... Zresztą to wszystko jest zrozumiałe, tak się układało życie od stuleci, ale nigdy nie uważałem tego za pożądane. Nie byłem ksenofobem a nawet bardzo interesowałem się kulturą uważaną za niebezpieczną dla Litwy: rosyjską i polską.
Pisałem wiersze. Tyle, że rzadko i mało. Dla mnie to była najważniejsza sprawa w życiu, te wiersze, ale w żadnym wypadku nie mogłem tego uważać za zawód. Z zawodu byłem tłumaczem. Udawało mi się tłumaczyć rzeczy ważne. Przetłumaczyłem na język litewski dużo rzeczy od *Ziemi jałowej* Eliota do *Króla Ubu* Jarry'ego. Taki kanon literatury modernistycznej.

M. L.: *Pańskie wiersze są dla Pana najważniejsze w życiu, czy w ogóle uważa Pan sztukę za najważniejszą w życiu?*

T. V.: Trudno powiedzieć. Był taki okres, a z drugiej strony uważam, że to chyba robię lepiej niż cokolwiek innego. I ponieważ mam się jakoś usprawiedliwić przed Panem Bogiem, to zawsze Mu powiem, że napisałem parę wierszy. Bóg powie: no, dobrze, w ciągu życia narobiłeś wiele głupstw, ale parę wierszy — to może wystarczy. Zawsze podchodziłem do tego w ten sposób. A nauka po prostu mnie interesuje, tzn. Jakobson jest interesujący, Żirmunski jest interesujący, Łotman — interesujący, Saussure, Jung, Freud, nawet Marks w jakimś stopniu jest interesujący. To wszystko jest awantura umysłowa, ale to nie jest główną rzeczą. Dla chleba — pracowałem jako tłumacz — i nie tylko dla chleba — bo jednak mam tę satysfakcję, że przyswoiłem językowi litewskiemu coś, co było ważne w świecie. I była to jak gdyby kampania oświeceniowa.
W tym sensie natchnieniem dla mnie był Boy-Żeleński. Tylko że dla Boya jedne rzeczy były ważne, dla mnie trochę inne.

M. L.: *Powiedział Pan coś bardzo interesującego w wywiadzie dla „Tygodnika Powszechnego", że w zasadzie każda literatura, nawet najmniejsza, zaspokaja duchowe potrzeby mieszkańców swojego kraju...*

T. V.: To powiedziałem nie ja. To powiedział Borges. I uważam to za słuszne, tylko zawsze dodaję do tego, że w końcu każda literatura nie zaspokaja tych duchowych potrzeb, bo od tego jest religia,w tym sensie każda literatura kapituluje.

M. L.: *Przepraszam, chyba niepotrzebnie odwodzę Pana od Tartu.*

T. V.: W Tartu zrodził się projekt dysertacji doktorskiej. Ale rzecz trafiła z miejsca na kilka przeszkód. Przede wszystkim tam też trzeba było zdać egzamin z marksizmu-leninizmu, a tego już nie mogłem. Odrzucało mnie od tego w sposób fizyczny. Łotman to świetnie rozumiał i proponował, żebym to zdał w Wilnie w sposób zdawkowy. Powiedziałem: nie potrafię w sposób zdawkowy też. Z drugiej strony moja reputacja polityczna robiła się coraz gorsza, byłem coraz bardziej związany z kręgami studenckimi. To było już po inwazji na Czechosłowację. Natasza Gorbaniewska siedziała w szpitalu psychiatrycznym...
A pracę zacząłem pisać o poecie Bałtrušajtisie. Bałtrušajtis był Litwinem, który został symbolistą rosyjskim. Mieszkał w Moskwie, wydał parę książek w języku rosyjskim. Jest to drugorzędny poeta, ale dobry. Przyjaciel Błoka, Biełego, Tadeusza Micińskiego — wielu ludziom pomagał. Zwłaszcza w latach dwudziestych, kiedy został ambasadorem Litwy w Związku Radzieckim. Korzystając z tej pozycji dyplomatycznej mógł

wielu ludzi ocalić. O ile wiem, Chagall wywiózł na Zachód swoje obrazy przy jego pomocy. Bałtrušajtis umożliwił też wyjazd Białego na Zachód. Biełyj potem wrócił. Ale wyjechał w ten sposób, że najpierw dostał wizę na Litwę. Przebywał jakiś czas w Kownie. Zresztą opisałem ten pobyt w jednym artykule. Bałtrušajtis umarł w Paryżu w 1944 roku. Syn jego był znanym francuskim historykiem sztuki.

No więc pisałem tę książkę o Bałtrušajtisie. Ale Bałtrušajtis to człowiek podejrzany. Jako ambasador niepodległej Litwy miał jakieś niepotrzebne stosunki, np. z Mandelsztamem, z Biełym, z Chagallem, a ja byłem też człowiekiem nieprawomyślnym, więc cała ta praca doktorska była podejrzana.

Z drugiej strony nie mogłem się do tego tak naprawdę zapalić. Miałem zupełnie inny gust poetycki, i jako poeta Bałtrušajtis niezbyt do mnie przemawiał. Człowiekiem był wspaniałym. O tym można się zresztą dowiedzieć ze wspomnień Nadieżdy Mandelsztam. Albo z listów Pasternaka, opublikowanych dopiero w tej książce. Tam Pasternak mówi o Bałtrušajtisie w samych superlatywach.

Więc nigdy tej pracy nie skończyłem. Pozostało z tego kilka artykułów, jeden z nich wydrukowany w Polsce, w książce *Przekład poetycki*, t. 2.

Potem wyjechałem do Stanów z powodów nie mających nic wspólnego z filologią.

Na początek wylądowałem w Berkeley, bo tam na jeden semestr załatwił mi pracę Miłosz. Płacono mi niesamowite pieniądze (z mojego punktu widzenia). Za lekcję, która trwała dwie godziny dostawałem tysiąc dolarów. Miałem 10 lekcji, dostałem 10 tysięcy i czułem się milionerem. Potem zrozumiałem, że człowiek w Stanach Zjednoczonych, który ma 10 tysięcy dolarów, jest raczej na poziomie głodowym, ale to już inna sprawa. Te wykłady dotyczyły semiotyki rosyjskiej według Łotmana. Referowałem po prostu prace Łotmana dodając swoje przekłady i domysły. Przeczytałem ten kurs, na który uczęszczali profesorowie, w tym Miłosz; nie miałem żadnego studenta w ścisłym tego słowa znaczeniu, nie, jednego miałem. Aspiranta, nazywał się Grigorij Frejdin; został naukowcem, pracuje w Stanford i napisał bardzo znaną w Ameryce książkę o Mandelsztamie. Więc przez jeden semestr zrobiłem wprowadzenie do teorii Łotmana, które potem wykorzystałem w swojej książce jako wstęp.

Potem trafiłem na UCLA albo University of California w Los Angeles. Tam jest dobry wydział slawistyczny, ale jakoś nie było dla mnie zajęcia. Głównie wykładałem język litewski dla początkujących, co było rzeczą okropną. Bo ci początkujący to byli głównie Litwini z rodzin emigranckich,

którzy uczyli się, żeby dogodzić swoim rodzicom. Jedni znali język bardzo dobrze, inni w ogóle nie znali. Te trzy lata na UCLA wspominam jako najtrudniejsze lata w moim życiu amerykańskim, raczej bezsensowne. Chociaż tam też próbowałem wykładać semiotykę, już po angielsku. Nie bardzo mi to szło i wielkiego sukcesu nie odniosłem, ani we własnych oczach, ani w oczach studentów.
Potem kontrakt z UCLA skończył się i zacząłem szukać nowej pracy. No i dzięki Bogu, a także dzięki aniołom jego — Brodskiemu i Miłoszowi — dostałem się do Yale. Anielska pomoc sprawiła, że dostałem roczny kontrakt w Yale jako *visiting professor*. Więc dalej wykładałem semiotykę Łotmana, ale dostałem też kurs historii poezjii rosyjskiej XIX wieku, i powiedziano mi, że to musi być wszystko oprócz Puszkina, bo o Puszkinie czyta się kurs osobny. To znaczy Batiuszkow, Boratyński, Niekrasow, Lermontow, Fet, Tiutczew. Uczestniczyłem także w sympozjum na temat Puszkina i wtedy napisałem referat o puszkinowskim przekładzie *Trzech Budrysów* Mickiewicza. Ten referat potem wszedł do mojej książki. Koma Iwanow sądzi, że to rozdział lepszy od innych, że to nie eseistyka, ale nauka w ścisły sposób dowodząca stawianej tezy.

M. L.: *Przypominam sobie, że i inne rozdziały „Nieustoicziwogo rawnowiesia" miały podobne rekomendacje...*

T. V.: Nie, chyba nie.

M. L.: *Wspomniał Pan, że profesor Stankiewicz najwyżej cenił wstęp, a pozostałe rozdziały...*

T. V.: no więc Stankiewiczowi najbardziej podobał się wstęp; nieboszczce Krystynie Pomorskiej — rozdział o Iwanowie; jest w Yale mój przyjaciel Wasilij Rudicz — niesamowicie mądry człowiek, który pracuje na wydziale filologii klasycznej — on uważał za dobrą rzecz o Niekrasowie; Barańczakowi podobała się analiza Cwietajewej, a także Brodskiemu.

M. L.: *Gdyby nikt nie zajął miejsca przy rozdziale na temat Achmatowej, to ja je rezerwuję.*

T. V.: Tak, chyba nikt nie zajął tego miejsca... Ania Ljunggren, uczona ze Szwecji, mówiła, że wszystko jest bardzo nudne i jednostajne, z wyjątkiem rozdziału o Brodskim.
To dziwne, że każdemu podoba się (albo nie) coś innego.

M. L.: *Może to jest najbardziej godne badania?*

T. V.: No więc zająłem się wykładami z poezji rosyjskiej XIX wieku, którą znałem dość źle i dużo rzeczy z tego okresu przeczytałem po raz pierwszy. Kurs był nieźle przyjęty, czytałem go w języku rosyjskim, ale miałem dość dużo studentów. Z tego kursu pochodzą rozdziały o Fecie i Niekrasowie. Robiłem te analizy w duchu Łotmanowskim, chociaż Pani podobno jest zdania, że to jest, jakby tu powiedzieć, transcendencja Łotmana.

M. L.: *Jeśli Pan pozwoli — to myślę, że Pan rozwija Łotmana, przekracza go, jest Pan mniej ortodoksyjny...*

T. V.: Może nie jestem ortodoksyjny, co zresztą, jak już mówiłem, profesorowi Stankiewiczowi nie podobało się. On uważa, że ścisłość metodologiczna jest ważna, i ma rację.

M. L.: *Czy profesor Stankiewicz zna pańskie wiersze?*

T. V.: Tak, czytał je po polsku. Zdradzę chyba sekret, że Stankiewicz też pisze wiersze. I to dobre! Nikomu nie znane poza kręgiem jego bliskich znajomych. Trudno mi powiedzieć, jak on zapatruje się na moje wiersze, w każdym razie nic złego nigdy nie powiedział, no ale jest człowiekiem bardzo dobrze wychowanym.

M. L.: *Wracając do Pańskiej książki „Nieustoiczi woje rawnawiesie". Czym Pan kierował się zamieszczając analizy tych a nie innych tekstów?*

T. V.: Zrobiłem kilkadziesiąt analiz różnych poetyckich tekstów w duchu, który uważałem za Łotmanowski. Z tych analiz wybrałem osiem najlepszych (w moim mniemaniu) i to zostało przyjęte jako praca doktorska, chociaż to trochę nie wypada. Praca doktorska powinna być monografią.

M. L.: *Pańską książkę cechuje po prostu inna integralność. A jak wygląda obrona pracy doktorskiej w Yale?*

T. V.: Trzech profesorów pisze trzy recenzje. I każdy stawia sześć stopni: za znawstwo literatury przedmiotu, za oryginalność, za intuicję oraz zrozumienie (*insight and judgment*), za jasność (*clearness*), za styl i za władanie wybraną metodą.

M. L.: *Świetny pomysł! Przypomina to trochę skalę Agpara, według której ocenia się stan dziecka po urodzeniu. W końcu doktorat to też narodziny...*

T. V.: Yale jest wyjątkiem wśród uniwersytetów amerykańskich, bo nie ma formalnej obrony. W większości uniwersytetów obrona jest publiczna, odpowiada się na pytania, kłóci się z oponentami...

M. L.: *Jaki jest pański oficjalny tytuł?*

T. V.: Ph. D., tj. doktor filozofii. To jest pierwszy amerykański tytuł naukowy i w zasadzie jedyny. Z takim tytułem można zostać *assistent professor*, a potem, kiedy się dalej pnie, zostaje się *associate professor*. Jeszcze później dostaje się, lub nie, stanowisko *full professor*. To już jest gwarancją posady na życie. Do tego jeszcze nie doszedłem i czuję blady strach, że może nigdy nie dojdę. A wtedy koniec i kropka. Trzeba iść do Radia Wolna Europa. Albo do innej podobnej instytucji, co mi niezbyt odpowiada.

M. L.: *Kto i kiedy decyduje o tych awansach?*

T. V.: To się decyduje po pięciu latach, mniej więcej między piątym a dziesiątym rokiem pracy na uniwersytecie, bo nie można pozostać dłużej nie będąc pełnym profesorem. Ja teraz po pięciu latach jestem *associate*, tzn. w pół drogi. O awansach decyduje Wydział, koledzy. Otrzymują listę publikacji i czytają prace. Obowiązuje zasada *publish or perish* — albo człowiek publikuje, albo ginie.

M. L.: *Co obejmuje Pańska lista publikacji poza książką, o której mówiliśmy, i poezjami?*

T. V.: Dość dużo prac naukowych o pisarzach rosyjskich. Wiersze, tłumaczenia i publicystyka też się trochę liczą. Jeśli chodzi o książki, to po tej pierwszej rusycystycznej, przygotowuję teraz polonistyczną — O Aleksandrze Wacie.

M. L.: *A co to będzie?*

T. V.: Monografia. Właśnie profesor Błoński mnie spytał: czy masz jakiś wielki pomysł na tę książkę? Odpowiedziałem, że na danym etapie nie, ale chyba to w ogóle będzie książka bez większego pomysłu. Po prostu monograficzna.
Jeszcze dodam coś o sposobie awansowania. Oprócz oceny dorobku przez kolegów muszą być jeszcze opinie różnych ludzi z innych uniwersytetów. A potem, gdy zdecydują, że można przyłączyć się do ich grona jako *full professor*, to jeszcze musi to być zatwierdzone przez władze uniwersyteckie. W Yale w zasadzie nie zdarza się, żeby człowiek przeszedł te wszystkie szczeble bez opuszczania uniwersytetu. Z reguły po pięciu, sześciu latach poszukuje się pracy na innej uczelni. A potem czasem wraca się do Yale. Musi przejść przez ten czyściec na innym uniwersytecie.

M. L.: *Z tego, co Pan dotąd powiedział, wynika, że są trzy znaczące momenty w pańskiej biografii zawodowej: najpierw ten tajemniczy przyjaciel-guru, potem Łotman i Tartu, teraz Yale. Jak najkrócej określiłby Pan wpływ Yale na siebie?*

T. V.: Yale, jak Tartu, to przede wszystkim atmosfera. To jest małe miasteczko, ale jednocześnie blisko Nowego Yorku. A więc ma człowiek spokojną głowę i może pracować, lecz łatwo korzystać z Nowego Yorku i jego wspaniałości. Po drugie — ogromna, bardzo dobra biblioteka. W tym slawistyczna. Po trzecie — wspaniali koledzy. Już nie będę mówił o takich ludziach jak Victor Erlich albo Edward Stankiewicz — każdy wie, kto to jest Victor Erlich, oczywiście...

M. L.: *Russian Formalism...*

T. V.: Tak, do tego syn sławnego Erlicha, którego Stalin rozstrzelał wraz z Alterem. On teraz już jest na emeryturze, ale bardzo obecny wciąż na wydziale. Człowiek niesłychanie sympatyczny, niesłychanie miły.
No więc to obcowanie codzienne z kolegami jest rzeczą wielką. I ze studentami! Bo do Yale trafiają studenci naprawdę mądrzy. Czasem niewykształceni, bo szkoła amerykańska daje wykształcenie złe, w zasadzie bardzo powierzchowne. Ale jak ktoś się dostał do Yale, to ma olej w głowie, i ten olej działa. I w bardzo krótkim czasie student staje się człowiekiem znającym się na rzeczy. Kiedy obcuje się ze studentami, to człowiek robi się czymś w rodzaju ośmiornicy i wysysa trochę mózg studenta. Różne, czasem zwariowane pomysły studenta naprowadzają na interesujące tropy. To, że studenci są mądrzy, bardzo odróżnia Yale od prowincjonalnych uniwersytetów.
Co jeszcze? Taka osobliwość: *lingua franca* wydziału to język polski! Rozmawiamy między sobą głównie po polsku — ze Stankiewiczem, Erlichem, z profesorem Schenkerem i innymi kolegami. Chyba częściowo dlatego przyjęto mnie do ich grona, że znam polski. Mówi się u nas żartem, że wydział literatury rosyjskiej był *Russenfrei*, tzn. nie było żadnego Rosjanina. Teraz już jest. Profesor Aleksandrow, wielki znawca Nabokova i Biełego.
A więc to mi daje Yale: atmosferę, kolegów, bibliotekę, bliskość Nowego Yorku.

M. L.: *A jak Pan korzysta z Nowego Yorku?*

T. V.: No, Brodski mieszka w Nowym Yorku. Poza tym mam tam innych przyjaciół, chodzę do teatrów.

Jest tam dość duża kolonia litewska. Poważna. Ze wspaniałym historykiem Misiunasem, absolwentem Yale, autorem angielskiej książki o państwach bałtyckich.

M. L.: *Według oficjalnych danych, w USA mieszka około 8% współczesnej populacji litewskiej...*

T. V.: Może i więcej? Głównym skupiskiem emigracji litewskiej jest Chicago. Tam jest teatr litewski, czasopisma litewskie, wchodzę do kolegium redakcyjnego kilku z nich: „Akiračiai" — „Widnokręgi" — to miesięcznik raczej polityczny, zbliżony do „Kultury"; „Metmenys" — „Osnowa" — wychodzi dwa razy do roku, to czasopismo kulturalno-naukowe, zbliżone raczej do „Twórczości".
Obydwa czytane na Litwie. Teraz już bez większych przeszkód.
A wracając do Nowego Yorku, to oprócz spotkań z interesującymi ludźmi, np. z Susan Sontag, wykładałem w Columbia University. Miałem tam kurs o Pasternaku i kurs o nierosyjskich literaturach Związku Radzieckiego. Tzn. o literaturze litewskiej, estońskiej, łotewskiej, gruzińskiej itd. Ten kurs nie miał precedensu.
Wykładałem w języku angielskim, miałem 14 studentów, co jest dość dużo jak na taki kurs.
O Yale mogę jeszcze dodać, że jest swojego rodzaju matecznikiem dekonstrukcjonistów. Obecny w USA Aleksander Żołkowski, z kręgu tartuskigo, próbuje łączyć dekonstrukcjonizm i szkołę tartuską. Wydaje się to niezbyt możliwe. To jak ogień i woda albo woda i olej.
Do dekonstrukcji mam stosunek trochę ironiczny, niezbyt dużo tego przeczytałem, a z tego, co przeczytałem — niezbyt dużo zrozumiałem. Wygląda mi to czasem na parodię i częściowo nawet hochsztaplerstwo. Może nie mam racji. Ale w tym nie jestem na swoim wydziale odosobniony.

M. L.: *Czesław Miłosz też natrząsał się z tego na potęgę.*

T. V.: Nasz cały wydział nie lubi dekonstrukcji, i powiem więcej — kiedy Paul de Man został zdemaskowany jako kryptofaszysta, to Wydział miał z tego powodu prawie że święto — że w końcu okazało się, z czego to wszystko się wywodzi... [śmiech].
To oczywiście żarty, a mniej żartobliwą uwagę krytyczną miałbym taką, że to nazbyt często łączy się z prymitywnym marksizmem i prymitywnym freudyzmem.

M. L.: *A feminizm!*

T. V.: No, proszę Pani, ja nie jestem antyfeministą. W żadnym razie! Chociaż feminizm w teorii literatury też wydaje mi się czasem przejaskrawiony. Feminizm jest bardzo lubiany wśród studentek. Moje studentki głównie piszą na tematy feministyczne. Popularny jest mój kurs o Cwietajewej, przychodzą nie tylko slawistki, ale i studentki z literatury porównawczej, i one piszą prace o Cwietajewej z punktu widzenia feministycznego. I nawet czasem to się udaje. Wracając jeszcze do atmosfery w Yale, chciałbym powiedzieć, że Yale oferuje ciekawe znajomości z ludźmi nie zajmującymi się literaturą i tym bardziej slawistyką w sensie ścisłym.
Na przykład wielkim człowiekiem w Yale jest Jarosław Pelikan, teolog, który napisał wybitną książkę o Jezusie Chrystusie w kulturze ludzkości. Tam jest wszystko — ikonografia, dogmatyka... Sama obecność Pelikana bardzo dobrze wpływa na człowieka.
Albo jest na Wydziale Anglistycznym Lowry Nelson, który zajmuje się barokiem — głównie w Anglii, ale także we Włoszech. Albo Igor Frenkiel, wielki matematyk ściśle współpracujący z najbardziej awangardowymi fizykami doby obecnej.
Jest także już wspomniany mój bliski przyjaciel, Wasilij Rudicz — emigrant z Leningradu. Pracuje na filologii klasycznej w Yale jako *associate professor*. Wasia Rudicz jest niesamowitym człowiekiem. O nim można długo opowiadać. Np. wiadomo że państwo rzymskie istniało przez 1200 lat. Rudicz słynie z tego, że można zadać mu pytanie dotyczące dowolnego roku z tych tysiąca dwustu, i on od razu wymienia konsulów, mówi o podbojach, podatkach w tym konkretnym momencie. Teraz napisał książkę, która wyjdzie w języku angielskim — sądzę, że odniesie sukces — o dysydentach w dawnym Rzymie za czasów Nerona.
Wasia w dzieciństwie czytał Sienkiewicza, lubił *Quo vadis*, a teraz sam napisał o Rzymie Nerona, gdzie np. występuje Petroniusz, chrześcijanie, nawet Winicjusz, który był postacią historyczną. Gdzieś tam w tle oczywiście widać też doświadczenia radzieckie. Wasia zna świetnie literaturę rosyjską, choć z pewnymi dziwnymi lukami. Poznawał ją według specjalnego klucza. On uczył się w szkole sowieckiej i miał za punkt honoru nie czytać niczego, co obejmuje program szkolny. Ale czytać wszystko, o czym w szkole się nie mówi. Dlatego nie wie o co chodzi w *Annie Kareninie*. Ale przeczytał wszystko inne, różne poematy XVII i XVIII-wieczne — zupełnie nieczytelne. On je zna prawie na pamięć. Nie mówiąc już o literaturze XX-wiecznej, którą też zna na pamięć, wyjąwszy Szołochowa.

M. L.: *Miał Pan bardzo różne zajęcia i wykłady częściowo podyktowane potrzebami zatrudniającego Pana uniwersytetu. Jakie zajęcia prowadziłby Pan najchętniej — gdyby miał Pan absolutną swobodę?*

T. V.: Robiłbym to samo, co robię dzisiaj. A gdybym miał absolutną swobodę, to prawdopodobnie leżałbym na kanapie i od czasu do czasu pisał jakieś wiersze. I do tego podróżował. Ale i tak piszę wiersze i podróżuję. Natomiast przy względnej swobodzie robiłbym to, co teraz — seminaria interpretacyjne z wielkich poetów rosyjskich, znanych i lubianych przeze mnie, także przeze mnie tłumaczonych. Robię takie seminaria z Pasternaka, z Cwietajewej, z Błoka, Annienskiego, Iwanowa, z Mandelsztama — nie, z Achmatowej — nie.

M. L.: *Dlaczego z Mandelsztama — nie?*

T. V.: Chociaż bardzo lubię, tłumaczyłem go i znam prawie całego na pamięć — jednak nie uważam się za speca od Mandelsztama. Naprawdę wielkim specem jest Omry Ronen, który pracuje w Ann Arbor, ale chyba przechodzi do Kalifornii. To człowiek, który napisał o Mandelsztamie wybitną książkę z punktu widzenia intertekstualizmu, a Mandelsztam jest wymarzonym obiektem takich badań. Praca jest o jednym wierszu Mandelsztama.

M. L.: *Jaki to wiersz?*

T. V.: To *Grifielnaja oda* [*Oda runiczna*, w: Osip Mandelsztam, *Poezje*, Kraków 1971, s. 237 — przypis mój, M. L] z lat dwudziestych, liczy sobie blisko 100 wersów, a książka ma 400 stron petitem. Dowiedziony jest związek wiersza Mandelsztama z krótkim wierszem, który przed śmiercią zapisał na tabliczce XVIII-wieczny poeta rosyjski Dierżawin. Te osiem linijek Dierżawina stanowi jeden z subtekstów *Ody* Mandelsztama. Jeden z bardzo wielu subtekstów. Ronen znalazł ich tam setki albo i tysiące. Powiedział chyba wszystko, co można o tym wierszu powiedzieć. Byłbym raczej zdziwiony, gdyby ktoś powiedział jeszcze coś.

M. L.: *No, to jest wyzwanie dla Stanisława Balbusa.*

T. V.: A jeśli chodzi o Achmatową — w Yale wykładała to Susan Amert. Zresztą Mandelsztama też.

M. L.: *Mocno podkreśla Pan znaczenie ludzi we własnej zawodowej biografii. Czy można prosić o rozszerzenie tego prywatnego leksykonu postaci znaczących.*

T. V.: Taki alfabet Kisiela? Czy, broń Boże, Urbana? Może pod koniec życia coś w tym rodzaju napiszę. Bo miałem to szczęście, że spotkałem ludzi naprawdę znaczących. W różnych krajach.
Zacznijmy od Moskwy.
Do Moskwy przyjechałem w 1961 roku i zostałem tam przez cztery lata. Pierwszym znaczącym — i to w skali światowej — pisarzem, którego miałem zaszczyt poznać — był Borys Pasternak. To było na pół roku przed jego śmiercią; chociaż był już wtedy prawdopodobnie chory na raka, wyglądał bardzo zdrowo i bardzo młodo. Niesamowicie młodo. Miał 70 lat, a wyglądał jak 40-latek. Spotkałem dwóch ludzi, którzy w taki sposób zachowują młodość. Drugi to Czesław Miłosz.
Z Pasternakiem rozmawiałem tylko przez pół godziny. Zapisałem to w swoim dzienniku. Głównie rozmowa polegała na tym, że broniłem przed nim jego wczesnych wierszy. Podczas gdy Pasternak rozwijał teorię, że jego wczesne wiersze to głupstwo a prawdziwa rzecz to jego powieść, która z kolei mi się nie podobała. Jeszcze bardziej cenił swój dramat, który wtedy pisał i którego nie ukończył, nazywał się *Ślepa piękność* i był na pewno niezbyt dobry.
Wśród rosyjskich filologów istnieje żart, że różnica między Pasternakiem a Achmatową polegała na tym, że Pasternak pisał coraz gorzej z biegiem lat, a wydawało mu się, że pisze coraz lepiej. Natomiast Achmatowa pisała coraz lepiej, a wydawało jej się, że coraz gorzej. Może to nie jest zbyt sprawiedliwe, w tym co pisał późny Pasternak też są rzeczy dobre, ja jednak obstawałbym za wczesnym Pasternakiem. On wtedy rozwijał ideę, że istnieje literatura dwóch rodzajów: *słowiesnost'* i literatura prawdziwa, do której zaliczał Hemingwaya (właśnie wtedy był w Moskwie bardzo czytany). Pasternak cenił tę prozę — jak mówił — spraw ostatecznych, pisaną wprost i bez ozdób, zbytniej ironii, zbytniej erudycji. Tak chciał pisać, a wszystko co wcześniejsze widział w kategoriach słowiesnosti, do której zaliczał np. Tomasza Manna.
Dziwna to teoria, ja mu usiłowałem powiedzieć, że prawdopodobnie Tomasz Mann nie jest taki zły, a wczesny Borys Pasternak jest po prostu wspaniały. On nie zgodził się z tym, powiedział, że to wszystko brednie, że dopiero teraz do czegoś doszedł. Nie miałem czelności powiedzieć mu, że *Doktor Żywago* mi się nie podoba.

M. L.: *To powieść legendarna.*

T. V.: Moim zdaniem po prostu powieść słaba, nie udana. Nie będę się nad tym rozwodził. Wiersze z tej powieści — zwłaszcza religijne, ewangeliczne

— jednak są dobre. Tu przypominam sobie historię następującą: w tym okresie, jeszcze przed spotkaniem z nim, w czasie wielkiej nagonki na Pasternaka, w Związku Pisarzy Litewskich rozpatrywano moje wiersze. I jeden z młodych krytyków, który i teraz jest dość znaną postacią, stwierdził — a wtedy *Doktor Żywago* to było coś takiego, za co trzeba człowieka rozstrzelać — więc stwierdził ten młody krytyk, że takie wiersze jak moje to mógłby napisać nawet doktor Żywago. Z jasnym podtekstem, że to wiersze okropnie anty itd. Na to powiedziałem, że przede wszystkim nie uważam tego za ujmę, poza tym, jeśli chodzi o *Doktora Żywago*, to nic nie mogę powiedzieć, ponieważ tej powieści nie czytałem jak prawdopodobnie także ten jegomość, który o tym mówi. A nie zwykłem dyskutować o rzeczach nie przeczytanych. Co zaś tyczy się Pasternaka, to jest wspaniałym poetą, i uważam za wielki zaszczyt, że porównano mnie do bohatera Pasternaka. Było to chyba moje pierwsze wystąpienie ściśle polityczne. Potem byłem spalony na długie lata jako poeta, po prostu nie drukowano mnie. *Doktora Żywago* przeczytałem dopiero parę miesięcy po tej historii w Związku Pisarzy Litewskich — i, jak już mówiłem, niezbyt mi się spodobał. Wiersze były do niego dołączone jako oddzielny, maleńki zeszycik. Pamiętam, że zgubiłem ten zeszycik w jednej z moskiewskich stołówek. Pobiegłem tam po upływie dobrej godziny i zapytałem kelnerki, czy nie znalazła czegoś, bo ja zgubiłem zeszyt z własnymi wierszami. Ona powiedziała, że owszem, owszem, przyniosła mi ten zeszyt, popatrzyła tak bardzo chytrze na mnie i dodała: no, no, ciekawe rzeczy pan czyta (tam było napisane: Borys Pasternak, wiersze z powieści *Doktor Żywago*). No i skończyło się na niczym, a wiadomo, że takie historie kończyły się przesłuchaniami itp.

Moskwa w tym czasie, dzięki Bogu, była jeszcze pełna ludzi z innych czasów. Była Nadieżda Mandelsztam, którą poznałem. Był Kruczonych, znany futurysta, przyjaciel Chlebnikowa i Majakowskiego, który w różnych towarzystwach czytał swoje wiersze. Wiersze niezbyt dobre, ale czytał je w sposób niesamowicie teatralny. To były typowe happeningi.

Żyli jeszcze uczeni z dawnych czasów, np. Żirmunski, którego spotkałem w Leningradzie. W Tartu spotkałem Romana Jakobsona, który przybył incognito, bo jako obywatel amerykański nie miał zezwolenia. Miał wizę na pobyt w Tallinie, a przyjechał z Krystyną Pomorską do Tartu. To incognito tak wyglądało, że gdziekolwiek by nie poszli, dziesięć metrów za nimi jechał samochód i wszystko, o czym mówili, było niewątpliwie zapisywane (Jakobson rozmawiał wtedy głównie o poetyce sanskryckiej).

Wracając do Moskwy — to jeszcze oczywiście Achmatowa. Spotykałem ją dosyć często. Do Achmatowej ludzie przynosili swoje wiersze, i to w ogromnych ilościach. Często grafomańskie. Czasem nie, ale naprawdę podobało jej się coś bardzo rzadko. Z tym, że ona była niesamowicie grzeczna, była wielką damą. Królową. Zachowywała się arystokratycznie i miała różne wybiegi wobec tych młodych poetów, których wiersze jej się nie podobały. Czasem, kiedy się podobały, mówiła wprost — jak Brodskiemu: pan jest geniuszem. Poszedł kiedyś do niej mój przyjaciel Jewgenij Lewitin. Został wprowadzony, i tak siedzi i patrzy na Achmatową. Ona w końcu zaczęła go zachęcać, no to proszę, niech pan czyta swoje wiersze. Jakie wiersze — powiedział Lewitin — ja nigdy w życiu żadnych wierszy nie pisałem. Wtedy Achmatowa go uściskała, ucałowała i powiedziała: no, w końcu przyszedł normalny człowiek. I bardzo się zaprzyjaźnili. Ja przyszedłem do Achmatowej z wierszami, tzn. z przekładami jej wierszy na język litewski. Przeczytałem parę wierszy, i ona powiedziała coś takiego zdawkowego, no, że intonacja uchwycona — tzn. nie spodobało jej się, bo znałem te jej wybiegi.
Wyszedłem zupełnie zdruzgotany. Nazajutrz telefon od Achmatowej. Co się okazało? Przyszedł do niej Koma Iwanow, on zna dobrze język litewski, a te moje przekłady leżały tam na stole. On je przeczytał i ocenił dobrze. No to proszę pana — powiedziała Achmatowa — proszę przyjść i będziemy rozmawiali.
O Achmatowej można by dużo opowiadać, tyle że bardzo niedawno wyszła książka Anatola Najmana, który był jej przyjacielem i sekretarzem osobistym.

M. L.: *Jednym z Czarodziejskiego chóru, który wspomina Brodski.*

T. V.: Tak, właśnie. Achmatowa była niezwykłą postacią i można by ją cytować długo, ale to właśnie zrobił Najman, dając swoiste *table-talk* Achmatowej.

M. L.: *Czy na tym chce Pan zakończyć leksykon postaci znaczących?*

T. V.: Kiedy na starość będę taki leksykon robił, będzie tam dużo ludzi, np. Michnik, nie mówiąc już o Miłoszu czy Kołakowskim.

M. L.: *Sumując — mówił Pan o związkach z ludźmi, twórcami; wspominał Pan myśli i miejsca. A książki życia?*

T. V.: Bardzo ważny w moim życiu był *1984* Orwella. Przeczytałem go dość wcześnie, około 1960 roku, po angielsku, zrobił na mnie ogromne

wrażenie, ale bardziej ideologiczne. No i *Dżuma* Camusa, którą też jako młody człowiek odebrałem jako przesłanie antytotalitarne. A trochę głębsze wniknięcie w *Dżumę* każe zastanowić się nad złem. Nad tym, że ono jest nieusuwalne. Że dżuma zawsze jest z nami i w nas. Ale że niezgoda na nią jest konieczna. To jest proste, ale dla mnie było ważne, zwłaszcza na tle tej powszechnej hipokryzji, tj. zgody na chorobę. Inni? Wprawdzie Pasternak wybrzydzał się na Tomasza Manna, ale dla mnie Mann był znaczący. Zwłaszcza *Józef i jego bracia*. O atmosferze, w której to czytaliśmy, niech świadczy taka anegdotka: Juozas Tumelis, ten wspaniały mediewista, który teraz jest głową Sajudiusu, był przesłuchiwany przez KGB w związku z istnieniem naszej grupy samokształceniowej. W jakimś momencie przesłuchujący go zapytał, kto ma na niego aktualnie największy wpływ. Na to Tumelis po dłuższym namyśle powiedział wolno: Tomasz... KGB-ista bardzo się ożywił, wtedy Tumelis po krótkim milczeniu dodał: Mann. I to była prawda. Na nas wszystkich wtedy Mann miał duży wpływ.
A z książek, które poznałem już raczej na emigracji, najbardziej chciałbym wyróżnić Płatonowa. Płatonow stworzył idiom komunizmu (przede wszystkim w *Wykopie*).
Zwichnięty język Płatonowa, ta jego zwichnięta składnia, to jego dziwne obrazowanie są w zupełności adekwatne wobec komunizmu.
Komunizm jest bardzo złożoną sprawą. Znacznie bardziej złożoną niż faszyzm.
Miłosz gdzieś w *Rodzinnej Europie* powiedział, że faszyzm jest złem w postaci absolutnej a straszliwość komunizmu polega na tym, że to jest splot dobra i zła. W zasadzie komunizm odwołuje się do dobrych cech w człowieku, do marzeń o sprawiedliwości społecznej, a w rezultacie wychodzi z tego niesamowite zakłamanie, i także góry trupów. Było to ogromne trwonienie pozytywnego potencjału ludzkości. Faszyzm mówi otwarcie, że chodzi o władzę, o niewolnictwo, o wyższość rasową — nie ukrywa swego antyhumanistycznego oblicza. Komunizm to ukrywa. Jest hipokrytyczny, kusi podstępnie.
No więc Płatonow jest jedynym pisarzem, który w stylu, słowniku, nawet w kompozycji uchwycił to zwichnięcie komunizmu. To jedyny pisarz, który nie tylko odczuł komunizm, ale pokazał o co tu chodzi. W tym sensie cenię go wyżej niż Bułhakowa, którego uważam za trochę przechwalonego. Bułhakow podszedł do komunizmu od dwóch stron, po pierwsze od strony trochę pozytywistycznego chrześcijaństwa, coś na modłę Renana. Nawet przypomina Leonida Andriejewa, który kiedyś napisał kiepską powieść o Jezusie Chrystusie. Z drugiej strony, Bułhakow podszedł do komunizmu

w sposób trochę wodewilowy, i to też nie bardzo działa. W każdym razie Zoszczenko robił lepszą satyrę.
Bułhakow był postacią poważną i człowiekiem na wielką skalę, ale *Mistrza i Małgorzaty* nie uważam za arcydzieło. A Płatonow — to coś zupełnie innego. To jest naprawdę arcydzieło.

M. L.: *A Jerofiejew?*

T. V.: To dobra literatura, ale drugiego poziomu. A Płatonow, moim zdaniem, jest na tym poziomie, co Cervantes, Szekspir albo Homer. Płatonow — to pisarz, który uchwycił sens ery w najgłębszym sensie tego słowa.

Kultura jest nagromadzeniem tekstów i morza

biblioteka tekstów

chce wyławiać te najważniejsze dla współczesnej refleksji humanistycznej i literaturoznawczej

Janusz Sławiński *Teksty t teksty*
Michał Głowiński *Nowomowa po polsku*

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

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

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

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

Informacja o subskrypcji w następnym numerze

Archiwalia

Ewa Spalińska

Nad „Portretem Juliana Apostaty" Bolesława Micińskiego

Postać Juliana Apostaty towarzyszyła Bolesławowi Micińskiemu od wczesnej młodości. W latach szkolnych, pod wpływem lektury powieści Dymitra Mereżkowskiego, zaczął pisać dramat *Julian Apostata*, którego nigdy nie ukończył. Julian pojawia się też w *Podróżach do piekieł* (gdy eseista mówi o fenomenie *Odysei*, w *Odpowiedzi na list Francesca*), jako ten, który powracał do umarłego Cesarstwa Rzymskiego niepomny krwawej ofiary św. Pawła; na kartach notatnika, wspominany jako jeden z bohaterów powstających portretów; wreszcie w listach do przyjaciół, gdzie Julian staje się „problemem do rozwiązania" — obsesją i koniecznością. W ostatnich latach życia Julian pojawił się w szkicach do portretu, którego Miciński też nigdy nie ukończył. Podczas gdy notatki w formie planu stanowiły jedynie materiał do portretu, odczyt z 1942 roku był czymś więcej: portret z o s t a ł w y g ł o s z o n y. Jeden z uczestników spotkania, Seweryn Walfisz wspomina w tekście *Pożegnanie Bolesława Micińskiego* napisanym i odczytanym 30 czerwca 1943 roku, a więc w miesiąc po śmierci autora portretu:

Wspomnę (...) o drugiej, nie napisanej, a wygłoszonej w prywatnym kole, pracy o Julianie Odstępcy. Obszerna biografia cesarza i szeroko namalowane tło czwartego stulecia zmierzają ku wykazaniu, że słabe poczucie rzeczywistości Juliana płynące z choroby i z wykształcenia na mitach Homera, zamknęło mu oczy na decydujący triumf chrześcijaństwa i skłoniło do próby zwalczania i odrzucania czasu w płaszczyźnie czynu a nie myśli. Czynem magicznym i walką otwartą chciał Julian wstrzymać zwycięski w czasie pochód dziejów, narzucić otaczającemu

światu, nad którym panował jako cezar, swój świat pogańskich marzeń, z Homera wzięty. W tej walce musiał Julian zginąć. Tragizm takiej walki tkwi, zdaniem autora, w okrutnych złożach naszej dzisiejszej rzeczywistości.[1]

Teraz, gdy pozostały już tylko szkice należy oddać głos wyobraźni czytającego, być może odnajdzie on tę nić, która „zespoliła (...) tyle tak niepodobnych sobie gestów..." Odczytanie pełnego zarysu całości z fragmentów wiąże się z uświadomieniem sobie, czym jest portret jako forma wypowiedzi w praktyce twórczej Bolesława Micińskiego i jaka jest ranga realności w biografii duchowej twórcy portretów.

Portret nie daje się ująć w ramy pojęć, bo za każdym razem kiedy powstaje musi odnaleźć szczególny rytm, który będzie określał niepowtarzalną wartość jaką jest Osoba. Ale portret jest też autoportretem, więc ożywiony obecnością piszącego nie utrwala czasu przeszłego, lecz nadaje mu wymiar teraźniejszości. Wprowadza bohatera w Wieczne Teraz, wypowiada na nowo myśli umarłego. Odchodzi z naturalnego porządku czasu przenosząc się we „wspólny czas żywych i umarłych"[2]. Poruszając się w materii słowa, materii z góry skazanej na iluzję, w tym nierealnym świecie umownych znaków ludzkiej obecności, przywołuje Osobę „z mroków historii, która się już dokonała".

Warunkiem zaistnienia portretu jest dialog — rozmowa w tekście, która rodzi się w intymnym związku duchowym dwóch osób. Artysta stara się uchwycić wymykający się sens obecności portretowanego. Dopuszcza go do głosu, wybiera obrazy, za pomocą których z nim dialoguje, szuka wspólnych lektur — i tak powstaje rozmowa, która pokonuje czas i przestrzeń. Dialog, nie jest pozorny, przywoływana postać jest aktywna, ślady, które pozostawiła są znakami istnienia, powiązanymi niepowtarzalnym sensem wyrażającym jedność osoby. Kant i Julian to niewątpliwie figury wewnętrznego życia Micińskiego. Dialog jaki z nimi podejmuje, jest jednocześnie swoistą autoterapią, ale wolną od instrumentalnego traktowania przywoływanych postaci. Są one dla Micińskiego żywe i autonomiczne, są dla niego problemem i tajemnicą, czymś co sytuuje się poza nimi i jednocześnie wpisuje się w jego porządek duchowy. Portrecista uwikłany jest w dialektykę dystansu i wniknięcia, to hermeneuta, który po wejściu w tajemnicę osoby musi nią zawładnąć, ale nie może przekreślić jej

[1] Maszynopis tekstu Seweryna Walfisza *Pożegnanie Bolesława Micińskiego*, ze zbiorów Anny Micińskiej.

[2] Ryszard Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 30.

tożsamości. Gdy pragnie w tej prezentacji pozostawić swój ślad, musi uważać, aby portret nie stał się nagle autoportretem, a osoba portretowana, jedynie medium do prezentacji własnej osoby.
Droga do portretu prowadzi przez kontemplację, poddanie się obrazowi. Należy tylko uważnie patrzeć, wyzwolić się z czasu, pozbawić go siły niszczącej.

Wziąć czyjeś życie, które historia (o ile to w ogóle możliwe) już poznała, ustaliła, zamknęła w kształcie ostatecznym, i zrobić to tak, aby za jednym spojrzeniem objąć cały łuk (...)[3]

Każdy portrecista, który wybiera drogę utożsamienia się, doświadczenia cudzej przestrzeni duchowej uświadamia sobie, że „sens jest tym, czego nie da się zobiektywizować, co leży 'pomiędzy' tym, co powiedziane, a tym, czego wiedza nie może uczynić naszą własnością"[4]. Dlatego sam tekst — świadectwo przeprowadzonej rozmowy — jest jedynie śladem, który pozostawiamy odchodząc z czasu i przestrzeni tych, którzy zostali przywołani.
Moment utożsamienia się z portretowaną postacią niesie świadomość wielości wcieleń tego samego podmiotu. Miciński przegląda się w lustrze ze skrzydłami. Profile to Kant, Julian, kto jeszcze... Podobnie Julian jest i Markiem Aureliuszem i Karakallą i Juliuszem Cezarem. Powstaje portret wielokrotny — w każdym odbiciu inny. W chwili pojawienia się lustra wygasa, kończy się jakby aktywność eseisty wykazana w rozmowach, kolejnych krokach rozumienia, lekturze tekstów. Motyw zwierciadła wchodzi już w sam obraz — zatrzymany, nieruchomy, statyczny. Miciński w i d z i, nie zaś t w o r z y. Zobaczywszy może już organizować strukturę portretu.
Szkielet tworzą pojęcia, na których zbudowane są portrety — pojęcia kluczowe dla wewnętrznej biografii Micińskiego, decydujące wręcz, bo na nich oparty jest wybór postaci. Są to: rzeczywistość zastana i rzeczywistość zastępcza. Wyznaczają one podstawową alternatywę, wobec której znajduje się człowiek poszukujący swojej wizji świata. Wybór rzeczywistości zastanej pociąga za sobą zgodę na istniejący porządek uniwersum, co wyklucza twórczą ingerencję i czyni los człowieka zdanym na kaprys Przypadku. Wyjście poza tę perspektywę odbioru świata oznacza odrzucenie oczywistości elementów świata zastanego i inerpretację tych elementów poprzez nowy porządek, który bierze się bądź z przeszłości (Julian), bądź jest wytworem umysłu (Kant). Nie jest dziełem przypadku, że każda z tych

[3] Marguerite Yourcenar, *Pamiętnik Hadriana*, Warszawa 1988, s. 280.
[4] Michel de Certeau, *Tworzenie Historii*, „Znak" 1973, nr 233—234, s. 1435.

rzeczywistości zostaje skompromitowana jako niemożliwa wizja świata. Krytyka uderza w fikcyjność proponowanych ujęć rzeczywistości, kwestionuje ich wiarygodność.

Miciński wybiera wśród wielu cech Juliana te, które mają najmniejszy związek z jego życiem publicznym. Będzie to chwiejność i niepewność, w przeciwieństwie do pojęć organizujących *Portret Kanta*, które pochodzą ze świata rozumu i są świadomym wyborem woli filozofa, te narzucone zostają przez dyspozycje psychiczne Cesarza Odstępcy, które kierują go ku emocjonalnej a nie intelektualnej lekturze świata. Chwiejność postawy, czy chwiejność sądów bierze się nie — jak u Kanta — z przyjętego apriorycznie założenia względności obrazu rzeczywistości, nie z analizowania i porządkowania świata, lecz jest wynikiem jego przeżywania.

Julian czyta Homera jak Biblię, Platon nie jest dla niego propozycją, jest koniecznością. Nie przykłada Platona do obrazu świata zastanego, odczuwa świat Platonem, czyta Platonem. Burzy więc rzeczywistość zastaną, odrzucając jej realność, nie akcentuje obrazu, który implikowany jest przez świat zjawisk. A zatem cierpi na niedowład rzeczywistości i wyrównuje ten niedowład gestami. Tak rodzi się przymus udawania, czyli teatralizacji życia. Ale to, co teatralne w oczach świata — gesty, słowa, ruchy — jest rzeczywiste w świecie Juliana. Prawdą jego spektaklu są misteria pogańskie, które wskrzesza przez powtarzalność gestów, wierząc jak aktor i kapłan zarazem, że ich uporczywa obecność uruchomi możliwość powrotu żywego kultu. Że słowo stanie się ciałem. Widownią tych ceremoniałów są korowody prostytutek i żebraków. To nie teatr — mówi Julian — uspokójcie się. Bogowie nie lubią oklasków. Opłacany motłoch w tym samym momencie przestaje być podekscytowaną publicznością, zmieniając się w usłużnych aktorów. Zgromadzeni wokół ołtarza naśladują jego gesty — tak jak on naśladował ich gesty w kościele, który teraz nazywa kostnicą. Rozpoczyna się dramatyczna walka między odchodzącym pogaństwem, a młodym chrześcijaństwem, które skutecznie wypiera stare kulty. Miejscem tych zmagań jest steatralizowana przestrzeń, która nie może stać się świątynią, bo nie sposób przezwyciężyć dwoistości ról osób udających tylko uczestnictwo w odprawianym kulcie. Tak jak przekupieni przez Juliana włóczędzy kalają świętość wygasłego ołtarza zapomnianych bogów, tak Julian w kościele zmienia przez swoją obecność mszę w spektakl teatralny. Jednak oklaski, które są natrętnie powracającym motywem, choć drażnią uszy Juliana, nie odbierają mu wiary w cudowną moc powtarzalności. Miciński szuka Juliana prawdziwego, uwolnionego od napięć jakie zgotowała mu władza, od histerii, w którą popadł jako

niespełniony w kulcie wyznawca pogańskich bogów. Ma być to cesarz ukazany w sytuacji intymnej, osobistej, niczym się wśród innych nie wyróżniającej. Oto Julian pisze list do swojego przyjaciela Euagriosa. Miciński nie daje nam gotowego obrazu. Zapowiada pojawienie się Juliana. Fragmentaryczność tekstu wywołuje uczucie niespełnienia. Forma ta, będąca dziełem przypadku organizuje odczuwanie czytelnika. Brak ram portretu prowadzi tu jednak paradoksalnie do p r z e ż y c i a osoby Juliana. Jest to możliwe dzięki równorzędności wariantów tekstu, które współistnieją symultanicznie. Dzięki temu Julian Apostata wraca w powtarzającym się obrazie, który nigdy się nie zmaterializował, a jednak wszystko jest dane równocześnie, bo i błękit wody, i lazur nieba, i smuga światła, i postać pisząca list do przyjaciela, retora Euagriosa. Obraz pojawia się i znika w wyobraźni czytającego, zawsze tylko zapowiadany. Julian jest nie do uchwycenia — wielość profilów — wielość szkiców.

Trudno odnaleźć tę twarz w gąszczu szczernialej zieleni w spelzlym tle, które znaczą plamy na lustrze, które zbyt wiele wchłonęło: Sofoklesa, Fedona, Cezara. (...) Nieskończoność profilów odbitych w chwiejnych skrzydłach lustra. (...) Postarajmy się go odnaleźć prawdziwego w ciągu dwudziestu minut przynajmniej i tak poza mgłą historii, poza żółkniejącym pokostem, który powlekł jego twarz na historycznym płótnie, postarajmy się odnaleźć tę więź, która zespoliła w nim tyle tak do siebie niepodobnych godzin, tyle tak niepodobnych sobie gestów, które wiążą postać Juliana. Tak w jednym błysku światła, które przebija mgłę postarajmy się zrozumieć Cesarza Odstępcę.

Błysk ten można inaczej nzwać epifanią, „nagłą manifestacją duchowości". Ten rodzaj olśnienia daje „poczucie radykalnej bliskości Innego, istotnego kontaktu z tym, co ‚niedosiężne', obecności sacrum czy „źródłowego sensu"[5]. Tym, co ten „błysk" przyciemnia czy wręcz uniemożliwia jest historia, która powleka twarz pokostem zapomnienia i czyni ludzi podobymi sobie, zupełnie jak fakty, które pozbawione szczególnego powiązania mogą być elementami każdego życia. Historia jest zbiorem faktów, człowiek, „Istnienie Poszczególne" jest określonym tych faktów związaniem. Nagłe poczucie obecności nie bierze się ze znajomości faktów, lecz ze szczególnego ujęcia, odczucia związania wyrażającego się w nigdy niezaspokojonym pragnieniu objęcia całej istoty. To dążenie do uchwycenia wymykającej się postaci, uchwycenia właśnie, a nie opisania, jest bolesnym doświadczeniem cudzej obecności:

[5] Ryszard Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 46, Por. także, J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, w: *Poznanie Miłosza*, Kraków 1985.

Wchłonąć tę twarz, ale równocześnie mieć ją na tle wszystkich gałęzi wiosennych, murów, fal, w płaszczu, w śmiechu, w cofnięciu jej o piętnaście lat, w posunięciu naprzód o trzydzieści lat[6].

Zagadkowy, nie do objęcia, czy uchwycenia byt Innego, przywołany nie refleksją, ale w błysku olśnienia, odnaleziony w gąszczu lat przeżytych, drzew spróchniałych, skostniałych społeczeństw, deszczów, które przeszły, mgły, która nie nadeszła, czcionek i zwietrzałych stronic — wymyka się, i to musi pozostać jego istotą.

Portret Juliana Apostaty miał być zbudowany na jednej scenie, która może być rozumiana jako niepowtarzalny moment w życiu Apostaty, moment wyzwolenia z ciężaru gry aktorskiej, a przez to budzący wieczną tęsknotę i daremne pragnienie powrotu. Młodzieńcze życie Cesarza nacechowane było lękiem i niepewnością. Dojrzałe — lękiem i determinacją. Gdyby starać się nadać temu realny wymiar obrazu, to zarówno w scenach z życia dziecięcego, jak i w scenach z życia dojrzałego, nie odnaleźlibyśmy Juliana, który w pierwszym przypadku sam byłby obserwatorem, w drugim zaś marionetką poruszającą się w sztucznych dekoracjach.

Scena pisania listu to jedyne zdarzenie, w którym Julian w zgodzie z naturą, samotny i odarty z maski dostojeństwa, czy z grymasu lęku, daje się odnaleźć zarówno dla siebie jak i dla nas. Julian unieruchomiony, nie usiłujący wielością gestów przykryć pustki i absurdu, odnajduje wymiar autentycznego życia. Zarówno wszystko co przed (lęk przed światem) jak i po (budowanie, lepienie świata z poetyckich wizji Homera) nie może pomóc w zrozumieniu Juliana. Gdyby to, co „po", ująć w obrazy znalazłby się na nich Apostata, ale zawsze w kapłańskich szatach czy surowym odzieniu żołnierza. I zawsze w sztucznych dekoracjach. Dlatego zielony wąwóz i postać Juliana pochylona nad listem, wolna od uwikłań i okoliczności jest w i e c z n a. I ten właśnie obraz stara się wyzwolić w naszej wyobraźni Bolesław Miciński.

[6] Cz. Miłosz, *Essey*, w: *Poezje*, Kraków 1985, t. II, s. 47.

Bolesław Miciński

Portret Juliana Apostaty

[Wersja A]

W.I.B.[1] 28.V.1941 [?]

Mówiąc o Kancie rozpatrzyliśmy kilka form zaniku poczucia rzeczywistości, w jego umyśle szukaliśmy rzeczywistości kompensacyjnej. Wystarczy znać albo myśli albo życie Kanta, aby z pewnością niemal odnaleźć drugi aspekt rzeczywistości fikcyjnej lub przeżytej, tak wielka zgodność jest między nim a jego odbiciem w lustrze teorii. W salonie o białych ścianach widzimy wąskie plecy, poły brunatnego surduta, harcap przewiązany czarną wstążką, asteniczne ramiona pochylone nad lustrem w mahoniowej oprawie, w lustrze wysokie czoło wyszyte na kanwie zmarszczek i oczy i cienki kościsty nos i blade zwiędłe wargi.

Tak wielkie podobieństwo między myślą i życiem jak między odbiciem w lustrze a postacią, która się w lustrze przegląda! O ile trudniej z Julianem! To już nie owalne lustro zawieszone nad konsolą, to lustro z dwoma skrzydłami: *en face* dwa profile — nieskończoność profilów odbitych z lewego skrzydła w prawym z prawego w lewym.

Życie Kanta tak jest regularne jak precyzyjna jest jego struktura myślowa. Życie Juliana jest potargane, nasycone barwami pejzażów (od głębi Turcji

[1] W.I.B. — W Imię Boże.

po kanał La Manche), stała niepewność życia, akcja polityczna i od otchłani upokorzenia i lęku do poczucia władzy, która kazała jego poprzednikom stworzyć modele wielorakich form szaleństwa. Życie burzliwe, niejasne — Kant oszalałby gdyby musiał przeżyć jeden dzień Juliana — myśl nieuchwytna, równie jak życie poszarpana, wielopostaciowa.

Jak trudno go uchwycić! Żył trzydzieści dwa lata. Jest tu i młodzieńcza neurastenia w młodości; coś jakby projekt na wiecznego studenta (płakał kiedy mu powierzono władzę i chciał wrócić do studiów). Jest i historia wodza, który przed siedemnastoma wiekami wyzwolił Francję od zalewu Allemanów.[2] Neuropatyczny młodzieniec z twarzą w tickach i drżącymi ramionami bez wątpienia odtwarza czyny Juliusza Cezara. Jest kodyfikatorem i w zakresie życia cywilnego i religii, ironistą na tronie, którego cień pokrywał się z geograficznymi granicami ówczesnego świata, subtelnym epistolografem, eseistą, człowiekiem, którego stać na gesty prostoty równie wielkiej jak postać Marka Aureliusza. Jeśli wykpiwa własną postać to dlatego, że i m p e r a t o r tak jest nieosiągalny w swoim dostojeństwie, że pogodnie odprawia tych, którzy niemal dosłownie plują mu w oczy.

U Kanta — doskonała zgodność życia i myśli, przytem i myśl jest znana i życie. Julian — życie krótkie, nieomal niepojęte, myśl bardziej niż życie nieuchwytna. Ciągle nieskończoność profilów odbitych w chwiejnych skrzydłach lustra, w których się przeglądał. W lustrze, w tle jego twarzy jest bury dym Troi, świat Homera i zaświaty Wergilego, otchłań bukolik, georgik, elegii, mów, rozpraw, dialogów, traktatów. Trudno odnaleźć tę twarz w gąszczu szczerniałej zieleni, w spełzłym tle, które znaczą zetlałe plamy lustra, które zbyt wiele wchłonęło — bo i Sofoklesa, i Fedona i Cezara. Wchłonęło zbyt wiele i dlatego twarz znaczona jest płowymi plamami strawionej przez czas rtęci, rozmazanej na odwrocie zwierciadła. Chwilami zdaje się, że się pochyla nad zwierciadłem — ślepy jak to spełzłe zwierciadło, i dlatego taki nieuchwytny.

Roślinie, kiedy dojrzewa, więdnie, gaśnie jej zieleń i odsłania się trwała tkanina włókien i łodyg. Całe życie Kanta skupia się w jego starości, w dramacie ginącej rośliny, która wydała swój owoc. Życie Juliana to zieleń kwitnąca na zieleni — jemioła — i dlatego taki nieuchwytny, i dlatego tak jak jemioła skazany na wydarcie i spalenie, żeby rosło drzewo świata.

[2] W latach 356—359 Julian Apostata odpiera inwazję Alamanów i Germanów na terenie Galii.

II. Rozważania o historii

Patrzymy na Alpy we mgle. Widzimy tylko szczyty, które choć przez blask swego śniegu są l ż e j s z e, niemniej zdają się zapadać w jakieś t ł o s i l n i e j s z e n i ż m g ł a, a które grzebieniom w śniegu dają stały fundament. To co porom zawieszonym we mgle nadaje i c h jedność to ś w i a d o m o ś ć nasza, że poza mgłą góry związane są potężną podstawą granitu, iłu, piasku i zielonych wzgórz porosłych drzewami, które co pewien czas odsłania nam mgła idąca jak kurtyna w niebo. Widzimy grzebienie, refleksy światła, światłem przebite obłoki, które blasku dodają śniegom, a wiemy, że trzeba tylko zedrzeć przesłonę mgły aby odnaleźć zieleń, las i pręgi dróg na reglach, czerwone plamy dachów, topole, połyskujące skręty Isery, przedmieścia, domy, tramwaje — i fontannę na placu Grenette.

Tak jest z każdą postacią historyczną, którą chcemy wywołać z głębokich, w mroku narastających cieniów historii. Uśmiechy, spacery, zamyślenia nad książką to wszystko tonie w gęstniejącej mgle: nie notowane przez historyków — a przecież właśnie uśmiechy, spacery, zamyślenia to ił, granit, piasek, ziemia, drzewa i trawy porastające ziemię, to właśnie to, co wiąże kilka przebijających się przez mgłę szczytów w jeden łańcuch Belle-Donne. Historycy przedstawiają tylko szczyty, tylko to, co [wyziera] się ponad mgłę życia codziennego — czyny wojenne, akty obywatelskie doniosłe i momenty wahań, narodziny związane przysięgą wierności i śmierci. To są f a k t y historyczne, to są właśnie szczyty, które przedzierają się przez mgłę — a niżej leżą uśmiechy, spacery, zamyślenia nad książką, zwątpienia i decyzje, które wreszcie przebiły mgłę i zastygły ponad nią połyskujące i łatwo uchwytne w szkicowniku przechodnia pejzażysty — historyka. H i s t o r i a p o k a z u j e t y l k o s z c z y t y i dlatego wszystkie jej postacie są tak podobne jedna do drugiej, a tak niepodobne sobie samym, tak bez potężnego masywu kamieni i iłu, z których wyrastają. Jakże odnaleźć Juliana, którego „ramiona chwiały się jak waga" (według św. Grzegorza)[3], który był przewrażliwionym dzieckiem, lektorem Pisma Świętego w sutannie[4] i wtajemniczonym w Efezie i Eleuzis w misteria pogańskie[5], który bał się władzy i który nosił ją z dostojeństwem Marka

[3] Grzegorz z Nazjanzu — biskup i teolog — studiował z Julianam Apostatą w Atenach. Przytoczony fragment pochodzi z *Mowy U 24*, zob. Grzegorz z Nazjanzu, *Mowy wybrane*. Warszawa 1967, praca zbiorowa.

[4] Podczas pobytu w Macellum kilkunastoletni Julian zostaje lektorem Pisma Świętego.

[5] Wtajemniczenie w Efezie i w Eleusis następuje pod wpływem Maxyma z Efezu, którego Julian poznał w trakcie studiów.

Aureliusza. Jak wytłumaczyć, że równocześnie umiał wykpiwać siebie, mówić o pchłach, które skaczą po jego brodzie, i stawiać swoje stopy w rozwiane w piasku odciski stóp Aleksandra Macedońskiego? Więc jakże go zrozumieć — żeby nie pokazać tylko połyskujących szczytów nad mgłą i żeby nie pokazać tylko siebie i tylko siebie. Jak odcyfrować tę twarz powleczoną pokostem kilkunastu wieków, w których była i miłość i pogarda i nienawiść.

Postarajmy się odnaleźć Juliana w jednej tylko chwili życia i poprzez analizę jednej tylko chwili, w której pisał list do przyjaciela Euagriosa, postaramy się zrozumieć całe jego życie.

Teraz — poznać historię to spacerować wzdłuż ogromnego malowidła, trawić przestrzeń krokiem. Jakże trudno go tu odnaleźć. Trzeba iść długo wzdłuż ogromnego obrazu. Zatrzymywać się nad szczerniałymi postaciami: o n, czy nie on? — bo ten, który stanął przeciw chrześcijaństwu, w istocie gubi się w gąszczu lat przeżytych, drzew spróchniałych, skostniałych społeczeństw, deszczów, które przeszły, mgły, która nie nadeszła, czcionek i zwietrzałych stronic. Tak trudno go odnaleźć — wreszcie jest (opis według Ammiana)[6]. Opowiadać! Ten fragment dziejowej tkaniny historii pokryła barwami i plamami ukrzyżowania Mantegni (obojętny Rzymianin odwrócony w trzech czwartych od Krzyża do wielkiej galerii w Louvre)[7].

To co przede wszystkim w jego życiu uderza to jego teatralność — teatralność życia i myśli, która kształtowała życie, i dlatego tak mało w tym życiu rzeczywistości, a tyle gestów, ciągle gestów, ale — jak mówi bezstronny bardzo biograf — „to co w jego życiu mogłoby wydawać się sztucznym i udanym, teatralnym wyrastało zawsze z głębi serca"[8]. Teatralny, udramatyzowany przecież zawsze jest człowiekiem i tak trudny do ujęcia! Ale zawsze napiętnowany teatrem i fikcyjną rzeczywistością:

---

[6] „Wzrostu był średniego. Włosy miał miękkie, jakby grzebieniem układane, bródkę zaś wełnistą, ostro zakończoną. Połyskujące oczy wdzięcznie jaśniały, świadcząc o bystrości umysłu. Brwi ładne, nos bardzo prosty, usta nieco za duże, dolna warga trochę zwisła. Kark mocny, lekko pochylony, barki duże, szerokie. Od czubka głowy aż po same koniuszki paznokci cechował się prawidłową budową ciała, toteż był mężczyzną silnym i dobrze biegał". Ammianus Marcellinus, *Rerum Gestarum*, libri XXXI, fragment w: A. Krawczuk, *Julian Apostata*, Warszawa 1987, przeł. A. Krawczuk.

[7] Podczas pobytu we Francji Bolesław Miciński spędzał wiele godzin w galerii Louvre. Tam zatrzymywał się zafascynowany przed obrazem Andrea Mantegni przedstawiającym scenę ukrzyżowania.

[8] Ammianus Marcellinus, *Rerum Gestarum*, libri XXXI.

chcesz oglądać wyścigi — mówił małemu następcy „maitre" Mardoniusz — znajdziesz je u Homera pięknie przedstawione, bierz książkę i czytaj. Mówisz o pantomimach? Dajże spokój! Młodzież Feaków znała tańce bardziej męskie! Tu znajdziesz cytarzystę Femiosa i śpiewaka Demadoka. Odnajdziesz tu także drzewa piękniejsze od tych, które można zobaczyć. „Pewnego dnia mówi Odys do Nauzykai: widziałem w Delos przy świątyni Apollona palmę wdziękiem Tobie podobną"[9]. A później masz wyspę Kalipso z jej lasem, groty Kirke, ogród Alkinoosa. Nie! Wierz mi — nigdzie nie znajdziesz nic piękniejszego.

Więc w drzewach rozpoznawał Nauzykaję. Kiedy odrywał oczy od Homera, zanim dotarły do smugi błękitnego oceanu, widział, że córki króla Feaków rosną jak palmy, zanim je wchłonie blady błękit wody. Kilkunastoletni chłopak widział w Macellum łowy. Niewiele starszy brat Gallus drżał na widok panter zabitych, które rzucono pod nogi imperatora. Julian stał obojętny. Piękniejsze były wyścigi i tańce w Odysei i łowy i pantery i lwy. Podświadomie był już p l a t o ń c z y k i e m. Pantery były tylko cieniem panter rzeczywistych, które w susach ogromnych przebiegały platońskie niebo — ich skóry były rozpięte na złotych ćwiekach gwiazd, nie — nigdzie nie było nic równie pięknego jak u Homera.

Kant stworzył rzeczywistość, wplatał gałęzie topól rosnących za oknem w subtelną sieć pajęczyny pojęciowej rozpiętej na ramie okiennej. Julian miał równie jak Kant zachwiane poczucie rzeczywistości, ale sięgnął po rzeczywistość już gotową, przeżytą. Sięgnął do Grecji starożytnej. Homer był jego *Krytyką czystego rozumu* i *Krytyką władzy sądzenia*, chciał wplatać między czcionki jak Kant w sieć pojęć drzewa nie tak piękne jak Królestwa Feaków, konie nie podobne do tych jakie popędzał Achilles wzdłuż murów Troi, nawet zieleń ogrodów Wergilego, ogrodów, w których błądziły dusze, które same siebie skazały na śmierć. Niełatwo go odnaleźć na obrazie historii, a odnaleziony — tak jest nieuchwytny! Tylu ludzi w nim żyje i tyle historii! Pokryty jest narastającym z roku na rok pokostem czasu. Ci, którzy chcą powrócić go życiu, powlekają jego twarz jeszcze jedną powłoką ciemniejącego pokostu. Ledwie go widzimy.

III (bo druga to „historia")

Wiele o nim pisano i ciągle to samo. Postarajmy się teraz odtworzyć jego życie. Ale jeszcze kilka słów o historii jego dziejów (star., śred., ren., XVIII wiek, dokumenciarze). Więc trochę o jego życiu (skończyć przemówieniem pośmiertnym).[10]

[9] Homer, *Odyseja*, księga VI, w. 162—169, przekł. J. Parandowski, Warszawa 1969.
[10] Zob. przemówienie pośmiertne w wersji B.

IV

Wśród wielu problemów historia zna i ten: czy do rejestracji faktów się ograniczyć, czy fakty sprowadzić do jednego mianownika, który by wielorakie zdarzenia otwierał i tłumaczył jednym kluczem. W pierwszym wypadku mamy *disiecta membra*[11], fakty, których nie umiemy spoić w jedność, coś niby cegły bez cementu układane jedna na drugą. W drugim przypadku mamy na przykład Chrzanowskiego, Kallenbacha i Chmielowskiego, dzieje spisane à propos Mickiewicza. Spisując zdarzenia, które znaczą życie Juliana, i chcąc nadać im jedność z reguły substytuujemy własny podmiot za podmiot rzeczywisty tych zdarzeń. Mickiewicz był, o zgrozo, tylko budulcem! Podobnie mówić o Julianie to jednak zawsze mówić o sobie, jeśli się chce oczywiście odnaleźć jeden podmiot zdarzeń, które znaczą życie cesarza Apostaty (autoterapia wszelkiej twórczości i historycznej). Ograniczyć się do faktów, to w istocie przedstawić tylko szereg ewenementów i wtedy Julian może być i Cezarem w podboju Galii, i Karakallą, który zabił przyjaciela na gruzach Troi aby odnaleźć cierpienie Achillesa. Wtedy Julian może być i każdym z Cezarów, których wykpił w historii swoich poprzedników (*Dzieje Cezarów*). Wtedy Julian może być każdym ze swoich historyków i tym, który teraz mówi, i tymi, którzy teraz go słuchają.

Przedstawić fakty to rozrzucić tylko plamy świateł, kolorów, twarde linie cieniów, a z nich można zlepić każdą postać ludzką — każde „ja". Sprowadzić plamy światła i kolory do jedności to sprowadzić je tylko do siebie, pokazać tylko sobie.

Odstęp

Leibniz, kiedy mówił o morzu, mówił o szumie kropli słonej wody. Nie słyszymy szumu kropli podobnie jak nie umiemy ogarnąć jednym spojrzeniem łańcucha Belle-Donne, ale to co jest szumem morza, złamanym ostrzem fali, szumiącym zmydlonym grzebieniem to właśnie jak mówił Leibniz: *perceptiones obscures*[12], szumiący i mroczny ocean osobowości, który na kilka minut bieli się grzebieniem piany, kwitnie uśmiechami i zamyśleniem nad książką. Odnaleźć to co czyni człowieka, wiąże w jedność, to stanąć nad szumiącym i mrocznym oceanem „nieznanego" w człowieku.

[11] *Disiecta membra* [*poetae*] — rozproszone części [poety], utworu poetyckiego. Horatius, *Satirae* I, 4, 62,

[12] *Perceptiones obscures* — niejasne doznania.

Pauza

Teraz rozwiewa się mgła: widać ciemniejącą w głębi zieleń wąwozu na drodze do Uriage i widać tylko powiewające we mgle ramiona sosny przed oknem i wąski grzebień śniegu. Teraz postaramy się odnaleźć Juliana Apostatę. Nie będziemy wiązać rozpierzchłych fragmentów jego życia. Postaramy się jak najmniej tłumaczyć je poprzez nas samych, postaramy zrekonstruować jedną, rzeczywistą, mroczną, jak ciemniejący wąwóz na drodze do Uriage, chwilę, rozjaśnioną jak ramię gór nad zielonym wąwozem, chwilę, w której Julian pisał list do retora Euagriosa[13]. Postarajmy się go odnaleźć p r a w d z i w e g o przynajmniej w ciągu dziesięciu minut i tak poza mgłą historii, poza żółkniejącym pokostem, który powlókł jego twarz na historycznym płótnie. Postaramy się odnaleźć tę więź, która spoiła uśmiechy neurastenicznego młodzieńca z połyskiem miecza zdobywcy Galii, z troską prawodawcy i z pozornie beznamiętną furią teologa-polemika. Tak w jednym błysku światła, który rozbił mgłę postaramy się zrozumieć osobowość Cesarza Odstępcy.

(list)
wnioski (seminaryjne na trzeźwo jutro).

[Wersja B]

I

1) Kant — lustro 2) Julian — lustro ze skrzydłami 3) żył 32 lata a był i tym i tym... Nieskończoność profilów odbitych w chwiejnych skrzydłach lustra: w tym lustrze jest w tle jego twarzy bury dym Troi i... i... i...
Trudno znaleźć tę twarz w gąszczu szczerniałej zieleni, w spełzłym tle, które znaczą plamy na lustrze, które zbyt wiele wchłonęło: Sofoklesa, Fedona, Cezara. Wchłonęło zbyt wiele i zblakło, znacząc odbitą w nim twarz plamami strawionej przez czas rtęci, rozmazanej na odwrocie zwierciadła. Ślepy jak lustro.
Roślina kiedy dojrzewa... Julian zieleń na zieleni, jemioła.

II

1) Czasu nie ma, wszystko się stało. Cóż pozostaje? Spacerować wzdłuż obrazu 2) Podział sztuk na przestrzenne i czasowe jest fałszywy[14] — w czasie

[13] Euagrios — adresat jednego z listów Juliana, postać nieznana, por. Julian Apostata, *Listy*, przel. W. Klinger, Wrocław 1962.
[14] Zob. B. Miciński, *Portret Kanta*, w: *Pisma*, Kraków 1970, s. 99.

konstruujemy Rembranta, a Mozart „zobaczył" jeden z kwartetów 3) Istnieją w sztuce pisarskiej wypowiedzi „czasowe" (pow. psych.), ale istnieją formy dające się sprowadzić do oglądu — przecież ciekawość następstwa. Święty Jan zobaczył *annorum series*[15] przeszłość i przyszłość jak Mozart kwartet Łokieć.

III

1) Szukamy Juliana. Jest. Ten fragment historycznego płótna w teatralnym stylu Mantegni.
To co przede wszystkim uderza w jego życiu to teatr.
2) Musiał grać. Teatr jest rzeczywistością fikcyjną, a on fikcją był napiętnowany od dzieciństwa.

Chcesz oglądać wyścigi? Znajdziesz je u Homera piękniej przedstawiane. Bierz książkę i czytaj! Mówią ci o pantomimach? Dajże spokój. Młodzież Feaków znała bardziej męskie tańce. Tu odnajdziesz cytarzystę Femiosa i śpiewaka Demadoka, odnajdziesz tu także drzewa piękniejsze od tych, które można zobaczyć. Pewnego dnia mówi Odys do Nauzykai — Widziałem w Delos przy świątyni Apollona palmę wdziękiem tobie podobną. A później masz wyspę Kalipso z jej lasem, groty dzikie, ogród Alkinosa. Nie! — wierz mi — nigdzie nie znajdziesz nic piękniejszego.

W dzieciństwie łowy — obojętny. Już był podświadomie platończykiem. Okrwawione pantery, cień panter rzeczywistych, idealnych, które w ogromnych susach przemierzały platońskie niebo. Ich skóry rozpięte na złotych ćwiekach.
Kant tworzył rzeczywistość — wplątywał w sieć... . Julian sięgnął po rzeczywistość „gotową", przeżytą. Homer „krytyka". Kiedy odrywał oczy od Homera, zanim oczy dotarły do błękitnej strugi oceanu widział palmy, podobne do Nauzykai — córki króla Feaków — r o s ł y w jego ogrodzie stopami wrośnięte w zieleń. Ogród podobny był do gajów Wergilego — gaju, w którym błądziły dusze, które same siebie skazały na śmierć.

IV

Wiele o nim pisano: 1) za życia 2) po śmierci 3) średniowiecze 4) renesans 5) XVIII w. 6) dłubacze.
Urodził sią późną jesienią 331. Sen Basiliny,
Masakra rodziny Mardoniusz Kapliczka
Konstantynopol, biblioteki, studia, zbliża się do pogaństwa.
Sentymentalna apostazja.
Gallus Cezarem Julian do Maxyma

[15] *Annorum series* — lat szereg, bieg dziejów, Horatius, *Carmina III, 30.*

Wtajemniczenie (w/g św. Grzegorza). Bogowie skarżą się.
Na apostazję złożyły się filohellenizm, sentymentalny konserwatyzm, potrzeba akcji, mistycyzm.
On mógł nazywać Konstantyna Apostatą. Ale chrześcijaństwo tak szybko się przyjęło, że stało się od razu „religią ojców".
Bada go biskup Aecjusz śmierć Gallusa
Julian do Mediolanu, w drodze — Troja.
Julian do Mediolanu jak na śmierć. Opieka Cesarzowej do Aten.
Tu Bazyli, Grzegorz. Studiuje.
Wezwany do Mediolanu. Rozpacz. Ale „U niego jak zwykle gesty teatralne miały pełne pokrycie" (Am.)
Cesarzowa umiejętnie proteguje. Cezar.
„Łup śmierci i niezłomnego losu w purpurowym płaszczu".
Małżeństwo. Lekceważony na dworze.
Rusza do Galli — Turyn, Brocomagus, Vienne.
Inwazja Germanów. Salustjusz [uczy go] sztuki wojennej.
Nieoczekiwane szalone sukcesy. Wkracza do Kolonii. Cała Nadrenia jego.
Równocześnie politykuje 357 — decydujące zwycięstwo pod Strasburgiem.
Okopuje się na zimę w terenie wrogów. Paryż. Z wiosną nowy szereg zwycięstw. Afera z jeńcami.
Reorganizuje administrację.
Konstantyn odwołuje wojsko. Julian imperator.
Polityk. Konstantyn wrzasnął: „Imperator bez przelewu krwi".
Julian płacze?
Nie karze indywidualnie. Trybunał do badania dawnych przestępstw.
Dawny dwór azjatycki — teraz „skromnie".
Naśladuje Marka Aureliusza — w tej identyfikacji znowu teatralność — wejście w krąg rzeczywistości fikcyjnej.
Uczciwym chrześcijanom wysokie stanowiska. Likwiduje urząd szpiegów — otacza się literatami i filozofami.
Przyznaje się jawnie do kultu Mitry — krwawy chrzest. Przed podjęciem ataku na chrześcijaństwo reformuje pogaństwo (elementy chrześcijańskie).
Nienawidzi ludzi bez religii. Dopiero z wolna widząc opór staje się s e k c i a r z e m — f a n a t y k i e m c o t a k b y ł o o b c e k u l t u r z e g r e c k i e j. Antiochia. Uroczystości pogańskie — śmieszna gorliwość „Błagam was nie zachowujcie się jak w teatrze, bogowie nie lubią oklasków" — a zabił teatr z udziałem
Dafne
Afera ze świątynią Jerozolimską.
Poglądy na Żydów, nacjonalizm, konserwatyzm.

Platońskie uzasadnienie konserwatyzmu. Chrześcijaństwo: postęp, międzynarodówka, k r y t y k a G e n e z y. Rusza na Persję.

Drodzy towarzysze — natura żąda ode mnie tego czego mi użyczyła. Zwracam jej to z radością dłużnika, który dług spłaca, a nie z bólem lub żalem, które większość ludzi wiąże zazwyczaj ze stanem, w którym jestem w tej chwili. Filozofia przekonała mnie, że dusza jest wtedy naprawdę szczęśliwa, gdy porzuca więzy ciała, i że raczej cieszyć się należy niż martwić gdy szlachetniejsza część nas samych uwalnia się z tej, która ją poniża i upadla.
Zastanawia mnie też, że przecież bogowie częstokroć zsyłali śmierć ludziom dobrym, jako największą nagrodę, która mogła uwieńczyć ich cnoty. Przyjmuję ją więc tytułem szczególnej łaski.
Chcą mi widać zaoszczędzić trudów pod którymi bym paść musiał lub popełnić jakiś czyn niegodny. Umieram bez wyrzutów sumienia, bo żyłem bez zbrodni, bądź to w czasie mej niełaski gdy mnie od dworu oddalono i zamknięto w ciemnym i odległym odosobnieniu, bądź to odkąd zostałem wyniesiony do godności najwyższej. Szanowałem władzę, którą piastowałem jako emanację władzy boskiej. Wydaje mi się, iż ją uchowałem czystą i bez plamy — rządząc łagodnością narody powierzone mojej pieczy, wypowiadając i prowadząc wojny jedynie dla słusznych racji.
Jeśli mi się nie poszczęściło — to dlatego, że powodzenie zależy w ostatecznym wyniku jedynie od dobrej woli bogów. Przekonany, że szczęście moich poddanych jest jednym celem wszelkiego sprawiedliwego rządu — nienawidziłem despotyzmu, źródła rozkładu obyczajów i upadku państw. Zawsze miałem poglądy pokojowe — wiecie o tym dobrze — lecz skoro tylko ojczyzna mnie wołała i kazała zapobiec niebezpieczeństwu — słuchałem z pokorą syna powolnego rozkazom matki.
Niebezpieczeństwu patrzyłem śmiało w oczy — z radością się z nim mierzyłem. Nie będę ukrywał, iż przepowiedziano mi już dawno, że zginę śmiercią gwałtowną — więc dziękuję bogu wiekuistemu, że nie dał mi zginąć ani od spisku, ani w boleściach długiej choroby, ani z okrucieństwa tyrana. Wielbię jego dobroć nade mną za to, że zabiera mnie ze świata przez zgon chwalebny, pośród pochodu pełnego chwały. Przecież rozsądnie rzecz biorąc — równą słabością jest pragnąć śmierci gdy jeszcze żyć wypada, jak żałować życia gdy czas już umrzeć.
Siły mnie opuszczają — nie mogę już więcej mówić. Co do elekcji imperatora — nie chcę uprzedzić waszego wyboru. Mój mógłby paść źle i zgubić — jeśliby go nie wykonano — tego, którego bym naznaczył.
Ale jako dobry obywatel pragnę być zastąpiony przez godnego następcę.

W tym czasie Św. Bazyli — Merkuriusz

Co robi syn cieśli?

Święty Grzegorz pijany radością:

Narody słuchajcie! Baczni bądźcie mieszkańcy świata wołam stąd jakby z górskiego szczytu, wołam krzykiem wielkim słuchajcie narody! Słuchajcie mnie i wy, którzy jutro dopiero przyjdziecie! Anioły, Moce i Cnoty — słuchajcie! Waszym to dziełem zniszczenie tyrana. Smok odstępca, geniusz wielki i groźny, wróg narodu ludzkiego, który grozę rozsiewał na ziemi, a w niebo rzygał bluźnierstwami, którego serce brudniejsze było niż nieczyste usta

— ten poległ. To Pan Sam przeszył głowę bezbożną, w uniesieniu szczęścia słów nie mogę znaleźć by sławić ogrom tego dobrodziejstwa. O, człowieku, który myślałeś, że jesteś najprzezorniejszym i najmędrszym ze wszystkich, oto Grzegorz i Bazyli mówią żałobną mowę nad tą trumną. O, Ty, który nie pozwalałeś nam mówić, jakżeś popadł w wieczne milczenie.[163]

V

1) Takie było jego życie. Tak różnorodne, że wystarczy zestawić kilka fragmentów aby mieć nieprzeparte przeświadczenie, że to k i l k u l u d z i.
2) Problem historii: rejestracja faktów
czy wiązanie (Simmel)[174]
W drugim wypadku podmiotową kategorię historii wiążą fakty w jego... Autoportret.
Historia jest jak wszystko co robi człowiek autoterapią, kompensacją.
P r z e d s t a w i ć f a k t y: to rozrzucić plamy świateł, kolorów, cieni, z których można zlepić każdą postać:
Julian w Galii podobny jest do Cezara — przy obrzędach pogańskich do Karakalii.
P o w i ą z a ć f a k t y — to pod m a s k ą postaci historycznej przedstawić siebie.

(*Pauza*)

Żeby zrozumieć tajemnice życia postaci historycznej trzeba postarać się zrozumieć ją od w e w n ą t r z. Oczywiście, jak mówi Simmel, jedynie przez modyfikację i adaptację własnej osobowości.
Plastycznie biorąc to tak — oczywiście w osłabionej formie — zestawić własne pragnienia, namiętności, myśli aby z nich zlepić postać podobną zaledwie do tej, którą chcemy zrozumieć, i tak poprzez zrozumienie własnych pragnień, namiętności i myśli zrozumieć tamtą, szukaną osobę.
Spojrzymy na Juliana poprzez szczelinę jakby nie dającej się przebić osłony samotności, w którą spowita jest monada. Spojrzymy na niego tak, jak na łańcuch Belle-Donne we mgle kiedy na chwilę rozwiewa się mgła: widać tylko powiewające ramiona sosny za oknem, ciemniejącą zieleń wąwozu na drodze do Uriage i jeden tylko wąski grzebień w śniegu.
Zatrzymamy się na dwudziestu minutach w jego życiu i to nie specjalnie doniosłych.

---

[15] Fragment mowy świętego Grzegorza przeciw Julianowi, wybór fragmentów w: *Antologia literatury patrystycznej*, red. Ks. M. Michalski, Warszawa 1982, s. 250.
[16] Poglądy Micińskiego na badania historyczne kształtowały się pod wpływem teorii Georga Simmla, autora m.in pracy *Zagadnienia filozofii dziejów*, Warszawa 1902.

Podpatrzymy go w chwili kiedy pisze list.
Postaramy się go odnaleźć prawdziwego w ciągu dwudziestu minut przynajmniej i tak poza mgłą historii, poza żółknięjącym pokostem, który powlekł jego twarz na historycznym płótnie postaramy się odnaleźć tę więź, która zespoliła w nim tyle tak do siebie niepodobnych godzin, tyle tak niepodobnych sobie gestów, które wiążą postać Juliana. Tak w jednym błysku światła, które przebija mgłę postaramy się zrozumieć Cesarza Odstępcę.

VI

List i wnioski.

Cyt. III
Świat oglądany z dystansu jak widowisko — a więc takie tylko piętno rzeczywistości jakie ma dla nas przedstawienie Hamleta.

Analiza

Co myśleć o Julianie? Że więcej filozofem w rządach i w zachowaniu niż w rozmyślaniach, że jego wybujała wyobraźnia mąciła często jasność sądów, że opierając moralność na zasadach miał w sobie niepokój człowieka, któremu brak punktu oparcia, że wniósł do pogaństwa, nie zdając sobie z tego sprawy, jakiś blask chrześcijańskiej wzniosłości w której był wychowany, że był w obyczajach swych chrześcijaninem, w filozofii platończykiem, w zakresie kultu poganinem, że wyobraźnię miał opanowaną przez przesądy, że był wielkim na tronie i na czele wojska, a małym w świątyniach i misteriach, że jednym słowem miał odwagę działać, myśleć, rządzić i walczyć — zabrakło mu jednak odwagi: „nie wiedzieć", że mimo swych błędów istotnie zasłużył na podziw pogan i litość chrześcijan.

Scena z lustrem

Myśli do konkluzji

(*Nie uwzględniać kolejności — bo to tylko materiał — pomysły*)

I. Osłabienie poczucia rzeczywistości.

Jeśli istotą jego osobowości było to, że był Apostatą — to można zaryzykować twierdzenie, że przyszedł na świat Apostatą, że nie miał poczucia prawdziwej rzeczywistości — nie tylko tego drzewa, które w jego oczach było córką króla Feaków, ale i tego drzewa, na którym zawisł Chrystus. Mógł przynieść ze sobą osłabione poczucie rzeczywistości na

nasz świat, żeby się móc tej rzeczywistości Boga ucieleśnionego łatwiej przeciwstawić.
Jeśli mu świat rzeczywisty przysłonił Homer — to może dlatego, aby zwątpiwszy o rzeczywistości drzew mniej pięknych niż Nauzykaa, mógł zwątpić o rzeczywistym istnieniu świata.

II. Psychologicznie można byłoby wycechować wiele powodów osłabionego poczucia rzeczywistości. Mówiliśmy, że poczucie rzeczywistości słabnie wtedy, kiedy słabnie wiara w niezmienność zasad i przemian tego świata. Rzeź rodziny i cudem w tej scenie uratowane życie mogłoby zburzyć podstawy ufności, która dla dziecka mogłaby być podstawą wiary w sprawiedliwość. Od tej chwili, po prostu zastraszony mógł oczekiwać już wszystkiego, a więc np. wschodu księżyca zamiast wschodu słońca. Musiał udawać, g r a ł: teatr = osłabione poczucie rzeczywistości.

III. Ludzi wystraszonych jest zapewne wielu. Szczególniej dziś — może żaden z nich nie zostanie apostatą, ale może żaden z nich nie miał w ręku takiej władzy jaką on miał: mając w ręku władzę nad imperium, które można określić w granicach Anglia, Austria, Turcja, północne wybrzeże Afryki, Hiszpania — wiedząc, że może to imperium przełamać na części jak gałąź, mógł przypuszczać, że świat jest równie podatny jego pragnieniom jak jego wyobraźnia — a więc tego co nie jest mną. Większość cesarzy Rzymu szalała właśnie dlatego. Heliogabal[1] wybrukował cennymi kamieniami podwórko, na którym chciał roztrzaskać czaszkę. Julian był artystą o wiele doskonalszym i modelował swoją zastępczą rzeczywistość chłodno, rozważnie, jak dojrzały rzeźbiarz. Dlatego doszedłszy do władzy umiał być prawodawcą i konstytuować swój świat p o w a ż n i e [i] b e z h i s t e r i i. Rzeźbiąc w żywym materiale był w swej twórczości na wskroś „apolliński" — jakby powiedział Nietzsche.

IV. Trudno jest tworzyć — łatwiej odtwarzać. Na tym może polega jeden z dramatów szatana. Ale czy Julian istotnie sięgnął do rzeczywistości gotowej, skończonej — czy chciał niejako mechanicznie przywrócić pogaństwo. Nie: a) chciał jak o tym była mowa przywrócić Grecję nie taką jaką była, ale taką jaką mu się przez ten czas wyidealizowała, b) przywracając pogaństwo — chciał pogaństwo zreformować. Cały jego świat pogański przesączony jest przez rewolucję chrześcijańską — nie jest odtwórcą — jest reformatorem. Cały jego zwrot do pogaństwa nie jest

[17] Heliogabal (M. Aurelius Antoninius), cesarz 218—222 n.e., z dynastii Sewerów, kapłan syryjskiego boga słońca, Baala (stąd imię Heliogabal), zamordowany przez pretorian.

wysiłkiem rekonstytucji gasnącego świata, ale próbą reformy, jest trochę Lutrem poganizmu, i kto wie, czy — jak Luter — nie przyczynił się do wzmocnienia chrześcijaństwa. To prawda — sięgnął po rzeczywistość gotową — ale po to, aby modelować w niej jak w glinie.

V. Interpretatorzy osiemnastego wieku bez wątpienia mylą się: struktura psychologiczna Juliana była na wskroś religijna: przede wszystkim zwalczał niewierzących. Odsuńmy histeryczny mistycyzm dwudziestoletniego młodzieńca, odsuńmy uporczywą, maniakalną, dziecinną ceremonialność kultu bogów. Nie wierzył w księżyc podobnie jak katolik nie wierzy w kamień ołtarza. Ale jego religijność była modelowana na antropomorfizmie i humanizmie religijności starożytnej: mierzy Boga zasługami wobec człowieka. Nie zna pojęcia pokory. Jego krytyka chrześcijaństwa jest nawet nie racjonalistyczna — intelektualna.

VI. Komunałem byłoby powiedzieć, że chciał przede wszystkim wskrzesić kulturę starożytną. Tu pozbawiony był historycznego wyczucia — kulturze, która stworzyła Panthenon, *Odyseję*, *Oresteję*, *Króla Edypa*, *Ptaki*, prawodawstwo Solona i Likurga, Fedona i kategorie Arystotelesa, przeciwstawiał młode barbarzyństwo chrześcijańskie i ze zgorszeniem dziwił się, że nie ma w nim jeszcze Augustyna, Boecjusza, Eriugeny, Tomasza, Dunsa Szkota, Kartezjusza, Leibniza i Bergsona. Augustyn jest tak blisko na tym płótnie historycznym, z trudem zaledwie odnajdujemy Juliana, który gorszył się tym, że chrześcijaństwo nie miało jeszcze Dantego, Katedry w Chartres i ukrzyżowania El Greca. Ten historysta pozbawiony był historycznego myślenia. Zarzucał chrześcijanom kult grobów, ale sam nie mógł się od grobów oderwać.

VII. Mierząc chrześcijaństwo miarą Sofoklesa, logiką rzymskiego prawodawstwa, chciał mierzyć łokciem to co niewymierne, bo można mierzyć łokciem obraz naszych dziejów, ale nie można mierzyć łokciem miłości Boga i pokory. Starożytność pozbawiona była Księgi Świętej — dla Juliana dosłownie biblią były dzieła starożytnych poetów i filozofów. I dlatego w jego obrazie świata tak zaciążyły rytmy, barwy, gra świateł i cieni. „Tajemnica bogów nie może być podana w sposób jasny niegodnym uszom" — ale w swej krytyce chrześcijaństwa nie wyszedł poza płaskość Woltera i Anatola France'a: nie stać go było na pokorę powiedzenia, że Trójca jest jednością, wbrew ludzkiemu rozumowi. Ciągle więc stał wobec prawdy — niemal ręką jej dotykał, ale dmuchał w przygasły ogień pogańskich ołtarzy i wobec prawdy, z którą mógł

obcować jako lektor Pisma Świętego — stosował ten łokieć rozsądku, którego nie śmiałby zastosować nawet wobec Sofoklesa. W tym jego dramat — własnowolnego zniszczenia.

VIII. Gdyby go kto chciał bronić za wszelką cenę mógłby powiedzieć tak: musimy w nim cenić, nie znając ceny, potrzebę określenia swego, Julianowego stanowiska. Ale to właśnie oskarżenie — wyżej cenił swój, przez siebie z wyobraźni i kurzu przeszłości zlepiony świat od Ewangelii, którą czytał jak dialog Platona. Nie chciał zrozumieć, że stała się rewolucja, która „doskonałej" skończoności — przeciwstawiła doskonałość Nieskończoności. Zbiorowości — jednostkę, pojęciom — wiarę.

IX. Miał taki sen: ...

X. Wydaje się całkowicie zmyślona — „Galilejczyku, zwyciężyłeś". Rzecz miała się prawdopodobnie jak następuje: usiłując wydrzeć strzałę, która wbiła się w bok skaleczył rękę. W prostym odruchu wzniósł zakrwawioną ku niebu i bryznął w niebo krwią. Ci, którzy widzieli ten gest z daleka przetłumaczyli go tak: „masz oto moją krew, zwyciężyłeś Galilejczyku". Legenda dorobiła słowa do gestu. W istocie wolelibyśmy by wypowiedział te słowa — może by tak zburzył artystyczną i psychologiczną jednolitość swego życia, które stało się materiałem dla legend, pamfletów, historycznych rozpraw i poetyckiego fantazjowania, ale może uratowałby swoje życie prawdziwe, bo wieczne i warto byłoby zapłacić za to tym, że nie byłoby i tej jeszcze rozmowy o Julianie Apostacie.

(*Thomas academic przyjdzie na zakończenie życiorysu Juliana po jego mowie pośmiertnej.*)

Uwagi wydawcy

Portret Juliana Apostaty, zachowany w notatkach Bolesława Micińskiego, został po wojnie przywieziony z Francji przez rodzinę autora. Rękopis znajduje się w posiadaniu córki pisarza, Anny Micińskiej. *[1]
Zawiera on piętnaście luźnych kart rękopiśmiennych wersji A (oznaczenie — wersja A i wersja B, pochodzi od edytora tekstu), dziewięć luźnych kart

* Chciałabym w tym miejscu podziękować Pani Halinie Kenarowej i Pani Annie Micińskiej za udostępnienie mi rękopisu *Portretu Juliana Apostaty* oraz za niezwykle cenne dla mnie rozmowy, dzięki którym zbliżyłam się do Bolesława Micińskiego nie tylko poprzez lekturę esejów, ale też przez kontakt z tymi, którzy zachowali go w tak żywej pamięci

rękopiśmiennych wersji B i trzy luźne karty rękopiśmienne zatytułowane *Myśli do konkluzji.* Karty wersji A, formatu 27/21 cm zapisane są ręką siostry, Neli Micińskiej, z poprawkami autora, pismem atramentowym, jednostronnie. Karty wersji B, formatu 27/21,5 cm zapisane są ręką autora pismem atramentowym dwustronnie, z wyjątkiem długiego cytatu zapisanego ręką żony Haliny Micińskiej. Karty *Myśli do konkluzji*, formatu 27/21 cm zapisane są ręką Haliny Micińskiej pismem atramentowym dwustronnie, z poprawkami autora.

Portret Juliana Apostaty wygłoszony został przez autora w Grand Hotelu w Grenoble, w 1942 roku. Szkice były więc jedynie materiałem do portretu, co mogło decydująco wpływać na ich formę. Jest to tekst częściowo retoryczny, co pociąga za sobą odmienność interpunkcji, która może być retoryczno-intonacyjna. Korekta ograniczyła się do niewielu ingerencji w interpunkcję, rezygnując jednak z jej ujednolicenia. Zachowane zostały wszystkie uwagi autora dotyczące rytmu wypowiedzi.

Wersja A rękopisu ma charakter pełniejszy niż wersja B, w której często pojawiają się jedynie sygnały zapowiadające rozwinięcie tekstu. Decyzja opublikowania dwóch wersji wyrasta z przeświadczenia, że niektóre fragmenty wersji B są doskonalsze stylistycznie, co więcej, znajdują się w niej nowe partie tekstu. *Myśli do konkluzji* spełniają podobną rolę jak *Od autora* w *Portrecie Kanta.*

Zamieszczone na końcu przypisy nie wyjaśniają wątpliwości na poziomie interpretacji tekstu czy jego korespondencji z innymi pismami autora; mają jedynie charakter niezbędnej pomocy filologicznej. Cytaty lokalizowano odwołując się z konieczności do tłumaczeń późniejszych od daty powstania *Portretu Julina Apostaty*. Jego autor natomiast korzystał w tych przypadkach, jak można sądzić z dużym prawdopodobieństwem, z następujących wydań:

Wersja A

Coman Ioan G., *Sf. Grigorie de Nazianz. Despre imparatul Iulian incercare asupra discursurilor IV siV*, Bucureşti 1938; Ammiani Marcellini, *Rerum Gestarum Libri*, Lipsiae, in Aedibus B.G. Tenbneri, 1874; Homerus, *Odyssea*, ed. G. Dindorf, Lipsiae 1918; *L'Emperuer Julien, oeuvres completes*, t. I i II, Discours de Julien César, texte établi et traduit par J. Bidez, Paris, Sociéte d'édition „Les Belles Letters", 1932.

Wersja B

Coman Ioan G., *Sf. Grigorie de Nazianz, Despre imparatul Iulian incercare asupra discursurilor* IV i V, Bucureşti 1938.

Autobiografia

Małgorzata Baranowska

Prywatna historia poezji (II)

10.III.1989

Zaczęło się? — Zdaniem Szymborskiej jak z makaty:

Dokąd biegnie ta napisana sarna przez napisany las?
Czy z napisanej wody pić,
Która jej pyszczek odbija jak kalka?
(*Radość pisania*, *Wiersze wybrane* 1964)

Właśnie panował strukturalizm. Zaczęłam studia i wydawało mi się, że role zostały rozdane w jednej rodzinie. Ujawniały się odpryski psychoanalizy przysypanej cegłami soc, więc długo nieobecnej. I oto Edyp z krewnymi zaczęli terroryzować wystrzelające spod lodów byty. Właściwie stało się tak raczej w nauce i krytyce, literatura mało się tym przejmowała, uniwersytet bardziej.

Szymborska nie była skłonna się już dostosować ani do Edypa w strukturze rodzinnej, ani do snów z wytłumaczeniem według recepty. Starała się utrzymać trudną równowagę między powtarzalnym a jednostkowym. Robiła uniki zasłaniając się bytem stworzonym, by się ukryć wśród wiersza. Ale pozór ten nie da się utrzymać na dłuższą metę. Czyimkolwiek głosem mówi, nazwanym czy nie, musi się okazać kimś, poetką, człowiekiem, kimś żyjącym a więc i śmiertelnym, kimś ze wspomnień (w wieczności?). Nie struktury, nie papiery, nie fabuły rządzą życiem, lecz czas:

— To stare dzieje, ostrze przeszło
nie naruszając kości. — Nie ma za co,
mój drogi, nie ma za co. — *Nie wiem*
i nie chcę wiedzieć, która to godzina
(*Wieża Babel*, *Wiersze wybrane*)

Ulotne szczęście w walce z czasem. Tylko trwanie jest istotne, a ono naprawdę nie istnieje:

W rzece Heraklita
ja ryba pojedyncza, ja ryba odrębna
(Choćby od ryby drzewa i ryby kamienia)
pisuję w poszczególnych chwilach małe ryby
... (*Rzeka Heraklita*, *Wiersze wybrane*)

20 III 1989

Czy ironia Szymborskiej przechodzi w paradoks? Lechonia z tomu *Srebrne i czarne* (1924):

I jedno wiemy tylko. I nic się nie zmienia.
Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci.
(*Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną...*)

To coś innego. Nieporównywalnego. Pisanie sprawia Szymborskiej radość — przeciw nicości:

Radość pisania.
Możność utrwalania.
Zemsta ręki śmiertelnej.
(*Radość pisania*, *Wiersze wybrane*)

To było intrygujące. W tych czasach zwracało uwagę. Studia przedstawiały literaturę jako rzecz poważną, gramatyczną, strukturalistyczną, logiczną. Co się miało za tym kryć? Bezruch. W latach sześćdziesiątych coś jeszcze zostało z lat pięćdziesiątych w tym nastroju serio.
Wybrałam się na wieczór Szymborskiej do „Stodoły". Zobaczyłam ptasią, kruchą osobę w przelocie. Jakby nie mogła się nawet zniżyć do obciążenia sobą krzesła. W kilkoro usiłowaliśmy ją zatrzymać. Na próżno.

24 IV 1989

Wieczór Szymborskiej mógł się odbyć dwadzieścia do dwudziestu pięciu lat temu.
Przeważnie ludzie okresy poezji, znajomość jej liczą od własnej młodości. Znam takich, dla których *Wolność tragiczna* (1936) to debiut Wierzyńskiego. Dla mnie *Kufer na plecach* (1964) przeczytany w paryskiej służbówce

bez elektryczności w roku 1967 (przestarzała scenka z historii czytelnictwa). Tak jak Staff zadebiutował dla mnie maleńkim tomikiem *Dziewięć Muz* (1958), chociaż to *Wiklina* (1957) była przebojem Października.
„Wrażeniowe debiuty", których nie wymieniłam dużo, ale, z jakimi mamy do czynienia co chwilę, powinny stanowić jeden z dowodów na względność historii literatury i tak się z minuty na minutę starzejącej, niezależnie od daty, miejsca i autora.

21 III 1989

„Wiersz jak z makaty" — w wypadku Szymborskiej będzie to zawsze tylko przenośnia, nie jak *Ballada z makaty* Białoszewskiego. Przetworzenie, ten dystans, który zrobił z makaty wiersz, zupełnie inaczej się dzieje.
Dokąd biegnie ta sarna? Dystans buduje słowo „napisana". Podobnie w *Balladzie* (*Wiersze wybrane*) Szymborskiej:

To ballada o zabitej,
która nagle z krzesła wstała.

Ułożona w dobrej wierze,
napisana na papierze.

Przy nie zasłoniętym oknie,
w świetle lampy rzecz się miała.

Każdy, kto chciał, widzieć mógł.

Jeszcze nas wzywa na świadków! Nie widzieliśmy, to przecież nasza wina. Mogliśmy zobaczyć przez oświetlone okno. A my nie.
Zdarzenie przezroczyste. Niewidoczna śmierć wewnętrzna. Tutaj zamiast wyolbrzymieniem posłużyła się Szymborska zwyczajnością. Bez dodatkowych instrumentów cudowności wskazała na działanie uczuć pisząc balladę bez balladowości:

Wszystkie po zabójcy ślady
pali w piecu. Aż do szczętu
fotografii, do imentu
sznurowadła z dna szuflady.

Wielkie wydarzenia dzieją się bez dekoracji romantycznej. W nas. Dystans wobec nadmiernej ekspresji, powściąganie uczuć, nawet bardzo silnych, połączone z ironicznym stosunkiem do gotowych sztamp wielkich uczuć, napięć, tragedii balladowych daje niezwykły efekt poetycki.
Żeby wyrzucić na koniec wersu, w ten sposób akcentując, takie wyrażenia jak „do szczętu" i „do imentu" i rozerwawszy ich związek z użytymi tu

najzwyklejszymi rzeczami jak „fotografia" i „sznurowadło", zmusić nas, żebyśmy się potknęli o własną tradycję — ballady i potoczności! Już, już widzimy spalone do szczętu resztki po zabójcy, a tu nie — ograniczenie. A przecież tak łatwo się mówi: „spalę do szczętu", „zabiję", albo tak bywało w balladzie, ale nie u niej, nie u Szymborskiej.
Rozłączenie za pomocą umieszczenia w innych wersach tamtych wyrażeń jest przy tym przewrotnie zrobione w ten sposób, że zaskakuje nas w końcu właśnie przez przyłączenie dodatkowego członu w stosunku do potocznego wyrażenia. „Do szczętu", „do imentu" znaczy, silniej może, ale po prostu „do ostatka". Zazwyczaj nie dodaje się określenia „do ostatka czego". Przy powściągliwości języka Szymborskiej „do szczętu", „do imentu" dają stosowny dla ballady jakiś jarmarczny posmak.
Niesamowite, tak skromnymi środkami tyle zrobić. To podstęp tak nas opętać. To Szymborska.

29 III 1989

Znalazłam zdjęcie Staffa z jakiegoś 54 roku może. Wydawało mi się wtedy, że poeci pochodzą z Alei Ujazdowskich. Bywały kiermasze książek i oni tam siedzieli w takich zielonych lipowych niszach. Za każdym razem siedzieli tam i chodziło się specjalnie ich oglądać, ale najbardziej Staffa, Tuwima. Czy mogłam tam widzieć Tuwima?
Zdjęcie Staffa wycięłam z jakiegoś bardzo literackiego plakatu. Dziwnie rzadka bródka. Widocznie takie mieli czarownicy. I lipowa korona.

30 III 1989

Z Alejami Ujazdowskimi później się potwierdzało — w poezji, w historii, w życiu. Tamtędy wszyscy się przechadzali. Tamtędy płynął Skamander. Na przykład Słonimski. Wydeptał ścieżkę niewidzialną. Wystarczyło się na niej zaczaić. Aż do PIW-u, gdzie zamurowano jego zegarek. Bo opowiadano w marcu 1968 jak to jakiś prominent zwraca się do niego — „mój ojciec miał taki zegarek jak pański, tylko z pozytywką — a ja mam z negatywką" odpowiada Słonimski. Oczywiście autorstwo niewątpliwe, jego. On zawsze posuwał się po trasie, tyle że po marcu do „Czytelnika".

31 III 1989

Zamurować kawiarnię! Przekleństwo ponuractwa. Teraz potworna, wszechogarniająca nuda polega również na powadze. Powaga chwili, misji, pozycji, artysty, urzędnika i nie wiadomo czego jeszcze. Poeci nie mogą temu dać rady. I Mickiewicz się przyczynia. On był poważny. Ważny sam dla siebie.

Głupie wierszyki (np. Bo mię matka moja miła / na słowika urodziła...) pisywał raczej Słowacki, o tym urodzonym słowiku, co się zmienił w kosa. Kos z zębami? Język bawiący zęby trzonowe? To by się nigdy Mickiewiczowi nie przydarzyło.
Ironia, jeśli nie — romantyczna, nie — dziejów, nie — Fatum; śmiech, jeśli nie — komiczny, nie — tragiczny z wielkim trudem przemyka się w poezji polskiej. Niewielkie szanse ma tu śmiech, który nie jest płaczem.

3 IV 1989

Lechoń także zaczął od Staffa. Jako dziecko zdolniejsze od Tuwima i Wierzyńskiego, albo może tylko obdarzone lepszym tatusiem, który zapłacił za druk tomików *Na złotym polu* (1912) i *Po różnych ścieżkach* (1914), już drugi z nich opatruje drukowaną dedykacją:

LEOPOLDOWI STAFFOWI
poecie myśli i czynu
AUTOR

Mały Lechoń (urodził się w roku 1899) *Do Leopolda Staffa* wyjaśnia, że za czyn uważa promienność i pogodę ducha. Już wtedy uważał zwycięstwo za coś, co może się wziąć nie z wiecznej żałoby a z jutrzenki.

Za to, żeś jest poetą woli, siły, czynu,
Że o jutrze promiennem śród życia śnisz mroków,
Naród Ci zasłużony da wieniec wawrzynu
I w rzędzie narodowych* postawi proroków.

W tych pierwszych tomikach pełno motywów potem przez niego używanych.

6 IV 1989

Patchwork, nie poeta! Właściwie nie wiadomo, jak Lechoń zrobił nowe ze starego.
Przetrwał dwie wojny, a mógł jako poeta całkiem obsunąć się w naśladownictwo. W morzu tandety naokoło zrobił *Herostratesa*. Może to ostatni ze starych poetów, którym udało się zmierzyć z kanonem, nie oddalać się od niego, a jednak wygrać.

18 VI 1989

16 czerwca, w piątek, oficjalnie otworzono Muzeum Iwaszkiewicza w Stawisku.

---

* W egzemplarzach biblioteki JBL-u jest, jak się wydaje własną dłonią Lechonia, poprawione „narodowych" na „swych największych".

I co myślicie? Co mówią? Oczywiście, że on tam chodzi. Nawet raz podziękował ogrodnikowi za skoszenie trawy. Ten, zobaczywszy, że odpowiada [przezroczystemu] duchowi, uciekł z wrzaskiem do domu. Gdzie ma chodzić, jak nie tam.

19 VI 1989

Coś niesłychanego. Sprowadzono do Zakopanego Witkacego. Odkopano go, odprawiono tu mszę (nad samobójcą?), pochowano. Mszę, jak się okazało, może właśnie bardzo słusznie odprawiono, bo guziki, zęby itd. są podobno jakiegoś Poleszuka, który bezwolnie, w wiele lat po śmierci, opuścił Polesie i znalazł się tutaj. A tam Witkacy śmieje się w kostny kułak. To bardzo w jego stylu.
Mamy, poparty wieloma pieczątkami, niechlujstwem, zbrodniczym lekceważeniem, skandal stulecia. Trzeba się tylko zastanowić czy trzeba było rujnować tamten cmentarzyk dla pompy, nawet funebris?

22 VI 1989

Aleje Ujazdowskie dla wielu są także Aleją Piłsudskiego. Świetnie opowiadała w radio Irena Eichlerówna, jak chodząc Alejami z całą pensją kłaniała się Marszałkowi na drugą stronę ulicy.
Podobnie wszystkie inne pensjonarki. Odkłaniał się i każda myślała, że jej. Stefan Kisielewski w ankiecie „Kalendarza Warszawskiego" na rok 1948 — „dlaczego właśnie Warszawa?":

Aleje Ujazdowskie i Łazienki — to nie są już tylko zielone zakątki, gdzie spędziłem dzieciństwo ja i moi rówieśnicy — to pełna pamiątek promenada całej Polski, to miejsce schadzek duchów naszej historii, jak to z genialną wrażliwością odczuł Wyspiański choć spędził w Warszawie parę tygodni swego życia zaledwie.

14 VIII 1989

Aleje Ujazdowskie to trasa romantyczna, skamandrycka. Białoszewski omijał je i Łazienki. U niego zawsze Ogród Saski. Raz w *Donosach rzeczywistości* (1973): „Ta Kalergis. Zartowa ją widziała, jak jechała w puchach, aksamitach do Łazienek" (*To wszystko jest o kulturze*). Potem w *Zawale* (1977), tylko z okazji Agrykoli:

Czy to Agrykola taka brzydka i łysa wlatuje pod górę? Tak ją zepsuli? Ale czy ona jest po prawej? Bo zdawało mi się, że po lewej. Może sprawdzić. Ale już gryczano-mleczne sufity ze światłami. Spośród Alej Ujazdowskich. Drugi spod — Marszałkowskiej. Wysiadam. Wchodzę na górę
— sprawdzić Agrykolę?
— sprawdzić.

Aleje — dla Białoszewskiego zawsze znaczą Aleje Jerozolimskie. Chwilami się wydaje, że tylko jako krzyżujące się z Marszałkowską, jego główną

ulicą. Z *Szumów, zlepów, ciągów* (1976): „A swoją drogą, co, może nie jestem piewcą Marszałkowskiej?" (*Dzień uprzejmy*). Dlatego też Ogród Saski.

15 VIII 1989

1. Niebezpieczeństwo braku wyobraźni. Mauersberger poddał się skostniałemu przekonaniu.
2. Niebezpieczeństwo przeinterpretowania. Mauersberger przeinterpretował świerszcza.

Z *Donosów rzeczywistości*: „— Wiesz, Miron, Mauersbergerowi dzwoniło w uchu przez miesiąc, poszedł do lekarza, a to był świerszcz u niego w pokoju." *Mewa (Cytaty)*.

Białoszewski nadał zaskoczeniu właściwy wymiar. Przeniósł do swojego. Złudzeniem jest jednak dość powszechne przekonanie o jego cytowaniu z rzeczywistości. Kiedy naprawdę przeniósł to nazwał ten utwór *Cytaty*.

16 VIII 1989

W kreacji posuwał się do najdalszych granic, mistyfikując przy tym bliskość z rzeczywistością. Świadomie. Nieprawdopodobnie świadomie. Rozkładał wszystko na części jak gatunki literackie. Wiedział jak to jest zrobione. Na przykład ballada. *Ballada o zejściu do sklepu (Obroty rzeczy* 1957).

Najpierw zeszedłem na ulicę
schodami,
ach, wyobraźcie sobie,
schodami.

Białoszewski każe nam sobie wyobrażać coś zupełnie zwykłego. Rozkazując nam to posługuje się wykrzyknikiem i do tego zwrotem sugerującym, że właściwie czeka nas coś nie do wyobrażenia. Następnie każe nam żałować, żeśmy nie widzieli, „jak ludzie chodzą". Cała fabuła wyraziła się w prostych czynnościach.

Wstąpiłem do zupełnego sklepu;
paliły się lampy ze szkła,
widziałem kogoś — kto usiadł,
i co słyszałem?... co słyszałem?
szum toreb i ludzkie mówienie

No naprawdę
naprawdę
wróciłem.

Krótkie, zrozumiałe a niespodziewane określenie „zupełny sklep" utwierdza jeszcze nieballadowy tego sklepu charakter. „Zupełny" to całkiem taki jak

jakikolwiek. W końcu zapewnienie o powrocie! Sądząc z nastroju powrót nie był taki znów prawdopodobny.
Coś z niczego. Piana uwewnętrznionej teorii literatury. Nie napisać ballady i napisać ją. Ta, która wyróżnia się fabułą została sprowadzona do uczuciowych wyolbrzymień, bo czyż one nie są wyróżnikiem ballady. Są!
Jak daleko można popchnąć formę? Co zrobili Szymborska i Białoszewski? Popchnęli ją w codzienności.
Tuwim zrobił to w skondensowaniu uczuciowości, wiersz *Z kroniki wypadków (Treść gorejąca* 1936):

Nieutulona czułość,
Ożałobione wesele!
Serce z miłości otruło się
Jak panna młoda w kościele.

Wypiła, krzyknęła i mdleje.
Wynoszą z kościoła pobladłą...
I ono — czego się dziwić? —
Wypiło, krzyknęło, upadło.

Po nim już tyle było zrobione w fabularności ballady, że tamci musieli zaatakować kanon z innej strony.
Właściwie u Tuwima także szło o codzienność, bo przecież nie „posłuchajcie ludzie dziwnej opowieści" a „z kroniki wypadków". „Wypadek" zapewnia niespodziewane wydarzenia, „kronika wypadków" związana jest nieodłącznie z gazetą codzienną. Tutaj czynności sugerujące samobójstwo z miłości w telegraficznym skrócie. Nadzwyczajne w tym wszystkim jest miejsce akcji, o którym zupełnie nie da się powiedzieć, gdzie się znajduje, choć się je wymienia. Rozdzielenie „serca" od „panny młodej" i jednocześnie złączenie z nią zostało tak zrobione, że nie wiadomo czyje to serce. Wygląda na to, że chodzi o serce panny młodej, ale pewności nie ma.
Na co się poeci ważą, kiedy się dobiorą do zdarzeniowości.

10 XII 1989

MIC–KIE–WICZ, NOR–WID, STA–CHU–RA — takie sobie hasła. Jakieś fatum ciąży nad polską krytyką. Obrzędowość, rocznicowość, amnezja?
Krytyk literacki, jako zwierzę współczesnolube, tępiony był bezlitośnie przez dziesiątki lat. Po odleżeniu, wydał książkę to, w najlepszym wypadku, jeśli kryteria jego opisu nie pękły, stawał się historykiem literatury. O prasie nie mówmy. Kolejne pokolenia po prostu traciły pracę.

Francuzi codziennie reklamują takiego poetę, na przykład, jak Wiktor Hugo. Może rzadziej, ale piszą o każdym żuku i żabie poezji. Bo oni motywują własne istnienie. „Jeśli mamy świadków artystów — żyjemy".
Tutaj inaczej. Poeta postrzegany jest jako zjawisko historyczne, ewentualnie wieszcze. Przepowiednia o nadejściu polskiego papieża przyczyniła sławy Słowackiemu (na miesiąc).
Teraz, jako poeta, ma żyć ten kto był świadkiem Stalina. No i zamiast kategorii rocznicowych mamy kategorię białej plamy.
Homer pozostanie ślepy na całą wieczność, ale u nas wszyscy nagle przejrzeli. Najlepiej widzą znów dziennikarze. Absolutne wymazanie poezji z masowych środków przekazu. Czasem coś bardzo nudno po nocy. Twarzy pisarzy nie widujemy, chyba że mówią o politykach.

11 XII 1989

Tutaj zmarłych poetów upuszcza się do grobu i odchodzi na zawsze. Czasem przedtem garść wspomnień, jakby pamiątka po tym haniebnym procederze uprzednim: poeta emigracyjny ożywał w prasie krajowej w dniu śmierci lub trochę potem, by móc znów zapaść w niebyt.
Wszyscy rzucają się krzyżem na białe plamy. Może by sobie ktoś przypomniał na przykład wiersz *Umarłe miasto* (1947):

Nie pytaj, z jakiego miasta pochodzę,
bo gdybyś Polskę wzdłuż i wszerz przejechał,
umilknie podróżny spotykany w drodze,
bo tego miasta już na świecie nie ma,
i czasem dziwnie mi, że kiedyś było
wśród wzgórz, wieżami aż obłoki tnące,
i serce księżyca w ulicach bijące.
(...)
I pamięć, i oczy, i serce zwątpiło
— choć tego miasta na świecie nie było,
z takiego miasta właśnie ja pochodzę.

Ale po co? Rozmnożeni nagle prorocy Wilna nie potrzebują szukać. Aleksander Rymkiewicz w zaświatach nie musi być niepokojony.

20 XII 1989

Poezja filozoficzna. Potem, im dalej od października, tym rzadziej używano tej nazwy. Zrobiła się, można powiedzieć, taka, jaka od początku była — nieostra.

Poeci tutaj dalej musieli zastępować filozofów. Ich myśli znakomicie wypierały nudziarstwa historyków filozofii, bo trudno ich nazwać filozofami. Czasem poeta musiał się też brać do socjologii, językoznawstwa i nie wiadomo czego jeszcze. I to właściwie jest w porządku. XX wiek wytworzył dziwnych uniwersyteckich poetów wśród masowości kultury dostępnej wtórnym lub nawet pierwotnym analfabetom siedzącym, wokół całego globu ziemskiego, przed telewizorami. I te stwory — o poetach uniwersyteckich mowa — jeszcze się sprzedaje. Dostają Nagrodę Nobla.

21 XII 1989

Ciekawe jak on się wtedy czuł? Dziwne, że wszedł, a nie unosił się nad ziemią. Niesamowity był ten upał w przeładowanej „Stodole", kiedy Miłosz po raz pierwszy od wyjazdu z Polski wszedł na salę w Warszawie.

Ten, który na parkingu spotyka tylu innych noblistów i którego myśl była tajemnym, niewidocznym dla tamtejszych studentów szyfrem, nagle znalazł się tutaj w tym napierającym tłumie.

22 XII 1989

Najpierw ludzkość gardzi właściwie poetami, ale daje im na zabawki. Jednemu da parę groszy — Nobla i uspokaja się, że nie czyta, nie zna i nic ją nie obchodzi. Tylko skąd ona ma sumienie, skoro coś takiego jak ludzkość wcale nie istnieje? Więc po pierwsze czyta? Po drugie ją obchodzi?

Jeszcze dziwniej z nagrodą Singera. Bo on pisze jeszcze niezrozumialej, w mowie, którą sama ludzkość uprzednio zamordowała.

To nie jedyne dowody na nie-istnienie ludzkości.

Ani nie jedyne na istnienie poezji.

25 XII 1989

Wisława Szymborska *Może być bez tytułu* (w:„Puls" nieregularny kwartalnik literacki, Oficyna Pokolenie, Londyn, Wiosna 1989, nr 41, s. 7—8).

Wstrząsająco „Szymborski" wiersz. Tylko ona zdolna jest zatrzymać się w trakcie schodzenia lawiny i zadać pytanie proste, nie obliczone na doraźny efekt. Ale nie ma tu nic pocieszającego, nic trzymającego za rękę. Nie ma odpowiedzi. W poezji Szymborskiej życie rysuje się jak ciąg braku odpowiedzi. Ale za to jaki wspaniały ciąg. Ludzie prześcigają się w pytaniach. Ona nigdy nie pozwala zapomnieć, że poeta poza udzielaniem się jako medium światu i zaświatom (to nie u niej) ma obowiązki rozumowe. Może wszyscy czują,

że dzieje się coś jeszcze w tle przełomów. Życie? Natura? Jakiś czas niepolityczny biegnie mimo nas. Ale niewielu ma odwagę oderwać się od Wydarzeń. Z wiersza *Może być bez tytułu*:

Doszło do tego, że siedzę pod drzewem,
na brzegu rzeki,
w słoneczny poranek.
Jest to zdarzenie błahe
i do historii nie wejdzie.
To nie wojny i pakty,
których motywy są bada,
ani godne pamięci zabójstwa tyranów.
(...)
Nie tylko tajnym spiskom towarzyszy cisza.
Nie tylko koronacjom orszak przyczyn.
Potrafią być okrągłe nie tylko rocznice powstań,
ale i obchodzone kamyki na brzegu.
Zawiły jest i gęsty haft okoliczności.
Ścieg mrówki w trawie.
Trawa wszyta w ziemię.
Deseń fali, przez którą przewleka się patyk.
(...)
Na taki widok zawsze opuszcza mnie pewność,
że to co ważne
ważniejsze jest od nieważnego.

4 I 1990

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nie poezja filozoficzna a już Nowa Fala. Wtedy były różne Nowe Fale — kina francuskiego, kina czeskiego, poezji polskiej, Barańczak, Kornhauser, Zagajewski.

Ci skupiali się na odpowiedziach. W granicach rzeczywistości. Niewygodnych dla władzy i fascynujących dla rówieśników.

Krynicki od razu zajął teren niczyj, bo najbardziej poza publicystyką, ale wkręcał się niechcący (chcący?), podświadomie (świadomie?) w afery z rzeczywistością polityczną czy jak ją nazwać — zewnętrzną?

To się zmieniło, albo mocno uwypukliło. Dzisiaj Barańczak grawituje w stronę metafizyki. Krynicki dalej robi wszystko, by nie pożarła go nicość. Zagajewski stał się Europejczykiem (jeżdżącym na profesorskie saksy do USA).

Nie martwią się tym, co przez lata narobili ich epigoni. Bo zresztą dlaczego mieliby się martwić. Bywają takie kierunki lub osobowości, których naśladowcy są naprawdę męczący, a nawet groźni. Epigoni,

patrząc na nich, walczyli z biurokracją i nowomową posługując się uproszczeniem, które sprowadzało życie tutaj do pyskówki z jakimś tam przemijającym urzędnikiem czy drobnym objawem wielkiego systemu. Naśladowali język dzienników, uważając, że naśladują poetów, i tępili, w zgodzie z (jakże czystym) sumieniem, przejawy prywatności, jako nie na czasie. Nie zważali na fakt, że prywatność zawsze była przeciw władzy. Była tępiona przez nią jako objaw niezaangażowania, albo, co gorsza, zaangażowania gdzieś poza kontrolą. To chyba polega na niezrozumieniu czym tu była (i jest) kontrola.
Barańczak wiedział to od początku. Teksty zawarte potem w tomie *Czytelnik ubezwłasnowolniony*, ukazujące się przez całe lata siedemdziesiąte, odkrywają straszliwe postępki języka zdemoralizowanego. Barańczak jest filozofem lat siedemdziesiątych także w poezji. Widać w tym i socjologię — taka była potrzeba, ale Barańczaka ona nie zżarła w całości.
Doraźne rozpoznanie miało zawsze w poezji Barańczaka jakieś, u nikogo innego nie spotykane, zaczepienie w rzeczywistości cielesnej — dosłownie. Bo co jest pejzażem *Jednym tchem* (1970) i *Dziennika porannego* (1972) — ludzkie ciało.

5 I 1990

Czy ktoś mógł serio przewidzieć, że Peiper będzie miał ucznia? Tak zdolnego! Ten białowłosy, zagubiony człowiek barów mlecznych, przemykający Duch Krakowskiego Przedmieścia, jeden z dziwaków Warszawy pochodził z awangardy krakowskiej.
W latach sześćdziesiątych wydawał się hasłem „miasto-masa-maszyna", a jego poezja gdzieś ukryta, znikła. Dziwny sztandarowy poeta, którego poezji nie było można nawet poznać, bo właściwie gdzie. Dzieła ukazały się potem.
W mały tomik z serii *Generacje* zaangażowani byli Jerzy Leszin-Koperski, Ryszard Krynicki (właśnie ten uczeń), Andrzej K. Waśkiewicz. Dochód na Zamek.
W wieczór poezji 2 maja 1972 roku: Janusz Sławiński i Zbigniew Zapasiewicz. W tomiku są dwa zdjęcia przed i po-wojenne. Tajemnica pod amarantową bibułką to fotografia powojenna — ducha?
Peiper przeżył sam siebie. Podobno na wielkiej kupie starych gazet.

11 III 1990

To się nigdy nie skończy! Wystawa *Żydzi — polscy* w Zachęcie. Właściwie lamus. Bo to, co zostało, a nie, co dobre. Fatalne obok ciekawych. Więc jednak, jak w muzeum etnograficznym?

Szok przy białej strzałce, na *Drzwiach gnieźnieńskich*, wskazującej Żyda. Dalej jeszcze lepiej się uwidoczniła dwuznaczność tej koncepcji i niemożność zakończenia, choćby nawet w wieczności, na przykład kwestii asymilacji.

Wchodzę do sali nazwanej *Wśród Polaków i jako Polacy*. Widzę przeciwległą ścianę całą w portretach. I proszę. Wśród nich rzuca mi się w oczy portret Słonimskiego.

Słyszę wyraźnie, zewnętrznie, fizycznie i wewnętrznie głos Słonimskiego, jak mówi to, co on sam puścił w obieg dwadzieścia dwa lata temu, w marcu: „byłem chrzczony, ale się przechrzczep nie przyjął" — czy to się nigdy nie skończy?

I tak w dobrej wierze w równych rzędach tam sobie wiszą na obrazach? Słonimski miał nieprawdopodobny zmysł skrótu.

W poezji niestety często porzucał skrót na rzecz rozlewnych obrazów. Po stronie sztuki trzeba mu zapisać „bez". A że nieco zbyt, dzisiaj, liryczny, to co? Został w sztambuchu dwudziestolecia:

I tak się jakoś stało,
Że bez tak pachniał — jak bez,
I słowo „pachnieć" pachniało,
I łzy były pełne łez.
(Żal)

12 III 1990

Słonimski widział odwrotną stronę rzeczy. Umiał tym rozśmieszyć i zabić. Przynajmniej tak się zdawało facetom całkowicie pozbawionym dowcipu.

24 III 1990

Barańczak widzi coś pod spodem, poza powierzchnią człowieka, pod skórą? Też. Ciało ciała i ciało historii. Katastrofę, która nie zawsze się uzewnętrznia. Patrzy spojrzeniem stąd, z Europy Wschodniej (Środkowej?).

W wierszu *Po przejściu huraganu „Gloria"* (t., *Atlantyda*, 1986) spotyka się kilka osób. Chcą sprzątnąć po huraganie: „pani Aaron" — po holokauście, „pan Vitulaitis" — po zesłaniu, „pan Nhu czy Ngu" — po przepłynięciu morza łódką.

Właściwie najbardziej przerażające jest to, że bez wahania rozpoznajemy i rozumiemy rzeczy, które powinny pozostać niezrozumiałe — fantastykę Bułhakowa, wiersze Barańczaka o śmierci kobiety w kolejce czy o ludziach na ulicy noszących wszędzie ze sobą pamięć tyranii i śmierci:

W wierszu *Po przejściu huraganu „Gloria"* (t., *Atlantyda*, 1986) spotyka się kilka osób. Chcą sprzątnąć po huraganie: „pani Aaron" — po holokauście, „pan Vitulaitis" — po zesłaniu, „pan Nhu czy Ngu" — po przepłynięciu morza łódką.
Właściwie najbardziej przerażające jest to, że bez wahania rozpoznajemy i rozumiemy rzeczy, które powinny pozostać niezrozumiałe — fantastykę Bułhakowa, wiersze Barańczaka o śmierci kobiety w kolejce czy o ludziach na ulicy noszących wszędzie ze sobą pamięć tyranii i śmierci:

(...) Tuż obok pan Vitulaitis na skraju
chodnika ogląda z namysłem pień, ofiarowuje się nazajutrz
z pomocą i elektryczną piłą, przydadzą się lata praktyki — żartuje — w tajdze. (...)

Co dla poetów obowiązkiem, dla czytelników może być objawem zatrucia? Podejrzana łatwość rozumienia nieszczęść — czy to na zawsze?

ISSN 0867 - 1702
DWUMIESIĘCZNIK

ARKA

Konto: Arka BPH IV Oddział Kraków
ul. Pijarska 1
Numer: 323415 - 5890 - 136

ul. Bracka 4
31 — 005 Kraków
tel. 012 /219708

KRAKÓW

ESEJ • HISTORIA • POLITYKA

REDAKTOR NACZELNY: *Dr Ryszard Legutko (Uniwersytet Jagielloński)*

REDAKCJA: *Ewa Lipska, Andrzej Nowak, Andrzej Pawelec, Piotr Pieńkowski, Łukasz Plesnar, Jan Polkowski, Grzegorz Przebinda, Ryszard Terlecki.*

RADA PATRONACKA: *Saul Bellow, Alain Besançon, François Bondy, Leszek Kołakowski, Melvin Lasky, Norman Podhoretz.*

ARKA powstała w 1983 roku z intecji podtrzymania wolnej wymiany myśli w warunkach stanu wojennego. Redakcję tworzyła grupa krakowskich pisarzy i naukowców, których połączyło przekonanie o konieczności intelektualnego oporu wobec komunizmu. W ciągu ośmiu lat istnienia ukazało się 29 numerów pisma.

•

ARKA zdobyła szybko wyjątkową pozycję w kulturalno — politycznym pejzażu Polski, otrzymując nagrodę SOLIDARNOŚCI, Stowarzysznia Dziennikarzy Polskich oraz PULSU.

•

Poziom literackiej części **ARKI** gwarantują nazwiska jej autorów. Wśród nich m. in.: **K. Filipowicz, G. Herling — Grudziński, W. Iwaniuk, A. Kijowski, T. Konwicki, L. Kołakowski, Cz. Miłosz, W. Szymborska, A. Zagajewski.**

•

W dziedzinie historii, o której pisali w **ARCE** m. in. prof. prof.: **S. Kieniewicz, T. Strzembosz, P. Wandycz, T. Żenczykowski,** naszą ambicją jest przypominanie i reinterpretacja najważniejszych zjawisk z najnowszych dziejów Kraju i świata, których obraz przez lata zniekształcała ideologia

•

ARKA od początku swego istnienia utrzymuje stały kontakt z polską emigracją — zarówno powojenną jak i najnowszą. Ten kontakt chcemy utrzymywać w nowym układzie relacji między Krajem a Emigracją.

•

RENASCENCE

Essays on Values in Literature

Poszukuje szkiców i rozpraw do numeru specjalnego poświęconego literaturze polskiej, który będzie zatytułowany „Sacrum w literaturze polskiej. Poetyka obecności i nieobecności". Rozprawy mogą dotyczyć dowolnych okresów i gatunków literackich oraz poszczególnych pisarzy i grup. Zależy nam zwłaszcza na pracach zajmujących się przejawami sacrum w utworach z okresu czterdziestoletniej okupacji komunistycznej. Przewidywana data publikacji numeru — jesień 1993. Termin nadsyłania maszynopisów — listopad 1992.

„Renascence" jest czasopismem naukowym. Wśród nadesłanych prac dokonamy wyboru, honorariów zaś, zgodnie z przyjętą w USA praktyką, nie płacimy. Termin nadsyłania prac w wersji wyłącznie polskiej — wrzesień 1992. Polscy autorzy przedstawiający wersję angielską proszeni są o dołączenie wersji polskiej. Objętość pracy nie powinna przekraczać 7 tysięcy słów. Przypisy i bibliografia mogą być podawane według dowolnych zasad, z zachowaniem konsekwencji. W publikacji zostaną one dostosowane do konwencji przyjętej w wydawnictwach Modern Language Association.

Redaktorem gościnnym numeru jest prof. Halina Filipowicz (Department of Slavic Literatures, University of Wisconsin, Madison, WI 53706).

Pytania o bliższe informacje oraz maszynopisy prosimy kierować do niej lub do prof. Josepha Schwartza, redaktora „Renascence" (Brooks Hall, Marquette University, Milwaukee, WI 53233, USA).

Treść

Edward Balcerzan — Polonisto, kim jesteś? 1

SZKICE

Ryszard Nycz — Nicowanie teorii 7
Kazimierz Bartoszyński — Od „naukowej" wiedzy o literaturze do „świata literackości" 16
Wojciech Tomasik — O ludyczności tekstu literaturoznawczego 49
Jerzy Paszek — O starzeniu się tekstów literaturoznawczych 49
Henryk Markiewicz — Spór o przełom pozytywistyczny . 62
Dobrochna Ratajczakowa — Sługa dwóch panów: swoisty żywot dramatu 80

ROZTRZĄSANIA I ROZBIORY

Andrzej Maciej Kaniowski — Filozofia po „lingwistycznym zwrocie" 93
Wojciech Tomasik — Cnota i rozkosz 105
Danuta Sosnowska — Romantyzmu przestrzeń ogromna . 111
Dorota Siwicka — Słowacki i słońce 116
Stanisław Bereś — Powojenna literatura polska: gwałt czy przyzwolenie? 119

GLOSY

Mieczysław Porębski — Teorematy (2): sztuka i czas 129
Michał Głowiński — Czy schodzimy na pobocze? 146

ŚWIADECTWA

Czesław Miłosz — Przeciw poezji niezrozumiałej . . . 151
Postscriptum 163

ROZMOWY

Rozmowa w jesieni. Z Tomasem Venclową rozmawia Magdalena Lubelska 177

ARCHIWALIA

Ewa Spalińska — Nad „Portretem Juliana Apostaty" 201
Bolesław Miciński — Portret Juliana Apostaty. Oprac. E. Spalińska 207

AUTOBIOGRAFIA

Małgorzata Baranowska — Prywatna historia poezji (II) 223

Książki nadesłane

1. Dorota Siwicka, *Ton ibicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Wrocław 1990, Ossolineum.
2. Andrzej Stoff, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Bydgoszcz 1990, Pomorze.
3. Roman Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990, Ossolineum.
4. Wacław Iwaniuk, *Trzy spotkania*, Toronto 1988, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie.
5. Jan Sochoń, *Uroczyście przemija postać świata*, Kraków 1990, Wydawnictwo Miniatura.
6. Krzysztof Koechler, *Wiersze*, Kraków 1990, Oficyna Literacka.
7. Stanisław Olędzki, *Testament przedostatni*, Piła 1990, Biblioteka Rocznika Nadnoteckiego.
8. Jerzy Karp, *Wiersze* 1980 – 1989, Suwałki 1990.
9. *Europa i co z tego wynika.* Rozmowy w Castel Gandolfo, 1985, t. II, przygotował i przedmową opatrzył K. Michalski, Warszawa 1990, Res Publika.
10. Jan Wawrzyńczyk, *Nowe słownictwo polskie w świetle źródeł prasowych z lat 1918 – 1939*, Łódź 1990.

„Zeszyty Literackie", zima 1991, nr 33.

Pierwszy krok do Europy. O Komitetach Obywatelskich, partiach politycznych i wyborach, red. S. Kowalski, Warszawa 1990, Ośrodek Prac Społeczno-Zawodowych przy KK NSZZ Solidarność.

Warunki prenumeraty:
Roczna prenumerata krajowa: 48000 zł (6 numerów)
Roczna prenumerata zagraniczna:
— kraje komunistyczne i postkomunistyczne: 96000 zł (pocztą zwykłą)
— inne kraje świata: 36 USD (pocztą lotniczą).
Cena pojedynczego egzemplarza — 6 USD.
Wpłaty prosimy kierować na konto: Instytut Badań Literackich PAN, „Teksty Drugie", PBK XIII O. Warszawa, nr 370044-3489 , z podaniem dokładnego adresu nadawcy.
Istnieje także możliwość opłacenia prenumeraty dolarowej czekiem, który prosimy kierować na adres redakcji.

Warunki subskrypcji biblioteki tekstów (tytuły roku 1990):
Subskrypcja krajowa: 48000 zł
Subskrypcja zagraniczna (pocztą lotniczą): 24 USD
Wpłaty prosimy kierować na konto: Wydawnictwo PEN PKO IX O/Warszawa, nr 1599-309725-136, z podaniem dokładnego adresu nadawcy.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach OR PAN

Warszawa	Pałac Kultury
Lublin	ul. Marii Curie-Skłodowskiej 5
Poznań	ul. Mielżyńskiego 27/29
Wrocław	Plac Wolności 7
Katowice	ul. Bankowa 11
Szczecin	ul. Mazurska 26
Białystok	ul. Nowotki 13
Kraków	ul. Św. Marka 22

oraz w księgarniach:

Warszawa	Księgarnia im. B. Prusa, Krakowskie Przedmieście 7
Kraków	Księgarnia Naukowa, ul. Podwale
	Księgarnia Orlando Plac Wszystkich Świętych
Wrocław	Księgarnia Ossolineum, Rynek 6
	Księgarnia Naukowa, ul. Kuźnicza
Toruń	Księgarnia Indeks, ul. Kościuszki 9
Lublin	Księgarnia Ossolineum, ul. Królewska 11

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

Przedsiębiorstwo LETTREX, Warszawa ul. Krucza 24/26

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

M. Baranowska
Poeta mimo woli
S. Barańczak
Amerykanizacja Wisławy
T. Burek
Cały ten okropny świat
A. Falkiewicz
Metafora metafor
J. Łukasiewicz
Światło i rewasz — czwórksiąg Stanisława Vincenza
R. Nycz
„Zamknięty odprysk świata"
L. Neuger
Polskość jako cel
S. Rosiek
Piłsudski i Piłsudski
Z. Stefanowska
Borowy jako mickiewiczolog
M. Zaleski
Miłosz: piosenki niewinności i doświadczenia
Rozmowa z Ducrotem

ISSN 0867-063