Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

teksty DRUGIE

Nostalgia, wzniosłość, przemijanie

Katarzyna ROSNER
Narracja jako struktura rozumienia

Paweł DYBEL
Przemijalność piękna
i melancholia Freuda

Maria PODRAZA-KWIATKOWSKA
Wzniosłość, Słowacki
i młodopolski ekspresjonizm

Jan BŁOŃSKI
Estetyka Witkacego. Kilka uwag

Przemysław CZAPLIŃSKI
Wznoszenie biografii

Sigmund FREUD
Przemijalność

3 [56] 1999
cena 13,00.- PLN

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

Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

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

adres redakcji: 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pok. 1, tel. 828.32.06, 657.28.07, fax 826.99.45

Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki

projekt graficzny: **Marek Wajda, Piotr Jaworowski**

skład i korekta komputerowa: **Zdzisław Popławski**
korekta: **Teresa Winek**
łamanie i korekta szpaltowa (na podst. gwarantowanego przez redakcją zapisu komputerowego):
Wydawnictwo IBL PAN, Helena Dziurnikowska, Krystyna Petryk

druk i oprawa: **Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.**
Łódź, ul. Żwirki 2

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN

teksty DRUGIE

3
1999

teoria literatury/krytyka/interpretacja

Spis treści

Wstęp

Anna NASIŁOWSKA 4 Melancholia

Szkice

Katarzyna ROSNER 7 Narracja jako struktura rozumienia

Paweł DYBEL 17 Przemijalność piękna i melancholia Freuda

Maria PODRAZA-KWIATKOWSKA 33 Wzniosłość, Słowacki i młodopolski ekspresjonizm

Jan BŁOŃSKI 45 Estetyka Witkacego. Kilka uwag

Przemysław CZAPLIŃSKI 55 Wznoszenie biografii – proza polska lat dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu utraconego czasu

Roztrząsania i rozbiory

Tomasz ŻUKOWSKI 77 Bunt wedle schematu

Anna ŚWIREK 85 Białoszewski i jego egzegeta

Izabella KALUTA 90 Dociekliwość panny Marple

Andrzej SKRENDO 94 Spór czwarty: literatura polska 1975–1995

Interpretacje

Piotr NOWACZYŃSKI 103 Vincenz – filozof dziejów

Jan WOLSKI 121 Adalbert Stifter – Stanisław Vincenz

Elżbieta KIŚLAK 131 Dialog w maskach

Przechadzki

Włodzimierz BOLECKI **151** „Emigracyjność" – „polityczność" – historia literatury

Archiwalia

Sigmund FREUD **161** Przemijalność (przeł. *Paweł Dybel*)

Melancholia

Czym jest melancholia? Czarnym słońcem. Lodowatą nieskończonością. Oksymoronem. Samo hasło prowokuje bardziej do szukania pięknych metafor niż do formułowania precyzyjnej definicji, ma bowiem pewną moc poetycką, syrenią moc uwodzenia. Obiecuje ciemny spokój i zapatrzenie w siebie. Można by powiedzieć, że „ja" melancholika zostaje wyposażone w system wewnętrznych luster, przy czym zajmują one całą przestrzeń wewnętrzną, odbijając się wzajemnie pod różnym kątem. Te, które znajdują się naprzeciw siebie, odbijają pustą nieskończoność. To taki wewnętrzny labirynt, pełen rozstajnych dróg. Kto weń wkroczy – nieprędko się wydostanie, trzyma go w mocy wrażenie, że w ten sposób dociera głębiej, nie poddaje się iluzji, gdyż wszystko jest czarne. Inne metafory wypisuję z wydanego w zeszłym roku eseju Marka Bieńczyka O tych, co nigdy nie odnajdą straty. Melancholia*: „otwarty dziób łabędzia nad wyschłą wodą – pragnieniem". Fernando Pessoa określał ją jako „nic, które boli", a Zygmunt Krasiński ukuł na nią wiele określeń, wśród których „odpadanie życia kawałami" i „złuszczanie się życia" wydają się najbardziej złowrogie, a więc i przekonujące.*

W książce Bieńczyka odnaleźć można obraz melancholii jako podstawowego odczucia egzystencjalnego. Ma ona swoich klasyków: Dürera, Kierkegaarda, Benjamina, Sartre'a, towarzyszą jej alegorie, a w postaci pisanej rozpoznać ją łatwo, gdyż istnieje szczególne „pismo melancholijne" (czyli: écriture mélancolique*), choć trudno byłoby precyzyjnie wyliczyć jego cechy. Domyślić się można – choć to jedynie interpretacja – że chodzi przede wszystkim o szczególną niechęć do posuwania się do przodu, wewnętrzny opór przeciw linearności dzieła. Sprawia to, że prozę melancholijną czytać można właściwie w dowolnym układzie, rozsypując i składając fragmenty. Zawsze wyjdzie na jedno, gdyż z melancholii nie ma wyjścia.*

A więc melancholia byłaby wieczna i absolutna? U Bieńczyka, który sam daje przykłady szczególnego „pisma", trudno znaleźć coś innego niż potwierdzenie (a raczej – wielokrotne potwierdzanie) tezy o jej powszechności, gdyż jego esej nastawiony jest na melancholiczny „obieg wewnętrzny". Uniwersalność i ponadczasowość melancholii nie wyklucza jednak istnienia szczególnych powodów do odczuwania jej właśnie teraz. Wśród cytatów i zapożyczeń, będących kolejnym objawem typowej „ciemnej" duchowości, pojawia się powtórzona za Walterem Lepenies myśl o „końcu utopii i powrocie melancholii". Gunter Grass uważał Melancholię i Utopię za rewers i awers tej samej monety. A więc – idąc dalej – jeśli nie chcemy Utopii, z jej totalitarnymi konsekwencjami, musimy poddać się wiecznemu procesowi „złuszczania życia".

Nie da się ukryć: melancholia to temat na czasie. Najpoważniejszym polskim współczesnym poetą melancholijnym jest od dawna, od wewnętrznego przełomu, jakim była jego książka Solidarność i samotność, *Adam Zagajewski. Między zaangażowaniem a melancholią – tak można by sparafrazować tytułową parę przeciwieństw. Już w 1983 roku, zastanawiając się, co by się stało, gdyby nagle Polska odzyskała swobodę życia politycznego, postawił on takie pytanie: „Czy poezja stałaby się – tak jak to się dzieje w krajach szczęśliwych – pokarmem znudzonej garstki znawców, a kino jedną z gałęzi skomercjalizowanej rozrywki?". Perspektywa ta wydawała się tak nierealna, że uwagi poety uszła pewna nielogiczność w zacytowanym zdaniu. Szczególne to szczęście, jeśli objawia się duchową depresją i stępieniem wrażliwości!*

Poeta dixit, *spełniło się. Melancholia dojrzewa. Jest u Zagajewskiego „radość minionej chwili", która zmienia się w „czarny kaptur z otworami / na oczy, usta, język i żal". I dużo kontemplacji piękna.*

Cóż bardziej typowego niż melancholia u intelektualisty, który zdał sobie sprawę z zakończenia swojej misji i został artystą lub prywatnym myślicielem? Nie sposób już dłużej nawracać społeczeństwa na demokrację. Intelektualista wychowany pod naszą szerokością geograficzną i tak znajduje się w dość szczęśliwej sytuacji, że mógł w ogóle ową misję podjąć, choć z drugiej strony jej utrata tym bardziej boli, gdyż sprawia wrażenie nagłego pozbawienia twardego gruntu. Pamiętam tu o książce La mélancolie démocratique *z 1990 roku, napisanej przez Pascala Brucknera (na podstawie jego opowiadania Polański nakręcił film* Gorzkie gody). *Melancholia jako typowy stan ducha wydaje się francuskiemu autorowi prostą pochodną wolności, globalizacji, pokoju, dobrobytu a przy tym braku nadziei, że którakolwiek z owych wartości nie podlegałaby inflacji przez jej nieabsolutność i wewnętrzną erozję. Z uwagą wsłuchuje się on w czarowny dźwięk zapożyczonego z rosyjskiego słowa „inteligensja" i tłumaczy samą ideę klasy myślącej, bardzo odległą od ról, jakie spełnić może francuski intelektualista. Brak wroga, brak despoty – Bruckner pisał to świeżo po rozpadzie ZSRR – nie wyzwala euforii, lecz niemoc, gdyż sprawia, że teza Fukuyamy o końcu historii wydaje się bliska urzeczywistnienia. Jeśli niemożliwy jest postęp, to historia zaczyna przypominać pismo melancholijne, nie posuwa się „do przodu", jedynie meandruje, tworzy obroty. Czy demokracja może wydawać się czymś więcej niż formą rządu do zaakceptowania jedynie dlatego, że nie wymyślono lepszej? – pytał Bruckner.*

Zbiorowy entuzjazm wydaje się stanem nie do odzyskania, pozostaje powszechna, melancholijna samotność, w poczuciu straty, która co prawda jest zyskiem, tyle że

połowicznym i nie przysparzającym chwały. Takie oto widmo od dawna krąży nad Europą: skoro komunizm upadł – czeka nas powszechne społeczeństwo melancholików.

Otóż teza ta, choć wygląda atrakcyjnie, a nawet – jest mocno ugruntowana i opowiada się za nią niejeden autorytet dobrze brzmiącego nazwiska, wydaje mi się bardzo bałamutna. Jeśli Pani Melancholia jest jednym z podstawowych składników imaginarium kultury europejskiej, to jej przeciwieństwa nie należy upatrywać w Utopii, lecz w Arkadii. To jest właściwa druga strona monety, która obraca się rzadko i nie dla igraszki. Utopia jest wizją społeczną, zestawianie jej z melancholią tworzy parę niewspółmierną i ukrywa w sobie rodzaj politycznego szantażu. Nie pożądasz utopii? więc przygotuj się na żałobę... To fałszywy wybór.

Oto para: Arcadia et Acedia *(zwana także:* tristitia *lub* taedium vitae*). Pani Radosna i Pani Żałosna nie biorą odpowiedzialności za społeczeństwo, nie interesuje ich cały świat. Należą do mitologii kameralnych, prywatnych, odnoszących się do świata wewnętrznego. Od czasów Romantyzmu nie ma między nimi równowagi, wizja arkadyjska została przytłumiona. Możliwość zarysowania prywatnego raju wydaje się tak trudno dostępna, że tych, którzy dziwnym trafem zostali zaszczepieni przeciwko urokom czarnego słońca, dręczy pewien kompleks niedorastania, braku wewnętrznego lustra, które potrzebne jest, by poprzez ból tym mocniej poczuć swoje „ja".*

Anna Nasiłowska

Szkice

Katarzyna ROSNER

Narracja jako struktura rozumienia

Teoria narracji ma za sobą długą, kilkudziesięcioletnią już tradycję, w toku której zmieniał się zarówno jej zakres, jak i przedmiot; w toku tej ewolucji wysuwały się także na czoło odmienne kategorie służące do jej analizy. W tradycji badań nad narracją, do której nawiązuje większość współczesnych jej badaczy, kategorią centralną jest plot, rozumiany jako konfiguracja zdarzeń fabularnych, ujmująca je we wzajemnych związkach i tworząca znaczącą całość. Tradycja ta ma rodowód sięgający wstecz do formalizmu rosyjskiego i strukturalizmu, zwłaszcza francuskiego.

Zanim pokażę, że już w ramach tej tradycji treść pojęcia narracji ulegała zasadniczym modyfikacjom i przyjmowane zazwyczaj współcześnie przeświadczenie, że była ona teorią pewnego typu tekstów literackich, mianowicie opowiadających o zdarzeniach, jest założeniem dość wątpliwym, chciałabym wyjaśnić, dlaczego refleksja nad narracją wydaje mi się obecnie kwestią ważną, także dla filozofów.

Mam tu na myśli ogromną ekspansję tego pojęcia, z jaką mamy do czynienia w ostatnich kilkunastu latach. Pojęcie narracji weszło dziś do słownika pojęć zarówno filozofii, jak i nauk społecznych, zwłaszcza w rozważaniach, które poszukują tożsamości jednostki i specyfiki współczesnej kultury, określanej często jako kultura ponowoczesna – a więc w psychologii, socjologii, a także historii.

Pojęciem narracji posługują się dziś tacy filozofowie, jak Ch. Taylor, A. MacIntyre, P. Ricoeur[1], inni, jak J.F. Lyotard czy M. Bernstein[2] w swych rozważaniach nad stanem kultury współczesnej operują pojęciem wielkiej narracji; teoretycy hi-

---

1/ Ch. Taylor *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge 1989; A. MacIntyre *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, tłum. i wstęp A. Chmielewski, Warszawa 1996; P. Ricoeur *Time and Narrative*, t. 1: 1984, t. 2: 1985, t. 3: 1988, Chicago, London.

2/ J.F. Lyotard *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997; J.M. Bernstein *Grand narratives*, w: *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*, red. D. Wood, London-New York 1991.

storii – Hayden White, Louis O. Mink[3] traktują narrację jako podstawową kategorię w metodologicznej refleksji nad historiografią; socjolog Anthony Giddens[4] posługuje się pojęciem narracji w pracach czyniących przedmiotem analizy tożsamość człowieka współczesnego; wreszcie, pojęcie to używane jest szeroko w pracach psychologów i w psychologii kognitywnej (Theodor R. Sarbin, James Mancuso)[5], w analizie teorii psychoanalitycznych i przebiegu procesu psychoanalizy (Roy Schafer i in.)[6] itd.

Jakie przyczyny ma ta ekspansja pojęcia narracji i jakie nadzieje wiążą z nim badacze kultury współczesnej? Myślę, że nie jest to tylko przejaw mody terminologicznej. Już analiza teoretyczno-literacka, której pierwotnym przedmiotem była analiza fikcji literackiej, ujrzała w plocie strukturę czasową, której podstawową funkcją jest nadawanie całościowego sensu i koherencji złożonym splotom wydarzeń, zamierzeń i czynów bohaterów, nieprzewidzianych okoliczności, które składają się na opowieść. Po pojęcie narracji sięgają dziś najczęściej ci, którzy próbują przezwyciężyć impas, w jakim znalazła się współczesna refleksja nad człowiekiem i jego kulturą w wyniku Heideggerowskiej i postmodernistycznej krytyki przesłanek, które integrowały wcześniejszą refleksję. Pojęcie narracji pojawia się z reguły tam, gdzie powstaje pytanie o tożsamość człowieka w społeczeństwie ponowoczesnym.

Sądzę więc, że warto postawić pytanie: czy można tak zdefiniować pojęcie narracji, by ogarnęło – w sposób bezpośredni lub jako swe pochodne – najbardziej produktywne współcześnie zastosowania tego pojęcia? Czy narracja pozostaje kategorią dyskursu, tzn. czy jest pojęciem charakteryzującym pewien określony strukturalnie typ tekstu? Mówiąc ogólniej, czy narracja w swym podstawowym znaczeniu jest kategorią opisującą pewien typ wytworów kultury? A jeśli nie, to co opisuje i w jakim stosunku pozostaje jej przedmiot do badań nad dyskursem?

Aby odpowiedzieć na te pytania, przyjrzyjmy się podstawowym fazom ewolucji teorii narracji. Teoria narracji powstała jako teoria fikcji literackich; jej zaczątkową postać znajdujemy już u formalistów rosyjskich, zwłaszcza B. Eichenbauma i W. Szkłowskiego. Dla formalistów i ich późniejszych kontynuatorów – strukturalistów wschodnioeuropejskich – fakt, że narracja jest strukturą językową, słowną,

---

3/ H. White *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Maryland 1973; H. White *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London 1987; Louis O. Mink *Narrative Form as a Cognitive Instrument*, w: *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, red. Robert H. Canary and Henry Kozicki, Madison 1978.

4/ A. Giddens *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, California 1991.

5/ Th.R. Sarbin *The Narrative as a Root Metaphor for Psychology*, w: *Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct*, red. Th.R. Sarbin, New York 1986; J. Mancuso *The Acquisition and Use of Narrative Grammar Structure*, tamże.

6/ R. Schafer *Narration and Psychoanalytic Dialogue*, w: *On Narrative*, red. W.J.T. Mitchell, Chicago–London 1981.

miał znaczenie podstawowe. Swe główne zadanie widzieli oni w analizie formy estetycznej fikcji, w wyodrębnieniu i opisie współdziałania składników kompozycyjnych tej odmiany tekstu literackiego. Pojęcie płotu (sjużetu) u formalistów opisywało jeden z integralnych składników tej kompozycji tekstowej, podobnie jak w poezji był nim rym czy rytm. Oznaczało to, że plot i jego składniki rozważano w relacji do opowieści słownej, jako czynnik, który ją organizuje.

Najwybitniejszym wszakże osiągnięciem formalistycznej teorii narracji, pracą, która zaważyła na dalszym jej rozwoju, zwłaszcza tym, który dokonał się we francuskiej szkole strukturalnej, była *Morfologia bajki*[7] W. Proppa. Dopiero bowiem u Proppa plot analizowany był jako struktura autonomiczna, w sposób niezależny od tekstu, który go prezentował.

Propp poszukiwał zasad typologii, klasyfikacji bajek ludowych. Ponieważ bajki reprezentują najsilniej skonwencjonalizowany gatunek narracyjny, swą uwagę skoncentrował on na tym, czym najbardziej się one różnią między sobą, a więc na przedstawionych w nich zdarzeniach i działaniach. Poszukując wspólnych własności strukturalnych licznej grupy bajek magicznych, wyróżnił w ich plotach jednostki elementarne; za jednostkę taką uznał poszczególne zdarzenia (działania); nie były to jednak działania w całej ich konkretności, lecz ich „funkcje", tzn. formalne i relacyjne własności działań. Funkcję danego działania określa jego rola w całym ciągu akcji. O tożsamości funkcji zdarzeń występujących w różnych bajkach decydowała więc tożsamość stosunków, w jakich pozostawała ona z innymi funkcjami, pozycja i rola, jaką zajmowała w całym ciągu funkcji. Pojęcie funkcji pozwoliło wykazać, że w poszczególnych bajkach różne materialnie zdarzenia pełnią tę samą rolę dla rozwoju całej akcji.

Propp wykazał także, że w analizowanym przez niego inwentarzu bajek magicznych można wyróżnić określoną liczbę – mianowicie trzydzieści jeden funkcji. Co więcej, występują one zawsze w tej samej kolejności. Funkcja stanowiła więc jednostkę syntaktyczną rozwoju fabuły bajkowej, a schemat trzydziestu jeden funkcji reprezentował wspólną strukturę syntaktyczną wszystkich bajek badanego inwentarza. Poszczególne bajki magiczne realizowały zawsze ten sam schemat ich następowania po sobie; mogły co najwyżej pomijać niektóre funkcje lub powtarzać pewne sekwencje.

Wykryta przez Proppa wspólna struktura fabularna bajek magicznych nie była jednak tylko strukturą syntaktyczną. Funkcja określała znaczenie danego wydarzenia; było to więc wspólne znaczenie wszystkich zdarzeń, które w rozmaitych bajkach zajmowały tę samą pozycję syntaktyczną. Znaczenie to bywa nie do rozpoznania, jeśli dane zdarzenie rozważamy w izolacji – bywa bowiem tak, że ta sama funkcja jest w poszczególnych bajkach realizowana przez zdarzenia materialnie do siebie niepodobne, przez inne postacie, albo że dwie różne funkcje są w pewnej bajce realizowane przez jedno zdarzenie.

Wykrycie wspólnej struktury sensu (schematu trzydziestu jeden funkcji) w zbiorze bajek magicznych dowodziło, zdaniem Proppa, że bajki te wywodzą się

7/ W. Propp *Morfologia bajki*, „Pamiętnik Literacki" 1968 z. 4, tłum. S. Balbus.

od jednego mitu. Schemat trzydziestu jeden funkcji interpretował on jako rekonstrukcję struktury znaczącej tego mitu. Analizowane bajki stanowiły jego późniejsze, często ułomne wersje.

Odkrywczość, ale także niezwykła elegancja, spójność i siła perswazyjna analizy Proppa sprawiła, że gdy w roku 1958, a więc w trzydzieści lat po jej napisaniu, *Morfology of the Folktale* została opublikowana w języku angielskim, stała się przyczyną zwrotu w zachodnich badaniach nad narracją.

Morfology of the Folktale stanowiła ważne źródło inspiracji dla klasycznej dziś analizy mitu Edypa przez Lévi-Straussa, a także dla francuskich narratywistów, A.J. Greimasa, C. Bremonda, T. Todorova, S. Aleksandrescu, T. van Dijka i wielu innych, którzy – zafascynowani ideami Chomsky'ego – próbowali, w analogii do jego gramatyki generatywnej, konstruować gramatyki generatywne wszelkich tekstów narracyjnych. U podstaw tych prób leżało wykorzystanie dokonanego przez Proppa rozróżnienia między zdarzeniem i jego funkcją jako podstawy do konstrukcji dwu poziomów gramatyki narracyjnej: powierzchniowego i głębokiego.

Warto jednak podkreślić, że już dla Proppa przedmiotem analizy nie była bajka jako struktura słowna. Sekwencja funkcji nie była dla niego elementem kompozycji konkretnej bajki (jej tekstu słownego), lecz wspólną wielu bajkom strukturą znaczącą. Taki kierunek analizy był w przypadku Proppa (a później Lévi-Straussa) uzasadniony, ponieważ celem ich analizy nie było zdanie sprawy z pełnego znaczenia poszczególnych tekstów, lecz ze struktury znaczącej mitu, którego wersje stanowiły analizowane teksty.

Powstaje pytanie, co właściwie chcieli zrekonstruować francuscy generatywiści w swych gramatykach narracji, gdy metodę uprawnioną w analizach wersji mitów przenieśli do badania tekstów literackich, które, jak się wydaje, nie są „wersjami" niczego? Z pewnością nie chodziło o generację całego znaczenia czy struktury tekstu narracyjnego (np. fikcji literackiej), skoro gramatyki te, w swej klasycznej postaci, określane były jako gramatyki semiotyczne, tzn. abstrahowały od rodzaju znaków, w których narracja została wyrażona. Inaczej mówiąc, przyjmowano, że ta sama, wygenerowana już narracja, może zostać wyrażona zarówno w postaci słownej, np. jako fikcja literacka, jak i w filmie fabularnym. Poziom wyrażenia, czyli – np. słowny lub filmowy – sposób zaprezentowania narracji nazywany był przez Greimas'a i innych poziomem manifestacji i traktowano go jako najbardziej zewnętrzny, końcowy produkt procesu wytwarzania tekstu narracyjnego. We wczesnym, najbardziej dynamicznym okresie rozwoju badań nad narracją nie poświęcano mu szczególnej uwagi. Gramatyki narracyjne miały zresztą generować wszelkie narracje – zarówno artystyczne, fikcyjne, jak i mówiące o wydarzeniach realnych.

Tak więc produktem gramatyk narracyjnych nie był tekst, lecz pewna struktura znaczenia, która dopiero po osiągnięciu poziomu manifestacji (dyskursu) mogła się stać istotnym, ale nie jedynym składnikiem znaczenia tego tekstu. Tak zresztą stawiali sprawę sami narratywiści, którzy swe gramatyki narracyjne interpretowali jako modele ludzkiej (gatunkowej) zdolności do wytwarzania pewnej odmiany

struktur znaczących. Dla Greimasa, Bremonda i innych narracyjność była jedną ze zdolności poznawczych człowieka.

To prawda, że narratywiści francuscy w swych późniejszych pracach próbowali dobudować do gramatyki narracji człon dyskursywny (tj. poziom realizacji słownej). Próby te zakończyły się niepowodzeniem i doprowadziły do załamania ich programu badawczego; jedną z przyczyn było zapewne to, iż zakładali, że struktura narracji jest wytworem głębokich poziomów generacji tekstów narracyjnych, tzn. mówiąc metaforycznie, stanowi jądro ich znaczenia, co zapewne nie zawsze jest prawdą w odniesieniu do wielu złożonych strukturalnie fikcji literackich.

Dla naszych rozważań istotne jest jednak to, że, jak starałam się pokazać, strukturalna analiza narracji od momentu, w którym jej centralną kategorią stał się plot, koncentrowała się nie na słownym tekście narracyjnym, lecz na ludzkiej zdolności do ujmowania rozwijających się w czasie sekwencji działań i zdarzeń (prawdziwych lub zmyślonych) w całościowe struktury znaczenia. Rozszerzenie pojęcia narracji z fikcji literackich na wszelkie relacje o zdarzeniach jest dobitnym świadectwem tego, że w tej tradycji badawczej realny czy też zmyślony charakter zdarzeń, z których ją konstruowano, nie miał istotnego znaczenia. Zdarzenia czy działania stanowiły tylko tworzywo płotu, a poszczególne elementy tego tworzywa można było wymienić na inne, zachowując jego tożsamość. Badania nad narracją koncentrowały się na powtarzalnej, wspólnej dla wielu tekstów strukturze znaczącej plotów i ujmowały tę strukturę jako wcześniejszą od jej manifestacji językowej.

Sądzę więc, że strukturalne pojęcie narracji, choć wypracowane w ramach odmiennej tradycji filozoficznej, wykazuje wiele pokrewieństw z tym jego rozumieniem, którym posługują się dziś badacze odwołujący się do fenomenologii, zwłaszcza zaś D. Carr i Ch. Taylor. Zarówno dla strukturalistów, jak dla fenomenologów narracja nie jest strukturą dyskursu (określonego typu tekstów), lecz czymś, co go umożliwia i poprzedza. Dla strukturalistów jest strukturą poznawczą, dla Carra przedpoznawczym „sposobem organizowania naszego doświadczenia czasu", dla Taylora – strukturą samorozumienia.

Argumentacja Carra odwołuje się do Husserlowskiej analizy doświadczenia czasu. Jeżeli przyjąć, że konstytutywne dla narracji jest rozwijanie się w czasie, jej konfiguracyjność (tzn. to, że jej składniki nie są tylko sekwencją następczą, lecz odnoszą się do siebie i określają wzajemnie) i zamknięcie, to – powiada Carr – strukturę tę rozpoznać można już w doświadczeniu czegoś. Odwołując się do Husserlowskich pojęć retencji i protencji, Carr wskazuje, że zdarzenia realne są przez nas doświadczane zawsze w ramach pewnych konfiguracji czasowych. Retencja i protencja stanowią czasowy horyzont doświadczenia teraźniejszego. Tak więc czas doświadczany ma zawsze pewną rozciągłość i jest czasem ustrukturowanym, ponieważ „przyszłość, teraźniejszość i przeszłość wzajemnie się określają jako części tej samej całości"[8]. Analizę biernego doświadczenia czegoś Carr uzupełnia roz-

---

8/ D. Carr *Time, Narrative and History*, Bloomington, Indianapolis 1986, s. 31.

ważając działanie. W obu przypadkach ujęcie retencyjno-protencyjne, sięgające wprzód i wstecz w czasie, ma także i ten skutek, że ustanawia zamknięcie, tj. artykułuje daną konfigurację czasową jako odgraniczoną od tego, co ją poprzedza i co po niej następuje. W przeżywaniu obu konfiguracji mamy stale zmieniający się punkt widzenia doświadczającego, określany przez teraźniejszość, który modyfikuje ujmowanie pozostałych faz sekwencji – przeszłych i przyszłych.

Tak więc czasowa struktura przeżywanego doświadczenia i działania wykazuje istotne pokrewieństwa ze strukturą narracyjną; Carr wyprowadza stąd wniosek, że struktura ta jest prymarnie strukturą ludzkich doświadczeń i działań, niezależnie od tego, czy staną się one przedmiotem opowieści. W przypadku przeżywania bardziej złożonych doświadczeń czy działań, jak pisze Carr, „wkracza czynnik refleksji". Istotą postawy refleksyjnej wobec działania jest przewidywać przyszłość i projektować całe działanie jako jednolitą sekwencję, zgodnie z wyobrażonym zakończeniem. „W rezultacie, w złożonych działaniach i doświadczeniach codziennego życia jesteśmy zarazem podmiotami czy działającymi narratorami, a nawet obserwatorami zdarzeń, które przeżywamy, i działań, jakie podejmujemy"[9]. Podobnie jak Wilhelm Schapp[10] i MacIntyre, Carr uważa, że funkcja tej struktury jest przede wszystkim praktyczna, a nie poznawcza czy estetyczna; utrzymuje ona spójność działania i – w razie potrzeby – reorganizuje jego strukturę. Narracja, będąca więc prymarnie strukturą organizującą nasze doświadczenia i działania, jest też formą nadającą koherencję naszemu życiu i tożsamość jaźni, która doświadcza i działa.

Narzuca się uwaga, że rozpoznanie w narracji prymarnej struktury, w jakiej ujmujemy siebie (swe działania i swą tożsamość) oraz świat, można by przeprowadzić w sposób pełniejszy i lepiej ugruntowany filozoficznie, odwołując się do Heideggerowskiego pojęcia rozumienia siebie przez *Dasein*: struktura rozumienia i jej czasowy (narracyjny) charakter znajduje bowiem u Heideggera uzasadnienie ontologiczne w czasowości sposobu bycia samego *Dasein*; co więcej, na gruncie ontologii Heideggera nie byłoby potrzeby odrębnego rozważania rozumienia siebie i doświadczenia czegoś zewnętrznego; świat jako przedmiot doświadczeń jest bowiem u Heideggera aspektem struktury ontologicznej *Dasein*, jest jego światem.

Taki właśnie punkt wyjścia przyjmują rozważania Charles'a Taylora w *Sources of the Self*. Motywy zainteresowania się pojęciem narracji są tu inne niż w przypadku Carra. Jeżeli dla Carra przyjęte przez niego rozumienie narracji jest podstawową przesłanką analizy historiografii i jej narracyjnego charakteru, to u Taylora pojawia się ono w kontekście refleksji moralnej, której głębsze ujęcie prowadzi, jego zdaniem, nieuchronnie do kwestii ontologicznych, tj. pytań o sposób istnienia człowieka i tożsamość jednostki.

Pytania te, zdaniem Taylora, zyskały szczególną doniosłość obecnie, gdy w świadomości większości ludzi żyjących w społeczeństwach zachodnich

---

9/ Tamże, s. 64.

10/ W. Schapp *In Geschichten Verstrict*, wyd. 2, Wiesbaden 1976.

rozpłynął się kosmiczny porządek moralny, w którym miejsce i powinności jednostki były jasno określone; w tej sytuacji człowiek narażony jest na utratę poczucia sensu własnego życia. W kulturze współczesnej istnieje wiele alternatywnych horyzontów moralnych; dlatego posiadanie sensu życia zależy w znacznej mierze od umiejętności wyartykułowania go, wykreowania, dokonania wyboru. Taylor jest zarazem przekonany, że życie wewnątrz silnie ukwalifikowanego horyzontu jest koniecznym warunkiem integralności ludzkiej osobowości. „To, czym jestem, moja tożsamość, jest z istoty definiowana przez sposób, w jaki rzeczy mają dla mnie znaczenie. I jak to wielokrotnie już wskazywano, ważność rzeczy dla mnie i problem mojej tożsamości jest rozstrzygany tylko w języku interpretacji, którą zaakceptowałem jako trafną artykulację tych kwestii. Pytanie o to, kim jest dana osoba, w oderwaniu od jej samointerpretacji jest pytaniem źle sformułowanym, na które w zasadzie nie ma odpowiedzi[11].

Zadanie, jakie sobie stawia Taylor w *Sources of the Self*, można w dużej mierze określić jako dążenie do uzupełnienia Heideggerowskiej ontologii *Dasein* o problematykę etyczną. Pojęcie narracji pojawia się w jego rozważaniach, gdy przechodzi do analizy kwestii: jaki użytek robimy z naszego poczucia dobra w procesie samointerpretacji. Odpowiedź brzmi: poczucie dobra jest wplecione w moje rozumienie mojego życia jako rozwijającej się narracji.

Pojęcie narracji pojawia się tu dlatego, że dla Taylora, podobnie jak w Heideggerowskiej ontologii *Dasein*, niezmiernie istotne jest to, że nasze życie toczy się, rozwija w czasie; a zatem procesualny, czasowy charakter ma także samointerpretacja. Uznanie procesu autointerpretacji za autonarrację znajduje więc uzasadnienie w czasowości egzystencji *Dasein*. Taylor analizując tę kwestię odwołuje się do opisanej przez Heideggera, nieuchronnie czasowej struktury naszego bycia-w-świecie. *Dasein*, projektując przyszłość, odnosi się do swej przeszłości i teraźniejszości. To, kim jestem teraz, musi być rozumiane w świetle tego, kim było. Dotyczy to także sądów moralnych. Aby móc wydać taki sąd, musimy skierować się ku przyszłości, wziąć pod uwagę skutki ocenianego działania; musimy jednak także zwrócić się ku przeszłości, zapytać o jego motywy. Jak pisze Taylor, „nadanie sensu memu aktualnemu działaniu wymaga narracyjnego rozumienia mojego życia, świadomości tego, kim się stałem, która może być uzyskana tylko w narracji"[12].

Taylor nie analizuje struktury wewnętrznej narracji i jej składników; przyjmuje za innymi, że jest ona strukturą integrującą czynniki heterogeniczne w spójną całość i nadającą tej całości pewien spójny sens. Jego rozważania koncentrują się na tym, że autonarracja jako nieustający w ciągu całego życia proces formowania i korygowania tego sensu odpowiada strukturze ontologicznej *Dasein*.

Atrakcyjność tego projektu ontologicznego dla Taylora i innych polega na tym, że Heidegger w swej ontologii *Dasein* ustanawia radykalną opozycję między egzystencją – sposobem bycia *Dasein*, a sposobem bycia rzeczy napotykanych w świecie.

11/ Ch. Taylor *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge 1989, s. 34.

12/ Tamże, s. 48.

Dasein, jak pamiętamy, jest bytem rozumiejącym; pozostaje także w szczególnej relacji do czasu. W przeciwieństwie do innych bytów *Dasein* nie „jest" w czasie, lecz „czasuje", tzn. w każdym momencie swego bycia transcenduje teraźniejszość nie tylko w kierunku swych możliwości (w przyszłość), lecz także odnosząc się do tego, czym już było. Jak pisze Heidegger, *Dasein* w każdym momencie swego bycia rozciąga się w czasie między narodzinami i śmiercią w taki sposób, że aktualny moment jego teraźniejszości nie dezaktualizuje jego przeszłości i przyszłości: „Rozumiane egzystencjalnie, narodziny nie są nigdy czymś, co przeminęło, w sensie czegoś już nieobecnego, tak samo jak śmierci nie jest właściwa odmiana bytowa czegoś jeszcze nieobecnego, lecz charakter nadchodzącego stanu. Faktyczne *Dasein* egzystuje jako narodzone, a jako narodzone jest już umierające w sensie bycia-ku-śmierci"[13].

Tej swoistości sposobu bycia *Dasein* winna odpowiadać struktura jego samorozumienia. Już Heidegger, jak pamiętamy, odrzucił Kartezjańską tezę, że *Dasein* rozumie siebie w sposób bezpośredni i oczywisty. Taylor, a także Ricoeur, dostrzegli odpowiedniość, jaka zachodzi między czasową strukturą *Dasein* a narracją jako strukturą, w jakiej przebiega proces samorozumienia.

Fenomenologiczne rozumienie narracji, wpisujące ją w ontologię *Dasein* i widzące jej prymarną postać w procesie, w którym jednostka ludzka w toku interpretowania swego życia dochodzi do określenia swej tożsamości, wydaje mi się tym rozumieniem, które ogarnia i integruje wielorakie współczesne zastosowania tego pojęcia. Jak pisał Ricoeur, „podmioty rozpoznaje się w historiach, jakie o sobie opowiadają"[14]. Przyjęcie, że tożsamość jednostki jest tożsamością jej narracji o sobie, oznacza jednak także, że póki jednostka żyje, nie jest ona ostateczna. W toku życia reinterpretujemy wiele aspektów naszej autonarracji. Jak to określa Roy Schafer[15], rozwój jednostki można określić przez zmianę pytań, na które poszukuje ona odpowiedzi w swej autonarracji.

Jest zrozumiałe, że takie pojęcie narracji znajduje np. zastosowanie w interpretacji procesu kuracji psychoanalitycznej. Pozwala ono określić przebieg psychoanalizy jako proces, w którym przez interpretację nie powiązanych, niezrozumiałych bądź wypartych fragmentów powstaje spójna, możliwa do zaakceptowania przez analizowanego opowieść o jego życiu, z którą może on się utożsamić. Na produktywność pojęcia tożsamości narracyjnej wskazuje także to, że – jak wykazali Ricoeur i Carr – można ją odnieść zarówno do jednostki, jak do zbiorowości; społeczności ludzkie czerpią swą tożsamość z opowieści założycielskich, które o sobie opowiadają. Wreszcie, z tej koncepcji wynika określone stanowisko w kwestii roli narracji w historiografii. Wydarzenia opisywane przez historyków są

13/ M. Heidegger *Being and Time*, przekł. J. Macquarrie i E. Robinson, Oxford 1993, s. 426.

14/ P. Ricoeur *Time and Narrative*, przekl. K. Mc Laughlin i D. Pellauer, Chicago 1988, s. 247.

15/ R. Schafer *Narration and Psychoanalytic Dialogue*, w: *On Narrative*, red. W.J.T. Mitchell, London 1981.

składnikami doświadczenia społeczności, których te relacje dotyczą, a skoro tak, to są już – niezależnie od tych relacji – narracyjne. Struktura narracyjna nie jest więc w historiografii, jak wykazuje np. Carr w polemice z H. White'em, strukturą nałożoną z zewnątrz przez autora relacji, zapożyczoną z literatury i deformującą przedmiot, o którym mówi.

Powróćmy na zakończenie do sformułowanego na początku pytania o relację między fenomenologiczną koncepcją narracji a dyskursem, tekstem. Cała nasza argumentacja zmierzała do wykazania, że narracja, a wcześniej sekwencja Proppa, francuskie gramatyki narracji nie są kategoriami dyskursu, nie opisują struktury znaczenia określonego typu tekstów. Narracja w rozumieniu Taylora jest prymarnie strukturą samointerpretacji, ujmowania przez jednostkę swego życia w strukturę znaczenia, która prowadzi do określenia jej tożsamości.

Nie znaczy to jednak, że jest to proces całkowicie autonomiczny, dokonujący się poza kulturą, w której żyje jednostka i poza jej tekstami. Jest to ten punkt, w którym wymienieni autorzy odnoszą się krytycznie do analizy Heideggera, która w nikłym stopniu uwzględnia społeczne i kulturowe ramy, w jakich dokonuje się samorozumienie *Dasein*. Ten dystans wobec analizy Heideggera znajduje u Carra wyraz w jego krytyce pojęcia autentyczności; u Taylora np. w pominięciu dokonanego przez Heideggera w *Sein und Zeit* rozróżnienia między przedpojęciowym samorozumieniem i językową samointerpretacją. Zmiana nie jest, oczywiście, przypadkowa; jest ona konsekwencją tego, że dla Taylora proces samorozumienia dokonuje się w języku. „W przypadku jaźni (*self*) język jest konstytutywny dla badanego obiektu"[16]. Podkreślenie językowego charakteru tego procesu służy uwypukleniu faktu, że samointerpretacja (samorozumienie) dokonuje się zawsze w ramach określonej społeczności i w interakcji z innymi; tego akcentu nie ma w analizie Heideggera. Jak podkreśla Taylor,

> Język istnieje i funkcjonuje tylko wewnątrz pewnej społeczności. To zaś wskazuje na inny podstawowy rys jaźni. Jaźń nie może być opisana bez odniesienia do tych, którzy ją otaczają, do partnerów rozmowy, którzy byli istotni dla procesu osiągania przeze mnie samookreślenia. Jaźń może egzystować tylko wewnątrz tego, co nazywam siecią interlokucji.[17]

Nie zniekształcę myśli Taylora, jeśli powiem, że sieć ta obejmuje także teksty i dyskursywne ramy kultury, w której jednostka żyje i dokonuje samookreślenia.

16/ Ch. Taylor *Sources of the Self*, s. 34.

17/ Tamże, s. 35.

Paweł DYBEL

Przemijalność piękna i melancholia Freuda

I.

Wypowiedzi Freuda na temat literatury i sztuki o charakterze ogólnym są rozproszone i z reguły dość zdawkowe. Wyrażane w nich poglądy rażą przy tym często konwencjonalnym i uproszczonym charakterem. Korespondują one znakomicie z psychologizmem współczesnej Freudowi myśli estetycznej, której przedstawiciele traktowali dzieło sztuki jako funkcję i bezpośredni wyraz procesów zachodzących w duszy jego autora. Naturalnie, należałoby od razu dodać, że autor *Poety i fantazjowania* całkiem inaczej niż ci ostatni rozumiał strukturę owej duszy, za jej podstawę uznając wyparte w obręb nieświadomości „wyobrażenia popędowe", zasadniczo seksualnej i agresywnej natury. Ale samo rozumienie przez niego relacji między tym, co „psychiczne" i co „artystyczne" nie różniło się praktycznie niczym od psychologizmu.

Dlatego może budzić zdziwienie fakt, że Freud, w odróżnieniu od psychologizmu, który w europejskiej myśli estetycznej został szybko zarzucony, bardzo głęboko oddziałał (i nadal oddziałuje) na dwudziestowieczne literaturoznawstwo i wiedzę o sztuce. Oddziaływanie to ma jednak niewiele wspólnego z bezpośrednio przez niego wypowiadanymi „psychologistycznymi" poglądami na temat literatury i sztuki. Decydującą rolę odegrał wypracowany w *Objaśnianiu marzeń sennych* „demaskujący" model interpretacji patologicznych zjawisk psychicznych. Model ten nastawiony na rekonstrukcję treści wypartych w obręb nieświadomości jednostki, treści zazwyczaj najbardziej intymnych i „wstydliwych", przynosił przede wszystkim całkiem nowy obraz ludzkiej duszy oraz – co się z tym wiązało – otwierał nowe perspektywy jej terapii. Ale z czasem okazało się, że otwiera on równie „rewolucyjne" perspektywy w dziedzinie badań kulturowych i społecznych, jak też w literaturoznawstwie i estetyce. Pozwala bowiem w całkiem nowy sposób rozpoznać samą strukturę badanych tutaj wytworów i zjawisk oraz ich faktyczny sens –

niedostępny w przypadku posługiwania się w stosunku do nich metodami tradycyjnymi.

Ogromny wpływ dzieła Freuda na dyscypliny humanistyczne wiąże się niewątpliwie w jakiejś mierze z jego niejednorodnym i wielowarstwowym charakterem. Występuje w nim obok siebie wiele całkiem różnego rodzaju motywów, implikacji i odniesień, które niekiedy wręcz zdają się przeczyć sobie nawzajem, tak iż po dziś dzień kryje ono w sobie dla czytelnika różnego rodzaju zagadki i niespodzianki. Stąd też bardzo często ryzykownym przedsięwzięciem jest wypowiadanie na jego temat kategorycznych sądów o charakterze uniwersalnym. Zawsze bowiem można wskazać na pewne pojawiające się w nim twierdzenia i wglądy, które do nich zupełnie nie przystają, niekiedy zaś pozostają z nimi w jaskrawej sprzeczności.

2.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku krótkiego eseju napisanego przez Freuda w 1915 roku, pt. *Przemijalność* (*Vergänglichkeit*)[1]. Autor wraca w nim wspomnieniem do rozmowy, jaką tuż przed wybuchem I wojny światowej odbył z młodym poetą i z nie wymienionym z nazwiska przyjacielem w czasie pobytu na wakacjach w Dolomitach. Wspomnienie to skłania go do postawienia – po blisko roku, kiedy już wokół szaleje wojna – pytania o trwałość piękna dzieł sztuki. Czy piękno dzieła sztuki, w przypadku, gdy ulegnie ono zniszczeniu, przemija tak samo bezpowrotnie, co piękno kwitnącego kwiatu?

W samym tym pytaniu nie ma naturalnie nic szczególnego. Było ono już wielokrotnie stawiane w historii myśli estetycznej. Nowa, nie mieszcząca się w ramach obowiązujących tu schematów i opozycji, jest jednak odpowiedź, jaką próbuje dać na nie Freud. Odbiega ona zarazem – i tym większe nasze zdziwienie – od tego, czego moglibyśmy się spodziewać po nim samym, mając na uwadze inne jego teksty z tego okresu oraz z okresu nieco późniejszego. Był to bowiem w jego biografii ważny okres przejściowy. Freud znajdował się na progu odkrycia Tanatosa jako potężnej, niszczącej i regresywnej siły działającej podskórnie w obrębie procesu przyrodniczego i historycznego. Siła ta nie dawała się przy tym usprawiedliwić w świetle „zasady przyjemności", rozsadzając tym samym teoretyczne ramy opracowanej przez niego dotychczas teorii popędów. Jakiś wpływ na to odkrycie musiała mieć niewątpliwie wojna, przekraczająca rozmiarem swoich zniszczeń i okrucieństwa wszystkie dotychczasowe doświadczenia Europejczyków. Skonfrontowany z rozmiarem tych zniszczeń Freud utrwala w sobie, rysujące się już w jego wcześniejszych pracach, przekonanie o kruchości kulturowego bytu. Zbudowany na przymusie i represji tego, co popędowe, daje on człowiekowi tylko częściowe i bardzo iluzoryczne zabezpieczenie przed tym, co wyparte. Przede wszystkim zaś nie chroni go przed potężnymi cyklicznymi wybuchami tłumionej w okresach pokoju agresji; wręcz przeciwnie, powtarzalność tych wybuchów wpisuje w samą „logikę" pro-

---

[1] S. Freud *Vergänglichkeit*, w: *Studienausgabe*, t. 10, Frankfurt am Main 1989.

cesu historycznego. Zniszczenie, destrukcja i rozpad określają więc w równej mierze byt kulturowy człowieka, co byt przyrodniczy. Ujęcie to implikuje, że podobnie krucha i przemijalna jest natura dzieł sztuki. Podlegają one bowiem nie tylko oddziaływaniom czasu przyrodniczego, ale dodatkowo, jako twory kulturowe, wystawione są na ludzką agresję w porządku bytu historycznego.

Tymczasem w *Przemijalności*, w krótkim eseju napisanym przez Freuda w listopadzie 1915 roku, pada zupełnie inna odpowiedź. Brzmi ona (w dużym uproszczeniu i skrócie): m i m o okaleczeń i zniszczeń, jakich dzieła sztuki doznają ze strony przyrody i ludzkich działań w historii, nie przemijają one bez reszty, jak ma to miejsce w przypadku bytów przyrodniczych. Trwają one w jakimś sensie nadal w ludzkiej pamięci i właśnie to ich trwanie stanowi podstawę c i ą g ł o ś c i czasu historycznego i tradycji. Dzięki temu człowiek może bowiem zawsze odbudować wszelkie zniszczenia, odnajdując i poświadczając w ten sposób związek z własną przeszłością. To znaczy: nigdy nie zaczyna on od absolutnej pustki tradycji, od jakiegoś dziewiczego początku, ale od tego, co w nim samym z owej tradycji zostało mimo wszelkich zniszczeń, jakich doznała ona w sferze materialnej.

Wynika stąd, że sposób bycia bytów przyrodniczych i sposób bycia dzieł sztuki dzieli ontologiczna przepaść. Jeśli bowiem te pierwsze w indywidualnej jednorazowości swego bytu przemijają bez reszty, to z drugich, nawet gdy ulegają one materialnemu okaleczeniu czy wręcz zniszczeniu, zawsze coś w ludzkiej pamięci pozostaje. Są one zatem trwałe w całkiem innym znaczeniu, niż trwałym można by nazwać byt przyrodniczy, który określają niezmienne prawa wzrostu i rozpadu. Czym wytłumaczyć to przekonanie Freuda, które z pewnością nie mieści się w ramach – suponowanego mu przez niektórych – „naturalistycznego" spojrzenia na kulturę i historię? Czy istnieje jakiś wątek, zarysy jakiejś teorii czy koncepcji w obrębie jego twórczości, które by to rozróżnienie uzasadniały? Czy też może pojawia się ono całkowicie przypadkowo, w postaci chwilowej refleksji, nie pozostając w żadnym istotnym związku z innymi tekstami tego autora?

3.

Monografowie wskazują przede wszystkim na artykuł *Żałoba i melancholia*; w zestawieniu z nim *Przemijalność* stanowić miała rodzaj suplementu. Przypomnijmy, że w *Żałobie i melancholii* Freud wychodzi od wąskiego, klinicznego rozumienia zjawiska melancholii. Traktowana jest ona przez niego jako choroba psychiczna, która wyróżnia się

> poprzez głęboką bolesną depresję, brak zainteresowania światem zewnętrznym, utratę zdolności do miłości, zahamowania wszelkich działań i obniżenie poczucia własnej wartości, które przejawia się w wyrzutach wobec samego siebie i znieważaniu siebie, i narasta do urojeniowego oczekiwania kary.[2]

2/ S. Freud *Żałoba i melancholia*, w: K. Pospiszyl *Zygmunt Freud, człowiek i dzieło*, Wroclaw–Warszawa–Kraków 1991, s. 295–296.

Wszelako w dalszych partiach tego artykułu Freud stara się podobnie czysto opisową charakterystykę melancholii pogłębić przez coś w rodzaju analizy strukturalnej. Równocześnie podejmuje on próbę jej wyraźnego odróżnienia od fenomenu żałoby, wskazując na odmienną strukturę ontologiczną obu tych zjawisk. W tej nowej, pogłębionej, perspektywie ujęciowej, melancholia jawi się jako „reakcja na utratę kochanej osoby"[3]. Owa reakcja jednak nie odnosi się – jak ma to miejsce w przypadku żałoby – do rzeczywistej śmierci tej osoby, lecz raczej do tego, że owa osoba „przestała istnieć jako obiekt miłości"[4]. W rezultacie melancholik wie wprawdzie „k o g o, ale nie c o w danej osobie utracił"[5]. Wynika stąd, że – inaczej niż ma to miejsce w przypadku żałoby – melancholia odnosi się do utraconego obiektu, który mimo że przestał istnieć w najbliższym otoczeniu melancholika, trwa nadal w jego świecie wewnętrznym. Mimo że został on przez niego utracony, w rzeczywistości trwa nadal w jego duszy, tyle że ten nie zdaje sobie z tego sprawy. Został on bowiem przez niego wyparty w obręb nieświadomości, wiodąc tam dalej utajoną egzystencję.

Rozpatrując *Przemijalność w* kontekście tej wcześniejszej pracy Freuda należałoby zatem postawić pytanie, czy przeprowadzone w tym eseju rozróżnienie między (przemijalnym) pięknem bytów przyrodniczych i (trwałym) pięknem dzieł sztuki nie jest funkcją różnicy w budowie fenomenów żałoby i melancholii? Czy właśnie w tym sensie ten krótki esej stanowi – jak piszą monografowie – suplement do *Żałoby i melancholii* ?

4.

Esej Freuda otwiera wspomnienie spaceru z młodym poetą-dekadentem, który – jak autor zaznacza we wstępie – właśnie niedawno stał się sławny. Nie wiemy, kim był ów poeta (po dziś dzień monografom nie udało się tego ustalić). Wiemy tylko, że pogoda była piękna, zaś przed oczyma spacerujących roztaczał się letni krajobraz w pełni rozkwitu. No i że było to ostatnie lato przed wybuchem nadciągającej wojny. Poeta – pisze Freud –

> podziwiał piękno przyrody wokół nas, ale nie sprawiało mu to żadnej radości. Nie mógł pogodzić się z myślą, że całe to piękno skazane jest na przeminięcie, że kiedy nadejdzie zima, nie pozostanie z niego ani śladu. Ale w równej mierze przygnębiała go myśl, że podobnie przemija wszelkie piękno ludzkiego oblicza oraz piękne i szlachetne rzeczy stworzone przez człowieka, jak też rzeczy, które mógłby on stworzyć. Wszystko to, co – gdyby nie ta myśl – mógłby kochać i podziwiać, zdawało się być dlań pozbawione jakiejkolwiek wartości z racji przemijalności, która była jego przeznaczeniem, na którą było ono skazane.[6]

3/ Tamże, s. 296.

4/ Tamże, s. 297.

5/ Tamże.

6/ S. Freud *Vergänglichkeit*, wyd. cyt., s. 225.

Pesymistyczne wynurzenia poety skłaniają Freuda do refleksji nad stosunkiem piękna do przemijalności dzieł sztuki i bytów przyrodniczych. Stwierdza on, że niezależnie od postawy, jaką przyjął poeta, do pomyślenia są jeszcze dwa inne stanowiska w tej kwestii. Pierwsze z nich to dokładne przeciwieństwo melancholijnych wynurzeń poety. Określa je przekonanie, że piękno dzieła sztuki jest jako takie nieprzemijalne; nosi ono cechy bytu wiecznego, który wyniesiony jest ponad skończoność i historię. W tym kontekście przemijalność wszelkich rzeczy tego świata jawi się tylko jako pochodny, zmysłowo-materialny przejaw niezmiennej istoty piękna. Jest bowiem po prostu:

> niemożliwe, aby wszystkie owe wspaniale twory przyrody i sztuki, naszego świata wrażeń (*die Empfindungswelt*) oraz świata na zewnątrz, miały rzeczywiście rozpłynąć się w nicość. Tego rodzaju wiara byłaby po prostu czymś bezsensownym i karygodnym. Twory te muszą w jakiś sposób trwać dalej, pozostając poza obrębem wszelkich niszczycielskich wpływów.[7]

Freud stara się tu odtworzyć bieg myśli, który tkwi u podstaw romantycznej „estetyki wieczności" (*Ewigkeitsästhetik*). Zgodnie z tą tradycją wszystkie przejawy piękna przyrody i sztuki – mimo faktu, że ich materialne podłoże ulegnie prędzej czy później rozpadowi – zostają gdzieś indziej, w nadzmyslowym świecie wiecznych idei, w sposób trwały zachowane. W owym świecie wówczas wychodzi na jaw to, co stanowi o właściwej istocie przyrody i sztuki.

Ale, jak już wspomniałem, autor eseju nie identyfikuje się z tego rodzaju podejściem. Według niego, do pomyślenia jest jeszcze inna postawa wobec piękna dzieła sztuki, która w równej mierze różni się od pierwszej, pesymistyczno-dekadenckiej, przyjętej przez poetę, jak i od drugiej, optymistyczno-romantycznej, typowej dla estetyki wieczności:

> Wartość przemijania to bardzo osobliwa wartość w czasie. Ograniczenie możliwości rozkoszy zwiększa jej znaczenie. Uznałem, że jest czymś niezrozumiałym, w jaki sposób myśl o przemijalności piękna miałaby nam zakłócić radość z rozkoszowania się nim. Jeśli chodzi o piękno przyrody, to wszakże po każdym jego zniszczeniu, jakie niesie ze sobą zima, powraca ono już w następnym roku i powrót ten w porównaniu z długością naszego życia może zostać określony jako wieczny. W trakcie trwania naszego krótkiego życia ciągle widzimy, jak zanika piękno ludzkich ciał i twarzy, ale właśnie ta jego krótkotrwałość sprawia, że mają one dla nas tym większy urok. Jeśli istnieje kwiat, który kwitnie tylko przez jedną noc, to chwila, w której on rozkwita, nie traci dla nas nic ze swojej wspaniałości. Podobnie też trudno jest mi zrozumieć, dlaczego piękno i doskonałość dzieła sztuki oraz jakiegoś wspaniałego intelektualnego dokonania miałoby tracić na wartości w wyniku jego czasowego ograniczenia.[8]

7/ Tamże, s. 225.

8/ Tamże, s. 226.

Piękno przyrody nie traci zatem nic z racji tego, że jest przemijające. Jeśli bowiem poeta, patrząc na rozkwitły letni krajobraz, myśli już o zimie, w której przeminie on bez śladu, to przecież „zapomina" on o tym, że ów krajobraz odżyje w swoim pięknie już w następnym roku. „Zapomina" on więc o cyklicznym odradzaniu się piękna przyrody, i w tym sensie o jego „wieczności". Tyle że naturalnie owa „wieczność" nie przejawia się w utrwalonej w nim raz na zawsze, przypisanej do jednego egzemplarza, niezmiennej idei (jak utrzymywała w odniesieniu do dzieła sztuki romantyczna „estetyka wieczności"), ale właśnie w cyklicznej powracalności „tego samego" piękna w coraz to nowych jednostkowych egzemplarzach gatunku. Wiąże się z tym inna fundamentalna cecha tego piękna; to właśnie doświadczenie jego przemijalności sprawia, że nas ono porywa i zachwyca. Innymi słowy, byty przyrodnicze doświadczamy jako piękne nie dlatego, że „przypominają" nam o one o czymś wiecznym i niezmiennym, ale dlatego, ponieważ już skądinąd wiemy, że okres ich rozkwitu trwa bardzo krótko. Już jutro, pojutrze zacznie się ich więdnięcie i rozpad, zaś z czasem nie pozostanie po nich ani śladu.

Piękno bytów przyrodniczych to zatem piękno samego ich rozkwitu; to, co w ich rozkwicie objawia się jako ich kulminacja i pełnia, przypominając już jednak zarazem o ich przeminięciu i rozpadzie. Słowem, przemijalność jest tutaj wpisana organicznie w doświadczenie samego piękna. Piękno bytów przyrodniczych jest równoznaczne z ich przemijalnością!

Czy w takim razie podobnie ma się rzecz z dziełami sztuki, z „obrazami i rzeźbami"? Te ostatnie przecież również przemijają niszczone przez przyrodę i ludzką historię. Czy więc przemijalność jest w równej mierze warunkiem ich piękna? Nie jest ona naturalnie takim warunkiem, a to z tej prostej racji, że samo ich materialne podłoże służy przedstawieniu tego, co niezmienne i trwałe. W rezultacie ich piękno stanowi negację przemijalności w tym znaczeniu. Ale zarazem zjawisko to ma, według Freuda, niewiele wspólnego z trwałym ucieleśnieniem jakiejś wiecznej, ponadhistorycznej idei:

> Nawet bowiem gdyby nadszedł czas, w którym wszystkie owe podziwiane przez nas dzisiaj obrazy i rzeźby uległy rozpadowi, albo też pojawiłby się po nas rodzaj ludzki, który by już nie rozumiał dzieł naszych poetów i myślicieli, albo też wręcz nastałaby geologiczna epoka, w której na ziemi zamarłoby wszelkie życie, o wartości wszystkich tych rzeczy pięknych i wspaniałości stanowi jedynie ich znaczenie dla naszego życia wrażeniowego (*Empfindungsleben*) [pod. wł. P.D.]. One same nie muszą wcale przetrwać i dlatego są niezależne od absolutnego trwania czasu.[9]

Wypowiedź ta zakłada, że piękno obrazów i rzeźb nie pozostaje – jak ma to miejsce w przypadku ludzkiego ciała i kwiatu – w żadnym bezpośrednim związku z procesem przyrodniczym, z określającymi go prawami, ale odniesione do „życia wrażeniowego" człowieka zyskuje dlań wartość jedynie ze względu na znaczenie, jakie dlań posiada.

9/ Tamże.

Jest to kluczowe, ale zarazem i najbardziej zagadkowe, zdanie w całym tekście. Na pierwszy rzut oka wpisuje się ono bez reszty w postkantowską tradycję estetyki przeżyć, o której Hans-Georg Gadamer w *Prawdzie i metodzie* pisze, że z racji stanowiącego o niej subiektywistycznego formalizmu utraciła całkowicie wrażliwość na sens dzieła sztuki, na to, co zostało w nim wypowiedziane. Naturalną konsekwencją podobnego podejścia jest redukcja sposobu bycia dzieła sztuki do rozwijającego się w czasie szeregu wrażeń odbiorcy, jego nieciągłość. Wymownym tego przykładem jest estetyczna myśl młodego Lukácsa, w której całkowicie zatraca się „jedność przedmiotu estetycznego":

> Dzieło sztuki to tylko pusta forma, jedynie punkt węzłowy wśród wielu możliwych przeżyć estetycznych, wśród których jedynie przedmiot estetyczny istnieje. Jak widać, absolutna nieciągłość, tj. rozpad jedności przedmiotu estetycznego na mnogość przeżyć jest nieuchronną konsekwencją estetyki przeżycia.[10]

W tym kontekście Freudowskie pojęcie „życia wrażeniowego" zdaje się być na pierwszy rzut oka bardzo bliskie pojęciu „przeżycia estetycznego". Obydwa te pojęcia zawierają wszakże w sobie znaczenie czegoś płynnego, zwiewnego i zmiennego. Rzecz jednak w tym, że słowa Freuda o znaczeniu piękna dzieła sztuki dla życia wrażeniowego są właśnie wyraźnie skierowane przeciwko identyfikowaniu tego piękna z czymś płynnym, przemijającym. Podkreśla on trwały charakter tego piękna, przeciwstawiając je przemijalności piękna bytu przyrodniczego. Jak w takim razie należałoby rozumieć te słowa?

Myślę, że pomocną może się tutaj okazać, rozwijana przez Freuda we wczesnym okresie, teoria ludzkiej psychiki. Mam tutaj przede wszystkim na myśli teksty, w których – mówiąc w dużym uproszczeniu – wprowadza on rozróżnienie między poziomem „powierzchownego" odbioru wrażeń (postrzeżeń) i „głębinowym" poziomem pamięci, w którym „ślady" owych wrażeń ulegają utrwaleniu. Teoria ta znajduje swój najpełniejszy wyraz w bardzo wczesnym tekście Freuda pt. *Entwurf der Psychologie*. Pokrewieństw można by się również dopatrywać z VII rozdziałem z *Objaśniania marzeń sennych* oraz krótkim szkicem pt. *Notiz über Wunderblock* (Uwagi na temat wunderbloku). Warto podkreślić, że teksty te – w szczególności zaś niedoceniony przez samego autora *Entwurf...* – zrobiły później zawrotną wręcz karierę w myśli psychoanalitycznej i filozoficznej inspirującej się niektórymi pomysłami teoretycznymi Freuda. Wystarczy wspomnieć o roli, jaką *Entwurfowi...* przyznał Ricoeur w swojej książce o Freudzie[11]. Równie istotne, wręcz kluczowe znaczenie, jeśli chodzi o zrozumienie nieświadomości jako kluczowego pojęcia psychoanalizy, przyznali tej wczesnej pracy Lacan i Derrida, chociaż obydwaj interpretują ją w całkiem inny sposób[12].

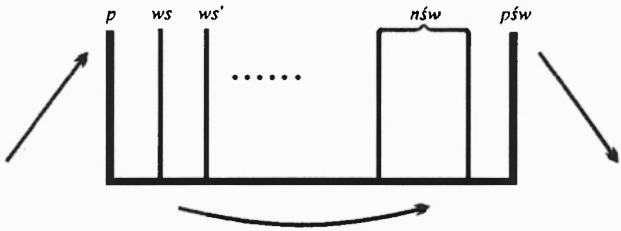
10/ H.-G. Gadamer *Prawda i metoda*. Przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 116.

11/ Por.: P. Ricoeur *De l' interpretation. Essai sur Freud*, Paris 1965.

12/ Por.: J. Lacan *Le Séminaire. Livre VII. L´étique de la psychoanalyse*, Paris 1986, oraz: J. Derrida *Freud et la scene de l´écriture*, w: *L´Écriture et la Différence*, Paris 1967.

5.

Punktem wyjścia jest dla mnie – z racji jej przejrzystości – zaprezentowana przez tego autora w VII rozdziale *Objaśniania marzeń sennych* struktura „aparatu psychicznego" człowieka, o którego trwałości stanowią przede wszystkim tzw. ślady wspomnieniowe (*die Erinnerungsspuren*). Według Freuda zatem „aparat psychiczny" człowieka składa się z różnego rodzaju „instancji" lub „systemów". Należą do nich: system postrzeżeniowy, systemy wspomnieniowe oraz „krytykująca instancja", która „kieruje naszym życiem w stanie czuwania i decyduje o naszym świadomym działaniu podlegającym naszej woli"[13]. Owa krytykująca instancja, która bardzo przypomina wprowadzone dziesiątki lat później nad-ja, „utrzymuje bliższe związki ze świadomością niż instancja krytykowana. Instancja krytyczna jest niczym ekran, umieszczona pomiędzy instancją krytykowaną a świadomością"[14]. Ten podział ludzkiej psychiki na różne systemy pokrywa się w dużej mierze z wykrystalizowanym nieco później w sposób bardzo wyraźny rozróżnieniem na system nieświadomości, przedświadomości i świadomości, co też wymownie ukazuje następujący rysunek:



Z rysunku tego wynika, że na nieświadomość składają się „systemy wspomnieniowe" – czyli trwałe ślady, które pozostają w wyraźnej opozycji do płynnych, szybko przemijających postrzeżeń. Ślady te tkwią u podstawy (w sensie; poprzedzają) drugiego systemu, nazwanego przez Freuda przedświadomością, który znajduje się „na końcu motorycznym". System ten pośredniczy między nieświadomością i świadomością w tym sensie, że „przebiegające tu procesy pobudzenia mogą dotrzeć do świadomości bez dalszego powstrzymywania, o ile zostaną spełnione jeszcze pewne warunki, na przykład: jeśli dojdzie do osiągnięcia niejakiej intensywności"[15].

Podstawową „pozytywną" cechą systemu postrzeżeniowego jest wrażliwość na różnorodne bodźce, które napierają nań ze strony świata zewnętrznego. „Odbiera"

13/ S. Freud *Objaśnianie marzeń sennych*.Przeł. R. Reszke, Warszawa 1995, s. 516.

14/ Tamże, s. 456.

15/ Tamże, s. 457.

on je w całym ich bogactwie, wadą jego jest jednak, że nie jest w stanie zachować ich w sobie w sposób trwały. Natomiast drugi system z kolei, system wspomnieniowy (a właściwie, ściśle biorąc, cała grupa systemów wspomnieniowych nakładających się niejako na siebie jako nieustanne modyfikacje pierwszego „wspomnienia"), nie pozostając w żadnym bezpośrednim związku z podnietami postrzeżeniowymi, przejmuje je od systemu postrzeżeniowego w formie „chwilowej podniety" i przekształca w „trwałe ślady". Przepracowuje je zatem, innymi słowy, w ten sposób, że z chwilowych i płynnych wrażeń, które następują po sobie w czasie (aspekt diachroniczny), stają się trwałym elementem pewnej struktury, „systemu wspomnieniowego", w którym mogą być kojarzone z innymi jej elementami (aspekt synchroniczny). Dlatego też, jako tego rodzaju elementy odniesione w porządku równoczesności do innych elementów, zyskują one tutaj określone „znaczenie": tworzą pewną znaczeniową całość, coś znaczą.

6.

Sposób, w jaki w *Objaśnianiu marzeń sennych* Freud ujmuje relację między systemem postrzeżeniowym (świadomość, przedświadomość) i wspomnieniowym (nieświadomość jako pamięć) pozwala na bliższe określenie sensu jego słów o znaczeniu pięknych dzieł sztuki dla „życia wrażeniowego" odbiorcy. Odczytane w tym kontekście słowa te znaczą ni mniej ni więcej tyle, co: dzieło sztuki jest właśnie „uzewnętrznioną", zapisaną w jakimś materialnym tworzywie, strukturą ludzkiej pamięci. To, mówiąc ściślej, określona postać tej pamięci, na którą składa się jednorazowa i niepowtarzalna konfiguracja „skojarzeń" pomiędzy poszczególnymi elementami systemu. Dlatego też nie oddziałuje ona – jak ma to miejsce w przypadku bytów przyrodniczych – na „życie wrażeniowe" odbiorcy jako wiązka płynnych bodźców i wrażeń, pod którymi dopiero „ukrywa się" to, co trwałe, jako takie niedostępne postrzeżeniu; one same zaś przemijają bez śladu (porządek diachroniczny). Oddziałuje ono jako pewna, zapisana w określonym tworzywie, trwała struktura „śladów wspomnieniowych" (znaczących), której znaczenie konstytuuje się zasadniczo w porządku synchronicznym, będąc apelem do pamięci odbiorcy.

W trakcie doświadczania piękna dzieła sztuki, to w istocie pamięć, pewna jej ucieleśniona w nim, jednorazowa i niepowtarzalna, forma oddziałuje na pamięć odbiorcy – „porusza" ona tę ostatnią w samych jej podstawach, zapisując się w niej w trwały i niewymazywalny sposób. Mówiąc jeszcze inaczej, tym co tutaj „pobudza" odbiorcę nie jest – jak ma to miejsce w naszych potocznych doświadczeniach – płynna i zmienna wiązka wrażeń, ale z istoty trwała konfiguracja „śladów wspomnieniowych", którą przedstawia sobą (w znaczeniu *Darstellung*) dzieło sztuki. Dlatego też „ślad wspomnieniowy", jaki pozostawia po sobie piękno dzieła sztuki w pamięci odbiorcy, „wyryty" zostaje w sposób szczególnie głęboki; ma on niejako inny status niż zwykle „ślady wspomnieniowe" pozostające po innych wrażeniach. W tym sensie dzieło sztuki „trwa" w ludzkiej pamięci, nawet gdy jej podmiot w międzyczasie zaprzątnięty jest już czymś innym. Jest ono jej nie-

zniszczalnym „nabytkiem", ponieważ w swej jednorazowej i niepowtarzalnej konfiguracji skojarzeń – w swym „znaczeniu" – wpisało się trwale w jej strukturę, weszło w nią, trwa w niej, na swój sposób żyje dalej. Obcująca z nim jednostka może o tym po tygodniu lub dwóch całkowicie „zapomnieć", nie zmienia to jednak w niczym faktu, że w jego pamięci – a więc w nieświadomości – zapisane zostało jakieś znaczenie, które od tej pory trwa w niej, czekając tylko na swe „przypomnienie".

7.

U podstaw doświadczenia piękna dzieła sztuki tkwi zatem całkiem inny stosunek tego, co trwałe (pamięć), do tego, co przemijające (postrzeżenie), niż ma to miejsce w doświadczeniu piękna bytów przyrodniczych. Przemijalność kwitnącego kwiatu stanowi organiczną część i warunek doświadczenia go przez nas jako „pięknego". Kwiat, który kwitnie, doświadczamy jako piękny właśnie dlatego, że – inaczej niż to utrzymuje poeta-dekadent – już skądinąd „wiemy", iż jego płatki i liście już jutro zmarnieją i zwiędną; jego przyszłe zmarnienie i zwiędnięcie stanowi nie przeszkodę, ale nieodłączną część doświadczenia jego piękna. Doświadczenie piękna bytów przyrodniczych nie może być zatem rozpatrywane w oderwaniu od ich sposobu istnienia – od ścisłego powiązania w ich obrębie sil rozkwitu i wzrostu oraz sil przemijania i rozpadu.

W doświadczeniu piękna dzieła sztuki związek ów zostaje natomiast rozbity, zanegowany. Dzieło sztuki jest oceniane jako piękne nie dlatego, że – jak ma to miejsce w przypadku kwiatu – swoim „rozkwitem" wymownie unaocznia przemijalność wszelkich jednostkowych egzemplarzy przyrodniczego bytu, ale dlatego, iż ono samo ucieleśnia i utrwala sobą to, co z przejawów owego bytu zachowuje się w naszej pamięci w postaci trwałych „śladów wspomnieniowych". Dzieło sztuki doświadczane jest przez nas jako ciągle potwierdzająca się w naszej pamięci jednorazowa i niepowtarzalna „skojarzeniowa struktura", której „znaczenie" dla naszego życia wrażeniowego polega na tym, że znajdując swe ucieleśnienie (utrwalenie) w artystycznym tworzywie, ciągle każe napotykać siebie w ten sam sposób.

Można więc powiedzieć, że w obu wypadkach – kwitnącego kwiatu i dzieła sztuki – jesteśmy skonfrontowani z różnymi rodzajami przemijalności. W pierwszym wypadku przemijalność należy immanentnie do piękna kwiatu, nie sposób jej od niego oddzielić. W drugim wypadku przemijalne w tym znaczeniu jest tylko materialne tworzywo dzieła sztuki. Chociaż też tylko w jakiejś mierze, ponieważ po pierwsze: owym tworzywem nie jest to, co kwitnie i przemija, ale musi ono nosić pewne, choćby najbardziej elementarne, znamiona trwałości (np. drewno, z którego wykonana jest rzeźba, ma już inną materialną konsystencję i własności niż to, czym było ono pierwotnie jako element rosnącego drzewa). Po drugie zaś, owo tworzywo jest zazwyczaj na różne techniczne sposoby jeszcze dodatkowo utrwalane (np. wszelkie zabiegi konserwacyjne).

Ale nawet i w tym wypadku należy podkreślić, że podobnie trwała postać tworzywa dzieła sztuki zakorzeniona jest w trwałości tego, co ono sobą przedstawia –

w ucieleśnionej w owym tworzywie formie (strukturze skojarzeniowej) ludzkiej pamięci. To właśnie owa forma każe twórcy traktować tworzywo dzieła tak, jakby było ono równie trwałe, niezniszczalne w czasie; ona też „przyzywa" później konserwatora, aby na różne techniczne sposoby zabezpieczył ową trwałość.

Jeśli więc dzieło sztuki, mimo wszelkich konserwacyjnych zabiegów pod wpływem kataklizmu, wojny itp. ulega całkowitemu zniszczeniu, stanowi to niewątpliwie bolesne okaleczenie i uszczuplenie materialnego podłoża kultury i tradycji, do której należy. Utracony zostaje bowiem bezpowrotnie materialny „nośnik" tego dzieła, dzięki któremu może się nam ono ciągle „przypominać", powracać ciągle w tej samej postaci na poziomie „systemu postrzeżeniowego". Zarazem jednak nie oznacza to, że tym samym zanikło całkowicie „znaczenie", jakie zyskało ono dla „życia wrażeniowego" odbiorcy. Znaczenie to ma bowiem nadal swoją podstawę w jego pamięci, gdzie przedstawienie dzieła sztuki, jednorazowa estetyczna konfiguracja tworzących je „śladów wspomnieniowych", zapisało się w sposób trwały. Dlatego też dzieło sztuki może się w ludzkiej historii nieustannie odnawiać, przybierać kolejne wcielenia w nowych dziełach sztuki. Każe to Freudowi porównać ten proces z pracą żałoby:

> My jednak wiemy, że żałoba, niezależnie od tego, jak bolesna by była, przebiega w sposób spontaniczny. Gdy zatem godzi ona nas z tym wszystkim, co zostało utracone, znosi ona w ten sposób również i siebie samą. Wtedy też nasze libido staje się znowu wolne i usilnie zmierza do tego, aby – jeśli tylko jesteśmy wystarczająco młodzi i pełni życia – utracone przedmioty zastąpić nowymi, możliwie równie cennymi, jeśli nie cenniejszymi od starych. Pozostaje nadzieja, że nie inaczej stanie się ze wszystkim tym, co utraciliśmy w wyniku tej wojny. Dopiero gdy przezwyciężona zostanie żałoba, okaże się, że ogromne znaczenie, jakie przypisujemy naszym dobrom kulturowym, nie ucierpiało w niczym z racji ich kruchości. Znowu odbudujemy wszystko to, co zniszczyła wojna, i zapewne na bardziej solidnej podstawie i w sposób trwalszy niż dotychczas.[16]

Analogia jest jasna. Podobnie jak zmarła, bliska nam osoba powraca w twarzach i postaciach innych osób, które napotykamy później w naszym życiu – w wyniku czego, jak powiada Freud w *Żałobie i melancholii*, w naszej „ekonomii libido" ponownie zostaje wypełnione opustoszałe po niej miejsce – tak samo też i dzieło sztuki, które zostało zniszczone na skutek działań wojennych, w pożarze czy trzęsieniu ziemi, powraca w postaci innych, powstałych w międzyczasie, dzieł sztuki. W ten sposób, równie niezauważalnie, co w pierwszym wypadku, zostaje wypełniona luka, jaka powstała po jego zniszczeniu w tradycji.

Jest to niewątpliwie – jak się na pierwszy rzut oka wydaje – bardzo optymistyczne mniemanie. W dodatku trudno by znaleźć dla niego odpowiedniki w całym wcześniejszym, jak i późniejszym dziele Freuda. Jeśli jednak podstawą do kulturowego optymizmu autora jest – paradoksalnie – figura żałoby, której „praca" – pozwala nam się w równej mierze uporać ze śmiercią bliskich, co ze zniszczeniami

---

16/ S. Freud *Vergänglichkeit*, s. 227.

w kulturze, to czy jest tutaj w ogóle jeszcze miejsce na melancholię? Czy nie należałoby jej wiązać z jednostronnym i naiwnym rozpoznaniem praw przyrody, przemijalności jej piękna – tak jak ma to miejsce w przypadku poety-dekadenta?

Na pierwszy rzut oka tak właśnie jest. Freud stara się bowiem wyraźnie przeciwstawić tej naiwnej postawie pełną spokoju i wewnętrznej pogody postawę mędrca, który w przemijalności piękna bytów przyrodniczych dostrzega coś znacznie więcej niż tylko skazanie na rozpad i gnicie. Zarazem jednak opozycja ta sięga daleko głębiej, jako że przeciwstawiając się melancholii poety autor *Przemijalności* opatruje również pośrednio znakiem zapytania postawę, której owa melancholia stanowi jedynie symetryczne przeciwieństwo. Jest to postawa bezkrytycznej wiary w postęp, w coraz dalej idące podporządkowanie przyrody naukowo-technicznym projektom człowieka – w jej postępującą coraz dalej obiektywizację. Obydwie te postawy, melancholijno-depresyjna i władczo-optymistyczna, mimo iż na pierwszy rzut oka zdaje się je dzielić wszystko, w istocie zakładają się w swej przeciwstawności, na swój sposób uzupełniają. Pierwsza stanowi naturalną reakcję na drugą – dzieląc z nią zarazem bezwiednie jej jednostronność.

Rozpoznana w tej perspektywie melancholia poety-dekadenta jawi się nie tylko jako wyraz jego indywidualnych przekonań i odczuć, czy też jako przejaw powszechnej w owym czasie, zgodnej z jego „duchem", artystycznej pozy. W tej postawie daje bowiem znać wymownie o sobie druga, wyparta strona stosunku człowieka współczesności do przyrodniczego bytu. Byt ów jest wszakże dla niego przede wszystkim obiektem do zawłaszczenia, a nie czymś, co winien on zachować i zastrzec w określającym go naturalnym rytmie cyklicznej regeneracji.

Stanowisko, jakie w dyskusji z poetą-dekadentem zajmuje Freud, wykracza natomiast poza schemat tego rodzaju opozycji. Nie ma ono w sobie nic z jednostronności obu tworzących ją postaw; melancholijno-depresyjnej i omnipotentnie-władczej. Zdaniem autora *Żałoby i melancholii*, byt przyrodniczy należy bowiem zaakceptować właśnie w jego przemijalności, dostrzegając w nim harmonijny układ sił wzrostu i rozpadu, które zakładają się nawzajem. Więdnięcie i rozpad przygotowują tutaj powrót sił wzrostu, ich cykliczne odnowienie się w następnym roku. Dopiero wówczas możliwe się staje doświadczenie piękna owego bytu; przemijalność określa wszakże samą jego istotę. Postawę tę w języku niemieckim najlepiej oddaje słowo *Gelassenheit*, dla którego trudno byłoby znaleźć adekwatny odpowiednik w języku polskim. Można oddać je jedynie omownie jako pogodne, przeniknięte głębokim wewnętrznym spokojem, zdanie się na to, co jest.

8.

Czym jest to doświadczenie piękna? Jest to przede wszystkim doświadczenie wyrastające na podłożu przemijalnego „sposobu bycia" bytów przyrodniczych, z którym trwały „sposób bycia" dzieła sztuki ma niewiele wspólnego. Przemijanie i niszczenie pięknego obiektu nie wprawia tu bynajmniej w przygnębienie tego, kto nań patrzy. Nie próbuje on też przeciwstawiać mu znajdującego się gdzieś poza nim świata wiecznych idei, rekompensując sobie w ten sposób własną frustrację.

To doświadczenie piękna jako przemijalności, które nie tyle wyobcowuje nas w stosunku do tego, co jest, co godzi nas z nim i jednoczy – pozwala nam zdać się na nie w tym, co je faktycznie określa. W tym doświadczeniu piękna odnajdujemy, paradoksalnie, coś z *katharsis*, owego wielkiego wewnętrznego oczyszczenia, które poprzedza sobą i przygotowuje późniejszą aktywność podmiotu. Ogląd pięknej rzeczy nie wyczerpuje się tutaj bowiem w jej czystej kontemplacji, lecz konfrontując podmiot z jej przemijalnością ma zarazem w sobie coś z gromadzenia w sobie sil życia, aktywności i wzrostu. Jest to, z jednej strony, doświadczenie głębokiej dysharmonii, która tkwi u podłoża piękna wszelkich bytów przyrodniczych, trwającej w nich nieprzerwanie walki przeciwstawnych sił – dysharmonii, której wymownym świadectwem jest właśnie ich przemijalność. Z drugiej zaś strony jest to doświadczenie ciągłego „godzenia" się z tą dysharmonią; pogodnego zdania się na to, co już zawsze zastajemy w naszym bycie, co nas w nim już z góry określa. I to nawet nie na zasadzie „wyższej konieczności", którą należałoby wbrew sobie samym uznać, ale tego, co po prostu już jest, już istnieje w taki właśnie, a nie inny sposób. W tym też sensie doświadczenie piękna bytów przyrodniczych, jako w swej istocie doświadczenie ich przemijalności, zawiera w sobie potężny pierwiastek katartyczny – godzi nas z samymi sobą, z innymi i ze światem.

„Cierpienie" podmiotu, które stanowi organiczną część doświadczenia przezeń piękna bytów przyrodniczych, jego przemijalności, nie jest zatem przeszkodą w dalszym rozwoju, pogłębieniu przezeń tego doświadczenia. Nie musi go ono wcale pogrążać w postawie pełnej rezygnacji, duchowego obezwładnienia i depresji. Napotkane spontanicznie w postawie pełnej *Gelassenheit* – dobrowolnego zdania się, wyjścia naprzeciw temu, co jest – jest ono niezbędnym podłożem, „wstępnym warunkiem", na którym dopiero może wyrosnąć zachwyt podmiotu.

Nie znaczy to jednak, że w podobnie spontanicznym „zdaniu się na to, co jest" doświadczenie piękna nie ma w sobie nic z melancholii. Jest ono również nią przesycone, do niej odsyła, nią żyje – tyle że jest to poniekąd całkiem „inna" melancholia niż ta, na którą cierpi poeta. Ta ostatnia ma bowiem w sobie coś z „czarnej żółci" (Hipokrates), owego jadu, który zatruwa duszę podmiotu. Jest to raczej melancholia, która nachodzi podmiot nieoczekiwanie niczym niezasłużony „dar bogów" (Arystoteles), pozwalając mu daleko głębiej niż inni wniknąć w naturę rzeczy. Zamiast zamykać go w sobie i obezwładniać, otwiera go na świat, rodząc w nim pragnienie oswojenia go na drodze wyrastających ponad przeciętność „genialnych" wglądów i kreacji.

I właśnie to drugie oblicze melancholii, gdzie boleśnie doświadczana skończoność bytu nie tyle zniewala, co wyzwala siły twórcze w podmiocie, rzutuje – pośrednio – na postawę Freuda wobec dzieła sztuki. Podobnie bowiem jak przeminięcie kwitnącego kwiatu nie jest równoznaczne z bezpowrotnym odejściem od nas jego piękna (powróci ono przecież w nowym „egzemplarzu gatunku" już w przyszłym roku – dlatego zamiast popadać w skrajną rozpacz trzeba „melancholijnie" uznać ten stan rzeczy), tak samo też zniszczenie dzieła sztuki w wyniku ludzkich działań nie oznacza bynajmniej jego całkowitej utraty. Zapisało się ono

już przecież trwale w ludzkiej pamięci, aby od tej pory podskórnie powracać „w przybraniu" innych dzieł. Ale naturalnie powrót ten odbywa się teraz na innej zasadzie. Dzieło sztuki bowiem, utrwalając w swoim tworzywie określoną formę „śladów wspomnieniowych" (skojarzeniowa struktura), nie „więdnie" i nie przemija w swej jednostkowości jak kwitnący kwiat, ale zachowane trwale w ludzkiej pamięci, może w niej j a k o t a k i e powracać nawet wówczas, gdy w sensie materialnym uległo całkowitemu zniszczeniu.

9.

Rozmowa Freuda z poetą-dekadentem miała miejsce tuż przed wybuchem wojny. Nie wiemy, czy ów poeta otrząsnął się później ze swojej melancholii, czy też się ona w nim jeszcze pogłębiła. A może zginął później gdzieś na froncie? Być może więc widząc zimę w kwitnącym letnim krajobrazie dostrzegł w nim już cień własnego przeznaczenia? Może więc też dlatego „pamięć" o ponownym rozkwicie tego krajobrazu przestała mieć dla niego jakiekolwiek znaczenie? Nawet jednak jeśli tak było, nie zapominajmy, że jego antagonista – Freud, wówczas nie tylko przeczuwał, ale też dobrze znal swój cień. Wiedział o trawiącej jego ciało nieuleczalnej chorobie, która – z racji jej nieprzewidywalności – mogła się już spełnić za kilka miesięcy, za rok, dwa, pięć.

Dlatego też zapewne tak ważna była dla niego pamięć o tym, że niezależnie od tego, jak ogromne zniszczenia dóbr kulturowych przyniesie wojna, ich „znaczenie" dla „życia wrażeniowego" człowieka nie zaniknie bez śladu w przyszłości. Tak czy inaczej zapisały się przecież trwale w ludzkiej pamięci i tradycji, tak iż jeśli nawet ich materialna postać ulegnie całkowicie zniszczeniu, to przecież będą powracać podskórnie w innych dziełach. Zapewne też to przekonanie, że wszystko, co w postaci „śladów wspomnieniowych" zostaje zapisane w ludzkiej pamięci, nie przemija bez śladu jak kwitnący kwiat, ale wyryte w niej trwale, staje się podstawą ciągłości kultury i tradycji, pozwoliło mu trwać kurczowo przy życiu. Oparcie dla tej postawy możemy odnaleźć już we wspomnianych powyżej wczesnych jego pracach, gdzie „systemy śladów wspomnieniowych", na podłożu których kształtuje się nieświadomość, przeciwstawione powierzchowności i płynności „systemu postrzeżeniowego", jawią się jako ostoja tego, co w ludzkiej duszy stabilne i trwale. To wczesne rozróżnienie stanowi też podstawę do przeciwstawienia w *Przemijalności* melancholii poety, która wyrasta na podłożu postrzeżeniowej zmienności rzeczy „pracy żałoby", operującej na poziomie pamięci (nieświadomości). Ta ostatnia bowiem pozwala z czasem puste miejsce po utraconych obiektach wypełnić obiektami nowymi, w których tamte w jakiejś mierze odżywają.

Ale też właśnie tylko w jakiejś mierze. Niezależnie bowiem od tego, jak dalece głęboki i trwały byłby zapis dzieła sztuki w ludzkiej pamięci, wraz ze zniszczeniem jego materialnego podłoża zawsze nieodwołalnie coś z niego tracimy. Podobnie zresztą jak zawsze tracimy coś nieodwołalnie wraz ze śmiercią naszych bliskich. Obojętnie więc, jak głęboki byłby nasz żal po zniszczonym dziele, jego piękno – inaczej niż piękno kwitnącego kwiatu – nie powróci do nas bynajmniej w nowym

„egzemplarzu gatunku" w przyszłym roku. Zrosło się ono bowiem trwale w naszej pamięci z jednorazowością jego wyglądu, dźwięku, znaczenia – jest jako takie niezastępowalne. Można więc powiedzieć, że jeśli przedstawienie dzieła sztuki pozostawia niewymazywalne „ślady wspomnieniowe" w naszej pamięci, ślady, na których zawsze możemy budować w przyszłości, to – paradoksalnie – z tej samej racji każde okaleczenie jego materialnej postaci i zaginięcie doświadczane jest przez nas jako nieodwracalna utrata.

Tak samo więc jak nawet najbardziej perfekcyjnie wykonana „praca żałoby" nie usuwa nigdy do końca bólu po śmierci naszych bliskich, tak samo też i „odżałowanie" zniszczonego dzieła sztuki nie usuwa nigdy do końca bolesnego poczucia, że wraz z nim odeszło od nas coś na zawsze. To prawda, co powiada Freud: opustoszałe miejsce po zmarłych zaludnią z czasem nowe postaci, zapewne jeszcze piękniejsze i wzniosłe, w miejsce zniszczonych dzieł sztuki pojawią się nowe, jeszcze wspanialsze i wielkie. Nigdy jednak nie jest tak, że wszystko zaczyna się tu całkiem od nowa, od jakiegoś absolutnego początku. Wszystko zaczyna się zawsze od tego, co byłe, od pamięci jakiegoś okaleczenia i utraty. Można więc paradoksalnie powiedzieć, że właśnie dlatego, iż w naszym życiu zawsze coś bezpowrotnie tracimy, właśnie też dlatego jesteśmy w stanie cokolwiek w nim zachować. Co też sprawia, że nigdy nie udaje się nam wyzbyć do końca melancholii. Powraca ona ciągle w naszych dziejach wraz z każdym nowym okaleczeniem i utratą. Jest niczym nie przepracowany do końca ból, nie odżałowana strata, jakaś resztka, coś jakby uwierające ziarenko piasku, niemalże drobiazg, nic prawie.

Maria PODRAZA-KWIATKOWSKA

Wzniosłość, Słowacki i młodopolski ekspresjonizm

W niedawno wydanej książce Doroty Kudelskiej czytamy zdanie, oparte na obserwacjach Aliny Kowalczykowej: „Słowacki najczęściej postrzegany był (a właściwie jest do dziś) jako «poeta anielski». Z pominięciem elementów grozy i makabry"[1]. Taki zatem Słowacki, dodajmy, w którego poezji roi się od pięknych aniołów, serafinów, a także tęcz, błękitów, gołębi, girland i harf; „słodko-karmelkowe doznanie Słowackiego", jak to kiedyś nazwał Kazimierz Wyka w książce *Thanatos i Polska*. To jeden ze sposobów odbioru, ale nie jedyny. Obydwie wymienione autorki dobrze o tym wiedzą. Rozmaicie przecież można odczytać nawet dominantę anielską. Dokładnie prezentujący angelologię Słowackiego Andrzej Boleski[2] zauważył, że anioły tego poety są bardzo różne: złote, ale i okropne; anioły wiedzy, sławy, światłości i dobrej otuchy, ale i śmierci, zarazy, zemsty, krwi; gniewne jak pioruny; zdarza się anioł niszczyciel, anioł morderca. Jedna z ostatnich książek o autorze *Króla-Ducha* nosi tytuł: *Anioł upiorny*.

Dzisiejsze rozważania zacznę od tekstu, który anielstwa Słowackiego w ogóle nie dostrzega.

Otóż w latach 1903–1904 ukazało się w Warszawie sześciotomowe wydanie dzieł Słowackiego, pod redakcją Ferdynanda Hoesicka i Leopolda Meyeta. Wstęp do tego wydania napisał jeden z najwybitniejszych krytyków młodopolskich, Ignacy Matuszewski. Tytuł: *Wzniosłość u Słowackiego*[3].

1/ D. Kudelska *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997, s. 255; A. Kowalczykowa *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 267–288.

2/ A. Boleski *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960.

3/ Wszystkie cytaty z Ignacego Matuszewskiego będą pochodziły z wydania: I. Matuszewski *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, wydanie czwarte, opracował i wstępem opatrzył Samuel Sandler, Warszawa 1965. *Wzniosłość u Słowackiego* znajduje się tam w *Dodatku*. Strony będą podawane bezpośrednio po cytacie. – Ostatnio tekst Matuszewskiego przypomniała Magdalena Popiel w artykule *Laokoon, czyli o granicach wzniosłości w prozie Stanisława Przybyszewskiego*, „Teksty Drugie" 1996 z. 2–3.

Matuszewski postawił sobie wyraźny cel: zmienić niechętny stosunek odbiorców do utworów Słowackiego, zwłaszcza – do utworów z późnego okresu twórczości. Taktyka, jaką obrał w swoim *plaidoyer* dla Słowackiego Ignacy Matuszewski, polegała na podporządkowaniu tej twórczości terminowi z zakresu estetyki. Tłumacząc termin wzniosłość (szczytność) i przeciwstawiając ten termin pięknu, miał krytyk nadzieję na wytłumaczenie inności, oryginalności dzieła Słowackiego na tle literatury polskiej. Jak bowiem stwierdza: „W poezji polskiej na ogół dążenie do piękna p r z e w a ż a ł o nad dążeniem do wzniosłości"[4] (s. 354). Opiera się Matuszewski przede wszystkim na ówczesnej estetyce psychologicznej: cytuje Theodule'a Ribota *Psychologię uczuć*, Luciena Braya *Du Beau* (1902) i – na to dziełko zwróćmy szczególną uwagę – Karla Groosa *Der aesthetische Genuss* (Giessen 1902). Podkreśla zatem, że wzniosłość nie oznacza wartości dzieła, lecz tylko typ wzruszenia: nie jest to typ wyższy od piękna, lecz typ inny. Osaczając coraz bardziej znaczenie terminu wzniosłość, przeciwstawia je pięknu, podobnie jak ważni, choć tu właśnie nie przywołani poprzednicy: Edmund Burke i Immanuel Kant[5]. Pisze Matuszewski:

> Piękno należy do bodźców przyjemnych, kiedy te doprowadzone zostaną do napięcia normalnego, odpowiadającego najlepiej naturze wrażliwości ludzkiej, wzniosłość zaś do uczuć intensywnych, przekraczających te granice. [s. 353]

Dodajmy, że intensywność jako wyznacznik wzniosłości została tu wymieniona kilkakrotnie.

I dalej:

> [...] nowsi estetycy nazywają uczucie, jakie budzi piękno – uczuciem h a r m o n i j n y m, j e d n o l i t y m, uczucie zaś wywoływane przez wzniosłość – uczuciem z ł o ż o n y m, r o z d ź w i ę k o w y m. [s. 353]
>
> [...] piękno ma charakter łagodniejszy, równiejszy i pogodniejszy, wzniosłość zaś wzrusza silniej, ale nie koi, lecz drażni i pobudza. [s. 353]

Aby jeszcze bardziej przybliżyć różnicę między pięknem a wzniosłością, przywołuje Matuszewski dystynkcję Karola Groosa, który rozdziela bodźce i wrażenia estetyczne na przyjemne i intensywne, ostre. (Tu dygresja. Dzisiejszemu czytelnikowi ten ostatni podział nie przypomina oczywiście koncepcji niemieckiego estetyka, Groosa, lecz tekst Mieczysława Wallisa z 1949 r.[6], w którym *nb*. Groos jest zacytowany. Zaproponowany przez Wallisa podział: wartości estetyczne łagodne i wartości estetyczne ostre / w pierwszej wersji: estetycznie/ ogólnie się u nas przyjęły, współdziałając w wypieraniu terminów: piękno i wzniosłość.)

4/ Jeśli nie podano inaczej, spacja pochodzi od cytowanego autora.

5/ Wymienia ich w związku ze wzniosłością – dodając jeszcze nazwisko Theodora Lippsa, w drugim, z 1904 r., i następnych wydaniach książki *Słowacki i nowa sztuka*, s. 278, przypis.

6/ M. Wallis *Wartości estetyczne łagodne i ostre*, w: tegoż *Przeżycie i wartość*, Kraków 1968. Pierwodruk w: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestolecia pracy naukowej prof. dr. Juliusza Kleinera*, Łódź 1949.

Matuszewski zdaje sobie sprawę z trudności, jakie się nasuwają przy ścisłym odgraniczeniu piękna i wzniosłości. Przypomina więc, że poezja klasyczna umiała je kojarzyć, natomiast – i tu pada ważne stwierdzenie: „W poezji nowoczesnej [...] wzniosłość zajęła miejsce naczelne" (s. 354). Taka oczywiście wzniosłość – zbierzmy określenia krytyka – której brak „proporcji i miary", która wzbudza uczucia intensywne i ostre, przekraczające granice ludzkiej wrażliwości, złożone, rozdźwiękowe, silne, drażniące i pobudzające.

Od razu podkreślmy, że nie wszyscy rozumieli wzniosłość w ten sposób. Ignacy Chrzanowski w odczycie z r. 1934 pt. *Wzniosłość w „Panu Tadeuszu"* (jest to w dużej mierze polemika z artykułem Matuszewskiego) pisze wprost:

> Tak, mylą się ci, co, jak Matuszewski, za nieodzowny warunek uczucia wzniosłości poczytują przymieszkę, i to mocną, pewnej przykrości, ostrości, niepokoju, bólu.[7]

Tymczasem Matuszewski do tak rozumianej przez siebie wzniosłości dorzuca jeszcze „nowość i oryginalność" (s. 363), których nie osiągnąłby Słowacki stosując jedynie piękno. Tekst młodopolskiego krytyka kończą słowa: „Słowacki r o z s z e r z y ł niezmiernie sferę twórczości i wrażliwości estetycznej u nas" (s. 363). Można zatem dodać do zakresu prezentowanej przez Matuszewskiego wzniosłości przełamywanie konwencji, podważanie reguł, lekceważenie przyzwyczajeń odbiorcy, nawet – „nowy dreszcz", o którym wspominał gdzie indziej mówiąc o Baudelairze, a którego poszukiwali już artyści wieku XVII, sięgając po wartości ostre, o czym pisze Mieczysław Wallis.

Powtórzmy stwierdzenie Ignacego Matuszewskiego: „W poezji nowoczesnej [...] wzniosłość zajęła miejsce naczelne". Jest tam jeszcze taki ciąg dalszy: „Jak słusznie zauważył Nietzsche, «miara jest nam obca»". Trochę później, w drugim wydaniu książki *Słowacki i nowa sztuka* (1904) powtórzył krytyk i poszerzył to sformułowanie:

> I poezja Słowackiego, i sztuka nowoczesna buja najczęściej w regionach, gdzie miara dostępna dla wszystkich traci swój walor. Piękno właściwe nie zajmuje tutaj stanowiska dominującego, ustępując miejsca innym, mniej zrównoważonym i wdzięcznym, ale za to energiczniejszym, ostrzejszym elementom estetycznym. [s. 278, przypis]

Nie wiemy na pewno, kogo miał na myśli Matuszewski, pisząc o poezji (sztuce) nowoczesnej i „ostrzejszych" jej elementach, choć warto przypomnieć, że w książce *Słowacki i nowa sztuka* wymienia wiele nazwisk z Baudelaire'em, Rimbaudem i Ryszardem Wagnerem na czele. Oto np. ważny fragment o Wagnerze:

> *Król-Duch* i *Pierścień Nibelunga* posiadają jeszcze jedną cechę wspólną, która, według Nietzschego, stanowi rys charakterystyczny sztuki nowoczesnej: oba dzieła owiane są tchnieniem nieskończoności i oba nie posiadają ani śladu tego, co nazywamy „miarą klasyczną". [s. 204]

7/ I. Chrzanowski *Wzniosłość w „Panu Tadeuszu"*, w: tegoż *O literaturze polskiej*, Warszawa 1971, s. 303.

Jeszcze trudniej stwierdzić, czy krytyk zauważył w ówczesnej polskiej poezji zmiany idące właśnie w kierunku realizacji szczególnie rozumianej wzniosłości. Matuszewski-krytyk nie poświęcał większej uwagi poezji, przedkładając nad nią prozę i estetykę.

Tymczasem dzisiejszego czytelnika artykułu Matuszewskiego o Słowackim uderza właśnie zbieżność pewnych faktów: ukazanie się tekstu *Wzniosłość u Słowackiego* jest niemal równoczesne z wyraźną inwazją artykułów i tomików poetyckich takie właśnie wartości – o jakich pisze Matuszewski – reprezentujących. (Przypomnijmy dla porównania, że zupełnie inaczej, w platońsko-orficzny sposób, odbiera Słowackiego w roku 1898 inny jego obrońca: Zenon Przesmycki[8]).

Stało się już tradycją (od Wilhelma Feldmana, poprzez Kazimierza Wykę i Jana Józefa Lipskiego, po piszącą te słowa, pomimo sprzeciwu Erazma Kuźmy), że ten kierunek młodopolskiej literatury nazywany jest polskim ekspresjonizmem lub – ostrożniej – preekspresjonizmem, a także (to moja propozycja za Hermanem Bahrem) ekspresjonizmem krzyku[9] lub za Walterem Sokelem – ekspresjonizmem naiwnym lub retorycznym. Nie widząc potrzeby powtarzania charakterystyki owego młodopolskiego ekspresjonizmu przypomnę tylko, że trzeba tu zaliczyć przede wszystkim Tadeusza Micińskiego, Stanisława Przybyszewskiego, Jana Kasprowicza, Marię Komornicką i Marię Grossek-Korycką (w pewnym stopniu przynależy tu również Stanislaw Wyspiański) i takie przynajmniej ich publikacje, jak Tadeusza Micińskiego *W mroku gwiazd* (1902; i cała późniejsza twórczość), Stanisława Przybyszewskiego *Na drogach duszy* (polska wersja: Kraków 1900), Jana Kasprowicza *Ginącemu światu* (1902) i *Salve Regina* (1902), Marii Komornickiej *Biesy* (1902). Tekst Matuszewskiego z 1903 roku, interpretujący wzniosłość u Słowackiego z punktu widzenia wartości estetycznych ostrych, lansowanych i realizowanych przez młodopolskich ekspresjonistów, znakomicie się z nimi komponuje. Co interesujące – właśnie niektórzy z tych pisarzy, zwłaszcza Tadeusz Miciński, na własną rękę taką wzniosłość Słowackiego odkryli i kontynuowali; świadczą o tym np. kreacje aniołów u Micińskiego i Wyspiańskiego, lucyferyzm Micińskiego, królowie polscy przedstawieni jako trupy przez Wyspiańskiego, obrazy Boga u Micińskiego itp. I jeszcze więcej: odczytywano Słowackiego poprzez własny sposób kreacji literackiej (sprzężenie zwrotne...). Oto jak Miciński-ekspresjonista przedstawia utwór Słowackiego:

> *Król-Duch* nie był robiony, lecz wybuchał; jest więc raz dramatem, to znowu wierszem lirycznym – epopeją – to rysunkiem na karcie rękopisu! Jest to poemat istnie szalony [...].[10]

8/ Z. Przesmycki (Miriam) *Juliusz Słowacki. I. Nad mogiłą*, w: tegoż *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, t. 2, Kraków 1967.

9/ O „estetyce krzyku" w związku z Przybyszewskim pisze szerzej Magdalena Popiel *Laokoon...*

10/ T. Miciński *Król Duch-Jaźń. Poemat Juliusza Słowackiego*. Odczyt wygłoszony we Lwowie 1905/III, w: tegoż *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906.

Zupełnie jakby charakteryzował swoją twórczość!

Na własną rękę odkrywali także młodopolscy ekspresjoniści pokrewieństwo duchowe bliskich sobie pisarzy: Słowackiego i Nietzschego (choć potwierdzenie można było znaleźć w książce Matuszewskiego o Słowackim). Miciński połączył ich nawet w dedykacji do swego dramatu *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazilissa Teofanu*:

> Ludziom z tamtego brzegu:
> Juliuszowi Słowackiemu (+), Fryderykowi Nietzschemu (+).

Do entuzjastycznego odbioru *Króla-Ducha* przez pisarzy Młodej Polski przyczyniły się właśnie zbieżności z poglądami Nietzschego (choć zauważono również różnice). Dzieło Słowackiego odczytywali poprzez myśl niemieckiego filozofa nie tylko młodzi; prowadziło to niekiedy – jak u Stanisława Tarnowskiego – do dyskwalifikacji utworu[11].

Nie ulega wątpliwości, że Ignacy Matuszewski, świetny krytyk, doskonale zorientowany w najnowszych teoriach estetycznych badacz, wychwycił ten nurt ówczesnej sztuki, który – rozmaicie realizowany, stał się dominantą wieku XX: opierał się ów nurt na wartościach ostrych, drażniących, przekraczających granice ludzkiej wrażliwości, wnosił żywioł niepokoju, szukał „nowego dreszczu".

Posłużył się Matuszewski terminem wzniosłość i w ten sposób współuczestniczył w kolejnej metamorfozie tego pojęcia. Nie łączył go – co ważne – z pompatycznością, nadmierną uroczystością opartą na stylu wysokim (takiej wzniosłości podda się Stefan Żeromski w okresie rewolucji i tuż po niej, co, jak wiadomo, zdenerwowało Karola Irzykowskiego). Nie łączył terminu wzniosłość nawet z patosem (pamiętamy, jak już za parę lat przedstawi „patos" w sposób karykaturalny Witold Wojtkiewicz, współpracownik Romana Jaworskiego). Do przezwyciężenia wzniosłości uroczystej przyczynił się Fryderyk Nietzsche, co szczególnie podkreślają badacze niemieccy. Zobaczmy, co wybrał Ignacy Matuszewski z pism Nietzschego, charakteryzując sztukę nowoczesną (jest to fragment książki *Słowacki i nowa sztuka*, s. 85–86; cytaty pochodzą z *Poza dobrem i złem*). Warto przy tym zauważyć, że Matuszewski doskonale zdawał sobie sprawę z braku konsekwencji u Nietzschego, który niekiedy gromił w teorii to, co szerzył w praktyce. Oto cytaty z Nietzschego, wybrane przez młodopolskiego krytyka:

> [...] fanatycy ekspresji „za wszelką cenę", wielcy odkrywcy w dziedzinie wzniosłości, a także brzydoty i okropności; [...] urodzeni wrogowie logiki i linii prostych, żądni wszystkiego, co obce, egzotyczne, potworne, krzywe, sprzeczne samo ze sobą... W ogóle zuchwale-śmiała, wspaniale-potężna, wysoko-lotna i wysoko porywająca rasa wyższych ludzi.

Wprawdzie cytat dotyczy późniejszej generacji romantyków francuskich, ale Matuszewski uważa, że podobnie myśli Nietzsche o sztuce i literaturze współczesnej. Z tej charakterystyki wybiera np. takie cytaty, wplątując je we własny tekst:

11/ S. Tarnowski *Historia literatury polskiej*, t. 5, wyd. 2. uzup., Kraków 1905, s. 482.

„brak nam zmysłu do rzeczy skończonych i ostatecznie dojrzałych". Nie podoba nam się w dziełach i w ludziach „to, co jest prawdziwie dostojnym (*vornehm*), co oddaje chwilę gładkiej ciszy morskiej i halkijońskiego wystarczania samemu sobie".

Matuszewski, który gdzie indziej przypomina o inspirującym ekspresjonistów Nietzscheańskim wezwaniu „pisz krwią", podkreśla ważną cechę myślenia filozofa, wyraźnie ją akceptując:

> Nietzsche stawia wysoko miarę i spokój klasyczny, a nawet pseudoklasyczny, ale rozumie, że dusza współczesna już do tych momentów wrócić nie może. [s. 86]

W tym rozumieniu wzniosłości, jakie prezentuje Matuszewski (wracamy do interesującego nas tekstu) zanikało swoiste znaczenie przestrzenne tego terminu: wzniosłość i jej synonimy: górność, szczytność (podobnie jest w językach obcych) wskazywały – zawsze pozytywnie w naszym kręgu kulturowym nacechowany – kierunek w górę, łączony z czymś szlachetnym i etycznie dodatnim. Matuszewski natomiast uważa, że rozumienie terminu wzniosłość jako „najwyższy stopień wartości estetycznej lub etycznej", jako synonim „niepospolitości, szlachetności, doskonałości moralnej czy artystycznej" (s. 352) należy do sfery języka potocznego, a nie fachowego. Zamiast zatem kierunku wertykalnego, który rozumie jako konsekwencję wartościowania etycznego lub estetycznego, proponuje Matuszewski – jak przystało na krytyka inspirowanego przez estetykę psychologiczną – pojęcie z zakresu przeżyć, z zakresu wywoływania pewnego typu wzruszeń; stąd – nie pierwszy raz wiązany ze wzniosłością – termin: intensywność. Intensywność, a nie – również przecież wchodzące w zakres przeżyć – uczucie podniosłe. Na to przesunięcie akcentu z uczuć podniosłych na uczucia intensywne pragnę zwrócić szczególną uwagę: jest to przecież zgodne z praktyką ekspresjonistów i w gruncie rzeczy – charakterystyczne dla głównych nurtów sztuki wieku XX.

(Tu – znowu dygresja. Dzisiejszy czytelnik, który nie chce się izolować od współczesnych nam poglądów na wzniosłość, staje się podczas lektury wyczulony na pewne zbieżności – ale tylko pewne! – z artykułem Jean-François Lyotarda *Wzniosłość i awangarda*. Zbieżności te wynikają ze wspólnego źródła, jakim jest teoria angielskiego filozofa z XVIII w., Edmunda Burke'a. Pisze Lyotard:

> Wzniosłość nie jest już dla Burke'a kwestią wzniesienia się (kategorią, poprzez którą Arystoteles wyróżnia tragedię), jest kwestią większej intensywności.[12]

Nb. zarówno u Matuszewskiego, jak i u Lyotarda – odnotujmy i tę zbieżność – znajduje się opis przeżycia wzniosłości, polegający na przejściu od strachu do ulgi; wspomina o takim procesie psychicznym również Groos. Ta oscylacja między *pleasure* i *pain*, *grief* i *delight* jest typowa dla dychotomicznej estetyki Burke'a).

Nie był też Matuszewski – wracamy do rozważań o wertykalizmie – zwolennikiem wzniosłości opartej na sztucznym „podwyższaniu", sztucznej, by tak rzec,

---

12/ J.F. Lyotard *Wzniosłość i awangarda*, „Teksty Drugie" 1996 z. 2–3, s. 182.

wertykalności, osiąganej za pomocą koturnów, a więc za pomocą emfazy, grandilokwencji i wspomnianego już patosu. Sam zresztą był tym krytykiem młodopolskim – raczej wyjątkowym – który koturnowego stylu unikał. Jak to jednak wyglądało u innych (zwłaszcza u ekspresjonistów), czy żarliwie-ekstatyczny wyraz uczuć ze skłonnością do metaforyki sugerującej okrucieństwo (Miciński) zdołał wyprzeć styl koturnowy – to już osobny, rozległy temat. Pompatyczność, skutecznie zwalczana w XX w. przez groteskę, zawsze stanowiła zagrożenie dla wzniosłości.

Jednakże pomimo braku u Matuszewskiego ukierunkowania ku górze, daleko u tego krytyka do „upadłości" lub „dolności", żeby użyć określeń Tomasza Gryglewicza dyskutującego z tezami J.F Lyotarda[13]. I to nawet nie tylko dlatego, że czasem wymknie mu się słowo: „podnosi". Matuszewski – co ważne – jako ostateczny efekt literackiej wzniosłości wymienia podziw i zachwyt, które następują po przezwyciężeniu uczuć negatywnych, zwłaszcza strachu. Jeśli tego brak, np. w *Snie srebrnym Salomei*, pozostaje tylko straszliwość, a nie osiąga się wzniosłości. Znamienny jest również stosunek młodopolskiego krytyka do brzydoty: nie przyznaje jej autonomii. Uważa ją za czynnik ujemny, służący najczęściej jako „środek do spotęgowania, przez kontrast, wzruszeń dodatnich wywołanych przez piękno" (s. 352). W tym punkcie nie zauważył, albo nie chciał zaakceptować, ważnego dla ekspresjonizmu nowego trendu: przecież już od początku XX w. polscy pisarze i artyści odkrywali walory brzydoty chociażby u Goyi (Przybyszewski, Miciński), a w 1910 r. Roman Jaworski ogłosił w *Historiach maniaków* „estetykę brzydoty", wspomagany wkrótce przez Jana Topassa, autora studium *Zagadnienie brzydoty. Szlakami dusz twórczych*, Warszawa 1913.

Pozostańmy jeszcze przez chwilę przy tekście Matuszewskiego, warto w nim bowiem odczytać ważną, właśnie wówczas chętnie przyjmowaną postawę. W jednym z przywołanych już fragmentów pisze on mianowicie, że wzniosłość „drażni i p o b u d z a" (podkr. – M.P.-K.). I już bardziej konkretnie, analizując ujęcie Boga przez Słowackiego w V Pieśni *Beniowskiego*, podkreśla Matuszewski, że jest to Bóg straszny, ale – wielki; jest to „Bóg życia", „W i e l k i c z y n często go ubłaga, n i e ł z a". Cały ten fragment rozważań kończy Matuszewski wezwaniem: „Naprzód więc do czynu, do walki, do życia..." (s. 356). Wezwaniem dość nieoczekiwanie przesuwającym cały problem na płaszczyznę polityczną. Zwłaszcza że bezpośrednio potem znajdują się następujące słowa: „a może to, czego nie zdołamy wybłagać, zdobędziemy siłą!". Jak widać, Matuszewski interpretuje Słowackiego (ciągle w ramach wzniosłości) nie tylko poprzez ten nurt ówczesnej literatury, który nazywamy ekspresjonizmem, co ułatwi w niedalekiej przyszłości – jak zobaczymy za chwilę – nazwanie Słowackiego ekspresjonistą. Krytykowi udziela się wyraźnie wówczas właśnie narastający aktywizm, związany m.in. z tzw. filozofią życia; aktywizm, który współtworzy ekspresjonizm, ale obejmuje także o wiele szerszy krąg zjawisk z różnych dziedzin ludzkiej myśli i działalności.

13/ T. Gryglewicz *Czy awangarda jest wzniosła?*, „Teksty Drugie" 1996 z. 2–3, s. 169–170.

Jeśli u Matuszewskiego taka aktywistyczna interpretacja Słowackiego jest zaledwie zarysowana, u innych młodopolskich pisarzy (opuszczamy w tym momencie tekst Matuszewskiego) jest zupełnie wyraźna. Od początku Młodej Polski odczytywano w poezji autora *Beniowskiego* jego bodźce rewolucyjno-buntownicze (Antoni Lange, Wacław Rolicz-Lieder), trochę później – jego potępienie rozleniwienia ducha w *Królu-Duchu*, odbierane często poprzez Nietzscheańską wolę mocy. I wreszcie – odkryto taki aktywizm duchowy, który jest ściśle zrośnięty w *Królu-Duchu* (i nie tylko) ze sprawą polską[14]; spowodowało to, o czym nie zawsze się pamięta, zarówno sformułowania na temat filozofii narodowej, jak i np. patronat Słowackiego nad „Eleuzis", jak i wybuch literackich manifestacji żarliwego patriotyzmu. Tak właśnie, żarliwie (czy termin „żarliwy" nie jest bardziej odpowiedni dla pewnych zjawisk w polskim ekspresjonizmie, niż „intensywny"?) prezentuje głęboki i uduchowiony patriotyzm zarówno swój, jak i Słowackiego, Tadeusz Miciński we wspomnianym już odczycie z 1905 r. pt. *Król Duch-Jaźń. Poemat Juliusza Słowackiego*; odczyt ów zaczyna się i kończy słowami o powstaniu Polski z martwych, o jej nieśmiertelności. Tadeusza Micińskiego niepodległościowy patriotyzm spod znaku „czynu" (jest to słowo-klucz epoki sprzed I wojny światowej), inspirowany m.in. przez Słowackiego, nie ogranicza się do koncepcji Jaźni; dotyczy, zwłaszcza w innych tekstach tego autora, bardzo konkretnych propozycji z projektem przebudowy Warszawy włącznie. Zawiera również ów patriotyzm, podobnie jak u Wyspiańskiego – typową dla Słowackiego – ostrą krytykę wad polskiego społeczeństwa. Patronat Słowackiego jest tu niewątpliwy, gdyż, jak pisał Matuszewski w artykule o wzniosłości: *Król-Duch* to „symbol i przewodnik narodu, który umiłował i z którego wyciskał krew, by go zahartować i uszlachetnić" (s. 362)[15]. Współdziałająca z młodopolskim wszechstronnym aktywizmem koncepcja Słowackiego, głosząca potrzebę walki z zaleniwieniem ducha, ujawniała się wielorako: Cezary Jellenta, ten sam, który już w roku 1897 ogłosił artykuł *Intensywizm*, w 1912 r, napisał coś w rodzaju manifestu, w którym wystąpił przeciw kwietyzmowi, głosząc ideał poezji dynamicznej, pełnej energii. Tytuł tego tekstu: *„Nie pieśń sen, lecz pieśń mocarza"* został zaczerpnięty z I Rapsodu *Króla-Ducha*[16].

Króla-Ducha, jak już wspomniano, odczytywano m.in. poprzez pisma Fryderyka Nietzschego. Wkrótce w recepcji Słowackiego pojawił się filozoficzny konkurent.

W roku 1903 Wincenty Lutosławski opublikował *Genezis z Ducha*. Za parę lat ten właśnie utwór Słowackiego stal się szczególnie modny: zawarty w nim ewolucjonizm zaczęto odczytywać poprzez *Ewolucję twórczą* Henri Bergsona. Zacytujmy

---

14/ Szerzej pisze o tym Tomasz Weiss w książce *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu. Rekonesans*, Warszawa 1974, s. 254 i n.

15/ Zupełnie nie zauważył tych akcentów patriotycznych u Matuszewskiego – robiąc zarzut z ich braku – Tomasz Weiss w wymienionej książce, s. 206.

16/ C. Jellenta *„Nie pieśń sen, lecz pieśń mocarza". Tok energii w poezji polskiej*, w: tegoż *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, Kraków 1912.

słowa Stanisława Borzyma, autora książki *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce* (Wrocław 1984):

> Rozgłos, jaki uzyskał filozof francuski, chciano niejako dyskontować na rzecz nieprzemijającej wartości polskiego romantyzmu, w szczególności filozofii genezyjskiej Słowackiego, przy czym swoistość bergsonizmu z reguły nie była dostatecznie eksponowana. Myśl Bergsona po prostu wtapiała się w ogólny nurt neoromantycznej (a później ekspresjonistycznej) ideologii. [s. 163]

Zatrzymajmy się przez chwilę tylko przy jednym pisarzu, młodopolskim ekspresjoniście, którego Halina Floryńska zaliczyła do spadkobierców *Króla-Ducha*, afirmujących „aktywistyczny spirytualizm". Powtórzmy za Floryńską:

> Ostateczny, sformułowany przede wszystkim w *Księdzu Fauście*, kształt metafizyki Micińskiego jest połączeniem nauki genezyjskiej Słowackiego z witalizmem Bergsona i Nietzschego koncepcją życia jako woli mocy [...].[17]

Łączy się owa metafizyka z przekonaniem – kontynuuje Floryńska – że „istotą bytu jest wola potężnego życia, że wola ta jest boską energią, spirytualnym pierwiastkiem przenikającym świat fenomenów [...]", że „grzechem jest «zleniwienie ducha» powstrzymujące energię życiową w statycznej formie" (s. 146).

Połączenie Słowackiego z oficjalnie już wówczas przyjętą nazwą „ekspresjonizm" nastąpiło w poznańskim „Zdroju". Wilhelm Feldman pisał w swojej *Współczesnej literaturze polskiej* w związku ze „Zdrojem" w ten sposób:

> Forma ekspresjonizmu, chwytanie czystej wizji uczucia w barwach jego zasadniczych, nie jest zresztą literaturze polskiej obcą. Znajdziemy ją u Słowackiego, jest ona tajemnicą stylu Przybyszewskiego, tłumaczy koncentrację i sugestywność Wyspiańskiego, śmiałość „nierealnych" Micińskiego obrazów.[18]

I nieco dalej pisze Feldman o Słowackim, który „szczególnie w okresie *Króla-Ducha* tworzył w rodzaju czysto ekspresjonistycznym" (s. 434). W ten sposób Feldman wytyczył wyraźną linię ekspresjonizmu: od Słowackiego poprzez młodopolskich ekspresjonistów do poznańskiego „Zdroju".

Słowacki wyraźnie patronuje „Zdrojowi", co widać chociażby w częstotliwości pojawiania się słowa „Duch"... Jerzy Hulewicz (skądinąd wyznawca mistycznego ewolucjonizmu) w artykule o znamiennym tytule *Duch – wieczny rewolucjonista* („Zdrój" 1919, luty) wyraźnie nawiązuje do *Genezis z Ducha*. Pisze np. tak:

> Wy, którzy stworzoną raz życia formą karmicie się i wraz z obumieraniem starej życia formy bezwiednie co dnia pobielacie wnętrza grobów w wierze, iż wnętrza domów waszych odnawiacie – w grobach legnijcie, iżby uczynić miejsce żywym, co stwarzają w Narodzie życie.

17/ H. Floryńska *Spadkobiercy Króla-Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wroclaw 1976, s. 144.

18/ W. Feldman *Współczesna literatura polska 1864–1918*, t. 2, Kraków 1985, s. 432–433.

Wy zasię, przyjaciele z ducha [...]. Nowego człowieka Polsce stwarzajcie![19]

To już nie tylko „aktywistyczny spirytualizm". Jak przed kilkunastu laty w ekstatyczno-patriotycznych artykułach Tadeusza Micińskiego, tak i tu, u progu niepodległości zostaje przypomniana czynna, kreacyjna postawa Króla-Ducha, przeciwstawna zaleniwieniu w stabilnych formach.

Najwyraźniej jednak powiązał ekspresjonizm ze Słowackim Stanisław Przybyszewski. Poświęcił temu tematowi dwie pozycje: pierwsza – to wydrukowany w „Zdroju" (1918, marzec) artykuł *Powrotna fala. (Naokoło ekspresjonizmu)*; druga – to osobna publikacja (właśnie ją będziemy za chwilę cytować), która ukazała się w Bibliotece „Zdroju" jako jej pierwszy numer, pt. *Ekspresjonizm, Słowacki i Genezis z Ducha* (Poznań 1918). Słowacki został tu nazwany „wielkim «ekspresjonistą»", a jego twórczość, zwłaszcza *Genezis z Ducha*, z reguły otrzymuje epitet „ekspresjonistyczna". A oto geneza ekspresjonizmu podana przez Przybyszewskiego:

> [...] ten nasz polski ekspresjonizm [...] powstał już przed siedemdziesięciu laty, a jego najdostojniejszym wyznawcą, jego boskim „Janem Chrzcicielem" był – zaiste: „*ipse deus, philosophus et omnia*": Juliusz Słowacki w przedziwnym utworze swoim *Genezis z Ducha* i związanych z tą nauką pismach jego [...]. [s. 10]

Następne zdania stanowią hymn pochwalny na cześć twórczości mistycznej Słowackiego, która jest „wymodlonym, upragnionym" mitem ekspresjonistów. Niczym lejtmotyw powtarza się w tym tekście cytat z *Genezis z Ducha*: „Wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje". Słowackiego i ekspresjonizm współczesny łączy, według Przybyszewskiego, hasło wyzwolenia się spod jarzma materii[20]. *Genezis* odczytuje m.in. w duchu heroicznego aktywizmu, akceptującego potrzebę ofiary: pieśń jest tu równoznaczna z czynem, zadaniem wieszcza jest stanie się „duchem pierwoidącym, bohaterem, który świat naprzód posuwa ku najwyższym szczytom doskonałości" (s. 82).

19/ Cytuję według: *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, wybór tekstów i wstęp J. Ratajczak, Poznań 1987, s. 59–60.

20/ Polski czytelnik, pamiętający zwłaszcza niektóre obrazy niemieckich ekspresjonistów, skłonny byłby może stwierdzić, że owa „duchowość" zespolona z aktywizmem to cecha wyłącznie polskiego ekspresjonizmu. Tak nie jest. Przypomnijmy zwłaszcza Wasyla Kandinskiego i jego publikację z 1911 r. *Über das Geistige in der Kunst* [*O pierwiastku duchowym w sztuce*]. Właśnie tego malarza i teoretyka, inspirowanego m.in. przez Rudolfa Steinera, cytuje Wilhelm Feldman w przywołanej już książce *Współczesna literatura polska*, we fragmencie omawiającym „Zdrój". Ten długi cytat pochodzi z artykułu Kandinskiego *Zagadnienia formy*, opublikowanego w almanachu „Der Blaue Reiter", a następnie w przekładzie Anny Leo w „Zdroju" 1918, grudzień. Cytat ten, o konieczności zmieniania się form, dobrze się komponuje z tekstem Feldmana o polskim ekspresjonizmie. – Odnotujmy dla porządku, że Przybyszewski w swoim *Ekspresjonizmie...* wspomina o późnej twórczości Słowackiego jako o „ezoterycznej" – a wyrażając się językiem współczesnym: „ekspresjonistycznej" (s. 82).

Przybyszewski włączył do swoich rozważań prezentację różnych koncepcji ewolucyjnych (nazywa je ekspresjonizmem naukowym), jednakże – co dziwi – nie uwzględnia *Ewolucji twórczej* Bergsona. Zapewne zbyt mało o niej wiedział, choć przecież sporo już było w tym czasie informacji i przemyśleń o Bergsonie (od Stanisława Brzozowskiego po futurystę Jerzego Jankowskiego), a nawet o relacji Słowacki–Bergson (m.in. Wincenty Lutosławski w „Eleuzis" V). Co prawda, w listach do braci Hulewiczów znajdują się bardzo pozytywne określenia filozofii Bergsona i *Ewolucji twórczej* („olbrzymia rewolucja", „epokowe dzieło"), można tam nawet znaleźć połączenie „genialnej intuicji Bergsona" i „przepotężnego tworu Słowackiego"[21], nie usuwa to jednak podejrzenia, że autor tych listów *Ewolucji twórczej* nie przeczytał.

Próbując określić ekspresjonizm, nie odwołuje się Przybyszewski – co zrozumiałe – do pojęć z zakresu estetyki. Nie ma więc u niego wzniosłości. Jednakże jest w *Powrotnej fali* fragment, który wyraźnie świadczy o tym, że Przybyszewski widział ekspresjonizm jako realizację wartości estetycznych ostrych, którym *nb.* zawsze sam hołdował. Oto ów fragment:

> Ekspresjonizm „nową" sztuką? Gdzież tam! Wśród najrozpasańszego triumfu „impresjonizmu" odzywał się głucho w czasach renesansu w cudownych wizjach Signorelli lub Giorgione'a, tytaniczną pięścią rozwalał „klasyczne" formy w tworze Michała Anioła, wił się w rozpacznych kontorsjach i konwulsjach w obrazach Theotokopulusa Greka, szalał w potwornych wizjach Goi, w triumfie wściekłej nienawiści do wszelakiej rzeczywistości w Ensorze, wył przeraźliwie w tańcu miłości i śmierci Edwarda Muncha, rozdzierał doświadczalne formy w tworze Rodina lub Vigelanda [...].[22]

I w chwilę potem streszcza utwór Słowackiego, wydobywając z niego – w sposób gwałtowny i katastroficzny – znowu: wartości estetyczne ostre.

Nie będziemy dalecy od prawdy, jeśli stwierdzimy, że to, co Matuszewski nazywał u Słowackiego wzniosłością – Przybyszewski określał jako ekspresjonizm. Dlatego łatwo było Przybyszewskiemu (podobnie jak Feldmanowi) nadawać miano ekspresjonisty Słowackiemu. A na pewno obydwa te terminy: wzniosłość, według rozumienia Matuszewskiego, i ekspresjonizm, według rozumienia Przybyszewskiego, łączy nadrzędny termin Groosa-Matuszewskiego-Wallisa: wartości estetyczne ostre. Mieczysław Wallis jest w tej trójce najważniejszy: przedstawił jasną propozycję terminologiczną (która się przyjęła) oraz ukazał naprzemianległość okresów łagodniewartościowych i ostrowartościowych.

> Odbiór dzieła Juliusza Słowackiego w kategoriach wzniosłości, ekspresjonizmu, wartości estetycznych ostrych usuwa w cień jego „anielstwo", nawet – rozumiane dychotomicznie. Oby jednak nie usunęło go zupełnie! Nie należy przecież zapominać, że głównym celem autora *Króla-Ducha* było jednak, pomimo stosowania okrutnych nieraz środków – p r z e a n i e l e n i e.

21/ S. Borzym *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, s. 166.

22/ *Krzyk i ekstaza*, s. 46–47.

Jan BŁOŃSKI

Estetyka Witkacego. Kilka uwag

Jak wszyscy prawie awangardyści, Witkacy lubił teoretyzować: nowa sztuka musiała być poprzedzona myślą nową, jeśli tylko można było – szokującą... Stąd zapewne hasło Czystej Formy, o której w latach dwudziestych rozprawiano może więcej niż o dramatach. Chyba nie tutaj miejsce na zbadanie Witkiewiczowskiej estetyki, która znowu odsyła do filozofii, jaka zaciekawiła (co prawda na krótko) Kotarbińskiego, Ingardena, słowem – najwybitniejszych. Ja ograniczę się – i to z lękiem – do paru refleksji o teorii teatru (dramatu).

Pojawiła się ona u pisarza po teorii poezji, ta zaś po teorii malarstwa. Rozumował zaś Witkacy mniej więcej tak: szukał najpierw, z jakich elementów składa się dzieło tej czy innej sztuki. Jakby chciał wskazać na ową „wielość", która za sprawą artysty ma się wkrótce przeistoczyć w jedność... Na malarstwo składają się barwy, kształty itp., na poemat dźwięki, znaczenia słów oraz „obrazy" przez te słowa przywołane. Na teatralne przedstawienie: działania, wypowiedzenia, wreszcie „tło", czyli zazwyczaj – dekoracja. A zatem Witkacy odwołuje się spontanicznie do „warstwowej" ontologii dzieła. Nie ma w tym nic szczególnego. Częstsza była jednak wtedy ontologia oparta na rozróżnieniu treści i formy dzieła, co wskazywało na jej związek z mimetycznymi, naśladowczymi kierunkami w sztuce. Można ją było bowiem rozumieć tak: treścią dzieła jest przedmiot naśladowany, zaś formą – sposób naśladowania. Otóż Witkacy spontanicznie odrzucał taką ontologię. Nie przypadkiem, bo teorię Czystej Formy trudno w niej sformułować... Nie jest to jednak zupełnie niemożliwe, czego dowodem opinia Kleinera. Z Kleinerem Witkacy najpierw się (częściowo) zgadzał, później zaś polemizował: różnica między nimi zasadza się w istocie na różnicy ontologii dzieła. Polemika ta, choć krótka, jest bardzo pouczająca i godna przypomnienia[1].

1/ Por.: J. Kleiner *Treść i forma w poezji*, „Przegląd Warszawski" 1922 nr 9, s. 323–333.

Ale od początku: w krótkiej wzmiance Kleiner zauważył, że dla Witkacego Czysta Forma jest taką formą, dla której inna treść – prócz „uczucia metafizycznego", a więc poczucia jedności w wielości... nie istnieje. Witkiewicz odpowiada na to, że „w pewnym znaczeniu" zgadza się z twierdzeniem Kleinera, zarazem jednak uważa pojęcie „treści" za wieloznaczne i woli je ze swojej teorii wyeliminować.

> Treść bywa rozmaita: jako treść materialna (zawartość) i w tym znaczeniu bywa często przenoszona w sferę znaczeniową; drugi raz jako treść idealna, czysto znaczeniowa. Uważam, że ani w jednym, ani w drugim znaczeniu nie może być pojęcie to zastosowane ściśle w stosunku do Czystej Formy. Nie mamy tu bowiem stosunku symbolicznego, jaki zachodzi między znakiem a znaczeniem pojęcia, a dalej między znaczeniem [...] a odpowiednikiem [...]. Czysta Forma działa bezpośrednio [...] bez żadnej funkcji symbolicznej poszczególnych elementów. Dlatego [...] pojęcie treści [...] może być wyeliminowane. [NFM, s. 378–379][2]

Postaram się to rozjaśnić. Witkacy pyta, jak Kleiner rozumie „treść". Istnieją dwie możliwości. Pierwsza, bardziej tradycyjna, każe rozumieć treść jako „zawartość". Wtedy treścią dzieła byłoby dla Witkacego „uczucie metafizyczne". Inaczej: Czysta Forma naśladuje uczucie metafizyczne! Czyli: artysta przedstawia (w słowach, obrazach itp.) międzyludzkie relacje, układy kształtów i tym podobne... takie jednak, które wywołują uczucie metafizyczne. Ale w kim? W postaciach. Stosunek Czystej Formy do owego „uczucia" byłby wówczas stosunkiem mimetycznym, naśladowczym. Najłatwiej to zrozumieć w przypadku dramatu: pisarz unaoczniałby po prostu takie działania, sytuacje itp., które w postaciach budzą poczucie jedności w wielości. Tak też poniekąd jest, albo raczej – bywa: już na pierwszy rzut oka widać, że postacie Witkacego ścigają marę „dziwności istnienia", czyli dążą do doznania jedności w wielości nawet wtedy, kiedy nie potrafią swoich pragnień zwerbalizować. Ale dla Witkacego ten moment naśladowczy nie jest najważniejszy. Pragnie on przecież doznać jedności w wielości patrząc na scenę, nie zaś współ-czując czy wcielając się w postacie! Dlatego powiada, że tylko „w pewnym znaczeniu" może zgodzić się z Kleinerem, naprawdę zaś wolałby kwestię formułować inaczej.

W istocie Witkacy odrzuca ontologię dzieła opartą na opozycji treści (materialnej) i formy (podawczej, przedstawiającej), ponieważ w takim ujęciu naśladownictwo, wyrzucone drzwiami, powraca oknem, zaś jego dramaty można interpretować jako przedstawiające, naśladujące pojawianie się uczucia metafizycznego w życiu, poza dziełem. Przypuszczam, że tak właśnie zrozumiał Witkacego Kleiner i nie było to rozumienie całkiem nieoperacyjne. Przeciwnie, pozwalało ono dobrze interpretować teksty Witkacego, chociaż z teorią pisarza zgadzało się tylko „w pewnym znaczeniu", a więc w nieco mglistym przybliżeniu.

2/ NFM – *Nowe formy w malarstwie, szkice estetyczne, teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974.

A teraz druga możliwość. Można „treść" rozumieć jako „idealną, czysto znaczeniową". Takie rozumienie treści odsyła do ontologii dzieła, opartej na przeciwstawieniu znaku i znaczenia. Dalej zaś na przeciwstawieniu znaczenia („w postaci kompleksu znaczeniowego prywatnego") – „odpowiednikowi względnie definicji pojęcia w wypadku pojęć oderwanych, nie posiadających rzeczywistych odpowiedników" (NFM, s. 378). Witkacemu trudno dokładnie wyłożyć swoje przeświadczenia, ponieważ w dostępnym mu polu nie ma do dyspozycji teorii, która tak rozumiałaby dzieło artystyczne (literackie). Takie teorie rozwinęły się później, dając ontologię dzieła literackiego opartą na teorii znaku, szczególniej zaś na opozycji znaczące/ znaczone. Kto wie, może dałoby się sformułować teorię Czystej Formy w języku tych teorii, podstawiając na przykład – na miejsce pojęcia Czystej Formy – pojęcie „literackości", czyli ukierunkowania znaku na sam znak, albo też uprzywilejowanie – w dziele literackim – znaczącego w stosunku do znaczonego. Można by tak może odsłonić punkty styczne między pomysłami Witkacego a teoriami rosyjskich formalistów czy strukturalistów praskich...

Takie pokrewieństwo istnieje na pewno. Aby je jednak rozjaśnić, potrzebna byłaby rozbudowana teoria znaku literackiego, która dopiero rodziła się w chwili, kiedy Witkacy zabierał się do głoszenia swoich pomysłów. W opozycji znak/ znaczenie dostrzegał on przede wszystkim opozycję *signe/référent*, a więc związek symboliczny, łączący znak (przede wszystkim słowny) z jego niewerbalnymi odpowiednikami. Nie zaś – przekonanie, że znak znaczy zawsze w systemie znaków. Krótko mówiąc, był Witkacym, nie de Saussure'em. Jeśli zaś Witkacy odruchowo odrzucał możliwość zbudowania ontologii dzieła na teorii znaku, to przede wszystkim dlatego, że – w jego rozumieniu – prowadziła ona z powrotem do stosunku naśladownictwa, przynajmniej w ostatecznym wyniku. Nie dostrzegał możliwości, tkwiących potencjalnie (dla teorii sztuki) w przyszłych teoriach znaku, szczególnie językowego, które by odsłoniły całe bogactwo możliwych relacji, powstających wewnątrz systemów znakowych...

W tej sytuacji Witkacemu nie pozostawało nic innego, jak uprościć czy zradykalizować całą problematykę znaczenia i oprzeć się na – rudymentarnej nieco, przyznajmy – opozycji materiału i formy, stanowiącej ontologiczną podstawę jego wywodów. Podkreślał z kozim uporem, że „konstrukcja formalna, Czysta Forma, działa bezpośrednio, wywołując w nas w chwili całkowania wielości elementów w jedność, spotęgowane «uczucie metafizyczne», czyli powoduje wystąpienie jakości jedności" (NFM, s. 379). Dlatego też – zdaniem Witkacego – działanie Czystej Formy obywa się bez uruchomienia „funkcji symbolicznej", czyli w zupełnym oderwaniu od jakiegokolwiek naśladownictwa.

Ontologia dzieła literackiego, jaką *implicite* zakłada Witkacy, przynajmniej w teorii – opiera się po prostu na rozróżnieniu materiału i jego uporządkowania. Materiał jest (względnie) obojętny, aczkolwiek konieczny. Ściśle: jest obojętny, jeśli mieć na oku właściwe cele dzieła sztuki. Nie całkiem obojętny, jeśli wziąć pod uwagę proces twórczy artysty, któremu „jakość jedności" może objawiać się łatwiej lub trudniej, zależnie od materiału, jakim się posługuje. Tak więc sakralna „treść"

obrazów dawnych mistrzów sprzyjała, ze względu na ogólną sytuację kulturalną, budowaniu Czystej Formy, co dziś jest o wiele trudniejsze, zważywszy wygaśnięcie uczuć religijnych i praktyczny hedonizm. Istotne jest naprawdę tylko uporządkowanie owego materiału, bo jeśli ono jest udatne, w odbiorcy ujawni się „uczucie metafizyczne". Oczywiście, materiały można dzielić i klasyfikować, rozróżniać kształt i barwę, dźwięki i rytmy, znaczenia i obrazy, albo nawet działania (gesty), wypowiedzenia i tła plastyczne w teatrze: istnieją bowiem sztuki proste (materiałowo) i złożone, jak teatr. Ma to jednak znaczenie tylko ze względu na proces twórczy i analizę krytyczną dzieła. Co do samego efektu (estetycznego), jest on zawsze w istocie swej tożsamy i „analogia z muzyką i malarstwem utrzymuje się w sile", mimo „materialnej" odmienności poezji czy dramatu (NFM, s. 379).

Tak więc Witkacy szuka najpierw – w materiale danej sztuki – tej „wielości", którą winien scałkować geniusz artysty. Wielość składników musi następnie wyróżnić i sklasyfikować, co prowadzi go z konieczności do podziału na „warstwy", podobne choć zapewne nieidentyczne z Ingardenowskimi. W gruncie rzeczy Witkacego nie interesuje naprawdę sposób istnienia dzieła artystycznego. Stara się po prostu odróżnić odmiany materiału, jakie ma pod ręką artysta. Te odmiany określa ze względu na dane fizjologiczne niejako, na doświadczenie oka, ucha... oraz ze względu na tradycję: tak się stało, że ambicją malarzy stało się wymalowanie obrazu, pisarzy – napisanie dramatu i tak dalej. Materiał jest w istocie obojętny estetycznie. Niesie rozmaite możliwości, ale nie określa nijak efektu estetycznego. Ten efekt jest zawsze ze sobą tożsamy (uczucie metafizyczne albo jego brak) i zależy wyłącznie od uporządkowania. Głównym problemem krytyki staje się zatem opis tego uporządkowania, czyli klasyfikacja sposobów, jakimi artysta układa ów materiał.

Powstaje tu od razu trudność. Witkacy, z jednej strony, przyznaje, że niełatwo badać dzieła tak, jak on sobie życzyłby, to znaczy ze względu i tylko ze względu na odmiany uporządkowania. A zatem, jak mówi, z punktu widzenia formy. Z drugiej jednak strony, nieustannie się tej umiejętności od krytyków domaga, obrzucając biedaków najstraszniejszymi obelgami. Krytyka w Polsce – a zapewne i w świecie – niemal nie istnieje! Zajmuje się ona wszystkim, tylko nie badaniem formalnej (jedynie ważnej) zawartości dzieła! Te skargi i pouczenia pojawiają się pod piórem Witkacego tak często, że trudno opędzić się od podejrzenia, że on sam chciałby, aby go owi nieszczęśni krytycy jakoś wyręczyli, wzbogacając ubogi raczej zasób narzędzi, jakimi rozporządza... W istocie bowiem Witkacy nie ma prawie kryteriów czy sposobów, którymi dałoby się – z formalnego punktu widzenia – opisać dzieło sztuki. Nie może też powołać się na majstrów przeszłości, na mitycznych cudzoziemców, którzy by umieli zmajstrować to, co nad Wisłą nieznane... W końcu – zmuszony koniecznością – zabiera się sam do roboty.

Wolno też chyba zauważyć, że – wychodząc od doświadczenia malarskiego – Witkacy nie od razu zauważył trudność. Będąc bowiem malarzem doświadczonym, posiadał rzemieślniczą znajomość warsztatu, którą mógł zamaskować ubóstwo środków formalnego opisu... W *Nowych formach w malarstwie* znaleźć można

kilka rozdziałów, poświęconych szczegółowej analizie kompozycji, symetrii, asymetrii, relacjom „mas" na płaszczyźnie obrazu i zwłaszcza – kolorowi. Czytamy zatem o kolorach prostych i złożonych, pośrednich i dopełniających, nasyconych i pochodnych od nasyconych, o harmoniach zamkniętych i otwartych, kolorach rozwiązujących itd. Wszystko to jest naturalnie ciekawe, nie tworzy jednak żadnego systemu estetycznego. Chyba że za twierdzenia estetyczne uznać „twierdzenia" w rodzaju: „fiolet harmonizuje we wszystkich swoich pochodnych [...] ze wszystkimi kolorami, z wyjątkiem pewnych białych, swoich pochodnych, nie harmonizujących z ciemnym zielonym D 11" (NFM, s. 61). Dlaczego nie tworzy? Takich twierdzeń nie można oczywiście zastosować do żadnej sztuki – prócz malarstwa... A trudno także przypuścić, że harmonizacja fioletu wypływa z jakichś „metafizycznych" zasad, równie ogólnych, jak twierdzenia Witkacego o istnieniu, wielości itd. Malarskie mniemania Witkacego są czysto empiryczne – płyną z obserwacji malarskich wyborów i zwyczajów – a na dodatek kapryśne, czemuż to bowiem fiolet i cytrynowa żółć zajmują na malarskiej palecie tak szczególne miejsce, że trzeba im poświęcać osobne twierdzenia? Rozsądniej przypuścić, że wynikają one z osobistych upodobań artysty, tym bardziej że kilka stron dalej pisze Witkacy o kompozycjach kolorystycznych przewrotnych i perwersyjnych...

„Naturalną" harmonię kolorów wyjaśnia Witkacy czysto przyrodniczymi przyczynami. Przyzwyczajenie sprawia – powiada – że za piękne uważamy harmonie, pojawiające się często w naturze. Pojawiają się zaś dlatego, że „żyjemy w trój[...]wymiarowej przestrzeni, że jesteśmy na planecie już ochłodzonej, że przyświeca Słońce, które jest gwiazdą II klasy, o blasku trochę żółtawym [...] że oczy nasze, pochodzące jeszcze od jakichś jurajskich jaszczurów czy innych diabłów, są wychowane [...] na pewnej ograniczonej skali drgań eteru" (NFM, s. 71). Słowem, „naturalna" harmonia kolorów opiera się po prostu na przyzwyczajeniu. Czemu jednak podobają się nam także zestawienia „przewrotne i perwersyjne"? Bo naruszają, łamią przyzwyczajenia... Wszystko to dla przypomnienia, że także Witkacy miał wielkie trudności z opisem i oceną „czysto formalnych" – a więc jedynie ważnych – wartości dzieła sztuki.

Odwoływał się też stale do jednego pojęcia, na pewno niebłahego, skoro dostrzegał jego obecność niemal wszędzie. Myślę oczywiście o osławionych „napięciach": „napięcie kierunkowe – pisał – stanowi jeden z głównych elementów jedności" (NFM, s. 50) w kompozycji obrazu. Ale pojawia się ono także w teorii poezji. Rodzą je – mówi – „pojęcia sprzeczne"... może raczej sprzeczne, paradoksalne wyrażenia? Także w teorii dramatu pojawiają się „napięcia dynamiczne", które porządkują czas sceniczny i pozwalają sterować uwagą publiczności. Może właśnie z tych „napięć" uda się wyłuskać jakieś ciekawsze nauki? Może pozwolą nam odpowiedzieć na pytanie, co właściwie uważał Witkacy za istotne w estetycznym uporządkowaniu artystycznego tworzywa?

Co właściwie znaczy słowo „napięcie"?

I ono także pochodzi u Witkacego z doświadczeń malarzy. Mówił, że „do niedawna wydawało się publiczności, że nie ma języka do wypowiadania opinii

o „pięknie" formalnym, ale wydawało się tak tylko „publiczności, bo malarze (artyści) między sobą dawali sobie radę, wiedząc dobrze, o co im chodzi, gdy mówili o swoich obrazach" (NFM, s. 349). Język malarzy bardzo trudno filistrowi odtworzyć. Ale każdy, kto miał przyjemność obcować z malarzami, dobrze wie, że składa się on ze skrótów, okrzyków, gestów, przekleństw i rysunkowych przykładów... Witkacy ma rację, twierdząc, że można się nim całkiem dobrze porozumieć, zwłaszcza gdy mowa o warsztatowej, rzemieślniczej stronie twórczości. Spróbuję więc. Malarze powiadają, że obraz „przewraca się", „ucieka" w lewo, prawo lub nawet „w głąb": zdarza mu się nawet „rozsypywać". Plama barwna – powiedzmy, błękitna – „gubi się" na płótnie albo przeciwnie, „ciągnie" purpurową. Postacie „przewracają się" (choć laik dałby głowę, że stoją prosto), zaś niebo „siada" albo – o zgrozo – „wypływa" za ramę. Co te skróty czy przenośnie oznaczają? Stosunki, jakie zachodzą między elementami obrazu. Stosunki te ujmowane są dynamicznie, jakby elementy obdarzone były własnym życiem i nie przestawały się zmieniać lub zgoła przepoczwarzać... Co więcej, malarze tak określają błędy, usterki czy niedoskonałości obrazu, jakby zakładali, że kiedy ów „ruch" elementów ustanie, obraz zostanie poprawiony i skończony. Z chwilą, gdy wszystkie będą dobrze „siedzieć" w płaszczyźnie obrazu, ten będzie nareszcie gotowy. Powie się wtedy o malowidle, że „trzyma się" razem, że błękit „zgadza się" z purpurą, czerń figurek „powtarza się" w szarości okien, zaś jaskrawa kropka dziecinnego pomponika „podkreśla" (ale jak, pyta naiwnie laik) buchające z przeciwległego rogu strumienie wieczornego światła.

Słowem, formy czy plamy zaopatrzone zostały jakby w zdolność do swoistego ruchu... Zwraca się on ku innym plamom czy formom. Ta właśnie zdolność, drzemiąca jakby w obrazie, skądinąd całkiem nieruchomym – odczuwana jest jako „napięcie". Poznać to najlepiej na obrazie dobrym, ale jeszcze nie skończonym, domagającym się poprawek czy uzupełnień. Czerwień „musi" być tam jeszcze rozświetlona, dom „wyciągnięty" ku przodowi, arabeska chmur „przedłużona" w prawo albo „powtórzona" w linii żywopłotu. Jasna rzecz, że malarze sięgają w takich rozmowach po skróty i zastępniki: mówią o przedmiotach, myśląc o liniach czy plamach. Posługują się – powiada Witkacy – „terminami życiowymi", ale tak, aby rozmówca wiedział, że „nie o babę i jej fartuch jako takie [...] chodzi, tylko o wartość kompozycyjną" czy kolorystyczną (NFM, s. 349). Celem nie jest „przedstawienie" chmur, baby czy żywopłotu, ale unaocznienie składników dzieła. Jeśli baba „wali się" w prawo, to nie dlatego, że – źle narysowana – straciła równowagę, ale dlatego, że bura plama, z jakiej się składa, jest za wielka w stosunku do plamy zielonej, która wyobraża krzaki...

W tym sensie w babie tkwi jakieś „napięcie dynamiczne", zdaje się ona oddalać od krzaków. Związki kompozycyjne przedstawione zostają jako proces, który znajdzie swój koniec wtedy, gdy obraz zostanie ukończony. Podobnie bywa przy „odczytywaniu" czy kontemplowaniu obrazu. Wpatrując się w płótno, odbiorca rozbija je – z konieczności – na elementy, doszukując się między nimi związków. Objawiają mu się one jako *sui generis* procesy dynamiczne. Spływającego z nieba anioła

„zatrzymują" uginające się obłoki albo nawet półkoliście rozstawione wazony z kwiatami... Czynią to jednak niewidocznie, samą swoją błękitną lub zieloną obecnością, łagodzącą purpurową energię anielskich szat...

Co więc w końcu Witkacy rozumie przez napięcie, kierunkowe czy dynamiczne? Otóż to, że w dziele sztuki, w stosunkach części między sobą i w stosunku części do całości... tkwi zagadkowy *quasi*-dynamizm. Dokładniej: części same jakby porządkują się w szeregi podobne lub niepodobne. Najczęściej zaś – podobne pod pewnym względem, niepodobne pod innym, układając się w niezmiernie urozmaicone konfiguracje. Zaś w stosunku do całości zmierzają do podporządkowania (upodobnienia), ale przy zachowaniu własnej odrębności (więc odpodobnienia). Sposoby, dzięki którym przez odpodobnienie (wielość!) dochodzi się jednak do upodobnienia (jedność!) są i chyba zawsze pozostaną nieprzeliczalne.

Słowem, to, co Witkacy nazywa „napięciem" – nie jest niczym innym, jak dynamicznym aspektem stosunku części do całości! Części „zmierzają" do rozpłynięcia się w całości, ale także całość „pragnie" rozdzielić się na części... Że jest w tym jakaś tajemnica – chętnie przyznam. Czemu nie możemy pomyśleć absolutnej całości? Czemu rozdziela się nam ona zawsze na części? I czemu części składają się znowu w całości? Ale przecież... ale przecież jużeśmy to słyszeli! „Istnienie jest jedno i tożsame jest ze sobą. Pojęcie Istnienia implikuje wielość, bez której jedno istnienie byłoby Nicością Absolutną. Wielość Istnień Poszczególnych jest zasadniczym prawem istnienia..." (NFM, s. 5). Tak estetyka całkiem bezpośrednio odsyła do metafizyki. Od swoich pierwotnych pytań Witkacy nie może uciec nawet na chwilę. Wszystkie tradycyjne pojęcia estetyczne odsyłają go na powrót do tajemniczego centrum. Posługuje się, owszem, tradycyjnymi konceptami symetrii, harmonii i równowagi. W praktycznej analizie powraca jednak zawsze do relacji całości i części. Tak więc wylicza przykłady „przewrotnej kompozycji" malarskiej:

> a) wśród ogólnej symetrii głównych tematów, silna asymetria w rozłożeniu pobocznych,
>
> b) wśród ogólnej asymetrii symetryczność pewnych kształtów z dala od środka geometrycznego lub głównych osi obrazu [...]
>
> c) wśród układu centralnego silnie uderzające oko kształty rozmieszczone na malej stosunkowo przestrzeni. [NFM, s. 48]

– i tak dalej. A w przykładzie? Na perwersyjnie skomponowanym portrecie Cranacha

> ciemna masa tła, odsłaniająca pejzaż trójkątny o jednym boku sferycznym [...] przecięta jest rondem kapelusza o czerwonym konturze, bez którego nie do zniesienia byłaby jasna masa nieba, tracąca momentalnie związek z całością, przemieniająca się w dziurę z chwilą zakrycia tego kapelusza. [NFM, s. 48]

Tak to jeden kapelusz, jak Samson, podtrzymuje jedność wielkiego dzieła sztuki... A jak teraz z kolorami? Pojęciem porządkującym jest tutaj harmonia. W tradycji malarskiej ustaliły się zasady uzgadniania (harmonizacji) barw, które Witka-

cy zna dobrze i z lubością przypomina. Istnieją więc harmonie dwu- i trójkolorowe, otwarte i zamknięte, dopełniające lub pól-dopelniające... „Dlaczego pewne kombinacje kolorów jako takie, tzn. niezależnie od ich znaczenia w danym dziele sztuki, są przyjemne dla oka lub nie, pozostaje na razie do pewnego stopnia tajemnicą" (NFM, s. 60). Może sprawiły to warunki życia na naszej planecie? – zastanawia się Witkacy, bądź co bądź biologiczny monadysta...

Dzisiaj jednak malarstwo stara się złamać swe estetyczne przyzwyczajenia, podobnie jak muzyka opuszcza zasady harmonii. Gdzie kończy się prawo do artystycznej samowoli? Właściwie nie wiadomo, w tym bowiem geniusz artysty, że może on nas zmusić „do przyjęcia konieczności tej właśnie, a nie innej kombinacji, abyśmy bez niej właśnie nie mogli danej wielości jako jedności scalkować" (NFM, s. 67). Stąd wahania i eksperymenty: któż nie widział, jak na wystawie znawca (prawdziwy lub fałszywy, dodam od siebie) zakrywa na obrazie miejsca, które mu utrudniają widzenie „wielości wszystkich kolorów jako jednej, koniecznie w jedność związanej całości" (NFM, s. 67). Możliwe jest nawet oparcie całego obrazu na dysharmonii barwnej. Tak stało się na pewnych portretach Picassa, tam jednak „rozmieszczenie" kolorów – skądinąd „ponurych, zimnych, tępych i jadowito-kwaśnych" – sprawiło, że „tracą wszystkie swoje własności dysharmonii jako takiej i dają całość jednolitą i potężną" (NFM, s. 68).

Jako zastępnik „jedności" funkcjonować może także „równowaga": „nierównowagi mas kompozycji lub wielkich różnic ich charakteru nie możemy uznać za błąd [...] tylko musimy właśnie te niepokojące kształty lub ich nierównowagę uznać za konieczny element jedności w całości obrazu" (NFM, s. 48), o ile, oczywiście, poczucie jedności wystąpi w odbiorze. Nierównowaga w sensie słabym jest zatem cechą kompozycji perwersyjnej; w sensie silnym wskazuje na brak koniecznej jedności.

Jeśli więc czytałem Witkacego uważnie, Czysta Forma jest w istocie pojęciem bardzo tradycyjnym. Odsyła do tradycyjnych określeń piękna jako *coadunatio adversorsorum, unitas varietatum*, czyli jedności w rozmaitości, odmienności, wielości wreszcie. Witkiewiczowska formułka wchodziła od bardzo dawna w skład definicji piękna i właściwie niczego nie można jej zarzucić... jest bowiem prawdziwa, tyle że niezbyt operacyjna. Ale także w nowszych czasach artyści, pisarze czuli i powtarzali, że cecha jedności nadaje rzeczom i dziełom piękno. Cóż innego mówił Proust, kiedy dowodził, że wielki artysta, Vermeer czy Stendhal, we wszystkich swoich dziełach jest niezwykle do siebie podobny. Że nieustannie dąży do jednego jakby celu, starając się osiągnąć tożsamość czy jedność... choć zarazem ogarnia nieograniczoną jakby rozmaitość i wielorakość. Pozwoli mu to – sądził Proust – osiągnąć to, co jest poza przypadkowością miejsca i czasu, to, co zawsze tożsame, istotne, esencjalne[3]. Co może zdziwić, podobną myśl wyraża Artaud, kiedy mówi, że wielka sztuka sięga w swoim rozwoju do tych mitycznych głębi, gdzie „wielkie zasady, niczym potwory morskie, wychylają swój leb z głębi pier-

3/ Por.: J. Błoński *Widzieć jasno w zachwyceniu*, wyd. 2, Kraków 1985, s. 114–115.

wotnej jedności"[4]. Te wielkie i groźne zasady to nic innego dla Artauda, jak części, odłączające się od całości w kosmogonicznym procesie tworzenia... A więc raz jeszcze: „Istnienie implikuje wielość" (NFM, s. 5)!

Choć prawdziwe, rozumienie piękna jako jedności w wielości nie przynosi nam jednak satysfakcji. Intelektualne uchwycenie związku i przyporządkowania składników dzieła, niezliczonych relacji, które między nimi powstają – okazuje się niezmiernie trudne. Ale nawet wtedy, kiedy umiemy je wskazać, ogarnia nas rozczarowanie, ponieważ tracą one często blask tajemniczości, spowijający rzeczy piękne. Zaś św. Tomasz – ośmielę się przypomnieć – bardzo słusznie dodawał do definicji piękna blask... Jeśli nawet dawne rzeczy zachowują, mówiąc słowami Witkacego, „dziwny, niezgłębiony urok piękna, taki sam, jaki mają drzewa, kwiaty i zwierzęta, no i dawni ludzie: piękni i potężni" (NFM, s. 71) – nie możemy powtórzyć artystycznych osiągnięć przeszłości inaczej niż schematycznie. Jedyne, co nam pozostało, to iść uparcie naprzód.

Poznaliśmy tak bardziej tradycyjną stronę estetyki Witkacego. Podsumować można takim oto wnioskiem: Witkiewicz nie proponuje bynajmniej nowego piękna, jak to czynili na przykład nadrealiści. Proponuje – przeciwnie – piękno dokładnie takie samo jak to, którym raczyli nas Botticelli i Szekspir, Monteverdi i El Greco. Nie ma nic jakościowo nowego w propozycjach nowej sztuki. Jeśli ona tak nas zaskakuje, to raczej dlatego, że powraca do postawy estetycznej bardziej świadomej i niejako „oczyszczonej" niż postawa naszych ojców i dziadków. Witkacy wielokrotnie powtarzał, że mamy do czynienia z „ostatnim podrygiem" czystej sztuki na naszej planecie, nie zaś – z nowym rozumieniem piękna. Awangarda nie otwiera żadnych możliwości inaczej niż przez świadomy powrót do wielkich zasad przeszłości, od których odszedł realizm czy naturalizm. Czy historia będzie tak życzliwa, że pozwoli na ten ostatni – jak mówił Witkacy – „podryg"... to już inna sprawa.

4/ A. Artaud *Teatr i jego sobowtór*, Warszawa 1978, s. 69.

Przemysław CZAPLIŃSKI

Wznoszenie biografii – proza polska lat dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu utraconego czasu

Od wielu lat literatura „prywatnych ojczyzn" stanowi jedno z największych bogactw naszej prozy. Tradycja ta, obfitująca w wybitne dzieła literackie – książki Vincenza, Miłosza, Wittlina, Stempowskiego, Haupta, Stryjkowskiego, Konwickiego, Kuśniewicza – doczekała się pięknych i ważnych opracowań[1]. Na tle tej wieloautorskiej epopei coraz wyraziściej rysuje się jednak w literaturze lat dziewięćdziesiątych nurt „prywatnych historii", czyli nostalgii zwróconych nie ku określonym przestrzeniom, arkadiom, lecz ku utraconemu czasowi. Nazwać je można n o s t a l g i a m i c h r o n i c z n y m i. Określenie brzmi dwuznacznie, ale właśnie dzięki temu można zrozumieć podłoże tej literatury: nostalgie chroniczne to tęsknoty za minionym czasem, lecz także tęsknoty permanentne, przewlekłe, podsycane przemijaniem – niejako zawinione przezeń, ale i dzięki niemu istniejące. Utracone dzieciństwo, młodość, dojrzałość, minione lata, dawno przeżyty moment inicjacji – to wszystko postaci utraconego czasu[2].

1/ Zob.: E. Wiegandt *Austria Felix czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988; A. Nasalska *Formuła nostalgii. O sposobie kształtowania świata przedstawionego w prozie Tadeusza Konwickiego* w: *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*, pod red. J. Święcha, Lublin 1985; N. Taylor *Krajobraz kresowy we współczesnej literaturze emigracyjnej*, w: *Literatura a wyobcowanie. Studia*, pod red. J. Święcha, Lublin 1989; J. Jarzębski *Exodus (ewolucja obrazu kresów po wojnie)*, w: tegoż *W Polsce, czyli wszędzie*, Warszawa 1992; J. Olejniczak *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*, Kraków 1992; R.K. Przybylski *Polska małych ojczyzn*, w: *Wszystko inne*, Poznań 1994; T. Komendant *Vincenzowe ziarno*, w: *Upadły czas. Sześć esejów i pół*, Gdańsk 1996; A.St. Kowalczyk *Nieśpieszny przechodzień i paradoksy. Rzecz o Jerzym Stempowskim*, Wrocław 1997.

2/ Odsłanianie tego czasu bywa niekiedy ujawnianiem epizodu życia zbiorowego. Zwracano np. uwagę na wspólnotę doświadczeń i podobieństwa motywów u twórców urodzonych w latach 1952–1957 – zob.: *Dzieciństwo po Jałcie*, „Tytuł" 1991 nr 3 (Rozmawiają: K. Chwin, S. Chwin, P. Huelle, P. Zabierski, W. Konieczny). Zob. też: M. Czermińska *Centrum i kresy w twórczości pisarzy urodzonych po wojnie*, „Akcent" 1993 nr 4.

Próby przywrócenia przeszłości znajdziemy w wielu książkach. *Krótka historia pewnego żartu* Stefana Chwina (Kraków 1991); *Lida* (Białystok 1990) i *Pan Bóg nie słyszy głuchych* (Gdańsk 1995) Aleksandra Jurewicza; *Biały kamień* Anny Boleckiej (Warszawa 1994), *Biały kruk* Andrzeja Stasiuka (Poznań 1995), *Dom, sen i gry dziecięce* Juliana Kornhausera (Kraków 1995), *Chłopaki nie płaczą* Krzysztofa Vargi (Warszawa 1996), *Powrót do Breitenheide* Włodzimierza Kowalewskiego (Olsztyn 1997), *Diabeł na dzwonnicy* Marka Ławrynowicza (Warszawa 1998), *Byłam, byliśmy* Ireny Jurgielewiczowej (Łódź 1997)[3] – to lista niekompletna, złożona z bardzo różnych i niekiedy bardzo nierównych książek. Zanim stwierdzimy, że spis można wydłużyć, wypada znaleźć imiona ich powinowactw. Niewątpliwie łączy te książki charakter wspomnieniowy, czyli poleganie na pamięci, a także życzliwe nastawienie do przeszłości. Ale bardziej może niż pamięć i retrosympatia wspólna im jest – różna pod względem natężenia – bolesna rozkosz samego wspominania. Wszystkie one czynnie głoszą bowiem swego rodzaju pochwałę nostalgii – to znaczy zarówno laudację czasu minionego, jak też praktykowaną w narracji pochwałę tęsknoty i aktu powracania. Dlatego ich światem przedstawionym jest nie tylko przeszłość, lecz także czas wspominania – wyodrębniany jako osobny wątek narracji, równoprawny względem wątku ewokacyjnego. Nie zawsze jest to jednak – jak w literaturze spod znaku Prousta – rozdwojenie, które ma służyć pełnemu wyrażeniu doznania przeszłości[4]. Równie często rozszczepienie na „ja" przeżywające i „ja" wspominające wynika z aktywności refleksyjnej narratora, z pytań i wątpienia, które dotyczy dostępności czasu minionego; stworzona w ten sposób płaszczyzna wiarygodności pozwala narratorowi – pozostającemu figurą wyraziście literacką – komentować wszystkie wątki i równocześnie występować w roli uczestnika zdarzeń, wnikać do dawnego świata i obserwować go z boku, relacjonować dawne przeżycia z pierwszej ręki, lecz także pytać o ówczesne myśli i doznania. Pod tym względem proza nostalgiczna lat dziewięćdziesiątych raczej pogłębia literackość tradycji Proustowskiej, niż ją problematyzuje[5]. W jej skład wchodzą bowiem klasyczne wątki:

3/ Wszystkie wymienione utwory będę cytować wg wskazanych wydań. Lokalizacje – bezpośrednio przy cytatach w tekście.

4/ W technice Proustowskiej „aby w pełni uchwycić doznanie, należy wyrazić jednocześnie doznające ja i doznany przedmiot" (J. Błoński *Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*, Warszawa 1965, s. 109).

5/ O czerpaniu z tej tradycji w literaturze wcześniejszej – zob.: J. Domagalski *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku*, Warszawa 1995. Zastanawiająco liczne – ale zróżnicowane – nawiązania do Prousta w prozie lat dziewięćdziesiątych (Pilch, Huelle, Jurgielewiczowa, Myśliwski, Herling, Bieńczyk) wynikają, jak można sądzić, z kilku tendencji: powrotu autora i autobiografii, prywatyzacji historii, przetwarzania technik literackich służących przedstawianiu przeszłości, poszukiwania wzniosłości. Równoczesne nastawienie na czytelnika powoduje jednak, że Proust powraca najczęściej jako nazwa, cytat, sygnał kontekstu (albo i gadżet) literatury nostalgicznej. Mimo to interpretacja nawiązań do Prousta w literaturze najnowszej czeka na swego interpretatora.

przeszłość przechowana w pamięci, pamięć i jej mechanizmy, utrwalanie i związane z tym mimetyczne problemy narracji, wreszcie czas miniony i jego rozwarstwienia[6].

Każdy z tych wątków sygnalizuje pewne rozdwojenie. Nostalgia zna bowiem podwójną bolesną rozkosz – dotyczącą przeszłości i teraźniejszości, przy czym pierwsza związana jest z uobecnianiem przedmiotu tęsknoty, druga z tęsknieniem samym, z aktem snucia wspomnień, czynnością budowania narracji. W istocie jednak nostalgiczna rozkosz jest jeszcze bardziej złożona, sprzeczna i wielowarstwowa – niczym wielopiętrowa budowla sięgająca w głąb ziemi albo spirala zstępująca w dół. Należałoby powiedzieć, że ruch zstępowania nie ma tu końca, a zatem, że budowla nostalgiczna nie opiera się na fundamentach przeszłości. Nostalgia to stan umysłu, to aktywność pamięci szczepionej ze świadomością dnia dzisiejszego i czerpiącej z owego związku wiedzę o własnej niemożności. Niemożności poznawanej i zgłębianej w tych samych aktach, które chcą jej zaprzeczyć. W trakcie prób przywołania przeszłości nostalgik przekonuje się bowiem, że przywrócenie minionego czasu jest niemożliwe zarówno ontologicznie, jak i literacko. Przeszłość nie wróci – i to stanowi jedyny pewnik historyczny; przeszłości nie daje się uobecnić – to konstanta estetyczna. Co do niemożności pierwszej, trzeba powiedzieć, że wpisana jest ona w narodziny nostalgii. Nostalgia, nakierowana na odzyskiwanie utraconej przeszłości, dochodzi bowiem do głosu jedynie w kulturze zdominowanej przez linearnę koncepcję czasu, pogodzonej ze świadomością niepowrotności zdarzeń[7] – bo tam nabiera mocy świadomość przemijania[8], im bardziej zaś traci na sile wszelka pociecha transcendentna, tym mocniej nostalgia, posługująca się powtórzeniem, stwarza iluzję powrotu i zaczyna stanowić fantazmat transcendencji. Niemożność druga, estetyczna, odsłania się jako rewers starań realistycznych: im więcej szczegółów, im lepsze zorientowanie w przywoływanej przeszłości, tym

---

6/ Listę można więc wydłużyć, choć na pewno nie wyczerpać. Dodajmy zatem dla porządku – dokumentując powszechność nostalgicznej postawy – utwory: *Tysiąc spokojnych miast* J. Pilcha, *Seans* W. Horwatha, *Powidoki* M. Nowakowskiego, wspomnienia A. Międzyrzeckiego (*To samo miasto, ta sama miłość*), *Krajobraz z dzieckiem* R. Grena, *Niebieskiego szklarza* K. Orłosia, dwa zbiory opowiadań P. Huellego (*Opowiadania na czas przeprowadzki* oraz *Pierwsza miłość i inne opowiadania*), powieść A. Libery, *Madame*, opowiadania A. Stasiuka z tomu *Przez rzekę*, sylwę A. Zagajewskiego (*W cudzym pięknie*). W każdym z tych dzieł nostalgia pojawia się w innej postaci, ale jej zasadniczym przedmiotem jest „utracony czas".

7/ To znaczy w kulturze po-mitycznej, w której myślenie o ludzkiej egzystencji wyłania się z tragicznej antynomii między uznaniem tego, co jednokrotne, za wartość samoistną, a pragnieniem powtórzenia. Zob.: K. Jaspers *O tragiczności*, przeł. A. Wołkowicz, w tegoż: *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, Warszawa 1990, s. 326: „Wiedzy tragicznej właściwa jest dziejowość. [...] To, co autentyczne, wydarza się jednorazowo, w ruchu postępowym. Rozstrzyga się i nigdy już nie wraca".

8/ Zob.: M. Chase, Ch. Shaw *The Dimensions of Nostalgia*, w: *The Imagined Past*, M. Chase, Ch. Shaw (wyd.), Manchester 1989.

pełniej przeszłość objawia swój nieposkromiony charakter i swoje nieskończone bogactwo, i tym głębsza świadomość umykania całości.

Nostalgia jest zatem mową z wnętrza niemożności, która szuka oparcia tyleż w mówieniu o niespełnieniu, co w mówieniu przeciw niemu. U źródeł nostalgii tkwi więc świadomość bezsiły, ale i coś więcej – pewność, że bezsiła objawia się w spotkaniu z czymś niewyrażalnym, nieogarnionym, nieprzedstawialnym. Rozkosz nostalgiczna powstaje więc z ekstazy czasowości[9], z aktu ukorzenia się przed tym, co przerasta człowieka. Do wielkości tej mamy dostęp w przeżyciu, ale nigdy w pełnym poznaniu, w pamięci, ale nigdy w ekspresji[10]. Tak rodzi się związek nostalgii ze wzniosłością.

I. Nostalgia i wzniosłość

Związek nostalgii ze wzniosłością, złożony i głęboki, obejmuje kilka kluczowych problemów estetyki współczesnej[11]. Kwestia *mimesis*, rekonstrukcyjna i twórcza rola pamięci, idealizacja przeszłości i krytyka teraźniejszości – wszystkie te zagadnienia sprawiają, że od kilkunastu lat kategorie nostalgii i wzniosłości stano-

---

9/ Określenia tego użył J.F. Lyotard w tekście: *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk. „Teksty Drugie" 1996 nr 2/3, s. 174.

10/ „Tutaj, piękna pani, wisi w powietrzu pewna szczególna odmiana melancholii, skłaniająca do zapatrzenia głęboko w siebie, lecz powodująca też niemożność wydobycia na zewnątrz tego, co wówczas odbija się w wyobraźni", mówi jeden z bohaterów opowiadania *Powrót do Breitenheide* W. Kowalewskiego (Olsztyn 1997, s. 148). Fragment ten pozwala sądzić, że wiedza o wzniosłości wchodzi do naszej literatury, służąc jako teoria wskazująca odbiorcy „miejsca niewyrażalne" w tekście.

11/ Najważniejsze inspiracje zawdzięczam książce M. Zaleskiego *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej* (Warszawa 1996). Spośród innych prac poświęconych wzniosłości – zob.: A. Zeidler-Janiszewska *Postmodernistyczna kariera kategorii wzniosłości*, w: *Przemiany współczesnej praktyki artystycznej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1991; M. Wilczyński *Postmodernistyczna wzniosłość: Derrida i Lyotard*, w: *Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce*. red. A. Jamroziakowa, Warszawa 1993; H. Paetzold *Pojęcie wzniosłości we współczesnej filozofii sztuki*, tłum. M. Kwiek, w: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1994; B. Frydryczak *Estetyka wzniosłości jako projekt nowej estetyki*, w: *Czy jeszcze estetyka? Sztuka współczesna a tradycja estetyczna*, red. M. Ostrowicki, Kraków 1994; M. Kwiek *Rorty i Lyotard w labiryntach postmoderny*, Poznań 1994; T.H. Engstrm *Wzniosłość w postmodernizmie? Filozoficzne rehabilitacje i pragmatyczne uniki*, tłum. P. Znaniecki, w: *Filozofia w dobie przemian*, red. T. Buksiński, Poznań 1994; G. Dziamski *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996 (tu zwł. rozdziały: *Wzniosłość* oraz *Wzniosłość a narodziny estetyki*); J.F. Lyotard *Postscriptum w sprawie terroru i wzniosłości*, w: tegoż *Postmodernizm dla dzieci*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998; *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996 (tu: J.P. Hudzik *O estetyce wzniosłości*; I. Lorenc *Kant ponowoczesny. Lyotarda i Derridy recepcja „Krytyki władzy sądzenia"*; A. Jamroziakowa *Wzniosłość albo wyniosłość. Konwencjonalność wizualna wzniosłości w fotografii*). Zob. też: „Teksty Drugie" 1996 nr 2/3 (nr monograficzny poświęcony wzniosłości).

wią wyzwanie dla literaturo- i kulturoznawców, filozofów i historyków estetyki. Upowszechniająca się, lecz przerastająca możliwości streszczenia wiedza, jaką zawdzięczamy ich studiom, niech będzie usprawiedliwieniem dla proponowanej tu postawy minimalistycznej – ograniczenia się do rzeczy podstawowych.

W *Analityce wzniosłości*, rozdziale *Krytyki władzy sądzenia*, Immanuel Kant pisze, iż wzniosłym

> należy nazwać nastrój ducha, wywołany przez pewne zajmujące refleksyjną władzę sądzenia wyobrażenie, nie zaś sam przedmiot. [...] wzniosłe jest to, czego sama tylko możliwość pomyślenia świadczy o istnieniu pewnej władzy umysłu, przekraczającej każdy miernik zmysłowy.[12]

Filozof, mówiąc o wzniosłym poczuciu związanym z tym, co nieprzedstawialne, podkreśla, że owa cecha tkwi w poznającym umyśle, nie zaś w poznawanym świecie („nie należy niczego, co może być przedmiotem zmysłów, nazywać wzniosłym", s. 140).

Wydaje się jednak, że wzniosłość doświadczana przez nostalgika likwiduje przepaść między jednym i drugim: jeżeli przeszłość ma być wzorcem doskonałości, a uświadomieniu owego wzorca towarzyszy smutek przeświadczenia o niepowrotności czasu minionego, tedy przeszłość i to, co w niej się zawiera, musi posiadać walor obiektywny. Właśnie ów nastrój ducha, zrodzony pod wpływem wspomnienia, użycza niejako czasowi minionemu trwałości rzeczy niezależnych od poznającego podmiotu. Pamięć idealizująca sprawia, że przedmiotowi wspomnienia przysługuje wzniosłość, a rozpacz wspominania – płynąca z poczucia nieodzyskiwalności tego, co rodzi wzniosłość – sprawia, że do poczucia, czyli stanu przynależnego duszy, dołącza się przekonanie o źródłowym i obiektywnym zakorzenieniu owego stanu w zewnętrzności. W iluzji wytwarzanej przez nostalgię łączy się rozum (szukający miary) z wyobraźnią (kroczącą ku nieskończoności).

Wsparcie takiego myślenia o nostalgii znajdziemy u samego Kanta, który definiując wzniosłość, stwierdza: „Wzniosłe jest to, w porównaniu z czym wszystko inne jest małe" (s. 140). Takie rozumienie rzeczywiście eliminuje sferę zjawisk zmysłowych, które nie znają miar absolutnych (Kant posługuje się analogią tele- i mikroskopu dla uświadomienia zmienności i relatywności zjawisk przyrody). W przeciwieństwie do świata zmysłowego wzniosłość ustanawia miarę absolutną: jeśli tedy nie znajdujemy w świecie empirycznym zjawisk tego rodzaju, to sam ruch ku absolutności, tęsknota za nią, wywołuje w nas wzniosłość.

> [...] właśnie dlatego, że w naszej wyobraźni tkwi dążenie do kroczenia naprzód w nieskończoność, w naszym zaś rozumie pretensja do absolutnej totalności jako realnej idei – to nawet owo niedostosowanie naszej władzy oceniania wielkości przedmiotów świata zmysłów do tej idei staje się czymś, co pobudza w nas uczucie jakiejś władzy nadzmysłowej. Czymś

12/ I. Kant *Krytyka władzy sądzenia*, przełożył oraz przypisami i przedmową opatrzył Jerzy Gałecki, tłumaczenie przejrzał Adam Landman, Warszawa 1986, s. 140–141. Lokalizacja kolejnych cytatów bezpośrednio w tekście.

absolutnie wielkim nie jest więc przedmiot zmysłów, lecz użytek, jaki władza sądzenia czyni w sposób naturalny z pewnych przedmiotów celem pobudzenia tego uczucia, i w porównaniu z tym użytkiem każdy inny jest mały.

[s. 140]

Wzniosłość jest zatem wytworem umysłu, dzieckiem potrzeby przeżywania stanu, w którym doświadczalibyśmy spotkania z tym, co absolutne. Nostalgia, czyniąc użytek z pewnych przedmiotów, ustanawia absolutność, czyniąc z niej własność owych przedmiotów. Rzutując stan własnej duszy na świat zewnętrzny, nostalgik przeżywa podwójne spotkanie ze wzniosłością: pierwsze, gdy odkrywa w sobie nie dające się zaspokoić dążenie do nieskończoności, otwarcie na doświadczenie absolutu, zgodę na to, by zostać przez nieokreśloność zagarniętym, i drugie, gdy dostrzega w nieosiągalnym świecie przeszłości przedmioty zdolne wzbudzić owo dążenie duszy. Zdolność ta przysługuje przeszłości, ponieważ daje się ona pomyśleć, nie daje zaś przedstawić w swej pełni, co wynika z przypisania przeżyciom i artefaktom minionego czasu charakteru „jedyności", niepowtarzalności, nieporównywalności, wyjątkowości. Przeszłość okazuje się miarą sama dla siebie[13], odsyłając tym samym do czegoś, co samo nie daje się uobecnić i może być przedstawione jedynie pod postacią własnej alegorii, porównania, wyliczenia – ułomnych przybliżeń, których jedyną zaletą jest to, że same będąc idiomami własnej niewystarczalności, otwierają drogę w nieskończoność.

Nostalgik, powtórzmy, nie tęskni jedynie za przeszłością, lecz za poczuciem wzniosłości, które rodzi się z niewyrażalności utraconego czasu[14]. Czas ten może być źródłem niewyrażalności, ponieważ przeszłość, nawet najbardziej błaha, daje się doświadczać jako matecznik rzeczy nieporównywalnych i niepowtarzalnych[15].

13/ „Jeśli [...] nazywamy coś nie tylko wielkim, lecz bezwzględnie, absolutnie, pod każdym względem (ponad wszelkie porównanie) wielkim, tj. wzniosłym, rozumiemy od razu, że nie zgadzamy się na szukanie dlań adekwatnego miernika poza nim, lecz jedynie w nim samym. Jest to wielkość równa jedynie samej sobie" (I. Kant *Krytyka władzy sądzenia*, s. 139).

14/ Na temat niewyrażalności – zob.: *Literatura wobec niewyrażalnego*, pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998.

15/ Wypada jeszcze raz podkreślić, że dla nostalgika waga przeszłości nie tkwi w obiektywnej randze doświadczeń i przemyśleń, lecz w ich jednostkowej niepowtarzalności – miarę istotności przeżyć ustanawia tu prywatna historia. Dlatego proza nostalgiczna to z perspektywy ludzkiej oferta komunikacji szczerej, z perspektywy literackiej – oferta komunikacji łatwej. Wspomnienia są więc prawie zawsze narażone na zarzut błahości, banalności czy pretensjonalności, co spotkało książkę A. Stasiuka *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, wcześniej zaś wspomnienia *Chłopaki nie płaczą* K. Vargi czy *Widnokrąg* Myśliwskiego. Pomijając kwestię trafności zarzutów (ewidentnie chybionych w przypadku Myśliwskiego) trzeba powiedzieć, że krytyk w takich razach powinien pytać o potrzebę nostalgii, a nie tylko o jej przedmiot.

II. Wzniosłość i przeszłość

Przeszłość dla nostalgika utkana jest z podstawowej sprzeczności. Rzec można, że w samym jej sercu tkwi paradoksalna podwójność: niezmienność i ustępliwość. Jest ona najtrwalszym z czasów, jedynym okresem, o którym można powiedzieć coś pewnego, a równocześnie stanowi obszar nieograniczonych eksploracji, nieskończonych odkryć, wynalazków i wmówień. Jest jak plastyczny absolut, bo, niczym Bóg, zawiera w sobie odpowiedzi na najważniejsze pytania, a zarazem milczy[16]. Im bardziej teraźniejszość i przyszłość są nam obce, wrogie, nie chciane – choćby dlatego, że nie spodziewamy się po nich niczego dobrego albo niczego nowego – tym większe niespodzianki skrywa w sobie przeszłość[17]. Dlatego chcemy „mieć przeszłość" – w dwojakim znaczeniu: „wywodzić się skądś", „być zakorzenionym", ale też „dysponować tym, co przeszłość reprezentuje". Ta przemożna potrzeba przeszłości okazuje się jedną z żywotnych iluzji podtrzymujących istnienie[18].

Dla zaspokojenia tej potrzeby należy odwrócić się od teraźniejszości. Nostalgia zostaje zatem uruchomiona przez teraźniejszość, potem zaś żywi się sama sobą, a podsyca różnicą. Właśnie stąd, z dostrzeganej różnicy między teraźniejszością i przeszłością, bierze się krytyka dnia dzisiejszego uprawiana przez nostalgię. Tkwi w tym jednak pewien paradoks, skoro bowiem nostalgia żywi się różnicą, skoro nabiera rozpędu odpychana przez teraźniejszość, tedy okazuje się, że pier-

---

16/ O przeszłości jako niemym świadku przemijania pięknie – i przejmująco – pisze I. Jurgielewiczowa: „Przeszłość, choć tak kaleka i zniekształcona, jest najwierniejszym partnerem naszej teraźniejszości: utwierdza naszą ważność, z każdym dniem coraz kruchszą. I naszą niepowtarzalność, którą coraz mniej świadków może potwierdzić. Nikomu innemu, tylko temu właśnie partnerowi zadajemy nieuniknione, a jałowe pytanie, jak to się mogło stać, że właściwą nam naturę, czyli młodość, skazano na obcą nam starość i że przy takiej odmianie ciągle jesteśmy tymi, którzy byli. A może nie jesteśmy? Przeszłość nie odpowiada" (I. Jurgielewiczowa *Byłam, byliśmy*, Łódź 1997, s. 8).

17/ Zob.: R. Nycz *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 187: „Wedle jednej z obiegowych formuł, postmodernistyczna wrażliwość jest «oczekiwaniem przeszłości i nostalgią za przyszłością». Ta paradoksalna charakterystyka, choć zapewne nie wyraża w pełni ducha współczesności, wyjątkowo dobrze, jak się zdaje, przystaje do pastiszopisarstwa, dla którego przyszłość jest zamknięta, bo przezeń nie kształtowana, przeszłość natomiast stoi otworem, okazuje się podatna na zmiany".

18/ Zob.: W. Rybczyński *Dom. Krótka historia idei*, przeł. K. Husarska, Gdańsk–Warszawa 1996. W rozdz. I (*Nostalgia*) autor pisze o Ralphie Lauren, projektancie od wszystkiego, który projektuje m.in. domy „w stylach dawnych" (neogeorgiański, francuski antyk). Lauren nie zabiega o wierność szczegółom historycznym, niekiedy nawet wymyśla style, ponieważ chodzi mu o wywołanie atmosfery „tradycyjnej przytulności i solidnego zadomowienia" (s. 18). Praktykę stwarzania historii uprawomocnia tedy fakt, że współczesny człowiek potrafi doświadczać „zadomowienia", potrafi czuć się „zakorzeniony" dopiero wtedy, gdy atrybuty „domu" i „korzeni" należą do przeszłości. „Tęsknota za przeszłością stała się tak silna, że tam, gdzie nie ma tradycji, często się ją tworzy" (s. 18).

wotnym doświadczeniem nostalgii, uruchamiającym jej drogę do przeszłości jest teraźniejszość. Dzień dzisiejszy to jej impuls wsteczny, negatywny punkt wyjścia, zapłon nadający ruch ku dawności[19]. Nostalgik pozbawiony różnicy, cofnięty do wymarzonej przeszłości, umarłby z tęsknoty za tęsknotą. Bo tym, na czym mu najbardziej zależy, jest właśnie nieredukowalna różnica między epokami, nieusuwalna przepaść, absolutny rozziew. Nostalgia jest bowiem czuciem umiejscowionym w rozpadlinie, w pęknięciu czasu, jest świadomością szczeliny, a nie krawędzi, jest umiłowaniem nieprzynależności do czasu teraźniejszego. Umiłowaniem bolesnym, nie pozbawionym cierpienia, ale podsycanym przez „dziś". Nostalgia ma zatem w sobie wiele z wyobcowania egzystencjalnego, w którym bojaźń przemijania, oderwana od płaszczyzny biologicznej, z całą siłą uderzyła w czas teraźniejszy. O trwałości niechęci nostalgika do tego czasu decyduje mechanizm resentymentu[20]: nie jest to bowiem rzetelna krytyka, prawdziwe rozpoznanie swojego momentu, lecz ucieczka przed istnieniem[21], projekcja biologicznego lęku przed śmiercią na teraźniejszość. Nostalgiczna sublimacja idealizuje przeszłość być może nie dlatego, że tam istnieje rzeczywisty ideał, lecz dlatego, że różnica pomiędzy przeszłością i dniem dzisiejszym jest najoczywistszym dowodem czasowości życia. Ostrze krytyki nostalgicznej zwraca się tedy przeciw wyobrażeniom o teraźniejszości, przeciw fantomom, pod którymi skrywa się udręka przemijania. Nostalgik odtrąca teraźniejszość nie za to, co w niej jest, lecz za to, czego w niej już nie ma. Jego gest negacji – pozornie konserwatywny, w istocie mający charakter buntu egzystencjalnego – to rozpaczliwa wola nieśmiertelności, która na poziomie życiowych zachowań przekształca się w ignorowanie różnicy czasów:

19/ W. J. Burszta *Nostalgia i mit*, w: *Historia: o jeden świat za daleko?*, wstęp, przekład i opracowanie E. Domańska, Poznań 1997: „Chase i Shaw zauważyli, że nostalgia nie stanowi jakiejś ahistorycznej stałej, która jest potencjalnym uczuciem każdej jednostki w danym czasie. Sugerują oni, że muszą zaistnieć trzy wstępne warunki, umożliwiające rozwój nostalgii jako zjawiska powszechnego. Po pierwsze, nostalgia może się pojawić jedynie w warunkach kulturowych, w których istnieje pojęcie czasu linearnego, a zatem także pojęcie historii jako ciągłego procesu. Po drugie, nostalgia wymaga, aby teraźniejszość postrzegana była jako niekompletna, wadliwa, w stanie kryzysu lub wyczerpania. [...] Po trzecie wreszcie, nostalgia wymaga egzystencjalnej i materialnej obecności artefaktów z przeszłości [...]" (s. 124).

20/ Max Scheler pisze, że w rezultacie takiego powiązania obie porównywane fazy życia podlegają degradacji: „[...] świadomość wartościująca rejestruje tylko w y ż s z ą wartość jednej fazy od drugiej, a więc żadna z nich nie ma już sama szczególnej własnej wartości ani swoiście własnego sensu" (*Resentyment i moralność*, tłum. J. Garewicz, wstęp H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1997, s. 51).

21/ Ucieczka nostalgika ma charakter świadomy: „Ten kurz ma smak ucieczki"; „Rozkoszą jest zapadanie w sen ze świadomością ucieczki, gdy cała realność życia zamiera [...]" (W. Kowalewski *Powrót do Breitenheide*, s. 45, 63). „Włączam magnetofon, tak jak teraz, muzyka zawsze przyciąga wspomnienia. Każda kaseta to kawałek życia nagrany na taśmie. Dotykam przycisków [...]. Rzeczywiście, wtedy mój dom zamienia się w mój zamek" (K. Varga *45 pomysłów na powieść. Strony B singli 1992–1996*, Czarne 1998, s. 7).

My jesteśmy skażeni przez młodość. Jesteśmy chłopaki i dziewczyny czterdziestoletnie. Nie umiemy ze spokojem wchodzić w wiek średni, co to będzie, jak przyjdzie się nam zestarzeć... Zgłupiali jesteśmy i zdezorientowani. Nie odróżniamy tego, co było, od tego, co teraz. Słuchamy starej muzyki, żyjemy ciągle w swoich latach siedemdziesiątych, niektórzy nie starali się nawet zmienić wyglądu, chociaż robi to za nich czas, dając szczególne efekty.

[W. Kowalewski *Powrót do Breitenheide*, s. 107]

Nostalgik nie tęskni tedy za miejscem dzieciństwa, ale za swoim dzieciństwem. „Jego pragnienie kieruje się nie ku przedmiotowi, który chce odzyskać, ale ku czasowi niemożliwemu do odzyskania"[22]. Ale i tutaj dostrzec można nostalgiczną ambiwalencję. Bo wzniosłość rodzi się nie tylko z doświadczania niepowtarzalności, lecz i z trwogi, którą nostalgik odczuwa, gdy z nostalgicznego marzenia budzi go świadomość upływu czasu. Tego przemijania nostalgik też chce doświadczać. Obco czuje się w świecie rzeczy, na których czas nie zostawia śladów – w świecie filiżanek z arcopaku, nie tłukących się naczyń, garnków zeptera, wiecznych kompaktów, tekstów utrwalonych na dyskach.

Kompakt jednak spłaszczył czas, sprawił, że krystaliczny głos sprzed dwudziestu kilku lat utracił rysunek melancholii, zdolność przywoływania tamtych twarzy, zapachów i słonecznych plam; pozostawiając go na zawsze pozornie młodym i czystym, obdarł z przyprawiającej o drżenie patyny przemijania i zamienił na miliony cyfr.

[W. Kowalewski *Powrót do Breitenheide*, s. 30]

Okazuje się zatem, że dla nostalgika nie tylko przeszłość potrafi być źródłem wzniosłości, lecz także odległość, jaka dzieli czas miniony od teraźniejszości i mieszczący się w tym dystansie patos przemijania.

Patos ten, bliski rozczulenia nad własną znikomością, działa na korzyść czasu minionego, bo tylko tamten czas można zatrzymać we wspomnieniu. Przywoływanie pamięcią tworzy iluzję czasu znieruchomiałego, dającego się – niczym zbiór fotografii bądź taśma filmowa – wielokrotnie odtwarzać. Przeszłość staje się tedy czasem przyjaznym, własnym, a im częściej odwiedzanym, tym lepiej zagospodarowanym i hojniejszym[23]. Dlatego nostalgia potrafi idealizować każde doświadczenie i każdą przeszłość, przedstawiając nie to, co było, lecz to, co z dawnego nostalgik wybiera jako wartość nienaruszoną[24]. Przekonać się o tym można, czytając

---

22/ M. Zaleski *Formy pamięci*, s. 17.

23/ O mityzującym aspekcie wspominania w odniesieniu do twórczości A. Kuśniewicza – zob.: M. Dąbrowski *Czas – pamięć – wspomnienie: przeszłość zmitologizowana*, w: tegoż *Dekadentyzm współczesny. Główne idee, motywy i postawy modernistyczne w polskiej i niemieckojęzycznej literaturze XX wieku*, Izabelin 1996.

24/ Pisze o tym I. Jurgielewiczowa: „Interesują mnie wartości, jakie życie mi przyniosło i zakres, w jakim umiałam im służyć" (*Byłam, byliśmy*, s. 14). Teoretyczne ujęcie zmian, jakie nostalgia wprowadza w przeszłość – zob.: D. Lowenthal *Nostalgia tells it like it wasn't*, w: *The Imagined Past*, red. M. Chase, Ch. Shaw, Manchester University Press 1989.

książki, które przedstawiają historię PRL-owską: *Krajobraz z dzieckiem* Romana Grena, *Powrót do Breitenheide* Włodzimierza Kowalewskiego, *Jak zostałem pisarzem* Andrzeja Stasiuka – wszystkie one, choć pisane w latach dziewięćdziesiątych, otaczają podobnie nostalgicznym ciepłem dawną epokę. Czy dlatego, że w PRL-u było lepiej? Nawet jeśli w wymienionych książkach znajdziemy uzasadnienie dla takiego przekonania, to źródeł sentymentu należy szukać w mechanizmie nostalgii, który pozbawia historię ciągłości i aksjologicznej obiektywności, wyjmując wydarzenia z kontekstu i zrównując je zgodnie z głosem serca, a nie rozumu[25]. Dlatego jest tyle historii, ile wspomnień – a ponieważ przeszłość jest jednym z fundamentów tożsamości, elementem wspólnego języka danego społeczeństwa, tedy nostalgia nabiera charakteru stylu zbiorowej ekspresji (a niekiedy – histerii). Stąd też grupy różnią się dzisiaj między sobą nie ze względu na zamiary, rewolucyjne programy, buńczuczne zapowiedzi, lecz ze względu na stosunek do minionego czasu. Znakiem rozpoznawczym staje się broniony fragment przeszłości, przedmiot tęsknot, sposób wypowiadania swojej nostalgii[26].

> Pierwszego maja nie poszliśmy na pochód. Była to jedyna rzecz, której brak odczułem dotkliwie, jako że święto to bardzo lubiłem. Ojciec sadzał mnie na swoich ramionach, dawał mi do ręki małą, czerwoną chorągiewkę i ruszaliśmy przed siebie wraz z olbrzymim tłumem skandującym okrzyki, od których przechodziły mnie dziwne dreszcze. Dopływałem tak aż do głównej trybuny i zaczynałem machać chorągiewką mężczyznom w kapeluszach, którzy ruszali przyjaźnie dłońmi. Wracaliśmy stąpając po papierowych

25/ W TVP (Pr. 2, 20 I 1999) pokazano program dokumentalny, *Podróże sentymentalne po statucie*, o czasach PRL-u, poświęcony formom kultury popieranym przez PZPR. W komentarzu do programu Anna Bikont wskazała na nieoczekiwane skutki przyjętej przez autorów perspektywy nostalgicznej: „Nazwa dokumentu jest dobrze dobrana: podróż sentymentalna. Bo też i z równym sentymentem można słuchać piosenek sprzed lat, oglądać świeżutką «Solidarność» i wspominać czasy, gdy chciało nam się tracić wzrok, czytając miniaturowe wydania paryskiej «Kultury». Nie ma nic złego w zebraniu gospodyń wiejskich, jeżeli nie pamiętamy, jak jednocześnie niszczono autentyczną kulturę ludową. [...] Gdy brakuje jakichkolwiek odniesień, wszystkie te zdarzenia zlewają się w jedno – to samo sentymentalne wspomnienie czasów, które odeszły. Czy na pewno o to chodziło autorom filmu?" („Gazeta Telewizyjna" – dodatek „Gazety Wyborczej" 1999 nr 13, 16–22 I, s. 24).

26/ Szczególnie wyraźnie ujawniło się to przy okazji sporu o książkę A. Stasiuka *Jak zostałem pisarzem*. Linia podziału przebiegała między krytykami, którzy zachowali z czasów schyłkowego PRL-u podobne tęsknoty i recenzentami, którzy nie podzielali nostalgii Stasiuka. Zob. np.: P. Bratkowski *Każdy miał swoje FSO* („Gazeta Wyborcza" 1999 nr 1, 2–3 I): „A jednak, choć to były dość głupie czasy, na naszą formację spływa coraz potężniejsza fala nostalgii. [...] Nie do końca rozumiemy, jak to się stało, że jesteśmy tu, gdzie jesteśmy. Kawałek każdego z naszych życiorysów został gdzieś tam, po drugiej stronie. A przecież to nie tylko kawałek życiorysu, to kawałek każdego z nas. Trochę nie potrafimy bez tego kawałka żyć, ale nie wiemy, jak by go połączyć z tą częścią każdego z nas, która przetrwała. Czy te pozostawione kawałki to wstydliwe garby, czy przeciwnie – one właśnie stanowią o naszym specyficznym uroku, odróżniając nas od pokoleń starszych i młodszych?".

słonecznikach i portretach i ojciec nieodmiennie kupował mi dwie kulki lodów w zielonej budce.

[R. Gren *Krajobraz z dzieckiem*, Warszawa 1996, s. 64]

Siedząc w klubie „Imperial" nie gadało się o Gierku, zniewoleniu, Rosji ani też o szarzyźnie, cenzurze i lichutkich sklepach. W dymie smakujących jak poszatkowana tektura ekstramocnych i carmenów, które każdy wtedy palił, trwała licytacja szpanów: Cortázar, Jung, Kępiński, Camus, Marcuse i Wojaczek, i nowe amerykańskie kino [...]. Czas płynął klarownie i przejrzyście, nie pozostawiając żadnych wątpliwości, że to, co nowe, różni się od tego, co przebrzmiałe.

[W. Kowalewski *Powrót do Breitenheide*, s. 11–12]

Połowa lat osiemdziesiątych to była kraina cudowności. Czas po prostu trochę nie istniał. A w każdym razie przybierał postać dość krótkich odcinków. Trwał od jednego zdarzenia do następnego, urywał się i musiał zaczynać od nowa. Dokądś prawdopodobnie zmierzał, ale mieliśmy poczucie, że zawsze zdążymy, że jakby co, to i tak się załapiemy

[A. Stasiuk *Jak zostałem pisarzem*, Czarne 1998, s. 104–105]

Tak zaczyna się nostalgiczna wyprawa w przeszłość – w mityczne *nunc stans* („ojciec nieodmiennie kupował mi [...]"; „czas po prostu trochę nie istniał"), w czas uporządkowany („czas płynął klarownie i przejrzyście") i biegnący zgodnie z odczuciami („mieliśmy poczucie, że zawsze zdążymy"). W trakcie tej wyprawy podróżnik – niczym chłopiec skaczący po kamieniach – przeprawia się z jednego brzegu czasu na drugi. Owe kamienie to przedmioty, przechowujące w sobie smak przeszłości. Ale artefakty – zdjęcia, bibeloty, skarby – to nie tylko pamiątki w katalogu wspomnień, nie tylko punkty oparcia dla pamięci rekonstruującej miniony czas; każdy z nich jest bowiem jak mała furtka prowadząca w nieskończoność wyliczenia i nieskończoność nieporównywalności:

Wtedy alkohole były relatywnie tanie, a wyprawa przez miasto miała status tajemniczej wyprawy Tomka. [...] wydawało się, że świat nie ma końca.

[K. Varga *Chłopaki nie płaczą*, s. 62]

Zaginione cywilizacje zostawiają ślady, które prowadzą w nieskończoność.

[W. Kowalewski *Powrót do Breitenheide*, s. 76]

Ze sklepu wydostawały się słodkie, nęcące zapachy. J. często tam wchodził, a matka odpędzała go, kładąc mu na rękę kilka grylażowych cukierków, które wyjmowała z pękatego słoja białą, plastykową łyżką. Szkrab wpatrywał się z podziwem w swawolny szereg przezroczystych słoików, wspinając się na palce, aby dotknąć paluszkiem tego niebywałego świata łakoci o fantazyjnych kształtach.

[J. Kornhauser *Dom, sen i gry dziecięce*, s. 6]

Dla nostalgika przedmiot wspominany to początek epopei, to inwokacja do Mnemosyne i utajony porządek nieskończonej liczby następnych ksiąg, pierwsze kroki nie kończącej się podróży odniesień, w której „Nawet kwit celny czy jakieś

stare pozwolenie budowlane może zaczarować i być jak poezja. Tyle w związku z nim można sobie wymyślić" (W. Kowalewski *Powrót...*, s. 45). Owo „wymyślanie", „czarowanie", „bycie jak poezja" to imiona nostalgicznych metod zatrzymywania czasu. Pierwszą z tych metod jest w y l i c z e n i e:

> Piwo „Królewskie" odeszło w niebyt jak bułka z kefirem, papierosy „Stołeczne", wino „Atut", piątkowe koncerty w „Remoncie", sesje egzaminacyjne, akademiki, stara „Harenda" z karaluchami na stołach i panią Zosią, która przed trzynastą dawała alkohol.
>
> [K. Varga *Chłopaki nie płaczą*, s. 55–56]

Wyliczenie nostalgiczne, podobnie jak w melancholii, to jeden z uprzywilejowanych środków przedstawienia. Dla melancholii jednak wyliczenie

> daje złudzenie całości [...]. W wyliczeniu tworzymy zwierciadło, usiłujące uchwycić wieczność i nieskończoność rzeczy w fikcyjnej nieskończoności słów. [...] Żyzna, uprzywilejowana i dla melancholii magiczna chwila wyliczenia, gdy słyszalny się zdaje głos ludzi i dostrzegalna obecność rzeczy, nosi w sobie pustkę braku; nieskończone zdanie wyliczenia, uciekające wciąż przed siebie, ostatecznie przypomina tylko o sobie samym, mówi tylko własne słowa, za którymi nie ma już, nie ma wciąż nic.[27]

Dla nostalgii, przeciwnie, słowa bez wyliczenia, bez enumeracyjnego przywołania rzeczy, muszą brzmieć pusto. Enumeracja jest bowiem dla nostalgii jednym z podstawowych – obok ewokacji nastroju – środków odzyskiwania przeszłości. Jeśli więc dla melancholii wyliczenie jest zawsze zamiast czegoś, to dla nostalgii jest ono rzeczą samą, jest tym, co nazwane. Magia melancholicznego wyliczenia tkwi w zastępowaniu nieobecnych, magia wyliczenia nostalgicznego polega na reprezentowaniu tego, co nieobecne. Melancholik wie, że jego wyliczenia nie spaja żadna nadrzędna składnia, żaden ład metafizyczny, transcendentna syntaksa; wydłużając listę rozkoszuje się rozkładem. Nostalgik natomiast jest przekonany, że jego enumeracja to słowa wyruszające w pościg za przeszłością. Przeszłość poręcza tutaj za enumerację, w przeszłości jest zakotwiczona prawda wyliczenia. Struktura przeszłości, model dostępu do niej – język tradycji albo prawidła psychiki – tworzy tedy metafizyczną składnię. Nostalgik wyliczając, odnawia życie.

Druga obok wyliczenia metoda zatrzymania czasu to c z a s o w n i k o w e f o r m y w i e l o k r o t n e, które – niczym topos inicjalny – otwierają większość narracji nostalgicznych:

> Każdej wiosny Dżez szedł do szopy w ogrodzie i wyciągał swój motor. Lubiłem jego kolor, lubiłem zapach benzyny i smaru, jaki unosił się wówczas nad grządkami, a nade wszystko lubiłem Dżeza – wiedziałem, że godziny spędzone w jego towarzystwie, kiedy podtrzymywałem mu śrubki, czyściłem rozkręcone części, przynosiłem papierosy i piwo ze sklepiku Cyrsona, nie pójdą na marne.
>
> [P. Huelle *Pierwsza miłość i inne opowiadania*, Londyn 1997, s. 7]

27/ M. Bieńczyk *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa, Wyd. Sic! 1998, s. 39–40.

Formy wielokrotne odgrywają w nostalgii tak doniosłą rolę, ponieważ przekształcają czas linearny w cykliczny, nadając wydarzeniom charakter niezmienny. Dzięki ich zastosowaniu nostalgiczna opowieść przybliża się do mitu, a życie utrwalone – do wieczności.

I wreszcie metoda trzecia – g r a m a t y c z n y c z a s t e r a ź n i e j s z y odniesiony do przeszłości:

> Jest słoneczny, upalny dzień. Na kocu, w ogrodzie, łagodnie przechodzącym w sad, leży i spogląda, wraz z kuzynami, w niebo czyste i niewinne jak on sam, kilkuletni J. Sad wydaje mu się ogromny i pełen tajemnic. Wysoka grusza dotyka koroną okna na poddaszu starego, jednorodzinnego – jak mawiano – domu. [...] Do omszałego, jakby przeniesionego tu z innej krainy blaszanego garażu, w którym mieścił się kiedyś warsztat, przylega długi budynek rzeźni. Kiedy J. się urodził, rok po wojnie, niczego już w nim nie było.
>
> [J. Kornhauser *Dom, sen i gry dziecięce*, s. 5]

Czas teraźniejszy nostalgii – wstawiony w kontekst przeszłości – to najprostsza metoda uobecnienia przeszłości. Jego zadanie polega na tym, by minione uczynić dzisiejszym. Dla nostalgika cały świat utracony istnieje w słowach, więc nostalgiczne *praesens historicum* pojawia się jako wyraz autorskiej tęsknoty, by za sprawą języka, za pośrednictwem prostej operacji gramatycznej, zamrozić czas. Równocześnie narracja nostalgiczna daje w ten sposób odbiorcy złudzenie trwania tego, co dawno już odeszło. Dzięki gramatycznej teraźniejszości wchodzimy do zamkniętego świata, przekraczamy czas, likwidujemy dystans i stajemy się obserwatorami bądź uczestnikami dziejących się zdarzeń. Rzec można, że narracja nostalgiczna, z natury swej bliska mitowi, jest lekcją gramatyki mitu[28].

Ale przecież nostalgik wie, że językowa pogoń za utraconym czasem nigdy nie okaże się zwycięska. Paradoks narracji nostalgicznej bliski jest paradoksowi Zenona: Achilles nigdy nie dogoni żółwia, nostalgik nigdy nie dopędzi przeszłości. Im więcej powie, tym więcej zostanie do dopowiedzenia. Przeszłość skrywa bowiem w sobie to, co nieporównywalne, nieskończone, a więc nieprzekładalne na literaturę. To właśnie ze spotkania z nieskończonością, wyłaniającą się zza niedoskonałej ekspresji językowej, rodzi się nostalgiczna wzniosłość. Moment doznania wzniosłości, gdy umysł wyobraża sobie coś, co nie może mieć formy i nigdy nie znajdzie swego spełnienia, to moment zatrzymania czasu, przypominający przedsionek śmierci. Co prawda, chwilę później krew znowu poczyna krążyć, oddech wraca do normy, życie nabiera życia, ale... wszystko dzieje się już w czasie cofniętym i zatrzymanym. Wzniosłość

> [...] jest rozkoszą powstającą tylko pośrednio, a mianowicie w ten sposób, że zostaje wytworzona przez uczucie chwilowego zahamowania sił życiowych i następującego zaraz po-

---

28/ Do wymienionych trzech środków dodać można „strategię spowolnienia", którą pisarze stosują przy użyciu narracji dygresyjnej, retardacji, opisu – zob.: D. Sosnowska *Wolno i wolniej*; B. Zielińska *Czas jako mapa. Zastyganie czasu w literaturze*, w: *Szybko, szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Warszawa 1996.

tem tym silniejszego ich napływu, co sprawia, że jako wzruszenie nie wydaje się ona grą, lecz poważnym zajęciem wyobraźni.

[I. Kant *Krytyka władzy sądzenia*, s. 131–132]

Mówiąc inaczej: wydaje się ona nie grą, lecz życiem samym, czymś więcej niż literaturą, dokumentem duchowej biografii, autentykiem poświadczanym bliskością narratora i autora.

III. Przeszłość i tożsamość

[...] literatura polska szczególnie intensywnie zajmuje się obecnie rekonstruowaniem przeszłości, systemem korzennym pisarzy. [...] Niektóre opowiadania Pawła Huelle, *Lida* Aleksandra Jurewicza, wreszcie *Krótka historia pewnego żartu* Stefana Chwina – by poprzestać na najlepszych artystycznie realizacjach tego nurtu, to właśnie kolejne przykłady rekonstruowania przeszłości. [...] Szkoda, że wartości artystyczne także i tych tekstów nie eliminują pytania o autentyczność tychże poszukiwań

– pisał Marek Adamiec na początku lat dziewięćdziesiątych[29]. Krytyk podkreślał więc dwa równoległe – i sprzeczne – zjawiska zachodzące w prozie polskiej: autobiografizm i nieautentyczność. Trafne to spostrzeżenie wzbogacić wypada uwagą, iż szukanie korzeni może dotyczyć obszarów, ale może też polegać na wędrówce w głąb czasu.

Wydaje się, że właśnie to połączenie – problemu tożsamości z poszukiwaniem utraconego czasu – stało się jednym z podstawowych impulsów odnowicielskich prozy nostalgicznej. A impuls taki był nieodzowny, ponieważ estetyka nostalgiczna – reprezentowana w coraz liczniejszych tekstach – podlegała coraz wyrazistszej konwencjonalizacji, zbliżając się niebezpiecznie do kiczu, banału, pokupnego sentymentalizmu.

Niebezpieczeństwo to łatwo zaobserwować na przykładzie prozy Huellego. Jego twórczość toczy się w stałym rytmie nawrotu i odpływu nostalgii: pisarz na przemian przeciwstawia się jej i ulega. Jakiś czas po opublikowaniu książki *Pierwsza miłość i inne opowiadania* rozpoczął cykl wspomnieniowych tekstów w „Gazecie Wyborczej" pt. *Imiona, miejsca...* (co w jakiejś mierze informowało o charakterze tekstów – wspomnień poświęconym konkretom, tzn. bytom, które mają swoje imię). W jednym z takich tekstów pisał o kaszubskiej miejscowości, do której zjechał z ojcem po raz pierwszy jako kilkuletni chłopiec w 1962 roku. Zapamiętał oderwane szczegóły: „Odgłos fali chlupoczącej o burty zacumowanych czółen, dziki na leśnym dukcie. Dalekie, o krótkim rytmie wzgórza kilometrami porosłe dzikim szczawiem i falującym morzem traw [...]". Wszystko to sprawia wrażenie tyleż zapamiętanego, co odpisanego – jest bardzo literackie, i to w konwencjonalnym stylu. Huelle nie wtedy jednak jest sentymentalny i schematyczny, gdy ulega uczuciom, ile wtedy, gdy ulega łatwiznie przekładu wspomnień na literackie klisze:

29/ M. Adamiec *Bez namaszczenia. Książki i literatura polska*, Lublin 1995, s. 50.

Czas, który uczy nas pokory i dojmująco zmienia oblicza miejsc dzieciństwa, w tym akurat przypadku okazał się łaskawy: mimo wyrosłych przez dekady letnich domków, mimo pewnego nasycenia wakacyjnym ludkiem, ta okolica, z szeroko rozlanymi jeziorami Sudomie i Żołnowo, nadal obdarowuje hojnie miastowego przybysza – gęstym zapachem lasu, widokiem wzgórz i wody, a także spowolnioną atmosferą życia tutejszych ludzi, którzy wprawdzie nie wypiekają już chleba we własnych piecach i zamiast przy naftowej lampie siedzą przy telewizorze, lecz nadal przecież rybaczą na jeziorach i nadal mówią między sobą swym językiem.

[*Sycowa Huta, 1988*, „Gazeta Wyborcza" 1998 nr 189]

Zacytowany fragment sprawia wrażenie nostalgicznej wprawki – sentymentalnej etiudy na temat przeszłości. Mamy tutaj dwa kluczowe wątki nostalgiczne: niezmienność i samoswojość. Niezmienność pojawia się pod dwojaką postacią: dowodu („spowolniona atmosfera życia tutejszych ludzi") i enumeracji zastępczej: wyliczając rzeczy, które oparły się działaniu czasu, Huelle wskazuje przecież na elementy krajobrazu, a nie artefakty dawnego świata. Z kolei zamkniętość przeszłości – warunek wzniosłości – zostaje przez pisarza nazwana („mówią między sobą swoim językiem") i uprzystępniona, ponieważ Huelle inkrustuje nostalgiczne wspomnienie słowami z przeszłości („rybaczą", „czółna"), wpuszczając nas niejako do dawnego czasu. Wszystko to jednak zamienia dawne przeżycie w skansen wspomnień.

Ta mieszanina realistycznej szczegółowości i sentymentalizmu, drobiazgowości w odtwarzaniu świata i rozczulenia nad błahostkami, perspektywy historycznej i braku dystansu do przeszłości wywołuje sprzeczne uczucia. Bywa nieznośna, jak każdy sentymentalizm, ale ma swój urok, drażni, ale wciąga czytelnika w grę polegającą na porównywaniu przeżyć. Łatwo tedy dostrzec, że nostalgia często jest w tych książkach „robiona pod nas", że ma charakter domyślnego spełnienia naszych oczekiwań. Twórcy prozy nostalgicznej są bowiem świadomi wykorzystywanej przez siebie estetyki. A także związanych z tym zagrożeń. Dlatego często wyposażają swoich bohaterów w „bezsilną świadomość nostalgika" – w wiedzę, która pozwala nazwać cechy estetyki, lecz nie pozwala jej się przeciwstawić. „[...] Coś mi się spodobało, jakieś chybotanie na pograniczu kiczu i tajemnicy, naiwny muzyczny pejzażyk i nieprawdopodobna głębia" (W. Kowalewski *Powrót do Breitenheide*, s. 37), mówi bohater o niegdyś wysłuchanej płycie Jima Morrisona *Morrison Hotel*. „Raz wydawało mi się, że to wspaniały, barwny, współczesny epos, coś, o czym literatura już chyba zapomniała, innym razem, że to kicz i stek banałów" (W. Kowalewski *Powrót do Breitenheide*, s. 51), stwierdza wydawca tuż po lekturze opowiadania napisanego przez głównego bohatera. Czytając te słowa, powinniśmy rozumieć, że jest to perspektywa odbioru proponowana nam przez autora[30].

30/ Zob.: M. Zaleski *Formy pamięci*, s. 23: „[...] przedstawienie nostalgiczne będące aluzją do czegoś, co pozwala uobecnić się w sposób jedynie cząstkowy, ze swej natury partycypuje w estetyce wzniosłości albo pasożytuje na niej – nawet dzieło, które jest kiczem, czyni tę estetykę swoją *licentia poetica*".

Związek nostalgii z kiczem, zastanawiająca zgodność obu estetyk ma swoje źródło w zachłannym działaniu kultury masowej, która pożarła dwa fundamentalne mity – nieśmiertelności i młodości – zawłaszczając tym samym podstawowe wątki nostalgiczne. Dlatego mit, kultura masowa i nostalgia mówią często dziś jednym językiem[31]. W jaki sposób proza nostalgiczna lat dziewięćdziesiątych usiłuje umknąć niebezpiecznie bliskiej kulturze masowej? Wydaje się, że wskazać można na trzy podstawowe impulsy regenerujące: genealogiczny, geograficzny i metaliteracki.

Powiązanie tożsamości własnej narratora z biografiami przodków, czyli swoiste tworzenie mitografii genealogicznej, odnaleźć można w utworach Stefana Chwina (*Krótka historia pewnego żartu*), Aleksandra Jurewicza, Anny Boleckiej, Marka Ławrynowicza. Zauważalne w ich narracjach sięganie do korzeni, do własnej przeszłości rodzinnej stanowi wyprawę w poszukiwaniu utraconego „ja". Bo nostalgia – podobnie jak melancholia – tworzy się na podłożu straty uświadomionej, choć niekoniecznie realnej; to, co łączy nostagię z melancholią, to definiowanie siebie poprzez brak. Oba te uczucia są płynnym fundamentem nowej tożsamości, w której podmiot mówi o sobie „jestem tym, czego mi brakuje", „moja istota jest gdzie indziej, na zewnątrz, poza mną". Wspólne im obu jest też przekształcenie życia w wysiłek odzyskania, albo może raczej lubość rozpamiętywania. W melancholii jednak jest w tej postawie uczucie nienawistnej zatraty siebie, w nostalgii – próba uzupełnienia brakującej cząstki „ja" poprzez wspomnienie. Nostalgia nie jest złudzeniem, że owo „ja" można odzyskać, jest raczej ustawicznym wysiłkiem scalania własnej niekompletności poprzez ponawianie aktu narracji, któremu powierzona zostaje nieskończoność opowieści o śladach przeszłości i przodków, odciśniętych w pamięci:

> Tamtej jesieni miałeś tyle lat, co ja teraz, gdy pochylam się nad brulionem i usiłuję wrócić wraz z Tobą do tamtych wrześniowych dni. Próbuję wrócić wraz z Tobą do tamtych miejsc, na nasze podwórko, na którym już szczeka inny pies, pod nasz dom, przy którym już nie ma tamtego krzaka jaśminu, pod tamto niebo, właśnie wtedy, tamtego września, na ulice Lidy i peron lidzkiego dworca, do tamtego pociągu z innymi przesiedleńcami...
>
> Nie zdążyłeś już tam pojechać.
>
> Któregoś dnia poczułem, że muszę o tym z Tobą porozmawiać, lecz jedyną formą rozmowy może być ten list pisany w zaświaty, żebyś to przejrzał raz jeszcze i poprawił.
>
> [A. Jurewicz *Lida*, s. 14]

31/ W. J. Burszta (*Nostalgia i mit*, w: *Historia: o jeden świat za daleko?*, wstęp, przekład i opracowanie E. Domańska, Poznań 1997) pisze, iż kultura popularna „Powiada przede wszystkim: śmierć jest gdzie indziej, tutaj bieg czasu został zatrzymany, możemy wracać do swej młodości, kiedy tylko chcemy i przez to «być» zawsze młodymi, tutaj zawsze możliwy jest *happy end*. [...] W ramach kultury masowej uruchomiona została wielka machina, służąca do zatrzymania czasu, a tym samym umożliwiająca nostalgiczny powrót do korzeni młodości, do świata, który jest wspomnieniem jedynie, ale który można ożywiać w podróbkach starych dekoracji" (s. 126–127).

Jeśli zaś chodzi o mówienie, to mówienie Ojca było inne niż na przykład mówienie pani Janiakowej czy Smuczyńskich [...]. Bo Ojciec zaciągał. Może nie za bardzo wyraźnie, ale jednak, i Babcia nazywała go (kiedy nie słyszał) „Wilniuk", bo zawsze czuła wyższość warszawskości nad kresami. Ale o Wilnie Ojciec mówił dokładnie tyle samo, co o Stalinie, to znaczy zupełnie nic. Bardzo wcześnie zaczęło mnie to dziwić. Przecież urodził się tam i spędził pół życia – a teraz zupełnie nic? Jak to? Dlaczego? Przecież to mogło być bardzo ciekawe. [...] Trochę później dowiedziałem się, że wszystko mogło być inaczej: to znaczy i miejsce, i ja. Bardzo mnie to przeraziło. Okazało się, że wcale nie mówiłbym po polsku, gdyby Ojciec z Wujkiem nie zdążyli „w ostatniej chwili".

[S. Chwin *Krótka historia pewnego żartu*, s. 157–158; 159]

Nie znałam mojego pradziadka.

Urodziłam się czternaście lat po jego śmierci.

[...]

W ciszy, która nas otacza, można czasem usłyszeć dalekie głosy. Wydaje się, jak gdyby mówiło jednocześnie wielu ludzi stojących pod wielką ścianą. Jeden z nich odchodzi na bok, zbliża się. Teraz słyszysz wyraźniej, słowa nabierają sensu. [...] To najbliższy ci człowiek na ziemi. Patrzycie na siebie.

Czujesz, że to początek świata.

Twojego świata.

[A. Bolecka *Biały kamień*, s. 7]

Jeszcze przez długie lata dziadek przechowywał pod poduszką węzełek z białoruską ziemią. Czasami wyciągał go stamtąd i trzymając jak modlitewnik, odmawiał pacierz wieczorny. Budziłem się niekiedy, bo wydawało mi się albo śniło, że dziadek szlocha.

[A. Jurewicz *Pan Bóg nie słyszy głuchych*, s. 5]

Dziadek jechał polec za rosyjskiego cara i śpiewał dla dodania sobie otuchy oraz by zapomnieć o codziennych kłopotach. [...] Siedział, wymachując nogami nad szybko przesuwającą się trawą nasypu, wsłuchany w sapanie lokomotywy, był bowiem maszynistą i znał się na rzeczy. Lokomotywy posapywały w całej Europie. Na spotkanie z dziadkiem Józefem, wileńskim maszynistą, pędzili już maszyniści ze Lwowa, którzy przysięgli polec za austro-węgierskiego cesarza.

[M. Ławrynowicz *Diabeł na dzwonnicy*, s. 7–8]

Wskazywane przez narratorów powiązania rodzinne i stopnie pokrewieństwa uświadamiają pewną oczywistość. Narracja, która rozwija się z takiego wstępu, nie może mieć w całości charakteru arkadyjskiego – będzie, jak się domyślamy, opowieścią o ludziach, a nie o przestrzeniach. A jeśli o przestrzeniach, to nie własnych. To przesunięcie topologiczne pociąga za sobą nieuchronną literackość, czyli nieautentyczność, którą wypomniał autorom Adamiec. Podobnie postąpił Tadeusz Komendant. W szkicu poświęconym „literaturze korzennej" – i odsłaniającym proces jej konwencjonalizacji w latach dziewięćdziesiątych – krytyk wskazał na doświadczenie stanu wojennego jako główną przyczynę narodzin „prywatnych mitów":

> Literatura korzenna jest następstwem stanu wojennego, wzięła się z doświadczenia pustego, zaaresztowanego czasu. [...] Chodziło w tym wszystkim o wyjście z zaklętego kręgu ideologii. Każdej ideologii. [...] Chodziło również o przywrócenie światu, któremu sztucznie narzucono jedność, zapoznawanej różnicy. Była w tym fascynacja różnorodnością i odmiennością, z której powstawał prywatny mit.[32]

Wydaje się, że wyrazista teza Komendanta (o związku literatury korzennej ze stanem wojennym) jest węższa od sformułowanych przez niego uzasadnień. To prawda, że widać w tej literaturze poszukiwanie czasu życzliwego i odpowiadającego upływowi życia, a więc niepodległego polityce. Prawdą jest też, że siła nostalgii biograficznych polega na prywatyzowaniu historii, na wyplątywaniu życiorysu z losów zbiorowych, na szukaniu jednostkowego klucza do biografii. Ale oba te argumenty nakazują wyjść poza stan wojenny. Zgodność nostalgicznych tonów, jaką odnajdujemy w prozie tworzonej przez dwa, a nawet trzy pokolenia wynika, jak można przypuszczać, nie z doświadczenia totalitaryzmu, stanowiącego raczej generacyjną przypadłość kolumbów, lecz z wytrawiającego pamięć doświadczenia ideologii, która jako narzędzie edukacji i socjalizacji manipuluje przeszłością. Ideologia objęła przecież okres dojrzewania Orłosia, później Kornhausera, Andermana, Jurewicza i Chwina, a jeszcze później Boleckiej, Stasiuka czy Vargi. Tych ostatnich zaledwie liznęła, ale wystarczająco szorstko, by domyślili się zasady jej działania – wygładzania powierzchni, zacierania śladów, rozmazywania różnic. Obrona tożsamości – gdzie indziej manifestująca się w przekonaniach politycznych czy działaniach kontrkulturowych – tu przybierała postać odkrywania odmienności i wybierania podobieństw, szukania genealogii i określania własnej nieprzynależności do Historii Powszechnej.

Wydaje się bowiem – jeszcze szerzej rzecz ujmując – że to nie doświadczenie stanu wojennego zadecydowało o odrodzeniu się mitobiografistyki, lecz właśnie doświadczenie i przeczucie Historii, poczucie duchowego zagrożenia idącego z dwóch stron: z przeszłości i przyszłości. Przeszłość to Historia zideologizowana, przyszłość – Historia coraz szybsza, rozproszona, unieważniona, rozmyta, zamieniona w zbiór osobnych chwil, a zarazem ujednolicona w zbiorowych emocjach. W takim kontekście nostalgia staje się wynikiem rozpaczliwego poszukiwania rzeczy trwałych, których człowiek nie odnajduje w otaczającym go świecie i nadchodzącym czasie[33], staje się gestem samoobrony, świadomie wybieranym – i dla-

---

32/ T. Komendant *Czym była, czym mogła być literatura korzenna*, „Tytuł" 1997 nr 1, s. 94.

33/ Powszechność tej postawy sprzyja narodzinom „nostalgicznego biznesu". Zob.: A. Toffler *Fala za falą*. Rozmowę przeprowadził J. Żakowski, „Gazeta Wyborcza" 1998 nr 301, 24–27 XII: „Ludzie, jak rozbitkowie, histerycznie chwytają się wszystkiego, co ma korzenie w przeszłości. Szukają tam spokoju, równowagi, minimum trwałości, bez których życie staje się nieznośne. Żeby wytrwać wewnątrz systemu, który zmienia się coraz szybciej, i żeby się całkiem w pędzie nie zatracić, trzeba mieć niezwykle silną kotwicę fundamentalnych wartości, jasną świadomość, co jest dla nas naprawdę istotne, czego tak naprawdę oczekujemy od życia, od siebie, od innych".

tego wyzbytym spontaniczności – językiem krytyki przyszłości. Język ten może być reakcją na współczesność, ale może też wynikać z antycypacji: „Nostalgia to specyfika lat dziewięćdziesiątych. Umysł się cofa przed ścianą dwutysięcznego roku" (A. Stasiuk *Jak zostałem pisarzem*, s. 119). „Cofnięcie się umysłu" to właśnie inna forma nabywania nostalgii, zrodzona z przeczuć, a nie doznań. W obu jednak przypadkach przeciwdziałanie zagrożeniu przybiera postać reprywatyzacji historii, spisywania dziejów własnych, zaczynanych od korzeni. Nostalgik snujący historię pochodzenia zaczyna od pytań dotyczących więzi, które łączą go z przeszłością. A jego przeszłość to nie procesy dziejowe, nie dukty Historii, lecz prywatne ścieżki, drobne gałęzie drzewa genealogicznego. Ich odtworzenie (albo lepiej: wykreślenie, wyznaczenie) będzie rekonstrukcją cząstki tożsamości – w tym sensie rozmowa z duchami przodków jest rozmową z samym sobą, z jakąś wersją siebie, z własnym *alter ego*. Stąd wykorzystywane w tych powieściach (Bolecka, Jurewicz) odmiany narracji drugoosobowej, które pojawiają się najczęściej jako warianty rozmowy intymnej, jako efekt rozszczepienia autorskiego „ja" na „siebie" i „innego we mnie".

Ci „inni" to jednak nie tylko nieskończony dar współtworzący tożsamość nostalgika, to także pewnego rodzaju zobowiązanie. Oto wskazani uprzednio pisarze upominają się o utracone ojczyzny rodzinne i zwracają je rodzicom jako spłatę uczuciowych długów, a także jako uzupełnienie luk w historii familijnej i własnej. Ani Jurewicz, ani Chwin, ani Bolecka czy Ławrynowicz nie próbują jednak zamieszkać w kresowych ojczyznach; przeciwnie, każdy z nich sygnalizuje własną odrębność wobec ojczyzn rodzinnych i opisuje własne zakorzenienie w innym czasie i w innym miejscu. Pisarze ci wrośli w „ojczyzny przodków" zaledwie cząstką dzieciństwa, pamięci i świadomości, ale zobowiązani tradycją, tzn. opowieściami rodzinnymi, wiedzą wyniesioną z książek, a także świadomością krzywdzącej ingerencji, jakiej Historia dokonała w biografii ich rodziców, usiłują w swoich książkach – obarczeni niejako powinnością odzyskania rodzinnej ciągłości – zrekonstruować fragment życia swoich przodków. Tworzone przez nich opowieści służą więc w jakiejś cząstce snuciu hipotezy cudzego losu, do której autorzy dodają nostalgię zapośredniczoną, pożyczoną od starszego pokolenia i przejętą doraźnie – w ramach poszukiwania tęsknoty własnej[34].

Historia i ideologia oraz zobowiązanie popychające pisarzy do rekonstrukcji „całości rodzinnej" to, jak się wydaje, dwa pierwsze uwarunkowania zwrotu, jaki dokonał się w prozie nostalgicznej. W opisywanym jej nurcie „prywatne ojczyzny" przekształciły się w „ojczyzny przodków", a doświadczenie lub przeczucie czasu

---

34/ W rozmowie *Dzieciństwo po Jałcie* („Tytuł" 1991 nr 3) Paweł Huelle stwierdził, że powroty do Kresów w literaturze tworzonej przez dzieci „pojałtańskie" oznaczają „taką niesłychaną nostalgię pokolenia trzydziesto- czterdziestolatków, pokolenia ludzi urodzonych w PRL-u, dla których ten rodzaj poszukiwań literackich był jedyną szansą odbicia się od PRL-u właśnie. Może tu tkwi olbrzymi ładunek terapeutyczny w tej literaturze szukającej śladów – w końcu bezpośrednio ta generacja nie miała szans na zetknięcie się z wielokulturowością takich miast, jak Lwów, Wilno..." (s. 4).

pustego przetworzyło się w czas rozwarstwiony, nieskończenie bogaty, złączony niewyjaśnialnymi do końca więzami z teraźniejszością. Wznoszenie biografii w przypadku Chwina, Jurewicza czy Boleckiej okazuje się nieodłącznie związane z rekonstruowaniem drzewa genealogicznego.

Do tych dwóch uwarunkowań dodać należy kolejne. Jeśli bowiem spojrzymy na książki Orłosia i Kornhausera, dostrzeżemy, iż obaj pisarze wykorzystali prozę nostalgiczną do zmiany wizerunków, jakie wytworzyli wcześniejszą swoją twórczością. Kazimierz Orłoś, głośny twórca prozy zaangażowanej, wkroczył w lata dziewięćdziesiąte pod znakiem – tracących na poczytności – wznowień swoich wcześniejszych książek[35]. Świadom uwikłania w kontekst polityczny, przedstawił w opowiadaniach z tomu *Niebieski szklarz* (1995) własne dzieciństwo i dojrzewanie, a także własne ojcostwo i dojrzewanie swojego syna jako doświadczenia spoza obszaru polityki. Co więcej, były to doświadczenia – w znaczeniu egzystencjalnym – pełne, to znaczy stanowiące mocną podstawę kształtowania się osobowości, i doświadczenia trwałe, a więc takie, które wpłynęły na późniejsze wzorce odczuwania i postrzegania wielowymiarowości, złożoności i przede wszystkim zagadkowości świata.

Podobnie potraktować można *Dom, sen i gry dziecięce* Juliana Kornhausera. Pisarz ten, jeden z najważniejszych przedstawicieli poezji pokolenia '68, programotwórca, który wpłynął na ukształtowanie się świadomości swego pokolenia i jego wizerunku w społecznym odbiorze, stanął u progu lat dziewięćdziesiątych – tak jak większość nie-debiutantów – przed problemem ponownej autoprezentacji. Wydane w 1991 roku *Wiersze z lat osiemdziesiątych* zamykały go w dawnym wizerunku – poety mówiącego własnym głosem, ale głosem zrozumiałym w kontekście pokolenia i historii PRL-u. Dlatego stworzona przez niego autobiograficzna p o w i e ś ć s e n t y m e n t a l n a – choć oparta na zabiegu fikcjonalizującym – ujawniała to, co nie mieściło się w polityce: dziecięce doznanie świata, wspomnienia z okresu młodzieńczego, opis dorastania do poezji, wyznanie własnego pochodzenia.

Wznoszenie biografii w przypadku obu tych pisarzy przybrało więc postać zmiany wizerunku – w dwojakim przynajmniej znaczeniu: po pierwsze, życiorysowym, ponieważ obaj uzupełnili naszą wiedzę o nieznane fakty i przeżycia ze swojej biografii, obaj odsłonili intymne, dotąd zakryte fragmenty życia; po drugie zaś, w znaczeniu pisarskim, ponieważ obaj zaprezentowali nowe poetyki i nowe tematy, obaj przedstawili się w rolach pisarzy potrafiących budować świat bez udziału polityki, pisarzy subtelnych (czy nawet sentymentalnych) w odtwarzaniu szczegółów, różnych od swoich poprzednich wcieleń, a także – tu co prawda dopatrywać się można wpływu koniunktury – świadomych roli momentu inicjacyjnego w życiu i jego związku z dziecięcym głodem metafizyki. I znowu wypada wskazać na nieuchronność literackiego przetworzenia doświadczeń, na zagrożenie nieautentycz-

---

35/ Lista przedstawia się następująco (w nawiasach data pierwodruku i wznowienia): *Cudowna melina* (1973–1989, 1990); *Trzecie kłamstwo* (1980 – 1990); *Pustynia Gobi* (1983 – 1989); *Przechowalnia* (1985–1990).

nością i konwencjonalizacją. Odzyskiwanie własnej tożsamości jest tu przecież związane z jej tworzeniem, ponieważ opiera się na rekonstruowaniu czegoś, co nigdy nie było dane w swojej pełni, a niekiedy nawet w cząstkowej naoczności. Nostalgie biograficzne, luźno związane z podstawą geograficzną, są opisywaniem rzeczy pierwszych, które w bezpośrednim doświadczeniu należały do przeżycia, a nie do refleksji[36]. Wznoszenie biografii – polegające na zmianie wizerunku, na reprywatyzacji historii i na rekonstruowaniu drzewa genealogicznego – oznacza proces odtwarzania, lecz także proces budowania od podstaw, wznoszenia konstrukcyjnego, lecz i szukania wzniosłości[37].

Wszystkie te strategie mają w sobie jeszcze inną cechę wspólną, skrytą w określeniu „wznoszenie biografii". Przeciwstawianie się Historii, literackie odzyskiwanie „rodzinnych całości", a także kreacja nowego wizerunku służą przecież samopoznaniu[38]. W kontekście wcześniej ujawnianego procesu mityzacji życiorysu, a także wyraźnego dobierania estetyki, może brzmieć to niezbyt przekonująco. Bo przecież nostalgia blokuje dostęp do teraźniejszości, otula przeszłość idealizującym płaszczem, żywi złudzenie zatrzymanego czasu. Jednakże jako wysiłek umysłu nakierowanego ku przeszłości, jako najwyższe napięcie zrodzone z koncentracji na czasie dawnym, nostalgia, w zamian za wszystko, co zabrała, daje niedostępny żadnemu innemu wglądowi kontakt z przeszłością. W tej przeszłości – w życiorysie każdego z nas – skrywa się jakaś cząstka prawdy osobowej, pozwalająca zrozumieć siebie dzisiejszego. Dla nostalgika jest to nie cząstka, lecz całość. W jego spojrzeniu greckie *gnothi seauton* oznacza „poznaj swoją przeszłość", „wejdź

36/ Przeżycie i zamysł literackiego utrwalenia są czymś egzystencjalnie różnym, lecz sens pierwszego dojść może do głosu tylko dzięki ekspresji. Pisze o tym I. Jurgielewiczowa: „Pod plecami miękkość, czystość, chłód. Nie mówi się nic. Czuje się. Słońce, ciszę, młodość, pulsowanie życia we mnie i w ziemi, i we wszystkim naokoło. Nie ma w moich myślach niczego, co nawiązywałoby do przeszłości. Niczego, co wybiegałoby naprzód, istnieje tylko t e r a z i to, co towarzyszyło mi i towarzyszy od najwcześniejszego dzieciństwa: bliskość i ważność świata, nie stworzonego przez człowieka. [...] Czy nie należałoby się dziwić, że z przeżycia swobody i błogostanu wyklul się pełen napięcia zamysł, by je zachować w pamięci?" (*Byłam, byliśmy*, s. 18–19).

37/ Autorzy wspomnień niekiedy posługują się nazwą tej kategorii w sposób jawny, włączając ją do języka narracji i podpowiadając czytelnikowi, w jakiej estetyce mógłby (powinien) osadzić daną książkę. Taką funkcję pełni chyba obrona wzniosłości u Zagajewskiego, który pisze: „Jakże krucha jest kategoria wzniosłości, jak zagrożona – a przecież to jest nasz ostatni posterunek, wysunięty daleko w wysokość" (*W cudzym pięknie*, Kraków 1998, s. 212). Warto zwrócić uwagę, że Zagajewski (nieco po manipulatorsku) łączy – w cytacie i w swojej książce – wzniosłość z sentymentalizmem („kruchość") i z transcendencją, czyniąc z niej jedyną obronę człowieczeństwa. Wydaje się, że jest to – podobnie jak w klasycyzmie Wencla – współczesna propozycja związku między etyką i poetyką.

38/ „Reifikując przeszłość, powracając pamięcią w zastygły świat doświadczeń, zobaczyć mogę, kim jestem dzisiaj, wzbogacić własną teraźniejszość" (W.J. Burszta *Nostalgia i mit*, s. 125).

w swoją pamięć", bo w niej mieści się język dostępu do głębokiego „ja"; człowiek bez pamięci to człowiek bez tożsamości. Ale dominacja pamięci konstytuowanej przez przeszłość powoduje, że nostalgik to człowiek wydrążony: jego „ja" jest niepełne i jako takie jest przez niego doświadczane, gdyż to, co w nim najistotniejsze, to brak. On sam godzi się, by definiować siebie poprzez to, czego w nim nie ma; im pełniej zatem opisuje siebie, im ściślej określa różnicę między sobą teraźniejszym i przeszłym, tym pełniej zgłębia pustkę, tym precyzyjniej opisuje szczelinę we własnej osobowości. Jego tożsamość jest niespełnialnym projektem, który umyka tworzącemu jej podmiotowi, gdyż podlega ona rekonstrukcji jako jedność utracona. Wszystko, co nostalgik może zrobić, to odtworzyć nieobecne, powierzyć nie istniejące powtórzeniu. Tożsamością nostalgika jest bowiem pamięć, a transcendencją pamięci jest powtórzenie.

To wcale jednak nie jest mało. Bo okazuje się, że nostalgik – jak nikt inny – potrafi bez końca rozdzielać włókna przeszłości na czworo, rozszczepiając i szczepiając tym samym własną tożsamość, wyodrębniając w czasie minionym kolejne składniki własnej biografii. Wyprawa nostalgika w przeszłość jest wyprawą archeologa, który odkrywając bogactwo minionego, stwierdza, że poszczególne cząstki jego osoby tkwią w niegdyś spotkanych ludziach, przeżytych doświadczeniach, dotkniętych przedmiotach. Tak rozmnożony w przeszłości nostalgik mógłby powiedzieć „Inni to ja". W ten sposób przeciwdziała on rozproszeniu biografii własnej, jednocząc ją przy użyciu biografii cudzych. Wszystkie one zbiegają się w jednym punkcie, wszystkie tworzą linie, które przecinają się w jakimś miejscu. Kierunek, w jakim biegną, nie będzie bardziej zrozumiały, podobnie jak niepojęty pozostanie związek między przeszłością i teraźniejszością[39]. Ale cierpienie rozproszonej osobowości zostało oswojone, a tęsknoty – nazwane.

39/ „Niepojętość" albo „niewyrażalność" tego, co skrywa w sobie przeszłość, jest jednym z wątków prozy inicjacyjnej lat dziewięćdziesiątych. B. Kaniewska zauważa jednak, że „istnieniu progu między dzieciństwem i dorosłością towarzyszy świadomość pewnej artystycznej bezradności, z której proza lat ostatnich uczyniła swój literacki atut: niemożność stała się sposobem wyrażania tego, co dosłownie nieopisywalne". Autorka wskazuje dwa – pokoleniowe – rozwiązania: dla starszych (Chwin, Jurewicz, Huelle) „próg dojrzałości" jest drogą do samopoznania, „młodsi [Tokarczuk, Stasiuk, Filipiak – przyp. P.Cz.] przyjmują literacką konwencję, rezygnując przy tym z prób dotarcia do sedna, do źródeł" (*O niewyrażalności doświadczenia dzieciństwa w młodej prozie*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, Warszawa 1998, s. 186). Choć zupełnie nie zgadzam się z uogólnieniami autorki (nietrafny jest klucz pokoleniowy, bo Huelle i Jurewicz, podobnie jak nie wymieniony Kornhauser, stoją po stronie „niewyrażalności", a Stasiuk jako autor opowiadań *Przez rzekę* – po stronie wyrażalności), to wydaje mi się, że zasygnalizowała ona dość istotne zjawisko, a mianowicie – nawiązujące do tradycji romantycznej, modernistycznej i Schulzowskiej – przeniesienie doświadczenia inicjacyjnego ze sfery edukacyjnej do sfery egzystencjalnej i z estetyki realistycznej do estetyki wzniosłości. Inicjacja, podobnie jak inne przeżycia z przeszłości, staje się „niewyrażalna", ponieważ wykracza poza wszelką technikę literacką.

Roztrząsania i rozbiory

Bunt wedle schematu

Poezję stanu wojennego cechują znamienne paradoksy. „Tu wszyscy mówią prozą" – deklarowali poeci[1], gdy tymczasem prasę konspiracyjną zalewały setki wierszy. Rymowali wszyscy: literaci, robotnicy, matki i dzieci. Różnorodność tej spontanicznej twórczości jest imponująca – od trawestacji pieśni dziadowskich, od nawiązań do kanonu literatury polskiej aż po haiku i Nową Falę. Nie zapomniano nawet o *Lokomotywie* Tuwima i *Koziołku Matołku*. A jednak, mimo rozpiętości stylów i poetyk, mamy przeważnie do czynienia z jednym i tym samym głosem dobrze znanym z okresu okupacji, a wcześniej z niepodległościowej poezji romantycznej.

Lektura *Zbuntowanych wierszy* Dobrochny Dabert, a szczególnie przygotowanej przez nią antologii poezji stanu wojennego, daje pojęcie o tym, jak bardzo wierszowana forma narzucała się twórcom i czytelnikom. Nieliczni zdawali sobie sprawę, że trudno za jej pomocą wypowiedzieć doświadczenie pacyfikacji, a jednak pisali wszyscy. Dziś, kiedy minęło uniesienie tamtej mitycznej chwili, książka Dabert jest okazją do spojrzenia na fenomen poezji 13 grudnia z pewnego dystansu. Autorka przyznaje, i nie sposób podać jej sąd w wątpliwość, że mamy do czynienia z twórczością niskich lotów. Jest ona jednak bardzo interesująca jako dokument języka, którym mówiono o tamtych wydarzeniach i który do dziś kształtuje ich obraz. Dabert podjęła zadanie opisania tego języka, ale wykonała je, jak się zdaje, połowicznie.

W swoim opisie ograniczyła się bowiem do przedstawienia tworzywa poetyckiego wierszy o stanie wojennym i sposobów służących demaskowaniu nowomowy. W pierwszej części książki niezwykle różnorodny materiał uporządkowany został wedle klucza, jakim jest zjawisko kontrafaktury, czyli układania nowych słów do

---

1/ T. Jastrun *Proza*, w: *Biała łąka*, cyt. za: D. Dabert *Zbuntowane wiersze. O języku poezji stanu wojennego*, Poznań 1998, s. 15. Wszystkie następne cytaty z tej pozycji będę oznaczał skrótem D, podając stronę cytowanego wydania.

znanych melodii. Zwyczaj pisywania aktualnych tekstów w nawiązaniu do utworów dobrze znanych z tradycji był po 13 grudnia bardzo rozpowszechniony. Sięgano najczęściej po pieśni, ale nie tylko. Dabert przytacza i analizuje utwory nawiązujące do pieśni narodowych, żołnierskich, religijnych i proletariackich, a także do popularnych ludowych piosenek. Wskazuje również na intertekstualną grę z arcydziełami literatury polskiej, takimi jak *Pan Tadeusz* lub *Dziady*, oraz na trawestacje wierszy współczesnych, uznanych poetów.

Badając nawiązania formalne, Dabert nie stawia pytania o stereotypy determinujące obraz wydarzeń, który wyłania się z wierszy o stanie wojennym. Ich rzucający się w oczy schematyzm nie stanowi dla autorki poważnego problemu, a przecież to tu ujawnia się najważniejsza dla tych wierszy tradycja, świat schematów będący wariantem stereotypów patriotycznych okresu okupacji i zaborów. Dopiero spoglądając z tej perspektywy można dostrzec podziały i motywacje determinujące myślenie XIX-wiecznych spiskowców, wojennych konspiratorów i współczesnych opozycjonistów. Pominięty przez Dabert obszar zagadnień wydaje się tym ciekawszy, że badacze romantycznej i okupacyjnej prozy niepodległościowej stworzyli narzędzia opisu stereotypów patriotycznych i rozpoznali charakterystyczne dla nich gry literackie. Aby zrozumieć literaturę opozycyjną lat osiemdziesiątych, trzeba koniecznie przyjrzeć się podobnym mechanizmom, organizującym jej język.

Poczucie niedosytu pozostawia również druga część *Zbuntowanych wierszy*, poświęcona strategiom przeciwstawiania się nowomowie. I tu zabrakło analizy ujmującej język poezji stanu wojennego jako całość. Dobrochna Dabert rezygnuje z badania mechanizmów odbioru i rytuałów kreowanych przez wiersze pisane po 13 grudnia. Nie zadaje też pytania, jaki projekt komunikacji społecznej jest z nimi związany, milcząco przyjmując, że nowomowie można przeciwstawić tylko demokratyczne modele mówienia. Tymczasem tak skonstruowana alternatywa wydaje się fałszywa. Krytycy kultury polskiej wielokrotnie pokazywali, że język niepodległościowo-patriotyczny jest swoistą pułapką. Po pierwsze, dopuszcza tylko powielanie własnych schematów, po drugie, piętnuje jakąkolwiek krytykę samego siebie. Tu właśnie ujawnia się najpoważniejsza słabość książki Dabert. Jest ona próbą opisania poezji stanu wojennego bez wychodzenia poza wykreowany przez nią język. Na podobną trudność napotka każdy krytyk, podejmujący ten niewdzięczny temat. Wszyscy, sympatyzując w mniejszym lub większym stopniu z opozycją demokratyczną lat osiemdziesiątych, zanurzeni jesteśmy w jej sposobach mówienia.

Wróćmy jeszcze raz do paradoksu, jakim jest masowa twórczość poetycka w niepoetycznych czasach. W 1942 roku Zofia Nałkowska, rozdrażniona tonem okupacyjnej literatury, napisała w dzienniku: „Emigracja lub cisza. Nielegalna może być tylko publicystyka"[2]. Z pewnością ówczesna twórczość, a szczególnie poezja, miała wywierać doraźny wpływ na czytelników, ale swego zadania nie mogła spełniać poza wierszowaną formą. Tylko „pieśń" jako uświęcony sposób mówienia o sprawach ojczyzny była w stanie stworzyć specyficzny rytuał lektury, będący za-

razem inicjacją w zbiorowość konspiratorów. Warunkiem przyjęcia do tajnej wspólnoty było uznanie obowiązujących w niej reguł mówienia. Tak powstał „typ kultury literackiej odznaczający się tym, że ustanawiał reguły komunikacji literackiej na podstawie rejestru stereotypów społecznych"[3]. Przyjęcie wspólnego zespołu stereotypów cementowało zbiorowość przez ustanowienie ostrej opozycji „swoi – obcy". Wszyscy, którzy nie chcieli lub nie mogli uczestniczyć w tak pomyślanym obrzędzie lektury, skazani byli na wykluczenie. Obrzęd patriotycznego wtajemniczenia związany był z sankcją ostracyzmu. Przemoc stosowana wobec opornych tym skuteczniej cementowała jedność grupy.

Kreowanie podobnego rytuału lektury jest wspólną cechą przeważającej większości wierszy zamieszczonych w antologii Dobrochny Dabert. Niemal wszystkie zwracają się do czytelnika z tym samym gestem oddzielenia „nas" i „ich", społeczeństwa rozumianego jako monolit i całkowicie mu obcej władzy. Przyjęta poetyka nie wpływa na treść komunikatu. Powtarza się go niezmiennie czy to w trawestacji *Dziadów*, czy *Koziołka Matołka*. Różnice dotyczą tylko sposobów wykonywania rytualnego gestu, ale i one są ściśle reglamentowane przez stereotyp. Wszystkie łączą się z sobą, tworząc całość, która składa się na spójny obraz rzeczywistości.

Zasadzie wykluczenia podporządkowany jest przede wszystkim obraz wrogów: władzy, komunistów i zomowców. Marzenia opozycji o przyszłym zwycięstwie wiążą się organicznie z myślą o ukaraniu rządzących. Wiersze o stanie wojennym postulują wyrok, który nie tylko wymierzałby sprawiedliwość, ale w pierwszym rzędzie oczyszczał społeczeństwo z „obcych". Najchętniej sięgano po obraz spontanicznego samosądu dokonywanego w atmosferze narodowego święta. Zacytujmy kilka przykładów: „Z Lechem wytopimy / zdrajców i łajdaków" (autor nieznany), „Lecz przyjdzie / chwila, gdy oprawcę na pal się nabije", „Wykosi się partię, jak dojrzałe zboże / Wtedy im nawet Leonid nie pomoże. / A najdłużej będzie umierał / znienawidzony generał" (Karolina, lat 13). Czasami pada łagodniejszy wyrok, a jest nim więzienie lub wygnanie, oczywiście do ZSRR: „Bonzom więzienna kawa / Zostanie, zostanie" (autor nieznany) albo „Jeszcze trochę wywieje się plew, / Jeszcze kilka ujawni się świń. / Nie będziemy ich wymieniać na krew, / Lecz sprzedamy za ruble – IM" (autor nieznany).

Obok zapowiedzi kary dla konkretnych osób pojawiają się symboliczne obrazki haniebnego końca WRON-y: „Już my kiedyś WRON-ie skrzydła podetniemy. / Na suchej gałęzi gdy WRON-a zakiwa, / To my na to konto łykniem sobie piwa" (autor nieznany), albo „My te piórka przystrzyżemy / szpony, dziób stępimy, / w łeb palniemy jej kamieniem, / by zdechła przed zimą" (autor nieznany). I tu wariantem kary jest odesłanie WRON-y do Wielkiego Brata: „Ty cmentarna

---

2/ Z. Nałkowska *Dzienniki*, t. 5, *1939–1944*, Warszawa 1996, s. 354.

3/ J. Święch *Poezja i konspiracja*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław, Gdańsk 1976, s. 60.

WRON-o / podła z ciebie szelma / chcesz uniknąć sądu / to zjeżdżaj do Kremla" (autor nieznany).

Inwektywy piętnują władzę i stawiają osoby z nią związane poza społecznością przyzwoitych ludzi. Wiersze z okresu stanu wojennego nie przebierają w słowach, czemu też trudno się dziwić. Wolno stosować wszelkie chwyty, ponieważ, zdaniem autorów, rządzący winni są zbrodni zdrady, a ta oznacza w polskiej tradycji cywilne unicestwienie. Napiętnowaniu zdrajców towarzyszy gest wykluczenia ze społeczności Polaków. Obrazy samosądu nawiązują do wydarzeń z 1794 roku. Obok złej sławy targowiczan na ulicznej latarni zawisnąć mają osoby popierające PRON, jak w wierszu M. Komięgi (J. Ficowskiego).

Władza przedstawiana jest konsekwentnie jako z gruntu niepolska. Autor (nieznany) *Hymnu niepolskiego* każe jej śpiewać: „Marsz, marsz Jaruzelski / [...] za twoim przewodem / zerwiemy z narodem". Aktem zerwania jest wprowadzenie stanu wojennego. W poezji 13 grudnia mówi się o nim jako o wojnie z narodem albo wojnie polsko-jaruzelskiej. Zaprzedany Rosji rząd działa powodowany spontaniczną niechęcią do wolności. Represje biorą się ze słuchania „moskiewskiej wyroczni" albo po prostu organizują je zewnętrzni najeźdźcy. Wiersze o wprowadzeniu stanu wojennego bardzo często wprost lub aluzyjnie mówią o nim jako o rosyjskiej agresji i okupacji. WRON napada na Polskę z „kraju sąsiedniego", Syberia „połyka nadwiślański kraj"[4], wojsko to „wraże sotnie".

Wiąże się z tym silne przekonanie, że 13 grudnia Polska umarła. Najdobitniej wyraża je wiersz J.M. Rymkiewicza, zaczynający się od słów „Kiedy się obudziłem, Polski już nie było"[5]. Obrazy stacjonujących w Warszawie Kozaków i Niemców odbierających broń powstańcom przywołują najczarniejsze momenty zaborów i okupacji, utożsamiając stan wojenny z tamtymi wydarzeniami. Podobne porównania pojawiają się też w innych wierszach. Autorzy często zestawiają ZOMO z Gestapo i SS. Śmierci ojczyzny towarzyszy podeptanie symboli narodowych: orla, słów hymnu i biało-czerwonej flagi[6]. Zdrajcy, ubecy i komuniści zabijają polskość nie tylko swoimi działaniami, ale też samą obecnością. W efekcie mogą mówić: „Polska dziś tam, gdzie nas nie ma" (*Koziołek nie-matołek*, autor nieznany).

Po drugiej stronie barykady stoją „swoi między swemi". Charakteryzuje ich przede wszystkim niczym nie zmącona jedność. Społeczeństwo walczące o swobody demokratyczne nie jest w żaden sposób uwikłane w kompromisy z władzą. „My" wierszy o stanie wojennym to święta wspólnota bojowników, którzy bezkompromisową walką, cierpieniem i idealistycznym poświęceniem zdobyli najwyższą doskonałość moralną. Tak przedstawia Solidarność hymn śpiewany na melodię *Pierwszej Brygady*. Robotnicy uczestniczą nie tylko w konflikcie społecznym, ale w mitycznej walce dobra ze złem. Bronią w niej Boga i chcą przywrócić ustanowio-

---

4/ T. Żukowski *List Stanisława Barańczaka z kraju sztucznego oddychania*, D, s. 157.

5/ J.M. Rymkiewicz *Kiedy się obudziłem*, D, s. 256–257.

6/ Zob.: J.R. *Noc generałów*, D, s. 152; A. Borysz (E. Balcerzan) *Serce Europy*, D, s. 154; T. Zygmunt (P. Mossakowski) *** [„Wszystko w zawieszeniu..."], D, s. 156.

ny przezeń porządek. Wielokrotnie Bóg lub Matka Boska występują w roli patronów protestu.

Wspólnota rozpoznaje się w swoich bohaterach – Lechu Wałęsie, Zbigniewie Bujaku, Władysławie Frasyniuku, księdzu Jerzym Popiełuszce. Wiersze o stanie wojennym przenoszą ich w domenę legendy, gdzie panują proste podziały, a zdarzeniami rządzi bajkowa logika. Anonimowa *Ballada o Lechu Wałęsie* przedstawia taki wariant historii, w której z pozoru slaby bohater łatwo wyprowadza w pole silnych i złych wrogów, a ci mogą tylko bezradnie zgrzytać zębami. Starcie dowodzi głębokiej różnicy między przeciwnikami, między „my" i „oni", potwierdzając przy tym jedność społeczności identyfikującej się ze swoimi bohaterami i jednomyślnie broniącej ich przed władzą. Ukrywających się opozycjonistów chroni przed aresztowaniem niemy, zdecydowany opór społeczeństwa. Wysiłki rządzących tylko ich ośmieszają i dowodzą wyobcowania. Oto jak milicja szukała Frasyniuka: „Szuka w krzakach, szuka w borze / w całej polskiej ziemi / nikt tej kurwie nie pomoże / swoi między swemi" (*Dolny Śląsk*, autor nie ustalony).

Osobne miejsce zajmują opisy prześladowań politycznych budowane na zasadzie kontrastu między oprawcami i ofiarami. „Krew płynęła rzeką / śmiali się ZOMO-wcy" pisał nieznany autor kontrafaktury do pieśni dziadowskiej[7]. O cierpieniach i upokorzeniu grudniowej pacyfikacji mówi się zaledwie kilkoma metaforycznymi obrazami powtarzającymi się w przeważającej większości wierszy. Najważniejszym z nich jest krew, do tego dochodzą but jako symbol brutalnej przemocy i poniżenia prześladowanych oraz mur i krata jako znaki losu więźniów. Repertuar uzupełnia kilka równie schematycznych znaków-symboli, takich jak pałka i gaz, czołg rozbijający bramę czy rzucenie na kolana. Poeci budują dramatyczne, symboliczne sceny na wzór Grottgera. Obrazowanie dąży do skrajnego zaostrzenia kontrastu przez zwielokrotnienie cierpień uciemiężonych i cynicznego okrucieństwa władzy.

W świetle wierszy o stanie wojennym Polska po 13-tym grudnia to kraj po hekatombie. Opozycjonistom i zwykłym ludziom stale zagraża śmierć. Egzekucja lub więzienie jest jedynym możliwym końcem zbuntowanych. W krajobrazie dominuje „skrwawiona ziemia", „ukryte kostnice" i „trumny ofiar". Patos walki opozycyjnej budowany jest przez stałe zagrożenie śmiercią. Podobnej presji poddani są zastraszeni i niepewni jutra internowani.

Poezja stanu wojennego nie przyjmuje do wiadomości postaw innych niż zaangażowany patriotyzm. Już sama jaskrawość podziałów i wartościowań wywiera presję na nie dość zdecydowanych. Są jednak wiersze, które zwracają się do nich wprost i kompromitują ich bierność. Autorzy toczą bój o sumienie, które nie powinno odwoływać się do innych racji niż zaangażowanie w zbiorową walkę. Heroizm jest jedynym akceptowanym wzorcem. Bierność bierze się bowiem z niskich pobudek: strachu, obojętności wobec cierpień innych, nadziei, że może uda się przeczekać. Ostrze krytyki bije w dobre samopoczucie „letnich".

7/ Autor nieznany *** [„Trzynastego grudnia..."], D, s. 155.

W świecie najwyższych wymagań moralnych, w którym żyje opozycjonista, posądzenie o oportunizm oznacza zepchnięcie do przeciwnego obozu, wykluczenie ze zbiorowości „swoich". Ten, kto się nie buntuje, przyjmuje na siebie winy władzy. W ten sposób zostali przedstawieni uczestnicy oficjalnego pochodu pierwszomajowego. Anonimowy autor każe im skonfrontować się z dramatyczną i patetyczną rzeczywistością, taką, jaką ją widzą wiersze o stanie wojennym: „Rozejrzyj się w szeregach / Tak bardzo przerzedzonych. / Przed laty szedł kolega, / lecz został zastrzelony, / Tamten w więzieniu gnije, / Ów z pracy wyrzucony / Ty jeszcze dzisiaj żyjesz – / Więc sztandar wznieś czerwony!"[8]. Przyznanie się do oportunizmu oznacza tu publiczne napiętnowanie. W poezji o stanie wojennym panuje logika ostrych kontrastów: kto nie jest z nami, jest przeciw nam. „Oni" to nie tylko ci, którzy otwarcie popierają władzę, ale także niezdecydowani. Wiersze zmuszają do jednoznacznych samookreśleń. Podobne rygory dotyczą poetów i poezji. I tu konfrontacja ze stereotypowymi obrazami ma zdyskwalifikować niesubordynowanego pisarza, który nie chce zajmować się polityką. Padają charakterystyczne retoryczne pytania, w których nie obyło się bez tak częstych w poezji o stanie wojennym obrazów muru i buta: „czy poznałeś już / poezję / więziennego muru", albo „czy poznałeś już / muzykę więziennych / kluczy i pocałunek / podkutego buta"[9].

Mechanizm ten dawał o sobie znać w sporach literackich także po 1989 roku. Krytyka heroicznego wizerunku zbiorowości spotykała się z oburzeniem i napiętnowaniem. Irena Rowecka, córka generała Grota-Roweckiego, tak pisała do „Polityki" po obejrzeniu w Teatrze Telewizji premiery *Do piachu*... Tadeusza Różewicza: „Wszyscy ucieszyliśmy się, kiedy zniesiono nam dawną cenzurę prasy i wydawnictw. Musimy jednak koniecznie i jak najszybciej ustanowić nowe kryteria cenzury moralnej"[10]. W ten sposób zostałyby usankcjonowane wzory mówienia i podziały zgodne ze stereotypem patriotycznym. Irena Rowecka uzasadnia propozycję wprowadzenia cenzury przekonaniem, że stereotypowy model mówienia odpowiada prawdzie tamtych dni, natomiast wszelkie propozycje odmienne prawdę tę zniekształcają.

Sąd taki jest niezbywalną częścią modelu poezji patriotycznej i występuje także w wierszach o stanie wojennym. Autorzy deklarują, że mówią prawdę i często przeciwstawiają ją oficjalnej propagandzie. Piszą o otaczającej ich rzeczywistości, ale prawda, do której się odwołują, jest przede wszystkim wzorem mówienia utrwalonym w stereotypie, który opisuje rzeczywistość w specyficzny sposób i daje jej szczególną interpretację. Wyostrza kontrasty, likwiduje sferę półcieni, przypisuje działaniom stron jednoznaczne motywy. Wiersze o stanie wojennym są świadectwem odczuć społeczeństwa przeżywającego klęskę w kategoriach romantycznego mitu. Dlatego nie można zgodzić się z tezą Dobrochny Dabert, że poezja 13 grudnia to po prostu wierna relacja o zdarzeniach. Dabert nie zwraca uwagi na siłę ste-

---

8/ Autor nieznany *Pochód*, D, s. 197.

9/ W. Chramiec (W. Fułek) *** [„zgadzam się z tobą..."], D, s. 238.

10/ I. Rowecka *„Do piachu"*, „Polityka" 1990 nr 31 (z 13.X).

reotypu, która modeluje opis, dlatego może założyć, że bunt przeciwko nowomowie i podejmowanie tematów przemilczanych przez propagandę tworzy całkowicie wierny obraz rzeczywistości.

Dyskusyjna jest także teza, wedle której poezja stanu wojennego tworzy pluralistyczny – także w sensie politycznym – model mówienia. Dabert argumentuje, że wśród wierszy pisanych po 13 grudnia mamy do czynienia z różnymi kontrafakturami, wśród których znajdziemy obok siebie trawestacje pieśni religijnych i rewolucyjnych. Analiza uwzględniająca świat stereotypów poezji patriotycznej ujawnia jednak, że w obu przypadkach spotykamy się z tymi samymi podziałami i ocenami, z tym samym komunikatem. Ślady lewicowego światopoglądu zostają zniwelowane przez stereotyp wskutek utożsamienia podziału klasowego z nadrzędnym wobec niego podziałem „swoi-obcy". Problemy społeczne stają się w ten sposób pochodną zła komunizmu i tracą samoistność.

Kiedy patrzymy na opracowaną przez autorkę antologię poezji stanu wojennego, najciekawsze wydają się wiersze otwierające możliwość przełamania schematów, a w szczególności skomplikowania wizerunku „my". Niestety, jest ich w całej antologii zaledwie kilka, a próby wyjścia poza stereotyp są bardzo nieśmiałe. Tragiczne splątanie losów daje o sobie znać jedynie w wierszach poświęconych żołnierzom dokonującym pacyfikacji. Stanowiska są podzielone. Wielu autorów potępia ich jednoznacznie[11], są jednak tacy, którzy widzą tu niezawinioną winę, bezwiedne uwikłanie w wielki konflikt po złej stronie.

Wiersz *** [„Jak to się stało bracie mój..."] opisuje bratobójczą walkę jako łatwą do naprawienia manipulację. Konflikt można natychmiast znieść, przypominając, że po obu stronach barykady stoją „synowie polskiej ziemi". Winę za ich skłócenie ponoszą rządzący i to właśnie w nich powinien wycelować broń podle oszukany żołnierz. Poeta przyjmuje go do wspólnoty „swoich" i tym silniej przeciwstawia cynicznym władcom. Podobny wizerunek kreśli J. Bierezin[12]. Jego „młody jasnowłosy żołnierz" dramatycznie szuka wyjścia z uwikłania i płaci za to wysoką cenę. Heroizm nie jest jednak w stanie nic zmienić, pojawia się nowa potencjalna ofiara zbrodniczej manipulacji władzy.

Inaczej opisuje ten sam konflikt Lech Dynarski[13]. Konwojent i opozycjonista skuci kajdankami stanowią parę ludzi absurdalnie uwikłanych po dwóch walczących stronach. A jednak mimo wzajemnego współczucia nie może być między nimi mowy o pojednaniu. Będąc ofiarami manipulacji są na zawsze i bezpowrotnie skłóceni. Pod życzliwością czai się wrogość. Podobne rysy pojawiają się w wierszach Tomasza Jastruna[14]. Jego żołnierze, którym nikt nie okaże litości na-

---

11/ Zob.: Autor nieznany *Żołnierz dziewczynie nie skłamie*, D, s. 179, a także inne wiersze, gdzie wojsko porównywane jest do zaborców.

12/ J. Bierezin *Młodzi jasnowłosi*, D, s. 179.

13/ L. Dynarski *Mówię, jak jest*, D, s. 175.

14/ T. Jastrun *Na skrzyżowaniach. Na skrzyżowaniu Azji i Europy*, w: *Czas pamięci i zapomnienia*, cyt. za: D, s. 40.

wet najprostszym, ludzkim gestem, cierpią z powodu wyobcowania. Polski los streszcza obraz matek:

Matki żołnierzy siedzą przy żarnach
Mielą godziny i kule różańca
I do modlitwy składają dłonie
Na pustych brzuchach
Które wydały Kaina i Abla.

Niestety, w książce Dobrochny Dabert nie znajdziemy wielu równie przenikliwych wierszy o stanie wojennym.

Tomasz ŻUKOWSKI

Białoszewski i jego egzegeta

Po opublikowanej w 1997 roku książce Anny Sobolewskiej, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, w wydawnictwie IBL-u, przyszła kolej na obszerną (prawie czterystustronicową) pracę Jacka Kopcińskiego, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*[1]. Jak dotąd, niewielu badaczy pociągała dramatyczno-teatralna działalność autora *Rachunku zaściankowego*, choć – paradoksalnie – przy różnych okazjach podkreślano jej wagę, znaczenie w dorobku artysty. Kto zatem i dlaczego boi się „dramaturgisty", Mirona B.? Jacek Kopciński nie uchyla się od odpowiedzi na tak postawione pytanie.

> Znawca literatury – pisze we *Wstępie* – dostrzeże w nich zaledwie teatralną partyturę, dzieło w pewnym sensie niezupełne, bo postać ostateczną uzyskujące dzięki scenicznej realizacji [...] Z kolei znawca teatru, zajmujący się inscenizacyjną stroną przedstawień Białoszewskiego, teksty te potraktuje jako specyficzną odmianę jego liryki, ściśle związaną z pierwotnym, autorskim stylem jej prezentacji.
>
> [s. 5–6]

Sprawę dodatkowo komplikuje brak jednoznacznych rozstrzygnięć autorstwa niektórych tekstów (zważywszy na ów twórczy tandem z Ludwikiem Heringiem). Świadomość wspomnianych trudności nie paraliżuje jednak badawczej odwagi i inwencji autora – przeciwnie, czyni teatralny eksperyment Białoszewskiego bardziej atrakcyjnym.

1/ J. Kopciński *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, wyd. IBL PAN. J. Kopciński (podobnie jak Sobolewska) interesował się twórczością Białoszewskiego od dawna, swoje przemyślenia drukował w „Pamiętniku Literackim" 1992 z. 4, w „Tekstach Drugich" 1993 nr 3; 1995 nr 1, w „Dialogu" 1993 nr 5; 1994 nr 11, w „Teatrze" 1996 nr 10; także w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993.

Gramatyka i mistyka przynosi dużo szerszy zakres zagadnień i problemów niż te, które sugeruje w podtytule określenie *Wprowadzenie*. Znakomicie natomiast tę właśnie funkcję spełnia rozdział *Poeta „osobny" w teatrze*. Jak w soczewce ogniskują się w nim kwestie najważniejsze dla czytelniczego i teatralnego odbioru sztuk Białoszewskiego. Odbioru – jak zaznacza autor – „szczególnego", w którym porzucić trzeba przede wszystkim konwencjonalne wyobrażenia związane z utworami scenicznymi. Ułatwienie lektury podsuwa fragment rozdziału o intrygującym tytule *Jak czytać te sztuki*. To zwięzły, fachowy przewodnik, zbiór niemal praktycznych rad, pozwalający na oswojenie z dziwaczną materią tych tekstów.

Białoszewski nazywał swoje sztuki „scenicznymi formami liryki", „teatrem skrótowej poezji", „syntezami dramatycznymi, w których metafora realizuje się na scenie", podkreślał tym samym silny związek łączący jego poezję z twórczością teatralną. Autorski trop okazuje się niezwykle przydatny. Pomysłowo wykorzystuje go Kopciński, szukając owych zależności i wzajemnego oddziaływania na różnych płaszczyznach: może nią być identyczny typ odbioru czy identyczne zasady rządzące obu formami artystycznej wypowiedzi. Podobnie jak w liryce, tak i w dramacie w centrum uwagi znajduje się s ł o w o. W kolejnych podrozdziałach tej części pracy autor odsłania rozmaite motywacje jego użycia w tekście dramatycznym i scenicznej realizacji. Uwzględniając istotną rolę lingwistycznego eksperymentu Białoszewskiego, próbuje określić to wszystko, co złożyło się na oryginalność tzw. kodu estetycznego. Dostrzega również inną, niezwykle aktywną sferę, w której wyobraźnia poety-dramaturga miała swój udział: jest nią Biblia, liturgiczny obrzęd, wiersze romantyków czy osobliwy „mikromit" dzieciństwa. Wprowadza także w podstawowe zagadnienia dotyczące teatru Białoszewskiego: od słowa, jego powiązania z gestem, scenicznego ruchu, aktorskich działań poprzez specyfikę scenografii, rekwizytu, wreszcie źródeł teatralnych koncepcji. Sygnalizowane w tej części wątki myślowe powrócą w szczegółowych rozważaniach *Gramatyki i mistyki*.

Nie ulega wątpliwości, że sceniczne teksty Białoszewskiego to jeden z najtrudniejszych, a zarazem najmniej rozpoznany obszar jego twórczości. Szans zdobycia pełnego rozeznania – w odczuciu autora – nie dawała dotychczasowa literatura krytyczna, łącznie z jedyną w tym względzie monografią G. Kerényi *Odtańcowywanie poezji, czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego* (1973). Dramaty zawarte w tomie *Teatr Osobny* proponuje Kopciński odczytać na nowo. To ambitne przedsięwzięcie wymagało przede wszystkim zmiany istniejącej perspektywy badawczej oraz przełamania dotychczasowych sposobów czytania. Autor rozprawy tak oto prezentuje własną drogę wchodzenia w zagadkową materię tych tekstów:

> Odkrywając „wewnętrzną" dramaturgię sztuk Białoszewskiego, podążam w moich analizach tropem momentalnych skojarzeń poety, badam rozmaite pokłady jego wyobraźni, mnożę możliwe konteksty jego dzieła, dokonuję amplifikacji sugerowanych tam znaczeń, „natreszczam" i jednocześnie streszczam wielopoziomową akcję tych osobliwych

dramatów. Do pewnego stopnia rekonstruuję też same przedstawienia teatralne, korzystając z materiałów utrwalonych na taśmach filmowych i magnetofonowych.

[s. 53]

Wysiłek badawczy Kopcińskiego z pewnością doceni ten, kto lekturę scenicznych syntez Białoszewskiego zamykał z poczuciem zakłopotania bądź czytelniczej bezradności. Dialogi większości sztuk „przypominają [...] raczej słowną zabawę, poetycki szyfr, kalambur, wyliczankę, ćwiczenie gramatyczne, algebraiczne równanie, tajemniczy rebus" (s. 24). Dla autora *Gramatyki i mistyki* wydają się jednak nie mieć tajemnic – odkrywa on niezwykłe wręcz bogactwo znaczeń, szczególnie tych dotąd nie dostrzeganych, pozostających w ukryciu, ledwie przeczutych. Kopciński to badacz nadzwyczaj wnikliwy, przywiązujący niezwykłą wagę do najdrobniejszego elementu dialogu, każdej repliki bohaterów, zalecenia wpisanego w didaskalia; niczego nie chciałby opuścić, pominąć, zostawić bez komentarza. Tak jak u Białoszewskiego słowo obrasta niezliczoną ilością skojarzeń, „miga znaczeniami", tak u Kopcińskiego obcujemy z wielokierunkową egzegezą symboliki słowa, pojedynczej metafory. Krok po kroku, w miarę opanowywania przestrzeni tekstu – wyłuskuje kolejne znaczenia, odsłania coraz to głębsze jego warstwy. „Poetycko-symboliczne" dramaty Białoszewskiego zachęcają autora do ich odczytywania na kilku poziomach. Te różne poziomy nic sobie nie szkodzą, przeciwnie, wzmacniają się i wzbogacają wzajemnie. Do wydobycia skomplikowanych sensów tych sztuk podąża Kopciński różnymi drogami, korzystając swobodnie z rozmaitych narzędzi wyjaśniania i interpretacji. Dla postępowania badawczego nieobojętna wydaje się hermeneutyka w wersji Ricoeurowskiej, ale także impulsy płynące z różnych dziedzin współczesnej humanistyki (m.in. R. Jakobsona, C. Junga, P. Guirauda, M. Eliadego, E. Cassirera, G. Duranda). Interpretacje Kopcińskiego nie przypominają jednak filologicznego „piłowania". Swoista pasja badawcza, multidyscyplinarne kompetencje pozwalają mu szczególnie żywo reagować na osobliwą „logikę" scenicznych partytur. Jego ciekawa, twórcza wyobraźnia odpowiednio współbrzmi ze specyfiką wyobraźni poety-dramaturga.

Zasadnicza część rozprawy poświęcona jest analizie jedenastu utworów scenicznych. (Zamykające dwa ostatnie rozdziały dotyczą związków tej dramaturgii z muzyką i sztukami plastycznymi). Autor prowadząc swój „romans z tekstem" nigdy nie zapomina o jego teatralnej wizji. Swoje wielopiętrowe wywody buduje wręcz kunsztownie, z niebywałą lekkością stylu, z rzadko spotykaną siłą sugestii. W tej sytuacji przyjdzie nam jedynie zasygnalizować najważniejsze kierunki jego rozważań.

W sztukach Białoszewskiego (szczególnie tych wczesnych) Kopciński odsłania wielorakie złoża wyobraźni mityczno-symbolicznej. Ślady pierwotnej sytuacji mitycznej pojawiają się już na poziomie słowa, metafory realizującej się na scenie. Stanowią często istotny element poszczególnych dramatów, bywa niekiedy, że przesądzają o ich strukturze. Jak stwierdza autor: „Białoszewski poszukując mitycznej jedności między słowem, rzeczą, myślą i uczuciem [...] za własne przyjmu-

je mityczne zasady oznaczania i rozumienia świata" (s. 42). W analizowanych tekstach to także sprzężony z nimi „proces symbolicznych projekcji". Aby ów proces w pełni zrozumieć, Kopciński wielokrotnie sięga po kategorię symbolu, który, jak u Ricoura, „daje do myślenia" i, niczym u Guirauda, otwiera na transcendencję, odnajdując zagubiony wymiar życia człowieka. Kopciński stara się wyjaśnić nie tylko wieloznaczny sens owych mityczno-symbolicznych projekcji, ale pokazać jakby od środka groteskowy, parodystyczny sposób ich kreowania przez poetę.

W interpretacji badacza „sceniczne formy liryki", nie tracąc swego ludycznego charakteru, przestają być j e d y n i e światem słowno-językowych gier. Lingwistycznym operacjom pragnie on przydać głębsze znaczenie: „Sam język – słownik i gramatyka – to dla Białoszewskiego największa, żywa synteza ludzkiego poznania i doświadczenia" (s. 45); to właśnie w gramatyce „poeta dostrzega prawa i pierwotną matrycę relacji międzyludzkich, ślad tego, co w człowieku pierwsze i elementarne" (s. 36). Przyjęcie takiego założenia sprawia, że praktyka dramatyczno-teatralna Białoszewskiego jawi się autorowi rozprawy jako dziedzina specyficznego doświadczenia egzystencjalnego i metafizycznego. Groteskowe, pełne zagadkowości dialogi bohaterów – według Kopcińskiego – kryją w sobie niepokój związany z możliwością poznania i opisania ludzkiej kondycji w jej tak podstawowych przejawach, jak miłość, przemijanie, cierpienie, śmierć. Dialektyka życia i jego sprzeczności, odwieczna gra z losem rodzą pytania o sens ziemskiego porządku egzystencji, każą szukać odniesienia w sferze idealnej, transcendentnej. W mikrodramatach Białoszewskiego – jak dowodzi Kopciński – dochodzą do głosu rozmaite sposoby kontaktowania się z Najwyższym, zmagania z tajemniczym Bytem, którego boskie plany wobec człowieka wydają się tyle nieprzeniknione, co paradoksalne (Bóg „skazujący" na śmierć i jednocześnie ratujący Zbawieniem). Interesująco układa się również relacja filozoficznie zorientowanej przestrzeni: ziemski konkret zostaje „prześwietlony" niebem, niebo ściągnięte na ziemię, przymierzone do ziemskich realiów.

Autor *Gramatyki i mistyki* znajduje jeszcze inny – przydatny w rozumieniu i wyjaśnianiu – sposób czytania. Z niezwykłą uwagą (i lekturową przyjemnością!) śledzi wszelkie intertekstualne uwikłania tych dramatów. Wykorzystanie „rozmaitych pokładów tradycji, aluzyjnego zbliżania do siebie idei, tematów, wątków – zamykania ekstraktu cudzej myśli we własnym słowie" (s. 38). W „teatralnych partyturach" Białoszewskiego dostrzega liczne odwołania do konkretnych ksiąg Starego i Nowego Testamentu, utworów poetyckich i dramatów Mickiewicza, Słowackiego, Norwida. Każde z nich stanowi dlań istotny element budowy znaczeniowej tekstów, współtworzący nowy sens oryginalnych poszukiwań poety-dramaturga. Rozszyfrowując intertekstualne relacje Kopciński określa ich miejsce i funkcje w strukturze, pyta o ich odmienioną semantycznie nośność. W przekornych intertekstowych grach Białoszewskiego szczególna rola przypadnie cytatowi, aluzji. W nawiązaniach do *Pisma Swiętego* nie stają się one prostą alegacją, są natomiast nieustannie reinterpretowane i przetwarzane (podobnie rzecz się ma w odniesieniu do utworów romantycznych). Dramaturgia Białoszewskiego – o czym przeko-

nuje Kopciński – często sięga po liryczny pastisz, parodię, trawestację, parafrazę... Stąd blisko już badaczowi do teoretycznych zamyśleń o skomplikowanej genologicznie naturze sztuk *Teatru Osobnego*.

Na koniec jedna wątpliwość i parę drobnych uwag. W większości swoich analiz Jacek Kopciński silnie podkreśla aspekt „metafizyczności", co (w przypadku tak ascetycznych utworów, jak *Żmud*, *Działalność*, *Imiesłów*) może kojarzyć się z pewną nadinterpretacją. Pamiętajmy jednak, że książka Kopcińskiego kształtowała się w specyficznym klimacie badawczym lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Odkrywano wówczas „świecką mistykę", pisano o franciszkanizmie, o „religijności bez centrum", panteizmie[2], lirycznych epifaniach, pytano „Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?"[3]. Rozważania autora rozprawy wyrastają z owej aury, by podążać jednak własną drogą. Nie jestem pewna, czy replika postaci *Wą* brzmiąca „mindoni" daje się odczytać jako aluzja do tragedii *Mindowe* Słowackiego. To dziwaczne określenie powstaje tu raczej z połykania, skracania słów (pod wpływem silnej emocji, strachu); bladość naszej bohaterki nie musi mieć koniecznie romantycznych paranteli, przypomina potoczne: „blada jak trup", u Białoszewskiego zamienione w formę imienia „Jaktrupblada". Na stronie 178 pracy wkradł się błąd – przywołana koncepcja symbolu nie pochodzi od G. Duranda, a od P. Ricoeura (Durand jedynie na nią się powołuje, co wyraźnie zaznacza w swym studium).

Gramatyka i mistyka to pierwsza nowatorska próba spojrzenia na dramatyczno-teatralny dorobek Białoszewskiego, do którego najlepszym komentarzem byłyby słowa E.D. Hirscha: „czasami interpretacja jedynie «pogłębia» nasze rozumienie; niekiedy jednak może je autentycznie «zmieniać»"[4].

Anna ŚWIREK

2/ Zob.: A. Sobolewska *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 69–70.

3/ Por.: *Pisanie Białoszewskiego...*, s. 96–113 oraz s. 179–190.

4/ E.D. Hirsch *Rozumienie, interpretacja i krytyka*, w: *Znak, styl, konwencja*, wybór i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 200.

Dociekliwość panny Marple

Jeśli miałabym wskazać główną różnicę pomiędzy polskim i światowym pisarstwem kobiet, powiedziałabym przede wszystkim, że polega ona na jakości materiału, w który ta twórczość obrosła. Dostępne po polsku opracowania, dotyczące autorek obcojęzycznych, przedstawiają je zwykle jako osoby pełne pasji pisania i równie silnej pasji życia. Sylvia Plath, Anaïs Nin czy Gertruda Stein – że przywołam tu nazwiska pisarek dla mojego pokolenia czytelniczek na pewno kultowych – swoją legendę zawdzięczają w równym stopniu tym, często skromnym, wstępom i posłowiom, co swoim książkom. Zanim dowiedziałam się o istnieniu badaczek znacznie bardziej ekscentrycznych niż na przykład Nancy Milford, autorka popularnej książki o nie spełnionej literacko żonie Scotta Fitzgeralda, Zeldzie, wydawało mi się, że z jakiegoś nie znanego mi powodu o polskim pisarstwie kobiecym, o piszących kobiet wyborach, dylematach i postawach nie można mówić ciekawie. Oczywiście i ta reguła ma swoje wyjątki, z pewnością zależne od talentu (i czułości) piszących: znakomite prace Marii Janion o Stanisławie Przybyszewskiej i Marii Komornickiej (choć odrobinę wykpiwane przez Izabelę Filipiak – „kobiecie wystarczy dobrze zwariować, żeby znaleźć się w literaturze") lub Hanny Kirchner o Zofii Nałkowskiej pokazują rozmaite napięcia i ograniczenia, jakim podlega pisząca kobieta. Przeważnie jednak w monografiach zatytułowanych nazwiskami polskich piszących dam czytałam, że autorki te zajmowała specyficzna problematyka kobieca i że kobiecość w ich utworach znalazła szczególnie eksponowane miejsce. Niestety, prawdziwie interesującymi pisarkami bywały wyłącznie cudzoziemki. Polki (poza wariatkami) – tylko takimi sobie.

Jednak to właśnie cudzoziemki, a raczej „Cudzoziemki" w cudzysłowie, przekonały mnie, że może być inaczej. Że to nie polska literatura kobieca jest mało ciekawa, lecz kąt jej widzenia. Jeśli go zmienić, twórczość Orzeszkowej, a nawet Konopnickiej, okaże się równie zajmująca jak utwory dziewiętnastowiecznych autorek

angielskich. *Cudzoziemki* Grażyny Borkowskiej[1] nie chcą być wprawdzie historią polskiej literatury kobiecej, ponieważ jednak są pierwszą od wielu lat książką poświęconą wyłącznie pisarkom, tak właśnie będą traktowane. Myślę nawet, że staną się lekturą obowiązkową wszystkich studentek kursów literatury kobiecej – kiedy te już powstaną. Dlatego też dobrze się stało, że książkę otwiera krótki rozdział referujący rozmaitość stanowisk w obrębie współczesnej krytyki feministycznej, która niewtajemniczonym wydaje się zwykle naznaczonym ideologicznie monolitem. Borkowska wymienia cztery warianty feministycznego myślenia o sztuce: psychoanalityczny, podmiotowy – akcentujący bliskość ciała i tekstu, wariant reinterpretujący zastaną rzeczywistość i wariant kontaktywny, nastawiony na stworzenie takich zasad pisania (także krytycznoliterackiego), które umożliwiałyby intymny kontakt piszącej i czytelniczki. Jej studia nie są jednak po prostu ilustracją którejś z tych teorii. Rzecz jasna, Borkowska pyta, co to właściwie jest literatura kobieca („czy istnieje przedmiot sporu?"), czy istnieją jakieś jej szczególne wyróżniki, ale te typowe dla feministek pytania są w jej książce źródłem inspiracji, nie zaś zawężeń i ograniczeń. Uczona uważnie przygląda się tekstom i biografiom, a zwłaszcza ich szczelinom i pęknięciom, „miejscom zbiegania się literatury i życia". Stawia hipotezy i je porzuca, żeby zaraz zbudować następne, pozwalające nazwać stosunek omawianej pisarki do własnego pisarstwa, a równocześnie jej postawę wobec emancypacji, która dla Borkowskiej jest tożsama z postawą wobec życia.

Powody, dla których autorka *Cudzoziemek* sięgnęła po tytuł powieści Marii Kuncewiczowej, wydawały mi się początkowo nieco zagadkowe – bo przecież nie znalazłam tej pisarki wśród bohaterek książki, ograniczonej przez wyznaczone na wstępie ramy czasowe obszaru zainteresowań do lat 1840–1920. Pomyślałam nawet, że nieco szkoda: sylwetka podróżującej przez całe niemal życie Kuncewiczowej, określonej we wstępie do angielskiego wydania jej powieści (odczytanej tam zresztą poniekąd jako prefiguracja dalszych losów Kuncewiczowej) – i zapewne niejednokrotnie później – „The Stranger", mogłaby być dla pracy Borkowskiej świetnym domknięciem. Rozumiałam zamysł czy też intuicję uczonej: można przecież powiedzieć, że do czasu ukazania się książki Borkowskiej polskie pisarki raczej skrywały swoje tajemnice. Lub może – nie było przedtem nikogo, kto by je zechciał rozszyfrować, zebrać ślady rozsiane po powieściach, listach, dziennikach i życiorysach. Znaliśmy ich książki i nazwiska – były tak „nasze", oswojone i oczywiste, że o sekrety trudno je było podejrzewać.

Przepisując w liczbie mnogiej zapożyczony tytuł Borkowska postąpiła trochę podobnie do Elaine Showalter, która opracowując historię pisarstwa Angielek, również posłużyła się trawestacją pewnego tytułu znanego każdej feministce. *A Room of One's Own* Virginii Woolf pod piórem Showalter zmienił się w *A Literature of Their Own*, wskazując na wspólnotowy charakter kobiecego pisarstwa i jego odrębność w krajobrazie literatury – lecz jednocześnie zaznaczając subtelny dystans dzielący współczesną uczoną i „jej autorki". Borkowską, podobnie jak ame-

---

1/ G. Borkowska *Cudzoziemki*, Warszawa, Wyd. IBL PAN, 1998.

rykańską badaczkę, bardziej interesują zależności pomiędzy pisarkami, różnice między nimi, a czasem ich wzajemne uwikłania i relacje. Dlatego też gwiazdy polskiej literatury kobiecej ustawiła w dopełniające się pary. Partnerką Żmichowskiej będzie więc Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, Orzeszkowej – Konopnicka, Nałkowskiej – Maria Jehanne-Wielopolska, a Nałkowskiej jako diarystki – Dąbrowska. Trudno mi powiedzieć, która z tych par jest najciekawsza, jednak dzięki takiemu zabiegowi książka zyskuje przejrzystość, a każde z pokoleń piszących kobiet ujawnia własny wariant emancypacji czy też po prostu feminizmu, rozumianego nie jako walka z normami patriarchatu (zdaniem Borkowskiej, łagodniejszego w Polsce niż gdzie indziej), lecz jako próba odnalezienia własnego sposobu pisania i życia, poza przewidzianymi dla kobiet standardami, które na miarę aspiracji i potrzeb okazują się przyciasne.

Żeby zilustrować swoje tezy, Borkowska sięga po teksty różnej wagi i jakości, także po teksty pisarek drugorzędnych, u których ogólne tendencje widać po prostu wyraźniej. Wyróżnia zatem trzy rodzaje artystycznych i życiowych zachowań: maksymalnie otwarty, nastawiony na samorealizację i wolność jednostki model Żmichowskiej i pokolenia Entuzjastek, model drugi – oparty o „strategię mimikry, polegającej na naśladowaniu obowiązujących prozę postyczniową samoograniczeń", reprezentowany przez pisarki pokolenia Orzeszkowej, oraz model trzeci, typowy dla modernistek, których przedstawicielkami są Nałkowska i Wielopolska, będący próbą nałożenia na wszelkie sytuacje kulturowe kategorii płci, nazwany przez Borkowską feminizacją kultury.

W *Cudzoziemkach* z pewnością wyróżniają się dwie narracje: pierwsza, obdzierająca Entuzjastki, pierwsze polskie feministki, z patriotycznej legendy i traktująca o Narcyzie Żmichowskiej i jej niepokornej postawie wobec Klementyny Hoffmanowej, wychowawczyni i nauczycielki nie tylko autorki *Poganki*, ale całego pokolenia Polek z pierwszej połowy ubiegłego wieku, oraz druga, „psychoanalizująca" życiowe i fabularne wybory Orzeszkowej i Konopnickiej. Proponowana przez Borkowską zdroworozsądkowa interpretacja zachowań Entuzjastek, objaśniająca przy okazji warunki życia kobiet w okresie międzypowstaniowym, przynosi obraz postaw w pełni zrozumiałych, bo zaskakująco współczesnych. „Entuzjastki nie myślą o zdobyciu wygodnej pozycji czy wywalczeniu określonych praw – pisze autorka – zmieniają zastane struktury społeczne tak, by sfera wolności publicznej i indywidualnej poszerzyła swoje granice". Co do pary Hoffmanowa i Narcyza – nie mam wątpliwości, że to za sprawą umiejętności pisarskich Borkowskiej dzieje zbiorowej edycji *Dzieł* Hoffmanowej i pełnego kąśliwości *Słowa przedwstępnego* do nich autorstwa Żmichowskiej zamieniają się w historię mrożącą krew w żyłach. Mówiąc zaś serio: sprawa ta ujawnia „niebezpieczeństwo" transformacji wszystkich wychodzących spod kobiecego pióra tekstów w teksty feministyczne. Niezasłużona sława pierwszej polskiej pisarki feministycznej, z której Klementyna Hoffmanowa czerpała za życia pewne (skromne wprawdzie) profity, w innych warunkach – na przykład dzisiejszego zainteresowania twórczością kobiet – może okazać się czymś równie korzystnym. Z tego miejsca widać jasno, historię jakiej li-

teratury kobiecej Borkowska pisze. Jej łagodny feminizm i deklarowana na wstępie sympatia do analizowanych autorek pogłębiają jej dociekliwość i podejrzliwość. Zmuszają ją również do wygłaszania sądów ryzykownych, których brawura została jednak wkalkulowana w efekt: zapewne nie będę jedyną osobą, która sięgnie po pisma Żmichowskiej, bo nie przekonała mnie, skądinąd bardzo efektowna, próba odczytania Gabrieli jako postmodernistki.

Mimo że kwestia kobieca w dobie postyczniowej przybiera na znaczeniu, całkowicie zmienia się jej charakter. Polki jako współobywatelki zyskują pewne przywileje, a jako autorki – zainteresowanie. Jednakże ta nowa sytuacja nakłada na nie również obowiązki, nie odbiegające zbytnio od ograniczeń obecnych w immanentnej poetyce pozytywizmu. Tym, co wyróżnia piszące kobiety, jest – jak powiada autorka *Cudzoziemek* – rygorystyczne przestrzeganie owych podskórnie obowiązujących zasad. Tak więc kobiecość, którą Borkowska w innych miejscach książki rozumie jako nadmiar, jako programowy entuzjazm, nie może się już swobodnie manifestować. Wzór emancypacyjnych zachowań ulega zatem zmianie. Pisarki z pokolenia Orzeszkowej za cenę zauważenia i uznania tłumią swoją seksualność, dystansują się wobec własnej płci i wybierają strategię mimikry – naśladowania ogólnie akceptowanych męskich wzorców. Nie oznacza to jednak, że kobiecość wypierana czy stłumiona przestaje istnieć. Wyraźny gest autocenzury wskazuje, gdzie jej szukać. Wstrząsający okazuje się przypadek starannie modelującej swą biografię Orzeszkowej, podług charakterystycznego wzoru opisującej w swych powieściach rodzinne relacje. Tyrania matek wobec córek, owocująca niechęcią córek do matek, jest wzorem „emancypacji *à la* Orzeszkowa". Rezerwę pisarki wobec „matki" Borkowska widzi jako rezerwę wobec relacji biologicznych w ogóle. W tym ujęciu kobiecość, cielesność, erotyzm i namiętności znajduje się po stronie tych rzeczy, od których trzeba się wyemancypować. A że takiej postawie towarzyszy w prozie autorki *Nad Niemnem* dowartościowanie roli ojców...

Poprzestanę na tych przykładach i nie zdradzę pozytywnego wyjścia z tej sytuacji (które jedna z autorek znalazła). Niech czyta, kto ciekaw. W sposób staranny i wyważony, a przy tym pomysłowy, Borkowska podaje mnóstwo wiadomości o piszących kobietach ubiegłego wieku. Jej pełna nieszablonowych odczytań książka sprawia, że zapomniane pisarki nagle ożyły. Borkowską, która jest nie tylko autorką, ale i mówiącą bohaterką swojej książki, cenię za to samo, co pannę Marple: że jest uważna, odważna i dociekliwa.

Izabella KALUTA

Spór czwarty: literatura polska 1975–1995

Tom *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej* jest kontynuacją serii *Sporne postaci współczesnej literatury polskiej*. W serii tej ukazały się trzy książki, w których zgromadzono około czterdziestu szkiców o ponad pięćdziesięciu pisarzach[1]. Tom czwarty – jak każda kontynuacja – pozostaje w stosunku do tomów wcześniejszych w złożonej relacji polegającej na jednoczesnym podtrzymywaniu i zrywaniu ciągłości. Zmiana tytułu podpowiada, że – po pierwsze – tom czwarty należy przeciwstawiać tomom poprzednim jako pewnej całości, po drugie – że ciągłość serii polega na zainteresowaniu tym, co sporne i niepewne oraz – po trzecie – iż najważniejsza różnica między trzema wcześniejszymi tomami a tomem najnowszym polega na uczynieniu przedmiotem sporu nie osób, lecz problemów, nie przygód jednostek, lecz przygód myśli i idei.

Wolno ponadto podejrzewać, iż dokonana zmiana tytułu i koncepcji to próba uniknięcia niebezpieczeństw, które zagrażały całemu projektowi, a wynikały z sukcesu, jaki seria odniosła. By rzecz ująć najkrócej: po wydaniu trzech tomów *Spornych postaci...* okazało się, iż większość wybitnych współczesnych pisarzy polskich to pisarze „sporni". Z sugestią taką łatwo się zgodzić, z drugiej wszakże strony, jeśli sporne staje się niemal wszystko, przestajemy rozumieć, na czym polegać miałby spór, na jaki kieruje naszą uwagę tytuł serii. Spór, wraz ze swoim narastaniem, umyka. W efekcie zbliżamy się do wizji Lyotardowskiej, wedle której spór polega na walce wielu wzajem nieprzekładalnych i nieporównywalnych języków,

---

1/ Trzy poprzednie tomy to: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, pod red. A. Brodzkiej, Warszawa 1994; *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, pod red. A. Brodzkiej i L. Burskiej, Warszawa 1995; *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, pod. red. A. Brodzkiej i L. Burskiej, Warszawa 1996. Trzy te książki recenzowałem na łamach „Tekstów Drugich" w szkicu *Sporna literatura – i co dalej?* (1997 nr 1/2). Teraz interesuje mnie tom najnowszy: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, pod red. A. Brodzkiej i L. Burskiej, Warszawa 1998.

co może nie jest takie złe, gdy chodzi o literaturę, gorzej, gdy przenosi się do zbiorów prac krytycznych. Jeszcze tom pierwszy *Spornych postaci...* dotyczył wyraziście określonego sporu, mianowicie sporu o sytuację literatury polskiej po upadku PRL. Jasno rysowała się także wizja odbiorcy, był nim uczeń szkoły ponadpodstawowej, student, nauczyciel. Jednak już z tomu drugiego i trzeciego z trudem dawało się wydobyć wspólny dla nich temat sporu, tom trzeci – chyba nie przez przypadek – utracił adnotację zalecającą go do użytku szkolnego, zaś kryteria sporności pozostawały niejasne. Seria *Sporne postaci...* dawała się wszakże czytać także inaczej, bo zamiast sprawdzać, na ile kolejne tomy są spójne lub wierne projektowi, jaki zarysował się w tomie pierwszym, można było po prostu cieszyć się lekturą szkiców napisanych przez tak cenionych autorów, jak Anna Nasiłowska, Grażyna Borkowska, Tomasz Burek i Andrzej Werner. Szkice te – myślę teraz o wszystkich, jakie otrzymaliśmy w trzech wcześniejszych tomach – umieścić by trzeba w przestrzeni gdzieś między biegunem eseju a biegunem publicystyki, między pokusą wywołania kolejnego sporu a ambicją podsumowania sporów wcześniejszych, między interpretacją utworu a opisem postawy publicznej pisarza, polonistyczną mową uczoną a językiem potocznym, lekturą otwarcie subiektywną a zmierzającą do obiektywności, pragnieniem odkrycia nowego, nie znanego dotąd sensu a poddaniem się rygorom dydaktyki szkolnej, polegającej raczej na uprzystępnianiu sensów zdobytych już wcześniej i przez kogoś innego. Fakt, że autorzy szkiców potrafili balansować między tymi biegunami, a nawet z powodzeniem łączyli sprzeczności, uznać wypada za największą zaletę trzech tomów *Spornych postaci polskiej literatury współczesnej.*

Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej to książka pomyślana bardzo ambitnie. W krótkiej nocie wstępnej współredaktorka tomu, Alina Brodzka, pisze, iż otrzymujemy oto „zbiór studiów poszukujących miejsca literatury w czasach wielkiej zmiany". Po lekturze wszystkich szkiców trzeba stwierdzić, iż chodzi o coś więcej: o podsumowanie ostatnich dwudziestu lat dziejów literatury polskiej. Widać wyraźnie, że zainteresowanie autorów przenosi się z analizy i interpretacji konkretnych tekstów na kwestie historycznoliterackie. Sporność nie polega już na tym, iż dąży się do sporu lub spory opisuje, lecz wynika ze świadmości, że podsumowanie z definicji musi być stronnicze. Najczęściej autorzy opisują przecież wydarzenia, w których sami uczestniczyli lub które obejmują pamięcią. Mamy tu więc do czynienia z krytyczną rewizją, rewizją wierną doświadczeniu przeszłości i próbującą ocalić jego wartość, z drugiej strony z rewizją nieufną wobec mechanizmu pamięci. Cofnięcie się do roku 1975, daty powstania drugiego obiegu (z grubsza biorąc), służy przede wszystkim zbudowaniu perspektywy, w jakiej należy oglądać i oceniać dokonania pisarzy najmłodszych. Jest jasne, że już sama decyzja wstępna nie dla wszystkich będzie oczywista, że narodziny drugiego obiegu mogą dla niektórych być czymś drugorzędnym, a przyjęcie założenia, że współczesna sytuacja kulturalna i najnowsza literatura narodziły się około roku 1975, wydawać się może uproszczeniem właściwym dla pewnego środowiska i dla pewnego poko-

lenia. Niemniej wydaje się, iż recenzowany tom jako całość jest właśnie próbą odpowiedzi na tak postawione pytanie, na pytanie, co narodziło się z ducha literatury drugiego obiegu? Czy poród był udany i czy dziecko nie chodzi na wagary (opcja Andrzeja Wernera)? A może ciąża była urojona, zaś w istocie idzie o kłótnię między starszym a młodszym rodzeństwem (pogląd Anny Nasiłowskiej na spór Świetlickiego z Polkowskim)?

Recenzowany tom dzieli się na sześć części poświęconych kolejno sytuacji twórców i pisarzy, przemianom kultury, instytucjom wydawniczym, ruchowi czasopiśmienniczemu, krytyce literackiej, prozie oraz poezji. Do właściwej dla syntezy historycznoliterackiej pełni brakuje tylko dramatu. Książka jest gruba, liczy około pięćset stron, dwukrotnie więcej niż każdy z poprzednich tomów serii. Przyjęto – w odróżnieniu od tomów poprzednich – konwencję posługiwania się przypisami. I tak szkic Zygmunta Ziątka *Sierpień – grudzień – historia. Od dokumentu czasu do literatury miejsca* liczy ich sto sześćdziesiąt jeden, zaś szkic Oskara S. Czarnika *Instutucje wydawnicze w okresie przemian politycznych, ekonomicznych i kulturalnych (1975-1995)* zaopatrzony został w dziesięć obszernych tabel prezentujących dane statystyczne. Stylistyka, konstrukcja i objętość tekstów mocno się różnią, z jednej strony mamy więc wspomniany encyklopedyczny artykuł Czarnika, z drugiej szkic Wernera *Czarno-biała, biało-czerwona?*, który ma być „osobistym wspomnieniem, lirycznym niemal wyznaniem" (s. 11). Niemniej dominuje intencja scalenia i podsumowania, co podkreślają tytuły lub podtytuły: *Najważniejsze teksty i dyskusje w czasopismach literackich i społeczno-kulturalnych drugiego obiegu (1976–1990)* (Danuta Patkaniowska), *Czasopisma kulturalne w latach 1975–1995* (Leszek Szaruga) lub *Powieść polska w latach 1976–1996* (podtytuł tekstu Jana Tomkowskiego *Pogrzeb i ekshumacja*). I tu oczywiście rodzi się pytanie, jak opisać dwudziestoletnie przemiany powieści, eseju czy prozy w krótkim szkicu? Nie wszyscy autorzy znajdują równie szczęśliwe wyjście z tego kłopotu i zdarza się, że błądzą gdzieś w pobliżu felietonu (przypadek *Dwóch dekad z esejem* Tomkowskiego). Często stają jednak twarzą w twarz z problemem, tak jak Zygmunt Ziątek, który jednak – zauważmy – potrzebował siedemdziesięciu stron i owych stu sześćdziesięciu jeden przypisów, aby przedstawić i uzasadnić swoje tezy.

Wspominam o takich, być może marginalnych, sprawach, jak przypisy i objętość szkiców, gdyż myślę, iż właśnie w ten sposób przejawia się najważniejsza cecha *Spornych spraw...*, która różni tę książkę od poprzednich tomów serii: encyklopedyczność. Mimo to wydaje się, że tom czwarty nawiązuje do pierwszego. Jednym z sygnałów nawiązania jest być może decyzja o przedruku szkicu nieżyjącego Jana Walca, którego pamięci dedykowano tom pierwszy. Ale chodzi też o kwestię podstawową: pierwszy zbiór dotyczył sytuacji literatury po doświadczeniu komunizmu, próbowano spojrzeć na twórczość autorów starszych bez ograniczeń, jakie jeszcze niedawno dyktowała cenzura. W zbiorze czwartym chodzi o wykazanie ciągłości między literaturą zaangażowaną w antykomunizm i walczącą o wolność słowa, a literaturą, która z wolności tej korzystając nazbyt łatwo – zdaniem wielu autorów – odcięła się od przeszłości. Przesunięcie ogniska sporu z osób na sprawy

nie jest zatem najważniejszą zmianą, jakiej dokonano w koncepcji serii. Przeciwnie, mogłoby się okazać, że to zmiana tylko kosmetyczna, bo przecież tak czy owak, pisząc o osobach, pisze się o sprawach, w jakie osoby te się angażowały. Najważniejsza zmiana polega na przeniesieniu zainteresowania autorów z analizy i interpretacji konkretnych tekstów na kwestie historycznoliterackie (w szerszym zakresie interpretuje w tomie czwartym tylko Anna Sobolewska w szkicu *Proza pamięci i wyobraźni*). Tak więc, gdy tom pierwszy *Spornych postaci*... trzeba było zestawiać z *Literaturą współczesną „źle obecną" w szkole* Bożeny Chrząstowskiej, tak czwarty należy uważać raczej za kontynuację i uzupełnienie encyklopedycznej *Literatury polskiej 1918–1975*[2]. Wskazuje na to charakter wielu szkiców zebranych w *Spornych sprawach*..., fakt, iż za dolną datę graniczną uznano rok 1975, dobór autorów (Leszek Szaruga w obu książkach pisze o prasie literackiej, natomiast Oskar S. Czarnik o kulturze literackiej), w końcu nazwisko współredaktora *Spornych spraw współczesnej literatury polskiej* oraz *Literatury polskiej 1918–1975*: Aliny Brodzkiej.

Formuła recenzowanej książki zachęca do sporu i do dyskusji na temat przemian literatury ostatnich lat. W różny sposób w dyskusję taką angażują się wszystkie szkice zamieszczone w *Spornych sprawach*..., zarówno te bardziej sprawozdawcze, jak i te o narracji bardziej subiektywnej. Znamienny pozostaje przy tym fakt, iż zwykle podkreśla się tu raczej ciągłość i uzależnienie literatury powstającej po roku 1989 od literatury wcześniejszej, tej drugoobiegowej i antykomunistycznej. Dziś wprawdzie tę ostatnią „nietrudno jest poddać druzgocącej krytyce i odrzucić" (L. Burska *Znowu w okopach*, s. 46), łatwość to wszelako złudna, albowiem „sami twórcy kultury niezależnej świadomi byli jej zagrożeń i ograniczeń" (Patkaniowska, s. 205). To prawda, że w świadomości najmłodszej generacji pisarzy poczucie zerwania ciągłości „jest bardzo silne" (Nasiłowska, s. 461), ale w istocie „o żadnym zerwaniu nie może być mowy" (s. 471). Nastąpiły, rzecz jasna, duże zmiany, ale mają one inny sens, niż to się zwykle sądzi, i przyniosły raczej, eufemistycznie mówiąc, „różne efekty" (M. Zaleski *Przygody myśli krytycznoliterackiej*, s. 238). „Jest więc przez chwilę przyjemnie, ale na dłuższą metę nudno" (s. 238). Dlatego warto i należy „upomnieć się" (Werner, s. 27) o „pamięć, wierną tamtym czasom pamięć" i właśnie teraz spróbować czasom tym „oddać sprawiedliwość" (Burska, s. 46). Oddając sprawiedliwość, różni autorzy wymieniają różne inicjatywy. Werner wskazuje na „Zeszyty Literackie", Burska na książki Kijowskiego, Tischnera i Konwickiego, Zaleski wspomina o *Bez autorytetu* S. Chwina i S. Rośka oraz o projektach Marii Janion, Ziątek sięga do pisarstwa Andermana, Nasiłowska broni Polkowskiego przed atakiem Swietlickego.

Argumentacja autorów jest tu jednak uwikłana w kilka kłopotów. Muszą oni uważać, aby nie odpowiadać „serio" na coś, co jest prowokacją oraz odróżniać deklaracje programowe od praktyki, co więcej, dać prawo wygłaszania deklaracji lub

---

2/ *Literatura polska 1918–1975*, cz. 1, t. 3. red. nauk. A. Brodzkiej, T. Bujnickiego, Warszawa 1996.

manifestów, nawet jeśli wydają się one lekkomyślne (bo przecież jest to cecha manifestu). Ponadto wydaje się, iż mówienie o przełomie jest aktem performatywnym, że ogłaszanie przewrotu stanowi sposób wytworzenia poczucia wspólnoty pokoleń lub dążeń. A w końcu – jeśli do przełomu nie doszło, wcale to jeszcze nie znaczy, iż potrafimy wyjaśnić, na czym polegać miałaby „ciągłość". Czy wszystkie te okoliczności autorzy w równym stopniu biorą pod uwagę? Przyjrzyjmy się dwóm przykładom.

W sugestywnym szkicu *Dzicy i barbarzyńscy klasycy*[3] Anna Nasiłowska wyróżnia w nowej poezji dwa główne nurty. Jeden radykalizuje nieufność Nowej Fali – to Nowa Nowa Fala. Drugi to nurt „klasyczny" i „neobarokowy". Istotna dychotomia przebiega więc w poprzek pokoleń i wygląda następująco: „ironia, dystans, nieufność, relatywizm czy: moralizm, fundamentalizm, autorytet i wiara" (s. 476). Ile jednak wyjaśnia, a ile zaciemnia tak panoramiczna wizja, w której po jednej stronie (wedle repartycji Nasiłowskiej)[4] są: Szymborska, Kamieńska, Twardowski, Herbert, Różewicz, Barańczak, Swietlicki, Podsiadło i Marcin Baran, a po drugiej: Wojciech Wencel, Robert Tekieli i Cezary Michalski? Czy doprawdy tak właśnie rysuje się najistotniejszy dziś konflikt ?

Nasiłowska kładzie nacisk na ciągłość, częściowe przerwanie ciągłości zauważa Marek Zaleski w szkicu *Przygody myśli krytycznoliterackiej*. Jego warunkowa akceptacja dla nowych zjawisk jest jednak zagadkowa, a ponadto łączy się z przesadną troską o młodych krytyków, wyrażoną w danej im radzie, aby „poszukali swego miejsca w długim szeregu" (s. 239). Zaleski wymienia trzy cechy dyskursu młodych krytyków, po czym przystępuje do obrony podstawowych – jak mniema – odróżnień przez krytyków tych zachwianych. Po pierwsze więc, zauważa „zniwelowanie różnic między tekstem literackim a nieliterackim" (s. 237), wynikające z wystąpienia „przeciw hierarchii w myśleniu o literaturze" (s. 236), co prowadzi do „zbyt pochopnego uznania niektórych [tekstów] jako arcydzielnych" (s. 237). Z tym ostatnim zarzutem łatwo się zgodzić (tym bardziej że Zaleski nie wymienia żadnych tytułów), ale mimo wszystko enigmatyczna to diagnoza. Ze szkicu Zaleskiego nie wynika bowiem, w jaki sposób myślenie przeciw hierarchii buduje nową hierarchię, czyja to sprzeczność i skąd ona pochodzi, oraz co byłoby gorsze, likwidowanie myślenia hierarchicznego czy burzenie hierarchii? Nie wiadomo też, jakimi to kryteriami mielibyśmy się posługiwać, aby wyróżniać teksty prawdziwie literackie i czy w ogóle warto zadawać sobie pytanie „Co to jest literatura"[5]. Diagnoza Zaleskiego budzi wątpliwości jednak nie tylko z punktu widzenia teoretycznolite-

---

3/ Szkic, w krótszej wersji, zatytułowanej *Kto się boi dzikich*, znamy z „Tekstów Drugich" 1996 nr 5.

4/ Nasiłowska wylicza: najpierw była „lekcja Różewicza" (s. 473), potem postawę nieufności przyjęli poeci „pokolenia" 1956, a po nich Nowa Fala.

5/ Jonathan Culler w swojej znakomitej *Teorii literatury* (Warszawa 1998, przekl. M. Bassaj, s. 27) zauważa, iż pytanie „Co to jest literatura" jest pytaniem anachronicznym i „pozbawionym większego znaczenia".

rackiego, ale również historycznoliterackiego. Bo czyż Zawodziński nie odmawiał wartości wierszowi wolnemu, który dziś – w odmianach Peipera, Czechowicza i Przybosia – uznawany jest za klasyczny? Czy Maria Dłuska nie była zaszokowana wynalazkami w prozodii wiersza dokonanymi przez Nową Falę? I czy warto dziś osiągnięcia tejże Nowej Fali uznawać za obowiązujący wzór odróżnienia tekstów literackich od nieliterackich?

Druga cecha nowej krytyki polega, według Zaleskiego, na „zrównaniu wypowiedzi pisarza z wypowiedzią krytyka", co wiedzie do wizji „pleniącego się w nieskończoność tekstu" i stanowi „sytuację wymarzoną dla grafomana" (s. 237). Historyk literatury wie jednak, iż zrównanie wypowiedzi krytycznoliterackiej z literacką jest raczej wyrazem wierności tradycji, niźli jej niebezpiecznym zakwestionowaniem[6]. Wizja tekstu w nieustannej dysseminacji, nawet jeśli tak brzmi najnowsze uzasadnienie owego zrównania, wcale nie oznacza – przynajmniej u Derridy – że nie ma różnic między tekstami, przeciwnie, znaczy, że istnieje ich nieskończenie wiele[7]. Jeśli zaś chodzi o grafomanów – to, prawdę mówiąc, równie znakomitą sytuacją jest dla nich wizja pleniącego się tekstu, jak i wizja przeciwna: szczerego wyznawania wiecznej prawdy. Podejrzewam nawet, iż lepsza jest ta druga, albowiem nie wymaga brnięcia przez zawiłe teksty Derridy. Nie jest zaś winą Derridy, że cytuje się go – ale nie czytuje[8].

I ostatnia, trzecia cecha dyskursu młodej krytyki: „sprywatyzowanie" (s. 239). Jako jedyna spotyka się z aprobatą Zaleskiego i istotnie, o ile nie owocuje koteryjnością, warto ją popierać. Tyle o diagnozie Zaleskiego i o pożytkach z konceptu „literatury jako kolejki", który można jakoby przeciwstawiać wizji przełomu.

Na koniec krótka uwaga o tekstach Andrzeja Wernera i Marcina Piaseckiego, zamykających tom *Sporne sprawy*... Książka ta rozwija się bowiem nie tylko w spo-

---

6/ Tradycji jeszcze młodopolskiej. Na przykład S. Lack pisał (*Wybór pism krytycznych*, przedmowa, wybór i komentarze W. Głowala, Kraków 1980, s. 477): „Nowa krytyka jest symboliczna, jedna i staje się przez to odłamem sztuki również symbolicznej". Szeroko o utożsamieniu tekstu krytycznoliterackiego i literackiego pisze Michał Głowiński w książce *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997. Zob. zwłaszcza rozdz. I: *Młodopolska krytyka literacka. Wprowadzenie*.

7/ Pokazał to w swojej książce Michał P. Markowski, poświęcając całą jej drugą część nieustannie ponawianym wysiłkom Derridy ustalenia granic między różnymi modalnościami i odmianami tekstów (*Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997). Zarzut Zaleskiego dziwi, tym bardziej iż w tomie trzecim *Spornych postaci*... przedstawił on interesującą dekonstrukcjonistyczną analizę *Weisera Dawidka*, posługując się pojęciem metafizyki obecności, co prowadzi – jak wiadomo – właśnie do wizji nieskończonego i pleniącego się tekstu .

8/ O grafomanii ciekawie pisze Dariusz Śnieżko w tekście *Fenomen grafomanii, czyli na Hermenegildę Kociubińską paszkwil trzeci* („Pogranicza" 1997 nr 1). Zauważa tu, iż najmniej korzystną sytuacją dla grafomana była sytuacja w państwie komunistycznym, bo tam teksty były reglamentowane, teraz natomiast „nie poziom oferty, lecz potencjał finansowy autora staje się jedynym kryterium drukowalności tekstu" (s. 55). Choć oczywiście Śnieżko dostrzega i takie fenomeny PRL, jak pisarstwo Machejka.

sób tematyczny, ale także chronologiczny: w miarę czytania zmierzamy w czasy coraz nam bliższe. W rezultacie zamyka się między stwierdzeniem Wernera „nie wierzę w przyszłość plagiatowych przełomów literackich" (s. 29), a tezą Piaseckiego, iż przełom nastąpił i już widać „wyraźne oznaki kryzysu" (s. 478). Według Wernera zatem, nic ciekawego się jeszcze nie rozpoczęło, mamy do czynienia co najwyżej z kolejną plagiatową rewolucją. Według Piaseckiego – wszystko, co ciekawe, już się skończyło. Werner uważa, iż brak perspektyw wynika z zerwania z tradycją literatury niezależnej. Piasecki sądzi, że „trzydziestolatkowie albo przestali być nowatorscy czy nawet rewolucyjni, albo w ich postawie pojawiły się elementy oszołomstwa" (s. 482). Werner bronić musi literatury drugiego obiegu, z jednej strony, przed szyderstwem młodszych, z drugiej, przed autokompromitacją, jaką zgotowali wartościom przez tę literaturę krzewionym jej niegdysiejsi bohaterowie, którzy trafili do polityki i szybko o tych wartościach zapomnieli. Stąd wypływa frustracja Wernera, a nawet jakaś ukryta tęsknota za czasami komunizmu, która pobrzmiewa w ubolewaniu, iż w wolnej Polsce pisarz stał się nagle postacią „raczej z marginesu życia społecznego niż z centrum" (s. 28) i „Nie wiadomo nawet, czy przy obecnym zaniku więzi społecznych można się odwołać do podmiotu zbiorowego" (s. 28). Dawniej było lepiej, choć czasy były pełne ucisku. Piasecki, w przeciwieństwie do Wernera, nie tęskni, jest świadom, że wspólnota pokoleniowa trzydziestolatków była od początku mitem i efektem zaistnienia pewnej sytuacji, w której oczekiwano na przełom: „drogi te naprawdę wspólne nie były" (s. 481). Według Wernera wybór, przed jakim stają trzydziestolatkowie, to wybór między wiernością i niewiernością wobec wartości literatury drugiego obiegu i stanu wojennego. Piasecki mniema, iż w najmłodszym pokoleniu po prostu brak pisarzy utalentowanych, a ci, którzy talent mieli, zaprzepaścili go i zostali – jak to przenikliwie powiada – oszołomami.

Piasecki jest chyba zbyt surowy, zwłaszcza gdy chodzi o prozę (osiągnięcia poetów ceni znacznie wyżej). Jerzy Jarzębski, krytyk wybitny, dostrzega „niezwykłą różnorodność tej prozy, wielość stylistyk, tematów i dykcji"[9] i ta opinia wydaje mi się bliższa prawdy. Z kolei tekst Wernera dobrze zestawić ze szkicami Jana Walca i Zygmunta Ziątka zamieszczonymi w tychże *Spornych sprawach*... Walc błyskotliwie przedstawia anegdotę o powstaniu i działalności „Pulsu". Nie twierdzi, iż pismo swój charakter zawdzięczało zaistnieniu jakiegoś „podmiotu zbiorowego", lecz dlatego, że Mirosław Chojecki miał przyjaciół hippisów. Opowiada o pewnym nieprawdopodobnym wydarzeniu, które – szczęśliwie – zaistniało, ale tylko z powodu nienormalnej sytuacji politycznej. Z humorem opisuje, jak to na jednych łamach drukowano esej Stanisława Ossowskiego o demokracji ateńskiej i gorszące poematy Antoniego Pawlaka. Co ważne, Walc, choć należał przecież do środowiska opozycji, zatrzymuje się przed moralizowaniem, nie wspomina, jak Werner, o „etosie tamtych czasów" (s. 27), ani nie biada nad „powszechną amnezją" (s. 21).

9/ *Apetyt na przemianę*, Kraków 1997, s. 183.

Nie jest pewny, co warto zapamiętać, i tym samym wzbudza sympatię do ludzi i zdarzeń, jakie opisuje.

Podobny kontrast widać, gdy zestawi się esej Wernera ze znakomitym szkicem Ziątka. Werner broni „beznadziejnego zatopienia w historii" (s. 26), Ziątek twierdzi, iż owa historyczność była raczej „celebrowaniem" oraz „delektowaniem się własną historycznością" (s. 290). Wie, iż tęsknota intelektualisty do stania w centrum wspólnoty społecznej to rzecz najbardziej zdradliwa, ona bowiem prowadziła do komunizmu i ona prowadzić mogła do „Solidarności" (posługuje się tu Ziątek przykładem K. Brandysa). W swoim szkicu dowodzi, iż zerwanie z historią okazało się konieczne i że „zasadniczy kierunek wyzwalania się spod ciężaru wielkiej historii prowadzi przez problematykę miejsca" (s. 312). Przejście to dostrzega m.in. w pisarstwie Olgi Tokarczuk, która, aby znaleźć dostatecznie silne oparcie przeciw historii, „zmobilizowała rozmaite [inne] mity" (s. 315), głównie mity miejsc. Ze szkicu Ziątka wyłania się zatem taka oto wizja „przełomu": od mitu do mitu, od mitu historii do mitu miejsca. Szyderstwo z antykomunizmu było oczyszczającym gestem, ale tylko gestem. Co wtedy jednak, gdy także i mit miejsca ujawni swą opresywność? Co pozostanie wówczas: gra kulturowymi rekwizytami, egzystencjalistyczna rozpacz, nietzscheańska afirmacja?

Sporne sprawy współczesnej literatury polskiej to książka, która stawia ważne pytania i proponuje interesujące odpowiedzi. Najciekawsza wydaje mi się następująca: o to, czy nastąpił przełom, tak naprawdę nie warto się spierać. W pewnym miejscach nastąpiło zerwanie, w innych zaś nie. Ta ocena będzie się zmieniać. Mówienie o przełomie było odpowiedzią na sytuację i sposobem wytworzenia wspólnoty pokoleniowej, nie zaś na odwrót: przełom był wynikiem zaistnienia tej wspólnoty. W sporze o przełom nie spieramy się o jakieś „fakty" literackie, konkretne teksty bywają przeceniane, albowiem stanowią tylko pretekst dla ekspresji pewnej najważniejszej cechy nowej świadomości kulturalnej: pragnienia wolnego i swobodnego wyboru wartości. Alternatywa wierności lub niewierności nie stanowi dobrego opisu owego wyboru, podobnie jak sugestia, iż ktoś wpycha się do kolejki.

Pokolenie dzisiejszych trzydziestolatków jest chyba pierwszym od bardzo dawna, któremu wybór wartości nie został narzucony przez historię. Warto przy tej okazji odwoływać się do Irzykowskiego, ale może nie do artykułu *O plagiatowym charakterze przełomów literackich w Polsce* (1922), lecz do artykułu wcześniejszego, pt. *Dwie rewolucje* (1913)[10]. Pisze tu Irzykowski o wielkości Młodej Polski, o poezji „bluźnierczej, antyspołecznej, anarchicznej", której odwaga była „najpiękniejszym czynem". Lecz niestety – powiada Irzykowski ze smutkiem – „byliśmy za ubodzy na własną rewolucję literacką". I to jest – jak mniemam – najważniejszy problem także dziś, wierność jakiejś, spadającej jak kajdany, tradycji może być przecież w pewnej sytuacji luksusem. I na odwrót: sytuacja, w której istnieje wolny

---

10/ K. Irzykowski *Dwie rewolucje*, w: *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. W. Głowala, Wrocław 1975, s. 49.

wybór, tylko pozornie jest łatwiejsza od tej, w której wyboru dokonywała za nas historia i polityka. Świadomość tego faktu w pokoleniu blisko już czterdziestoletnich trzydziestolatków – rośnie.

Andrzej SKRENDO

Interpretacje

Piotr NOWACZYŃSKI

Vincenz – filozof dziejów

Miał dwanaście lat, kiedy odkrył w sobie filozofa[1] i, co dziwniejsze, objawieniu temu pozostał nadspodziewanie długo wierny. Z *Dialogów lwowskich* wiemy, że jako uczeń piątej klasy kołomyjskiego gimnazjum brnął wytrwale przez zawiłości dzieł Spinozy, „streszczając i komentując rozdział za rozdziałem"[2]. Później były naturalnie studia. To prawda, dość zróżnicowane: biologia, prawo, slawistyka, sanskryt; ostatecznie jednak skończyło się na doktoracie z filozofii. Dotyczył religijnych koncepcji Hegla i ich wpływu na Feuerbacha. Hegel też, a ściślej jego recepcja w Polsce i Rosji, miał być przedmiotem habilitacji. Rękopis tej dość szeroko zakrojonej pracy spłonął jednak wraz z rodzinnym dworem w Krzyworówni w 1915 r., kładąc symbolicznie niejako kres akademickim planom Vincenza.

Po wojnie przyszły pisarz wydaje się poszukiwać innej drogi życiowej. Działa w PSL „Wyzwolenie" na rzecz zbliżenia polsko-ukraińskiego, organizuje kartel naftowy „Polmin", publikuje tom przekładów z Whitmana[3], pisuje artykuły na tematy społeczno-religijne i wreszcie redaguje miesięcznik „Droga" – pismo piłsudczyków, zaangażowane w kreowanie nowego ideału Polaka[4]. Człowieka czynu i woli, który świadomie uczestniczy w procesie duchowego rozwoju ludzkości.

1/ I. Vincenz *Rozmowy ze Stanisławem Vincenzem*, „Regiony" 1993 nr 4, s. 30.

2/ Zob. esej *Lwowscy kosmopolici*, w: S. Vincenz *Po stronie dialogu*, t. 2 z portretem autora przez Jeanne Hersch, Warszawa 1983, s. 124.

3/ W. Whitman *Trzy poematy*, tłum. S. de Vincenz, Warszawa 1921, s. 59.

4/ Zob. uwagi na ten temat w artykule S. Jaworskiego *Od „Drogi" do „Pionu". O kształtowaniu się sanacyjnego programu „upaństwowienia" literatury*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej" 1967, s. 105–148. Vincenz zredagował 14 numerów samodzielnie (1927 nr 1–12, 1928 nr 1–2) i 10 wspólnie z W. Horzycą (1928 nr 3–12).

Stąd artykuły Vincenza o Holzapflu[5], Wellsie[6], Gandhim[7], Szczepanowskim[8], Weberze[9] – pisarzach i myślicielach, których idee, zdaniem autora, winny stanowić intelektualne wyposażenie współczesnego człowieka.

Cały ten okres czynnego zaangażowania w dziejącą się historię wygasa około roku 1930. Zrażony postępującym odchodzeniem obozu rządzącego od zasad demokracji, Vincenz osiada w Karpatach Wschodnich i poświęca się pisaniu długo planowanego dzieła *Na wysokiej połoninie* – książki, która z biegiem czasu stanie się zarówno epopeją Huculszczyzny, jak i swoistą summą przemyśleń autora, swego rodzaju pansofią. Z działacza i publicysty przekształca się więc w pisarza. Niezależny materialnie – był właścicielem kopalni nafty – będzie odtąd wiódł żywot zbliżony do poczynań *starika Tołstogo* w Jasnej Polanie. Prowadził długie rozmowy z Hucułami, badał ich dzieje i kulturę, czytał, pisał, słuchał muzyki, podejmował przyjaciół z Zurychu, Paryża, Warszawy.

Wspomina Iwaszkiewicz:

> [...] jakim zadziwiającym, „powieściowym" miejscem była Słoboda Rungurska i dom Vincenzów położony wśród bukowych lasów [...] To połączenie wspaniałego krajobrazu, smutku opuszczonych sztolni, bardzo tradycyjnego dworku rodzinnego i najbardziej „europejskich" rozmów i opowiadań, jakie można było sobie wyobrazić, stanowiły czar nie do zapomnienia.[10]

Ten styl życia ziemianina oddanego zatrudnieniom umysłowym przeniesie Vincenz w znacznie skromniejszej już materialnie wersji i na emigrację. Do jego prostej górskiej chaty w La Combe będą przyjeżdżać dla biesiad duchowych ludzie tej miary, co Sperber, Cazin, Zbinden, Hersch, Czapski, Miłosz[11].

Bo też i było do kogo przyjeżdżać. Vincenz to przecież swoisty baobab intelektualny, jeden z wymarłego już gatunku wielkich humanistów. Mógł swobodnie pisać

5/ *Zwiastun nowej przyszłości*, „Droga" 1925 nr 1, s. 1–8; *Horyzonty walki*, „Droga" 1925 nr 2, s. 6–13; *Zagadnienia etyki nowoczesnej – Abramowski i Holzapfel*, „Droga" 1929 nr 6, s. 592–607.

6/ *Wells. Ostatnie powieści*, „Droga" 1926 nr 10, s. 36–42.

7/ *Gandhi – twórca rewolucji moralnej w Indiach*, „Droga" 1927 nr 1–3, s. 6–21.

8/ *Stanisław Szczepanowski – idea Polski. Z okazji nowego wydania zbiorowego dzieł. Lwów 1923*, „Droga" 1924 nr 1–2, s. 88–94.

9/ *Religia a gospodarstwo*, „Droga" 1927 nr 11, s. 9–17 i nr 12, s. 1–17.

10/ *Stanisław Vincenz. Wspomnienie*, „Życie Warszawy" 1971 nr 43, s. 5.

11/ Ten ostatni, by leczyć się – jak sam pisał – z zatrucia historyzmem, z wyobcowania z teraźniejszości i przeszłości, z nihilizmu przemijania. Zob. eseje: *La Combe*, *Niedziela w Brunnen*, wiersz *Mittelbergheim* oraz artykuł. K.A. Jeleńskiego *„Górami w miękkim blasku dnia". O przyjaźni Czesława Miłosza ze Stanisławem Vincenzem*, „Kultura" [Paryż] 1987 nr 1–2, s. 163–170. Przedruk w: *Sprach- und Kulturkontakte im Polnischen. Gesammelte Aufsätze für A. de Vincenz zum 65. Geburtstag*, wyd. Gerd Hentschel, Gustav Ineichen und Alek Pohl, München 1987, s. 593–599.

o Pauzaniaszu, Homerze, ale i o archaicznych sposobach rozliczeń u Hucułów, o Dantem czy Conradzie, ale także i o węgierskim krajobrazie, o Hamlecie, Don Kichocie, Fauście, ale i o Gandhim czy roli mowy w życiu człowieka, o serbskiej epice ludowej i o Mickiewiczu, o Norwidzie i o chasydyzmie[12]. To tak, jakby Parandowskiego połączyć z Bystroniem i doprawić Buberem.

Dla wielu był rodzajem mędrca, „starca" z prawosławnej tradycji.

> Nieszczęśliwy jest człowiek, który nie spotkał w życiu nauczyciela [...] – pisał J. Czapski – który nie spotkał w młodości człowieka, jakim dla mojego pokolenia był Vincenz, przyjaciel, który nam odkrywał „testamenta żywotów przeszłych" i był dla nas s u m i e n i e m h i s t o r i i.[13]
>
> Reprezentuje rzadki gatunek, gatunek, któremu wiedza humanistyczna zawdzięcza swoje najwyższe osiągnięcia: prywatnego myśliciela, przerzucającego pomosty pomiędzy różnymi dyscyplinami [...] – to słowa Cz. Miłosza.[14]

I na koniec raz jeszcze J. Iwaszkiewicz:

> Vincenz [...] sięgał w opowiadaniach swoich do „bajecznych czasów" Pokucia. Ale nie tylko podania ukraińskie, polskie, rumuńskie, zbójnickie legendy i pieśni były treścią tych niezapomnianych rozmów [...]. Vincenz z powołania był filozofem [...]. Od niego usłyszałem po raz pierwszy o Wittgensteinie i Holzapflu – i chyba już więcej tak wnikliwych i tak detalicznych przekazów o nich nie słyszałem. Ta mieszanina ludowo-filozoficzna była jednym z największych uroków tego niezwykłego człowieka [...].[15]

I rzecz charakterystyczna – Vincenz, człowiek dialogu i rozlicznych przyjaźni, nie doczekał się jednak swego Eckermanna[16]. Z tym większą uwagą warto przyjrzeć się jedynemu, jak dotychczas, opublikowanemu zapisowi rozmowy z pisarzem[17]. Jego autorem jest J.U. Marbach, germanista i pedagog, rektor Scuola Svizzera w Neapolu i profesor na tamtejszym uniwersytecie, autor obszernej książki

---

12/ Zob. zbiory esejów Vincenza: *Z perspektywy podróży*, Kraków 1980, s. 413; *Po stronie dialogu*, t. 1–2, Warszawa 1983, s. 370, 268; *Tematy żydowskie*, Gdańsk 1993, s. 246 oraz artykuł *Resztki archaicznej kultury u Hucułów*, „Ziemia" 1935 nr 10, s. 211–217 i odb. Warszawa (1935).

13/ *Stanisław Vincenz*, „Kultura" (Paryż) 1971 nr 3, s. 128.

14/ *La Combe*, w: S. Vincenz *Po stronie dialogu*, t. 1, przedmowa Cz. Miłosz, Warszawa 1983, s. 25.

15/ J. Iwaszkiewicz *Stanisław Vincenz. Wspomnienie*.

16/ Rolę taką pełnią częściowo Ireny Vincenzowej *Rozmowy ze Stanisławem Vincenzem* („Regiony" 1993 nr 1, s. 17–37, nr 2, s. 118–154; nr 3, s. 106–131; nr 4, s. 85–110; 1994 nr 1, s. 86–114; nr 4, s. 99–136; 1995 nr 1, s. 66–113; nr 2, s. 16–60; 1996 nr 1, s. 107–138; 1997 nr 3, s. 105–119). Rzecz jednak w tym, iż przynoszą one w większym stopniu portret człowieka niż myśliciela.

17/ J. Marbach *Rozmowa ze Stanisławem Vincenzem*, tłum. J. Torosiewicz, „Wiadomości" (Londyn) 1976 nr 7, s. 2.

Herder und die schweizerische Literatur[18], jeden z duchowych uczniów Vincenza. Rozmowa miała miejsce w czasie pobytu pisarza we Włoszech w 1955 roku, gdzie gościł w Rzymie na zaproszenie abp. Iwana Buczko, wizytatora apostolskiego dla Ukraińców obrządku bizantyńskiego w Europie Zachodniej, i w Neapolu, gdzie podejmował go właśnie J.U. Marbach.

Rzecz dotyczyła koncepcji dziejów, a więc tematu dla twórczości Vincenza fundamentalnego i zarazem słabo rozpoznanego. W dotychczasowych uwagach na temat stosunku pisarza do historii jako nauki[19] czy koncepcji czasu w *Na wysokiej połoninie*[20] poprzestawano na dość ogólnych stwierdzeniach, iż był on krytykiem idei stałego i wszechstronnego postępu, że bliższy był mu raczej czas cykliczny, znamienny dla kultur archaicznych. Nie pisano już jednak np., czy i jak Vincenz próbował wyplątać się z błędnego koła ustawicznych nawrotów, albo jak godził owe sympatie z chrześcijańską koncepcją historii zbawienia, która realizuje się przecież w czasie linearnym. I nie ma w tym nic dziwnego. Wszak *Na wysokiej połoninie* i eseje w większym stopniu ukazują Vincenza antropologa kultury, myśliciela religijnego i znawcę antyku niż filozofa dziejów.

Tekst Marbacha może więc mieć wartość nie tylko sam w sobie, ale także jako swoisty klucz do interpretacji dzieł tego pisarza. Rozpoczyna go szereg uwag na temat Vincenza jako rozmówcy:

> [...] lubił swobodną rozmowę, gawędę, w której jednak osadzał niespodzianie energiczne akcenty. Zaskakiwał na przykład partnera pytaniami [...]. Zmuszał go do rozważania, do pomyślenia wraz ze sobą. Nienawidził wyświechtanych pojęć, wrzucał je do tygla swego krytycznego myślenia, z którego nieraz wychodziły w całkiem nowym blasku. Lubił dialog sokratyczny, przeciwieństwo jako środek wyjaśnienia, wątpliwość jako metodę poznania. [...] przypomniał mi raz, że Platon sam poddawał w *Sofiście* swoje idee krytyce [...]. Nietzsche – tłumaczył [...] – jest monologistą, brak mu dialogu [...]. Platon przenosi własne wątpliwości na inną osobę, a potem stojąc ponad dialogiem rozważa tę wątpliwość. Błędem współczesnych w ogóle jest, że monologują.[21]

Po tych wstępnych uwagach Marbach przechodzi do sedna sprawy:

18/ Neapol 1954, s. 326.

19/ E. Czaplejewicz *Czas Vincenza*, „Przegląd Humanistyczny" 1986 nr 3–4, s. 141–156.

20/ Tenże oraz M. Klecel *Na przełomie czasów. Mit i historia w cyklu Vincenza „Na wysokiej połoninie"*, w: *Studia o Stanisławie Vincenzie*, red. P. Nowaczyński, Lublin–Rzym: RW KUL – Fund. Jana Pawła II Pol. Inst. Kult. Chrześc. 1994, s. 125–146; P. Nowaczyński *O „Prawdzie starowieku" Vincenza. Struktura – mit – idee*, tamże, s. 73–75; A. Karcz *Sakralna wizja świata w Stanisława Vincenza „Na wysokiej połoninie"*, tamże, s. 108–112.

21/ Obszerniej pisze o tym Vincenz w szkicu *Archaiczna filozofia. Myśliciele z Miletu i pitagorejczycy*, w tegoż: *Eseje i szkice zebrane*, t. 1, wybór i wstęp A. Vincenz, przygot. do druku M. Klecel i A.St. Kowalczyk, Wrocław, Wirydarz 1997, s. 136–137.

Pewnego dnia spytałem Vincenza, czy nie mamy prawa przyjąć coraz wyższego rozwoju ludzkości, jak to proponował Hegel, a w ostatnich czasach znowu Holzapfel. Postulat taki dałby się chyba obronić, jako że mimo chwilowych niepowodzeń – jeśli brać pod uwagę cały rozwój ludzkości – nie zaginęły żadne zasadnicze wartości, gdyż każda epoka przekazuje zawsze swe osiągnięcia następnej.

Odpowiedź brzmiała niemal szorstko, jak gdyby moje pytanie poruszyło szczególnie czujną stronę jego sumienia:

– Wartość? Co to znaczy wartość? Miłość! Gdzie kończy się miłość, zaczyna się komunizm. Rozwój? Wiara, że w rozwoju nic nie ginie, jest przesądem! Gdzie jest starogrecka muzyka z jej ćwierćtonami? Zaginęła na zawsze!

Dlaczego Vincenz oburza się na słowo „wartość" i przeciwstawia mu „miłość"? Przecież miłość to także wartość. Jak biegnie myśl tego człowieka?

„Wartość" w znaczeniu filozoficznym, a nie potocznym, wiąże się bez wątpienia w XX w. z neokantyzmem, a więc tym nurtem w filozofii, który w czasach młodości Vincenza zdominował nauczanie uniwersyteckie i skłonny był, przynajmniej w wariancie badeńskim, potraktować całą filozofię jako refleksję nad wartościami. Neokantyści – a mam tu na myśli przede wszystkim Rickerta[22] – sytuowali je poza czasem, poza przestrzenią, poza rzeczywistością; tworzyli z nich odrębną sferę uniwersum. Wartości – mówili dość paradoksalnie – choć właściwie nie istnieją, to jednak obowiązują (*gelten*). Realizowane – tworzą dobra kulturowe, takie jak sztuka, nauka, prawo, w których urzeczywistnia się dopiero Piękno, Prawda, Dobro itd.

Dzieje w wizji neokantystów rozgrywają się właśnie w sferze kultury, w sferze – mówiąc językiem N. Hartmanna – ducha zobiektywizowanego i pojmowane są jako proces realizowania wartości. Tymczasem Vincenz, kiedy mówi: „nie wartość, lecz miłość", przenosi nas ze świata wytworów w sferę relacji międzyosobowych. Daje do zrozumienia, że idąc po linii wartości w gruncie rzeczy nie trafiamy do tej fundamentalnej przestrzeni, w której dzieje się toczą. To człowiek jest podmiotem historii, a nie zautonomizowana, oderwana od niego, bytowo usamodzielniona kultura. Przemawia więc w imię personalistycznej wizji dziejów[23].

22/ M. Wallis-Walfisz *Henryk Rickert*, „Przegląd Filozoficzny" 1937 z. 3, s. 295–319 i odb.: Warszawa 1937 s. 27; ks. E. Boronowski *Filozofia wartości Henryka Rickerta*, „Roczniki Filozoficzne" 1949–1950, s. 298–316; A.L. Zachariasz *Wartości i kultura w filozofii Henryka Rickerta*, w: *Perspektywy historiozoficzne*, praca zbiorowa pod red. J. Litwina, Wrocław 1979, s. 181–223; A. Przyłębski *W poszukiwaniu królestwa filozofii. Z dziejów neokantyzmu badeńskiego*, Poznań, Wyd. Nauk. UAM 1993, s. 158 (rozdz. 4: *Rickertowska filozofia wartości*, s. 54–70).

23/ Na temat jednostki jako podmiotu dziejów zob.: ks. A. Wawrzyniak *Wprowadzenie do filozofii dziejów*, „Filozofia" 1983 nr 8, s. 103–104 i 94–97 (tekst nieautoryzowany) oraz M. Gogacz *Człowiek – podmiot czy przedmiot dziejów. Refleksja problematyzująca*, „Ateneum Kapłańskie" 1986 z. 2, s. 242–253. Pożyteczna jest też w tym zakresie lektura książki ks. P. Moskala *Problem filozofii dziejów. Próba rozwiązania w świetle filozofii bytu*, Lublin, RW KUL 1993, szczególnie s. 155–160, 174–181.

Czy w sposób szczególny zwraca się przeciwko neokantyzmowi? Na pewno nie. Gdyby tak było, nie nazywałby starogreckiej muzyki wartością, lecz jedynie dobrem kulturowym, które urzeczywistnia Piękno. W istocie zwraca się generalnie przeciwko takiemu myśleniu o dziejach, w którym sens ludzkiej historii polegałby na realizowaniu wartości w kulturze. Trzeba nam bowiem pamiętać, iż w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku była to pod wpływem neokantyzmu wizja niezwykle rozpowszechniona. Jej elementy odnaleźć możemy nawet w *Filozofii dziejów* ks. F. Sawickiego, który neokantystą przecież nie był i dość mocno akcentował podstawowe znaczenie osoby ludzkiej w historii. Vincenz zaś jako personalista nie może się zgodzić z tezą, że tą podstawową rzeczywistością, najwyższą w swojej randze, jest właśnie kultura – i to na dodatek kultura w służbie wartości, a nie osób.

Byłoby rzeczą interesującą poznać bliżej poglądy Vincenza na temat podmiotu dziejów. Zapewne powiedziałby, że jest nim człowiek jako jednostka – realizująca się ze względu na swój społeczny wymiar w kontaktach z innymi – a nie różnego rodzaju zbiorowości: klasy, pokolenia, narody, cywilizacje. I to niezależnie, jak pojmowane – czy jako suma indywiduów, czy jako swego rodzaju zbiorowy byt substancjalny, organizm społeczny, mający swe życie w czasie. A nie są to wszystko wybory błahe. Tylko w pierwszym bowiem wypadku mamy do czynienia z postawą w gruncie rzeczy personalistyczną, pozostałe lokują nas bądź po stronie skrajnego indywidualizmu, bądź totalitaryzmu[24].

Marbach podniósł jednak inny, bardziej dla niego znaczący wątek rozmowy. Jak pamiętamy, irytację Vincenza – kto wie czy nie największą – wywołało twierdzenie, że „każda epoka przekazuje zawsze swe osiągnięcia następnej", a więc że w dziejach zachodzi proces kumulowania się wartości. Mówił zatem Marbach jak wyznawca oświeceniowych idei postępu. Właśnie problem postępu i sposobu, w jaki się on dokonuje, stanie się kolejnym przedmiotem rozważań.

Siedzieliśmy na obszernym tarasie starego pensjonatu oddaleni o rzut kamienia od pałacu Benedetta Croce na via Crispi. Przed nami najwspanialszy widok świata: granatowa Zatoka Neapolitańska. Na lewo delikatnie wznoszące się ku lazurowemu sklepieniu nieba kontury Wezuwiusza, który właśnie świecił w białym kręgu świeżego śniegu; na prawo, między murami koloru ochry, ciemne sady pomarańczowe z błyszczącymi owocami; przed nami szerokie morze. Podjąłem znowu nić rozmowy.

– Pan przecież napisał przed wielu laty książkę o Heglu. Czy nie sądzi Pan, że jego metoda dialektyczna mogłaby nam pomóc jako wyjaśnienie procesu rozwojowego?

– Krytyka Crocego, odpowiedział mi polski pisarz, wskazuje całkiem słusznie, że Hegel przejął teorię przeciwstawieństw od Heraklita i sfałszował. Dla Hegla istnieje tylko teza i antyteza. Dlatego nie istnieje dla niego żadna prawdziwa indywidualność. Ale istnieje nie tylko teza i antyteza, to uproszczenie dzisiejsze: kto nie jest komunistą, musi być kapitalistą. Filozofia Hegla: najgenialniejsza sofistyka! I ona zawładnęła prawie całym XIX i XX wiekiem.

24/ Ogólnie o miejscu człowieka w świecie krótko i rzeczowo pisze J.M. Bocheński *Pięć myśli*, w tegoż: *Sens życia i inne eseje*, Kraków, Philed 1993, s. 53–54.

– Dlaczego sofistyka?

– Że starożytność grecka została „zachowana" w chrześcijaństwie, jest sofizmatem. Hegel zaprzecza tragiczności straty. W tym leży podstęp i fałsz: ten optymizm, że nic nie ginie. Czy rzecz ma się tak, że Wagner, ponieważ żył później, jest lepszy niż Bach? Nie, w Wagnerze Bach nie jest „zachowany". W wypadku straty indywidualność przestaje istnieć. Dla mnie życie huculskie przestało istnieć. Hegel neguje indywidualność. Uważa ją nie za wartość, ale tylko za „fazę". Zło jest dla niego tylko nieobecnością dobra. Na skutek tego życie traci napięcie.

Wypowiedź Vincenza dotyczy, jak widzimy, dwu w istocie zagadnień; antyindywidualizmu systemu Hegla i sposobu rozumienia w nim zla, przy czym obydwa – choć słowo to nie pada – służą do podważenia tezy o zachodzeniu postępu w dziejach.

Najpierw więc o pierwszej sprawie. Bez wątpienia dla Hegla rzeczywistością podstawową, fundamentalną były zawsze pewne treści ogólne. A więc np. człowieczeństwo, a nie poszczególni ludzie. Ci jawią się bowiem tylko jako pewne konkretyzacje owych treści ogólnych. W podobny sposób Hegel patrzy także na dzieje. Są dla niego ruchem, zmianą, ewolucją jednego, całościowego bytu natury duchowej. Poszczególni ludzie czy narody to jedynie swoiste przejawy tego podmiotu, niczym wyłaniające się z oceanu fale, momenty w jego „życiu". Cały zaś proces dziejowy poddany jest prawu przechodzenia od tezy przez antytezę do syntezy. Vincenz mówi co prawda tak, jakby w antytezie mieściła się już teza, co nie jest ścisłe, ale ogólnie myśl, że to, co późniejsze, zawiera w sobie to, co wcześniejsze, jest niewątpliwie myślą Heglowską. Można więc powiedzieć, że w chrześcijaństwie zachowana została starożytność grecka.

Hegel zauważał oczywiście większe skomplikowanie procesu dziejowego, niż to ma miejsce w tzw. kumulatywnej historii dziejów, gdzie zasadniczo panował pogląd, iż są one spokojnym gromadzeniem osiągnięć przeszłości. Zdaniem Vincenza zaś, czy pojmiemy proces dziejowy w sposób nieskomplikowany, jak to w czasach oświecenia zrobił Condorcet[25], czy w sposób bardziej skomplikowany, jako rozwój przez przechodzenie od tezy przez antytezę do syntezy, a więc w sposób dialektyczno-konfliktowy, to tak czy inaczej nadal twierdzimy, iż w dziejach nic nie ginie, że przeszłość jest zawsze zachowywana w przeszłości.

W ocenie Vincenza jest to pogląd fałszywy, a źródło błędu tkwi w tym, że niemiecki filozof „neguje indywidualność" i „zaprzecza tragiczności straty". Dla Hegla – powiada pisarz – istnieje tylko teza i antyteza. Dlatego nie istnieje dla niego żadna prawdziwa indywidualność.

Jak to rozumieć. Chodzi zapewne o to, że indywidualność jest zawsze czymś odrębnym, oryginalnym, co nie wyłania się z dialektycznej gry przeciwieństw w procesie dziejowym, nie jest jego momentem, fazą, ale jest czymś swoistym, czego nie da się wyjaśnić wyłącznie przez odwołanie się do Heglowskich praw historycznego

---

25/ A.N. Condorcet *Szkic obrazu postępu ducha ludzkiego poprzez dzieje*, wstęp B. Suchodolski, Warszawa 1957, s. 260.

rozwoju. Jeżeli teraz przyjmiemy, że indywidua, czy to jednostki, czy cale kultury – Vincenz podaje jako przykład kulturę huculską – giną bezpowrotnie, to dzieje mają niewątpliwie wymiar tragiczny i daleko im do optymistycznej wizji kumulowania się wartości w procesie uzgadniającego jednoczenia się przeciwieństw, jak chce Hegel. Po prostu w dziejach istnieje, zdaniem Vincenza, zjawisko unicestwiania indywiduów, zjawisko straty nieodwracalnej. Indywiduum bowiem, jako rzeczywistość niepowtarzalna, nie może się zachować jako moment przeszłości, przestając być zarazem tym indywiduum.

Vincenz mówi jednak także i coś więcej. Posłuchajmy raz jeszcze:

> Hegel neguje indywidualność. Uważa ją nie za wartość, ale tylko za „fazę". Zło jest dla niego tylko nieobecnością dobra. Na skutek tego życie traci napięcie.

Vincenz – jak więc widzimy – odrzuca koncepcję zła jako braku dobra: dla niego polega ono na zniszczeniu indywidualności. W jaki jednak sposób zniszczenie indywidualności może być przeciwstawione nieobecności dobra? Na pierwszy rzut oka może się wydawać, iż pisarz nie do końca przemyślał teorię zła jako braku dobra. Przecież strata indywiduum jest właśnie nieobecnością, jest brakiem takiego dobra, jak indywiduum. Wydaje się więc, że w istocie nie ma tu żadnego przeciwstawienia. Czyż śmierć matki, czyli zniszczenie jakiegoś indywidualnego bytu, nie jest brakiem pewnego dobra w rodzinie?

Gdzie więc faktycznie tkwi owa przyczyna sprzeciwu Vincenza wobec zdania, że zło jest tylko nieobecnością dobra? Najprawdopodobniej w słowie „tylko". Zło bowiem jako brak – jeśli właściwie rozumieć słowo „brak" – może się uwidocznić wyłącznie na tle jakiegoś bytu. Czy ja powiem, że jest brak czegoś w jednostce, czy brak jakiejś jednostki np. w rodzinie, procesie dziejowym, zawsze zlo pojmuję jako nieobecność czegoś w pewnej całości. Jeśli oderwiemy nasze spojrzenie od tego szerszego kontekstu, to właściwie nigdy się ze złem nie spotkamy. Powiedzieć zaś, że zlo polega na unicestwieniu jakiegoś bytu, to powiedzieć jednak coś daleko więcej i radykalniej. Teoria zła jako zniszczenia bytu jest niewątpliwie treściowo bogatsza od teorii zła jako braku czegoś w bycie. A więc jeżeli zagładzie uległa kultura huculska, to nie dlatego jest źle – powie Vincenz – że zubożona została kultura ludzkości, choć niewątpliwie także, ale przede wszystkim dlatego, że zaginęło pewne dobro... autonomiczne, a nie dobro ze względu na coś. Vincenz nie chce myśleć tak strukturalistycznie, że indywiduum ma wartość tylko w relacji do całości. Jeżeli bowiem zło będziemy pojmować tylko jako brak w pewnej całości, to wówczas bardzo łatwo dobro może być pojmowane tylko w sensie funkcjonalnym, a to jest już oczywiście deprecjacja wartości indywiduum, którego strata jest złem, według pisarza, niezależnie od tego, że ucierpiała na tym jakaś całość. Jeśli śmierć matki byłaby złem tylko ze względu na rolę, jaką mogła odegrać w rodzinie, to jednostka byłaby tyle warta, ile jej funkcja w całości. Dla Vincenza zaś jest ona dobrem sama w sobie, a nie tylko ze względu na udział np. w procesie dziejowym. Teraz staje się bardziej zrozumiałe to enigmatyczne zdanie pisarza, że Hegel uważa indywidua nie za wartość, ale tylko za „fazę". Zderzyło się tu niewątpliwie myślenie persona-

listyczne z myśleniem totalitarnym, które skłonne jest uzależniać wartość jednostki od jej roli w jakiejś całości.

Pozostaje jeszcze wyjaśnić, dlaczego, zdaniem Vincenza, przy teorii zła jako nieobecności dobra „życie traci napięcie". Rzecz stanie się nieco bardziej zrozumiała, jeśli przywołamy dalszy ciąg wypowiedzi pisarza.

> – Plato [...] widział słusznie, że wcale nie wszystko, co się urzeczywistnia, jest dobre, że to, co istnieje, nie zawsze musi być skierowane ku „dobru". Gdyby się ideał urzeczywistniał sam z siebie, to walka o urzeczywistnienie religii byłaby bezwartościowa.

Co tu się właściwie twierdzi? Vincenz chciałby zapewne powiedzieć, że gdyby wszystko, co istnieje, było skierowane ku dobru, to dzieje w sposób niejako automatyczny zmierzałyby do ideału. Nie byłoby żadnej zasadniczej przeszkody, żadnego wroga w rzeczywistości, który mógłby spowodować przerwanie tego procesu lub zmianę jego kierunku. Moglibyśmy co najwyżej mówić o szybszym lub wolniejszym zbliżaniu się do owego ideału. Zło zaś byłoby tym razem już nie brakiem czegoś w bycie, ale brakiem doskonałości, „nieobecnością dobra" w sensie niespełnienia się jeszcze ideału, który nieuchronnie się przecież zrealizuje w procesie nawarstwiania, przybywania wartości. Jeżeli zło nie jest aktywnym partnerem dobra, a jedynie brakiem, który samoistnie się wyrówna, to życie rzeczywiście musi „tracić napięcie". Zdaniem zaś Vincenza nie wszystko, co jest, jest dobre i jest ku dobru skierowane. W świecie mamy do czynienia nie tylko ze zjawiskiem dopełniania dobra, ale także unicestwiania wartości, ginięcia indywiduów. I tu, jak się wydaje, tkwi powód sprzeciwu pisarza wobec wszelkich optymistycznych wizji dziejów[26].

Vincenz wskazując na śmierć całych kultur kwestionuje jednak nie tylko prawo postępu w dziejach – jako niepowtarzalne indywidua, ginąc, nie mogą przecież ani siebie, ani nic z siebie dalej przekazywać[27] – ale w istocie przerywa także cały ten deterministyczno-kazualny łańcuch zbliżania się ku pewnemu ideałowi. Co więcej, można by też powiedzieć, że tak silnie akcentując autonomiczność i niemal równorzędność zła wobec dobra, a nie otwierając przy tym perspektywy na ostateczne zwycięstwo jednak dobra, wydaje się w ogóle pozbawiać dzieje sensu. Przyjdzie jeszcze do tego powrócić.

26/ Nie wprowadza to naturalnie pisarza – dodajmy nawiasowo – w konflikt z chrześcijaństwem. Musimy bowiem pamiętać, że zrywając z antyczną ideą powtarzalności światów, z cyklicznym modelem dziejów, znało ono w ramach przyjętej linearnej koncepcji czasu nie tylko wariant optymistycznego, kumulatywnego, spokojnego zbliżania się ku Sądowi Ostatecznemu, ale znało także wariant bardziej pesymistyczny, stałego psucia się świata, destrukcji, degeneracji, z której tylko Bóg w ostatniej chwili ratuje resztki dobra i ludzi w czasach ostatecznych. Zob.: M. Wichrowski *Spór o naturę procesu historycznego. Od Hebrajczyków do śmierci Fryderyka Nietzschego*, Warszawa 1995, s. 30–50, 54–67.

27/ Hegel też dostrzegał naturalnie koniec pewnych kultur, ale uważał, że to, co w nich najistotniejsze, przechodzi do kultury następnej.

Marbach nie bardzo jednak chyba zdawał sobie sprawę z zasygnalizowanych tu konsekwencji głoszonej przez Vincenza tezy o całkowitym ginięciu indywiduów w procesie historycznym. Zapatrzony w swoją ideę sukcesywnego realizowania wartości w dziejach podejmuje raz jeszcze próbę obrony paradygmatu linearno-postępowego. Zachęciło go do tego zapewne ostatnie zdanie z wypowiedzi pisarza, z którego wywnioskował, iż być może zakłada on również możliwość realizowania ideału w dziejach, tyle że nie w sposób tak bezwarunkowo zagwarantowany.

– Gdyby się ideał urzeczywistniał sam z siebie, to walka o urzeczywistnienie religii byłaby bezwartościowa – mówi Vincenz.

– A więc wierzy Pan także w pewnego rodzaju rozwój zdążający wzwyż, bez czego byt wydawałby się w jakiś sposób bezsensowny? Nawet przyrodnicy, jak Julian Huxley, mówią *expressis verbis* o stopniowym procesie udoskonalania się wewnątrz ewolucji.

Jak więc widzimy, Marbach rozumuje tak: skoro nie prosta kumulacja, nie dialektyczno-konfliktowy rozwój w rytmie: teza, antyteza i na wyższym już poziomie synteza, a więc w ruchu niejako po spirali, to może dowód z teorii ewolucji. Tu niewątpliwie nie da się zaprzeczyć rozwojowi. Tak więc już nie tylko świat ludzi, świat kultury, ale i świat natury zostaje objęty prawem zmiany wiodącej ku stanom coraz bardziej doskonałym. Odpowiedź okazała się i tym razem negatywna.

– Kant rozpoznał słusznie, a w nowszych czasach Holzapfel, że pojęcie ewolucji jest wartościowaniem. Również Darwin wkłada wartościowanie w swoje pojęcie ewolucji. Jego „walka o byt" przedstawia uczłowieczenie procesów naturalnych. To właśnie krytykował Bergson u Darwina. Walka we właściwym tego słowa znaczeniu zakłada istnienie organizacji społecznej[28]. Goethe na przykład nigdy nie mówi o ewolucji, tylko o rozwijaniu się w naturze. Czy kwiat jest „wyżej" rozwinięty niż pączek? Każda faza jest niezbędna i sama w sobie doskonała. Fizyka mówi, że nawet każdy atom i elektron jest ukształtowany indywidualnie.

Vincenz, jak więc widzimy, nie kwestionuje w zasadzie ewolucji, uważa jedynie, że aczkolwiek mamy w niej do czynienia ze zmianą, to jednak nie ze zmianą jakościową, nie z przejściem od stanu niższego do wyższego, a więc nie z postępem, jak chce Darwin. Poszczególne fazy rozwojowe są, zdaniem pisarza, urównorzędnione w wartości, każda jest niezbędna, indywidualna i „sama w sobie doskonała". Kwiat nie jest doskonalszy niż pąk.

Jeśli poglądy te odnieślibyśmy teraz do procesu historycznego, to wydają się one współgrać z wypowiedziami przedstawicieli tzw. filozofii życia, a szczególnie zaś Diltheya, który w sposób może najbardziej znaczący zajmował się u schyłku XIX w. dziejami i metodologicznymi podstawami historii jako nauki. On to

---

28/ Vincenz już przed wojną pisał, że idea ewolucji, zakładająca walkę o byt jako mechanizm doskonalenia w naturze, jest przeniesieniem obserwacji z zachowań ludzkich na świat zwierząt, roślin i nawet atomów – jest nieuprawnioną antropomorfizacją (*Horyzonty walki*, „Droga" 1925 nr 2, s. 9).

właśnie w ramach reakcji na pozytywistyczny ewolucjonizm bronił swoistości, oryginalności i równorzędności poszczególnych zjawisk kulturowych. Dzieje nie toczą się według jakichś ogólnych i koniecznych praw, według jakiegoś jednego wzoru, przeciwnie – życie rozwija się w różnych kierunkach i przejawia w różnych i równowartościowych formach[29].

Riposta Marbacha była natychmiastowa i w pewien sposób przewidywalna.

– W takim razie wszystko byłoby względne i nie byłoby żadnych wiecznych wartości.[30]

Zarzut to niewątpliwie bardzo poważny i logiczny. Skoro każda epoka w kulturze jest odrębna, indywidualna i równoważna wobec innych, to jest rzeczą naturalną, że nie można ich porównywać. Porównywanie zakłada bowiem istnienie jakiejś jednej skali, która wykracza poza poszczególne fazy procesu dziejowego. Jeśli natomiast każda epoka posiada swój własny system wartości, to musimy posługiwać się jedynie jej wewnętrznymi miarami. Nie możemy wartościować ahistorycznie, nie jesteśmy uprawnieni, żeby np. ze współczesnego punktu widzenia osądzać coś w starożytności.

Jest rzeczą interesującą przyjrzeć się, jak Vincenz, akcentując tak silnie unikalność, niepowtarzalność, samoistność poszczególnych epok, stara się równocześnie uniknąć pułapki historycznego relatywizmu. Oto jego odpowiedź na obawy Marbacha.

– Dlaczego względne? Co to znaczy względne? Pojęcie ewolucji to po prostu intuicja, że wszystkie zmiany w życiu ludzkim i zwierzęcym mogą być sprowadzone do jednego planu wartości. Wprawdzie wszystko zdaje się przypadkowe, ale panuje we wszystkim plan, kierunek. Leibniz wyraża tę treść może najlepiej przy pomocy pojęcia monady. Każda jednostka jest zamknięta w sobie, jest czymś dla siebie, czymś jednorazowym. Leibniz przyjmuje jednak preegzystującą zgodę, harmonię świata. Wiemy, że człowiek może w samej rzeczy objąć umysłem pewne harmonijne proporcje wszechświata, które – jak udowadnia Hans Kayser – obiektywnie istnieją w kosmosie. Może jest coś takiego jak p r e e g z y s t e n c j a. U Frobeniusa znajdujemy nadzieję na „wieczne" tam, gdzie pokazuje on, że w s t y l u wypowiada się postawa życiowa, która wydaje się istnieć w jakiś sposób jeszcze przed jej realizacją, i gdy się jedna realizacja przeżyła, zawsze jeszcze pozostaje nadzieja na dalsze urzeczywistnienie.

Leibniz, Kayser, Frobenius. Wspólny plan wartości, preegzystująca harmonia, postawa życiowa, która zdaje się wyprzedzać jej konkretne realizacje. Co skrywa ten szyfr? Co wiąże te różne nazwiska i terminy? Najogólniej mówiąc, przeświadczenie o istnieniu jakiegoś uprzedniego prawzoru, swoistej matrycy, urzeczywistnianej następnie w różnych historycznych wariantach.

29/ Na temat stosunku Diltheya do heglizmu i pozytywizmu zob.: Z Kuderowicz *Światopogląd a życie u Diltheya*, Warszawa 1966, s. 29–54.

30/ O relatywizmie u Diltheya zob.: Z. Kuderowicz *Światopogląd...*, s. 250–272 oraz tegoż *Dilthey*, wyd. 2. zmien. i uzup., Warszawa 1987, s. 31–34.

By rzecz jaśniej ukazać, przyjrzyjmy się nieco uważniej nawiązaniom do Leibniza, który wydaje się odgrywać w tym wywodzie rolę kluczową. Jak wiemy, świat tego filozofa składa się z izolowanych, indywidualnych monad, które nie mogą na siebie wzajemnie oddziaływać. Są to monady – jak mówił on obrazowo – z zamkniętymi oknami. Dlaczego więc te tak odrębne i nieprzenikalne dla siebie światy wydają się pozostawać w relacjach przyczynowych? Zdaniem filozofa jest to tylko złudzenie. Jeśli dwa zegary wskazują tę samą godzinę, to nie jest to skutkiem oddziaływania jednego z nich na drugi, ale wcześniejszego ustawienia. Podobnie jest z monadami. Jako składniki jednego wielkiego uniwersum są zestrojone ze sobą harmonią wprzód ustanowioną. Są zsynchronizowane tak, że działania jednej następują po lub towarzyszą działaniu innej. Trzeba tylko założyć, że już na samym początku wszystkie te izolowane indywidua otrzymały jakąś wzajemność, odpowiedniość wobec siebie.

Gdyby przełożyć ogólnometafizyczne tezy Leibniza na proces dziejowy, należałoby teraz poszczególne epoki potraktować jako swoiste monady. Żadna z tych monad nie może spowodować niczego poza sobą, a więc musi być coś uprzedniego albo coś ponad, co harmonizuje te zamknięte dla siebie i w sobie rzeczywistości, aby można było mówić o jakimś sensie świata i dziejów. Vincenz nie zakłada więc, że ów sens rodzi się z wzajemnego powiązania poszczególnych faz procesu historycznego, z oddziaływania jednej epoki na drugą, przyjmuje raczej, że fundamentem sensu jest istnienie jakiegoś wcześniejszego pramodelu, który sprawia, iż w sumie jawią się one wszystkie jako spójna i zarazem dynamiczna całość, przy czym każda z tych epok – jak sugeruje nawiązanie do Frobeniusa – jest urzeczywistnieniem jednego z wielu dopuszczonych wariantów owego prawzoru. I tu ma właśnie źródło ta głoszona przez pisarza równorzędność w doskonałości i absolutny sprzeciw wobec teorii postępu, która będzie zawsze mówiła, że to, co późniejsze, jest doskonalsze od tego, co wcześniejsze. Przyszłość nie buduje na przeszłości, powiedziałby zapewne Vincenz, przyszłość buduje na tym preegzystującym modelu.

Ostatecznie więc zderzyły się w tej rozmowie dwa przeciwstawne poglądy na dzieje. Marbach chciałby je widzieć jako proces sukcesywnego realizowania wartości, dodajmy – przyświecających całej historii, a nie tylko jakiejś jednej epoce. Proces jednowątkowy, gdzie przyszłość jest kazuałnie powiązana z przeszłością i pomnaża jej osiągnięcia.

Zdaniem Vincenza natomiast, nie ma jakiegoś jednego potoku dziejów, który byłby spajany choćby na tej zasadzie, że wszystko, co minione, co przeszłe, jest niezbędne dla przyszłości i właściwie w jakimś sensie w tej przyszłości się zawiera, ocala. Nie istnieje jedna sekwencja wydarzeń historycznych. Dzieje są raczej paletą różnych wersji urzeczywistniających jeden prawzór.

Vincenz, przyjmując istnienie jakiegoś uprzedniego planu dla dziejów – nie jest tu wprost powiedziane, czy jego autorem jest, czy nie jest Bóg – nie chce i nie może pojmować go więc jako celu, który ma być w sposób pełny i ostateczny ziszczony u kresu historii. Uważa go natomiast za pewien system wzorczy, urzeczywistniany przez każde indywiduum w sposób dla niego właściwy, czyli zawsze odmienny.

Czy owa odmienność, autonomiczność poszczególnych indywiduów, np. kultur, epok, prowadzi do relatywizmu historycznego, jak chciał Marbach? Nie jest to konieczne. Są to co prawda różne warianty, ale jednak jakiejś harmonii przedustawnej. Vincenz wychodzi więc poza poszczególne epoki, przyjmując pewien niezmienny wzór, pewien plan ponadhistoryczny. Nie rezygnuje – tak jak Dilthey – z ogólnego, absolutnego systemu wartości na rzecz wartości czasowych.

A jak wyglądałby teraz sygnalizowany już tu wcześniej problem obecności zla w historii? Wydaje się, że jego przejawy w postaci ginięcia indywiduów nie zagrażałyby tym razem sensowności dziejów. Jeśli historia jest wariantową realizacją jakiegoś uprzedniego wzorca, to jest rzeczą naturalną, że warianty owe muszą sobie ustępować. Wprawdzie zło w postaci unicestwienia pewnego indywiduum ma rzeczywiście miejsce, ale przecież zwycięża tylko w odniesieniu do jednego wariantu. Nie ma efektu totalnego, całościowego. To indywiduum istotnie ginie, ale na jego miejsce powstanie inny wariant, który też będzie realizacją tej przedustawnej harmonii. Proces dziejowy, aczkolwiek dramatyczny, nie zostaje więc pozbawiony sensu, bo sens polega na tym, że zawsze jest usiłowanie w tych różnych wariantach urzeczywistniania tego właśnie planu uprzedniego. Śmierć jednej kultury nie oznacza zatem śmierci całej kultury. Nie likwiduje jakby generatywnej funkcji owego systemu wzorczego. Nie oznacza także, że przerywa się proces dziejowy. Jeśliby zaś proces dziejowy pojąć jako kauzalny łańcuch zbliżania się ku pewnemu ideałowi, jak chce Marbach, to kończyłby się on – zdaniem Vincenza – nie w chwili jego pełnego urzeczywistnienia, lecz wcześniej.

Ostatnie zdania kierują naszą uwagę ku zasadniczemu problemowi historiozofii – pytaniu o sens dziejów. Różne tu mogą być postawy[31]. Można więc przyjąć, że dziejom przysługuje sens, jeśli posiadają jakiś cel albo jeśli są uporządkowane, podlegają prawom, jak mówi właśnie Hegel, albo – w przeciwieństwie do modeli cyklicznych – mają rozwiązujący ich problemy kres, spełniający je finał. Można jednak spojrzeć na dzieje bardziej z perspektywy antropologicznej i wówczas przypiszemy im sens albo dlatego, że spełniają wrodzone człowiekowi potrzeby i oczekiwania, np. potrzebę sprawiedliwości, albo że umożliwiają mu realizację siebie jako osoby. Można zająć też jeszcze inne stanowisko. Uznać, że dzieje mają sens, bądź dlatego że ich przebieg wskazuje na obecność jakiejś rzeczywistości ukrytej, np. Absolutu, bądź dlatego że układają się one w jakąś harmonijną, spójną całość. Można wreszcie twierdzić, że sens całości dziejów jest w istocie niepoznawalny[32].

31/ Najlepszą ze znanych mi klasyfikacji zrozumienia sensu dziejów – odtwarzam ją poniżej – przynosi wspomniana już praca ks. A. Wawrzyniaka *Wprowadzenie do filozofii dziejów*, s. 105–109. Zob. też odpowiedź Z. Najdera na ankietę *Czy dzieje mają sens?*, „Znak" 1975 nr 11–12 (257–258), s. 1429–1436 i Cz. Bartnika *Prolegomena do dyskusji nad sensem dziejów*, „Studia Filozoficzne" 1979 nr 3, s. 23–31.

32/ Takie stanowisko zajmuje np. K. Popper (*Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, przel. A. Krahelska, oprac. A. Chmielewski, t. 2: *Wysoka fala proroctw: Hegel, Marks i następstwa*, Warszawa 1993, s. 272–293; *Czy historia ma jakiś sens?*), a u nas S. Swieżawski (odpowiedź na ankietę *Czy dzieje mają sens?*, „Znak" 1975 nr 11–12, s. 1425–1429).

Nie znaczy to jednak, że nie przyznaje się go w tym wypadku krótszym odcinkom historii, epokom, cywilizacjom, wskazując czy to na występowanie w nich pewnych związków przyczynowo-skutkowych, czy też pewnych analogii strukturalnych między nimi[33].

A w czym upatrują sens dziejów nasi rozmówcy? Dla Marbacha – jak pamiętamy – dzieje stanowią jednolity, kauzalnie powiązany proces stopniowego przybliżania się do pełnej realizacji jakichś uniwersalnych wartości, proces, w którym obowiązuje prawo kumulacji, rozwoju, doskonalenia. Dzieje są więc sensowne, ponieważ posiadają cel i podlegają zasadzie przyrostu wartości. Marbach byłby więc reprezentantem stosunkowo dość rozpowszechnionego myślenia o ludzkiej historii, w którym zakłada się postęp, mówi o wartościach i sens widzi we wzroście, w stopniowym zbliżaniu się ku ideałowi.

Vincenz tak myśleć o dziejach nie chce. Zbyt optymistyczna to wizja, ignorująca, jego zdaniem, obecność zła, które przecież nie jest tylko brakiem, niespełnieniem się jeszcze ideału. Dzieje nie są spokojnym kumulowaniem się dobra, ale mają także wymiar tragiczny, jest w nich miejsce na definitywne ginięcie indywiduów, śmierć kultur. A jeśli tak, to nie istnieje żaden kauzalny łańcuch, w którym przeszłość zawsze przekazuje swój dorobek przyszłości.

Jest być może jeszcze i inny powód sprzeciwu Vincenza. Jako rasowy personalista nie chce on, jak się wydaje, umieszczać celu dziejów na ich końcu, by nie sprowadzać minionych pokoleń jedynie do roli pomostu, swoistego szczebla, który sam zostaje pozbawiony bezpośredniego udziału w finale. Wiąże się z tym także krytykowane już tu wcześniej mierzenie wartości człowieka wyłącznie jego udziałem w procesie historycznym.

Vincenz odrzucając taką wizję świata, który zmierza ku lepszemu i jest w nim stały jakościowy rozwój, nie chce jednak pozbawiać go sensu. Warunkiem sensu może być bowiem, według niego, także istnienie jakiegoś przedustawnego wzorca, wcześniejszego planu, który my następnie wariantowo realizujemy. Wszystkie obecne i minione kultury byłyby więc indywidualnymi i przemijającymi próbami urzeczywistniania owego unoszącego się ponad dziejami prawzoru. Dzieje nie tyle więc są spokojnym kumulowaniem się wartości, ile raczej historią ponawianego przez człowieka w różnych czasach i miejscach wysiłku.

Jak więc widzimy, Vincenz odchodzi od obiektywno deterministycznego rozumienia sensu dziejów, gdzie warunkiem racjonalności historii staje się występowanie w niej pewnych uniwersalnych i koniecznych praw. Sam opowiada się właści-

---

33/ Dobrym przykładem mógłby tu być O. Spengler ze swym głośnym *Zmierzchem Zachodu*. Uważał on, iż dzieje jako całość żadnego sensu nie mają, są jedynie zbiorem różnych cywilizacji. Cywilizacjom tym można jednak przypisać sens, tyle że nie w znaczeniu realizowania wartości, ale w znaczeniu właściwie morfologiczno-strukturalnym. Wszystkie one bowiem przechodzą przez te same fazy rozwojowe: narodzin, wzrostu, dojrzałości i upadku. Podlegają więc temu samemu prawu, jakiemuś dynamicznemu porządkowi. Zob.: Z. Kuderowicz *Filozofia dziejów*, wyd. 2. poszerz., Warszawa 1983, s. 217–226.

wie za rozumieniem znakowym. Wszystkie te zindywidualizowane epoki, kultury zostają tu bowiem potraktowane jako swoiste znaki pewnego niezmiennego, ponadczasowego prawzoru. Nie szuka się w tym wypadku powiązań przeszłości z teraźniejszością, co jest tak typowe dla modeli ewolucjonistycznych czy heglowskich, ale szuka realizowanych w poszczególnych wersjach prawartości i jeśli się je odnajduje, uznaje się daną wersję za sensowną. Z tym że od strony poznawczej musi istnieć oczywiście jakaś przedindukcyjna wiedza o tym systemie wartości wiecznych. Jej źródłem byłaby u Vincenza, jak się wydaje, religia, jako że hipoteza istnienia pewnego uprzedniego w stosunku do dziejów wzoru zakłada jednak jego Stwórcę

Hipoteza Vincenza jest niewątpliwie dość pomysłową próbą odejścia od koncepcji dziejów jako jednolitego procesu o charakterze finalistyczno-deterministycznym. Czy dawałaby się jednak zastosować nie tylko do kultur, o których, głównie za sprawą Marbacha, toczy się rozmowa, ale także i do świata osób, jako właściwego przecież, według pisarza, podmiotu dziejów? Można by tu mieć pewne wątpliwości. Rzecz bowiem w tym, że musielibyśmy wówczas przyjąć istnienie także pewnego preegzystującego wzorca człowieczeństwa, a to – jak się wydaje – nie byłoby już w pełni zgodne z sygnalizowanym tu kilkakrotnie personalizmem Vincenza. Można by zapewne tak mówić w odniesieniu do natury ludzkiej, ale już nie w odniesieniu do człowieka jako osoby. Bóg nie patrzy bowiem na świat poprzez ideę człowieczeństwa, tylko patrzy na świat poprzez idee poszczególnych ludzi, podchodzi do każdego z nas indywidualnie, a nie jako do reprezentanta gatunku. U Vincenza zaś byłoby trochę tak, jakby istniała jakaś wzorcza idea człowieczeństwa, która może być następnie urzeczywistniana w różnych wariantach. Nie wydaje się wszakże, aby powołaniem ludzi miała być realizacja jakiegoś gatunkowego ideału i aby miało ono charakter globalny. Więcej byłoby w tym platonizmu niż personalizmu. Bóg powołuje ludzi jednak raczej indywidualnie, a nie jako takich. Realizacja człowieczeństwa winna zaś być podporządkowana realizacji mnie jako indywidualnej osoby. Może nie warto jednak polemizować z czymś, co *de facto* nie zostało wyartykułowane. Cała bowiem rozmowa sprowadziła się ostatecznie do rozważań na temat życia kultury w czasie, rządzących jej rozwojem praw, gubiąc właściwie personalistyczny wymiar dziejów.

Przypomnijmy na koniec raz jeszcze podstawowe tezy Vincenza. A więc:

1. Właściwym podmiotem dziejów nie jest ani oderwana od człowieka, bytowo usamodzielniona kultura, ani też żadna substancjalnie pojęta zbiorowość, w rodzaju doskonalącej się w czasie ludzkości, ale zakorzeniona we wspólnocie i w niej przez miłość realizująca swe powołanie jednostka. Gdyby wyjść poza analizowany tu tekst w kierunku całej twórczości Vincenza, należałoby dodać: zakorzeniona nie tylko we wspólnocie aktualnych, ale i minionych pokoleń. To nie przypadek bowiem, że obydwa tomy esejów pisarza noszą tytuły: *Po stronie pamięci* i *Po stronie dialogu*. A jeśli tak, to wartość dziejów w odniesieniu do człowieka polegałaby na tym, że poszerzałyby one skalę możliwości realizowania wrodzonej mu postawy personalistycznej – otwarcia się na drugie „ty" i wejścia z nim w dialog.

2. Proces dziejowy, jeśli nawet uznać, że tą rzeczywistością fundamentalną w nim jest kultura, nie jest ani ciągły, ani jednokierunkowy, nie zmierza do realizacji jakiegoś uniwersalnego, wspólnego dla całej ludzkości ideału, nie rządzą też nim żadne deterministycznie pojęte prawa, w tym także prawo nieuchronnego, niezależnego od indywidualnych decyzji jednostek postępu. Zdaniem Vincenza, jest on raczej szeregiem różnorodnych, autonomicznych prób urzeczywistniania jakiegoś uprzedniego planu o charakterze wzorczym. Sens historii nie zawiera się więc w jej immanentnym rozwoju, ale ma charakter w istocie transcendentny, jest umocowany na fundamencie religijnym.

Dlaczego pisarz tak stanowczo sprzeciwia się oświeceniowo-pozytywistycznej wizji dziejów? Powody są prawdopodobnie dwa. Pierwszy ma w zasadzie charakter biograficzny. Vincenz, który świadomie przeżył rzeź pierwszej i ludobójstwo drugiej wojny światowej, który bezpośrednio doświadczył skutków faszyzmu i komunizmu, nie mógł bez irytacji słuchać wywodów Marbacha o „coraz wyższym rozwoju ludzkości". Powód drugi ma już charakter raczej intelektualny i wiąże się z przywiązaniem pisarza do idei indywiduum. To, że owo urzeczywistnianie wzorca może mieć tylko charakter niezależnych wariantów, a nie pewnych faz jednolitego procesu, jest spowodowane właśnie tym oryginalnym, niepowtarzalnym, autonomicznym charakterem indywiduum. Vincenz cały czas walczy z poglądem, że coś indywidualnego mogłoby przekazywać siebie czy coś z siebie dla zachowania w czymś innym.

Poglądy pisarza, generalnie rzecz ujmując, zakorzenione są w historiozofii europejskiego modernizmu. Nie w tym naturalnie znaczeniu, by Vincenz podejmował szczegółowe tezy Diltheya, Burckhardta czy Nietzschego. Jest niewątpliwie myślicielem samodzielnym. Chodzi raczej o wspólną dla większości filozofów tego czasu krytyczną postawę wobec pozytywistycznej idei postępu jako zasady wyjaśniania procesu dziejowego[34]. Historią – twierdzono – nie rządzą żadne przyrodniczo rozumiane prawa, w tym także prawo postępu. To jedynie dowolne, z zewnątrz nakładane na nią schematy. Nie jesteśmy w stanie przewidywać biegu zdarzeń, nie znamy wszystkich kształtujących je sił. Wskazywano również, że teoria postępu, zakładając spełnienie, urzeczywistnienie pojętego jako cel dziejów ideału, dopuszcza tym samym możliwość zatrzymania procesu zmian historycznych, a to z kolei uznawano za nienaukową, niczym nie uzasadnioną spekulację. Głoszono także, że wiara w postęp, który miałby w sposób automatyczny i konieczny doprowadzić do osiągnięcia stanu idealnego, szerzy naiwny optymizm, sprzyja postawom pasywnym i bagatelizuje obecność zła w historii. Fałszuje również ocenę przeszłości, patrzy się tu bowiem na nią z perspektywy pożądanej przyszłości, gubiąc często istotne, własne treści minionych epok. I wreszcie na koniec odrzucano przeświadczenie o istnieniu ogólnego, ponadindywidualnego podmiotu dziejów, utożsamianego z ludzkością. Poważną rolę odegrały w tym zakresie ówczesne badania etnograficz-

---

34/ Argumenty krytyczne wobec zasady postępu w sposób uporządkowany przedstawił Z. Kuderowicz *Filozofia dziejów*, s. 182–192.

ne, w tym także wspomnianego przez Vincenza Frobeniusa, wskazujące na odmienność, samoistność kultur pozaeuropejskich. Już nie o historii powszechnej chciano mówić, ale raczej o historii różnych kultur i cywilizacji.

Jak widzimy, obiekcje Vincenza wobec paradygmatu linearno-postępowego pokrywają się na ogół z tym, co myślano na ten temat w czasach modernizmu. Który jednak z filozofów, czy ogólniej: myślicieli, byłby pisarzowi najbliższy, ale już nie w negacji, lecz na terenie jego własnej koncepcji, z kim chciałby rozmawiać o dziejach podczas biesiad w Słobodzie Rungurskiej? Z wymienionych – niewątpliwie Platon, ponieważ chroni przed relatywizmem wartości, i Leibniz, dla jego indywidualizmu, z nie wymienionych, a zapewne znanych mu, dwa przede wszystkim nazwiska należy przywołać: Max Scheler i Leopold von Ranke. Pierwszy, ponieważ uważał, że w dziejach chodzi o realizowanie trwałych, uniwersalnych, ponadhistorycznych wartości, z których najważniejsza jest miłość[35]. Drugi – dlatego że akcentował indywidualny charakter poszczególnych kultur i skłonny był za pozornym chaosem zdarzeń przyjmować istnienie pewnego kierującego dziejami planu metafizycznego, boskiego porządku[36].

Był zatem Vincenz – gdyby określać go suchym językiem filozofii – platonikiem i personalistą, czyli antynaturalistą i antyheglistą. Może więc dlatego przyjaciele z paryskiej „Kultury" właśnie do niego skierowali Miłosza, by leczył się przy nim z „heglowskiego ukąszenia".

A Marbach? Jak Marbach zareagował na Vincenzowską propozycję rozumienia sensu dziejów? Jego relację zamyka znamienne wyznanie:

> Byłem wdzięczny przyjacielowi, że nie pozwolił mi odejść bez nadziei, bez zawierającej obietnicę perspektywy.

Właśnie o nadzieję tu chodzi, nadzieję, która unieważnia, przezwycięża, unieruchamia pochłaniający nas czas, otwiera perspektywę na istnienie czegoś, co t r w a i j e s t p o n a d.

35/ Tamże, s. 274–275.

36/ M. Wichrowski *Spór o naturę procesu historycznego*..., s. 89–91.

Jan WOLSKI

Adalbert Stifter – Stanisław Vincenz

Marcin Cieński, tropiąc ślady lektur autora *Prawdy starowieku*, zauważa, że „Kanon Vincenza jest imponująco rozległy i obejmuje – oprócz tekstów antycznych i polskich [...] – spory zespół dzieł należących do nowożytnej literatury światowej"[1]. Wymienia tu następnie m.in. Austriaka, Adalberta Stiftera.

Wiemy już, chociażby z ustaleń Aloisa Woldana, że „[...] «dziedzictwo» austriackie jest na pewno mniej znaczące niż żydowski, ukraiński czy polski żywioł wielowarstwowego dzieła [chodzi o cykl *Na wysokiej połoninie* – przyp. J.W.], odbija się jednak na jego języku i tematyce i wzbudza zainteresowanie nie tylko austriackiego czytelnika.

Austriackie ślady – pisze dalej – są uwarunkowane zarówno historycznie i politycznie, jak i biograficznie"[2].

Taki właśnie literacki „austriacki ślad" w twórczości Stanisława Vincenza chciałbym podjąć w niniejszym szkicu. A trop to wydaje mi się dość niewyraźny, choć biorąc pod uwagę jego życiorys i ramy czasowe twórczości pisarza, niezwykle obiecujący. Nie chodzi mi o ustalenie źródeł, na których opierał się Vincenz, na których mógł się opierać. Zresztą nie jest to rzecz łatwa. Nie zawsze też trzeba wykorzystywać jakiegoś autora, a dokładniej: jakieś jego dzieło czy dzieła w bezpośrednich cytowaniach, by odkryć podobieństwa. Chodzi mi jednak o wskazanie takich osobliwych podobieństw, które pojawiają się w trakcie lektury Stiftera i Vincenza, o dociekania na płaszczyźnie komparatystycznej.

Jedynie Aleksander Madyda w artykule *Bóg – człowiek – kosmos* dostrzega tego dziewiętnastowiecznego niemieckojęzycznego klasyka i przytacza to, co na jego te-

---

1/ M. Cieński *„Od muz huculskich wychowane chłopię". Refleksja Stanisława Vincenza o arcydziełach nowożytnej literatury powszechnej*, w: *Świat Vincenza*, red. J.A. Chroszy i J. Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. 80.

2/ A. Woldan *Austria w twórczości Stanisława Vincenza*, w: j.w., s. 133.

mat, a ściślej: stworzonych przez niego koncepcji „małych dziejów" i „łagodnego prawa" znaleźć można w tomie *Z perspektywy podróży* i w *Dialogach z Sowietami*[3].

Oczywiście nie zamierzam przedstawiać Vincenza jako pasożyta czyjegoś dzieła. Chciałbym jedynie – o ile starczy mi skromnych umiejętności – wskazać pewne wątki myślowe, które pojawiły się u Stiftera wiele lat przed napisaniem huculskiej epopei, a które były, jak sądzę, w jakimś sensie bliskie samemu Vincenzowi[4].

Kim więc był Adalbert Stifter? Urodził się 23 października 1805 roku w ówczesnej austriackiej, a obecnie czeskiej, wsi Oberplan. Umarł 28 stycznia 1868 roku w oddalonym o siedemdziesiąt kilometrów Linzu. Większą część życia spędził na austriackiej prowincji. Dwie najdalsze podróże zaprowadziły go do południowych Niemiec i północnych Włoch. Lata 1826–1848 przeżył w wielkim światowym mieście Wiedniu. I, o dziwo, nie pozostawiły one widoczniejszych śladów w jego twórczości, ale można sądzić, że były one głęboko przeżyte i w dużej mierze miały wpływ na stosunek do rzeczywistości i życiowe poglądy Stiftera. Pisał powieści, nowele i opowiadania. Wcześniej wiersze, zaś na początku próbował swych sił i osiągnął niejaki sukces jako malarz-akwarelista. Po sławie, którą dzieła jego autorstwa przyniosły mu za życia, nastąpił okres zapomnienia, ale w dwudziestym wieku odkryto go na nowo. Ostatnie lata zdają się przynosić (w niemieckojęzycznym obszarze językowym) kolejną falę zainteresowań[5].

Adalbert Stifter znajduje dla habsburskiego świata nowy wymiar. Mniej więcej od jego czasów właśnie polityczna i społeczna rzeczywistość tego państwa zaczęła ulegać powolnemu procesowi mistyfikacji. W literaturze coraz częściej można było spotkać obrazy domowego, wygodnego, pełnego łagodności państwa miłościwie panującego cesarza, Franciszka Józefa. Życie ludzkie opierało się na wiejskiej tradycji, ta z kolei pełna była świeżości, zdrowia i prostoty. Literacki bohater Stiftera, jednego z głównych przedstawicieli owej tendencji, jest pobożnym, zamiłowanym do pracy chłopem, niekiedy myśliwym, który kocha swoje lasy, albo też ziemianinem żyjącym w swoim zamku lub dworku, gdzieś pośród tychże lasów, uprawiającym ziemię lub hodującym kwiaty, budującym domy albo je urządzającym. Wiedzie się tam słodkie, idylliczne życie, z dala od wielkiego, hałaśliwego miasta, od niepokojów, nieporządków i fermentów.

3/ A. Madyda *Bóg – człowiek – kosmos*, w: *Studia o Stanisławie Vincenzie*, red. P. Nowaczyński, Lublin–Rzym 1994, s. 18–19.

4/ Uzasadnienie w postaci bezpośrednich cytowań znaleźć można w artykule A. Madydy *Bóg – człowiek – kosmos*.

5/ Por. choćby: R. Wildbolz *Adalbert Stifter*, Stuttgart 1976; *Adalbert Stifter heute*, wyd. Johann Lachinger, Linz 1985; *Adalbert Stifter und die Krise der mitteleuropäischen Literatur*, wyd. Paolo Chiarini, Roma 1988. W języku polskim dostępne są następujące teksty A. Stiftera: *Brigitta*, w: *Dawna nowela niemieckojęzyczna*, t. 1–2, wybór G. Kozielek, Warszawa 1979; *Kondor i Górski kryształ*, w: *Górski kryształ. Antologia dawnej noweli austriackiej*, wybór. S.H. Kaszyński, Poznań 1990.

„Wieś i prowincja: to są wymiary, które monarchia naddunajska konserwuje w fantazji wielu pisarzy" – stwierdził Claudio Magris, znawca tematyki mitów habsburskich w literaturze austriackiej[6].

Od Stiftera zaczyna się nowa fala mitologizowania wiejskości. Pragnienie powrotu do chłopskiego świata zdaje się stanowić całkowicie zrozumiałą reakcję na rozdarcie nowoczesnej rzeczywistości. Symbolami „nowych czasów" stają się miasta, handel i przemysł. Zachwianiu ulegają dotychczasowe stabilne habsburskie wartości. Reakcją na ten nowy stan rzeczy jest nawoływanie do umiaru, dyscypliny, rezygnacji oraz zwrot ku przeciętności, zwyczajności. W ten sposób literatura austriacka odwraca swe spojrzenie od coraz boleśniejszych problemów rzeczywistości i ucieka w pogodny, bezpieczny, wiejski świat, do przynoszących zdrowie lasów i na samotne równiny. Literatura ta sławi harmonijne życie wśród pól uprawnych, kościoła i gospody, nie wychodząc nigdy poza wysokie góry, które otaczają wieś.

Raz jeszcze pozwolę sobie na przywołanie słów Claudio Magrisa: „Każda część monarchii, od Tyrolu po Czechy, rozwija więc własną, bogatą literaturę; rozkwitają delikatne opowiadania, których rytm podporządkowany był zmianom kolejnych pór roku"[7].

Dzieło Stiftera zaludniają samotne postaci, których życie toczy się zazwyczaj gdzieś na uboczu. Miejscem akcji tych prostych historii jest – jak już powiedziałem – wieś stanowiąca przeciwieństwo zepsutego i pełnego zdrożności miasta. Zielone łąki, wysokie lasy, w których wiatr więcej mądrego ma do powiedzenia niż niejeden człowiek, zagubione pośród nich pracowite wsie, przyjazne chaty, niezmienne następstwo pór roku, nieomal religijna liturgia stałych, zawsze takich samych gestów i uczuć: to właśnie świat pisarza, projekcja oraz życzenie spokoju i harmonii. Książki Stiftera to historia powrotu do wiejskości, jakby łyk wody z rzeki Lete, pozwalający zapomnieć o dokuczliwych problemach nurtujących wielonarodowe cesarstwo miłościwie panującego Franciszka Józefa. Stosunki międzyludzkie w tym wiejskim społeczeństwie kształtowane są przez patriarchalną podległość. Ich szczególnymi cechami są: wierność i respekt. System wartości opiera się na czystości i porządku, pracowitości, posłuszeństwie i rodzinie.

W opowiadaniach Stiftera nie mamy nieomal akcji, brak gwałtownych konfliktów, dramatycznych wystąpień, a to, co się zdarza, wchodzi na scenę, pojawia się bardzo powoli, prawie niezauważalnie. „Bardzo, bardzo mało zdarzeń, ale wspaniałe przedstawianie scenerii i znakomity język"[8] – podsumował swe wrażenia Moriz Einzinger, jeden z krytyków tego dzieła.

To uczyniło Stiftera znanym i popularnym. Do historii literatury przeszedł jako poetycki malarz krajobrazu, przedstawiciel tzw. „realizmu poetyckiego"[9].

6/ C. Magris *Der habsburgische Mythos in der österreichischer Literatur*, Salzburg 1988, s. 135.

7/ Tamże, s. 136.

8/ M. Einzinger *Gesammelte Aufsätze zu Adalbert Stifter*, Wien 1967, s. 110–133.

9/ Określenie za: S. Szyrocki *Historia literatury niemieckiej w zarysie*, Warszawa 1971, s. 265.

Podobnych ustaleń tyczących przebiegu zdarzeń w *Prawdzie starowieku* (szczególnie w tym tomie) dokonał wspomniany już Aleksander Madyda. „Fabuła właściwie nie wysuwa się tu [chodzi o *Prawdę starowieku* – przyp. J.W.] na plan pierwszy, wręcz przeciwnie – podporządkowana jest bez reszty narratorskiemu zamierzeniu, jakim jest całościowa charakterystyka kultury huculskiej"[10].

Zapewne żaden tekst Stiftera nie jest tak dobrze znany i tak często cytowany (mam na myśli świat germanistów), jak *Przedmowa* do zbioru opowiadań *Kolorowe kamienie* (*Bunte Steine*). Stanowi ona jakby etyczno-estetyczne wyznanie wiary pisarza.

Tekst powstał w 1851 roku, zaś wewnętrznym powodem jego napisania była ostra polemika w latach poprzednich z koncepcjami i dziełem pisarza. Druzgocąco krytykował je zwłaszcza Christian Friedrich Hebbel, nazywając „idyllizującym pacykarstwem". Odpowiedzią na tego typu ataki było sformułowanie zasad „łagodnego prawa", czyli sposobu widzenia świata i sztuki Adalberta Stiftera. Zwraca on uwagę na to, co małe, nie rzucające się w oczy, codzienne, naturalne. To wszystko obdarzone jest prawdziwą wielkością, w tym właśnie tkwi szczególna poetyckość. „Całość i ogólność" są ważniejsze, istotniejsze niż spektakularne zdarzenia, które są pojedyncze, jednostronne i fragmentaryczne. Idąc dalej zauważa, że zarówno wielkie katastrofy czy gwałtowne zjawiska, a także namiętności są patologią natury i człowieka, które dla tego, co rozumiemy przez postęp i rozwój, nie mają większego znaczenia. Odrzucając „naturalne" katastrofy, odrzucał zarazem historyczną katastrofę, za jaką uważał rewolucyjne wydarzenia lat 1848–1849. „Łagodne prawo" stanowi manifestację wiary w organiczną ewolucję, jest łagodne, bo nie rewolucyjne. Utrzymywał, że w małym, codziennym, przejawia się wyższy, a tym samym prawdziwy sens istnienia.

(Przy okazji: topos ten znaleźć można np. u Jean Paula w idylli *Leben Fibels*. Ma on jednak wyraźnie parodystyczny charakter. „*Ach, Gott steckt oft das Allergrößte ins Allerkleinste!*" – Ach, Bóg tak często tchnie to, co największe, w najmarniejsze).

W roku 1867 ukazała się po *Późnym lecie* (*Der Nachsommer*) druga z wielkich powieści Stiftera, *Witiko*. Można śmiało powiedzieć, że stworzył tu, a w każdym razie miał takie intencje, jakby *Iliadę*, albo jeszcze lepiej byłoby powiedzieć: *Eneidę*. W eposie tym (przypominam, że tetralogię Vincenza nazywa się „epopeją huculską"[11]) zjednoczone zostają wszystkie wartości kultury austriackiej. Jest też zarazem naiwną ucieczką w utopijne marzenie o spokojnym, kierowanym przez sprawiedliwość, braterstwo i dobry obyczaj świecie. Stifter stworzył epos ponadna-

---

10/ A. Madyda *W poszukiwaniu jedności człowieka i świata. Folklor w twórczości Stanisława Vincenza*, Toruń 1992, s. 20.

11/ Określenie to często pojawia się w literaturze przedmiotu. Więcej na ten temat w: W. Próchnicki *Na wysokiej połoninie – zagadnienia genologii*, w: tenże *Człowiek i dialog*, Kraków 1994, wcześniej: *Studia o Stanisławie Vincenzie...*

rodowy, który opierał się na *Biblii*, Homerze, *Pieśni Nibelungów*, średniowiecznych kronikach. Ze źródeł tych przejmował niekiedy całe fragmenty.

Ponieważ książka nie ma polskiego przekładu, a idee w niej zawarte, sposób kształtowania rzeczywistości świata przedstawionego wydają mi się typowe dla Stiftera, streszczam przeto rozwój akcji powieści.

Miejscem zdarzeń są Czechy około połowy XII stulecia. Ze sporu o sukcesję wybucha wojna domowa. Pochodzący z prastarego rodu, lecz nie posiadający własności Witiko walczy, po początkowym uchylaniu się od walk, w obronie prawowicie wybranego księcia. Będąc przywódcą „leśnych ludzi" przyczynia się w licznych bitwach do zwycięstwa nad buntownikami. Pokój w kraju zostaje przywrócony, zaś Witiko nagrodzony ziemią oraz podniesiony do godności pana feudalnego. Żeni się z niemłodą już Bertą, spadkobierczynią wielkiej fortuny, która cierpliwie czekała na swe wyniesienie. Jako siedziba nowego rodu zbudowany został zamek Wittinghausen. W tym mniej więcej miejscu powieści następuje przejście od historii narodowej do dziejów europejskich. Mianowicie: czeski książę jako sojusznik cesarza Barbarossy w wojnie przeciwko Mediolanowi otrzymuje w nagrodę królewską koronę. Czechy zostają przyjęte do grona ludów Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego. Warto w tym miejscu dodać, że jako jego następca pojmowane bywało Cesarstwo Habsburgów.

Stifter, ubierając powieść w historyczną szatę, starał się dać odpowiedź na problemy swej epoki, ale także wskazać pewne ogólne prawa rozwoju społecznego, które tkwią poza konkretnym czasem. Myślenie to ma niewątpliwie utopijny charakter, ale przy tym jakżeż piękny. Stifter wierzy na przykład, że historia ma sens, że możliwe jest pokojowe współżycie zarówno wewnątrz jakiegoś narodu, jak i między narodami, a przede wszystkim, że wszelkie problemy można rozwiązać za pomocą rozumu, dobrej woli i cierpliwości.

Głośne wydarzenia w gruncie rzeczy nie są wcale takie ważne. Wielka historia „jest tylko pozbawionym barw [wyblakłym – czytamy u Vincenza – przyp. J.W.] zbiorowym obrazem tej małej historii"[12]. Odwrót do prywatności domu i rodziny, podporządkowanie się jednostki wspólnocie, ideal praktycznego, czynnego życia oraz rezygnacja to cechy, które zdają się stanowić o szczęściu człowieka.

Myślenie Stiftera o historii jest kosmopolityczne, co przejawia się choćby w ciągłym nawiązywaniu do wielonarodowej rzeczywistości „kakanii". Cenił sobie niezwykle zakorzenienie w sercu Europy. To stąd, z obszaru niemiecko-austriackiego środkowoeuropejskiego cesarstwa czerpać można było, jego zdaniem, wiarę na przyszłość.

Autora *Górskiego kryształu* fascynowało antyczne południe, było celem jego pragnień. Starał się przy tym łączyć harmonijnie antyk z chrześcijaństwem, widząc w nich najważniejszą i najlepszą tradycję oraz formę ludzkiego życia.

Jednak naiwny optymizm, który przebija ze wszystkich tekstów Stiftera, zdaje się razić dzisiejszych czytelników. Wielu z nich podczas lektury *Późnego lata* opa-

---

12/ Problem ten relacjonuje A. Madyda *Bóg – człowiek – kosmos*....

nowuje nuda[13]. Jednak tylko niektórym, najbardziej wytrwałym, udaje się w fenomenie tym odnaleźć jego dwuznaczny charakter. Sądzę bowiem, że nuda, albo inaczej: zwalnianie tempa, rozciąganie czasu, są od początku wkomponowane w strukturę dzieła. Nieustannie powtarza się w nim to samo, albo raczej: powtarza się warianty tego samego – ciągle odnawiane i podejmowane na nowo wędrówki, czynności, rozmowy. Postaci, miejsca i zdarzenia powracają w kolejnych wariacjach, by tym intensywniej być przedstawionymi. Ta powtarzalność jest realizowaniem pewnego ceremoniału, procesem rytualnym. Aby docenić jego znaczenie, trzeba poddać się rytmowi powieści czy opowiadania, uchwycić długi oddech, podążać niespiesznie za zdarzeniami. Sam Stifter radził swojemu czytelnikowi:

> Gdyby ten tekst [chodzi o *Der Nachsommer* – przyp. J.W.] wpadł w twoje ręce, czytaj go powoli, jest obliczony na wolne czytanie.[14]

Poddawszy się temu szczególnemu rytmowi w tempie „lento", czyli przyjmując swobodny przepływ czasu, ta początkowa nuda przeradza się w fascynację. Przy czym chciałbym tu koniecznie dodać, że fascynacji nie rozumiem jako przeciwieństwa nudy. Nudę i fascynację uważam (przynajmniej w odniesieniu do niektórych dzieł sztuki literackiej) za dwa elementy tej samej całości, które wzajemnie się dopełniają.

Podobne traktowanie czasu znaleźć można u Vincenza.

> W huculskiej Arkadii c z a s p l y n ą ł i n a c z e j.[15] [podkr. – J.W.]
>
> Dla dawnych ludzi sto lat nie tak znów dużo było, a dwieście także nic takiego. Nie tylko dlatego, że żyli długo, także dlatego, że długo żyła pamięć żywa. [...] C z a s c a ł k i e m s w ó j, c a ł k i e m o d r ę b n y [podkr. – J.W.] włada i na co dzień Wierchowiną zieloną, gazduje nad puszczami i połoninami.[16]

Dalej możemy jeszcze przeczytać, że „Inny jest ten czas górski, nie może się zgodzić z obcym czasem"[17].

Narzucają się i inne podobieństwa w lekturze tekstów obu pisarzy. Na przykład traktowanie natury i sposób jej przedstawiania. Wagę tego elementu widać choćby w częstotliwości i rozmiarach występujących zarówno u Stiftera, jak i Vincenza. Natura gra niewątpliwie większą rolę niż same zdarzenia, analizy psychologiczne, a choćby tylko partie dialogowe. Zwłaszcza las zajmuje wiele miejsca w tekstach

---

13/ P. Kupper *Literatur und Langweile. Zur Lekture Stifters*, w: *Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen*, Heidelberg 1968, s. 171–188.

14/ A. Stifter *List do Josepha Axmanna z 29.I.1858*, w: *Samtliche Werke*, Praga 1901, t. 19, s. 90.

15/ J. Olejniczak *Arkadia i małe ojczyzny*, Kraków 1992, s. 136.

16/ S. Vincenz *Na wysokiej połoninie. Pasmo pierwsze: Prawda starowieku*, Warszawa 1980, s. 77–78.

17/ Tamże, s. 84.

Austriaka. Można mówić o czymś w rodzaju poezji lasu. I znowu podobieństwa z Vincenzem wydają mi się uderzające.

Ale przyznać trzeba, że Natura u Stiftera ma cechy dość ambiwalentne. Jest boska z pochodzenia i rajska, idylliczna w sferze obyczajów, zarazem bywa też nieludzka, obca, jej zaś prawa trwają niezależnie od ludzkich losów.

Takich elementów wspólnych, podobnych, sugerujących tylko jakieś analogie, jest w książkach obu autorów więcej. Za najważniejszy uważałbym koncepcję „malej historii". (Vincenz używa terminu „male dzieje". Przyjmijmy równorzędność zakresów znaczeniowych tych pojęć). Historia (czy też to, co się zdarza) to dla Stiftera swoisty łańcuch wydarzeń rodzinnych – urodzin, śmierci, wspomnień i nadziei, większych i ważniejszych od krwawej historii politycznej.

> Powiew powietrza, szmer wody, dojrzewanie zboża, blask nieba i migotanie gwiazd uważam za wielkie... Błyskawicę, która rozbija domy... górę ziejącą ogniem, trzęsienie ziemi, które zasypuje kraje, nie uważam za większe od wyżej wymienionych zjawisk[18]

– pisze Stifter w przywoływanej już *Przedmowie*.

Prywatne, indywidualne, codzienne zajęcia są ważniejsze i więcej mówią o życiu, kondycji człowieka niż gwałtowne zdarzenia: bitwy, zabójstwa, zmiany władców itd., którymi tak przecież lubi się zajmować dziejopisarstwo.

Ale nawet zdarzenia rodzinne następnym pokoleniom znane są często tylko fragmentarycznie, nie zawsze też udaje się znaleźć między nimi związki czy zależności.

Cała twórczość Stiftera, jego projekty etyczno-estetyczne, jak choćby wymieniane już „łagodne prawo", są poetyckie. Z ducha poezji pochodzą i w poezji żyją nadal. Sens życia, bytu upatrywał w tym, że ono po prostu „jest".

Wydaje mi się, że dla lepszego zrozumienia koncepcji pojmowania i opisywania świata zarówno przez Stiftera, jak i Vincenza, warto przywołać tutaj kontekst nauk historycznych, a konkretnie, rozważania jednego z najwybitniejszych przedstawicieli historiografii francuskiej, Ferdynanda Braudela. Zajmowała go bowiem kultura materialna, świat niezmiennych czynności, ruchów i gestów powtarzanych po przodkach, świat zjawisk tak starych i powszednich, że się ich prawie nie dostrzega, jakby były pozahistoryczne.

To on wprowadza termin „długie trwanie"[19], który stanowi przeciwieństwo „historii wydarzeniowej" ograniczającej się do relacjonowania przeszłości. Historiografia opisująca efektowne, rzucające się w oczy wydarzenia nie zawiera prawdy o człowieku. Czas dla Braudela nie ma wymiaru linearnego, składa się z wielu czasów, z różnych wymiarów czasowych warstwowo nakładających się na siebie. „[...] czas dzisiejszy wywodzi się jednocześnie z wczoraj, z przedwczoraj, z niegdyś".

18/ A. Stifter *Przedmowa* do tomu *Bunte Steine*, cyt. za: S. Szyrocki *Historia literatury...*, s. 265.

19/ F. Braudel *Historia i nauki społeczne: długie trwanie*, w: tenże *Historia i trwanie*, Warszawa 1971, s. 46–89, a dokładnie: s. 51, 58–60. Wszystkie cytaty z tego tekstu.

Obok „czasu krótkiego" („najbardziej kapryśnej i najbardziej mylącej z form trwania") posługuje się kategorią czasów o szerokich pasmach, obejmujących wiele lat i operujących miarą stuleci.

Zauważa też, że historyk, który przyjmuje „długie trwanie": „Godzi się na badanie czasu w trybie zwolnionym, niemal na granicy ruchu". Pisze dalej, iż: „Historia jest dla mnie sumą wszelkich możliwych historii – zbiorem wczorajszych, dzisiejszych, jutrzejszych rzemiosł i poglądów".

„Długie trwanie" ma ogromne znaczenie, bowiem procesów, które zachodzą powoli, są powtarzalne i z trudem poddają się zmianom, nie dostrzega powierzchowny obserwator. Przy wnikliwym badaniu ukazują swój wpływ głęboki i trwały. W takim ujęciu, które wydobywa powiązania między przeszłością i teraźniejszością, historia może służyć poznaniu i zrozumieniu współczesnego świata.

Vincenz konstruując swój huculski epos pokazał i wykorzystał naturalny, pierworodny – chciałoby się rzec: archetypalny – porządek świata.

> W ten sposób – jak zauważa Marek Klecel – Vincenz obejmuje całą przeszłość tej krainy [chodzi o Huculszczyznę – przyp. J.W.], przedstawianej jako odległy, pełen archaicznej wielkości świat oglądany z dalekiej, naznaczonej dystansem perspektywy. Rzeczywistość ujęta w ten sposób to nie tylko jakaś miniona, historyczna już przeszłość oglądana z dzisiejszego punktu widzenia, lecz świat sam w sobie, skończony, trwały, do końca ukształtowany, który nie podlega więcej zewnętrznym zmianom lub przewartościowaniom.[20]

Także Stifter swoje literackie pomysły, zasadę świata opierał na prawie naturalnym, budował na fundamentach, które stanowiła niezmienność przyrody.

Obu tych pisarzy łączy niewątpliwie krytyka cywilizacji w ogóle. Krytyka, którą starali się konsekwentnie prowadzić, a odnosząca się do cywilizacji jako zjawiska społecznego, nie związanego z jakimś konkretnym i niewielkim odcinkiem historycznym. Obaj też w poglądach swych byli raczej konserwatystami.

Również obaj wielką wagę przywiązywali do tego, co pozornie małe i nie rzucające się w oczy. Dostrzegali rzeczy drobne, bo to w nich – uważali – tkwią sprawy i zjawiska prawdziwie wielkie.

Dzieła obu pisarzy, choć bez prostego pokrewieństwa, zawierają pewne cechy wspólne. One to właśnie pozwalają łączyć różne literatury w jedną – chyba nie przesadzę zbytnio, jeżeli użyję tu terminu – ogólnoludzką literaturę. Odwrót, a może powrót?, do wielkiego i wiecznego królestwa Natury, osadzenie i zakorzenienie na prowincji, stanowią przejaw nie tyle rezygnacji, niechęci do spraw politycznych i społecznych, co poszukiwanie – trzeba dodać: i odnajdywanie – wymiaru prawdziwego życia, odbywającego się w rozległych odcinkach czasowych, owego „długiego trwania".

20/ M. Klecel *Na przełomie czasów. Mit i historia w cyklu Vincenza „Na wysokiej połoninie"*, w: *Studia o Stanisławie Vincenzie*, s. 126.

Stifter przed chaosem świata szuka schronienia w Arkadii i tam pozostaje do końca, głuchy na grzmiące wokół hałaśliwe zmiany społeczne. Vincenz – jak sądzę – znacznie bardziej przenikliwy obserwator życia, nie wybiera drogi do Arkadii, lecz wyrusza w podróż do krainy bezpowrotnie utraconej, złożonej bardziej ze snu niż realności, ale żywo obecnej w wiernej pamięci. Obdarzony jest przy tym świadomością, że podróż taka możliwa jest już tylko w literaturze.

Po co więc obaj pisarze podejmują tak wielką pracę? Wydaje mi się, że odpowiedź może być bardzo lapidarna i tylko jedna: wszystko czynią po to, by światu nadać sens, który pozwoli przyjmować życie, jakie spotyka człowieka, jakie jest mu dane, takim, jakie właśnie zdarza się każdego dnia. A może także po to, by ludzką samotność w obliczu „nowych czasów" uczynić mniej dokuczliwą.

Elżbieta KIŚLAK

Dialog w maskach

Wiersz *Dialog*, rozpisany na dwa głosy: Przewodnika i Ucznia, to jedno z trudniejszych wyzwań interpretacyjnych *Trzech zim*. Najczęściej umieszcza się ten utwór w kręgu wpływów Jarosława Iwaszkiewicza[1]. Już strofa pierwszej części *Dialogu*, o bardzo charakterystycznych formatach (dziesięciozgłoskowiec – w czterech wersach – na szesnaście – przedłużony do jedenastozgłoskowca – przeplatany pięciozgłoskowcem, co tworzy zmienny rytm, rysuje wyrazistą i dynamiczną linię retoryki[2]), przypomina strofę dwóch utworów *Lata 1932* (między innymi ten ze słynnym zakończeniem: „Noc nieprzejrzana, bez dna i czarna, Immanuelu!") czy wiersza *Do Tadeusza Zielińskiego*, z wydanego w 1931 roku tomu *Powrót do Europy*:

W pełną popiołów urnę glinianą
Uderzasz smętno.
Aż słychać żywe w umarłym dzbanie
Serdeczne tętno.
[.....]

1/ Zob. interpretację Aleksandra Fiuta w: Cz. Miłosz *Trzy zimy* oraz *Głosy o wierszach*, pod red. R. Gorczyńskiej i P. Kloczowskiego, Londyn 1987.

2/ Tym rzadkim układem wersów posługiwał się najchętniej Norwid w utworach, które zawierają często sytuację dialogiczną właśnie. Są to: *Zaczepiony przez Sybillę śmiertelnik odpowiedział*, *Daj mi wstążkę błękitną*, *Na zapytanie: Czemu w konfederatce? Odpowiedź*, *Idącej kupić talerz pani M.*, *Do panny Józefy z Karczewa*, *Do Anny Czaplickiej*, *Oda z Beatryx*, *Wielkość*, *Idee i prawda*, *Rozebrana*. Jedna ze strof *Stolicy* również nawiązuje do tego modelu. Strofa ta, nie spotykana u Mickiewicza i Słowackiego, po Norwidzie pojawia się tylko sporadycznie; zdarza się u Syrokomli, u Zawistowskiej w jej tłumaczeniach, w dwudziestoleciu pojawia się u innego poety z kręgu Iwaszkiewicza, którego Miłosz dobrze znal, Stefana Napierskiego (*Do Iwaszkiewiczowej*). Sam Miłosz wypróbował ten model w juwenilnym utworze *Wiersze dla obłąkanych*, także zarysowującym sytuację dialogiczną.

Naucz mnie przeto twoim uśmiechem
Ponad nurt chytry
Iść wszystkich ludzi odwieczną drogą
Przy dźwięku cytry.
Przemieszać w życiu smutek z uciechą
Znaczonym kresem
I chór prowadzić, święcony bogom
Za Sofoklesem.[3]

Potwierdzałoby to bezpośrednie oddziaływanie starszego poety, w tym ostatnim przypadku także w wyborze sytuacji lirycznej i motywu „mistrza i czeladnika" (G, s. 29), o czym mówi zresztą sam Miłosz w autointerpretacji. Temat psychagoga, nauczyciela życia fascynował go w młodości:

> Górowanie osoby pisarza można nazwać (i chętnie to uczynią liczni współcześni teoretycy) złudzeniem, wynikającym z wielkiego kunsztu. Niemniej jednak uczucia, jakie owładają czytelnikiem, są czymś bardzo rzeczywistym, a pomiędzy nimi uczucie poddania się, chęć, aby mędrzec nami przewodził, należy do najsilniejszych i obdarzonych najpiękniejszą tradycją. W gruncie rzeczy poszukiwanie wielkich nauczycieli nie wygasło, kto wie zresztą, czy nie jest to jedyny słuszny pretekst do interesowania się sztuką.
>
> [*Żołnierz wojującego kościoła*, „Pion" 1937 nr 12]

Marzenie o przewodnictwie autorytetu połączyło się z archetypem twórcy, który przystawałby doskonale do romantycznych mitów poety-wieszcza, gdyby jego pozycja nie była narażona na ataki owych „teoretyków", odzwierciedlające zwątpienie samego autora. W *Dialogu* w roli artysty występuje ten młodszy, Uczeń. To on formułuje niezwykłą *ars poetica*, w której muza staje się przewodniczką wiodącą w ciemne, podksiężycowe rejony snu, głębiny nocy. Uczeń panuje nad swą sztuką całkowicie i podporządkowuje ją własnym nieokiełznanym pragnieniom – jak fałszywy demiurg, nieodpowiedzialny uczeń czarnoksiężnika, który przebiera się w szaty mistrza, by dzięki zaklęciom posiąść władzę nad żywiołami. Siłę napędową tej poezji tworzą światło i ruch, kosmiczne elementy, które zespalają się w ekspansywnym *ego* Ucznia, tworząc twórcze centrum świata, przekraczające wymiary czasu ludzkiego:

Tylko suchego w skroniach szelestu
krwi mojej słucham.
Oto pieśń wieczna, dopóki jestem
światłem i ruchem!

[I, s. 32]

3/ J. Iwaszkiewicz *Dzieła. Wiersze*, t. 1, Warszawa 1977, s. 295–296.

Wśród juveniliów Miłosza znajdują się świadectwa podobnej ekstazy, na przykład *Rano*:

Kocham materię, która jest tylko lustrem wirującym.
Kocham ruch mojej krwi jedyną świata przyczynę.

[I, s. 79]

W innym utworze z *Poematu o czasie zastygłym*, *Luli*, młodzieńczy witalizm wręcz deprecjonuje sztukę: „Malutkie twoje prace i niegodne twego życia dzieła, jeżeli je porównasz z szybkością krwi gnającej po tętnicach" (I, s. 83). Jednak w *Dialogu* Przewodnik kładzie kres ekstatycznym zachwytom Ucznia nad sobą i światem, zapowiadając karę za „sztukę wiarołomną", wpisaną w poetycki program pełnej uniesień młodości. Z dystansu kilkudziesięciu lat Miłosz zinterpretował to jako „potępienie sztuki nowoczesnej w imię tej sztuki, która nie jest wiarołomna, to znaczy Biblii, *Boskiej komedii i Fausta*" (G, s. 29), ale w tekście jego wiersza nie ma żadnych dowodów, popierających taką wykładnię. „Wiarołomność" stanowi tu raczej immanentną cechę sztuki, jej wyniosłego indywidualizmu; oznacza zapoznanie wymiaru wspólnoty, odwrócenie się od zbiorowych nieszczęść. Dwie rzeki, Somma i Wisła, zakreślają granice wspólnej przestrzeni dla wciąż nie zabliźnionej rany pierwszej wojny światowej, katastrofy spełnionej, i dla grozy nadchodzącego kataklizmu, katastrofy oczekiwanej. W zakończeniu wiersza wizja dwudziestowiecznego Ilionu, w której zawiera się pragnienie nowej *Iliady*, kończy się stwierdzeniem słabości Ucznia, jego dziecinności i bezradności w zetknięciu z rzeczywistością:

I stojąc niemo nad Wisłą czy Sommą,
gdzie świerszcz gra w trawie nowoczesnej Troi
– westchniesz jak dziecko, co się duchów boi.

[I, s. 33–34]

W tym zakończeniu *Dialogu* pobrzmiewa echo kadencji *Uspokojenia* Słowackiego:

To człowiek, który zawsze o zdradę się boi
A wszędzie widzi tylko postrachu upiory,
Albo dzieckiem być musi, lub na serce chory.

Olśniewająca wizja Słowackiego ukazuje świat w perspektywie wielkiej przemiany, którą zapowiada nieuchronna rewolucja, zbiorowy wybuch, katastrofa konieczna, bo przynosząca zbawienie. Poryw ludu pełni swoistą rolę w walce duchów; jego apokaliptyczne obrazy, przeniknięte biblijną metaforyką, nadają ludzkiemu działaniu w historii wymiar doświadczenia mistycznego. Toteż właśnie *Uspokojenie* mogło znaleźć łaskę w oczach poety, który niedawno przeszedł etap społecznego

zaangażowania, wiary w rewolucję, i teraz w katastofie widział również szansę na oczyszczenie i ocalenie świata[4].

Jeżeli *Dialog* Miłosza rozegrać w dekoracjach *Uspokojenia*, wiersz niespodziewanie nabierze nowych sensów: mury katedry, wspomniane przedtem przez Przewodnika w jego pierwszej sekwencji – „pieśń może słyszysz pod murem katedry / miłosnych chórów?" – wezmą konkretne kształty „trójcy świecących wież Świętego Jana", katedralnego kościoła stolicy. „Miłosne chóry" w ustach pytającego staną się świadomie ironicznym kontrastem „tych wszystkich wrzasków", krzyków ocierających się w *Uspokojeniu* o kościelne mury, całej rewolucyjnej instrumentacji, kunsztownej, ekspresyjnej, wykorzystującej ostre dysonanse, która u Słowackiego wręcz eksploduje, niszcząc fałszywą harmonię. Do jego „muzyki ciemnej strachu", do „wrzeszczących kamieni" odnieść można egotystyczne wyznanie Ucznia, który żadnych głosów, krzyków i kamieni nie słyszy i słyszeć nie pragnie.

W kontekście tamtej wizji warszawskiej rewolucji wyjaśnić można także jedno z ciemniejszych miejsc *Dialogu*, dotyczące swoistej zdrady, którą Przewodnik zarzuca Uczniowi:

Jakby płat wichru na ciebie runął
milczysz zdradliwy –
A przecie jesteś drgającą struną
w chorale żywych!

[I, s. 32]

Wicher jest jednym z głównych aktorów rewolucji zarówno w *Uspokojeniu*, jak i we wczesnych wierszach Miłosza, na przykład *Wam*. Epitet „zdradliwy" zdaje się nawiązywać do słynnego incipitu: „Co nam zdrady!" i do kadencji *Uspokojenia*. Te aluzje wzmacniają oczywiście oskarżenie Przewodnika, jeszcze bardziej uwypuklając znaczenie wymiaru społecznego twórczości. *Dialog*, naznaczony młodzieńczą skłonnością do nieco chaotycznego zmieniania płaszczyzny dyskusji, jest w istocie rozmową o poezji, również o dręczącym młodego Miłosza stosunku poety do wspólnoty, o napięciu między poczuciem obowiązku wobec zbiorowości, dziedziczonym niewątpliwie po romantyzmie, a nieposkromionym indywidualizmem.

Echa *Uspokojenia* świadczą o fascynacji wizją Słowackiego, mimo wszelkiej niechęci. Jednak w *Dialogu* zarysowują się też główne linie polemiki ze Słowackim. Autora *Anhellego*, skąd wydaje się pochodzić „czaszka w pogodnym śpiąca popiele", można bez ryzyka nazwać, jak upominanego Ucznia, „wielbicielem krwi i księ-

---

4/ Ukryte parafrazy cytatów z tego bardzo warszawskiego wiersza pojawią się później w okupacyjnej *Rzece* (Jerzy Kwiatkowski w swej interpretacji nie przywiązuje jednak do tego wagi) i w zakończeniu utworu *Błądząc*, poświęconego zniszczonej Warszawie:

Ciemno dymi niestworzone dzieło
W pół-kamiennej, pół-powietrznej kolumnie.

[I, s. 150]

życa"[5]. Miłosz postępuje śladami Mickiewicza, który w wykładach przeciwstawiał słońce, źródło sił proroczych, księżycowi: „ci, co się nie kusili o tak wysoki stopień doskonałości, poprzestawali na odrywaniu duszy od poziomej rzeczywistości przez poddawanie się czarowi księżyca; magiczny wpływ tego ciała niebieskiego pociągał ich do marzeń" (*Dzieła*, t. 11, s. 263). Ze zbliżonego punktu wyjścia Miłosz po latach sformułuje swoją aksjologię:

Człowiek nie powinien kochać księżyca.
Siekiera w jego ręku tracić nie ma ciężaru.

[*Powinien, nie powinien*, II, s. 63]

W wewnętrznym dialogu poety, dopiero zdobywającego dojrzałość, grzech główny sztuki: odwrócenie się od obiektywnego świata, ucieczka w subiektywność wizji – „Nie słyszę głosów, żaden krzyk nie lamie / mego milczenia" – obciąża niewątpliwie Ucznia; o ten sam grzech Miłosz będzie oskarżał Słowackiego; drugi poważny zarzut, owa osławiona romantyczna „niedocielesność" nie wchodzi jednak w grę; kosmos ciała, który służy Uczniowi za miejsce azylu, stanowi jej zaprzeczenie.

Ku Słowackiemu natomiast prowadzi w tym wierszu inny wątek polemiczny, w passusie dłuższej wypowiedzi Przewodnika, zmieniającej się w monolog pozbawiony repliki, co daje twierdzeniom piętno ostateczności. Do ekstatycznych zachwytów Ucznia nad sobą i światem dopisany zostaje bezlitośnie ciąg dalszy, który zapowiada nieuchronny rozpad. Kontrapunktem radosnego witalizmu jest śmierć. Jej estetyczna kontemplacja, podziwianie czaszki, okazuje się artystowską, kłamliwą pozą. Wejście w sferę śmierci, „ciemną, mglistą stronę", staje się inicjacją, przynosi „okrutne światło", wiedzę o nieuniknionym i powszechnym prawie, które włącza ciało w wieczny cykl Natury, skazujący je na destrukcję:

Od jego to siły
w pył, w szarej ziemi urodzajne iły
zmienia się ciało umierając długo,
a umysł, gorzkim poddawany próbom
błądzi, straciwszy miłość swą na wieki.
Żal, smutek czasu przestrzeni dalekich
szumią w tym kraju. A sztuka zaklęcia,
muzyka krucha, nigdy nie powraca.

5/ Słowacki pisał do Joanny Bobrowej: „jak gdyby między krwią w dole a smętnym ołowianym księżycem na górze mój duch, stanąwszy pośrodku, najlepiej się harmonizował z tymi bladościami" (*Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1963, t. 2, s. 46). Miłoszowi, jak zapamiętał Jerzy Zagórski, bardzo nie podobał się wiersz Swiatopełka Karpińskiego o incipicie „Obaj broczący i obaj księżyce" z tomu *Laury cierniste*.

Tam, w świata głuchych, wystygłych pałacach[6],
donikąd wrócić nie będziesz się starał ...

[I, s. 33]

Nagle, jak *deus ex machina*, pojawia się tu problematyka reinkarnacji, misterium wędrówki dusz, rozważane jako możliwość powrotu. Według Przewodnika, z otchłani pamięci, otwartej i wszystko ogarniającej – innymi słowy z zapomnienia – nie sposób nic wydobyć, niczego odzyskać, żadnej miłości. Nie ma z niej drogi wyjścia przez anamnezę i nie jest możliwy ani powrót ukochanego przedmiotu, ani powrót do ukochanego przedmiotu. Ten wyraźnie polemiczny wobec palingenezy motyw *Dialogu*, a ponadto zarysowująca się perspektywa dalekiej czasoprzestrzeni, odległych dziejów, a przy tym wszystkim również i niedorosłość Ucznia, otwierają obszar skojarzeń z mistycznym dramatem Słowackiego *Samuel Zborowski*, z którym Miłosz będzie ciągnął poetycki spór po upływie ćwierć wieku z okładem, co świadczyłoby o zadawnionej urazie, ale też żywej fascynacji.

Pewną rolę w tym pełnym ambiwalencji przywiązaniu odegrał zapewne fakt, że nauczyciel gimnazjalny poety, Stanisław Cywiński, opublikował w roku 1928 opatrzoną dwustustronicowym wstępem krytyczną edycję „misterium genezyjskiego o Polsce", w istocie swoją rozprawę habilitacyjną. Uczniowie zwykle pragną poznać lepiej ludzi z drugiej strony barykady, bywają ciekawi nauczycieli, toteż wielce prawdopodobne, że opasły tom, wydany przez wileńskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, wzniecił zainteresowanie siedemnastoletniego Miłosza. Sam dramat mógł przyciągnąć młodziutkiego poetę refleksją o poetyckiej kreacji, o wiele bardziej dla niego znaczącą niż genezyjska wykładnia dziejów: „I stworzysz świat... jak tworzy Bóg... / Ale nie świat realnych scen / Lecz nikły świat – jak ze snu – sen".

Ów śpiew duchów zwraca się w pierwszym akcie *Samuela Zborowskiego* (powstałego *notabene w* tym samym półroczu co *Uspokojenie*) do Eoliona. Rewelacyjność snów i dziecięcość czynią z niego uosobienie romantycznego poety. „Ukochany" w apostrofie Księcia – jak „miły" Uczeń w apostrofie Przewodnika – w anamnetycznej wizji przeżywa swoje poprzednie żywoty – lucyferycznego ducha i egipskiego faraona, który popełnia samobójstwo w majestatycznej scenerii pałaców Karnaku, wierząc w powrót do życia w tym samym wcieleniu i w tym samym miejscu. Już sama aluzja do idei metempsychozy w *Dialogu* wskazuje na Słowackiego, ponieważ według Miłosza reinkarnacja stanowi jeden z najbardziej charakterystycznych, by nie rzec konstytutywnych, rysów jego twórczości, nie tylko okresu mistycznego, bo w *Lekcji literatury* zwraca uwagę na jej obecność w *Godzinie myśli*. Podobnie odczytuje mistycznego Słowackiego – a właściwie *Króla-Du-*

6/ „Świata głuche, wystygłe pałace" zbudowane są na planie metafory, użytej w całej wspaniałości w *Nieobjętej ziemi*: „piękna architektura naszych cial jest wystawiona na inwazję śmierci" (III, s. 200). Niewykluczone, że noszą ślad lektury *Kwiatów zła*, sonetu Baudelaire'a *Poprzednie wcielenie*: „W cieniu wzniosłych (*vastes*) portyków żyłem w czasach owych ...".

cha – Zygmunt Krasiński: „Zgoła nic, a nic nie zrozumiałem, żadnego szczegółu, myśl ogólną tylko metempsychozy pojąłem"[7].

Na niechęć Miłosza do koncepcji palingenezy wpłynęła jego opozycja wobec filozofii Młodej Polski[8]. Wędrówka dusz w dwudziestoleciu była tylko dziwacznym spadkiem po młodopolskiej formacji kulturalnej, widocznie jednak na tyle żywotnym i drażniącym poetę, że pragnął podkreślić własne polemiczne stanowisko w tej kwestii. Zdeklarował się wyraźnie już w *Ptakach*, otwierających *Trzy zimy*:

... i był tak piękny blask, tak dobre było życie,
że mówiłem: powrócę, choć powrotu nie ma.

[I, s. 8]

Znamienne, że antropologia Przewodnika, dualistyczna jak antropologia reinkarnacjonistów, sprowadza się do dychotomii ciała i umysłu, nie zaś duszy, głównej bohaterki modernistycznej mitologii. Sam Miłosz uznaje ten pogląd za własny w *Tematach do odstąpienia*: „nasze rozdwojenie na tu i tam, na wewnątrz i zewnątrz, czy, jeżeli kto woli, na uwięzione w przemijaniu ciało i na szybujący nad nim umysł" (*Wewnątrz i na zewnątrz*, PP, s. 307).

Chociaż sedno całej kontrowersji leżało niewątpliwie w młodopolskiej recepcji romantyków, ostrze krytyki Miłosza skierowało się przeciw nim właśnie. Nigdy nie odstąpił od twierdzenia, że metempsychoza jest „tym newralgicznym punktem, w którym ujawnia się choroba niedo-cielesności właściwa romantyzmowi" (ZU, s. 125–126). Przed nią Przewodnik pragnie uchronić Ucznia, objaśniając mu okrutny los ciała, kreaturalność śmierci, jej naturalistyczną materialność. Jednak u Słowackiego, który posługiwał się trójpodziałem antropologicznym: „duch-dusza-cialo", wywiedzionym z lektury listów św. Pawła, motyw duszy wędrującej przez kolejne wcielenia stanowi konsekwencję nieustannie obecnej, dręczącej jak dotkliwa rana, świadomości ciała, bólu i śmierci, raczej obsesyjnej fascynacji cielesnością czy nawet miłości, jaką autor *Beniowskiego* darzy ciało, „ten dom młodości i siły" (XI, s. 81), wyznając wprost: „lecz ja lubię rzecz – istotę / Człowieka... z całą gotycką strukturą / Jego cielesnej anatomii" (XI, s. 155). Gotycyzm wskazuje na frenetyczną grozę, która kryje się w jego wnętrzu. Mistyczne credo „wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje" (XIV, s. 64) wyznacza tylko kolejny etap walki z tą grozą.

7/ Z. Krasiński *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. Z. Sudolski, t. 3, Warszawa 1975, s. 262.

8/ W liście do Andrzeja Walickiego z 22 V 1976 wspomina o „obłędnych majaczeniach Micińskiego", spod którego pióra wyszedł między innymi utwór *Reinkarnacja*, korzystający bez ograniczeń dobrego smaku z rekwizytorni mistycznego teatru Słowackiego:

W pałacach pustych błądzą straże –
łańcuchem skuli czaszkę moją,
w piekielnym zanurzając warze.

[T. Miciński Poezje, oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s.123-124]

Tymczasem Miłosz uczynił ze Słowackiego sztandarowego przedstawiciela „reinkarnacjonistów", tworzących „duchy-astrale", których „eteryczność stanowi karę za wzgardzenie materią – czy będzie ona więzieniem, czy też, jak u Słowackiego, „gliną urabianą przez Ducha" (ZU, s. 126), nie chcąc dostrzec, że w jego przypadku dusze nie „ścinają się, by tak rzec, niby galareta" (ZU, s. 129), wręcz przeciwnie, są z krwi, kości i ciała, tyle że istotnie ciało podporządkować się winno bez szemrania duchowi. Jednak zarazem jest też dziełem duchowej mocy, więc w *Dialogu troistym* zostaje zrehabilitowane za swoją mizerię. Walka z ciałem nie jest równoznaczna z „niedocielesnością", wiedzie do transfiguracji materii, innego ciała, „przeduchowionego", nie podlegającego śmierci, zwyciężającego, jak Chrystus zmartwychwstały, śmierć: „Jasnością więc ducha mojego wojować będę przeciwko władzom cielesnym ... aż ugruntuję w sobie Synostwo Boże, aż całą wiedzę wewnętrzną ducha, z Chrystusa Pana wyprowadzoną, rozwidnię ..." (XIV, s. 409). Słowacki odrzucał teorię powrotu, świadczącą o godnym potępienia przywiązaniu do cielesnej strony świata, swoją teorię rozwoju ducha w ciałach z powodu jej chrystologicznego centrum uważał zaś za odrębną od reinkarnacji: „I tak choć my Chrystusowi jesteśmy, ujrzycie przeciwko nam występujących ze słowami panteizmu i metampsykozy..." (XIV, s. 309)[9]. Jego metempsychoza posługiwała się zresztą najczęściej argumentami z języka poetyckiego i potocznych metafor.

Miłosz u Słowackiego, który czytał Orygenesa, mógłby znaleźć wizję apokatastazy, ale szczególnej, duchowej, przeciwnej jego własnej koncepcji, bo nie przywracającej, ale odrzucającej ciało:

> Jednego nie ma ducha, który by na końcu czasów nie był zbawiony ... Te tylko, które, jak mówią ewangeliści, w ciałach znajdą się, końcowi świata przytomni, te podług widzenia Apokalipsy – jako męty i najleniwsze z duchów treści, będą wrzucone w jezioro siarki gorejącej, aby się tam przetrawiły, nim do nowej pracy z formą zostaną powołane.
>
> [XIV]

Apokatastaza Miłosza będzie jednocześnie ocaleniem, przywróceniem, zachowaniem wszystkiego. Słowacki, który, według Miłosza, zdaje się lubować w okrucieństwie, nie znając litości i miłosierdzia, w swej apokatastazie, zbawieniu wszystkich istot, do którego dąży stworzenie, nie pragnie niczego zachowywać, skazuje wszystko na apokaliptyczną eksplozję, „przemienienie tej ziemi w gwiazdę Bożą, pod który to cel muszą się poddać wszystkie cele królestw ziemskich, aby nie były marnością". Figurą przemiany staje się okrutny Saturn pożerający własne dzieci, lecz duchowe znaczenie tej figury w istocie przekreśla okrucieństwo: „Istnienie jest oczywiście wielką katownią form materialnych, toteż w tej wizji zmartwychwstanie ciał wygląda na ostatni akt męczeństwa, które wszakże jakby nie jest już męczeństwem, ponieważ pożarcie materii przez Anioła oznacza jej przeisto-

---

9/ Ryszard Przybylski stwierdza, że „metempsychoza, zaczerpnięta ze źródeł pitagorejskich i platońskich, została przez niego [Słowackiego] rozpatrzona w świetle tekstów patrystycznych" (*Śmierć Saturna*, „Twórczość" 1985 nr 9, s. 81).

czenie i wybawienie od cierpienia"[10]. W gruncie rzeczy cel obydwu poetów jest ten sam: nadać stworzeniu „formę, której siły lat nie zmogą" (XVII, s. 133).

*

W *Dialogu* zostały także odprawione estetyczne egzorcyzmy – muzyki wiersza, która w rozkołysanym, zmiennym rytmie[11] najwyraźniej wyprowadza Ucznia na manowce:

Dopóki ogień pragnień surowy
na usta spada,
w nieznanych nocy senne parowy
wiedzie mnie rada

Muza, muzyka. A sztuka wiersza
wiernie mi służy
i lekko biegnie za stukiem serca
jak deszcz po burzy.

[I, s. 33]

Zwodniczą muzyczność w poezji Miłosz będzie wyklinał jeszcze parę razy, znów z zadziwiającą konsekwencją, na przestrzeni wielu lat. Już od Oskara Miłosza mógł dowiedzieć się, że „muzyka i poezja musiały się rozdzielić" (ZU, s. 92). W *Traktacie poetyckim* wraca jeszcze raz kwestia muzyczności, która wznosi barierę między rzeczywistością a sztuką, stanowiąc dla poezji niebezpieczną pokusę[12]:

Nie może jednak mowa być obrazem
I niczym więcej. Wabi ją od wieków
Rozkołysanie rymu, sen, melodia.
Bezbronną mija suchy, ostry świat.

[II, s. 31]

10/ Tamże, s. 88.

11/ Stanisław Balbus zalicza *Dialog* do grupy wierszy, które charakteryzuje „rozregulowany nieco sylabizm i sylabotonizm, przekształcone swoiście w pewnym kontekście tradycji wiersza melicznego", w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 483–484.

12/ Por. esej Marka Zaleskiego *Piosenki niewinności i doświadczenia*, w: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, w którym autor omawia w twórczości Miłosza koncepcję wiersza jako piosenki, traktowaną jako forma ironiczna, zakładająca „zamierzoną naiwność spojrzenia": „Na ogół samo przesłanie wiersza pozostaje w niezgodzie z treściami i emocjami stosownymi do formy (i tradycji gatunku) albo też przewrotny sposób, w jaki poeta posłużył się konwencją gatunkową, podważa wyrażone w nim treści" (s. 152). Muzyczność jest więc wzięta w nawias ironii. W jednej z tak ironicznie potraktowanych piosenek Miłosz nawiązuje zresztą do barokowego lamentu sparafrazowanego przez Słowackiego (s. 154).

Tę samą konkluzję znaleźć można w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*: „Rym, inkantacja nie daje wyrazów" (II, s. 272). Muzykę należy zatrzymać na granicy słów i rzeczywistości. Ten pogląd Miłosza kształtował się w czasach zdobywania poetyckiej dojrzałości, pracy nad wierszami do *Trzech zim*, między innymi *Dialogiem*. W eseju *Punkt widzenia* Miłosz wspominał o muzycznej i anty-muzycznej skłonności żagarystów: „ta pierwsza wynikała z przywiązania do metryki romantyków (bardziej niż gdzie indziej żywych, niemal współczesnych, w Wilnie) i z kultu dla niektórych poetów Skamandra" (ZUL, s. 125). Diatryba z eseju *O milczeniu* zawiera czytelną aluzję do *Dionizji* Iwaszkiewicza, jak inni skamandryci dotkniętego „skazą harmonii", od którego wpływu autor *Trzech zim* już się wyemancypował: „O, te odjazdy na Cyterę dionizyjskich rytmów, budowle kompozycji, reguły równowagi, kołysanki symetrycznych układów. Czym to jest, czym to jest, jeżeli nie poszukiwaniem narkotyków ..." („Ateneum" 1938 nr 2)[13].

Chociaż w młodości Miłosz czytając *Czarodziejską górę* wolał Naphtę, do muzyki ma stosunek podobny jak Settembrini:

> Muzyka ... jest czymś na pół artykułowanym, wątpliwym, nieodpowiedzialnym i obojętnym. [...] to jest jasność marzenia, nic nie mówiąca i do niczego nie zobowiązująca, jasność bez konsekwencji i niebezpieczna dlatego, że kusi nas, byśmy się nią zadowolili... Muzyka, jeżeli przybierze gest wielkoduszności, potrafi rozpłomienić nasze uczucia. Ale przecież chodzi o to, żeby rozum rozpłomienić. Wydaje się na pozór, że ruch jest istotą muzyki, jednakże ja podejrzewam ją o kwietyzm.[14]

Muzyka jest podejrzana według obu, poety i Mannowskiego liberała, ponieważ stanowi opium tłumów, podporządkowuje sobie bezwolnie reagującą zbiorowość: „ogłusza, usypia, tłumi aktywność i postęp"[15]; oczywiście, jak każda metoda rządzenia może być nadużywana. Muzyka jest także niebezpieczna politycznie, zwłaszcza że w poezji polskiej jest pokusą rosyjskości[16]. We wspomnianej już skłonności żagarystów do muzyczności „także niemało znaczył fakt, że ich ucho było wyraźnie wschodnioeuropejskie" (ZUL, s. 125). Borys Pasternak, rosyjski noblista, był dla Miłosza poetą muzycznym *par excellence*, toteż niesłychanie krytycznie ocenił jego dorobek poetycki, obnażając brak w tej twórczości innej konstrukcyjnej zasady, programową antyintelektualność, otwierającą drogę zbiorowym transom. Jego „rozkołysana śpiewność wiersza" kryje filozofię życiową, w której bierność, bezradność wobec świata łączy się z kultem życia, „*élan vitale*". Charakte-

---

13/ Lamentujące powtórzenie wydaje się być retoryczną *concessio* na rzecz muzyczności, pozornym przyzwoleniem, podobnie jak pierwsza, „kołysząca" sekwencja, w której wypowiada się Przewodnik w *Dialogu*.

14/ T. Mann *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, Warszawa 1972, t. 1, s. 177–178. Settembrini w istocie polemizuje z koncepcją Nietzschego, wyłożoną w *Narodzinach tragedii*, uznającą prymat muzyki – emocji – nad literaturą.

15/ Tamże, s. 179.

16/ Podobnie jak dla Słowackiego, który pisał o tym w swoim *Raptularzu*.

rystyka obrazu poety, zawierająca się w utworach Pasternaka, bardzo przypomina Ucznia: „Władają nim elementarne żywioły, które przez niego przemawiają; jego słowa to magiczne zaklęcia – jest szamanem, czarnoksiężnikiem" (*Trzeźwe spojrzenie na Pasternaka*, tłum. E. Krasińska, „Karta" 1991 nr 34–35, s. 166).

Jednakże Słowackiego, jak Ucznia, również dotyczy zarzut muzyczności. Miłosz w swoich krytycznych sądach kontynuuje tradycję porównywania wieszczów, swoistego *paragone*, opartego na kontraście wyobraźni plastycznej Mickiewicza i wyobraźni muzycznej Słowackiego. Krasiński pierwszy posłużył się tym krytycznym konceptem, nie zamierzając zresztą ustalać żadnej hierarchii poetów:

> Zarzucają zwykle Słowackiemu brak całości – mówią, że ducha swego nie ściska dość w karby, że mu żelaznych, rozpoznalnych dość granic nie stawia. Ależ właśnie to wypada z tego, czym on jest, ze specyficznej jego natury, która odbija jedną ze stron wszechświata – nie rzeźbiarzem, ale muzykiem się urodził...
>
> [*Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, DL, III, s. 264]

Porównania dwóch twórczych temperamentów podjął się również Norwid w *Sześciu lekcjach*, kontrastowe zestawianie kształtowało potem sądy wielu badaczy; Brzozowski w *Filozofii romantyzmu polskiego* przełożył je na kategorie religijne zasługi i łaski, w końcu rozwinął je i spopularyzował Kleiner w *Zarysie dziejów literatury polskiej*. Także Julian Przyboś w książce o Mickiewiczu nie pominął tego wątku. Miłosz w swych ułamkach krytycznych i swej poetyckiej hermeneutyce dopisał do paragonu wieszczów własne zdanie, wartościując i pogłębiając różnice między nimi.

W szkicu *Mickiewicz and Modern Poetry* wspomniał, że romantyczny rywal Mickiewicza, Juliusz Słowacki, „chociaż był wielkim poetą, uległ pokusie «melodii» i «mistrzostwa»"[17]. Z biogramu w *Historii literatury polskiej* można się dowiedzieć, że Słowacki „stał się w istocie poetą symbolistycznym, z własną mistyczną doktryną poezji jako sztuki, która przez muzykę wiersza i obrazów chwyta to, co niewyrażalne" (HLP, s. 272). Nawiasem mówiąc, apologia muzyki znalazła się w *Literaturze słowiańskiej*: „działając na ducha poety, poskramia materię, powściąga jej siły zwierzęce, wyzwala pierwiastek niematerialny" (D, X, s. 170), natomiast Słowacki w muzyce widział, jak Miłosz, kryjące się niebezpieczeństwo, wystarczy przypomnieć jego sąd o złowieszczym, „roznerwującym", działaniu kompozycji Chopina.

Z uporem godnym lepszej sprawy twórca *Samuela Zborowskiego* oskarżany jest wciąż o przebywanie w mglistych rejonach – ulryjskich zapewne – i o zapoznawanie rzeczywistości, artystostwo. W referacie dla Amerykanów o Mickiewiczu Miłosz nie omieszkał wystąpić z tym zarzutem, natychmiast po zarzucie muzyczności, „melodii", by udowodnić wyższość swego ukochanego poety: „Słowacki, choć urodził się tylko jedenaście lat później niż Mickiewicz, popadł w tę samą

17/ *Mickiewicz and Modern Poetry*, w: *Adam Mickiewicz, Poet of Poland. A Symposium*, wyd. Manfred Kridl, New York 1951, s. 60.

wadę, co Swinburne: wielbił słowo, które stało się celem samym w sobie, nie zaś narzędziem"[18]. Właśnie w wieku dziewiętnastym liryka, skłaniająca się ku muzyczności i w ten sposób porzucająca klasyczny ideał równowagi elementów uczuciowych i intelektualnych w poezji, pogłębiła ulryjski rozdział umysłu i wyobraźni: „*le langage lyrique* miał być językiem autonomicznym, nieprzekładalnym na logiczne pojęcia należące do *le langage scientifique*" (*Trzeźwe spojrzenie*..., s. 163).

Potępianą „muzykę wiersza", czyli w istocie wirtuozerię w uwodzeniu czytelnika, Miłosz raz jeszcze przywołuje na zakończenie rozdzialku *Historii literatury polskiej*, by zdemitologizować sławę prekursora symbolistów i Nietzschego: „Dziś patrzymy na to spokojniej, gdyż być może jesteśmy mniej skłonni «muzykę» wiersza uważać za jedną z silniejszych stron talentu Słowackiego albo ściślej, za najważniejszą cechę u jakiegokolwiek poety" (HLP, s. 283). Wprawdzie rzadko, ale echo tej muzyki pobrzmiewa także w jego własnej twórczości.

Ślad fatalnej siły

Jerzy Axer, ku przestrodze wszystkich wpływologów, opisał historię wytropienia ukrytej, „opartej na kryptocytacie", literackiej aluzji do Słowackiego, mianowicie do jego fragmentu *Pan Tadeusz*, w wierszu Miłosza *Wezwanie*; przekonującą i błyskotliwą interpretację sam autor najpierw podważył, potem się z nią zgodził, co

> stanowi też prawdziwie naoczny dowód na to, że wielkim błędem byłoby negowanie wpływu formuły mającej cechy kryptocytatu na recepcję tekstu, tylko dlatego, że wiemy (jakże rzadko możemy to wiedzieć na pewno), iż poeta wpływu tego nie był świadomy albo nawet, że mu zaprzeczał. [...] Tymczasem przyjemność czytania poetów prowadzących tego rodzaju dialog z tradycją, co Kochanowski lub Miłosz [...] nie od tego zależy.[19]

Na trop Słowackiego w *Wezwaniu*, zdaniem Axera, naprowadza już pierwszy wers – „Wy, przyjaciele moi, gdziekolwiek jesteście" (II, s. 233) – przywodzące na myśl „dwa sławne trzynastozgłoskowce" z wiersza *Testament mój*. W istocie poeta, konsekwentnie zachowujący sentyment dla *Godziny myśli*, a z *Samuelem Zborowskim* prowadzący przez wiele lat dyskusję, w swojej twórczości przywoływał ten utwór Słowackiego, świadomie czy też podświadomie. Jego strofa i metrum wykorzystane zostały w trzech lirykach, które ułożyć można w trójczęściową sekwencję. Powstawały w różnych stadiach poetyckiej drogi Miłosza, w ciągu piętnastu lat, ale aluzje do „siły fatalnej" pojawiają się w stanach zawieszenia, przy niepewności własnego statusu, wraz z pragnieniem utwierdzenia się „w jestestwie swoim". Słowacki bowiem daje w swym wierszu wzór urzeczywistnionego powołania, ukazując dramatyczny i nieunikniony związek między samotnością poety a jego przemożnym wpływem na wspólnotę.

18/ Tamże, s. 60.

19/ J. Axer *Dalszy lot zimorodka*, „Przegląd Humanistyczny" 1987 nr 4, s. 49.

Pierwszy z tych utworów, *Powrót*, Miłosz napisał w Paryżu w roku 1935, niewykluczone, że w perspektywie powrotu ze stypendium do kraju, powrotu w gruncie rzeczy na wielką niewiadomą, otwierającą nowy etap w życiu, dojrzałość. Ten wiersz najbliższy jest Słowackiemu, nawiązuje bowiem także do jego obrazowania. Na wizję żałobnej uczty: „Niech przyjaciele moi w nocy się zgromadzą / I biedne serce moje spalą w aloesie [...] Niech przyjaciele moi siądą przy pucharze / I zapiją mój pogrzeb – oraz własną biedę [...]" Miłosz odpowiada własną wizją stypy przyjaciół opłakujących poetę:

I przyjaciele zejdą się nad wielką rzeką,
Jak przyjaciele zawsze schodzić się powinni,
Rzucą na ziemię skarby z mórz dalekich Indii,
A złote stoły suknem żałobnym powleką.
[.....]
Noc zimny jar otworzy, bez świateł ni skazy,
Z jego studni, schyleni, wino będą pili.

[I, s. 132][20]

Wizja Miłosza wyraża młodzieńczy, niepohamowany „głód wrażeń": przyjaciele powracają – w gruncie rzeczy ów tytułowy *Powrót* ich właśnie dotyczy – spełniwszy chłopięce marzenia o egzotycznych podróżach. Żałobnicy nie uciekają od własnej emigracyjnej biedy; melancholijnej konstatacji *Testamentu*: „A jak gdyby tu szczęście było", Miłosz przeciwstawia zmysłowe piękno tętniącego głosami i życiem świata, który zostawił zmarły. Jednakże kontrapunktem zachwytów jest u młodego poety fascynacja nieuchronnym końcem, jaki czeka kuszące, ludne i gwarne miasta. Przyszłość przynosi zniszczenie, jej projektu nie tworzy nadzieja, jak u Słowackiego. Powrót przyjaciół kończy się całkowitą klęską, pożegnanie z nimi nabiera tonu ostatecznego rozstania. Intymne i pogodne spotkanie *in memoriam* rozpada się w powszechnej katastrofie:

I nagle runie wszystko, ledwo dzień zaświta.
Był popiół, sen i mara. Niniwa rozbita.
Żegnajcie, ach, żegnajcie – już spadają śniegi.

[I, s. 132]

Los Niniwy dopełnił się z powodu gniewu Bożego, lecz był też konsekwencją zlekceważenia Jeremiasza i jego zapowiedzi upadku i kary. „Siłę fatalną" poety zastępuje bezsiła nie wysłuchanego proroka. Biblijny kontekst rolę wieszcza-przewodnika narodu ogranicza do wyraziciela woli Boga i zarazem uniwersalizuje, nadając jej sankcję transcendencji.

20/ „Zimny jar" nocy przywodzi na myśl „czarny jar Boga" z wiersza oznaczonego numerem XXXII w *Lecie 1932*. Wpływ Słowackiego, jak w *Dialogu*, jest tu zmieszany z wpływem Iwaszkiewicza, tak samo niepożądanym, a mimo to odciskającym ciągle swoje piętno.

Kolejny wiersz z tej krótkiej serii, odwołujący się do *Testamentu*, o incipicie „Szedłem dzisiaj przez ogród", pochodzi z czasów okupacji, datowany na rok 1941, jeszcze sprzed decydującego zwrotu w poezji Miłosza, które wyznaczają cykle *Swiat i Głosy biednych ludzi*. Po spełnionej katastrofie utwór ten próbuje mówić o zadaniach poety bez patosu, ze zmiennym wszakże skutkiem:

Wiary żadnej nie pragnę. Nie słabość mi każe
tak całą dumę ludzką spokojnie odrzucić.
Pole, gdy je sierpowi stratują żniwiarze
też długo leży puste, choć ma kłosem wrócić.

Wolno mi tylko mówić, jak można najprościej,
to, czego dotknie ręka i zobaczą oczy.
Dzień każdy, kamień głuchy w wielką toń przyszłości
i milcząc na chleb czarny pracują prorocy.

[I, s. 211]

Spacerujący po „rozbitym ogrodzie" świata świadomy jest własnej – i tylko własnej – siły. Bóg zniknął z jego horyzontu, zastąpiony pogańskimi, bliskimi fatum bogami. Pogrążony w absolutnej, metafizycznej samotności nie posiada już kręgu przyjaciół, do którego zwracał się pewny swego znaczenia wieszcz romantyczny. Poeta ogołocony ze złudzeń nie rości sobie prawa do rządu dusz, nie wzywa też do żadnej ofiary. Głuche kamienie dni to jego odpowiedź na „kamienie przez Boga rzucane na szaniec". Milczący prorok pozbawiony jest i słuchaczy, i słów, które potrafiłyby oddać grozę spustoszenia. Wiersz „Szedłem dzisiaj przez ogród" nie znalazł się w tomie *Ocalenie* – jego efektowne porównania i metaforyka, harmonijność toku zbyt są kunsztowne jak na „prostą mowę", odrzucającą pokusy retorycznych popisów i stanowią raczej świadectwo impasu w wypracowywaniu nowego języka dla poezji w erze zagłady.

Słowacki ze swoją uwodzicielsko giętką, piękną frazą, wyrafinowanym i efektownym obrazowaniem nie mógł być pożądanym przewodnikiem na nowych ścieżkach. Wprawdzie Jerzy Kwiatkowski, analizując polemikę z poetycką tradycją w *Rzece* (napisanej w 1940 roku), upatruje głównego adwersarza Miłosza w Iwaszkiewiczu[21], ale poeta używa broni, by tak rzec, obosiecznej i zarzut żałosnego rozdźwięku między wyobrażeniem a rzeczywistością wpisuje się w długotrwałą w kulturze polskiej polemikę z romantykami:

Te biele, rubiny
Twoich poranków, gwiazdy, łuki, serafiny

21/ „*Notabene*, nie Słowacki czy Wyspiański pojawiają się tu na stylizacyjnym horyzoncie. *Rzeka* należy do tych utworów Miłosza, w których zapisała się jego fascynacja poezją Iwaszkiewicza..." (Jerzy Kwiatkowski *Miłosz u progu okupacji, „Rzeka"*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984, s. 302).

Twoich poetów – przepaść to, co się rozwarła,
Zapomniana. Głos siłą wtłoczony do gardła,
To mgla, mgła cudowności, która oczy karmi,
Przerażone, zbyt słabych, aby ją rozdarli.
I kiedy błysk stuleci jak chlaśnięcie biczem,
Oni śnią, że są wszystkim – i zostają niczem.

[I, s. 142]

Kwestia poetyckiej dykcji, która w czasie wojny nabrała wymiaru życia i śmierci, powraca w wierszu napisanym rok po wojnie, *Dwaj w Rzymie*, poetyckim sporze dwóch person, kardynała i poety, stanowiących jakby repliki Przewodnika *i* Ucznia z *Dialogu*. Fałszywą postawę sztuki wobec rzeczywistości określają tu rekwizyty wzięte od autora *Testamentu*:

Przeklęty kardynale, puść mi rękę.
Czy chcesz żebym wiecznie tu stał
Pamięć mając zabitą przez obłąkaną piosenkę,
W pyle złoceń, w dymie aloesu?

[I, s. 244]

„Obłąkana", wcześniej zaś „skoczna piosenka" jest figurą wyklinanej już w *Dialogu* muzyczności. Fałszywa harmonia świata, której złudę ofiarowuje upajający, biologiczny witalizm (tłumaczy to przymierze kardynała z erotyczną tancerką), staje się grzechem przeciwko umarłym i obowiązkowi pamięci, który wymaga dykcji klasycznej:

I kiedy skandując Owidiusza zamarzyłem o laurach nad czołem
Już wtedy na te wody ponure wpłynąłem
Gdzie na zaklęcie biegnie tłum biednych postaci.
[.....]
Ja pójdę dalej, aby nieść na wichrze
Aurea aetas od serca do serca.

[I, s. 244]

Aluzje do słów Słowackiego miały wskazać obszar poetyckiej martwoty; dla sprawiedliwości warto jednak przypomnieć, że jego romantyczna wizja *Rzymu* o wiele sugestywniej i lapidarniej oddaje samotność człowieka w jałowym świecie, który stracił Boga[22], niż ten popadający w wielosłowie, retoryczny utwór, gdzie mityczne miasto staje się symbolem „abstrakcyjnej pustki świata"(I, s. 241), dla której potem Miłosz poszuka nazwy w mitologii Blake'a.

Trzeci wiersz, który można zaliczyć do wariacji na temat *Testamentu*, pt. *Sobie samemu do sztambucha na nowy rok 1950*, powstał podczas pobytu na waszyngtoń-

22/ Dla Miłosza byłby to jeszcze jeden dowód na to, że Słowacki jest nieodwołalnie poetą Ulro, królem udręczonych ślepców, co stanowi wątpliwy tytuł do chwały.

skiej placówce, w okresie rozterek przed trudną decyzją ostatecznego zerwania ze służbą nowej władzy. Słabnące już przedtem echo wzorca Słowackiego zdaje się tu zanikać zupełnie, chociaż zachowane są ogólne zarysy strofy i metrum. Ironiczny tytuł naśladuje styl romantyczny, a wyznanie całkowitej niemocy artysty stanowi negatyw doskonały romantycznej wiary w boską potęgę poetyckiego powołania:

Żebym coś mógł. Nic nie mam oprócz tego pióra.
Nawet dla wprawnej ręki broń jakże zdradliwa.
Nie wysłucha mnie człowiek, zdmuchnie mnie Natura,
Słyszę głos, ale nie wiem skąd i dokąd wzywa.

Wiersz rozpada się zresztą na dwie części. Pierwsza, mimo tak zdecydowanej zmiany w kondycji poety, wskazuje na końcu jedyną konieczną drogę powrotu do tradycji „siły fatalnej"; co więcej, przetrwanie tej tradycji uzależnione jest od postawy jej szarpanego niewiarą spadkobiercy, w istocie jedynego mandatariusza, niechętnie podejmującego to wyzwanie:

Ale jeżeli wzgardzę tą ukrytą siłą
Kłamstwem jest, co się wszystkim poetom zdarzyło.

Jednak dwie ostatnie strofy zamykają tę możliwość odnowienia *ethosu* romantycznego poety w pełnej sarkazmu replice:

Duma serca, powiadasz, godna potępienia,
W ludzkiej giętkości leży moc eksperymentu,
Bo ciekawie jest patrzeć, jak człowiek się zmienia,
Przeczy sobie, a jednak nie zdycha ze wstrętu.

[II, s. 20]

Wisielczy humor drugiej części, satyryczny ton, wypróbowany już w *Traktacie moralnym*, do tego prowokacyjna kolokwialność nie mieszczą się w wysokich rejestrach przesłania liryki romantycznej. Tę okrutną autowiwisekcję łączy z wierszem Słowackiego zupełnie nowy wątek, bezwzględność eksperymentu z ludzkim materiałem, o którym wspomina też inny utwór z waszyngtońskiego okresu, list poetycki *Do Alberta Einsteina*. Punktem wyjścia jest znane skądinąd romantyczne wyobrażenie o miejscu poety w społeczeństwie, wywyższonym i osobnym, wyróżnieniu i przekleństwie zarazem. Opis swoistej egzystencjalnej alienacji rozwija motyw *Testamentu*: „Nie zostawiłem tutaj żadnego dziedzica". U Miłosza jednak nie imię poety, które „przeszło jako błyskawica", ale rytuały wspólnoty są czymś przemijającym, odartym ze znaczenia; ze swojej wyjątkowej pozycji wyciąga wnioski bardziej radykalne niż romantyk:

Ten jest
Przywilej nam poetom z dawna zapewniony,
Że zarobki, wesela, chrzciny i pogrzeby
Nie są nam treścią. Blaskiem chyba, lotem świateł
Na wielkich czarnych wodach. Jak przez ogród szklany
Idziemy, widząc z żalem więcej niż jest wolno.
Czy jesteśmy naprawdę wrogowie gatunku,
Którzy przemocą zmienić chcą wszystkich w aniołów
Czystego intelektu? Wydrzeć z głębi iskrę,
Znienawidzoną iskrę prometejskiej męki?

[II, s. 12]

Miłosz już w okresie Żagarów, kiedy publikował w dobrej, choć naiwnej, wierze ostre społeczne manifesty, pragnął ulepszyć świat wszelkimi siłami, przymusem także. Jego późniejsza krytyka amerykańskiego kapitalizmu wolna była od koniunkturalizmu; na decyzji powrotu do kraju, ucieczki przed emigracją zaważyło zapewne to, że w Stanach odżyła młodzieńcza pokusa lewicowości – zbawienia świata:

> Wtedy chyba uświadomiłem sobie, że jestem prometejskim romantykiem, któremu wpojono wiarę w szczególne powołanie, bo stara się „zjadaczy chleba w aniołów przerobić" i gruby rechot jegomościa z cygarem obrażał mnie dotkliwie, ponieważ on zgarniał dla siebie i zdrowy rozsądek, i trzeźwość sądu. Uświadomiłem też sobie, że, niestety, romantyczny rodowód sprzęgał intelektualistów z komunistami i że jego Ameryka jest nie dla mnie.
>
> [RM, s. 138–139]

Romantyczną misję poety, streszczającą się w cytacie z *Testamentu*, Miłosz złączył z ideowym terrorem komunistów – na całą tradycję romantyczną zdaje się padać cień przemocy[23]. W *Traktacie poetyckim*, który sam autor uważa za swoistą wersję *Zniewolonego umysłu*, występuje duch dziejów, „gorszy bóg", bezlitosny „król stuleci": „Twarz jego wielka jak dziesięć księżyców, / Na szyi łańcuch z nieobeschłych głów" (II, s. 47). W tej postaci z Grand Guignolu można dopatrzyć się aluzji do Słowackiego, który często w swych utworach żonglował z wirtuozerią tym ekscentrycznym rekwizytem. Marta Piwińska widzi wręcz w tej części *Traktatu* przekład „nauki genezyjskiej na wiek dwudziesty"[24]. W przeciwieństwie do ducha dziejów duch poety, uznającego konieczność krwawych ofiar dla postępu świata, obecny jest jedynie między wierszami poematu, kiedy Miłosz, mieszając własne animozje i własne moralne problemy, przechodzi lekko od Hegla do młodych konspiratorów czasu wojny z pokolenia dwudziestoletnich poetów, nieświadomie poddanych bezwzględnej władzy:

23/ Miłosz zaciera różnice między totalitaryzmem a marksistowską utopią społeczną, której romantyczny rodowód znają wszyscy historycy marksizmu.

24/ M. Piwińska *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 469.

Czy ty, co nosisz rozsądny frak Hegla
I lubisz dzikie, wiatrom dane, strony,
Przybrałeś sobie tylko nowe imię?

W zielonej torbie tajne biuletyny.
Poeta słyszy jego śmiech potężny:
Ja im za karę odebrałem rozum.
Nikt nie powstanie przeciw mojej woli.

[II, s. 49]

Skądinąd – z poematu *Toast* – wiadomo, że, według Miłosza, Słowacki miał znaczący udział w konspiracyjnym obłąkaniu młodzieży[25] i ponosi część odpowiedzialności za zniszczenie Warszawy:

Gdzie chłopcy w krótkich majtkach, ścieżką między gruzy
Ciągną na ręcznych wózkach jakiś skarb nieduży
I półgłosem śpiewają hymn wielkiego męża,
Którego duch po śmierci, jak przyrzekł, zwycięża.

[I, s. 301]

Jedynie umysł bardzo wprawny w dialektyce mógł umieścić po jednej stronie akceptację twardych praw historii i próby przeciwstawienia się im za cenę własnego życia, jeśli nawet te beznadziejne wysiłki miały potwierdzać moc ducha dziejów. Miłosz, przeszedłszy *katharsis Zniewolonego umysłu*, utożsamił nieodwracalną władzę konieczności z „nieobjętym ruchem", zmierzającym, z niszczącą siłą bezwładności, do określonego punktu historii. Wszystko, co działa na rzecz tego niepewnego, „staje się", grąży człowieka w ruchomych piaskach, prąd historii odbiera bytowi i trwałość, i konkret. Natomiast poeta uważa za święte słowo „jest", które artykułuje się w codziennych rzeczach i radościach. Nie waha się więc zaliczyć okupacyjnych debiutantów do sług ducha dziejów, mimo ich buntu wobec rzeczywistości historycznej, ponieważ życiu odebrali wartość, stało się dla nich tylko ceną patriotycznego obowiązku. Przypisuje im anhelliczną fascynację śmiercią, która miała kryć się za ich straceńczymi gestami, jałowymi manifestacjami patriotyzmu. Krytykę romantycznej tradycji w poezji wojennych romantyków Miłosz przeprowadził w eseju *Strefa chroniona*: „powstaje jednak pytanie, czy wskrzeszenie linii Słowackiego w ogóle może być płodne i czy w samym języku nie czai się

25/ Tadeusz Sołtan rzuca nieco inne światło na okupacyjną recepcję autora *Beniowskiego*, poety nie tylko gloryfikującego anhelliczną ofiarę, ale także krytycznie oceniającego polskie społeczeństwo: „Przedziwną popularność przeżywał w tych latach wiersz Słowackiego «Szli krzycząc: Polska! Polska!». Przyczyniły się chyba do tego również jego słowa o Bogu, który: »[...] z Mojżeszowego pokazał się krzaka i zapytał «Jaka»?«. To dręczące pytanie organizowało do pewnego stopnia reakcje szczególnie pokolenia młodszego, które nie zdążyło w latach przedwojennych ugrzęznąć w ideologicznych stereotypach" (*Motywy i fascynacje*, Warszawa 1978, s. 22).

wtedy pokusa «powrotu do łona», tj. do Romantyzmu w jego ofiarniczej, męczeńskiej odmianie" (ON, s. 156). Te podejrzenia wyrosły z własnych doświadczeń poetyckich. W *Pieśni niedobrych synów z* antologii *Pieśń niepodległa* Miłosz użył charakterystycznej oktawy i anaforycznej składni – wzorzec Słowackiego okazał się idealny nie tylko dla trudnego obrachunku niedopełnionych obowiązków wobec ojczyzny, ale też dla haseł straceńczego patriotyzmu, swoim napięciem przypominającego gorączkę Kordiana.

Konieczność, monstrum okrutnie obchodzące się z człowiekiem, może mieć wiele twarzy. W *Traktacie poetyckim* Miłosz szuka podobieństwa między duchem dziejów a duchem natury, gdzie panują twarde, bezwzględne prawa materii. Wskaże te analogie później: „ból materii żywej jest dźwignią Ruchu [...] poszczególna istota jest poświęcana w imię wspaniałej, olbrzymiej transformacji, obywającej się bez celów" (WSF, s. 23). Polemika z poetą najbardziej romantycznym dotyczy w istocie problemu miejsca człowieka w naturze.

Przechadzki

Włodzimierz BOLECKI

„Emigracyjność" – „polityczność" – historia literatury

W odbiorze potocznym, jak i w lekturach krytyków, literatura emigracyjna jako c a ł o ś ć, jako osobny segment historii literatury polskiej XX w., wkomponowywana jest najczęściej w paradygmat polityczności – jest łączona z polityką, tłumaczona przez fakty polityczne, odczytywana przez polityczne konteksty, a także oceniana w perspektywie politycznych postaw i wyborów poszczególnych pisarzy („literatura emigracyjna jest i musi być przede wszystkim polityczna i historyczna" pisał Józef Garliński w 1986 r.). Bez ryzyka większego błędu można powiedzieć, że podstawowe problemy, o jakich najczęściej piszą badacze polskiej literatury emigracyjnej są konsekwencją osadzania ich rozważań w obrębie tego paradygmatu. Jego wyznaczniki odnaleźć można więc zarówno w rozważaniach nad periodyzacją, nad ideami, tematami, zjawiskami czy funkcjami literatury emigracyjnej. W takiej perspektywie emigracyjność i polityczność literatury okazują się dwiema stronami tej samej kartki, zapisanymi w tym samym czasie i tym samym charakterem pisma.

Podstawowym wyznacznikiem tego stylu badania literatury emigracyjnej jest przekonanie, że im wszechstronniej zostaną opisane p o l i t y c z n e wyznaczniki emigracyjności, tym precyzyjniej zostaną uchwycone e m i g r a c y j n e składniki literackości.

Ten sposób rozumienia literatury emigracyjnej ujawnia się chyba najwyraźniej w dyskusjach o jej charakterze i jej granicach czasowych. „Od jakiego momentu możemy mówić o istnieniu emigracji: od pierwszego czy od siedemnastego września 1939 roku?, od daty traktatu teherańskiego czy jałtańskiego?, od daty cofnięcia uznania rządowi londyńskiemu przez społeczność międzynarodową czy od zapadnięcia żelaznej kurtyny nad wschodnią Europą? Wychodźstwo polityczne, literatura na obczyźnie czy emigracja?" – oto najczęstsze kwestie, jakie pojawiają się w rozważaniach na temat początków emigracji związanej z II wojną światową. Podobne pytania są stawiane, gdy mowa jest o momencie końcowym emigracji.

Wskazuje się więc na daty podpisania umów Okrągłego Stołu, wolnych wyborów do sejmu, zniesienia cenzury, przekazania insygniów rządu londyńskiego prezydentowi Wałęsie, czy opuszczenia Polski przez ostatni oddział wojsk sowieckich i tak dalej. Rzecz jednak charakterystyczna, że im precyzyjniej chce się określić *terminus ante quem* i *terminus post quem* polskiej emigracji związanej z II wojną światową, tym wyraźniej widać, że są to daty w bardzo ograniczonym stopniu przydatne historykowi literatury. Oczywiście ich wybór ma znaczenie, gdy rozważa się historię polskiej państwowości, instytucji życia kulturalnego, dzieje poszczególnych redakcji, książek, czasopism, rękopisów, rozmaitych przedsięwzięć kulturalnych, naukowych czy edytorskich, a przede wszystkim losy poszczególnych ludzi wrzuconych w strumień zmieniających się gwałtownie wydarzeń historii najnowszej. Próżno by jednak szukać w tego typu faktach – zarówno rozpoczynających, jak i kończących dzieje polskiej emigracji politycznej – czynników rzeczywiście określających charakter poszczególnych utworów czy ponadjednostkowych zjawisk literatury emigracyjnej. „Nie zajmujmy się więc emigracyjnością literatury – taki postulat pojawia się tu i ówdzie – ponieważ literatura polska jest jedna, a jej dotychczasowe podziały były sztuczne, czyli polityczne. Razem z III Rzeczypospolitą nadszedł czas scalenia literatury powojennej". Tego typu postulaty dopełniane są opiniami, które w ogóle kwestionują emigracyjność jako istotną cechę literatury. Zgodnie z nimi „emigracyjność" nie może być wyznacznikiem literatury, ponieważ literatura – jak się twierdzi – ze swej istoty jest albo zła albo dobra, a jej wartości nie zależą od kontekstu powstania. Te skrajne stanowiska dobrze pokazują skalę rozbieżności wśród badaczy literatury, gdy po powstaniu III Rzeczypospolitej emigracja polityczna straciła swoje uzasadnienie formalnoprawne. Czyli gdy przestała być faktem bieżącego życia politycznego i literackiego.

Źródeł tych rozbieżności jest wiele i można by im poświecić osobne rozważania. Powodem kontrowersji jest najczęściej mieszanie rozmaitych zakresów znaczeniowych i zastosowań takich terminów, jak „emigracja" czy „emigracyjność". Trudno jednak czynić komukolwiek z tego zarzut. Systematyczne badania dwudziestowiecznej literatury emigracyjnej trwają zaledwie od kilku lat, zaplecze dokumentacyjne jest rozproszone, a jego instytucjonalne ramy dopiero się tworzą. Jednak największym problemem okazuje się osadzanie poszczególnych utworów i zjawisk literackich we właściwej im przestrzeni problemowej. Nadrabiając zaległości interpretacyjne kilku ostatnich dziesięcioleci, krajowi badacze literatury emigracyjnej muszą bowiem dziś od podstaw budować swój warsztat metodologiczny i tworzyć *ad hoc* horyzonty rozumienia różnych form emigracyjności.

Kłopot polega jednak nie na tym – mówiąc obrazowo – że nie wiadomo, jak ten statek o nazwie „Emigracja" przycumować do lądu o nazwie „Literatura polska XX wieku", lecz na tym, że takiego „lądu" – jako całościowej konstrukcji historycznoliterackiej – nadal jeszcze nie ma. Po roku 1990 rozsypały się bowiem wszystkie dotychczasowe pewniki, które pozwalały nam traktować literaturę polską XX wieku jako obszar dość dobrze znany, o wyrazistych wyznacznikach i hierarchiach, zwarty jako korpus tekstów, a przez to stabilny. Ten sam czynnik,

który zakończył istnienie „literatury emigracyjnej" około roku 1990, spowodował rozpad owego „lądu stałego" o nazwie „literatura krajowa".

***

Badania nad literaturą emigracyjną dotyczą różnych i często bardzo odległych od siebie obszarów. Kształtowanie się polskiej emigracji politycznej, losy jej uczestników i jej instytucji, formy jej aktywności, czas i geografia działalności emigrantów – wszystko to stanowi naturalny styk zagadnień politycznych i historycznych, które determinowały formy emigracyjnego życia – nie tylko literackiego. Także historia kształtowania się koncepcji emigracyjności, a w tym statusu pisarza emigracyjnego oraz sporów wokół relacji emigracja – kraj są naturalnym obszarem przenikania się zagadnień *stricte* politycznych ze zjawiskami emigracyjnego życia kulturalnego i naukowego.

Kiedy jednak obiektem zainteresowań stają się konkretne teksty literackie czy nawet spory ideowe wewnątrz literatury emigracyjnej, to przydatność „polityki" jako narzędzia tłumaczącego specyfikę tej literatury szybko się wyczerpuje. W badaniach nad specyfiką topiki literatury emigracyjnej, symboliki, aksjologii, stylów – „polityczność" jako kategoria wyróżniająca literaturę emigracyjną okazuje się bezużyteczna. Emigracyjność literatury jest bowiem funkcją jej istnienia w historii – rozumianej jako doświadczenie wspólnego losu – a nie związku literatury z polityką. Inaczej mówiąc to, co stanowi nieredukowalny, rzeczywiście polityczny wymiar emigracyjności literatury polskiej, związane jest z jej specyficzną historycznością. Nie polityka zatem, lecz historyczność jest podstawowym kontekstem i wyznacznikiem literatury emigracyjnej.

Ale historyczność rozumiana w jaki sposób? Czy jako wpisanie literatury w ramy, które otwierają i zamykają dzieje emigracji politycznej po roku 1939/1945? Gdyby tak rzeczywiście było, to literatura emigracyjna istniałaby dla nas jedynie tak długo, jak długo trwały formy i instytucje emigracji politycznej. Dziś zatem byłaby zjawiskiem ostatecznie zakończonym, jeszcze, co prawda, do końca nie wypreparowanym przez badaczy, ale już zamkniętym pod kloszem przeszłości i odizolowanym od literatury, jaka tworzy się dziś na naszych oczach.

Jerzy Jarzębski pisze w eseju *Pożegnanie z emigracją*:

> Wymieranie emigracji jest więc procesem nieodwracalnym – bo nikt nie zastąpi już Lechonia, Wierzyńskiego, Gombrowicza, Stempowskiego, Vincenza, Grydzewskiego, Jeleńskiego, Czapskiego. Ich odejście wytwarza na emigracji pustkę, której nie ma już kto zastąpić. Wraz z emigrantami starszego pokolenia obumierają instytucje emigracji: zamyka się czasopisma o wieloletniej tradycji [...], ograniczeniom podlega działalność instytutów naukowych, rozmaitych placówek kulturalnych, a przede wszystkim giną emigracyjne domy: wraz ze śmiercią ich mieszkańców rozproszeniu ulegają często niezwykle wartościowe kolekcje książek, dokumentów, pamiątek – czyli tego wszystkiego, co tworzyło materialną ostoję emigracyjnego życia kulturalnego. [...] Czym jest wobec tego „pożegnanie z emigracją"? Nie tylko odejściem kilku pokoleń twórców, którzy wybrali

niepewny los wychodźców [...]. To odejście [...] modelu kultury, który opierał się na zasadniczym rozłamie ideowym i organizacyjnym życia literackiego i – co za tym idzie – na dialogu postaw i punktów widzenia. Literatura w latach 1945–1989 tym się przede wszystkim odznaczała, że istniało w niej stale napięcie pomiędzy krajowym a emigracyjnym skrzydłem, konfrontacja, a potem w coraz większym stopniu – przesączanie wartości, przepływ ludzi i książek. Żegnając się z literaturą emigracyjną, żegnamy się więc także – z „literaturą krajową".

[*Pożegnanie z emigracją. O powojennej prozie polskiej*, Kraków 1998, s. 239–245]

Ta charakterystyka jest arcytrafna. Jednak rozważania o nieuchronnym końcu emigracji zamierzam włączyć w zupełnie inną perspektywę interpretacyjną.

Rzecz bowiem nie w stwierdzeniu faktu, że emigracja jako zjawisko historyczne dobiegła swego szczęśliwego końca, ponieważ ustały polityczne przyczyny jej istnienia – to jest sprawa bezsporna – lecz w pytaniu, czym jest literatura emigracyjna w całości literatury polskiej XX wieku? A także – jak opisywać tę całość literatury polskiej, w której literatura emigracyjna przestaje być dziś obszarem wyodrębnionym? By odpowiedzieć na te pytania trzeba odrzucić co najmniej trzy praktyki, które stały się już tak oczywiste, że najczęściej znajdują się poza refleksją teoretyczną badaczy literatury współczesnej. Po pierwsze, trzeba przestać patrzeć na literaturę emigracyjną z perspektywy literatury krajowej, tak jak z lądu spogląda się na statek, który wypłynął w daleki rejs, by pół wieku później powrócić do macierzystego portu. Czyż płodniejsze poznawczo i historycznie bardziej uzasadnione nie byłoby spojrzenie odwrotne – z perspektywy literatury emigracyjnej na literaturę krajową? Jakież to bowiem pewniki powodują, że literaturę krajową uważamy za Wysokie Centrum, z którego spoglądamy i którego kategoriom, normom i kryteriom oceny od wielu lat podporządkowujemy literaturę emigracyjną? Nawiązując do wcześniejszych metafor „statku" i „lądu stałego", mógłbym powiedzieć, że przecież dziś trudno wskazać argumenty bezdyskusyjnie przesądzające, „co do czego ma być przycumowane", skoro faktycznie oba te obiekty dryfują równocześnie wokół siebie. Na dodatek – stale zmieniając miejsca swego położenia, zmieniają także swój kształt, a w konsekwencji swój status w obrębie całości literatury polskiej XX wieku.

Uzasadnienie konieczności zmiany tego typu dyskursu wymaga niewątpliwie wielu subtelnych rozróżnień, których tu z braku miejsca nie sformułuję. Jego założenia poznawcze nigdy nie miały charakteru metodologicznego ani teoretycznego, były natomiast konsekwencją faktu, że państwo polskie jako podmiot prawa międzynarodowego istniało nad Wisłą, a nie na emigracji, że badacze literatury emigracyjnej – różnych pokoleń – kształcili się i pracują w Polsce, słowem, że to w Polsce realizowano i realizuje się projekty cząstkowych i całościowych badań nad literaturą emigracyjną, a nie odwrotnie. Ten oczywisty fakt nie stał się nigdy wśród literaturoznawców przedmiotem gruntownej refleksji teoretycznej. Jego konsekwencją jest bowiem utrwalenie się praktyki interpretacyjnej (dyskursywnej) polegającej na automatycznym łączeniu kategorii „emigracyjności" literatury

z „politycznością" emigracji. Ta „polityczność" literatury emigracyjnej rozumiana jest najczęściej jako funkcja historii politycznej lub jako sfera tematów, w których centrum znajduje się władza – czyli w taki sposób, w jaki potocznie rozumiano w PRL politykę. Ale narzędziem jakiej władzy miałaby być literatura emigracyjna?... Mówiąc o „polityczności" literatury emigracyjnej trzeba zatem precyzyjnie wyjaśnić, co ta „polityczność" jako kategoria opisu literatury emigracyjnej miałaby znaczyć. Czyż nie jest raczej tak, że to literatura PRL, oglądana z perspektywy emigracji, była przez cały czas literaturą wpisaną w polityczny kontekst? I że kategoria „polityczności" jest kluczem pasującym bardziej do wielu utworów opublikowanych nad Wisłą niż nad Tamizą czy Sekwaną? A jeśli już „polityka" okazuje się kategorią, której w opisie literatury polskiej XX wieku ominąć nie sposób, to czyż o zasadniczych, historycznych różnicach pomiędzy literaturą krajową i emigracyjną nie świadczy właśnie zupełnie odmienne rozumienie ... polityki i polityczności?

Postulat, by tam, gdzie to jest możliwe opisywać literaturę krajową z użyciem kategorii i problemów konstytuujących literaturę emigracyjną, a nie tylko odwrotnie, może się wydać komuś absurdalny. Wystarczy jednak rozszerzyć perspektywę historyczną, by dostrzec, że propozycja ta jest dość dobrze zakorzeniona w naszej praktyce historycznoliterackiej. Czyż na całą literaturę polską XIX wieku nie spoglądamy przez pryzmat literatury Wielkiej Emigracji? Czyż podstawowe kategorie estetyczne i ideowe polskiego romantyzmu nie zostały stworzone przez pisarzy-emigrantów i czyż to nie one rzutują na wszelkie prace o tzw. romantyzmie krajowym? Czyż Mickiewicz, którego dwóchsetlecie urodzin obchodzono właśnie pod patronatem prezydenta RP, nie był wcześniej wyklętym emigrantem i czyż nie byl nim Juliusz Słowacki, którego rocznicy śmierci i urodzin w roku 1999 znów będą patronowały najwyższe władze RP? A wreszcie, czyż polski hymn państwowy nie jest po prostu pieśnią emigrantów? Mówiąc krótko: nikt dziś nie tropi emigracyjności i polityczności tamtej literatury, choć polscy romantycy pisali utwory, których polityczność była na pewno nie mniejsza niż polityczność literatury emigracji naszego wieku.

Wyjaśnienie zasadniczej różnicy w traktowaniu emigracyjności (polityczności) romantyków i emigrantów „drugowojennych" wykracza daleko poza sferę badań ściśle literackich. Nie wystarczy bowiem powiedzieć, że „czas wszystko zmienia". Mazurek Dąbrowskiego nie byłby zapewne w 1918 r. nadal hymnem narodowym, a dzieła Mickiewicza, Słowackiego czy Norwida nie tworzyłyby podstaw kanonu polskiej tradycji literackiej, gdyby społeczeństwo II Rzeczypospolitej nie identyfikowało się jednoznacznie z emigracją i emigrantami. A jak jest dzisiaj? Czyż porównanie różnic w stosunkach „kraj – emigracja" po roku 1918 i po roku 1989 nie jest tematem wartym gruntownej refleksji historyków? Wracam do literatury.

Kompozycja każdego podręcznika historii literatury polskiego romantyzmu jest niezmienna od dziesięcioleci: po informacjach o powstaniu listopadowym następują rozdziały poświęcone sylwetkom wielkich romantyków (czyli emigrantów) lub zjawiskom romantycznej literatury emigracyjnej. Kompozycja podręczników

do literatury współczesnej była w czasach PRL-u – czego tłumaczyć nie trzeba – zupełnie inna. Literaturze emigracyjnej przyznawano w nich miejsce marginesowe, jeśli w ogóle ją dostrzegano. Jednak schemat tej kompozycji okazał się trwalszy od ustroju, który go wytworzył. Dzisiejsze syntezy literatury powojennej – inna sprawa, że jest ich niewiele – powtarzają ten stary schemat umieszczając główny konar procesu historycznoliterackiego w literaturze PRL, a literaturze emigracyjnej przyznając status bocznej i coraz bardziej usychającej ze starości gałęzi. W ten sposób schematyzm polityczny narzucony w PRL na opisy historii literatury polskiej XX w. przekształcił się dzisiaj w schemat metodologiczny. Zadziałało przyzwyczajenie?

A przecież wszystkie prace monograficzne poświęcone piśmiennictwu od Młodej Polski po literaturę czasów II wojny światowej – nie pozostawiają wątpliwości, że naturalna ewolucja tej literatury nie skończyła się wraz z wielkim hamowaniem w roku 1945 i nie została dobita w roku 1949. Literatura międzywojenna, bo o niej mowa, ze swymi młodopolskimi korzeniami i ze wszystkim nowymi potencjami, jakie ujawniły się w okresie II Rzeczypospolitej, przeistoczyła się faktycznie w literaturę emigracyjną. Powtarzam tezę, którą już kilka razy formułowałem – literatura emigracyjna jest naturalnym: personalnym, instytucjonalnym, estetycznym, aksjologicznym i ideowym dalszym ciągiem literatury międzywojennej. Tworzyli ją w dużej mierze pisarze, których większość debiutowała w latach trzydziestych i dla których emigracja stała się przedłużeniem ich wcześniejszej aktywności twórczej. Opisując przecież twórczość takich pisarzy emigracyjnych, jak Miłosz, Gombrowicz, Herling, Mackiewicz, Wierzyński, Haupt, Bobkowski, Lechoń, Romanowiczowa, Czuchnowski, Iwaniuk, Łobodowski, Zbyszewski, Grubiński, Hemar, Naglerowa, Toporska, Jeleński, Wat nie sposób pominąć jej międzywojennych korzeni, a zarazem nie sposób nie zauważyć jej naturalnej ciągłości od debiutów po dzieła lat ostatnich. To samo dotyczy instytucji życia literackiego. Po roku 1945 skłębiona rzeka literatury przedwojennej rozdwoiła się, jej rwący, ale n a d a l g ł ó w n y, nurt „skręcił" na emigrację i tam nie przestawał istnieć przez ostatnie dziesięciolecia. Na tym przede wszystkim polega historyczność literatury emigracyjnej. W Polsce natomiast pozostały z literatury międzywojennej pojedyncze strumienie otamowywane polityką kulturalną PRL, likwidowane rozmaitymi „obrachunkami z dwudziestoleciem" lub z a s i l a j ą c e tworzącą się nową, zupełnie już inną literaturę i inny system komunikacji literackiej – inny, ponieważ konstytuującym ją punktem odniesienia, a niekiedy ciągle nie przezwyciężonym piętnem, pozostaje do dzisiaj stalinizm i socrealizm. Dopiero po 1956 roku zaczyna się stopniowe, powolne i trwające do dzisiaj włączanie literatury emigracyjnej w obszar literatury krajowej. Literatura emigracyjna wpływa kolejnymi falami do kraju, wywierając – jak np. twórczość Miłosza, Gombrowicza, Herlinga, Mackiewicza, Lechonia, Wierzyńskiego, Iwaniuka, Łobodowskiego, Stempowskiego czy Wata – istotny wpływ na literaturę i krytykę w Polsce. Nie był to jednak proces osmotyczny – jak się czasem uważa – trudno bowiem powiedzieć, że tzw. literatura Polski Ludowej wywarła wpływ na literaturę emigra-

cyjną – choć była na emigracji znana, komentowana, a od lat siedemdziesiątych także coraz obficiej publikowana i nagradzana.

Teza, do jakiej prowadzę te obserwacje, jest następująca. Upadek komunizmu spowodował faktyczny koniec emigracji jako zjawiska politycznego. Ale koniec emigracji – zabrzmi to paradoksalnie – wcale nie oznacza końca literatury emigracyjnej. Literatura to przecież nie jedynie zbiór książek zakotwiczonych na trwałe w miejscu i czasie ich publikacji. To także jej recepcja. Literatura emigracyjna, która szeroką falą wpływa do Polski od kilkunastu lat – tutaj czytana, wydawana i komentowana – staje się jednym z centralnych zjawisk naszej literackiej i literaturoznawczej współczesności. Dla niektórych pisarzy jest „to życie po życiu" i to takie, które dopiero się rozpoczyna – wystarczy wspomnieć przykładowo losy twórczości Haupta, Bobkowskiego, Lipskiego, Łobodowskiego, Iwaniuka, Mackiewicza, Wata, Stempowskiego czy Vincenza. Dla innych jest to naturalna kontynuacja – dość wymienić fenomen twórczości Miłosza, Herlinga-Grudzińskiego czy, rzecz jasna, Gombrowicza.

Specyfika tej recepcji polega na tym, że utwory wielu pisarzy emigracyjnych stanowią często dla krajowych czytelników wyzwanie poważniejsze niż twórczość, znacznie od nich młodszych, autorów krajowych. Ci ostatni mają już od lat swoich krytyków, swoją recepcję, bogate i w miarę ustabilizowane sposoby odczytań. Natomiast pisarze emigracyjni pojawiają się jakby znikąd – ich utwory nie mogą liczyć na taki sam wspólny kontekst rozumienia, jaki w sposób naturalny, łączy literaturę krajową z jej krajowymi czytelnikami. Toteż nie znane przez dziesięciolecia utwory pisarzy emigracyjnych publikowane teraz w III Rzeczypospolitej znajdują się w sytuacji paradoksalnej, bo analogicznej do sytuacji ... debiutu. Krytycy mają z nimi podobne problemy interpretacyjne jak z książkami pisarzy, którzy w latach dziewięćdziesiątych opublikowali swoje pierwsze książki. W obu wypadkach – *toutes proportions gardées* – krytyka staje wobec dzieła nieznanego. Schematy interpretacyjne stworzone wcześniej dla potrzeb objaśniania literatury krajowej okazują się bardzo często „blokadami" rozumienia literatury emigracyjnej. Wystarczy wskazać kłopoty, jakie krajowym krytykom przysparza twórczość np. Haupta, Lipskiego, Mackiewicza, Bobkowskiego czy Herlinga-Grudzińskiego.

Ale czytając i badając dziś literaturę emigracyjną nie czytamy jej już tylko jako literatury ... emigracyjnej. Odkrywamy w niej, wyparte poza krajowy dyskurs literaturoznawczy, zagubione ogniwo międzywojennej tradycji literackiej i intelektualnej. Zastanawiając się dziś nad fenomenem emigracyjności tej literatury, zajmujemy się faktycznie nie tylko jej odmiennością od literatury krajowej, lecz także jej miejscem w literaturze polskiej XX wieku. Poznając specyfikę literatury emigracyjnej równocześnie zaczynamy na nowo poznawać specyfikę ... literatury PRL. Dopiero przecież równoczesne spojrzenie z odmiennych perspektyw pozwala dostrzec to, co w obu tych literaturach jest osobne a co wspólne, uniwersalne lub partykularne, co jest kontynuacją zjawisk znanych a co tworzy nowe fakty artystyczne itd. W tym sensie badania literatury emigracyjnej mogą zmienić przyszły obraz całej literatury naszego stulecia. Całość ta bowiem nie jest nam jeszcze dana – jej

syntetyczna konstrukcja wymagać będzie wyjścia daleko poza dotychczasowe dyskursy, zarówno krajowy, jak i emigracyjny.

Także i ten ostatni ma przecież swoje stereotypy i rafy, których badacz literatury musi być świadomy. Przykładem może być stereotypowe przeciwstawianie „Kultury" Giedroycia i „Wiadomości" Grydzewskiego według klucza koncepcji politycznych obu tych środowisk lub ich politycznego rodowodu. Sprawy są już dość dobrze opisane przez historyków. Kiedy jednak przedmiotem zainteresowania badaczy literatury stają się sylwetki poszczególnych pisarzy, dualistyczny i politycznie klarowny obraz okazuje się dramatycznie uproszczony. Dość powiedzieć, że w pierwszym dziesięcioleciu istnienia „Wiadomości", a więc okresie uważanym za najbardziej „twardy" i „konserwatywny" w dziejach tego pisma, jednym z głównych autorów był Herling-Grudziński. Jego i nie tylko jego publikacje zupełnie nie pasują do obrazu konserwatywnego pisma, jaki unieśmiertelnili w swych polemikach z emigracją, rzecz jasna uzasadnionych, Gombrowicz czy Miłosz. A oto jeden z wielu możliwych przykładów. Gombrowicz raz na zawsze unicestwił w swym *Dzienniku* publicystę i pisarza Zbigniewa Grabowskiego, który „poległ" z powodu głupstw, które napisał o autorze *Trans-Atlantyku*. W gombrowiczologii Grabowski mądrością się nie zapisał, trudno jednak nie pamiętać, że ten publicysta, którego Gombrowicz przedstawił jako niezbyt rozgarniętego, zarozumiałego belfra, jest autorem myśli należących do składu zasad nowoczesnej świadomości europejskiej. W 1946 r. Grabowski pisał:

> Warunki naszego życia domagają się powstania wielkiego obszaru, zwanego Europą. Domagają się, jak w średniowieczu, jednej kultury, jednego obywatelstwa, nowej hierarchii wartości. Walka o te wartości będzie długa. Wytworzenie przez nową Europę toksyn, które rozłożą wrogie jej siły, nie będzie łatwym procesem. Ale tylko przez tę regenerację sił, tylko przez postawienie siebie samej na nogi, tylko przez nawiązanie kontaktu państw kontynentu, tylko przez złamanie granic – wiedzie droga do jakiej takiej przyszłości. Albo Europa się połączy i skończą się straszliwe wojny domowe kontynentu – albo ten wielki kontynent pójdzie na dno [...]. Odnowienie Europy jest dzisiaj planem i trudem życia pokoleń.

Dziś takie myśli patronują Komisji Europejskiej w Brukseli. A są to słowa człowieka, który w historii piśmiennictwa emigracyjnego zaliczany jest do tzw. londyniszcza. Nie jest to przypadek jedyny.

I wreszcie trzecia ze wspomnianych praktyk, którą – w ślad za dwoma pierwszymi – warto dziś poddać gruntownej rewizji. Chodzi mianowicie o aksjomatycznie aprobowaną formułę interpretacyjną, zgodnie z którą antykomunistyczna tematyka najwybitniejszych utworów emigracyjnych, takich jak np. *Inny Swiat* Herlinga, proza Józefa Mackiewicza, *Zniewolony umysł* Miłosza, *Szkice piórkiem* Bobkowskiego, *Mój wiek* czy antystalinowskie eseje Wata – przesądza o ich elementarnie „politycznym" charakterze, nad którym dopiero wtórnie czytelnik może nadbudowywać znaczenia bardziej uniwersalne. Wystarczy jednak wyjść poza kategorie dyskursu ukształtowanego w obszarze literatury krajowej i wpisać te utwory w hory-

zont intelektualny literatury lat trzydziestych, by dostrzec, że potocznie rozumiana „polityczność" jest tu terminem gruntownie zniekształcającym problematykę tych książek. *Inny Świat* jest opowieścią autobiograficzno-edukacyjną (typu *Bildungsroman*), której centralne pytanie dotyczy postawy człowieka wobec zła – autokomentarze pisarza nie pozostawiają tu żadnych wątpliwości. Proza Mackiewicza, wbrew potocznym mniemaniom, jest antypolityczna i podobnie jak eseistyka Wata wyrasta z buntu przeciw polityce jako dwudziestowiecznej gnozie. Nawet *Zniewolony umysł* – na podstawie którego Miłosz został uznany w USA za wybitnego socjologa i politologa – jest przede wszystkim utworem literackim, w którym opis państw podbitych przez tzw. „Nową Wiarę" jest tylko błyskotliwym rozwinięciem literackiej wizji Witkacego. Trzeba dziś tę książkę zacząć w końcu odczytywać poprzez konwencje, w jakich została napisana – jako literacką przypowieść i parabolę wyrastającą bezpośrednio z międzywojennej antyutopii.

Literatura emigracyjna nie stroni oczywiście od tematów politycznych, jednak horyzont intelektualny, w jakim są one w niej rozpatrywane nie należy do polityki. Polityka w tej perspektywie jest – jak mawiał niegdyś Goethe – „losem" (*Politik is das Schicksal*), jest podstawowym w naszym wieku wymiarem zbiorowego doświadczania historii. „Polityczność" literatury emigracyjnej jest w tej perspektywie kontynuacją przedwojennej refleksji nad kulturą europejską. Wielu pisarzy tworzyło na emigracji po prostu dalsze ciągi swych międzywojennych rozważań o szaleństwach świata, w którym żyli. Źródłem diagnoz, jakie możemy wyczytać dziś z książek Miłosza i Gombrowicza, Herlinga i Bobkowskiego, Mackiewicza i Wierzyńskiego, Stempowskiego, Terleckiego, Haupta, Mieroszewskiego, Jeleńskiego, Czapskiego i wielu, wielu innych nie była jednak emigracja rozumiana jako zjawisko polityczne, ani nawet same wydarzenia II wojny światowej. Było nim wspólne dla całej polskiej formacji modernistycznej rozpoznanie końca tego modelu świata, jaki został ostatecznie zdruzgotany podczas pierwszej wojny światowej, ale którego fundamenty runęły już podczas rewolucji cywilizacyjnej przełomu wieków. W wydarzeniowym i najczęściej politycznym kawałkowaniu literatury polskiej XX wieku, w błyskawicznie zmieniającym się korowodzie epok, okresów i pokoleń zagubiła się ciągłość jej najważniejszego dwudziestowiecznego nurtu – modernizmu. Czerpiącego obficie z artystycznych i intelektualnych idei Zachodu, ale przecież zdecydowanie innego niż modernizm zachodnioeuropejski, bo przesuniętego w czasie i ukształtowanego w innych tradycjach i warunkach – dlatego np. periodyzacje modernizmu na Zachodzie, np. końcowa cezura lat sześćdziesiątych, zupełnie nie pasują do ewolucji literatury wschodnioeuropejskiej. Ogniwem tego polskiego modernizmu jest także literatura emigracyjna. To, co jej emigracyjność odróżnia od literatury czasów PRL, łączy ją jednak równocześnie z modernistycznymi wątkami literatury krajowej. Oto miejsce, w którym w perspektywie całego stulecia spotyka się, z jednej strony, twórczość Wierzyńskiego i Wata, Stempowskiego i Haupta, Gombrowicza, Miłosza i Herlinga, a z drugiej – np. Różewicza, Iwaszkiewicza, Herberta, Szymborskiej czy Białoszewskiego, najwybitniejszych zapewne modernistów kończącego się stulecia.

***

Literatura emigracji traktowana była przez dziesięciolecia jako polityczne getto izolowane od współczesności, jako wylęgarnia etnicznych upiorów i religijnych fobii. Ten typ dyskursu skończył się raz na zawsze – miejmy nadzieję – wraz z likwidacją PRL. W studiach powstających przez ostatnie lata w Polsce literatura emigracyjna odsłania dziś zupełnie inne oblicze. Okazuje się refleksją generacji, która stała się świadkiem zetknięcia dwóch części Europy – wschodniej i zachodniej; generacji, która podjęła spojrzenie na Polskę przed- i powojenną z perspektywy europejskiej, a na Europę zachodnią z perspektywy jej części wschodniej (a pozbawionej za zgodą Zachodu suwerenności); generacji, której działania na rzecz likwidacji skutków Jałty zaczęły się spełniać jeszcze za życia jej ostatnich przedstawicieli; generacji, która ponad katastrofą II wojny światowej przeniosła kluczowe pytania literatury lat trzydziestych: kim jest człowiek, co mu zagraża i jakie wartości stanowią trwałą podstawę kultury?; a wreszcie – generacji, która jako pierwsza formacja Polaków zetknęła się po 1945 z cywilizacyjnymi wyzwaniami świata zachodniego. Była to też generacja, która społeczeństwu w Polsce, zamkniętemu w monoetnicznym kloszu narodowego komunizmu, przypominała swoimi książkami, że źródłem siły kultury II Rzeczypospolitej była jej różnorodność – wielość narodów, obyczajów, religii i języków tworzących naturalne bogactwo przedwojennego społeczeństwa. Cóż z tego, że tak myśleli i pisali nieliczni? Statystycznie rzecz biorąc literatura i sztuka jest zajęciem nielicznych. Apostołowie też nie stanowili tłumu.

Emigracja jako zjawisko polityczne przestała istnieć, ale z wieloma problemami sformułowanymi w literaturze emigracyjnej przyjdzie nam się dopiero zmierzyć.

Archiwalia

Sigmund FREUD

Przemijalność

Całkiem niedawno, w towarzystwie pewnego milczącego przyjaciela oraz młodego poety, który właśnie niedawno stał się sławny, odbyłem spacer wśród rozkwitłego letniego krajobrazu. Poeta podziwiał piękno przyrody wokół nas, ale nie sprawiało mu to żadnej radości. Nie mógł pogodzić się z myślą, że całe to piękno skazane jest na przeminięcie, że kiedy nadejdzie zima, nie pozostanie z niego ani śladu. Ale w równej mierze przygnębiała go myśl, że podobnie przemija wszelkie piękno ludzkiego oblicza oraz piękne i szlachetne rzeczy stworzone przez człowieka, jak też rzeczy, które mógłby on stworzyć. Wszystko to, co – gdyby nie ta myśl – mógłby kochać i podziwiać, zdawało się być dlań pozbawione jakiejkolwiek wartości z racji przemijalności, która była jego przeznaczeniem, na którą było skazane.

Wiemy, że podobne pogrążenie się w myślach o kruchości wszelkiego piękna i rzeczy doskonałych może prowadzić do pojawienia się dwóch różnych psychicznych podniet. Pierwsza z nich prowadzi do bolesnego znudzenia światem młodego poety, druga do sprzeciwu wobec opornej faktyczności rzeczy. Nie, to przecież niemożliwe, aby wszystkie owe wspaniałe twory przyrody i sztuki, naszego świata wrażeń (*die Empfindungswelt*) oraz świata na zewnątrz, miały rzeczywiście rozpłynąć się w nicość. Tego rodzaju wiara byłaby po prostu czymś bezsensownym i karygodnym. Twory te muszą w jakiś sposób trwać dalej, pozostając poza obrębem wszelkich niszczycielskich wpływów.

Nietrudno zauważyć, że już samo owo domaganie się wiecznego trwania rzeczy wypływa raczej z naszych życzeń, niż z doświadczenia tego, co rzeczywiste. Również bowiem bolesne doświadczenia mogą być prawdziwe. Nie mogłem się ani zdecydować na to, aby zaprzeczyć przekonaniu o powszechnej przemijalności rzeczy, ani też na to, aby zrobić wyjątek dla tego, co piękne i doskonałe. Zaprzeczyłem jednak pesymizmowi poety, że przemijalność piękna prowadzi do umniejszenia jego wartości.

Przeciwnie, przemijalność zwiększa jego wartość. Wartość przemijania to bardzo osobliwa wartość w czasie. Ograniczenie możliwości rozkoszy zwiększa jej znaczenie. Uznałem, że jest czymś niezrozumiałym, w jaki sposób myśl o przemijalności piękna miałaby nam zakłócać radość z rozkoszowania się nim. Jeśli chodzi o piękno przyrody, to wszakże po każdym jego zniszczeniu, jakie niesie ze sobą zima, powraca ono już w następnym roku i powrót ten w porównaniu z długością naszego życia może zostać określony jako wieczny. W trakcie trwania naszego krótkiego życia ciągle widzimy, jak zanika piękno ludzkich ciał i twarzy, ale właśnie ta jego krótkotrwałość sprawia, że mają one dla nas tym większy urok. Jeśli istnieje kwiat, który kwitnie tylko przez jedną noc, to chwila, w której on rozkwita, nie traci dla nas nic ze swojej wspaniałości. Podobnie też trudno jest mi zrozumieć, dlaczego piękno i doskonałość dzieła sztuki oraz jakiegoś wspaniałego intelektualnego dokonania miałoby tracić na wartości w wyniku jego czasowego ograniczenia. Nawet bowiem gdyby nadszedł czas, w którym wszystkie owe podziwiane przez nas dzisiaj obrazy i rzeźby uległy rozpadowi, albo też pojawiłby się po nas rodzaj ludzki, który by już nie rozumiał dzieł naszych poetów i myślicieli, albo też wręcz nastałaby geologiczna epoka, w której na ziemi zamarłoby wszelkie życie, o wartości wszystkich tych rzeczy pięknych i wspaniałości stanowi jedynie z n a c z e n i e [podkr. wł. P.D], jakie posiadają one dla naszego życia wrażeniowego. One same nie muszą wcale przetrwać i dlatego są niezależne od absolutnego trwania czasu.

Sądziłem, że tych rozważań nie sposób obalić, spostrzegłem jednak, że na poecie i na przyjacielu nie uczyniły one żadnego wrażenia. Wywnioskowałem stąd, że przyczyną mego niepowodzenia było przyłączenie się do ich myśli silnego pierwiastka afektywnego, który je zakłócał. Później też uznałem, że takowy pierwiastek faktycznie u nich odnalazłem. Na przeszkodzie w rozkoszowaniu się pięknem musiał stanąć ich opór przeciwko żałobie. Myśl, że owo piękno jest przemijające, dała im obydwu, osobom wrażliwym, przedsmak odczuwania żałoby z powodu jego schyłku. Ponieważ zaś dusza instynktownie stara się uniknąć wszelkich bolesnych doznań, ich rozkoszowanie się pięknem zostało zakłócone przez myśl o jego przemijalności.

Żałoba z powodu utraty czegoś, co kochaliśmy lub co podziwialiśmy, wydaje się laikowi czymś tak naturalnym, że traktuje on ją jako oczywistość. Dla psychologa jednak żałoba jest wielką zagadką, jednym z tych fenomenów, których wprawdzie samemu nie sposób objaśnić, wszelako sprowadza się do nich wszystkie rzeczy mroczne. Wyobraźmy sobie, że na początku dysponujemy pewną miarą zdolności do miłości, nazywaną libido, które w początkach rozwoju zwróciło się ku własnemu Ja. Później, ale właściwie już w bardzo wczesnym okresie, owo libido odwraca się od Ja i kieruje się na obiekty, które w ten sposób są podejmowane poniekąd w obrębie naszego Ja. Gdy owe obiekty ulegają zniszczeniu albo gdy je tracimy, nasza zdolność do miłości (libido) zostaje znowu uwolniona. Może ona wybierać inne obiekty jako zastępstwo obiektu utraconego albo też na jakiś czas wracać z powrotem do Ja. Nie jesteśmy jednak w stanie zrozumieć i wywieść z żadnego założenia, dlaczego owo odłączanie się libido od swoich obiektów jest tak bolesnym proce-

sem. Widzimy jedynie, że libido trzyma się ich kurczowo i nawet jeśli je traci, nie chce ich całkowicie porzucić, również wówczas, gdy ma pod ręką obiekty zastępcze. Na tym właśnie polega żałoba.

Moja rozmowa z poetą miała miejsce latem, przed wybuchem wojny. Rok później wojna rozgorzała na dobre i ograbiła świat z jego wspaniałości. Zniszczyła nie tylko piękno wielu krajobrazów, przez które się przetoczyła, oraz dzieł sztuki, które napotkała na swej drodze. Zniweczyła również naszą dumę z osiągnięć naszej kultury, respekt, jaki żywiliśmy wobec wielu myślicieli i artystów, nasze nadzieje na ostateczne przezwyciężenie różnic pomiędzy narodami i rasami. Splamiła podniosłą bezstronność naszej nauki, obnażyła nasze życie popędowe w jego nagości, rozpętała w nas złe moce, które, jak nam się wydawało, udało się nam w wyniku wychowywania nas przez stulecia przez najszlachetniejszych nauczycieli trwale poskromić.

Nic więc dziwnego, że nasze libido w tak dużym stopniu ograbione z obiektów z tym większą intensywnością obsadza to, co nam jeszcze pozostało. Tym samym zaś, że tak bardzo przybrały na sile miłość do ojczyzny, tkliwość w stosunku do naszych najbliższych i duma ze wszystkiego, co nas łączy. Ale czyż owe inne, obecnie utracone przez nas dobra, straciły dla nas rzeczywiście wszelką wartość, ponieważ okazały się tak kruche i niezdolne do stawiania jakiegokolwiek oporu? Wielu spośród nas wydaje się, że tak, ale również i w tym wypadku sądzę, że nie mają oni racji. Wydaje mi się, że myślą oni w ten sposób i zdają się popadać w trwałą rezygnację, ponieważ to, co cenne, okazało się nietrwałe. Dlatego żałują jedynie tego, co zostało utracone. My jednak wiemy, że żałoba, niezależnie od tego, jak bolesna by nie była, przebiega w sposób spontaniczny. Gdy zatem godzi ona nas z tym wszystkim, co zostało utracone, znosi ona w ten sposób również i siebie samą. Wtedy też nasze libido staje się znowu wolne i usilnie zmierza do tego, aby – jeśli tylko jesteśmy wystarczająco młodzi i pełni życia – utracone przedmioty zastąpić nowymi, możliwie równie cennymi, jeśli nie cenniejszymi od starych. Pozostaje nadzieja, że nie inaczej stanie się ze wszystkim tym, co utraciliśmy w wyniku tej wojny. Dopiero gdy przezwyciężona zostanie żałoba, okaże się, że ogromne znaczenie, jakie przypisujemy naszym dobrom kulturowym, nie ucierpiało w niczym z racji ich kruchości. Znowu odbudujemy wszystko to, co zniszczyła wojna, i to zapewne na bardziej solidnej podstawie i w sposób trwalszy niż dotychczas.

Przełożył: *Paweł Dybel*

Warunki prenumeraty

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe Ruch SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, ul. Towarowa 28, Warszawa tel. 620-12-71 w. 2507, 2508 – od osób fizycznych lub 624-28-92, 620-12-71 w. 2576 – od osób prawnych. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej. Cena prenumeraty rocznej za 1999 r. **69,00 PLN.**

Konto dla prenumeratorów w kraju:

Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26

nr 11101053-16551-2700-1-67

z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy 00-956 Warszawa, ul. Towarowa 28, tel.: 620-10-19, 620-12-71 w. 2366.

Cena prenumeraty rocznej za rok 1999 łącznie z wysyłką:

– pocztą zwykłą – 31 UDS;

– pocztą lotniczą:

– Europa wraz z Rosją i Izraelem – 36 USD,

– reszta świata 45 USD.

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:

Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26

nr 11101053-16551-2700-1-67

z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

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

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

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 632-55-91.

Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0-22) 826-21-78 lub 65-72-880, 65-72-706, tel./fax (0-22) 826-99-45.

w najbliższych numerach

Janusz SŁAWIŃSKI
Bez przydziału

Wojciech TOMASIK
Mściwe narodziny

Joanna ORSKA
Nowojorskie historie w poezji
lat dziewięćdziesiątych

Harold BLOOM
Lęk przed wpływem

Jerzy JARZĘBSKI
Destrukcja centrum.
Miasto w prozie współczesnej

Madeline G. LEVINE
Stracony dom w literaturze czasu wojny i okupacji