Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

teksty

teksty

DRUGIE

Modernizm i nowoczesność

Włodzimierz BOLECKI
Modernizm w literaturze polskiej XX w.

Ryszard NYCZ
Literatura nowoczesna:
cztery dyskursy

Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL
Z przemian tematu dziecka
w literaturze Młodej Polski

Andrzej ZAWADZKI
Nowoczesna koncepcja podmiotu
wg St. Brzozowskiego

Jan KORDYS
Wierzyć i wiedzieć

Anna WIERZBICKA
Żydowskie skrypty kulturowe a interpretacja Ewangelii

Stanisław BEREŚ
Rozmowa z Leo Lipskim i Łucją Gliksman

4 [76] 2002
cena 14.00- PLN

Redaguje kolegium: **Ryszard Nycz** (redaktor naczelny),
Anna Nasiłowska (zast´pca), **Włodzimierz Bolecki, Grzegorz Grochowski, Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński, Marta Zielińska, Dorota Krawczyńska** (sekretarz redakcji)

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

adres redakcji: 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pok. 1, tel. (0–22) 657 28 07, tel./fax (0–22) 828 32 06
e–mail: teksty2.ibl@wp.pl

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

skład i korekta komputerowa: **Maria Piasecka**
korekta: **Agnieszka Pliszkiewicz**
łamanie i korekta szpaltowa: **Wydawnictwo IBL PAN**

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

Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury,

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Spis treści

Wstęp

Grzegorz GROCHOWSKI 4 Paradoksy nowoczesności

Szkice

Włodzimierz BOLECKI 11 Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)

Ryszard NYCZ 35 Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)

Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL 47 „...dziecinne i wzniosłe, głupie i rozumne". Z przemian tematu dziecka w literaturze Młodej Polski

Andrzej ZAWADZKI 63 Dokument pisany kluczem. Kilka uwag o nowoczesnej koncepcji podmiotu i jej kontekstach filozoficznych na przykładzie poglądów Stanisława Brzozowskiego

Roztrząsania i rozbiory

Rafał MOCZKODAN 81 Jedna z prac redakcyjnych Mieczysława Grydzewskiego

Tomasz BOCHEŃSKI 90 Błońskiego portret wielokrotny z Witkacym

Zofia MITOSEK 98 Obszary porównań (nowoczesne praktyki komparatystyczne)

Andrzej SZAHAJ 103 Znakoświat

Adam DZIADEK 112 Pogranicza literackości

Danuta ULICKA 119 Fikcja i teoria

Joanna GRĄDZIEL-WÓJCIK 127 Rozważania o wierszu

Dociekania

Jan KORDYS 134 Wierzyć i wiedzieć

Anna WIERZBICKA 157 Żydowskie skrypty kulturowe a interpretacja Ewangelii

Interpretacje

Dorota KRAWCZYŃSKA **177** Pisarz solidarności ofiar. O „cudzych głosach" Henryka Grynberga

Tomasz KUNZ **186** Literatura jako symulacja. O *Obronie żebractwa* Andrzeja Bursy

Prezentacje

Ivo POSPIŠIL **195** Pragnienie ścisłości i historyzmu: nauka o literaturze w atmosferze postmodernizmu (przeł. *Tomasz Żukowski*)

Rozmowy

Stanisław BEREŠ **202** Głos z zamurowanego ciała. Rozmowa z Leo Lipskim i Lucją Gliksman

Przechadzki

Henryk MARKIEWICZ **216** Jak się dawniej dedykacje pisały

Magdalena POPIEL **230** *Hamlet* Wyspiańskiego. Czytanie, pisanie, czyli o wędrowaniu w labiryncie świata

Polemiki

Michał Paweł MARKOWSKI **241** Nieswój po swoje

Pożegnania

Jan CIECHOWICZ **247** Ja jestem od teorii

Jacek BALUCH **251** Ankieta

255 Nadesłane

258 Sprostowania

Paradoksy nowoczesności

Jedną z najważniejszych figur w retoryce przedostatniego fin de siècle'u *był niewątpliwie paradoks. Szczególnie sugestywnie oddawał on istotę postawy modernistycznej – wyrażał sprzeczność dążeń i ambiwalencję estetycznych czy moralnych ocen, rozdarcie między lękiem przed nieznanym a pragnieniem nowości. Stanowił też wymowne świadectwo zmagań podmiotu z otaczającym go światem – zaznaczał ironiczny dystans jednostki wobec urzeczowiających porządków, ale zarazem wyraźnie się do nich odnosił, nie odcinając indywiduum od warunków zewnętrznych. I wreszcie ujawniał pewne przeczucia natury epistemologicznej; opierał się na założeniu, że prawdziwe poznanie nigdy nie osiąga stanu obiektywnej i stale dostępnej wiedzy, ale wymaga estetycznej inwencji, dokonuje się tylko z jakiejś konkretnej perspektywy i zwykle przyjmuje postać iluminacji, momentalnego spięcia. Dzięki temu paradoks mógł stanowić atrakcyjny obiekt zainteresowania dla poetyki historycznej, tropiącej związki między formami wysłowienia a uwarunkowanymi historycznie wizjami człowieka.*

Zmiany, które ostatnio zaszły w kulturze, podważyły jednak zasadność utartych podziałów i przesunęły granicę między przeszłością a współczesnością. Modernizm zaś przestał być tylko wczesną fazą dawno minionej epoki, wchłaniając większość zjawisk, które składały się na nasze bezpośrednie doświadczenia czytelnicze. Pojawiły się opinie, że napięcia, którym dawali wyraz Nietzsche i Wilde, Brzozowski i Berent, nie przeszły do historii wraz z młodopolską histerią, ale jeszcze do niedawna dynamizowały europejską kulturę i dopiero na naszych oczach uległy (bądź – zdaniem innych – wciąż jeszcze ulegają) rozładowaniu. Tym samym okazało się, że wypracowane przez modernizm – a dawno odesłane do lamusa – narzędzia poznawcze mogą wciąż oddziaływać na naszą świadomość. Metafora, gra słów, paradoks wyzbyły się swego historycznego nacechowania, niespodziewanie zyskując na aktualności. Dominuje dziś chyba przekonanie, że myśl, która chce uchwycić dynamikę modernizmu i ukazać wprawiającą go w ruch grę sprzeczności, musi być wrażliwa na

względność dokonywanych podziałów, przenikanie się przeciwieństw, paradoksalną logikę badanych zjawisk.

Taki paradoksalny charakter miało już samo pojawienie się nowoczesności. Narodziła się ona (jako problem) dokładnie wtedy, gdy się skończyła (jako zjawisko), a powołali ją do życia głównie ci, którzy najbardziej pragnęli jej śmierci. Jak bowiem pamiętamy, spór o nowe rozumienie modernizmu rozgorzał w polskiej humanistyce mniej więcej przed dekadą. Nie o niego jednak wtedy naprawdę chodziło. Rzeczywistym bohaterem ówczesnych polemik był postmodernizm stawiający wówczas u nas pierwsze, dość jeszcze chwiejne, kroki. Z historycznoliterackich syntez wydobyto kategorię bliską dotąd głównie znawcom Młodej Polski, aby odgrodzić się od tego, co w XX-wiecznej kulturze przestało być odczuwane jako współczesne, wciąż żywe. Dorobek pisarzy, myślicieli czy malarzy pierwszej połowy owego stulecia uznano za przedłużenie formacji, która zdawała się należeć do zamierzchłej przeszłości i od której dziedzictwa większość tych twórców – przynajmniej w sferze deklaracji – wyraźnie się odcinała. Modernistami okazali się Leśmian i Przyboś, Berent i Witkacy, Brzozowski i Gombrowicz. W ten sposób ujęta nowoczesność stała się układem odniesienia, wobec którego postmodernizm próbował określić swą tożsamość. Tak poważna rewizja dotychczasowych ustaleń periodyzacyjnych musiała wywołać niepokój profesjonalnych literaturoznawców. I rzeczywiście. Obok opinii entuzjastycznych, chwalących proponowaną innowację, odezwały się też liczne głosy krytyki. Promotorom szerokiego rozumienia terminu wytykano arbitralny dobór przykładów oraz interpretacyjne nadużycia. Sceptycy ostrzegali, że podporządkowanie całej – załóżmy nawet, że mijającej – epoki pojęciu nowoczesności eliminuje z naszego pola widzenia szereg istotnych zjawisk, które nie wykazują żadnych pokrewieństw z ideami modernizmu. Kolejny zarzut dotyczył niewspółmierności tendencji modernistycznych na gruncie różnych sfer twórczości – filozofii, literatury czy architektury. Co więcej – twierdzono, że zbytnia uległość literaturoznawców wobec inspiracji filozoficznych

czy socjologicznych prowadzi do zaniedbywania i marginalizowania macierzystych, historycznych kontekstów badanych zjawisk. Nietrudno odgadnąć, że w argumentację taką pośrednio wpisany był zarzut snobizmu, przypisywanego „reformatorom". Na początku lat dziewięćdziesiątych losy proponowanej innowacji nie były zatem przesądzone, można było podejrzewać, że okaże się ona barwną efemerydą, ekscentrycznym konceptem, który szybko się znudzi, przemijając wraz z odejściem chwilowej mody.

Na razie wygląda jednak na to, że pojęcie modernizmu coraz bardziej utrwala się jako nazwa całej epoki, której fazą wstępną byłby okres Młodej Polski (czyli modernizm rozumiany tradycyjnie), a której schyłek umieszcza się – tu zdania są już bardziej podzielone – w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych lub siedemdziesiątych XX wieku. Trwają też próby wypracowania takiej charakterystyki owego okresu, która obejmowałaby jak najwięcej zjawisk i wydobywała najistotniejsze właściwości opisywanej formacji. Pozycja nowego terminu staje się tym silniejsza, że – jak się okazuje – problematyka nowoczesności pozwala zintegrować wiele kwestii znajdujących się w centrum uwagi współczesnej humanistyki. Wszystkie niemal ważniejsze dyskusje toczone w ciągu ostatniej dekady – o granicach autonomii literatury i swoistości sztuki słowa, o wzniosłości i niewyrażalności czy też poetyce epifanii oraz koncepcjach podmiotowości – dadzą się zinterpretować jako próby uchwycenia poszczególnych aspektów modernizmu.

Warto więc może zastanowić się, na ile zmienił się nasz sposób postrzegania tak pojmowanej formacji modernistycznej. Czy z dzisiejszego punktu widzenia, po kilku latach wielowątkowej debaty, trochę inaczej rozumiemy i oceniamy dorobek nowoczesnych? Czy kolejne opisy i charakterystyki pozwalają w jakimś stopniu zweryfikować wstępne rozpoznania? Przede wszystkim wydaje się, że pierwsze dyskusje i polemiki wokół nowoczesności, przypadające na postmodernistyczny okres burzy i naporu, miały z konieczności nazbyt ideologiczny i zacietrzewiony charakter. Poczynania o charakterze poznawczym były mocno uwikłane w dyskurs postulatywny, w spory dotyczące pożądanego stanu obecnej kultury. Fakt, że całą dyskusję sprowokowało wyłonienie się nowej orientacji, dystansującej się wobec zastanego stanu rzeczy, sprawił, że modernizm postrzegano przede wszystkim w relacji do postmodernizmu, zarazem jako jego źródło, jak i antytezę. Prowadziło to do przesadnego wyostrzania opozycji, natrętnej aksjologizacji dyskursu oraz do skupiania się nie tyle na cechach szczególnie istotnych dla każdej z formacji, lecz raczej na tych, które ułatwiają ich zestawianie i konfrontowanie.

Z jednej strony przeciwnicy postmodernizmu, uważający go za ruch niebezpieczny, niosący ze sobą zagrożenie dla najistotniejszych wartości współczesnej kultury, nie chcieli uznać, że dokonał się jakikolwiek przełom, a często też – jak choćby Habermas – oponowali przeciw uznaniu nowoczesności za proces zamknięty. Charakterystyki modernizmu, sporządzane z takiej – niejako wewnętrznej – perspektywy, musiały stanowić mieszankę poznawczej rekonstrukcji oraz ideologicznych projektów. Z drugiej strony postmoderniści, chcąc uzasadnić potrzebę swych likwidatorskich dążeń, siłą rzeczy nie mogli uniknąć pewnej dozy napastliwości. Co prawda, starali się nadać tej

ofensywie możliwie najbardziej pacyfistyczny charakter i – powołując się głównie na Lyotarda – podkreślali, że idea linearnego postępu, gdzie następna epoka jako lepsza ruguje poprzednią, już zużytą, to właśnie jedna z modernistycznych mrzonek. Trudno jednak zaprzeczyć, że wyartykułowali swoje stanowisko po modernizmie i że – głosząc takie, a nie inne hasła – mieli jednak (chciałoby się rzec: modernistyczną z ducha) nadzieję na stworzenie nowej, lepszej wizji świata. Odrzucając nowoczesną ideę postępu – paradoksalnie – ulegali modernistycznej logice przewartościowań i rewindykacji (podobnie też walcząc z modernistyczną ideą całości jako pierwsi naszkicowali całościowy obraz modernizmu). Ich argumentacja musiała choćby implicite *zmierzać do wykazania, że potencjał nowoczesności uległ wyczerpaniu. A dominująca w ich dyskursie funeralna topika nieuchronnie kładła nacisk na przyczyny kryzysu, a nie na źródła wieloletniej żywotności odchodzącej formacji.*

Pozytywistycznym złudzeniem byłoby sądzić, że teraz nagle uwolnieni od subiektywnych uprzedzeń, dysponując większym dystansem czasowym, jesteśmy w stanie jednoznacznie i ostatecznie ustalić obiektywny sens interesującej nas kategorii. Pojęcie pozostaje w ciągłym ruchu, zyskuje konkurencyjne wykładnie i obrasta różnymi konotacjami. Już sama wariantywność nazwy sugeruje niestabilność przedmiotu – podczas gdy „modernizm" kojarzy się głównie z posłannictwem elitarnej sztuki, to „nowoczesność" może już przywodzić na myśl liberalizm i postępowość spod znaku Młodziaków. Główną zaletą nowszych opisów wydaje się to, że modernizm zyskuje w nich na autonomii, a przy tym odsłania nowe sfery zagadnień, wymykając się tradycyjnym schematom i prostym dychotomiom. Przestaje być zarówno ostatnim bastionem oświeceniowej cywilizacji, atakowanym przez hordy barbarzyńców, jak i czarnym charakterem ponowoczesnej kultury, przeżytkiem opresywnych porządków tłumiących swobodne plenienie się sensów. Dorobek tej epoki coraz częściej staje się samoistnym, pozakoniunkturalnym obiektem zainteresowania. Można dziś uznawać realność modernizmu i studiować twórczość nowoczesnych, nawet jeśli nie uznaje się trafności postmodernistycznych diagnoz dotyczących obecnej sytuacji.

Jak już wspomniałem, podobne dociekania nie prowadzą na razie do jednoznacznych rozstrzygnięć. Niejasna pozostaje na przykład relacja między starszym i nowszym rozumieniem „modernizmu". Czy – jak chcą Michał Głowiński i Włodzimierz Bolecki – mamy do czynienia z prostą homonimią, w której oba znaczenia są całkiem niezależne od siebie, albo też ich zakresy stopniowo zlewają się ze sobą tak, że jeden modernizm okazuje się inauguracją drugiego (co dzieje się chyba coraz częściej). Do terminu wszakże sprawa się nie ogranicza. Przede wszystkim wypada zauważyć, że w ostatnich pracach z tego zakresu (a więc i w szkicach wypełniających niniejszy numer) następuje wyraźna polifonizacja i dynamizacja obrazu epoki. Niezależnie od tego, czy pisze się o toposach i obiegowych motywach, czy też o twórczości poszczególnych pisarzy, czy wreszcie o pojmowaniu wyznaczników i granic literackości, eksponuje się rozmaite przemiany, napięcia, sprzeczności, uwydatnia się meandryczność rozwoju, niejednoznaczność stanowisk, zagmatwanie wątków. Często na przykład za główny punkt wyjścia modernizmu uznawano akt radykalnego zerwania z przeszłością i nienasycony głód nowości. Dziś jednak coraz lepiej widać, jak złudna

była jednolitość przeszłości, od której balastu chcieli się uwolnić pionierzy nowoczesności. Kierunek pożądanych zmian musiał być zawsze polemiczny wobec jakiegoś określonego kształtu przeszłości, a kształt ten każdy widział stosownie do własnych doświadczeń. Pragnienie nowoczesności mogło zatem w przypadku różnych twórców generować odmienne, a nawet całkowicie sprzeczne ideologie artystyczne. Zamiast monolitycznej całości otrzymujemy tym samym wiązkę ujęć fragmentarycznych, przedstawiających szereg zjawisk odrębnych, nieraz wręcz osobliwych. Kolejny paradoks polega więc na tym, że wraz z upływem czasu obraz epoki – mimo coraz większego dystansu – zamiast zyskiwać na jednoznaczności i wyrazistości, coraz bardziej się komplikuje. Im dalej od nowoczesności jesteśmy, tym lepiej – wbrew prawom optyki – widzimy drobne szczegóły, a tym słabiej ogarniamy jednolity kontur.

Sytuacja taka nie musi jednak wywoływać naszego ubolewania. Można nawet założyć, że właśnie zwrócenie uwagi na złożoność i zmienność badanych zjawisk pozwoli z lepszym skutkiem respektować specyfikę przedmiotu. Rodzi się wprawdzie obawa, czy uwzględnienie takiej wielości nurtów, postaw, perspektyw nie prowadzi do rozmycia granic badanej epoki oraz utraty jakichkolwiek narzędzi zespalających domniemaną całość. Zarazem jednak pojawia się nadzieja, że właśnie uwrażliwienie na różnorodność zjawisk zmusi nas do tworzenia ostrożniejszych i subtelniejszych charakterystyk oraz do szukania kategorii uspójniających na głębszym poziomie obraz procesu historycznego. Modernę określano na przykład jako ruch ożywiany przez ideę emancypacji podmiotu. Tymczasem w świetle prac ukazujących, jak zróżnicowane, zmienne i często niejasne były poglądy nowoczesnych na status podmiotu, może okazać się, że jednym z kryteriów wyróżniających modernizm jest nie tyle jakiś jeden określony model podmiotowości, co raczej szczególne uwrażliwienie na złożoność „ja" i dążenie do jego krytycznej problematyzacji. Jedność formacji byłaby więc fundowana – i to następny paradoks – przez mnogość stanowisk i punktów widzenia.

Podobnie ma się sprawa z problemem ewentualnej poetyki modernizmu. Opisywanie jej poprzez stały zestaw uchwytnych wyznaczników – stylistycznych czy estetycznych – sztucznie petryfikuje obraz literatury, która swe naczelne zadanie upatrywała właśnie w ciągłym poszukiwaniu. Należałoby więc raczej przyjąć, że to właśnie różnorodność form wyrazu – znów paradoksalnie – świadczyła o podobnym stosunku do tworzywa artystycznego i o ciągłości głównych idei. Co więcej, wydaje się, że dopiero takie widzenie wielości jako jedności pozwala uchwycić istotne znaczenie modernistycznego projektu i pozwala oczyścić nowoczesnych z podejrzeń o bałwochwalstwo nowości. Podejmowane dziś na różnych polach studia ujawniają istotniejsze wymiary owego pędu do zmian, przekonują, że niesprawiedliwe jest przekonanie, jakoby dla twórców tego okresu „nowe" automatycznie i bezwarunkowo miało znaczyć „lepsze". Zrywanie z tradycją i zakłócanie nawyków nie stanowiło wartości samej w sobie, ale służyło kultywowaniu świeżości spojrzenia, dostrajaniu się do poruszeń umykającej vis activa. *Pisał o tym choćby Habermas podkreślając pokrewieństwo nowoczesnej sztuki „z optyką* flaneura, *geniusza, a także dziecka, którzy nie korzystają z ochrony konwencjonalnego postrzegania i dlatego są bezbronni wobec ataków piękna, transcendentnych bodźców ukrytych w tym, co najbardziej powszednie". Odczucie świata*

jako całości w ruchu wymuszało wynajdywanie takich form wyrazu, które byłyby nie tylko nowe, ale i adekwatne wobec akurat wyłaniającej się postaci bytu.

Wydaje się, że obecnie sam modernizm jest postrzegany jako taka trudno uchwytna całość. Na innym poziomie i w innej skali powtarza się więc poznawcza przygoda nowoczesności. Podobnie jak pisarze i artyści należący do tamtej formacji próbowali zbliżać się do prawdy o świecie przyjmując rozmaite punkty widzenia i tworząc nowe języki, tak i dziś badacze ówczesnej literatury sięgają po zaskakujące skojarzenia, wynajdują kolejne koncepty i perspektywy, by w jakimś stopniu oddać złożoność i dynamikę przedmiotu. A zatem – i to byłby paradoks ostatni – zasada nowości, innowacyjności, oryginalności, pochowana wraz z modernistyczną literaturą, święci dziś triumfy na gruncie nauki.

Grzegorz GROCHOWSKI

Włodzimierz BOLECKI

Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)[1]

Po przeszło stu latach od pojawienia się w piśmiennictwie polskim terminu „modernizm" termin ten nie tylko nadal nie ma ustabilizowanego zastosowania, ale nie ma też ustabilizowanego znaczenia – akceptowanego przez historyków literatury polskiej. Mówiąc w największym skrócie, w polskiej historii literatury XX wieku termin „modernizm" powoduje równocześnie dwa kłopoty: 1) kłopot z terminem oraz 2) kłopot z przedmiotem.

Modernizm i tradycje nowoczesności

Kwestie te były już wielokrotnie podejmowane w piśmiennictwie zachodnioeuropejskim[2]. Generalnie rzecz ujmując, „modernizm" rozpatrywany jest jako konsekwencja procesów cywilizacyjnych i historycznych, określanych terminem „nowoczesność" (*modernity*). Sam termin jest jednak wieloznaczny. Używany bywa 1) jako określenie idei (filozoficznych, społecznych, artystycznych) oraz procesów cywilizacyjnych trwających przez wiele wieków, 2) wydarzeń historycznych w konkretnym stuleciu, 3) jako nazwa uniwersalnej postawy człowieka wobec świata. Najogólniej rzecz biorąc, termin „modernizm" używany jest w sensie szerokim

---

1/ Jest to zmieniona wersja artykułu, który ukaże się pt. *Modernism in Poland – A Troublesome Subject*, Uppsala 2002 (w druku). Obecna wersja – którą traktuję nadal jako *work in progress* – została przygotowana w ramach subsydium FNP pt. *Badania nad modernizmem w Polsce*.

2/ Zob. M. Calinescu *The Idea of Modernity*, w: *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington–London 1977, s. 11-92; D. Fokkema, E. Ibish, *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910–1940*, London 1987; S. Morawski *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*, „Teksty Drugie" 1994, nr 5-6; E. Możejko *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*, tamże.

i wąskim. W sensie szerokim „modernizm" oznacza zespół zjawisk, których dynamikę tworzyło przeciwstawienie tego, co jest w kulturze „stare" i tego, co „nowe" lub – inaczej mówiąc – tego, co „tradycyjne" i tego, co „nowoczesne". W Europie to przeciwstawienie jest stałym elementem historii kultury. Historycy wymieniają różne fakty, które – mniej więcej od XV wieku – decydowały o tym, co było „nowe" w kulturze europejskiej, a więc: 1) Reformacja, która w Europie postśredniowiecznej była pierwszą wielką zmianą cywilizacyjną – Europa po Reformacji stała się „nowa". 2) Rewolucja naukowa w wieku XVII (Galileusz, Newton, Leibniz, Kartezjusz). 3) Spór tzw. „nowożytników" ze „starożytnikami" (*querelle*), który dotyczył współistnienia antyku i kultury współczesnej (XVII w.) i który miał zasadniczy wpływ na rozwój literatury francuskiej. 4) Ideologia Oświecenia, rozumiana jako powiązanie instytucji i norm życia społecznego z myśleniem opartym na racjonalizmie (na ideach umowy społecznej, praw człowieka i obywatela, państwa opartego na prawie etc.) oraz na zakwestionowaniu modelu świata opartego na religii. Z problemem nowoczesności Oświecenia łączył się także kryzys światopoglądowy trwający od końca wieku XVII[3] oraz późniejszy o wiek konflikt pomiędzy cywilizacją a naturą, krytyka idei postępu, instytucji społecznych, np. w pismach J.J. Rousseau. W szerokim sensie początkiem formacji modernistycznej jest więc postśredniowieczna, renesansowa antropologia, a dziejami modernizmu są zmienne w ciągu wieków konsekwencje tej antropologii w historii społecznej, politycznej i w historii kultury (w filozofii, estetyce, sztuce).

W sensie węższym „modernizm" oznacza natomiast idee literackie i artystyczne, które definiują „istotę nowoczesności", tzn. współczesności, teraźniejszości, epoki bieżącej. Podstawowym faktem cywilizacyjnym dla powstania tych idei był rozwój w XIX w. systemu kapitalistycznego, rewolucja przemysłowa (tzw. industrializacja), dążenie do postępu ekonomicznego, kształtowanie się systemu demokracji parlamentarnej, rewolucja naukowa na przełomie XIX i XX w. (matematyka, fizyka, chemia, nauki społeczne: m.in. etnologia, lingwistyka, psychologia) etc.[4] Od połowy wieku XIX do najważniejszych tradycji, które składają się na współczesne rozumienie terminu „modernizm", zaliczane są m.in. następujące zjawiska: 1) Oświeceniowo-romantyczna koncepcja „rewolucji estetycznej"

3/ P. Hazard *Kryzys świadomości europejskiej 1680–1715,* (1935), przel. J. Lalewicz, A. Siemek, wstęp. A. Żurowski, Warszawa 1974.

4/ R. Schleifer *The Second Industrial Revolution: History, Knowledge, and Subjectivity*, w: *Modernism and Time. The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880–1930*, Cambridge, 2000 s. 108-148; P. Childs, *Modern, modernism, modernity*, w: *Modernism*, London–New York 2000, s. 12-17; M. Calinescu *The Idea of...*; R. Squillace *From Modernity to Modernism*, w: *Modernism, Modernity, and Arnold Bennett*, London 1997, s. 15-35; P. Luthersson, *Modernism och individualitet* (English summary, przel. A. Bladh), Stockholm 1993; S. Morawski *Na tropach...*; S. Bocola *The Art of Modernism. Art, Culture, and Society from Goya to the Present Day*, Munich–London–New York 1999. Nb. modernizmem nazywany jest także ruch reformistyczny w kościele katolickim na przełomie wieków, który został potępiony przez papieży Leona XII i Piusa V.

(Schlegel, Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*), prowadząca do idei autonomii wartości estetycznych i emancypacji człowieka przez sztukę; 2) Koncepcja *modernité* (Gautier, Baudelaire), tj. sztuki przedstawiającej współczesność i tematy życia codziennego w ich naturalnym, miejscowym kolorycie, przeciwstawiane sztuce historycznej, posługującej się kostiumem i „ponadczasowymi" rekwizytami. W tej koncepcji estetyka „nowoczesności" polega na odnajdywaniu piękna w tym, co ulotne, przemijalne, określone przez czas i miejsce. Idealem sztuki nowoczesnej stało się utrwalanie tego, co zmienne i lokalne w teraźniejszości. W malarstwie ideał *modernité* zrealizowali impresjoniści[5]; 3) Francuski symbolizm w dwóch wariantach, tj. w wariancie stworzonym przez poezję Rimbauda oraz przez poezję Mallarmégo[6]; 4) Tzw. przełom antypozytywistyczny, który był najważniejszym filozoficznym zapleczem modernizmu w sztuce przełomu wieków XIX i XX (np. *Lebensphilosphie*; fenomenologia); 5) Ruchy awangardowe w Europie, które rozpoczynają się około 1909 r. (kubizm, futuryzm, ekspresjonizm, dadaizm), ale których rozwój i popularność ma także miejsce po roku 1918 (surrealizm)[7]. Ta koncepcja jest dziś charakterystyczna dla krytyki anglosaskiej.

Tak rozumiany modernizm pojawia się jako ruch artystyczny w Europie i USA w drugiej polowie XIX w., i rozwija się w pierwszej polowie XX wieku. Zdaniem jednych badaczy, osiąga on apogeum w latach trzydziestych, zanika w polowie lat sześćdziesiątych (w USA już w latach pięćdziesiątych) i jest zastępowany przez postmodernizm/postnowoczesność. Według badaczy, modernizm rozwija się odmiennie w poszczególnych krajach i trwa przez cały wiek XX – dotyczy to np. Europy Wschodniej. W badaniach nad modernizmem istnieją jeszcze dwie kontrowersje: 1) Niektórzy badacze twierdzą, że terminu „modernizm" używa się próbując nazywać różne zjawiska artystyczne XX w., które faktycznie nie mają ze sobą wiele wspólnego. Dlatego „modernizm" należy rozumieć wąsko – jedynie jako realizację ściśle określonych idei „modernistycznych/modernizmu", a nie szeroko – jako epokę, w której wszystko *ex definitione* jest modernistyczne. Inni odwrotnie: „im więcej ograniczeń, tym – paradoksalnie – mniej sensu, w który zasobny jest modernizm"[8]; 2) Uważa się, że modernizm był raczej zjawiskiem uniwersalnym niż regionalnym, narodził się i rozwinął przede wszystkim w krajach zachodnioeuropejskich. Jednak w ostatnich latach podkreśla się coraz częściej, że pomimo wspólnych dla wielu krajów idei modernizm był wewnętrznie bardzo zróżnicowa-

---

5/ J. Baudrillard *Modernité*, w: *Encyclopedia Universalis*, Paris 1985, s. 424-426; *Les oublies de la modernité*, ed. by C. Debon et H. Cudak, Warszawa 1997.

6/ Zob. H. Friedich *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX w.*, przeł. E. Feliksiak, 1978.

7/ Zob. m.in. M. Porębski *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław 1965.

8/ S. Morawski *Na tropach...*, s. 63. Zob. M. Bradbury, J. McFarlane, (ed. by), *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930, London 1991;* E. Możejko *Modernizm literacki...*; P. Luthersson *Modernism och...*; S. Bocola *The Art of Modernism....*

ny (chronologia, problemy, konteksty) w zależności od tradycji narodowych oraz wydarzeń historycznych w poszczególnych krajach. Z tego względu różnice pomiędzy narodowymi odmianami modernizmu są, zdaniem wielu badaczy, często wyraźniejsze niż podobieństwa. Dotyczy to różnic pomiędzy modernizmem zachodnio- i wschodnioeuropejskim, ale także pomiędzy modernizmem w obu Amerykach i w Europie Zachodniej czy nawet w krajach anglosaskich i w Skandynawii[9].

Koncepcje modernizmu w Polsce

Precyzyjnymi opisami modernizmu jako zjawiska w historii literatury polskiej były dotychczas jedynie koncepcje K. Wyki, H. Markiewicza oraz J.J. Lipskiego. Wszystkie one były jednak ograniczone do literatury okresu Młodej Polski. Mimo że wielu badaczy posługiwało się później szerszym znaczeniem tego terminu (np. B. Danek-Wojnowska, M. Delaperière, S. Eile, M. Legierski, E. Możejko, A. Nieukerken, R. Nycz, R. Przybylski, G. Ritz), to jednak w polskim literaturoznawstwie nadal odczuwany jest brak ustabilizowanego znaczenia terminu i zjawiska modernizmu[10]. Zanim przedstawię tutaj własną propozycję – która dużo zawdzię-

9/ Zróżnicowanie modernizmu powoduje, że niektórzy badacze używają tego terminu w liczbie mnogiej, lub wskazują na inność poszczególnych m o d e r n i z m ó w. Zob. P. Nicholls *At a Tangent: Other Modernisms*, w: *Modernisms. A literary Guide*, London 1995, s. 193-222; S. Eile *Modernist Trends in Twentieth-Century Polish Fiction*, London 1996, s. 1-18; W.R. Everdell *What Modernism Is and What It Probably Isn't*, w: *The First Moderns. Profiles in The Origins of Twentieth-Century Though*, Chicago–London 1997, s. 7; B.G. Carter *Modernism*, w: *Encyclopedia of World Literature*, Farmington Hills 1999, s. 278-279; A. Eysteinsson *The Concept of Modernism*, London 1990; P.M. Mitchell *The Concept of Modernism in Scandinavia*, w: *Facets of European Modernism*, Norwich 1985, s. 243-256; J. Symons *American Modernism Is Distinct from European Modernism*, w: B. Scott (ed. by) *American Modernism*, San Diego 2000, s. 36-43; C.A. Salgado *From Modernism to Neobaroque. Joyce and Lezama Lima*, London 2001; W. Krysinski, *Modernist Fallacies and Ambiguities of the Modern*, w: P. D. Morris (ed.) *A World of Slavic Literatures: Essays in Comparative Slavic Studies in Honour of Edward Mozejko*, Bloomington: Slavica 2002, s. 211-227; J. Gierus *Russia's Road to Modernity*, Warszawa 1998. Jakkolwiek i tu nie ma zgody, np. zdaniem jednych badaczy, modernizm w Skandynawii zaczął się niemal równocześnie z awangardą europejską XX w. (P. Lutersson *Modernism och...*), według innych, dopiero w połowie wieku XX. (P.M. Mitchell *The Concept of...* s. 246).

10/ K. Wyka *Modernizm polski*, Warszawa 1959. Nie chcąc zawłaszczać tytułu tej książki, posługuję się sformułowaniem „modernizm w Polsce"; H. Markiewicz *Młoda Polska i izmy*, w: K. Wyka *Modernizm polski*; J.J. Lipski *Twórczość J. Kasprowicza*, Warszawa 1975; B. Danek-Wojnowska *S.I. Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie się idei katastroficznych*, Wroclaw 1976; M. Delaperière *Arkana modernizmu*, „Teksty Drugie" 1994 nr 5-6; S. Eile *Modernist Trends in Twentieth-Century Polish Fiction*, London 1996; A. Korniejenko *Próba periodyzacji procesu historycznoliterackiego*, Kraków 1998; M. Legierski *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Stockholm 1996 (Warszawa 1999); E. Możejko *Modernizm literacki...*; A. van Nieukerken *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków 1998; R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wroclaw 1997; R. Przybylski *J. Iwaszkiewicz i modernizm*, w: *Eros i Thanatos*, Warszawa 1970; G. Ritz *J. Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, Kraków 1999.

cza wszystkim tym autorom – kilka uwag poświęcę kłopotom, przed którymi stoi historyk literatury polskiej XX w., pragnący opisać obecność w niej modernizmu w znaczeniu szerszym niż dotychczas przyjęte.

I. Kłopot z terminem

1. Wyka nazwał modernizmem zjawiska dominujące we wczesnej fazie Młodej Polski, odpowiadające mniej więcej terminowi „dekadentyzm" i odróżniał modernizm jako nurt artystyczny z przełomu XIX i XX w. od okresu Młodej Polski. Bez wątpienia można dziś zachować to znaczenie terminu „modernizm". Tak zresztą postępuje wielu badaczy (np. H. Markiewicz, M. Podraza-Kwiatkowska, A. Makowiecki), którzy rozróżniają znaczenia tych dwóch terminów. W tej koncepcji nie ma jednak możliwości posługiwania się terminem „modernizm" w szerszym znaczeniu[11].

2. Można by rozszerzyć znaczenie terminu „modernizm" na całą Młodą Polskę – tak jak to robiono już w krytyce międzywojennej (1918–1939). Stanowisko takie pozwala zbudować mocną opozycję pomiędzy modernizmem (jako całą literaturą Młodej Polski) a awangardą literacką w Polsce po roku 1918, traktowaną jako zbór wszystkich nowatorskich koncepcji artystycznych. Przeciwstawienie modernizmu i awangardy jest zresztą częste w piśmiennictwie zachodnim[12]. Koncepcja ta uniemożliwia jednak stosowanie terminu „modernizm" do opisu literatury polskiej po 1918 r., gdyż modernizm (w znaczeniu „literatura Młodej Polski") w piśmiennictwie po 1918 r. funkcjonuje jako określenie pejoratywne (tzw. „tradycja negatywna"[13]). Można, co prawda, rozszerzyć termin „awangarda" na cały okres międzywojenny, jednak faktycznie oznaczałoby to utrzymanie dotychczasowego podziału na okresy (okres modernizmu, okres awangardy). W rezultacie kłopoty z wyznaczeniem przedmiotu modernizmu zostają przeniesione na problematykę awangar-

---

11/ H. Markiewicz *Młoda Polska...*; M. Podraza-Kwiatkowska *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992; A.Z. Makowiecki *Modernizm*, w: *Literatura polska XX wieku*, vol. I, Warszawa 2000. Wyka przeformulował swą koncepcję w haśle *Modernizm* (*Literatura Polska. Przewodnik Encyklopedyczny*, t. A–M, Warszawa 1984). Rozszerzył w nim, co prawda, czas trwania modernizmu (1880–1910) i zakres zjawisk (elementy modernizmu dostrzegł w dekadentyzmie, symbolizmie, parnasizmie i w cyganerii artystycznej), ale ostatecznie utrzymał wąskie znaczenie modernizmu jako jednego z nurtów Młodej Polski. W historii sztuki polskiej analogiczne znaczenie ustabilizowały prace W. Juszczaka, m.in. *Wojtkiewicz i nowa sztuka* 1965; *Malarstwo polskie: modernizm*, Warszawa 1977; Por. S. Morawski *Na tropach modernizmu...*, s. 63.

12/ Zwłaszcza w historii sztuki, jakkolwiek ma ono w niej zupełnie inne sensy niż tu referowane, np. w klasycznej rozprawie C. Greenberga *Avant-Garde And Kitsch* (1939) przedr. w: *Mass Culture. The Popular Art. In America*, New York 1968. Zob. wybór jego esejów, w: „Kresy" 2001 nr 3, s. 198-213.

13/ Termin wprowadzony przez J. Sławińskiego (*Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, 1967), Kraków 1998, s. 263 i n.); zob. też Z. Łapiński *Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś*, „Teksty Drugie" 1994 nr 5-6.

dy w Polsce[14]. Przy takim rozszczepieniu nie sposób też sensownie zastosować terminu „postmodernizm" do historii literatury polskiej.

3. Można by jednak odrzucić przyjęte w polskiej historii literatury znaczenie terminu „modernizm" i – analogicznie do wielu zachodnioeuropejskich koncepcji badawczych – uznać, że modernizm oznacza jedynie awangardę[15]. Stanowisko to ma kilka zalet. Po pierwsze, koncepcja ta utrwala – zgodnie z polską tradycją literacką i naukową – wyraźne przeciwstawienie pomiędzy literaturą Młodej Polski (1890–1918) a literaturą II Rzeczpospolitej (1919–1939/1945). Po drugie, w koncepcji tej termin „modernizm" jest traktowany jako synonim „nowoczesności" zgodnie z treściami programowymi ruchów awangardowych. Po trzecie, koncepcja ta pozwala opisywać „modernizm" (jako ogół zjawisk awangardowych) w jego długim trwaniu przez kolejne dziesięciolecia literatury polskiej XX w. Stanowisko to pozwala też wprowadzić do historii literatury polskiej kategorię postmodernizmu w znaczeniu postawangardy[16]. Jednak taka koncepcja byłaby źródłem istotnego kłopotu. Termin „modernizm" stałby się bowiem homonimem – oznaczałby równocześnie i Młodą Polskę (w znaczeniu historycznym), i awangardę (w znaczeniu projektującym), czyli wszędzie tam, gdzie termin ten by się pojawiał, trzeba by redefiniować jego znaczenie. Po drugie – i to jest argument najważniejszy – stanowisko to oznaczałoby faktycznie uznanie paradygmatu awangardy za kryterium definiowania pojęcia „nowoczesności", czyli tak, jak rozumieli ją polscy awangardziści w okresie międzywojennym (np. futuryści, Peiper, Przyboś czy później Sandauer[17]). Oznaczałoby to uprzywilejowanie jednej historycznej perspektywy (literatura II Rzeczypospolitej przeciw litera-

---

14/ Zob. prace G. Gazdy: hasło *Awangarda*, w: *Słownik Literatury Polskiej XX w.*; oraz w: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX w.*, Warszawa 2001. Por. E. Bojtár *Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki*, „Miesięcznik Literacki" 1973, nr 11-12; R. Murphy *Theorizing the Avant-Garde, Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge 1998.

15/ W takim znaczeniu modernizm funkcjonował w polskiej krytyce artystycznej po 1918 r. (np. w „kwartalniku modernistów" *Praesens*). Ten kontekst terminologiczny muszę jednak na razie pominąć.

16/ Zob. E. Behler *Modernism and Postmodernism in Contemporary Thought*, in *Irony and the Discourse of Modernity*, Seattle–London 1990, s. 3-36; M. Alexander *From Modernism to Postmodernism*, in *Flights from Realism. Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*, London 1990; P. Brooker (ed. by), *Modernism/Postmodernism*, London–New York 1992; S. Morawski, *Na tropach modernizmu...*, s. 74-78; M. Porębski *Modernosc, moderna, postmodernism*, „Teksty Drugie" 1994 nr 5-6; R. Murphy *Theorizing the Avant-Garde...*; S. Eile *Postmodernizm: przedłużenie czy opozycja wobec modernizmu*, w: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994; S. Morawski *Awangardy XX wieku – stara i nowa*, „Miesięcznik Literacki" 1975 nr 3; M. Giżycki *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, Gdańsk 2001.

17/ O powojennych losach ich koncepcji zob. G. Wołowiec *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Warszawa 1999.

turze Młodej Polski). W ten sposób poza klarowną opozycją modernizmu i awangardy pozostałaby twórczość pisarzy, którzy nie mieściliby się ani w jednym, ani w drugim paradygmacie, np. twórczość Leśmiana, który odrzucał nowoczesność w znaczeniu awangardy. Albo twórczość Gombrowicza i Miłosza, którzy odrzucają i modernizm (w znaczeniu Młodej Polski), i awangardę (w anglosaskim znaczeniu modernizmu). Poza tym przeciwstawieniem pozostałyby także pojedyncze utwory, o których można powiedzieć, że były modernistyczne pod względem „treści" (w znaczeniu Młodej Polski), ale były awangardowe pod względem „formy", np. powieść *Niecierpliwi* Nałkowskiej czy choćby proza Schulza.

4. Jednak już wiele lat temu w piśmiennictwie naukowym pojawiały się koncepcje rozszerzenia znaczenia terminu „modernizm" w literaturze polskiej na zjawiska przekraczające granice prądów i okresów. Ich początki sięgają studiów Lipskiego o Kasprowiczu i Sławińskiego o Leśmianie[18]. W latach dziewięćdziesiątych Sławiński – jak niegdyś Wyka – w formie hasła encyklopedycznego sformułował własną koncepcję modernizmu w literaturze polskiej. Sławiński pisał:

> W polskiej literaturze jakkolwiek pomyślany kanon modernistyczny musiałby objąć twórczość takich pisarzy, jak W. Berent, S. Brzozowski, K. Irzykowski, B. Leśmian, S.I. Witkiewicz, B. Schulz, W. Gombrowicz, T. Peiper, J. Przyboś, J. Czechowicz, Cz. Miłosz, T. Różewicz, M. Białoszewski, Z. Herbert.

Referując koncepcje zachodnioeuropejskie, Sławiński zestawił je ze zjawiskami literatury polskiej i wymienił „charakterystyczne rysy modernizmu": 1) autonomiczne i nieinstrumentalne cele estetyczne; 2) oddzielanie sztuki „prawdziwej" (elitarnej) od sztuki masowej (ludycznej, dydaktycznej); 3) kult oryginalności i odrzucenie tradycji; 4) kult eksperymentu; 5) teoretyczne uzasadnianie działań twórczych (autonomiczna rola manifestów literackich); 6) poszukiwanie swoistości sztuk – esencji malarskości, muzyczności czy poetyckości; 7) odrzucenie mimetyzmu (XIX-wiecznych form realizmu i naturalizmu); 8) traktowanie dzieła jako wytworu celowo zorganizowanego, kompletnego i autonomicznego; 9) opozycja konstrukcji (formy) i ekspresji (wyrazu) w każdym utworze, 10) związek sztuki z przemianami nowoczesnej cywilizacji (antynomia pochwały i sprzeciwu)[19].

5. W ostatnich latach w polskiej krytyce literackiej termin „modernizm" rozszerzany był, co prawda, parokrotnie na zjawiska literackie drugiej polowy XX w., jednak próby takie trudno uznać za wartościowe propozycje badawcze. Nie zawierały one bowiem odpowiedzi na zasadnicze pytania historycznoliterackie[20], czy

---

18/ J. Sławiński *Przypadki poezji*, Kraków 2001.

19/ Hasło *Modernizm*, w: M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Słownik Terminów Literackich*, Wrocław 1998, s. 319.

20/ Por. E. Możejko *Modernizm literacki...*; P. Childs *Periods, Genres, Models*, w: *Modernism*, London–New York 2000, s. 18-25; zob. też. M. Dąbrowski, *Dekadentyzm współczesny, Główne idee, motywy i postawy modernistyczne w polskiej i niemieckojęzycznej literaturze XX wieku*, Warszawa 1996.

np. „modernizm" jest nazwą prądu, stylu, postawy, okresu, czy całego wieku XX; jakie są wyznaczniki tego „modernizmu" oraz relacje pomiędzy nim a pozostałymi prądami w literaturze polskiej XX w. etc.

6. Mimo prób ekstensywnych zastosowań terminu „modernizm" spójny opis różnych zjawisk w literaturze polskiej w całym XX w., takich jak np. twórczość Berenta i Przybosia, Przybyszewskiego i Białoszewskiego, Brzozowskiego i Herberta, Mackiewicza i Gombrowicza, Miłosza, Buczkowskiego czy Różewicza pozostaje nadal postulatem[21]. Innymi słowy, brak jest w polskiej historii literatury ustabilizowanego języka, w którym np. symbolistyczno-ekspresjonistyczne idee Młodej Polski tworzyłyby jedną całość problemową z programami awangardowymi, z literaturą emigracyjną czy z literaturą po 1956 r. do ostatnich dekad. Niewątpliwym rdzeniem tej całości jest tradycja awangardy, jednak choć tradycja awangardyzmu należy do najważniejszych składników literatury polskiej po roku 1918, to dla całościowej rekonstrukcji modernizmu w Polsce konieczne jest stworzenie takiego modelu tego zjawiska, który będzie uwzględniać także nieawangardowe i antyawangardowe, a także pozaartystyczne idee modernizmu[22].

***

Wybór tylko jednego z historycznych zjawisk literatury polskiej za właściwy paradygmat modernizmu implikuje natychmiast sprzeczności zarówno historycznoliterackie, jak i metodologiczne. Dlatego za wyznacznik modernizmu przyjmuję nie jeden z historycznie rozumianych „modernizmów", np. modernizm Młodej Polski lub modernizm awangardy, lecz ogólne pojęcie nowoczesności – bez względu na jej różne koncepcje[23]. W literaturze XX w. było wiele różnych koncepcji nowoczesności; pod tym względem literatura polska niczym nie różniła się od innych literatur europejskich. Wszystkie koncepcje „nowoczesności" w literaturze polskiej łączyło to, że były poszukiwaniem nowego, XX-wiecznego rozumienia tego pojęcia. A równocześnie wyniki tych poszukiwań powodowały radykalne sprzeczności pomiędzy tymi koncepcjami (np. Przybyszewski – Herbert; Przyboś – Leśmian[24]), ponieważ w zależności od programu czy poglądów poszczególnych pisarzy pojęciu „nowoczesności" przypisywano skrajnie odmienne znaczenia i zakresy

---

21/ Do wyjątków należą np. prace R. Nycza (*Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001; oraz S. Eilego (*Modernist Trends*...).

22/ Zob. E. Balcerzan *Poezja polska w latach 1939–1965*, t. 1-2, Warszawa 1982; J. Sławiński *Przypadki poezji*...; E. Możejko *Modernizm literacki*...; S. Morawski *Na tropach modernizmu*..., s. 74, 77.

23/ Por. A.J. Cascardi *The Subject of Modernity*, Cambridge 1992; R.B. Kreshner *Modernism and Modernity* (*Modernism*), w: *Encyclopedia of the Novel*, vol. II, ed. by P. Schellinger, Chicago–London 1998, s. 854-861; R.B. Pippin *The Modernity Problem*; oraz tenże: *Modernity and Modernism*, w: *Modernism as a Philosophical Problem. On the Dissatisfactions of European High Culture*, London 1999, s. 1-77.

24/ Zob. Z. Łapiński *Dwaj nowocześni*....

przedmiotowe. Zamiast więc te różne koncepcje sprowadzać do wspólnego mianownika, lepiej potraktować je jako zbiór różnych odpowiedzi na zadawane przez pisarzy identyczne pytanie: czym jest nowoczesność w literaturze?

Nazwanie tych skrajnie odmiennych koncepcji „nowoczesności" wspólnym terminem „modernizm" implikuje jednak daleko idące zmiany w sposobie opisu literatury polskiej XX w. Modernizm w tym znaczeniu nigdy bowiem nie istniał jako fakt empiryczny (*sic!*). Tak rozumiany „modernizm" jest natomiast konstrukcją teoretyczną, modelem utworzonym zarówno z elementów rekonstrukcji historycznoliterackiej, jak i efektem ich translacji na inny porządek terminologiczny. W tym znaczeniu „modernizm" jest tu zarysem przyszłej mapy, a nie zdjęciem ocalałych zabytków.

W przedstawianej tu propozycji takie terminy, jak „nowość", „nowoczesność", „modernizm" i „modernizacja" nie są synonimami. Co prawda – jak przypomina Hamon – nowość była kamieniem węgielnym wszystkich awangard od Rimbauda i Mallarmégo, przez Apollinaire'a, po Le Corbusiera i jego następców[25], to jednak „nowość" nie oznacza automatycznie „nowoczesności" i na odwrót – program „nowoczesności" nie musi być oparty na pojęciu „nowości". Z kolei relacje pomiędzy modernizacją jako procesem cywilizacyjnym a nowoczesnością w sztuce nigdy nie były tak bezpośrednie, jak sugeruje to etymologia tych terminów. Np. *Art Nouveau* (secesja), zarówno jako styl i ruch artystyczny, była próbą stworzenia sztuki nowej i nowoczesnej, ale traktowanej jako negacja i wyzwanie rzucone bezstylowej estetyce modernizacji przemysłowej w XIX w. Krótko mówiąc, artystyczne koncepcje nowoczesności nie były prostymi – w sensie historycznym i programowym – implikacjami procesów modernizacji. Poszukiwania artystyczne pisarzy modernizmu, z wyjątkiem awangardystów, rzadko zresztą programowo nawiązywały do haseł modernizacji. Pisarze poszukiwali bowiem nowoczesności literatury także w zjawiskach innego typu – np. w tradycji, w micie i mitologii, w historii, w wiedzy o psychice człowieka czy w problemach tożsamości jednostek i społeczeństw etc. Najważniejsze w tym rozróżnieniu jest jednak to, że „nowoczesność" była także rozumiana jako radykalna polemika z modernizacją, a nawet – paradoksalnie – z nowoczesnością. Konflikt pomiędzy „nowoczesnością" (i „nowością") a modernizacją jest przecież podstawowym elementem twórczości wielu wybitnych pisarzy polskich XX w., np. S.I. Witkiewicza, W. Gombrowicza, B. Schulza, Cz. Miłosza, T. Borowskiego, Z. Herberta, J.M. Rymkiewicza i wielu innych. Przez wielu artystów i myślicieli XX-wieczna modernizacja była bowiem traktowana jako wyzwanie, a nawet zagrożenie dla kultury (sztuki), wrażliwości i osobowości jednostki. Modernizm od swych początków był nie tylko buntem przeciw estetyce epoki industrializacji, lecz przede wszystkim obroną koncepcji człowieka przed zagrożeniem, które miała przynieść właśnie industrializacja i jej konsekwencje, np. procesy demokratyza-

25. Ph. Hamo, *The Literary Heritage*, w: *Art Nouveau 1890–1914*, ed. by P. Greenhalagh, Washington 2000, s. 94. Por. N. Prevsner *Modernizm przed rokiem 1914*, w: tenże *Pionierzy współczesności. Od W. Morrisa do W. Gropiusa* (1943), przeł. J. Wiercińska, Warszawa 1978.

cji[26]. Toteż cywilizacja nowoczesności była ziemią obiecaną jedynie dla „futurystów" (w szerokim sensie), dla pozostałych twórców oznaczała najczęściej „zmierzch", „koniec", „degeneracje", „regres", „jądro ciemności" czy „ziemię jałową". Miłosz nazwał wszak „legendami" ideały nowoczesnych, a samą nowoczesność – „ciemnymi czasami". Ten konflikt, który stał się m.in. źródłem popularności tzw. antyutopii w literaturze XX w., uważam za jeden z najciekawszych wyznaczników literackiego modernizmu w Polsce[27].

II. Modernizm w Polsce: historia i historyczność

Paradygmaty modernizmu w Polsce (w Europie Wschodniej) – znacznie silniej niż w większości krajów zachodnioeuropejskich – uzależnione były od czasu i miejsca formułowania koncepcji literackich. Wyznaczniki modernizmu w Polsce nie zależały bowiem tylko od endogennej dynamiki tego ruchu, lecz w ogromnej mierze od czynników zewnętrznych (historycznych), które określiły także specyfikę procesów modernizacyjnych w Polsce. Ich początkowym źródłem była – inaczej niż na Zachodzie – nie rewolucja naukowa XVII w., lecz: 1) idee Oświecenia i podjęta pod koniec XVIII w. reforma I Rzeczypospolitej; 2) Nieistnienie państwa w latach 1795–1918, a w rezultacie podporządkowanie problemów modernizacji (i nowoczesności w sztuce) działaniom niepodległościowym i walce o zachowanie tożsamości narodowej, co powodowało często ostry konflikt pomiędzy tymi dążeniami; 3) Specyfika procesów modernizacyjnych w latach 1919–1939, związana z porozbiorowym jednoczeniem państwa i położeniem Polski pomiędzy totalitaryzmami ZSRR i III Rzeszy w latach trzydziestych; 4) Przebieg i konsekwencje okupacji niemieckiej i sowieckiej podczas II wojny światowej; 5) System komunistyczny w Polsce (1944–1989) i specyficzne dla niego mechanizmy modernizacyjne *à la sovietique* (od totalitaryzmu stalinowskiego do komunizmu wojskowego w latach osiemdziesiątych).

Z kolei pytanie „czym jest nowoczesność?" w minionym stuleciu nie należało jedynie do historii idei, publicystyki czy praktyki politycznej, ale było też faktem historycznoliterackim. Możemy je odnaleźć zarówno w piśmiennictwie Młodej Polski, II Rzeczypospolitej, PRL, a także ostatniej dekady. Odpowiedzi na to pytanie były formułowane w zależności od doświadczeń kolejnych generacji pisarzy, toteż obok idei *stricte* artystycznych (nowoczesność w sztuce) odpowiedzi te były także konsekwencją takich faktów, jak np. rewolucja 1905 r., odzyskanie niepod-

---

[26] Greenhalagh posługuje się nawet określeniem *cultural modernization*, przeciwstawiając je modernizacji w znaczeniu industrializacji, *Art Nouveau 1890–1914*...; por. D. Bell *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu* (1960), przel. W. Zujewicz, wstęp M. Tarkowski, Warszawa 1978; R. Legutko *Dylematy kapitalizmu*, Paris 1986.

[27] Cz. Miłosz *Legendy nowoczesności. Eseje okupacyjne*, Kraków 1996; W. Bolecki *Postmodernizowanie modernizmu*, w: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków 1999; por. K. Kumar *Utopia and Anti-utopia in Modern Times*, London 1987; S. Morawski *Na tropach modernizmu*..., s. 75; W. Bernacki *Od modernizmu do postmodernizmu. Obraz społeczeństwa modernistycznego w literaturze krytycznej*, Kraków 1999.

ległości w 1918 r., zjawisko emigracji[28] czy narzucenie systemu komunistycznego w 1945 r. i wewnętrzne dzieje PRL.

Charakterystyka modernizmu w literaturze polskiej wymaga uwzględnienia takich kontekstów, gdyż koncepcje „nowoczesności" w piśmiennictwie polskim były mniej lub bardziej bezpośrednio odpowiedziami na ich konsekwencje dla kultury. Niezależnie od szczegółowych różnic pomiędzy programami artystycznymi, zewnętrznym źródłem specyficznych koncepcji nowoczesności w Polsce była historia. Żadna całościowa koncepcja modernizmu nie może pominąć tego faktu.

III. Kłopot z przedmiotem

Niebezpieczeństwem dla szkicowanego tu modelu modernizmu w Polsce są oczywiście sprzeczności wynikające z różnych znaczeń tego terminu. Opis ten wymaga więc określenia przedmiotu „nowoczesności", gdyż w językach poszczególnych artystów termin „nowoczesność" jeżeli w ogóle był używany, to odsyłał do zupełnie innych zagadnień. Np. w paradygmacie modernizmu awangardowego „nowoczesność" była definiowana jako nowoczesność estetyki i poetyki nowej literatury. Z kolei w paradygmacie symbolizmu „nowoczesność" była definiowana jako obecność wartości transcendentnych[29]. Np. dla takich artystów, jak Van Gogh, Gaudi, Kandinsky czy Mandelsztam nowoczesność oznaczała poszukiwanie m.in. nowej formuły duchowości, a nawet religijności. Także w literaturze polskiej XX w. istniały paradygmaty, w których nowoczesność była oparta na innych niż awangardowe koncepcjach literatury – np. w paradygmacie klasycyzmu wyznacznikiem nowoczesności było kontynuowanie tradycji[30]. Dlatego znaczenie terminu „modernizm" w literaturze polskiej musi być na tyle pojemne, by pozwalało opisać problematykę nowoczesności w twórczości np. poetów tak różnych, jak Miciński i Staff, Iwaszkiewicz i Peiper, Przyboś i Miłosz, Leśmian i Herbert, Grochowiak i Białoszewski, klasycystów i lingwistów (w tym Nowej Fali), jak również odmienne rozumienie nowoczesności np. w prozie Irzykowskiego i Przybyszewskiego, Berenta i Brzozowskiego, Iwaszkiewicza i Parnickiego, Mackiewicza i Odojewskiego, Malewskiej i Terleckiego, Gombrowicza i Herlinga-Grudzińskiego, i wielu, wielu innych aż po ostatnie dekady.

***

Podobnie jak to robią badacze modernizmu w literaturach zachodnich, proponuję uznać, że literacki modernizm w Polsce był złożony z kilku głównych nurtów

---

28/ Zob. K. Pomian *O nowoczesność świadomą tradycji*, w: *W kręgu Giedroycia*, Warszawa 2000; *Littrature et migration. Europe centrale et orientale*, sous la direction de M. Delaperrière, Cultures et Societes de L'Est no 27, Paris 1996.

29/ H. Friedrich *Struktura nowoczesnej liryki*...; A. Gogröf-Voorhees *Defining Modernism. Baudelaire and Nietzsche on Romanticism, Modernity, Decadence, and Wagner*, Peter Lang 1997.

30/ Por. E. Możejko, *Modernizm literacki*....

artystycznych oraz z indywidualnych twórczości mieszczących się na ich pograniczu. Do najważniejszych nurtów modernizmu w Polsce trwających z różną intensywnością przez cały wiek XX zaliczam więc: 1) dekadentyzm, 2) parnasizm, 3) ekspresjonizm, 4) symbolizm, 5) futuryzm, 6) awangardę, 7) klasycyzm, 8) katastrofizm. Niektóre z nich powstały w końcu XIX w., inne w następnych dziesięcioleciach, ale ich kontynuacje odnaleźć można jeszcze w ostatniej dekadzie XX w. Co najmniej cztery z nich (dekadentyzm, parnasizm, klasycyzm, katastrofizm) w ogóle nie należały do awangardowego paradygmatu modernizmu (nie zawierały podstaw „nowoczesności" – idei nowości i postępu), a tu odgrywają rolę kluczową. W koncepcji tej żaden z wymienionych nurtów nie stanowi bowiem kryterium nowoczesności. Dopiero wszystkie razem, w swoich przeciwstawieniach, we wzajemnym wykluczaniu się, w polemikach i w konfliktach artystycznych tworzą zjawisko, które nazywam modernizmem w Polsce[31].

Jak wspomniałem, w literaturze polskiej XX w. istniały różne koncepcje „nowoczesności", które były realizowane poza paradygmatem awangardy. Koncepcje te opierały się na odrzuceniu awangardowego rozumienia nowości języka literatury jako kryterium oceny jej „nowoczesności". Np. dla Miłosza jednym z wyznaczników nowoczesności jest odrzucenie utopii nauki i społecznego „darwinizmu". Dla Gombrowicza wyznacznikiem nowoczesności byl indywidualizm przeciwstawiony wszelkim formom kolektywizmu w kulturze (także kolektywizmu nowoczesności, którego personifikacja są Młodziakowie w *Ferdydurke*). Dla Józefa Mackiewicza wyznacznikiem nowoczesności były m.in. wielokulturowość przeciwstawiona nacjonalizmowi oraz odrzucenie komunizmu jako zbrodniczej utopii.

Innymi słowy, gdy z jednej strony do kluczowych wyznaczników modernizmu należały: eksperymenty ze środkami wyrazu literatury, z jej językiem, gatunkami, rodzajami i tematami, z konstruowaniem czasu, przestrzeni, kompozycji, perspektywy narracyjnej, technik opowiadania (z uprzywilejowaniem strumienia świadomości), odrzucenie mimetyzmu i różne formy deziluzji w sztuce, wzbogacenie języka poezji potocznością i poetyckością, to równocześnie modernizm ten konstytuują także idee, które nie wywodzą się z zagadnień poetyki literatury. Np. 1) Przełamywanie wszelkiego rodzaju tabu – dotyczących zarówno życia jednostki, jak i zbiorowości, a przede wszystkim dotyczących życia seksualnego, rodzinnego, narodowego, politycznego[32]; 2) Studia nad znaczeniami i for-

31/ Tamże; S. Morawski *Na tropach modernizmu...*; P. Nicholls *Modernism. A literary Guide*, London 1995, s. 24-164; M.B. Bradbury, J. McFarlane *Literary Movements*, w: M.B. Bradbury and J. McFarlane (ed. by), *Modernism. A Guide...*, s. 191-310. Nb. modernizmy w poszczególnych krajach różniły się konfiguracjami takich nurtów.

32/ P. Faulkner *The Era of Modernism*, w: *Modernism*, London–New York 1977, s. 13-29; P. Childs *Modernism*, London–New York 2000, s. 1-12; E. Poulat *Modernism*, w: *Encyclopedia Universalis*, Paris 1985, s. 421-422; E. Możejko *Modernizm literacki...*; I. Howe *The Characteristics of Modernism*, w: B. Scott (ed. by), *American Modernism. The Greenhaven Press Companion to Literary Movements and Genres*, San Diego 2000,

mami subiektywności oraz podmiotowości, traktowanymi jako wyznacznik nowożytnej antropologii filozoficznej[33] oraz jako obiekt zagrożony w XX w. przez społeczne systemy represji (jak w literackim programie Gombrowicza: „Obrona osobowości". „Bronić siebie samego"); 3) Odkrycie cielesności jako elementarnej tożsamości człowieka (odrzucenie dualizmu: *psyche – soma*); 4) Prowokacje wymierzone w publiczność literacką osiągane za pomocą rozmaitych skandali artystycznych, obyczajowych oraz równoczesne odrzucenie gustów tzw. przeciętnego odbiorcy; 5) Polityczne zaangażowanie artystów w działalność partii, ruchów społecznych i innych organizacji. Początek tej nowej roli pisarza wyznacza już *J'accuse* Zoli. Artysta nowoczesny (tu: antydekadencki) staje się intelektualistą, dla którego wartością i wyznacznikiem nowoczesności jest nie tylko nowość i eksperyment, lecz przede wszystkim prawda; 6) Programowy związek literatury i sztuk plastycznych – nawet w twórczości tego samego artysty (w Polsce np. Wyspiański, Witkacy, Schulz, Pawlikowska-Jasnorzewska, Ciompa, Buczkowski, T. Brzozowski)[34]. Ta ostatnia kwestia – od czasów secesji – należy do centralnych zagadnień nowoczesności w sztuce XX w. Już u swych początków modernizm był bowiem próbą powiązania nowoczesności z jej wizualizacją, co miało miejsce nie tylko w samych dziełach sztuki (i tekstach literackich), ale także w tzw. sztuce użytkowej i w przestrzeni miejskiej. Proces ten trwa do dzisiaj.

Dominanty modernizmu w literaturze polskiej

Literackie nurty modernizmu w Polsce miały charakter empiryczny, istniały w postaci programów lub w twórczości poszczególnych pisarzy. Ale chociaż założenia programowe tych nurtów często się wykluczały, to jednak można z nich wydobyć podobne nadrzędne idee. Nazywam je dominantami modernizmu polskiego. Traktując tu termin „modernizm" nie jako zjawisko empiryczne, lecz jako jego model i mapę, wyodrębniam kilka dominant literackiego „modernizmu" w Polsce. Dominanty te traktuję jako konstrukty teoretyczne, a nie jako rzeczywiste programy istniejące w literaturze polskiej minionego stulecia.

---

s. 28-35; *Modern* and *Modernism*, w: H. Wendell *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*, s. 237-247; W.R. Everdell *What Modernism is...*, s. 1-12; M. Drabble (ed. by), *Modernism*, w: *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford 2000; D. Fokkema, E. Ibish *What is Modernism*, w: *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910–1940*, London 1987, s. 1-47; M. Bradbury, J. McFarlane *The Name and Nature of Modernism*, w: *Modernism. A Guide to...*, s. 19-56.

33/ E. Goodheart *The Cult of Ego. The Self in Modern Literature*, London 1968.

34/ R.D. Schwarz *Explorations in Relationship between Modern Art and Modern Literature*, New York 1997.

Do najważniejszych dominant polskiego modernizmu zaliczam: symbolizm, witalizm, esencjalizm, relacjonizm, konwencjonalizm, poetyckość, konstruktywizm. Oto ich najkrótsza charakterystyka[35].

Symbolizm. Tak określam koncepcje, zgodnie z którymi sens jest transcendentny wobec znaku. Inaczej mówiąc, sens istnieje poza językiem, jakby obiektywnie – np. tak, jak idee Platona – a znaki (tj. literatura) są tylko jego pośrednikami, czyli symbolami.

Witalizm (od łacińskiego słowa *vita*). Jest to nazwa wszystkich koncepcji, w których dominantą jest kategoria „życia" (istnienia) we wszystkich jego wymiarach: teraźniejszość, przeszłość, czas, pamięć, miłość, śmierć, choroba, trwanie, charakter, osobowość człowieka, jego tożsamość, indywidualność etc. Wprowadzam je dla uniknięcia skojarzenia z węższym historycznie i zakresowo „egzystencjalizmem".

Esencjalizm. Przez esencjalizm rozumiem poszukiwanie istoty (esencji) zjawisk. W sztuce modernizmu idea esencjalizmu polegała na rozpatrywaniu zagadnień artystycznych z perspektywy ich istoty (autonomii), np. istoty poezji, prozy, teatru, języka, malarstwa, rzeźby, muzyki etc.

Relacjonizm. Przez relacjonizm rozumiem przedstawianie rzeczywistości w zależności od przyjętego punktu widzenia. W poezji charakterystyczne jest posługiwanie się wieloglosowością, cytatami, stylizacją etc.[36] W prozie najbardziej charakterystyczne było ograniczenie przedstawianej rzeczywistości np. do świadomości postaci, do jej miejsca w przestrzeni oraz w czasie, a także do jej pamięci, wzroku, a nawet słuchu – do ograniczonej perspektywy konkretnego podmiotu. Na relacjonizmie oparta jest anglosaska koncepcja powieści modernistycznej, u której początków znajduje się twórczość H. Jamesa czy W. Woolf.

Konwencjonalizm. Termin ten oznacza koncepcje, zgodnie z którymi istotą nowoczesności w sztuce jest deziluzja. Sztuka to jedynie gra umownymi elementami, znaczeniami, tematami, słowem – konwencjami, które nie mają wartości bezwzględnej, a jedynie ludyczną.

Poetyckość. Termin ten oznacza wszelką nadorganizację wypowiedzi w stosunku do jej zadań informacyjnych, powodującą semantyczną autonomię znaków, wieloznaczność na poziomie organizacji językowej (m.in. metaforyczność), uprzywilejowanie sensu pochodzącego z gry pomiędzy znakami, a nie z ich funkcji wehikularnej (referencyjnej). W historii literatury polskiej zjawisko to miało miejsce zarówno w poezji, jak i prozie[37].

35/ Wstępny charakter tego szkicu niech usprawiedliwi niejasność kryteriów wyodrębnienia dominant i ich niekompletność. Jak wszędzie w tych rozważaniach skupiam się na prezentacji założeń generalnych, sprawy szczegółowe odkładam natomiast na inną okazję.

36/ Zob. S. Balbus *Między stylami*, Kraków 1996.

37/ J. Sławiński *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy...*; tenże, hasło *Język poetycki*, w: *Słownik Terminów Literackich...*; W. Bolecki *Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu Międzywojennym: Witkacy – Gombrowicz – Schulz*, Kraków 1996; R. Emig *Modernism in Poetry: Motivations, Structures and Limits*, London–New York 1995.

Konstruktywizm. Przez konstruktywizm rozumiem ideę, zgodnie z którą nowy sens w sztuce istnieje nie w jej nowych ideach i elementach, lecz w nowej organizacji dowolnych elementów. W tym znaczeniu konstruktywistą był np. Witkacy, choć odrzucał on założenia konstruktywizmu jako konkretnego kierunku w sztuce.

Wszystkie te dominanty istniały w modernizmie już od przełomu XIX i XX w., ale w poszczególnych fazach modernizmu ich wyznaczniki odgrywały różne role. Każdą z tych dominant można traktować jako jeden z problemów modernizmu, kształtowanych przez napięcie pomiędzy tym, co jest w kulturze „stare" („tradycyjne") a tym, co „nowe" („nowoczesne"); pomiędzy tym, co „naturalne" a tym, co „sztuczne"; pomiędzy *mimesis* a „konstrukcją"; pomiędzy techniką a cielesnością, pomiędzy ciałem a psychicznością; tym, co indywidualne a tym, co społeczne; racjonalne i irracjonalne; moralne i amoralne etc.[38]

Periodyzacja

W tej koncepcji modernizm w Polsce składa się z kilku faz, które różnią się rozłożeniem takich dominant. Fazy te, co prawda, nie pokrywają się z kolejnymi okresami w literaturze polskiej, jednak ich nie wykluczają, albowiem tradycyjna periodyzacja pozostaje niezmiennie ważnym składnikiem swoistości XX-wiecznej literatury polskiej[39].

W literaturoznawstwie zachodnim przyjął się podział – *per analogiam* do faz życia organizmów żywych – na modernizm wczesny, dojrzały (*high*) i późny. Podział ten w potocznym użyciu jest wygodny, niemniej warunkiem jego precyzyjnego stosowania jest zakończenie fazy ostatniej. Historyk literatury polskiej musiałby jednak uznać, że modernizm rozwijał się w Polsce w tym samym rytmie, co w Europie Zachodniej, czyli że skończył się mniej więcej w latach sześćdziesiątych. Nie znajduję żadnych argumentów na rzecz takiej periodyzacji. Dlatego proponuję inne rozwiązanie.

Mówiąc w skrócie, literacki modernizm w Polsce miał dwa początki. W pierwszej fazie było to odrzucenie tradycji XIX-wiecznego mimetyzmu (Młoda Polska), w drugiej – tradycji romantycznej (po 1918). Obie, rzecz jasna, długo jeszcze ze sobą współistniały, a umownym przykładem ich równoczesnego unieważnienia w prozie była już w latach trzydziestych twórczość Gombrowicza. Niemniej pytanie o historycznoliterackie początki modernizmu w Polsce zmusza do rekonstrukcji faktycznego końca tradycji romantycznej (podobnie jak rozważania nt. postmodernizmu zainicjowały w ostatniej dekadzie pytania o modernizm w Polsce

38/ Modernizmy w różnych krajach i kulturach miały różne dominanty (np. w Europie i w obu Amerykach), co bywa źródłem nieporozumień w definiowaniu narodowych odmian modernizmu i postmodernizmu (*sic!*) – ze względu na przeciwstawianie go różnym dominantom modernizmu.

39/ W piśmiennictwie zachodnim periodyzacji tej odpowiada mechaniczny podział całego wieku na poszczególne dekady, co powoduje, że podokresów literackich jest faktycznie więcej niż w historii literatury polskiej.

i jego granice)[40]. Może się wówczas okazać, że paradoksalnie najbardziej ekspansywne w XX w. koncepcje romantyzmu polskiego jako tzw. systemu romantycznego (M. Janion, M. Żmigrodzka, M. Piwińska, R. Przybylski, J.M. Rymkiewicz, S. Chwin i in.) były *de facto* jego... modernistycznymi interpretacjami.

Ze względów wymienionych wcześniej – i dla jasności tego wykładu – wyodrębniam modernizm Młodej Polski, modernizm II Rzeczypospolitej i modernizm po 1945 r. Jednak trudność periodyzacji modernizmu dotyczy przede wszystkim tego ostatniego okresu, tzn. miejsca literatury emigracyjnej w historii modernizmu polskiego, socrealizmu jako przerwania ciągłości modernizmu II Rzeczypospolitej, funkcji tradycji awangardowej i symbolistycznej w modernizmie po 1956 r. oraz wzajemnych relacji pomiędzy modernizmem a postmodernizmem w literaturze lat dziewięćdziesiątych[41]. A także – *last but not least* – wpływu recepcji literatury i sztuki z innych obszarów kulturowych na rozwój polskiego modernizmu w tym okresie. Wszystkie te kwestie wymagają szczegółowych analiz.

Wracam do koncepcji dominant modernizmu w Polsce. Ujmując rzecz szkicowo (i hipotetycznie), w modernizmie Młodej Polski dominantami były: symbolizm, esencjalizm i witalizm. W modernizmie po roku 1918 dominantami były: witalizm, esencjalizm, konstruktywizm, symbolizm, relacjonizm i poetyckość. W modernizmie drugiej połowy XX wieku (po 1956 r.) dominuje witalizm (np. jako filozoficzny egzystencjalizm), konwencjonalizm oraz poetyckość. Dominanty zmieniały swój charakter i funkcje w poszczególnych okresach, np. zupełnie inne elementy były wyznacznikami witalizmu czy esencjalizmu w okresie Młodej Polski niż w latach trzydziestych, jeszcze inne po roku 1956 czy w latach dziewięćdziesiątych, ale nadrzędne dominanty były przez cały wiek XX takie same.

Jedną z centralnych dominant modernizmu był esencjalizm, któremu w różnych okresach odpowiadały odmienne koncepcje autonomii sztuki. W modernizmie młodopolskim esencjalizm był antymimetyczny, negował utylitarną koncepcję literatury i ściśle łączył się z symbolizmem. Po 1918 r. esencjalizm rozszczepił się na wykluczające się wzajemnie koncepcje; stał się zarówno negacją symbolizmu (awangarda), jak i – w węższym zakresie – jego kontynuacją. Odrzucony w latach trzydziestych z powodu antyutylitaryzmu, zanikł w czasie wojny, ale pojawił się po 1945 r. jako antyutylitarna koncepcja obrony sztuki przed instrumentalizacją i sowietyzacją kultury w Polsce. Zlikwidowany oficjalnie w czasach stalinowskich, esencjalizm odżył po 1956 r. w koncepcji autonomii kultury (sztuki, nauki), pełniąc funkcje obronne przed narzucaniem jej roli propagandy i podporządkowa-

---

40/ Por. H.R. Garvin *Romanticism, Modernism, Postmodernism,* London 1980.

41/ Ujmując rzecz w skrócie: relacje pomiędzy modernizmem a postmodernizmem w literaturze można opisywać bądź w kategoriach następstwa w czasie, bądź w kategoriach różnicy. Pomieszanie tych perspektyw jest jednym z kilku głównych źródeł nieporozumień w polskich dyskusjach nt. postmodernizmu w literaturze współczesnej. W obu wypadkach konieczne jest bowiem wcześniejsze zdefiniowanie modernizmu. Por. K. Bartoszyński *Przymiarki „prądologiczne": modernizm vs Postmodernizm*, „Teksty Drugie" 1994 nr 5-6.

niem dominacji państwa (polityki i jej języka). Gdy przed 1939 r. esencjalizm był utożsamiany z awangardą, to po 1956 r. stał się także partnerem... klasycyzmu. Modernistyczny esencjalizm przemieszczał się w XX w. także pomiędzy koncepcjami uniwersalności sztuki i jej lokalności, a w zależności od kontekstu historycznego pełnił różne funkcje.

Esencjalizm wczesnego modernizmu konstytuowało napięcie pomiędzy uniwersalizmem i lokalnością (np. w twórczości Malczewskiego czy Berenta), natomiast po 1918 r. esencjalizm stał się składnikiem uniwersalistycznych i antytradycjonalistycznych idei awangardowych. Napięcie pomiędzy uniwersalizmem i lokalnością było nierozwiązywalnym dramatem w twórczości Witkacego, niesprzeczne formuły znaleźli dla niego natomiast inni pisarze, np. Berent, Iwaszkiewicz, Nałkowska, Gombrowicz, Leśmian czy Schulz. Po 1945 r. esencjalizm stał się sprzeciwem wobec totalitaryzmu zarówno jako koncepcja uniwersalności kultury („Wieczne Teraz" klasycyzmu) oraz jako obrona tożsamości lokalnego charakteru kultury narodowej (renesans romantycznej idei samostanowienia narodu, lokalności małych wspólnot etc.)[42]. Charakterystyczna była też ewolucja samego uniwersalizmu – od wczesnomodernistycznej i awangardowej apologii wolności jednostki i lokalnych determinant kulturowych po odkrycie konstytutywnej dla tożsamości człowieka kategorii różnicy (już dla Gombrowicza uniwersalizm jest „straszny", choć właśnie ambiwalencja uniwersalizmu i lokalności jest jednym z głównych „napięć kierunkowych" w jego twórczości).

Współistnienie uniwersalności i lokalności (od chwili, gdy uniwersalizm secesji był budowany przez absorpcję rozmaitych tradycji narodowych i regionalnych[43]) jest jednym z podstawowych dylematów modernizmu, który przemieszcza się pomiędzy biegunem pełnej harmonii a ich całkowitą sprzecznością. *Notabene* ponurą karykaturą tego dylematu był socrealistyczny slogan o sztuce narodowej w formie, ale socjalistycznej w treści....

Modernizm w literaturze polskiej (prolegomena do wstępnego zarysu szkicu)

Kluczową kwestią opisu modernizmu w Polsce jest rekonstrukcja wyznaczników nowoczesności jako paradygmatu obejmującego zjawiska nie tylko różnorodne i odmienne, ale też przeciwstawne. Do paradygmatu „nowoczesności" należały bowiem od początku XX wieku zarówno zagadnienia identyczne w literaturze

42/ O analogicznych zagadnieniach w historii sztuki zob. m.in. A. Turowski *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1989; P. Piotrowski *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 r.*, Poznań 1999; tenże *Post-War Central Europe: Art, History and Geography*, „Krasnogruda" 1998 nr 8, s. 27-34. O idei sztuki czystej jako „rezerwatu" zob. J. Sławiński, *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*, w: *Przypadki poezji*....

43/ Np. elementów sztuki chińskiej, japońskiej, afrykańskiej, islamskiej, wikingów, Celtów, antyku, gotyku, rokoko etc.

całej Europy, jak i te, które były zupełnie różne w poszczególnych krajach. Historia w XX w. była przecież inna w Anglii, Skandynawii, Francji, w Szwajcarii, w Niemczech, w Polsce, w Rosji, na Bałkanach, a także w USA czy Ameryce Południowej. Tak więc do problemów „nowoczesności" należały – w różnych krajach z różną intensywnością – zagadnienia artystyczne i pozaartystyczne, literackie oraz nie mające nic wspólnego z literaturą. Rzecz w tym, że modernizm nie był *de facto* ruchem tylko literackim (artystycznym), choć literatura (i sztuka) były w nim najważniejszymi wartościami oraz sposobami ich ekspresji. Ujmując rzecz najzwięźlej: modernizm byl wielką rewizją XIX-wiecznego modelu świata – zarówno próbą jego radykalnej zmiany, jak i ocalenia jego dorobku. Jako rewizja modernizm był najdosłowniej – używając formuły S. Brzozowskiego – „buntem kwiatu przeciw swym korzeniom". Jako obrona kultury przed nowymi zagrożeniami modernizm był również wielką hermeneutyką jej dotychczasowego dorobku. Toteż w centrum modernizmu nie znajdowały się wyłącznie zagadnienia artystyczne (tu: literackie), lecz przede wszystkim społeczne, filozoficzne, antropologiczne, religijne, etyczne, obyczajowe (np. erotyczne) etc., które literatura modernizmu na swój sposób filtrowała, wyrażała, diagnozowała lub po prostu odkrywała, zanim trafiły do jakiejś specjalistycznej dziedziny wiedzy. Najwybitniejsi polscy pisarze XX w. są przecież równocześnie modernistycznymi myślicielami (Irzykowski, Gombrowicz, Witkacy, Miłosz, J. Mackiewicz, Stempowski, Wat, Herling-Grudziński, Lem, Herbert, Odojewski, Grynberg, J.J. Szczepański i in.). W ich twórczości istnieje oczywiście problem poetyki literatury nowoczesnej, ale kwestia, jaka powinna być ta literatura, podporządkowana jest nie tyle analizie języka artystycznego, co pytaniom o filozofię człowieka, koncepcję społeczeństwa, o miejsce w nim kultury i o sens historycznych doświadczeń XX w. dla wiedzy o tym, kim jest człowiek.

Gdyby więc w sposób skondensowany nazwać zagadnienia, które – obok artystycznych – były w literaturze minionego wieku wyznacznikami nowoczesności, to wymienić by trzeba np. takie: rewolucja naukowa i jej konsekwencje polegające na podważeniu jednowymiarowego, ciągłego, obiektywnego, substancjalnie stabilnego obrazu świata (Dedekind, Boltzmann, Einstein, Gödel, Heisenberg, Bohr, Planck, Cantor)[44]; psychoanaliza i nowa psychologia; miejsce erotyki i seksualności w życiu człowieka[45]; płeć w kulturze[46]; społeczny status kobiet (emancypacja) i rozmaite zagadnienia feminizmu[47]; wielokulturowość; odkrywanie wszelkich odmian Inności jako nowych obszarów doświadczenia (także innych kultur); formy i treści totalitaryzmu (komunistycznego i nazistowskiego); konfrontacja libe-

44/ Everdell *The First Moderns*....

45/ H.C. Stevens (ed. by) *Modernist Sexualities*, Manchester–New York 2000.

46/ Np. G.N. Izerberg *Modernism and Masculinity*, Chicago–London; B. Kim Skott *The Gender of Modernism*, 1990.

47/ B. Kime Scott *Refiguring Modernism*, vol. I: *The Women of 1928*, vol. II: *Postmodern Feminist Readings of Woolf, West, and Barnes*, Bloomington 1995.

ralizmu i totalitaryzmu; nacjonalizmu i uniwersalizmu (kosmopolityzmu); pamięć w świadomości społecznej; rozmaite formy ludobójstwa (w tym Holocaust); problemy etnologii, historii, religii, ideologii, antropologii filozoficznej; nowe rozumienie języka i miejsca systemów werbalnych w kulturze; zagadnienia komercjalizacji kultury[48]; wzorce i stereotypy kultury masowej; wzajemne relacje wartości „niskich" i „wysokich"; miejsce odbiorcy w sztuce; stereotypy w modelowaniu obrazu świata przez media albo przez propagandę; swoistość i nieswoistość sztuk jako odmiennych systemów semiotycznych; epistemologiczne, ontologiczne i estetyczne problemy reprezentacji świata, wyrażania i komunikowania; cenzura jako źródło tabu w dyskursach na tematy publiczne etc. Modernizm był, co prawda, w bardzo długiej perspektywie konsekwencją procesów industrializacji, jednak w samej sztuce był wieloaspektową teorią kultury i jej wytworów, badaniem kulturowych aspektów i konsekwencji nowoczesności – zwłaszcza dla rozumienia człowieka[49].

W takim modelu modernizmu w literaturze polskiej istnieje więc równorzędne miejsce dla skrajnie odmiennych idei „nowoczesności" jak np. w twórczości Przybosia i Miłosza czy Herberta i Białoszewskiego, Różewicza i Szymborskiej, również Przybyszewskiego, Berenta, J. Mackiewicza, Wittlina, Kuśniewicza, Odojewskiego, Herlinga-Grudzińskiego oraz wielu innych pisarzy. Nie o nazwiska jednak tu chodzi, lecz o takie ustabilizowanie rozumienia „modernizmu" w historii literatury polskiej XX wieku, które nie będzie uwikłane tylko w jedno, arbitralnie przyjęte rozumienie „nowoczesności". Ono samo jest przecież dziś także naszą teoretyczną konstrukcją, współczesną interpretacją idei, problemów czy wybranych elementów poetyki. Rekonstrukcja nowoczesności w literaturze nie może wiec polegać tylko na opisie tej czy innej strategii wysłowienia, która, *notabene*, będzie wyodrębniana zawsze na podstawie arbitralnych kryteriów przyjętych przez interpretatora. Literatura modernizmu nie znała przecież identycznego dla wszystkich wyznacznika nowoczesności, a historia literatury potrafiła już niejeden raz zadrwić sobie z tych jej „Napoleonów", którzy uwierzyli, że noszą go w plecaku...

Historyk literatury piszący o modernizmie w Polsce musi więc przedstawić różne koncepcje nowoczesności w literaturze, ponieważ dopiero wszystkie razem –

48/ W piśmiennictwie polskim klasycznym tekstem jest tu J. Stempowskiego *Chimera jako zwierzę pociągowe*, Warszawa 1933. Por. J. Willison, W. Gould, W. Chernaik (ed. by) *Modernist Writers and the Marketplace*, London 1996.

49/ T. Tate *Modernism, History and the First World War*, Manchester–New York 1988; T. Miller *Theorizing Late Modernism*, w: *Late Modernism. Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars*, Berkley, s. 3-25; M. Jay *Modernism and the Specter of Psychologism*, „Modernism/Modernity" 3.2 (1966), s. 93-111; M. North *The Public Unconscious*, w: *Reading 1922. A Return to the Scene of the Modern*, Oxford 1999; W.R. Everdell *The First Moderns...*; C. Kronfeld *On the Margins of Modernism. Decentering Literary Dynamics*, Berkeley–London 1993; L. Kołakowski *Cywilizacja na ławie oskarżonych*, wybór P. Kłoczowski, Warszawa 1990, s. 195-214.

jako swoje radykalne zaprzeczenia i dopełnienia – tworzą zjawisko, które można nazywać „modernizmem". Dziś przecież nikt z nas nie może wiedzieć, które z XX-wiecznych rozumień *modernity* będzie inspirować przyszłe pokolenia pisarzy. Warto pamiętać, że historia literatury XX wieku, także literatury polskiej, to historia szybkich dewaluacji kolejnych koncepcji „nowoczesności" w sztuce, a nawet ich odrzucania przez kolejne pokolenia[50].

***

Największą wadą podziałów literatury polskiej XX w. na okresy nie jest, jak się często podkreśla, „plasterkowanie" historii literatury, lecz ich nieprzydatność do opisu literatury polskiej XX wieku jako całości. Najwygodniejszym terminem, który z mniej więcej spójnej perspektywy umożliwia opisanie rozwoju zjawisk literackich w ich różnorodności, jest – spośród wielu możliwości – właśnie „modernizm"[51]. Jak zatem mógłby wyglądać historycznoliteracki schemat całości zwanej tu modernizmem?

Literatura polska XX wieku wyrasta z tzw. przełomu antypozytywistycznego końca wieku XIX. Pierwsze pokolenie polskich pisarzy i artystów modernistycznych przyswoiło sztuce polskiej główne idee artystyczne i filozoficzne Zachodu i Wschodu, idee autonomii sztuki, związku jej różnych dziedzin, powiązania literatury z wiedzą o człowieku (filozofią, psychologią, etnologią), ideę ponadnarodowego i transkulturowego charakteru motywów i środków artystycznych (secesja), a przede wszystkim ideę wieloznaczeniowości utworu niesprowadzalnego do sensu jako jednoznaczeniowej tendencji i utylitarnego zastosowania. Zasługą pierwszej formacji modernistów było m.in. zwrócenie uwagi na konwencjonalny charakter kreacji artystycznej, na społeczny, a nie indywidualny, charakter jej form; diagnoza kryzysu przedstawiania rzeczywistości i wpływu języka na jego rezultaty[52] oraz na odkrycie ludycznych źródeł sztuki (kabaret, parodia). Już w okresie Młodej Polski skrystalizowała się idea, że sztuka nowoczesna jest analizą, demaskacją, rezygnacją z gotowych form przedstawiania rzeczywistości (Irzykowski, Berent, Jaworski, Witkacy, Lemański); że zadaniem „nowej sztuki" jest dążenie do syntezy elementów, ich upraszczanie, wydobywanie z nich esencji (rozmaicie rozumianej) lub odrzucanie ich jako całkowicie sztucznych i umownych. Moderniści przełomu wieków porzucili więc naturalistyczną ideę sztuki jako „kawałka życia" i „dokumentu etnograficznego". „Nowa sztuka" nie miała się zaczynać – jak dotychczas –

50/ Por. E. Gombrich *The Triumph of Modernism*, w: tenże *The Story of Art*, Oxford 1989, s. 476; H. Witemeyer (ed. by), *The Future of Modernism*, Michigan 1997; R.B. Pippin *Unending Modernity*, w: *Modernism as a Philosophical Problem. On the Dissatisfactions of European High Culture*, London 1999, s. 160-179; M. Perloff *21st-Century Modernism. The New Poetics*, Oxford 2002; T. Gryglewicz *Czy powrót modernizmu?* „Teksty Drugie" 1994 nr 5-6.

51/ Por. S. Morawski *Na tropach modernizmu...*, s. 78; S. Bocola *The Art. Of Modernism...*.

52/ Zob. R. Nycz *Język modernizmu...*.

od dodawania formy do przedmiotu, lecz odwrotnie. Jej inicjalnym elementem stawała się forma, podczas kształtowania której przedmiot dopiero się wyłaniał. Począwszy od van Gogha dla wszystkich modernistów jest oczywiste, że sztuka nie jest kopiowaniem rzeczywistości, lecz jej konstruowaniem. Reguły tego konstruowania mogły być radykalnie odmienne (zarówno naturalistyczno-symbolistyczna idea „temperamentu artysty", kapelusz dadaistów, hybrydyczne utwory – „worki", montaże różnych zapisów, „jednorazowe" gatunki wypowiedzi, gry stereotypami, literackie *ready mades* etc.), jednak idea ta trwa niezmiennie przez cały wiek XX we wszystkich dominantach modernizmu, wcielając się w rozmaite środki, estetyki czy wartości. Jej efektem było usankcjonowanie pluralizmu literackich „mediów" (rodzajów, gatunków, stylów, konwencji, tematów), czyli impuls permanentnego przekraczania granic literatury. Po roku 1918 idea ta nie stanowi już dla nikogo ani odkrycia, ani wyzwania, jest po prostu abecadłem sztuki nowoczesnej, dzięki któremu tworzy się literaturę.

Pierwszy okres twórczości pisarzy-modernistów przypadł jednak na czas nieistnienia państwa polskiego, toteż dopiero powstanie II Rzeczypospolitej radykalnie zmieniło charakter modernizmu w Polsce, nadając mu formy bardziej instytucjonalne[53]. Mimo radykalnej opozycji wobec pierwszej formacji modernistów, w latach dwudziestych kontynuowano zainteresowanie głównymi ideami europejskiej „sztuki nowoczesnej" (nowej). W potocznym odczuciu zanikło rozumienie sztuki jako metafizycznego absolutu (typowe dla Młodej Polski), a głównymi hasłami stały się w literaturze wyznaczniki *modernité* (codzienność, potoczność, miasto) i nowoczesności (eksperyment, zabawa, deformacja, parodia, technika, forma). Jednak idee te wywodziły się faktycznie z wczesnomodernistycznych inspiracji przełomu XIX i XX w. (kubizm, futuryzm, dadaizm), chociaż po 1918 r. uważane były powszechnie za wyznaczniki radykalnego zerwania z literaturą poprzedniej dekady. A przecież także moderniści drugiej i trzeciej dekady XX w., identycznie jak artyści wczesnego modernizmu (*sic!*), nie byli zadowoleni z tego, co widzą i jakie są efekty tego widzenia w literaturze (sztuce). Dlatego, zarówno dla awangardzistów, futurystów, kubistów czy surrealistów, podobnie jak wcześniej dla symbolistów, ekspresjonistów czy klasycystów, idea przedstawiania świata oznaczała konstruowanie dzieła jako bytu autonomicznego – niezależnie od tego, czy był nim wczesnomodernistyczny pejzaż duszy, awangardowy tekst jako montaż czy jednorazowy, sytuacyjny gatunek wypowiedzi (*casus* Białoszewskiego). Autonomiczny wobec rzeczywistości (w sensie mimetyzmu XIX w.) tekst modernistyczny stawał się jednak równocześnie uzależniony od figury autora i modalności jego mowy jako źródła kreacji rzeczywistości[54]. Moderniści awangardy sięgnęli też po kluczowy wynalazek kultury wczesnego modernizmu – po wizualizację tekstu (radykal-

---

[53] P. Burger *Literary Institution and Modernization*, w: *The Decline of Modernism*, Cambridge 1992, s. 3-18.

[54] Zob. W. Bolecki *Modalność – literaturoznawstwo i kognitywizm*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz (w druku).

nie, rzecz jasna, zmieniając jej sens). Secesyjny ornament zamienili w „teksty-obrazy" wymagające czytania z kilku perspektyw, a rysunki i zapisy nutowe dołączyli do zapisu werbalnego.

Związek pomiędzy tymi dwoma okresami polskiego modernizmu mial także charakter personalny. Po roku 1918 nadal tworzyli bowiem wybitni pisarze ukształtowani w pierwszej fazie modernizmu: np. Irzykowski, Berent, Witkiewicz, Nałkowska, Boy-Żeleński, Staff, Leśmian, Kasprowicz, Żeromski, Kaden-Bandrowski, Strug. Inni, dopiero debiutujący – jak skamandryci, a nawet Wat – pozostawali pod bezpośrednim wpływem wczesnego modernizmu. Znaczenie rodowodu ich twórczości stało się wyraźniejsze w latach trzydziestych, gdy zanikło zainteresowanie nowoczesnością awangardy, a odrodziło się w literaturze zainteresowanie wartościami transcendentnymi i wynikami nauk o człowieku – psychoanalizy, psychologii społecznej i interakcyjnej, seksuologii, teorii wyobraźni, percepcji, nowych koncepcji historii (Berent, Parnicki, Malewska) etc. Gdy w latach dwudziestych dominował modernistyczny kult urbanizacji oraz nieograniczonych możliwości artystycznych i cywilizacyjnych (wyrażane poprzez odnowę języka i tematów literackich), to w latach trzydziestych narasta zainteresowanie prowincją, psychologicznymi, ideowymi i społecznymi uwikłaniami jednostki i społeczeństwa oraz poczucie zbliżającej się katastrofy.

W wyniku II wojny światowej (dwóch okupacji – niemieckiej i sowieckiej), zniszczony został dorobek modernizacji poprzednich pokoleń – instytucje i struktura społeczna II Rzeczypospolitej. W czasie wojny zginęła lub umarła większość pierwszego pokolenia polskich modernistów (m.in. Irzykowski, Berent, Boy, Komornicka, Witkiewicz), umarli lub zostali zamordowani pisarze młodsi: m.in. Schulz, Pawlikowska-Jasnorzewska, Czechowicz, Sebyła, Piwowar, Baczyński, Gajcy, Trzebiński, Stroiński, Ginczanka), inni zostali zmuszeni do pozostania na emigracji (m.in. Gombrowicz, Wierzyński, Lechoń, Straszewicz, Vincenz, J. Mackiewicz, Toporska, Naglerowa, Hemar, Wittlin, Herling-Grudziński, Bobkowski, T. Terlecki, Chmielowiec, Haupt, L. Lipski). Literatura – którą współtworzyli zarówno podczas wojny w Polsce, jak i poza jej nowymi granicami – była naturalną kontynuacją modernizmu II Rzeczypospolitej. Natomiast w PRL po 1945, po trzyletnim przejściowym okresie nawiązań do piśmiennictwa poprzednich dekad, ciągłość literatury (jej związek z ideami, tematami i technikami modernizmu) została sztucznie przerwana w ramach eksperymentu socrealizmu, czyli sowietyzacji polskiej kultury (czego początkiem była stalinizacja kultury polskiej we Lwowie 1939 i w Wilnie 1940 r.). W tej sytuacji ciągłość modernizmu w literaturze polskiej XX wieku ocaliła literatura emigracyjna. Z kolei pisarze w Polsce, wyzwalając się stopniowo z komunistycznych ograniczeń cenzuralnych i intelektualnych, odkryli nowe obszary doświadczeń społecznych, indywidualnych i artystycznych (np. językowych). Te różnice pomiędzy literaturą emigracyjną a krajową należą do charakterystycznych składników modernizmu polskiego po 1945 r. Tradycją kluczową dla modernizmu w literaturze emigracyjnej były lata trzydzieste, dla literatury PRL – awangarda lat dwudziestych, a tradycją negatywną tej

ostatniej – socrealizm. Jeśli w literaturze emigracyjnej dominowała „klasyczna" koncepcja języka, to w literaturze krajowej znakomitym osiągnięciem były rozmaite – postawangardowe – warianty lingwizmu. To dzięki nim specyficzną cechą polskiego modernizmu stała się programowa nieufność wobec języka jako systemu i jego społecznych użyć. Po roku 1956 (bardzo selektywnie), a faktycznie po 1976 następuje w Polsce powolna osmoza obu literatur, której apogeum przypada na lata dziewięćdziesiąte, gdy modernistyczne utwory literatury emigracyjnej sprzed kilkudziesięciu lat (Miłosz, Gombrowicz, Herling-Grudziński, Wittlin, Haupt, Bobkowski, L. Lipski, J. Mackiewicz, Wat) stają się paradoksalnie partnerami najnowszej literatury krajowej i głównym obszarem zainteresowań krytyki. W latach dziewięćdziesiątych podział na literaturę emigracyjną i krajową przestaje istnieć, w wyniku czego łączą się ze sobą dwa różne warianty polskiego modernizmu. Opisanie spotkania tych dwóch modernistycznych tradycji czeka na swego badacza.

Mimo zmian ustrojowych i generacyjnych w ostatnich dekadach literatury XX w. żywe są inspiracje, jakie do literatury polskiej wprowadziły powojenne formacje modernistyczne, tzn. pokolenia '56 i '68. W tym okresie odrodziły się dominanty charakterystyczne dla literatury II Rzeczpospolitej, jednak już w zupełnie innych konfiguracjach. Miejsce symbolizmu zajęły: witalizm, poetyckość, konwencjonalizm i relacjonizm. Faktycznym końcem systemu literackiego PRL było, co prawda, zniesienie cenzury, ale nie był to przecież koniec modernizmu jako nadrzędnej całości w literaturze polskiej XX w. W ostatnich dekadach tradycje modernistyczne są nadal obecne w twórczości pisarzy, którzy debiutowali zarówno w ciągu ostatnich dziesięcioleci (np. Iwaszkiewicz, Miłosz, Malewska, Herbert, Szymborska, Różewicz, Herling-Grudziński, Hartwig, Szczepański, Białoszewski, Terlecki, Odojewski, Lipska, Stachura, Barańczak, Zagajewski), jak i w ostatnich latach (np. Huelle, Chwin, Tokarczuk, Stasiuk, Bolecka, Szewc, Libera, J. Szubert). Te tradycje ożywiła także przypadająca na ostatnią dekadę XX w. polska recepcja najważniejszych osiągnięć modernizmu zachodniego, np. dzieł Junga, Nietzschego, Malinowskiego, Frazera, Ortegi y Gasseta, Fromma, Brocha, Eliota, Becketta, Kafki i wielu, wielu innych. Paradoksalnie rewitalizacji idei modernizmu towarzyszą próby wyjścia poza tradycję modernistyczną, czemu służy m.in. postmodernizowanie najoryginalniejszych utworów polskiego modernizmu[55], a przede wszystkim adaptacja haseł postmodernizmu w rozmaitych jego wersjach, np. jako dekonstrukcja kanonów estetycznych i ideowych, nobilitacja i kanonizacja kultury masowej, idea wyczerpania języka, koncepcje programowego tworzenia tekstów ze stereotypów literackich, antyliteratury, „psucia" i „banalizacji" oraz estetyzacja i inkorporacja mechanizmów rynku do poetyki tekstów (np. Gretkowska, Bieńczyk, Pilch, Burzyńska, Mirkowicz, pisarze z kręgu „Fa-Artu", „Lampy i Iskry Bożej"). Trudno jednak dziś orzekać,

55/ Pisałem o tym w artykule pt. *Postmodernizowanie modernizmu*, w: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków 1999, s. 43-61.

czy te zjawiska są przekroczeniem granic modernizmu, czy jedynie kolejnym wariantem jego dominant[56]. Analiza historycznoliteracka nie jest bowiem jeszcze możliwa ze względu na zbyt mały dystans czasowy. „Tu przerwał, lecz róg trzymał..."

[56] Jest to stały motyw prac poświęconych przemianom w myśli i sztuce ostatnich dekad, relacjom modernizmu i postmodernizmu, awangardy i po/st/neo/awangardy. Zob. m.in. M. Hussakowska-Szyszko *Spadkobiercy Duchampa?* Kraków 1984; P. Krakowski *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1984; S. Morawski *Na zakręcie*, Kraków 1985; W.R. Everdell *The Furst Moderns...*; M. Poprzęcka *O złej sztuce*, Warszawa 1998; D. Higgins *Pięć mitów postmodernizmu*, w: tenże *Nowoczesność od czasów postmodernizmu oraz inne eseje*, wybór, oprac. i posłowie P. Rypson, Gdańsk 2000.

Ryszard NYCZ

Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)[1]

I. Modernizmu model prototypowy

Podstawową trudnością w badaniach nad modernizmem jest, jak wiadomo, określenie zawartości tego pojęcia w sposób, który by mógł nie tylko liczyć na wspólną zgodę większości zainteresowanych tą problematyką badaczy, ale i obejmować zasadnicze (nader różnorodne, a często też sprzeczne, wykluczające się nawzajem) jego warianty artystyczno-ideowe, które ujawniają się zarówno w obrębie poszczególnych literatur narodowych, jak i (tym bardziej) w obszarze literatury europejskiej czy zachodniej – przy pierwszych próbach badań porównawczych. Sądzę, że fakty przemawiają za tym, iż należy tę trudność nie tyle próbować przezwyciężać czy neutralizować (bo to niemożliwe), co uznać za dyskursywną własność modernistycznej literatury. Nie tylko więc nie ma dwóch takich samych modernizmów w różnych literaturach narodowych, ale nawet w obrębie wielu (jeśli nie każdej z nich) modernizm „napędzany" jest (kształtuje się i ewoluuje) – w toku permanentnej ekskluzji i różnicowania – przez opozycje i sprzeczności wynikające i z jego ogólnoformacyjnej specyfiki, i z lokalnych tradycji i uwarunkowań. Jeśli w tych warunkach szukać jakiegoś poziomu współmierności, to na takiej zasadzie, na jakiej najpierw badacze folkloru, a potem intertekstualiści i badacze dyskursu szukali archetekstu, o cechach nieodpowiadających zapewne żadnemu wariantowi konkretnemu, lecz ujmujących ich zestaw „prototypowy"[2].

1/ Tekst powstał przy wsparciu subsydium profesorskiego 2002 FNP.

2/ Wypada zastrzec, iż posługuję się tu pojęciem prototypu w sensie szerszym i bardziej abstrakcyjnym niż w przypadku utożsamiania go z konkretnym przykładem, okazem czy egzemplarzem danej kategorii naturalnej (jak to czyniono we wczesnym etapie badań z zakresu psychologii poznawczej i społecznej, a także kognitywizmu). Prototypem może być zatem nie tylko reprezentacja rzeczywistego egzemplarza, ale także układ cech typowych, tworzący schematyczne wyobrażenie – w znaczeniu „średniej statystycznej" lub „średniej ważonej". W sprawie zasadności stosowania takiej

Nie mniej kłopotliwą trudnością jest również sam przedmiotowy zakres modernistycznej literatury i to w sensie zupełnie podstawowym. Czy pojęcie literatury funkcjonujące w ciągu XX wieku wyczerpuje się w tradycyjnym znaczeniu pojęcia „literatury pięknej" (zwłaszcza w sensie autonomicznej fikcji artystycznej)? I dalej, czy zakres tego pojęcia byl stały? A jeśli podlegał zmianom w miarę przemian nowoczesnej literatury, to czy uchwycenie tej ewolucji w historycznej perspektywie nie zmusza do uwzględnienia owych korektur i przemieszczeń od początku owego procesu, to znaczy także wtedy, gdy mial on jeszcze charakter rodzących się dopiero, śladowo obecnych tendencji? Jeśli zgodzić się, że nie ma gotowych (w tzw. stanie badań) odpowiedzi na tego rodzaju pytania, to łatwiej zdać sobie sprawę z tego, że nasze systematyzacje i analizy dziel nowoczesności literackiej są zazwyczaj zwykłą mieszaniną rutyny i zdrowego rozsądku; pozbawione miarodajnych, rzeczowych uzasadnień czy choćby próby świadomego sproblematyzowania faktycznego zakresu pojęcia literatury – zakresu funkcjonującego w praktykach artystycznych, w świadomości literackiej oraz w kategoryzacjach dokonywanych przez czytelników, krytyków, badaczy, jak i rozmaite instytucje życia literackiego. Wiele się dziś mówi i pisze (najzasadniej zresztą) o problemach historycznoliterackich, teoretycznych, estetyczno-światopoglądowych modernizmu literackiego, niewiele zaś – o jego przedmiocie, empirycznym fundamencie.

Wygląda na to, że sama literatura (jej sens i zakres) nie stanowi problemu w badaniach nad nowoczesnością. Traktowana jest najwyraźniej jako pojęcie o powszechnie przyjętym (wspólnie podzielanym, samo przez się zrozumiałym) znaczeniu, jak gdyby w obawie, że każda próba jego wysłowienia uruchomić może lawinę krytyk, dyskusji i problemów. Sądzę, że tę lawinę w końcu trzeba spróbować wywołać (choć w części), gdyż bez uprzytomnienia sobie owego zakresu badanej dziedziny (i jego zmiany) wszelkie orzeczenia o jej naturze, wewnętrznym zróżnicowaniu i stosunkach z innymi dziedzinami będą miały charakter hipotezy, by nie powiedzieć „przedsądu". Nie zaszkodzi może jeszcze zauważyć, że z drugiej strony nie da się opisać, ani wyjaśnić „wszystkiego" – wszystkich korektur granic, niuansowych przemieszczeń, lokalnych czy czasowych odmienności w ewolucyjnym procesie. Stąd też na tym wstępnym etapie (i zresztą nie tylko na nim) nie da się uniknąć procedur idealizacji, tzn. konstruowania modeli schematyzujących cechy zjawisk kosztem ich idiomatycznej różnorodności, uwydatniających pewne aspekty przedmiotu kosztem innych, rozdzielających między rozmaite modele fazy, wy-

perspektywy analizy prototypowej budowy pojęć oraz idealizacyjnych modeli – jak sądzę szczególnie owocnej w badaniach nad kategoriami literackiego i literaturoznawczego dyskursu – zob. m.in.: B. Wojciszke *Teoria schematów społecznych. Struktura i funkcjonowanie jednostkowej wiedzy o otoczeniu społecznym*, Wrocław 1986; B. Witosz *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, „Teksty Drugie" 2001 nr 5; J.R. Taylor *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2001. Rzecz jasna, to skrótowe sformułowanie sygnalizuje jedynie problem wart osobnego rozpatrzenia.

miary czy poszczególne teksty, które tworzyć się zdają organiczną ciągłość indywidualnych literackich dokonań.

Przyjmijmy zatem w tej idealizacyjnej perspektywie, iż ewolucja nowoczesnej literatury dokonywała się w procesie dyferencjacji – tzn. w trybie kreowania i znoszenia kolejnych opozycji, które najpierw pozwalały na jej odróżnienie i wyodrębnienie, a następnie podlegały asymilacji i uwewnętrznieniu. Spośród nich najdonioślejsze i najbardziej ogólne dotyczyły samej koncepcji literatury, jej specyfiki, pozycji i funkcji. Jak próbowałem w innym miejscu pokazać (tzn. w *Języku modernizmu*), a tu muszę z konieczności przypomnieć, taki charakter przypisać można przede wszystkim dwóm parom opozycji: literatury elitarnej i popularnej (masowej) oraz literatury autonomicznej i instrumentalnej (zaangażowanej), uzyskujących status kluczowych kategorii, w obrębie których konstytuuje się nowoczesne pojęcie literatury jako instytucji. Proces ten dokonuje się na przełomie XIX i XX wieku, tzn. w momencie wykrystalizowania się i usamodzielnienia nowoczesnych wariantów literatury autonomicznej z jednej strony, a popularnej – z drugiej (czyli owych, „brakujących" niejako dotąd, członów kluczowych alternatyw estetyczno-ideowych literatury, funkcjonującej wcześniej zasadniczo w ramach modelu elitarno-instrumentalnego). Rozpatrywane łącznie, oba opozycyjne układy określały zarówno przestrzeń znaczącego zróżnicowania form artystycznych, jak i wewnętrzną stratyfikację dyskursów literatury, pozwalając w efekcie zidentyfikować podstawowe zróżnicowanie literackich modeli (wraz ze stylami krytyki oraz typami obiegów komunikacyjnych).

Przedmiotem niniejszych uwag jest nowoczesna literatura polska – zarówno w sensie zawartości oraz zakresu tego pojęcia, jak i jego historycznej egzemplifikacji – do niej też ograniczam przykłady i systematyzujące propozycje. Sądzę jednak – jeśli rozumowanie moje jest poprawne – że wnioski mają charakter ogólniejszy, odnoszący się do statusu i specyfiki modernizmu literackiego, funkcjonującego w kręgu europejskich tradycji kulturowych. W nowoczesnej literaturze polskiej wykształciły się w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku – w obszarze oddziaływania (wspomnianych wyżej) kluczowych opozycyjnych koncepcji literatury: autonomicznej *vs* instrumentalnej oraz elitarnej *vs* popularnej – cztery następujące modele (których poniższa egzemplifikacja ma charakter czysto przykładowy):

A) Model elitarno-autonomiczny. Obejmuje on np. twórczość „wysokiego modernizmu" (Wacław Berent, Bolesław Leśmian, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bruno Schulz, Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz, Gustaw Herling-Grudziński, Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska), nieinstrumentalną ideologicznie twórczość awangardy (Julian Przyboś, Adam Ważyk, Józef Czechowicz, Tadeusz Różewicz, Bogdan Czaykowski, Sławomir Mrożek, Miron Białoszewski), eksperymentalną prozę psychologiczną (Zofia Nałkowska, Maria Kuncewiczowa, Leopold Buczkowski, Andrzej Kuśniewicz, Kazimierz Brandys, Włodzimierz Odojewski), hermetyczny nurt twórczości członków grupy Skamander (Kazimierz Wierzyński, Jarosław Iwaszkiewicz), krytykę (Karol Irzykowski, Jerzy Kwiatkowski);

B) Model elitarno-instrumentalny. Obejmuje on m.in. programową, zaangażowaną twórczość I i II awangardy (Tadeusz Peiper, Bruno Jasieński, Aleksander Wat, Jerzy Zagórski), zaangażowaną poezję skamandrytów (po części Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego), krytyczną, zaangażowaną społecznie prozę dokumentalno-obyczajową (Andrzej Strug, Tadeusz Borowski, Józef Mackiewicz, Tadeusz Konwicki), krytykę (Stanisław Brzozowski, Kazimierz Wyka, Artur Sandauer);

C) Model popularno-instrumentalny. Należą doń np. takie formy z okresu międzywojennego, jak: proza poetyckich awangardzistów (Marian Czuchnowski), tradycyjna, konwencjonalna artystycznie poezja sympatyków lewicy (Władysław Broniewski) i/lub prawicy (Konstanty Ildefons Gałczyński), twórczość literacka ideologów lewicy i/lub prawicy, krytyka Stanisława Baczyńskiego z jednej strony, a Zygmunta Wasilewskiego z drugiej). W tym modelu mieści się też większa część literatury krajowej, powstałej w warunkach dominacji reżimu komunistycznego.

D) Model popularno-autonomiczny. Zaliczyć tu wypada takie zjawiska z okresu dwudziestolecia międzywojennego, jak np. popularno-ludyczna twórczość skamandrytów (po części poezja K.I. Gałczyńskiego) popularna powieść obyczajowo-sensacyjna (Ferdynand Ossendowski, Sergiusz Piasecki, Tadeusz Dołęga-Mostowicz), pastisze i parodie (*Opętani* Witolda Gombrowicza), pisarstwo *science fiction* Stanisława Lema, krytyka (Tadeusz Boy-Żeleński). Literatura popularna rozwija się szczególnie dynamicznie od lat sześćdziesiątych.

Należy podkreślić, że z nich wszystkich pozycję dominującą – w sensie wzorca estetyczno-artystycznego – zyskał ostatecznie model pierwszy („elitarno-autonomiczny"), rywalizując długo o tę pozycję z modelem „elitarno-instrumentalnym" (*nota bene* rywalizacja ta omawiana bywa zazwyczaj w kategoriach relacji między modernistycznym klasycyzmem a modernistycznym awangardyzmem). Pozostałe dwa modele były stosunkowo słabo wykrystalizowane (ani też nieobfitujące w wartościowe – wedle przyjętych w modelu kanonów – zjawiska literackie) i przez pierwsze dziesięciolecia XX wieku stanowiły tło tego pojedynku – dopiero od lat sześćdziesiątych zaczęły uzyskiwać pozycje równorzędne z dwoma pierwszymi modelami. Dlatego też model elitarno-autonomiczny funkcjonować będzie w dalszej części tych uwag jako faktyczny przedmiot odniesienia pojęcia nowoczesnej literatury; on to bowiem właśnie stanowił prototypowy przykład specyficznych cech modernistycznej literatury, jak również główny układ odniesienia dla wszelkich prób dokonywania literackiej zmiany. Z tych przyczyn przyjęte „zmodernizowane" pojęcie modernizmu występuje tu ostatecznie w podwójnym znaczeniu: a) jako nadrzędne pojęcie literackiej formacji artystyczno-kulturowej (znaczenie szersze); b) jako określenie konfiguracji „prototypowych" cech modernistycznej literatury, której wzorcem jest model autonomiczno-elitarny nowoczesnej literatury (znaczenie węższe).

II. Cztery dyskursy nowoczesnej literatury: wyjaśnienia wstępne

Wstępna hipoteza tych uwag nie ma w sobie wiele oryginalnego, należy bowiem raczej do dość powszechnie przyjmowanych przeświadczeń literaturoznawczych. Zgodnie z tym przekonaniem literatura nowoczesna (w wyżej wyspecyfikowanym znaczeniu) poddana jest, nieomal od początku XX wieku, coraz silniejszemu oddziaływaniu różnych form i gatunków prozy niefikcjonalnej, z których trzy zwłaszcza – proza intymistyczno-autobiograficzna, reportażowo-dokumentalna oraz eseistyczna – tworzą najpoważniejsze, zasadnicze „nurty" czy „bloki" pisarstwa usytuowanego – co prawda – „na zewnątrz" literatury (w jej standardowym, tradycyjnym rozumieniu), lecz zyskującego z czasem i na artystycznej wartości, i na uwadze oraz powodzeniu u czytelników. Jak wiadomo, jednym z bardziej kłopotliwych problemów jest określenie statusu genologicznego (gatunkowego, rodzajowego) tego typu (czy tych typów) pisarstwa. Bezdyskusyjny wpływ tego typu pisarstwa na literaturę (zwłaszcza na powieść) oraz wzrastająca ranga poznawczo-estetyczna skłaniała nie tylko do podejmowania pogłębionych studiów poświęconych wyłącznie poszczególnym jego rodzajom, ale i do określenia na nowo sytuacji genologicznej współczesnej twórczości (fikcjonalnej i niefikcjonalnej) o cechach częstokroć odbiegających wyraźnie od tradycyjnych rodzajowo-gatunkowych kategoryzacji literatury pięknej[3].

Sądzę, że obserwacja ponad stuletniej ewolucji oraz dziejów wzajemnych kontaktów tych form pisarstwa (obecnie: literackiego) pozwala na sformułowanie znacznie dalej idących założeń i hipotez wyjściowych – aż do odwrócenia poglądów (na wstępie przywołanych) o relacjach między tymi zjawiskami. Można tedy powiedzieć, iż ewolucja nowoczesnej literatury – w rozważanej tu perspektywie i płaszczyźnie – przebiegała w trzech fazach i polegała:

a) w fazie pierwszej – na określeniu swoistości dominującego dyskursu literatury nowoczesnej jako autonomicznej fikcji „wysokoartystycznej" oraz wyłonieniu się trzech typów niefikcjonalnego pisarstwa (przy czym status fikcjonalności związany jest bardziej z charakterystyką dyskursywną kluczowych wariantów elitarno-autonomicznej literatury niż jej gatunkowymi preferencjami – *vide* część III);

b) w fazie drugiej – na wyodrębnieniu się tych czterech dyskursów jako relatywnie autonomicznych typów pisarstwa (literackiego i nieliterackiego) oraz ich przekształcaniu w procesie wzajemnych oddziaływań;

3/ Na ten temat zob. przede wszystkim: M. Czermińska *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000 (zwł. rozdz. *Odmiany prozy niefikcjonalnej*); por. także: S. Balbus *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000; E. Balcerzan *W stronę genologii multimedialnej*, tamże; G. Grochowski *Tekstowe hybrydy*, Wrocław 2001; A. Zawadzki *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2000.

c) w fazie trzeciej (późno- bądź po-nowoczesnej) – na redefinicji literatury jako zinstytucjonalizowanej dziedziny dyskursywnej o cechach wspólokreślanych przez własności czterech dyskursów oraz rezultaty ich ewolucyjnych przemian i interakcji.

O autonomicznym dyskursie literatury wysokoartystycznej jako prototypowym wariancie literatury nowoczesnej była wyżej mowa. Teraz więc chciałbym bodaj wskazać na wybrane przykłady oraz zasięg dyskursów niefikcjonalnych w obszarze literatury polskiej XX wieku. Zauważyć najpierw należy, iż jakkolwiek każdy z rodzajów niefikcjonalnego pisarstwa ma prawo swą genealogię wyprowadzać z najstarszej tradycji – formy dokumentalne m.in. z relacji z podróży, formy autobiograficzne ze starożytnych gatunków parenetyczno-autobiograficznych, formy eseistyczne z dziedzictwa retorycznego i medytacji mądrościowych – to jednak nie ulega wątpliwości, że przełom XIX i XX wieku przyniósł w każdej z tych dziedzin inicjatywy na tyle nowe i odrębne, iż wypada je uznać za inauguracje istotnie odmiennych, właśnie nowoczesnych form owego pisarstwa.

Sprowadzając rzecz do konkretnych przykładów, można powiedzieć, że pisarstwo pierwszego nurtu – tzn. dokumentalne w jego głównym wariancie nowoczesnego reportażu – inauguruje w polskiej literaturze *Pielgrzymka do Jasnej Góry* Władysława S. Reymonta (z roku 1895). Inauguruje spektakularnie, bo nie brak w XIX w. znaczących antecedencji (od Kraszewskiego do Prusa). Początek wieku staje się czasem rozwoju reportażu pod wpływem nowego medium – wielkonakładowej prasy, okres I wojny światowej zaś przynosi spore i ciekawe materiały reportażowo-dokumentalne. Okres międzywojenny z kolei staje się czasem rozkwitu tego typu pisarstwa pod piórem m.in. Konrada Wrzosa, Wandy Melcer, a przede wszystkim Ksawerego Pruszyńskiego i Melchiora Wańkowicza. Wreszcie czas II wojny wzmacnia jeszcze tendencję, która w okresie powojennym (mniej więcej na przełomie lat 60. i 70.) przynosi formom pisarstwa dokumentalno-reportażowego awans do statusu dzieła literackiego głównie za sprawą wybitnych osiągnięć Kazimierza Moczarskiego, Ryszarda Kapuścińskiego, Hanny Krall i Henryka Grynberga.

Drugi nurt – pisarstwo autobiograficzne, w jego kluczowej odmianie nowoczesnego dziennika intymnego – rozpoczynają *Dzienniki* Stefana Żeromskiego (od 1882), Karola Irzykowskiego (od 1891), Zofii Nałkowskiej (od 1899), Henryka Elzenberga (od 1907), Bronisława Malinowskiego (od 1908), Stanisława Brzozowskiego (1913). Wiele z tych dzienników prowadzonych jest do końca życia piszących, niekiedy przez dziesięciolecia – do lat czterdziestych Irzykowski; do lat pięćdziesiątych Nałkowska; do lat sześćdziesiątych Henryk Elzenberg. Z biegiem czasu tę samą czynność diariuszową podejmują w różnych odmianach kolejni pisarze i intelektualiści młodszych generacji (m.in. Maria Dąbrowska, Jan Lechoń, Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz, Adolf Rudnicki, Jerzy Andrzejewski, Andrzej Bobkowski, Gustaw Herling-Grudziński...). Proces ten narasta i zarazem przybiera nowe formy od końca lat 50., kiedy to – po publikacji *Dziennika* Gombrowicza – znika intymistyczne tabu wykluczające możliwość publikacji tego typu zapisków za życia autora i jego bohaterów.

Trzeci nurt – pisarstwo eseistyczne, podejmowane ze świadomością uprawiania osobnego gatunku nowoczesnego dyskursu intelektualno-literackiego, wszczynają szkice i dociekania Stanisława Przybyszewskiego (1892), Brzozowskiego (1902) czy Irzykowskiego (1903). Dwudziestolecie to czas rozwoju formy („inwazji eseju"), jak i wybitnych osiągnięć tego rodzaju twórczości, pióra Jerzego Stempowskiego i Bolesława Micińskiego. W okresie późniejszym aż do dzisiaj mamy do czynienia z nieprzerwaną właściwie intensyfikacją oraz wzrastającą rangą eseistycznego pisarstwa (Józef Wittlin, Stanisław Vincenz, Józef Czapski, Leszek Kołakowski), traktowanego od przełomu lat 60. i 70. równoprawnie z fikcjonalnymi tekstami literackimi (Miłosz, Herbert, Jan Kott, Andrzej Dobosz, Włodzimierz Paźniewski, Adam Zagajewski).

Ta, przywołana w encyklopedyczno-telegraficznym skrócie, historycznoliteracka dokumentacja sygnalizować ma jedynie skalę, bogactwo oraz doniosłość owych niefikcjonalnych nurtów pisarstwa, które na początku XX wieku stanowiły najbliższe otoczenie literatury (scil. fikcjonalnej), w latach dojrzałego modernizmu (1930–1950/60) wchodziły z nią i ze sobą we wzajemne interakcje przekształcające w rezultacie ich genologiczne wyznaczniki, a w latach późniejszych, można powiedzieć, przeniknęły w obręb literatury, przekształcając w konsekwencji jej właściwości, status i definicyjną charakterystykę. Każdy z tych typów pisarstwa odznacza się, jak wiadomo, wielkim wewnętrznym zróżnicowaniem oraz ewolucyjnym dynamizmem, które z konieczności przyszło tu pominąć. Pominąć też wypadnie, że każdy z nich – w moim przekonaniu – ma swe odpowiedniki w innych literaturach narodowych, w obrębie których okres nowoczesności i ponowoczesności odznacza się istotnym powinowactwem omawianych tu tendencji (jakkolwiek w każdej z nich realizują się one odmiennie). Powinowactwo to sprawia, iż rzeczą ciekawą i ważną staje się rozważenie teoretycznych konsekwencji owych tendencji.

III. Cztery dyskursy nowoczesnej literatury (teza 1)

Dotychczasowe uwagi służyć miały jedynie bardzo sumarycznemu uzasadnieniu trzech tez ogólnych i paru bardziej szczegółowych. Literaturę nowoczesną charakteryzuje współdziałanie czterech rodzajów dyskursów w ramach każdego z wyżej wymienionych jej modeli. Ze względu na prototypowy charakter modelu elitarno-autonomicznego w procesie wykształcania się specyficznych cech literatury jako instytucji w dobie nowoczesności (i do pewnego stopnia ponowoczesności), do tego modelu, jak wspomniałem, ograniczam dalsze uwagi. Tak rozumiana literatura nowoczesna kształtuje i przekształca swe cechy – oto pierwsza teza ogólna (1) – w toku interakcji: dyskursu fikcjonalnego; dyskursu dokumentalnego; dyskursu autobiograficznego; dyskursu eseistycznego. Owe odmiany pisarstwa nazywam dyskursami ze względu na ich postać zinstytucjonalizowanego społecznie typu praktyki o specyficznych kulturowo regułach i uwarunkowaniach, poniżej-rodzajowy i zarazem ponadgatunkowy charakter (wedle tradycyjnej klasyfikacji – każdy z nich zawiera wiązkę rozmaitych gatunków) oraz wyraziste wypowiedze-

niowo-sytuacyjne nacechowanie, decydujące o ich relatywnej odrębności. Oto ich najkrótsza charakterystyka.

1.1. Dyskurs fikcjonalny. To nowoczesny dyskurs literatury jako autonomicznej instytucji charakteryzujący się: a) rozdziałem odniesień przedmiotowych tekstu od przedtekstowej sfery realności, a zatem zawieszeniem referencjalności wypowiedzi (nieprzechodniość); b) rozdziałem autora empirycznego od podmiotu wypowiedzi (depersonalizacja); c) rozdziałem intencji autorskiej, jak też uprzedniej konceptualizacji pojęciowej od znaczenia dzieła – stopienie medium z przekazem powoduje, że zawartość semantyczna tekstu nie daje się przełożyć ani wyartykułować w innym języku, także funkcjonalnym (nieparafrazowalność) i z tego powodu traci charakter standardowo poznawczy.

1.2. Dyskurs dokumentalny („reportażowy"). Za jego kluczową cechę uznaję zjawisko przemieszczonej czy odwróconej referencjalności, polegające na przeniesieniu ciężaru dokonywania i legitymizowania odniesienia z przedmiotu na podmiot. Odniesienie tekstu do rzeczywistości czy też związek utworu ze światem dokonuje się tu bowiem za sprawą statusu tekstu jako podmiotowego świadectwa; nie *via* symboliczna (znakowa) reprezentacja, lecz *via* indeksalna partycypacja; nie za sprawą korespondencji czy reprezentacji między przedmiotami wypowiedzi a przedmiotami świata życia codziennego, lecz dzięki uczestnictwu podmiotu w obu dziedzinach; dzięki aktowi przyświadczenia podmiotu, uwierzytelniającego powiedziane prawdą własnego (punktu) widzenia.

1.3. Dyskurs autobiograficzny („intymistyczno-wspomnieniowy"). Za jego cechę najdonioślejszą uznaję podważenie tradycyjnej esencjalistycznej koncepcji podmiotu; nowoczesny dyskurs autobiograficzny zaświadcza, że wypowiadanie prawdy o podmiocie i jego statusie prowadzi do dostrzeżenia procesualnego charakteru podmiotowej tożsamości oraz jej współkonstytuowania się przez język (dyskursywną praktykę). Samowiedza podmiotu o własnej tożsamości nie jest kwestią werbalnej proklamacji ukrytej (a wcześniej i gdzie indziej ustalonej) istoty osobowości, uzewnętrznienia wewnętrznej prawdy o własnej odrębności i integralności, uprzedniej i niezależnej od artykulacji, lecz jest rezultatem autokreatywnej sztuki opowieści; podmiotowa esencja okazuje się narratywizacją egzystencjalnych doświadczeń jednostki oraz efektem negocjacji jej widzenia siebie w toku społecznej, zmediatyzowanej znakowo, interakcji z innymi.

1.4. Dyskurs eseistyczny. Za jego naczelną cechę proponuję uznać głębokie przekształcenie relacji między ideą a słowem, myślą a językiem. Stawiam tezę, że nowoczesny esej rodzi się w momencie dostrzeżenia (m.in. za sprawą inspiracji płynących ze strony filozoficznego pisarstwa Nietzschego i Bergsona), iż myśl nie jest czymś uprzednim i niezależnym od języka, czymś, w stosunku do czego środki literackiego wysłowienia byłyby jedynie dodatkowym, „ozdobnym" retorycznie sposobem utrwalenia. W nowoczesnym dyskursie eseistycznym proces myślenia okazuje się nierozdzielnie związany z procesem językowej artykulacji; myślenie jest tu niejako uwewnętrznionym mówieniem; poznanie – interpretowaniem; prawda – procesem, poszukiwaniem.

IV. Konsekwencje: redefinicja tradycyjnego pojęcia literatury (teza 2)

W tej perspektywie widzianą redefinicję pojęcia literatury („literatury pięknej") najłatwiej uchwycić w odniesieniu do „wczesnomodernistycznego" ujęcia literatury jako autonomicznej fikcji „wysokoartystycznej". Każdy z trzech wymienionych wyżej wymiarów tego nowoczesnego rozumienia literatury zmienia bowiem swą charakterystykę pod wpływem (oczywiście, mówiąc w wielkim uproszczeniu) jednego z niefikcjonalnych dyskursów (2):

2.1. Wrażenie zawieszonej referencjalności zostaje osłabione w rezultacie przenikania cech dyskursu dokumentalnego do tekstu literackiego i eksponowania (wcześniej z reguły schowanej za kulisami artystycznego przedstawienia) podmiotowej więzi między tekstem a światem. Mamy tu do czynienia z referencjalnością przemieszczoną czy też referencjalnością „przyświadczenia";

2.2. Wrażenie depersonalizacji tekstu i odsunięcia podmiotu autorskiego przemija pod wpływem oddziaływań konwencji i strategii dyskursu autobiograficznego, w konsekwencji czego nie tylko zmieniają się w literaturze nowoczesnej formy prezentacji podmiotu tekstowego, ale i dominujące koncepcje ludzkiej podmiotowości. Mamy tu do czynienia z uznaniem społecznej, kulturowej, a więc i językowo-dyskursywnej natury człowieka, współobecnego od początku w obszarach cielesnym i dyskursywnym; istoty, której odrębność i integralność określa proces dialogowo zdobywanej samowiedzy oraz koncepcja „narracyjnej tożsamości";

2.3. Wrażenie skrajnej idiosynkratyczności (niemożliwości parafrazy) tekstu literackiego i jego znaczeniowej autonomii zmienia się w pewnej mierze pod wpływem dyskursu eseistycznego, który nie tylko oddziałał na (odrębny) dyskurs fikcjonalny oraz uzupełniał go, ale także przekształcił sam charakter literatury jako całości – w rezultacie restytucji dyskursu literackiego jako prawomocnego medium poznania. I to tych zwłaszcza aspektów kulturowej rzeczywistości, które są przez nieliterackie dyskursy niedostrzegane, tłumione czy marginalizowane. Z jednej strony mamy tu do czynienia z uznaniem w figuralnym języku literatury eksperymentalnego narzędzia poznawczego (a nie dodatkowego ornamentu), z drugiej zaś – z rozumieniem toku rozwijanego dyskursu literackiego jako procesu inwencyjnego intelektualnego dociekania (a nie tylko słownego opracowania „przedjęzykowo" wykoncypowanych wyników poznania).

Uznanie, iż zakres znaczeniowy pojęcia literatury nowoczesnej obejmuje cztery zasadnicze jej dyskursy (fikcjonalny i niefikcjonalne), które z biegiem XX wieku coraz silniej wiążą się z sobą, zmieniając swe dotychczasowe cechy i genologiczne charakterystyki, nie oznacza oczywiście, iż wszelkie przejawy owych dyskursów mają status „literacki". Literatura nowoczesna jest dyskursywno-kulturową instytucją, do której przynależności mogą aspirować wszelkie formy dyskursywne, lecz której status zyskać mogą formy tylko określone. W praktyce status literacki uzyskują te zwłaszcza, których cechy (podobnie do wyżej omówionego dyskursu fikcjonalnego) podległy interferencji pozostałych dyskursów, zmie-

niając w rezultacie istotnie swą wcześniej pozaliteracką, dyskursywną charakterystykę.

V. Konsekwencje: relacja literatury nowoczesnej do ponowoczesnej (teza 3)

Literatura ponowoczesna jest – w moim przekonaniu – konsekwencją ewolucji dyskursów literackiej nowoczesności, które stanowią nawet nie tyle jej stały układ odniesienia, co raczej niezbędny składnik jej wewnętrznej charakterystyki. Specyficzny sposób rozwoju literatury nowoczesnej, polegający na przekształcaniu kolejnych zewnętrznych opozycji w wewnętrzne zróżnicowanie (od „albo – albo" do „zarówno... jak") doprowadził do zasymilowania cech charakteryzujących konkurencyjne formy pisarstwa, w tym zwłaszcza istotnych własności modeli literatury instrumentalnej i literatury popularnej. Przyjęty tutaj punkt widzenia ograniczał pole problemowe zasadniczo do literatury tzw. wysokoartystycznej czy autonomiczno-elitarnej. Było to o tyle uzasadnione, że literatura nowoczesna (w wąskim znaczeniu) definiowała się przez opozycje, tzn. przez to, od czego chciała się różnić; w tym wypadku przez świadome przeciwstawienie kulturze popularnej czy masowej z jednej strony, oraz literaturze zinstrumentalizowanej przez ideologię i władzę czy nawet tradycyjne (a często specyficzne dla danej wspólnoty etniczno-kulturowej) uzasadnienia pisarskiego powołania – z drugiej. W tym miejscu trzeba przynajmniej wspomnieć, że było to o tyle niewystarczające, iż owa autonomia wobec kultury masowej, jak też upolitycznienia czy „polityczności" literatury, okazywała się w miarę upływu czasu jedną z postaci wewnętrznych opozycji, poprzez budowanie i przezwyciężanie których ewoluowała cała literatura nowoczesna (pojęta w szerokim znaczeniu). Była to nadto ta właśnie opozycja, której rozpad stał się jednym z najbardziej wyrazistych symptomów przesilenia nowoczesności (i rozwoju poetyk ponowoczesnych).

Rezultatem tego procesu było wyparcie zasady ekskluzji (definiowania swej odrębności przez wykluczanie i odróżnianie) przez zasadę inkluzywności (definiowania swej swoistości przez współistnienie i wzajemne związanie heterogenicznych reguł, konkurencyjnych tradycji, alternatywnych poetyk). Oznacza to między innymi, że cechy literatury nowoczesnej pozostają „inkluzem", najgłębiej uwewnętrznioną częścią ponowoczesnej twórczości (3). W konkluzji chciałbym zwrócić uwagę na trzy generalne tendencje będące rezultatem owej ewolucji literatury XX wieku.

3.1. Z biegiem XX wieku zmienia się ontologiczny status literatury, a więc także zakres i zawartość znaczeniowa pojęcia literatury pięknej (definiowanej nie przez immanentne cechy tkwiące w naturze wzorcowego literackiego dzieła sztuki, naturze pojętej ahistorycznie i pozakulturowo, lecz przez stabilne w ramach danej formacji historyczno-kulturowej, instytucjonalne kryteria uzyskiwania statusu „literackości"). Należy zauważyć, iż opozycja e s e n c j a l n e g o oraz i n s t y t u c j o n a l n e g o definiowania literatury pojawia się od początku wieku (ta druga pod postacią pojęcia „kanonizacji", wprowadzonego przez Tynianowa i Szkłow-

skiego). Ewolucja polegała na przejściu od prymatu esencjalnego rozumienia literatury (w sferze oddziaływania którego idea instytucjonalizacji miała charakter marginalny, ekscentryczny) do prymatu koncepcji literatury jako instytucji (w ramach której dawna koncepcja definiowana bywa jako substancjalizowanie instytucjonalności)

3.2. Zmianie ulega status literatury jako przedmiotu literaturoznawczego poznania. Nie jest już ona traktowana na podobieństwo systemu językowego, jako normatywny system gatunków i rodzajów mowy, specyficzny s y s t e m r e g u ł językowo-estetycznych, lecz jako d z i e d z i n a d y s k u r s u językowego, praktyki skodyfikowanej społecznie czy kulturowo. Dyskurs określam tu najogólniej: jako zinstytucjonalizowany – w ramach danej wspólnoty historyczno-kulturowej scil. literackiej, dyscypliny wiedzy, struktury politycznej etc. – sposób społecznego użytkowania języka (raczej więc określony typ wypowiedzi niż konkretna praktyka dyskursywna). I w tym przypadku opozycja literatury jako języka i literatury jako dyskursu pojawia się na progu XX wieku pod postacią modelowej opozycji między poezją jako „językiem w języku" (systemową konstrukcją) i poezją jako językową heterologią (konstelacją kolokwialno-konwersacyjną). Ewolucja i w tej płaszczyźnie doprowadziła do odwrócenia hierarchii – od prymatu autotelicznej konstrukcji do prymatu wielogłosowej heterologii wydobywającej się z – i osadzonej w – uniwersum dyskursu.

3.3. Głębokim przemianom podlega pragmatyczny status literatury (w zakresie jej przed- i pozaliterackiego otoczenia, odniesień przedmiotowych, podmiotowych i „sytuacyjnych"), w rezultacie czego psychospołeczne, historyczno-polityczne, kulturowe konteksty przestają być traktowane jako zewnętrzne obszary w stosunku do zamkniętego, autonomicznego pola literatury, stają się natomiast jego koniecznym wymiarem wewnętrznym oraz pełnoprawnym składnikiem dyskursywnej dziedziny literatury. Przemianę tę ująć mogą opozycyjne kategorie a u t o n o m i i oraz p r z y n a l e ż n o ś c i, które także pojawiają się na wczesnym etapie rozwoju literatury XX wieku, i które również z biegiem czasu zaczynają nieoczekiwanie zamieniać się miejscami. Dominująca pozycja zajmowana przez zasadę autonomii przejmowana jest w coraz większym stopniu przez zasadę przynależności (partycypacji) literatury jako dziedziny dyskursu do dyskursywnego uniwersum kulturowej rzeczywistości.

VI. Dopowiedzenie: przykład dzieła Tadeusza Różewicza

Gdyby trzeba było na koniec dać jakiś przykład faktycznego przejawiania się owych tendencji, wskazałbym – chyba w pierwszej kolejności – na twórczość Tadeusza Różewicza. Jest to bowiem dzieło – z przyjętego tu punktu widzenia – prawdziwie prototypowe, tzn. takie, w którym, niczym na palimpseście, zapisały się wszystkie kluczowe sprzeczności, jak też doświadczenia nowoczesnej sztuki, w którym utrwalił się proces jej dojrzewania i przeobrażania; w którym widoczna (i uchwytna w dyskursywnym konkrecie) jest cała historia literackiej nowoczesności i (polskiej) ponowoczesności. Po pierwsze dlatego, że pozostały w nim widocz-

ne traumatyczne ślady wpisywania tej twórczości w konkurencyjne modele literatury nowoczesnej. Po drugie, gdyż dzieło to – bardzo wcześnie – podlegać zaczęło zmianom wynikającym z równouprawnienia wszystkich czterech dyskursów we wzorcowej heterologii Różewiczowskiego tekstu. Po trzecie, bo jego teksty poetyckie, prozatorskie i dramaturgiczne odznaczają się cechą istotnej ontologicznej niestabilności: wyłanianie się (publikowanie) kolejnych rękopiśmiennych wersji, jak też ciągle zmiany dotychczas napisanych utworów w nowych wydaniach sprawiają, iż w rezultacie zakwestionowany zostaje status „nienaruszalnego" przedmiotu artystycznego; nie można zidentyfikować „oryginału" tekstowego – ani wersji pierwotnej, ani ostatecznej[4]. Po czwarte, z uwagi na to, że stylistyczno-gatunkowe cechy tych utworów świadczą wymownie, iż mamy do czynienia ze zdecydowanym zakwestionowaniem „czystości" genologicznej literatury jako systemu; z praktykowaniem literackiej heterologii, otwartej na wszystkie rejestry czy odmiany dyskursu. I wreszcie, po piąte, ze względu na fakt, iż jest to twórczość ostentacyjnie odrzucająca nowoczesne zasady autonomicznej sztuki (odizolowującej się od „nieporządku" życia sztucznymi – tu: artystycznymi – regułami i hermetycznym często językiem) i równie otwarcie opowiadająca się za oparciem twórczości literackiej na zasadzie przynależności twórcy i jego sztuki do świata.

4/ Zob.A. Skrendo *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002.

Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL

„...dziecinne i wzniosłe, głupie i rozumne"[1] Z przemian tematu dziecka w literaturze Młodej Polski

I.

A kto by powątpiewał, że najpiękniejszym ze stworzeń jest człek – niemowlę, ten niechaj je ogląda w domu Ojca naszego – w kościele... Cóż wdzięczniejszego jest w każdym ruchu i w oglądaniu się na wsze strony, szukając Wszędy-obecnego, jako jest niemowlę czyniące nabożeństwo swej niewinności.[2]

Gdy w roku 1902 w „Chimerze" ukazała się *Ostatnia z bajek* Norwida, romantyczny mit dziecka miał już od dawna przykłady w innych wizerunkach. U Norwida słowom Anioła, który głosząc pochwałę dziecka mówi o nim jako o „bardzo pięknym – nie udawającym nic, szczerym i zewsząd wdzięcznym" przeciwstawione są skargi wygłaszane przez chór owadów:

Piękny – piękny – piękny! Jest człowiek-dziecię, i niebawem podziwiać go będziemy hasającego po łąkach, rumianego jak zorza – po pas w kwiatach, z rozwianymi złotymi włosy. Gdzie on ręką skinie, w której nieść będzie zdradną mgłę gazy, podchwyci motyle zbyt ufnie ssące kwiaty, podchwyci muszki złote, szklannoskrzydłe i tęczowe owadki... a potem, z uśmiechem powodzenia poprzewierca im szpilkami karki i tak cały kapelusz i pudelka swoje przebitymi i przybitymi ustroi.[3]

1/ K. Irzykowski *Pałuba*, oprac. A. Budrecka, Wroclaw 1981, s. 246.

2/ C. Norwid *Pisma wszystkie*, oprac. J. Gomulicki, Warszawa 1971, t. VI, s. 93.

3/ Tamże, s. 94.

Temat dziecka nie należy wyłącznie do porządku „motywów". Ma on również swój udział w niedającej się sprowadzić do kategorii topiki refleksji antropologicznej i wraz z nią dzieli wszystkie wątpliwości i sprzeczności wizji człowieka przełomu wieków. W literaturze i malarstwie Młodej Polski dziecko staje się tak ważne nie przez to, co o nim wiadomo, ale za sprawą tego, co w nim niewiadome. Pozornie znane i bliskie, staje się nieznane i dalekie. Widziane zazwyczaj w kręgu domu, teraz staje się obce, osobne. Symbolizuje to, co nieświadome, sferę tajemnic psychiki, a także to, co potencjalne, dopiero w stadium powstawania. Bycie dzieckiem okazuje się procesem, nie stanem. Dziecko jawi się jako nierozwiązywalna zagadka[4]. Bronisława Ostrowska pisała w wierszu *Macierzyństwo*:

Patrzę w wielkie, rozwarte źrenice
Mego dziecka, jak topią się we mnie
Śniąc, że duszy nić własnej uchwycę...

I lęk nagły pogrąża mię w ciemnie:
Bowiem widzę w nich już – tajemnicę,
Którą przejrzeć pożądam daremnie.[5]

Zagadka dziecka jest zagadką człowieka, a wszystko to, co można powiedzieć o niejednoznaczności wizji człowieczeństwa na przełomie wieków, daje się zastosować także do dziecka[6].

2.

Rozwijająca się intensywnie psychologia drugiej połowy XIX wieku uznaje dziecko za obiekt godny badań. Warto zacytować początek książki psychologa angielskiego, Jakuba Sully, *Dusza dziecka* (tytuł oryginału był inny, mniej romantyczny, a bardziej naukowy: *Studies of Childhood*). Autor uzasadnia wagę tematu w następujący sposób:

> Człowiekowi towarzyszyło zawsze dziecko i możemy być pewni, że od chwili, gdy jego szorstka natura złagodniała, a w umyśle zrodziło się poczucie piękna, pozostawał on stale pod czarem wdzięku dziecinnego.[7]

Jeśli nawet pozostawimy bez komentarza ujawnione w tym pierwszym zdaniu przeciwstawienie człowiek – dziecko (autor zapomina o słynnych słowach Word-

4/ A. Czabanowska-Wróbel *Młodopolski portret dziecka*, „Ruch Literacki" 1991 z. 3. W artykule tym omówiłam następujące kręgi tematyczne: 1. Dziecko jako artysta i artysta jako dziecko, 2. Świat dzieciństwa, 3. Dziecko i zło, 4. Dziecko i tajemnica, 5. Macierzyństwo, 6. Polskie dziecko.

5/ B. Ostrowska *Poezje wybrane*, oprac. A. Wydrycka, Kraków 1999, s. 110.

6/ Por. M. Stała *Pejzaż człowieka*, Kraków 1994, s. 11-86.

7/ J. Sully *Dusza dziecka*, przeł. I. Moszczeńska, Warszawa 1901, s. 7.

swortha, którego twórczość później przywołuje: „Dziecko jest ojcem człowieka"), zwraca uwagę następujące stwierdzenie, podobne i niepodobne zarazem do dzisiejszych narracji o dziejach dzieciństwa, jak tej autorstwa Philippe'a Ariesa[8]:

> dopiero w stosunkowo niedawnym czasie zaczęliśmy odczuwać subtelny wdzięk i głębokie znaczenie dziecinnego wieku. [...] Odnosi się to szczególniej w wyższym stopniu do płci silnej. Mężczyzna ma w swej duszy dużo chłopięcej pogardy dla rzeczy drobnych i musi lata cale kształcić się pod kierunkiem więcej świadomej kobiety, zanim zdoła pojąć urok dziecięcej natury. Do pierwszych mężczyzn, którzy właściwie ocenili ten przedmiot, należał Rousseau.[9]

Za tym, że dziecko powinno stać się tematem badań naukowych przemawia następująca argumentacja:

> Najwidoczniejszym źródłem zainteresowania się naszego dzieciństwem jest jego prymitywny charakter. Nad kolebką śledzimy początek zjawisk, pierwsze usiłowania rozpoczęcia życia. Współczesna nauka jest przede wszystkim historyczną i genetyczną, śledzi początki zjawisk, aby móc zrozumieć ich późniejsze fazy, jako następstwa tych pierwszych przyczyn.[10]

Zdaniem autora, badaniem dziecka kieruje „ta sama ciekawość, która popycha geologa do cofania się myślą ku pierwszym stadiom tworzenia się naszej planety lub biologa do odszukiwania najpierwotniejszych i najprostszych form życia". Sully wyraża powszechne wówczas mniemanie uczonych:

> Jakkolwiek człowiek i w fazie zupełnej dojrzałości spokrewniony jest z przyrodą, nie ulega wątpliwości, że w swych skromnych początkach jest z nią zupełnie zlany i w niej pogrążony. Jak wiemy, najniższe rasy ludzkie stoją w ścisłym zbliżeniu ze światem zwierzęcym. To samo jest prawdą do dzieci ras ucywilizowanych.[11]

Przykładów zachowań dzieci jest wówczas tak niewiele, że autorzy niemieccy, francuscy czy angielscy przywołują wciąż te same z dostępnej im literatury, cytując lub nie cytując się nawzajem, wreszcie opisują dzieci z najbliższego otoczenia. Stąd dzieci Darwina czy Taine'a należą do najlepiej poznanych „przypadków". Gdy źródła się wyczerpują, psycholodzy posługują się chętnie przykładami z literatury i to bez rozgraniczenia na utwory fikcjonalne i wspomnieniowe – zazwyczaj traktują jedne i drugie jak dokumenty. Z drugiej strony literatura korzysta z dokonań ówczesnej psychologii i pedagogiki a także antropologii[12].

8/ Por. Ph. Aries *Historia dzieciństwa*, przel. M. Ochab, Gdańsk 1995.

9/ J. Sully *Dusza* ..., s. 8.

10/ Tamże, s. 10.

11/ Tamże.

12/ Zmiana, która zaszła w spojrzeniu na dziecko na przełomie stuleci, była splotem różnorodnych, nieraz sprzecznych przyczyn, co wskazała krótko Joanna Papuzińska:

Pozytywistyczna nauka mocno akcentuje tezę o powtórzeniu przez dziecko dziejów ludzkości, czego jednym z przykładów miałyby być przedmioty ofiarowywane dziecku jako jego zabawki. Dziecko bawi się więc lukiem, bronią ludzi pierwotnych. Autorem małego żartobliwego studium tego rodzaju zagadnień stal się Antoni Lange w noweli *Bogowie*. Tytułowe sformułowanie odnosi się do zmieniających się – zgodnie z prawidłowościami opisanymi przez ówczesne religioznawstwo i antropologię – wierzeń małego Heniusia, pięcioletniego chłopca, który przechodzi od etapu wczesnodziecięcego mitotwórstwa, fantazji o zamieszkujących kominy Chijorach, wiary w baśnie o Babie Jadze czy Wodnej Babie, poprzez etap reform religijnych do bardziej racjonalnych przekonań, wreszcie „płynie ku epoce pozytywizmu"[13], rozumianej tu jako podwójna dorosłość – jednostki i gatunku. Przywiązany do teorii mówiącej, że ontogeneza powtarza filogenezę, narrator nie chce, czy nie umie, rozróżnić pomiędzy bogatą wyobraźnią dziecka a sugerowaniem mu w celach wychowawczych przez samych dorosłych istnienia pewnych fantastycznych, a groźnych postaci. Dodajmy na marginesie, że straszenie dzieci, przed którym przestrzegali co nowocześniejsi pedagodzy, było wówczas dość powszechne, natomiast sugestia jako metoda zbliżona do hipnozy wydawała się psychologom interesującym sposobem oddziaływania na małe dzieci.

Drugim wielokrotnie podejmowanym problemem przejętym przez pisarzy młodopolskich od pozytywistów było pytanie: „wychowanie czy dziedziczność?". To między innymi dylemat naturalisty, doktora Raduskiego z wczesnej powieści Żeromskiego *Promień*. Wychowawca z zapałem studiuje nocami systemy pedagogiczne Anglii, Francji, Szwecji i Szwajcarii, a w dzień próbuje je wcielać w życie. Jego utopijnym marzeniem jest system „jeszcze nie znany, który by rozwijał swobodnego ducha, nie wykrzywiając go, nie raniąc i nie obarczając kajdanami"[14], podczas gdy jego praktyka wskazuje na coś innego. Wcielany w życie „wymyślony program" natrafia na opór, który w imię idealnego celu trzeba złamać.

> Elżbietka nie dała się od razu nagiąć do surowego regulaminu. Kaprysy jej, płacz i krzyki, leniwe opuszczenia wyznaczonych robót zatruwały Raduskiemu spokój. Ale z wolna, z wolna dawne pieszczące warunki nikły w pamięci dziecka.[15]

„Tkwią one zarówno w prądach filozoficznych, jak i w odkryciach psychologii, antropologii, pedagogiki ówczesnej; dostarczają ich także nowe teorie sztuki. Indywidualizm głoszący potęgę woli i sił charakteru, freudyzm, dopatrujący się w dzieciństwie klucza do psychiki dorosłej, antropologia ze swą teorią przeżytków i rekapitulacji kultury, pedagogika ze swym «stuleciem dziecka», a nadto estetyka ze swym zwrotem ku imaginacji i światu wewnętrznemu człowieka oraz wizją artysty, «wiecznego dziecka» – nie mogły pozostać bez wpływu na sposoby kreowania literackich postaci dziecięcych". (J. Papuzińska *Heroiczne i prometejskie postacie dziecięce*, w: *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, red. J. Papuzińska, Warszawa 1992, s. 119).

13/ A. Lange *Elfiyda. Nowele i fantazje*, Kraków 1912, s. 235.

14/ S. Żeromski *Promień*, w: *Pisma zebrane*, Warszawa 1985, t. VII, s. 132.

15/ Tamże.

Bohater pragnie być obiektywny i sprawiedliwy wobec obu wychowanek, którymi się zajął, tymczasem, mimo przyjętych założeń, co chwila łapie się na poczuciu solidarności z córką zmarłego lekarza, a nie z dziewczynką „z ludu".

> Chciał być wszędzie i zawsze bezstronnym, nigdy pod jakimkolwiek względem nie dawać doktorównie pierwszeństwa nad córką nędzarza, ale mimo woli serce jego miłowało Elżbietkę.[16]

W dodatku orientuje się on, że tłumiona w imię ideału równości i sprawiedliwości sympatia jest uzasadniona. Córka zmarłych przyjaciół jest nie tylko ładniejsza i zdolniejsza, ale bardziej posłuszna. Natomiast druga dziewczynka, Anula, sprawia poważne kłopoty:

> Rychło spostrzeżono, że to dziecko przedmieścia umie nie tylko kłamać, ale i kraść, nie tylko doskonale oszukiwać, ale nawet udawać cnoty, jakich żądano. Zbadawszy te jej przymioty, pan Jan wziął się do dzieła, do studiów psychologii, do wertowania literatury roztrząsającej występki dzieci. Siadywał w nocy, zagłębiając się coraz bardziej w swe umiejętności, a właściwie po swojemu walcząc z naturą, z jej złymi siłami, których stępianie, a jeśli się dało niweczenie, stanowiło rozkosz jego duszy.[17]

Założona z góry sprawiedliwość okazuje się niesprawiedliwością, ale bohater-utopista tego nie dostrzega. Pytanie – czy zachowania dzieci wynikają z odziedziczonych po rodzicach cech, czy z wpływu środowiska, w którym rozwijały się w pierwszych latach życia – pozostaje bez odpowiedzi, choć lekarz-przyrodnik zdaje się skłaniać ku dziedziczności.

3.

Relikty (a wypadałoby powiedzieć – przeżytki) pozytywistycznego myślenia przetrwały u pisarzy młodopolskich przede wszystkim za sprawą światopoglądu naturalistycznego, podsuwającego swoje spójne tezy współistniejące często z tekstem nowym, chociażby nietzscheanizmem.

Do dawnego mitu dziecka-artysty dodano nowe, wpisane w paradygmat nauk przyrodniczych argumenty. Psychologia rozwojowa poświęcała szczególną uwagę początkom dziecięcej twórczości. Z kolei odwrócenie równania dawało obraz poety-dziecka, którego nowym wcieleniem stał się Rimbaud. Artysta-dziecko to bohater *Próchna*, powieści, w której nie tylko Zosia Borowska, ale także postacie mężczyzn są zastanawiająco często porównywane do dzieci[18]. Mowa Zaratustry *O trzech przemianach*, wśród których trzecia, najwyższa to osiągnięcie etapu dziec-

16/ Tamże, s. 133.

17/ Tamże, s 132-133.

18/ W innej powieści młodopolskiej, *Henryku Flisie* Muellera, porównywanie dorosłych bohaterów do dzieci zauważył i zinterpretował Jan Zieliński (*Młodopolskie powroty w dzieciństwo*, w: *Mit dzieciństwa* ...).

ka, odgrywa ważną rolę w powieści. Turkuł „recytował z przejęciem" słowa Nietzschego:

> Słuchaj!... Bo niewinnością jest dziecię i zapomnieniem. Zapomnieniem – Borowski! Jest nowopoczęciem, jest grą, jest toczącym się pierścieniem, pierwszym odruchem, świętego „tak" mówieniem! O do gry tworzenia bracia moi należy święte „tak" nauczyć się wymawiać: swojej woli pożąda duch, świat swój odnajduje, kto świat swój utracił![19]

Turkul wykorzystuje cytat z *Tako rzecze Zaratustra* w złej wierze, instrumentalnie, by przyśpieszyć decyzję Borowskiego o wyjeździe. Ale w całej powieści „rozpiętej na micie" (by posłużyć się określeniem Michała Głowińskiego) słowa te stanowią projekt wielkiej przemiany, obietnicę „dla wszystkich i dla nikogo". Są przeciwwagą inercyjnego, dekadenckiego obrazu „próchna".

„Dorosła" Młoda Polska była rzeczywiście „dzieckiem podszyta", jak w Gombrowiczowskim tytule szkicu Jerzego Sosnowskiego[20]. Wśród uzasadnień wystarczy przypomnieć formuły takie, jak „Polska zdziecinniała" czy „wyprzedaż starych zabawek" z diagnoz *Legendy Młodej Polski*. Brzozowski ukazał mechanizm buntu całej generacji wobec poprzedników, posługując się metaforą rodziny, w której młodsze pokolenie kontestuje infantylizm starszych, a zarazem odkrywa swoje, wynikające z pokrewieństwa podobieństwo do nich:

> Młoda Polska sama była faktem, faktem odosobnienia, w jakim się poczuli synowie odciętej od świata rodziny Milusińskich. Była ona ich buntem. Przeciwstawiali się oni Polsce zdziecinniałej, lecz sami czym byli? Dziećmi jej, krwią z jej krwi.[21]

Mimo siły nowych inspiracji filozoficznych i stałej obecności spójnego scjentystycznego światopoglądu mit romantycznego dziecka pozostawał w epoce Młodej Polski wciąż w mocy. Nie oznacza to, że wszystkie jego elementy wskazywane przez dzisiejszych badaczy romantyzmu pojawiały się na horyzoncie możliwych kontekstów[22]. W palimpseście kulturowych nawiązań mity romantyczne stanowiły element „źle ukryty" i wciąż drążący młodopolską kulturę. Ulegały dwóm przeciwstawnym tendencjom: do zastygania w bliskie kiczu stereotypy kultury popularnej (jak choćby dziecko jako uciśniona niewinność) lub do radykalnych przewartościowań i reinterpretacji. Romantyzm żywy, odrodzony pojawia się z elementem zmiany, uskoku (*clinamen*), o którym pisał Harold Bloom, iż dzięki niemu można usłyszeć głos zmarłych poetów[23]. Pozornie wygląda to na odstępstwo od tradycji, czasem bluźniercze kwestionowanie mitów, w istocie pozwala na prawdziwy po-

---

19/ W. Berent *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1998, s. 155.

20/ J. Sosnowski *Młoda Polska dzieckiem podszyta*, w: tenże *Smierć czarownicy*, Warszawa 1993.

21/ S. Brzozowski *Legenda Młodej Polski*, Kraków–Wrocław 1983, s. 100.

22/ A. Kubale *Dziecko romantyczne*, Wrocław 1984.

23/ Por. A. Bielik-Robson *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 100-102.

wrót tego, co ważne, a wyzwolone od krępujących, uproszczonych wyobrażeń[24]. Tak właśnie rozumiany obraz romantycznego dziecka przetrwał o wiele dłużej niż sam romantyzm, zachowując łączność z dwudziestowieczną kulturą[25].

Wacław Rolicz-Lieder w poemacie elegijnym, zatytułowanym *Szkoła*, należącym do cyklu poetyckiego *Epopeja mojego chłopięctwa* (1891), wykorzystuje romantyczną konwencję inności dziecka-poety.

> Ja byłem dzieckiem smutnym: takie dzieci
> Albo mrą wcześnie, lub żyją zbyt długo.[26]

Tłem dzieciństwa jest szkoła zaborcza, znana z utworów takich, jak choćby opowiadanie *Nego* Gustawa Daniłowskiego, gdzie śmierć dziecięcego bohatera jest bezpośrednio spowodowana przez okrucieństwo nauczycieli.

Demaskacji patriotycznego stereotypu niewinnego polskiego dziecka jako ofiary szkoły podjął się Wacław Berent we wczesnym opowiadaniu *Nauczycie*. Reinterpretacji poddany został mit dziecięcej niewinności, ale nie opinia o represyjnym charakterze szkoły zaborczej jako instytucji. Okrucieństwo dzieci jest u Berenta cechą bardziej zbiorowości niż jednostek, stanowi mechanizm zachowań działających w grupie uczniów (jest ich po sześćdziesięciu w klasie) wobec bezradnego nauczyciela, który sam jest ofiarą i to zarówno systemu szkolnego, jak i sytuacji politycznej, obsadzającej go w roli wroga, obcego. Opowiadanie to, stanowiące jedną z pierwszych prób Berenta całkowitego oddania głosu bohaterowi i pozostawienia bez komentarza jego wypowiedzi, nie jest ani utworem tendencyjnym, ani jego przeciwieństwem podstawiającym na miejsce dawnego schematu nowy. Monolog nauczyciela pozwala na rozmaite odczytania i nie oznacza gloryfikacji bohatera. Jego niemiecka narodowość, a przede wszystkim umieszczenie akcji we Lwowie, należą do zrozumiałych w czasach do roku 1905 chwytów zabezpieczających przed ingerencją cenzury. Bohater Berenta nie jest nauczycielem z powołania, lecz z konieczności ekonomicznej, którą sobie coraz bardziej dramatycznie uświadamia. Zawód odziedziczył po ojcu i lakoniczna charakterystyka domu rodzinnego starcza za uzasadnienie chłodu emocjonalnego, który panuje w jego dorosłym życiu (jedno z pierwszych wyznań, które robi swojej narzeczonej dotyczy pragnienia rychłej śmierci matki).

> Wy tu niewielkie macie pojęcie o tym, co to znaczy prawdziwa patriarchalna rodzina. Aczkolwiek ten mamut i u was się zachował, to jednak najwspanialsze jego okazy w Niemczech żyją. [...] Matka uosabiała w sobie realną stronę życia. Myła, szorowała, latała,

---

24/ Jako romantyczne charakteryzuje cechy wyobraźni Witolda Wojtkiewicza Wiesław Juszczak (W. Juszczak *Wojtkiewicz i Nowa sztuka*, Kraków 2000).

25/ Por. *Dzieci*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Chwin, Gdańsk 1988. Antologia ta powinna doczekać się już (podobnie jak pozostałe tomy z cyklu *Transgresje*) opracowania swojej recepcji w literaturze i kulturze ostatnich lat jako wielki projekt wyobraźni.

26/ W. Rolicz-Lieder *Wybór poezji*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1962, s. 98.

a poza tym skąpiła mnie i sobie wszystkiego, zapędzała do wszelakiego rodzaju posług: jednym słowem była dla mnie przykrą koniecznością. Ojciec był za to wyrazem ideału. W jego osobie krystalizowały się wszystkie cnoty ziemskie. „Patrz na ojca" – oto codzienna nauka mojej matki. Nic dziwnego, że starałem się go naśladować, o ile mogłem. [...] Ojciec był wreszcie nauczycielem gimnazjalnym – i ja nim będę. Oto jedyna przyczyna, jedyna racja, która mnie na tę nieszczęsną drogę wepchnęła. Powołanie? Ja nie miałem żadnego. [...] Charakter? Usposobienie? Ja osobiście byłem niczym, chyba tylko „wykapanym ojcem".[27]

Okrucieństwo dzieci i obojętność, słabość, a wreszcie sadyzm wychowawców układają się tu w ciąg wzrastającej przemocy. Chwila, gdy Johann ma wymierzyć karę fizyczną swojemu uczniowi i nieoczekiwanie dla siebie odstępuje od niej oraz wybucha płaczem, stanowi dla niego samego moment przełomu.

Już miałem uderzyć, gdy w tejże chwili usłyszałem cichy szept, jak gdyby słowa jakiejś modlitwy.
– Boże wielki, Boże miłosierny, zlituj się nade mną!
Tak się modliło słabe bezbronne zwierzę, ulegające przemocy silniejszego bydlęcia.[28]

Dalej monolog bohatera staje się świadectwem pogłębiającej się psychozy, dokumentującym wzrastającą agresję nawet w stosunku do obcych, przypadkowo spotkanych dzieci, żony (gdy zbyt przypomina ona dziecko), wreszcie wobec własnego dziecka – niemowlęcia pozostawionego przez żonę pod jego opieką na czas wyjścia do kuchni. Podwójnie ironiczny kontekst w opowieści nauczyciela stanowi tradycja chrześcijańska.

W ołtarzu, przed którym modliła się żona, jest wielki obraz przedstawiający Chrystusa otoczonego dziećmi. „Albowiem ich jest królestwo niebieskie", taki napis wyryto pod obrazem.[29]

Bohater drwi tu ze złudzeń na temat dziecięcej dobroci, czytelnik może zrozumieć, że w świecie, który nie przypomina ewangelicznego ideału, dzieci zostały od ideału tego odgrodzone.

4.

Romantyczna wizja uduchowionego dziecka i naturalistyczne przekonanie o dziedziczności współistnieją w powieści *Z minionych dni* Gustawa Daniłowskiego. Wrażliwy, marzycielski chłopiec jest sierotą. Krewni, którzy go wychowują, nie podzielają ideałów, dla których poświęcili życie jego rodzice. Rodzone dzieci opiekunów w niczym nie różnią się od starszego pokolenia, są przeciętne, pozbawione fantazji i zdolności do głębszych przeżyć. Ignaś ginie w lesie podążając za marze-

27/ W Berent *Pisma rozproszone. Listy*, oprac. R. Nycz, W. Bolecki, Kraków 1992, s. 41.

28/ Tamże, s. 67.

29/ Tamże, s. 72.

niem o kwiecie paproci, który, podobnie jak społeczne utopie jego rodziców, ma przynieść szczęście wszystkim ludziom. Polemikę z wizją dziecka właśnie z tej powieści przeprowadza narrator *Pałuby*, szczególnie wyczulony na przejawy tego rodzaju powielania romantycznych stereotypów.

Najczęściej przywoływanym w epoce Młodej Polski romantycznym dzieckiem jest Orcio. Jest tą spośród literackich kreacji dzieci, która – najlepiej znana – zachęca do nawiązań, aluzji i polemik. U Brzozowskiego w *Płomieniach* jest on na przykład synonimem wrażliwości i poezji skazanej na unicestwienie w czasach burzliwych i przełomowych. Jego imię stanowi tytuł rozdziału, w którym nie ma śladu postaci dziecięcej, występuje natomiast poeta. Temat Orcia, odniesiony już wyraźnie do dziecka, pojawia się polemicznie u Irzykowskiego:

> Zapewne nikt po mnie nie oczekuje, bym w Pawełku kreślił jakiegoś geniusza *à la* Orcio Krasińskiego. To nie ja, to Strumieński i Gasztold tak go pojmowali; bardzo wiele dzieci w istocie nasuwa takie porównanie.[30]

Zastrzeżenie narratora *Pałuby* wskazuje na wagę kontekstu tradycji, w której umieszcza się postacie dzieci. Pokolenie bohaterów powieści jest jeszcze na etapie odwołań do romantycznego mitu dziecka. Dorośli „czytają" postać dziecka zgodnie ze swoimi gustami estetycznymi, podobnie własne zachowania umieszczają w kontekście lektur (wśród nich jest oczywiście nowela *Sny Marii Dunin*; nowela w rzeczywistości świata przedstawionego była wielokrotnie wznawiana). Narrator dokonuje stopniowej destrukcji romantycznego mitu a raczej stereotypu. Dla niego właściwy kontekst dla kreacji Pawełka stanowi utwór, którego polski przekład ukazał się dopiero po wydaniu *Pałuby*, w 1907 roku. Dlatego erudycyjne napomknienie ma brzmieć jeszcze dla odbiorcy jak zagadka, niewystarczająca i ironiczna podpowiedź:

> Jedynie, co mu [czytelnikowi] napomknę, że historia Pawełka jest dalekim echem *Fruelings Erwachen*, dramatu Wedekinda, którego wyjątkowemu czarowi nikt z porządnych ludzi oprzeć się nie zdoła.[31]

Dzieło Wedekinda – noszące podtytuł „tragedia dziecięca", podejmujące szokujący wówczas temat rodzenia się młodzieńczej seksualności w świecie zakłamanych, obojętnych i okrutnych dorosłych – przynosiło jaskrawe, dotąd niewyrażane przykłady dziecięcego erotyzmu. Warto postawić pytanie, co oprócz tematu tragedii dojrzewania stanowić mogło inspiracje dla Irzykowskiego. Być może jednym z najważniejszych dla *Pałuby* (a w niej – wątku Pawełka) obrazów z *Przebudzenia wiosny* jest fantazmat „królewny bez głowy" z bajki zapamiętanej z dzieciństwa przez jednego z chłopięcych bohaterów. Obraz ten staje się dla niego fantazmatem erotycznym, ale jest także w dramacie ekspresjonistycznym symbolem; w zakończeniu utworu uczeń-samobójca przechadza się po cmentarzu z własną głową pod

30/ K. Irzykowski *Paluba...*, s. 366.

31/ Tamże.

pachą. W bajce babki dzieje królewny bez głowy zyskują „szczęśliwe zakończenie". Królewna zostaje wydana za mąż za księcia o dwóch głowach i jedna z jego głów będzie przyszyta do jej korpusu. W lekturze konserwującej tradycję ma to oznaczać, że w małżeństwie kobieta jest „ciałem bez głowy", otrzymuje ją dopiero od męża, który zyskuje na tym także pogodzenie sprzecznych cech tkwiących dotąd w jego osobowości (do chwili ślubu dwie głowy wciąż kłóciły się ze sobą, teraz książę zdobył spokój). Tymczasem w świecie wyobrażeń chłopców z dramatu ten narzucający się z wielką siłą obraz oznacza przede wszystkim depersonalizację kobiecego ciała i prowadzi do wybuchu ślepej, brutalnej seksualności, dla której obiekt jest całkowicie przypadkowy. Tytułowa pałuba z powieści Irzykowskiego jest swego rodzaju „królewną bez głowy". Najdosłowniej – bezkształtną groteskową kukłą o antopomorficznym kształcie, na planie psychologicznym – postacią, z którą utożsamić można całkiem niepodobne do siebie osoby pod warunkiem, że będą one obiektem popędu. A w sensie symbolicznym okazuje się niepokojącym, destrukcyjnym pierwiastkiem irracjonalnej rzeczywistości.

Narrator *Pałuby* wprowadza do powieści minitraktat z dziedziny psychologii rozwojowej, przy czym każdy przywołany tu kontekst – filozoficzny, pedagogiczny czy literacki – ma ścisły związek z analizą dziecięcej psychiki. Sposób, w jaki wyobraźnia Pawełka została opanowana przez słowo „pałuba", zostaje szczegółowo przeanalizowany przez narratora. Tworzenie przez dzieci pojęć ogólnych było w drugiej polowie XIX wieku przedmiotem naukowej dyskusji filozofów, językoznawców i psychologów. Hipolit Taine pisał:

> Możemy przyjrzeć się z bliska powstawaniu tych nazw ogólnych u małych dzieci. Nazwijmy tylko jakiś pojedynczy określony przedmiot, a wnet dziecko instynktem naśladowczym podobnie jak małpa lub papuga wiedzione powtórzy wyraz przed chwilą usłyszany.[32]

Dalej Taine mówi już o ludzkiej „delikatnej wrażliwości", z którą dziecko przenosi to pojęcie na inne podobne przedmioty. Podaje też przykłady:

> Pewnej dziewczynce mającej 2,5 lat powieszono na szyi medalik, mówiąc: „To Bozia". Jednego dnia, siedząc na kolanach u wuja, zaczęła się bawić jego binoklami i oświadczyła: „To Bozia wujcia". Oczywistą jest rzeczą, że dziecko mimowolnie i w sposób naturalny utworzyło grupę, dla której nie posiadamy odpowiedniej nazwy: grupę przedmiotów małych, okrągłych, przedziurawionych, na sznurku zawieszonych na szyi, oraz że w umyśle jego powstała i działać zaczęła wyższa, a przez nas nie doznawana dążność odpowiadająca tym czterem cechom ogólnym.[33]

32/ H. Taine *L'acquilisation du langage*, „Revue philosophique", I 1876. Cyt. za: B. Perez *Psychologia dziecka. Pierwsze trzy lata życia*, przeł. M. Dzierżanowska, Warszawa 1980, s. 265.

33/ Tamże. Autor, który cytuje Taine'a, komentuje, że wszystko to można wytłumaczyć prościej: „mowa znacznie pozostaje w tyle za myślą; mowa wspólna odpowiada już pojęciu ogólnemu, a wyobrażenie poszczególne, czyli indywidualne nie posiada jeszcze

Taine wspomina też o chłopczyku, który nazywał *zizi* przedmioty podługowate i wydrążone, a *fafer* (od *chemin de fer*) – przedmioty wydające świst i wyrzucające parę: „Dwa te przeważające pojęcia *zizi* i *fafer* stanowiły kardynalną podstawę jego umysłowości i służyły mu za punkt wyjścia do zrozumienia i nazwania wszystkiego"[34].

Irzykowski, znawca psychologii Wundta i Ribota, powołując się na autorytety naukowe, przygotowuje stopniowo grunt do wprowadzenia kluczowego, tytułowego pojęcia powieści:

> Tu pora wytłumaczyć, dlaczego Pawełek nazywał Angelikę – Pałubą. Przede wszystkim Strumieński nie mówił mu nigdy, kogo przedstawia obraz, ani nie wymienił imienia: Angelika, mniemając, że przez to łacniej osiągnie swój cel. Tymczasem Pawełek zasłyszał wśród domowników słowo „pałuba" [...]. Pawełek nie znał dokładnie zastosowań słowa „pałuba", nie oznaczało też ono dlań zrazu nic wstrętnego ani ohydnego, tak że niemal tylko przypadkiem przeniósł je żywcem na obraz Angeliki. Latało mu ono w głowie samopas bez odpowiedniego wyobrażenia, a ponieważ wydawało mu się słowem bądź co bądź niezwykłym, więc sczepił je z tym, co było dlań bezimiennym i również niezwykłym tj. z obrazem Angeliki. Czy i o ile odegrał tu rolę moment akustyczny, to ocenić niezmiernie trudno.[35]

System wychowawczy Strumieńskiego i jego główny cel – uczynienie Pawełka synem zmarłej żony, odebranie go matce – szczegółowo omawia narrator-analityk. Pozostałe dzieci nazywane konsekwentnie przez narratora jedynie „dziećmi" są bezimienne, gdyż nie liczą się zupełnie w planach Strumieńskiego i należą bez reszty do jego drugiej żony. Już Stanisław Lack zwrócił uwagę, że po sprawie śmierci Angeliki drugim ważnym wydarzeniem w życiu Strumieńskiego było przyjście na świat Pawełka. Lack interpretował zabiegi wychowawcze ojca jako chęć zniszczenia w synu parweniusza, którym był on sam:

> mozolną pracą długich lat wychowuje go w ten sposób, aby wszystkie zdobycze umysłowe i cała rozszerzona wrażliwość, do których on dopiero doszedł (parweniusz), już odziedziczył w młodocianych latach Pawełek.[36]

Istota zabiegów wychowawczych Strumieńskiego leży jednak w czym innym i łączy się z pragnieniem wpisania w psychikę syna treści, które pochodzą z przeżyć ojca, pozostawienia w niej śladów wydarzeń, które w istocie nie miały miejsca.

---

równoważnika w słowniku dziecka. [...] nazwa analogiczna prowadzi do nazwy ogólnej, analogia bowiem pojęć dąży do niejakiego uogólnienia. Ostatecznie zatem uogólnianie dziecka zasadza się jedynie na mniej lub więcej rozległym upodobnianiu" (B. Perez *Psychologia dziecka* ... , s. 268- 270).

34/ Tamże, s. 268.

35/ K. Irzykowski *Pałuba*, s. 372.

36/ S. Lack *O doktrynerach*, w: tenże *Wybór pism krytycznych*, oprac. W. Głowala, Kraków 1979, s. 365.

On sam jest nie tyle i nie tylko parweniuszem (byłby nim w sposób „naturalny", gdyby był nieślubnym synem dziedzica Wilczy), co człowiekiem o fałszywej tożsamości, który za sprawą przypadku znalazł się w roli, do której musi teraz wtórnie dopasować swoją osobowość. Jego własne prawdziwe dzieciństwo, które powinno być kluczem do jego kategorii postrzegania świata, należy do sfery przemilczanego. Natomiast wszystko, co łączy się z rozwojem Pawełka jako anty-Orcia, jest drobiazgowo analizowane. Los Strumieńskiego jest nie tyle – jak chciał Koniński – „katastrofą wierności", co dramatem nietożsamości.

By w pełni uczynić syna dziedzicem talentu Angeliki, Strumieński chce kształtować go na przyszłego malarza. Byłoby to więc (przy całej różnicy) powtórzenie schematu jego rzekomego pochodzenia od starego Strumieńskiego. Ojciec stopniowo „zaraża" Pawełka swoimi myślami, podsuwa mu też (przeznaczając go w myślach do roli artysty) wrażenia sytuacji, które nigdy nie miały miejsca, natomiast odsuwa na później poznawanie realnego świata:

> Nie pozwolił jednak uczyć chłopca geografii, bo wyczytał gdzieś, że ta nauka najprędzej rozszerza pogląd dziecka na świat realny; ale ostatecznie nie udało się wyminąć tej nauki. Obok potrzebnych rzeczy mówił Pawełkowi także wiele rzeczy niepotrzebnych, np. na wzór Angeliki zmyślał i rozpowiadał mu rozmaite fantastyczne historie, rzekomo dziejące się teraz w świecie, w historiach tych utrzymywał pewną ciągłość, a pobudzał i Pawełka do takiego samego komponowania, rozwijał w nim zmysł do kłamstwa artystycznego, do udanej wiary w rzeczy zmyślone i nieistniejące. Odbywało się to pod pozorem zabawy, wychowania, opowiadania bajek.[37]

Ówczesny psycholog pisał:

> dzieci są, że tak powiem, na łasce wrażeń, których wypadkowo doznawać mogą, szczególniej zaś tych, które najsilniejszy obraz pozostawiają w ich umyśle. Dzieciom się zdaje, że to, co widzą, jest takim, jakim je one widzą. Widzą zaś to wszystko, o czym im się mówi. Wszystkie poddawane im myśli jawią się przed nimi w dotykalnej postaci i natychmiast też biorą się one do naśladowania ich, lub też do wprowadzania w czyn. [...] Fizycznie, umysłowo i moralnie ulega dziecko myślom poddawanym mu tak przez osoby, jak i przez rzeczy stanowiące zwykłe jego otoczenie; ulega im tak samo, jak magnetyzowany ulega magnetyzerowi.[38]

Powoływano się też na prowadzone pod koniec XIX wieku badania problemu fałszywych zeznań składanych przez dzieci:

> Wiadomo, że można u niektórych dzieci pomiędzy szóstym a piętnastym rokiem życia wywołać złudzenie pamięci, wygłaszając wobec nich pewne twierdzenie, które słyszą na jawie lub przez sen i to tak dalece, że mogą zapewnić, iż widziały to, o czym mówiono.[39]

37/ K. Irzykowski *Pałuba*..., s. 245.

38/ B. Perez *Psychologia dziecka* ..., s. 211.

39/ J. Sully *Dusza* ... , s. 233.

Nic dziwnego, że Pawełek ukazywany jest jako medium, „nowe medium" Strumieńskiego. W narracji o dziecku pojawia się też, użyty w sensie bliskim dzisiejszemu rozumieniu, termin fantazmat[40].

> opowiadanie ojca [Pawełek] połączył w jedną baśń, którą potem samodzielnie przy pomocy swej lektury rozsnuwał; stało się to zwłaszcza przy zawieraniu pierwszych chłopięcych znajomości. [...] Atoli zwierzał się on nie z tego, co przeżył istotnie, lecz z fantazmatów, tak jakby z żywych faktów.[41]

Z kolei mały Roman Olucki w powieści *Sam wśród ludzi* Brzozowskiego tworzy sobie wyobrażenia o rzeczywistości na podstawie pierwszych doznań i wrażeń, a także opowieści dorosłych.

> Gdy mówią dziecku, że istniał przed nim cały wielki stary świat, olbrzymie mnóstwo nie znanych mu i obcych ludzi, są to dla niego słowa baśni mniej prawdopodobnej od innych [...]. Nad sadzawką duszy niebieskookim zapatrzeniem pochylają się postacie, migotliwe cienie liści i gałęzi na wodzie [...] nie wiedział, co wydarzył się jemu samemu a co tylko słyszał.[42]

5.

W relacjach rodzice – dzieci ukazanych w literaturze Młodej Polski akcentowane jest często pragnienie całkowitego zawładnięcia przez jedno z rodziców myślami i uczuciami dziecka. Przypadek Strumieńskiego stanowi skrajnie analityczną, drobiazgową wersję opowieści o klęsce takiego zamierzenia. Wśród postaci dziecięcych, na których rodzice przeprowadzają drastyczne eksperymenty, jest Fleur-de-Lys, tytułowa bohaterka dramatu Amelii Hertzówny, córka średniowiecznego mordercy dzieci, Gillesa de Rais, wychowana przez ojca „poza dobrem i złem", która w zakończeniu „mówi z uśmiechem" (i są to zarazem ostatnie słowa wypowiedziane w dramacie): „ja także chcę zabić"[43]. Fleur, jedyna istota ludzka, która nie boi się Gillesa, była obiektem jego celowych działań opartych na przekonaniu, że dziecięca psychika jest jak pusta tablica.

> Gilles: – Czy wiesz dlaczego wychowałem Fleur-de Lys w nieświadomości złego i dobrego?
> Biskup: – Nie.

40/ Przypomnijmy za Marią Janion definicję Freudowskiego fantazmatu: „to scenariusz wyobraźniowy, w którym obecny jest podmiot; przedstawia on, w sposób mniej lub bardziej zdeformowany przez procesy obronne, spełnienie pragnienia w ostatecznej instancji – pragnienia nieświadomego" (M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991, s. 14).

41/ K. Irzykowski *Paluba*, s. 373.

42/ S. Brzozowski *Sam wśród ludzi*, oprac. M. Wyka, Wrocław 1978, s. 14-15.

43/ A. Hertzówna *Fleur-de Lys*, Paryż 1908, s. 22.

Gilles: – Pewno. Ja sam dopiero teraz wiem, na co czekałem, a jednak, jakie to proste. (szeptem) Przecież on musiał wziąć w posiadanie jej duszę, bo dusza jej była pusta, nic nie broniło mu dostępu.[44]

W prozie poetyckiej *O ojcu i córce*, nazwanej przez autorkę, Marię Komornicką, baśnią, czytamy o tytułowych bohaterach:

Postanowił być dla niej wszystkim w życiu, panować wyłącznie nad jej uczuciami i myślami: gdyż pożerało go pragnienie kochania, którego nigdy nie zaznał. – Zazdrosny o nią od dnia urodzin, – nie dopuszczał do niej nikogo, nie odstępował jej na krok – nocami tylko zamknąwszy komnatę ze śpiącą; wymykał się na samotne wędrowania. Nie uczył jej czytać – bo książki tłumaczą życie; ani pisać – bo w piśmie łatwo się ukryje zdrada; ani modlić się – gdyż w modlitwie duch ulata w niebiosa, on zaś w pysze swej chciał, by Alla w nim widziała istotę najwyższą – stwórcę wszechrzeczy. Mówił jej tylko o własnej potędze – [...] Ale nie pieścił jej nigdy – gdyż czułość i słodycz były mu nie znane.[45]

Spostrzegając całkowitą zależność dziewczynki od siebie i swoje wyłączne panowanie nad nią „cieszył się ojciec owocami swego wychowania, gdyż taką chciał widzieć córkę swoją"[46]. Przed całkowitym zawładnięciem jej psychiki przez ojca Alla ucieka pod opiekę zmarłej matki, ale i tak próba ucieczki kończy się klęską.

Literacki bunt Brzozowskiego wobec tradycyjnego obrazu domu i rodziny ma bardzo osobiste źródła. Odsłania je wstrząsająca strona z *Pamiętnika*. Utrwala ona głos dorosłego-dziecka, bezbronnego wobec (wyobrażonej? prawdziwej?) siły i wszechmocy matki.

Matka moja jest najsilniejszym charakterem ludzkim jaki spotkałem w życiu. Tak ustalonej w samym organizmie, tak bezwzględnej, bez wysiłku sięgającej po każdy środek zarówno najniewinniejszy, jak najprzewrotniejszy – zimnej woli trudno sobie wyobrazić. [...] Obcowanie z tą kobietą zostawia w duszy pustkę ogołoconą ze wszystkiego – rozpaczliwą. Jej myśli, to co ona mówi, wnętrze jej odbijające się w słowach, odruchach – robią wrażenie nagiej zwartej ściany, która i d z i e – idzie wprost na nas; jest to jakby grób, który wali się na nas. Po pewnym czasie jest się już zahipnotyzowanym, zdolność oporu zostaje zmniejszona; wszystko, co jest w nas chęcią życia, interesem życiowym, staje się w naszych oczach winą: szukamy usprawiedliwienia dla każdego czynnego, ciągnącego nas ku życiu poznawaniu, tworzeniu stanu duszy. Nigdy nie wyleczę się z tego, co wytworzył, wyziębił, zniszczył we mnie wpływ Matki.[47]

Lęk przed jednym z rodziców i towarzyszące mu poczucie winy splatają się w niedający się rozerwać węzeł. Podobny splot silnie nacechowanych negatyw-

---

44/ Tamże, s. 12.

45/ M. Komornicka *Utwory poetyckie*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 88.

46/ Tamże.

47/ S. Brzozowski *Pamiętnik*, Kraków–Wroclaw 1985, s. 149-150.

nych wyobrażeń symbolicznej postaci kobiety-matki przynosi twórczość Micińskiego. Prócz Bazylissy Teofanu, tytułowej bohaterki dramatu, której „niewinnie cudowne dzieciątko"[48] zostaje złożone na ofiarę, dzieciobójczyniami są u niego także inne postacie kobiece – na jawie lub w sugestywnym fantazmacie męskich bohaterów.

6.

Dziecko – wzniosłe i niedoskonałe, cielesne i uduchowione, słabe i potężne – okazuje się w sztuce i literaturze przed I wojną światową postacią *par excellence* groteskową. W modernistycznym wizerunku dziecko odsłania również swój aspekt barbarzyński i destrukcyjny[49]. Europejskich źródeł nowej wizji dziecka jest wiele, wśród nich dwa utwory Marcela Schwoba: *Księga Monelli*, przewrotny manifest dziecięcości wydany w Polsce w przekładzie Bronisławy Ostrowskiej; i *Krucjata dziecięca*, która inspirowała rysunki i obrazy Wojtkiewicza. Do bogatego repertuaru groteski wchodzą dziecięce zabawki, lalki, pajace i marionetki[50].

Postać dziecka ośmiela do łączenia w jedno sprzecznych porządków estetycznych i sposobów wyjaśniania świata. Ciągłe zderzanie romantycznego i naturalistycznego myślenia o dziecku jest jednym, choć nie jedynym, źródłem napięcia, z którego wyłoniło się widzenie groteskowe. W opowiadaniu *Medi* z *Historii maniaków* to, co idealne i duchowe, kontrastowane jest nieustannie z trywialnym i niskim także dlatego, że tytułowa bohaterka jest owocem związku narratora z żoną bezpłodnego mężczyzny. Rozpoznajemy tu zarys „naturalistycznej tragedii", zniweczony natychmiast przez „pałubiczne" komplikacje. Kluczowa scena koronacji dziecka z opowiadania *Medi* to zarazem zwykła dziecięca zabawa i wzniosła ceremonia zainscenizowana przez ojca. W jego przemówieniu, będącym programem „poważnej groteski", kluczowym pojęciem jest „p r a g n i e n i e d z i e c k a" [podkr. autora]. „Pragnienie zaiste godne urzeczywistnienia. Wychodzi poza możliwość, a unika śmieszności"[51]. Poważna groteska zbliża się do odczytanej na nowo romantycznej ironii. Narrator-ojciec mówi też o „tęsknocie za dziecka królestwem. I za panowaniem dziecka"[52].

Mówi to już w „stuleciu dziecka", które w Polsce ogłoszono dzięki tłumaczeniu książki Ellen Key i reakcjom na nie[53]. W literaturze dwudziestolecia międzywo-

---

48/ T. Miciński *Utwory dramatyczne*, oprac. T. Wróblewska, Kraków 1979, t. II, s. 84.

49/ Por. R. Waksmund *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000, s. 146.

50/ Pisałam o tym w szkicu *Dzieci, pajace i lalki (O młodopolskich dziejach motywu)*, „Teksty Drugie" 1998 nr 1/2.

51/ R. Jaworski *Historie maniaków*, oprac. W. Głowiński, Kraków 1978, s. 69.

52/ Tamże.

53/ E. Key *Stulecie dziecka*, przeł. I. Moszczeńska, Warszawa 1904 (por. M. Odrzywolski *Stulecie dziecka*, „Krytyka" 1904 z. VIII, s. 10-16).

jennego temat dziecka i dzieciństwa stanie się jednym z najważniejszych i najbardziej reprezentatywnych, a różnorodność jego ujęć będzie równoległa do przemian refleksji antropologicznej. Wiele zdawałoby się sprzecznych inspiracji – w tym romantyczna i antyromantyczna, „przyrodnicza" – znajdzie swoją syntezę w zapoczątkowanym jeszcze przed I wojną dziele Janusza Korczaka, gdy potraktować je jako całość, na którą składa się twórczość dla dzieci i dla dorosłych, myśl pedagogiczna i świadomie kreowane życie. Marzenie o „panowaniu dziecka" zrealizuje Korczak w antyutopijnej powieści *Król Maciuś Pierwszy,* łącząc siłę dziecięcego pragnienia z niedziecięcą goryczą romantycznej ironii.

Andrzej ZAWADZKI

Dokument pisany kluczem. Kilka uwag o nowoczesnej koncepcji podmiotu i jej kontekstach filozoficznych na przykładzie poglądów Stanisława Brzozowskiego

Kryzys podmiotu: różnica, wykładnia, przesilenie

Pojęcie kryzysu stało się jednym z głównych wyznaczników refleksji nad historią podmiotowości dwóch ostatnich stuleci. Przyczyniła się do tego niewątpliwie myślowa oraz retoryczna atrakcyjność tez filozofów francuskich, zwłaszcza Foucault, Derridy oraz Barthes'a. Głosząc na przełomie lat 60. i 70. tezy o śmierci człowieka i zmierzchu podmiotu, usiłowali oni poddać rewizji oraz krytyce podstawowe przesądzenia dotyczące statusu podmiotowości pokartezjańskiej, uważanej za jedną z głównych figur myśli nowożytnej[1]. Krytyką tą objęto zarówno podmiot traktowany jako kategoria filozoficzna (Derrida, Foucault), podmiot jako „aktora" sceny społecznej (Althusser), wreszcie podmiot tekstowy, literacki – czy też szerzej – podmiot „mówiący" i „piszący", podmiot jako „autora" tekstu, dzieła, dyskursu, wypowiedzi językowej (Barthes, Foucault).

Kryzys podmiotu, który zarysował się w drugiej połowie wieku XX był więc zjawiskiem wieloaspektowym i złożonym, zjawiskiem, które znalazło swój wyraz na różnych polach, w wielu naukach i dyscyplinach, zostało rozpoznane i opisane w różnych kategoriach i różnymi językami. Byłoby więc z pewnością zbytnim uproszczeniem sprowadzanie wszystkich przejawów tego fenomenu do wspólnego mianownika, traktowanie ich jako zasadniczo identycznych, jednorodnych. Z drugiej strony jednak trudno zaprzeczyć, że różnorodne formy – które przybrało przekonanie o zachwianiu się dotychczasowych wyobrażeń na temat tego, co znaczy

[1] Zob. m.in. D. Judovitz *Origins of Modernity. Subjectivity and Representations in Descartes*, Cambridge University Press, 1988; A. Touraine, *Critique de la modernité*, Paris 1992.

być podmiotem-spójną, tożsamą z sobą jednostką, źródłem aktów poznawczych, etycznych i innych, twórcą społecznej *praxis*, autorem wypowiedzi i tekstów – posiadają jakąś wspólną podstawę. Podstawa ta ma jednak, jak się wydaje, charakter raczej negatywny i w swych rysach zasadniczych oraz w postaci, by się tak wyrazić, umiarkowanie radykalnej, sprowadza się do przekonania, że podmiotu nie sposób traktować jako istniejącego i funkcjonującego niezależnie oraz uprzednio wobec różnego rodzaju intersubiektywnych struktur i kontekstów, w których się przejawia, takich jak język, struktury historyczne, społeczne, mentalne.

Problematyka „śmierci autora", „zmierzchu podmiotu" etc. – chociaż wywoływała swego czasu spore emocje i wywarła znaczny wpływ na myśl humanistyczną – jest już dziś problematyką historyczną, zamkniętą, podsumowaną. Świadczy o tym choćby fakt, że doczekała się już kilku omówień próbujących opisać w sposób syntetyczny jej podstawowe rysy, osadzić w kontekście historycznym, uchwycić to, co z gwałtowności krytycznych ataków na podmiot pozostało aktualne[2]. Zaczynam swój wywód od przywołania – w telegraficznym skrócie – tych zagadnień z dwóch powodów.

Po pierwsze dlatego, że bodaj wszystkie ważniejsze wątki we współczesnej refleksji nad podmiotem (czy to na gruncie filozoficznym, socjologicznym, czy też literackim) jakoś do tego kontekstu się odwołują. Jeśli więc można już od pewnego czasu mówić o szeroko rozumianym „powrocie autora" (by odwołać się do tytułu znanej książki Alaina Touraine'a), to – jak wskazuje sama metafora „powrotu" – niezbędnym tłem dla tego zjawiska będzie uprzednie owego autora „odejście". Myślę, że nietrudno zgodzić się z twierdzeniem, że to, co w myśleniu o podmiotowości wydarzyło się w latach 60. i 70., ma w dużym stopniu charakter przełomowy, kończy pewien etap w refleksji nad podmiotem i zaczyna etap następny. Za bohaterów tego etapu można by uznać (oprócz wspomnianego już Alaine'a Touraine'a) m.in. Pierre'a Bourdieu, Alaina Renaut, Charlesa Taylora, Richarda Rorty'ego, a także Paula Ricoeura (jako autora książki *Soi-même come un autre*) i wielu innych. Ich poglądy zasługują jednak na osobne omówienie, na które nie ma tutaj miejsca.

Celowo jednak unikam, w odniesieniu do wspomnianego wyżej przełomowego momentu, takich sformułowań, jak postrukturalistyczny bądź postmodernistyczny; sądzę bowiem, że należałoby określane nim zjawiska nazwać raczej mianem późnomodernistycznych. Nie jest to w moim przekonaniu jedynie spór o słowa. Uważam mianowicie – i to jest drugi powód, dla którego wspominam tu o filozofii śmierci podmiotu – że apokaliptyczne tezy z przełomu lat 60. i 70. stanowiły jedynie wyciągnięcie radykalnych konsekwencji z pewnych znamiennych właśnie dla nowoczesności wątków myślenia o podmiotowości. Kryzys podmiotu z połowy XX w. to, w moim przekonaniu, zakończenie, zwieńczenie pewnej historii, która zaczęła się na początku wieku. Dopiero to, co nastąpiło po tym kryzysie, to, czemu

2/ Zob. m.in. S. Burke *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, 1998.

utorował on drogę, skłonny byłbym określić jako w pełni po- czy też postmodernistyczną filozofię podmiotu.

Jednak samo pojęcie kryzysu kryje w sobie więcej, niż się na pozór wydaje. Rozpatrując je w znaczeniu potocznym, zgodnie ze współczesnymi nawykami językowymi, usłyszymy w nim jedynie, czy przede wszystkim, znaczenia odsyłające do osłabienia, zachwiania, podważenia, zakwestionowania statusu bądź pozycji jakiegoś przedmiotu. Sięgnięcie do sensów źródłowych pozwala jednakże ujawnić w pojęciu kryzys znacznie większe bogactwo semantyczne.

Grecki czasownik *krinein* oraz rzeczownik *krisis* znaczą: oddzielać, porozdzielać, odróżniać, rozróżniać, wyróżniać (i analogicznie: oddzielenie, odróżnienie etc.). Oprócz całej tej gamy sensów, odnoszącej się w mniej czy bardziej wyraźny sposób do wspólnego rdzenia – którym jest tu różnienie się, bycie różnym, odróżnianie się od czegoś – pojawia się również inna ważna rodzina znaczeń czasownika *krinein*, odsyłająca do szeroko rozumianej aktywności poznawczej: uważać, mniemać, rozważać, dysputować, spierać się; dalej: oceniać, osądzać i wydawać sąd, w tym także w znaczeniu prawniczym: być sędzią, powoływać przed sąd; oraz – rzeczownikowo – sąd, śledztwo, proces, sprawa sądowa. Wreszcie, bodaj najciekawsza, bo raczej niespodziewana i dość daleka od obecnych intuicji językowych rodzina znaczeń słów *krinein* i *krisis* – pytanie, zapytywanie, badanie; także: tłumaczenie i wyjaśnianie; wreszcie – rozumienie. *Kritikos* to źródłowo filolog, gramatyk, krytyk literacki; zaś *krites* lub *kriter* to tłumacz, wykładacz, zwłaszcza wykładacz snów (*enypnion kriter*). Te znaczenia pojęcia *krisis*, które skłonni bylibyśmy uznać za najbliższe obecnemu potocznemu rozumieniu, pojawiają się w słowniku na dość odległych miejscach i występują w ograniczonym raczej kontekście somatycznym, odnoszącym się do choroby (kryzys, przesilenie chorobowe).

Te krótkie i amatorskie rozważania etymologiczne są jednak, mam nadzieję, czymś więcej niż tylko językowo-pojęciową igraszką. Podstawowe wątki semantyczne, występujące w greckim źródłosłowie pojęcia kryzys, tak jak usiłowałem je przedstawić wyżej – różnica, tłumaczenie/wykładanie oraz przesilenie – pozwalają, według mnie, wyraźnie dostrzec ważne i interesujące aspekty nowoczesnej podmiotowości, lepiej uchwycić podstawowe dla jej zrozumienia problemy. Przede wszystkim więc – samo wyłonienie się podmiotu jako czegoś (kogoś) różnego, wyróżnionego z jakiejś całości, w której dotychczas funkcjonowało (funkcjonował), z ogarniającego i zabezpieczającego kontekstu; jako czegoś odmiennego, więc – osobnego, oddzielonego i oddzielnego, obdarzonego jakąś osobliwością, swoistością, nieprzejrzystego, tajemniczego, dziwnego, niepokojącego dla myśli. Myśl ta musi jakoś sobie z nowym przybyszem poradzić, badać go, pytać, przepytywać, oceniać, sądzić i osądzić, a nawet posadzić na ławie oskarżonych, a w każdym razie wytłumaczyć go sobie i wyjaśnić. Podmiot, poddany tym jurysdyczno-hermeneutycznym zabiegom, znajduje się niejako w stanie kryzysu-przesilenia, jego status jest jakby tymczasowy, niepewny, nieustannie kwestionowany, jego prawa obywatelstwa – zawieszone i podawane w wątpliwość. Tłumaczenia, wykładania, usprawiedliwiania wymaga wszak tylko to, czego znaczenie jest niejasne, to, co nie

jest oczywiste samo przez siebie, co zostało wytrącone ze swej bezpiecznej immanencji i wtrącone w stan podejrzenia, pozbawione przejrzystości bezpośredniego, pewnego siebie poznania.

Powtórzę, myślenie o podmiocie w kontekście kryzysu będzie więc przede wszystkim myśleniem w kategoriach różnicy, a nie tożsamości, tego, co osobne, odmienne, jednostkowe, a nie tego, co ogólne, powszechne i takie samo; dalej, tego, co dane w wykładni, tłumaczeniu, interpretowaniu, a nie tego, co dane w sposób bezpośredni i pewny. Problem kryzysu podmiotowości warto w tym miejscu osadzić także w kontekście antropologicznym, kulturowym, wskazując na różnicę w traktowaniu podmiotu oraz zagadnień jego tożsamości i autentyczności, dzielącą społeczności tradycyjne oraz nowoczesne (w szerokim rozumieniu).

Podmiotowość tradycyjna była zakorzeniona w trwałych i stabilnych porządkach mitologicznych, kosmologicznych i społecznych. Aby się w pełni zrealizować, musiała przyjąć i wypełnić zadane i przekazane przez tradycję funkcje, role i archetypy, które stanowiły czytelne i niepodlegające kwestionowaniu modele i wzory tożamości, podmiotowości:

> człowiek kultur tradycyjnych rozpoznaje się jako rzeczywisty tylko wtedy (dla nowożytnego obserwatora), gdy przestaje być sobą, zadowalając się naśladowaniem i powtarzaniem gestów innego. Innymi słowy: człowiek kultur tradycyjnych uznaje się za rzeczywistego, czyli za „naprawdę siebie" dopiero wtedy, gdy przestaje nim być.[3]

Przeciwnie podmiotowość nowoczesna. Pozbawiona oparcia w uniwersalnych, ponadindywidualnych modelach „ja", na których mogłaby się bezpiecznie wzorować, zmuszona jest do podjęcia ciężaru swej jednostkowości i niepowtarzalności, do ponawiania nieustannie wysiłku autokreacji, w konsekwencji – do zaakceptowania swego statusu tymczasowego, niegotowego, przejściowego. Ten nierozwiązywalny splot bycia podmiotem i znajdowania się w stanie kryzysu, przesilenia, niepewności chyba jako pierwszy zauważył i wyraził w swym wysoce indywidualnym, idiomatycznym języku Kierkegaard pisząc, że bycie sobą i rozpacz z powodu bycia sobą wynikają z tych samych źródeł, są tym bolesnym darem, którego nie można odrzucić ani się go pozbyć

> gdyż rozpacz nie wynika z rozpadu, ale ze stosunku, który sam do siebie się ustosunkowuje. A stosunku do samego siebie człowiek nie może odrzucić, tak samo jak nie może odrzucić samego siebie, co zresztą jest jednym i tym samym, gdyż jaźń jest właśnie stosunkiem do samego siebie.[4]

Sądzę, że przywołane wyżej konteksty pozwalają lepiej zrozumieć brzmiącą na pozór paradoksalnie tezę Foucault, iż kryzys podmiotowości (w znaczeniu potocznym) jest procesem jednoczesnym z wyłonieniem się samej figury podmiotu. Au-

3/ M. Eliade *Mit wiecznego powrotu*, przel. K. Kocjan, Warszawa 1998, s. 46.

4/ S. Kierkegaard *Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1995, s. 19.

tor *Archeologii wiedzy*, jak wiadomo, sytuuje to wydarzenie na przełomie wieku XVIII i XIX, upatrując jego przyczyn w mutacji całej ówczesnej *epistemê* europejskiej. Ta radykalna zmiana struktury nauk ujawniła skończony, ograniczony i historyczny charakter człowieka jako organizmu biologicznego, jako istoty posługującej się mową oraz jako wytwórcy dóbr ekonomicznych, ukazując tym samym jednostkę ludzką jako byt odrębny, szczególny i wyróżniony.

Ontologicznemu kryzysowi podmiotu – w obu podanych wyżej znaczeniach, tzn. potocznym i tym, które nazywam tutaj źródłowym – towarzyszy także kryzys epistemologiczny. Pod koniec wieku XVIII i na początku XIX człowiek po raz pierwszy staje się także, wg Foucault, przedmiotem osobnej wiedzy, odrębnego dyskursu. Ma on uchwycić nie to, co w człowieku powszechne, esencjalne, niezmienne, lecz przeciwnie – to co w nim indywidualne, niepowtarzalne, przygodne, co pozostawało dotychczas – zgodnie z Arystotelesowską i Leibniziańską formułą *individuum est ineffabile* – poza możliwością wyrażenia w kategoriach racjonalnych.

Możliwość „objęcia jednostki dyskursem o strukturze naukowej"[5], w którą wierzyła myśl końca XVIII w., rychło zostaje podważona w pismach Kiekegaarda. Skoro wszelka wiedza operuje pojęciami i kategoriami ogólnymi, zatem nie jest zdolna do opisania tego, co w podmiocie indywidualne, swoiste, osobne i osobliwe:

> O egoizmie można mówić dopiero wtedy, gdy dane jest pojęcie tego, co jednostkowe, ale choć istniały już niezliczone miliony jaźni, to jednak żadna nauka nie może powiedzieć, czym jest jaźń, nie wypowiadając po raz kolejny tego, co całkiem ogólne.[6]

Podobny problem postawi już u progu wieku XX Wilhelm Dilthey, rozpoczynając swój szkic *Powstanie hermeneutyki* właśnie pytaniem o to, w jaki sposób możliwe jest poznanie jednostki, bytu indywidualnego:

> Teraz stajemy wobec pytania o n a u k o w e poznanie pojedynczych osób i w ogóle wielkich form pojedynczej ludzkiej egzystencji. Czy takie poznanie jest możliwe i jakie mamy środki do jego osiągnięcia?[7]

Zachwianie statusu „ja" jako bytu trwałego, stabilnego, osadzonego na solidnych fundamentach ontologicznych, epistemologicznych, antropologicznych, jak również świadomość tego stanu rzeczy, nie pojawiają się więc bynajmniej po raz pierwszy w latach 60. czy 70. wieku XX. Parafrazując słynne *dictum* Marksa, można by rzec, że widmo kryzysu podmiotu (tu w znaczeniu przesilenia, choroby, osłabienia) krąży po Europie co najmniej od dwustu lat. Być może jego pierwszych przejawów należałoby szukać już w romantyzmie: „Nie mogę dać innej próbki siebie,

---

5/ M. Foucault *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Warszawa 1999, s. 12.

6/ S. Kierkegaard *Pojęcie lęku*, przeł. A. Djakowska, Warszawa 1996, s. 93-94.

7/ W. Dilthey *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1982, s. 290.

mojego *ego*, lecz tylko system fragmentów, ponieważ to jest to, czym jestem" – pisał August Wilhelm Schlegel[8]; „cały mój umysł składa się z fragmentów" – wyznawał Byron[9].

Nie znaczy to jednak, że różne formy, które przybierał kryzys podmiotowości w wieku XIX i XX, można sprowadzić do jednego inwariantu, choć zapewne na odpowiednio wysokim poziomie ogólności możliwe byłoby dostrzeżenie pewnych podobieństw czy choćby analogii różnych jego przejawów historycznych i kulturowych. Tu jednak chciałbym tylko przyjrzeć się tej formie czy raczej formom kryzysu podmiotu, które są – moim zdaniem – znamienne dla szeroko pojętej myśli filozoficznej i antropologicznej końca XIX i początku XX w. i które świadczą o istotnej zmianie nie tylko w rozumieniu podmiotowości i jej statusu, ale też w samym języku, którym się o podmiocie mówi.

Brzozowski: od filozofii czystego doświadczenia do hermenetyki podejrzliwości

Potem cię to zadręcza,
Żeś jest *nec hic nec alius*,
„Bo nie ma wcale wnętrza" –
Jak uczył Avenarius.
(Leszek Kołakowski *Faust*[10])

Poglądy głównych przedstawicieli filozofii czystego doświadczenia (Ernsta Macha, Richarda Avenariusa, Hermanna Bahra) mają już dziś wartość tylko historyczną. Ich wpływ na myśl filozoficzną końca w. XIX jest jednak niezaprzeczalny. Zwłaszcza poglądy Avenariusa, który spośród empiriokrytyków bodaj najsilniej oddziałał na Brzozowskiego, mogą służyć jako znamienny przykład stanowiska wypracowanego w kwestii podmiotowości przez filozofię czystego doświadczenia.

Dokonana przez autora *Kritik der reinen Erfahrung* krytyka „ja" substancjalnego jest pochodna wobec próby przezwyciężenia dualizmu podmiotowo-przedmiotowego. Zasadniczy błąd filozofii, który zniekształca naturalne pojęcie świata, określił Avenarius jako błąd introjekcji, polegający na traktowaniu podmiotu jako bytu 1) zasadniczo, jakościowo odmiennego od otaczających go przedmiotów; 2) trwałego, substancjalnego, istniejącego niezależnie od doświadczenia oraz uprzednio względem niego; 3) jako obdarzonego, mówiąc językiem Avenariusa, duchową organizacją, myśleniem, które w stosunku do tzw. rzeczywistości zewnętrznej pozostaje w relacji odzwierciedlania, przedstawiania. Błąd introjekcji prowadzi do rozbicia pierwotnej jedności doświadczenia na rzeczywistość pod-

8/ Cyt. za: A. Kurska *Fragment romantyczny*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. 12.

9/ Byron, *Dziennik*, przeł. H. Krzeczkowski, w: *Listy i pamiętniki*, red. J. Żuławski, Warszawa 1960, s. 458.

10/ L. Kołakowski *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*, Londyn 1989, t. 3, s. 177.

miotową oraz przedmiotową, do nieuzasadnionego przez doświadczenie traktowania ich jako sfer zasadniczo odmiennych, jako różnych od siebie substancji:

> To, co oznaczone jako „ja", nie jest samo niczym innym, jak tylko tym, co zastane, i to zastane w tym sensie jak np. coś oznaczonego jako drzewo. Przeto nie to, co oznaczone jako „ja", zastaje drzewo, lecz to, co oznaczone jako „ja" i drzewo są zupełnie jednakowo treścią jednego i tego samego – tego co zastane.[11]

W szkicu Hermanna Bahra *Das unrettbare Ich (Ja, którego nie da się uratować)* rozpad podmiotu danego w akcie czystego doświadczenia został skonstatowany wyraźnie i jednoznacznie:

> Cały nasz zewnętrzny i wewnętrzny świat składa się z niewielkiej ilości jednorodnych elementów, zmienających swój stan skupienia (za Machem). Tak więc również i nasze Ja jest „falującą plastyczną masą", która „w jednym miejscu jakby się zagęszcza, w innym zaś zdaje się topnieć. Ja jest jedynie nazwą powiązanych w nim elementów". [I dalej] Tu właśnie [w *Analizie doznań* E. Macha] wypowiedziane zostało wreszcie coś, co dręczy mnie już od trzech lat: „nie da się uratować Ja". Jest ono tylko nazwą. Jest iluzją. Jest swoistym środkiem pomocniczym, którego potrzebujemy w praktyce, po to, by móc porządkować nasze wyobrażenia. Nie istnieje nic poza połączeniem kolorów, dźwięków, temperatur, ciśnień, przestrzeni, czasów – z nimi zaś związane są nastroje, uczucia i akty woli. Wszystko to poddane jest wiecznej przemianie.[12]

Próba dotarcia do podmiotu w akcie czystego doświadczenia prowadzi więc nieuchronnie do anihilacji „ja", usuwa bowiem to, co zarówno w podmiocie jak i w przedmiocie substancjalne i esencjalne, traktuje oba jako konstrukty metafizyczne, znajdujące się poza obszarem doświadczenia, w rezultacie – redukuje podmiotowość (a także przedmioty) do wiązki momentalnych stanów, doświadczeń, wrażeń, przeżyć pozbawionych struktury, hierarchii i podstawy. Wydaje się, że, ujmując rzecz w największym skrócie, taką właśnie sytuację w filozofii podmiotowości zastała formacja modernistyczna.

Na gruncie polskim ten postempiriokrytyczny kryzys podmiotu wyraził w sposób dobitny Ignacy Matuszewski, mówiąc o rozpadzie „ja" trwałego, spójnego, tożsamego ze sobą, jednorodnego:

> Jaźń ludzka nie przedstawia się modernistom jako całość jednolita, lecz jako szereg stanów, „nastrojów", z których każdy można wydzielić z reszty i traktować samodzielnie.[13]

Sąd Matuszewskiego pokazuje wyraźnie, że zredukowanie podmiotowości jedynie do tego, co doświadczone, przeżyte, czy też, mówiąc językiem Avenariusa, za-

---

11/ R. Avenarius *Ludzkie pojęcie świata*, przeł. A. i E. Wiegnerowie, Warszawa 1969, s. 102.

12/ Zob. H. Bahr *Das unrettbare Ich*, w: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1981, s. 147-148. Dziękuję dr. Piotrowi Bukowskiemu za przetłumaczenie z niemieckiego tego fragmentu.

13/ I. Matuszewski *Słowacki i nowa sztuka*, Warszawa 1902, s. 15.

stane, prowadzi do zakwestionowania pojęcia podmiotu jako bytu substancjalnego. „Ja" nie przedstawia się tutaj jako spójna całość, nie posiada też trwałego centrum, zasady ośrodkowej i scalającej, lecz przeciwnie, ulega atomizacji, rozproszkowaniu, rozbiciu na niepowiązane ze sobą momentalne stany, nastroje, impresje, stanowiące jedyną i ostateczną rzeczywistość i treść podmiotową.

Uwagi T.S. Eliota z jego niedokończonej pracy doktorskiej zatytułowanej *Knowledge and Experience in the Philosophy of G. H. Bradley*, pochodzącej z 1916 r., mogą służyć jako znamienny przykład zerwania z wyczerpanym już empiriokrytycznym paradygmatem myślenia o podmiocie oraz jako świadectwo prób zmierzających do znalezienia zupełnie odmiennego, nowego fundamentu dla filozofii podmiotowości.

> „Ja" [*self*], jak widzimy, wydaje się zależne od świata, który ze swej strony zależy od „ja"; i nigdzie, powtarzam nigdzie, nie możemy znaleźć elementu pierwotnego czy też ostatecznego. „Ja" zależne jest również od innych „ja"; nie jest dane jako doświadczenie bezpośrednie, lecz jest interpretacją doświadczenia, dokonywaną w interakcji z innymi „ja". „Ja" jest więc konstrukcją.
>
> Dusza tak mało przypomina monadę, że musimy nie tylko interpretować dusze innych, lecz także interpretować sobie samych siebie.[14]

Dwie sprawy wymagają tu szczególnego podkreślenia. Po pierwsze, fakt, że dusza, jaźń, to, co wewnętrzne i podmiotowe, nie ma charakteru, by tak rzec, wsobnego, samoistnego, monadycznego, lecz jest splecione z innymi podmiotami oraz światem nierozerwalnymi więzami, występuje zawsze w interakcji, zderzeniu z innym. Traci więc także transparencję, przestaje być przejrzyste nawet dla siebie samego. Nie tylko poznanie drugiego człowieka, lecz także samopoznanie podmiotu traci tu charakter doświadczenia bezpośredniego, niezapośredniczonego, uprzywilejowanego w stosunku do poznania przedmiotów zewnętrznych. Ponadto poznawanie siebie nie dokonuje się w procesie biernej kontemplacji, obserwacji tego, co w podmiocie dane. Jest natomiast interpretacją, wykładaniem, które ma charakter otwarty, nieskończony, gdyż jest nieustannym krążeniem od siebie do innego, ciągłym ruchem od „ja" do innego „ja" bądź świata. Poznanie to dokonuje się w procesie nieustannej autokreacji – konstruując swój świat, rzeczywistość, podmiot konstruuje tym samym siebie.

Po drugie, podmiot „ja" – tracąc swój charakter tego, co dane bezpośrednio i w sposób niezapośredniczony – traci także status podstawy, sub-iectu, Arystotelesowskiego hypokeimenonu stanowiącego w myśli nowożytnej – od Kartezjusza po filozofię idealistyczną – fundament, na którym była oparta pewna i godna zaufania wiedza o świecie, rzeczywistości zewnętrznej. W cytowanej wypowiedzi Eliota podmiot i przedmiot, „ja" i świat przypominają raczej parę partnerów równo-

---

14. T.S. Eliot *Knowledge and Experience in the Philosophy of G. H. Bradley*, London 1964, s. 146, 148.

uprawnionych i toczących ze sobą nieustanną grę, w której żaden z graczy nie osiąga nigdy pozycji uprzywilejowanej i nadrzędnej.

W polskiej tradycji filozoficznej i literackiej pierwsze oznaki podobnego przełomu w myśleniu o podmiocie można odnaleźć już wcześniej, bo w pierwszej dekadzie XX w. Najbardziej znamiennym świadectwem tych zmian są poglądy Stanisława Brzozowskiego i ich ewolucja od stanowiska pokrywającego się w punktach zasadniczych z poglądami empiriokrytyków, zwłaszcza Avenariusa, aż po koncepcję radykalnie odmienną, traktującą podmiot jako strukturę głęboką, złożoną, swoisty tekst wymagający odczytania. Prześledzenie tej ewolucji nie jest zadaniem łatwym, ponieważ oba poglądy były wygłaszane przez Brzozowskiego często w tym samym czasie i nierzadko w dość zbliżonych do siebie kontekstach. Ten stan rzeczy jest zapewne rezultatem bardzo specyficznej recepcji Avenariusa przez Brzozowskiego, która polegała m.in. na reinterpretacji poglądów autora *Krytyki czystego doświadczenia* zgodnie z założeniami filozofii pracy oraz filozofii twórczości. Co znamienne, dopiero w późnych swych szkicach zamieszczonych w *Ideach* Brzozowski uzna wreszcie empiriokrytycyzm za ostatni przejaw formacji romantycznej.

Wydaje się, że wyrażane przez Brzozowskiego przekonania o kryzysie, rozpadzie, decentracji podmiotowości zostały uformowane właśnie pod wpływem empiriokrytycyzmu, jego własna koncepcja podmiotowości natomiast ukształtowała się jako reakcja na filozofię czystego doświadczenia i stanowiła próbę jej przezwyciężenia. Wyraźnie pod wpływem Avenariusa pozostawał krytyk pisząc *Przezwyciężenie subiektywizmu w filozofii*. Krytyka dualizmu podmiotowo-przedmiotowego, dychotomii myśli i rzeczywistości, bytu i idei, stanowiąca podstawowy wątek myślowy tego szkicu, jest niemal całkowicie zaczerpnięta z pism autora *Ludzkiego pojęcia świata*. Wskazuje ona na niemożliwość jednoznacznego i trwałego, ostatecznego odróżnienia pozycji podmiotu i przedmiotu w doświadczeniu, oraz na wymienność tych pozycji. Z tej to właśnie krytyki – znamiennej nie tylko dla empiriokrytycyzmu, filozofii czystego doświadczenia, lecz także dla wszelkich odmian fenomenalizmu – Brzozowski wyciąga wniosek o osłabieniu i destabilizacji pozycji podmiotu:

> Być podmiotem to nie jest stała w ł a ś c i w o ś ć; to samo, co jest w danej chwili podmiotem, może być w następnej przedmiotem, i w pewnych granicach odwrotnie.[15]

Efektem tej samej inspiracji filozoficznej jest przekonanie o niekoherencji podmiotu, jego nietrwałości i atomizacji: „jaźń jest bardzo wątpliwą całością"[16].

Ten kryzys podmiotowości konstatowany przez Brzozowskiego-filozofa, Brzozowski-krytyk literacki odnajduje także – i co interesujące, poddaje przeważnie zdecydowanej krytyce – w wielu utworach literatury jemu współczesnej, zwłaszcza w dziełach Maeterlincka, Przybyszewskiego i Żeromskiego. Kryzys podmiotu jawi

15/ S. Brzozowski *Wczesne prace krytyczne*, Warszawa 1988, s. 219.

16/ Tamże, s. 162.

się tutaj jako osłabienie i podważenie trwałego, substancjalnego, spójnego charakteru kreowanej postaci literackiej, rozbicie jej na szereg stanów momentalnych:

> tak zwana dusza współczesna, bez żadnej hierarchii wewnętrznej, nastrojowa, pragnąca gwiazdek z nieba i załamująca ręce nad niesprawiedliwością losu, że gwiazdki nie spadają, niezdolna do czynu, obłudna względem samej siebie, słowem, ta rozmodernizowana dusza, która w Maeterlincku ma swego najsłodszego przedstawiciela.[17]

> U Żeromskiego oddzielne uczucia i stany jego postaci żyją silniej niż one same rozważane jako osoby.[18]

> Tym, który ludziom rozwiera przemocą oczy na grozę i nicość wewnętrzną duszy współczesnej, na kruchość jej podstaw, na których życie swe opiera ona – jest Stanisław Przybyszewski.[19]

> dusza własna zatraciła poczucie swej jedności i stała się tylko takim miotanym i cierpiącym pyłem; wiara w jednostkowość, całostkową odrębność i niezależność ludzkich jaźni pryska tu co chwila (o *Dla szczęścia* Przybyszewskiego).[20]

Istotnie, wczesna proza Przybyszewskiego dostarcza wielu charakterystycznych przykładów rozpadu, rozbicia „ja" zarówno na poziomie narratorskim, jak i na poziomie konstrukcji bohatera. Wydaje się, że inspiracji dla takiej kreacji podmiotowości można by doszukiwać się właśnie w filozofii czystego doświadczenia. W *Androgyne*, *De profundis*, *Requiem aeternam*, *Z cyklu wigilii* ani rzeczywistość podmiotowa, ani rzeczywistość przedmiotowa nie mają charakteru trwałego i substancjalnego. Przedmioty tracą swą materialność, konsystencję i istnienie obiektywne, ich fizyczne właściwości okazują się fantomatyczne, kontury rzeczy stają się płynne, zacierają się i gubią, pozwalając obiektom fizycznym na nieustane transformacje:

> A było, jakby się ze wszech stron przestrzeń ścieśniała, ku niemu się zbliżała, jakby linie i kontury się od miasta odrywały, w nowe kształty się przetwarzać jęły.[21]

Podmiot zaś jest jedynie wiązką luźno ze sobą powiązanych wrażeń, doznań, myśli, pozbawionych kontrolującego i skupiającego centrum, które byłoby zdolne narzucić im porządek i koherencję, a tym samym zapewnić „ja" poczucie tożsamości: „Nie poznawał sam siebie; więźby i spójnie jego duszy rozluźniały się, pękały", charakteryzuje bohatera narrator *Androgyne*[22]; narrator *Reqiuem aeternam* zaś wyznaje:

17/ Tamże, s. 214 (*M. Maeterlinck*).

18/ Tamże, s. 560 (*Kilka uwag o grze aktorskiej*).

19/ Tamże, s. 130 (*Próba samopoznania*).

20/ Tamże, s. 536, 537 (*S. Przybyszewski, „Dla szczęścia"*).

21/ S. Przybyszewski *Androgyne*, Kraków 1900, s. 67.

22/ Tamże, s. 17.

Myśli moje jakby ode mnie nie zależały. Przychodzą i idą same ze siebie bez związku, niczem niekielznane.

Niepokój wzrastał, straszliwy lęk rozszarpywał do reszty kłęby mych myśli, rozstrzępiał ich związki i połączenie gdyby nasienny pył jesiennych kwiatów na wszystkie strony.

Stałem się wyrazem odśrodkowiska, wyrazem zniszczenia i rozwiązania.[23]

Między podmiotem a przedmiotem – które zostały zredukowane do statusu dwóch agregatów wrażeń, danych zmysłowych – granica jest płynna; sfera podmiotowa i sfera przedmiotowa mogą się swobodnie przenikać i zamieniać pozycjami: „Zewnątrz stało się wnętrzem, jawa snem"[24].

Wracam do Brzozowskiego. Zmniejszenie się wpływu Avenariusa i rosnąca inspiracja myślą Bergsona przyczyniła się także, jak można sądzić, do zmiany w poglądach autora *Idei* na podmiotowość. To właśnie Bergson dostrzegł wyraźnie słabości wypracowanej przez empiriokrytycyzm filozofii podmiotu i sformułował dobitnie jej krytykę:

W analizie tej bowiem stany psychiczne z konieczności zagarnęły dla siebie i zatrzymały wszystko, co ma najmniejszy bodaj pozór materialności, stąd „jedność jaźni" może być jedynie formą bez materii.

„Ja" wymyka się im [empiriokrytykom] zawsze, tak, że dostrzegają w nim w końcu tylko puste widmo.[25]

Reakcją Brzozowskiego na ten rozpad podmiotowości – rozumianej jako trwały byt, substancja, podłoże i podstawa, na redukcję „ja" do tego, co powierzchniowe, jawne, dane bezpośrednio – jest koncepcja podmiotu jako struktury głębokiej i złożonej. Można ją w ogólnym zarysie przedstawić jako model wertykalny i trójwarstwowy. Poziom powierzchniowy stanowi świadomość i jej wytwory, to, co w niej dane i doświadczone, co jednakże wymaga czynności interpretacyjnych, hermeneutycznych. Pod tą powierzchnią bowiem skryta jest warstwa głębsza, niejawna, na którą składają się zarówno instynkty, popędy i cała sfera biologiczna, jak i to, co w jednostce niepowtarzalne, unikalne, pewien egzystencjalny konkret. Znamienna w tym kontekście jest metafora świadomości jako zaszyfrowanego dokumentu, kodu, tekstu wymagającego wykładni, lektury uważnej i podejrzliwej, zdolnej do odkrycia i ujawnienia ukrytego głęboko znaczenia. Jest ono tu utożsamione z prawdą egzystencjalną podmiotu, z którą konfrontacji stara się on unikać. Od Bergsonowskiej koncepcji „ja" głębokiego, autentycznego, ukrytego, bliższa jest tu Brzozowskiemu podejrzliwa Nietzscheańska symptomatologia:

23/ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, Lwów 1904, s. 13, 64, 34.

24/ Tamże, s. 55.

25/ H. Bergson *Myśl i ruch, dusza i ciało*, przekł. P. Beylin, K. Błeszyński, Warszawa 1963, s. 33, 34.

> Świadomość nasza przecież, nasze świadome myśli i przekonania – to najczęściej tylko chytrze i mądrze usystematyzowana ucieczka przed własnym „ja", zabezpieczenie się przed spotkaniem go i spojrzeniem mu w oczy. Świadome przekonania powinny być zawsze uważane za dokument pisany kluczem, za zbiór symptomatów, które ostrożnie i przebiegle odcyfrowywać należy, by wreszcie do duszy przeniknąć.[26]

Na poziomie najgłębszym podmiot jest jednak epifenomenem przemian społecznych, historycznych i kulturowych. Pod poziomem, po pierwsze, świadomości, tego, co powierzchniowe, jawne, dostępne w sposób bezpośredni; oraz, po drugie, pod warstwą tego, co nieświadome, lecz jednocześnie indywidualne, jednostkowe i niepowtarzalne, znajduje się „ja" jako konstrukt społeczny, wytwór sił i procesów ponadindywidualnych, niezależnych od świadomości i niepodlegających jej kontroli:

> Samo powstanie jednostki psychicznej, ludzkiego „ja", jest faktem społecznie uwarunkowanym;
>
> sama indywidualność, samo ja, jest zawsze faktem społecznym.[27]

Zależność między strukturą społeczną a strukturą świadomości indywidualnej ma charakter homologii; wzrastająca specjalizacja i dyferencjacja życia społecznego pociąga za sobą w sposób nieuchronny zmiany nie tylko w zewnętrznych warunkach egzystencji człowieka, lecz także w samym statusie podmiotu, w tym, co w „ja" najbardziej własne, centralne, w sposobach, w jakich doświadcza ono i rozumie siebie:

> Życie nowoczesne, nieskończenie skomplikowane i zróżniczkowane, wytworzyło też niesłychanie zróżniczkowaną i złożoną duszę nowoczesną, z jej nigdy nie znanymi dotąd kryzysami, walkami wewnętrznymi.[28]

Specyfika podmiotowości nowoczesnej – ukształtowanej w rezultacie oddziaływania tych rewolucyjnych, przełomowych procesów historycznych i społecznych – polega na osłabieniu wewnętrznej koherencji „ja", zaniku jednolitego, spójnego wzorca tożsamości. Jego miejsce zajmuje podmiotowość poddana naciskowi sił odśrodkowych, narażona na działanie sprzecznych impulsów i dążeń. Metafizyczne rozumienie podmiotu w kategoriach tożsamości jako bycia toż-samym ze sobą, jednym, obecnym w samym sobie, okazuje się niemożliwe. Podmiotowość jest bowiem tworzona i urabiana przez siły ponadindywidualne, zewnętrzne wobec niej i alienujące. Na tym etapie swego myślenia o podmiocie Brzozowski stawia tezę o społecznej genezie „ja" w sposób bardzo radykalny i skrajnie redukcyjny:

26/ S. Brzozowski *Wczesne prace krytyczne...* , s. 157.

27/ Tamże, s. 148, 250.

28/ Tamże, s. 347.

Dusza nasza rodzi się co dzień bez naszego udziału i wdania się, my jesteśmy tylko wynikiem tych przekształceń;

Życie nasze, nowoczesnych ludzi, upływa w nas wprawdzie, lecz bez naszej obecności.[29]

Poglądom tym pisarz pozostanie wierny zasadniczo do końca swej drogi myślowej, choć podda je pewnym modyfikacjom, rozwinie i wyciągnie z nich odmienne nieco niż przedstawione wyżej wnioski. W *Pamiętniku* wątek historycznej i społecznej genezy podmiotu straci swój redukcyjny charakter, zostanie natomiast wzbogacony o aspekt relatywizmu kulturowego. Po pierwsze, Brzozowski wskaże tym razem na konkretny już moment historyczny, w którym pojawia się nowoczesne „ja" europejskie: „*Ego*, nasz twór XVIII i XIX wieku"[30]. Po drugie, pisząc o *Lordzie Jimie* Josepha Conrada, dostrzeże także kontekst kulturowy tego „ja", jego względność i przygodność jako konstruktu konkretnej cywilizacji. Wypracowane przez tę cywilizację normy, zakazy, reguły etyczne, stanowiące „samą istotę naszej osobowości", nie są więc czymś danym raz na zawsze i oczywistym, lecz stanowią dopiero pewnego rodzaju zadanie czy też, jak mówi sam Brzozowski, postulat, który musi być dopiero wystawiony na próbę, sprawdzony i poddany testowi w konfrontacji z tym, co względem kultury europejskiej inne, obce czy wręcz niewspółmierne[31].

W swym myśleniu o podmiotowości Brzozowski przechodzi więc od inspiracji empiriokrytycyzmem do takiej koncepcji „ja", która najpełniej mieści się w ramach nowoczesnej hermeneutyki podejrzliwości. Z trzech mistrzów tego stylu myślenia – Marksa, Nietzschego i Freuda – autor *Głosów wśród nocy* znał i dogłębnie przemyślał dwóch pierwszych, którzy wywarli na niego wielki wpływ. Trzeciego, o ile mi wiadomo, nie czytał, ale też czytać nie musiał, gdyż pojęcie nieświadomości kiełkowało już przecież od drugiej połowy XIX w., choć przybierało często postać odmienną od tej, którą nada mu Freud.

Zgoda. W obu przypadkach, tzn. filozofii czystego doświadczenia oraz hermeneutyki podejrzliwości, można mówić o kryzysie podmiotu (w sensie potocznym). Na tym jednak podobieństwa się kończą. Z empiriokrytykiem sprawa przedstawia się mniej więcej tak, jak pisze Kołakowski w cytowanym już przeze mnie jako motto do tego rozdziału dramaciku *Faust*: „A kiedy siebie badasz, I pytasz: kimże jestem? Rozpływasz się, rozpadasz, Jak pył zmywany deszczem". Zwolennik Macha i Avenariusa kończy obejmując widmo, fantom, który rozpływa mu się w rękach. Ale nie tylko on tak kończy.

Problem, o którym tu mowa jest bowiem, jak sądzę, szerszy, nie ma też powodu, by ograniczać go do filozofii czystego doświadczenia, której przedstawiciele od dawna śpią już zasłużonym snem rekwizytów z muzeum historii naturalnej XIX w. Postawię więc tezę odważniejszą, ale też bardziej radykalną, do czego zresztą, jak

---

29/ Tamże, s. 388, 250.

30/ S. Brzozowski *Pamiętnik*, Lwów 1913, s. 128.

31/ Tamże, s. 157.

sądzę, upoważniają uwagi samego Brzozowskiego z *Głosów wśród nocy*, traktujące „ja" czyste, oderwane od historii, jako wytwór szeroko pojętej formacji romantycznej, utożsamianej z całym wiekiem XIX czy wręcz nawet sugerujące, iż jest ono konstruktem znamiennym dla nowożytności. Teza ta brzmiałaby tak: los filozofii czystego doświadczenia dzielą w zasadzie wszelkie próby myślenia o podmiocie w kategoriach obecności i wewnętrznej transparencji, próby uchwycenia go poza wszelkimi mediacjami, przygodnymi, lokalnymi kontekstami, w tym, co dane tu i teraz, w czystym doświadczeniu (empiriokrytycyzm i wszelkie odmiany empiryzmu, fenomenalizmu) bądź też czystej intuicji (tradycja kartezjańska, kantowska, fenomenologiczna). Wypada zgodzić się tu z Davidem Kolbem, gdy pisze on, iż modernistyczna formacja estetyczna w pełni wydobyła na jaw podstawowy aspekt nowoczesnej podmiotowości:

> Modernistyczny ruch w sztuce stanowi fenomen dwuznaczny: ukazuje pustą podmiotowość w działaniu, podmiotowość nie pozwalającą osadzić się w jakimkolwiek zbiorze reguł czy form, podmiotowość w nieustannej grze samoodniesienia. Przeciwstawia się więc temu, co w innych dziedzinach życia stanowi typowo nowoczesne pragnienie jedności i systemu, czystej formy.[32]

Hermeneuta podejrzliwy godzi się na istnienie mediacji mącących tę krystaliczną przejrzystość i czystość podmiotu. Jeśli jednak chce być konsekwentny, będzie musiał w końcu zauważyć, że jego sposób myślenia prowadzi do zredukowania podmiotu do statusu nośnika struktur (społecznych, językowych, mitologicznych etc.), funkcji dyskursu, pustego miejsca w przestrzeni mowy czy organizacji społecznej. Jest to przypadek Barthes'a i Foucault jako autorów tekstów *Śmierć podmiotu* i *Czym jest autor*, przypadek całej bodaj filozofii kryzysu podmiotowości z lat 60. i 70. XX wieku.

Wybrałem Brzozowskiego na bohatera tego szkicu z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że w poglądach autora *Idei* można dostrzec całą paletę znaczeń pojęcia „kryzys" w odniesieniu do podmiotu. Przede wszystkim więc kryzys jako różnica, różnienie się, i to zarówno w perspektywie wewnętrznej, w samym podmiocie, owej „zróżniczkowanej i złożonej duszy nowoczesnej", jak i zewnętrznej, jako historycznokulturowe zróżnicowanie podmiotowej tożsamości, które podważa dominujące w nowożytnej filozofii europejskiej roszczenia podmiotu do powszechności, uniwersalności, przejrzystości i niezależności od jakichkolwiek lokalnych kontekstów. Dalej, kryzys jako osłabienie, przesilenie chorobowe, zachwianie pewności bycia sobą, bycia podmiotem toż-samym ze sobą, owe „walki wewnętrzne", poczucie zawieszenia i przejściowości, które jednak okazuje się stanem per-

---

32/ Zob. D. Kolb *Critique of Pure Modernity: Hegel, Heidegger and After*, Chicago, London 1986, s. 19; G. Simmel pisze, iż ośrodkiem zainteresowań wieku XVIII była jednostka uwolniona z przypadkowych naleciałości historycznych i społecznych, w której upatrywano abstrakcyjnego ideału człowieka jako takiego, zawsze tożsamego ze sobą. (*Jednostka i społeczeństwo w świetle światopoglądu XVIII i XIX wieku*, w: tenże, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, wstęp S. Nowak, Warszawa 1975).

manentnym, chorobą wprawdzie nie śmiertelną, bo nieprowadzącą do zgonu podmiotu, ale też nieuleczalną, bo nierokującą nadziei na pełne wyzdrowienie. Można by rzec, że jest to kondycja nieodłączna od bycia podmiotem, tak jak nierozdzielny jest związek bycia sobą i rozpaczy z powodu bycia sobą – ten zauważony przez Kierkegaarda stan, którego nie można po Heglowsku znieść (*Ueberwindung*), lecz który należy raczej, jak chce Gianni Vattimo, przeboleć (*Vorwindung*). I wreszcie kryzys jako podyktowana utratą transparencji samopoznania konieczność wykładania, interpretowania siebie, nieufnego „odcyfrowywania" szyfru własnej świadomości i tożsamości.

Drugi z powodów, dla których polski filozof i krytyk może służyć za przewodnika po podstawowych problemach nowoczesnej podmiotowości, jest istotniejszy. Otóż uważam, że Brzozowski jeszcze u samego progu modernizmu z niezwykłą przenikliwością dostrzegł, czy raczej przeczuł, podstawowy dylemat, fundamentalną aporię „ja" nowoczesnego, choć zapewne nie uświadamiał jej sobie w pełni, gdyż uświadomić jej sobie w pełni po prostu nie mógł. Aporia ta ma, ujmując rzecz w największym skrócie, taką postać: albo podmiotowość czysta, rozumiana w kategoriach obecności, tożsamości, niczym niezakłóconego i w pełni transparentnego samopoznania, albo podmiotowość zredukowana do statusu wytworu przemian historycznych, społecznych, kulturowych, traktowana jako produkt i nośnik struktur. Przeczuł Brzozowski tę aporię, może nawet dostrzegł ją, ale czy przezwyciężył?

Odpowiedź na to pytanie nie jest łatwa. Sądzę jednak, że można w poglądach autora *Legendy Młodej Polski* odnaleźć przynajmniej próby uporania się z tą aporią, chęć uchylenia się dychotomicznemu traktowaniu „ja" w kategoriach rozłącznych, albo–albo; albo obecność, albo nieobecność; albo pełna wolność, albo pełna alienacja; albo swobodna autokreacja, albo całkowite zdeterminowanie jakkolwiek rozumianymi czynnikami ponadindywidualnymi.

> Czas nas rozwija, jak motek przędziwa: jedyna nasza władza to tkać przędziwa, które z nas wywlekają Parki. Wewnątrz nas jest tylko próżne i nagie wrzeciono; wierci się w koło jak fryga – indywidualność czysta.

To krótkie, aforystyczne zdanie pochodzące ze szkicu *Nim się rozproszy mgła* (1908)[33] zasługuje na bliższą uwagę oraz komentarz nie tylko dla swych walorów stylistycznych. Z jednej strony odwróceniu ulega tu tradycyjna opozycja wewnętrzności i zewnętrzności; podmiotowość rozumiana w sposób formalny, jako czysty byt, czysta obecność, traktowana niezależnie od zewnętrznych względem niej kontekstów kulturowych, społecznych, historycznych, okazuje się konstruktem sztucznym, czystym, bo pozbawionym jakiejkolwiek konkretnej treści i zawartości, owym pustym i nagim wrzecionem. Tak jak fryga kręcąca się wokół własnej osi skazana jest na nieustanne ponawianie ruchu od siebie do siebie, na powtarzanie swej własnej tautologicznej struktury. Ważniejsze dla podmiotu, jego

---

33/ S. Brzozowski *Współczesna powieść i krytyka*, wstęp T. Burek, Kraków–Wrocław 1984, s. 395.

konstytuowania się, a także poznawania siebie samego, jest paradoksalnie to, co wobec niego zewnętrzne, to, co podmiot warunkuje i określa.

Z drugiej jednak strony Brzozowski nie popada tu w redukcjonizm, który charakteryzował jego wcześniejsze podejście do problemu podmiotowości. Metaforę przędziwa interpretuję tu jako przenośnię tekstu, a zarazem procesu autokreacji „ja", stanowiącego najważniejsze zadanie i autentyczny akt egzystencjalny (po łacinie *textum* to tkanina, plecionka, ale też spajanie, budowa; *texere* znaczy zaś tkać, pleść i zarazem budować). Proces ten nie ma charakteru naturalnego, biologicznego, lecz znakowy, dokonuje się zatem w i poprzez kulturę i jej teksty. W rezultacie poznanie bezpośrednie, niczym niezapośredniczone, zdaje się ustępować miejsca autointerpretacji, „czytaniu" siebie samego, które jest skazane na różne mediacje. Nieco później, bo już na kartach *Pamiętnika*, Brzozowski powie, że poznawanie siebie jest także poznawaniem świata, bytu, prawdy[34].

Oba procesy, tzn. proces autokreacji i proces autointerpretacji, mają charakter otwarty, gdyż szczególne miejsce przypada w nich temporalności. Nacisk położony na wymiar czasowy nie przyczynia się jednak do osłabienia poczucia tożsamości, do rozbicia podmiotu na szereg niepowiązanych ze sobą, pozbawionych hierarchii, momentalnych stanów. Wręcz przeciwnie – wymiar ten stanowi dla „ja" czynnik konstytutywny, który odgrywa rolę podwójną. Determinuje wprawdzie jednostkę, ponieważ „losu" kulturowego, historycznego momentu, cywilizacyjnego kontekstu nie wybiera się tak samo, jak nie wybiera się przeznaczenia. Otwiera jednak także pewien obszar kulturowej wolności, twórczości, aktywności – na danej czy też zadanej sobie tkaninie człowiek może bowiem tkać swój własny wzór. W *Legendzie Młodej Polski* Brzozowski tak o tym pisze:

> Gdy dumnie zamykamy się w granicach naszego „ja", poddajemy się ślepo tym siłom, które je stworzyły i przekształcają [...]. Kto chce istotnie być panem swoich losów, świadomie przeżyć i tworzyć swoje życie, musi sięgnąć aż do tych głębin, w których rodzą się siły, określające bieg i kierunek wielkiej dziejowej rzeki.[35]

Właśnie nacisk położony na wymiar czasowy jako na – by posłużyć się terminem Heideggerowskim – podstawową strukturę egzystencjalną podmiotu pozwala odróżnić szkic *Nim rozproszy się mgła* i wyrażoną w nim dynamiczną koncepcję podmiotowości od wcześniejszych poglądów Brzozowskiego, w których „ja" było charakteryzowane jako model wertykalny i zasadniczo statyczny.

Metafora tkaniny, użyta w kontekście dość podobnym do wspomnianego wyżej, pojawia się w pismach Brzozowskiego jeszcze raz, w późnym szkicu *Charles Lamb*. Co tu ważne i jednocześnie nowe, to fakt, że tym razem podmiot rozpatrywany jest już nie w aspekcie filozoficznym, lecz jako podmiot tekstowy, „ja" dane w tekście, „ten, kto mówi" i tym samym ten, kto jest czytany. To „ja" nie ma jednak charakte-

---

34/ S. Brzozowski *Pamiętnik*..., s. 166.

35/ S. Brzozowski *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910, s. 13.

ru, by tak się wyrazić, instytucjonalnego, nie jest rozpatrywane jako instancja dyskursywno-komunikacyjna, lecz staje się „pajęczo wiotką tkaniną", zostaje zredukowane do rozproszonych śladów, znaków jakiejś nie danej nigdy w pełni oraz na trwale obecności, „nie dających się powtórzyć poruszeń głowy, przymrużeń oka, wątłej i nikłej dyspozycji półsennej rozmarzonej myśli, zbłąkanego wśród cieniów pamięci uczucia". Podmiot jest tu obdarzony istnieniem jednorazowym i momentalnym, pozwala się wyczarować jedynie na chwilę w równie przygodnym, jak on sam akcie lektury, zaś „[r]az utracony nie daje się on już na nowo wywołać"[36].

W *Charlesie Lambie* pojawia się także wątek tkwiącej w podmiocie różnicy. Tu jednak, inaczej niż we wczesnych pracach Brzozowskiego, nie jest ona interpretowana jako rezultat oddziaływania na „ja" dyferencjacyjnych procesów społecznych. Różnicę tę trudno uchwycić i nazwać, autor *Idei* bowiem mówi o niej w kategoriach negatywnych:

> To samotne i nieznane „siebie", od którego przedziela nas tak mało, tak niedostrzegalnie mało, takie pogardy godne nic, sztuczka kaligraficzna, *flores* stylu, nieuchwytny stryszek, na którym trzyma się ten tak pewny i niezawodny świat.[37]

> N i c stanęło między mną a mną; ono przesłoniło mi moje s i e b i e; ono tylko jest, a moje samo j a zabłąkało się w nim, w tem, czego nie ma prawie, co jest tak nieznacznie, tak niewiele.[38]

Myślę, że te zdania Brzozowskiego, głębokie, zagadkowe, jakoś inaczej brzmiące od tego wszystkiego, co myśliciel mówił o podmiocie wcześniej, można interpretować na wiele różnych sposobów. Może odwołując się do egzystencjalizmu, może do psychoanalizy (w jej wersji Lacanowskiej raczej) lub semiotyki, bo przecież gdybyśmy metaforę „*flores* stylu" czytali jako przenośnię języka czy też semiozy w ogóle, to zapewne, pamiętając o kontekście negatywności, można by się tu dopatrzeć jakichś antecedencji myśli Saussure'a i takiej koncepcji znaku, która zakłada, że znak ten nie ma własnej substancji rozumianej pozytywnie, lecz obdarzony jest tylko funkcją dyferencjacyjną, wnosi różnicę w pole języka bądź szerzej – jakiegoś systemu znaczącego. Zapewne wszystkie te klucze interpretacyjne jakoś tutaj pasują. Zapewne też chciał Brzozowski powiedzieć to, co chyba na swój sposób mówią wszystkie nowoczesne dyskursy o człowieku: że jest on skazany na niedopełnienie, brak, pragnienie, melancholię, bolesne pęknięcie w sobie samym, nieusuwalne i niemożliwe do zniesienia przesunięcie w stosunku do siebie i tworzonych przez siebie struktur, które buduje, lecz nad którymi w pełni nie panuje, na nieustanną grę między tożsamością a różnicą, identycznością a jej brakiem, autentycznością a alienacją. Na tę kondycję, którą dowcipnie ujął cytowany tu już

36/ Zob. S. Brzozowski *Głosy wśród nocy. Studya nad przesileniem romantycznym duszy europejskiej*, Warszawa 1913, s. 324.

37/ Tamże, s. 330.

38/ Tamże, s. 331.

dwukrotnie autor *Fausta*, Leszek Kołakowski: „Gdy swego ja dochodzisz krzywdy, Jak cień je łapiesz – ale nigdy". Być może więc za ostatnie słowo Brzozowskiego na temat podmiotu należałoby uznać potwierdzenie niewyrażalności tego, co w „ja" najgłębsze i niepowtarzalne: „To, ostateczne to ludzkiego istnienia wypowiedzieć się nie da"[39].

39/ Tamże, s. 326.

Roztrząsania i rozbiory

Jedna z prac redakcyjnych Mieczysława Grydzewskiego

O tym, że Mieczysław Grydzewski na większości tekstów przechodzących przez jego ręce wyciskał niezatarty ślad, nikogo nie trzeba przekonywać. Chorobliwe zwalczanie przecinków przed spójnikiem „że" czy batalie, które bardziej i mniej znani autorzy toczyli z redaktorem „Wiadomości" o prawo do użycia danego słowa, tworzą jeden z bardziej charakterystycznych rysów tej postaci[1].

Z drugiej strony należy pamiętać o tym, że w większości wypadków prace redaktorów lub korektorów pozostają nieznane – jeżeli w archiwach autorskich nie odnajdujemy korekt lub pierwotnych wersji tekstów, to prześledzenie zmian, jakie w ich obrębie zostały wprowadzone w redakcjach czy wydawnictwach, jest praktycznie niemożliwe. Dlatego tak cenne są możliwości, które pod tym względem stwarza znajdujące się od kilku lat w toruńskim Archiwum Emigracji Archiwum Redakcji „Wiadomości", gdzie znaleźć można szereg przykładowych korekt pokazujących sposób, w jaki „Grydz" opracowywał teksty przeznaczone do druku.

***

W 1940 roku w ciągu pięciu miesięcy (od stycznia do maja) Jan Lechoń wygłosił w Bibliotece Polskiej w Paryżu, w ramach Uniwersytetu Polskiego Zagranicą[2], sześć wykładów: *Tradycja i nowość w literaturze polskiej*, *Wieś we współczesnej literaturze polskiej*, *Poezja Warszawy*, *O polskiej literaturze dramatycznej*, *Polska powieść histo-*

1/ Zob. *Książka o Grydzewskim*, red. M. Chmielowiec, Londyn 1971.

2/ Inicjatorem założenia Uniwersytetu był prof. Oskar Halecki. Obok Lechonia i pomysłodawcy wykłady prowadzili m.in. prof. Stanisław Kot i prof. Stanisław Stroński. Inauguracja działalności Uniwersytetu odbyła się 22 stycznia1940 roku; zob. P. Kądziela, *Nota edytorska*, w: J. Lechoń, *O literaturze polskiej*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 1993, s. 163-164.

ryczna oraz *Poezja czysta w poezji polskiej*. Teksty te złożyły się następnie na książkę *O literaturze polskiej*; książka ukazała się w Londynie w czerwcu 1942 roku nakładem wydawnictwa M.I. Kolin Publishers Ltd.[3] Wydana została ponownie w cztery lata później w Nowym Jorku, w wydawnictwie Mariana Kistera „Roy Publishers"[4]. Ta wersja została rozszerzona o dwa dodatkowe wykłady (*Poezja polska XVIII wieku*, *Powieść od Młodej Polski do czasów ostatnich*), które Lechoń wygłosił w 1944 roku w Polskim Instytucie Naukowym w Nowym Jorku, oraz studium *Słowacki*, stanowiące przedmowę do zbiorowej edycji dzieł poety, wydanej w Warszawie w 1930 roku[5]. Zbiór szkiców *O literaturze polskiej* ukazał się po raz trzeci w 1993 roku staraniem warszawskiej Oficyny Wydawniczej Interim[6]. Podstawę publikacji stanowił tekst pierwszego wydania, pominięto zaś trzy dodatkowe szkice z edycji nowojorskiej, zamiast których dołączony został esej *Adam Mickiewicz*, przygotowany przez Lechonia dla RWE z okazji Roku Mickiewiczowskiego (materiał powstał w okresie od czerwca do września 1955 roku, a drukiem ukazał się w dwa miesiące później).

W Archiwum „Wiadomości", w podręcznym księgozbiorze redaktora pisma znajduje się egzemplarz pierwszego wydania książki Lechonia. Pomijając fakt, że stanowi on bibliofilską rzadkość, tym, co czyni go szczególnie wartościowym, są poprawki, które zostały na nim naniesione ręką Mieczysława Grydzewskiego[7]. Przyjrzenie się korekcie dokonanej przez redaktora londyńskiego tygodnika pozwoli na zapoznanie się (przynajmniej w pewnym zakresie) ze sposobem jego pracy.

Przede wszystkim odnosi się wrażenie, że mamy do czynienia z tekstem, który został poddany tylko wstępnej korekcie. Paradoksalnie pewne fragmenty zdają się tej tezie przeczyć, np. ten (s. 16), gdzie Grydzewski pierwotnie zanotował na marginesie przy cytacie z *Dziadów* pytanie „może jest przekład angielski?"[8], aby na-

3/ J. Lechoń *O literaturze polskiej*, Londyn 1942.

4/ J. Lechoń *O literaturze polskiej*, New York 1946. Zbiór ukazał się w tym samym roku jeszcze raz – w Wydawnictwie „Tygodnika Polskiego" w Nowym Jorku. Nie udało mi się do tej edycji dotrzeć, jednak na podstawie opisu bibliograficznego śmiem przypuszczać, że mamy tu do czynienia z przedrukiem lub może raczej dodrukiem książki wydanej przez „Roy Publishers" (lub odwrotnie) albo też z sytuacją, gdzie oba wydawnictwa wydały *O literaturze polskiej* równocześnie. Zob. *Polonica Zagraniczne. Bibliografia za okres od września 1939 do 1955 roku*, red. J. Wilgat, Warszawa 1975.

5/ J. Słowacki *Dzieła*, red. M. Kridl, L. Piwiński, przedmowa J. Lechoń, Warszawa 1930 (Biblioteka Arcydzieł Literatury).

6/ J. Lechoń *O literaturze polskiej*, oprac. P. Kądziela...; tu dodatkowo został sporządzony indeks osób, które zostały przywołane w książce.

7/ Wszystkie poprawki zostały zrobione niebieskim atramentem (piórem).

8/ Wszystkie cytaty w niniejszym tekście pochodzą z londyńskiego wydania *O literaturze polskiej*. Dla uproszczenia zapisu numery stron, z których pochodzą dane fragmenty, podano w nawiasach okrągłych za cytatem. Pisownia w przywołanych passusach została uwspółcześniona, a równocześnie – ze względu na logikę wywodu – zmodyfikowano w nich niekiedy formy gramatyczne, sprowadzając je najczęściej do mianownika.

stępnie całość skreślić. Jednak mimo dopuszczenia ewentualności, że usunięcie wspomnianego przytoczenia nastąpiło po sprawdzeniu, czy ten przekład rzeczywiście istnieje (i dopiero wówczas – wobec jego braku lub niedostępności – cały fragment został odrzucony), i mimo tego, że nie jest to jedyny fragment mogący podważyć powyższe założenie, to jednak istnieją przesłanki, które je potwierdzają. Przede wszystkim trudno przypuszczać, żeby redaktor dokonywał kolejnej korekty na tekście w znacznym stopniu pokreślonym, a przez to mniej czytelnym. Z drugiej strony, czy możliwe jest, aby przy powtórnej lekturze przeoczył ewidentne błędy, jakie powstały w efekcie pierwszej redakcji? Czy np. zachowałby zdanie „«Wesele» pokazuje najpierw jak bardzo ten kościuszkowski motyw wszedł w życie polskie" (s. 54), z którego po usunięciu poprzedzającego go passusu logika nakazywałaby wyciąć przysłówek. Podobnie, czy wycinając fragment o tym, jak Norwid nazwał „czar przemożny wsi polskiej «rzeczą czarnoleską»" (s. 49), pozostawiłby w niezmienionej formie kolejny akapit rozpoczynający się do słów: „To ten sam czar" (s. 49). Wreszcie, czy zdecydowałby się na uzupełnienie tekstu przez dodanie przy tytule *Nie-boska komedia* nazwiska autora kosztem błędu powtórzeniowego (s. 70). Bardzo wątpliwe, a skoro tak, to wolno domniemywać, że mamy do czynienia z jednokrotnie skorygowanym tekstem.

Wprowadzone przez „Grydza" zmiany możemy podzielić na kilka grup, biorąc pod uwagę ich celowość. Jak się okazuje, w przeważającej większości zostały one podporządkowane głównemu założeniu, jakie przyświecało korekcie książki. Z całą pewnością można stwierdzić, że była nim anglojęzyczna edycja wykładów Lechonia. Skąd ten wniosek? Dochodzimy do niego po uważnym prześledzeniu charakteru poszczególnych poprawek, z których pewne wprost wskazują na odbiorcę, o jakim myślał redaktor „Wiadomości" podczas prac nad tekstem. Przykładem mogą być uwagi czynione na marginesie przywołanych przez prelegenta w toku wywodu fragmentów wierszy. Znajdujemy tu dopiski w stylu: „poszukać przekładu angielskiego" (s. 15), „tekst jest po angielsku" (s. 28), „chyba jest przekład angielski?"[9] (s. 48). Jeśli podanie przekładu nie było możliwe, a oryginał został napisany po łacinie, Grydzewski przywracał pierwotną wersję (por. np. uwagę „dać po łacinie" (s. 48) poczynioną przy utworze Kochanowskiego).

Kolejnym rodzajem poprawek czynionych pod kątem odbiorcy, do którego miała trafić książka, jest zastępowanie nazwiskami pisarzy czytelnych dla Polaków peryfraz czy metonimii: „książę-biskup warmiński" został zamieniony na „Krasickiego" (s. 10, 22), „poeta «Sobola i panny»" (s. 20) na „Weyssenhoffa", a „Jan z Czarnolasu" (s. 21) na „Kochanowskiego". Niekiedy – przy nazwiskach mniej znanych – postępowanie było odwrotne. Miejsce konkretnej informacji zajmowało omówienie, np. „polskie opery narodowe" zamiast „«Straszny dwór» i «Halka»" (s. 44), „jeden z krytyków" zamiast „Grzymała-Siedlecki" (s. 19). Podobnie inne zwroty, które były w pełni zrozumiałe dla polskiego słuchacza, zostały dla potrzeb odbiorcy anglojęzycznego zastąpione bardziej przystępnymi hasłami,

9/ Tak wyglądał zapis pierwotny, później skreślono „chyba" oraz znak zapytania.

np. „bibuła" (s. 50) to inaczej „tajne druki rewolucyjne", a „bronowicka" (s. 49) to „wiejska".

Niekiedy tekst – w przekonaniu Grydzewskiego – wymagał uzupełnienia. Dotyczyło to zarówno nazwisk autorów, jak i pewnych szczegółów historycznych czy biograficznych, które mogły nie być znane odbiorcy angielskiemu, np. w nazwisku: „Frycz" (s. 21) redaktor zaproponował dodanie drugiego członu, zdanie „Tetmajer był na weselu w Bronowicach" (s. 56) chciał dopełnić informacją „w chłopskiej chacie", zaś fragment „Warszawa [...] została [...] stolicą obiadów czwartkowych" (s. 31) stwierdzeniem „słynnych królewskich". Podobnie „śmierć Żółkiewskiego" (s. 52) w nowej wersji miała zostać opatrzona notą „w walce z Turkami", a zdanie „upadek Kościuszki pod Maciejowicami, beznadziejny okrzyk, który legenda włożyła mu w usta [...] nie były w stanie zatrzeć obrazu Kościuszki w sukmanie na koniu " (s. 53) zwrotem „*Finis Poloniae*".

Zdarzało się i tak, że – uzupełniając tekst o jedne elementy – Grydzewski równocześnie pomijał inne. Przykładem tego typu zabiegów jest zdanie:

> Inne arcydzieło, najwyższe arcydzieło charakterów, *Zemsta*, znów rozgrywa się na wsi, w *Trylogii*, w *Krzyżakach*, w *Nad Niemnem*, w *Placówce* wszystko ludzie wiejscy.

Tu podanie nazwisk autorów przy tytułach dzieł łączyło się z usunięciem ostatniego członu wypowiedzi, niezrozumiałego dla osób nieznających naszej literatury „wieśniakiem jest Rafał Olbromski" (s. 47).

Grydzewski wykreślił z książki Lechonia wiele. Obok fragmentów niezrozumiałych dla anglojęzycznego odbiorcy bezlitośnie obchodził się także z innymi partiami tekstu. Przykładem tego jest – podyktowane dążeniem do odebrania książce pierwotnego charakteru wykładu – wycięcie wszystkich sformułowań wskazujących na sytuację wygłaszania prelekcji. Pominięta zatem została informacja poprzedzająca tekst zasadniczy:

> Książka niniejsza zawiera sześć wykładów, wygłoszonych w Bibliotece Polskiej w Paryżu, w styczniu – maju 1940 r., w ramach Uniwersytetu Polskiego Zagranicą. (s. 4)

Podobnie opuszczone zostało sześć początkowych akapitów pierwszego wykładu (s. 7-9), a pojawiający się w kolejnym fragment „wspaniałe miasto dziś nas goszczące" (s. 26) został zastąpiony przez określenie „np. Paryż". Z podobną skrupulatnością Grydzewski odrzucił zdania, w których Lechoń pozwalał sobie na przypuszczenia czy domniemania odnośnie przyszłego rozwoju literatury polskiej czy losu poszczególnych twórców. Znamienny jest pod tym względem odczyt *Wieś we współczesnej literaturze polskiej*, gdzie korektor usunął m.in. cały akapit dotyczący przyszłości autora *Księgi ubogich* rozpoczynający się od słów:

> Co zostanie z tomów wierszy, dramatów i ciężkich przekładów Kasprowicza kiedy się będzie je czytało w przyszłości nie obarczonej nakazem zachwytu dla pasowanego na największego poetę swego czasu pisarza – nie sposób dzisiaj przesądzić. (s. 59)

Także końcową część, w której Lechoń zastanawia się nad dalszą ewolucją nurtu wiejskiego w literaturze polskiej:

> Czy ten nurt naszego piśmiennictwa, tak od jego początku niemal niezmieniony, nie pójdzie kiedyś innym łożyskiem, czy znajdzie się w tym piśmiennictwie, jakbyśmy tego pragnęli, równy instynktowi wsi instynkt miasta ... (s. 62)

W szkicu tym zostały także pominięte rozważania dotyczące ewentualnego losu dzieł Żeromskiego (s. 52) czy domniemanie na temat genezy *Zawiszy Czarnego* Tetmajera (s. 56). Taki sam los spotkał np. ostatni akapit szkicu *O polskiej literaturze dramatycznej* (s. 77), gdzie Lechoń wspominał o powinnościach i obowiązkach przyszłej twórczości dramatycznej. Stosunkowo rzadko poprawki Grydzewskiego stanowiły interwencję w styl Lechonia – w całej książce można naliczyć zaledwie kilka przykładów tego typu działań. Jednym z nich jest zmiana, którą redaktor „Wiadomości" wprowadził do zdania:

> Wreszcie, dziś, kiedyśmy poznali Conrada, nie moglibyśmy między jego bohaterami niektórymi postaciami Żeromskiego i Wokulskim – nie znaleźć pokrewieństwa, pochodzenia od wspólnych i bodajże na pewno polskich przodków. (s. 38-39)

Początek zdania w jego przekonaniu powinien przyjąć postać:

> Wreszcie, nie moglibyśmy między bohaterami Conrada, niektórymi postaciami Żeromskiego [...]

Czasami zmiana stylistyczna miała zapobiec niepotrzebnemu dublowaniu informacji, np. z fragmentu:

> wielka sprawa naszej historii źródło ma w wiejskości naszego narodu i bodaj w owym czarze wsi, w owej „rzeczy czarnoleskiej" (s. 51)

wykreślona została „owa «rzecz czarnoleska»". Zdarzało się i tak, że korektor dbał o usunięcie ze zbioru szkiców tonów patetycznych czy nadmiernie emocjonalnych – przykładem jest tu pominięcie początku wykładu *Tradycja i nowość w literaturze polskiej* (s. 7-9) czy fragmentu „na przykład kilka owych boskich linii z zakończenia *Pana Tadeusza* – «Zosia tańczy wesoło...»" (s. 10), choć z drugiej strony bywało i tak, że przydawał je innym partiom książki – „śmierć Żółkiewskiego" (s. 52) została przez niego nazwana „bohaterską".

Sporadycznie ingerencje na płaszczyźnie stylu (także kompozycji) obejmowały usuwanie całych fragmentów, a efekty, jakie to przynosiło, sprawiają, że nie sposób się z tymi decyzjami nie zgodzić. Przykładem na to, jak tekst zyskał na skreśleniu, jest usunięcie zdania:

> Epoka saska nie jest to określenie z dziedziny czasu, oznacza ona stan kulturalny, stan historyczny, który znany jest nie tylko jednej epoce naszych dziejów (s. 21).

W należącym do Grydzewskiego egzemplarzu książki Lechonia możemy często znaleźć całe akapity przekreślone zdecydowanym pociągnięciem pióra. W wielu wypadkach widać w tym wyraźną dążność do uproszczenia przekazu. Wówczas kil-

ka linijek tekstu było przez twórcę londyńskiego tygodnika zastępowane krótkim zwrotem w stylu: „W pewnych scenach" (s. 69), „Epopeja" (s. 61).

Nie tylko takie cele przyświecały korektorowi podczas wycinania różnych części zbioru. Niektóre zmiany prowadzić miały do generalizowania wniosków, do których doszedł w swych rozważaniach autor *Karmazynowego poematu*. Dlatego redaktor „Wiadomości" bardzo często usuwał fragmenty mogące wskazywać na to, że tezy czy sądy wyrażane przez prelegenta nie odnosiły się do całości dorobku danego pisarza czy pewnego zjawiska literackiego. Tak stało się w przypadku kilku wypowiedzi na temat Żeromskiego (s. 30, 51, 52) i Prusa – w stwierdzeniu „Prus w «Lalce», w «Emancypantkach»" pominięto tytuły dzieł (s. 39). Podobnie fragmenty dotyczące powieści historycznej – „W literaturze polskiej człowiek jako indywidualność, człowiek który raduje się, wierzy, kocha, cierpi – odzywa się rzadko. Człowiek jest to dla naszych pisarzy przede wszystkim człowiek publiczny" (s. 79), „i właśnie u nas wszyscy polscy pisarze radzą, napominają" (s. 80) – przyjęły taką postać po usunięciu z nich nazwisk kilku pisarzy zabierających głos w sprawie społecznego wymiaru egzystencji człowieka czy naprawy Rzeczypospolitej.

Wycinane było także wszystko to, co w przekonaniu Grydzewskiego stanowiło zbędną dygresję lub nadmierną komplikację wywodu. Na ogół chodziło o rozważania dotyczące twórców stojących w hierarchii literackiej niżej od Mickiewicza czy Słowackiego. Taki los spotkał we fragmentach na temat *Poezji Warszawy* Or-Ota (s. 32-33) i Perzyńskiego (s. 40) czy w refleksjach *O polskiej literaturze dramatycznej* Zalewskiego, Lubowskiego, Narzymskiego, Bałuckiego i Blizińskiego (s. 75). Dotyczyło to również miejsc, w których Lechoń nazbyt głęboko wnikał w tkankę treściową wspominanych utworów lub choćby odwoływał się do nich w celu zilustrowania tez wywodu, czego przykładem może być np. usunięcie uwag o *Horsztyńskim* i *Złotej Czaszce* Słowackiego (s. 49), wzmianek o kilku epizodach z naszych najważniejszych dzieł literackich (s. 61) czy szczegółów dotyczących postaci występujących w *Weselu* (s. 54-55).

Pomijanie fragmentów, w których Lechoń przytaczał przykłady ilustrujące jego tezy, prowadziło niekiedy do uczynienia wniosków, do jakich dochodził prelegent, bez mała pustymi frazesami. Tak stało się z zarzutem wobec literatury niepodległej, głoszącym, iż nie ma ona „jakiejś łączności z życiem Warszawy" (s. 40), na potwierdzenie czego przytoczone zostały przykłady pisarzy tworzących wcześniej, u których ta łączność występowała.

Niektóre z poprawek Grydzewskiego wykazują tendencję do pokazywania literatury polskiej w jak najlepszym świetle z pominięciem jej mniej jasnych stron. Starał się prezentować jedynie wyżyny, usuwając zdania „niewygodne" czy „źle brzmiące", np. z części szkicu *Tradycja i nowość w literaturze polskiej* poświęconej Mickiewiczowi wykreślił stwierdzenie:

> Jeszcze w *Grażynie* i *Wallenrodzie* wiążą go różne gusty i przesądy romantyczne, zanim wszystko stanie się nim, Mickiewiczem, w którym zamknął się duch polski, rozmarzony i burzliwy, związany w klasyczne więzy swej kultury. (s. 12)

Podobnie dążył niekiedy do „maskowania" błędów polskich czytelników literatury, np. we fragmencie na temat sentencji, które kryje w sobie *Pan Tadeusz*, opuścił refleksję:

> sentencji, które, dziw, że nie przeniknęły do codziennego życia, jak niegdyś lapidarności księcia-biskupa, a w naszym wieku bodaj tylko cytaty z *Wesela*. (s. 16)

Choć i tak najbardziej charakterystyczne jest pominięcie następującego passusu z kolejnej strony:

> A jeżeli jest w życiu osobistym i publicznym Mickiewicza okres egzaltacji chorobliwej i wynikłych z niej błędów ludzkich i politycznych był on doprawdy ponad swoje znaczenie wyniesiony przez różnych niezbyt fortunnych a młodzieńczo naiwnych badaczy i entuzjastów Mickiewicza, szukających w nim jak gdyby usprawiedliwienia dla własnej mętności, dla własnych mizernych mistycyzmów... (s. 17)

Istnieje pewna grupa poprawek, które są oczywiste. Należy do nich korekta błędów wydawniczych – np. formy gramatycznej w zdaniu: „Kiedy nasz drogi Paul Cazin przełożył *Pan Tadeusza*" (s. 15) czy usunięcie tych części tekstu, które po wcześniejszych zmianach powinny zostać wykreślone celem zachowania logiki wywodu.

Gwoli ścisłości trzeba zaznaczyć, że istnieje obszerna grupa pominięć nie do końca jednoznacznych, np. zupełnie nie wiadomo, czemu Grydzewski skreślił całość tekstu *Poezji czystej w poezji polskiej*. Dlaczego usunął obszerny fragment *Polskiej powieści historycznej* rozpoczynający się słowami „Ten urok zgubny" (s. 84), a kończący zwrotem „do najgłębszych tęsknot serca." (s. 88), co przy kilku mniejszych opuszczeniach sprowadziło cały wywód do apologii Sienkiewicza? Przykładów można by podać znacznie więcej... Dążąc do udzielenia odpowiedzi na te pytania, pozostaje nam jedynie gubić się w domysłach, ewentualnie śledzić literackie gusta Grydzewskiego, a powstałe opuszczenia tłumaczyć jego niechęcią do określonych twórców. Jakkolwiek by nie było, jedno pozostaje faktem – książka Lechonia *O literaturze polskiej* została pocięta dość radykalnie. Gdyby zebrać wszystkie usunięte fragmenty, to okazałoby się, że dają one około 46 stron, co przy łącznej liczbie 103 stanowi blisko 45% tekstu podstawowego.

Jak widać z powyższych rozważań, modyfikacja była przeprowadzana głównie na zasadzie wycinania lub zamieniania pojedynczych wyrazów czy większych całostek składniowo-semantycznych na inne, oraz pomijania całych partii tekstu. Nie znajdujemy tu natomiast przykładów poprawek, w których korektor na miejsce wyciętych fragmentów wpisywałby własne twierdzenia czy sądy. Mimo to zmiany, które wprowadzał Grydzewski, zmieniają w znacznym stopniu wymowę poszczególnych fragmentów, a – co za tym idzie – całej książki.

Wszystkie przywołane powyżej okoliczności i obserwacje nie wyjaśniają jednak powodu, dla którego redaktor londyńskiego tygodnika podjął trud korekty tego zbioru esejów. Wiemy jedynie, że książka była przeznaczona do tłumaczenia, a jej

adresatem miał być odbiorca angielski (względnie amerykański). Czy jednak tekst był przygotowywany dla Kolina, gdzie ukazało się pierwsze wydanie, czy może dla „Roy Publishers"? A może wydawcą miało być jeszcze inne wydawnictwo? Pozostaje to niewiadomą[10]. Interesującą okolicznością rzucającą pewne światło na tę sprawę jest fakt, że Grydzewski po przeniesieniu redakcji „Wiadomości Polskich, Politycznych i Literackich" do Londynu w 1940 roku wraz z Zygmuntem Nowakowskim (ówczesnym nominalnym redaktorem naczelnym pisma) był doradcą literackim wydawnictwa M.I. Kolin[11] i to dzięki propozycji i wsparciu założyciela londyńskiego tygodnika książka Lechonia ujrzała światło dzienne[12].

Na tym nie kończą się wątpliwości i pytania powstające w związku z korektą przeprowadzoną przez redaktora „Wiadomości". Nie wiadomo, kiedy miała ona miejsce? Gdyby tekst był przygotowywany dla Kolina, oznaczałoby to, że został opracowany w okresie półtora roku od wydania polskiego[13]. Gdyby wydawcą miał być „Roy Publishers", to korekta najprawdopodobniej nastąpiła po 1946 roku, gdyż trudno przypuszczać, aby przeprowadzona przed drugim wydaniem nie została choć po części w nim uwzględniona. Istnieje wreszcie trzecia ewentualność – może Grydzewski przygotowywał powtórną edycję *O literaturze polskiej* po zamknięciu „Wiadomości" w lutym 1944 roku, nie myśląc o konkretnym wydawcy. Nie sposób dziś udzielić odpowiedzi na te pytania.

Podobnie nie do końca weryfikowalne, choć wielce prawdopodobne wydaje się być stwierdzenie, iż tekst nigdy nie opuścił redakcji. Zapewne poprawiona wersja nie dotarła do żadnego wydawnictwa ani do autora. Przemawia za tym kilka przesłanek. Przede wszystkim – o czym już wspomniano – żadna ze zmian zaproponowanych przez Grydzewskiego nie została uwzględniona ani w wydaniu nowojorskim, ani w późniejszym, warszawskim. Nie znajdujemy też informacji na temat tego, czy korekta lub choćby sam pomysł anglojęzycznego wydania *O literaturze polskiej* kiedykolwiek dotarły do Lechonia. Jedyny opublikowany list redaktora „Wiadomości" wysłany został do autora *Mochnackiego* 16 marca 1941 roku[14], a więc siłą rzeczy nie mógł tych informacji zawierać; *Dziennik* poety także milczy[15], co

---

10/ W 1943 roku Lechoń opublikował po angielsku dwudziestostronicowy szkic na temat literatury polskiej, jednak porównanie go z esejami pochodzącymi z tomu *O literaturze polskiej* (w wersji drukowanej i poprawionej przez Grydzewskiego) dowodzi, że jest to zupełnie odrębny tekst. Zob. J. Lechoń *Polish literature*, Reprinted from the Quarterly Bulletin of the Polish Institute of Arts and Sciences in America, July 1943.

11/ M.A. Supruniuk *Pracowita nieobecność (Prace redakcyjne Mieczysława Grydzewskiego w latach 1944–1947. Próba reaktywowania „Wiadomości")*, w: *„Wiadomości" i okolice. Szkice i wspomnienia*, red. M.A. Supruniuk, Toruń 1995, s. 39-41.

12/ Zob. P. Kądziela *Nota edytorska...*, s. 164.

13/ Likwidację wydawnictwa rozpoczęto pod koniec 1943, a zakończono w lutym 1944 roku.

14/ M. Grydzewski *Listy do Tuwima i Lechonia (1940–1943)*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1986.

15/ J. Lechoń *Dziennik*. Warszawa 1992 (t. I-II); 1993 (t. III).

przy skrupulatnym odnotowywaniu innych korekt i artykułów przesyłanych i przychodzących z Londynu oraz tendencji diarysty do wspominania może uchodzić za pośredni dowód. Czyż Lechoń tak pamiętliwy zapomniałby o korekcie, która skróciła jego tekst o bez mała połowę?

Jeżeli powyższe hipotezy są choćby w części słuszne, to rodzące się w tym miejscu kolejne pytanie – dlaczego Grydzewski porzucił swój pomysł? – także pozostaje bez odpowiedzi. Nie wiemy zatem, kiedy i dla jakiego wydawcy redaktor londyńskiego tygodnika poprawiał tekst Lechonia. Tym, co wiemy, jest sposób, w jaki to zrobił, co przy niewielu informacjach, które posiadamy na temat działań tego typu, i tak stanowi pewną zdobycz.

Rafał MOCZKODAN

Błońskiego portret wielokrotny z Witkacym

Z dwudziestu dwóch fotografii umieszczonych na końcu książki Jana Błońskiego[1] spogląda Stanisław Ignacy Witkiewicz. Ten fotograficzny skrót życia podpisują cztery portrety podwójne, cztery spotkania o wymiarach przekraczających format zdjęć: Witkiewicz z Bolesławem Micińskim, z Hansem Corneliusem, z żoną Jadwigą i z ostatnią przyjaciółką, Czesławą Oknińską. Następnie dojrzeć można jeszcze jeden, już tylko imaginacyjny, obraz spotkania: Jan Błoński ze swoim wieloletnim przyjacielem – Witkacym. Potem można przeczytać podziękowania Błońskiego, które pozwalają zrozumieć charakter tego wyobrażonego portretu podwójnego: „Pisałem o Witkacym kilka razy i stawiał mi on długo twardy opór. Jeśli go – w jakiejś mierze – pokonałem, to dzięki stypendium" (s. 393). Czyżby Błoński czytał Witkacego, by go pokonać, tzn. ostatecznie zrozumieć, wyważyć, zamknąć, definitywnie przeczytać? Składająca się z dwóch książek monografia artysty to ostatnie pchnięcie w tauromachii? Jak udało się autorowi zwyciężyć potwora z Zakopanego? Jakim stylem, w jakim stylu i rejestrze? Kiedy powtórnie rozejrzałem się w składni podziękowań, znalazłem inne interpretacje skromnego *appendixu*. Kiedy Błoński pisze „jeśli go – w jakiejś mierze – pokonałem", może ma na myśli nie tyle Witkacego, co – opór! Pokonał opór i dzięki stypendium napisał monografię. A może wieloznaczność syntaksy sugeruje podwójne znaczenie monografii? Witkacy, niczym wielu bohaterów w książce opisanych, ma podwójną tożsamość? Z przyjemnością zgodziłem się na to rozdwojenie podyktowane w końcu tekstu i próbowałem rozważań Błońskiego jak (po pierwsze): w jakiejś mierze monografii i (po drugie) w jakiejś mierze zwycięstwa nad Witkacym.

Napisana przez Błońskiego monografia Stanisława Ignacego Witkiewicza składa się z dwóch części. Pierwsza *Od Stasia do Witkacego* ukazała się w 1997 r.,

---

1/ J. Błoński *Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk*, Kraków 2001 (dalej w tekście po cytacie – nr strony); oraz *Od Stasia do Witkacego*, Kraków 1997 (dalej po cytacie – I i nr strony).

druga *Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk* – w 2001. W obu częściach znalazły się eseje znane z wcześniejszych publikacji, np. w *Witkacym* aż z początku lat 70. Rozdziały monografii dzieli nie tylko czas, ale i podejście do twórczości pisarza. Inne emocje dyktowały zdania autorowi w latach 70., inne dyktowały w latach 90., a uczuć do dzieł czytanych interpretator nie kryje. Także składnia opisu różnicuje pochodzące z różnych okresów pisanie Błońskiego. Drugi tom monografii otwiera esej o podstawowym, uczłowieczającym – według Witkacego – odczuciu, o doznaniu tajemnicy istnienia. Błoński rozpoczął *Grę o tajemnicę istnienia* modernistycznym frazesem: „Witkacego nie można czytać – oglądać – obojętnie" (s. 5), by opisać doznania, które wywołuje sztuka jeszcze nieprzedstawionego autora. „Czy jednak zachwyca?" – pyta Błoński i szybko odpowiada, że nie, że „przede wszystkim zdumiewa", że „drażni", że raczej osobliwa jest niż doskonała, swoista, nie – spoista. Czytelnik, który zna wcześniej publikowane przez autora eseje o Witkacym, dziwi się. Jeszcze większe zdumienie ogarnie go, gdy przeczyta ostatnie rozdziały książki. Tam Błoński wbrew początkowej deklaracji „zachwyca się". Ponieważ krytyk fascynację, olśnienie, a także rozdrażnienie, zdumienie osobliwością, a nawet zmęczenie i znudzenie wpisał w książkę, lektura *Witkacego* staje się lekturą Błońskiego. „I znowu: Witkacuńko, litości" (s. 72) – czule błaga św. Autora zmęczony interpretator teorii Czystej Formy; zdradza, że dramatów do *Gyubala Wahazara* słucha „poziewując od czasu do czasu" (s. 55); utwierdza siebie i czytelników jego książki w przekonaniu, że „Witkacy [...] trochę nudził, raczej jednak w publicystyce czy filozofowaniu aniżeli w sztuce, zwłaszcza dramatycznej" (s. 208) itd. Całkiem inne odczucia wyraża autor w drugiej części książki, mimo że nadal pisze o heterogenicznej, nieuporządkowanej sztuce i teorii Witkacego – „Skoro raz Witkacemu dać wiarę, trudno się spod jego uroku wyzwolić!" (s. 314). Na szczęście nie tylko „wyzwolenie spod uroku" dyktuje pierwsze partie książki: *Grę o tajemnicę istnienia* i *Tematy*.

Każdy witkacolog musi nazwać związki łączące filozofię i sztukę Witkacego. Błoński deklaruje kilkakrotnie, że nie należy dramatów i powieści czytać jako realizacji teorii ani w teorii widzieć racjonalizacji artystycznych dokonań autora. Nie chce czytać powieści i dramatów przez teorię Czystej Formy, gdyż teorię – jak twierdzi w pierwszym tomie – należy „postawić nie nad, lecz obok powieści, sztuk czy obrazów autora" (I, s. 124). Taka deklaracja zapowiadałaby czytanie swoistości wszystkich tekstów Witkacego: filozoficznych, epickich, teatralnych, publicystycznych, epistolarnych... Choć o teoretycznym postanowieniu Błoński sobie przypomina, właściwie ciągle je łamie. Potrafi w jednym zdaniu wspomnieć o „równoległym" istnieniu różnych dziedzin twórczości, by w następnym stwierdzić, „że literatura – gdzie na pewno sięgnął najwyżej – wyraża też Witkiewicza najpełniej, obejmuje z Witkacego najwięcej. Więc jeśli już, to raczej ona objaśnia (czy pomaga zrozumieć) estetykę, filozofię, malarstwo, projekt życia, nie odwrotnie" (I, s. 125). Nie chodzi mi jednak o śledzenie sprzeczności w wywodach autora, ale dostrzeżenie w interpretacjach prób dochodzenia do właściwych poglądów poprzez samozaprzeczenie, przez łączenie sprzecznych wątków. Błoński nie ma cier-

pliwości do filozofii Witkacego, bo trzeba mieć benedyktyńską cierpliwość do tych tekstowych, wielokrotnych objawień tego samego; trzeba mieć cierpliwość Witkacego, który system swój nieustannie przepisywał, przekładał, wykładał... Błoński woli drogi na skróty – streszczenia, literackie egzemplifikacje, analogie, intrygujące wizualizacje. Czytelnikowi wydaje się, że krakowski historyk powtarza świadomie pełne wieloznaczności, melancholijne gesty autora *Bunga* – artysta porzucił sztukę, by nadal ją tworzyć, interpretator nie chce objaśniać filozofii, ale ją ciągle objaśnia. Obaj – i Witkacy, i Błoński – potrzebują widzów, którzy obejrzą ten teatr sprzecznych pragnień. W swej monografii krytyk zawarł nawet ryzykowną wskazówkę dla czytelników tych rozdziałów, gdzie monadologia i estetyka Czystej Formy zostały (wy)przełożone – „Kogo więc nudzą teoretyczne spekulacje, niech z czystym sumieniem przejdzie do następnego rozdziału, dla zrozumienia dramaturgii Witkiewicza wiele nie straci" (s. 87). I rzeczywiście część czytelników skorzysta ze wskazówki Błońskiego i uzna, że znajomość Czystej Formy niepotrzebna jest „dla zrozumienia" sztuk Witkacego; i ta część zwiedziona kokieteryjnym gestem monografisty wiele straci – nie z Witkacego, ale z Błońskiego. Nie zajmie się jeszcze jedną próbą przekładu filozofii Witkacego, tym razem przekładu zrobionego z wiarą, że można to wszystko, co napisał myśliciel, powiedzieć jaśniej, krócej, porządniej. Pierwszy tom monografii kończy esej *I cóż dalej...*, gdzie można obejrzeć pierwszy pojedynek z filozofią. Błoński w tym starciu posłużył się dwoma streszczeniami Kotarbińskiego, sześciostronicowym z 1936, i trzystronicowym z 1957. Te wierne – jak sugeruje krytyk – wyciągi z sześciu zaledwie stron *Nowych stron w malarstwie*, gdzie Witkacy „wyłożył swe poglądy", pokazują, w jak ograniczonej przestrzeni poruszał się filozof, i jak ograniczany jest egzegeta. Ta klaustrofobia myślowa nasuwa interpretatorowi różne przypuszczenia: że może filozofia Witkacego to „artystyczna mistyfikacja" (I, s. 124); że znakiem jest „nierównowagi jego autora" (s. 122 I), choć „Nietzsche był na pewno większym wariatem niż Witkiewicz" (I, s. 122); że Witkacowskie myślenie osobliwe jest, niesprawdzalne, fantastyczne... Kiedy wydaje się, że Błoński po tych grach na stronach słownika finalnego zaprzestanie zamykającej autora perswazji i przejdzie do właściwego wyłożenia poglądów filozoficznych, wykładni nie ma. Pojedynek z Witkacym zostanie odłożony do następnego tomu, choć Błoński może w myślach stawał z Witkiewiczem, skoro napisał: „Ale widzieliśmy już, jak to bywało ze ścisłością Witkiewicza-filozofa" (I, s. 125). Niestety, nie widzieliśmy, bo nam nie opisano.

Pisząc o nieścisłym rozumowaniu Witkacego, Błoński w licznych uwagach autotematycznych, autoironicznych i automatycznych sam chce wymknąć się ścisłości. Ledwie zaczyna mówić o istotnych kwestiach filozoficznych, już ubezpiecza się: „zagadnienie na inną książkę i zapewne na inną książkę niż moja... Powiem więc najskromniej, jak potrafię" (s. 18); „Ja ograniczę się – i to z lękiem – do paru refleksji o teorii teatru (dramatu)" (s. 87); „Ja jednak, wiadomo, nie jestem filozofem" (s. 318). Tak historyk literatury z pobłażliwym uśmiechem, może nawet sarmackim uśmieszkiem, przygląda się pojęciowym szaleństwom. Streszcza, rozwija, komentuje, nie wnikając zanadto w szczegóły, bo te są – jak sam pisze wielo-

krotnie – dla pedanta (s. 26, 170, 172, 249, 335). Podobne zastrzeżenia znajdziemy w rozdziałach poświęconych historiozofii Witkacego. Tam monografista deklaruje, że obca mu jest historia socjologii i że dzieła filozoficzne jedynie „kartkował" (s. 328, 332). Nie pedantyczny wykład myśli ani geometryczne rozrysowanie systemu czy definicje głównych pojęć otrzymujemy, ale refleksje na marginesie, uwagi nieroszczące sobie prawa do wewnętrznej spoistości, choć często wspinające się na wysoki stopień uogólnienia. Błoński dąży w swych rozważaniach do atrakcyjnej puenty, błyskotliwego rozwiązania, nawet sentencji spinającego notatki interpretanta. Dla tych sformułowań, nad którymi warto pomedytować, można czytać *Witkacego*. Analogię między tajemnicą istnienia i tajemniczym, nonsensownym postępowaniem bohaterów sztuk Witkacego, Błoński przecina retorycznym pytaniem: „Czemu [...] abrakadabra [...] prowadzi nieuchronnie do makabry?" (s. 13). Takich efektownych i ważnych aforyzmów w książce wiele. Nie zawsze jednak interpretacja zmierza do sentencji, często do uogólnienia biegnie drogą egzageracji, wręcz ślepa na wcześniejsze spostrzeżenia.

W książce można się dosłuchać ciągle odnawianego dialogu z twórczością Witkacego, dialogu w którym żadna kwestia nie jest ostatecznie wyjaśniona, w którym zwykle wraca się do już raz opisywanych problemów. Po części forma rozmowy wynika z połączenia w całość wcześniej napisanych esejów i dopisania nowych części, przede wszystkim jednak z metody Błońskiego – wracania do tych samych kwestii, cytatów, fragmentów, teorii. Ta idea permanentnego powrotu charakteryzuje zresztą i Błońskiego, i Witkacego, i wielu innych piszących o Witkacym, którzy do uczucia metafizycznego czy katastrofizmu ciągle wracają. Może dlatego *Witkacy* wygląda na książkę niezredagowaną, na książkę, w której nieraz te same spostrzeżenia, te same nawet cytaty powtarza się. Błoński jak improwizator, który szuka najlepszego wyrażenia ukrytych w utworach znaczeń, wraca do pewnych akordów. Cytuje np. dwukrotnie sąd Ważyka o stereotypach grających w teatrze Witkacego (s. 8, 113), by wejść we właściwe tempo rozważań. Podobnie zapisane kiedyś na marginesie dramatów uwagi o „pasożytnictwie" (s. 110, 173) wprowadza jako ozdobnik ułatwiający intelektualną grę. Gdy śledzi powtórzenia, porzucenia rozpoczętych myśli, sprzeczności, zauważa się, jak ważną rolę pełni improwizacja w tych zapisanych w książce dialogach z katastrofistą. W najciekawszej, poprowadzonej z niezwykłą inwencją interpretacji najtrudniejszego może dramatu – *Kurki wodnej* – improwizator potrafi bezbłędnie poprowadzić słuchających do finałowej, zaskakującej, oryginalnej kulminacji. Najpierw wybrzmiewa zdanie, które mogłoby zakończyć wiele rozważań: „*Kurka* [...] jest dramatycznym montażem o powstaniu, umocnieniu i rozpadzie rodziny Edgara" (s. 204); potem równie ważne twierdzenie: „*Kurka* [...] jest bezlitosną dekonstrukcją wszystkich więzi międzyludzkich" (s. 205); i gdy zdaje się, że nic już ważnego nie uda się dodać, improwizację spina konkluzja: „Słowem, *Kurkę* można rozumieć całkiem po prostu: jako rzecz o demaskacji i rozpadzie wszelkich «rodzinnych» (=etycznych) związków międzyludzkich w świecie podporządkowanym imperatywom estetyczno-metafizycznym..., czyli w świecie wyobraźni Witkacego" (s. 205). Jeszcze tylko Błoński

usprawiedliwi błyskotliwą konkluzję analogią do Wyspiańskiego oraz Czechowa i przystępuje do odegrania kody. Jednak wychodzi mu pseudokoda, fałszywe uogólnienie zaprzeczające wcześniejszym stwierdzeniom.

Monografiście udała się interpretacja *Kurki wodnej*, więc pyta: dlaczego Witkacemu udała się *Kurka wodna*, i odpowiada: bo „postacie, owszem, działają, ale nigdy nie współ-działają: nie wchodzą w autentyczną interakcję z partnerami" (s. 206). Wcześniej, w innym eseju włożonym do książki, pisał o autorze *Szewców*: „Umie on z każdego tekstu, nawet z dziecinnych drobiazgów, wydobyć interakcję, czyli pokazać, jak jeden człowiek wpływa na drugiego" (s. 100). Nieraz w *Witkacym* monografista zaprzecza sobie, i nieraz zapomina o sformułowaniach sprzed kilku stron. Co więcej, często sceptycznie przygląda się własnym wnioskom, by po dekonstrukcji ustaleń jeszcze raz spróbować konstrukcji. Rozpędza się i hamuje. Po szybkim podsumowaniu różnych wątków różnych dramatów pokrzykuje do siebie: „Hola, hola! Przecie cały mój wywód opaczny... " (s. 11). I właściwie od sposobu czytania książki Błońskiego zależy, czy cenimy w *Witkacym* powikłaną sieć konkluzji, czy improwizacyjną inwencję.

Wiele interpretacyjnych fragmentów monografii, a szczególnie jej początkowych rozdziałów, zawiera niezwykłe klastery – kontaminacje wątków z wielu utworów Witkacego. Całe akapity brzmią niczym uderzenie przedramieniem w klawiaturę. Błoński wręcz komponuje nowe utwory z Witkacowskich tematów, cytatów, własnych spostrzeżeń, zapisków, sądów. Trudno połknąć te fiszmacki, nawet jeśli pamięta się konteksty zdarzeń i słów. „Przypomnę teraz, co postacie Witkacego mówią o własnych celach i pragnieniach (s. 24)" – zaczyna niewinnie Błoński, a potem otrzymujemy zestaw cytatów. Oto jeden z klasterów:

> I dalej: „tylko spełnienie rzeczy niedosiężnych mogłoby mnie uzdrowić" – wyznaje Wścieklica. „[...] wielkość w sztuce jedynie jest dziś w perwersji i obłędzie" – zapewnia Walpurg. „[...] nie ma już w życiu niczego, co mogłoby mnie nasycić" – powiada szalony palacz Travaillac. „Ja chce trwać wiecznie, bez końca, z wszystko mi się wymyka, bo jest za śliskie, za małe... " – mówi Janulka, córka Fizdejki. Zaś Księżna w *Szewcach*.... (s. 25)

Po tym zestawieniu monografista pyta „Czy zrobiło się jaśniej?" i odpowiada sobie: „Trochę jaśniej", po następnym klasterze: „Poznajecie? Poznajemy" (s. 25, 26). Błoński pewnie obejrzał cytaty wielokrotnie i poznał ich bezwzględny sens, tak że potrafi składać ze zdań znaczące układanki. Obejrzał i określił też wątki i motywy Witkacego i teraz podaje jedynie zestawy interpretacji.

> Cynga, Wścieklica widzą ratunek w religii. Podobnie Ojciec Unguenty, co obalił Wahazara, który zbawczą sprawność przypisywał raczej biologii. Hyrkan i Mistrz starają się społeczeństwo ujarzmić i przywrócić pierwotnej dzikości. Tymczasem Leon odkrył, że świat ocalić może intelekt, który przeniknie prawa społecznego rozwoju. Szewcy zaś cierpią i walczą w obronie uciśnionego proletariatu... Korbowa, von Telek, Pandeusz wolą jednak zerwać wszelkie więzy z ludźmi, z codziennością itd. itd. (s. 111)

Lektura podobnych zestawień dała mi bardzo wiele. Przeniosłem się do wnętrza Witkacego i mogłem przyglądać się – uwolniony od dyktatu czasu i przestrzeni – jak mieszają się koncepty na długo przedtem, zanim stały się częścią dzieł. Mogłem (podkreślam, że piszę jedynie o możliwości) doświadczyć dziwności istnienia, tej siły, która każe tworzyć – w końcu o tajemnicy istnienia traktowała ta część monografii, z której pochodzą przywołane zestawienia. Mogłem także doświadczać dziwności płynącej z tych zestawień, bo nie widziałem związków, które widział Błoński. Autor książki przez lata szukał z Witkacym porozumienia duchowego i znajdował, chociaż coraz to inne znaczenia łączyły artystę i interpretatora. Widząc w wielkim skrócie tę intelektualną przyjaźń, można zauważyć, że najpierw odnajdował Błoński historiozofię, potem politykę, w końcu filozofię. Wkładając do książki eseje z różnych lat, autor stworzył intrygujący zapis prób „pokonania" Witkacego. I tak przyglądamy się scenom, w których coraz nowymi sposobami, w coraz to innych słowach Błoński chciał uchwycić Mędrca z Równi Krupowej. W tym pojedynku – to może najdziwniejsze – pokonać Witkacego pomaga sam Witkacy. Monografista często używa streszczonych, omówionych poglądów autora, by wspierać racje swych interpretacji. Te streszczenia, omówienia, przywołania nasuwają często wątpliwości, czy Witkacy zgodziłby się ze sobą? Czy potwierdziłby np., że metafizyczne uczucie pojawia się, gdy

> osobnik ogarnięty jest przeżyciem jednego uczucia, namiętności itp. Takim właśnie może być przeżycie własnej niezwykłości, potęgi, rozkosz władzy albo absolutne poświęcenie się jakimś zawrotnym badaniom naukowym itp. (s. 220)

Twierdził raczej (m.in. w cytowanych często przez monografistę *Nowych formach*), że „uczucia życiowe" są wrogiem tajemnicy i dopiero wspomnienie „namiętności" lub wyczerpanie „namiętnością" może doprowadzić do dziwności. O „zawrotnych badaniach naukowych" jako drodze do tajemnicy nie wiadomo, gdzie napisał, bo książka nie podaje źródła.

W ostatnio zapisanych rozmowach z Witkacym Błoński nie kryje znużenia, zniecierpliwienia, nawet rozczarowania. Niestety te rozmowy otwierają książkę. Im dalej w przeszłość i książkę, tym więcej cierpliwości i ciekawości znajduje autor dla zakopiańskiego wariata. Właśnie wariata. Kiedy Błońskiego nuży interpretacja, zastępuje rozważania określeniami ze słownika finalnego. Próbuje na podstawie znanych oznak dziwności istnienia postawić diagnozę: może *déjà vu*, może *quasi*-epileptyczna aura, może – jak chce van Crugten – oznaki psychozy depresyjno-maniakalnej, by te próby nazwania przypadłości rozgrzeszyć modernistycznym frazesem: „Żaden wybitny artysta (albo nawet człowiek) nie mieści się w normie i tym samym zdradza chorobliwe rysy" (s. 22). Już stronę dalej, kiedy Błoński zdejmuje kitel lekarski, daje jeszcze jedną, tym razem przenikliwą próbę określenia metafizyki Witkacego. W najlepszych partiach książki krakowski historyk z właściwą sobie inwencją, przenikliwością, artystycznym wyczuciem konwencji groteskowej interpretuje Witkacego, w nie najlepszych słowach Witkacego ocenia,

Witkacy go drażni, Witkacego poucza, ostatecznie przypisuje do grupy, czasu, tendencji. Czasem można odnieść wrażenie, że monografista przejął bardzo wiele z autora *Szewców*. Zastrzega, że zależności dzieła od teorii badać nie będzie, a nieustannie bada (Witkacy nieustannie rzucał coś, malarstwo, dramat, dawne życie...). Wraca raz po raz do metafizyki – jak Witkacy do swych założeń. Zapisuje własne proroctwa cywilizacyjne (w eseju *Witkacy a świat zachodni*). Nawet przekonuje, że Witkacy zbyt ubogi miał zasób narzędzi, by stworzyć spójną estetykę. Podobieństw można wskazać więcej. W kwestii estetyki Błoński żałuje, że Witkacy nie znal de Sausurre'a i semiotyki. Może wtedy udałoby mu się „wyłożyć swe przeświadczenia"; zastanawia się, a potem już tylko marzy o tej nowej semiotycznej Czystej Formie i podobieństwach do teorii rosyjskich formalistów i strukturalistów praskich (s. 89, 90). Dodam inne marzenie: a gdyby Witkacy poznał Kristevę, czy zmieniłby zakończenie *Szewców* i wyleczył z mizoginizmu? W finale sztuki zamiast towarzyszy Ticonderoga wcielałaby plan zniszczenia męskiego szowinizmu. Tak, Błońskiemu zamarzyła się koherentna, funkcjonalna estetyka – Czysta Forma płynąca po Morzu de Sausurre'a. Dlaczego jednak sam Błoński nie przejmuje się zanadto problem przekładu teorii Witkacego? Dlaczego uważa, że swoisty minimalizm pojęciowy, stosowanie literackich form opisowych, rozbudowana retoryka wywodu (analogie, egzemplifikacje, konkretyzacje itd.) to najlepszy sposób przedstawienia poglądów Witkacego? Dlaczego autora, dla którego problem języka pierwszego był niezwykle ważny, autora, który sam kilkakrotnie przekładał swe myśli, opisuje ironizując sobie z pedanterii?

Nie ma w monografii Witkacego malarza, rysownika, nie ma firmy portretowej, nie ma fotografa, nie ma poety, nie ma też Witkacego-legendy – kolekcjonera, artysty życia, nie ma właściwie międzywojennej biografii S.I. Witkiewicza (choć była w pierwszej części monografii biograficzna legenda), nie ma polemik Witkacego z innymi artystami, nie ma Witkacego-autora „nowej monadologii", nie ma Witkacego-autora *Niemytych dusz* i *Narkotyków*, nie ma ..., zatem należy spytać: *Witkacy*? Jaki Witkacy? Który Witkacy? Dla Błońskiego Witkacy to artysta, który wyprzedza. Niewiele w książce rozważań o poprzednikach Witkacego, wiele o jego proroctwach i prekursorstwie. Niewiele odwołań do innych interpretacji i interpretatorów. Czyżby nie napisano niczego interesującego o Witkiewiczu od początku lat 80.? Dlaczego bibliografia zawiera pełny spis opracowań? Może Błoński chce rozmawiać jedynie z Witkacym, nie wsłuchując się w glosy innych „przyjaciół" artysty? Zamiast polemizować z innymi interpretacjami historyków literatury czy filozofii monografista woli twórczo czytać dzieła zakopiańczyka przez odkrywcze konteksty: „stare" przedstawienia Kantora czy Jarockiego, dzieło Szondiego o teatrze, poprzez Miłosza czy Tofflera.

Kiedy czytałem tę monografię, nieustannie od Witkacego przechodziłem w myślach do Błońskiego. Z kolejnych esejów dowiadywałem się, dlaczego Błoński czytał katastrofistę w latach 70. i dlaczego czyta dzisiaj. Przyglądałem się np., jak krakowski historyk analizuje proroctwa zakopiańczyka, odwołując się do rzeczywistości lat 60. i 70., jak pochyla się nad psudometafizycznymi aspektami konte-

stacji, jak inspirowany *Widzeniami nad Zatoką San Francisco* nie szczędzi ruchowi hippisowskiemu sarkastycznych uwag, jak rozpatruje słynny raport Klubu Rzymskiego z 1972. Zamykający książkę tekst *Witkacy a świat zachodni* zawiera właśnie pisaną z perspektywy początku lat 70. analizę przepowiedni Witkacego. W tym eseju (drukowanym w „Tekstach" w 1973 r.) Błoński nic nie zmienił. Ogłosił na początku nowego tysiąclecia własne wizje przyszłości, inspirowane wspomnianym raportem – wizje z lat 70., zresztą bardzo dalekie Witkacemu. Dziś trudno wejść w ten trans historiozoficzny, bo stare problemy mają nową formę i poddane pseudomorfozie analizy nastrajają jedynie melancholijnie. Każą zastanawiać się nad upływem czasu w historii literatury, czyli zastanawiać nad tym, jak Błoński czytał katastrofistę w latach 70. Zawsze – od *Witkacego* do Błońskiego. Czytelnik musi sam dopowiedzieć sobie, jaki sens mają proroctwa Witkacego dziś, po upadku komunizmu, co znaczy mechanizacja w epoce internetu, czy upadły uczucia metafizyczne w *real*-u, i czy znaczą coś w *virtual*-u... Za trzydzieści lat dzisiejsze odpowiedzi na te pytania będą brzmieć jak rozważania Błońskiego dzisiaj. Zresztą sam wizjoner zauważywszy, że z łatwością przechodzi od proroctw innych do własnych przepowiedni, trzeźwieje z wizyjnego transu i dodaje do swych rozważań o przyszłości autoironiczny akapit:

> Proszę mnie dobrze zrozumieć. Nie czekam ani raju, ani piekła techniki. Ani łagodnym anarchistą nie jestem, ani boję się czynowników. Owszem zachodzę czasem w głowę, co się ze światem stanie. Ani nie czuję się miarodajny w skórze proroka. (s. 361)

Tak obok Witkacego siebie sportretował Jan Błoński.

Tomasz BOCHEŃSKI

Obszary porównań
(nowoczesne praktyki komparatystyczne)

W książce *Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino. Dialog poetów europejskiego baroku* (Warszawa 2000, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki) Alina Nowicka-Jeżowa napisała, że jej praca to trud, ale i „przyjemność tropienia i podglądania spotkań poetów" (s. 386). Refleksje, które budzi wzmiankowane dzieło oraz inna równie godna uwagi praca: Arendta van Nieukerkena *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna* (Kraków 1998, Universitas), stanowić mogą rodzaj *antidotum* na długie, niekończące się dyskusje nad metodologią badań komparatystycznych. Dyskusje te być może jakoś wpłynęły na dwie bardzo interesujące książki o poezji, o jej filiacjach, analogiach i konwergencjach, ale duch poszukiwania i podglądania stanowi bardziej rezultat indywidualnego temperamentu aniżeli ściśle określonej metody.

Arent van Nieukerken jest holenderskim slawistą, który na polską poezję patrzy z perspektywy badacza zatopionego w kulturze zachodu. A jednak jego ulubionym twórcą jest Norwid i chyba temu zamiłowaniu zawdzięczamy w *Ironicznym konceptyzmie* najbardziej dociekliwe analizy wierszy. Alina Nowicka-Jeżowa, badaczka renesansu i baroku, być może opanowała język włoski dla czystej kontemplacji italskiej kultury, myślę jednak, że znajomość tego najniższego kodu komunikacji służy jej do opisu baroku jako prądu kultury europejskiej, w której literatura polska – ze swym idiolektem – znaczy inaczej na tle innych kultur, np. kultury włoskiej. Lektura dwóch książek ma walor euforyczny; można sądzić, że uczona polska odkryła w swym porównaniu Marina dla Włochów (książka *Morsztyn e Marino. Un dialogo poetico dell'Europa Barocca* ukazała się w 2001 także w Rzymie, w wydawnictwie Il Calamo), tak jak badacz z Holandii odkrył Norwida (i nie tylko) dla Polaków.

Obie prace zajmują się poezją konceptualną, której trwałość jest tak uderzająca, że można by pomyśleć, iż koncept, czyli – według definicji Jeżowej – „operacja retoryczna (a zarazem semantyczna) polegająca na postępowaniu dialektycznym, konfrontującym i przezwyciężającym zewnętrznie postrzegane sprzeczności" (s. 11) – tenże koncept stanowi o istocie poetyckiej wypowiedzi, począwszy od włoskiego poety Marina, poprzez jego tłumacza, imitatora i adwersarza – Morsztyna oraz tworzących w tym czasie angielskich poetów metafizycznych – George Herberta, Donne'a, Drydena, poprzez zawiłości artystyczne Norwida i dyskursy Eliota, aż do ironii Miłosza, Herberta, Irlandczyka Heaneya i dyskutującego z nim Barańczaka, aby skończyć na grach leksykalnych „mówionej przez język" Szymborskiej.

Łączy te książki przekonanie, że poezja jest taką sztuką, która nawet kiedy deklaruje się jako zabawa (jak u Marina) czy jako metafizyka (jak u Eliota), przez świadome operacje na języku otwiera horyzonty poznawcze, niesprowadzalne ani do zabawy, ani do metafizyki. Przekonanie to Jeżowa sytuuje w obrębie poetyki baroku, gdzie –

> Konceptualizm oraz intensywna metaforyczność zostały uznane – wobec odrzucenia dawnych „osłon egzystencjalnych" i Arystotelesowskich metod naśladowania poetyckiego – za doskonałe instrumenty poznania i zawładnięcia światem. (s. 11-12)

a Nieukerken wywodzi z praktyki Norwida, pisząc

> Jego konceptyzm [...] rodził się z „metafizycznej" świadomości, dla której rozdarcie i rozproszenie są f a k t y c z n y m stanem świata i człowieka. (s. 96)

A jednak autorzy przekonani o poznawczej funkcji poezji widzą ją inaczej. Według Jeżowej – barokowy poeta konceptem buduje świat, według Nieukerkena – ironiczny moralista w koncepcie wyraża tego świata przeżycie. Te odmienne ideologie poezji prowadzą do odmiennych metod jej badania. Mówiąc o tym samym zjawisku poetyckim, Jeżowa i Nieukerken mówią zarazem o czym innym, inaczej wycinając z przedmiotu rzeczywistego, którym są cztery wieki poezji, swój przedmiot badania i na innych aspektach tego przedmiotu się skupiając. Bardzo skrótowo można powiedzieć, że:

1. W punkcie wyjścia Alina Nowicka-Jeżowa opiera się na faktach (filiacjach): Morsztyn tłumaczył, imitował czy parafrazował *Lirę* Giambattisty Marina.

2. Ten faktyczny punkt wyjścia decyduje o bardzo konkretnej robocie do wykonania. Zastanawiając się nad „pojedynkami" i „kradzieżami" literackimi Morsztyna, badaczka zestawia oryginały i przekłady, pytając nie tyle o wierność, co o swoistość rozwiązań poetyckich na poziomie leksyki, retoryki, genologii. Szczególnie interesujące są badania nad metaforyką, wyborem epitetów oraz funkcją retoryki w przekładzie. Konkluzje są imponujące; trzeba dodać, że tego typu pracy w Polsce dotąd się nie praktykowało.

3. Praca filologa i translatologa nie wyczerpuje zawartości książki. W części pierwszej autorka opisuje marinizm jako poetykę i jako światopogląd w kontekś-

cie literatury i sztuki europejskiej przełomu XVI i XVII wieku, którą współtworzyli również angielscy poeci metafizyczni oraz Gongora y Argote, hiszpański twórca sonetów, który przez wzmożoną ekspresywność stylu tworzył autonomiczną rzeczywistość artystyczną, budząc „nieufność wobec świata «rzeczywistego»". (s. 57). Najciekawsze są napięcia między ideologią artystyczną, przepełnioną kultem dla sztuki a światopoglądem katolickim. Napięcia te zadecydowały o dialektyce baroku, ich wyrazem były np. „ćwiczenia poetyckie pobożnych libertynów", manipulujące – w imię konceptu – ideą chrześcijańską oraz naruszające sferę *sacrum* (s. 220).

4. W zakończeniu Autorka jasno deklaruje tezę, że faktyczne filiacje oraz zbieżność poetyki nie muszą oznaczać wpływu poezji Marina na twórczość Morsztyna. Użyta w podtytule kategoria dialogu dobrze określa sytuację polskiego poety, który w adaptacje Marina „wtrącał" nutę polemiczną i który – przede wszystkim – żyjąc w kraju europejskim, którym była „po-renesansowa" Polska, na italskie koncepty nakładał znaczenia i tropy związane ze swoją rodzimą kulturą. Powstaje pytanie, czy dialog „jednokierunkowy" jest dialogiem? Sam Marino z Morsztynem nie dialogował; „oddał" głos tej szczególnej reprezentacji swojej osoby, którą były teksty.

5. Nowicka-Jeżowa sylwetkę artystyczną Morsztyna rysuje na kształt nowoczesnego (być może „ponowoczesnego" !!!) artysty, który – zdystansowany wobec sarmackiej tradycji i zarazem wobec włoskiego baroku, wiedziony „duchem próby" – swobodnie gra stylami poetyckim, a raczej „stylemami", czyli znakami kultury. Sytuacja owej gry jest niepowtarzalna. Polski bohater książki

> nie tak „dekadencki", bo oddychający powietrzem młodej kultury, nie jest skłonny uznać poezji za czystą formę i nieraz zachowuje się w księżycowym ogrodzie *Liry* jak barbarzyńca, który zakłóca idealną finezję kształtów. Niecierpliwy, aktywny i ruchliwy, przypomina Proteusa, który stara się zawładnąć niezdobytym jeszcze rogiem obfitości poetyckiej. (s. 403)

Pozwolimy sobie zapytać, czy Morsztyn oferuje kilka poetyk dlatego, że się ich niecierpliwie uczy, czy dlatego, że nimi nadświadomie (ironicznie – jak by powiedział Richard Rorty) igra? Czy zatem jest młodym adeptem starej kultury, czy starym graczem w „młodej kulturze"?

Pytanie to prowadzi do książki Nieukerkena. Teza podstawowa jest paradoksalna: „konceptystyczny sposób patrzenia na rzeczywistość" odkrywa „wszędzie znaki transcendencji" (s. 64). Zatem nie o „stylemy" chodzi, ale o symbole. Stwierdzenie to pozwala autorowi konfrontować poetów w imię przekonania, że nowoczesna poezja jest ironiczna i metafizyczna zarazem, co najkrócej wyraża taki oto sąd:

> [moralność metafizyczna wystawiona na nędzę historii] jest w zasadzie ironiczna, bo odwołuje się z jednej strony do *sacrum*, z drugiej zaś strony sam moralista jest w tym samym położeniu, co osądzeni, ulegając w nie mniejszym stopniu niż oni ocenie trybunału, z którego polecenia wydaje się działać, niż oni. (s. 8)

Uwaga ta nasuwa refleksję na temat niespotykanych w innych dyskursach możliwości poezji. Ironiczny poeta, wpisując własny autorytet w kwestionowany świat, unika paradoksu samoodniesienia (albo paradoksu kłamcy), który groził wszelkiej moralizującej krytyce. To wstępne przekonanie decyduje o warsztacie porównawczym holenderskiego badacza:

1. Punkt wyjścia nie jest faktyczny, ale hipotetyczny; odcinając się od kategorii wpływu, Nieukerken bada konwergencje i paralele. Kategoria filiacji ma zakres ograniczony; najbardziej pożyteczna jest w przypadku Barańczaka, poety i tłumacza, chociaż daje się też odkryć się inny kierunek: Irlanczyk Seamus Heaney jest gorliwym czytelnikiem Zbigniewa Herberta.

2. Funkcję ideowego i artystycznego pośrednika między nowoczesną poezją polską i anglosaską przyznaje Nieukerken Norwidowi, ciągle pozostając w sferze konwergencji, bo przecież wiadomo, że anglosascy moderniści Norwida nie czytali. Z Norwidem łączy ich postawa antyromantyczna, sprzeciw wobec „poezji serca" w imię tragicznego dyskursu.

3. Tak zakreślony przedmiot rzutuje na metodę eksploracji. Pisząc, że pierwszoplanowym celem jego badań jest analiza przeżywanego świata, Nieukerken sytuuje poezję w ramach historii idei. Znakomity rozdział pierwszy, będący analizą retoryki konceptu na wszystkich poziomach komunikatu artystycznego, znajduje kontynuację dopiero w rozważaniach o poezji Barańczaka. Pisząc, za Stefanowską, że Norwid łączył „kult szczegółu" z „zadaniem odczytywania w nim wyższych sensów", Nieukerken preferuje sensy, a nie szczegół.

4. Wybór historii idei, a nie poetyki jako kontekstu eksplikacyjnego, jest w pełni uzasadniony jakością analizowanego materiału. Ironiczny konceptyzm to przeciwieństwo autotelicznej koncepcji sztuki, w równej mierze francuskiej *poésie pure*, jak symbolizmu operującego grą na brzmieniu i wrażeniu. To również przeciwieństwo marinizmu. Metafizyka nakłada na twórcę zobowiązania moralne. Jest to – powtarzam – poezja tragicznego dyskursu, w której bardziej od materialnego kształtu liczą się poziomy komunikacyjne wypowiedzi, pozycja podmiotu, jego maski i kryjący się za nimi światopogląd.

Oto główne linie komparatystyki Nieukerkena. W skali czasu chodzi o przebadanie miejsc wspólnych i różnic w praktykach poetyckich, które wychodząc od poezji metafizycznej stają się ironicznym konceptyzmem. Wyzbywamy się jednak przesądów chronologii. Donne oświetlony jest przez Norwida, a Norwid przez Eliota. Lektura Barańczaka burzy uniwersalizm Audena, poezja Heaneya w kontekście wierszy Herberta nabiera wymiaru patriotycznego, a tłumaczący poetów metafizycznych Barańczak znaczy jako poeta chwili. Na skrzyżowaniu tych wszystkich peregrynacji plącze się XX-wieczny odindywidualizowany podmiot, który świadomy własnego niezadomowienia może uprawiać tylko ironię i grę konceptualną na języku, tak to czyni Szymborska.

Uważna lektura trudnej i bogatej książki pozwala wydobyć miejsca spotkań i oddaleń poetów polskich i anglosaskich. Łączy ich (czy też autor ich łączy) kategoria modernizmu, czyli światopoglądu rozczarowania wobec osiągnięć wiedzy

i uniwersalizmu metafizycznego. Efektem tego jest ironia egzystencjalna, postawa ukazująca świat z różnych perspektyw i wykluczająca jednoznaczną identyfikację. Warto dodać, że Alina Jeżowa też posługuje się kategorią modernizmu, ale w innym sensie. Kojarzy ją z gestem barokowej awangardy, z odrzuceniem przez marinistów tradycji obyczajowej i literackiej.

To bardzo skrótowe porównanie – a właściwie charakterystyka polskiej poezji w kontekście anglosaskiego modernizmu – prowadzi do pytań uniwersalnych. Na czym polega metafizyczność? Czy na odrzuceniu historii, która przeszkadza w kontemplacji imponderabiliów, czy na przekonaniu, że imponderabilia to konkret i niedogody codzienności, na którą skazuje nas i gatunek, i historia?

Drugie pytanie jest mocniejsze: czy ironia egzystencjalna może odbyć się bez ironii retorycznej? Szczegółowa analiza dyskursu Norwida, Barańczaka i Szymborskiej dowodzi, że nie. A może warto by powtórzyć robotę Aliny Jeżowej i sprawdzić, jak zabiegi retoryczne polskich konceptystów brzmią w przekładach? Na przykład Szymborska przełożona na język holenderski?

Mamy zatem dwie komparatystyki. Porównanie tekstów i porównanie wyrażonych w tekstach i za ich pomocą idei. Obydwie praktykują intertekstualność, która wyklucza poszukiwanie wpływów, a prowadzi do zastanowienia nad tym, jak jeden tekst przegląda się w drugim. Dylematem pozostaje kierunek badań. Czy zdążamy do tekstu od wielkich pytań i idei ludzkości, czy też na odwrót – to tekst pozwala nam na takich pytań postawienie? Jak to – inspirowane przez książkę Aliny Jeżowej – pytanie o starego poetę w młodej kulturze. Czy też jak to – sprowokowane przez Nieukerkena – o niedolę polskich poetów, którym historia nie pozwala kontemplować imponderabiliów. Czy w końcu to – które rodzi się z porównania dwóch książek – dlaczego uprawiający koncepty Zbigniew Herbert nie mógł stać się Morsztynowym libertynem? Od kiedy polska poezja przestała się bawić?

28 października 2001

Zofia MITOSEK

Notka biograficzna do „Mimesis. między udawaniem a referencją"

Zofia Mitosek, profesor tytularny, kierownik Zakładu Teorii Literatury i Poetyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Członek Associatin Internatonale de Littérature Comparée. Autorka książek: *Literatura i stereotypy* (1974), *Teorie badań literackich.* (cztery wydania, ostatnie 1998); *Mimesis. Zjawisko i problem* (1997), *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, wybór materiałów i opracowanie naukowe (1992, wersja polska 1998). Publikowała studia z metodologii, krytyki genetycznej i antropologii literatury. Obszar zainteresowań historyczoliterackich: Mickiewicz, Norwid, Witkacy, Andrzejewski, Moczarski, Odojewski. Przygotowuje książkę o poznaniu w powieści.

Znakoświat

Peirce to filozof trudny. Styl jego pism pełen jest zawiłości i miejsc niejasnych. A jednak to właśnie jego twórczość okazała się bardzo płodna poznawczo. Zapoczątkowała nie tylko ruch filozoficzny zwany pragmatyzmem, dziś przeżywający swój wielki renesans, ale także całą nową gałąź dociekań naukowych – semiotykę. I właśnie tezy tej ostatniej wziął na warsztat Wojciech Kalaga, jeden z najciekawszych przedstawicieli śląskiej szkoły literaturoznawczej, do której można zaliczyć także m.in. Tadeusza Sławka, Tadeusza Rachwala i Emanuela Prowera. Kalaga bohaterem głównym swej narracji uczynił właśnie Peirce'a, słusznie – moim zdaniem – zakładając, że w jego twórczości mamy do czynienia z najciekawszym wariantem dociekań semiotycznych. I choć książka Kalagi[1] nie jest wcale łatwa, to jednak prezentuje myśl amerykańskiego pragmatysty w taki sposób, że ktoś zrażony stylem tego ostatniego ma szansę ponownie się do niej przekonać. Nie na tym jednak polega główny walor książki. Nie jest to bowiem wcale praca rekonstrukcyjna, nie ma pełnić roli wprowadzenia czy klasycznego opracowania. Zamysł autora jest znacznie ambitniejszy. Idzie o prezentację własnej teorii kultury i interpretacji. W rezultacie otrzymaliśmy książkę wybitną. Zawiera ona bowiem szereg dobrze uzasadnionych tez teoretycznych, składających się na bardzo interesującą całość, śmiałością swych wniosków i (po)nowoczesnością propozycji, głębią analiz i stylem argumentacji korzystnie odbijającą od codzienności naszej humanistyki.

Kalaga twórczo rozwija myśl Peirce'a. Podkreśla zasadność jego głównych tez odnoszących się do znakowej natury myślenia, niemożności niezmediatyzowanego, bezpośredniego poznania, wagi i roli trzech elementów procesu znakowej interpretacji – przedmiotu, znaku i interpretanta – nieustannej semiozy jako proce-

1/ W. Kalaga *Mgławice dyskursu*, Kraków 2001; jest to autorskie tłumaczenie wcześniej opublikowanej książki pt. *Nebulae of Discourse*, Frankfurt a/M.1997.

su ciągłego odnoszenia się znaków do siebie i wzajemnego ich interpretowania się, dokonując ich ciekawej wykładni. W pierwszych rozdziałach książki autor po mistrzowsku ukazuje słabości różnych teorii interpretacji (m.in. hermeneutyki, teorii E.D. Hirscha, R. Ingardena). Całkowicie słusznie, jak mniemam, wytyka im niemożliwy do utrzymania podział na rozumienie (bądź analizę) i interpretację. Ta ostatnia jest dla śląskiego literaturoznawcy zarazem konstytucją tekstu, przy czym jednak – inaczej niż to ma miejsce np. u Stanleya Fisha, dla którego interpretacja powołuje tekst do istnienia[2], ma zatem absolutną moc sprawczą – Kalaga w swej wykładni Peirce'a zakłada, iż interpretacja jedynie aktualizuje ten fragment znaczących relacji znakowych, który istniał już wcześniej w ukryciu, stanowiąc element „życia" uniwersum znaków. Z punktu widzenia naszego autora owo uniwersum znaków istnieje więc na sposób platoński, każda interpretacja wydobywa jedynie na powierzchnię to, co już potencjalnie zawsze w nim obecne. Sprawczość interpretatora i wspólnoty interpretacyjnej, którą reprezentuje, jest tu – inaczej niż u Fisha – ograniczona przez zasób potencjalnych relacji znaczących obecnych w świecie znaków. Więcej, interpretacja konstytutywna jest dla świata znaków („znaki istnieją w interpretacji i przez interpretację", s. 76) bardziej sprawą czegoś, co się dzieje mocą wewnętrznych prawidłowości świata znaków, a nie aktywności interpretatora: „znak istnieje nie dlatego, że jest aktualnie używany, rozumiany czy interpretowany przez kogoś w danym momencie, ale dlatego, że jest interpretowany w innym znaku" (s. 76). Stąd też sprawa interpretacji jest raczej sprawą statusu ontologicznego świata znaków, a nie aktu poznawczego, aczkolwiek rzecz jest trochę bardziej skomplikowana. Jak powiada bowiem Kalaga:

> Z jednej strony i n t e r p r e t a c j a oznacza aktualną operację myślową użytkowników znaków: tutaj na czoło wysuwa się aspekt poznawczy, zaś aspekt ontologiczny pozostaje w tle. Z drugiej strony, i n t e r p r e t a c j a oznacza nie-aktualny konglomerat procesów zachodzących w relacjach znakowych. Z perspektywy jednostki lub społeczności jednostek, dla których otwiera się w ten sposób zakres możliwości interpretacyjnych, możemy nazwać ten drugi rodzaj interpretacji „interpretowalnością". Jednak z perspektywy uniwersum znakowego, które jest uprzednie względem działającego w jego obrębie indywiduum, ta „interpretowalność" jest już interpretacją: i n t e r p r e t a c j ą r o z u m i a n ą j a k o o n t o l o g i c z n e u w a r u n k o w a n i e z n a k ó w, n i e z a ś j a k o p o z n a w c z y a k t k o n k r e t n e g o u m y s ł u. (s. 77)

A zatem znaki w pewnym sensie interpretują się same nawzajem, jednostka może co najwyżej uchwycić w swoim akcie poznawczym to, co już zawsze ontolo-

---

2/ Zob. S. Fish *Dowodzenie vs perswazja: dwa modele krytycznej działalności*, przeł. K. Abriszewski, „Teksty Drugie" 1999 nr 6; tenże, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?* przeł. A. Szahaj, „Teksty Drugie" 2000 nr 3; tenże, *Z uszanowaniem od Autora: Refleksje nad Austinem i Derridą*, tłum. K. Abriszewski, „Errgo" 2001 nr 2; tenże: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, tłum. różni, wybór, wstęp i oprac. A. Szahaj, Kraków: Universitas (w druku); A. Szahaj *Nie ma niczego poza interpretacją, tako rzecze Stanley Fish*, „Errgo" 2001 nr 2.

gicznie dane (wcześniejsze i niejako czekające na odkrycie). Kalaga utrzymuje jednak zarazem, że potencjał semiozy jest niewyczerpany, albowiem jej proces nie ma ani początku, ani końca, jego elementy wyróżnione przez Peirce'a (Pierwsze, Drugie, Trzecie) mogą zamieniać się miejscami, a ilość możliwych kombinacji znaczących wewnątrz uniwersum znaków jest nieskończona; co więcej, proces semiozy ma także wymiar twórczy, wciąż rodzą się nowe znaki i nowe relacje znaczące pomiędzy nimi – „nieskończona mnogość relacji między znakami oraz tworzące się hierarchie tych relacji mają zawsze charakter dynamiczny" (s. 77).

Konsekwencją takiego widzenia semiozy jest pogląd na status tekstu, wyrażany w recenzowanej pracy. Tekst jest czymś, co powołuje do życia interpretator przez aktualizację jednej z możliwych, lecz już zawsze istniejących kombinacji znaków. Granice tekstu są zamazane, gdyż semioza jest ciągła, dlatego też tekst łatwo przechodzi w tekst inny, dając w rezultacie stan oddany przez Kalagę za pomocą tytułowej metafory „mgławicy".

Zanim podejmiemy dyskusję z tym fragmentem rozważań autora recenzowanej pracy, przypatrzmy się konsekwencjom, które ma jego podejście do semiozy dla szerszych procesów poznawczych. Przede wszystkim zauważmy, że broni on przekonania, iż procesy poznawcze są determinowane przez strukturę semiotyczną, w tym przez język. Ukazuje przekonująco, że wszelkie poznanie, w tym i poznanie zmysłowe, jest nasycone znakami, jest „czynnością inferencyjno-interpretacyjną, wymagającą organizowania danych i stawiania hipotez" (s. 109).

> Jednak determinowanie rzeczywistości przez język i systemy semiotyczne nie jest bynajmniej procesem jednokierunkowym. Myśl – jako stosunkowo ustabilizowany twór zamknięty w pojęciu lub słowie – nie tylko współkonstruuje rzeczywistość, ale sama też jest określana przez środowisko, które interpretuje. [...] rzeczywistość czy ekosubstancja [to nazwa, której Kalaga używa, aby określić to, co istnieje, a co obejmuje rzeczywistość pozaludzką i świat człowieka zarazem – AS] [...] nie tylko poddaje się przedstawieniu (reprezentacji), ale w istocie sama aktywnie się go domaga. (s. 95)

A zatem konstruktywistyczna aktywność systemów semiotycznych jest ograniczona przez ekosubstancję, która domagając się swej reprezentacji wyciska na niej swoje ograniczające piętno. Autor *Mgławicy dyskursów* używa różnych środków, aby nas przekonać, że w procesie poznania istnieją dwie strony: materialna rzeczywistość oraz strukturyzujący ją system semiotyczny z językiem na czele. Powiada, że „przedmiot należy postrzegać jako efekt negocjacji między ekosubstancją i strukturą poznania, przy czym efekt ten musi ostatecznie zostać uznany i ratyfikowany przez język" (s. 100).

> Język, owszem, strukturuje rzeczywistość, ale czyni to niejako na legitymizujące zaproszenie przedmiotu owej strukturacji. Młotek jako narzędzie nie mógł przecież pozostać bez nazwy; z drugiej jednak strony – by uprzedzić ewentualny argument radykalnego konstruktywisty – trudno wyobrazić sobie sytuację, w której język mógł wytworzyć ideę „młotkowatości", zanim nie umożliwiła tego materialna rzeczywistość, podsuwając mu klasę przedmiotów domagających się nazwania. (s. 100)

Kalaga wyróżnia cztery elementy określające schemat formalny, wspólny każdemu ludzkiemu procesowi poznawczemu:

> 1) e k o s u b s t a n c j ę domagającą się reprezentacji; 2) i n f r a s t r u k t u r ę, czyli aparat poznawczy, tak biologiczny, jak technologiczny; 3) n a w y k i i n f e r e n c y j n e kontrolujące przebieg procesów poznawczych; oraz 4) korpus i strukturę d y s k u r s u już działającego w d a n e j k u l t u r z e. Pierwszy z tych czynników ma charakter „zewnętrzny" – w swej pre-kognitywnej postaci – w tym sensie, że jest bytowo autonomiczny. Pozostałe trzy czynniki, które zbiorczo nazywam strukturą poznania, są „wewnętrzne" w tym sensie, że stanowią albo składnik, albo też wytwór procesów poznawczych. Każdy z tych czynników ulega wpływowi pozostałych i każdy wywiera wpływ na pozostałe, partycypując w ten sposób w ich właściwościach i przemianach. (s. 113)

Czytelnik znajdzie na kartach omawianej pracy staranną i szczegółowa argumentację na rzecz powyżej przytoczonych stwierdzeń. Z braku miejsca nie będę wdawał się w jej odtworzenie. Powiem tylko, że argumentacja ta jest niezwykle gęsta i bardzo subtelna, właściwie na każdej stronie książki czytelnik może zapoznać się z jakimś doprecyzowaniem wcześniej stawianych tez, z nowym sposobem przekonywania do tego, co poprzednio zasygnalizowane. W rezultacie otrzymujemy konstrukcję narracyjną bardzo rozbudowaną, głęboką, ale i sprawiającą poważne kłopoty recepcyjne ze względu na ilość wprowadzonych zmiennych. Sytuacja ta zdaje się być nieuchronna, stopień skomplikowania badanej materii niejako wymusza skomplikowaną strukturę wywodu autora. Wobec tego recenzent mógłby skupić się na jednej z wielu tez książki i starać się ją szczegółowo przedyskutować, mógłby też iść krok za krokiem za autorem i komentować jego wywody. Pierwsza strategia nie oddałaby bogactwa książki, druga wymagałaby napisania pracy przynajmniej tak obszernej, jak praca Kalagi. Wybieram wyjście kompromisowe. Pozostawię na boku szereg interesujących tez szczegółowych i skupię się na zasygnalizowanych powyżej tezach głównych pracy.

Przede wszystkim chciałbym wyrazić swą solidarność z autorem w większości poruszanych przez niego spraw. Bardzo bliskie jest mi podejście podkreślające czynną rolę podmiotu w procesie, wpływ języka i kultury na to, co poznawane. Całkowicie zgadzam się zatem z generalnym punktem widzenia Kalagi, akcentującym konstruktywistyczny wymiar ludzkiego poznania czy to w odniesieniu do tekstów, czy też w odniesieniu do innych obiektów poznania. Mój konstruktywizm idzie jednak dalej niż konstruktywizm autora *Mgławic dyskursu*. Dotyczy to zarówno sprawy tekstu, jak i poznania w ogólności. W tej pierwszej kwestii mam wątpliwości wtedy, gdy Kalaga zauważa, że:

> Oczywiście odbiorca aktualizuje pewną potencjalność tekstu, ale tekst jako aktywny konglomerat potencjalności jest uprzedni względem odbiorcy i istnieje niezależnie od niego. Istnienie tekstu znaku zawiera się w interpretacji poprzez inne znaki. [...] procesy semiotyczne, zachodzące w czasie odbioru tekstu, są wtórne względem procesów zachodzących w samym tekście na skutek jego relacji z dyskursem, systemem czy znakowym uniwersum. (s. 225)

Wątpliwości moje odnoszą się do dualistycznej perspektywy autora *Mgławic dyskursu*. W każdym przypadku mówi on o dwóch stronach: tej, która już istnieje i wyprzedza akt interpretacji oraz tej, która wiąże się z interpretacją, mówi o tym, co zastane i o tym, co wnoszone z zewnątrz, aczkolwiek wobec tego, co wewnętrzne nieobce. I choć to, co wyprzedza aktywność podmiotu, postrzega on jako znajdujące się w stanie ciągłej zmiany, jako dynamiczne, to jednak w ostateczności – także jako względnie niezależne od niego. Rzecz jasna, takie podejście jest konsekwencją przyjęcia po platońsku interpretowanej opcji semiotycznej: oto świat znaków (uniwersum semiotyczne) zastępuje wprawdzie wcześniej zakładany świat „twardych" przedmiotów, oczywistych danych świadomości czy bezpośrednio dostępnych danych zmysłowych, zachowuje jednak cechy typowe dla wszystkich tych tradycyjnych ujęć poznawczych. Jest od podmiotu niezależny, rządzi się własnymi prawami, które podmiot może co najwyżej odkryć, lecz nie może ich stworzyć (skonstruować). Druga, przedmiotowa strona poznania to dla Kalagi ekosubstancja domagająca się jakoby reprezentacji, system semiotyczny, za pomocą którego poznajemy, ale który także musi być poznany jako wcześniej już dany, tylko w jego w ramach owa reprezentacja może mieć miejsce, a wreszcie tekst wyprzedzający wszelkie interpretacje, choć przez interpretację współkonstytuowany. O ile zgadzam się ze zdroworozsądkowym założeniem Kalagi, iż podmiot nie kreuje świata materialnego, o tyle nie bardzo mogę się zgodzić, że świat ów d o m a g a s i ę reprezentacji i odgrywa jakąkolwiek czynną rolę w poznaniu. Choć zatem świat na zewnątrz istnieje niezależnie od nas w takim j e d y n i e sensie, że stawia opór naszym działaniom, to jednak dostęp poznawczy mamy tylko do wcześniej kulturowo wytworzonych jego wizji. Trudno zatem mówić o tym, że świat „domaga się reprezentacji", należałoby raczej powiedzieć, że w pewnych okolicznościach ujawnieniu ulega ten fragment naszych kulturowo wytworzonych wizji świata, który dotąd pozostawał w ukryciu. Rozpatrzmy w tym kontekście przykład Kalagi, odnoszący się do młotka:

> trudno sobie wyobrazić sytuację, w której język mógł wytworzyć ideę „młotkowości", zanim nie umożliwiła tego materialna rzeczywistość, podsuwając mu klasę przedmiotów domagających się nazwania. (s. 100)

Widać tu jak na dłoni przesądzenia rządzące myśleniem autora *Mgławic dyskursu*. Najpierw istnieje „twarda" rzeczywistość przedmiotów, a dopiero potem nakłada się niejako na nią aktywność podmiotowa, dając w rezultacie świat „oswojonych" semiotycznie rzeczy. Obraz ten wydaje mi się nieprzekonujący. Nie sądzę, aby mógł zaistnieć przedmiot taki, jak młotek, zanim nie pojawiła się kulturowo wytworzona jego wizja, zanim nie został on wymyślony. Słowem, to kultura pojmowana jako zespół przekonań powszechnie respektowanych w danej wspólnocie wyprzedza świat przedmiotów i faktów, decydując o jego treści i „umeblowaniu" (wyrażenie H. Putnama), a nie na odwrót. W przedmiocie zwanym obecnie młotkiem nie ma niczego, co określałoby jego „młotkowatość" poza wszelką kulturą, poza wszelkim kontekstem. Młotek jest wytworem kulturowej wyobraźni, mógł się po-

jawić dopiero wtedy, gdy w kulturze znalazło się dla niego miejsce. Najpierw zatem pojawiła się nieuświadamiana, lecz rzeczywista, kulturowa możliwość zaistnienia takiego przedmiotu, następnie sam ów przedmiot, a dopiero potem stosowna nazwa i idea (idea „młotkowatości"). Słowem, w perspektywie mi bliskiej to kulturowo wytworzona wizja świata poprzedza możliwość zaistnienia stosownych przedmiotów, a nie przedmioty te niejako zmuszają kulturę do ich zauważenia i np. nadania im nazwy. Młotek może być młotkiem tylko w określonej kulturze, gdyby pojawił się nagle w kulturze innej, nieznającej możliwości zaistnienia takiego narzędzia, byłby traktowany jako kawałek niewyróżnionego poznawczo ani praktycznie naturalnego środowiska. Przykład ten jeszcze raz pokazuje, że rzeczywistość ani niczego na nas nie wymusza w sensie poznawczym, ani też niczego w tym sensie nie legitymizuje. Gra poznawcza jest grą wewnątrzkulturową, mimo iż z pożytków, które przynosi w naszej interakcji ze środowiskiem, chcielibyśmy wyciągać wnioski epistemologiczne, przywołując rzeczywistość jako arbitra naszych sądów. Podsumowując ten wątek moich rozważań, powiedziałbym, iż o ile podejście Wojciecha Kalagi wciąż tkwi w dualistycznym paradygmacie poznawczym (chociaż stara się z niego wydostać), o tyle ja sam chciałbym paradygmat ten porzucić i przejść do paradygmatu monistycznego[3].

Spójrzmy teraz na sprawę interpretacji tekstów. W podejściu autora *Mgławic dyskursu* jest sporo racji. Dowolność interpretacji jest rzeczywiście ograniczona. Nie wydaje mi się jednak, aby struktura ograniczeń wiązała się z istnieniem systemu semiotycznego ani też, aby teksty niejako same się interpretowały w sposób typowy dla semiozy, a interpretator jedynie uczestniczył w tym procesie jako świadek. Jest raczej tak, jak utrzymuje krytykowany przez Kalagę Stanley Fish: interpretacja sama konstytuuje tekst, będąc jednocześnie swym własnym ograniczeniem w tym sensie, że wiąże się zawsze z uruchomieniem tylko jednego określonego fragmentu zasobów kulturowych, stojących potencjalnie do dyspozycji interpretatora. Nie ma zatem mowy o woluntaryzmie semantycznym, albowiem interpretować to majsterkować zastanymi znaczeniami semantycznymi. Majsterkowanie to prowadzi jednak do nowych interpretacji tekstu, często, przy okazji, proponując nowe znaczenia semantyczne poszczególnych wyrażeń, które, jeśli się upowszechnią, prowadzą do zapomnienia aktu swej własnej kreacji, a tym samym do poczucia oczywistości semantycznej. Ponieważ zaś teksty, podobnie jak znaki, same w sobie nie istnieją, nie mogą się także same wzajem interpretować. Znaczenie zdań jako sekwencji wyrażeń (względnie znaków) jest całkowicie zależne od kontekstu i dlatego nie można powiedzieć, że istnieje już niejako ukryte w uniwersum znaków, z kolei znaczenie znaków jest względnie stałe o tyle, o ile stałe są ich kulturowo wytworzone założenia semantyczne (zespół konwencjonalnych sądów łączących słowa ze światem). Rację ma jednak Kalaga powiadając, iż znaczenie owo jest zawsze otwarte, zawsze może się zmienić, ale dzieje się tak nie dlatego, że proces semiozy jest procesem dynamicz-

3/ Zob. J. Mitterer *Tamta strona filozofii*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1996.

nym, ale dlatego, że owe założenia semantyczne wyrażeń mogą się zmieniać wraz ze zmianą naszych kulturowych wyobrażeń świata (proces ten jest dobrze widoczny na terenie nauki i filozofii, gdzie zmiany te są uchwytne historycznie). Co do sekwencji wyrażeń (zdań) warto pamiętać, że choć bez kontekstu nie ma znaczenia, to – ponieważ zawsze już jakiś kontekst istnieje – zawsze już istnieje jakieś znaczenie. Słowem, ograniczenia dowolności interpretacyjnej tekstów pojmowanych jako sekwencja zdań widziałbym – wzorem Fisha – po stronie zakresu przekonań i interesów, które uruchamia interpretator w procesie interpretacji stanowiących kontekst interpretacji, a nie po stronie jakiegoś (po platońsku rozumianego) samointerpretującego się systemu semiotycznego. Zauważmy przy tym, że podejście Kalagi w pewnym sensie jest nie do podważenia, albowiem pojęcie dynamicznego systemu semiotycznego pozwala interpretować każdą interpretację (w szczególności nową) jako aktualizującą jedynie możliwości, które już tkwiły w nim samym. Każda interpretacja uznawana za nową, tak naprawdę wcale nią nie jest, jako że tekst już ją niejako przewidział. Jej nowość „wyjaśnia się" zatem przez wskazanie na charakter systemu semiotycznego i proces semiozy. Tyle tylko, że tłumaczy to zarazem wszystko i nic. Chodzi bowiem o to, aby zrozumieć, d l a c z e g o pojawiła się właśnie w tym momencie, dlaczego u z n a n o ją za nową i co spowodowało, że odniosła sukces. Podejście kontekstualne wiąże się z każdorazową koniecznością wyjaśniania p r a k t y c z n e j m o c y danej interpretacji, przez wskazanie na k o n k r e t n y k o n t e k s t (zespół przekonań kulturowych sytuujących się w jej tle, podzielanych przez jakąś partykularną wspólnotę interpretacyjną, jej interesy aksjologiczne i polityczne), który ją umożliwił oraz m e c h a n i z m y k u l t u r o w e i s o c j o l o g i c z n e jej upowszechnienia się. Ogranicza ono także możliwość patrzenia na rzeczywistość tekstów jako na mgławicę. W praktyce teksty w wyniku interpretacji uzyskują konwencjonalną, ale stabilną w danym kontekście granicę, a także stabilne i jednoznaczne w danym kontekście znaczenie. One same niczego nie czynią, nie jest tak, że w s a m y m s p o s o b i e i s t n i e n i a t e k s t u z a w i e r a s i ę k o n i e c z n o ś ć r o z p r z e s t r z e n i a n i a, p r o k r e a c j i, u s t a n a w i a n i a n o w y c h r e l a c j i i z m i a n y j u ż i s t n i e j ą c y c h (s. 235). Tekst sam niczego nie czyni, nie posiada samodzielności bytowej, wyprzedzającej interpretację; jest pochodną operacji, których dokonuje odpowiednio kulturowo wyposażony interpretator. Owo „rozprzestrzenianie się, prokreacja, ustanawianie nowych relacji" wiąże się jedynie z możliwą, ale wcale niekonieczną, kulturowo warunkowaną umiejętnością zmiany kontekstów interpretacji. Coś takiego może dziać się jedynie w kulturze, która jest wewnętrznie zróżnicowana, która może powoływać do życia wciąż nowe konteksty (a interpretator może „przeskakiwać" z jednego w drugi), albowiem jest dynamiczna i twórcza, nastawiona na zmianę i nowość. To właśnie specyfika takiej kultury (z grubsza mówiąc – nowoczesnej i ponowoczesnej kultury europejskiej) zidiosynkratyzowanej i niespójnej wewnętrznie otwiera przestrzeń dla procesów postrzeganych następnie jako autonomiczna aktywność sytemu semiotycznego. T o z a t e m, c o K a l a g a i d e n t y f i k u j e

jako samoistną właściwość systemu semiotycznego, byłbym skłonny wiązać raczej z historycznymi i przygodnymi cechami pewnej formy kultury. Stabilność interpretacji nie wiąże się wcale z tym, co Kalaga opisuje –

> Czynnikiem równoważącym rozpraszającą i dyfuzyjną siłę interpretacji jest łagodna, totalizująca moc „powabu" wnętrza – teleologii tautologicznie przynależnej do definicji tekstu jako znaku – wzajemnego przyciągania znaków wewnątrz tekstowej mgławicy. (s. 236)

– lecz ze strukturą ograniczeń, które wnosi ze sobą sama interpretacja, z zespołem przekonań kulturowych i intencji (interesów), z których korzysta interpretator jako przedstawiciel pewnej wspólnoty interpretacyjnej. Ponownie to, co autor *Mgławic dyskursu* chciałby wiązać z wnętrzem tekstu, ja widzę jako ściśle powiązane z kontekstem jego interpretacji. Nie znaczy to, że w interpretacji to, co skonstruowane, nie będzie identyfikowane jako oczekujące swego uhonorowania wnętrze tekstu. Dzieje się tak bardzo często, albowiem paradygmat dualistyczny – wnętrza i zewnętrza, tekstu jako różnego od interpretacji, po platońsku istniejącej struktury semiotycznej i podmiotu uchwytującego ją w poznaniu – jest nader trwały, ugruntowany bez mała całą epistemologią europejską od Platona do strukturalizmu. Zmiana tego paradygmatu wydaje się niezwykle trudna także i dlatego, że może się dokonać jedynie za pomocą narzędzi zaczerpniętych z niego samego. Słowem, próbujemy powiedzieć jak zwykle coś nowego, używając starych narzędzi językowych. Autor *Mgławic dyskursu* paradygmat ten próbuje zmiękczyć, lecz nie ma zamiaru go porzucić. Porzucenie go w przypadku rozpatrywania ontologicznego statusu tekstu jest o tyle jeszcze trudne, że uprzedniość istnienia tekstu narzuca nam się z mocą oczywistości. Wynika ona, jak mniemam, z zapomnienia procesu, w wyniku którego wcześniejsze interpretacje – które odniosły sukces, albowiem się upowszechniły – spowodowały, iż od razu i nieświadomie rozpoznajemy ich rezultaty jako gotowy, niezależny tekst, widząc *de facto* jedynie to, co w danej kulturze tak powszechne, działające na tak elementarnym poziomie, że aż naturalne. Sprawa ma się tak, jak z tzw. zdrowym rozsądkiem. Jest on kulturowym konstruktem, którego źródła światopoglądowe i aksjologiczne, metody konstrukcji oraz elementy doń użyte (np. metafory) uległy zapomnieniu tak skutecznie, że w świadomości zbiorowej zdrowy rozsądek stracił zupełnie status czegoś stworzonego w określonych warunkach historycznych i kulturowych, a nawet politycznych, stając się zbiorem oczywistości.

Ostatnia część recenzowanej książki poświęcona jest sprawie podmiotu. Wojciech Kalaga konsekwentnie stosuje tutaj swą perspektywę badawczą, dochodząc do trafnego – moim zdaniem – wniosku, iż „być to przede wszystkim interpretować" (s. 273), „podmiot jest samointerpretującym się bytem" (s. 279). Owa samointerpretacja, która stanowi jedyny wyróżnik naszej tożsamości, dokonuje się, rzecz jasna, w przestrzeni różnych dostępnych nam dyskursów. Ponieważ jednak jest ona procesem analogicznym do procesu nieustannej semiozy, tożsamość oso-

bowa jako tekst jest czymś tak mgławicowym, jak każdy inny tekst. Zachowujemy jej ciągłość tylko o tyle, o ile dokonujemy permanentnych aktów autorefleksji i autointerpretacji. Moje krótkie streszczenie koncepcji podmiotu autorstwa Kalagi nie oddaje jej sprawiedliwości. W oryginale jest ona znacznie bardziej rozbudowana i subtelna. Budzi moją sympatię. Brak mi jednak ponownie w narracji autora *Mgławic dyskursu* świadomości, iż opisywany przezeń *homo textualis* stanowi przypadek szczególny, jest tworem partykularnych okoliczności historycznych i kulturowych. Tylko kultura zidiosynkratyzowana, wewnętrznie podzielona, pełna konkurencyjnych dyskursów i narracji usensawniających ludzkie życie, będzie „produkowała" jednostkę charakteryzującą się tymi cechami, o których mówi Kalaga. Autointerpretacji może dokonywać tylko ten, kto traktuje swoją tożsamość i szerzej – swoje życie jako problematyczne. Ani jedno, ani drugie nie jest problematyczne samo w sobie, to dopiero pewien typ kultury takowymi je czyni. Tymczasem wywody Kalagi pokazują, iż ma on skłonność do tego, aby swoje podejście uniwersalizować, aby czynić z przypadku partykularnego wzór dla procesów powszechnych. Pokazuje to jeszcze raz, iż paradygmat semiotyczny, choć płodny poznawczo, niesie w sobie pewne niebezpieczeństwo. Jego uniwersalistyczne roszczenia czynią zbyt mało wrażliwym na kontekst, konkret, sytuację i szczegół historyczny.

Mimo wszystko wydaje mi się jednak, iż zarówno Kalaga, jak i ja poruszamy się w tym samym szerokim, konstruktywistycznym paradygmacie. On prezentuje umiarkowaną wersję konstruktywizmu, mnie bliższa jest wersja radykalna *à la* Stanley Fish. Spór nasz jestem zatem skłonny określać mianem sporu w rodzinie. Więcej nas bowiem łączy niż dzieli. Różnice nie są jednak małe. Tam – gdzie ja skłonny byłbym rozpoznawać w interpretacji mechanizm majsterkowania zastanym materiałem kulturowym (przekonaniami kulturowymi) – Kalaga widziałby zapewne zdolność systemu semiotycznego do kreowania nowych znaczeń mocą wewnętrznych zależności pomiędzy znakami; tam – gdzie ja chciałbym widzieć wpływ kontekstu – Kalaga widziałby zapewne odkrycie przez interpretatora nowego wymiaru interpretowalności danego tekstu już w nim jednak obecnego; tam – gdzie ja chciałbym relatywizować moc eksplanacyjną danej teorii (np. teorii semiotycznej) do konkretnej formy kultury – Kalaga skłonny byłby prawdopodobnie do wiązania z nią roszczeń uniwersalistycznych. Niewątpliwe autor *Mgławic dyskursu*, przy całym swoim krytycyzmie, bardziej niż ja skłonny jest do koncesji na rzecz tradycyjnych wyobrażeń poznawczych i literaturoznawczych. Jedno wszakże jest niewątpliwe – książka Wojciecha Kalagi winna stać się lekturą obowiązkową każdego, komu nieobce są problemy współczesnej humanistyki, bo to po prostu świetna książka stanowiąca bardzo dobry punkt wyjścia do dalszej dyskusji. Jestem pewien, że podobnego zdania będą także inni jej czytelnicy.

Andrzej SZAHAJ

Pogranicza literackości

Książkę Grzegorza Grochowskiego *Tekstowe hybrydy*[1] trzeba umieścić w samym środku tygla badań genologicznych, w którym próbuje się wykrystalizować jakaś koherentna teoria dotycząca form gatunkowych w literaturze współczesnej. Efekty alchemicznych zabiegów w tym zakresie są – jak dotąd – dosyć skromne. Dzieje się tak dlatego, że teksty współczesnej kultury są w charakterystyczny sposób obciążane przez autorów szczególną właściwością przenikania do różnych typów dyskursu, rozpleniania się w tych dyskursach. Wypracowanie w tym zakresie jakiejś jednolitej koncepcji genologicznej jest nadzwyczaj trudne czy raczej niemożliwe. Myślę, że nie trzeba z tego powodu nadmiernie rozpaczać, bo gdyby rozwiązanie tego problemu ostatecznie się powiodło, to wówczas literaturoznawczy świat mogłaby porazić wszechogarniająca nuda.

Zacznę od tytułu tej książki, a ściślej od słowa „hybrydy", które natychmiast zwróciło moją uwagę. Jest to słowo znane z wcześniejszych wypowiedzi teoretycznoliterackich na podobny temat, by przypomnieć w tym miejscu choćby teksty Jerzego Smulskiego czy Mirosława Lalaka[2], które w oczywisty sposób istnieją w tej pracy i po części ją współkształtują. Określenie „tekstowe hybrydy" posiada, jak myślę, szczególną moc i nośność semantyczną i świetnie sprawdza się jako tytuł książki, która próbuje rozwikłać problem wzajemnego przenikania się i interferencyjności rozmaitych form wypowiedzi. Samo słowo „hybryda" przeniknęło do polszczyzny z greki za pośrednictwem łacińskiego wyrazu *hibrida* (mieszaniec)

1/ G. Grochowski *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wroclaw 2000 (cytaty stąd podaję w nawiasach z numerem stron).

2/ J. Smulski *„Ulepiec". Kilka uwag o formie gatunkowej tryptyku Tadeusza Konwickiego „Kalendarz i klepsydra", „Wschody i zachody księżyca", „Nowy świat i okolice"*, w: *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1993; M. Lalak *Hybrydyzacja narracji jako sposób na czytelnika*. w: *Formy i strategie....*

i odznacza się wieloznacznością; jako wyraz pojawiający się w naukach biologicznych oznacza osobnika powstałego ze skrzyżowania dwóch genetycznie różnych osobników; z kolei jako termin językoznawczy oznacza wyraz, w którego skład wchodzą elementy pochodzące z dwóch różnych języków; jest wreszcie i inne znaczenie słownikowe – kompozycja składająca się z różnych, często niepasujących do siebie elementów. Użycie owej metafory hybrydy wskazuje – jako o z n a k a metatekstowa – na sam tekst Grochowskiego. Oto tekst o charakterze bez wątpienia naukowym, rozważający m.in. kwestię użycia i funkcji metafory w tekście filozoficznym (myślę tu zwłaszcza o rozdziale dotyczącym *Szczelin istnienia* Jolanty Brach-Czainy), musi sam posługiwać się metaforą, bo tego wymaga, powiedziałbym nawet, że jest to wymuszone przez materiał tekstowy, stanowiący przedmiot omawianej pracy. Do opisania tekstowych hybryd potrzebny jest hybrydyczny metajęzyk, a taki udało się Grochowskiemu stworzyć za pomocą płynnej filiacji różnych pól zainteresowań literaturoznawstwa i lingwistyki.

Teksty wybrane przez autora do analiz (do kwestii doboru tekstów wrócę za chwilę, bo wymaga ona szerszego omówienia) znajdują się na pograniczu „literackości i publicystyki, literackości i historiografii, literackości i diarystyki, literackości i dokumentaryzmu i wreszcie literackości i dyskursu filozoficznego" (s. 17). Co więcej, niektóre z tych tekstów zawierają formy, które same w sobie są niejednorodne, hybrydyczne czy synkretyczne (np. esej lub biografia literacka). Objaśniając podstawowe tezy swojej pracy, Grochowski uściśla, że „chodzi tu nie tylko o mieszanie różnych form gatunkowych i rodzajowych, ale też o potencjalną wielofunkcyjność wypowiedzi i o synkretyzm płaszczyzn odniesienia, wykraczających poza przyporządkowania genologiczne" (s. 17). Jeśli tak sformułować problem, to rzeczywiście wypada się zgodzić z autorem, że kategoria „hybryd" jest istotnie narzędziem o wiele poręczniejszym od pojęć operacyjnych typu „synkretyzm" czy „gatunki pograniczne". Zgodnie z trafnym myśleniem Grochowskiego termin „tekstowe hybrydy" jest: „mniej restrykcyjny – nie przywołując sfery wartościowań, implikuje on jedynie rozróżnienie na formy bardziej wyraziste i wykrystalizowane (łącznie z tymi, które funkcjonują w piśmiennictwie użytkowym) oraz niejednoznaczne i niedookreślone." (s. 20). Ciekawe doprecyzowanie tego pojęcia i zjawiska znalazłem też w zakończeniu rozprawy: „hybrydyzację tekstu byłbym skłonny uznawać nie tyle za gwałt na obowiązujących konwencjach, ile raczej za aktualizację i intensyfikację pewnych predyspozycji strukturalnych, potencjalnie tkwiących w samym *universum* gatunkowym" (s. 257). Hybrydy, hybrydyczność i hybrydyzacja funkcjonują w tej książce konsekwentnie jako podstawowe pojęcia operacyjne, zaś analizy poszczególnych tekstów są na tych pojęciach ześrodkowane. Wchodząc w głąb tej książki czytelnik nabiera przekonania co do słuszności tak sformułowanej problematyki i to właśnie dlatego zdania zamykające zakończenie wydają się cokolwiek dziwne i zaskakujące: „Być może więc wszystkie teksty to hybrydy. Niektóre jednak – jak się zdaje – są nimi w większym stopniu" (s. 264). Wygląda to bardziej na chwyt retoryczny, wyrażający pokorę autora wobec przedmiotu trudnego do opanowania, który jednak został wyczerpująco i przekonująco

omówiony na 264 stronicach tekstu! Zdania te są zaskakujące przez swoje hipotetyczne uogólnienie, a przecież we wstępie wyraźnie autor zaznaczył, że nie chodzi mu o kwestię uogólnienia, nie ma takich ambicji: „nie dążę też do sporządzenia typologii omawianych form. Do pewnych uogólnień zmierzam jedynie pośrednio, przy okazji głównej roboty interpretacyjnej" (s. 21).

Pomimo tej drobnej niezręczności pojawiającej się w zakończeniu uważam, że formula „tekstowych hybryd" jest w tej rozprawie objaśniona w precyzyjny sposób, konkretnie, rzeczowo. Zdecydowanie wolę taką formułę od astronomicznych „mgławic tekstu" czy parapsychologicznych „fantomów tekstu", które tak często bezzasadnie pojawiają się ostatnio w literaturoznawczych dyskursach i stanowią ich przesadnie zmetaforyzowany ozdobnik, który jest efektownie wstawiony w sam środek pustej syntagmy.

Jednym z najważniejszych – moim zdaniem – założeń tej książki, które – powiem to od razu – zostały w całości zrealizowane i to z naddatkiem, jest to, że w przypadku każdego analizowanego tekstu autor nie próbuje ustalić jednoznacznych rozstrzygnięć, ale raczej koncentruje się na głębokiej analizie nierozstrzygalników: „Interesuje mnie nie tyle rozstrzygnięcie, ile wytłumaczenie nierozstrzygalności" (s. 21).

Jeśli chodzi o dobór tekstów, to jest on szczególnie intrygujący, początkowo sprawia nawet wrażenie jakiegoś chaotycznego rozproszenia, ale stopniowo sprawy się wyjaśniają, a tekst Grochowskiego układa się w koherentną, przejrzystą całość. Przedmiotami zainteresowania są: *Transy* Mirona Białoszewskiego, *Boski Juliusz* Jacka Bocheńskiego, *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego, *Narkotyki* Stanisława Ignacego Witkiewicza i *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czainy. Grochowski przedstawia teksty w ujęciu synchronicznym, pilnie dbając o to, aby wykazać dynamiczne napięcia istniejące między strukturami artystycznymi a konwencjami innych typów dyskursu (naukowego, publicystycznego, filozoficznego). Teksty omawiane są w kolejnych rozdziałach w takim układzie, jaki zapisałem powyżej – układ ten podporządkował autor „zasadzie malejącego nasycenia literackością" (s. 15). Widać wyraźnie, że materiał wybrany do analiz jest silnie zróżnicowany, obłożony wielopoziomową siecią wcześniejszych komentarzy, interpretacji i drobiazgowych omówień. Wymaga też, co wydaje się szczególnie trudnym zadaniem, przyłożenia do odpowiednich tekstów różnorodnych technik i teorii lektury, zróżnicowanej metodologii. Grochowski wybrnął z tego problemu bardzo sprawnie. Pojawiają się tu drobne uchybienia, do których za chwilę powrócę, ale w tym tekstowym gąszczu, jak wcześniej już zaznaczyłem, wraz z postępem lektury wszystko się wyjaśnia wiąże i łączy w harmonijną całość.

Objaśniając reguły doboru tekstów, autor zapisał słowa następujące:

> Przede wszystkim interesują mnie takie sprawy, jak: zderzanie różnych rejestrów stylistycznych, odwołania do wzorców retorycznych, budowanie napięć między linearnością narracji czy wywodu a ukrytym uporządkowaniem problemowym bądź symbolicznym, sposób wprowadzania przytoczeń, konstrukcja podmiotu mówiącego, delimitacja i seg-

mentacja wypowiedzi oraz ustawienie relacji między różnymi formami podawczymi (np. między opisem a opowiadaniem). (s. 14)

W tej wypowiedzi zaintrygowała mnie i szczególnie rozbudziła mój apetyt sprawa „konstrukcji podmiotu mówiącego", moim zdaniem, szczególnie złożona w utworach Białoszewskiego, Witkiewicza i Brach-Czainy. Nie doczekałem się jednak rozwiązań, których się spodziewałem. Dlaczego? Ano przede wszystkim z tego powodu, że zastosowane przez Grochowskiego pojęcie „podmiotu mówiącego" jest trochę niejasne. Zdawać by się mogło, że jest to kwestia na wskroś oczywista, ale tak nie jest. Przeczytawszy określenie „podmiot mówiący", pomyślałem natychmiast o kategorii, która już bardzo dawno temu została wprowadzona do dyskursu literaturoznawczego przez Julię Kristevą. Pojęcie *„sujet parlant"* (dosłownie – „podmiot mówiący") pojawia się w wielu jej pracach rozproszonych i w obszernych publikacjach typu *La revolution du langage poétique* czy *Polylogue*. Pomyślałem o Kristevej, powiązałem kategorię „podmiotu mówiącego" z Białoszewskim i ogromnie się ucieszyłem, spodziewając się analizy, która łączyłaby w sobie instrumentarium lingwistyczne z psychoanalizą. Tymczasem narzędzia lingwistyczne w analizie *Transów* są rzeczywiście wykorzystane (i to z jakim znawstwem!), ale niestety nie ma tu nawet śladu psychoanalizy. Bardzo szkoda, bo wydaje mi się, że to właśnie w przypadku Białoszewskiego można by pokazać jeszcze inny wariant hybrydyczności tekstu, który układałby się z wypowiedzi *ego* ale też z wypowiedzi Innego (te zwłaszcza wypowiedzi dałoby się zrekonstruować m.in. poprzez gruntowną analizę *signifiants*). Myślę, że w przypadku zarówno Białoszewskiego, jak i Brach-Czainy (ze względu na kategorię *écriture feminine* – zaraz wyjaśnię tę rzecz szerzej) nie wszystko można objaśnić zgodnie z zasadami układu ról w literackiej komunikacji, choćby z racji złożoności podmiotu mówiącego, który rozumiem jako system relacji układających się pomiędzy warstwami bloku magicznego, psychicznego, społeczeństwa i świata. Chcę podkreślić, że nie jest to zarzut (jeśli coś autorowi zarzucam, to trochę nieprecyzyjne użycie pojęcia „podmiotu mówiącego"). Stało się dokładnie tak, jak przewidywał i jak chciał tego autor – jego tekst mnie zainspirował, a raczej upewnił mnie co do słuszności pomysłu odmiennego odczytania Białoszewskiego.

Analiza *Boskiego Juliusza* Bocheńskiego odsłania węzły łączące beletrystykę, powieściowość z eseistyką. Autorowi (przy założeniu, że mamy do czynienia z dziełem literackim, które ma mówić o problemie władzy w wyjątkowo trudnej sytuacji politycznej) udało się też zrekonstruować niezwykły język tego utworu, odsłonić jego tajniki, których nie da się objaśnić za pomocą upraszczającej kategorii mowy ezopowej. Grochowski skrupulatnie wskazał mechanizmy rządzące powieścią Bocheńskiego, te zwłaszcza, które zadecydowały o jej atrakcyjności i wyjątkowości na tle literatury PRL-u.

Drobna uwaga, którą chciałbym odnieść do tej części rozprawy, dotyczy pochodzenia jednego terminu i jednego przypisu. Omawiając kwestię procesów beletryzacji i eseizacji, autor posługuje się pojęciem „iluzji referencyjnej" (s. 111). Na tej

samej stronicy znajdujemy przypis objaśniający, że termin ów pochodzi: „z tekstu Z. Mitosek pt. *Realizm*, włączonego do jej książki *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 88-94". To oczywiście prawda, termin ten stamtąd pochodzi, ale wypada zauważyć, że został on wprowadzony do literaturoznawstwa przez Rolanda Barthes'a w cytowanym przez Grochowskiego artykule *L'effet de réel*[3], a później szeroko omówiony, rozbudowany i rozpropagowany przez Michaela Riffaterre'a w jednym z jego najbardziej znanych tekstów zatytułowanych właśnie *L'illusion référentielle (Iluzja referencyjna)*[4]. Jak widać, termin ten jest jednym z podstawowych elementów składowych współtworzących siatkę dyskursów skoncentrowanych na problemie relacji pomiędzy literaturą i rzeczywistością.

Jednym z najbardziej imponujących rozdziałów rozprawy Grochowskiego jest – przynajmniej w moim odczuciu – ten poświęcony *Narkotykom* Witkacego. Nie chcę tu wartościować, ustalać jakiejś hierarchii poszczególnych rozdziałów, bo tego się zrobić nie da. Każdy z rozdziałów jest inny, napisany według odmiennych zasad, które podyktowała za każdym razem specyfika wybranego do analizy tekstu. Myślę jednak, że analiza i interpretacja *Narkotyków* musiała być dla autora szczególnym wyzwaniem, zaś napisanie tej części pracy było niezwykle trudne choćby ze względu na bogatą w tym wypadku literaturę przedmiotu, którą trzeba było poddać weryfikacji i wreszcie stworzyć niezależne, samodzielne stanowisko interpretacyjne. Z zadania tego autor wywiązał się po mistrzowsku. Analiza dyskursu *Narkotyków* rozpisana została na czterech płaszczyznach: kwestia naruszania *decorum* i autoironia, kwestia stylizacji na *silvae rerum*, kwestia poetyki przedstawiania narkotycznych wizji (jej specyfika, odrębność i niepowtarzalność na tle literatury powszechnej) i wreszcie interpretacja utworu jako narzędzia autokreacji *homo aestheticus* konsekwentnie unikającego ostatecznego samookreślenia.

Mam jeszcze kilka uwag dotyczących rozdziału *Między traktatem a poematem*, poświęconego głośnej książce Brach-Czainy *Szczeliny istnienia*. Rzeczywiście, jest to książka nadzwyczaj kontrowersyjna, która od samego początku nastręczała komentatorom wielu trudności interpretacyjnych. Grochowski próbuje znaleźć swoją własną drogę i słusznie umieszcza ten tekst w kategorii hybrydyczności:

> W istocie więc *Szczeliny* nie są ani tylko traktatem filozoficznym, ani esejem filozoficznym, ani esejem literackim, ani poematem prozą, ale wszystkim po trochu. (s. 207-208)

Sprawa, na którą chciałbym zwrócić uwagę dotyczy *écriture feminine* – pisania kobiecego. Wiemy, że próby zdefiniowania tego pojęcia są trudne i narażone na niedomówienia i nieścisłości.

> W różnych projektach dookreślających, jak miałaby wyglądać owa *écriture feminine*, chyba najbardziej rzuca się w oczy postulat emocjonalizacji dyskursu. Na miejsce chłodnego

---

3/ R. Barthes *L'effet de réel*, „Communications" 1968 nr 11 (prwdr.); przedruk w: tenże *Le bruissement de la langue*, Paris 1984.

4/ M. Riffaterre *L'illusion référentielle*, w: R. Barthes, L. Bersani, P. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt *Littérature et réalité*, Paris 1982, s. 91-118.

> i sterylnego języka dysertacji akademickich – feministki proponują wprowadzić wypowiedź intymną, ekspresywną, wylewną i konfesyjną. Postulują swobodę w wyrażaniu osobistych uczuć i uprawomocnienie odwołań do prywatnych doświadczeń autorów. (s. 216)

Kwestia „emocjonalizacji dyskursu" wydaje mi się mocno dyskusyjna. Trzeba w tej sprawie się zgodzić, kiedy mówimy o tekstach Cixous czy Irigaray (choć nie zawsze, bo Irigaray często buduje swój metajęzyk na bazie tradycyjnych systemów filozoficznych), zaś w najmniejszym stopniu dotyczyłoby to prac Kristevej, której pisanie również trzeba ująć w kategoriach *écriture feminine*, a przecież jest ono raczej nieemocjonalne, budowane na dyskursach logiki matematycznej, lingwistyki, psychoanalizy. Sprawa jest więc mocno dyskusyjna. Czy autor słusznie postąpił umieszczając dyskurs Brach-Czainy w kontekście *écriture feminine*? Z pewnością tak, ale odnoszę nieodparte wrażenie, że zrobił to trochę niedokładnie. Myślę tu zwłaszcza o uwagach Grochowskiego, odnoszących się do detalicznych i plastycznych opisów fizjologicznych, które pojawiają się w tekście Brach-Czainy (s. 237-238). Otóż nie mogę się w żaden sposób zgodzić z twierdzeniem autora, że jeśli *Szczeliny* są esejem parafilozoficznym, to opisy zjawisk fizjologicznych „zdają się naruszać jakieś – choćby bardzo liberalnie pojmowane – *decorum*" (s. 238). Czy nie jest tak, że metafory fizjologiczne – tak obficie wplatane w teksty feministyczne – dotykają spraw, które bardzo często są w języku tłumione, o których mówi się rzadko, które podlegają odrzuceniu? Grochowski interpretuje owe fizjologiczne metafory w kategoriach teleologicznych, próbując odpowiedzieć na pytania – czemu służą, jak robią tekst, jak kształtują odbiorcę?

> Istotny jest dla mnie fakt, że czytelnik zostaje tu wtrącony w stan niepewności, podczas gdy kontekst prowadzi go w stronę uogólnienia i sensów abstrakcyjnych, to jednocześnie naturalistyczno-obrazowa metoda prezentacji gwarantuje wspomnianym opisom względną autonomię. (s. 238)

Ta konstatacja jest oczywiście słuszna, w żaden sposób nie da się jej podważyć. Mnie z kolei interesowałby fakt, w jaki sposób owe „fizjologizmy" kształtują psychikę czytelnika. W pierwszej chwili mówimy, że metafory te są szokujące, później wyjaśniamy, że służą one odkłamywaniu rzeczywistości, ale czy to wystarcza? Do wyjaśnienia tego problemu warto by też użyć narzędzi psychoanalitycznych, bez których mówienie o *écriture feminine* jest po prostu niepełne. Krytyka feministyczna nie mogłaby istnieć bez Freuda i Lacana, od tego nie da się w żaden sposób odstąpić.

Jeszcze tylko jedna uwaga do tekstu o Brach-Czainie, która dotyczy dokonanej przez Grochowskiego szerokiej interpretacji tytułu i kategorii „szczelin istnienia". Autor słusznie wskazał m.in. na relację tego pojęcia do Heideggerowskiego „prześwitu", który wiąże się z próbą znalezienia językowego ekwiwalentu dla czegoś, co nie ma i nie może mieć właściwej nazwy, ponieważ wymyka się wszelkim wykładniom (s. 235). Myślę, że Brach-Czaina, tytułując swoją książkę, nawiązała też aluzyjnie do późnych pism Barthes'a, Derridy i francuskich feministek, a więc do

poststrukturalistycznego modelu myślenia. Chodzi mi o fracuskie słowo *interstice* (odstęp czasu, szpara, szczelina), które pojawia się na przykład w *Imperium znaków* Barthes'a (jest to zresztą tekst znakomicie mieszczący się w kategorii tekstowej hybrydy), gdzie stanowi tytuł fragmentu tej książki, i w dodatku tytuł o tyle znaczący, że wprowadza do tekstu refleksję metatekstową, swoistą grę skoncentrowaną na tekście, na przyjemności jego czytania. Barthes daje w tej sprawie szczegółową wskazówkę umieszczając reprodukcję japońskiego obrazu, na którym młoda Japonka delikatnie rozchyla zasłonę. Obraz został przez autora zatytułowany i odręcznie podpisany: *Szczelina*. W całym tekście *Imperium znaków* ujawnia się w ten sposób podwójna gra owej „szczeliny". Po pierwsze, odsłania ona tajemnicę, tajemnicę porządku symbolicznego, w którym nie jest już ona tajemnicą[5], po drugie – takie przynajmniej jest w tej sprawie moje własne zdanie – wprowadza do tekstu subtelną grę erotyki, ściśle powiązaną z przyjemnością tekstu, z przyjemnością lektury, ale też próbuje nazwać to, co jest nienazywalne. Oto mała dygresja na temat tytułu eseju Brach-Czainy, powstała z inspiracji rozważaniami Grochowskiego.

Analizy i wynikające z nich interpretacje są w *Tekstowych hybrydach* bardzo sprawnie połączone i błyskotliwe, zresztą nie jest to najlepsze słowo dla ich określenia, bo nie chodzi tu w ogóle o jakieś błyski czy eksplozje myślowe – kategorycznie nie! Grochowski dokonuje swoich analiz i interpretacji skrupulatnie, rzetelnie, a swoje wywody podbudowuje bogatym, erudycyjnym aparatem teoretycznoliterackim. Praca Grochowskiego jest ważna z punktu widzenia badań genologicznych, bowiem oferuje czytelnikom i potencjalnym badaczom ukonkretnione, doprecyzowane i znakomicie zilustrowane pojęcie tekstowych hybryd (piszę te słowa raz jeszcze wbrew temu, co z taką niepewnością zaznaczył autor w zakończeniu swoich wywodów). Niewątpliwym walorem tej książki są też wysokiej próby interpretacje, które nie tylko wciągają czytelnika, ale przede wszystkim potrafią go skutecznie przekonać.

Grochowski podjął w swojej rozprawie niezwykle trudne zadanie związane z próbą opisu tekstów polimorficznych, nielinearnych, dygresyjnych, które na stałe zadomowiły się w naszej kulturze, zdominowały ją i cieszą się ogromną popularnością. Nic też – przynajmniej na razie – nie wskazuje na to, aby w tej sprawie miało się coś zmienić w najbliższych latach. Dlatego właśnie ta książka, która dostarcza rozmaitych wzorców opisu silnie zróżnicowanych fenomenów tekstowych, wydaje się tak ważna z punktu widzenia zainteresowań dzisiejszego literaturoznawstwa.

Adam DZIADEK

5/ J.-P. Richard *Nappe, charnière, interstice, point*, „Poétique" 1981 nr 47, s. 300.

Fikcja i teoria

Omawianie książki Anny Łebkowskiej[1] efektownie byłoby zacząć od refleksji nad samą możliwością pisania o fikcji. W świecie teorii, w którym poczesne miejsce zajmują koncepcje utożsamiające fikcyjność z opowieścią, narracją, a nawet mową, obojętne, czy mają do czynienia z wypowiedziami pretendującymi do nauki, czy do literatury, pytanie o nią łatwo uznać za intelektualne samobójstwo. Także wtedy, gdy – jak w przypadku *Między teoriami a fikcją literacką* – nie o zbudowanie, lecz o przedstawienie teorii fikcji chodzi. Dostatecznych dowodów na niemożność jakiegokolwiek ujęcia fikcji, które samo nie byłoby fikcją, dostarczyłyby koncepcje głoszące panfikcjonalność lub pannarracyjność, wyłożone w pierwszej części rozprawy. Za ich pomocą (z antynomią kłamcy w drugim rękawie) można by bez kłopotu podważyć całe przedsięwzięcie.

Równie łatwo byłoby jednak podważyć i te teorie. Znakomita większość z nich, podkreślając fikcyjność dyskursu nauki i jego pod tym względem tożsamość z literackim, nie umieszcza przecież siebie w polu fikcjonalności. Sytuuje się – nie wiadomo, jakim prawem – poza nim, stwarzając tym samym nowy meta-dyskurs. Nie inaczej dzieje się z teoriami narratywistycznymi, podnoszącymi opowieściowość bądź fabularność, a zatem (podobno synonimiczną) fikcjonalność historii, ekonomii, psychologii, etnografii, prawa, filozofii, biologii, etyki, teologii (listę można przedłużać) – wyłącznie wszakże w odniesieniu do narracji cudzych, własnym przypisując przywilej wolności od takiego statusu. Nowe naukowe *splendid isolation* szczególnie raduje, gdy z wyniosłych wyżyn samowiedzy wydobywa narracyjność opowieści demaskujących narracyjność innych opowieści jak – by posłużyć się przykładem – w studium *Ethnography as Sermonic: The Rhetoric of Clifford Geertz and James Clifford* W. Barnett Pearce i Victorii Chen (z tomu *Rhetoric in Human Sciences*, wydanego w 1989 r.).

1/ A. Łebkowska *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.

Książka Łebkowskiej nie wpada w tę samonakręcającą się spiralę, a ewentualne myśli samobójcze fikcjologa odsuwa. Po pierwsze dlatego, że owe panfikcjonalistyczne i pannarratywistyczne koncepcje zderza z innymi, konkurencyjnymi wobec nich lub przynajmniej kwestionującymi ich monopolistyczną pozycję. Po drugie, bo udało się jej zaprezentować je bez obaw o te(rr)oretyzm i, w lęku przed władczymi uroszczeniami metajęzyka, nie popaść w przemoc (równie bezwzględną) dyskursu antyteoretycznego. Zachowaniu równowagi między rekonstrukcją – a więc wypowiedzią poznawczą, spłacającą daninę nauce – a opowieścią (autorka sama tak określa własny wykład, acz nie bez wyczuwalnej rezerwy) posłużyło ujęcie teorii fikcji równocześnie typologiczne i historyczne. Pułapka niezmąconego obiektywizmu, grożąca historycznej typologii została zaś ominięta dzięki stworzeniu „opisu spektaklu", który rozgrywa się na naszych oczach na terenie myśli o literaturze, i dokonanie tego opisu tonem niewolnym od ironii i poznawczej metafory, osłabiających ewentualne podejrzenia o narzucanie „słownika finalnego". Autorka przy tym lojalnie uprzedzając, iż wprawdzie niekoniecznie zależało jej, by wyrwać się całkowicie z objęć fabularyzacji (s. 9), instruuje, że zaproponowana fabuła jest jedną z wielu możliwych, które można by ułożyć. Te fabuły (*primo voto* teorie) możliwe wymagałyby jednak innej postawy niż zajęta przez nią: np. lustratora, surowego nadzorcy, kartografa lub scenografa.

Niełatwo sprostać tak wielorako obudowanemu zastrzeżeniami d o w o d z e n i u p e r s w a z y j n e m u, jak najchętniej nazwałabym dyskurs Łebkowskiej. Dlatego efektywniej będzie zacząć od początku.

Na początku (poszukiwań Anny Łebkowskiej) były światy możliwe. Jej pierwsza książka z r. 1991 im właśnie była poświęcona. Lat temu dziesięć z okładem wydawało się, że w interpretacji fikcji z perspektywy logik modalnych i ich literaturoznawczej adaptacji upatruje ona sprawne i wyłączne narzędzie do odczytania zawiłości fikcji w prozie XX wieku. Dziś fikcja jako możliwość odgrywa już rolę jednego tylko z aktorów na scenie dramatu, aktywnego w jednej tylko części książki. Co nie znaczy, że stała się postacią drugoplanową, wypartą przez nowe, młodsze i atrakcyjniejsze – w dalszym ciągu gra przecież także w monodramie, w drugim wydaniu *Fikcji jako możliwości*, o trzy lata tylko poprzedzającym *Między teoriami a fikcją literacką*. W tej jednak spektakl teorii fikcji, rozgrywający się w ostatnim ćwierćwieczu XX wieku (w tym czasie realnym przebiega akcja) rozpisany został na wiele głosów, wyreżyserowany, by tak rzec, personalnie. Nie ma w nim bohaterów pierwszo- i drugorzędnych, wszystkim wprowadzonym na scenę pozwala się mówić własnym językiem z umiarem komentowanym przez reżyserkę.

Z kwestii wypowiadanych przez bohaterów pierwszej książki pozostała przy tym najważniejsza: które spośród rozmaitych interpretacji fikcji, zakotwiczonych w różnych dyscyplinach, dziejących się na ich pograniczach, które spośród podejmowanych w nich wątków (zastrzegam, to określenie samej autorki) służyć mogą literaturze (i literaturoznawcy). To pierwsze kryterium selekcji bohaterów, którą przeprowadziła Łebkowska, wytrącając od razu śledczym krytykom z ręki argument niekompoletności przedstawienia. Kryterium drugie – powodujące jeśli na-

wet nie hierarchizację bohaterów, to ich ustawienie w świetle o niejednakowej intensywności – łączy się z zamiarem wyeksponowania tych ujęć, „które zaznaczyły się szczególnie silnym oddziaływaniem na współczesny wielonurtowy namysł nad fikcją" (s. 13), skupiając wokół siebie uwagę badaczy, wywołując najgorętsze dyskusje i znajdując kontynuacje.

Spektakl acz personalny na powierzchni, oszczędnie komentowany (swoistą naukową mową pozornie zależną, taką, w której na dyskurs poznawczy badacza nakłada się dyskurs literacki, ujawniający jego opinię), nie opowiada się więc sam. Jak to z dramatem bywa, jego podmiot najłatwiej uchwycić w kompozycji i właśnie w doborze bohaterów oraz przydzielanych im głosach. Sama zresztą autorka sygnalizuje, że jej stanowisko wpisane jest w układ książki o złożonej i wielowątkowej fabule, podzielonej jednak wyraźnie na trzy części. W części pierwszej przedstawia ona stanowiska najbardziej radykalne (Rorty'go, Schmidta, Goodmana, Prado, Bannet), ujmujące fikcję jako „kategorię wszechogarniającą" (s. 13) i niezróżnicowaną, wywodzące się, najogólniej rzecz biorąc, z XX-wiecznego nominalizmu. Kontrastuje z nią część trzecia, gdzie głos oddany został Gennete'owi, Dorrit Cohn, Lamarque'owi, Olsenowi, opowiadającym się za rozdzieleniem fikcji i nie-fikcji, kwestionującym „wszystkofikcjonalność", zacieranie granic między nauką, filozofią, literaturą i mową użytkową, poszukującym wyróżników literackiego dyskursu fikcyjnego i jego odmienności wobec ewentualnych innych *quasi*-fikcji. W części je rozdzielającej, drugiej (nie centralnej jednak, jak można by oczekiwać, nie cechującej się pośrednim umiarem) przemawiają aktorzy-gwiazdorzy, których nie sposób włączyć ani do pierwszego, ani trzeciego zespołu – rzecznicy teorii możliwych światów i fikcji jako gry w udawanie (*as make-believe*).

Taki układ zdarzeń na scenie teorii fikcji zaproponowała sama Łebkowska, wypowiadając za jego pośrednictwem swój komentarz do nich. Jej typologię, a więc i interpretację, można wszakże odczytać inaczej. Wpisuje się ona mianowicie w figurę antyklimaksu. Książka rozwija się przecież od propozycji najbardziej nie tylko radykalnych, ale i radykalnie antytradycjonalnych, wyrafinowanych w dowodzeniu (zwłaszcza w przypadku Schmidta) lub perswazji (jak w przypadku Rorty'ego), po koncepcje przybierające ton moderujący wobec dorobku historii oraz wypracowanych w nim narzędzi analizy, często rodem z propedeutycznego kursu poetyki. Opadająca gradacja pokrywałaby się nie tylko z retoryką, ale i z chronologią: propozycje panfikcjonalne formułowane były w latach głównie 70., podczas gdy umiarkowane i tradycyjne – pod koniec 80. i w 90. Takie odczytanie rytmu książki nie współbrzmi wprawdzie z intencjami autorki, która, jak zaznacza, starała się uniknąć rozpanoszonej „w teorii literatury ponad miarę [...] topiki funeralno-odrodzeńczej, przyjmującej postać schematu fabularnego: od śmierci do zmartwychwstania, czy w wersji mniej eschatologicznej: od wygnania do powrotu" (s. 189). Ale przecież, by nie powoływać się na prawa czytelnika, sama tę chronologię wielokrotnie podkreśliła, przede wszystkim zaś uznała ją za symptom dzisiejszego stanu ducha teoretycznoliterackiego, wyrzekającego się radykalizmów, antyteoretycyzmów i przywołującego do łask koncepcje jeszcze niedawno

skazane na banicję, powracającego do niegdysiejszych problemów i rozpoznań. Co zaś tyczy się unikania rozpanoszonej topiki, to dwubiegunowa jest równie wyeksploatowana, jak eschatologiczna.

Będę więc upierać się przy swoim. Przede wszystkim z powodu wątku wplecionego w całą książkę nicią dostatecznie jaskrawą, by rzucał się w oczy, acz wobec jej sformułowanego tematu ubocznego. Dotyczy on kondycji teorii literatury za ostatnie mniej więcej pół wieku i skupia się na jej przejściu od wzorca konstruktywistyczno-tekstualnego do antropologicznego (etycznego), a bohaterem, wokół którego został osnuty, jest kwestia odniesienia. Przemiany tego bohatera wyznaczają spadkowy układ opisywanych teoretycznych zdarzeń. Zdarzenia rzeczywiście teorii fikcji dotyczą. Komentarze jednak odnoszą się już do teorii literatury, jej rozpoznaniu służąc przede wszystkim. Nawet wtedy, gdy autorka nie wypowiada ich wprost, to liczne w jej narracji jawne i ukryte cytaty z głośnych koncepcji, dyskusji i języków ostatniego ćwierćwiecza właśnie do stanu teorii literatury, nie zaś tylko fikcji się odnoszą. W moim odbiorze jest to wątek główny, któremu podporządkowana została kompozycja.

Diagnoza dzisiejszej kondycji literaturoznawstwa brzmi, zdaniem Łebkowskiej, zdecydowanie korzystnie. Obwieszczana wielokrotnie od końca lat 60. śmierć teorii literatury, zwłaszcza w wystąpieniach spod znaku *against theory*, w czasie, jak to ujmuje, zamykania epoki strukturalizmu, dogorywającej semiologii, słabnącej orientacji fenomenologiczno-hermeneutycznej i naporu projektów uprawiania w jej miejsce praktyk interpretacyjnych, odczytywanych pierwotnie jako nekrologi dla wszelkiej innej refleksji literaturoznawczej – śmierć ta pozostała kasandryczną przepowiednią. Teoria wprawdzie uległa metamorfozom, ale nie dała się znieść żywiołowi funeralnemu. „W punkcie dojścia – pisze Łebkowska – a więc z końcem wieku – wyraźnie zarysowuje się jej zwrot w stronę etyki, krytyki kulturowej, utrwalonych już w pejzażu badawczym studiów feministycznych i genderologicznych" (s. 8). Sama teoria rozpoznała utraconą niewinność akceptując, iż jest „rodzajem aktywności" zależnym, jak i inne praktyki pisarskie, od ideologii, wyznawanych wartości i przekonań jej twórców oraz poczuwając się do odpowiedzialności za nie („etyka teoretyka" jest ostatnio nader często przywoływaną racją ostateczną). Radykalnie zmieniły się także interpretacje projektów ongiś odczytywanych jako likwidatorskie i wobec teorii, i jej tradycyjnych problemów. W „krajobrazie po dekonstrukcji", by przywołać cytowane przez Łebkowską celne wyrażenie Anny Burzyńskiej, także dekonstrukcja wpisana została w tradycję. „Derridzie – zwraca uwagę – zaczyna się przypisywać tęsknotę za odniesieniem w jego najmocniejszym sensie, mianowicie za rzeczą samą w sobie" (s. 200).

Ciągłość tej tradycji wyznacza więc w książce kwestia odniesienia. Dlatego właśnie teorie z problematyką tą związane organicznie zmuszone do jej podjęcia – niezależnie od trybu kwestionującego czy afirmującego – teorie fikcji są dla autorki dobrym miernikiem stanu zdrowia literaturoznawstwa. Fenomenalnie niepodległe antyteoretycznej epidemii, rodzić muszą pytanie o źródła swojej odporności.

Przeciwciał można, jak wynika z rozprawy, poszukiwać w samym ich przedmiocie, który musiał przecież pojawić się na horyzoncie rozważań najbardziej nawet zagorzałych przeciwników teorii, głoszących jej tożsamość z dyskursem fikcjonalnym. To po pierwsze. Po drugie, zagadnienie fikcji nie mogło nie stanąć również w (lub przy) koncepcjach interpretowanych jako antylogocentryczne (antymetafizyczne), które też wszak skupiały się na kwestii referencji, acz ją redefiniowały. Po trzecie, problematyka fikcji dobrze wpisywała się w tendencje ku interdyscyplinaryzacji, by tak rzec, literaturoznawstwa. Więcej nawet, fundamentalna i dla niego, i dla dyscyplin ościennych samoistnie niejako decydowała o centralnym usytuowaniu teorii literatury wobec innych dziedzin refleksji humanistycznej. Teorie fikcji były więc nie tylko „żywicielkami teorii" literatury – jak je parafrazując Hillisa Millera określa Łebkowska – ale też umożliwiały jej ekspansję. Z racji zaś pogranicznego usytuowania, nie mieszcząc się w żadnej z dziedzin, w których były formułowane, nabierały wyjątkowej chłonności na różnorakie inspiracje i style pisania, absorbując równie dobrze i makro- i mikroanalizy, służąc zarówno dyskursom uprawianym w gatunku teoretycznego eposu, jak noweli.

„Krajobraz dzisiejszej fikcjologii" (s. 66) byłby zatem synekdochą krajobrazu dzisiejszej teorii literatury. Tym bardziej, że wielokrotnie podkreślane przez Łebkowską stopniowe jej przemieszczanie w stronę antropologii, praktyki kulturowej bądź etyki (autorka, jak się wydaje, używa tych określeń synonimicznie) dokonywało się w horyzoncie odniesienia tego samego pytania, które stawało przed wszystkimi teoriami fikcji niezależnie od ich proweniencji, nastawienia i zakresu, a nawet szczegółowych rozstrzygnięć. W teoriach fikcji brzmiało ono: „po co fikcja?", rozszerzone na teorię – „po co teoria?". Pytanie to wyparło wręcz odpowiednie pytania esencjalne (zgodnie *nota bene* z duchem antyfundacjonizmu, co – po czwarte – także sprzyjało wysokiej pozycji fikcjologii w dobie *against theory*).

Pytanie to podejmowane, jako się rzekło, we wszystkich bodaj odmianach fikcjologii, przedstawionych w książce (konstruktywistycznych, narratywistycznych, retorycznych, modalnościowych) uzyskiwało w nich zaskakująco podobne odpowiedzi. Fikcja była traktowana jako model poznania lub typ aktywności kulturowej, pełnić miała rolę animacyjną w stosunku do innych praktyk, interweniować w nie, projektować je lub postulować. Szczególnie często podnoszony był jej wymiar antropologiczno-etyczny. Fikcjologowie z patosem oznajmiali (jak Prado) iż fikcja „jest częścią tego, co czyni nas etycznymi" (s. 117), przypisując jej moc (jak Eve Tavor Bannet) „życiowej doradczyni", która uczy „rozpoznawania scenariuszy" i zarazem destruuje ich „słowniki", „wyzwalając działania" i „pomagając w autokreacji" (s. 128), że dzięki – jak pisze sama już Łebkowska – „przekształcaniu świadomości udostępnia ona to, co pozostaje jedynie w sferze marzeń, odsłania to, co inaczej niedostępne" (s. 175), „umożliwia autokreację", a „służąc autoegzegezie człowieka" (s. 176), współtworzy jego postawy. Fikcyjna opowieść to integralna część naszego życia. Ta sama rola przypisywana bywała i teorii, która (jak u Isera) w wersji antropologicznej „pozwala wyjaśnić miejsce człowieka w świecie" (s. 169). Od przypisywania fikcji i (pośrednio lub bezpośrednio) fikcjologii tej nie-

bywałej „mocy i działania", jak to blisko już wiek temu ujął Zygmunt Łempicki, nie były wolne nawet koncepcje najbardziej wstrzemięźliwe, najbardziej wyrafinowane już to w dowodzeniu, już to wnioskowaniu. Pisał więc Goodman: „wzięty dosłownie Don Kichot nie oznacza niczego, ale potraktowany metaforycznie Don Kichot oznacza wielu z nas walczących z wiatrakami" (s. 83).

„Metaforyczność" referencji (strasząca niczym upiór), rola fikcji w „odsłanianiu", „odkrywaniu", „dotykaniu" czy „udostępnianiu" świata (obojętne: uznanego za kreację i konstrukcję czy w jakimś sensie od świadomości niezależnego) – wszystko to wywołuje z pamięci już-czytane. Gdzieś, kiedyś, w pismach z początku wieku, u Diltheya, Bergsona i Crocego, w Polsce – Kleinera, Adamczewskiego, Weintrauba, Kołaczkowskiego, Wyki... Jednym słowem, lekturze przedstawionych w książce Łebkowskiej, skomplikowanych niekiedy i intelektualnie wymagających wywodów fikcjologów, gdy dochodzą do pytania „po co?", towarzyszyć musi przekonanie o powrocie konceptów i języka sprzed stulecia. Regres czy, jeśli kto woli, nawrót do nich zdaje się punktem dojścia i teorii fikcji, i teorii literatury. Rytmu antyklimaksu, w którym się rozwijały, wyznaczanego przez koncepcje ujęte w częściach pierwszej i trzeciej książki, nie zmieniają także zaprezentowane w części drugiej teorie światów możliwych i *mimesis as make-believe*. I w pierwszej z nich, zakorzenionej w języku intencjonalności i logik wielowartościowych z początku wieku, i w drugiej, odwołującej się do odradzającego się, jak też wskazuje autorka (s. 29), języka teorii gry, zabawy i imaginacji, dominuje przecież kwestia referencji.

Najwyraźniej chyba ów nawrót ujawniają koncepcje, które Łebkowska zalicza w poczet tzw. krytyki etycznej, przypisując im rolę „zwrotu" (którego to już? – trudno darować sobie pytanie) lub konstytucji nowego „paradygmatu teoretycznego", wchodzącego na miejsce „paradygmatu tekstualistycznego" z lat 70. i „kulturalistycznego" z 80. (raz jeszcze: trudno nie skomentować sceptycznie, jak szybko ostatnimi laty następują paradygmatyczne przemiany). Autorka nie poświęca im oddzielnej uwagi, nieustannie jednak podkreśla ich wyjątkową rolę tyleż dla fikcjologii, co w ogóle teorii literatury. Tymczasem, gdy wczytać się choćby w te prace, które przywołuje w przypisach (np. *Re-thinking Theory. A Critique of Contemporary Literary Theory and an Alternative Account* R. Freadmana i S. Millera z 1992 r.), i te, których nie przywołuje (np. W.C. Bootha, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction* z r. 1988, której pominięcie trudno zresztą wytłumaczyć), to nie sposób uniknąć podejrzeń, że nawrót niebezpiecznie graniczy z regresem. Eklektyczne i niespójne, gołosłownie – i w tym podobne do przytoczonych poprzednio frazesów – za to wzniośle podnoszą one powinności i zobowiązania fikcji literackiej oraz nie inne etyczne obciążenia jej „alternatywnej", jak ją mianują autorzy, „neohumanistycznej" teorii. „Alternatywnej" znaczy pośredniej, nie grzeszącej ani tzw. formalizmem (co się chyba wykłada: dekonstrukcjonizmem), ani ideologizmem (zapewne: neomarksizmem i wszelkiej maści projektami polityczno-kulturowymi). Nie grzeszącej też jednak zbyt głębokim namysłem. Wyważając dawno otwarte drzwi, teorie te przekonują, że literatura, tożsama z fikcją na zasadzie braku referencji do

realnego świata, jest mimo to zdolna mówić prawdę o nim, w szczególności „prawdę etyczną" (s. 6; tu i dalej cytuję książkę Freadmana i Millera za wydaniem Cambridge 1992), tzn. zawierającą wskazania pouczające, jak żyć należy (s. 51). W ogóle krytyka etyczna „oznacza skupienie [...] na pytaniach [...] o pożądany sposób życia indywidualnego i pożądane relacje między indywiduami" (s. 231). W podobnym tonie brzmią postulaty pod adresem krytyki etycznej w tomie *Beyond Poststructuralism* (którego Anna Łebkowska też nie przywołuje, wartego jednak w tym kontekście odnotowania), gdzie z kolei „estetyczny humanizm" skupiony na „jakości etycznej" zapewnić ma „odsłanianie" zawartej w literaturze „prawdy o życiu człowieka", i w wielu, wielu innych rozprawach z etyką w tytule.

Nie miejsce tu na dyskusję z irytująco jałowymi truizmami propozycji krytyków(?)-etyków(?). Łebkowska zaznacza zresztą niekiedy swój dystans do nich, z rezerwą oceniając, iż ich gest bywa „przesadnie dramatyczny" (s. 198), nie ma też co oczekiwać po nich „olśniewającego nowatorstwa" i „zaskakującej oryginalności" (s. 183). Jeśli jednak to one, jak wielokrotnie wskazuje, stanowią punkt dojścia teorii i literatury, i fikcji, kodę odpowiedzi na pytanie „po co fikcja?": co ma ona do zaoferowania i skąd bierze się jej ustawiczna potrzeba (s. 169), to może nie warto było podkreślać pożytków płynących ze zmiany perspektywy epistemologicznej na antropologiczną. W każdym razie w świetle prawd głoszonych w „paradygmacie" etycznym (antropologicznym) – wiem, wyrwanych w mojej argumentacji z kontekstu, autorka jednak nie dostarcza materiału do dyskusji innej niż cytatowo-urywkowa, choć podnosi rangę tego „zwrotu" – diagnoza, że teoria literatury ma się dziś dobrze, nie brzmi zachęcająco. Nie jest też całkowicie przekonująca.

Anna Łebkowska, rozpoznając nadnaturalny przyrost prac z zakresu teorii fikcji, zgromadziła go i opisała w sposób imponujący. Wydaje się jednak, że przywoływane przez nią i omawiane prace należą głównie do jednego obszaru teoretyczno-kulturowego; wyraźnie dominują wśród nich rozprawy badaczy anglosaskich, w mniejszości – niemieckich i francuskich. Jak już zostało zaznaczone, uzasadnienie wyboru, dokonanego na zasadzie znamienności i ważności dla całej dyskusji o fikcji, pojawiło się we wstępie książki, nie wystarcza ono jednak do generalnej diagnozy „teoretycznego stanu ducha". Dla tego stanu ważne jest i to, że problematyka fikcji zdominowała w ostatnim ćwierćwieczu poszukiwania badaczy anglosaskich (wahałabym się nawet, czy aby nie głównie amerykańskich), nie zaprzątała natomiast tak bardzo uwagi – kontynentalnych (w tym także polskich). Jeśli „teorie [...] są [...] także dokumentem świadomości estetycznej i kulturowej swojej epoki" (s. 15), to owa świadomość jest wyraźnie zróżnicowana w zależności od obszaru językowego i tradycji badań. W europejskiej, sądzić można, sprawa fikcji miała swoje pięć minut wcześniej niż ostatnie dwie z okładem dekady. Dopominam się o nieprojektowanie rozpoznań właściwych jednej kulturze na jej uniwersum w przekonaniu, że typologie nie bywają, wbrew pozorom, ponadnarodowe ani ponadhistoryczne (co *nota bene* książka znakomicie pokazuje, w rozdziale *Co czytają teoretycy fikcji i dlaczego?*, wiążącym teorie z praktykami lekturowymi ich twórców). W przekonaniu tym utwierdzają mnie prace nie tylko fikcji poświęcone. Ile-

kroć czytam np. koncepcje narratywistyczne (Haydena White'a, Donalda McClosky'ego, Clifforda Geertza), tylekroć mam poczucie, że myśmy to już przerabiali, studiując już to hermeneutykę, już to funkcje Proppa i modele Greimasa, dogłębniej przy tym niż odkrywcy opowieściowości.

Nie żebym zarzucała Annie Łebkowskiej, że nie wyreżyserowała i opisała spektaklu na scenie *theatrum mundi*. Jej, jak nie chce go nazywać, kompendium jest imponująco obszerne i użyteczne. Tym bardziej, czego jest świadoma, że prezentuje dorobek naukowy często w Polsce nieznany, a nawet ignorowany. Pod tym względem *Między teoriami a fikcją literacką* to przedsięwzięcie nowatorskie i – wobec końca epoki, w której nie funkcjonuje lista lektur wspólnych choćby dla lokalnej społeczności teoretyków – już służy gwoli pożytkowi powszechnemu. Na tym w końcu polega etyka teoretyka.

Danuta ULICKA

Rozważania o wierszu

Jak zapowiada na wstępie autor książki, jego zamiarem nie było napisanie systematyki czy historii wiersza polskiego, lecz „teorii wiersza jako formy estetycznej dzieła językowego". Jednocześnie zastrzega, że jego praca będzie nią tylko – „w pewnym sensie". Na okładce czytamy, że to ani teoria, ani historia, ani systematyka, a „raczej długi esej o czytaniu wiersza", „próba wersologii alternatywnej lub zapowiedź nowego spojrzenia na formę wierszową". Czym jest zatem książka Artura Grabowskiego[1]?

Poruszony został w niej problem ważny i nienowy: wiersz współczesny domaga się opisu i zbadania, zaś narzędzia tradycyjnej wersologii okazują się niewystarczające. Trzeba zatem zrewidować język, którym mówi się o wierszu, przewartościować podstawowe dla jego teorii pojęcia, spojrzeć na wierszowość z dzisiejszej perspektywy. Takie świeże, choć – do czego autor się przyznaje – wyrastające z intencji poprzedników, spojrzenie na formę wierszową proponuje Artur Grabowski. Starannie się jednak przy tym asekuruje. „Zapowiedź", „wstęp", „przygotowanie", „wprowadzenie" – informują tytuły kolejnych podrozdziałów, nawet zamiast zakończenia otrzymujemy powtórną „zapowiedź". Coś się tu zatem zaczyna i próbuje, rozwinięcie i wnioski pozostawiając... właśnie, komu? Następnej książce? Kontynuatorom badań? Odbiorcy? Być może miał to być przejaw skromności piszącego, określającego swą pracę jako „prolegomena do przyszłej wersologii" lub sposób na budowanie napięcia w tej na poły eseistycznej narracji. Na pewno książka ta przynosi ciekawą propozycję nowej wersologii, rozszerzając perspektywy badawcze. Zarazem jednak dużo obiecuje i zapowiada, pozostawiając wrażenie niedosytu.

Zacznijmy od początku. Kluczowe dla zrozumienia autorskiej teorii okazuje się pojęcie formy wierszowej, precyzowane przez autora w trzech odsłonach pierw-

1/ A. Grabowski *Wiersz. Forma i sens*, Kraków 1999.

szej, teoretycznej części książki. Możemy zatem traktować wiersz jako d z i e ł o - - t e k s t j ę z y k o w y; jako p r z e d m i o t e s t e t y c z n y i p e w i e n t y p k o m u n i k a c j i; oraz jako s p o s ó b p i s a n i a - c z y t a n i a. Inaczej mówiąc, to trzy próby rozwiązania tego samego zadania, każda dokonywana z innego punktu widzenia. Forma – sens – sytuacja komunikacyjna (proces twórczo-odbiorczy) określają trzy wierzchołki trójkąta zamykającego w swoim polu podstawowe dla Grabowskiego hasło: w i e r s z o w o ś ć. Tym odmiennym, choć dopełniającym się spojrzeniom towarzyszą różne, ale współpracujące ze sobą metodologie, przywoływane doraźnie na użytek i poparcie argumentacji: fenomenologiczna, hermeneutyczna i strukturalistyczna. Badacz opiera się dekonstrukcjonistycznym pokusom, hipokryzją nazywa sceptycyzm poznawczy i *misreading*, nie akceptuje czytelnika pozwalającego sobie na samowolę interpretacyjną: „Odbiorca odbiera wtedy to tylko, co sam nadaje – nadając obcemu zapisowi własne reguły przekształcania w komunikat" (s. 89). Grabowski wierzy we wspólnotę reguł autora i czytelnika, jedyną drogę odczytania widząc w językowej analizie wiersza, w zrozumieniu komunikatu takim, jakim ten c h c e być.

„Wstęp do badania wiersza" za punkt wyjścia obiera definicję wiersza ze *Słownika terminów literackich*, poszukując właściwego przedmiotu badań. Według autora, jest nim r e d a k c j a t e k s t u (w formie zapisu lub realizacji głosowej), ostateczny wersowy zapis będący konsekwencją autorskiej delimitacji.

> Badać wiersz to badać organizację tekstu językowego [...] ze względu na ostateczną redakcję wersową. Byłyby nią: sposób, cel i przyczyna delimitacji, organizacja każdego z wydzielonych członów oraz ich wzajemna relacja. (s.14)

Co zatem decyduje o odmiennej niż w prozie delimitacji? Odpowiedź okazuje się banalnie prosta, acz nieoczywista – semantyka tekstu. Tu bowiem zasadza się główne założenie, choć jednak nie *novum* pracy Grabowskiego; nie wolno rozdzielać formy wierszowej od znaczenia, wiersza od poetyckości. Podważona zatem zostaje odrębność wiersza – rozumianego jako pewna konstrukcja językowa – od poezji, o istocie której stanowi dominacja funkcji estetycznej. I byłoby to gwałtownym zaprzeczeniem klasycznych prac wersologicznych, gdyby nie jedno zastrzeżenie. W książce Grabowskiego cały czas mowa o współczesnym wierszu wolnym (egzemplifikacja obejmuje poezję polską od lat 20. do 80.). Jeśli będziemy o tym pamiętać, okaże się, że badacz podąża utartym szlakiem; wiersz wolny poza poezją nie istnieje i pisał o tym Edward Balcerzan ćwierć wieku temu, zauważając, iż wszystko, co dzieje się ze znakiem, dzieje się również ze znaczeniem[2]. Na jego prace zresztą obficie powołuje się autor *Formy i sensu*. W wierszu wolnym mamy do czynienia nie z realizacjami systemów, ale z każdorazowym ustanawianiem nowego wzorca, jednorazowej „h i p o t e z y nowej metryki"[3] – jakby powiedział Bal-

2/ E. Balcerzan *Badania wersologiczne a komunikacja literacka*, w: tenże *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982, s. 182.

3/ Tamże, s. 191.

cerzan. „Mamy oto do czynienia z wierszem, który nie realizuje zasady, ale ją ustanawia" – mówi Grabowski (s.17).

Nie samo więc stwierdzenie o nierozdzielności formy wierszowej od semantyki w wierszu wolnym stanowi o wartości pracy Grabowskiego, ale nieustanne o tym przypominanie i pokazywanie interpretacyjnych konsekwencji takiego rozumowania. Badacz próbuje bowiem zmienić sposób myślenia o wierszu, swoistą wersologiczną „mentalność" czytelnika. Istotny jest sam postulat przewartościowania wersologii, spojrzenia nań z perspektywy synchronicznej, próba pogodzenia nienumeryczności z numerycznością, znalezienia ich wspólnego mianownika. Powrócić musi zatem fundamentalne pytanie o istotę wierszowości, o definicję wiersza. Skoro zaś kluczem jest semantyka, nieodłącznym elementem badań nad wierszem staje się interpretacja tekstu; „samo pojęcie poetyckości wypowiedzi językowej kształtuje rozumienie tego, czym jest wiersz" – pisze Grabowski (s.19).

Zacząć jednak trzeba od wersu. Rozumiany tu jako „ślad i projekt" zachowania autora i czytelnika, umieszczony zostaje w perspektywie nadawczo-odbiorczej. Autor zresztą na każdym kroku podkreśla, że wiersz stanowi szczególny przypadek sytuacji komunikacyjnej, osobny jej model, dzięki któremu istnieje wiersz-dzieło. Wersologia zadomawia się tym samym na terenie poetyki odbioru.

Grabowski proponuje kilka opcji ontologicznych wersu, jakby synchronicznych sposobów odbioru – wers „jest za każdym razem czymś innym i jednocześnie wszystkim naraz" (s. 29) – oraz pokazuje konsekwencje lekturowe takiego myślenia. Wers można zatem traktować jako linijkę; jako napis i wypowiedź; jako fragment (wobec składni) i sumę; jako gest; jako dialog z tradycją; jako dialog z czytelnikiem (jego oczekiwaniami); jako dialog z językiem (wers wydobywa z języka znaczenia); jako ingerencja w świat przedstawiony utworu. Jednocześnie uruchomione zostają trzy aspekty rozumienia wersu, trzy warstwy lekturowe: od wewnątrz (wers jako całostka); od zewnątrz (jako partner międzywersowego dialogu); i w strukturze (jako element budujący wiersz-tekst). Różne to porządki, nawarstwiające się i komplikujące pojęcie wersu, oddalające, niestety, marzenie o zwartej, w miarę przejrzystej definicji. Świadczą o poszukiwaniu przez autora nowej terminologii, najczęściej fortunnej, niekiedy jednak bardziej efektownej niż efektywnej, jak w przypadku wersu-gestu. Grabowski mówi tu o geście niemal fizycznym, podając za przykład gest zakończenia, pewności, wyciszenia, pytania, napięcia uwagi. Niemniej przyznać trzeba, że interesujące to omówienie, w którym dominuje perspektywa semantyczna, poprzedzająca określenie swoistości formy wierszowej. Zasadniczym celem tego wstępu jest pokazanie pewnego sposobu myślenia o wierszu, nastawienia badawczego, w świetle którego wersyfikację traktuje się jako element gry tekstowej, gry sensów, gry z czytelnikiem o wysoką stawkę głębokiej interpretacji (s. 34). Wers steruje odbiorem, generuje sensy i odczytanie utworu. Pomaga czytelnikowi przejść drogę, którą przebył autor, steruje lekturą wiersza.

We *Wprowadzeniu do wersologii* grzecznie, choć stanowczo rozprawia się badacz ze swoimi poprzednikami: Marią Dłuską, Adamem Kulawikiem, Zbigniewem

Siatkowskim, Dorotą Urbańską. Skrótowo omawiając ich propozycje wiersza wolnego, pokazuje niekompletność i niewystarczalność tych teorii nieodpowiadających – jak twierdzi – na pytanie, czym jest wers w wierszu nienumerycznym. „Ocalona" zostaje jedynie Dluska, której *Próba teorii wiersza polskiego* okazuje się „książką pełną nader trafnych, chociaż ukrytych intuicji" (s. 21), jak nieco protekcjonalnie zauważa autor *Formy i sensu*. Rozwijając owe intuicje, nawiązuje jednocześnie do szkoły rosyjskich formalistów podkreślających semantyczną motywację wersów; wiersz ingeruje w znaczenie, kreuje informację, nie wystarczy więc widzieć w nim jedynie reguł delimitacji. Grabowski, pytając o zasady, które w różny sposób aktualizuje wiersz ostatnich dziesięcioleci, pyta zarazem o minimum wersowości, które w pełni odsłania właśnie wiersz wolny: „gatunek trwa w procesie redukcji swych cech, tak jakby na przestrzeni dziejów formy dążyła ona do swej istoty" (s. 26). Paradoksalnie dopiero teraz jesteśmy w stanie uchwycić istotę wierszowości, gdy opadła z niej numeryczność, metryczność, rytmiczność. Grabowski jednak zamiast poszukiwania systemu proponuje klasyfikację i interpretację chwytów wersyfikacyjnych, wychodząc z założenia, iż najpierw konieczny jest opis, by móc zaryzykować wyjaśnienie.

Badacz szuka usilnie „trzeciej drogi" pomiędzy Marią Dłuską a Adamem Kulawikiem, polemizuje z nimi, w rzeczywistości pozostając pod ich wpływem. W rozumieniu tych badaczy wersologia jest z jednej strony poszukiwaniem tego, co istnieje w języku jako cechy konieczne i każe kształtować się w dzieło sztuki, z drugiej zaś sztuką interpretacji utworów za te dzieła uznanych. Jednak nie „stałe wierszowe" i nie arbitralna pauza fascynują Grabowskiego.

> Pozwalając sobie na pewne przejaskrawienie poglądów obojga uczonych, powiedziałbym, że Dłuska uznała, iż na jej oczach skończyła się nauka o wierszu, a zaczęło badanie każdorazowej delimitacji; Kulawik zaś uratował wersologię kosztem formy wierszowej, uznając, że wiersza właściwie nigdy nie było, były tylko różne sposoby pauzowania. (s. 51)

Autor *Formy i sensu* nie zgadza się ani na koniec wersologii, skoro teksty wierszowane wciąż powstają, ani na obdarcie nauki o wierszu z poetyckości i sprowadzenie jej do mechanicznego pauzowania. Postuluje, by – jak Kulawik – zacząć od końca drogi formy wierszowej, szukając jej swoistości bez oddzielania jej od interpretacji, a więc semantyki, której ma służyć.

Powtórzmy raz jeszcze (jak Grabowski): wersyfikacja jest nierozerwalnie związana z poezją, z przedmiotem estetycznym. Poza poezją nie ma zatem wersów, jest jedynie delimitacja tekstu. Wersyfikacja zawsze wytwarza przedmiot estetyczny, a nie zapisuje go, a pytanie o wierszowość staje się jednocześnie pytaniem o istotę literackości. Delimitacja byłaby więc przypadkowa z perspektywy semantycznej, wierszowość zaś – nieprzypadkowa. Wersy poza literaturą przestają być wersami, są tylko delimitacją; czy jednak delimitacji nie można traktować jako potencjalnej formy wierszowej?

Pojawia się bowiem pytanie, jak przedstawiona przez Grabowskiego teoria sprawdza się w systemach numerycznych, czy może stać się uniwersalną propozycją wierszowania, do czego aspiruje, podporządkowując sobie systemy minione. Wydaje się, że tłumaczy ona tylko te przypadki, w których wiersz jest jednocześnie poezją, gdy wzmożonej semantyki nie da się oddzielić od wersów. Istnieje jednak grupa utworów, które z wersów korzystają, ale poetyckich ambicji nie mają, chociażby wierszowane reklamy, publicystyka, traktaty ortograficzne, wierszyki mnemotechniczne. Nie produkowanie sensu, ale rym i rytm decydują w nich o wierszowej delimitacji, poetyckość jawi się tam tylko zachęcona wersowością, zawsze drugoplanowa i przypadkowa. Grabowski powiedziałby, że to nie wiersze, tylko sposób delimitacji tekstu. Z drugiej zaś strony dalej w tekście sam pokazuje, jak arbitralny podział na linijki-wersy potrafi z prozy „zrobić" poezję. Trzeba też w tym miejscu przywołać wszelkie konsekwencje związane z „uwrażliwieniem" formy wierszowej, tak pieczołowicie przez Grabowskiego odnotowywane. Zwłaszcza że, jak chce autor, wierszowość to „specyficznie wierszowe nastawienie czytelnicze" (s. 43), a czytanie w i e r s z e m jest już formą czytania w i e r s z a, w domyśle – poezji. Dlaczego mielibyśmy odmówić „wrażliwości formy" systemom numerycznym, skoro budujemy nową teorię wiersza?

Systemy numeryczne interesują jednak badacza o tyle, o ile stanowią tło dla wiersza współczesnego. Dlatego cennym uporządkowaniem staje się krótka historia wersyfikacji, wyliczająca nowe elementy, które wnoszą kolejne systemy do pojęcia wierszowości. Podążając za Marią Dłuską, Grabowski stara się jednocześnie ustalić cechy charakterystyczne wiersza: „Cechy formy wierszowej gromadzą się i (ujawniają) w całej tradycji. Można więc potraktować opisane systemy wersyfikacyjne jako historyczne sposoby osiągania formy wierszowej" (s. 70). Dopiero zestawione wszystkie razem dają obraz alternatywnie koniecznych cech.

Kolejny rozdział pokazuje „przygotowanie do lektury wiersza", które odbywa się w czterech etapach: *semiosis* – znaczenie i rozumienie; *poiesis* – pisanie i czytanie; gesty – partytura-zachowanie; oraz system – kody-teksty. Szczególny nacisk położony zostaje na zapis, który sam w sobie już znaczy. Grabowski traktuje formę wierszową jak interpretant, aktywny kod umożliwiający lekturę jako wykonanie, wierszowość działa bowiem między analizą formy i materiału a analizą samego procesu lektury. Czytelnika zaś usamodzielnia i ośmiela postulat lektury wielokrotnej i otwartość formy wierszowej; zamiast „mowy wiązanej" otrzymuje on „wypowiedź do związania" (s. 86). Ta zręczna parafraza trafnie oddaje aktywną rolę odbiorcy w modelu komunikacji literackiej, który kreuje forma wierszowa.

Badacz zwraca szczególną uwagę na fakt, iż wersy czyta się inaczej niż zdania. Wiersz usamodzielnia słowa, podkreśla ich semantykę kosztem zdania, a słowo „o d s y ł a d o z e s t r o j ó w k o n o t a c y j n y c h, k t ó r y m n a d a j e f u n k c j ę e l e m e n t ó w k o m p o z y c j i ś w i a t a p r z e d s t a w i o n e g o" (s. 95). Forma wierszowa wymusza więc z języka poezję, zaś odwieczny w wersologii konflikt między intonacją zdaniową a wersową okazuje się konflik-

tem w odbiorze semantyki słowa. W zdaniu słowo rozumiane jest w kontekście syntaktycznym, w wersie – paradygmatycznym, przy czym chodzi tu o paradygmat rozumienia (konotacje). Słowo używane jest zatem na trzy sposoby: przekazuje treść, wywołuje konotacje, inspiruje rozumienie (jako przeżycie estetyczne).

Grabowski przy każdej okazji przypomina o tym samym – język w wierszu pracuje na rzecz znaczeń. Ilustrują to świetne interpretacje rozpisanego na wersy zdania z Wittgensteina – „Niebo / wygląda groźnie" i „Niebo wygląda / groźnie", interpretacje pokazujące subtelności i niuanse zapisu wierszowego. I choć niektóre kroki interpretacyjne mogą wydać się zbyt śmiałe, odczytanie jest inspirujące, a przede wszystkim uwrażliwia na taki specyficzny „stan skupienia języka", jakim jest forma wierszowa. Dyskusyjne w kontekście poprzednich rozważań jest jednak twierdzenie, że wszystko może być wierszem, że wierszowości (a więc zgodnie z teorią Grabowskiego i poetyckości) nie da się wskazać w języku, kompozycji czy zapisie, lecz wynika ona z konsekwencji lektury wierszowej. Dlaczego w takim razie przywołanych wcześniej przykładów „numerycznych delimitacji" czy ujętej w linijki instrukcji obsługi telewizora nie uznać za formę wierszową, robiąc z nią to samo, co Grabowski ze zdaniem filozofa?

„Liczne powtórzenia i powroty wątków", z których usprawiedliwia się autor we wstępie do książki, nie zawsze wychodzą jej na dobre. Czasami obraz staje się zagmatwany, a wzajemne – jak to było w autorskim założeniu – precyzowanie się ujęć tego samego problemu w efekcie raczej zaciemnia perspektywę całości. Grabowski chętnie powtarza poprzednio sformułowane myśli, inaczej je tylko podając. Na każdym kroku podkreśla nierozerwalność formy wierszowej od semantyki, zanim przejdzie do opisania i wyjaśnienia zjawiska wersu, kilkakrotnie czynność tę zapowie i „opowie". Rozważania naukowe przeradzają się niekiedy w esej o istocie dzieła sztuki i sposobach jego istnienia we współczesnej rzeczywistości, badacz chętnie sięga po język filozofii, językoznawstwa czy psychologii. Często personifikuje abstrakcyjne pojęcia wiersza, co z pewnością urozmaica – by nie powiedzieć „uczłowiecza" – teoretyczny wywód (wiersz ma „braci w poezji", „rodziców-pochodzenie" i „numerycznych przodków"; pojawia się „wysubtelnienie formy", „nadwrażliwość" wiersza nowoczesnego), bywa też, że jego styl ociera się o patos – „Wierszowość jest przyczyną i celem wiersza, z wierszowej konwencji powstaje i do wierszowego odczytania jest przeznaczona" (s. 90). Kontrastują z tym *stricte* naukowe sformułowania jak ta definicja poetyckości: „n a d s e m a n t y z a c j a w y t w o r z o n a p r z e z m o m e n t a l n ą k o n t e k s t u a l i z a c j ę z n a k ó w j ę z y k o w y c h n a p r z e s t r z e n i t e k s t u" (s. 126-127). Bardzo spokojnie, nieśpiesznie posuwa się „narracja" tej opowieści o wierszu wolnym, z wieloma retardacjami i powieleniami – „Linijka nie przestała być frazą, jest jednak frazą inaczej ze względu na inne cechy frazy" (s. 66). Prowadząc swój wewnętrzny dialog, autor stawia mnóstwo pytań, odpowiada na nie, lub zwodzi czytelnika, buduje tym samym napięcie i próbuje włączyć w rozmowę o wierszu odbiorcę. Rozważania o wierszu – to chyba najlepsze określenie tej hybrydycznej stylistycznie książki.

Szczególnie atrakcyjna jest jej część druga, a to dzięki analizom tekstów poetyckich, dokonywanym z różnych perspektyw, z uwzględnieniem autorskich celów; wiersz czytany jest tu jako wyraz postaw estetycznych i przejaw pewnych konwencji; wobec języka jako wypowiedź poetycka; wreszcie jako forma utrwalona w piśmie. Interpretacje utworów Peipera i Przybosia pokazują, jak zapis wierszowy koduje intencje autorskie i kieruje lekturą czytelnika. Ujawniają równocześnie różnice w traktowaniu przez nich formy wierszowej: pierwszy tworzy wizyjne asocjacje, drugi traktuje wiersz jak proces. Forma wierszowa pojmowana być może także jako pośrednik między wierszem (jako pewną wizją świata) a wierszem jako zapisem, czego przykładem są odczytania wierszy Czechowicza i Miłosza. Zaś interpretacja liryku Baczyńskiego ilustruje, jak poeta wciąga czytelnika w wiersz, czyni z niego bohatera, podmiot świata przedstawionego. Te pięć przykładów poetyckich stanowi – według Grabowskiego – pięć różnych stylów wierszowych. Wersyfikacja odrywa się od języka, liczą się możliwości semantyczne, komunikacyjne, stymulowanie wyobraźni, manipulowanie procesem percepcji. Góruje zatem konwencja, której służy wierszowość na różne sposoby.

Obserwujemy również relacje między formą wierszową a regułami językowej komunikacji; wiersz rozumiany jest tu jako partytura realizacji, naśladuje sposoby mówienia, co ma miejsce w przypadku poezji Białoszewskiego (interpretacja *O mojej pustelni z nawoływaniem*, choć interesująca, wydaje się jednak nieco tendencyjna, ograniczona do udowodnienia autorskich tez). Badacz pokazuje, jak przez formę wierszową można panować nad „głosem" czytelnika i nad samym procesem rozumienia, czego ilustracją są odczytania utworów Białoszewskiego (wypowiedź „żywa") i Herberta (wypowiedź „zredagowana"). Pierwszy działa od razu, bez uprzedniej analizy, drugi jej się domaga, stanowiąc własny projekt do odtworzenia przez czytelnika. Inspirujące są też uwagi o poezji Karpowicza, a zwłaszcza Barańczaka, uświadamiające wpływ typografii na programowanie lektury czytelnika.

Wszystkie te zbliżenia tekstowe podkreślają zasadniczą rolę, którą w interpretacji utworu odgrywa forma wierszowa. Pokazują, jak poetyka kieruje lekturą i że czytania wierszem można się nauczyć. Czym zatem jest książka Artura Grabowskiego? Otóż nie tylko próbą stworzenia estetycznej teorii formy wierszowej czy systematyki chwytów tekstotwórczych. *Forma i sens* „to po prostu wstęp do badania wrażliwości formy" (s. 28), to dowód na przydatność wersyfikacji. Wersologia zatem nie tylko dla wersologów! Autor chce uwrażliwić odbiorcę poezji na konstrukcję wersową, której tajniki odkrywa, ustanawiając wersyfikację przewodnikiem na trudnej drodze interpretacji. Jego książka to przede wszystkim znakomite przygotowanie do lektury wiersza, a zarazem przekonująca polemika z Przybosiem, który nazwał niegdyś wersologię „smutną zabawą pedantów"[4].

Joanna GRĄDZIEL-WÓJCIK

4/ J. Przyboś *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 43.

Jan KORDYS

Wierzyć i wiedzieć[1]

Alinie Brodzkiej

W Tobie, Panie, zaufałem, nie zawstydzę się na wieki

Te Deum

Gdy pragniemy uchwycić znaczenie w i a r y, bezwiednie przywołujemy modlitewną kodyfikację daną przez chrześcijaństwo, starając się zachować ciągłość własnej kulturowej biografii[2]. Tradycja religijna to intymny związek z językiem, uznanie, że mój język wyznacza granicę mojej wiary. Wiedza – przypominając o innych językach, innych wyznaniach – pozwala na przekroczenie granicy, zmniejszenie dystansu dzielącego od tych, którzy docierają do doświadczenia religijnego odmiennymi ścieżkami[3]. Wkraczamy na nie, by wzbogacić w i e d z ę o w i e r z e – kategoriach leżących u podstaw *sacrum*. W artykule przedstawimy materiał językowy, etnograficzny, wyniki badań procesów poznawczych w taki sposób, by odtworzyć zarys t e k s t u w i a r y, jaki ukształtował naszą cywilizację, przenika do dziś mowę i zachowania. Choć zawężamy obszar poszukiwań źródeł tylko do

1/ Autor pragnie, by życzliwy czytelnik u w i e r z y l, że zbieżność tytułów (tego tekstu i Jacquesa Derridy) jest dziełem przypadku. Nie jest natomiast przypadkowa wspólna inspiracja, *Słownik instytucji indoeuropejskich* Emile'a Benveniste'a (J. Derrida *Foi et Savoir suivi de Le Siècle et le Pardon*, Paris 2000; przekł. polski *Wiary i wiedzy* P. Mrówczyńskiego, w: *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacquesa Derridę i Gianniego Vattimo*, Warszawa 1999, s. 7-97).

2/ B. Snell *La découverte de l'esprit. La genèse de la pensée européenne chez les Grecs*, Combas 1994, s. 48.

3/ J.-P. Changeux, P. Ricoeur *Ce qui nous fait penser. La nature et la regle*, Paris 1998, s. 300, 302.

jednej tradycji – indoeuropejskiej – musimy odnaleźć sensy zatarte przez selektywne mechanizmy pamięci, a lektura dawnych znaczeń zachęca do analizy dynamiki przekształceń. W społeczeństwach archaicznych i współczesnych, które nie posługują się pismem, „wiara", „zaufanie" stanowią kategorie poznawcze przenikające wszystkie poziomy życia zbiorowości. Grupy czy jednostki wypełniające rytuał, podejmujące wymianę, ofiarowujące kobiety zgodnie z ustalonymi przez pokrewieństwo regułami, pragną mieć pewność, że prośba skierowana do bóstwa zostanie wysłuchana, dar odwzajemniony, a (inna) kobieta powróci w następnym pokoleniu w myśl zasad ustanowionych „na początku świata". Wszelka aktywność społeczności zostałaby sparaliżowana, gdyby ludzie odwoływali się wyłącznie do własnej wiedzy czy danych z pierwszej ręki. Ograniczenia czasowe nałożone na komunikację sprawiają, że nie możemy dzielić się wszystkimi informacjami, którymi dysponujemy, weryfikować słowa rozmówcy czy wykazywać, że sami mówimy prawdę. Gdy nasza w i e d z a jest niepełna, musimy w i e r z y ć i u f a ć, opierać się na słowie – przysiędze, prawie, symbolice *sacrum*[4]. To, że dla nas wyznanie wiary stało się nade wszystko wypowiedzią, świadczy o wielowiekowym procesie odrywania się mowy od kontekstu rytualnego, angażującego praktykę kontraktu. *Credo*, niezależne od działania utwierdzającego wierzenie jako relację, przestało być a k t e m w i a r y[5].

Próba wyjaśnienia, jak wiara była ujmowana w najwcześniejszym okresie rozwoju naszej cywilizacji, rekonstrukcja jej hipotetycznej reprezentacji poznawczej, wymaga odwołania się do danych lingwistyki historyczno-porównawczej. Językowa pamięć archaizmów utrwaliła bowiem dawną semantykę w taki sposób, że przez wewnętrzne formy słownika sakralnego przeświituje motywacja najstarszych znaczeń[6]. Innym czynnikiem podtrzymującym ich trwanie jest postulowana jedność systemu mitologicznego na obszarze Euroazji, od Indii przez Rzym, do świata Słowian. Należy więc szukać w archaicznej warstwie systemu językowego (Benveniste nazwał ją tym, co „nieświadome historycznie") „wyobrażeń zbiorowych",

---

4/ P. Watzlawick, J.H. Beavin, D.D. Jackson *Une logique de la communication*, Paris 1972, s. 228-229. Zwróćmy uwagę na formułę „znać prawdę". Wskazuje ona, że „wiedza prawdziwa" nie odnosi się do nowej informacji, lecz już posiadanej, co najwyżej – nieznanej jednym, a wiadomej innym. Stąd jej związek z przeszłością lub teraźniejszością, prawda religijna zaś kieruje nas w przyszłość; N.D. Arutiunowa *Jazyk i mir czelowieka*, Moskwa 1999, s. 550-551, 597-598. Nie sposób pominąć związku tej problematyki ze współczesną ekonomią; zob. chociażby pracę F. Fukuyamy *Zaufanie. Kapitał społeczny a droga do dobrobytu*, przeł. A. Śliwa, L. Śliwa, Warszawa 1997.

5/ M. de Certeau *Croire: une pratique de la différence*, Documents de travail et pré-publications, Universita di Urbino, nr 106, 1981, serie A., s. 5.

6/ Louis Gernet, jeden ze współtwórców strukturalnej analizy mitów (na materiale greckim), w 1928 roku pisał o roli analizy słownika praktyk obrzędowych, który – tłumacząc przeżywane przedstawienia – zachowuje formy archaicznej umysłowości; L. Gernet *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris 1982, s. 61-62, przyp. 135.

łączących porządek społeczny ze sferą *sacrum*. Prace lingwistów-socjologów, badaczy mitologii porównawczej ludów indoeuropejskich (Antoine Meillet, Emile Benveniste, Georges Dumézil, Wiaczesław Iwanow, Władimir Toporow) pokazały, że języki oraz wierzenia przechowały system pojęciowy, który nadal formę instytucjom, życiu społecznemu i duchowemu. Dzięki temu możliwa jest rekonstrukcja nie tylko formuł sakralnych, ale całych tekstów czy schematów mitologicznych. Jeśli uznajemy tezę o wspólnym źródle i możliwości choćby częściowej rekonstrukcji prajęzyka, to odnalezienie w różnych tradycjach powiązanych ze sobą genetycznie tekstów pozwala przyjąć hipotezę o istnieniu t e k s t u ź r ó d ł o w e g o, którego zaświadczone warianty byłyby transformacjami. Właśnie język pozwala mówić o „wspólnocie indoeuropejskiej", której kultury i historii jest podstawowym, a czasami jedynym środkiem odtworzenia. Nie dysponujemy bowiem rzeczami (choć nie należy zapominać o „archeologii indoeuropejskiej"), lecz danymi językowymi. Drogę postępowania wytyczył Benveniste, a jego *Słownik* uchodzi za „arcydzieło lingwistyki XX wieku" (formuła Giorgia Agambena). Wybierał konkretne słowo, analizował jego formę, semantykę, związki frazeologiczne, by przez porównanie z pokrewnymi elementami w innych językach odtworzyć szerszy kontekst, w którym słowo występowało jako termin (mityczny, obrzędowy) oraz jego źródłową motywację. Dzięki temu można rekonstruować system utracony, zatarty w trakcie przemian historycznych, a także pokazać proces przekształceń[7].

Pojawia się jednak problem deformacji, nakładanych przez spojrzenie z perspektywy współczesnej na zjawiska rozwijające się historycznie; dawne znaczenia uległy zapomnieniu bądź głębokim przemianom. Rekonstrukcję umożliwia systemowy charakter języka, zachowanie bliskich form w dialektach wywodzących się z jednej tradycji oraz zjawisko oznaczania w różny sposób tego samego elementu jako: obiektu o określonych funkcjach rytualnych, abstrakcyjnego pojęcia czy personifikacji w mitycznej fabule. Mechanizm wielokrotnego kodowania składnika, któremu za każdym razem przypisuje się odmienną siłę działania czy wartość afektywną, odnosi się zarówno do symbolicznych układów klasyfikacji, jak i współczesnych modeli sieci pamięciowych[8]. Dzięki temu kluczowe słowa-symbole, wcześnie ukształtowane w danej kulturze, stały się uprzywilejowanym przedmiotem mitologizacji i stworzyły rozgałęzioną sieć idei, zachowując

---

7/ T.J. Jelizarienkowa, W.N. Toporow *Driewnieindijskaja poetika i jeje indojewropiejskije istoki*, w: *Litieratura i kultura driewniej i sriedniewiekowoj Indii. Sbornik statiej*, red. G.A. Zograf, W.G. Erman, Moskwa 1979, s. 37-39; zob. także W. Grajewski, J. Kordys *Badania nad mitologią słowiańską w kontekście semiotycznych problemów teorii i historii kultury*, w: *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 7, Prace na X Międzynarodowy Kongres Slawistów w Sofii 1988, red. J. Basara, Warszawa 1988, s. 557-661.

8/ P. Jorion *Intelligence artificielle et mentalité primitive. Actualité de quelques concepts lévy-bruhliens*, „Revue philosophique de la France et de l'Etranger" 1989 nr 4, s. 515-541.

zarazem źródłowe funkcje modelujące. Przemiany utrudniają badanie, jednakże zależności między strukturą semantyczną a regułami jej rozwijania w tekstach pozwalają na odtworzenie znaczeń w „długim trwaniu". Ponadto w nowych kontekstach dawne elementy przetrwały bądź jako szczególne przypadki, bądź jako realizacje jednej z możliwości tkwiących w archaicznym rdzeniu. Zmiany nie powodowały więc zerwania więzi z najstarszym znaczeniem, słowo wchodziło w nową sferę użycia, a motywy z nim związane stawały się w tekstach różnymi „rozwiązaniami etymologicznymi" wyjściowego jądra[9]. Można powiedzieć, że rekonstruowane w analizie porównawczej rdzenie są źródłem języka – nie w sensie jego odległej i na zawsze zakrytej genezy, lecz jako instancja stale obecna w językach historycznych. Umiejscowiona w punkcie zbiegu synchronii i diachronii jest stanem „języka, którym nigdy nie mówiono", niemniej rzeczywistym, gwarantującym tak czytelność historii, jak teraźniejszą spójność systemu. Instancji tej nie można sprowadzić do „faktów", gdyż tworzy wymiar historii transcendentalnej, wytyczającej granicę i strukturę *a priori* wszelkiej wiedzy historycznej[10]. Zwróćmy również uwagę na hipotezy, wedle których początki historii ludów i języków indoeuropejskich wykraczają poza procesy demograficzne, towarzyszące ekspansji technik i rolnictwa. Próby odtworzenia najstarszej leksyki, prace genetyków sugerują, żebadając protojęzyki można sięgać w górny paleolit, a nawet w okresy wcześniejsze[11].

Początek rekonstrukcji znaczenia pojęcia „wiary" to dekompozycja na prostsze elementy, wyróżnienie podstawowych opozycji, sytuacji użycia, zestawienie z zachowaniami, do których się odnosi. Dostrzegamy wtedy skryte aspekty semantyki i kategorie poznawcze, a w trakcie ponownego montażu – logikę rządzącą całym układem. Operacje te umożliwiają zakreślenie obszarów wzajemnego oddziaływania składników nieujawniających się w pełni w przebiegu historii. Marcel Detienne mówi o „analizie konstrukcyjno-porównawczej" (*comparatisme constructif*) współtworzonej przez lingwistę, historyka i antropologa na zróżnicowanych kulturowo zbiorach reprezentacji. Jest to dyscyplina „sensotwórcza", bliższa empirii niż typologii, niezainteresowana jednak ani wąską komparatystyką, ani poszukiwaniem abstrakcyjnej istoty, lecz rekonstrukcją znaczeń przez zestawienia elementów w odmiennym za każdym razem układzie[12]. Z kolei analiza form myśli zawartych

---

9/ W.N. Toporow *O niekotorych tieorieticzeskich aspiektach etimołogii*, „Etimologija" 1984, red. O.N. Trubaczew, Moskwa 1986, s. 207-209.

10/ G. Agamben *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris 2000, s. 65.

11/ R.W. Wescott *Protolinguistic: the study of protolanguages as an aid to glossogonic research*, „Annals of the New York Academy of Sciences" 1976, t. 280; W.W. Iwanow *Jazyk kak sriedstwo riekostrukcii istorii*, „Priroda" 1983 nr 11; C. Renfrew *L'énigme indoeuropéenne. Archéologie et Langage*, Paris 1990, s. 323-324; L. et F. Cavalli-Sforza *Qui sommes-nous? Une histoire de la diversité humaine*, Paris 1994, s. 255, 258-259.

12/ M. Detienne *Comparer l'incomparable*, Paris 2000, s. 15, 20, 42-43.

w układach pojęć czy schematach mitologicznych pozwala rozpoznać, jak przyjęcie jednego składnika czy reguły działania warunkuje wybór zgodny z morfologią całej konfiguracji. Taki sposób postępowania odwołuje się zarówno do językoznawstwa, jak opisu transformacji mitów w *Mythologiques* Claude'a Lévi-Straussa.

Proces „demontażu" ułatwia zrozumienie wewnętrznej logiki systemu, a odtworzenie motywacji pojęcia daje wgląd w mechanizmy umysłu. Kluczowe słowa są ważnym źródłem informacji o doświadczeniu psychofizycznym, sposobach przeżywania przez człowieka świata symboli. Odniesieniem badanych treści jest również kategoryzacja instytucji i relacji społecznych, stanowiąca jeden z podstawowych wymiarów komunikacyjnej funkcji języka[13]. Procedura winna rozpoznać przymusy rządzące konfiguracjami na różnych poziomach, a gdy badacz określi postawę poznawczą związaną z danym pojęciem, wchodzi ono w szerszy układ z wewnętrznymi regułami spójności. „W każdej konfiguracji jest pewne ukierunkowanie" – pisze Detienne. Wyróżnione składniki ukazują dobitnie relacje między językiem a kulturą. Ten pierwszy jest nie tylko podstawą, ale czynnikiem twórczym – określa formy i motywację symboliki. Z drugiej strony imperatywy kulturowe narzucają sfery użycia, ramy funkcjonalne tworzące odrębną warstwę w języku[14]. Wzajemne związki ujawniają się najpełniej w sytuacjach „granicznych", w zderzeniu odmiennych światopoglądów, konieczności wyboru jednego z nich; przykładem jest przyjęcie chrześcijaństwa oraz wykorzystanie do oznaczania pojęć nowej religii słownictwa dawnych wierzeń. Zdarza się, że to ostatnie może wtedy ujawnić bogactwo znaczeniowe i niezwykłą zdolność adaptacji[15].

Swoista ekonomia pracy umysłu pozwala zarówno na powstanie konfiguracji pojęć opisujących dane zjawisko, jak i na „kondensację poznawczą" wielu struktur w jeden złożony symbol. Jego morfologii nie warunkują wyłącznie mechanizmy języka. Prace neurolingwistów wskazują na konieczność uwzględnienia niewerbalnych procesów poznawczych, pośredniczących w tworzeniu kategorii językowych[16]. Lingwistyka splata się z neuropsychologią, badaniami nad sztuczną inteligencją, wreszcie – z antropologią. Analiza semantyki pojęć odnoszących się do intelektualnej aktywności człowieka wzbogaca zresztą samą *cognitive science*, która ujmowała tę sferę jako daną, nie próbując jej wyjaśniać, bądź zatrzymywała się na

13/ Zob. E. *Sweetser From Etymology to pragmatics. Metaphorical and cultural aspects of semantic structure*, Cambridge studies in linguistics, vol. 54, Cambridge University Press 1990, s. 9, 12.

14/ M. Detienne *Comparer...*, s. 47, 50-52, 58; W.N. Toporow, *Jazyk i kultura: ob odnom słowie-simwole (k 1000-letiju christijanstwa na Rusi i 600-letiju jego na Litwie)*, w: *Bałto-Slawianskije Issledowanija* 1986, red. W.W. Iwanow, Moskwa 1988, s. 14-16.

15/ W.W. Iwanow *O wyborie wiery w Wostocznoj Jewropie*, „Priroda" 1988 nr 12, s. 28.

16/ W krańcowych przypadkach przejście z jednej sfery do drugiej odczuwane jest niemal fizycznie; afatyk tak określił swoje trudności z wykonaniem werbalnego testu: „It is very hard to put it into words. I can see it in my brain, but I can't get it in my mouth"; H.K. Ulatowska, S.B. Chapman, J. Johson, D.D. McIntire *Processing of Proverbs in Aphasia and Old Elderly*, Clinical Aphasiology Conference 1993, Sedona, s. 6-7.

poziomie procesów o mniejszym stopniu komplikacji[17]. Porządek badania odpowiada więc z jednej strony współczesnemu spojrzeniu na synchroniczne i diachroniczne mechanizmy języka, a z drugiej – hipotezom o ewolucyjnych przekształceniach systemów semiotycznych. Obieg tekstów, dóbr, usług, wymiana matrymonialna mogły rozwijać się drogą różnicowania z synkretycznego systemu znakowego, łączącego różne funkcje oraz odmienne kody[18]. Perspektywę, z jakiej pragniemy badać te zjawiska, Iwanow określił tymi słowami:

> chodzi o krąg problemów łączących współczesną lingwistykę tekstu (w szerokim ujęciu, które odpowiada metalingwistyce tekstu w koncepcji M.M. Bachtina – jednego z twórców rozpatrywanego tu kierunku), historię kultury i neuropsychologię. Istotny krok naprzód, jaki uczyniła ta ostatnia, pozwala już teraz na wykorzystanie jej osiągnięć w sposób o wiele pełniejszy, niż wydawało się to możliwe takim uczonym, jak Z. Freud, L.S. Wygotski, E. Sapir i S.N. Dawidienkow, którzy w pierwszej połowie XX wieku starali się dokonać syntezy psychiatrii, psychologii historycznej i antropologii kulturowej.[19]

Przedstawimy teraz elementy współczesnej „gramatyki komunikacyjnej" form w i e r z y ć i w i e d z i e ć, jako zbioru przymusów kontekstualnych, trybów użycia[20]. Kolejną część poświęcimy rekonstrukcji archaicznego znaczenia pojęcia wiary w tradycji indoeuropejskiej, panteonie, rytuałach wywodzących się z niej kultur. Podkreślmy, że przyjęcie takiej perspektywy zawdzięczamy tradycji greckiej, refleksji nad istotą mitu (*mythos*) i jego odniesieniem do umysłu (*logos*), umożliwiającej praktykę antropologii. Ponadto, instytucje, religia *polis* wytyczając granicę swój/obcy, nie czyniły z separacji zakazu wszelkiego kontaktu. Postawa ta wynikała najprawdopodobniej ze specyfiki cywilizacji basenu Morza Śródziemnego, ukierunkowanych na komunikację międzykulturową, odtwarzających swą tożsamość w zewnętrznych relacjach. Analiza genealogii pojęcia „wiary" wiąże się więc z mechanizmami myślenia, pozwalającymi nam współistnieć z odmiennymi kulturami[21].

17/ D. Geeraets *La grammaire cognitive et l'histoire de la sémantique lexicale*, „Communications (Sémantique cognitive)" 1991 nr 53, s. 27; F. Varela, E. Thompson, E. Rosch *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris 1993, s. 39.

18/ W.W. Iwanow *Oczerki po istorii siemiotiki w SSSR*, Moskwa 1976, s. 55. To samo można powiedzieć o języku: „Language appears as the result of the convergent evolution of different systems or as the product of changes in intrinsically related subsystems as they appear in normal language production today"; F. Bresson *Phylogeny and Ontogeny of Languages w: Language Bases... Discourse Bases*, Amsterdam/Philadelphia 1991, s. 12.

19/ W.W. Iwanow *Struktura gomierowskich tiekstow, opisywajuszczich psichiczeskije sostajanija*, w: *Struktura tieksta*, red. T.W. Cyw'jan, Moskwa 1980, s. 81.

20/ P.-M. Lemaire *Grammaire communicationelle de „Je crois que p"*, w: *On Believing. Epistemological and Semiotic Approaches*, Berlin–New York 1983, s. 184.

21/ B. Williams *La honte et la nécessité*, Paris 1997, s. 9-10; J.-P. Vernant *Entre mythe et politique*, Paris 1996, s. 74-75; M. Mamardaszwili, A. Piatigorskij *Simwol i soznanije (mietafiziczeskije rassużdienija o soznanii, simwolikie i jazykie)*, Jerusalem 1982, s. 143;

II

Struktury predykatowo-argumentowe, w których funkcjonuje czasownik „wierzyć" są jasno zarysowane: konstrukcje dwuargumentowe „X wierzy w Y-a", „X wierzy Y-owi", „X wierzy, że p"; w ostatnim przypadku pozycję drugiego argumentu zajmuje zdanie zależne. „Wierzyć w" jest sądem egzystencjalnym, potwierdzającym istnienie; formula „wierzyć komuś" – to świadectwo zaufania do danej osoby, a więc określenie relacji intersubiektywnej; „wierzyć, że" prezentuje natomiast podmiotowy punkt widzenia. Użycia potoczne ujawniają paradoksy: „wierzyć" oznacza zarówno chęć zniuansowania swoich przekonań („wierzę, że" znaczy „przypuszczam, sądzę, wydaje mi się, mam nadzieję"), jak ich pełną afirmację: „wierzyć, więc wiedzieć, być pewnym". Sens czasownika zmienia się w zależności od natury argumentu: można wierzyć w system wartości, w stwierdzenie rozmówcy, w możliwość zajścia wydarzenia. Paradoksy widać też w słownych reakcjach „nie musisz nic wyjaśniać, przecież Ci wierzę" oraz „zapewne masz rację, ale i tak Ci nie wierzę", w których mówiący świadomie rezygnuje z posłużenia się „wiedzą" na rzecz „wiary" opartej na zaufaniu (lub jego braku). Repliki odsyłają do rozróżnienia między „wiarą" w wypowiedź a „wiarą", jaką obdarzamy mówiącego. W jednym przypadku rezultat warunkuje falsyfikowalność dyskursu, w drugim – wynika on ze związku między interlokutorami[22].

Nie jest również jednoznaczne użycie czasownika „wierzyć" w odniesieniu do świata nadprzyrodzonego. Wiara w Boga implikuje wiarę w jego istnienie, a wierzący przyjmuje tę zależność jako oczywistą: „wierzy w" Boga i nie odczuwa potrzeby potwierdzenia Jego egzystencji odrębnym sądem. Można wręcz powiedzieć, że nie uznaje za konieczne „wierzyć w istnienie" Boga, które nie może być zakwestionowane. Natomiast perspektywa zawarta w konstrukcji „X wierzy, że Bóg istnieje" otwiera drogę ku podaniu w wątpliwość. W ten sposób osoba niewierząca „wierzy", że osoba wierząca „wierzy, że Bóg istnieje". Różnicę pokazuje samo zestawienie „wierzyć w Y-a" oraz „wierzyć, że Y istnieje". W ostatnim zdaniu „wierzę" tworzy samodzielną ramę; sąd można wziąć w nawias (pytanie „czy ja w to wierzę?" to wyjście poza wiarę, uczynienie jej źródłem refleksji, w mowie potocznej zaś rama służy podkreśleniu głębi przekonania – „Piotr przyjdzie; ja w to wierzę" jest bardziej nacechowane niż proste zapewnienie). Dystynkcja ta ma zasadnicze znaczenie dla nauk o człowieku, akt rozdzielenia pozwala bowiem na studiowanie wierzeń jako takich – nie trzeba „wierzyć w wierzenia", które się analizuje[23]. Funkcje ramy ujawniają się dramatycznie w sytuacji konfliktu systemów religijnych i narzuconej konwersji. Prześladowani w XVII-wiecznej Japonii chrześcija-

---

M. Detienne *Comparer...*, s. 59; J.-P. Vernant *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris 1979, s. 195-217.

22/ E. Landowski *Sincérité, confiance et intersubjectivité*, w: *On Believing...*, s. 161, 167.

23/ J. Puillon *Remarques sur le verbe „croire"*, w: *La fonction symbolique. Essais d'antropologie réunis par M. Izard et P. Smith*, Paris 1979, s. 44-45.

nie stanęli przed wyborem między śmiercią a przysięgą: apostata miał odwołać się do mocy odrzucanej wiary wzywając Ojca i Syna i Ducha Świętego, a następnie zwrócić się do bóstw buddyzmu i shintoizmu. Gwarantem wyrzeczenia jako performatywu był więc jej zanegowany „przedmiot". *Credo* stanowiło element przysięgi-metawypowiedzi negującej *credo*, stąd impas logiczny, gdyż żaden sąd sformułowany wewnątrz ramy nie może jej zaprzeczyć. Kroniki nie odnotowały reakcji wiernych ani władz. Ci pierwsi, uwięzieni w paradoksie, szukali odpowiedzi na pytanie o prawomocność przysięgi. Jeśli nie chcieli wyrzec się swej wiary, czyż intencja ta nie czyniła przysięgi ważną? W przeciwnym zaś przypadku moc *credo* łączyła ich jeszcze silniej z odrzucaną religią. Prześladowcy również znaleźli się w pułapce, którą sami stworzyli: przysięga potwierdzała to, co negowała i zaprzeczała temu, co miała poręczyć[24]. W przedstawionych sytuacjach nie jest jednak najistotniejsza rama, lecz „opozycje hierarchiczne" (termin Louisa Dumonta) warunkujące relacje poszczególnych części do całości. Te pierwsze są identyczne jako składniki, a odmienne ze względu na odniesienie, które wskazuje miejsce w hierarchii. W badaniu wierzeń, rama jako czynnik łączący sytuuje się poza elementami, umożliwia analizę form myśli różniących się na jednym poziomie, na innym zaś stanowiących jednorodny przedmiot antropologii (czy historii religii). Natomiast wymuszona konwersja ukazuje mechanizm zmiany reguł różnicowania wewnątrz hierarchii („jeśli spotykamy opozycję odwróconą – pisze Dumont – wewnątrz tej samej całości, w której istniało przeciwstawienie bezpośrednie, wskazuje ona z pewnością na z m i a n ę p o z i o m u")[25]. Z perspektywy wierzącego zestawienie dwóch systemów, które dopuszcza odwrócenie hierarchii zaciera różnicę wartości i prowadzi do „skandalu logicznego"; stają się one równie prawdziwe, a zarazem wzajemnie się wykluczają. Ponadto, konsekwencje odrzucenia wiary czy konwersji przechodzą ze sfery pojęć w obszar zachowań.

W sytuacji, gdy byt istot nadprzyrodzonych okazuje się „przedmiotem" wierzeń, te ostatnie jako sądy o istnieniu nabierają dwuznaczności, postawa w stosunku do nich oscyluje między pewnością a podaniem w wątpliwość, mogą więc pojawić się odrębne „dyskursy", wiary i wiedzy. Przyjrzyjmy się zatem związkom między nimi. Przede wszystkim, w „wierzyć, że p" akcent pada na stan umysłu, w przeciwieństwie do „wiedzieć". „Wiem, że p" implikuje prawdę „p" lub przynajmniej sąd zewnętrzny w stosunku do przekonań podmiotu[26]. Połączenie formuł odnoszących się do „wiary" i „wiedzy" w użyciu potocznym daje trzy konstrukcje: pierwsza opiera się na pewności, podkreśla brak różnicy między wiarą i wiedzą: „wierzę i wiem (wierzę w to, co wiem i wiem to, w co wierzę)". Druga odsyła do

---

24/ P. Watzlawick, J.H. Beavin, D.D. Jackson *Une logique...*, s. 203-206.

25/ L. Dumont *Homo hierarchicus. Le système des castes et ses implications*, Paris 1979, s. 397-402; L. Dumont *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris 1983, s. 213-214, 217-218, 244.

26/ D.C. Dennett *La stratégie de l'interprète. Le sens commun et l'univers quotidien*, Paris 1990, s. 170; N.D. Arutiunowa *Jazyk i mir...*, s. 579.

przypuszczenia: „wierzę w to, czego nie wiem, lecz mógłbym wiedzieć". Różnica między wiarą a wiedzą jest przypadkowa, może być więc anulowana, choć niepewność ujawnia *dictum*: „wszyscy wiemy, że umrzemy, lecz w to nie wierzymy"[27]. Wreszcie formuła odwołująca się do tajemnicy wiary: „wierzę w to, czego nie wiem i nie mogę wiedzieć"[28]. Porównanie „wiem, że p" i „wierzę, że p" wskazuje w pierwszym przypadku na wyższy poziom pewności, stąd spontanicznie przeciwstawiamy wiarę – wiedzy[29].

Wydaje się, że w naszej cywilizacji podział ten jest konsekwencją rozróżnienia dwóch odmiennych światów, które zarówno wierzący, jak i niewierzący uznają za najbardziej ogólny wyznacznik religii. Jednakże nie on jest uniwersalny. Oto dwa przykłady: afrykański lud Joruba określa swą religię jako „wiedzę z pierwszej ręki", nabytą bezpośrednio, chrześcijaństwo zaś, przekazywane za pośrednictwem pisma, nie wiąże się z doświadczeniem jednostki, odpowiada wiadomościom zasłyszanym, uznawanym za prawdopodobne[30]. Z kolei w języku Indian Wintu (Kalifornia) rozróżnia się prawdy doświadczenia i sferę wierzeń. Tematy sakralne ujmowane są wyłącznie w kategoriach gramatycznych, odnoszących się do doświadczenia: „język degraduje zjawiska i wydarzenia zależne od przyczynowości naturalnej do grupy fenomenów poznawanych w sposób bezosobowy i pośredni"[31]. Dla wielu społeczeństw sfera wierzeń jest oczywista, nie wymaga uzasadnienia, a istoty, którym my przyznajemy miejsce w innym świecie, zamieszkują ten świat, ingerują w sprawy ludzkie tak samo, jak zjawiska naturalne. Ludzie wierzą w egzystencję bóstw jak w swoją własną, zwierząt domowych czy rzeczy, przy czym słowo „wierzą" nie jest najwłaściwsze. Wiedza o ich istnieniu jest elementem codziennego doświadczenia, można im ufać lub nie, lecz na pewno trzeba składać im ofiary[32]. Zwraca się również uwagę na lęk związany z koniecznością modyfikacji utrwalonych prawd, *mentalité primitive* wyróżniałby zatem brak alternatyw w systemie wierzeń. Myśl tę cechowałoby tak ścisłe splecenie wiedzy i wiary, że wszelka próba rewizji budziłaby strach[33]. W cywilizacji Zachodu myśl grecka V wieku p.n.e. wprowadza podział między niepoznawalnym przedmiotem wiary a wiedzą.

27/ A.J. Greimas *Le savoir et le croire: un seul univers cognitif*, w: *On Believing...*, s. 131.

28/ F. Armengaud *Moore et Wittgenstein: „Je crois que" / „Je sais que"*, w: *On Believing...*, s. 40

29/ Ludwik Wittgenstein pisał: „«Wiem... » mówimy wtedy, gdy gotowi jesteśmy podać przekonywające racje. «Wiem...» odsyła do możliwości wykazania prawdy. To, że ktoś coś wie, da się pokazać, o ile jest on o tym przekonany. Ale jeśli to, w co wierzy, jest tego rodzaju, że racje, jakie może podać, nie są bardziej pewne niż jego twierdzenie, to nie może on rzec, że wie to, w co wierzy" (*O pewności*, przeł. M. Sady, W. Sady, Warszawa 1993, § 243).

30/ P. Jorion, recenzja z: B. Hallen, J. O. Sodipo *Knowledge, Belief and Witchcraft. Analitical Experiments in African Philosophy*, London 1986 („L'Homme" 1987 nr 101, s. 161).

31/ C. Lévi-Strauss *Regarder, écouter, lire*, Paris 1993, s. 152.

32/ J. Pouillon *Remarques...*, s. 49.

33/ P. Jorion *Principes des systèmes intelligents*, Paris 1990, s. 66.

W okresie późniejszym możliwe są tak interesujące warianty, jak formula Cycerona. *Deos esse puto* nie jest wyznaniem wiary, lecz operacją poznawczą o charakterze „technicznym" (*putare* odnosiło się do czynności liczenia, mierzenia, poddawania weryfikacji): „zważywszy wszystko, wierzę, że bogowie istnieją"[34].

Sokrates zwrócił myśl ku rzeczom ludzkim, odróżniając tę sferę od refleksji nad światem nadprzyrodzonym. Istotna jest również konstrukcja dialogów, autor (Platon) nigdy nie mówi w pierwszej osobie; uchwycenie toku wywodu wymaga za każdym razem postawienia pytania, czy to, co wkłada w usta postaci, odpowiada sytuacji dialogu z perspektywy wiedzy, którą mamy o osobach biorących w nim udział. By zrozumieć konwersację trzeba stale rozróżniać między faktami, aktami mowy i wymianą replik[35]. Stąd dialogowe „wiedzieć" wprowadza wraz z racjami by „wierzyć", racje by wątpić, opiera się na wnioskowaniu, którego ogniwa nie ujawniają się od razu jako spójna całość, ponadto nowy element w rozumowaniu może zburzyć powstającą konstrukcję[36]. W strukturze dialogu pozycje form „wierzyć, że p" i „wiedzieć, że p" są różne. Pierwsza zajmuje miejsce na końcu sekwencji, lub ma charakter retroaktywny. Druga może pojawić się w dowolnym miejscu, lecz jeśli nie nastąpi po niej replika (na przykład, w postaci poświadczenia zgody) wymiana opinii jest niedokończona. Formuła „wiem, że p" wiąże się najczęściej ze stwierdzeniem uznawanym za pewne; uchwycenie znaczeń związanych z „wierzę, że p" wymaga znajomości systemu przekonań mówiącego, którego „p" stanowi tylko element, dlatego też wprowadza wątpliwość, możliwość negacji. Wypowiadający nie tylko powinien mieć podstawę, by twierdzić „wiem, że p", musi również uzyskać od słuchacza akceptację dla równie zasadniczej postawy. Brak zgody urywa dialog. Podmiot wskazuje za pośrednictwem form „wiem/wierzę" na stopień przywiązania do głoszonych przekonań, z których część ulega zmianie, a część nie.

Wiedza i wiara z różnym natężeniem kształtują przekonania jednostki. Przyjmijmy, że w rozmowie wypowiadający formułę „wierzę, że p" nie jest „przywiązany" do swego sądu. Ten ostatni może zostać porzucony, a rozmówca uczestniczy zarówno w formowaniu treści „p", jak i modalności przekonania wyrażonego w „wierzę, że p" (por. różne warianty odpowiedzi na pytanie „co o tym sądzisz?"). Dzieje się tak zarówno w dialogu, gdy każdy na równych prawach wyraża swą opinię, jak w sytuacji sporu. Następuje wtedy momentalne utożsamienie „wierzę=wiem=jestem przekonany" mające na celu wyrażenie pewności, że „racja jest po mojej stronie"[37]. „Wierzę, że p" oraz „wiem, że p" nie mają tej samej wartości perswazyjnej, nie niosą też równoważnej informacji. Pierwszą formę cechuje

---

34/ E.R. Dodds *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris 1977, s. 181; É. Benveniste *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 1: *Économie, parenté, société*, Paris 1969, s. 154.

35/ Mechanizm ten analizuje Leo Strauss (*La cité et l'homme*, Paris 1987).

36/ Pisze Marvin Minsky (*La société de l'esprit*, Paris 1988, s. 583): „zawsze poszukujemy pewności, lecz jedyną rzeczą nie podlegającą zakwestionowaniu jest to, że zawsze znajdzie się miejsce dla wątpliwości".

37/ P.-M. Lemaire *Grammaire...*, s. 197-198.

wątpliwość, drugą – pewność. W dialogu ścieżki myśli przebiegają od przekonania (i wątpliwości) do pewności, podczas gdy przyjęcie tej ostatniej za punkt wyjścia może prowadzić w odwrotnym kierunku[38]. Stwierdzenie „wiem, że p" rzadko rodzi głębokie odczucie, że mówiący „wie", częściej zaś wrażenie, że „wierzy, że wie". Natomiast „wierzę, że p" zaprasza słuchacza do interpretacji zdania zależnego zgodnie z jego własnymi przekonaniami, a także do przyjęcia perspektywy mówiącego i „uwierzenia mu, by zobaczyć, że p", podjęcia próby wspólnego dotarcia do „wiedzy". „Wierzę, że p" zachęca więc odbiorcę do zmiany postawy, w tym przyjęcia słów „na wiarę"[39]. Ten efekt komunikacyjny wynika z mniejszej kontekstualizacji formy „wierzę, że p", odniesienia do przekonań jednostki, podczas gdy „wiem, że p", dając możliwość weryfikacji, nie wyraża nacechowanej pozycji mówiącego[40]. Ponadto podmiot może być jedynie pasywnym wyrazicielem czegoś, co jest tak oczywiste, że nie prowadzi do żadnej modyfikacji wspólnej wiedzy odbiorców. Formuła „wiem, że p" wymaga często poręczenia ze strony innych ludzi (czy instytucji), a gdy go nie otrzyma, napotyka na opór stabilnego systemu przekonań. Według Wittgensteina, użycie słowa „wiem" w grach językowych jest restryktywne, wyspecjalizowane i odwołuje się do pojęcia „ja inkluzywnego" – członka wspólnoty ludzi dzielących dane przekonania. Paradoks pewności polega na tym, że w momencie wypowiedzenia, „wiem, że p" staje się podejrzane i dlatego niepewne; mamy więc do czynienia z sytuacją poznawczą analogiczną do wiary, gdy zostanie przeciwstawiona innemu wyznaniu[41]. Zwróćmy wreszcie uwagę, że formuła „wierzę, że p" jest równokształtna „wierze" wpisanej w relacje osobowe o długiej i stabilnej historii. Staje się wtedy nie tylko manifestacją przekonań, lecz również odniesieniem do ludzi myślących podobnie, a więc do tradycji, która uprawomocnia stwierdzenie w stopniu o wiele silniejszym niż kryterium prawdy, z perspektywy jednostki zaś – potwierdza jej tożsamość[42]. Jeśli „wierzę, że p" jest formułą pozornie kruchą, której użycie wiąże się z możliwością negacji przez rozmówcę, to „wiem, że p" jest konstrukcją tylko pozornie silną. Dlatego stwierdzenia podporządkowane „wiem" są często parafrazowane na język „wiary" nie tylko po to, by stać się lepiej zrozumiale, ale w celu wzmocnienia efektu pragmatycznego[43]. Słuchacz „wierzy" w „wiem, że p" wypowiedziane przez rozmówcę; ten ostatni powinien „wierzyć w p", by móc powiedzieć „wiem". W tym przypadku języki wie-

38/ O różnych rozwiązaniach w dialogach Sokratejskich zob. J. Fontanille *Une point de vue sur „croire" et „savoir"*, „Actes semiotiques (Documents)" IV, 33, Paris 1982, s. 9-14.

39/ P.-M. Lemaire *Grammaire...*, s. 199.

40/ „Ja wiem" byłoby więc bliskie „nie ma w tym przypadku czegoś takiego, jak wątpliwość" (Wittgenstein *O pewności...*, § 58).

41/ G. Armengaud *Moore et...*, s. 37, 40, 43-45.

42/ P.-M. Lemaire *Grammaire...*, s. 190-191.

43/ Por. u Wittgensteina *O pewności...* (§ 330); „Tak więc zdanie «Wiem... » wyraża gotowość do wierzenia w pewne rzeczy".

d z y i w i a r y nie przeciwstawiają się, lecz nakładają na siebie, sądy zawarte w jednym można wypowiedzieć w kategoriach drugiego. Przekonanie wyrażone formą „wierzę" uznaje się za pewnik, ten zaś opatrzony ramą „wiem" często podlega zakwestionowaniu[44].

Do tej pory rozpatrywaliśmy użycia „wierzę/wiem" przede wszystkim w kontekście „komunikacji relacji" (Gregory Bateson), gdzie wiedza i wiara mogą zamieniać się miejscami. Z kolei formuły modalne typu „chciałbym, by tak się stało, ponieważ wierzę, że p" wyrażają postawę, w której „intencjonalność staje się zasadniczo poznawcza" (Paul-M. Lemaire). Jednostka zawiesza odniesienie do interlokutora i kontekstu, by skupić swą uwagę na tym, co jest poza językiem. „Wierzę, że p" wskazuje wówczas na akt refleksji podmiotu oraz jego przekonanie, że to, w co wierzy, jest stanem rzeczy niezależnym od niego, bliskim wiedzy. Dążenie do wyjścia poza język widać również w prostym stwierdzeniu „wierzę, że będzie padać". Zakłada ono odpowiedniość między wyrażeniem a wydarzeniami w przyszłości, postawa poznawcza zaś, która doprowadziła do tego wniosku, ukazuje mechanizm autoreferencji, zawarty w języku („wierzę w to, co stwierdzam")[45]. Jak pisze Lemaire, język zwraca się ku sobie, by lepiej spełniać funkcję deiktyczną, a zarazem odsyła do działania jako ostatecznej instancji, gdy wypowiedź tę skierujemy do osoby, która podziela nasze przekonanie oraz wypływające z niego zamierzenia. Formuły zawierające „wierzę" mogą stać się performatywami w relacjach intersubiektywnych; wierzenie to również zbiór przyrzeczeń, angażuje obie strony, łączy słowa i akty. Gdy mówimy, że w coś wierzymy, słuchacze powinni pamiętać o zawartej w deklaracji obietnicy, której zwieńczeniem jest działanie. Pisał Pierre Janet „wierzenie nie jest niczym innym niż przyrzeczeniem działania: wierzyć to działać"[46]. Wiara materializuje się w czynie: „wierzysz, jeśli to robisz, jeśli tego nie robisz, to nie wierzysz" (Michel de Certeau). Dla Janeta akt intelektualny zawiera komponent motoryczny, czynności ciała łączą się z pracą umysłu. Zestawienie pamięci i przyrzeczenie pokazuje, że obydwa mechanizmy zawierają „działanie odroczone", jednakże w odwróconej kolejności. Odtwarzanie aktu z pamięci przyjmuje często postać językowego substytutu. W obietnicy zaś część słowną wykonuje się *hic et nunc*, realizacja przychodzi później[47].

„Wiedzieć" i „wierzyć" odnoszą się więc do typów aktywności poznawczej raz zbieżnych, kiedy indziej – przeciwstawnych. Wierzenie nigdy nie występuje w izolacji, stanowi fragment całości mniej lub bardziej uświadamianej czy wyrażanej. Systemem tym może być religia, filozofia albo ideologia. Z kolei wiedza to nie tylko t r e ś ć umysłu, lecz umiejętność klasyfikacji danych, strategie poznawcze ich użycia. W tym kontekście „wiedzieć" i „wierzyć" wskazują na odmienny stopień „przywiązania" (*adhésion*) jednostki do swych przekonań (Paul Jorion). Te

44/ P.-M. Lemaire *Grammaire...*, s. 200-201.

45/ Tamże, s. 194-196.

46/ P. Janet *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*, Paris 1928, s. 18, 289.

47/ Tamże, s. 426-429; *Croire: une...* Certeau, s. 5.

ostatnie można przedstawić jako sieć, z obszarem centralnym i peryferią. Organizacja odbija historię podmiotu: w stabilnym jądrze skupiają się najgłębsze przekonania, w które się w i e r z y. Część peryferyjną stanowi układ łatwo modyfikowalnej, kumulującej się w i e d z y opartej na schematach i operacjach inferencji. Porządek ten ulega przekształceniom w konfrontacji z nową informacją. Z tej perspektywy wymaga korekty obraz „pewnej" wiedzy i „zmiennych" przekonań. Staramy się zachować te ostatnie nawet wtedy, gdy przeczy im empiria, natomiast aktualizujemy swą wiedzę, gdy tylko zdobędziemy dostęp do dokładniejszych lub bardziej wiarygodnych danych[48]. Wiedza grupuje elementy, które można łatwo usunąć czy zastąpić, co nie narusza struktury, funkcji ani działania całego układu. Cechuje go a u t o r e f e r e n c j a szczególnie widoczna wtedy, gdy wskazujemy na poręczycieli („władców prawdy", by użyć określenia Detienne'a).

Wzmacniające podwojenie w formule „wierzę (w to, co wiem)" ukazuje zarazem wymiar języka, stanowiący nasze poczucie tożsamości. Natomiast wiara w istotę najwyższą wiąże się ze specyficzną relacją między jednostką/wspólnotą a bóstwem, opartą w wielu społeczeństwach na regule wzajemności[49]. Jest to przypadek szczególny, choć uprzywilejowany, można bowiem oczekiwać wzajemności (wynikającej z wiary) od innej osoby, instytucji, partii politycznej. Podobnie ujmuje się relację między wiarą a wypowiedzią: wierzyć komuś, to ufać jego słowom, a więc przenieść zaufanie udzielone osobie na wypowiedź uznaną za wiary/godną. Tak jest w przypadku religii opartej na *credo* – zbiorze dogmatów stanowiących bezpośredni przedmiot wiary, ale nie tylko. Z analogiczną sytuacją spotykamy się w innych dziedzinach, zaczynając od polityki, kończąc na twierdzeniach naukowych. W i e r z y m y w nie, gdyż nie potrafimy ich zweryfikować, mamy natomiast zaufanie do ludzi, którzy je głoszą czy do autorytetu instytucji[50].

III

Benveniste umieścił rozdział poświęcony pojęciu wiary w pierwszym tomie *Słownika instytucji indoeuropejskich,* zatytułowanym *Ekonomia, pokrewieństwo,*

48/ P. Jorion *Principes...*, s. 64-65; gradacje i modalności „przywiązania" autor omawia na s. 148-149. Skoro wiara stanowi rdzeń układu przekonań, zmiana ma charakter skokowy, a intensywność tego doświadczenia zmienia życie jednostki. Zob. chociażby film Petera Weira *Fearless (Bez lęku)*, 1994.

49/ Z nowszych prac zob. m.in. C.A. Gregory *Gifts and commodities*, London 1982; A.B. Weiner *Inalienable Possessions. The Paradox of Keeping-While-Giving*, Berkeley 1992; J.T. Godbout en collaboration avec A. Caillé *L'esprit du don*, Paris 1992; A. Testart *Des dons et des dieux. Anthropologie religieuse et sociologie comparative*, Paris 1993; M. Godelier *L'énigme du don*, Paris 1996; A. Caillé *Anthropologie du don. Le tiers paradigme*, Paris 2000; M. Hénaff *Le prix de la vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Paris 2002; M.R. Anspach *A charge de revanche. Figures élémentaires de la réciprocité*, Paris 2002.

50/ J. Pouillon *Remarques...*, s. 45-46; G. Armengaud *Moore et...*, s. 36, 38.

społeczeństwo, a nie w tomie *Władza, prawo, religia*, pragnął bowiem podkreślić związek semantyki *credo* z mechanizmami wymiany i kategorią wzajemnych zobowiązań. Samą strukturę słowa od dawna uważano za wyjątkowo archaiczną, *un vénérable fossile morphologique* (Dumézil), a znaczenie rekonstruowanej praformy **kred-dhē* nie budziło większych wątpliwości: „powierzyć komuś **kred*". Czasownik *dhē* wskazuje na czynność („kłaść, umieszczać, ustanawiać"), nie traktowaną dosłownie, lecz jako akt kreacji, powoływanie do życia, „ustanawianie istnienia"[51]. Elementowi **kred* przypisywano różne znaczenia: od „serca" do „magicznej siły". Benveniste sądził, że **kred* odsyła do „zastawu", „rękojmi", obiektu lub wyobrażenia nacechowanego emocjonalnie, obdarzonego magiczną mocą, którą człowiek udziela bóstwu (interpretacja nawiązywała do pojęć typu *mana* czy *hau* wykorzystanych przez Maussa w analizie daru). *Credo* oznaczałoby więc dosłownie „powierzyć **kred* istocie, od której oczekuje się opieki i dlatego «wierzy się w nią»". Znaczenie odnosiło się do relacji, która najpierw ustala się między ludźmi i bogami, a później między samymi ludźmi[52].

Łatwo zauważalne jest też podobieństwo między łac. *crē-dō* i sanskr. *śrad-dhā-*. To drugie oznacza „akt ufności w bóstwo; zakłada on odzyskanie ofiarowanego zaufania w postaci łaski udzielonej wiernemu" (Benveniste) lub „bezpośrednią relację osobową między tym, który «powierza» *śraddhā* oraz bóstwem, człowiekiem lub rzeczą uznaną za wszechmocną i skłonną do pomocy" (Dumézil). W kulturze dawnych Indii pojęcie *śraddhā* pełniło funkcję zarówno czasownika, jak i rzeczownika. Dumézil wyróżnia cztery najważniejsze konteksty, w których pojawia się w *Wedach* czasownik *śraddhā* – lub wyrażenie *śrad dhā*. Pierwszy to ogólne zaufanie do żywej istoty, boga, kapłana lub do rzeczy uznawanej za wszechmocną; drugi – weryfikowalna za pośrednictwem zmysłów (szczególnie wzroku) wiara w realne istnienie danej rzeczy lub istoty; trzecim jest wiara w to, co zostało powiedziane, przywołane w mowie (stąd związek z personifikacją mowy, boginią *Vac*); wreszcie *śraddhā-* występuje w prośbach skierowanych najczęściej do bóstwa o powierzenie czegoś komuś. W hymnach *Rigwedy Sraddha* podlega personifikacji (staje się boginią Ofiary/Zaufania), lub oznacza „niezawodny środek, będący w dyspozycji wprawnego kapłana, dzięki któremu wyznanie wiary staje się skuteczne nawet bez przywołania konkretnego bóstwa"[53]. Ostatnie znaczenie pokazuje przesunięcia w strukturze semantycznej słowa, przejście „od zaufania żywionego do bogów do potęgi ofiary"[54]. Akcent nie pada na związek człowiek – bóstwo, lecz na relację między wiernym a kapłanem. Znajomość reguł postępowania rodzi pewność osiągnięcia celu, kapłan upodobnia się do rzemieślnika ufnego w swe umiejętności oraz narzędzia. Forma komunikacji z *sacrum*, uzależniająca skuteczność obrzędu

---

51/ E. Benveniste *Le vocabulaire...*, t. 1, s. 176; t. 2: *Pouvoir, droit, religion*, s. 101; G. Dumézil *Idées romaines*, Paris 1980, s. 47, 54.

52/ E. Benveniste tamże, s. 179.

53/ G. Dumézil *Idées...* , s. 50-53.

54/ E. Benveniste *Le vocabulaire...* , s. 173.

od rygorystycznego przestrzegania zasad, bliższa jest magii niż wierze religijnej i stanowi przewodni wątek staroindyjskiej literatury rytualistycznej, u której podstaw leży „dogmat o wszechmocy ofiary". Tendencje dewocyjne ożywiały jednak *śraddhā* „nawet w czasach, gdy rytualiści zredukowali pojęcie do prawie czysto technicznego zachowania w bezosobowym niemal kulcie"[55]. *Śraddhā* szczególnie odnosiło się do Indry symbolizującego zwycięstwo w boju; do niego zwracają się wojownicy z prośbą o wsparcie. Powstanie relacji opartej na wierze można przedstawić w formie „archifabuły", której tematem jest konflikt w świecie bogów i zaufanie okazane jednej ze stron przez ludzi. Dobra zdobyte dzięki udzielonemu poparciu powinny zostać rozdane również ziemskim poplecznikom, powstaje swoista relacja *do ut.des*, łącząca dwa światy. Bóstwo zostaje obdarzone *śrad*, lecz później musi oddać to, co otrzymało, wspomagając w walce czy zawodach („akt wiary – pisze Benveniste – zawiera zawsze pewność nagrody"). *Śraddhā* można więc przetłumaczyć jako „oddanie się bóstwu" przez ofiarowanie mu zaufania w trakcie obrzędu czy ryzykownego działania, z jednoczesnym oczekiwaniem wzajemności. Model ma taki sam kształt w sferze sakralnej i ekonomiczno-prawnej, nie zależy również od formy udzielenia zaufania: słownej, materialnej, określonego zachowania; abstrakcyjne pojęcie wiary i okazanie bóstwu *śrad* przez odpowiedni rytuał mają to samo znaczenie. Wiara w planie sakralnym i warunki udzielenia kredytu „na ziemi" są równoważne[56].

Zjawisko to widać wyraźnie w łacińskim słownictwie prawno-religijnym, w którym znaczenia formy **kred-dhē* przekazywało pojęcie zaufania – *fidēs* (rzeczownik odpowiadający czasownikowi *credo*). Semantyka wskazuje na „poczucie zaufania do kogoś lub czegoś", „wzbudzoną ufność, lojalność" z rozszerzeniem obejmującym „przyrzeczenie, opiekę, oddanie". U podstawy również leży reguła wzajemności – deklaracja wiary przynosi oczekiwane wsparcie. *Fidēs* odsyła do „cechy danej istoty, przejawiającej się w formie mocy opiekuńczej nad osobą, która oddala się jej pod ochronę"[57]. W komunikacji ze sferą *sacrum* nie używano *fidēs* z perspektywy podmiotowej; zwracający się z prośbą budził zaufanie u bóstwa, otrzymywał „boską gwarancję". W kontekście świeckim *fidēs* odpowiadałoby „kredytowi zaufania", którym podmiot cieszy się u partnera. Dumézil podkreśla ścisłe połączenie aspektu religijnego i prawnego w *crēdō* i *fidēs*: „Rzymianie nigdy nie traktowali oddzielnie tych dwóch pojęć, widząc w jednym odpowiednik drugiego, a podstawę dla obu – w pojęciu *iustitia*". Według Dumézila, *śraddhā* nie ma ekwiwalentu w religii rzymskiej, choć zachowania obrzędowe związane z pojęciem wedyjskim i łacińskim są sobie bliskie. To ostatnie symbolizowało zaufanie oparte na wierze w lojalność bogów, lecz wierność zobowiązaniom wynikała z automatyzmu prawnego, a nie magii. Dopiero chrześcijaństwo, wpływy hebrajskie i greckie nasyciły *crēdō* i *fidēs* znanymi nam konotacjami, które w sposób uderzający połączyły się

55/ G. Dumézil *Idées...*, s. 48-49.

56/ É. Benveniste *Le vocabulaire...* , s. 174, 176-177.

57/ Tamże, s. 103, 115-121.

z odległą tradycją wedyjskiego *śraddhā*[58]. Ewolucja pojęcia *fidēs* spowodowała, że rekonstruowane znaczenie jest odwróceniem współczesnego. Formy „mieć zaufanie", „obdarzać nim kogoś" („dawać wiarę") są kalkami łacińskimi (*fidem habere*) i wywodzą się z języka retoryki. „Zaufanie" nabiera cech subiektywnych, jest związane z podmiotem, przekazywane innej osobie, która może nim dysponować także niewłaściwie, jak pokazują zwroty „nadużyć czyjegoś zaufania", „wykorzystać je".

Trzy formy, w jakich występowało *fidēs* należy odnieść do struktury rzymskiego panteonu, a szczególnie do najwyższego bóstwa – Jupitera. Pierwsza – to bogini Fides, gwarantująca wierność złożonej przysiędze: „Fides, wpisana w życie publiczne czy prywatne, przyjazna współobywatelom lub obcym, jest zawsze Lojalnością"[59]. Jej sanktuarium wzniesiono na Kapitolu w III wieku n.e. w pobliżu świątyni Jupitera, lecz kult pochodzi z czasów znacznie wcześniejszych; w corocznym rytuale uczestniczą trzej *flamines* przemierzający w powozie całe miasto. Pisze Dumézil:

> Fides była zasadą relacji między ludźmi bądź ludźmi a bogami, we wszystkich sferach i na poziomie wszystkich funkcji uosabianych przez trójkę wielkich bogów; ponadto stanowiła podstawę prawidłowych związków między tymi obszarami oraz funkcjami, a więc życia zbiorowego, społecznego pokoju.[60]

Drugą formą jest abstrakcyjne pojęcie *fides*, trzecią zaś – bóstwo wierności Dius Fidius. Jego relacje z Jupiterem nie są do końca jasne:

> Czy Dius Fidius był najpierw bogiem najwyższego rzędu, niezależnym sąsiadem Jupitera i zachował, jak wskazuje zawarta w jego imieniu *fides*, przysięgę oraz domenę lojalności, pozostawiając Jupiterowi najwyższą władzę polityczno-religijną, *regnum, auspicia*? Czy też przeciwnie, Dius Fidius – to tylko aspekt, szczególne imię Jupitera, które zdobyło pewną samodzielność? W każdym razie, jeśli nawet bóstwa różniły się między sobą, to były ze sobą ściśle splecione: Jupiter także sprawował pieczę nad złożoną przysięgą, Dius Fidius również miotał błyskawice, jego świątynia była otwarta ku niebu i przysięgano na niego bez nakrycia głowy.[61]

Dumézil akcentował znaczenie „ducha prawa" ożywiającego religię Rzymian:

> niezależnie od etymologii, słowo *religiones, religio*, które w końcu oznaczało zbiór relacji człowieka ze światem niewidzialnym, na początku odnosiło się do skrupulatności: nie mocy, ani jakiejkolwiek formy działania, lecz powstrzymania się, pełnego niepokoju wahania wobec objawienia, które należy przede wszystkim zrozumieć, by móc się do niego

---

58/ G. Dumézil, *Idees...* , s. 58.

59/ Tamże, s. 55-56.

60/ G. Dumézil *La religion romaine archaique avec un appendice sur La religion des Étrusques*, Paris 1987, s. 156-157, 401-403.

61/ Tamże, s. 190-191.

dostosować. Rzymianie bardzo szybko dostrzegli wartość, skuteczność słowa w życiu religijnym.

Traktowali bogów jak subtelnych znawców prawa, ceniących zręczność w posługiwaniu się mową i techniką obrzędową. Legendarne „targi" z bóstwem o materię ofiarniczą były przejawem stałej troski, by nie używać słów w sposób nieprzemyślany. Boski partner mógłby je błędnie zrozumieć, wykorzystać niezgodnie z intencją wypowiadającego, poczuć się dotknięty[62].

Splatanie się symbolizmu społecznego, prawnego, sakralnego ukazują mitologiczne fabuły o pierwszych władcach Rzymu. Romulus tworzył parę z królem Numą – młody półbóg o dyktatorskich skłonnościach oraz dbały o harmonię i prawo starzec. Jeden uosabiał władzę niecofającą się przed gwałtem, drugi był gwarantem porządku społecznego, wymiany, kontraktu[63]. Podział odpowiadał koncepcji „pierwszej funkcji", dwoistości najwyższej władzy, którą w panteonie staroindyjskim symbolizowała para Waruna – Mitra. Romulus składał hołd Jupiterowi, Numa zbudował sanktuarium *Fides Publica,* ustanowił kalendarz rytualny, instytucję trzech *flamines maiores,* znany był z nadzwyczajnego „zaufania" do bogów, bliskiej staroindyjskim rytualistom wiary w skuteczność obrzędów. Plutarch przytacza legendę, że na wieść o zbliżaniu się wrogów, Numa uśmiechnął się i rzekł: „A ja złożę ofiarę". Dumézil, porównując podania o „niewolniku *śraddha*", królu Manu i Numie, ukazał uderzające podobieństwo zachowań:

> Jeśli „wiara" Numy obejmuje podwójną domenę, z jednej strony prawie mistyczną, z drugiej w pełni należącą do sfery prawa, wiąże się to z faktem, że kult, a szczególnie czynność składania ofiary są w Rzymie aktami handlowymi, wypełnianiem kontraktów wymiany między człowiekiem a bóstwem. Ich automatyzm – tak inspirujący Numę w jego wzniosłej ufności – jest w mniejszym stopniu magiczny niż prawny; mają one moc przymusu jako układ w takim przynajmniej stopniu, jak ten typ paktu, który Marcel Mauss analizował w swym *Szkicu o darze* [...], a wyrażonym w znanej skądinąd tradycyjnej formule *do ut des.* Otóż pojęcie boskiego „handlu" jest równie istotne w teorii ofiary dawnych Indii (Mauss podkreśla znaczenie formuły *dadāmi te, dehi me* – „ja daję tobie, a ty mnie"); często spotyka się sceny, gdy bóstwo ocenia wartość proponowanej ofiary, lub porównuje jakość różnych przygotowywanych mu darów, etc. [...] Religijna ufność Numy i *śraddha* Manu mają więc tę samą dziedzinę, dają poczucie takiej samej pewności, w równym stopniu mogą być negocjowane: obydwie łączą się z interesem składającego ofiarę, lub raczej uczciwie godzą roszczenia człowieka i bóstwa; dla tego pierwszego ważna, wręcz konieczna jest autentyczna wola złożenia ofiary dokładnie takiej, jaka została wspólnie uzgodniona; ilość i jakość składanej materii pozostaje domeną porozumienia między stronami.[64]

62/ Tamże, s. 57.

63/ Tamże, s. 208-209.

64/ G. Dumézil, *Idees...*, s. 56-58.

Benveniste podkreśla jednak, że odmienne pozycje partnerów czyniły z „kontraktu" relację asymetryczną, opartą na poddaniu się władzy autorytetu. Podporządkowanie w zamian za „boskie gwarancje" – na ten aspekt zwracał uwagę Gernet: najbardziej archaiczne formy kontraktu, przysięgi – powodowały zmianę statusu partnerów. Wyzwalały one siły pochodzące z „innego świata", a osoba podejmująca zobowiązania znajdowała się w pozycji niższej, która „pozwalała następnie na podjęcie okrutnych środków w imię najbardziej konkretnie pojętego «zaangażowania»"[65]. Przymus z jednej strony, posłuszeństwo – z drugiej ukazuje semantyka ie. rdzenia **bheidh-*, źródła grec. *pistis*, łac. *fidēs*, słow. *beda*. To ostatnie Benveniste zestawia z *anánkē* – przeznaczeniem, koniecznością, poddaniem się woli bóstwa. W mitologii słowiańskiej pojęcie *beda* było świadectwem nie-doli w ludzkim życiu; „dolę" pojmowano bowiem jako ucieleśnienie powodzenia darowanego ludziom przez boga – synonimicznego ze szczęśliwym losem, bogactwem[66].

Wspominaliśmy o wątpliwościach, które budziło znaczenie elementu **kred*. Prace Iwanowa pozwalają nie tylko rozstrzygnąć kontrowersje interpretacyjne, ale wskazują także na inne, pomijane dotąd aspekty *crēdo*. Formę *karatan dai*, pochodną od ie. konstrukcji **kred* + czasownik **dheH*, spotykamy w tekście hetyckim (XVI–XV w. p.n.e.), odnalezionym w 1970 roku w Bogazkoy. Opisuje on losy synów królowej miasta Kanisa, powracających w rodzinne strony. Bogowie, którzy nie chcieli, by bracia poznali swą matkę i siostry, „włożyli im inne wnętrzności (*karat-*)", a czyn ten zmienił ich wcześniejszą naturę. Sam tekst zachował się w następującej postaci:

> Królowa Kanisa urodziła jednego roku trzydziestu synów. Królowa wyrzekła te słowa: „Cóż mogłyby znaczyć te narodziny, co za dziwy!" Napełniła garnki nieczystościami i włożyła w te garnki swych synów. A później puściła je z prądem rzeki. Rzeka zaś zaniosła je do morza, do brzegów kraju Calpy. Lecz bogowie wyciągnęli dzieci z wody i wzięli na wychowanie.
>
> Minęły lata i królowa znowu urodziła trzydzieści córek. Sama je wychowywała. Tymczasem synowie wyruszają w powrotną drogę do Nesy. Poganiają osła. Gdy zaś dotarli do miasta Tamarmary, mówią mieszkańcom:
>
> „Nasz osioł przyszedł właśnie tu, a wy nagrzaliście komnaty pałacowe". Mieszkańcy odpowiedzieli: „W stronę, skąd przyszedł osioł wyglądaliśmy i z tej krainy oczekiwaliśmy gości". Synowie mówią: „W krainie, z której przybyliśmy, kobieta rodzi raz w roku. A nas

---

65/ E. Beveniste *Le vocabulaire...* , t. I, s. 118-119; L. Gernet *Droit et institutions en Grèce antique*, Paris 1982, s. 61, 109-110, 141-142. Ten sposób pojmowania przyrzeczenia powraca do nas w postaci Shylocka (znajdujemy tam archaiczny związek kontraktu z wyobrażeniami odnoszącymi się do części ciała – „nieodłącznej własności" konstytuującej podmiot).

66/ „Bogactwo i ubóstwo są dla Homera boskimi siłami, które działają na człowieka z zewnątrz" pisze Benedetto Bravo, (*„Polis" u Homera*, w: *Świat antyczny. Stosunki społeczne, ideologia i polityka, religia*. Studia ofiarowane Izie Bieżuńskiej-Małowist w pięćdziesięciolecie pracy naukowej przez Jej uczniów, Warszawa 1988, s. 54).

matka wszystkich razem urodziła". Mieszkańcy im odpowiadają: „Pewnego razu nasza królowa Kanisa urodziła równocześnie trzydzieści córek, lecz jej synowie zniknęli". Dzieci krzyknęły pełne radości:
„Kogóż my szukamy? Naszej matki szukamy. Do miasta Nesa chcemy iść". Gdy przybyli do miasta Nesa bogowie włożyli im inne wnętrzności, nie poznali synowie swej matki. A ona dala swe córki za żony swoim synom. Synowie nie rozpoznali swych sióstr. Tylko ostatni powiedział: „Nie weźmiemy swych sióstr za żony. Nie popełnicie takiego występku. Inne jest nasze prawo". Lecz bracia spędzili już noc ze swymi siostrami[67].

Dialogowa struktura tekstu wprowadza motyw wymiany na wielu poziomach: sekwencji pytań stawianych przez synów królowej i odpowiedzi mieszkańców miasta, incestu oraz wprowadzenia reguł wymiany matrymonialnej. Ten ostatni temat, spotykany w wielu kulturach, odsyła do indoirańskiego mitu o Jamie i jego siostrze; ponadto – według niektórych badaczy – w Średnim Królestwie dopuszczalny był związek w rodzinie królewskiej między bratem a siostrą. Z kolei motyw bliźniąt uznawanych za potomstwo demona lub sił nadprzyrodzonych, porzuconych albo puszczonych w koszyku z biegiem rzeki, znamy z mitologii greckiej, rzymskiej czy Starego Testamentu. Symbolikę osła analizowała Olga Frejdenberg w tekście o wjeździe do Jerozolimy, a motyw najmłodszego brata w funkcji właściwego bohatera i prawodawcy spotykamy w folklorze[68].

Starohetycki rzeczownik *karat-* jest archaiczną formą pochodną od ie. **k'red* [<**k'(e)r(e)d*] *o* znaczeniu „wnętrzności, łono, rdzeń, siedlisko myśli". Występuje

---

67/ *Łuna, upawszaja s nieba. Driewniaja litieratura Małoj Azii*, pier. s driewniemałoaziatskich jazykow, wstupit. statja i kommient. W.W. Iwanowa, Moskwa 1977, s. 35-36 (tekst), 254-256 (komentarz) oraz I. Klock-Fontanille *Les premiers rois hittites et la représentation de la royauté dans les textes de l'Ancien Royaume*, Paris 2001, s. 177-178 (tekst), 180-188 (interpretacja). Przytoczmy różnice między przekładami: królowa wypowiada słowa „co za dziwy" (*walkuwan* – błąd, naruszenie porządku świata, zła wróżba; I. Klock-Fontanille *Les premiers...* , s. 185-186). Motyw ten powraca w ostrzeżeniu ostatniego z synów, który używa słowa *ara* – stan zgodny z normą, sprawiedliwość (tamże, s. 74). W tłumaczeniu Klock-Fontanille garnek był wypełniony olejem, komnatę przygotowano, by osioł „sparzył się z oślicą", formułę analizowaną przez Iwanowa oddaje zaś autorka w sposób następujący: *les dieux leur mirent une autre personalité*. Z odmiennych perspektyw ujmują tłumacze brak rozpoznania. Według Iwanowa, „nie poznali synowie swej matki", dla Klock-Fontanille – „matka nie rozpoznała swych synów", a jej interpretacja przywołuje nade wszystko mit o Edypie.

68/ O.M. Frejdenberg *Mif i litieratura driewnosti*, Moskwa 1998, s. 623-665. Por. obrzęd rytualnej jazdy na ośle, praktykowany na Rusi oraz terenach byłego cesarstwa bizantyjskiego. Odbywał go patriarcha po intronizacji oraz biskup wprowadzany na katedrę (B.A. Uspienski *Car i patriarcha. Charyzmat władzy w Rosji. Bizantyjski model i jego nowe rosyjskie ujęcie*, przeł. H. Paprocki, Katowice 1999, s. 55, 59-60). Przegląd mitologicznej semantyki wyobrażeń osła, procesji i obrzędów z nimi związanych daje W.N. Toporow (hasło *Osioł*, w: *Mify narodow mira*, t. 2, red. S.A. Tokariew, Moskwa 1982, s. 264-265).

jako nazwa części ciała, przeciwstawiona w tekstach obrzędowych określeniu „duszy" (*istanzana-*), ma także bardziej ogólny sens przestrzenny. W pierwszym przypadku *karat-* odsyła do rdzenia świętego drzewa oliwkowego, „archetypowego skojarzenia kobiecego łona czy trzewi człowieka z dziuplą bądź środkiem drzewa" oraz do rytuałów hetyckich (i wedyjskich) związanych z drzewem świata, a opartych na zestawieniu składników drzewa-ciała człowieka i/lub boginii, a więc „części ciała mitologicznego obrazu człowieka oraz określonej liczby obrzędowych elementów drzewa"[69]. Semantykę **kred-* + **dhe(H)* można odtworzyć przyjmując założenie, że praforma **kred* (źródłowa dla *karat*) określa kierunek („do wewnątrz"). W połączeniu z czasownikiem **dhē*, **kred-dhe(H)-* oznacza „w głąb", „do środka" „wkładać – wierzyć". Konstrukcja ta w językach ie. posłużyła do stworzenia pojęcia „wiary" *(śraddhā-crēdō)* i oznaczała „czcić" lub „mieć (dawać) wiarę, zaufanie przy wymianie dóbr". **Kred-dhe(H)-* opisuje zarówno „stan źródłowy, prawdziwy", w którym podmiotem jest człowiek („wierzyć" w kontekstach prawno-ekonomicznych), jak i stan niezwykły, wywołany przez „zamianę" autentycznej istoty. Podmiotem nie jest wtedy człowiek, lecz bóstwo[70].

W złożeniu **kred-dhe(H)-* pierwszy element może występować zarówno w funkcji przedmiotu (por. **ponti dhe(H)* „rytualną drogę – drzewo ustanowić"; łac. *pontifex* – kapłan), jak i wskaźnika ruchu dośrodkowego. Zaproponowana przez Iwanowa interpretacja rozwiązuje sprzeczność, którą dostrzegł Benveniste. Mało prawdopodobne było bowiem przypuszczenie, że w konstrukcji z **kred-* chodzi o „serce" (jego nazwa w dialektach indoeuropejskich nie pojawia się w formach pochodnych od tego rdzenia). Odwołanie się do spekulatywnej koncepcji magii przeczyłoby z kolei ekonomii rekonstrukcji. Wydaje się, że sięgająca głębokiej archaiki opozycja het. *karat-* „wnętrzności" i *kir* „serce" służy rozróżnieniu podstawy słowotwórczej o znaczeniu przestrzennym oraz rdzenia odnoszącego się do „serca" (**kēr*) – organu, siedliska pamięci i emocji (łac. *recordor*, pol. sierdzić się czy miłosierdzie)[71]. Później obie formy łączą się w poszczególnych dialektach. Semantyka ukazuje mechanizm językowy, w którym nazwy części ciała oraz rzeczownik o znaczeniu „środek", „rdzeń" opisują relację przestrzenną, kontekst zaś wskazuje, że są one „nieodłączną własnością" podmiotu.

69/ W.W. Iwanow *Sławianskij, bałtijskij i ranniebałkanskij głagoł. Indojewropiejskije istoki*, Moskwa 1981, s. 143-146.

70/ W.W. Iwanow *Struktura gomierowskich tiekstow...*, s. 95-97. Rekonstrukcja lingwistyczna w sposób znaczący modyfikuje tezę Derridy o „dwóch źródłach" tego, co religijne: kategorie zawierzenia, kontraktu oraz doświadczenia psychofizycznego związanego z integralnością ciała wywodzą się z tego samego rdzenia.

71/ W.W. Iwanow *Iz etimołogiczeskich nabludienij nad bałtijskoj leksikoj*, „Zeitschrift für Slawistik" 1974, Band XIX, Heft 2, s. 195-200; W.W. Iwanow *Sławianskij, bałtijskij i ranniebałkanskij głagoł*, s. 145; E. Benveniste *Le vocabulaire...* , s. 178.

Opowieść o synach królowej Kanisa jest niezwykle wczesnym źródłem narracyjnym, opartym na przeciwstawieniu zewnętrznej powłoki cielesnej – niedostrzegalnemu wzrokiem wnętrzu w kontekście, który pasjonował Emile'a Durkheima: kulturowych uwarunkowań poczucia tożsamości, splecenia różnych aspektów „ja" podmiotu w przeżyciu religijnym. Analiza tekstu hetyckiego zbliża epistemologię, gramatykę i semiotykę, gdyż pojawia się w nim opis wyjątkowych stanów poznawczych (braku rozpoznania, zmiany natury)[72]. Rekonstrukcja semantyki ukazuje mechanizm archaicznej świadomości, który wykorzystuje części ciała jako „symbole metonimiczne" aktywności psychiki (Iwanow). Metaforyczna zależność między takim doświadczeniem a wewnętrznymi doznaniami (*Mind-as-Body Metaphor*) nie jest specyfiką tradycji indoeuropejskiej. W wielu kulturach określenia emocji pochodzą od słów odnoszących się do wrażeń fizycznych, towarzyszących afektom czy nazw części ciała, których dotyczą te reakcje. Wewnętrzne „ja" obrazują metaforyczne kategorie mające swe źródło w „ja" cielesnym[73]. Współczesna neuropsychologia (pisze o tym Antonio Damasio) podobnie ujmuje proces wyłaniania się świadomości. Mózgowy mechanizm reprezentacji odtwarza stan organizmu, który postrzegany przedmiot ocenia i umieszcza w kontekście przestrzenno-czasowym; świadomość zaś pojawia się wraz ze zdolnością odczuwania „bycia przekształconym przez obiekt", konstrukcją jego symbolicznego wyobrażenia. W micie stanowi on nieodłączną część podmiotu, a jego zamiana powoduje przekształcenie tożsamości. Świadomość wyłania się w procesie autoreferencji, zapośredniczonym przez „wewnętrzne części ciała". Zwróćmy również uwagę na paralelę między ich metaforyczną zamianą a reakcją na przeszczep – operacyjnym wprowadzeniem organu innej osoby do ciała podmiotu. System immunologiczny porównuje się czasami z układem nerwowym. Zarówno jeden, jak i drugi tworzy sieć komórek mających zdolność rozpoznawania bodźców, „uczenia się" reakcji, adaptacji do świata zewnętrznego; sieć ta konstytuuje tożsamość dzięki „pamięci" kształtującej się w ontogenezie[74]. Psychika również odczuwa „obcość" przeszczepu: osoby po operacji wyznają czasami swój lęk, że przestały być w pełni sobą, przyswajając fragment ciała dawcy. Mają wrażenie, że utraciły cząstkę swej podmiotowości, stały się swoistym „pojemnikiem" dla narządu (dotyczy to szczególnie sytuacji, gdy dawcą jest osoba zmarła). Jacques Godbout uważa, że stosunek do przeszczepu stanowi paradygmat relacji daru, symbolizuje bowiem niebezpieczeństwa związane z jego przyjęciem, władzę którą nabywa dawca nad odbiorcą. Zagrożenie wynika z samego związku, gdyż ten pierwszy może zażądać wszystkiego od przyj-

---

72/ Związki między wyrażaniem stanów emocjonalnych, strukturą gramatyczną języka i tworzeniem opowiadania omawia S.Y. Kuroda (*Aux quatre coins de la linguistique*, Paris 1979, s. 235 i nast.).

73/ E. Sweetser *From etymology...* , s. 20, 28, 30; W.W. Iwanow *Sinchronnaja i diachroniczeskaja tipologija posiessiwnosti*, w: *Katiegorija posiessiwnosti w sławianskich i bałkanskich jazykach*, red. W.W. Iwanow, Moskwa 1989, s. 7.

74/ Zob. F.J. Varela *Autonomie et connaissance. Essai sur le Vivant*, Paris 1989, s. 113-142.

mującego, a w sytuacji granicznej – stania się kimś innym, w tym utożsamienia z dawcą. Niebezpieczeństwo zniszczenia przez dar, którego biologicznym odbiciem są mechanizmy obronne, ma psychospołeczny odpowiednik w lęku przed utratą tożsamości symbolicznej[75].

Badania etnografów pokazały trwałość i powszechność metaforycznego izomorfizmu między ciałem człowieka a wyobrażeniem zbiorowości, zdrowiem fizycznym a dobrobytem wspólnoty. Otóż w tradycji indoeuropejskiej (nade wszystko bałtyjskiej, słowiańskiej, indoirańskiej) ideę świętości przekazywały słowa pochodne od ie. rdzenia **k'uen-(to)* (słow. **svęt-* < wed. *śvāntá*) oznaczającego proces wzrostu (jako przejaw boskiej obecności) – nabieranie mocy, pęcznienie, dojrzewanie życionośnej siły – zwieńczonego maksymalną płodnością. Tak pojęta świętość uobecnia się w rytuale, jest atrybutem ofiary, funkcji kapłana, symboliki ołtarza/świątyni, mowy (w *Wedach*), a w tradycji irańskiej – mądrości. Sakralizacji, jak pisze Toporow, podlegała cała triada myśl-słowo-działanie. W obrazie wzrostu materii, wewnętrznej siły, energii duchowej zawarte jest dążenie do zawładnięcia rzeczywistością, jej uświęcenia, neutralizacji przeciwstawienia *sacrum-profanum*[76]. Toporow zwraca również uwagę na ie. rdzeń czasownikowy **ieu* (słow. **jut-; *jutiti sę* „mieścić się na małej powierzchni"), sugerując związek między **jut-* a awest. *yaož-dāta* „świętość" (awest. *yaoš*, staroind. *yos* „zdrowie" „szczęście", „dobro" oraz łac. *ius* „prawo"). Źródłowe znaczenie **jut-* wskazywałoby na „schronisko, ostoję, podporę, stan bezpieczeństwa" uzyskany przez połączenie, ustanowienie więzi (podstawy → porządku → prawa), dzięki czemu całość powiększa się, staje się silniejsza. Świętość to pełnia, zdrowie, integralność cielesna, będące atrybutem jednostki i wspólnoty[77]. Związek *sacrum* z całością nienaruszoną i niepokalaną, procesem nabywania odporności na skażenie oraz jego rezultatem w formie bariery czy tarczy ochronnej był motywem przewodnim przywołanego na wstępie tekstu Derridy. W części tradycji indoeuropejskich świętość oznacza para pojęć (*hierós/hagios, sacer/sanctus*). Jeden człon wskazuje na obecność boskiego pierwiastka, drugi zaś – na operację wydzielenia sfery, z którą nie można mieć kontaktu. Za przestrzeganie boskiego zakazu odpowiada człowiek[78]. Moce niosące zbawienie lub zgubę wpisane są w sieć zakazów, symboliczne mechanizmy inkorporacji i wy-

75/ J T. Godbout *Le don, la dette et l'identité. „Homo donator"* vs *„homo oeconomicus"*, Paris 2000, s. 132-135.

76/ E. Benveniste *La vocabulaire...* , t. 2, s. 179-207; W.N. Toporow, *Ob odnom archaicznom indojewropiejskom elemientie w driewnierusskoj duchowoj kulturie – *SVĘT-*, w: *Jazyki kultury i problemy pieriewodimosti*, red. B.A. Uspienskij, Moskwa 1987, s. 192, 201, 207, 209, 216-217, 222; W.N. Toporow *Iz slawianskoj jazyczeskoj tierminologii: indojewropiejskije istoki i tiendiencii razwitija*, w: „Etimołogija" 1986-1987, red. O.N. Trubaczew, Moskwa 1989, s. 9, 13, 35-37.

77/ W.N. Toporow, *Jazyk i kultura: ob odnom słowie-simwole...*, s. 39; M. Douglas *De la souillure. Etudes sur la notion de pollution et de tabou*, Paris 1992, s. 71, 73, 131, 170; E. Benveniste *La vocabulaire...* , t. 2, s. 183-187.

78/ Tamże, s. 189-191, 197-198. U Bałtów i Słowian brak śladów tego dualizmu.

kluczenia, a świętość wyraża się w integralności fizycznej ciała jako doskonałego (szczelnego) pojemnika[79]. Historię relacji między człowiekiem/wspólnotą a sferą *sacrum* można więc opisać jako proces konstrukcji ograniczeń chroniących przed nagłym wtargnięciem sił z innego świata, barier podobnych do tych, które życie społeczne tworzy w sferze *profanum* przed tym, co nieprzewidywalne (odwołując się do przysięgi i kontraktu). W praktykach tych znajduje wyraz przekonanie o konieczności kreacji systemu ochrony symbolicznej przed mocami, których niekontrolowany napływ mógłby zniszczyć „odpornościową tarczę poznawczą" (formuła Petera Sloterdijka) „organizmu" społecznego[80].

79/ M. Douglas *De la souillure...* , s. 55, 115. W społeczeństwach tradycyjnych mechanizm ten wpisuje się w strukturę społeczeństwa; w rytuałach poszczególne jego części (np. kasty) bronią całości przed wtargnięciem zła i śmierci; zob. A. M. Hocart *Les castes*, „Annales du Musée Guimet", t. 54, Paris 1938.

80/ P. Sloterdijk *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*, Paris 2000, s. 46. Autor rozwija ten motyw w trylogii *Sphären* (P. Sloterdijk *Bulles. Sphères, Microsphérologie*, Tome I, Paris 2002).

Anna WIERZBICKA

Żydowskie skrypty kulturowe a interpretacja Ewangelii

Wprowadzenie: skrypty kulturowe

W każdym społeczeństwie, w każdej społeczności językowej istnieją – poza wspólnym słownictwem, wspólną gramatyką – pewne powszechnie znane „reguły kulturowe" albo „skrypty kulturowe". Zazwyczaj takie reguły są przekazywane dzieciom przez rodziców. Na przykład, w Polsce dzieci uczy się nie mówić do dorosłych (poza kręgiem osób bliskich) „ty". Oczywiście podobne reguły istnieją w innych językach europejskich. W przybliżeniu, tę regułę można sformułować tak:

są dwa rodzaje ludzi
ludzie jednego rodzaju to dzieci
ludzie drugiego rodzaju to dorośli (nie dzieci)
kiedy chcesz coś powiedzieć do kogoś tego drugiego rodzaju
    jeśli nie znasz tego kogoś dobrze
    nie możesz mówić słowa „ty"

Obok tego skryptu w postaci „zakazu" występuje też paralelny skrypt pozytywny:

są dwa rodzaje ludzi dorosłych
ludzie jednego rodzaju to mężczyźni
kiedy chcesz coś powiedzieć do kogoś tego rodzaju
    jeśli nie znasz tego kogoś dobrze
    musisz mówić słowo „Pan"

ludzie drugiego rodzaju to kobiety
kiedy chcesz coś powiedzieć do kogoś tego drugiego rodzaju

jeśli nie znasz tego kogoś dobrze
musisz mówić słowo „Pani"

Oczywiście reguł tego rodzaju nie przekazuje się dzieciom w dokładnie takiej formie, w jakiej zostały one podane tutaj. Niemniej jednak forma, w której zostały one tutaj podane, nie jest arbitralna, ale stanowi hipotezę dotyczącą najlepszego sposobu ich wyrażenia. Mówiąc o „najlepszym sposobie", mam na myśli po pierwsze, odpowiedniości między zaproponowaną formułą a rzeczywistym użyciem języka, a po wtóre, prostotę i uniwersalność języka, w którym reguły te zostały sformułowane. Formuły te są ujęte prawie wyłącznie w pojęciach uniwersalnych (tzn. pojęciach, które można znaleźć w postaci konkretnych wyrazów lub cząstek wyrazów, we wszystkich językach świata) i zgodnie z regułami uniwersalnej gramatyki.

Z badań empirycznych ostatnich paru dekad wynika, że takich pojęć uniwersalnych jest około sześćdziesięciu. Pełną ich listę zawiera poniższa tabela.

JA, TY, KTOŚ, COŚ, LUDZIE, CIAŁO
TEN, TEN SAM, INNY
JEDEN, DWA, NIEKTÓRE, DUŻO, WSZYSTKO (WSZYSCY)
DOBRY, ZŁY, DUŻY, MAŁY
MYŚLEĆ, WIEDZIEĆ, CHCIEĆ, CZUĆ, WIDZIEĆ, SŁYSZEĆ
POWIEDZIEĆ (MÓWIĆ), SŁOWO, PRAWDA
ROBIĆ, DZIAĆ SIĘ (STAĆ SIĘ), RUSZAĆ SIĘ
ISTNIEĆ, MIEĆ
ŻYĆ UMRZEĆ
NIE, BYĆ MOŻE, MÓC, BO, JEŻELI
KIEDY, TERAZ, PO, PRZED, DŁUGI CZAS, KRÓTKI CZAS, PRZEZ JAKIŚ CZAS
GDZIE, TUTAJ, NAD, POD, DALEKO, BLISKO, STRONA, WEWNĄTRZ
BARDZO, WIĘCEJ
RODZAJ, CZĘŚĆ
TAK, JAK

Reguły kulturowe sformułowane w terminach pojęć uniwersalnych mogą odzwierciedlać prawdę psychologiczną, ważną dla osób żyjących w obrębie danej kultury, a jednocześnie mogą być zrozumiale dla osób z zewnątrz. Jako drugi przykład skryptu kulturowego realnego psychologicznie i społecznie przytoczę tabu przeciwko użyciu imienia osoby niedawno zmarłej w australijskiej kulturze tubylczej. W konwencjonalnym opisie wygląda to tak:

> Szeroko rozpowszechnione tabu zabrania używać imienia osoby zmarłej przez jakiś czas po jej śmierci. Tabu to stosuje się również do używania tego samego imienia w stosunku do kogoś innego, a także do używania tego samego słowa w innym sensie, oraz do słów, które

brzmią podobnie. Im ważniejsza była osoba zmarła, tym dłuższy jest to okres. Użycie słowa objętego tym tabu jest bardzo obraźliwe. Wiele grup ma specjalny termin, którego używa się zamiast imienia osoby zmarłej. Jeżeli kilka osób umarło w danej grupie, słyszy się to słowo bardzo często. Ty też powinieneś nauczyć się go używać. Będziesz wiedział, że tabu już nie obowiązuje, kiedy usłyszysz, jak inni, w szczególności bliscy krewni osoby zmarłej, używają [znowu] jej imienia.[1]

Jaki byłby najlepszy sposób wyrażenia tej reguły kulturowej, który miałby sens zarówno z punktu widzenia przybysza z zewnątrz, jak i dziecka tubylczego? Opierając się na opisie Hargrave i innych źródłach, proponuję formułę następującą:

jeżeli wiem, że ktoś umarł niedawno
nie mogę mówić imienia tego kogoś przez pewien czas
wiem: ludzie nie chcą słyszeć imienia tego kogoś przez pewien czas
jednocześnie, ludzie nie chcą słyszeć innych słów, jeżeli te
słowa są bardzo podobne do imienia tego kogoś
jeżeli ludzie słyszą takie słowa mogą czuć z tego powodu coś złego

Reguły omawiane do tej pory były sformułowane z punktu widzenia mówiącego, mówiącego – nie słuchacza. Często jednak jest rzeczą ważną, żeby sformułować jakąś regułę kulturową właśnie z punktu widzenia słuchacza raczej niż mówiącego. Przykładem może tu być klasyczne męskie przywitanie angielsko-australijskie: *G'day, you old bastard!* tzn. Cześć stary draniu! Dla ilustracji przytoczę tutaj dwa cytaty z *Oksfordzkiego Słownika Kolokwializmów Australijskich*:

Mężczyzna z krótką szyją, z klatką piersiową jak beczka i z rękami sięgającymi kolan, przepchał się przez tłum, wyciągnął rękę i powiedział: „Frank, ty cholerny stary draniu!..." Ściskali mu rękę z całej siły, uderzali go po plecach, obrzucali jego i siebie nawzajem przekleństwami, potem objęli w posiadanie prawie cały bar.

Kiedy chcesz się zachowywać przyjaźnie, nie mów do nich [Amerykanów] *you old bastard* [ty stary draniu] ani nic w tym rodzaju. Amerykanie nie są przyzwyczajeni do tego, żeby im ubliżano na znak przyjaznych uczuć. [2]

Ten sposób witania się jest dobrze znany i dobrze rozumiany w Australii, ale Australijczycy są nieraz ostrzegani, żeby nie używać go w Ameryce, bo – cytuję – „Amerykanie nie są przyzwyczajeni do wyrażania uczuć pozytywnych w postaci obelg"[3]. Z punktu widzenia imigranta osiedlającego się w Australii nie jest konieczne, żeby nauczył się używać takiego sposobu witania się, ale jest ważne, żeby nauczył się go rozumieć, i żeby zrozumiał skrypt kulturowy, który się za tym kryje.

1/ S. Hargrave *Whitefella Culture*, Darvin: Summer Institute of Linguistic 1992, s. 38-39.

2/ Wilkes *Oxford Dictionary of Australian Colloquialisms*, 1966.

3/ Tamże.

Jest to część tego, co antropolog Roger Keesing nazywał „kompetencją kulturową"[4]. Jako regułę interpretacyjną można ten skrypt angielsko-australijski sformułować tak:

kiedy ludzie mówią do kogoś coś takiego:
„myślę o tobie coś złego"
mogą chcieć powiedzieć przez to coś takiego:
„myślę, że mogę tak do ciebie mówić
bo ty jesteś kimś takim jak ja
kiedy mówię to do ciebie, czuję coś dobrego
myślę o tobie coś dobrego"

2. Skrypty kulturowe związane z językiem jidysz

Przytoczę teraz fragment ze wstępu tłumacza do angielskiego przekładu tomu opowiadań żydowskiego pisarza, Szolema Alejchema:

Jest tyle rodzajów przekleństw, ilu ludzi przeklinających, ale najtrudniejszy do wytłumaczenia jest przypadek matki przeklinającej własne dziecko. Dziecko może płakać dlatego, że jest głodne. Matka wybucha: „Jeść, jeść, jeść. Nic tylko jeść. Niech cię robaki zjedzą. Niech ziemia się otworzy i połknie cię żywcem."
Ta matka kocha swoje dziecko, ona tylko wylewa gorycz, którą ma w sercu, w jedyny znany sobie sposób. Ale w tłumaczeniu wygląda na potwora.[5]

Jak pokazuje komentarz tłumacza, czytanie literatury może stawiać przed czytelnikiem takie same problemy, jak rozmowa z kimś z obcej mu kultury – i może łatwo prowadzić do podobnych nieporozumień. Jeżeli na podstawie znajomości danej kultury potrafimy sformułować pewne reguły interpretacyjne, możemy zapobiec wielu tego rodzaju nieporozumieniom i możemy budować mosty między pisarzami a czytelnikami. W przypadku kultury żydowskiej, której narzędziem był jidysz, można zaproponować między innymi następującą regułę interpretacyjną:

kiedy ludzie mówią do kogoś coś takiego:
„chcę, żeby stało ci się coś złego"
mogą chcieć powiedzieć przez to coś takiego:
„kiedy myślę o tobie teraz, czuję coś bardzo złego"

Jeśli sformułować ten skrypt z punktu widzenia mówiącego, będzie on wyglądał tak:

4/ R.M. Keesing *Radical Cultural Difference: Anthropology's Myth?*, w: M. Pütz (ed.) *Language Cintact and Language Conflict*, Amsterdam/Philadelphia, s. 3-23.

5/ F. Butwin, wstęp tłumacza do: Sh. Aleihem *The Old Country*, London 1958, s. 9.

jeżeli czuję coś bardzo złego, kiedy o kimś myślę
mogę powiedzieć do tego kogoś coś takiego:
„chcę, żeby stało ci się coś złego"

Jak pokazuje materiał przykładowy zebrany przez Matisoffa w jego książce o jidysz[6], „złe życzenie" (złorzeczenie) wyrażające złe uczucie może też odnosić się do osoby trzeciej, niekoniecznie do adresata. Żeby zdać sprawę z takich złych życzeń w trzeciej osobie, możemy sformułować podobny skrypt w postaci bardziej ogólnej:

jeżeli czuję coś bardzo złego, kiedy o kimś myślę
mogę powiedzieć coś takiego:
„chcę, żeby temu komuś stało się coś bardzo złego"

Kiedy czyta się teksty pochodzące z odległych epok, krajów, i tradycji, musimy coś wiedzieć o skryptach kulturowych, które ukształtowały odbite w tych tekstach sposoby myślenia i mówienia. Jeżeli te skrypty mają być dla nas zrozumiałe, muszą być przedstawione w oznaczeniach pojęć, które są wspólne owym odległym kulturom i naszej własnej. Zestaw prostych pojęć uniwersalnych, który wyłonił się przez badania empiryczne ostatnich paru dekad, może być pożyteczny w tym zakresie jako uniwersalna pojęciowa *lingua franca*.

3. Wybrane skrypty Biblii Hebrajskiej

Nieporozumienia międzykulturowe, wynikające z niewłaściwej interpretacji odległych kulturowo tekstów mogą mieć szczególnie daleko idące konsekwencje w dziedzinie religii. Jeżeli czytelnik Szolema Alejchema uzna jakąś żydowską matkę za „potwora", to będzie to niefortunne nieporozumienie, ale niekoniecznie sprawa wielkiej wagi. Jeżeli jednak czytelnik Biblii Hebrajskiej weźmie przedstawionego tam Boga za „potwora", to konsekwencje mogą być o wiele gorsze. A faktem jest, że jeśli czytać Biblię Hebrajską przez pryzmat konwencji i założeń współczesnego czytelnika zachodniego, to przedstawiony tam Jahwe może niewątpliwie wydać się zdumiewająco mściwy czy wręcz okrutny. Na przykład w księdze Ozeasza (3,7-8) Bóg tak mówi o Izraelu:

Stanę się dla nich jak lew,
Jak czyhająca na drodze pantera.
Rzucę się na nich
Jak niedźwiedzica, kiedy straci młode,
Rozerwę powłokę ich serca;

6/ J.A. Matisoff *Blessings, Curses, Hopes and Fears: Psycho-ostensive expressions in Yiddisch*, Stanford CA 2000.

Ciała ich pożrą psy,
A dziki zwierz rozerwie na strzępy.[7]

Niezależnie od samych obrazów, które dzisiejszemu zachodniemu czytelnikowi mogą wydać się szokujące, Jahwe zdaje się tu mówić: „ja chcę robić tym ludziom bardzo złe rzeczy". Ale czy to jest naprawdę to, co Jahwe chce tu wyrazić? Jeżeli prześledzimy wersety bezpośrednio poprzedzające, musi się nam to wydać nieprawdopodobne, bo wylewa się w nich miłość Jahwe do Izraela (1,1-4):

Miłowałem Izraela, gdy jeszcze był dzieckiem,
i syna swego wezwałem z Egiptu.
Im więcej ich wzywałem,
tym dalej odchodzili ode Mnie,
a składali ofiary Baalom
i bożkom palili kadzidła.
A przecież Ja uczyłem chodzić Efraima,
na swe ramiona ich brałem;
oni zaś nie rozumieli, że troszczyłem się o nich.
Pociągnąłem ich ludzkimi więzami,
a były to więzy miłości.
Byłem dla nich jak ten, co podnosi
do swego policzka niemowlę –
schyliłem się ku niemu i nakarmiłem go.

Ale po tym wylewie miłości następują słowa zawodu i gniewu (11,5-7):

Powrócą do Egiptu
i Aszszur będzie ich królem,
bo się nie chcieli nawrócić.
Miecz będzie szalał w ich miastach,
wyniszczy ich dzieci,
a nawet pożre ich twierdze.

Gniew Jahwe i jego konsekwencje są przedstawione w terminach apokaliptycznych („Miecz będzie szalał w ich miastach, wyniszczy ich dzieci" etc.). Ale po tych przerażających obrazach następuje nowy wylew miłości, przekreślający wszystkie groźby (11,8-9):

Jakże cię mogę opuścić Efraimie,
i jak opuścić ciebie, Izraelu?
Jakże cię mogę równać z Admą

7/ Ustępy wg *Biblii Tysiąclecia* 1971.

i uczynić podobnym do Seboim?
Moje serce na to się wzdryga
i rozpalają się moje wnętrzności.
Nie chcę, aby wybuchnął płomień mego gniewu
i Efraima już więcej nie zniszczę,
albowiem Bogiem jestem, nie człowiekiem;
pośrodku ciebie jestem Ja – Święty,
i nie przychodzę, żeby zatracać.

A jednak po tym nowym wylewie miłości Jahwe znowu wspomina złe uczynki swojego wybranego ludu (12,2):

Efraim pasie się wiatrem,
za wichrem wschodnim wciąż biega;
pomnaża kłamstwa i gwałty,
zawiera przymierze z Asyrią,
a do Egiptu wywozi oliwę.

Te myśli budują na nowo gniew Jahwe i prowadzą do obrazu przedstawiającego Go jako lwa („będę dla nich jak lew" etc.) Ale to też nie jest ostateczne słowo Jahwe. Parę wersów dalej (14,1-2) widzimy, że Jahwe zapomniał znowu o swoim gniewie i błaga wprost Izrael, żeby do niego powrócił (14,2-3):

Wrócę Izraelu do Boga twojego, Jahwe,
upadłeś bowiem przez własną twą winę!
Zabierzcie ze sobą słowa
I nawróćcie się do Jahwe!
Mówcie do Niego: „Przebacz nam całą naszą winę".

Tym nawoływaniom do powrotu towarzyszą obrazy miłości, uleczenia i szczęścia (14,5-8):

Uleczę ich niewierność umiłuję z serca,
bo gniew mój odwrócił się od nich.
Stanę się jakby rosą dla Izraela,
tak, że rozkwitnie jak lilia
i jak topola rozpuści korzenie.
Rozwiną się jego latorośle,
będzie wspaniały jak drzewo oliwne,
woń jego będzie jak woń Libanu.
I wrócą znowu, by usiąść w mym cieniu,
a zboża uprawiać będą,
winnice sadzić, których sława
będzie tak wielka jak wina Libańskiego.

Dociekania

Kimże więc jest ten Bóg? Ze współczesnego zachodniego (w każdym razie anglosaskiego) punktu widzenia, ten Bóg wydaje się jeżeli nie potworem mściwości, to przynajmniej „potworem" niekonsekwencji i sprzeczności. Ale w istocie żadnych niekonsekwencji ani sprzeczności tutaj nie ma, ponieważ Jahwe nie składa żadnych oświadczeń faktograficznych na temat przyszłości. Jego „cel illokucyjny" (Austin) to nawoływanie („O Izraelu, wróć do swego Boga"). Stosowną tu regułę interpretacyjną można sformułować następująco:

jeżeli ktoś mówi do kogoś innego coś takiego:
„robisz coś bardzo złego
coś bardzo złego stanie ci się z tego powodu
ja chcę [albo: Bóg chce], żeby to się stało"
ten ktoś może chcieć powiedzieć przez to coś takiego:
„robisz coś bardzo złego
to bardzo źle dla ciebie
kiedy o tym teraz myślę czuję coś bardzo złego
chcę żebyś już tego nie robił"

W kontekście księgi Ozeasza jako całości widać wyraźnie, że Jahwe nie tylko może, ale właśnie chce wyrazić to, co ta formuła sugeruje: nie groźbę, ale naglące, gorące wezwanie. Księga Ozeasza nie jest bynajmniej pod tym względem przykładem odosobnionym, przeciwnie, jest typowa dla skryptów kulturowych, rządzących mową proroków Biblii Hebrajskiej[8]. Komentarz do księgi Ozeasza w serii *The Anchor Bible* objaśnia postawę Jahwe następująco:

> Wola Boga, żeby ukarać i wola, żeby przebaczyć nie neutralizują się wzajemnie. Zostają tu wyrażone razem w bardzo mocnych słowach, gwałtownych i czułych. To daje mowom Boga burzliwość i pozorną niespójność, niespójność, w której dochodzimy do granic języka, którym da się mówić o dobroci i surowości Boga.[9]

Ale już w następnym akapicie komentatorzy dochodzą do wniosku, że w końcu wola Boga, żeby przebaczyć, przekreśli wolę Boga, żeby karać: „W końcu ci, którzy odłączyli się od Boga, zostaną z nim pojednani, i nowa era rozpocznie się, [...] od uniwersalnego chóru radości i pokoju[10]:

W owym dniu zawrę dla niej przymierze
ze zwierzem polnym i ptactwem powietrznym,
i ze zwierzątkiem naziemnym.

8/ A. Heschel *The Prophets*, New York 1962.

9/ F. Andersen, D.N. Fredman *Introduction. In Hosea. The Anchor Bible*, vol. 24, New York 1980, s. 29-111.

10/ Tamże.

Luk, miecz i wojnę wyniszczę z jej kraju,
a dam [jej] mieszkać bezpiecznie.
I poślubię cię sobie [znowu] na wieki,
poślubię przez sprawiedliwość i prawo,
przez miłość i miłosierdzie.

Moim zdaniem, pozorne sprzeczności w wypowiedziach Jahwe (tak, jak przedstawia je Ozeasz) nie powinny być tłumaczone rzekomymi „granicami języka". Jeżeli odczytamy „siłę illokucyjną" wypowiedzi Boga zgodnie ze skryptami kulturowymi żydowskiej mowy proroków, wszystkie sprzeczności znikną.

Najlepszy komentarz do pozornych sprzeczności w wypowiedziach Jahwe daje metafora, oparta na życiu samego Ozeasza, cytowana w liście św. Pawła do Rzymian (9,25-26). Kiedy niewierna żona Ozeasza Gomer urodziła córkę, Bóg powiedział do niego tak:

Nadaj jej imię Lo-Ruchama – (Nie będzie miłosierdzia) bo domowi Izraela nie okażę już więcej litości
ani im nie przebaczę.

Kiedy w jakiś czas później urodził się im syn, Jahwe powiedział do Ozeasza:

Nadaj mu imię Lo-Ammi (nie mój lud)
bo wy nie jesteście mym ludem,
a Ja nie jestem waszym Bogiem.

Jednakże po tych słowach gniewu i groźby następują znowu słowa miłości i obietnicy:

zlituję się nad Lo-Ruchama,
powiem do Lo-Ammi: „Ludem moim jesteś"
a on powie: „Mój Boże".

W swojej książce o języku i obrazowości Biblii G.B. Caird (1980) nazywa zjawisko, o którym tu mowa „hiperbolą proroków" i pisze o tym tak:

Mowa proroków operuje zwykle absolutami. Prorocy nie przepowiadają językiem ostrożnym i starannie wyważonym, że Izraelici zginą, jeśli nie będą pokutować. Grożą zatraceniem w sposób kategoryczny, a jednocześnie nawołują, równie kategorycznie, do nawrócenia i skruchy... okazuje się więc, że to, co brzmi jak kategoryczny werdykt, zawiera w istocie niewyrażone zdanie warunkowe.[11]

Teolog żydowski Abraham Heschel mówił o tym samym zjawisku jako o „tajemniczym paradoksie wiary hebrajskiej":

---

[11] G.B. Caird *The Language and Imagery of the Bible*, London 1958.

> Wszechmądry i Wszechmogący może zmienić głoszone przez siebie słowo...Gniew Pana jest instrumentalny, hipotetyczny, warunkowy i podległy jego woli... Sensem tego gniewu jest nawoływanie do powrotu i do zbawienia. Zew tego gniewu to zew do odwołania gniewu... Jego celem i jego spełnieniem jest jego własne zniknięcie.[12]

Chociaż Heschel określa to zjawisko, jako „paradoks wiary hebrajskiej", a Caird jako paradoks hebrajskiego stylu, Heschel i Caird zgadzają się co do istoty rzeczy. Ja ze swej strony wolałabym odwoływać się tutaj do „skryptów kulturowych", bo myślę, że taka rama pojęciowa pozwala nam analizować to zjawisko jaśniej i precyzyjniej.

4. Od Ozeasza do Jezusa

Jak starałam się pokazać w mojej książce *What Did Jesus Mean?*[13], rozumienie skryptów kulturowych żydowskiej mowy prorockiej jest również konieczne dla rozumienia mowy Jezusa, tak jak ją zachowano w Ewangelii. Według żydowskiego uczonego, Pinchasa Lapide'a, Jezus mówił językiem proroków hebrajskich, ponieważ znał go dobrze od dzieciństwa. (Lapide mówi, że Jezus mówił „dokładnie, tak jak prorocy przed nim")[14]. To prawda, że nie znajdujemy w Ewangelii wypowiedzi „grożących", takich jak niektóre wypowiedzi Jahwe Ozeasza (np.: „będę wobec nich jak lew"), ale sama zasada odmalowywania przerażających obrazów przyszłości w celu nawoływania do czegoś w teraźniejszości jest tu jak najbardziej obecna. Dokładniej tę ogólną zasadę mowy proroków żydowskich można sformułować następująco (z odpowiednim wariantem negatywnym):

kiedy chcę powiedzieć do kogoś o czymś coś takiego:
„będzie bardzo źle dla ciebie, jeśli to zrobisz
kiedy o tym myślę czuję coś bardzo złego
Bóg chce, żebyś tego nie robił"
mogę powiedzieć do tego kogoś coś takiego:
„jeżeli to zrobisz, stanie ci się coś bardzo złego"

Jako regułę interpretującą skrypt ten można przeformułować tak:

kiedy ktoś mówi do kogoś o czymś coś takiego:
„jeżeli to zrobisz, stanie ci się coś bardzo złego"
ten ktoś może chcieć powiedzieć przez to coś takiego:
„jeżeli to zrobisz, to będzie bardzo źle dla ciebie
kiedy o tym myślę, czuję coś bardzo złego
Bóg chce, żebyś tego nie robił"

12/ A. Heshel *The Prophets*....

13/ A. Wierzbicka *What Did Jesus Mean? Explaining the Sermon on the Mount and the Parables in Simple and Universal Human Concepts*, Oxford 2001.

14/ P. Lapide *The Sermon on the Mount: Utopia or Program in Action?* New York 1986.

Na przykład, kiedy Jezus mówi w Ewangelii Mateusza (5,23), że kto by powiedział swemu bratu „głupcze!" albo „bezbożniku!", „podlega karze piekła ognistego", byłoby nieporozumieniem kulturowym interpretować jego słowa jako informację o tym, co ma się stać. W świetle strategii mowy proroków hebrajskich słowa Jezusa należy, moim zdaniem, rozumieć następująco:

jeżeli to zrobisz [powiesz bratu „ty głupcze!"]
to jest to bardzo źle dla ciebie
kiedy o tym myślę, czuję coś bardzo złego
Bóg chce, żebyś tego nie robił

Podobnie słowa o grzechach, które nie będą odpuszczone (przypisane Jezusowi u Mateusza, 12,31-32) nie powinny być interpretowane jako informacje o tym, co się stanie z grzesznikami, ale jako gorące nawoływania do niepopełniania tych grzechów. W Ewangelii Mateusza (12,31-32) Jezus mówi:

> Dlatego powiadam wam: Każdy grzech i bluźnierstwo będą odpuszczone ludziom, ale bluźnierstwo przeciwko Duchowi nie będzie odpuszczone. Jeśli ktoś powie słowo przeciw Synowi Człowieczemu, będzie mu odpuszczone, lecz jeśli powie przeciw Duchowi Świętemu, nie będzie mu odpuszczone ani w tym wieku, ani w przyszłym.

Było wiele dyskusji i sporów co do tego, co naprawdę ma znaczyć „mówienie przeciwko Duchowi Świętemu" (a także co do tego, czy rzeczywiście sam Jezus wypowiedział te słowa); ale w każdym razie ten fragment nie może znaczyć, że pewne rodzaje grzechów nie będą odpuszczone przez Boga; nauka Jezusa jest zupełnie jasna w kwestii nieograniczoności Boskiego przebaczenia. Na przykład, u Mateusza (18,21-22) czytamy:

> Wtedy Piotr zbliżył się do Niego i zapytał: „Panie, ile razy mam przebaczyć, jeśli mój brat wykroczy przeciwko mnie? Czy aż siedem razy?" Jezus mu odrzekł: „Nie mówię ci, że aż siedem razy, lecz aż siedemdziesiąt siedem razy".

Najwyraźniej „siedem" znaczy tutaj „wiele razy", a „siedemdziesiąt siedem razy" to symboliczny sposób powiedzenia: „zawsze". Tak więc, według Jezusa, ludzkie przebaczanie ma być nieograniczone, i powinno być wzorowane na nieograniczonym przebaczaniu Boga.

Ale jeżeli Boskie przebaczanie, w ujęciu Jezusa, jest nieograniczone, to jak mamy rozumieć owe słowa o grzechu przeciwko Duchowi Świętemu, grzechu który jakoby nie będzie odpuszczony? A także, jak mamy rozumieć taki fragment Ewangelii Mateusza (6,14-15): „Jeśli bowiem przebaczycie ludziom ich przewinienia, i wam przebaczy Ojciec wasz niebieski. Lecz jeśli nie przebaczycie ludziom, i Ojciec wasz nie przebaczy wam waszych przewinień"?

Na powierzchni Jezus (a w każdym razie Mateuszowy Jezus) ukazuje obraz Boga równie niekonsekwentny i wewnętrznie sprzeczny, jak Ozeasz obraz Jahwe. W rzeczywistości jednak te sprzeczności są pozorne i pochodzą z nieznajomości

żydowskich skryptów kulturowych. Nauka Jezusa o nieograniczonym przebaczeniu jest wyrażona w sposób zupełnie jasny w przepowiedni o nielitościwym dłużniku (Mat. 18,21-35). Nie na powierzchni – tutaj też słowa i obrazy kłócą się ze sobą. W tej przypowieści król gotów jest wybaczyć wszystko – z wyjątkiem odmowy przebaczenia komuś innemu. Tak jakby Bóg miał przebaczyć wszystko – z wyjątkiem braku przebaczenia. Czy to znaczy, że – zdaniem Jezusa – n i e w s z y s t k o może być wybaczone? Oczywiście nie. Powiedzieć, że wszystko może być wybaczone z wyjątkiem odmowy przebaczenia to paradoksalny, dramatyczny sposób powiedzenia, że w s z y s t k o trzeba przebaczyć. Słowa Jezusa na krzyżu: „Ojcze, przebacz im, bo nie wiedzą, co czynią" stanowią tu dodatkowy komentarz. Tak więc dyskutować, jakie grzechy są, według nauki Jezusa, do przebaczenia, a jakie nie są, to tak, jak twierdzić, że Bóg nie może odpuścić człowiekowi 78 przewinień (bo czyż Jezus sam nie powiedział 77? Czyż Jezus sam nie powiedział, że bluźnierstwo przeciw Duchowi Świętemu jest grzechem nie do wybaczenia?). Interpretować zalecenia i wezwania jako faktograficzne zapowiedzi dotyczące przyszłego stanu rzeczy to nie rozumieć siły illokucyjnej wypowiedzi, o którą tutaj chodzi.

Bertrand Russell poświęcił słowom Jezusa o Duchu Świętym szczególną uwagę w swoim eseju *Dlaczego nie jestem chrześcijaninem?* (1927) Napisał między innymi:

> Ten fragment był źródłem nieprzebranej ilości cierpień w świecie, bo najrozmaitsi ludzie wyobrażali sobie, że popełnili grzech przeciwko Duchowi Świętemu, i że nie zostanie im to odpuszczone ani w tym świecie, ani w przyszłym. Doprawdy nie sądzę, żeby ktoś, kto rozsiewał w świecie tego rodzaju strach i przerażenie miał w swojej naturze odpowiednią miarę dobrotliwości. (tłum. autorki)

Kiedy Russell obwinia Jezusa o brak elementarnej „dobrotliwości", w istocie okazuje sam brak elementarnej świadomości różnic międzykulturowych. Wezwanie Jezusa do wiary i ufności w Bogu, wyrażone zgodnie z żydowskim skryptem kulturowym, zostało zinterpretowane przez Russella jako wezwanie do strachu i rozpaczy.

Podobnie słowa Jezusa u Mateusza (25,31-40) – że ci, którzy nie karmili głodnych, nie odziewali nagich i nie odwiedzali więźniów, „pójdą w ogień wieczny" – muszą być interpretowane na tle konwencji żydowskiej mowy prorockiej; nie jako informacje o przyszłości, ale jako wezwanie i apel.

Bóg Jezusa to Bóg Ozeasza, kultura Jezusa (przy wszystkich różnicach między VIII wiekiem Ozeasza a I wiekiem Jezusa) to w znacznym stopniu kultura Ozeasza i innych proroków Biblii Hebrajskiej i skrypty kulturowe, które ukształtowały język hebrajskich proroków. Pomimo stuleci, a nawet tysiącleci, które minęły od tamtych czasów, możemy też jeszcze usłyszeć echa tamtych skryptów w opowiadaniach XX-wiecznych pisarzy żydowskich, takich jak Szolem Alejchem czy Izaac Bashevis Singer.

W przypadku żydowskiej matki „złe uczucie" może być wyrażone jako „złe życzenie" (złorzeczenie). U hebrajskich proroków „złe uczucie" może być wyrażone jako mściwa intencja („ja [Bóg] chcę wam zrobić coś bardzo złego z tego powodu").

W Ewangelii, „złe uczucie" wiąże się z zapowiedzią nieszczęścia dopuszczonego, a może nawet chcianego przez Boga („coś bardzo złego stanie ci się z tego powodu", „Bóg chce, żeby to się stało"). Szczegóły odpowiednich aktów mowy są za każdym razem inne, ale najwyraźniej pewne wzory są tutaj wspólne. Ważne jest, że we wszystkich tych przypadkach siła illokucyjna różni się od tego, co pojawia się na powierzchni danej wypowiedzi; za każdym razem, żeby zrozumieć sens wypowiedzi, czytelnik z innego kręgu kulturowego potrzebuje jakiegoś wprowadzenia do nieznanych mu skryptów kulturowych.

Kiedy Jezus uczy przez swoją przypowieść o nielitościwym dłużniku, że odmowa przebaczenia jest czymś niewybaczalnym, to nie mówi, że pewne rzeczy są naprawdę niewybaczalne. W istocie mówi – w sposób charakterystycznie hiperboliczny i paradoksalny – że ludzie powinni przebaczać wszystko, tak jak Bóg przebacza wszystko. A więc kiedy Jezus mówi, że jest rzeczą niewybaczalną bluźnić przeciwko Duchowi Świętemu, nie mówi, że pewne rzeczy – np. bluźnierstwo przeciwko Duchowi Świętemu – nie mogą zostać wybaczone. W istocie mówi co innego – w ten sam hiperboliczny i paradoksalny sposób: żeby ludzie nie bluźnili przeciwko Duchowi Świętemu.

Duch Święty, który – według Księgi Rodzaju (1,1-2) – „unosił się nad wodami", kiedy Bóg stwarzał świat, symbolizuje moc miłości Boga, tę moc, którą Jezus obiecał zesłać swoim uczniom („Gdy Duch Święty zstąpi na was, otrzymacie jego moc", Dzieje Apostolskie 1,18), i tej miłości, o której Święty Paweł powiedział, że „jest rozlana w sercach naszych przez Ducha Świętego, który został nam dany" (Rz. 5,5).

Tak więc „mówić przeciwko Duchowi Świętemu" to musi znaczyć, między innymi, nakładać granice na moc miłości Boga, a w konsekwencji na moc i wolę Boga, żeby przebaczać i żeby dawać siłę do przebaczania innym. Nakładać Bogu takie granice może być rzeczą „niewybaczalną" tylko w tym sensie, że jest to czymś absurdalnym, czymś głęboko błędnym.

Jezus wyraził naukę o nieograniczoności Boskiego przebaczenia w sposób pozytywny w obronie Ojca w przypowieści o synu marnotrawnym, a w sposób negatywny – w obrazie króla z przypowieści o nielitościwym dłużniku. W sposób nieparaboliczny wyraża ją nauka Jezusa w modlitwie: „Jeśli [...] przebaczycie ludziom ich przewinienia, i wam przebaczy Ojciec wasz niebieski. Lecz jeśli nie przebaczycie ludziom, i Ojciec wasz nie przebaczy wam waszych przewinień." (Mat. 6,14-15); i u Łukasza (6,37): „odpuszczajcie, a będzie wam odpuszczone".

Wszystkie te wzmianki o przyszłości – co Bóg przebaczy, a czego nie przebaczy – mogą być źle zrozumiane, jeżeli nie będzie się ich interpretować w ich właściwym kontekście kulturowym, tzn. w kontekście żydowskiej mowy prorockiej. Podobnie jak Ozeasz, Jezus mówił hiperbolicznie i dramatycznie o granicach Boskiego przebaczenia. W obu przypadkach katastroficzne obrazy przyszłości należy interpretować jako wezwanie do działania w teraźniejszości. „Wróć Izraelu, do Boga twojego Jahwe!", wzywa Ozeasz (14,1), zapewniwszy właśnie Izrael, w imieniu Jahwe, że na powrót jest stanowczo za późno. Jezus uczy wprost o nieograniczonym przebacze-

niu w swojej modlitwie „i odpuść nam nasze winy, jako i my odpuszczamy naszym winowajcom" (Łuk. 11,4; Mat. 6,12), a także egzystencjalnie, przez swój przykład: „Ojcze, odpuść im, bo nie wiedzą, co czynią" (Łuk. 23,34). Myśleć, że słowa o „grzechu nie do wybaczenia" (u Mat. 12,31-32) mają zaprzeczać nauce o nieograniczonym przebaczeniu, to nie rozumieć żydowskich skryptów kulturowych.

Tradycja chrześcijańska uznała odpuszczenie grzechów za istotną część wiary chrześcijańskiej w słowach Składu Apostolskiego: „wierzę w grzechów odpuszczenie", *credo in remissionem peccatorum*. Jak mówi wiedeński kardynał, Franz König (w książce Szymona Wiesenthala *Słonecznik*[15]), „Na pytanie, czy są granice dla przebaczenia, Chrystus odpowiedział mocno i dobitnie: n i e".

Niemniej jednak, sprzeczności na powierzchni tekstu Pisma Świętego często myliły chrześcijańskich komentatorów i prowadziły ich samych do sprzeczności, kiedy pisali na przykład, że z jednej strony miłosierdzie boskie jest nieskończone, nieograniczone, ale że z drugiej strony ma jednak pewne granice. Lepsze rozumienie żydowskich skryptów kulturowych, w szczególności skryptów żydowskiej mowy prorockiej, pozwala rozwiązać problemy egzegetyczne, które w przeszłości zmąciły niektóre z centralnych aspektów nauki Jezusa. Podkreślać przynależność Jezusa do tradycji mowy prorockiej to nie znaczy odrzucać tezę wielu komentatorów o oryginalności Jego własnego stylu. Pisze się nieraz o unikalnym stylu Jezusa, charakteryzowanym jako „paradoksalny", „rebusowy", „świadomie absurdalny", „humorystyczny" itp.[16] Myślę, że obserwacje te są trafne. W szczególności charakterystycznym zabiegiem retorycznym samego Jezusa jest formułowanie wskazań moralnych w postaci krótkich i dobitnych zdań, które wzięte dosłownie byłyby absurdalne, np. „zostaw umarłym grzebanie ich umarłych" (Mat. 9,22). Ten sposób mówienia jest tak charakterystyczny dla Jezusa, że wielu uczonych uznaje go za kryterium autentyczności niektórych jego powiedzeń – tak jakby to był Jego osobisty podpis.

Odnosi się to zarówno do nauki etycznej Jezusa, jak i do jego nauki o Bogu. Mówiąc o Bogu Jezus nieraz używa słów, które nie mogą być rozumiane dosłownie, bo są wewnętrznie sprzeczne; w ten sposób prowokuje słuchaczy do myślenia i do szukania ukrytego sensu tych słów.

Twierdzenie, że Bóg zawsze przebacza i że nie przebacza odmowy przebaczenia, jest dobrym przykładem. Nie ma sensu obarczać winą za takie sprzeczności rzekomą nieadekwatność ludzkiego języka dla mówienia o Bogu, jak to robią między innymi Andersen i Freedman[17]. Można jak najbardziej mówić wprost, w ludzkim języku, że Bóg kocha wszystkich ludzi i chce dobra dla wszystkich ludzi, i Jezus nieraz mówi w taki właśnie prosty sposób. Jednak często woli mówić o Bogu w spo-

---

15/ Sz. Wiesenthal *The Sunflower. On the Possibilities and Limits of Forgiveness*, New York 1997.

16/ Por. R.W. Funk, R. Hoover and the Jesus Seminar *The Five Gospels: What Did Jesus Really Say?* New York 1993.

17/ F. Andersen, D.N. Fredman *Introduction. In ....*

sób paradoksalny i z pozoru wewnętrznie sprzeczny, retoryczny, który trzeba rozumieć w odniesieniu do żydowskiego kontekstu kulturowego.

Komentując słowa Jezusa, że „łatwiej jest wielbłądowi przejść przez ucho igielne niż bogatemu wejść do Królestwa Bożego" (Mat. 10,25), Caird pisze:

> przyziemni pedanci wpadli na pomysł, że ucho igielne to nazwa niskiej bramy, tak jak drzwi do kościoła Narodzenia Pańskiego w Betlejem, a wielbłąd to rodzaj sznura. Ale semicka brawura mowy Jezusa opiera się wszelkim takim żałosnym próbom oswojenia (ujarzmienia) jej.[18]

Fraza „semicka brawura mowy Jezusa" wyraża ważną myśl, że nawet osobisty styl Jezusa trzeba widzieć w jego kontekście kulturowym. Można powiedzieć, że Jezus posługiwał się skryptami kulturowymi swojej kultury w sposób twórczy i indywidualny, ale żeby rozumieć, co chciał powiedzieć, i tak musimy widzieć jego sposób widzenia w tym właśnie kontekście.

Jak próbowałam pokazać w mojej książce (*What Did Jesus Mean?*), Jezus uczył, że „Bóg chce robić dobre rzeczy dla wszystkich ludzi" i że „wszyscy ludzie mogą żyć z Bogiem, jeżeli chcą robić dobre rzeczy dla wszystkich ludzi". Zachęcał ludzi, żeby próbowali naśladować samego Boga, i czasami mówił to zupełnie wprost (np. Mat. 5,48), kiedy indziej jednak formułował tą samą naukę w sposób paradoksalny a nawet humorystyczny; na przykład, że jeżeli ludzie nie będą naśladować Boga w jego dobroci, to Bóg będzie naśladować ludzi w ich złości – ostrzeżenie, którego groteskowy humor przypomina zalecenie, żeby „umarli grzebali swoich umarłych". Na przykład, jeżeli ludzie nie będą naśladować Boga w tym, żeby być z a w s z e gotowymi przebaczać każdemu, to Bóg będzie naśladować ludzi i nie będzie przebaczać niektórym ludziom niektórych grzechów.

Jest rzeczą oczywistą, że ludzie nie mogliby naśladować Boga w nieograniczonym przebaczaniu, gdyby sam Bóg nie był wzorem nieograniczonego przebaczania. Pozorna sprzeczność nauki o przebaczaniu, które jest jakby nieograniczone i ograniczone, to nie sprzeczność w treści tej nauki, ale przykład paradoksalnego stylu nauczania – charakterystycznego dla samego Jezusa, ale wywodzącego się z tych samych skryptów kulturowych, które ukształtowały mowę Ozeasza i innych wielkich proroków Izraela.

Jeżeli żydowski prorok mówi, że Bóg „będzie robić ludziom bardzo złe rzeczy, jeżeli nie będą żyć w określony sposób", znaczy to, że ten prorok wzywa ludzi, w imieniu Boga, do takiego sposobu życia. „Bóg zrobi ci bardzo złe rzeczy, jeżeli będziesz tak żyć" znaczy „Bóg chce, żebyś nie żył w ten sposób", „jest dla ciebie bardzo źle tak żyć", „dobrze jest dla ciebie żyć z Bogiem", a także „Bóg czuje coś z tego powodu".

Kiedy żydowska matka wybucha i woła do swojego dziecka coś w rodzaju: „chcę, żeby stało ci się coś bardzo złego", byłoby dużym błędem i objawem jaskrawego etnocentryzmu brać to dosłownie. Podobnie kiedy żydowski prorok mówi „Bóg chce

---

18/ G.B. Caird *The Language...*, s. 133.

ci zrobić coś bardzo złego", byłoby dużym błędem i objawem etnocentryzmu interpretować to dosłownie. Posługując się słowami tłumaczki Szolema Alejchema, które cytowałam poprzednio, można powiedzieć, że w przekładzie i bez odpowiedniego komentarza międzykulturowego nie tylko żydowska matka, ale także żydowski Bóg może wyglądać na potwora. W tym miejscu chciałabym przytoczyć dwa cytaty z książki *The Syrian Christ* (*Syryjski Chrystus*), napisanej przez dwukulturowego autora, Abrahama Rihbany'ego, chrześcijanina z Libanu, który wyemigrował jako młody człowiek do Ameryki:

> Dla człowieka Bliskiego Wschodu celem rozmowy jest przekazać pewne wrażenie najlepiej jak się da, a nie przekazać informację w terminach naukowo ścisłych. Oczekuje, że będzie się go sądzić nie na podstawie jego słów, ale wyrażonej tymi słowami treści. Nie oczekuje, że słuchacz będzie go słuchał z chłodną uprzejmością Anglosasa, albo że mu przerwie, zapytując tonem kogoś, kto nic nie czuje, „Czy dobrze rozumiem..." itp. Nie. On będzie mnożyć metafory i hiperbole wzmocnione użyciem teatralnych gestów i mimiki tak, żeby słuchacz odczul, co chce powiedzieć.
>
> Taki orientalny sposób myślenia daje nam tło do powiedzeń Jezusa, takich jak: „Jeżeli twoje prawe oko gorszy cię, wyłup je i odrzuć od siebie". Dla wielu zachodnich chrześcijan, szczególnie w świetle protestanckiej doktryny o bezbłędności litery Biblii, takie powiedzenia Chrystusa stanowią przeszkody nie do pokonania. Dla takich osób, które pytają: „Jak ja mogę być prawdziwym uczniem Chrystusa, jeżeli nie będę posłuszny jego nakazom", takie źle zrozumiane powiedzenia Chrystusa mogą stanowić trudność nie do pokonania.[19]

5. Żydowskie skrypty kulturowe i *genre* „biadania"

Dobrym przykładem ciągłości niektórych żydowskich skryptów (poprzez starożytny hebrajski, aramejski i jidysz) jest „przeklinanie" czyjegoś życia. Za przykład takiego przeklinania można uważać słowa Jezusa o Judaszu, podane przez św. Marka (14,21) i św. Mateusza (26,24):

> „Ten, który ze Mną rękę zanurza w misie, on Mnie zdradzi. Wprawdzie Syn Człowieczy odchodzi, jak o Nim jest napisane, lecz biada temu człowiekowi, przez którego Syn Człowieczy będzie wydany. Byłoby lepiej dla tego człowieka, gdyby się nigdy nie narodził". Wtedy Judasz, który Go miał zdradzić, rzekł: „Czy nie ja, Rabbi?" Odpowiedział mu: „Tak jest, ty". (Mat. 26, 23-25)

Niektórzy czytelnicy sądzą, że te słowa znaczą, że Judasz nie może dostąpić przebaczenia. W istocie słowa Jezusa o Judaszu są przykładem charakterystycznego żydowskiego wzorca językowego, który można nazwać „biadaniem nad czyimś życiem". Prostszą wersję takiego biadania znajdujemy w Ewangelii św. Łukasza (22,21), gdzie Jezus mówi tylko: „biada temu człowiekowi, przez którego [Syn Człowieczy] będzie wydany".

19/ A. Rihbany *The Syrian Christ*, London 1920.

Szczególnie rozbudowany przykład „biadania nad życiem człowieka" znajdujemy w księdze Hioba, gdzie Hiob wyraża „ból swojej duszy", przeklinając swoje własne życie:

Przeklinanie dnia urodzenia

Wreszcie Job otworzył usta i przeklinał swój dzień. Job zabrał glos i tak mówił: „Niech przepadnie dzień mego urodzenia i noc, która rzekła: „poczęty mężczyzna". Niech dzień ten zamieni się w ciemność, niech nie dba o niego Bóg w górze. Niechaj nie świeci mu światło, niechaj pochłoną go mrok i ciemności. Niechaj się chmurą zasępi, niech targnie się nań nawałnica".

Złorzeczenie nocy poczęcia

Niech noc tą praciemność ogarnie i niech ją z dni roku wymażą, niech do miesięcy nie wchodzi. O, niech ta noc bezpłodną się stanie i niechaj nie zazna wesela, przeklęta przez tych, którzy dniom złorzeczą; kto Lewiatana obudzi, niech gwiazdy poranku zasłoni, by próżno czekała jutrzenki, źrenic nowego dnia nie ujrzała; bo nie zamknęła mi drzwi życia, by zasłonić przede mną mękę.

Czemu przy urodzeniu nie umarłem?

Dlaczego nie umarłem po wyjściu z łona, nie wyszedłem z wnętrzności, by skonać? Po cóż mnie przyjęły kolana, a piersi podały mi pokarm? (3, 1-12)

A jednak ten sam Hiob, nadal pogrążony w wielkim bólu, wyraża nadzieję i wiarę w Boga i w swoje wybawienie w znanych słowach „Wybawca mój żyje" (19,25-27):

Lecz ja wiem: Wybawca mój żyje, na ziemi wystąpi jako ostatni. Potem me szczątki skórą odzieje, i ciałem swym Boga zobaczę. To właśnie Ja Go zobaczę, moje oczy ujrzą, nie kto inny; moje nerki już mdleją z tęsknoty.

„Przekleństwo" matki pozornie życzącej śmierci własnemu dziecku należy do tej samej tradycji. Widzimy tu wylewanie swojego bólu i zmartwienia w tradycyjnych formach „przekleństw" i „biadania". Dla porównania można tu także wspomnieć przykłady ze zbioru Matisoffa[20]:

Mój mąż, niech go zastrzelą, stracił wczoraj mnóstwo pieniędzy.

Moja żona – czyż ona musi żyć? – oddała mu to za darmo.

W przeciwieństwie do biblijnych przekleństw, lamentów i biadań złorzeczenia w języku jidysz (takie jak te zebrane przez Matisoffa) są często humorystyczne i dotyczą nieraz błahych spraw życia codziennego. Komentując jeden szczególnie rozbudowany przykład tego typu, Matisoff zauważa, że „w żartobliwych wypowiedziach tego typu przekleństwo zostało podniesione do rangi sztuki – grymas wro-

20/ J.A. Matisoff *Blessings*... .

gości wysublimowany i zamieniony w śmiech". Tutaj także podstawową strategię retoryczną można przedstawić tak:

kiedy chcę powiedzieć o kimś coś takiego:
„kiedy myślę teraz o tym człowieku, czuję coś bardzo złego"
mogę powiedzieć coś takiego:
„chcę, żeby temu człowiekowi stało się coś bardzo złego"

A w postaci reguły interpretacyjnej:

kiedy ktoś mówi o jakimś człowieku coś takiego:
„chcę, żeby temu człowiekowi stało się coś bardzo złego"
ten ktoś może chcieć powiedzieć przez to coś takiego:
„kiedy myślę teraz o tym człowieku czuję coś bardzo złego"

Są oczywiście ogromne różnice między przekleństwami i biadaniami Biblii Hebrajskiej, Nowego Testamentu i świata językowego jidysz, ale są też pewne uderzające podobieństwa i związki. Jednym z powtarzających się motywów jest wylewanie żalu i innych uczuć negatywnych w postaci życzenia, żeby ktoś umarł albo żeby nigdy się nie narodził. Jeśli rozważać słowa Jezusa o Judaszu w świetle tej tradycji retorycznej, przestaną się nam one wydawać zapowiedzią, że Judasz nie zazna przebaczenia; zamiast tego zrozumiemy je jako wyraz żalu i bólu.

Warto tu odnotować, że członkowie tzw. Seminarium Jezusowego twierdzą, że słowa o Judaszu, przypisywane Jezusowi przez św. Marka i św. Mateusza nie mogą być autentyczne, mimo że są zawarte w kilku źródłach[21]. Uczeni ci słusznie stwierdzają, że słowa o Judaszu (które nazywają „przekleństwem rzuconym na zdrajcę") „to lament proroczy, wzorowany na prorokach Biblii Hebrajskiej". Zarazem jednak oświadczają, że ten lament został wprowadzony do opowieści o męce przez św. Marka: „Nie pochodzi on od Jezusa".

Funk i Hoover wypowiadają ten sam sąd o wszystkich przykładach „biadania" przypisanych Jezusowi w Ewangelii; można więc wnosić, że uważają ten rodzaj mówienia za sprzeczny z nauką Jezusa. W istocie sami to mówią w komentarzu do lamentu nad miastami galilejskimi w Ewangelii św. Łukasza:

> Biada tobie, Korozain! Biada tobie, Betsaido! Bo gdyby w Tyrze i Sydonie działy się cuda, które u was się dokonały, już dawno by się nawróciły, siedząc w worze pokutnym i w popiele. Toteż i Tyrowi i Sydonowi lżej będzie na sądzie niżeli wam. A ty Kafarnaum, czyż do nieba masz być wyniesione? Aż do Otchłani zejdziesz. (Łuk. 10,13-15)

We własnym przekładzie Ewangelii Funk i Hoover przetłumaczyli słowo „biada" (*ouai*) jako *damn*, a więc coś w rodzaju „idź do diabła", i uznali je za słowa potępienia:

21/ R.W. Funk, R. Hoover and the Jesus Seminar ... .

> Członkowie Seminarium ogromną większością głosów zgodzili się, że te słowa potępienia [*condemnations*] są najprawdopodobniej tworem jakiegoś proroka wczesnochrześcijańskiego [...] Jezus nie byłby potępił miast, które go nie przyjęły. Nie posyłałby Kafarnaum do piekła – po tym, jak uczył swoich uczniów miłości do nieprzyjaciół.

Ale to nie są przecież słowa potępienia, to są słowa „lamentu"! W wypowiedziach tego typu bolesne uczucie jest wyrażone w tradycyjnej formie pozornego oświadczenia na temat przyszłości („staną ci się bardzo złe rzeczy"), połączonego z pewnymi założeniami na temat przeszłości („bo robiliście bardzo złe rzeczy") i z przypisaniem złej woli Bogu („Bóg chce, żeby te złe rzeczy wam się stały").

Jeżeli po dwóch tysiącach lat czytelnicy Ewangelii mają rozumieć zamierzony sens takich wypowiedzi, trzeba, żeby je czytali w kontekście Ewangelii jako całości i z pewną znajomością tradycyjnych sposobów mówienia żydowskich proroków. Jest rzeczą jasną, że obfitość „lamentów" i „biadań" w języku jidysz (udokumentowana między innymi przez Matisoffa[22]) kontynuuje, na swój sposób, biblijną tradycję takich aktów mowy. Lament Jezusa nad Korozain, Betsaidą i Kararnaum, kontynuuje tę samą tradycję.

Greckie słowo *ouai* (biada), które występuje w Ewangelii w wypowiedzi Jezusa o Judaszu i o niepokutujących miastach (a także u św. Łukasza, w tzw. „przekleństwach" następujących po serii „błogosławieństw") to jest to samo słowo, którego w Septuagincie używa u Ozeasza Jahwe. Na przykład:

> Biada im, że uciekli daleko ode Mnie! Zguba ich czeka za bunt podniesiony, chcę ich wyzwolić, lecz kłamią przeciwko Mnie. Nie wołają do Mnie z głębi swego serca, gdy krzyk podnoszą na swoim posłaniu. (Ozeasz 7,13-14).

Jak mówi Fitzmyer[23] w swoim komentarzu do Ewangelii św. Łukasza, „forma lamentu (*ouai*, biada) występuje często w Septuagincie, i to użycie [...] niewątpliwie stanowi tło dla użycia tej formy w Nowym Testamencie". Warto też zauważyć, że to samo słowo *ouai* (biada) jest często używane w greckiej wersji Starego Testamentu, dla wyrażenia czyjegoś lamentu nad sobą samym. Jak zauważają np. Andersen i Freedman[24]: „Z dwudziestu trzech użyć biblijnych, słowo hebrajskie 'ô y ('ouai', 'biada') jest użyte dwanaście razy w połączeniu 'biada mi', jako wyraz bólu (zmartwienia)". Na przykład w księdze Tobiasza (10,5) Anna niepokoi się bardzo o swojego syna, młodego Tobiasza, który jest w podróży. Bojąc się, że może go spotkać jakieś nieszczęście, Anna płacze i lamentuje:

> A żona jego Anna rzekła: „dziecko moje zginęło i już go nie ma między żywymi". I zaczęła płakać i lamentować nad synem swoim, i mówiła: „Biada mi, dziecko moje, że ja ci pozwo-

---

22/ J.A. Matisoff *Blessings*... .

23/ J.A. Fitzmyer *The Anchor Bible*, vol. 28, *The Gospel According to Luke I-IX*, New York 1981, s. 636.

24/ F. Andersen, D.N. Fredman *Introduction. In* ..., s. 472.

liłam iść, światło moich oczy". A Tobiasz jej odpowiedział: „Cicho, nie martw się, siostro, on jest zdrów".

W naszym rozumieniu tekstu Anna wydaje się ściągać na siebie samą jakieś katastrofy, ale w istocie wylewa w ten sposób swój ból i troskę o ukochanego syna.

„Lament" Jezusa nad Judaszem i nad galilejskimi miastami trzeba odczytywać na tle tradycyjnych żydowskich żanrów mowy i skryptów kulturowych, odbitych w nich. Odczytywać je jako wyrok „potępienia" to znaczy mylić się co do ich sensu i nie rozumieć ich znaczenia.

6. Wnioski

Wedlug Bachtina, kiedy mówimy, odlewamy naszą mowę w gotowe formy żanrów mowy. Te formy są nam dane, tak jak dany nam jest nasz język ojczysty. Żeby zrozumieć sposoby mówienia, które należą do jakiejś kultury odległej od naszej własnej, musimy nauczyć się „słyszeć je" w ich własnym kontekście kulturowym. Dotyczy to wszelkiego przekraczania granic między różnymi kulturami. Myślę jednak, że współczesna kultura zachodnia stwarza tutaj szczególne trudności i niebezpieczeństwa – a najbardziej może kultura anglosaska, której normy często przyjmuje się dzisiaj świecie jako wzorzec tego, co „ludzkie", „racjonalne" i „normalne".

Współczesna kultura anglosaska – i ogólniej, kultura zachodnia – ze swoimi tradycjami racjonalizmu, empiryzmu i scjentyzmu, kładzie wielki nacisk na ścisłość, konsekwencję, brak sprzeczności w sformułowaniach, brak przesady, logikę sformułowań, trzymania się faktów i tak dalej. Jak starałam się pokazać w książce *What Did Jesus Mean?*, to nie są wartości kultury Ozeasza czy kultury Jezusa, tak samo jak nie są to wartości kultury, której odbicie widzimy w opowiadaniach Szolema Alejchema czy Izaaca Singera. Dla współczesnego czytelnika zachodniego komentarz kulturowy do Biblii jest po prostu czymś koniecznym. Myślę, że nadal model skryptów kulturowych, formułowanych w pojęciach uniwersalnych – model, który sprawdził się już w wielu innych dziedzinach – może być także pomocnym narzędziem do interpretacji Biblii – jako literatury i jako (dla wierzących) Słowa Bożego.

Dorota KRAWCZYŃSKA

Pisarz solidarności ofiar. O „cudzych głosach" Henryka Grynberga

Tradycja żydowska nakazuje czuć odpowiedzialność za drugiego człowieka,nie tylko za siebie.

Muszę powiedzieć, że czułem ją tam [na zjeździe ocalonych z Zagłady – D.K.] głęboko, zwłaszcza za starzejących się i umierających ocaleńców Holocaustu. Wydawało mi się, że mam wobec nich dodatkową misję do spełnienia – pozostać i przemawiać w ich imieniu. Wobec tego nie jest to, jak pan widzi, mówienie wyłącznie w imieniu zmarłych, ale również w imieniu ocalałych.[1]

Strach przed spojrzeniem innego jest tym, co – zdaniem Rorty'ego – popycha nas ku opisowi siebie w swoim własnym języku. To sposób uzyskania wewnętrznej autonomii. Opis siebie pozwala na odebranie innym argumentów przemawiających za ich opisem nas samych, pozwala zdemaskować autorytety, przemienić innych z naszych sędziów we współcierpiących.

Z biegiem czasu u Grynberga możemy obserwować zjawisko polegające na rozszerzaniu się tożsamości. To, że Grynberg w swoim pisarstwie zaczyna sięgać po cudze biografie, nie wydaje się być konsekwencją faktu, że skończyła mu się jego własna. On zaczyna mówić za wszystkich Żydów, uznaje siebie za medium, za ich reprezentanta. Pytany o to, dlaczego i w jaki sposób wykorzystuje i przetwarza cudze biografie, mówi, że robi to jedynie po to, aby nadać czyimś nieudolnym opowieściom właściwą formę literacką, ale już po chwili przyznaje, że często zdarza mu się dodawać całe fragmenty historii, mieszać wątki biograficzne poszczegól-

1/ Henryk Grynberg o swoim pisarstwie w rozmowie ze Stanisławem Beresiem (*Historia literatury polskiej w rozmowach XX–XXI wieku*, Warszawa 2002, s. 213).

nych osób. Zarówno więc swoją, jak i cudze opowieści traktuje jak jedną niekończącą się historię, którą można opowiadać w różny sposób, ciągle od nowa.

Przejście od ostatniej powieści [auto]biograficznego cyklu (*Kadisz*) ku głosom innych ludzi (*Pamiętnik Marii Koper*; *Drohobycz, Drohobycz*; *Memorbuch*; *Szmuglerzy*) stanowią opowiadania z tomu *Szkice rodzinne*. To tu znajduje się *Racoon* zbierający doświadczenia całej egzystencji, węzeł twórczości, splatający niemal wszystkie jej wątki, ale i zawierający zapowiedź nowego... Właśnie, czego? Języka? Sposobu opowiadania? Podejścia do materiału, którym jest biografia? Powtarzające się w *Racoonie* słowa o poczuciu kresu, o końcu drogi znajdą swoje bezpośrednie przełożenie w twórczości, w której odtąd zaznaczać się będzie znamienne przekraczanie granic historii własnej egzystencji[2]. Grynberg obdarzy głosem owego „anonimowego Żyda, którego spotkał anonimowy los"[3], najpełniej realizując wysuwany wobec samego siebie postulat przywoływania pamięci o zmarłych i tym samym powoływania ich (w sensie symbolicznym) do życia. Przeniesienie środka ciężkości z biografii własnej na biografię innego to zabieg istotny zarówno ze względu na powody jego zastosowania, jak i skutki, które za sobą niesie.

Najpierw o powodach. Niewątpliwie diagnoza mówiąca o pisarskim wyczerpaniu się własnej biografii przez Grynberga jest słuszna, ale i niewystarczająca. Cóż bowiem powstrzymałoby pisarza, który sam o sobie mówi – „najchętniej pisałbym fraszki, humoreski i satyry [...] lub opowiadania o zwierzętach" – od pisania, może nie lekkich utworów, bo to brzmi jak kokieteryjny żart (i nie o formę tu w końcu idzie, ale o treść), lecz powieści, opowiadań lub wierszy niezwiązanych z t e m a t e m. Odpowiedzi na to pytanie należy szukać zarówno, jak się zdaje, w stosunku Grynberga do jego własnej biografii (w tym przypadku powód, dla którego nie zmienia on obszaru swej pisarskiej działalności będzie miał charakter względem tego pisarstwa immanentny – zakorzeniony w samej jego istocie, którą jest *quasi*-autobiografizm twórczości Grynberga), jak i w tym, co wobec tej twórczości nadrzędne – tylekroć wspominanym już jego poczuciu misji, z którego bierze ona swój początek i dla którego nigdy nie porzuca punktu odniesienia, którym jest Zagłada.

Biografia – prezentacja autora

> Moja prawda biograficzna jest tylko obiektywnym materiałem. Gdy znajduję równoległy materiał w jakiejkolwiek innej biografii, traktuję go tak samo. [...] I z tego powodu zawsze podkreślam, że nie należy utożsamiać autentycznych postaci z tymi, które opisuję ani narratora z autorem.[4]

2/ Szerzej o *Racoonie* piszę w: *Twarzą w twarz, maską w maskę, w potrzasku* („Teksty Drugie" 2001 nr 6).

3/ *„Nigdy nie pozwolono Żydowi zostać Polakiem". Z Henrykiem Grynbergiem rozmawia Józef Wróbel*. „Teksty Drugie" 1992 nr 5.

4/ Tamże.

Moja opowieść, chociaż w pierwszej osobie, nie zawsze jest autobiograficzna, autotematyczna i prawie nigdy egocentryczna. Nie narrator jest głównym bohaterem *Żydowskiej wojny*, ale – jak wskazują tytuły obu jej części – ojciec i matka (jako przeciwstawne pierwiastki). W *Zwycięstwie* matka i ojczym...[5]

„Pomimo łudzącego podobieństwa nie należy postaci z tej opowieści utożsamiać z autentycznymi osobami, a narratora z autorem" – pisze w odautorskiej nocie poprzedzającej *Życie ideologiczne*. To samo zastrzeżenie znajdzie się na początku powieści *Życie osobiste* i *Kadisz. Żydowską wojnę* otwierają słowa o potrzebie powrotu do „sprawy nieuniknionego losu mojego ojca i nieprawdopodobnej wytrwałości samotnej w swojej walce kobiety, mojej matki", a *Zwycięstwo* zaczyna wyznanie: „nikomu nie zależałoby na tym bardziej niż mnie, żeby fakty przytoczone w tej książce wyglądały inaczej" – podpisane: Autor.

W *Buszującym w Niemczech* napisze: „Kupowałbym codziennie to samo [...] u tego samego sprzedawcy, który mówiłby do mnie: «Dzień dobry, panie Narrator», bo to jest nazwisko, którego najczęściej używam, i «Co nowego w historii?»"[6]. W historii, którą pisze wciąż od nowa, i o której mówi: „To, co robię, to jest opowiadanie Historii przez opowiadanie historii".

W dość licznych metatekstowych komentarzach poprzedzających poszczególne opowieści lub wplecionych w tok narracji Grynberg prezentuje sposoby obecności autora w swoich utworach – ujawniającego się i ujawnianego na różne sposoby: w opowieściach wcześniejszych poprzez sam tekst będący zapisem własnego doświadczenia, w późniejszych zaś poprzez formę – pozornie polifoniczną strukturę całości skomponowanej z cudzych głosów, spośród których on przywłaszcza sobie głos pierwszej osoby.

Twórczość Grynberga rozwija się po kole – od początków zbiegających się z teatralnym debiutem, kiedy to odgrywane w Teatrze Żydowskim historie skazanych na zagładę zastępuje własna opowieść, a maskę teatralnej roli wymienia maska literackiej kreacji „ja", aż po rzeczy ostatnie, w których miast ożywianych postaci scenicznych pojawiają się egzystencje domagające się uchwycenia w opisie.

„Równocześnie z moim debiutem w Teatrze Żydowskim zaczęła się moja literatura. Moją inspiracją było dokładnie to, co Oriana Fallaci określiła jako sprawianie, a b y z m a r l i s t a w a l i s i ę m n i e j z m a r ł y m i", („ekshumacja w sensie literackim")[7] – postulat konsekwentnie realizowany we wszystkich przejawach Grynbergowskiego pisarstwa.

Mnie nie wystarcza życia. Za dużo mam do opowiedzenia. W jednym z wierszy napisałem, że choćbym żył wiecznie, nie zdążę opowiedzieć. U mnie to nie choroba, lecz los.[8]

5/ H. Grynberg *Szkoła opowiadania*, w: *Lekcja pisania*, Czarne 1998.

6/ H. Grynberg *Ojczyzna*, Warszawa 1991, s. 31.

7/ H. Grynberg *Prawda nieartystyczna*, „Almapress-Czeladź" 1990, s. 25.

8/ Por. rozważania Grynberga o własnym pisarstwie, zawarte w przywoływanym już eseju *Szkoła opowiadania*...

Być może jest to jedna z odpowiedzi na pytanie o wewnętrzną przemianę, która dokonała się w twórczości Grynberga. Za mało jednego życia – cudze biografie poszerzają sferę jednostkowej egzystencji. Dają możliwość niemal nieskończonych mnożeń „ja", wypełniają je wielością innych istnień, pozwalają rekonstruować własną tożsamość na wiele różnych sposobów. Jeśli potraktować autobiografię jako parabolę ludzkiego losu[9], to rozszerzenie własnej biografii na inne, przekroczenie jej granic pozwoli zachować cudze opowieści w ich niepowtarzalności. Fabularyzacja własnej historii daje to, iż można ją opowiedzieć jako historię innego człowieka. I odwrotnie – fabularyzacja historii Innego pozwala opowiedzieć ją jako możliwą do pomyślenia historię własną.

Wielka powieść

„W młodości chciałem napisać wielką powieść *Żydzi* i piszę ją, po kawałku, do dziś". Składają się na nią wszystkie opowieści przybierające formy określane przez samego Grynberga jako „minipowieści", „szkice rodzinne", „opowieści dokumentalne". To w nich właśnie realizuje on zamysł takiego zapisu doświadczenia zagłady, który przez miarkowanie środków zdaje się być najodpowiedniejszy:

> Widziałem nietrwałość mego świata i zawsze boję się, że nie zdążę skończyć tego, co piszę. Dlatego wybieram najoszczędniejszą formę...
> Moje powieści zawierają tylko to, co niezbędne – jak walizka wysiedleńca.

Pisarski pośpiech przejawia się nie tylko w skrótowości form, lecz także, a może przede wszystkim w sposobie prowadzenia narracji. We wszystkich późniejszych opowieściach pojawia się charakterystyczny sposób wyliczania – ludzi i miejsc – fragmentów (skrawków) nieistniejących pejzaży. Narracyjny pośpiech widoczny w odnotowywaniu wszystkich utraconych jest przejawem strachu przed postępującym zapomnieniem.

> Korzystam z „powierzonego materiału" jak z surowca, ale produkt jest mój i ja jestem głównym źródłem tego, co piszę. Odgaduję i przypisuję moim narratorom świadomość, z której mogli sobie nie zdawać sprawy. Nie sprzeniewierzam się autentycznym przeżyciom i zdarzeniom, które mi opowiedzieli. Po prostu utożsamiam się z nimi i ukazuję w dodatkowym wymiarze. [...] Jest to związek oparty na wzajemności: o n i p r z e m a w i a j ą p r z e z e m n i e, a j a p r z e z n i c h, udzielamy sobie głosu nawzajem. Opisuję autentyczne zdarzenia i postacie – jedną z nich, choć niezauważalną, jestem ja – w różnych osobach.[10]

A także – dodajmy – w pustych miejscach.

9/ Por. J. Kandziora *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 r.*, Wrocław 1993.

10/ H. Grynberg w rozmowie z Gabrielą Łęcką, *Salon literacki*, Warszawa 1999, s. 99.

Od *Pamiętnika Marii Koper* do opowieści Jana Kostańskiego *Szmuglerzy*

„Muszę być widzem własnego dramatu" – tak określa swoje położenie autorka pamiętnika, który stał się tworzywem jednej z opowieści Grynberga.

Maria Koper to Żydówka urodzona w 1912 na wsi mazowieckiej. Wojna zastała ją w Warszawie, dokąd przybyła w wieku lat 15 w poszukiwaniu pracy. Udało się jej zbiec z getta i wrócić do Białej, „mieściny, od której tak bardzo chciała uciec"[11]. Przez dwa lata ukrywała się w chłopskiej stodole („całkowicie uzależniona od swych gospodarzy, jak pępowiną związana z ich losem"), pisząc swój pamiętnik będący „dokumentem doświadczeń i przeżyć polskiej Żydówki i chłopskiej rodziny w latach najcięższej próby." Pamiętnik kończy się na parę dni przed wyzwoleniem. Jest on – jak pisze Grynberg w *Przedmowie* – „wyborem zdań, fraz i poszczególnych słów. Nie informacji, bo te zostały zachowane w całości. Jest to moja wersja jej tekstu. Moja interpretacja, lecz jej autentyczny głos". Ten głos pod naporem nieszczęścia nieraz więźnie w gardle: „nie będę tego pisać", „ale to straszne, nie do opisania", „nie jestem w stanie powiedzieć, co we mnie się działo". Tych zamilczeń nikt nie próbuje wypełniać, mają świadczyć o bezradności języka. Jeśli gdzieś pojawia się współautor (interpretator), to właśnie tu – w pustym miejscu. „Mój komentarz jest ukryty", „wolę nie wyjaśniać, wolę ukrywać".

> Nie zwiedzam lądów ani mórz, ale ludzi. Zwłaszcza jeśli tkwi w nich bolesna opowieść, która nie może się wydobyć. [...] Nie robię tego dla nich, tylko dla siebie, bo ja się w tych opowieściach wypowiadam. Nie przez komentarz, lecz utożsamienie z ich losem.[12]

Wątek „egzystencjalnej wzajemności", wzajemnej zależności bycia (oni uobecniają się poprzez opowieści, które on z nich wydobywa, on zaś istnieje dzięki tym opowieściom) jest najczęściej powracającym motywem w tych fragmentach, w których Grynberg komentuje swoje wybory sposobu opowiadania. Istniejemy dzięki sobie nawzajem – zdaje się mówić – ja zaś ustalam prawa, na których będziemy istnieć. „Ja sobie p r z y w ł a s z c z a m g ł o s p i e r w s z e j o s o b y". Wierność opowiadanym historiom jest tylko wiernością do pewnego stopnia, on nadaje im ton i formę, narzuca sobie konieczny dystans i forma jest środkiem do tego.

11/ H. Grynberg *Pamiętnik Marii Koper*, Kraków 1993, s. 102.

12/ Głos ocalałego tylko wtedy może zostać o d p o w i e d n i o usłyszany, jeśli nada mu się cechy uniwersalnego w swej niepowtarzalności przekazu (historycznego/ literackiego): „głos [tych], dla których Holocaust stanowi [...] element wciąż trwającego doświadczenia ich życia, nie jest właściwym przedstawieniem. Tamto doświadczenie dokonało się tylko wtedy, wolne od dyskusji, modyfikacji, analizy, zrozumienia. Wymusza identyfikację, jako że podmiot zwraca się bezpośrednio do podmiotu. Nie można dyskutować z doświadczeniem – jedyne, co pozostaje, to zachować milczenie w przekonaniu, że t e r a z i j a t o c z u j ę". (A. Easthope *Holocaust i niemożność przedstawienia*, „Res Publica Nowa" 1997, nr 11).

Grynberg jako pisarz solidarności żydowskiej – solidarności ze zgładzonymi i tymi, którzy milczą o swym cierpieniu – posługuje się swoim własnym słownikiem, tym, w którym opisuje siebie i swoje doświadczenie, tym, którego używa także do opisu doświadczenia Innego. Zarazem wykorzystuje go w dyskusji nad prawomocnością opisu takich doświadczeń. Bez wątpienia jest to sedno wiedzionego przezeń sporu ze zwolennikami uniwersalizacji żydowskiego doświadczenia.

Jako pisarz solidarności żydowskiej (opartej – by posłużyć się słowami Rorty'ego – na poczuciu wspólnego zagrożenia[13]), której prawa sam ustala, stawia zadania sobie i swej twórczości. Do zadań tych należy użyczanie swego głosu innym, mnożenie deskrypcji tych samych wydarzeń. Opisom tym przyznawane jest prawo równorzędnej wagi pod jednym wszakże warunkiem: mają tę solidarność realizować. Owa solidarność oznacza wzięcie odpowiedzialności za siebie i innych. Wybranie takiej drogi jest próbą zaprzeczenia skrajnej przygodności egzystencji ocalonego przypadkiem.

Konsekwentne rozwijanie metody opisu własnego doświadczenia przez przywoływanie cudzych głosów i jednoczesne wpisywanie ich w historię wciąż tej samej egzystencji pozwala umieścić późną twórczość Grynberga na przecięciu dwu perspektyw istotnych w rozważaniach nad problemem możliwości opisu doświadczenia granicznego. Pierwszą z nich jest perspektywa stosowności, drugą – prawdziwości. Umiejscowienie się autora na zewnątrz opisywanych zdarzeń (jako ich kronikarza) i jednocześnie w samym ich środku (jako tego, który sam czegoś podobnego doświadczył, uczestnika i świadka zarazem) prowadzi do realizacji pożądanego w literackich przedstawieniach Holocaustu „dyskursu negującego dystans". Jako efekt pisarstwa, w którym autor zajmuje pozycję ani subiektywną, ani obiektywną, ale – rzec można – taką, która scala w sobie oba te porządki, jest ów dyskurs odpowiedzią na pytanie o najbardziej fortunny sposób przedstawienia doświadczeń tego, który stanowi upostaciowanie oksymoronicznego określenia „ocalały z Zagłady". Dyskurs ten realizuje się w pisarstwie, w którym

> autor nie pisze tak, by dać dostęp do czegoś, co jest niezależne zarówno od [niego] jak i czytelnika, ale p i s z e s o b ą. [...] Dla pisarza, który pisze sobą pisanie [...] staje się środkiem widzenia czy rozumienia; nie zwierciadłem czegoś istniejącego niezależnie od niego, ale czynem i zaangażowaniem się.[14]

13/ R. Rorty *Przygodność, ironia i solidarność*, Warszawa 1996, s. 130.

14/ W rozważaniach nad sposobami fabularyzowania wydarzeń i przeżyć związanych z czasem Zagłady Hayden White zatrzymuje się nad myślą Berela Langa analizującego krytycznie ograniczenia i pułapki wszelkich możliwych sposobów przedstawień tego tematu w literaturze na rzecz niefabularyzowanych, dokumentarnych przedstawień historycznych. Zdaniem Langa, „tylko kronika faktów o ludobójstwie zbliża się do osiągnięcia pewnego stopnia «autentyczności i prawdziwości»". Także od Langa (*Act and Idea*) pochodzi koncepcja zaadaptowania Barthesowskiej kategorii „pisania nieprzechodniego" (jako najodpowiedniejszego) do wszelkich językowych przedstawień Holocaustu. (H. White *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2000, s. 212-237.)

Piszący sobą „usuwa się" jako opowiadający ze świata przedstawianego, przestaje być przeszkodą, pryzmatem zmieniającym realne wydarzenia w ich widmowy opis, zagrożeniem dla ich prawdziwości. Idealem jest tu więc takie „przedstawienie faktów [które] okazuje się ich p r a w d z i w ą naturą"[15]. O konieczności zastosowania dosłownego opisu decyduje dosłowność Zagłady, powodująca jej „anty-przedstawialność" w takim sensie, jaki nadaje temu określeniu Lang[16]. Dosłowność ta polega na zacieraniu granicy pomiędzy „faktem" a „wydarzeniem". O tym aspekcie relacji z wydarzeń związanych z czasem Zagłady pisze także L.L. Langer[17], nadając im nazwę *unstories* – opowieści nie do opowiedzenia, określanych tak często przez samych ich bohaterów (i narratorów zarazem). „Niemożliwe" odnajduje się jednak w opowieści – to *paradox of retrieval*, o którym pisze Langer przywołując postać Ch. Delbo – autorki obozowych relacji zatytułowanych znamiennie *None of Us Will Return*. Paradoks ów streszcza się w jej słowach: „dziś nie jestem pewna, że to, co opisałam jest prawdą, ale jestem pewna, że się wydarzyło".

Chodziło by więc – parafrazując słowa Miłosza – o taką materię języka, która nie odkleja się od rzeczywistości, zadając jej kłam. Materię wolną od „metafor, tropów i figuracji", która pozwoli rzeczywiste wydarzenia przedstawić „bezpośrednio [...] i w postaci niezmienionej". Uznanie prawomocności jednego tylko rodzaju dyskursu jest prostym następstwem obawy, iż „uznanie alternatywnych możliwości [...] zaprzecza istnieniu granic: wszelkie możliwości są dopuszczalne" – włącznie z zaprzeczeniem rzeczywistemu wydarzeniu.

Bezkompromisowość Langera jako rzecznika określonego sposobu przedstawiania wydarzeń Zagłady bliska jest realizowanej konsekwentnie przez Grynberga wizji literatury, która pod pewnymi warunkami ma szansę stanąć na wysokości zadania. Musi przyjąć – na tyle, na ile jest to możliwe – unikający tropów i figur, „dosłowny" sposób przedstawiania rzeczywistości, czyli wspomniany już dyskurs negujący dystans, wreszcie realizować zasadę solidarności, polegającą na utożsamieniu się z tymi, których los opisuje. W tej perspektywie opisane wydarzenie staje się faktem, a różnica pomiędzy rozmaitymi przedstawieniami jest różnicą nie tyle faktów, ile ich interpretacji. Miejsce dla przedstawień Zagłady to obszar, w którym historia spotyka się z literaturą, a gwarancją ich prawdziwości jest

---

15/ Każdy sposób opowiadania narzuca określone znaczenie opisywanym zdarzeniom. „Konflikt pomiędzy «konkurencyjnymi narracjami» dotyczy zatem nie tyle faktów [...] ile różnych znaczeń opowieści, które nakłada na fakty określony wzorzec fabularny". Każda fabularyzacja jest zarazem interpretacją, każda interpretacja zaś grozi zniekształceniem faktu. Stąd też obawa Langa, iż „W danej relacji przedstawienie wyobrażeniowe spersonalizowaloby nawet wydarzenia, które są bezosobowe czy zbiorowe; odhistoryzowaloby i uogólniło wydarzenia, które są specyficzne i przypadkowe" (B. Lang *Act and Idea*, za H. White *Poetyka pisarstwa*..., s. 224).

16/ Anty-przedstawialne, czyli takie, o których można mówić wyłącznie poprzez eksplikację źródeł lub dosłownie. (H. White *Poetyka*..., s. 225).

17/ L.L. Langer *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, Yale University Press 1991.

„obecność autora", który ma „stać obok swojej historii, poświadczając jej wiarygodność"[18].

Postulowana zasada solidarności współbrzmi z hasłem nowego podejścia do źródeł o Zagładzie sformułowanym przez J.T. Grossa w jego ostatniej książce. Opisana przezeń tragedia Żydów z Jedwabnego skłania do zmiany nastawienia – wobec relacji ocalałych – z wątpiącego na afirmujące, ponieważ „prawda o zagładzie społeczności żydowskiej może być tylko tragiczniejsza niż nasze o niej wyobrażenie."

Każda z książek składających się na Grynbergowski cykl cudzych głosów jest inna, ale wszystkie łączy wspólna cecha. Jest nią realizowana zasada solidarności, w myśl której współczucie wyprzedza prawdę faktów. W tym sensie Grynberg stawia etykę przed prawdą – prawdziwe staje się dlań to, co zostaje wypowiedziane przez ocalałych. Ich relacje zostają przedstawione w sposób, który sytuuje go (przemawiającego za nich) w samym sercu wydarzeń, to zaś wzmacnia efekt świadczenia prawdzie[19].

Ostatnia powieść to *Szmuglerzy*. W poprzedzającej ją nocie *Od współautora* Grynberg pisze:

> Znalazłem w niej [w opowieści Kostańskiego – D.K.] coś, czego daremnie dotychczas szukałem w nieżydowskich wspomnieniach: c a ł k o w i t e u t o ż s a m i e n i e s i ę z losem prześladowanych i mordowanych Żydów.

18/ O zmianie miejsca obecności autora w literaturze, związanej ze zmianą zadań samej literatury wystawionej na próbę opisu niespotykanych dotąd wydarzeń, takich jak ludobójstwo czy totalitaryzmy pisze A. Zieniewicz: „Jeśli fikcję XIX-wieczną wolno ująć jako typ dyskursu, w którym procedery ekskluzji dotykają wypowiedzi autoryzowanych: uprawomocniona konwencja odbioru zmierza do ich «dezautoryzacji», do wyprowadzenia autora poza obszar uczestnictwa w opowiadanej historii, to literaturę podejmującą najważniejsze problemy naszego stulecia należy zobaczyć jako typ dyskursu, którego odbiór wymaga obecności autora, ma on niejako stać obok swojej historii poświadczając jej wiarygodność: historyczną, ideologiczną, obyczajową, etyczną". (*Obecność autora*, w: *Autobiografizm. Przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa, 2001, s. 115).

19/ Również w przywoływanym wyżej tekście Zieniewicza mowa jest o zależności pomiędzy formą a prawdą. Niektóre sposoby przedstawienia są bardziej predestynowane do świadczenia o prawdziwości wydarzeń: „Podjęcie tej tematyki [mowa o wojnie, totalizmach i ludobójstwie – D.K.] wymaga zupełnie innego wzoru uspołecznienia prawdy; sprowokowania wypowiedzi najściślej spersonalizowanych, asertowanych. Ponieważ – najpierw – w żywym odczuciu społecznym podobne ostateczności [...] wykraczają poza możliwe pola ocen (moralnych, ideologicznych) sfikcjonalizowanych, pozbawionych waloru prawdopodobieństwa, sytuowanego w naoczności świadectwa. Obligują do ujęć dokumentalistycznych. Po wtóre zaś, nie można o takich wydarzeniach mówić fikcjonalnie, ponieważ uczestnictwo w nich czyni współwinowajcą, a sprzeciw likwiduje narratora" (tamże). Myśli powyższe znalazły swoje uzupełnienie i rozwinięcie w książce tegoż autora, poświęconej szeroko rozumianym „sposobom bycia" pisarza we współczesnej literaturze polskiej (A. Zieniewicz *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*, Warszawa 2001).

Historia Janka Kostańskiego jest najpełniejszą realizacją idei współodczuwania tak na poziomie myśli, jak i działań. Bohater i zarazem narrator żyjący od przed wojny w przyjaznych i ciepłych, niemal rodzinnych stosunkach ze swymi żydowskimi sąsiadami, nie musi szukać w sobie czy też w zewnętrznym porządku wiary lub etyki uprawomocnień dla swego działania, które, w obliczu konkretnych zagrożeń, narzuca się niejako samo i w określonej od razu formie – jako jedynie możliwe w danej sytuacji. Nie jest wynikiem refleksji, ani też nie jest jej poddawane.

Chłopak z ulicy Freta, żyjący, jak sam mówi, wśród Żydów „od zawsze", prowadzący wraz z matką i swymi żydowskimi sąsiadami wspólny interes, zakochany w żydowskiej towarzyszce dziecięcych zabaw, zaprzyjaźniony z jej braćmi i całą rodziną, po wybuchu wojny, przesiedleniu przyjaciół do getta pozostaje z nimi w dobrowolnej wspólnocie losu, najpierw pomagając im materialnie, z czasem zaś (i wraz ze wzmagającym się zagrożeniem) tocząc walkę o ich życie. Getto nie jest dla niego miejscem wyłączonym, lecz „drugą stroną", na którą przechodzi się kilka razy dziennie, by odwiedzić przyjaciół i zanieść im jedzenie, i gdzie, aby móc przebywać, zakłada się na rękaw białą opaskę z niebieską gwiazdą – „jak wszyscy". W opowieści Kostańskiego obraz życia społeczności polskiej i żydowskiej w okupowanej Warszawie ma cechy niemal symetryczne. W bezprecedensowy sposób realizuje się tu wzorzec solidarnej wspólnoty polegającej właśnie na uznaniu owej synchronii losów. Bierze ona swój początek w niezgodzie na narzucony siłą rozdział świata. U Kostańskiego, wbrew wszystkiemu, zachowana zostaje ciągłość rzeczywistości, a widome oznaki opresji ignorowane są tak długo, jak to tylko możliwe. Okupacyjna rzeczywistość jest odwrócona: tu chodzi się d o getta, pokonując mur kilka razy dziennie, szmugluje się jedzenie, ucieka zarówno przed polskimi, jak i żydowskimi policjantami, ryzykuje wydanie przez donosicieli czyhających na Polaków ukrywających się w getcie, a wreszcie kupuje się bilety do Treblinki, aby podążyć za przyjaciółmi, bo może tam na miejscu będzie można im jakoś pomóc. W opowieści tej dochodzi do głosu zasada solidarności rozumianej

> nie jako fakt, który należy ujawnić poprzez odrzucenie „uprzedzeń" [...] lecz jako cel do osiągnięcia [...] nie poprzez dociekania, lecz za pomocą wyobraźni, imaginacyjnej zdolności dostrzegania w obcych nam ludziach cierpiących bliźnich.[20]

Solidarności – dodajmy za Rorty'm – odkrywanej nie dzięki refleksji, lecz stwarzanej przez uwrażliwianie na poszczególne przypadki cierpienia i upokorzenia. Proces ten polega na szczegółowym opisywaniu innych (jednych z nas) przy jednoczesnym określaniu na nowo nas samych.

20/ R. Rorty *Wprowadzenie* do: *Przygodność...*

Tomasz Kunz

Literatura jako symulacja. O *Obronie żebractwa* Andrzeja Bursy

Obrona żebractwa

Uważa pan że żebrakom nie należy dawać jałmużny...
że większość z nich mogłaby pracować
pracować... dobre mi sobie
czyli gdyby ten owrzodziały z głową Tołstoja machał łopatą przy jakimś wykopie
a ten starzec ze sztuczną raną warował przy magazynie łopat...
a ta czarownica (czy był pan kiedyś dzieckiem) plewiła buraki...
byłbyś pan usatysfakcjonowany

ależ oni pracują drogi panie jak jeszcze...
za jakikolwiek datek o każdej porze dostarczają nam emocji czystej i nie sfałszowanej...
oni nie jedzą drewnianego chleba...
nie markują (słowo godne waszej kultury) śmierci jak w waszych teatrach...
ale grają całym ciałem wystawionym na mróz skwar i ulewę każdym gestem głosem i wszą na kołnierzu...
aby osiągnąć zamierzony efekt muszą surowo przestrzegać trybu życia nakazanego regułą
spać na ławkach w parkach i na dworcach nie dojadać i upijać się...
a pomimo że śmierć i chleb jest u nich prawdziwy...
sztuka ta nie jest ani trochę naturalistyczna...
osiągają pełnię realistycznego uogólnienia o czym nawet marzyć nie mogą wasze wypchane akademickie trupy...

oni są na wskroś nowocześni...
mimo że tradycja ich jest stara jak nędza...
artyści awangardy winni uczyć się od nich i co mądrzejsi robią to...
w pociągu Kraków–Przemyśl stanął nagle w drzwiach przedziału ślepiec z laską
czy pan wie że każde z tych drętwiejących na ławce ciał dążących do wygodniejszego
usadowienia się zostało nagle postawione przed problemem...
którego najsłabszego echa trudno się doszukać w waszej sztuce...
to wy nie pracujecie...
co pan dziś robił panie literacie...
jaki jest twój „zawód" konferansjerku...
za co ci tyle płacą dziwko z ekranu...
za co chleje twój reżyser.....?
(najbardziej bawią mnie ci którzy zarzucają żebrakom że czasem piją wódkę)
jak wy w ogóle wyglądacie?

karzeł wzrost około 1 m 30 cm
numer obuwia około 45
gra na harmonii
rękami konarami (3 buraczkowe krzywule przy każdej dłoni)
pieśń kościelną
Łączy Grand Guignol
z misterium religijnym
i robi to ze smakiem

a ten rzucany drgawkami
(u was balet polega ciągle
na erotycznym rajcowaniu
ojców rodzin)
zubożały inteligent (ach co za charakteryzacja)
mówi że wyszedł niewinny z więzienia
przeżywa głęboki konflikt
trudno mu jest prosić
zaobserwuj gest jakim chowa 10 złotych

staruszek z pieskiem na dywaniku
żeby miękko było biedactwu
obłąkana w męskim kapeluszu
ojciec niepocieszony po stracie
trzech synów bohaterów

oni grają przez całe życie jedną rolę
ale robią to doskonale
Nie pomyślcie że fraternizuję się z lumpami

żebracy są przeważnie ograniczeni i cuchną
czuję do nich taki sam wstręt
jak do was panowie... artyści
tyle że bardziej gustuję
w ich sztuce
niż w waszej.

II

W wypowiedziach krytycznych dotyczących historii recepcji twórczości Andrzeja Bursy powraca zwykle natarczywie motyw „interpretacyjnych mistyfikacji", „legendotwórczych zafałszowań", „uproszczonych i schematycznych odczytań", które wypaczają jakoby i banalizują artystyczny przekaz poety. Nie zmienia to jednak faktu, iż twórczość tę interpretuje się dziś nadal przede wszystkim przez pryzmat pojęcia „gry" – wykraczającej poza sferę literatury i zagarniającej również doświadczenie egzystencjalne – oraz poprzez wpisany w reguły owej gry dwoisty obraz podmiotu jako ofiarnika, a zarazem ofiary, bezwzględnego egzekutora i bezsilnego, z góry skazanego na klęskę straceńca.

Uruchomiona w ten sposób machina interpretacyjna zwiększa swoją wydajność dzięki wprowadzeniu nieodzownego komponentu etycznego, Bursa bowiem w świadomości swoich czytelników nie przestaje być wyrazicielem egzystencjalnej postawy buntu podejmowanego w imię głodu autentycznych uczuć i przeżyć. Etyczny maksymalizm i heroizm, cechujący jakoby filozoficzną postawę bohaterów tej poezji, podkreśla wyraźnie autorka monografii poety Ewa Dunaj-Kozakow, gdy w nawiązaniu do lektury *Szachów* pisze:

> Filozofia Bursy wymaga [...], by nie tylko brać udział w grze, lecz jeszcze – grać uczciwie, nie markując, grać całym sobą, nie przesuwając piona paznokciem.[1]

Obrona żebractwa bardzo dobrze wpisuje się w ramy naszkicowanego tu schematu interpretacyjnego. Obecność tego wiersza – jedynego z całego dorobku Bursy – w numerze 1/2 „Nowego Wyrazu" z 1973 roku, w którym znalazł się, drastycznie zresztą ocenzurowany, zapis fragmentów głośnej dyskusji, która odbyła się na IX Kłodzkiej Wiośnie Poetyckiej w 1972 roku, miała wymowę symboliczną, podobnie jak zamieszczony w tym samym numerze pisma tekst Krzysztofa Karaska *Jack London kontra Pawka Korczagin, czyli Andrzeja Bursy głos w dyskusji o młodzieży.* Można zgodzić się z Ewą Dunaj-Kozakow, gdy pisze, że Pokolenie '68 uznało Bursę „za patrona nowofalowego buntu, prekursora w odsłanianiu białych plam naszej rzeczywistości, demaskatora «świata nieprzedstawionego»"[2]. Potwierdziły to zresztą publikowane przez poetów Nowej Fali teksty krytyczne w całości lub części poświęcone Bursie: Stanisława Barańczaka *Metafizyka zagrożenia*, czy Stanisława Stabry *Bursa, Barańczak, Kornhauser...* Zwłaszcza Stabro, odwołując się do szeroko

1/ E. Dunaj-Kozakow *Bursa,* Kraków 1996, s. 152.

2/ Tamże, s. 47.

rozumianej idei romantycznego buntu, starał się pokazać pokrewieństwo duchowe trzech wymienionych w tytule poetów. Pisał:

> Bursa był prekursorem postawy, która w kilkanaście lat później w twórczości generacji 1968–1970 stanie się decydującym momentem kreacji lirycznego bohatera. [...] Bohaterem jego liryki jest jednostka przeciwstawiająca się [...] złu świata: stawia ona wszystko na jedną kartę, uświadamiając sobie podobny dramat wartości jak ten, którego ofiarą padł kiedyś Tadeusz Borowski.[3]

Przesłanie etyczne i bezkompromisowość moralnej postawy bohatera lirycznego stają się odtąd obiegową formułą stosowaną w odniesieniu do twórczości poety, któremu tak wytrawni krytycy, jak Jerzy Kwiatkowski czy Jacek Łukasiewicz zarzucali niegdyś moralny nihilizm i cyniczne epatowanie naturalistycznym, drastycznym szczegółem.

Zaryzykowałbym stwierdzenie, że Andrzej Bursa padł ofiarą konwencji, a jego bunt, zanim jeszcze przybrał dojrzałą formę, zdążył się skonwencjonalizować. „Poezja Bursy była tylko samotnym sejsmografem, który zanotował sam fakt wstrząsu określonych wartości" – pisał Stabro[4]. Twórczość ta, pozbawiona rangi literackiego świadectwa przypisanego historycznemu kontekstowi, obnaża niestety swoje słabości i zapożyczenia: z jednej strony wyraźne reminiscencje lektury poetów II Awangardy, lecz także Gajcego i Gałczyńskiego, irracjonalizm z elementami Grand Guignolowej makabreski, świat balladowej stylizacji i poetyckich zaklęć; z drugiej – rażąca miejscami deklaratywność i publicystyczność późnych wierszy, manifestacyjny eskapizm i sentymentalny kult „zranionej młodzieńczej wrażliwości". Ten dwudziestopięcioletni – w chwili śmierci – pisarz, którego gatunkowo zróżnicowany dorobek zamyka się na kartach 400-stronicowej książki, należał z pewnością do najzdolniejszych i najciekawiej zapowiadających się twórców swojego pokolenia i nie w młodzieńczych niedostatkach jego poetyki dostrzegam najbardziej niepokojącą cechę tej twórczości. Widzę ją raczej w nieujawnionym, a zasadniczym, wewnętrznym pęknięciu, które znamionuje jego artystyczną postawę, w nieuświadomionej sprzeczności między etycznym postulatem szczerości i autentyzmu uczuć i przeżyć a estetyczną realizacją, która za pozornie spontaniczną formą ekspresji skrywa często stylizację i mimowolne uwikłanie w konwencje, a także swoiste upojenie własną niedojrzałością.

Ewa Dunaj-Kozakow w swojej analizie *Obrony żebractwa*, nazywając ów wiersz światopoglądowym „manifestem negatywnym" i „anty-manifestem", kładła nacisk przede wszystkim na jego polemiczny i nagatywny potencjał znaczeniowy. Każda negacja kryje w sobie jednak ukrytą bądź jawną supozycję pozytywnego stanu rzeczy i właśnie afirmatywny aspekt tego wiersza wydaje się zasługiwać na szczególną uwagę. Przypisując Bursie jednakowy dystans „wobec obu z pozoru al-

3/ S. Stabro *Bursa, Barańczak, Kornhauser*, w: tenże *Poeta odrzucony*, Kraków 1989, s. 233, 236.

4/ Tamże, s. 236.

ternatywnych światów" przedstawionych w wierszu i sprowadzając postawę podmiotu wyłącznie do taktyki obronnej, która wyraża się w przyjęciu „ironicznej postawy", będącej „jedyną możliwą formą istnienia, sposobem samoobrony wobec świata"[5], zatrzymujemy się niejako w pól kroku, uchylając się przed próbą odpowiedzi na pytanie o poetycką strategię autora, a w konsekwencji o możliwą metodologię lektury jego liryki. Proponuję więc odczytanie tekstu Bursy jako utworu programowego, zawierającego wyraźnie wyartykułowane pozytywne założenia estetyczne o charakterze metapoetyckim, które zachowują ważność w odniesieniu do sporej grupy „późnych" wierszy, funkcjonujących dziś w potocznym odbiorze jako najlepiej rozpoznawalne i najbardziej charakterystyczne, potwierdzające artystyczną oryginalność poety.

III

Konwersacyjny idiom typowy dla liryki „późnego" Bursy znajduje w przypadku *Obrony żebractwa* swoje dodatkowe uzasadnienie w silnym nacechowaniu retorycznym, które implikuje formę bezpośredniego zwrotu do adresata, a zarazem adwersarza podmiotu lirycznego. Rodzaj sprawy, której ów podmiot podejmuje się bronić przynależy *nota bene* do grupy tych, które retoryka antyczna zwykła określać mianem *genus turpe* – jest to zatem przedmiot w potocznym mniemaniu niezasługujący na obronę. Stąd już na samym początku wykształcony czytelnik – pamiętający choćby *Pochwałę głupoty* Erazma z Rotterdamu – może powziąć przeświadczenie, iż będzie miał do czynienia z obroną pozorną, formą literackiej prowokacji, przed którą powinien chronić się unikając dosłownego odczytywania tekstu. Ekspresyjny charakter wywodu, którego przedmiot zostaje wyrażony wprost w pierwszym wersie („Uważa pan, że żebrakom nie należy dawać jałmużny... / że większość z nich mogłaby pracować"), podkreślony kolokwializmami w rodzaju „byłbyś pan usatysfakcjonowany", można odczytać jako językowy wyraz sprzeciwu wobec poglądów reprezentowanych przez wpisanego w tekst odbiorcę, którego możemy sobie wyobrazić w postaci wyraziciela obiegowych komunałów, grzmiącego na „darmozjadów" i „pasożytów społecznych". Można jednak ujrzeć w tym zabiegu językowym próbę dostosowania się do „niskiego" idiomu rozmówcy, próbę stylistycznego upodobnienia, które wzmocni perswazyjną funkcję wypowiedzi, pozwoli lepiej dotrzeć do słuchającego. Jest to sprawa zasadnicza, przypadek Bursy jest dla mnie bowiem przykładem niemożności odnalezienia własnego głosu, nieumiejętności sprostania wymogom „autentycznej" ekspresji i nieustannej, chwilami panicznej ucieczki przed groźbą „językowego zawłaszczenia" przez fałszywy kod, której efektem bywa zwykle uwikłanie w kolejny kolektywny wzorzec stylistyczny – literacki bądź środowiskowy. Znacząca jest pod tym względem charakterystyczna parenteza z drugiej, wyodrębnionej graficznie, cząstki wiersza „[oni] nie markują (słowo godne waszej kultury)...", podkreślająca tę szczególnie wyczuloną wrażliwość językową.

5/ E. Dunaj-Kozakow *Bursa...*, s. 198, 199.

Po wykpieniu za pomocą trzech plastycznie zarysowanych, karykaturalnych scenek rodzajowych prostackiej tezy swego milczącego adwersarza, podmiot liryczny formułuje własną alternatywną tezę, podbudowując ją od razu swoistym rozumieniem charakteru wykonywanej przez żebraków pracy. Żebracy – nie wykonując żadnych czynności o charakterze produkcyjnym, przynoszących wymierny efekt – okazują się jednak pełnoprawnymi uczestnikami ekonomicznej wymiany, którzy „wartość użytkową" towaru zastępują „wartością znakową" („za jakikolwiek datek o każdej porze dostarczają nam emocji czystej i niesfałszowanej..."). Ich działalność nosi zatem wyraźne znamiona działalności artystycznej („dostarczają nam emocji"), szczególnej jednak („czystej i niezafałszowanej"), opartej na niwelacji dystansu kreacyjnego oraz na tym, co Scott Lash nazywa „od-różnicowaniem"[6] – a więc odwrotnością procesu kulturowego różnicowania, który zakłada odróżnianie form estetycznych od rzeczywistości. Mamy tu zatem do czynienia ze zjawiskiem, które socjologowie i teoretycy kultury zwykli nazywać „estetyzacją życia codziennego", z postawą, której prefiguracją był XIX-wieczny dandys świadomie kształtujący swoje życie w estetycznie zadowalającą całość, wzorcowy artysta integralny znoszący granice między życiem i sztuką. O ile jednak ideałem tamtej artystowskiej formy estetyzacji życia codziennego był świat, w którym złudzenie i sztuczność stają się jedyną dostępną rzeczywistością, o tyle u Bursy wektor kierunkowy wydaje się zwrócony w przeciwną stronę – ku autentyzmowi przeżycia, ku poświadczaniu szczerości i prawdziwości uczuć oraz doznań wyrażanych za pośrednictwem konwencjonalnych chwytów, na które skazany jest artysta. Teatralność i pragmatyzm zachowań żebraków („grają całym ciałem", „aby osiągnąć zamierzony efekt") pozbawiony jest towarzyszącej „wysokiej" kulturze sztuczności – lecz dzieje się tak, co znamienne, nie za sprawą wulgarnego naturalizmu („sztuka ta nie jest ani trochę naturalistyczna"), lecz dzięki swoistej misteryjności, która nadaje ich gestom charakter rytuału, zakonu („aby osiągnąć zamierzony efekt muszą surowo przestrzegać trybu życia nakazanego regułą").

Obrona żebractwa za sprawą jednego, ledwie dostrzegalnego, a tak brzemiennego w konsekwencje chwytu, a mianowicie nieuprawnionego porównania śmierci rzeczywistej i teatralnej („nie markują śmierci jak w waszych teatrach") sprowadza całe wyjściowe zagadnienie na płaszczyznę estetyczną, przez co daje się odczytywać jako wypowiedź o charakterze metapoetyckim.

Sztuka, którą uprawiają żebracy jest na wskroś nowoczesna, gdyż w swoim awangardowym przekraczaniu barier między egzystencją a artystyczną kreacją, sceną i publicznością – zawiera silny potencjał etyczny, wytrąca widza z bierności przysługującej obserwatorowi i zmusza go do aktywności, do podjęcia decyzji, zajęcia stanowiska, a więc zachowań typowych dla uczestnika. Tradycyjna akademicka sztuka zadowala się bierną kontemplacją i wystrzega angażowania odbiorcy

6/ Zob. M. Featherstone *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński, J. Lang, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i przedmowa R. Nycz, Kraków 1997, s. 310.

w konflikty poznawcze czy etyczne. Estetyczna formula zachowań żebraków przypomina tymczasem postulaty teatru alternatywnego i eksperymentalnego czy też założenia parateatralnych działań performerskich.

> Artyści awangardy winni uczyć się od nich i co mądrzejsi robią to...
> W pociągu Kraków–Przemyśl stanął nagle w drzwiach przedziału ślepiec z laską
> czy pan wie że każde z tych drętwiejących na ławce ciał dążących do wygodniejszego usadowienia się zostało nagle postawione przed problemem...
> którego najsłabszego echa trudno się doszukać w waszej sztuce...

Po początkowym wykpieniu argumentów przeciwnika i prezentacji własnej tezy popartej apologią żebraczej praktyki w konstrukcji mowy obrończej następuje moment przejścia do gwałtownego kontrnatarcia. Zarzut stawiany żebrakom obraca się przeciwko „etatowym" twórcom, osobom reprezentującym środowisko artystyczne, do którego – jak można się teraz domyślać – należy również pierwotny adresat całej wypowiedzi. Drastyczny atak wymierzony jest przeciwko formom instytucjonalizacji działań artystycznych, przeciwko jałowej, anestetycznej formie sztuki uprawianej przez „zawodowych" artystów, którym odmawia się jakiejkolwiek użyteczności społecznej. Nawiasem mówiąc, kompleks społecznej nieprzydatności odzywający się szczególnie wyraźnie w twórczości takich poetów, jak Różewicz (choćby w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*) czy Wojaczek (w słynnej formule: „bo poetów należy używać" z wiersza *Prośba*) znajduje swoją antycypację właśnie u Bursy, w gorzkoironicznym stwierdzeniu z *Funkcji poezji*: „Poezja nie może być oderwana od życia / Poezja ma służyć życiu".

Gwałtowny wybuch furii kończy pogardliwie rzucone retoryczne pytanie: „jak wy w ogóle wyglądacie?", któremu nieoczekiwanie, już w następnej frazie, odjęty zostaje retoryczny charakter. Chwilowa konfuzja spowodowana jest nie tylko niewłaściwym, bo dosłownym, potraktowaniem retorycznego zwrotu, lecz również ewidentnie błędną aplikacją – odpowiedź odnosi się przecież nie do tych osób, których dotyczyło pytanie. Chwyt ten można odczytać jako dyskretny sygnał wskazujący na autonomiczny, opresywny charakter kodu językowego, którego reguły potrafią zmylić samego użytkownika. Ta pozornie nieznacząca pomyłka okaże się wówczas subtelną figurą relacji dominacji i podrzędności, w której uprzywilejowaną pozycję zajmuje nie użytkownik, lecz abstrakcyjny system językowy.

Galerii postaci, które pojawiają się w dalszej partii tekstu, towarzyszy ledwie skrywana estetyczna fascynacja wyrażająca się najpełniej podziwem dla dysonansowej kompozycji gatunkowej, łączącej makabreskę i misterium. Najbardziej charakterystyczne jest jednak to, że podmiot wciąż nie może oprzeć się sięganiu po cudzy idiom, jakby odczuwał kompulsywny przymus uczestnictwa w niewłasnej grze językowej, której reguł ostentacyjnie nie akceptuje.

> oni grają przez całe życie jedną rolę
> ale robią to doskonale

Artystyczną perfekcję zapewnia jedynie absolutne utożsamienie się z odgrywaną rolą. Nie chodzi tu więc wcale o szczerość i spontaniczność, lecz raczej o ścisły, rygorystyczny dobór środków ekspresji o potwierdzonej skuteczności perswazyjnej. Nie ma tu też mowy o dystansie i autoironii, skoro zamierzony efekt uwarunkowany jest całkowitym „wejściem w rolę". Moralna dwuznaczność tej postawy – determinująca swoisty rodzaj emocjonalnej aury – sprowadza się do konfliktu między autentyczną krzywdą i silnie skonwencjonalizowanymi formami jej ekspresji. Jej skuteczność oparta jest z kolei w znacznej mierze na mechanizmie emocjonalnego szantażu – dyskomfort psychiczny odczuwany w obliczu drastycznego ekshibicjonizmu żebraków eksponujących swoją żałosną kondycję jest skutkiem eksploatowanej przez nich transgresywnej strategii przekraczania ustalonych norm, która pozostaje przywilejem osób wykluczonych. W przypadku artystycznej postawy Bursy ów status życiowego autsajderstwa, tak chętnie przezeń wykorzystywany w kreacji podmiotu lirycznego, nosi wyraźne znamiona sentymentalnej stylizacji i patetycznego gestu. Fałsz polega tu na pozorności egzystencjalnego wykluczenia, w którym w istocie nie chce się uczestniczyć, i którym w gruncie rzeczy się pogardza.

> Nie pomyślcie że fraternizuję się z lumpami
> żebracy są przeważnie ograniczeni i cuchną
> czuję do nich taki sam wstręt
> jak do was panowie... artyści

Pozostaje jedynie bezpieczna estetyczna fascynacja, „gustowanie" w metodzie, która obiecuje wewnętrzną integralność zamiast dręczącego rozszczepienia, wyrazisty i spójny dyskurs zamiast depersonalizującej wielogłosowości, „profesjonalizm" i jednoznaczność reguł zamiast frustrującej niekompetencji wiecznego amatora nieznającego tajników gry.

Etyczny maksymalizm i heroizm, które uczyniły z Bursy patrona nowofalowego buntu, wydają się zatem opierać na zasadniczym nieporozumieniu. W strategii „żebraczej" nie ma miejsca na bezkompromisowość moralną, szczerość, demaskowanie fałszywych wartości w imię prawdy. Ale z drugiej strony nie ma też miejsca na ironię, której warunkiem niezbędnym jest dystans wykluczający absolutne i bezwzględne utożsamienie się z rolą. Kategorie te, tak chętnie przywoływane przez krytyków piszących o Bursie, zastąpione zostają przez symulację. Należy przy tym pamiętać, że symulowanie nie oznacza udawania choroby, jak to przywykło się potocznie mniemać. Symulant utożsamia się ze swoją wyimaginowaną chorobą do tego stopnia, że rzeczywiście zaczyna odczuwać jej symptomy, staje się rzeczywistym pacjentem, mimo iż jego dolegliwości mają charakter urojony.

To, co ujawnione w *Obronie żebractwa* nie-wprost, to uwikłanie w różne style językowe, idiomatyczna nieautentyczność, która w poetyce wczesnych utworów Bursy daje o sobie znać w postaci wyraźnych zabiegów stylizacyjnych. W niej tkwi przyczyna silnego ładunku negatywnego, który niesie ze sobą ów wiersz będący

w istocie swoistym „anty-manifestem" wymierzonym w tych, którzy z racji swoich funkcji są niejako oficjalnymi dysponentami i prawodawcami reguł dyskursu artystycznego.

To, co wypowiedziane wprost i być może dlatego właśnie przemilczane we wcześniejszych odczytaniach: „wirtualnym" – nowofalowym i rzeczywistym – zamieszczonym w monografii Ewy Dunaj-Kozakow, to pozytywny projekt literackiej strategii. Literatura jako symulacja.

Rozmowy

Głos z zamurowanego ciała. Rozmowa z Leo Lipskim i Łucją Gliksman[1]

STANISŁAW BEREŚ: Spoglądam na te stosy książek, które wlewają się już z półek do pana łóżka i zastanawiam się, co pan najchętniej czyta, jaki typ literatury?

1/ LEO LIPSKI (właśc. LIPSCHÜTZ) urodzony 10 lipca 1917 w Zurichu, zmarł 7 lipca 1997 w Tel Awiwie; studiował na wydziale psychologii i filozofii UJ; po napaści niemieckiej w 1939 uciekł do Lwowa, w 1940 aresztowany i wywieziony do łagru w okolicy Uglicza; w 1941 wyszedł z ZSRR z armią Andersa; zwolniony z armii z powodu chorób; w 1945 zapadł na prawostronny paraliż; mieszkał do śmierci w Tel Awiwie, w ostatnich latach przykuty całkowicie do łóżka pod opieką Ł. Gliksman; napisał cykl erotyków opublikowanych w szwajcarskim czasopiśpie „Hortulus"; powieść *Niespokojni* napisał w 1948, wydał w 1999. W 1955 otrzymał nagrodę „Kultury" za *Noc i dzień* (1957); *Piotruś. Apokryf* (1960), *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*, wybór, oprac., i posłowie H. Gosk, Izabelin 2002. Monografia o nim: H. Gosk *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego* (1998).

ŁUCJA GLIKSMAN (pseud. Wanda Falk); ur. 1913 w Opatówku; poetka, publicysta, historyk literatury; absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim; w latach wojny zesłana w głąb ZSRR; przebywała potem na Bliskim Wschodzie i w USA, gdzie wykładała na Uniwersytecie Harvarda; prace krytyczno-literackie i wiersze publikowała na łamach czasopism w Iranie, Izraelu, we Francji („Kultura") i USA.

Rozmowa miała miejsce w mieszkaniu prof. Łucji Gliksman w Tel Awiwie, niecały rok przed śmiercią pisarza, który wymagał już całodobowej opieki. Miał kłopoty z mową i to powodowało dość ograniczony kontakt (potwierdzenia, przeczenia i krótkie, niewyraźnie artykułowane zdania), rolę jego *porte parole* w dużej części przejęła, dobrze rozumiejąca go i znająca jego losy opiekunka. Leo Lipski w trakcie nagrania ruchami głowy i rąk, rzadziej krótkimi zdaniami, potwierdzał opinie Gliksman lub zaznaczał odmienność swojego punktu widzenia. Tytuł wywiadu jest aluzją do jednego z ostatnich zdań *Piotrusia*.

ŁUCJA GLIKSMAN: Drugie tyle książek, ile pan widzi tutaj, Leo ma w swoim mieszkaniu[2]. Jak pan wie, od dwóch lat nie może już w ogóle chodzić. Początkowo miał u siebie stałą 24-godzinną opiekę, ale któregoś dnia przyjechał do mnie i tak już pozostał. Sprawa jego mieszkania nie jest zresztą załatwiona do końca. Została tam część jego rzeczy, a przede wszystkim książki, których nie można przewieźć do mnie, bo się tu po prostu nie zmieszczą. Ja mam tutaj księgozbiór w wielu językach, on natomiast gromadził u siebie tylko wydania polskie oraz niemieckie.

A co Leo czyta? Ma dużo wolnego czasu, więc codziennie coś nowego. Czasem nawet po kilka książek. Zarówno dzieła filozoficzne, jak i powieści. Ja czytuję powieści detektywistyczne, co uważam za rozrywkę, on natomiast za nimi nie przepada, choć kiedy nie ma już innych książek w pobliżu, bierze się również za kryminały. Teraz, jak pan widzi, czyta *Lalkę* Prusa, która zawsze leży u mnie przy łóżku, bo mam do niej duży sentyment. A w ogóle Leo czyta masę rzeczy.

Już dawno połknął wszystkie pozycje z Biblioteki „Kultury", m.in. książki Józefa Mackiewicza oraz jego starszego brata, Stanisława. Czasem mam wrażenie, że przeczytał już wszystkie polskie książki, jakie posiadam. Na szczęście przychodzą nowe, bo mamy wielu znajomych pisarzy. Niedawno otrzymaliśmy książkę Jugockiego o Wygodzkim, tom szkiców – zaprzyjaźnionego z Leo – Dawida Lazera, poświęconych Broniewskiemu i innym pisarzom, które są przedrukiem jego artykułów z „Wiadomości Londyńskich"[3].

S. B.: A do jakich książek najczęściej wraca?

Ł. G.: Najchętniej sięga po książki filozoficzne m.in. Platona, Kanta, Heideggera. Można powiedzieć, że pożera wszystko.

S. B.: Od kiedy zaczął pan poważnie myśleć o literaturze? Kiedy uświadomił pan sobie, że chciałby zostać pisarzem?

LEO LIPSKI: Kiedy miałem dwanaście lat.

S. B.: Krytycy, oceniając pańską twórczość, podkreślają, że od samego początku stworzył pan własny, niepowtarzalny styl pisarski. Ale nic nie bierze się z powietrza, u kogoś pan przecież terminował. Jakich pisarzy by pan wymienił?

L. L.: Żadnych.

Ł. G.: Jeśli mogłabym to skomentować, to uważam, że we wczesnym okresie jego pisarstwa, kiedy powstawała ta część *Niespokojnych*, która nosi tytuł *Mały Emil*, zauważalny jest wpływ Tomasza Manna. Natomiast kiedy był całkiem młody, chętnie czytał *Podróż do kresu nocy* Celine'a, *Niebezpieczne związki* Laclosa. Pewien wpływ wywarła na niego także zapewne twórczość Montherlanta i Steimana. Natomiast, jeśli chodzi o późniejszą prozę Leo, w której pokazał już cały swój talent i zdumiewającą głębię spojrzenia na świat, nie można go już porównywać z nikim.

2/ Po śmierci pisarza w lipcu 1997 roku jego księgozbiór został przekazany przez prof. Gliksman Ambasadzie Polskiej w w Tel Awiwie.

3/ D. Lazer *Frezje, mimoza i róże. Szkice polskie z lat 1933–1974 (wybór)*, Tel Awiw 1994.

Nie mam oczywiście na myśli tego, że jest lepszy od innych, ale po prostu całkowicie inny.

S. B. : Jedyne porównania, jakie się pojawiały w omówieniach i recenzjach pana prozy, wskazują na związki z prozą Kafki, Becketta i Hłaski. Czy rzeczywiście książki tych pisarzy nie były lekturami pańskiego życia?

L. L.: (*kategorycznie*) Nie!

Ł. G.: Mogę potwierdzić, że Becketta i Hłaskę Leo czytał już po napisaniu dwóch pierwszych książek, czyli *Niespokojnych* i *Piotrusia*. Natomiast wpływu Kafki na jego prozę nie dostrzegam w ogóle.

S. B.: Mówiono mi, że pana twórczością żywo zainteresowano się w Niemczech. Dlaczego akurat tam?

Ł. G.: Kiedyś Leo opublikował fragmenty swojej twórczości po niemiecku w jakimś szwajcarskim piśmie. Otrzymał wtedy dużo listów, po czym przyjechał do niego ze Szwajcarii prof. Rohner, dzięki czemu Leo ma u siebie dużo recenzji swoich książek w języku niemieckim. Pisała o nim również Igenborga Bachmann, która zapowiadała się na prawdziwą wielkość, więc to także zwróciło na niego uwagę niemieckiej krytyki. Ale też nie można mówić o jakimś przesadnym zainteresowaniu.

S. B.: Bohaterowie *Niespokojnych* to grono przyjaciół owładniętych pasją tworzenia, w wyjątkowo gwałtowny sposób dojrzewających intelektualnie i uczuciowo. Czy słusznie domyślam się, że to zbiorowy portret pana przyjaciół z okresu studiów? Co się z nimi stało?

L. L.: Pyta pan o bardzo bolesne sprawy.

Ł. G.: Spróbuję panu odpowiedzieć na to pytanie, naturalnie na ile potrafię. Rzeczywiście, byli to ludzie bardzo zdolni. Roman Haubenstock-Ramati wybił się po wojnie jako muzyk i muzykolog w Wiedniu, gdzie zresztą później umarł. Stanisław Frenkiel był malarzem i profesorem pedagogiki sztuki. Mieszka w Londynie[4]. Jakub Weismann, sportretowany w *Niespokojnych* jako Janek, został zabity we Lwowie przez Niemców[5]. Do tego kręgu przyjaciół należeli też Adam Weissberg, który po wojnie został profesorem w Warszawie oraz Jakub Eisenberg – podobnie jak wielu innych – zabity przez Niemców. Ten sam los spotkał również piękną Idę – narzeczoną Lipskiego, opisaną w jego książce jako Ewa.

S. B.: Czy w okresie studiów w Krakowie zetknął się pan osobiście z objawami antysemityzmu?

L. L.: Ja osobiście nie, ale... (*milknie*)

4/ Zmarł w 2001 roku.

5/ Ich sylwetki odnaleźć można w tomie *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*, wybór, oprac. i posłowie H. Gosk, Izabelin 2002.

L. G.: Sądzę, że Leo nie chce z panem na ten temat rozmawiać...? Sprawa antysemityzmu jest ostatecznie dobrze znana. Lipski, choć mocno przeżywał te sprawy, nie poruszał ich nigdy w swojej twórczości. Nie robił tego zresztą celowo, bo ostatecznie, kiedy spotka się Polaka-protestanta, nie zadaje mu się żadnych pytań na ten temat, gdyż nie dziwi nas to, że jest zarazem Polakiem i protestantem. Erna Wiewiórska z domu Schumann, pracownica w fabryce mojego ojca, której poświęciłam kiedyś wiersz, była protestantką. Po jakim czasie wyszła potem za Polaka, który był katolikiem, ale do końca życia pozostała protestantką i została pochowana na protestanckim cmentarzu. Jakoś nikogo nie dziwiło to, że czuje się Polką. Natomiast, kiedy przychodzi do rozmowy na temat Żydów, od razu pojawia się drażliwa kwestia antysemityzmu. (*zaczepnie, ostro*) Przecież Tuwim był Żydem i Leśmian był Żydem... Czyżby nie byli przez to polskimi pisarzami?

S. B.: Byli, oczywiście! I obaj cierpieli z powodu antysemickich napaści. Z tym, że nie słyszałem nigdy o antyprotestantyzmie, za to antysemityzm liczy sobie już kilkanaście wieków. W Polsce dochodziło przed wojną do wielu ekscesów, między innymi w Krakowie, więc oczywiste, że interesuje mnie, czy dotknęły pana osobiście?

Ł. G.: (*do Lipskiego*): Tyś się chyba z tym specjalnie nie zetknął?

L. L.: No nie, ale awantury były, oj były!

S. B. : Zakładam, że w środowisku studenckim, skupiającym młodych ludzi na pewnym poziomie intelektualnym, agresja musiała być rzadsza?

Ł. G.: Ależ, co pan mówi! Wręcz odwrotnie! Właśnie na uniwersytetach działy się wtedy najgorsze hece, na przykład dzielono sale tak, żeby Żydzi byli zgromadzeni po prawej stronie, a nie po lewej. Pamiętam nawet jak prof. Kot na znak solidarności stał podczas swojego wykładu za katedrą, ponieważ studenci żydowscy po wprowadzeniu getta ławkowego nie mogli siedzieć w trakcie zajęć. Tak samo postępował prof. Kotarbiński. Na moim wydziale, na polonistyce, nie było jeszcze tak źle, ale pamiętam sytuację, kiedy po zakończonych studiach chciałam posłuchać wykładu prof. Borowego. Zbliżam się do budynku uniwersytetu i widzę nagle, że kogoś biją w wejściu, kogoś innego wpuszczają, a jeszcze kogoś innego nie wpuszczają. Pytam więc jakiegoś studenta, co tu się dzieje, a on mi mówi: „Przechodźcie koleżanko. My nie wpuszczamy tylko Żydów". To ja mu na to, że też jestem Żydówką, ale przejdę, bo to jest mój uniwersytet. Nie przepuścił mnie, więc poszłam po policjanta, ale on nie chciał interweniować mówiąc, że wyższe uczelnie nie podlegają jurysdykcji policji. Wtedy ja na to: „Ależ to się dzieje na ulicy, na zewnątrz". Ale policjant odpowiedział: „Proszę pani, nie mamy żadnych rozkazów, więc co ja mogę zrobić w tej sytuacji? Co innego, gdyby panią zbili". Więc ja na to mówię: „Niech pan będzie w takim razie łaskaw podejść tam ze mną, bo będę starała się dostać do środka, a oni mnie na pewno zbiją, więc wtedy będzie pan mógł interweniować". W tym momencie glos mi się nagle załamał, a on wtedy rzekł do mnie jakoś wyjątkowo serdecznie: „Proszę pani, to są chwilowe nastroje, przejdą". To mnie, przyznam, bardzo wzruszyło.

Muszę jednak panu powiedzieć, że nigdy nie brano mnie za Żydówkę. Skończyłam polską szkołę, mówiłam po polsku bardzo czysto, co często powtarzali Czapscy, a Giedroyc nigdy niczego mi w tekstach pisanych dla „Kultury" nie poprawiał. Polański nawet uważał, że przed wojną musiałam być aktorką, bo tylko one miały tak dobrą dykcję. Nawet mi wprost kiedyś powiedział, że nie rozumie, dlaczego to przed nim ukrywam. Nos miałam krótki, a włosy co prawda żydowskie, ale wtedy chodziło się w kapeluszach, w związku z tym również Żydzi nie rozpoznawali we mnie Żydówki.

Kiedy jednak w Warszawie pojawili się Niemcy, jakiś gruby Polak z miejsca rozpoznał we mnie Żydówkę, wrzeszcząc na ulicy: *„Jüdin! Jüdin!"* Ponieważ jednak hitlerowcy nie mieli jeszcze wtedy żadnych rozkazów, więc przechodzili obojętnie. Innym razem, już po wojnie, kiedy nie było wody, bo Niemcy zniszczyli wodociągi, staliśmy po nią w kolejce, gdy pewna młoda dziewczyna, czerwona z przejęcia, wygłaszała długie przemówienie argumentując, że przez Żydów przegraliśmy wojnę. Mówiła tak długo, bez końca, aż wreszcie odezwał się jakiś starszy mężczyzna: „Co to za głupi naród! Przez Żydów – mówi pani – przegraliśmy? Przez rząd, który nie przygotował się do wojny, jak należy". Reakcja dziewczyny była natychmiastowa: „Toż właśnie mówię, że przez rząd, bo nie pozwolił bić Żydów". Wspominam to naturalnie z goryczą, gdyby jednak zapytał mnie pan teraz, czy przez to mniej kochałam Polskę, odpowiedziałabym natychmiast: oczywiście, że nie!

S. B.: W 1939 roku, po napaści Niemiec na Polskę, Leo Lipski wyruszył na wschód, do Lwowa. Jak doszło do jego aresztowania?

Ł. G.: Sowieci wywieźli wtedy na Syberię wszystkich „bieżeńców", czyli tych, którzy przybyli z terenów okupowanych przez Niemców. Były oczywiście też inne kategorie.

S. B.: Co pani wie na temat przejść Lipskiego w obozach sowieckich? W jakim stopniu *Noc i dzień* można traktować jako zapis dokumentarny?

Ł. G.: Leo mało mi o tym opowiadał. *Dzień i noc* czytałam, jeszcze w Ameryce, nie wiedząc kim jest autor.

S. B.: W opowiadaniu pt. *Wadi* z tomu *Dzień i noc* napotykamy obraz jakiegoś koszmarnego, prymitywnego lazaretu, w którym pozbawieni opieki chorzy leżą we własnych ekskrementach wprost na ziemi, pokryci chmarami much. Kontekst każe podejrzewać, że to jest obraz wojskowego szpitala z okresu, kiedy byl pan chory na tyfus po wyjściu Armii Andersa z Rosji, ale jakoś trudno mi uwierzyć, żeby w wojskowych lazaretach panowały aż tak straszliwe warunki.

L. L.: Tu chodzi o szpital w Sowietach.

Ł. G.: Ja też tak sądzę, bo ten opis bardziej pasuje do Sowietów (*do Lipskiego*), ale ty rzeczywiście byłeś w takim szpitalu?

L. L.: Tak, byłem.

L. G.: Jako pacjent?

L. L.: Tak.

Ł. G. (*do Beresia*): To jest całkiem możliwe. Gdy moja matka ciężko zachorowała podczas zesłania, zabrali ją do szpitala, który był po prostu zwykłą chałupą wiejską z glinianą podłogą. W jednym pokoju na ziemi leżało może z osiem kobiet, a przecież niektóre miały zaraźliwe choroby. Lekarka powiedziała mi, żebym codziennie przynosiła jakieś jedzenie, bo nie ma żadnej żywności dla pacjentów. Potem, kiedy z kolei sama wylądowałam w szpitalu w Tadżykistanie, nie był on już tak straszny, ale jedzenia też nie było, więc lekarka powiedziała mi dokładnie to samo, co poprzednia. Sam szpital był jednak całkiem przyzwoity. Miałam podagrę, ale medycy twierdzili, że to choroba wywołana głodem.

S. B.: Jak ludzie radzili sobie w tak skrajnych sytuacjach? Ja bym pewnie umarł w ciągu pierwszego tygodnia.

Ł. G.: Nikt, kto tego nie widział na własne oczy, nie zrozumie nigdy, cośmy tam przeżyli. Przypuszczam wprawdzie, że ludzie, którzy przeszli przez Oświęcim, widzieli jeszcze gorsze rzeczy, ale tego z kolei ja sobie nie potrafię wyobrazić. To, co działo się w Rosji, było absolutnie straszne. Gdzieś tu w domu jest książka mojego męża, w której próbował opisać, czym był obóz[6]. Napisana została wprawdzie po angielsku, ale potem przetłumaczyliśmy ją na język polski. Chętnie bym ją panu dała, ale nie wiem, czy tak łatwo znajdę. Jest ona dobitnym dowodem na to, jak tamte przeżycia wymykają się słowom. Sowieckie gułagi można zrozumieć tylko wtedy, jeżeli tam się było. Bardzo trudno jednak o nich opowiadać.

Pewnego dnia po prostu przychodzą do pana domu funkcjonariusze NKWD, wyciągają z łóżka przed świtem i pakują do pociągu, gdzie w bydlęcym wagonie jest dziewięćdziesiąt osób oraz konie. Po drodze nie dają nic do jedzenia, co najwyżej od czasu do czasu (ale bardzo rzadko) wodę, a na dodatek nie pozwalają się ludziom załatwić. Dopiero kiedy byliśmy już w głębi Rosji, zatrzymali pociąg gdzieś w polu i pozwolili ludziom wyjść za potrzebą. Wszyscy wychodzili z wagonów, kucali, ale tak się wzajemnie siebie krępowali, że nie mogli się załatwić. Ja byłam w towarzystwie dziewczynki, która dzisiaj jest już starszą panią i mieszka w Szwajcarii. Obie wstydziłyśmy się tak okropnie, że postanowiłyśmy skorzystać z ubikacji na pobliskiej stacji, choć oznaczało to ryzyko, że pociąg może w każdej chwili ruszyć bez nas, co musiałoby się skończyć naszą śmiercią. Wchodzimy do damskiej ubikacji, a tam widzimy w podłodze dziury – jedna przy drugiej, nieoddzielone od siebie niczym. W stolicy Baszkirii, Ufie, stało obok siebie dziewięć pociągów z Polakami, w sumie kilkadziesiąt tysięcy ludzi, niech pan sobie spróbuje sobie wyobrazić, co się tam działo.

Nam przez cały czas nie dali w ogóle nic do jedzenia. W innych pociągach dawali słone ryby, ale po nich ludzie czuli się jeszcze gorzej, bo nie mieli czym popić. Potem gdzieś dojechaliśmy. Pierwszego dnia, o dziwo, dostaliśmy jedzenie. Chcie-

---

6/ J. Gliksman *Tell the West. An account of this experiences as a slave laborer in the Union of Soviet Socialist Republics*, New York 1951.

li nas, zdaje się, dobrze usposobić. Ale potem były już tylko baraki i głód. Ludzie w obozie byli rozmaici, ciągle kłócili się między sobą. Sprzedawali z siebie ostatnie szmaty, żeby tylko coś zjeść, ale jak się okazuje, dużo można wytrzymać.

Potem nas zwolnili i zaczęła się nowa wielotygodniowa podróż pociągiem przez Azję. Znowu nic nie wiadomo i nie ma kompletnie nic do jedzenia, (*z sarkazmem*) skoro byliśmy już „wolnymi" ludźmi, to sami powinniśmy je zdobywać. Kiedy wreszcie zatrzymaliśmy się, pojechałam do pobliskiego miasta (był to Leninabad, który teraz wrócił do starej nazwy Chodżent), żeby sprawdzić, czy można się w nim osiedlić, bo mój brat zapadł na grypę, miał 40 stopni gorączki i był w malignie. Kiedy udało mi się kupić u jakiejś starej Kozaczki woreczek ryżu, który natychmiast ugotowałam, mój brat wymamrotał, że będzie jadł ryż, ale tylko wtedy, jeśli dostanie do niego rosół. Wtedy uznałam, że bredzi, więc ruszyłam po pomoc. Po raz pierwszy zobaczyłam wtedy Tadżykistan i szosę. Wszystko to było jak ze snu: wchodzę do czegoś, co pan by pewnie nazwał kawiarnią, a tam na podłodze ze skrzyżowanymi nogami siedzą Tadżycy jak z *Baśni tysiąca i jednej nocy* – w kolorowych tiubietiejkach i z nożami za pasem. Herbaty w owych czasach nie było, więc w czajhanach podawali jakiś wyciąg roślinny z wodą. W tej wsi nie było żadnych nazw ulic, numerów, zupełnie nic. I wtedy właśnie nagle zerwała się straszliwa ulewa. Byłam sama, kompletnie zagubiona i nie wiedziałam, jak mam wrócić do transportu... (*zrezygnowana*) No nie, ja chyba nie jestem w stanie tego opowiedzieć. Koszmarnie było, proszę pana. Nie do uwierzenia, że to wszystko można było wytrzymać.

S. B.: Życie Lipskiego to koszmar uwięzienia w łóżku oraz w cierpiącym ciele. Nie bez kozery pisze w *Piotrusiu*: „Konanie, w milczeniu, przez lata. Zamurowany we własnym ciele". Straszne zdania! Nie znam – przyznam – historii pańskich chorób. Wiem tylko, że problemy zaczęły się już w czasie wojny. Słyszałem jednak również, że przez długie okresy jednak chodził pan, funkcjonował, był aktywny. Kiedy nastąpiło załamanie zdrowia, które unieruchomiło pana ostatecznie?

Ł. G.: Paraliż był następstwem tyfusu z komplikacjami (zapalenie mózgu). Wystąpił nagle, kiedy Leo znajdował się w Beyroneid w Libanie. Przypadkiem była przy tym Anna Lother Frenklowa[7]. Potem chodził już o lasce i z ręką na tem-

7/ Por. inf. Agnieszki Maciejowskiej: „Historia choroby Lipskiego nie była opowiadana jednoznacznie – pierwszym objawem była podobno kilka miesięcy utrzymująca się niezdiagnozowana bardzo wysoka gorączka. Czasem słyszałam wzmianki o tyfusie, w jakiejś korespondencji znalazłam coś o padaczce. Potem był ów nagły atak paraliżu w Libanie, gdzie Lipski przyjechał na studia – ściągnęła go tam pani Frenkłowa, osoba z najściślejszego grona przyjaciół, więc o tyle nieprzypadkiem była przy tym. Po powrocie z Libanu do Palestyny Lipski musiał chyba przejść najgorszą gehennę – szpitale, domy opieki połączone z brakiem opieki, rehabilitacji i pieniędzy. To w tej atmosferze Piotruś zdecydował wystawić się na sprzedaż – zresztą w pierwszym wariancie Piotruś nazywał się Leo. Postać pani Cin również zbudowana jest na fragmentach osobowości prawdziwej gospodyni mieszkania Lipskiego – znalazłam opisy w jakiejś korespondencji" [z e-mailu do S. Beresia z dnia 29.07.2002].

blaku. Niezdolność do samodzielnego poruszania się wystąpiła dopiero 2-3 lata temu. Właśnie wtedy wzięłam go do siebie[8].

S. B.: (*do Gliksmanowej*) Kiedy tak siedzimy razem koło łóżka pana Leo, myślę sobie, że jest ono dla niego makabrycznym przedłużeniem sowieckiego obozu.

Ł.G.: Leo jest rzeczywiście człowiekiem bardzo boleśnie doświadczonym przez los. Jednym z tych, dla których wojna nie skończyła się nigdy. Zapłacił więc ogromną cenę za sowieckie obozy. Można było oczywiście zapłacić cenę jeszcze wyższą, bo według obliczeń polskich władz na obczyźnie, z czym zetknęłam się w bibliotece Hoovera w Stanford w Kalifornii, jedna trzecia zesłańców umarła. [Ja z moim bratem[9]] wydostałam się z Rosji za dolary, ale oboje przeszliśmy chorobę głodową. Niestety, ona właściwie nigdy nie przechodzi do końca, więc zapadałam na nią w późniejszych latach jeszcze dwukrotnie. W Ameryce chorowałam w sumie przez trzy i pół roku. Proszę sobie wyobrazić ten paradoks: choroba głodowa w Ameryce, gdzie jedzenia jest tak dużo, że trudno sobie to nawet wyobrazić! Lekarze w Stanach niewiele wiedzieli o tej chorobie, stąd przeprowadzali na mnie różne doświadczenia, w wyniku których straciłam większość włosów, co dla kobiety jest okropne. Dzięki ich staraniom mogę jednak dziś normalnie żyć, funkcjonować i nie miałam nigdy, chwała Bogu, żadnych patologicznych objawów. Tymczasem Leo zapłacił za Rosję całym swoim życiem. Niech pan pomyśli, co to za życie: jego matka umarła młodo, jeszcze w Krakowie, ojca i narzeczoną zabili mu Niemcy, a brat poległ pod Monte Cassino.

S. B.: Zawsze fascynowała mnie pana umiejętność kompresowania nieprawdopodobnego ładunku dramatyzmu w niezwykle zwartej, a zarazem chłodnej emocjonalnie formie.

Ł. G.: Słusznie napisał pan w swoim artykule[10], że inni przedstawiali piekło sowieckiego gułagu dokładnie, na wielu stronach, z detalami, Leo natomiast potrafił opisać je w jednym krótkim opowiadaniu. Pewnie rzeczywiście należałoby opisywać ten koszmar dzień po dniu, ale przecież nie pamięta się każdego dnia. Zresztą każdy z nich był takim samym piekłem, na które składały się klimat, warunki pracy, traktowanie więźniów, głód i choroby. W obozach sowieckich uprzywilejowani

---

8/ A. Maciejowska: „Chyba dłużej trwała ta niezdolność – kiedy ich poznałam w '91 roku Lipski był już u pani Gliksman, siedział wprawdzie w wiklinowym fotelu na kółkach, ale nie wyglądało, żeby mógł zrobić coś więcej niż przenieść się z łóżka na ten fotel. Podczas wszystkich następnych wizyt był zawsze w łóżku. Kiedy przyjechałam ponownie, po ośmiomiesięcznej przerwie, mieszkał u siebie, razem z kimś, kto się nim opiekował przez 24 godziny, ale pod całkowitą kontrolą pani Łucji [...]. Po kilku miesiącach był już znowu u niej. Słyszałam o wizytach fizjoterapeuty, z którym robił kilka kroków po mieszkaniu i który w końcu złamał mu rękę".

9/ Na taśmie: „Wywiozłam go [czyli Lipskiego] z Rosji", jednak w kontekście późniejszej relacji należy sądzić, że chodzi o brata prof. Gliksmanowej, o którym jest mowa dalej.

10/ S. Bereś *Piekło Leo Lipskiego*, „Odra" 1992 nr 1.

byli kryminaliści, podczas gdy na przykład w przedwojennej Polsce było odwrotnie, gdyż właśnie więzień polityczny był uprzywilejowany.

S. B.: Z pani słów wynika, że poznaliście się z Lipskim jeszcze przed opuszczeniem Sowietów[11], natomiast wcześniej stwierdziła pani, że czytała jego *Dzień i noc*, nie znając go osobiście?

Ł. G.: Po wyjściu z Rosji widziałam Lipskiego tylko raz, w Teheranie. Potem, gdy byłam już w Palestynie, nasza wspólna przyjaciółka opowiedziała mi o jego paraliżu. Poznałam go bliżej dopiero w 1950 roku na prośbę Jerzego Giedroycia, gdy przyjechałam do Izraela z Ameryki, by odwiedzić matkę i brata.

S. B.: Jak doszło zatem do pani powtórnego spotkania z Lipskim? To musiało być już po pani przeprowadzce ze Stanów do Izraela? W którym to było roku?

Ł. G.: W 1960. Znów zresztą na prośbę Giedroycia. Na stałe przyjechałam jednak do Izraela dopiero kilka lat później, po śmierci męża w Waszyngtonie. Był to rok 1958. Później, kiedy byłam już w Izraelu, zmarła moja matka w 1963, a wkrótce potem w 1967 brat Juliusz, który był adwokatem. W ten sposób zostałam na świecie całkiem sama, więc postanowiłam zająć się Leo.

S. B.: Jaki był krąg towarzyski Lipskiego?

Ł. G.: Różnie to wyglądało w różnych okresach. Za „moich" czasów mieliśmy przeważnie wspólnych przyjaciół. Leo byl zresztą w tych sprawach wyjątkowo nierówny i kapryśny (podobnie jak w wielu innych).

S. B.: Z czego utrzymywał się i jak sobie radził w życiu, zanim pani się nim zajęła?

Ł. G.: Żył dzięki pomocy opieki społecznej oraz wielu innych ludzi. Brat Stanisław przysyłał mu z Włoch wojskową pensję żołnierza Armii Andersa, a po jego śmierci pomagali mu w miarę swoich skromnych możliwości różni przyjaciele. Dużo serca okazał mu rosyjski publicysta, Juliusz Margolin, i jego żona, a także Maria Peleg (pseudonim Mariańska) i jej mąż Mieczysław (oboje nie żyją). Z krakowian losem Lipskiego interesował się jedynie dr Dawid Lazer[12]. Zresztą nawet mój mąż, nie znając go kompletnie, też przysyłał mu paczki ze Stanów Zjednoczonych (na prośbę Jana Holcmana). Później Leo otrzymał odszkodowanie niemieckie, więc jego kłopoty materialne się skończyły. Ale jednocześnie też wypaliło się i jego zdrowie.

S. B.: *Piotruś wraz z odzieżą do sprzedania* – to dość koszmarny pomysł. Czy zdarzyło się panu być na dnie takiej nędzy, że przychodził panu do głowy pomysł sprzedania się na targu? To czarna groteska czy wspomnienie z jakiegoś suku arabskiego?

11/ Zob. oryginalny zapis rozmowy: przyp. 9.

12/ Wg inf. A. Maciejowskiej, drobne sumy Lipski otrzymywał systematycznie również z Koła Krakowian z Kanady.

L. L.: Nie, to zupełnie zmyślona sytuacja. Takie rzeczy tu się nie zdarzają. Zresztą chyba nigdzie? Owszem, sprzedają czasem kobiety i dzieci, ale na pewno nie w Izraelu.

S. B.: W pana prozie Izrael to Ziemia Obiecana, ale i kraina przeklęta. Pana bohaterowie tęsknią za Polską, ale też przekreślili ją na zawsze. W jakim stopniu ten obraz odzwierciedla pana stosunek do obu ojczyzn?

Ł. G.: Po drugiej wojnie światowej trudno było w ogóle myśleć o powrocie do Polski. Ale pewna nostalgia pozostała w nas do dzisiaj. Leo szczególnie tęskni za Krakowem, a ja za Warszawą i moją rodzinną wsią. Na temat Izraela Lipski najpełniej wypowiedział się w artykule o *Piotrusiu*, który kiedyś napisał, ale nie wiemy gdzie się zapodział[13].

S. B.: Kiedy czytam pana książki, odnoszę wrażenie, że obcuję ze światem, w którym nie ma Boga. Zastanawiam się więc, jak traktuje pan swój gorzki los: jako niemożliwy do zaakceptowania przypadek czy wyrok, który został zapisany „w górze"?

Ł. G.: Ja jestem osobą trochę wierzącą, ale Leo niespecjalnie, w związku z tym nie zastanawia się specjalnie nad kwestią przeznaczenia. On przyjmuje swój los, ale bez tego, co pan nazwałby wolą boską. Po prostu tak się nieszczęśliwie zdarzyło i on to przyjął. Pod tym względem mam dla niego wielkie uznanie. Nie widziałam nigdy, żeby płakał nad sobą lub rozczulał się nad swoim losem. A Leo potrafi płakać, co widziałam, kiedy umarł szewc reperujący jego buty, a jego żona skarżyła mu się, że pozostała samotna. Swoją chorobę przyjmuje nad wyraz dzielnie. (*Do Lipskiego*) Mam rację? Jeżeli nie, to powiedz, co myślisz.

L. L.: Masz rację.

Ł. G.: Dodałabym do tego jednak, że w życiu codziennym jest trochę jak dziecko, bo cechuje go naiwność w stosunku do ludzi, a zarazem głupi upór, gdyż nie chce wielu rzeczy, które mogłyby mu pomóc. Zarazem jednak jest człowiekiem ogromnego talentu i wielkiej głębi myślenia.

S. B.: Dorobek pisarski Lipskiego nie jest bogaty, nawet jak na tak ciężko chorego człowieka. *Niespokojni* podobno istnieją, fragmenty były drukowane już dawno temu, ale wciąż nie ma wersji książkowej[14]. Według wieści gminnej, ta praca trwa już jakieś pięćdziesiąt lat. To wszystko świadczy, że tworzy pan z wielkim

---

13/ Szkic Lipskiego pt. *Jak powstawał „Piotruś"* odnalazł się dopiero po śmierci pisarza: druk w „Kulturze" (1998, nr 9) oraz w tomie *Paryż ze złota. Teksty...*, s. 90-93.

14/ Utwór *Niespokojni* został napisany w 1948 roku, fragmenty ukazały się w 1952 roku na łamach londyńskich „Wiadomości", w wersji książkowej wydane pośmiertnie nakładem ODN, Olsztyn 1998. Por. też inf. A. Maciejowskiej: „Słyszałam wersję o o d t w a r z a n i u po wojnie napisanego wcześniej i zaginionego tekstu" (ibidem).

wysiłkiem. (do Gliksmanowej) Czy pan Leo nie mógłby dyktować – pani albo komuś innemu?

Ł. G.: Tworzenie to dla niego duży wysiłek fizyczny. Czasem próbuje dyktować, również mnie, ale to nam niespecjalnie wychodzi. Tą metodą jesteśmy w stanie tylko regularnie odpowiadać na listy. Generalnie jednak zawsze ktoś w końcu przepisze jego maszynopisy, ostatnio na przykład przepisywałam *Miasteczko* i *Sarniego braciszka*.

S. B.: Zawsze intrygował mnie obraz kobiet w pana twórczości. Są one drapieżne, nieobliczalne i kompletnie niemoralne. Odnoszę wrażenie, że dobrze czuje się pan w takim towarzystwie?

L. L.: Nie czuję się dobrze w takim towarzystwie.

Ł. G.: (*do Lipskiego*) A moim zdaniem, zawsze czułeś się dobrze wśród takich panienek. Tylko dlatego, że przestałeś już chodzić, nie możesz ich do siebie zapraszać. Bo przecież nie zaprosisz ich do mnie. (*Do Beresia*) Leo zawsze miał wokół siebie bandę dzikich dziewcząt. (*Do Lipskiego, słysząc jego protesty*) A co, nie było tak? Było! Na przykład ta lesbijka [...], która ciągle wyprawiała swoje szaleństwa. Nie wiem oczywiście, czy te twoje panienki były rzeczywiście aż tak straszne, jak je opisałeś, ale na pewno były mocno narwane. Bo na przykład Ewa, którą sportretowałeś w *Niespokojnych*, podobnie zresztą jak Ida czy Ala, wcale nie miały opisywanych przez ciebie skłonności.

S. B.: Może fascynują go kobiety demoniczne? Przecież mógł opisywać z równym powodzeniem zacne panienki z dobrych domów...

Ł. G.: Moim zdaniem, kobiety w prozie Leo są nie tyle demoniczne, ile po prostu źle się prowadzą. Wydaje mi się, że to jest właśnie skutek jego młodzieńczych fascynacji literackich Celine'm, Laclosem, Montherlantem i Steimanem...

S. B.: (*do Lipskiego*) Więc intrygują Pana takie kobiety, jak np. Manon Lescaut? Kobiety o podwójnej moralności?

Ł. G.: Ale nie demoniczne! Ani Batia nie jest demoniczna, ani tym bardziej Ewa.

S. B.: No to powiedzmy, że nieobliczalne. W każdym razie dochodzimy do konstatacji, że nie są to postacie tak całkiem wymyślone.

Ł. G.: Batia z *Piotrusia* jest zlepkiem kilku kobiet, które Leo znał osobiście lub o których słyszał. Myślę, że gdyby znał taką kobietę, to rzeczywiście by mu się bardzo podobała. Ale takiej kobiety nigdy w życiu nie spotkał. Nie była nią bowiem nawet Elza, której poniekąd było wszystko jedno, z kim sypia. Zmarła biedaczka na leukemię. Taka kobieta, aby zostać kochanką kalekiego Piotrusia, którego przecież nie kocha, musiałaby być gotowa do stosunku z każdym. Ponieważ prowadziła niespokojny tryb życia, wciągnęła go w swoje przygody. Później jednak go rzuciła, bo szukała ekscytującej przyszłości, za którą gotowa była zapłacić każdą cenę. Bar-

dzo charakterystyczne są jej słowa: „«Oddaj moje dziesięć piastrów». Wtedy właśnie [Piotruś] zrozumiał, że z jego życia odpada już wszystko i nie zostaje mu nic"[15]. Leo zawsze chciał napotykać na drodze życia takie kobiety, ale jakoś nigdy nie miał okazji. Te które spotkał, przepraszam za wyrażenie, to były jednak tylko zwykle „puszczałki".

S. B.: Tragiczny obraz świata charakteryzuje wszystkie pana książki, również te rekonstruujące lata przedwojenne *Niespokojnych*. Pan chyba od początku postrzegał rzeczywistość jako coś nieludzkiego, niemożliwego do zaakceptowania. Stąd rodzi mi się okropne podejrzenie, że mimo wszystko los nie potrafił pana zaskoczyć...

Ł. G.: Nie znam na tyle przedwojennej twórczości Leo, by jednoznacznie potwierdzić pana opinię (*Lipski potwierdza, kiwa głową*), ale myślę, że on rzeczywiście postrzegał świat w ten sposób od zawsze. Dziś naturalnie można powiedzieć, że świat widziany przez pryzmat jego choroby musi wydawać się straszny. Ale może Leo rzeczywiście już dawno temu zobaczył okrutną prawdę, której my wciąż jeszcze nie dostrzegamy? A może po prostu jedni ją widzą, a inni nie? Celine też widział świat tak krańcowo. Jeśli jednak porównamy ich obu, okaże się, że jest między nimi spora różnica. A wie pan jaka? Pomimo całego nieszczęścia Leo ma jednak poczucie humoru, którego autorowi *Podróży do kresu nocy* brak. Niezapomniane są niektóre szydercze partie z *Piotrusia*, takie jak na przykład napis w ubikacji „Ex oriente lux"[16] lub może mniej zabawne, ale za to niezwykłe stwierdzenie doktora Siegberta: „Jak pan pozna, co to jest prawdziwe świństwo...", wypowiedziane po informacji Piotrusia, że był w sowieckim gułagu.

S. B.: To zdanie już podczas pierwszej lektury zrobiło na mnie ogromne wrażenie, a zarazem zaintrygowało mnie, bo zawiera sugestię, że nawet obozy sowieckie nie są dnem męczarni ludzkiej. Zaiste zagadkowe zdanie spod pióra człowieka, który zostawił tam zdrowie. W takim razie, co jest tym ostatnim kręgiem?

Ł. G.: Ja nie wiem. (*Do Lipskiego*). Musisz chyba sam odpowiedzieć na to pytanie.

L. L.: (*próbuje niezrozumiale, po chwili kapituluje*) Nie potrafię odpowiedzieć na to pytanie.

15/ Komentarz H. Gosk: „Pani Gliksman na swój sposób interpretuje zachowanie Batii, która najpierw daje Piotrusiowi te pieniądze, a potem domaga się ich zwrotu. Lipski, jako autor, zapewne nie zgodziłby się z ostatnim zdaniem wypowiedzi pani Łucji, nie przypisywał przecież Batii wysublimowania etycznego i chyba Piotruś też tego od niej nie oczekiwał, więc wmawianie mu ostatecznego załamania w związku z takim, a nie innym zachowaniem dziewczyny wydaje się nadużyciem interpretacyjnym".

16/ Komentarz H. Gosk: „O ile pamiętam, tam nie było takiego napisu. To sedes był marki «Lux», a reszta to skojarzenie autorskie" (por. cyt.: „Klozet był marki «Niagara» a sedes marki «Lux». „Ex oriente lux". Istotnie").

S. B.: Czytałem, że ogromnie ważnym wydarzeniem w pana życiu stała się wizyta w Paryżu, gdzie zaprosił pana Jerzy Giedroyc?

Ł. G.: Leo przeżył tam rzeczywiście bardzo szczęśliwy okres, bo mieliśmy wokół siebie bardzo wielu przyjaciół. Wrażeń było tyle, że każdego dnia zapisywałam to, co robiliśmy, a Leo stworzył później z tych zapisków notatki paryskie[17]. Bardzo dużo zrobił dla niego wtedy Allan Kosko, którego widywaliśmy codziennie, podobnie zresztą jak Józefa Czapskiego. To był dla nas bardzo piękny okres. Kiedy po powrocie komuś o tym wszystkim opowiadał, zaraz potem telefonowano do mnie, żebym przyjechała i zrelacjonowała to raz jeszcze, bo on był tak szczęśliwy, że ze wzruszenia nie mógł opowiadać. Już chyba nigdy nie będzie tak szczęśliwy.

S. B.: Jak był możliwy wyjazd do Europy tak chorego człowieka?

Ł. G.: Przed wyjazdem do Paryża Leo miał ciężki wypadek – upadł i złamał kość biodrową, co skończyło się operacją. To był naprawdę cud, że potem chodził równie dobrze, jak przed wypadkiem. Chodził zresztą tak szybko, że moja kuzynka prosiła go często, żeby zwolnił, bo nie mogła za nim nadążyć. Parę lat później jego lekarka (neurolog) chciała, żeby wykonał badania. Zadzwoniłam więc wtedy do Anglii, do znajomej lekarki, która jest również neurologiem, choć dziecięcym, i poprosiłam o radę. Wtedy ona zaproponowała nam przyjazd do Londynu. Pojechaliśmy. Leo dostał pokój na dole, żeby nie musiał chodzić po schodach, ja zaś mieszkałam w pokoju ich córki na górze. Pobyt tam nie był może aż tak upajający, jak w Paryżu, ale też było bardzo miło[18]. Frenklowie okazali nam dużo serca. Przychodziło do nich mnóstwo znajomych, m.in. pewien pan z Krakowa, który zajmował się zbieraniem pamiątek krakowskich, a także pisarz (którego nazwisko wyleciało mi z pamięci) wraz ze swoją przyjaciółką, Niną. Nie znali Leo osobiście, ale czytali *Piotrusia*, którym byli wręcz zachwyceni. Polecili tę książkę dziś już nieżyjącemu pisarzowi rosyjskiemu, Kuzniecowowi, autorowi *Babiego jaru*, który przebywał na emigracji w Anglii. Zrobiła na nim również ogromne wrażenie. Poza tym spotykaliśmy się tam z Lidią Ciołkoszkową, wdową po Adamie Ciołkoszu, z moim kolegą z przedszkola, Wiesiem Strzałkowskim (późniejszym ministrem oświaty w rządzie londyńskim), i z moim przyjacielem PPS-owcem, Jankiem Gewartowskim. Ponieważ Leo ma w Londynie kuzyna Stefana, żonatego z Angielką, spędzaliśmy z nimi również dużo czasu. Zwiedzaliśmy wspaniale muzea, pałace, słuchaliśmy doskonałych koncertów, które organizowała nam Anka Frenklowa.

17/ Opublikowane jako *Ludzie z Maisons-Laffitte*, „Kontury" 1993, nr 4; *Paryż jeszcze*, „Kontury" 1995, nr 6.

18/ H. Gosk: „O pobycie w Londynie nigdy nie słyszałam, więcej – w zapiskach paryskich pojawia się wątek zaproszenia do Londynu przez przyjaciół, Frenklów, ale tak, jakby nigdy nie doszło do wyjazdu, można więc zaryzykować wniosek, iż jeśli miał on rzeczywiście miejsce, to później niż w 1975 r. «Logistyka» wyjazdu do Paryża również nie jest mi znana. Wiem tylko, iż Lipski do końca nie mógł uwierzyć, że jedzie do Paryża i nie wierzył w to, póki nie znalazł się w samolocie. Nie wiem, co było impulsem do tej podróży i kto za nią płacił".

Woziła nas wszędzie. Najbardziej utkwiło mi w pamięci British Museum, które posiada urządzenia przystosowane dla ludzi niepełnosprawnych, więc Leo nie musiał wspinać się po schodach, bo podjeżdżał dźwig i przewoził go na właściwe piętro. W końcu wyprowadziliśmy się od Frenklów i zamieszkaliśmy w śródmieściu. To były bardzo przyjemne chwile. Leo zawsze mówił, że je opisze, ale nie zrobił tego.

Tel Aviv, sierpień 1996

Oprac. Elżbieta Hutyra, Anna Barysz, Stanislaw Bereś

Przechadzki

Henryk MARKIEWICZ

Jak się dawniej dedykacje pisały

Zwykle dwie przyczyny kierują przypisujących piórem, z których najszlachetniejszą jest okazanie wdzięczności, przyjaźni lub szacunku, najpospolitszą pochlebstwo, chęć zyskania nagrody, lub wyniesienia wielkim imieniem małej pracy.

Tak charakteryzował praktykę dedykacyjną Stanisław Kostka Potocki w swym dziele *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski* (t. 1, 1815). Istotnie, staropolskie dedykacje, ujęte w formę wierszowaną, skierowane były do osób wysoko postawionych w hierarchii społecznej i miały zabarwienie panegiryczne. Ale obok nich pojawiały się również dedykacje rodzinne i przyjacielskie, nacechowane liryzmem lub żartem, a w okresie Oświecenia – także oddzielające się ironicznym dystansem od owych panegirycznych konwencji.

Odmiany i funkcje dedykacji staropolskich i oświeceniowych zostały już szczegółowo omówione w pracach Anny Czekajewskiej, Renardy Ocieczek i Bożeny Mazurkowej[1]. Spróbujemy tutaj wątek ten przedłużyć, szkicując losy dedykacji w piśmiennictwie polskim XIX wieku[2]. W jego początkach występowała jeszcze trady-

1/ A. Czekajewska *O listach dedykacyjnych w polskiej książce XVI w.*, „Roczniki Biblioteczne" 1962 z. 1/2; taż, *Kultura umysłowa Polski XVI w. w świetle listów dedykacyjnych*, „Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej" 1965, Seria A, z. 7; R. Ocieczek *Sławorodne wizerunki. O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku* Katowice 1982; B. Mazurkowa *Literacka rama wydawnicza dzieł Franciszka Dionizego Kniaźnina (na tle porównawczym)*, Katowice 1993 (tu rozdział: *Poetyckie przypisania Kniaźnina na tle oświeceniowej sztuki dedykacji*).

2/ Uwzględniono tu także dedykacje w utworach niepublikowanych, lecz przeznaczonych do druku. Pominięto natomiast dedykacje rękopiśmienne na egzemplarzach książek wysyłanych przez autora różnym adresatom. Zob.: J. Lorentowicz *Dedykacja*, w:

cyjna dedykacja uroczysta, wyrażająca wdzięczność i szacunek dla magnackiego dobroczyńcy, ze skrzętnym przytoczeniem jego tytułów. Wyrazisty jej przykład znaleźć można w *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego:

> Jaśnie Oświeconemu Książęciu Adamowi Czartoryskiemu, Generałowi Ziem Podolskich, Cesarsko-Królewskiemu Feldmarszałkowi

tudzież

> Jaśnie Wielmożnemu Józefowi Maksymilianowi z Tęczyna Hrabiemu Ossolińskiemu, dziedzicowi Woli Mieleckiej, Zgórska itd. w Galicji Wschodniej.
>
> Z bezprzykładną śmiałością poważam się Słownik mój języka polskiego zaszczycić razem dwoma imionami, w kraju i za granicą świetnymi, w narodowej literaturze celnymi, względem języka krajowego wielce zasłużonymi. Śmiałość tę moję wymawia wdzięczność jak jednemu tak i drugiemu, w tym stopniu należąca się ode mnie, że nie mogłem wyłącznie pierwszemu tu jej przed Publicznością wynurzać, abym nie uchybił drugiemu.

I dalej wylicza Linde, że Ossoliński wspierał go radą i zachętą, zakupywał potrzebne mu książki, a Czartoryski dostarczał różnych informacji, przede wszystkim opłacił kopistę i prawie połowę kosztów druku. Wierna tradycji jest i Klementyna Tańska, gdy swą książkę *Amelia matką*

> Jaśnie Wielmożnej Zofii z książąt Czartoryskich, ordynatowej Czartoryskiej jako żyjącemu przykładowi Matek, w dowód szacunku, uwielbienia i wdzięczności przypisuje i poleca.

Z natury rzeczy akcenty bardziej bezpośrednie zaznaczają się w dedykacjach rodzinnych – Stanisława Potockiego dla żony (*O sztuce u dawnych*) i syna Aleksandra (*Pochwały, mowy, rozprawy*) czy Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej dla brata Adama (*Malwina, czyli domyślność serca*).

Jeszcze Antoni Malczewski poprzedza *Marię* staroświeckim listem dedykacyjnym *Do Jaśnie Wielmożnego Juliana Niemcewicza,* mianując się jego „najniższym sługą" i wyrażając „uwielbienie dla jego charakteru", „świetnej wyobraźni a pełnej wdzięku erudycji" i poświęca mu swój poemat jako „hołd słaby" oddany jego zasługom.

Zdecydowanie odmienne były dedykacje wielkich romantyków. Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki zwracają się w nich czasem do swych osobistych znajo-

---

Spojrzenie wstecz, Warszawa 1935; *Rękopiśmienne dedykacje autorskie w księgozbiorze Ossolineum*, zebrał i oprac. J. Długosz (tu także: J. Trzynadlowski *O dedykacji*); A. Janta-Połczyński *O Lechoniowym zbiorze dedykacji autorskich*, w: *Losy i ludzie*, New York–Londyn 1961, Wrocław 1967; K. Wyka *Dedykacje, czyli salon literatury*, „Przekrój" 1974 nr 1520; *Sto dedykacji dla Juliusza Wiktora Gomulickiego*, Warszawa 1976; A. Kowalczykowa *Sztuka dedykacji. Z księgozbioru Treterów*, „Kultura" 1978 nr 36; A. Janta-Połczyński *Słowo o dedykacjach*, w: *Lustra i reflektory*, Warszawa 1982; W. Błachut *O pięknej sztuce dedykacji*, „Fakty" 1983 nr 20; J. Tuwim *90 dedykacji*, wybór i oprac. T. Januszewski, Warszawa 1999.

mych, nieznanych skądinąd większości czytelników, a przy tym są to dedykacje zaledwie kilkuwyrazowe, pozbawione tytulatury i pochwalnych ozdobników, czasem nawet bez nazwiska („Towarzyszom podróży krymskiej" – *Sonety krymskie*, „Bonawenturze i Joannie Zaleskim" – *Konrad Wallenrod*, „Do Michała Rola Skibickiego, podpułkownika wojsk Rzeczypospolitej Kolumbijskiej, poświęcając mu powieści wschodnie" (Słowacki), „Stefanowi H. na pamiątkę spotkania się w Ziemi świętej i pod górami Libanu" – *Anhelli*).

Ale gdy mowa o Mickiewiczu i Słowackim, trzeba też przypomnieć, patetyczną, zrytmizowaną dedykację III części *Dziadów* ku czci nieżyjących już „narodowej sprawy męczenników", zbyt wszystkim pamiętną, by ją tu przytaczać, oraz o patetycznym wierszu *Ofiarowanie*, poprzedzającym *Poemat Piasta Dantyszka*, a skierowanym ku Warszawie, „żałośnej wdowie polskiego ludu". Osobno należy wymienić poetyckie listy dedykacyjne poprzedzające *Balladynę* i *Lillę Wenedę*. Słowacki obszernie charakteryzował w nich i interpretował swe dramaty; natomiast składniki ściśle dedykacyjne były w tych tekstach lakoniczne. W pierwszym ograniczały się do peryfrastycznego zwrotu „Autorowi *Irydiona*" (Krasiński, jak wiadomo, dbał o zachowanie swej anonimowości), w drugim do słów:

> dla ciebie jedynie, mój drogi wybudowałem nową scenę, sprowadziłem duchów aktorów i rozłożyłem na leśnej murawie biegającego po świecie kolportera małe bogactwo.

Niezwykle były dedykacje Zygmunta Krasińskiego – zawsze zapseudonimowane lub mistyfikacyjne. „Maria" wymieniona w dedykacji *Agaj-hana*, *Nie-Boskiej komedii* i *Irydiona* to Joanna Bobrowa; kim – Bobrową czy Delfiną Potocką – jest nienazwana nawet z imienia adresatka wiersza dedykacyjnego *Nocy letniej*, której „w świętym współczuciu i świętej miłości" poświęca tę „pieśń swej duszy", trudno rozstrzygnąć. W dedykacji *Przedświtu* kryła się podwójna mistyfikacja – ofiarowany był Henrykowi Ligęzie, fikcyjnemu autorowi *Trzech myśli*, a w podpisie figurował Konstanty Gaszyński.

Również w utworach innych pisarzy doby romantyzmu aż po lata osiemdziesiąte XIX wieku dedykacje pojawiają się często, w urozmaiconych, a niekiedy wręcz niezwykłych postaciach. Z natury rzeczy rzadko teraz jako adresaci występują osoby wysoko postawione w hierarchii społecznej i urzędowej, ku którym autor zwraca się ze słowami czci i wdzięczności. W ten sposób np. poświęca *Izorę* „Jaśnie Wielmożnemu Ordynatowi Hrabi Stanisławowi Zamoyskiemu" Antoni Edward Odyniec. Przykładem dobitnym, ale odosobnionym, bo adresowanym do rosyjskiego dostojnika jest dedykacja Józefa Ignacego Kraszewskiego na książce *Wilno od początków jego do roku 1750*:

> Jaśnie Oświeconemu Księciu Dołhorukowemu, jenerał adiutantowi Jego Cesarskiej Mości, jenerał porucznikowi, wileńskiemu wojennemu gubernatorowi itd., itd., itd. w dowód niewygasłej wdzięczności i najgłębszego uszanowania to pismo składa Autor.

Owa wdzięczność – dodajmy – odnosi się do interwencji Dołhorukowa, która w roku 1832 ocaliła Kraszewskiego od zesłania w sołdaty na Kaukaz.

Przeważają teraz zdecydowanie dedykacje przeznaczone dla osób bliskich – rodziny i przyjaciół. 21-letni Odyniec na swoich *Poezjach* wyraz synowskiego uczucia poprzedza jeszcze oficjalną tytulaturą:

> Jaśnie Wielmożnym: Tadeuszowi Odyńcowi, Ojcu mojemu, i Marii Spitznaglowej, radczyni stanu, która mi ciągłą dobrocią miejsce straconej zastępuje matki, w dowód najczulszej wdzięczności poświęcam.

Na ogół dedykacje rodzinne są krótkie i formułowane z uczuciową powściągliwością. Kraszewski na *Mindowsie* umieszcza tylko słowa: „Rodzicom, co mam najlepszego ofiaruję"; Dominik Magnuszewski na *Niewieście polskiej w trzech wiekach*: „Ludwice z Borakowskich Raciborskiej, matce mojej, w dowód poważania, szacunku i synowskiej miłości poświęcam"; Aleksander Gorczyński na *Opowieściach i legendach Jadama z Ziemi Zatorskiej* – „Najdroższej towarzyszce życia w upominku poświęcam"; Wacław Szymanowski na zbiorowym wydaniu *Powieści i dramatów* tylko „Żonie i dzieciom". Wylewniejszy był Stanisław Chołoniewski (*Sen w Podhorcach)* w dedykacji dla kuzyna:

> Bratu i Przyjacielowi ściślejszym braterstwem serc z sobą połączonemu, Gabrielowi Rzyszczewskiemu na pamiątkę wesołych chwil błogiej przeszłości poświęca Autor.

Ciepła i obszerna jest również dedykacja *Morituri* Kraszewskiego, „przywiązanego ojca" dla syna Jana, złożona „w dowód pamięci serdecznej" i podzięce za „serce i miłość", z błogosławieństwem na „życie pracy, bodaj szczęśliwe" i życzeniami doznania wdzięczności ze strony dzieci. Podniośle brzmią słowa Bohdana Zaleskiego:

> Żonie to *Wieszcze oratorium* wydumane przy jej sercu w żałobie wielkiej lata 1864 poświęca Bohdan.

Na osobną uwagę zasługują niektóre dedykacje panów dla pań, mniej lub bardziej dyskretnie osłaniające ich imię i nazwisko kryptonimem, a ujawniające jakiś żywiony ku nim sentyment. Bohdan Zaleski kładzie na *Przenajświętszej rodzinie* słowa „Duszom siostrzanym F... i D..." (tj. Felicji Iwanowskiej i jej córce, Dionizji Poniatowskiej); Cyprian Norwid na *Nocy tysięcznej drugiej*: „M. T. [Marii Trembickiej], najbliższej nierodzonej poświęcam"; Romuald Podbereski na *Przygodach człowieka, który sprzedał swój cień*: *„S. W. dilectae dicatum et nunc et semper"; „Teofil Lenartowicz na Cieniach syberyjskich"* – „Malwinie Sybiraczce, Polce sercem, umysłem i czynem"; Kornel Ujejski na *Tłumaczeniach Szopena*:

> Tej, która potęgą swego muzycznego talentu, potężniejszym słowem siostrzanego współczucia koiła i podnosiła mego ducha, chcąc zostawić ślad mojej niewygasłej wdzięczności, te tłumaczenia składam. [dedykacja dla jego wielkiej miłości, utalentowanej pianistki Leonii Wildowej][3]

3/ W wyd. 2 (1893) umieszczona została dedykacja inna: „Poza grób w uczuciu świętej czci i wiecznej wdzięczności z powtórnym ofiarowaniem posłane".

Liczne były dedykacje dla przyjaciół i znajomych, czasem formułowane z zachowaniem dystansu, czasem poufale, często upamiętniające spotkanie czy gościnę w domu adresata, niekiedy uwieczniające osobę zmarłą. Oto przykłady:

> Gustawowi Hodeniusowi na pamiątkę przyjaźni i miłych wieczorów na wspólnym czytaniu poezji spędzonych poświęcam – Antoni Edward Odyniec na przekładzie *Mazepy* Byrona.
>
> Pani Helenie i panu Stefanowi Buszczyńskim na pamiątkę chwil najlepszych spędzonych z nimi pracę tę moją poświęcam – Apollo Korzeniowski, *Komedia*.
>
> Cieniom i pamięci Adama Strawińskiego, najcnotliwszego obywatela najlepszego swego przyjaciela poświęca autor – Ignacy Chodźko, *Obrazy litewskie*.

Wątpliwy – przynajmniej z dzisiejszego punktu widzenia – komplement wymyślił Józef Korzeniowski (*Piękna kobieta*):

> Dziewiętnastoletniej matronie, księżnie Karolinie W***, w dowód czci dla rzadkich jej przymiotów pracę tę poświęca autor.

Niekiedy jedna dedykacja zawiera kilka nazwisk jak np. w *Poezjach trzeciego okresu* Tadeusza Łady Zabłockiego, gdzie autor wymienił pięciu „przyjaciół i towarzyszy broni". *Cwiczenia pobożne dla dzieci rozwijające myśl* „Władziowi, Jasiowi Maryni i Teklusi Kleniewskim z najżyczliwszego serca poświęca autor" – Stanisław Jachowicz.

Adresatami jednej dedykacji bywają czasem łącznie przyjaciele zmarli i jeszcze żyjący. Powieść *Adam Smigielski* dedykował Henryk Rzewuski zmarłym: Konstantemu Jaroszyńskiemu i Teofilowi Bukarowi, oraz żyjącym: ks. Ignacemu Hołowińskiemu, Michałowi Grabowskiemu i Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu, Kornel Ujejski swe *Żywe słowa Jeremiego* – „dwom patriotom a moim przyjaciołom, zmarłemu Adamowi Pajgertowi i żyjącemu oby jak najdłużej między nami Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu". Stosowano także dedykacje przyjacielskie zbiorowe bez wymieniania nazwisk: Ryszard Berwiński ofiaruje swe *Powieści wielkopolskie* „Przyjaciołom i braci pokrewnej"; Karol Baliński *Noc strzelców w Anatolii* – „Towarzyszom koczowiska na pamiątkę"; Cyprian Norwid *Vade-mecum* – „Tym, z którymi błogo, poufnie i często rozmawiałem".

Jak widać z przytoczonych już przykładów, adresatami byli często inni pisarze. I tak, Stefan Witwicki poświęcił *Poezje biblijne* Zaleskiemu; Edward Dembowski *Piśmiennictwo polskie* – Berwińskiemu; Roman Zmorski *Lesława* – Dembowskiemu; Jan Chęciński *Porządnych ludzi* – Syrokomli; Władysław Łoziński *Zaklęty dwór* – Zachariasiewiczowi; Felicjan Faleński *Odgłosy z gór* – Lenartowiczowi.

Owe dedykacje dla pisarzy nazywały czasem tytuły ich dzieł i zasługi literackie. Stefan Witwicki w *Balladach i romansach* po wymienieniu nazwiska Kazimierza Brodzińskiego wraz z jego godnościami pisze:

> Tobie, który śmiałeś powstać na nasze wyłączne oddanie się jednym tylko wzorom; Autorowi czułych i miłych poezji, ważnych i rozumnych rozpraw – w dowód literackiego szacunku i osobistej przyjaźni niniejsze dziełko ofiaruję.

Michał Czajkowski obdarza *Kirdżalim* Marię z Czartoryskich Wirtemberską jako „«autorkę *Malwiny*» w hołdzie, czci i uwielbieniu dla jej cnót, patriotyzmu i wysokich zdolności". Karolina Nakwaska książkę *Do matek polskich słów kilka* peryfrastycznie poświęca Tańskiej-Hoffmanowej jako „autorce *Krystyny*", nb. podpisując się „autor", nie „autorka" (książka ukazała się anonimowo). Henryk Merzbach swój obraz liryczny *Antoni Malczewski* dedykuje „Hipolitowi Skimborowiczowi, który wzniósł pomnik «Autorowi *Marii*» i Kazimierzowi Władysławowi Wójcickiemu, który skreślił dokładny życiorys poety". Kraszewski ofiaruje powieść *Dwie królowe* „drogim cieniom Aleksandra hr. Przeździeckiego, którego poszukiwania opowiadaniu temu dostarczyły treści".

Wśród adresatów dedykacji jest oczywiście Mickiewicz (Stefan Garczyński, *Wacława dzieje*: „Adamowi Mickiewiczowi na pamiątkę kilku miesięcy z roku 1831 razem w Dreźnie przepędzonych poświęca przyjaciel dozgonny"[4], Konstanty Gaszyński, *Sonety*: „Adamowi Mickiewiczowi tę księgę sonetów poświęcam"; Józef Bohdan Zaleski, *Duch od stepu*: „Przyjacielowi swemu Adamowi Mickiewiczowi składa w upominku J.B.Z."). Słowacki (Józef Komierowski, *Jawy*: „Juliuszowi Słowackiemu jako dowód uwielbienia dla jego czci") i Krasiński (Konstanty Gaszyński, *Poezje*: „Autorowi *Irydiona*, przyjacielowi lat młodych te kilka dźwięków serca mojego poświęcam"; Kajetan Koźmian, *Stefan Czarniecki*: „Zygmuntowi Krasińskiemu autor ośmdziesięcioletni z błogosławieństwem poświęca").

Najwięcej hołdów zebrał Kraszewski – przypisywali mu swe utwory m.in. Korzeniowski, Rzewuski, Syrokomla, Ujejski, Zachariasiewicz, Wilczyński, Deotyma, Szujski, Orzeszkowa. Z kolei Kraszewski dedykował swe utwory m.in. Korzeniowskiemu, Ignacemu Chodźce, Kremerowi, Zaleskiemu, Syrokomli (kilkakrotnie), Lenartowiczowi, Wiszniewskiemu, Wilkońskiej, Dzieduszyckiemu, Pługowi, Jenikemu, Krausharowi.

Osobną grupę stanowią dedykacje dla ludzi teatru, którym autorzy zawdzięczali realizację sceniczną swych utworów. Tak więc Józef Korzeniowski poświęca *Starego męża* „Artystom dramatycznym teatru lwowskiego", Syrokomla *Możnowładców i sierotę* „Artystom dramatycznym Teatru Wielńskiego", Jan Chęciński *Szlachectwo duszy* Sewerynowi Jasińskiemu „za nauczycielskie trudy, serdeczne rady i pokrzepienie ducha na ciężkiej drodze naszego zawodu", *Przed obiadem i po obiedzie* – Alojzemu Żółkowskiemu za jego rolę w *Szlachectwie duszy*, a *Krytyków* Sergiuszowi Muchanowowi, prezesowi dyrekcji teatrów warszawskich. Adresatem *Radziwiłła w gościnie* Kraszewskiego byl Wincenty Rapacki, a przysłowia dramatycznego *Kosa i kamień* tegoż autora – Romana Popiel.

Stosunkowo rzadko obdarzano dedykacjami postacie zasłużone dla narodu spoza kręgu bliskich przyjaciół. Tak np. Wincenty Pol poświęcił *Pieśni Janusza* „Polkom Emilii [Sczanieckiej] i Klaudii [Potockiej] w imieniu towarzyszów broni ran-

4/ Dedykacja ta zaczynała się początkowo od słów „Mistrzowi poetów polskich", na co Mickiewicz się nie zgodził, „dla tysiąca przyczyn – jak pisał w liście do Garczyńskiego z 12 stycznia 1833 – a najwięcej, że mi tak serce dyktuje".

nych w walce o niepodległość narodu w roku 1830 do 1831"[5]; Garczyński *Sonety wojenne* – „Generałowi Umińskiemu w dowód szacunku wysokiego i na pamiątkę kampanii roku 1831 pod jego rozkazami odbytej".

Czasem dedykacja upamiętnia zasłużoną postać już zmarłą, i to nieraz w odległym czasie. *Maryna Mniszchówna* Piotra Dahlmana poświęcona jest „na cześć cieniom Sebastiana Fabiana Klonowicza", *Pieśni wieśniacze* Jana Czeczota – „zacnej duszy Stanisława Staszica", *Jan Kochanowski w Czarnolesie* Klementyny Hoffmanowej – „pamięci Kazimierza Brodzińskiego w dowód czci i wdzięczności"; Schillera *Dziewica Orleańska* w tłumaczeniu Odyńca – „cieniom Klaudyny z Działyńskich Potockiej, najwyższej w duchu, jaką znalem w mym życiu, a której winienem pojęcie natchnienia, łaski Bożej w człowieku, w hołdzie, czci, wdzięczności i żalu"; książka Karoliny Wojnarowskiej *O potrzebach naszego czasu* – „cieniom za wcześnie zgasłej przewodniczki i mistrzyni Polek", co odnosi się tu do Klementyny Tańskiej-Hoffmanowej. Tajemnicza jest inskrypcja „Cieniom G..." na *Wieczorach florenckich* Juliana Klaczki. Dedykacjami czczono też pamięć nieżyjących bohaterów. Na zbiorku Kornela Ujejskiego *Dla Moskali* widnieje napis:

> Ku uczczeniu oficerów rosyjskich: Potapowa, który złamał i odrzucił szpadę w czasie rzezi warszawskiej i Aleksandrowa, który w roku 1862 ocalił Warszawę od nowych mordów. Wielkie ich imiona kładzie na nikłej tej książce w uwielbieniu wróg caryzmu, przyjaciel rosyjskiego narodu, syn pokutnej Polski, Autor.

Na *Historii powstania narodu polskiego w 1861–1864* Agatona Gillera:

> Wspomnieniu i czci tysiąca pięciuset patriotów straconych przez Moskwę na szubienicach lub rozstrzelanych w powstaniu 1863–1864 r. poświęca tę pracę autor.

Na zbiorku Teofila Lenartowicza *Na przepadłe imię*:

> Cieniom męczenników polskich, kapłanów Chrystusowych, Ściegiennego, Mackiewicza, Iszary, Sierocińskiego i Brzóski.

Sporą grupę stanowią dedykacje skierowane w stronę pewnych zbiorowości. Niekiedy są one ściśle określone: „Ukochanym kmiotkom znad Niemna i Dźwiny" (Jan Czeczot, *Pieśni wieśniacze znad Dźwiny. Książeczka III*); „Litwie i Żmudzi" (Józef Ignacy Kraszewski, *Witoldowe boje*); „Bratnim rodom, co Jastrzębca w godle noszą" (tenże, *Boleszczyce*); „Oficjalistom guberni kijowskiej, podolskiej, wołyńskiej" (Michał Jezierski, *Powieści*); „Braci wielkopolskiej, Polanom Wiślanym z pozdrowieniem na nowe tysiąclecie oddaje swą opowieść – Polanin Dnieprowy" – (Józef Bohdan Zaleski, *Wigilia godów tysiąclecia*). Warszawie poświęcone było nie tylko wspomniane już *Poema Piasta Dantyszka*, ale także *Tyrtej* Norwida i *Hasło polskie* Karola Balińskiego. Przytoczmy słowa tego ostatniego:

5/ Warto nadmienić, że *Pan Tadeusz* miał być dedykowany Klaudynie Potockiej, jak świadczy o tym list Mickiewicza do niej w tej sprawie z listopada 1833.

Jaśnie Oświeconej Łaską Bożą, Prześwietnej męstwem chrześcijańskim, prawdziwej stolicy Nieśmiertelnej Rzeczpospolitej Polskiej Warszawie, ufającej tylko Bogu, miłościwej nawet wrogom, w najgłębszej czci miłości i pokorze składa niegodny sługa K.B.

Osobno odnotować należy rzadkie zresztą dedykacje dla instytucji. Kraszewski przeznacza *Budnika* dla redakcji „Biblioteki Warszawskiej", w której utwór ten drukował, a *Sztukę u Słowian* – dla Cesarsko-Królewskiego Krakowskiego Towarzystwa Naukowego jako jego członek korespondent; Jan Rymarkiewicz ofiaruje rozprawę *Kolebka, dom i grób Jana Kochanowskiego* komitetowi przygotowującemu obchód trzechsetletniej rocznicy śmierci poety.

Znaleźć można także dedykacje o adresie bardzo ogólnym. Kraszewski przypisał swe *Dwa światy* „Nieznajomym przyjaciołom", a *Rachunki* z roku 1868 – „Ludziom dobrej woli"; Leonard Sowiński poezje *Z życia* – „Duchom bratnim"; Cyprian Norwid *Autodafe* – „Nieszczęśliwym w dowód głębokiego poważania"; Kornel Ujejski *Poezje* – „Zmarłym za ojczyznę, żyjącym dla niej"; Seweryn Goszczyński *Trzy struny* – „Ludowi polskiemu jako ofiarne pierwociny moich dla ciebie uczuć"; na *Żelaznej Marynie* Ludwik Mierosławski napisał: „W nadziei, nocy i milczeniu ostrzącym żelaza w zakład wspólnictwa poświęca autor".

Odosobnione są dedykacje żartobliwe i ironiczne. August Wilkoński pisze: „Wielce uczynnemu Janklowi Magenfisch wspierającemu piśmiennictwo krajowe, w dowód właściwej wdzięczności ten drugi oddział *Ramot i ramotek literackich* przypisuję: Au: Wi: ch.: fil: k.: n: k:" (co miało znaczyć: „chirurg filozofii, kawaler naturalnego krzyża"). „Przesadnym filantropom i humanitarzom poświęca exkolega" – tak brzmi dedykacja *Obrazka wiejskich rozkoszy* Walerego Wielogłowskiego. Na karcie tytułowej *Chorób wieku* Kamaszewskiego czytamy: „Pamięci niepraktycznych ojców naszych ten ubogi krzyżyk na mogile postawił J. J. K.". A oto kilka jeszcze dedykacji ekscentrycznych niemieszczących się w tej systematyce. Aleksander Rypiński, *Białoruś*:

Pierwszemu z kmiotków białoruskich, co się najprzód czytać, a zatem mówić i myśleć po polsku nauczy, tę moją błahą pracę w dowód wysokiego uwielbienia i szacunku poświęcam i dla niego drukuję.

Anna Libera, *Nowe poezje*:

Ogółowi ziomków moich za względne przyjęcie pierwszego tomiku mych poezji niniejsze dziełko poświęcam, składając oraz podziękowanie szanownym osobom, które prenumeratą usiłowania moje w wydaniu owego wesprzeć raczyły.

Cyprian Norwid, *Wanda*:

Mogile Wandy pod Krakowem w dowód głębokiego poważania poświęca autor.

Dodać należy, że z dedykacjami występują czasem nie autorzy, lecz także tłumacze i wydawcy. Mickiewicz poświęcił Niemcewiczowi swój przekład *Giaura* Byrona, natomiast Odyniec wszystkie swe tłumaczenia opatrywał dedykacjami.

Pośmiertną edycję *Rozbójnika salonowego* Dominika Magnuszewskiego dedykował braciom autora wydawca, S. Koszowski. Na edycji pośmiertnej *Pieśni i poematów* Mariana Korwin-Kochanowskiego widnieje napis:

> Kornelowi Ujejskiemu do hołdów, które odbiera od żyjących, jako uczczenie zagrobowe imieniem zgasłego syna poświęca K. [tj. matka Kochanowskiego, Karolina]

Jak widać, w pierwszej połowie XIX w. stosowano przeważnie dedykacje jednozdaniowe. Rzadko pojawiają się obszerniejsze listy dedykacyjne; autor – poza ofiarowaniem swego utworu omawiał tu, czy usprawiedliwiał jego charakter (zazwyczaj skromnie minimalizując jego wartość), a czasem – założenia i cele swego pisarstwa, uprzedzał, lub zbijał zarzuty krytyki. Obok wzmiankowanej już *Marii* Malczewskiego i *Króla chłopów* Kraszewskiego warto wymienić aż cztery obszerne listy dedykacyjne Henryka Rzewuskiego z r. 1851 do *Rycerza Lizdejki, Adama Śmigielskiego, Teofrasta polskiego* i *Wędrówek umysłowych*.

Niektóre listy dedykacyjne ujęte są w formę wierszowaną. Dłuższe *Poświęcenie* do Edwarda Tadusza Bielińskiego figuruje na czele *Mohorta* Wincentego Pola. „Kochany szef sztabu lwowskiej Gwardii Narodowej" jest tu jednak zaledwie wzmiankowany, tekst wypełniają ogólne refleksje światopoglądowe i wspomnienie o Kajetanie Krasickim, z którego opowiadań wysnuł autor swój poemat. Dedykacje poetyckie kilkakrotnie wprowadzał Norwid. Deklaracja wiernej pamięci o zmarłym przyjacielu nazwanym tu tylko zdrobniałym imieniem „Włodziu" (chodziło o Włodzimierza Łubieńskiego) poprzedza *Promethidiona*. „Do A.Z." – dedykacja na *Bransoletce* ewokuje rozmowy prowadzone przed laty z Antonim Zaleskim we Florencji. Adres zbiorowy, i to dwukierunkowy, miała dedykacja broszury *O sztuce dla Polaków* – skierowane zarówno do tych, co znieważają przeszłość narodową, jak i do tych, którzy potrafią oddać jej należną cześć. Wspaniałym poetyckim hołdem dla bohaterstwa Warszawy była wspomniana już *Dedykacja* poprzedzająca *Tyrteja*.

W spuściźnie Norwida zwraca też uwagę rzadki jeszcze wówczas obyczaj opatrywania dedykacją poszczególnych wierszy: *Psalm wigilii* poświęcony był ks. Hieronimowi Kajsiewiczowi, wiersz *Do Moskali-Słowian* – „Braciom warszawianom", *Koncept a ewangelia* – Karolowi Balińskiemu, litania *Do Najświętszej panny Marii* – ks. Aleksandrowi Jełowickiemu, *Człowiek* – „P z N.S., siostrze" (tj. Paulinie z Norwidów Suskiej), *Fortepian Szopena* – „A.C., b. profesorowi uniwersytetu" (Antoniemu Czajkowskiemu).

W dobie romantyzmu mało kto z pisarzy nie opatrywał swych utworów dedykacjami; można by tu wymienić Zygmunta Kaczkowskiego i Aleksandra Fredrę. Szczególnie natomiast hojni byli pod tym względem Kraszewski, Zaleski, Syrokomla, Lenartowicz, Ujejski.

Romantyczne kształty dedykacji łatwo było prześledzić, bo odnotowuje je *Nowy Korbut*, brak natomiast takiego zestawienia dla czasów późniejszych, stąd też dalsze spostrzeżenia zapewne nie są wolne od przeoczeń. Jest jednak rzeczą niewątpliwą, że pokolenie pozytywistyczne było w dedykowaniu swych utworów

znacznie bardziej wstrzemięźliwe od swych poprzedników. I to w podwójnym sensie. Dedykacje pojawiają się teraz rzadziej i są lakoniczne, wyciszone. Nie znajdujemy ich na utworach Sienkiewicza. Spośród dziel Prusa tylko *Faraon* zaopatrzony jest w dedykację – jakże chłodną i banalną: autor poświęca go żonie „jako drobny dowód czci i przywiązania". Staremu obyczajowi pozostała jednak wierna Eliza Orzeszkowa. Oto dwie, jakże różne dedykacje: W patetycznych słowach poświęca młoda autorka *Meira Ezofowicza*. „Wszystkim ziomkom moim z dobrą wolą pragnącym światła i pokoju bez względu na to, gdzie i jak oddają oni cześć Bogu"; na *Argonautach* widnieje bardzo osobiste wyznanie sentymentu dla Franciszka Godlewskiego: „Na pamiątkę długich wspólnych czytań i rozmów – smug jasnych na tle zmierzchu".

Inni wybitni pisarze tej epoki „poświęcali" swe utwory tylko sporadycznie; np. Aleksander Świętochowski *Aspazję* – pamięci synka Maurycego (w słowach: „Jego świętej pamięci"); Józef Bliziński *Rozbitków* – „Zonie w upominku"; Adolf Dygasiński opowiadanie *W Kielcach* – „Profesorom i kolegom kielczanom". Adam Asnyk umieszczał niekiedy dedykację także na poszczególnych wierszach i ich cyklach (np. *W Tatrach* – „Mieczysławowstwu Pawlikowskim na pamiątkę chwil wspólnie spędzonych w Zakopanem z wyrazami przyjaźni"). Więcej dedykacji znaleźć można by zapewne w książkach pisarzy *minorum gentium*; jako przykłady mogą tu posłużyć książki Stanisława Grudzińskiego czy Kazimierza Glińskiego. Były to z reguły lakoniczne dedykacje personalne.

Odosobnione w tym czasie ogólniejsze adresy dedykacyjne figurują na obrazku Marii Konopnickiej *W piwnicznej izbie* („Biednym dzieciom Warszawy"), na powieści Gabrieli Zapolskiej *Przedpiekle* („Matkom dla przestrogi"), a także na późnym eposie Kazimierza Glińskiego *Królewska pieśń* („Ojczyźnie mojej"). Stanisław Tarnowski w obszernej łacińskiej przedmowie ofiarował swego *Jana Kochanowskiego* Uniwersytetowi Bolońskiemu, obchodzącemu 800-lecie swego założenia (1888). W roku 1900 powtórzył ten gest kładąc na *Historii literatury polskiej* słowa:

> Przesławnemu Uniwersytetowi Jagiellońskiemu w pięćsetną rocznicę jego odnowienia przez króla Władysława Jagiełłę w hołdzie czci i przywiązania, z życzeniem długich wieków zasługi i chwały ten skromny owoc pracy swojej poświęca jego niegdyś uczeń, od trzydziestu lat sługa, a w tym pamiętnym roku nad zasługę swoją rektor.

Ozdobną uroczystością tekst ten wyraźnie odbija od zwięzłej prostoty powszechnie wówczas stosowanej w dedykacjach.

Z innych, odbiegających od banalności dedykacji warto zacytować: „Pani Marii z Branickich Tarnowskiej w zamian za gałązkę z kowieńskiej doliny" w *Albumie pieśni* Asnyka i „Duchowi, który na ziemi był Niną" na *Zielonym kajecie* Wiktora Gomulickiego. Wierszowane „ofiarowaniem" towarzyszy *Spiewnikowi historycznemu* Marii Konopnickiej; zakończyła je słowami:

> Na okrytej żałobą dziś ziemi,
> Gdzie nie wolno zapłakać, gdy boli,

Gdzie ojcowie są smutni i niemi,
Dzieciom polskim te pieśni podawa
Ku nadziei dni lepszych –
Jan Sawa

Pewne zagęszczenie dedykacji wystąpiło w debiutach poetyckich u schyłku XIX w., np. na tomie *Z czary młodości* Zenona Przesmyckiego („Ukochanym rodzicom te echa swych młodych lat poświęcam") czy na *Sfinksie* Kazimierza Tetmajera („Kazimierzowi Ehrenbergowi, Lucjanowi Rydlowi i kuzynowi memu, Tadeuszowi Żeleńskiemu"). Or-Ot (Artur Oppman) zaopatrzył wczesne poezje wierszowanym *Ofiarowaniem* dla żony, kończącym się słowami:

Tętniące prostą nutą staroświecką,
Na poły tęskne – wiesz po kim i czemu! –
Te pieśni moje, ja mieszczańskie dziecko
Poświęcam Tobie, dziecku mieszczańskiemu.

Nawet Stanisław Wyspiański dedykował *Warszawiankę* „J. Wielmożnej Pannie zacnej Leontynie Bochenkównej" (po krakowsku – Bochenkównej, nie Bochenkównie; z późniejszych wydań dedykacja ta znikła). W dalszych swych utworach wymienieni autorzy tę praktykę zarzucili; tylko Miriam tom przekładów *U poetów* poprzedził inskrypcją: „Drogiej mej życia i entuzjazmu towarzyszce książkę tę przypisuję". Na tejże stronicy u dołu dodał:

Z przekładów poszczególnych zechcą przyjąć przyjazne dedykacje: *Skarg Ikarowych* [Baudelaire'a] – Karol Tichy, nawiedzany tak nieodparcie przez brzmienia oryginału; *Piosnki* zaś *przy kielichu* [Haracourta] – Stanisław Wyrzykowski, z ust którego, po latach, niespodzianie strofy jej polskie usłyszałem.

Spośród innych pisarzy Młodej Polski kilkakrotnie wprowadził dedykacje Stefan Żeromski: *Popioły* ofiarował żonie Oktawii, *Dzieje grzechu* – Janowi Witkiewiczowi, *Dumę o hetmanie* – synowi Adamowi, *Wiatr od morza* – córce Monice, *Przedwiośnie* – Konradowi Czarnockiemu, *attaché* kulturalnemu ambasady polskiej w Sztokholmie, wdzięczny za jego starania noblowskie. Nie szczędził dedykacji także Stanisław Brzozowski, zwracał się z nimi do swoich przyjaciół – Witolda Klingera (*Kultura i życie*), Walentyny i Edmunda Szalitów (*Idee*), także do Karola Irzykowskiego z prośbą, by „przypisanie tej pracy [*Współczesna powieść polska*] jako hold należny autorowi *Pałuby* przyjąć raczył". Osobno wspomnieć trzeba o poetyckim wstępie umieszczonym na czele *Legendy Młodej Polski*. Autor przypisywał tę książkę przyjaciołom, ale przede wszystkim „Tej, która jest i będzie niezawodna – cierpliwa – jedyna". Imienia i nazwiska Brzozowski nie wymienia; oczywiście chodziło o żonę Antoninę.

Lakonicznie – jednym słowem „Marusi" dedykował *Marchołta* Jan Kasprowicz, natomiast szerzej rozpisał się na *Moim* świecie:

> Czynnie a głęboko współczującemu świadkowi powstania tych melodii gęśliczkowych i obrazków na szkle
> ŻONIE
> zbiorek ten poświęcam.

W *Księdze ubogich* jest aż 5 dedykacyjnych wierszy dla niej (wszystkie zaczynają się od słów: „Przynoszę ci kilka pieśni") tyle tylko, że brak w nich imienia adresatki i umieszczone zostały nie na czele, lecz wewnątrz tego zbioru (z numerami XVI-XX). Kasprowicz był także autorem wiersza pt. *Dedykacja* (1921), tworzącego akrostych „Józefowi Weysenhoffowi w hołdzie"; wpisał go autor najpierw do egzemplarza ofiarowanego temu pisarzowi, potem ogłosił w prasie.

Poza tym jednak na wybitnych dziełach tego okresu dedykacji znaleźć można niewiele, a przy tym są one, podobnie jak w okresie pozytywizmu, bardzo oszczędne, ograniczają się przeważnie do wymienienia imienia i nazwiska czy pseudonimu adresata. W ten sposób uhonorowali Miriama Wacław Berent (*Próchno*) i Władysław Stanisław Reymont (*Chłopi*). Stanisław Przybyszewski na powieści *Homo sapiens* napisał więcej: „Artyście, Myślicielowi, Najserdeczniejszemu z Przyjaciół, Zenonowi Przesmyckiemu". Elegancją wyróżnia się dedykacja Leopolda Staffa na dramacie *Igrzysko*: „Złączone nazwiska Tadeusza Pawlikowskiego i Karola Adwentowicza niechaj będą ozdobą tej książki".

Dalej rozpowszechnia się w tym okresie zwyczaj opatrywania dedykacjami poszczególne wiersze i ich cykle. W tomie *Z czary młodości* Miriama jest ich kilkanaście (m.in. dla Kornela Ujejskiego, Elizy Orzeszkowej, Marii Konopnickiej, Aleksandra Gierymskiego, Jarosława Vrchlickiego i Juliusza Zeyera). Niezwykłe są dedykacje w *Posłaniu do dusz* Józefa Ruffera, m.in.: „Poświęcam Człowiekowi", „Ku chwale wszystkich skazańców", „Ku radości przyjaciela W.O." [Witolda Olszewskiego], „Ostapowi Ortwinowi na pamiątkę wspólnego spożywania wiśni". Satyryczny wiersz *O bardzo niegrzecznej literaturze polskiej i jej strapionej ciotce* Boy „poświęcił" ironicznie Stanisławowi Tarnowskiemu, który jako owa „strapiona ciotka" w wierszu tym występował.

Z racji osobliwości warto zacytować też słowa: „Wyższym dziesięciu tysiącom", poprzedzające *Skotopaski sowizdrzalskie* Adolfa Nowaczyńskiego, listę 24 osób, którym tenże autor „ku wesołej rozwadze i poważnej uciesze" ofiarował *Facecje* sowizdrzalskie, zagadkową formułę „Piękniejszej przyszłości – Zima" na *Zawodach* Juliusza Kadena-Bandrowskiego, a przede wszystkim dedykacje Tadeusza Micińskiego: przed *Nietotą* – „Poświęcam Rozwojowi Świata", przed *Termopilami polskimi* –

> Wielu znanym i nieznanym – zacnym ludziom w Polsce – a przeciwieństwie do nich – tym, którzy szargają imię Polski, którzy nie czynią wszystkiego dla zapalania Znicza na górach i zasiania ziaren na padołach ku rozwadze i w ostrzeżenia poświęcam.

W *Kilka słów wstępnych do Bazylissy Teofanu* wplótł Miciński dedykację:

Ludziom z tamtego brzegu: Juliuszowi Słowackiemu (†), Fryderykowi Nietzschemu (†) – w ogóle zaś tym Apollińczykom czy Dionizyjczykom, którzy – idą – jawią się – możni, wspaniali, nie na powszednim chlebie wszechklamstwa wykarmieni poświęcam.

Odnotujmy jeszcze, że formę dedykacji mają wstępne słowa Stanisława Przybyszewskiego do epitafium Dagny Przybyszewskiej w tomie jej utworów *Kiedy słońce zachodzi*: „Dzieciom moim, Zenonowi i Iwi, spuściznę po matce przekazuje ojciec".

Spośród znakomitych pisarzy dwudziestolecia, nieliczni tylko, jak Karol Hubert Rostworowski i młody Jarosław Iwaszkiewicz, często je wprowadzają. Formy dedykacyjne nie odznaczają się przy tym oryginalnością. Nawet dedykacje Stanisława Ignacego Witkiewicza na *Pożegnaniu jesieni* („Poświęcone Pani Zofii i Tadeuszowi Żeleńskim") i na *Nienasyceniu* („Poświęcone pamięci Tadeusza Micińskiego") są zupełnie konwencjonalne. Do wyjątków należała absurdalna dedykacja na poemacie *Koniec świata* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego:

J.O. Panu
Tadeuszowi Kubalskiemu
tudzież
śp. cioteczkom moim
Pytonissie, Ramonie, Ortoepii, Lenorze, Eurazji, Titinie, Ataraksji, Republice, Jerozolimie, Antropozooteratologii, Trampolinie – od trąby powietrznej w kwiecie wieku na ulicach bolońskich porwanym –
poświęca nieutulony
AUTOR

Chętnie umieszczali dedykacje poeci na poszczególnych wierszach, również jednak ograniczając się do imienia i nazwiska, a czasem tylko imienia lub nawet inicjału adresata; warto zauważyć, że w *Srebrnym i czarnym* Jana Lechonia te „przypisania" znajdują się – wbrew powszechnemu zwyczajowi – na końcu wiersza. Bardziej kwieciste inskrypcje znajdujemy na niektórych wierszach Bolesława Leśmiana, np. na *Dwóch Maciejach*:

Drogiemu przyjacielowi Franciszkowi, z pełnym wzruszenia uznaniem dla smutnych i wesołych cudów Jego cygańskiego żywota i ze szczerym zachwytem dla Jego wiecznie młodych uniesień i pomysłów metafizycznych.

Dedykacje wierszy kierowane były zazwyczaj do przyjaciół i znajomych. Natomiast Tadeusz Hollender na debiutanckim tomie *Czas, który minął* umieścił słowa hołdu dla swych poetyckich wzorów:

Julianowi Tuwimowi i Kazimierzowi Wierzyńskiemu, największym poetom jakich znałem, mistrzom mojej młodości ten skromny tomik poświęcam, pełen wdzięczności i podziwu.

Częstsze niż dawniej stają się dedykacje na pracach naukowych. Młodsi uczeni poświęcają je mistrzom, starsi – uczniom, i jedni, i drudzy, coraz częściej osobom z rodziny. Oto przykłady z dziedziny nauki o literaturze:

> Drogiemu profesorowi Ignacemu Chrzanowskiemu... daruj, jeśli będziem chwalić cię po świątu, Ze od ciebie wzięliśmy na ten wieniec kwiatu, *Do Joachima Lelewela*, w. 223-224 (Stanislaw Pigoń, *Z epoki Mickiewicza*).

> Słuchaczom moim poświęcam (Juliusz Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*).

> Spotkanej na Kapitolu (Tadeusz Sinko, *Echa klasyczne w literaturze polskiej*).

> Pamięci Syna mego, Julka, zmarłego w osamotnieniu i udręce, na dalekiej obczyźnie, księgi te poświęcam (Gabriel Korbut, *Literatura polska*).

Na pewno niektóre godne uwagi dedykacje z okresu międzywojennego zostały tu przeoczone. Prześledzenie późniejszych ich losów wymagałoby specjalnych żmudnych poszukiwań. Ich rezultaty chyba nie byłyby efektowne. Dedykacji w tekstach literackich mniej teraz niż dawniej, a kształty ich są skromniejsze i mniej pomysłowe. Częściej natomiast pojawiają się na pracach naukowych, zwłaszcza młodych autorów.

PS. Czytelnikom zdziwionym może formą użytą w tytule tego szkicu pozwalam sobie przypomnieć, że parafrazuje on tytuł znanej kiedyś gawędy Kraszewskiego *Jak się dawniej listy pisały*.

Magdalena POPIEL

Hamlet Wyspiańskiego. Czytanie, pisanie, czyli o wędrowaniu w labiryncie świata

Czytać, pisać: cała literatura to przejście od jednego do drugiego z tych pragnień
Roland Barthes

Stanislaw Brzozowski w recenzji ze studium Wyspiańskiego *Hamlet*, będąc pod wrażeniem dzieła, napisał:

> Wydając swoją książkę o *Hamlecie*, Wyspiański przypomniał i stwierdził, że krytyka jest rachunkiem sumienia lub kłamstwem. Nie pisz o nikim, z kim nie wiąże cię osobisty sumieniowy stosunek. Inaczej skłamiesz i rodzić będziesz kłamstwo i martwotę.

I dalej:

> albo się tę książkę kocha, albo się jej czytać nie będzie [...] nie ma tu miejsca na cudzołożne czytanie.[1]

Moja lektura *Studium* nie jest cudzołożna, choć zapewne brzmiałoby to atrakcyjnie, „kocham" tę książkę tak, jak Brzozowski, tyle że zapewne inaczej...

Są teksty, które po stu latach pokrywają się patyną, i są takie, co dopiero z wiekiem zaczynają błyszczeć i przyciągać uwagę. Na rolę utworu Wyspiańskiego jako

---

1/ S. Brzozowski *Wyspiański o „Hamlecie"*, w: tenże, *Współczesna powieść i krytyka*, red. M. Sroka, wstęp T. Burek, Kraków 1984, s. 317; Brzozowski dwukrotnie wypowiadał się o studium Wyspiańskiego; pierwodruki tych artykułów zostały zamieszczone w: „Naprzód" 1905 nr 117, i „Krytyka" 1905 z. VII.

komentarza do twórczości poety zwracano uwagę wielokrotnie, czyniła to m.in. Ewa Miodońska-Brookes[2] czy Jan Kott[3], według którego studium jest „najbardziej może wyspiańskie ze wszystkich dzieł Wyspiańskiego". Ranga tego utworu wykracza jednak poza krąg autointerpretacji. Jest to dzieło, które naświetla wczesnomodenistyczny dramat poznawczy artysty i myśliciela o silnym poczuciu indywidualizmu, poszukującego scalającego sensu w zmaganiu się z fundamentalnymi problemami egzystencjalnym i metafizycznymi.

I. Duch człowieka z książką

„Widzicie go: jak idzie z książką w ręku w tej górnej galerii królewskiego pałacu Jagiellonów"[4]. Tak zobaczył Wyspiański Hamleta zatopionego w lekturze Montaigne'a. Ale tak być może widział i siebie spacerującego po krużgankach wawelskich, pochłoniętego czytaniem *Hamleta*. Zanim nadeszło Boże Narodzenie 1904 roku, kiedy to odwiedził Wyspiańskiego Kazimierz Kamiński i nakłonił do ponownej lektury Szekspirowskiego dramatu, Wyspiański sięgał do *Hamleta* wielokrotnie i jak twierdzi, znał go prawie na pamięć. Towarzyszył mu od lat gimnazjalnych, w czasie podróży po Europie i potem w Krakowie. Była to zatem książka wyjątkowa, która musiała głęboko przeniknąć do świadomości artysty, człowieka będącego w swej istocie Czytelnikiem i Pisarzem równocześnie. Świadectwem ciągłej osmozy tych dwóch ról jest cała twórczość Wyspiańskiego, ale w szczególny sposób jest nim ów tekst o *Hamlecie* Szekspira.

W 1904 roku miał Wyspiański za sobą większość dokonań artystycznych, a jego życie powoli, ale nieubłaganie wypalało się. Potrzeba podsumowań, fragmentarycznych syntez zaowocuje studium o dramacie Szekspira. Ale nie tylko, przyniesie ona także liryczną autobiografię – wiersz „Pociecho moja ty, książeczko, pociecho smutna" (studium zostaje wydane z końcem lutego 1905 roku, wiersz nosi datę 1 marca). Zarysowuje tu Wyspiański biografię „biednego chłopca z książką w ręku", od obrazu dziecka nad brzegiem rzeki (stąd *deminutivum* w incipicie) po dojrzałego pisarza, dla którego księga stała się „pociechą smutną"[5]. W finale pojawia się zagadkowa i przejmująca wizja artysty niszczącego swoje dzieło; wydarte przez niego karty ksiąg, wrzucone do morza przepadają, zaś z falą przypływu wracają tylko stronice z jego imieniem. Czyżby niszczenie dzieła stawało się koniecz-

---

2/ E. Miodońska-Brookes *„Hamlet" Szekspira i Wyspiańskiego*, w: *Stanisław Wyspiański. Studium artysty*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996. O *Studium* pisała Miodońska-Brookes już wcześniej (*Wawel – Akropolis. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980; oraz *„Zdobywaj co dzień Boga i siebie na nowo..." Religijne aspekty dramatów Wyspiańskiego*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991).

3/ J. Kott *„Hamlet" Wyspiańskiego*, w: tenże, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965, s. 409.

4/ S. Wyspiański *Hamlet*, oprac. M. Prussak, Wroclaw 1976, s.14; dalsze cytaty wg tego wyd.

5/ Ostatnio wiersz ten interpretowała K. Fazan (*Dramat myśli w liryce Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Stanisław Wyspiański...*, s. 97).

nym aktem ocalenia własnego „ja"; zatrzeć ślad by utrwalić swoją tożsamość? Czy w akt czytania i pisania nie wkrada się w myśli Wyspiańskiego dramatyczny spór tworzenia i niszczenia – chciałoby się powiedzieć – konstrukcji i dekonstrukcji ? Czy poszukiwanie tożsamości przez „człowieka z książką", Czytelnika i Pisarza, nie jest ciągłym potwierdzaniem i przeczeniem, tkaniem i pruciem tej samej materii? W raptularzu Wyspiańskiego z grudnia 1904 roku pojawiają się zdania:

13 grudnia. Rano przychodzi Kamiński. Rozmawiamy o *Hamlecie* [...] Czytam *Hamleta*.
14 grudnia. [...] Wieczór zaczynam pisać *Hamleta*...
18 grudnia. Piszę *Hamleta*.[6]

Czytam *Hamleta*, piszę *Hamleta*. Przedmiot lektury i przedmiot pisania nazywa Wyspiański tak samo. W tradycji przyjęło się określać tekst Wyspiańskiego mianem studium, ale to określenie gatunkowe pochodzi od przyszłego recenzenta, Stanisława Lacka. Sam pisarz w procesie powstawania wyrażał się o swoim dziele po prostu *Hamlet*. Tak istniał w jego świadomości i być może dlatego w efekcie nie został nazwany, jeśli za akt przydania nazwy dziełu przyjąć tytuł. Książka Wyspiańskiego nie ma karty tytułowej, posiada natomiast okładkę z intrygującym napisem. Zapowiada on *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmark by William Shakespear* (a zapis ten podany w formie graficznej pierwodruku z 1604 roku skopiował sam Wyspiański), „według tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego, świeżo przeczytana i przemyślana przez St. Wyspiańskiego. Wobec dziwności tej informacji można by postawić pytanie: z iloma tekstami *Hamleta* przyjdzie obcować czytelnikowi? Kto napisał *Hamleta* ? Szekspir, Paszkowski czy Wyspiański?"[7]. Ta okładka jest już zaproszeniem w labirynt tekstowego świata. Oczywiście, labirynt... To słowo ciąży nad całym dziełem i wywiera swoistą presję na lekturze. Umieścił je bowiem Wyspiański w centrum słynnej dedykacji będącej drugim w kolejności po napisie na okładce tekstem utworu. Przypomnijmy:

Aktorom polskim
Osobom działającym
Na
Scenie
Na drodze przez
Labirynt
Zwany
Teatr
Którego przeznaczeniem
Jak dawniej tak i teraz

6/ Cyt. za L. Płoszewski *Uwagi o tekście*, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, red. L. Ploszewski, t. XIII, Kraków 1961, s. 200-201.

7/ Por. wnikliwą analizę okładki dzieła, przeprowadzoną przez Miodońską-Brookes („*Hamlet" Szekspira*..., s. 67-68).

Bylo i jest
Służyć
Niejako za zwierciadło naturze
Pokazywać
Cnocie własne jej rysy
Złości żywy jej obraz
A
Światu i duchowi wieku
Postać ich i piętno

Labirynt wpisany jest w utwór Wyspiańskiego na dwa sposoby. Istnieje jako temat i sposób mówienia zarazem, przedstawione i przedstawiające. Tematem jest tu proces zrozumienia dzieła literackiego i artysty w procesie tworzenia, a w konsekwencji – dotarcie do prawdy Sztuki, która odsłoni prawdę ostateczną Losu ludzkiego. Dyskurs, w jakim się o tym opowiada, jest swoistym „mówieniem labiryntowym"[8]. Struktura labiryntu realizuje się w dynamice poznającego i stwarzającego podmiotu. Labirynt jest zatem dla Wyspiańskiego trybem wędrowania, wyznaczającym przestrzeń i czas, które pokonuje podróżnik. Labirynt staje się tu ikoną mitu inicjacyjnego[9].

2. Układać dramat

Nicią Ariadny w tym labiryncie jest myśl. To ona właśnie stanowi przedmiot opowieści jak i oś przedstawionego tu dramatu. Już w liście do Rydla z 1890 roku pisał Wyspiański:

> dramat był zawsze moim marzeniem – doprowadzić każdą myśl – każde pojęcie – kompozycję każdą do dramatu – nie tylko w tym; – dramat układać – to zły duch szepcze Henrykowi – to było u mnie zawsze.[10]

Ponieważ dramat rodzi się z myśli, więc zrozumienie *Hamleta* wymaga pójścia tropem myśli, która go stworzyła. Wyspiański próbuje rekonstruować rozumowanie Szekspira, odtwarza życie myśli, jakby powiedział Brzozowski. Empatyczne utożsamienie służy rekonstrukcji ciągu działań intelektualnych w procesie twórczym. Dzieło Wyspiańskiego tworzy iluzję wnikania w genezę decyzji artystycznych Szekspira. Równocześnie kreuje jakby fikcje drugiego stopnia – ze śledzenia cudzych myśli układa dramat.

Ten dramat ma swoich protagonistów. To oczywiście Szekspir i Hamlet. Hamlet po pirandellowsku poszukujący niekiedy swego autora. Wyspiański przydaje

---

8/ Termin M. Głowińskiego (*Labirynt, przestrzeń obcości*, w: tenże *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 200-210).

9/ D. Ratajczakowa *W labiryncie...*, w: *Stanisław Wyspiański...*, s. 55.

10/ List do L. Rydla z 18 czerwca 1890 (*Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. L. Ploszewski, M. Rydlowa, t. II, Kraków 1979, s. 96).

Hamletowi znaczną autonomię i łączy go z jego twórcą na zasadzie relacji zwrotnej, o czym świadczą zdania typu: „Hamlet walczy z Szekspirem" czy „z myślą Hamleta kroczy coraz wyżej Szekspir".

Ten dramat ma swój język. To oczywiście dialog. Zdialogizowany monolog wewnętrzny prowadzony przez głównego bohatera, Szekspira, forma mowy pozornie zależnej, która zapełnia duże partie tekstu, brzmi na przykład tak:

> Zaniechać Ducha?
> A tak, naturalnie – zaniechać.
> Zburzyć piękno? Teatralną uświęcone tradycją, zburzyć legendę?
> Na co?
> Ależ bo wszystko to można wykryć bez Ducha!
> Jak?
> Inteligencją.
> (s. 26)

Powyższy fragment odnosi się do punktu kulminacyjnego dramatu. Ten dramat bowiem ma też intrygę opartą na zasadniczej zmianie kierunku akcji. Zbudowana jest ona na typowej figurze labiryntu: rozwidlenia dróg, albo – albo.

Początkowo Szekspir Wyspiańskiego odrzuca starą tragedię, w której Duch objawiał prawdę; nowy dramat będzie dramatem Inteligencji. Ta decyzja artystyczna pisarza oznacza zmiany w konstrukcji całego utworu, wprowadzenie trzech kluczowych scen: teatru w teatrze, sceny z portretem ojca oraz sceny cmentarnej. Oprócz tego, wywodzi Wyspiański, jeśli Hamlet rośnie inteligencją, musi także urość cale jego otoczenie, „trzeba było podwyższyć cały dwór o całą skalę inteligencji" (s. 27). Podkreśla równocześnie szczególną rolę, którą w tym nowym dramacie Inteligencji będzie miała relacja między Hamletem i Laertesem oraz Hamletem i Fortynbrasem (to ważny wątek także XX-wiecznej hamletologii). I wreszcie dramat Inteligencji rozgrywa się w monologach, które Szekspir dopisuje w ostatnim etapie pracy nad tekstem.

Wyspiański jednak, postąpiwszy kilka kroków naprzód tą drogą, cofa się, wraca do dramatu Ducha, czyli *Hamleta* z rolą Ducha i twierdzi, że Szekspir zdecydował się pozostawić tę postać: „mimo niewiary musiał tę rolę dziwną sobie – ze starego dramatu pochodzącą uszanować [...]. Przez kompromis dla tradycji i piękna teatru i sztuki przyjął Ducha w *Hamlecie*" (23). A zatem według Wyspiańskiego, w ostatecznej wersji dramatu dochodzi do pojednania tego, co właściwie jest sprzeczne. Połączenie dwóch koncepcji dramatu i dwóch różnych Hamletów jest niemożliwe i możliwe zarazem, logiczna sprzeczność leży u podstaw logiki artyzmu. Powie Konrad w *Wyzwoleniu*: „jest konstrukcja artystyczna, której tajemnice można przeczuwać i odkrywać i odsłaniać. Ale że do tego prowadzi [...] Li tylko Sztuka"[11]. Sztuka bywa labiryntem, zaproszeniem do błądzenia.

11/ S. Wyspiański *Wyzwolenie*, Kraków 1918, s. 75-76.

Wyspiański procedury krytycznoliterackie, typowe dla ekspresywizmu młodopolskiego[12], łączy z oryginalną estetyką własnej dramaturgii. W jego zabiegach interpretatorskich dojdzie do głosu dopiero krystalizujące się na początku XX wieku nowatorskie spojrzenie na literaturę. Wyspiańskiego nurtuje stosunek Szekspira do tradycji literackiej i teatralnej oraz konsekwencje, które dla struktury tragedii ma włączenie elementów znanych ze „starego teatru" i starego tekstu, czyli innych wcześniejszych wersji *Hamleta*. Zauważmy, że problem miejsca dzieła w tradycji i strukturalny wymiar dialogu dzieła z tradycją – który podejmuje Wyspiański, a także pytania o funkcjonalność, a nie esencjonalność bohatera literackiego – trafiają w sedno XX-wiecznej refleksji nad literaturą, to pytania formułowane nie w duchu XIX-wiecznego psychologizmu, lecz nowoczesnego literaturoznawstwa.

Bohater, dialog, intryga. Opisany za pomocą takich kategorii *Hamlet* to jakby stary dramat i stary teatr wpisany w tekst Wyspiańskiego. Jest w tym utworze obecny także nowy dramat, jest ukazana scena Nowego Teatru.

3. Wyspiańskiego „Pisanie sobą"[13]

Scenę tekstu Wyspiańskiego zaludniają różne postaci. Najpierw ukazuje się Wyspiański-Gospodarz, ten, do którego „około Świąt Bożego Narodzenia" przychodzi pan Kamiński i chce rozmawiać o *Hamlecie*. „Ja" empiryczne i „ja" tekstowe wyraźnie się tu na siebie nakładają. Zaraz potem wchodzi na scenę Wyspiański-Czytelnik a tuż za nim Wyspiański-Krytyk i Wyspiański-Artysta. Ten ostatni – rozszczepiony na postaci-maski: Dramaturga, Reżysera, Scenografa. I wreszcie na końcu ważny bohater tego spektaklu – Wyspiański-Filozof, którego pierwsza kwestia brzmi: „Jak to właściwie jest – naprawdę?" (s. 6). Rozszczepienie podmiotu na role może stworzyć teatr, ale czy ma w sobie dostateczną moc, by zbudować dramat? U Wyspiańskiego ma jej aż zanadto, bo gra toczy się o wszystko. Stawką jest to, co liczy się najbardziej, co ma najwyższą wartość w światopoglądzie pisarza: nadanie sensu własnej egzystencji. Bo t e a t r t o ś w i a t, właśnie tak, odwrotnie niż w starym toposie świata jako teatru, który zajął tak ważne miejsce w artykulacji koncepcji człowieka renesansu i baroku. Konsekwencje filozoficzne, płynące z tak sformułowanej metafory są odmienne. Wskazują przede wszystkim na sztukę jako klucz do tajemnic bytu. Sztuka jest labiryntem, którym podąża się w poszukiwaniu prawdy o Losie, Życiu i Przeznaczeniu.

12/ Opisał je i wnikliwie zanalizował M. Głowiński (*Ekspresja i empatia*, Kraków 1997); to właśnie Głowiński zwrócił uwagę na pewne typowe dla procedur ówczesnej krytyki literackiej cechy *Studium o „Hamlecie"*, jak i na oryginalność tego tekstu.

13/ Ten rozdział jak i następny wiele zawdzięczają studiom Ryszarda Nycza, poświęconym modernistycznej podmiotowości i tożsamości (m.in. *Tropy „ja". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: tenże *Język modernizmu*, Kraków 1997; oraz *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000.

> I powiedziałbym, że ku czemu doszła i co myślą osiągnęła dusza artysty, a więc co z tajemnic odgadła SZTUKA – to i działo się na wielkiej SCENIE ŚWIATA. (s. 152-153)

Nieodzownym rozwinięciem tej metafory jest wskazanie na Boga jako Artystę. Ostatnie wierszowane słowa Hamleta Wyspiańskiego brzmią: „w lirę własną spętał Bóg Szekspira"(s. 158).

Ten właśnie pęd do poznania rzeczy ostatecznych i przekonanie o szczególnym przywileju artysty w wyznaczaniu tej drogi jest głównym źródłem dramaturgii Nowego Teatru. Wyspiański, tak jak młodszy od niego o 42 lata poeta, przyświadcza: „Bo pierwsze ma być pierwsze / A tym jest pojęcie prawdy" i sztuka tej prawdy poszukująca ma sens, który „niemożliwy [jest] bez absolutnego punktu odniesienia" (Czesław Miłosz *Traktat teologiczny*).

Dla Wyspiańskiego wiedza o ludzkim przeznaczeniu posiadała wyjątkową wartość, była wtajemniczeniem najwyższym, ale pisząc o *Hamlecie*, a właściwie pisząc *Hamleta*, dał on do zrozumienia, że i wiedza o rozmaitości dróg wiodących do prawdy jest cenna. Sztuka tę wielość możliwości, wielość sposobów rewelacji odsłania.

Celem dramatu jest poznanie prawdy i ukazanie jej światu. Prawda o tym, co dzieje się w państwie duńskim dociera do *Hamleta* zgodnie z ostateczną decyzją Szekspira, w dwojaki sposób: prawda, którą przynosi i wypowiada wprost Duch ojca oraz prawda, do której Hamlet dochodzi własną inteligencją. Prawda Ducha i prawda Inteligencji – ta opozycja, choć brzmi podobnie, nie ma nic wspólnego z typową dla romantycznej epistemologii opozycją dwóch niewspółmiernych co do wartości sposobów poznania. W *Hamlecie* Wyspiańskiego jest ona e k w i w a l e n c j ą t r y b ó w p o r u s z a n i a s i ę w p r z e s t r z e n i n i e w i a d o m e g o.

4. *Hamlet* daje do myślenia

Wyspiański pisząc *Hamleta* jest świadom – po pierwsze – tego, że „najkrótsze i najskromniejsze opowiedzenie jest już dziełem sztuki" (s. 154). Opowiedzenie mitu jest zatem już twórczą konstrukcją. Po drugie, opowiadanie historii już opowiedzianej w genialnym dziele sprawia, że iskra geniuszu udziela się narratorowi. Powiada Wyspiański dość zawile o tej empatycznej mocy sztuki: „Dzieło bowiem zwalcza brak talentu u każdego, kto nie jest tegoż dzieła twórcą" (s. 8). Po trzecie wreszcie, jakość dzieła będącego owocem odczytania i opowiedzenia historii zależna jest od określonych możliwości podmiotu : „dzieło sztuki logikę tę i taką w sobie mieści na jaką go [artystę] stać" (s. 154). Wyspiański opowiada zatem historię Hamleta, która nie ma nic wspólnego z np. Goetheańską, a potem dekadencką historią o losie człowieka, który nie dorósł do swojego powołania. Konstruuje mit stawania się przez poznanie, budowanie własnej tożsamości na drodze poznania tego, co nazywa „prawdą światów innych". Dwa tryby wędrowania ku owej prawdzie – Duch i Inteligencja – są równocześnie dwoma tropami w retoryce dyskursu i strukturze poznającego podmiotu. Pierwszy, dramat Ducha – „o d k r y -

wający prawdę dziwnym widzeniem" (s. 20) – przypomina konstrukcję symbolu. Drugi, dramat Inteligencji – „myśli – niezwalczonej – ścigającej siebie" (s. 33) – nawiązuje do metafory. Niezbywalnym elementem pierwszego jest konkretna zmysłowość doświadczenia: „dziwne widzenie", dar „patrzenia inaczej", które pozwala przebić zasłonę rzeczywistości. Symbol „zwraca się ku zjawiskom nie poddającym się żadnym próbom pojęciowego opanowania", ku tym niewyrażalnym stanom świadomości, terenom *sacrum* czy metafizyki[14]. Jest on jednak specyficznie ukierunkowany, pozostaje w ścisłej relacji z tym, co jest fundamentem ludzkiego doświadczenia. Stąd Duch u Wyspiańskiego jest postrzegany przede wszystkim jako znak Tradycji i Piękna, a więc wspólnoty idei i smaku. Mówi o przedszekspirowskich dramatach z Duchami jako rewelatorami prawdy i o polskiej, Mickiewiczowskiej z *Dziadów* wywiedzionej linii. Symbol przy całej wieloznaczności sensów, niejasności idei, do której odsyła, pełni funkcję aktualizacji łańcucha doświadczeń sygnowanych w kulturze fantazmatami.

Trop metafory jest inny, przeciwny bowiem wszelkiej stabilizacji, opowiadający się za przygodnością, ulotnością, kontekstowym błądzeniem. To Wyspiańskiego myśl ścigająca samą siebie. Podmiot poznający jawi się w procesie myślenia, w którym króluje żywiołowy dynamizm, chaos. Uwidacznia się piętno indywidualizmu w gestach poszukiwacza prawdy. Hamlet, „kiedy zaczyna myśleć w jakiej chwili, nie wie: – jak myśl swą rozwinie i gdzie myśl swą zaprowadzi" (s. 161).

Znamienne, że w obu trybach poznania Wyspiański podkreśla element ryzyka. Na pewnym etapie nie tylko wymiar teleologiczny procesu poznawczego pozostaje tajemnicą, niejasny jest także jego aspekt moralny i metafizyczny. Hamlet patrząc na Ducha wyraża niepewność co do jego pochodzenia: „Błogosławionyś ty czy potępiony / tchniesz tchem Niebios czy wyziewem Piekieł" (s. 14) i grając swój dramat Inteligencji nie wie, gdzie go myśl własna zaprowadzi. W ostatecznym rozrachunku moment wątpliwości zostaje przełamany „Myślenia [...] Hamletowe to są jego zdobycze. Zdobyczy tych już nikt mu nie jest w stanie wydrzeć. Zdobycze te, jako łup, zatrzymuje i rośnie" (s. 161). Hamlet wspinając się po stopniach inteligencji, przechodząc stacje myśli człowieczej, dochodzi swego kresu, aby „nowy począć byt w rozwoju duszy" (s. 158). Paradoksalnie niepewność poznania uderza w pewność śmierci i wydaje się znosić jej moc akordu finałowego.

5. Między nocą a dniem

Dramat Ducha i dramat Inteligencji, tropy symbolu i metafory tworzą przemienny rytm ścieżek labiryntu. Logika dnia i logika nocy, jak powiada Wyspiański, choć diametralnie, odmienne uzupełniają się i wykreślają obszar pomiędzy. Duch objawia prawdę nocą w porze czarów, magii i ciemności. Światło dnia roz-

[14] Przywołuję tu rozróżnienie metafory i symbolu, które w związku z problematyką „niewyrażalnego" zaproponował K. Bartoszyński (*Między niewyrażalnością a niepoznawalnością*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.

proszy mary, a wraz z nimi słowa, myśli i postanowienia. Dzień potrzebuje innych dowodów prawdy:

> Sceny z duchem rozpoczną TRAGEDIĘ i AKT stworzą pierwszy – akt mroczny nocą i nocy mający piętno – gdy się podnoszą groby i same piekla wyziewają na świat zarazę. A niech je spłoszy dzień, te widma i mary, i niech dla umysłu, inne przyniesie dowody, tworząc odtąd: DRAMAT.
> (s. 50-51)

Powie Wyspiański, iż logika myślenia bohaterów będzie inna w dzień a inna w nocy, bo „co noc przynosi dzień rozwiewa" (s. 51). Tkanie i prucie, tworzenie i niszczenie przybliżanie i oddalanie się od prawdy. Duch czy inteligencja jest alternatywą wywiedzioną ze świata sztuki. Sztuka jest dziedziną, w której realnie dokonuje się akt rozpoznania – to jedna z podstawowych zasad estetyki modernizmu. Wyspiański dostrzega jednak wyraźnie, że wartość sztuki zasadza się także na tym, iż jest ona k o n s t r u k c j ą m o d e l o w ą a k t u p o z n a n i a.

Najdoskonalszym modelem aktu poznania jest teatr. Po fragmencie o tajemnicach zaświatów następuje w tekście Wyspiańskiego znany *passus* o spotkaniach z aktorami za kulisami i w garderobach. Tu właśnie dokonuje się wcielanie w rolę, metamorfoza, którą przechodzi aktor, wykonując charakteryzację, powtarzając tekst dramatu i przeplatając go własnymi kwestiami. Jest to świat, który Wyspiański, błąkający się za kulisami w labiryncie teatru, postrzega jako uniwersum o szczególnej konsystencji. Tu Modrzejewska przestaje być Modrzejewską, a staje się Lady Makbet i równocześnie Lady Makbet zaczyna istnieć w ciele, osobie i myśli Modrzejewskiej – „Czyliż to życiem tych królowie żyli? / Czy ci skazani na królów niewolę?" (s. 33). Zjawiskowe przenikanie świata fikcji, mitu, legendy w rzeczywiste tu i teraz staje się zdarzeniem niepowtarzalnym w swej momentalności i epifaniczności.

Dramat stwarza jeszcze inną szansę przekroczenia siebie w drodze ku zrozumieniu. Przeznaczeniem dramatu jest zaistnieć na scenie, czyli swoje wieczne *continuum* bytu tekstowego zamienić w zjawiskowe (bo konkretne) „tu i teraz" i w tej nie innej osobie. Dramat wymaga nie tylko aktora, ale także reżysera i scenografa. Kto może wystąpić w tej roli? Wyspiański powiada tak:

> Kto by zaś szedł za myślą Szekspira i w myśl jego dramat jego którykolwiek zamknął sytuacyjnie w jakieś istniejące budynki rzeczywiste i l o g i k ę a r c h i t e k t u r y t y c h b u d y n k ó w p o g o d z i ć potrafił z l o g i k ą t e k s t u Szekspirowskiego – ten mógłby dekoracje obmyśleć. (s. 13)

Szekspir pisząc swe dramaty myślał – jak zapewnia Wyspiański – o konkretnej przestrzeni; także ten, kto pragnie w teatrze „światu i duchowi wieku dać postać ich i piętno", musi je odnaleźć w swoim miejscu i czasie. Wyspiański to ten, kogo stać na obmyślenie dekoracji *Hamleta*: Elzynor staje się Wawelem.

Ów model doświadczenia poznawczego wpisany jest też w dzieło literackie. Twórcze obcowanie z literaturą umożliwia wyjście poza czas i przestrzeń, *hic et*

nunc. To przypadek studium o Hamlecie, czyli przypadek Szekspira budzącego w Wyspiański autora *Hamleta*. Wyspiański za kulisami jest świadkiem utożsamienia Modrzejewskiej i Lady Makbet. Wyspiański w studium utożsamia się z Szekspirem i Hamletem równocześnie, nie jest to bierne poddanie, ale konkretyzacja zwrotna, aktywna. Postawa rozumiejącego wczucia zespolona została z kreacją. Jak daleko można się w tej identyfikacji posunąć? Nie tylko myśleć Szekspirem, ale i mówić Szekspirem, nie tylko w mowie pozornie zależnej, ale niezależnej, jego własnym głosem. Wyspiański tłumaczy monologi *Hamleta* nie znając angielskiego. To szczególny przypadek transgresji, pasja poznania, namiętne pragnienie utożsamienia umożliwia niemożliwe – przedarcie się przez granice języka. Znamy podobny przypadek: zauroczenie Marcela Prousta dziełami Ruskina pozwoli i jemu mimo nieznajomości angielskiego zostać tłumaczem autora *Kamieni Wenecji*.

Uobecnienie tekstu w czytelniku, tłumaczu, aktorze, reżyserze, scenografie nie jest sprawą filologicznej egzegezy, ale wdarcia się w prawdę siebie, jest introspekcją i autorealizacją, która w przypadku artysty staje się aktem kreacji. Wyspiański napisał już wcześniej swojego *Hamleta*, a właściwie kilka *Hamletów*. Ten *Hamlet* tkwił w nim głęboko, zanim uświadomił sobie w pełni, czym jest dla niego, zanim w sposób na poły dyskursywny na poły liryczny sformułował sens *Hamleta*. Bo *Hamletem* Wyspiańskiego jest przecież *Wesele* i *Noc listopadowa*, *Akropolis*, a przede wszystkim *Wyzwolenie*. Są to dramaty Ducha i dramaty Inteligencji, budują uniwersum, w którym zlewają się i przenikają dwa światy: świat „odkrywający prawdę dziwnym widzeniem" (s. 20) i świat „myśli niezwalczonej – ścigającej – siebie" (s. 33). Ta dwoistość struktury tworzy istotne napięcia dramatyczne, dwa tryby wędrowania w labiryncie, którym staje się kosmos chaty weselnej, Łazienek, Wawelu i Teatru Krakowskiego. Gdy nadszedł grudzień 1904 roku, w ciągu zaledwie dwóch tygodni pisania studium Wyspiański zbiera myśli, odnajduje słowa, szuka nazw i języka na to, co obsesyjnie przenikało jego wyobraźnię od dawna.

W świadomości wielkiego artysty sprzed stu lat czytanie i pisanie, czytanie twórcze i pisanie twórcze, ujęte w kanony gatunków literackich i to poza konwencjami oznaczało postawę docierania do prawdy traktowanej nadzwyczaj serio. W przypadku Wyspiańskiego nie była to sfera pragnień, o których pisze Barthes, ale pożądań i żądań, gwałtownych i autorytarnych zarazem. Doświadczenie egzystencjalne i hermeneutyczne artysty, w które wpisana jest szczególna korespondencja aktu czytania i pisania, stwarzało tak cienką i tak niepewną jak nić Ariadny, ale w ostateczności jedyną szansę zrozumienia siebie, ustanowienia własnej podmiotowości, zakorzenienia w bycie, a także wszechbycie. Wyspiański powie: „rozwojem duszy u Szekspira było rozegranie Hamletowego dramatu" (s. 158), równie uprawnione staje się stwierdzenie, iż rozwojem duszy Wyspiańskiego było rozegranie Szekspirowskiego dramatu.

Zbliża się Boże Narodzenie, gdy w zimową noc Marcellus, Bernardo i Horacy trzymając straż na murach zamku w Elzynorze ujrzą Ducha ojca Hamleta.

Około Świąt Bożego Narodzenia 1904 roku Stanisław Wyspiański czyta i pisze *Hamleta*.
Nadchodzi Boże Narodzenie 2001 roku, czytam i piszę *Hamleta* Wyspiańskiego...
Czas „napisany", czas pisania, czas czytania, czas pisania...

Grudzień 2001

Michał Paweł MARKOWSKI

Nieswój po swoje

Lege et quod vis fac
Pseudo-Augustyn

Mój referat *Interpretacja i literatura*, wygłoszony na jubileuszowej i sumującej polskie wysiłki teoretyczne konferencji w Krasiczynie (a następnie w poprawionej i rozszerzonej wersji opublikowany w 5 numerze „Tekstów Drugich" z 2001 roku) wywołał, jak się okazało, „sprzeciw a nawet konsternację"[1]. Przysłuchujący się dyskusji późniejszy sprawozdawca słusznie zauważył, że „zwracano uwagę przede wszystkim na burzycielski charakter [...] wystąpienia. Na plan dalszy zeszły etyczne konsekwencje [t]ego projektu". Miał rację. Tezy referatu dotyczyły nieograniczonej swobody interpretacji, a tam, gdzie mowa jest o nieograniczonej swobodzie, budzi się konsternacja. Ma rację także i w tym, że dyskusja ominęła wymiar etyczny, dotyczący interpretacji, choć implikacje były oczywiste. Główna moja teza brzmiała następująco: jeśli literatura jest sferą absolutnej swobody powiedzenia wszystkiego, to i w odpowiadającej jej sferze lektury (czy można myśleć o istnieniu literatury bez lektury?) taka swoboda powinna być bezwarunkowo (któż bowiem miałby owe warunki ustalać?) zagwarantowana. Jeżeli, myślałem sobie prostacko, każdy ma prawo pisać to, co chce i jak chce, to niby dlaczego takiego prawa pozbawiony jest czytelnik? Na to oczywiście odzywają się głosy sprzeciwu, że przecież teksty pisane są w określonych konwencjach, posłuszne określonym wymogom, więc i czytelnik musi owe wymogi spełniać, by właściwie aktualizować wpisany w teksty scenariusz i tak dalej, i tak dalej. Przyznaję, że w obliczu takiej argumen-

1/ A. Skrendo *XXX Konferencja teoretycznoliteracka, czyli jubileusz i spory*, „Teksty Drugie" 2001 nr 5, s. 199.

tacji poczułem się nieswojo, bo oznaczało to, że mnie nie bardzo poważnie potraktowano, uznając, że może przypadkiem tego wszystkiego nie wiem i należy mi pewne oczywiste „metodologiczne fakty" przypomnieć. Spieszę więc donieść, że nie tylko znam lekturowe wymogi tekstów, ale nawet ich surowo przestrzegam zarówno wtedy, gdy sam czytam literaturę (i o niej piszę), jak i wtedy, gdy rozmawiam o tym z moimi studentami. Mówię to głównie po to, by uspokoić zatroskanego czytelnika mojego tekstu, Tomasza Kunza, który okropnie się zdenerwował, że pisząc mój tekst sprowadzam na manowce polonistyczną młodzież, która wiedziona „nieokiełznaną wyobraźnią zacznie w ramach seminaryjnych zatrudnień wygadywać/wypisywać banialuki, powołując się na swoje prawo do nieskrępowanej swobody użycia tekstu"[2]. Otóż formułując takie zastrzeżenie Kunz dowodzi całkowitego niezrozumienia mojego tekstu, w którym odróżniłem bardzo wyraźnie demoniczne użycia od skrupulatnych egzegez, wyraźnie mówiąc, że te drugie poddają się całkiem prostym sprawdzianom (na przykład na seminarium), co nie znaczy, że z g ó r y, z a n i m jeszcze określimy reguły obowiązujących nas odczytań, nie mamy prawa a b s o l u t n e j s w o b o d y w wyborze owych strategii. Reguły owego wyboru, zgoda, są instytucjonalne, zinstytucjonalizowana jest pewnie też sama decyzja, nie oznacza to jednak, że rzeczywiście w polu lektury takiego wyboru nie mamy. Powiem wyraźnie: odróżniłem *quasi*-transcendentalne pole decyzji, któremu przyznałem przywilej absolutnej swobody od empirycznych strategii, które nie tylko rządzą się określonymi, wyraźnie sprecyzowanymi regułami, ale też nakładają na nas rozliczne obowiązki (na przykład wtedy, gdy ktoś będzie nawoływał do gwałtów lub kogoś poniżał). Kto tego nie dostrzegł, nie zrozumiał nic z mojego tekstu. Owszem, ucieszyłbym się, gdybyś ktoś zarzucił mi, że przeprowadzenie takiej granicy nie jest możliwe, że sprawa jest bardziej skomplikowana, że trudno o wyrazistość dystynkcji, z czym bym się oczywiście zgodził mówiąc jednocześnie, że dlatego używam sformułowania *„quasi*-transcendentalne" etc., ale przecież Kunz niczego takiego ciekawego nie powiedział, tylko dalej w kółko te same argumenty, że młodzież biedna, bo każę jej banialuki wypisywać, ogłosiwszy wprzódy koniec profesjonalizmu, że nie uznaję instytucjonalnych przymusów i że ciągle wpadam w pułapkę performatywną, głosząc co innego w sferze tez i co innego w sferze oczekiwań. Nie ma sensu jeszcze raz wracać do całej tej dyskusji. Chciałbym w zamian kilka słów poświęcić kwestii decyzji. O tym wprawdzie traktuje mój tekst *Przed prawem. Interpretacja, literatura, etyka*, opublikowany w tym samym numerze „Tekstów", w którym Kunz ogłosił polemikę ze mną (nawiasem mówiąc: uważna lektura tego tekstu powinna rozwiać jego wątpliwości co do mojego nieodpowiedzialnego wolnomyślicielstwa), warto jednak niektóre rzeczy dopowiedzieć.

Jeśli pisarz w momencie podjęcia decyzji nie wie jeszcze, co i jak będzie pisał, wie zaś tyle tylko, że będzie pisarzem (co oznacza, że napisze jakiś tekst), tak czy-

[2] T. Kunz *Swój do swego po swoje? (Kilka uwag do tekstu Michała Pawła Markowskiego)*, „Teksty Drugie" 2002 nr 1/2.

telnik, w momencie podjęcia decyzji lekturowej nie wie jeszcze, co i jak będzie czytał. Wie mianowicie tyle tylko, że będzie czytał, bo podjął taką decyzję. Gdy, na przykład, biorę do pociągu *Młodzika* Dostojewskiego, to nie wiem jeszcze, czy będę czytał tę książkę tak, jak czyta się w pociągu, podążając za przebiegiem fabularnym (nie czytałem jeszcze *Młodzika* i nie wiem, o czym to w ogóle jest), czy też będę czytał ją jak znawca, który już przygotowuje się do napisania eseju o Dostojewskim. Mogę też w pociągu zabawiać czytaniem samotną podróżniczkę, jak robił to niegdyś mój kolega, lekturą *Zoologii* Arystotelesa prowokując emablowaną przez siebie studentkę do erotycznego zbliżenia. Od razu więc, gdy sięgam po *Młodzika*, mam przed sobą kilka możliwości (których zresztą jest znacznie więcej, niż wymieniłem), nie wiem natomiast, którą z nich wybiorę. Podjąłem już jednak decyzję i jest to decyzja, której mogłem nie podjąć. Mogłem przecież zdecydować, że jadąc pociągiem nie będę czytał, lecz gapił się przez okno albo spał, albo zabawiał znudzoną podróżniczkę samym sobą. O ten właśnie wybór mi chodzi, w tym momencie mamy absolutną swobodę i nikt nie jest w stanie przewidzieć, co się stanie w trakcie lektury. Za chwilę będzie już za późno, za chwilę do mojego przedziału wejdzie zrzędliwa baba albo stetryczały dziad, albo nieznośne bliźniaki, albo poseł, albo dresiarz i będę musiał oddać się lekturom znawcy, by pracą umysłu zagłuszyć ich obecność. Przyznaję, że ten właśnie moment – moment, w którym podejmuję decyzję o samym czytaniu, a nie o tym, jak będę czytał – jest najwspanialszym momentem w mojej biografii czytelnika. Moment, w którym wiele się jeszcze może zdarzyć, moment, w którym ja sam nie wiem jeszcze, jakich użyję sposobów. Otóż uważam, że badania nad literaturą wiele zrobiły, by ów moment całkowicie wyeliminować z procesu lektury, by wszystko odbywało się, że tak powiem, już po herbacie, kiedy reguły zostały już ustalone i trzeba rygorystycznie przestrzegać protokołu. Za to właśnie obwiniam strukturalizm. Nie za to, że dostarczył nam wspaniałych narzędzi do pracy nad tekstem (to jego wielka zasługa), ale za to, że zniszczył przyjemność, która płynie z chwili podjęcia decyzji. Strukturaliści już zdecydowali, zdecydowali na zawsze, przez co odebrali sobie i innym radość chwili, w której wiele się jeszcze może zdarzyć. W ich tekstach nie zdarza się nic, bo nic nie zdarzyło się uprzednio i dlatego paradygmat strukturalistyczny musiał się wyczerpać po osiągnięciu granicy metodologicznego nasycenia. Produkowanie kolejnych narzędzi niczego nie zmienia, potrzebna jest natomiast głęboka zmiana postawy wobec tekstu. O tej właśnie zmianie myślę, gdy piszę o absolutnej swobodzie lektury. Gdybym z góry wiedział, jak czytać, nie podejmowałbym żadnej decyzji, a tylko realizowałbym uprzednio założony projekt, co prędzej czy później doprowadziłoby mnie do frustracji. Jeśli więc powiadam, że w sferze czytania obowiązuje absolutna swoboda, to teza ta dotyczy decyzji, którą podejmuję w obliczu tekstu, zanim jeszcze zgromadzę wokół niego słowniki terminów literackich. Można wybrać – by użyć kategorii zaproponowanych przeze mnie w przywołanym eseju – drogę pieczołowitych egzegez, można też postawić na kartę demonicznych użyć i nikt – naprawdę nikt – nie może się przed tym wyborem uchronić. To, że wszyscy literaturoznawcy wybierają starannie umotywowane egzegezy, świadczy

jedynie o tym, że tak postanowili charakteryzować swój zawód, choć świadczy także o tym, że z określonych względów wypierają (także, a może przede wszystkim, w znaczeniu psychoanalitycznym) tę drugą możliwość, gdyż podminowuje ona twardy grunt ochraniającej ich instytucji. Oczywiście, że wszyscy tak robimy (ja też, ja też...), bo inaczej nie zapraszano by nas na konferencje, nie przyznawano grantów, nie drukowano w „Tekstach Drugich", ale nie jest to coś, co wynikałoby z natury rzeczy. Jest to wybór strategii czytania, który nam z różnych względów odpowiada, nie zaś przymus wynikający z konieczności. Dziwić się należy, dlaczego tak rzadko owa banalna oczywistość pojawia się w dyskusjach polonistycznych.

Powtórzę raz jeszcze. Jeśli mówię o absolutnej swobodzie wyboru, to lokuję ją w momencie decyzji i to chcę podkreślić szczególnie mocno. Albo wybiorę gest badacza i wtedy będę mnożył filologiczne skrupuły (bardzo to zresztą lubię), albo też – niepomny reguł profesjonalnego czytania – zabawię się z tekstem, tak jak będę miał na to ochotę i wtedy nikomu nic do tego (to też nie jest mi obce). Moment decyzji jest momentem etycznym *par excellence*, w związku z czym sfera absolutnej wolności interpretacyjnej ma swoje etyczne uzasadnienie w tym właśnie, że mogę być zarówno pieczołowitym egzegetą, jak i niefrasobliwym użytkownikiem. Ważne jest wszelako to, by owych ról ze sobą nie mieszać, choć z drugiej strony nie jestem wcale pewny, czy tego rodzaju rozdział jest – w tak kategorycznej postaci – w ogóle możliwy. Jest bowiem oczywiste, że każda egzegeza jest swoistym użyciem tekstu, a każde użycie – osobliwą egzegezą, zaś codzienna praktyka lekturowa rozgrywa się gdzieś pomiędzy pieczołowitością egzegez i niefrasobliwością (nad)użyć. Jeśli więc polaryzuję te stanowiska tak ostro, to jedynie ze względów heurystycznych, świadom tego, jak trudno je ujawnić w stanie czystym (jeśli w ogóle jest to możliwe).Wszelako nie ulega wątpliwości, że w sferze ponadjednostkowych praktyk obydwie te postawy mają osobne sfery uprawomocnienia, które z reguły się nie spotykają i surowi egzegeci z reguły z potępieniem patrzą na nieodpowiedzialne igrce swobodnych użytkowników, zapominając, że tamci nie grasują wcale na ich świetnie skądinąd obwarowanym terytorium.

Nie zmienia to jednak faktu, że wybór (a więc i decyzja) zawsze istnieje. Fakt, że literaturoznawcy nie biorą go pod uwagę, świadczy niestety o tym, że dobrowolnie pozbawiają się możliwości absolutnej decyzji, a przez to eliminują moment etyczny ze swojej pracy. Ten smutny wniosek tłumaczy, dlaczego w reakcjach na moje wystąpienie w Krasiczynie niemal nikt – poza kilkoma młodymi kolegami, którym jeszcze na czymś istotnym zależy – nie przejął się moją, nie tak znowu rewolucyjną, tezą, odsyłając ją do lamusa ekstrawaganckich poczynań, nienaruszających swą nieodpowiedzialnością poważnego charakteru dyscypliny. „Jak to – mówiono – wszystko ma być wolno? Już to słyszeliśmy i nas to nie rusza". Fakt, że te anachroniczne argumenty powtarza Tomasz Kunz, budzi mój sprzeciw, a nawet konsternację.

Sytuacja jednak wygląda inaczej, niż się zwykle mniema. Uważam bowiem, że jeśli o etyce w badaniach literackich mamy w ogóle sensownie mówić, to nie kiedy indziej niż w momencie wyboru, który nieuchronnie pojawia się wtedy, gdy staje-

my w obliczu tekstu i zaczynamy decydować: jak go czytać? W miejscu tym musi panować bezwarunkowa swoboda, gdyż w innym przypadku nie z wyborem mamy do czynienia, lecz z uprzednio przygotowanym programem badań, który, owszem, jest niezbędny dla zwarcia metodologicznych szeregów, jednak kłóci się z samym czytaniem. To zaś, jeśli nie zapowiada przerastającej nasze przyzwyczajenia niespodzianki, czytaniem w ogóle nie jest. Jeśli tego nie bierzemy pod uwagę, to znaczy, że etyczne doświadczenie literatury jest nam z gruntu obce. Paradoks polega wszelako na tym, że to właśnie z tej strony – strony metodologów – padają najcięższe zarzuty przeciwko lekturowej dowolności, jako żywo przypominające upomnienia strażników moralności. Hipokryzja w badaniach literackich nie jest wcale zjawiskiem marginalnym.

Wracam do Kunza. Obnażywszy słabe miejsca mojej argumentacji, Kunz, niejako na deser, gwoli ostatecznego przygwożdżenia, używa znacznie poważniejszego argumentu. Brzmi on mniej więcej tak: obwieszczając koniec teorii literatury postępuję szczególnie perfidnie, albowiem niszcząc teorię literatury jednocześnie uniemożliwiam depczącej mi po piętach młodzieży ruszenie mnie z posad(y), albowiem nie ma już wspólnego gruntu, na którym, po edypalnej walce, mógłbym zostać zdetronizowany. Ogłoszenie kresu teorii literatury równa się, według Kunza, spaleniu za sobą wszystkich mostów, które mogłyby doprowadzić moich następców do konfrontacji, a następnie do zajęcia pozycji przeze mnie teraz zajmowanej. Argument ten nie pojawia się pod piórem Kunza wprost, ale pośrednio, w postaci zacytowanego przezeń fragmentu tekstu Jonathana Cullera, co nie znaczy, że i w tej postaci nie jest ciosem poniżej pasa. Otóż jest. Nigdzie bowiem nie powiadam, że należy wyrzucić tradycyjną wiedzę do kosza i nie przejmować się już tym, co o literaturze powiedzieli na przykład strukturaliści. Nigdzie nie powiedziałem, że na zajęciach teoretycznoliterackich należy deprawować młodych ludzi apokaliptycznymi wieściami o „końcu interpretacji" (deprawują ich głównie historycy literatury wmawiając im, że nie ma interpretacji, są bowiem tylko fakty). Powiedziałem natomiast, i często mówię to moim studentom, że pierwszym przykazaniem kogoś, kto zajmuje się literaturą, jest uważna i interesująca lektura. Tego przede wszystkim należy uczyć na wydziałach filologicznych: uważnej i interesującej lektury. Nie metod samych w sobie, nie teorii, lecz uważności i pasji, którą – uwaga! – wprzódy należy mieć w sobie, albowiem nie wiedza tak naprawdę zostanie po nas, ale wspomnienie osobowości. Wiedzę można sobie przyswoić nawet całkiem potężną, natomiast osobowość albo się ma, albo nie i już. Jeśli bowiem cokolwiek można młodemu człowiekowi zabierającemu się do czytania tekstów literackich powiedzieć, to tyle, żeby nie podporządkował się nigdy żadnej metodyce lektury, nieustannie szukając języków (koniecznie w liczbie mnogiej), które pomogą mu w czytaniu i sprawią, że jego własne teksty nie będą śmiertelnie nudnymi rozprawkami polonistycznymi, a on sam nie ugrzęźnie w koleinach naukowego rytuału. Wtedy jednak – uwaga! – samemu nie wolno nudzić czytelnika, który – nie ma co ukrywać – albo w mig zrozumie, na czym to wszystko polega (a studenci rozumieją to coraz częściej), albo mu nie pomoże najdłuższa nawet edukacja. Praw-

dę powiedziawszy, jest to jedyna postać pragmatyzmu, jaką przyjmuję z całym dobrodziejstwem: nie wierzę w jakąkolwiek ustaloną metodykę lektury, co przecież nie znaczy, że odrzucam już istniejące języki, już wypracowane metody. Wręcz przeciwnie. Wykorzystuję je, jak mogę i jak umiem i owego wykorzystywania uczę moich studentów. Nie mogę się jednak zgodzić z metodologicznym zamknięciem, które monopolizuje jeden tylko język opisu. Sformułowałbym mój pogląd bardzo prosto. Wolę być pragmatystą, który naucza wielu różnych języków, nie lekceważąc bezzasadnie żadnego z nich (zasadnie często mi się to zdarza), niż naśmiewać się z języków, których nie rozumiem – tę postawę reprezentuje większość esencjalistów. Zapewniam Cię, Tomku, że „podstawowy cel studiów", którym „powinno być poznanie metod czytania, umożliwiających maksymalnie wszechstronne obcowanie z tekstem", łatwiej osiągnąć z pragmatystą niż z esencjalistą (powiedziałbym nawet, że czasem lepiej ten cel z pragmatystą zgubić niż z esencjalistą znaleźć). Pierwszy przynajmniej zrobi to, czego drugiemu się nie chce: postara się zrozumieć kogoś innego. Po twojej lekturze mojego tekstu jestem przekonany, że nie jest to takie proste.

Pożegnania

Jan CIECHOWICZ

Ja jestem od teorii

„Ja jestem od teorii" albo wręcz „ja jestem teoretyk" – lubiła powtarzać pól serio, pól żartem profesor Miłosława Bukowska-Schielmann, którą pożegnaliśmy 7 maja 2002 roku na cmentarzu Srebrzysko w Gdańsku. Miała właśnie objąć funkcję kierownika (po profesor Annie Martuszewskiej) Zakładu Teorii Literatury gdańskiej polonistyki. Przeżyła zaledwie 54 lata. Pozostawiła w bólu męża Waldemara i syna Michała.

Poznaliśmy się w Toruniu, bodaj w roku 1972, na corocznym, studenckim sympozjum teatrologicznym. Miłka, bo tak o Niej wszyscy mówiliśmy, była już asystentką, ja jeszcze studentem ostatniego roku KUL-owskiej teatrologii „od Ireny Sławińskiej". Miłka już wtedy była zafascynowana semiologią. Córka profesorska. Jej tata, Andrzej Bukowski był ostatnim rektorem gdańskiej WSP, zanim w roku 1970 ruszył na Wybrzeżu Uniwersytet Gdański. Bukowski był historykiem literatury i regionalistą cokolwiek starej daty. Miłka wręcz odwrotnie. Ciągnęło Ją do nowości. Żaden tam *Regionalizm kaszubski*, tylko semiologia, strukturalizm, postmodernizm i inne -izmy. Maturę zrobiła w sławnej gdańskiej „Jedynce", która dała także świadectwo dojrzałości i nazwę studenckiemu teatrowi Krzysztofa Babickiego. To samo liceum kończyli (wcześniej i później) Jej koledzy „z branży": Czermińska, Nawrocka, Majchrowski, Zawistowski. Rozprawę magisterską o teatralizacji poezji i liryzacji dramatów w twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej napisała u docenta Jerzego Michny, najzdolniejszego ucznia Jej taty. Później razem chodziliśmy na seminarium do profesora Stanisława Kaszyńskiego, dojeżdżającego do Gdańska z Łodzi (Kaszyński zawiązywał wówczas u nas uniwersytecką teatrologię, tak jak Bolesław Lewicki budował podwaliny gdańskiego filmoznawstwa). Doktorat Miłki pt. *Odmiany konwencji w teatrze współczesnym (na*

przykładzie inscenizacji „Wyzwolenia" Stanisława Wyspiańskiego), wydany przez wrocławskie Ossolineum w serii „z maską" w roku 1981, został entuzjastycznie zrecenzowany przez nestorkę polskiej wiedzy o teatrze, profesor Stefanię Skwarczyńską. Ostatecznie Bukowska zdecydowała się na 19 sekwencji interpretacyjnych, od inscenizacji Bronisława Dąbrowskiego począwszy (Kraków, 1957), na inscenizacji Henryka Rozena skończywszy (Białystok, 1974). Teatralną lekturę *Wyzwolenia* u Horzycy czytała w kluczu monumentalnym, u Hanuszkiewicza w konwencji groteskowej, zaś u Swinarskiego zobaczyła realizację założeń ironii romantycznej. Skwarczyńska ceniła „skrzętność i dokładność" młodej doktorantki, a także Jej sztukę operowania „językiem semiotyki w pracy o rozległej tematyce teatralno-historycznej". Miłka, jak zwykle skromna, po latach niejednokrotnie autoironizowała sobie z tych swoich „omamień semiologicznych", widząc tam bardziej wytrych niż klucz interpretacyjny. Dostałem od Niej tom z najbardziej lakoniczną dedykacją: „Z wyrazami szacunku dla Twojej wiedzy historycznej (!) o teatrze". Historykiem teatru, na przykład takim ze szkoły Raszewskiego, nigdy raczej być nie chciała. Dość szybko stała się za to uznanym specjalistą od Wyspiańskiego. Jak by nie patrzeć, doktorat zrobiła z *Wyzwolenia*. Na habilitację wybrała Wyspiańskiego dramaty-sny. Tym razem profesor Jan Błoński pisał o Jej książce *Ja w śnie narodu przeklętym, uśpiony* (Gdańsk 1994), że to pierwsza w Polsce tak kompletna rozprawa o oniryce autora *Legionu*, którego mocno zajmowały zarówno sny indywidualne (*co się komu w duszy gra*), jak i zbiorowe (Wernyhora pokazuje się wprawdzie Gospodarzowi, ale przecież nie przestaje być duchem duchów, duchem narodu). Bukowska z dużym rozmachem bada „obsesyjną metaforykę snu", także jako inną formę istnienia postaci i zjawisk, rozmaitych „światów możliwych". Błoński przenikliwie jednak zauważył, że Autorka „jest w jakimś sensie zaczarowana czy zafascynowana teorią literatury i powraca uporczywie do jej rozmaitych ujęć i spekulacji, zaniedbując bardziej systematyczne i rozbudowane interpretacje utworów". Miłka z pewnością odpowiedziałaby wprost: „bo ja jestem od teorii", może nawet w większym stopniu niż od Wyspiańskiego. Od dłuższego czasu myślała o książce „belwederskiej", pisała kolejne jej fragmenty, zapewne ułożyłyby się one w monografie *Sen we współczesnym dramacie polskim* (albo coś w tym stylu).

Jej zainteresowania i pasje teoretycznoliterackie owocowały badawczo i dydaktycznie. Specjalnie interesowała się psychoanalizą, hermeneutyką, fenomenologią i postmodernizmem, czyli wszystkim. Pisała i uczyła. I to świetnie. Dla studentów polonistyki prowadziła „kursowy" wykład z teorii literatury. W ramach zajęć fakultatywnych zaproponowała m.in. konwersatorium z dekonstrukcji psychoanalizy. Na Filologicznym Studium Doktoranckim uczyła na przykład psychoanalitycznej hermeneutyki. Na wykład habilitacyjny zaproponowała trzy tematy: z Witkacego, Gombrowicza i Derridy; chciała mówić (odpowiednio): o postmodernizmie, ciele i świadomości oraz „wolnej grze z tekstem". Ostatecznie wybraliśmy „problem Gombrowicza". Miłka cieszyła się dużym mirem wśród studentów. Życzliwa, rzetelna, troskliwa. Po prostu dobra. Była na „ich miarę", wymagająca, ale bez przesady. Nowoczesna, ale daleka od ekstrawagancji. Wiele lat pracowaliś-

my wspólnie w duecie promotorsko-recenzenckim przy kolejnych rozprawach magisterskich (Milka wypromowała przynajmniej czterdziestu magistrów). Czasem narzekała na niestaranność moich lektur i adiustacji, ze wstydem muszę przyznać, że zwykle miała rację. Kiedy jednak zdarzyła się rozprawa magisterska na wysokim poziomie (niedługo przed śmiercią recenzowała magisterium *Tadeusz Boy-Żeleński w świecie komedii*), wynosiła pracę pod niebiosa, proponowała ocenę celującą i rekomendowała do rozmaitych wyróżnień i nagród. Była w tym wiarygodna.

Bukowska – teoretyk literatury – nie przestawała być przecież dramatologiem (nauka o dramacie) i teatrologiem (nauka o teatrze). Kiedy obejmowałem przed laty szefostwo nowo utworzonego Zakładu Dramatu, Teatru i Filmu, Miłka została „przy teorii". I tak powinno być. Popasała wszakże nierzadko na łączce dramatyczno-teatralnej. Napisała i opublikowała kluczowe rozprawy o śnie w *Ślubie* Gombrowicza („Pamiętnik Literacki" 1992 z. 2), o Witkacym-posmoderniście, o pre-tekstowości obu *Kartotek* Różewicza. Zajmowała się krytyką teatralną i filmową Karola Irzykowskiego („Dialog" 1991 nr 2) i Róży Ostrowskiej. Kiedy redagowałem kolejne tomy zbiorowe o dramacie i teatrze, Milka nigdy nie odmówiła swego autorskiego udziału. Pisała zawsze porządnie i „na czas". W ten sposób powstały Jej pierwszorzędne studia o dyrekcji teatralnej Antoniego Biliczaka, o Duchu ojca Hamleta, o prapremierowych *Termopilach polskich* Micińskiego, o teatrze przy stoliku, wreszcie o lęku i winie w *Dwóch teatrach* Szaniawskiego. Ostatnie zaproszenie wsunąłem Miłce „pod drzwi" Jej gabinetu bodaj 20 kwietnia, na promocję naszej dwutomowej antologii *Dramat polski. Interpretacje*, którą przygotowaliśmy we trójkę (Majchrowski, Ratajczakowa i piszący te słowa), gdzie Bukowska odkrywczo przeczytała właśnie *Dwa teatry*. Byłem nawet trochę zły, że nie przyszła 25 kwietnia do gdańskiego Żaka, podczas gdy Ona walczyła już wtedy ze śmiercią. Wybacz mi, Miłko, zawsze byłaś taka akuratna.

Dobry rok wcześniej, zdążyła jeszcze pożegnać pięknym esejem tragicznie zmarłego dra hab. Andrzeja Chojeckiego, bratnią duszę intelektualną, po którym dla Miłki pozostały jego teksty, „nierzeczywista obecność" (no właśnie). Zdążyła również zredagować tom *Alegorie, style, tożsamość*, w darze profesor Annie Martuszewskiej (Gdańsk 1999). W „Tekstach Drugich" pisała nieco wcześniej o dialogu i sensie. Do księgi jubileuszowej profesora Andrzeja Zgorzelskiego przygotowała ożywczy szkic, notatki do tematu pt. *Wartość śmiechu*. Już na łożu śmierci myślała z wyrzutem o nienapisanej recenzji dla doktorantki Zgorzelskiego (Miłko, niech Twój duch się już nie kołacze, recenzję dokończy za Ciebie Ania, wszystko będzie w porządku). Jeszcze raz wracam do ostatniej książki profesor Miłosławy Bukowskiej-Schielmann, do Jej Wyspiańskiego dramatów-snów. W ostatnim akapicie Milka – a przecież koniec wieńczy dzieło – pisze o tym, że jedynym doświadczeniem, w którym mogą zjednoczyć się wszystkie prawdy zarówno Natury jak i Boga, jest śmierć. To ona staje się swoistym ocaleniem dla treści duchowej, jednocząc chwilę świadomą i nieświadomą. W tym sensie śmierć nie jest kresem. Miłka kładzie na koniec jako argument rozstrzygający wiersz Wyspiańskiego, zaczy-

nający się od słów: „Niech nikt nad grobem mi nie płacze". Jak tu nie płakać, Miłko? Chyba że przez pamięć na czwartą strofę tego liryku, gdzie Wyspiański napisał:

A kiedyś może, kiedyś jeszcze,
gdy mi się sprzykrzy leżeć,
rozburzę dom ten, gdzie się mieszczę,
i w słońce pocznę bieżeć.

Miłko, Ty wiesz już lepiej od nas, czy autor *Wyzwolenia* miał rację. Niech by miał.

Ankieta

W numerze 1/2001 ogłosiliśmy ankietę:

ANKIETA „TEKSTÓW DRUGICH"

10 NAJWYBITNIEJSZYCH OSIĄGNIĘĆ POLSKIEGO LITERATUROZNAWSTWA XX WIEKU

Zamknięcie XX wieku skłania do podsumowań. Dołączając do fali modnych dziś rankingów, ale i rzeczywiście ciekawi rezultatów, pragniemy zaprosić Państwa do ułożenia listy „bestsellerów" polskiej wiedzy o literaturze XX wieku (we wszystkich jej zakresach i dziedzinach). Prosimy o podanie 10 największych (najwybitniejszych, najoryginalniejszych, najbardziej wpływowych... wedle przyjętych przez Państwa kryteriów), książek z zakresu polskiej wiedzy o literaturze, opublikowanych w XX wieku, najchętniej (choć nie jest to konieczne) z krótkim uzasadnieniem.

Prośbę o odpowiedzi kierujemy do wszystkich zainteresowanych: badaczy literatury pracujących w kraju i za granicą (od najstarszego do najmłodszego pokolenia), a także czytelników nie zajmujących się profesjonalnie literaturoznawstwem, co nie znaczy, że nie kompetentnie zaciekawionych polską wiedzą o literaturze.

Wszystkie głosy weźmiemy pod uwagę przy ustalaniu ostatecznej listy. Najciekawsze zaś wypowiedzi będziemy sukcesywnie publikować w kolejnych numerach tegorocznych „Tekstów Drugich".

Dziś drukujemy ostatnie głosy, w kolejnym numerze postaramy się podsumować otrzymane odpowiedzi. Dziękujemy wszystkim, którzy wzięli udział w naszej ankiecie.

Redakcja

Jacek Baluch

Ogromnie ucieszyłem się z zaproszenia do swoistej ankiety „Tekstów Drugich", a jeszcze bardziej z samego jej zorganizowania. Od lat bowiem twierdzę uparcie, że gdyby wybrać sto prac polonistycznych uznanych przez nasze środowisko naukowe za najlepsze czy najważniejsze, będzie wśród nich więcej prac doktorskich niż habilitacyjnych! I oto pomysł „Tekstów Drugich" daje mi szansę empirycznego sprawdzenia tej mojej tezy.

Sam natomiast postanowiłem w wybranej dziesiątce umieścić te prace, które wśród moich własnych lektur polonistycznych znalazły się w pozycji uprzywilejowanej.

1. Pierwszą pracą literaturoznawczą, którą czytałem – w wieku 12 lat (1952), była *Poetyka opisowa* Marii Renaty Mayenowej. Nauczyłem się z niej liczyć zgłoski, rozpoznawać trocheje i amfibrachy oraz rozróżniać synekdochy od metonimii. Książkę tę znalazłem w bibliotece mojej Mamy, polonistki, co dobrze świadczy o ambicjach i poziomie ówczesnych nauczycieli, którzy na Górny Śląsk przybywali z Małopolski jeszcze przed wojną dla wsparcia polskiego szkolnictwa na Śląsku i współtworzenia tu nowej polskiej inteligencji.

Konsekwencją tego wczesnego wtajemniczenia w poetykę było to, że kiedy w 1960 roku znalazłem się jako student bohemistyki w Pradze i w antykwariacie na ulicy Kaprovej zobaczyłem trzytomowe *Kapitoly z české poetiky*, nie żałowałem 50 koron, żeby natychmiast kupić to podstawowe dzieło Jana Mukařovskiego, do dziś ozdobę mojej bohemistycznej biblioteki.

Po latach ta droga zatoczyła łuk i znowu czytałem profesor Marię Renatę, ale tym razem jako autorkę *Poetyki teoretycznej*. I ta lektura była poniekąd zamknięciem mojego strukturalistycznego wykształcenia.

2. Ale wcześniej – żeby powrócić do porządku chronologicznego – tuż po maturze kupiłem sobie *Rzecz wyobraźni* KazimierzaWyki i ogromnie się dziwiłem, czemu w ten sposób nie pisze się o poezji w podręcznikach szkolnych. Niewątpliwie zasługa to „Kazia", jak nazywaliśmy naszego Profesora, że przez długie lata mój dorobek naukowy koncentrował się wokół spraw poetyckich. A jak ucieszył się Kaziu, kiedy w konkursie Klubu „Pod Jaszczurami" wygrałem konkurs na pastisz Leśmiana! „Nie wiedziałem – powiedział wręczając mi dyplom (z podpisem swoim i profesora Markiewicza) – że pan również uprawia tę szlachetną zabawę literacką".

3. Z opóźnieniem czytałem książkę Michała Głowińskiego *Poetyka Juliana Tuwima wobec tradycji*. Słyszałem, że autor książki tej nie lubi – trudno. Ja uważam ją

za wzorową pracę doktorską. Doktorat bowiem powinien w moim przekonaniu rozwiązywać jakiś problem „powtarzalny", czyli do rozwiązania zagadnienia proponować klucz, który można następnie stosować do podobnego materiału po to, żeby o analogicznych problemach mówić jednolitym językiem, udoskonalanym przez konfrontację z nowym materiałem. Tak postępuje się w naukach przyrodniczych: nową teorię czy nowy sposób opisywania zjawiska bada się na kolejnych „egzemplarzach", które teorię tę potwierdzają, pozwalają ją udoskonalić i w konsekwencji ogólnie stosować. Myśląc o książce Głowińskiego boleję, że tego zwyczaju nie ma w humanistyce. Powinna była po niej powstać seria książek, w której zamiast poetyki Tuwima pojawiłyby się inne poetyki, co z czasem pozwoliłoby stworzyć syntezę, zatytułowaną – powiedzmy – *Poezja XX wieku wobec tradycji*.

We wstępie do tej pracy została też sformułowana kluczowa dla mojego pokolenia naukowego teza, że o wartości dzieła naukowego decyduje w ostatecznej instancji jego struktura teoretyczna.

4. Pociąg do liczenia głosek i zainteresowania wersyfikacją spowodowały, że zaczytywałem się w *Próbie teorii wiersza polskiego*. Moje wtajemniczenie w polonistykę było już wtedy tak zaawansowane, że jako pracownik UJ byłem nawet sąsiadem autorki, pani profesor Marii Dłuskiej, w domu profesorów, słynnej „Trumnie", czarnym narożniku przy zbiegu Alei Słowackiego i Łobzowskiej.

5. *Główne problemy wiedzy o literaturze* wśród moich lektur zajęły miejsce szczególne: chodziłem na wykłady profesora Markiewicza z teorii literatury, których efektem była ta właśnie książka, po raz pierwszy więc „widziałem", jak powstaje dzieło naukowe. Wykłady te były *nota bene* nieobowiązkowe! Tak, ukończyłem studia polonistyczne, w których teoria literatury jako odrębny przedmiot nie istniała... I nikt nie kazał mi później „wyrównywać różnic programowych", co w świetle tego mojego doświadczenia uważam do dziś za czystą szykanę wobec studentów, całkowicie sprzeczną z duchem studiów uniwersyteckich. Czyż dawniej nie wędrowano z uniwersytetu na uniwersytet, żeby takich „róznic" z pożytkiem doświadczać? Wiem po sobie, bo jako student IV roku studiowałem na Uniwersytecie Karola i różnice między naszym tradycyjnym a znacznie nowocześniejszym językoznawstwem czeskim wyszły mi tylko na dobre.

7. Z pracy Janusza Sławińskiego *Koncepcja języka poetyckiego krakowskiej awangardy* korzystałem, pisząc własny doktorat o czeskiej awangardzie poetyckiej. Jej główny metodologiczny „trik", potraktowanie języka doktryny naukowej jako poetencjalnego języka programu poetyckiego, zdradził mi autor wcześniej, zanim jego książka ukazała się drukiem. Żałuję, że nie wykorzystałem go w pełni, pisząc swój doktorat o poezji czeskiej awangardy, ale – jak mówi Gombrowicz – było mi „wstydno". Niesłusznie! W zgodzie z tym, co napisałem o doktoracie Głowińskiego, należało w tym zakresie „sprawdzić" stosowalność metody Sławińskiego. Ale jak tu się mierzyć z pracą, którą Zdzisław Łapiński nazwał ćwiczeniem wyobraźni metodologicznej bez precedensu w polskiej polonistyce? Może gdybym studia doktoranckie odbywał w IBL-u... I tak miałem szczęście, że pozwalając mi na studiowanie drugiego kierunku profesor Urbańczyk zawyrokował: „Zostanie pan bo-

hemistą, którego wykształcą nam poloniści". Z tego powodu, choć był językoznawcą, zaliczam go w poczet swoich mistrzów.

8. Książkę Staszka Balbusa *Między stylami* dostaliśmy wraz z żoną od autora w czasie, kiedy byłem ambasadorem w Pradze i na studiowanie tak wyrafinowanej pracy nie miałem czasu. Była moją pierwszą wakacyjną lekturą po zakończeniu misji i czytając ją wpadłem na pomysł, żeby zająć się palimpsestowym charakterem twórczości Hrabala. Ta lektura to był mój powrót do nauki po sześciu prawie latach pracy w MSZ.

9. Wychowany w duchu strukturalizmu polskiego i czeskiego byłem zagorzałym antypsychologistą. To moje zacietrzewienie wzmocniło zagłębienie się w krytyce F.X. Saldy, o którym pisałem pracę habilitacyjną (praca o języku krytycznym musi być z natury antypsychologistyczna). Za późno czytałem Junga, żeby zrozumieć wartość psychologii dla literaturoznawstwa. Dziś, z odmiennej perspektywy, patrzę na to inaczej i nie mogę odżałować, że nie poznałem osobicie Antoniego Kępińskiego... A przecież wykładał w Krakowie w czasach, kiedy studiowałem! Jego *Schizofrenia* jest lekturą, do której często powracam i którą tu wpisuję z braku odpowiedniej lektury literaturoznawczej.

10. Wpisując na koniec jedną pracę zbiorową: *W kręgu zagadnień teorii powieści*, swego czasu z pewnością przełomową, a osobiście ważną dla mojego sposobu czytania powieści, zauważam, że daję tym wyraz swojemu pokoleniowemu doświadczeniu lektur polonistycznych oraz kręgowi autorów, którzy byli moimi nauczycielami, a niektórzy z czasem kolegami. No cóż, jest do napisania esej „O czytaniu znajomych" i taka lektura ma na pewno swoją poetykę zarówno w odniesieniu do dzieł literackich, jak i naukowych. Może nawet wobec dzieł naukowych jest ważniejsza, bo lepiej się czyta profesora, którego słyszało się wcześniej na katedrze, kolegę, z którym dyskutowało się po jego referacie. Niewątpliwie ankieta „Tekstów Drugich" będzie miała także ten środowiskowy wydźwięk.

Nadesłane

Książki

J. Błoński, *Wszystko, co literackie*, wybrał i opracował J. Jarzębski, wybór pism, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

B. Bogołębska, *Studia o stylistyce i retoryce*, Studio Graf, Zgierz 2001.

W. Browarny, *Opowieści niedyskursywne. Formy autorefleksyjne w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.

L. Brywczyński *Dramaty jednoaktowe*, Stowarzyszenie Elbląski Klub Autorów, Elbląg 2002.

A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Universitas, Kraków 2002.

W. Ciesielski *Mężczyzna światłoczuły*, „Agora" Społeczna Oficyna Wydawnicza Literatów w Słupsku, Słupsk 2001.

Marian Czuchnowski. Kronikarz emigracyjnej codzienności, red. J. Kryszak, P. Tański, prace historycznoliterackie Pracowni Badań Emigracji ILP Uniw. M. Kopernika, Toruń 2002.

E. Dąbrowska, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2001.

Dyskurs jako struktura i proces, pod red. T. A. van Dijka, przeł. G. Grochowski, PWN, Warszawa 2001.

K. Fazan, *Szczera poza dekadenta. Kazimierz Przerwa-Tetmajer – między epistolografią a sztuką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

M. Głowiński, *Gombrowicz i nadliteratura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

Gra z czytelnikiem. Między konwencją a strategią, pod red. M. Jakitowicz i R. Moczkodana, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2001.

Ch. Jasiewicz, *Egzekucja*, Oficyna wydawnicza Rytm, Warszawa 2001.

Z. Kłapciński *Cytryna. Studencki Teatr Satyry Akademii Medycznej w Łodzi*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 2001.

Z. W. Kulik *Droga na południe*, KAW, Lublin 2002-09-17.

P. Majerski *Odmiany awangardy*, Ego, Katowice 2001.

D. Masłowska *Wojna polsko-ruska*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002.

P. Michałowski, *Granice poezji i poezja bez granic*, Szczecin 2001.

T. Mizerkiewicz, *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*, „Poznańskie studia Polonistyczne. Seria Literacka", Poznań 2001.

Na początku wieku. Rozważania o tradycji, pod red. Z. Trojanowiczowej i K. Trybusia, Poznań 2002.

L. Nowara *Kokon*, Kartki, Białystok 2002.

R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2002.

M. Osowski, *Tomasz czyli wyznanie studenta z lat 60.*, Stalowa Wola 2002.

D. Ostaszewska, *Wizerunek postaci w literaturze staropolskiej*, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2001.

K. Paczuski, *Obłokom podzwonne*, Bez Erraty, Lublin 2002.

Pawłowicz, *Nad duszność wyjść rzeczy*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002.

Pawłowska-Jądrzyk, *Sens i chaos w grotesce literackiej*, Universitas, Kraków 2002.

O. Płaszczewska, *Błazen i błazeństwo w dramacie romantycznym*, Universitas, Kraków 2002.

M. Piekara, *Bohater powieści socrealistycznej*, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2001.

J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości*, Universitas, Kraków 2002.

M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

Presja i ekspresja. Zjazd Szczeciński i socrealizm, red. D. Dąbrowska i P. Michałowski, Uniw. Szczeciński, Szczecin 2002.

M. Sieprawski *Miasteczko z ludzką twarzą*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002.

M. Siwor, *W kręgu mitu, magii i rytuału. O prozie Tadeusza Nowaka*, Universitas, Kraków 2002.

K. Szczęsna, *Poetyka reklamy*, PWN, Warszawa 2001.

Śląski Wawrzyn Literacki 2001/1, Biblioteka Śląska, Katowice 2002.

A. Ubertowska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka. Strategie intertekstualne*, Universitas, Kraków 2001.

D. Walczak-Delanois, *Inne oblicze awangardy. O międzywojennej poezji Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka, Adama Ważyka*, „Poznańskie studia Polonistyczne. Seria Literacka", Poznań 2001.

Nadesłane

A. Wilkoń, *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*, Universitas, Kraków 2002.

B. Witosz, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje*, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2001.

J. L. Woźniak *W Tatrach*, Wyd. Respekt 2001.

Z. Zarębianka *Tropy sacrum w literaturze XX wieku*, Homini, Bydgoszcz 2001.

Życie literackie drugiej emigracji niepodległościowej, red. J. Kryszak, R. Moczkodan, Uniw. M. Kopernika Toruń, 2001.

Czasopisma

„Akcent" 1 / 2 2002

„Arkusz" 1-9 2002

„Meble" 5, 7, 2002

„Pamiętnik Literacki", 2001 nr 4, 2002 nr 1.

„Pogranicza" 2002/3

„Przegląd Filozoficzno-Literacki", 2002/1

„Res Publica Nowa" 1-8 2002

„Studium" 2, 3-4/2002

„Zeszyty Literackie" 2002, 1, 2.

Sprostowania

W poprzednim numerze „Tekstów Drugich" (3/2002), w tekście Philippe Lacoue-Labarthe *Diderot: paradoks i mimesis*, na stronie 197 zabrakło fragmentu cytatu.

Pełny cytat powinien brzmieć następująco:

> Czymże jest talent aktorski? Sztuką przebierania się, przybierania postaci innej niż własna, sztuką poruszania z zimną krwią własnych uczuć, mówienia czegoś innego niż się myśli w sposób tak naturalny, jakby rzeczywiście tak się myślało i wreszcie sztuką zapominania o własnym położeniu poprzez wejście w położenie innej osoby (J.-J. Rousseau *Lettre a M. d'Alembert sur son article „Geneve"*, Paris 1967, s. 163.)

za niedopatrzenie Autora przekładu – Janusza Margańskiego i Czytelników przepraszamy.

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, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej.
Cena prenumeraty rocznej za 2002 r. **76,00 PLN.**

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, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Cena prenumeraty rocznej za rok 2001 łącznie z wysyłką:
– pocztą zwykłą – 43 USD;
– pocztą lotniczą:
– Europa wraz z Rosją i Izraelem – 50 USD,
– reszta świata 63 USD.

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:
Pekao SA IV O/W-wa
nr 12401053–40060347–2700–401112–001
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	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Poznań	Księgarnia Naukowa „Kapitałka", ul. Mielżyńskiego 27/29
Szczecin	Księgarnia Literacka, ul. Sikorskiego 7
Wrocław	Księgarnia Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Plac Uniwersytecki 9/13
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Grupa Matras Sp. z o.o., ul. Zwrotnicza 6, 01–219 Warszawa, tel. 631 94 31, fax: 631 07 10
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

Clare CAVANAGH
Krytyka postkolonialna w Polsce

Jacek LEOCIAK
Twarze *in extremis*

Peter SLOTERDIJK
Posłańcy przemocy

Janusz SŁAWIŃSKI
Bez przydziału

Danuta ULICKA
Widma formalizmu

Anna WIECZORKIEWICZ
Kolonizacja dzikich ciał

Bożena WITOSZ
Opis w prozie Andrzeja Stasiuka