teksty DRUGIE

TROPIENIE PODMIOTU

z treści:

Ryszard Nycz
Tropy „ja"
Janina Abramowska
Jednak autor !
Tomas Venclova
Gnostyczny „Piecyk"
Joanna Rostropowicz-Clark
Wódz powstańców, poeta bohater
Janusz Korek
Prywatna książka narodów
Aleksandra Olędzka-Frybesowa
Przeciw czemu protestują haiku

2
(26) 1994

Redaguje Kolegium:
Włodzimierz Bolecki, Tomasz Burek,
Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński,
Anna Nasiłowska (zastępca redaktora naczelnego),
Ryszard Nycz (redaktor naczelny)

Sekretariat redakcji:
Jacek Kopciński,
Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

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

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

teksty DRUGIE 2 1994

Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN

TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Podmiot jako przedmiot

Gdyby zaufać sugestiom niektórych eseistów i teoretyków — wypowiadanym co najmniej od lat kilkudziesięciu — metodologicznym wzorem współczesnej nauki o literaturze powinien być CMENTARZ, na którym w przyspieszonym tempie składa się do grobu kolejnych Zmarłych. W ciągu niewielu lat obwieszczono bowiem śmierć — najzupełniej dosłowną — „sztuki", „literatury", „poezji", „powieści", „dzieła", „autora", „bohatera", „podmiotu", „tekstu", „czytelnika" i jeszcze kilku innych drogich i niegdyś Powszechnie Szanowanych Mieszkańców literaturoznawczej krainy. Badacz literatury, który swą aktywność lokował nie w czytaniu terminologicznych klepsydr, lecz utworów, książek czy po prostu tekstów, po niezbyt długim czasie mógł odkryć, że obszar, który zawodowo zamieszkuje, zmienił się z kwitnącej łąki w bliżej nieokreśloną nekropolię.

Wbrew pozorom nie panuje w niej jednak cisza i skupienie, a wręcz przeciwnie — wre tu życie wypełniane przemarszami rozgadanych konduktów, głośnymi obwieszczeniami zgonów i uwagami o kolejnej śmierci niechybnej, a nawet odgłosami styp, które — nie wiedzieć czemu — ciągną się latami. Nikogo tu już specjalnie nie dziwi coraz wyższa śmiertelność poszczególnych terminów, kategorii, pojęć, pomysłów, czy koncepcji — a zatem całych terminologicznych rodzin czy społeczności. Co więcej, nikt też nie przejmuje się wiekiem poszczególnych Zmarłych, wśród których są zarówno tacy (lub takie), o których egzystencji można by powiedzieć, że była wiekowa, jak i tacy, którym zmarło

się wkrótce po urodzeniu. Nie widać też żadnych uczuciowych dramatów: zgony autorów i bohaterów, podmiotów i tekstów przyjmowane są z akceptującą rezygnacją, jako coś naturalnego, z czym trzeba się jak najszybciej pogodzić oczekując kolejnych narodzin.

Ale jeśli badacz literatury w kolejnych śmierciach „bohaterów", „tekstów", „znaczeń", „autorów" czy „podmiotów" dostrzeże także zgony obiektów swoich własnych prac — a sporo mu ich jeszcze zostało do opisania — to nie pozostanie mu już nic innego jak uznać, że stał się nekrofilem...

Terminem, wokół którego wre od dziesięcioleci nieustanna walka na śmierć i życie jest oczywiście „podmiot" — w swych najróżniejszych wcieleniach. Z dziejów jego uśmiercania i rezurekcji, unicestwiania i obrony można by ułożyć swoistą historię myśli literackiej — w Polsce byłaby to także historia polityczna, ale tę sprawę odłóżmy na inną okazję.

Każdy spór krytycznoliteracki, metodologiczny, czy teoretyczny musiał w odpowiednim momencie dojść do owego klimaksu, gdy jedna ze spierających się stron wyciągała z rękawa asa z pytaniem: „a podmiot?" Zawsze komuś było za mało „indywidualizmu", a za dużo „formalizmu", za mało „autora", a za dużo „tekstu", struktury okazywały się „nieludzkie", język przesłaniał „jednostkę", a teoria ex definitione zagrażała „duszy", „humanizmowi", „talentowi" — lista poszkodowanych zdawała się nie mieć końca. I choć tamte polemiki należą już do przeszłości, to jednak można mieć pewność, że niebawem powrócą w jakiejś nowej postaci.

Po trwałości i zażartości takich batalii można by sądzić, że „podmiot" w nauce o literaturze jest kategorią podstawową, centralną, spinającą architekturę wyobrażeń o dziele literackim. Toteż ci, którzy tak sądzą, ale uważają te wyobrażenia za teoretyczne urojenia, cały swój impet kierują w pierwszej kolejności właśnie przeciw „podmiotowi" i okupowanemu przezeń „centrum". Z kolei ich przeciwnicy, broniący kategorii podmiotu jako zwornika wyobrażeń teoretycznoliterackich, gotowi są widzieć w historii podmiotu (bohatera, autora, osoby, etc.) najbardziej swoisty wymiar historii literatury — bez „podmiotu" jakiekolwiek pisanie o literaturze nie ma ich zdaniem najmniejszego sensu.

Tymczasem — poza swoim elementarnym znaczeniem, tj. osoby, która mówi w tekście — „podmiot" w ogóle nie jest terminem „swoistym" dla nauki o literaturze, a zwłaszcza dla poetyki — niezależnie od tego czy

przez „swoistość" rozumiemy przedmiotowy czy funkcjonalny desygnat tego terminu. W pierwszym przypadku problematyka „podmiotu" wpychana jest, jako synonim, na obszerne terytorium badań nad monologiem lirycznym, narratorem i bohaterem (relacjami osobowymi w tekście), w drugim — na terytorium abstrakcyjnych relacji, które tworzą „podmiot literacki" jako „dysponenta reguł" (tekstu; jego struktury językowej) lub „autora" jako „podmiotu czynności twórczych".[1] *W obu tych przypadkach literaturoznawcza problematyka „podmiotu" była i jest bardzo odległa od zagadnień walki o „podmiot" lub przeciw niemu. Znamienne, że wśród dziesiątków prac poświęconych narratorom czy bohaterom literackim najrzadsze są właśnie rozważania na temat „podmiotu literackiego".*

Rzecz jasna, macierzystym miejscem sporów o „podmiot" są filozofia, psychologia, antropologia kulturowa, teoria nauki, a w nieco innym wymiarze socjologia czy historia. To te dyscypliny są właściwą „kuźnią" języków, problemów, kategorii oraz analiz rozmaitych wymiarów istnienia, funkcjonowania i badania „podmiotu". Badacz literatury — jeśli chce wyjść poza swoistą dla literatury problematykę instancji nadawczych — skazany jest zawsze na poszukiwanie dla literatury rozmaitych kontekstów lub na przerzucanie mostów, które łączą bardzo różne problemy i pojęcia. W każdym z tych przypadków występować powinien w roli tłumacza przekładającego tekstowe swoistości literatury na pozatekstową problematykę, np. epistemologii, historii idei, teorii percepcji, relacji interpersonalnych, psychologii jednostki itp. Kluczowym miejscem teorii przekładu jest — jak wiadomo — problem ekwiwalencji: kto się z nim nie upora, zamienia artystyczny przekład w pidżin. Zamiast translacji wyprodukuje co najwyżej nie zamierzony kolaż.

Dla filozofa, psychologa czy etyka „podmiot" jest bytem o dość precyzyjnie określonym statusie. „Ja" owego podmiotu (nawet jeśli wyróżnimy w nim ego i super ego) ma wyraźnie określone granice niezależnie od tego, czy przeciwstawia się mu ontycznie odmienny przedmiot, czy wrzuca-się-go-w-byt.

Dla literaturoznawcy „podmiot" jest natomiast pojęciem „workiem", w które może zostać wrzucone wszystko, co literaturoznawcy z „podmiotem" się kojarzy: od zagadnień gramatycznych i komunikacyjnie rozu-

---

[1] Odwołuję się tu, rzecz jasna, do terminów wprowadzonych niegdyś przez Aleksandrę Okopień-Sławińską i Janusza Sławińskiego.

mianych relacji osobowych przez psychologicznie rozumiane kwestie osobowości, problemy etyki, kwestie metafizyczne i epistemologiczne, po estetykę wypowiedzi i dziesiątki innych zagadnień. „Podmiot" w literaturze to już nawet nie węzeł, ale kłąb problemów, by nie powiedzieć — żmut. Ujmując rzecz w największym uproszczeniu: „podmiot" w badaniach literackich to obiekt wymagający wielu terminologicznych przekształceń, rozszczepień, relatywizacji i przyporządkowań. I nie da się o nim powiedzieć — za ks. Benedyktem — że „jaki jest, każdy widzi".

Nigdzie chyba wyraźniej nie da się dostrzec różnicy między „podmiotem" filozofów, teoretyków nauki czy „psychologów" a podmiotem literaturoznawców, jak „w temacie" podmiotowości podmiotu. W tych dyscyplinach „podmiotowość" — bez względu na język, jakim o niej się mówi — wywodliwa jest wprost z samego pojęcia „podmiotu". W tekście literackim, np. narracyjnym, problematyka podmiotowości związana jest najsilniej z kategorią bohatera lub narratora (w liryce — z monologiem lirycznym), a nie z tą instancją, którą nazywamy „podmiotem literackim" lub „podmiotem utworu". Problematyka podmiotowości — w potocznym sensie — jest inna, np. gdy jej przedmiotem są bohaterowie opowiadań Jarosława Iwaszkiewicza, narrator prozy Edwarda Stachury czy tekstowy autor utworów Leopolda Buczkowskiego albo Sławomira Mrożka. W istocie rzeczy problematyka podmiotowości w utworze literackim nie pozwala się opisywać tylko w jednym języku i nie jest przypisana tylko modalnościom „ja". Istnieją bowiem nie tylko różne „podmiotowości" (np. narratora, bohatera, autora), ale także całkiem różne języki, którymi ta „podmiotowość" może być wyrażana i opisywana. W literaturze współczesnej sporo jest utworów, które wymijają „tradycyjną" problematykę podmiotowości (np. bohaterów i narratora), toteż rekonstruowanie „podmiotowości" autora tekstu (podmiotu literackiego) przypominać może naciąganie rękawiczki na głowę. Taka „podmiotowość" jest bowiem uchwytna jedynie jako zbiór działań retorycznych, stylistycznych, kompozycyjnych, tematycznych, etc. abstrakcyjnego „podmiotu/autora tekstu". Dobrym przykładem może być „Ferdydurke" Gombrowicza. Efekt „homonimii podmiotu mówiącego", który opisywałem przed laty wskazując na trzy role narratora, należy wyłącznie do Gombrowiczowskiej specyfiki opowiadania w pierwszej osobie — zatem narracji. Na temat podmiotu i podmiotowości można w tej narratorskiej homonimii znaleźć kolekcję

wypowiedzi i przykładów. Ale w „Ferdydurke" są jeszcze tzw. nowele wtrącone (np. mój ulubiony „Filibert dzieckiem podszyty"), którego obecności w tekście utworu nie wyjaśni nam żadna analiza poziomu narracji i jej podmiotowych rozszczepień. Żeby dobrać się do „autora", który te nowele wkomponował w tekst, trzeba przenieść się piętro wyżej, gdzie jednak nie ma żadnego „ja" mówiącego...

Te różnice widać najwyraźniej w przypadku utworów scenicznych, w których np. podmiotowość bohaterów dramatu i podmiotowość jego autora (tekstowego) to zupełnie różne obszary zagadnień. Nie wspominając o autorze rzeczywistym.

Badacz wkraczający na terytorium zwane „podmiotowością w literaturze" wystawiony jest na wiele pokus i niebezpieczeństw. Pokusą może być, z jednej strony, np. łatwość użycia jednego z gotowych języków „podmiotowości" (filozofii, psychologii, etyki, etc.), a z drugiej — utożsamienie „ja" wytworzonego w dziele z rzeczywistym „ja" autora. „Pani Bovary to ja" — mówił, co prawda, już Flaubert, ale dopiero współczesna sztuka zniosła granice między artystą a jego dziełem, działaniem a wytworem, czasem kreacji a czasem odbioru. Chęć bezpośredniego przełożenia tych doświadczeń na język literaturoznawczy może jednak oznaczać całkowite zgniecenie (spłaszczenie) różnych poziomów, konwencji, gatunków wypowiedzi, przytoczeń, relacji i podmiotów w utworze literackim.

Nekrofilia i zgniatanie, nie są to czynności, z którymi wiązałbym przyszłość literaturoznawstwa. Czytelnik tego numeru „Tekstów Drugich" będzie mógł się przekonać — nie po raz pierwszy — że w badaniach literackich istnieje jeszcze wiele pożytecznych czynności i zatrudnień.

Włodzimierz Bolecki

Jeśli tęsknisz za polską poezją współczesną na dobrym poziomie, sięgnij po

BIBLIOTEKĘ POETYCKĄ PRZEDŚWITU

POD REDAKCJĄ

KRZYSZTOFA KARASKA

— — • — —

Kazimierz Brakoniecki *Metaxu*

Dariusz Bugalski *Wyliczanka*

Selim Chazbijewicz *Poezja Wschodu i Zachodu*

Maciej Cisło *Było jutro będzie wczoraj*

Tadeusz Pióro *Okęcie*

W NAJBLIŻSZYM CZASIE UKAŻĄ SIĘ:

Jarosław Mikołajewski *Kołysanka dla Ojca*

Alicja Bykowska-Salczyńska *Jeziora wewnętrzne*

Wydawnictwo Przedświt
00-478 Warszawa, Al. Ujazdowskie 16 /49, tel. 621-67-64

Przedświt

Szkice

Ryszard Nycz

Tropy „ja"
Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia

Wyjaśnienia wstępne

Dzieje podmiotowości w literaturze XX wieku to, jak wiadomo, kwestia tyleż podstawowa, co trudna; trudna głównie z powodu wielostronnego powiązania (w sensie determinacji bądź przynajmniej korelacji) tej kategorii nie tylko z problematyką teoretycznoliteracką, lecz i innych dyscyplin — przede wszystkim językoznawstwa, psychologii i filozofii. Historyczne sposoby ujawniania subiektywności w literaturze okazują się wykładnikiem nie tylko uznawanej koncepcji podmiotu (o często zawiłym filozoficznie i psychologicznie rodowodzie), lecz także pojmowania roli języka oraz realizowanej strategii ustrukturowania i semantycznej budowy dzieła literackiego (zauważmy dla przykładu: odrzucenie koncepcji tekstu jako autonomicznej, samoregulującej się organicznej całości wydaje się logicznie spójne z odrzuceniem przekonania o trafności romantycznej koncepcji podmiotu jako odrębnej, niezależnej i trwałej jaźni). Co więcej, występowanie owej korelacji między koncepcjami podmiotu i tekstu wydaje się iść w parze z istnieniem wyraźnej współzależności między teoretycznym rozpoznaniem statusu podmiotu w literackim tekście

a uznawaną metodyką jego odczytania lub interpretowania (by zilustrować tę interferencję — dość przywołać znamienną uwagę Barthesa: „skoro oddalony został Autor, żądanie «odszyfrowania» tekstu staje się zupełnie nieuzasadnione"[1]).

Ogólnie biorąc zatem, próba rozważenia tego pozornie wąskiego problemu zmusza do uwzględnienia generalnych powiązań między światopoglądowymi przesłankami immanentnych poetyk a metodologicznymi podstawami literaturoznawczych teoryj. I jedne, i drugie interesują mnie tu jedynie jako wykładnik wspólnej historyczności, przejaw regularności „średniego zasięgu", przebiegających w ramach danych faz formacji ponad poszczególnymi dyscyplinami — ogólnie biorąc jako narzędzia, które chciałbym wykorzystać do zarysowania elementarnej typologii historycznoliterackiej, przeprowadzonej „z punktu widzenia podmiotu" i ograniczonej w zasadzie do *stricte* literackiego materiału.

W tym celu posługuję się pojęciem tropu (tropologii) — w rozszerzonym, pozaretorycznym znaczeniu i z trzech głównie powodów. Po pierwsze, dla zaakcentowania przeświadczenia o nieuchronnej nietożsamości „ja" wypowiedzeniowego z „ja" wypowiadającym. Po wtóre, w przeświadczeniu, iż pojęcie tropu — zakładające konieczny rozziew między znakiem a sensem, dwuwymiarowość, znaczenia, a także naruszenie i transformację językowej normy — stanowić może najprostszy, ale też trafny i poręczny model opisu pojęcia podmiotowości, które również zakłada wstępne rozwarstwienie — np. na „ja" przedmiotowe i „ja" podmiotowe, „ja" empiryczne i „ja" transcendentalne, „ja" powierzchniowe i „ja" głębokie, a zatem również i na „ja" tekstowe oraz „ja" twórcy. Rozwarstwienie to umożliwia konstytucję osobowości, rozwój samowiedzy, tworzy wewnętrzną przestrzeń literatury i języka, dającą m. in. sposobność podmiotowej artykulacji. Po trzecie zaś dlatego, że będę mówił właśnie o tropach „ja", wykorzystując w szczególności cztery z nich w charakterze heurystycznych chwytów, czy modeli, obrazujących w sposób schematyczny najważniejsze, w moim przekonaniu, warianty stosunku podmiotu do tekstu, jakie manifestują się w literaturze dwudziestego wieku.

Niezbędnego wyjaśnienia wymaga na koniec określenie „koncepcje podmiotowości" a nie: „podmiotu". Sygnalizować ma ono, najkrócej

---

[1] R. Barthes *The Death of the Author, The Rustle of Language*, tr. by R. Howard, Oxford 1986, s. 53.

mówiąc, specyfikę sytuacji literatury ostatniego stulecia, od schyłku dziewiętnastego wieku poddanej, jak sądzę, równoczesnemu oddziaływaniu dwóch podstawowych procesów: odrodzenia indywidualizmu (jak wówczas mówiono) oraz kryzysu podmiotu. Przez ten ostatni należy rozumieć oczywiście kryzys pewnego, tradycyjnego pojmowania podmiotu, jako „podmiotu pewnego siebie", wedle określenia Jeana Beaufreta[2], którego ostatnim wcieleniem była koncepcja romantycznej jaźni.[3] W tej perspektywie ujrzane bulwersujące orzeczenia „likwidacji indywiduum" Adorna, „końca człowieka" Derridy, „śmierci autora" Barthesa czy „zmierzchu człowieka" Foucaulta[4] uznać można za retoryczne formuły, uzmysławiające w krańcowej postaci możliwe skutki zaszłych prze-

---

[2] J. Beaufret *Heidegger a Nietzsche: pojęcie wartości*, tłum. S. Cichowicz i P. Kamiński, „Teksty" 1980 nr 3, s. 113.

[3] Por. np. treściwą charakterystykę romantycznego pojęcia indywiduum, przeprowadzoną przez Candance Lang: „1) Każda jednostka posiada zjednoczone, unikalne, niewysłowione «ja» [*self*]. 2) Autentyczne «ja» istniejące pre-kulturowo, jest trwale zagrożone alienacją, wskutek wymiany z innym. Zakłada to oczywiście pierwotną integralność romantycznego podmiotu, który przeniknięty nostalgią za jego wcześniejszym, czystym «naturalnym» stanem, odnosi się z najwyższym podejrzeniem do języka oraz innych objawów kultury. 3) Istnieje pierwotna uniwersalna natura ludzka, umożliwiająca komunikację między jednostkami na pre-kulturowej płaszczyźnie, mianowicie poprzez uczucie, które stoi powyżej racjonalnej wypowiedzi. 4) Jedynie poezja i sztuka (w przeciwieństwie do «zwykłych» konwencjonalnych znaków) wyrażają niewyrażalne — a to w rezultacie zjednoczenia formy i zawartości, idei i materii itp. 5) Skoro «ja» jest istotą pre-językową, może ukrywać się poza językową personą, ktora stwarzana jest samowładnie w celu uchronienia jego czystości oraz zachowania jego autonomii. Ten akt *dédoublement* — konstytuujący „ja" jako przedmiot wiedzy — znany jest pod nazwą romantycznej ironii" (C. Lang *Autobiography in the Aftermath of Romanticism*, „Diacritics", Winter 1982, s. 4). Por. także charakterystykę romantycznej jaźni przeprowadzoną przez S. Brzozowskiego w: *Kilka uwag o stanie ogólnym literatury europejskiej i o zadaniach krytyki literackiej*, w: *Głosy wśród nocy. Studya nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej.* Z teki pośmiertnej wydał i przedmową opatrzył O. Ortwin, Lwów 1912.

[4] Istnieje na ten temat obfita literatura przedmiotu. Por. m. in.: D. Carroll *The Subject in Question. The Languages of Theory and the Strategies of Fiction*, Chicago 1982; G. Raulet *Kryzys podmiotu*, tłum. Z. Zwoliński, „Colloquia Communa" 1986 nr 4–5; A. Nehamas *Writer, Text, Work, Author*, w: *Literature and the Question of Philosophy*, ed. and introd. by A. J. Cascardi, Baltimore 1987; I. Hassan *Quest for the Subject: the Self in Literature*, „Contemporary Literature" XXIX, 3 (1988); D. E. Pease *Author*, w: *Critical Terms for Literary Study*, ed. by F. Lentricchia and Th. McLaughlin, Chicago 1990; W. Welsch *Ku jakiemu podmiotowi — dla jakiego innego*, w: *Schellinga pojęcie podmiotowości*. Idea IV, red. M. Czarnawska i J. Kopania, Białystok 1991; E. Kuźma *De(kon)strukcja podmiotu we współczesnej literaturze*, „Nowa Krytyka" 1991 nr 1; tenże *Język jako podmiot współczesnej literatury*, w: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, red. M. Lalak, Szczecin 1993. Wokół problematyki kryzysu podmiotowości osnuta jest także (acz przebiegająca innymi tropami) obszerna praca W. Maciąga *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej*, Wrocław 1992.

mian. Wiodły one od substancjalnej do funkcjonalnej koncepcji podmiotu, a w tym także od pojmowania autora jako sprawcy, źródła oraz autorytatywnego gwaranta znaczenia tekstu, do uznania go za pewną rolę i konstrukt; i były zresztą dostrzegane i charakteryzowane już niejednokrotnie — acz przy użyciu z pewnością mniej apokaliptycznego języka.
Osobliwość tej nowej sytuacji ujawnia się wyraźnie — to *locus classicus* tej problematyki — w refleksji Nietzschego, głoszącego z jednej strony „moje pisma mówią t y l k o o moich przezwyciężeniach, «ja» jestem w nich, (...) *ego ipsissimus*, i bodaj, jeśli wolno użyć dumniejszego wyrażenia, *ego ipsissimum*"; z drugiej zaś, iż: „«podmiot» jest tylko fikcją, nie ma wcale tego *ego*, o którym się mówi, ganiąc egoizm".[5] O jej trwałości z kolei świadczyć mogą np. wypowiedziane ponad pół wieku później, uwagi Gombrowicza. „Tak, człowiek znika — powiada w jednym miejscu polemicznie — ale znika wyłącznie jemu, Foucault, w ściśle określonym polu jego teorii. (...) Bez «ja» ani rusz." Gdzie indziej natomiast zauważa: „Kiedyś wierzono, że istnieje pewien określony model człowieka i że model ten stanowi prawdziwą i wystarczającą podstawę do wskazywania nam, co należy robić i jak działać. Dzisiaj ten czynnik, ta pewność już nie istnieje".[6] Co zaś do aktualności tej długowiecznej już problematyki — to przekonać o niej może nawet pobieżny rzut oka na bieżącą twórczość poetycką i prozatorską, także najmłodszego pokolenia.

Symbol

Odrodzenie indywidualizmu oraz dezintegracja substancjalnie pojętego podmiotu to czynniki, które współtworzyły specyfikę także polskiego modernizmu. Jest to zarazem jeden z powodów, dla którego w poszukiwaniu zrozumienia sytuacji podmiotu pod koniec tego wieku — jak też występujących współcześnie wariantów pojmowania jego tożsamości — przywoływać trzeba sytuację z końca wieku zeszłego. „Łudziliśmy się dość długo — pisał np. Henryk Monat w 1895 — że naturalizm, że opisywanie i porządkowanie

---

[5] F. Nietzche *Wędrowiec i jego cień (Ludzkie, arcyludzkie, część druga)*, tłum. K. Drzewiecki, Warszawa 1909–10, s. 1; tenże *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości (Studia i fragmenty)*, tłum. S. Frycz i K. Drzewiecki, Warszawa 1910–11, s. 34.

[6] W. Gombrowicz *Byłem pierwszym strukturalistą*, w: *Gombrowicz filozof*, wybór i oprac. F. M. Cataluccio i J. Illg, Kraków 1991, s. 148; P. Sanavio *Gombrowicz: forma i rytuał*, tamże, s. 43.

faktów starczy do zaspokojenia potrzeb estetycznych; dziś całą tę metodę uważamy za niemożliwą i fałszywą, bo póki jaki podmiot wybiera i porządkuje, póty w dziele jego ślady być muszą jego wyłącznych upodobań.”[7] Jednakże owe tropy „ja”, które zdaniem szeregowego recenzenta są ujawnieniem bezpośredniej przyczynowej więzi oraz wierną słowną manifestacją unikalnych dyspozycji podmiotu, w opinii co wnikliwszych krytycznych umysłów epoki stały się raczej świadectwem bardziej enigmatycznego związku wynikającego z tropologicznej natury języka. Pisał Zygmunt Wasilewski:

Bo ten biedny język ludzki wypowiada tylko to, co Myśli przyjdzie na język, a Myśl to tylko cząstka Życia i Człowieka. Człowiek żyje czymś więcej, jak myślą i formułą, żyje całym jestestwem [...]. Ot, m ó w i m y sobie, aby coś mówić, mówimy to, co cząstkowa świadomość na język przyniesie [...]. Mowa z natury jest alegoryczna, obrazkowa, a jeżeli nadto nie sięgniemy w duszę — już nie mówię — po kompletną świadomość, bo ta jest niemożliwa, ale po jakiś symbol przeżyć, jak to robią wielcy poeci [...] to ze swoim słowniczkiem utkniemy na byle literackiej grze słów.

Jeśli tak uznawano, rzeczywistość nie może być uchwycona oddzielnie od podmiotu, który ją postrzega i opisuje, to tzw. obiektywny opis zewnętrznego świata jest falsyfikacją, a nie reprezentacją rzeczywistości. Toteż, zauważa w innym miejscu tenże krytyk:

powieść dzisiejsza prowadzona jest nie wprost przed oczyma czytelnika, ale pod pryzmatem psychologicznym jakiegoś subiektu o bardzo kapryśnej, niezwykłej indywidualności. Dzisiejszy autor wstydziłby się już bezpośredniości niedawnego naturalistycznego realizmu. Jedyną prawdą realną jest dusza ludzka, to jest tylko ciekawe co się w n i e j przełamie, a właściwie ciekawe jest w tym to tylko, jak się to przełamie [...] W zasadzie tedy pryzmatem psychologicznym utworu staje się sam a u t o r. Rzecz powieściowa idzie przed nas nie wprost, lecz jak owa w stylistyce łacińskiej *oratio obliqua* z pewnym dodatkiem pośredniości. Albo też autor zrzeka się praw swego subiektywizmu na rzecz bohatera, ten staje się owym pryzmatem przełamującym. Swoją własną psychikę autor oddaje bohaterowi, który prowadzi powieść lub dramat tak, że czytelnik czy widz patrzy na wszystko jego oczyma.[8]

Jak łatwo zauważyć, w przywołanych tu wypowiedziach, Wasilewski próbował scharakteryzować najbardziej bodaj wyrazistą postać ekspresyjno-symbolicznego modelu literackiej komunikacji; „potrójną samotność” autora, protagonisty (czy bohatera lirycznego) i czytelnika, wspartą na zbieżności ich punktów widzenia oraz współzależności prze-

---

[7] H. Monat *Z literatury współczesnej*, w: „Świat” 1895 nr 9.

[8] Z. Wasilewski *O sztuce i człowieku wiecznym*, Lwów 1910, s. 140–41; tenże *Artyści w negliżu powieściowym*, w: *Od Romantyków do Kasprowicza. Studja i szkice literackie*, Lwów 1907, s. 256–57.

żyć, wiedzy i podmiotowego doświadczenia. Wariant realistyczny, dziedziczący romantyczne założenia — empirycznego podmiotu jako charakteru, odznaczającego się stałością swych własności, ich scentralizowaniem i zhierarchizowaniem, które kontroluje i legitymizuje z zewnątrz podmiot pojęty jako uniwersalne źródło wartości i gwarancja sensu — wypiera tu wariant symboliczny: podmiotu rozszczepionego na fragmentaryczne „ja" powierzchniowe oraz niezwerbalizowane „ja" głębokie, jednoczące owe rozproszone manifestacje podmiotowości symboliczną więzią z niezmienną esencją. Stosownie do tego, wyjaśnienie przyczynowe przeżyć czy zachowań wypiera ich psychologiczne uzasadnienie: charakterem asocjacyjnych przekazów prawdziwej natury rzeczy. Tym także, przynajmniej po części, wyjaśnić można osobliwość językowej organizacji wielu ówczesnych utworów, systematyczną stylistyczną deformację artystycznej wypowiedzi. Można ją rozumieć jako próbę wynalezienia skrajnie idiolektalnego języka; subiektywnego (tj. indywidualnego i podmiotowego), a zarazem szczególnie uprzywilejowanego poznawczo (bo artystycznego) sposobu widzenia rzeczy.

„Ja" tekstowe jest tu symboliczną ewokacją twórczego podmiotu; nie realnego sprawcy jednakże, lecz głębokiej, nieuświadomionej osobowości twórczej. Można ją rozumieć statycznie i substancjalnie. Przykładem Przybyszewski, postulujący „odtworzenie istotności tj. duszy", a symbole podmiotowych przeżyć pojmujący w duchu neoromantycznym jako przeświecanie wiecznego w czasowym, nieskończonego w skończonym czy nieuświadamialnego w świadomym („poza ciasnym kółkiem świadomych stanów naszego Ja jest ocean wewnętrzny, morze tajni i zagadek").[9] Lecz można też ujmować ją antyesencjalnie i dynamicznie, jak próbował np. Brzozowski, który zgadzając się, iż «ja» znienawidzone i wzgardzone zaczyna dopominać się o przynależne mu wszechwładne prawa", nie przestawał powtarzać, że „jaźń jest bardzo wątpliwą jednością", i że „być podmiotem nie jest to żadna stała właściwość".[10]

Jak się zdaje, obie możliwości rozumienia wywieść można z pojęcia symbolistycznej ekspresji, dążącej do fuzji formy i znaczenia, wyrażenia intencji, zjawiska i istoty, uchwycenia „nieuchwytnego «ja»"

---

[9] S. Przybyszewski *O „nową sztukę"* (1889), w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977, s. 401.

[10] S. Brzozowski *Wczesne prace krytyczne*, wstęp A. Mencwel, Warszawa 1988, s. 82, 162, 219.

w momentalnym objawieniu tożsamości. W obu przypadkach też niemożliwe jest, jak się uznaje, rozdzielenie medium od przekazu (to, co się objawia, nie da się bowiem ująć w inny sposób, niezależnie od tej właśnie, unikalnej postaci jego manifestacji), co uzasadnia autoteliczność dzieła, jak również specjalny, uprzywilejowany status poetyckiego języka.[11] W pierwszym przypadku jednakże uwydatniona zostaje przede wszystkim zdolność do wyrażania czegoś inaczej nie wyrażalnego — pewnego głębszego sensu, istoty, czy rozleglejszej duchowej rzeczywistości — czego uprzednie istnienie i trwałość nie podlega skądinąd wątpliwości. W drugim zaś akcent pada na specyficzną naturę samej ekspresji. Wyrażanie, pojęte jako ujawnianie czegoś w danym medium, nie musi bowiem zakładać z konieczności uprzedniego ukształtowania rzeczy wyrażonej; przeciwnie, można słusznie uznać, iż wyrażanie bywa zarazem formowaniem czegoś, co chaotyczne lub jedynie częściowo określone. Symbolistyczna ekspresja staje się wówczas sposobem urzeczywistniania; rodzajem przywoływania do istnienia jako zarazem odkrywania i wytwarzania specyficznego kształtu rzeczy.

W świecie symbolistycznych zasad rządzących ekspresją podmiot wyrażając się w dziele (lub w ogóle w najszerzej pojętych dziełach życia) równocześnie kształtuje się i samookreśla. Wypełnia swą naturę podążając za wewnętrznym głosem, życiową siłą, czy nieuświadamianym impulsem, który wszakże nie miał określonego kształtu ani jasnego ukierunkowania przed swym wyartykułowaniem. Wyrażanie staje się w tej sytuacji aktualizowaniem tego, co potencjalne, a symbolistyczne „ja" tekstowe — rodzajem twórczej interwencji w proces podmiotowej samorealizacji i samopoznania; aktywnym i koniecznym dopełnieniem tych możliwości, które inaczej nie doszłyby zapewne do swego urzeczywistnienia i uświadomienia. Ten właśnie aktywistyczny wariant symbolicznego stosunku podmiotu do tekstu okazał się znacznie bardziej, niż pierwszy, i produktywny i długowieczny. Twórczość Berenta, Leśmiana, Czechowicza czy Przybosia świadczyć może (po części, w różnych postaciach, lecz wymownie) o jego możliwościach i znaczeniu.

---

[11] W sprawie symbolistycznej koncepcji poetyckiej ekspresji por.: M. Podraza-Kwiatkowska *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975; Ch. Taylor *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Mass. 1989, s. 374 i inne.

Alegoria

Rozpad tradycyjnej, monistyczno-substancjalnej wizji podmiotu, którą wariant symbolistyczny raczej rozwarstwił i zdynamizował niż podważył, stał się doświadczeniem literacko artykułowanym począwszy od pierwszego dziesięciolecia XX wieku w wariancie, który można by nazwać alegorycznym. Świadomość rozpadu wyrażała się tu przede wszystkim w poczuciu utracenia tożsamości przez jednostkę, która pozbawiona swej integralności stała się funkcją anonimowych, antagonistycznie działających sił: społecznego mechanizmu oraz popędowej natury człowieka. „Każda powierzchnia jest płaszczykiem" — pisał Nietzsche.[12] W Polsce zaś autor *Pałuby*, jakby kierując się maksymą ulubionego wówczas filozofa, demaskował swego bohatera, rozbierając go analitycznie na „skorupę nomenklatury" i „garderobę duszy", pozbawionej — w empiriokrytycznym duchu — wszelkich esencjalnych własności; „nie ma bowiem «duszy», są tylko zjawiska psychiczne (aforystycznie powiedzmy: nie ma rzeczownika, jest tylko czasownik), czyli pewnego gatunku elementy"[13]. W kilka lat później Stanisław Brzozowski, komentując ujęcie bohatera w *The Egoist* Mereditha, przenikliwie zauważał:

W powieściach Mereditha [...] Nie dzieje się właściwie nic, tylko zarysowuje się dla danej jednostki lub też naokoło niej dla widza-czytelnika wątpliwość; co właściwie ma na myśli ta jednostka, gdy mówi j a o sobie, dlaczego ma być ona traktowana przez innych i przez nas jako pewien samoistny centr. Wyradza się obawa jakiejś dziwnej śmieszności, że gdy ta jednostka traktuje samą siebie jako taki centr i gdy my ją traktujemy w ten sposób, dla wszystko widzącej myśli jest to komiczne widowisko. To bowiem, co my uważamy za człowieka, nie jest nim. Osobliwy twór, na wpół maska szablonów społecznych, na wpół dzieło niedoczłowieczonych impulsów, zajęło miejsce człowieka. Jako świadomość występuje to, co już nie jest lub jeszcze nie było i nigdy nie będzie świadomością.[14]

---

[12] F. Nietzsche *Poza dobrem i złem*, tłum. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 193.

[13] K. Irzykowski *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Kraków 1976, s. 501. Dokonana przez Ernsta Macha krytyka tradycyjnej koncepcji podmiotowości pozostała na długo bliska Irzykowskiemu, jak świadczy chociażby zapis w dzienniku z 1916 roku, przywołujący sławne *dictum* Macha *„Das Ich ist unrettbar"* (K. Irzykowski *Notatki z życia, obserwacje i motywy*, wybór A. Dobosz, wstęp S. Kisielewski, Warszawa 1964, s. 189). Do tego samego „aksjomatu" Macha, głoszącego, iż „ja jest nie do uratowania", powracał parokrotnie S. Napierski (zob. np. *Próby*, Warszawa 1937, s. 12, 68).

[14] S. Brzozowski *Głosy wśród nocy*, s. 74–75. *Nb.*, wysokie uznanie, jakie miał Brzozowski dla powieści Mereditha znalazło ostatnio interesujace potwierdzenie w anglosaskich interpretacjach jego twórczości przesuwających go z pozycji „ostatniego wiktoriańczyka" do roli prekursora powieści nowoczesnej. Zob. G. Handwerk *The Irony of the Ego: Meredith's Novels*, w: *Irony and Ethics in Narrative. From Schlegel to Lacan*, New Haven 1985 (tamże bgr).

Uwaga Brzozowskiego, będąca reprezentatywnym wyrazem modernistycznej samowiedzy, ma znaczenie ogólniejsze. Jest wzorcowym rozpoznaniem wyjściowej sytuacji, od której opisu rozpoczynać się będą najczęściej kolejne diagnozy „schorzeń" podmiotu nam współczesnego. Świadomość dezintegracji wyraża się tu w poczuciu podwójnej utraty: indywidualnej tożsamości oraz uniwersalnego centrum — zarówno w znaczeniu centralnej pozycji zajmowanej przez człowieka, jak i jego więzi z „ja" transcendentalnym. Podmiot, jaki w optyce Brzozowskiego wchodzi na scenę dwudziestowiecznej literatury, traci autonomię i samowystarczalność, jest rozszczepiony i wydziedziczony. To „zatracone ja" Benna i „wydrążony człowiek" Eliota. Centrum staje się — czy też okazuje się być — ekscentryczne. W tym podstawowym rozpoznaniu konstatacja Brzozowskiego zachowuje pewną dwuznaczność, w zależności od tego, czy nacisk położony zostanie na opozycję biologii i socjalizacji, czy też zaakcentowana zostanie opozycja historyczności i transcendencji. Niemniej jest faktem, że obie możliwości współkształtowały oblicze późniejszej literatury.

Widać to wyraźnie np. w eksperymentalnej powieści psychologicznej Nałkowskiej, Brezy, Choromańskiego czy Tarna, czerpiącej inspiracje z dominujących wówczas — a antagonistycznych wobec siebie — kierunków psychologii: psychoanalizy i behawioryzmu; w odmienny sposób (lecz zgodnie ze wskazaną logiką) tłumaczących naturę dezintegracji podmiotu. Aktywności jednostek nie stymulują tu, jak wiadomo, ich własne świadome i autonomicznie podjęte decyzje, lecz albo środowiskowy system interakcyjnych uzależnień, a zatem pozycja określona funkcjonowaniem społecznej struktury — albo deterministycznie pojęte wzorce psychogenetyczne. Sztuka powieściowa polegała w tym względzie na rozgraniczeniu dwóch planów: planu działających postaci, które nie znają zasadniczo właściwego sensu swych przeżyć i zachowań, ani źródeł swych czynów i podejmowanych decyzji; oraz metatekstowego planu narracyjnych dociekań, gdzie ten sens i ukryte determinanty działania próbuje się ustalić.

Niezależnie od powodzenia interpretacyjnych usiłowań, niepodważalną zdobyczą tej powieści (bo nie podlegającą zakwestionowaniu w jej ramach) było wypracowanie pewnej metody odczytywania prezentowanych zjawisk. W roli takiej matrycy czy kodu występowały często pewne zaadaptowane prawidłowości psychologiczne, a wyjaś-

nienie danego zjawiska nie miało charakteru dociekań nad sekwencją przyczyn i skutków, lecz następowało w rezultacie odsłonięcia jakiegoś ogólnego prawa, którego prezentowane zjawisko było jedną z „laboratoryjnie" wyselekcjonowanych manifestacji. Podobną rolę w tzw. percepcyjnym nurcie międzywojennej prozy (Gruszecka, Grabowski, Vogel) odgrywały psychologiczne prawa percepcji; w poezji konstruktywistycznej awangardy zaś — prawa psychologii postaci i asocjacjonizmu.

Tekst awangardowy tej odmiany to przekaz specjalnie — z powodów tyleż artystycznych, co poznawczych — przekodowany, a jego znaczenie, jakkolwiek rozmaicie mogło być kwalifikowane (jako prostackie i deklaratywnie jedynie ilustrujące pewną teorię bądź zbyt złożone, by dało się jednoznacznie rozszyfrować), winno z założenia być poznawalne (jako reprezentacja dodatkowego systemu znaczeń obrazowych) oraz autonomiczne (bo tłumaczące się w ramach pewnej immanencji, zamkniętych alegorycznych uniwersów). Skoro punktem wyjścia refleksji w tym nurcie pisarstwa jest uznanie rozpadu Dawnego Kodu, pozwalającego na tłumaczenie zarówno podmiotowego wnętrza, jak zewnętrznego świata w tradycyjnym języku literatury, to najogólniejszym celem w tej perspektywie widzianej awangardowej działalności wydaje się być wypracowanie kodu nowego lub też — odnowienie dawnego.

Działający i przeżywający podmiot bywa tu uosobieniem abstrakcyjnych, formalnych własności psychicznej infrastruktury, czasem też — ilustracją jej schorzeń. Podmiot twórczy natomiast staje się alegorią konstrukcyjnej, „inżynierskiej" aktywności (Peiper), który dokonuje swego dzieła wedle uprzednio sporządzonego planu, status swój sprowadzając do ogółu ról wypełnianych w ramach tej aktywności oraz relacyjno-funkcjonalnego sposobu istnienia. Kiedy indziej jednak — jak w przypadku poetów Nowej Sztuki — poczyna sobie raczej na podobieństwo *bricoleur'a*, poprzez rodzaj dialogu z empirycznym materiałem (rzeczami, okruchami wspomnień i obrazów, kliszami wyobraźni, podświadomości, masowej kultury oraz całym rumowiskiem tradycji), montując całości wedle tradycyjnych kryteriów niespójne i niejednorodne, bo wiążące rozbieżne (a czasem niewspółmierne) komponenty konkretów obrazowych w nieokreślone ewokacje „innego" wymiaru znaczenia — jak owe

„obrazy w rozsypce", które „wracają" /jak gdyby w nich było coś więcej niż było" (Ważyk).[15]
Alegoryczne struktury dwudziestowiecznej literatury zawdzięczają bowiem swą trwałość i rozpowszechnienie, a nawet ekspansję, nie tylko optymizmowi poznawczemu awangardy, lecz — może i w większej mierze — melancholijnemu doświadczeniu utraty kontaktu z ukrytym porządkiem, jak też poczuciu jego rozpadu. Jak powiada Benjamin, „alegorie są tym w dziedzinie myśli, czym w dziedzinie rzeczy są ruiny".[16] Toteż alegoryczny język nowoczesnej literatury jest przede wszystkim językiem przemijalności i historyczności: żywi się szczątkami, fragmentami, pamiątkami przechowanymi w przeżyciu. Niczym Kafkowskie alegorie, literatura ta wyraża „nie przez ekspresję, ale przez jej odmowę, przez urywanie. Jest to parabolika do której skradziono klucz (...). Każde zdanie mówi: daj mi wykładnię, i żadne tego nie toleruje"[17].
W miejsce głębinowego, wertykalnego wariantu znaczenia alegorycznego, którego tradycyjnym modelem jest schemat alegorezy, mamy tu do czynienia nierzadko z formą horyzontalnej „alegorii narracyjnej"[18], jako swoistą, zeświecczoną i zmodernizowaną, wersją alegorii typologicznej czy figuralnej, bo rozwijającą się „perspektywicznie" z literalnych znaczeń powierzchniowego poziomu, a pozbawioną możliwości „eschatologicznego", retrospektywnego ujęcia. Czasem tworzy ona sieć powiązań o czysto arbitralnym, a także idiosynkratycznym (i przez to niemal nieczytelnym) charakterze, bez żadnych

---

[15] A. Ważyk *Labirynt*, w: *Wiersze wybrane*, Warszawa 1978, s. 207 oraz *Obrazy wracają*, tamże, s. 170. W sprawie ujawnienia się tego „horyzontalnego" wariantu alegorii w formach filmowo-awangardowego montażu oraz zinterpretowania go jako odpowiednika Derridańskiego pojęcia „suplementu" (tzn. jako „wyrażenia będącego zewnętrznym uzupełnieniem innego wyrażenia") zob. G. L. Ulmer *The Object of Post-Criticism*, w: *Postmodern Culture*, ed. by H. Foster, London 1987. W sprawie poetyki Ważyka, Brzękowskiego i poetów Nowej Sztuki zob. m. in.: B. Carpenter *The Poetic Avant-Garde in Poland 1918–1939*, Seattle 1983; S. Jaworski *Odnajdywanie świata*, Kraków 1984; W. Krzysztoszek *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym*, Warszawa 1985.

[16] W. Benjamin *The Origin of German Tragic Drama*, introd. by G. Steiner, tr. by J. Osborne, London 1990, s. 242.

[17] Th. W. Adorno *Szkice kafkowskie*, w: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, wybór i wstęp K. Sauerland, Warszawa 1990, s. 200.

[18] Zob. M. Quilligan *The Language of Allegory. Defining the Genre*, Ithaca 1979. Przegląd współczesnych teorii alegorii zawiera m. in. praca L. Hunter *Modern Allegory and Fantasy. Rhetorical Stances of Contemporary Writing*, London 1989.

związków z którymkolwiek rozwiniętym alegorycznym kodem; nierównie częściej jednak buduje powiązania fragmentaryczne i zagadkowe, jak gdyby niejasno jedynie przywołujące przetrwałe szczątki dawnych alegorycznych całości.Takie właśnie, jak sądzę, jest np. apokryficzne „ja" wierszy Herberta, w których ironia nigdy nie podważa pewnych niewzruszonych przekonań, ocalałych z tradycyjnego systemu wartości. Pan Cogito zaś — niczym ów *Angelus Novus* z obrazu Paula Klee'go (w interpretacji Benjamina) — niesiony wiatrem historii podąża w przyszłość nie mogąc oderwać wzroku od przeszłości, od tego co przemijające, poddane rozpadowi i zniszczeniu, konkretne i indywidualne. Jak się wydaje, właśnie tej melancholijnej odmianie zawdzięcza alegoria swą dwudziestowieczną atrakcyjność i karierę.

Ironia

Opisany przez Brzozowskiego „osobliwy twór" zaludnił przede wszystkim — jak łatwo zauważyć — światy modernistycznej groteski, lecz „dziwna śmieszność" budząca się w reakcji na drastyczną niekongruencję wyrazu i intencji, rzeczywistości i ideału, zjawiska i istoty, towarzyszyła także wielu innym manifestacjom ironii w literaturze. Świadczyć o tym może chociażby recepcja twórczości Micińskiego, której poetykę, jak też koncepcję podmiotu uznać można za dość wczesne ucieleśnienie cech modernistycznej ironii. W zależności od przyjętego punktu widzenia prowadziła ona krytyków do symptomatycznie (czy, jeśli kto woli „ironicznie") rozbieżnych wniosków. Leon Choromański np. wyznawał: „Sam Miciński przedstawia mi się jako ofiara własnej pompatyczności, zatruwająca się opjumem paradnie brzmiących okresów". „Miciński idzie po ziemi krokiem chwiejnym, a czuje moc w członkach i grzmot w piersi–świątyni." — Na co pryncypialnie replikował Zygmunt Kisielewski:

> Poeta krwawo pracuje nad ujęciem w słowo trudnych do wyrażenia stanów, drgań i błysków wewnętrznych, spraw, dla których język polski (a może ludzi w ogóle?) nie stworzył jeszcze pojęć — i dlatego nieraz kołuje, opisuje wielokrotnie, wielością obrazów usiłując wyrazić to, co dotąd jest niewidzialne.[19]

Ironiczna figura mowy postuluje bowiem obowiązywanie tradycyjnej,

---

[19] L. Choromański *Wzniosłość i retoryka*, „Widnokrąg" 1914 nr 13, s. 11 oraz nr 14, s. 9; Z. Kisielewski *Twórca i krytyk*, tamże, nr 16, s. 10.

ekspresyjnej koncepcji języka jako wyrazu myśli i uczuć, przedstawiania idei; i zarazem dowodzi niemożliwości w pełni wiernego ich przekazu. Postuluje też uprzednie istnienie stałego i autonomicznego podmiotu, dając jednocześnie wyraz niemożliwości jego uchwycenia. Jak zauważa de Man, ta „ironiczna dysjunkcja może zostać osiągnięta tylko dzięki środkom językowym: przenosi «ja» ze świata doświadczenia w świat z języka i w języku ukonstytuowany. Język ten występuje w świecie jako jedna z rzeczy istniejących, lecz zachowuje swą unikalność jako ta rzecz jedyna, dzięki której «ja» może się od świata odróżnić. Tak pojmowany język rozdziela podmiot na pogrążone w świecie «ja» empiryczne oraz «ja», które w swym dążeniu do odrodzenia się i samookreślenia upodabnia się do znaku". Refleksyjne „ja" językowe odznacza się względną wyższością w stosunku do pogrążonego w nieautentyczności „ja" empirycznego, lecz niezależnie od zwielokrotnienia autorefleksyjnych stopni, w istocie podlega tym samym, co tamto uwarunkowaniom, nie dosięgając poziomu Meta. Jakoż „tę nieautentyczność można poznać, lecz nie da się jej pokonać. Można jedynie ponawiać i powtarzać ową wiedzę na poziomie coraz wyższym, bardziej świadomym, lecz i tak pozostanie ona na zawsze pozbawiona możliwości skutecznego wykorzystania w świecie doświadczenia".[20]
Jeśli bowiem język jest zawsze językiem Innego, który podmiot deformuje, dezintegruje lub ubezwłasnowolnia, to prawdziwa wolność, a także autentyczność i całkowitość wyrazu mogą być dostępne jedynie poza językiem. W literaturze prowadzi to z jednej strony do ożywiania mitu bezpośredniej komunikacji, z drugiej zaś do nostalgicznego dążenia za tym, co nieosiągalne; łączącego pragnienie posiadania z frustracją spowodowaną poczuciem niespełnienia, czy bezpowrotnej utraty.

To uważasz za świat, co wiesz o świecie. Ale to, co ty wiesz — to jest jeszcze tobą, a świat zaczyna się dopiero w niewiadomym. Więc kim jestem? Wiem, kiedym się urodził, ale wierzę, że czas i wszystko co jest w czasie, jest tym, co wiem, a świat zaczyna się tam dopiero, gdzie kończy się moja wiedza. Więc mrok pytający jestem i nic ponadto [...]

— rozważał Brzozowski. Rozmaite warianty tej postawy nie trudno znaleźć w ośrodkowym nurcie nowoczesnej literatury; w twórczości Leśmiana, Schulza, Czechowicza, a także Miłosza — jak choćby w tym

[20] P. de Man *The Rhetoric of Temporarity*, w: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis 1983, s. 213, 222.

wczesnym ujęciu motywu oczekiwania „na chwilę poznania, na nagły błysk objawienia, który odkryje sens, zagubiony bezpowrotnie sens świata i naszego życia na ziemi" [podkr. R. N].[21]

Ironiczny rozziew między tym, co mówi się wprost, a tym co faktycznie daje się do zrozumienia, sygnalizuje w tym nurcie pisarstwa, że owa niezbieżność, czy niewspółmierność słowa i myśli, zjawiska i istoty, tragiczna nieadekwatność wyrazu — ma charakter trwały, jest znamieniem ograniczonych możliwości ludzkiego poznania w ogóle. Według Lukácsa:

Ironia to mistyka negatywna epoki bez Boga, to *docta ignorantia* w stosunku do sensu [...] to niezachwiane i wyrażalne wyłącznie w konkretnym akcie formotwórczym przekonanie, iż właśnie poprzez tę rezygnację i niemożność wiedzy transcendentalnej osiąga się naprawdę, postrzega i ogarnia rzeczywistość ostateczną, prawdziwą substancję, która jest Bogiem nie istniejącym i obecnym.[22]

W literaturze XX wieku tradycyjny („normatywny"), antyfrastyczny wariant ironii wyparty został najpierw przez jej rozumienie wąskie, dysjunkcyjne, zmuszające do alternatywnego wyboru lub łączące antynomiczne człony w formie nierozwiązywalnego paradoksu, to zaś z kolei przez jej ujęcie szerokie i specyficzne, bo jako koniunkcji tych dysjunkcyjnych członów. Mowa o „ironii wstrzymywanej", czy „ironii etycznej"[23] — podtrzymującej stan nierozstrzygnięcia i niepewności, podważającej przekonanie co do możliwości zniesienia sprzeczności, zawieszającej zaufanie w zdolności języka do osiągnięcia prawdy i wie-

---

[21] Cytat pierwszy: S. Brzozowski *Głębokie noce (Z teki pośmiertnej)*, „Naród. Dodatek Literacko-artystyczny" 1920 nr 2, s. 1; cytat drugi — Cz. Miłosz *O milczeniu*, „Ateneum" 1938 nr 2.

[22] G. Lukács *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*, tłum. J. Goślicki, posłowie A. Brodzka, Warszawa 1968, s. 83. Lukács nawiązuje tu oczywiście do Kierkegaardowskiej koncepcji sokratycznej ironii jako „nieskończonej absolutnej negatywności": „jest negatywnością, ponieważ wyłącznie neguje; jest nieskończona, ponieważ neguje nie tylko to czy inne zjawisko, ona jest absolutna, ponieważ to, w imię czego neguje, jest czymś wyższym, którego jednak nie ma" (Kierkegaard *O powszechnym znaczeniu ironii. Ironia Sokratesa*, w: K. Toeplitz *Kierkegaard*, Warszawa 1975, s. 201).

[23] Pojęcie „ironii normatywnej" wprowadził W. Booth w *A Rhetoric of Irony*, Chicago 1974. W sprawie rozróżnienia ironii dysjunkcyjnej od ironii jako dysjunkcyjnej koniunkcji zob. S. Rimmon-Kenan *The Concept of Ambiguity — The Example of James*, Chicago 1977 oraz te jże *Ambiguity and Narrative Levels*, „Poetics Today" vol. 3, no 1 (Winter 1982). A. Wilde wprowadził pojęcie „ironii wstrzymywanej" [*suspensive*] w *Horizons of Assent:. Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore 1981; pojęcie „ironii etycznej" zaś G. T. Handwerk, w: *Irony and Ethics in Narrative From Schlegel to Lacan*, New Haven 1985. Por. także omówienie współczesnych teorii ironii w wartościowej pracy C. D. Lang *Irony/Humor. Critical/Paradigms*, Baltimore 1988.

dzy pewnej, autentycznego wyrazu podmiotowości, adekwatnej reprezentacji rzeczywistości. Występując w tej współczesnej postaci postawa ironiczna różnicuje się często wedle tego, czy akcentuje pozytywny aspekt dążenia za nieuchwytnym i nieosiągalnym, czy raczej uwydatnia aspekt negatywny: doświadczenie nieautentyczności, dezintegracji i wywłaszczenia ze słowa, z własnej mowy. Wówczas zaś sankcjonuje nie tylko dwuznaczność, ale też istotną znaczeniową ambiwalencję, a także niespójność, antynomiczność, fragmentaryczność i nawet brak wszelkiej pozytywnej podstawy czy jednoczącej zasady.
Konwencjonalne znaki artykulacji podmiotowości, maski stylów i ról stają się tu świadectwem wyłącznie negatywnej identyfikacji ironicznego podmiotu. W pewnym sensie rzec nawet można, iż wyrzeka się on tradycyjnych atrybutów autorstwa — skoro zrealizowana wypowiedź ma niewłaściwe znaczenie i nie może być uznana za jego własne słowa. Podległy władzy mowy, działaniu jej anonimowych a antagonistycznych sił, nie jest też w pełni ani sprawcą, ani źródłem czy gwarantem jej sensu. W obszarze ironicznej komunikacji indywidualny podmiot ukazuje swą tymczasową, fragmentaryczną i intersubiektywną naturę, uzależniając swą obecność od obecności innego i od czasu będącego zawsze poza–teraźniejszym. Do tego modelu podmiotowości, zakładającego nieuchronny (i nie do usunięcia) rozziew między pozornym, nieautentycznym podmiotem wypowiedzi a postulowanym, utopijnym — ukrytym najczęściej w negacji i przez to nie podlegającym jej całkowicie — Metapodmiotem, odsyłają, jak sądzę, liczne podmiotowe kreacje we współczesnej, zwłaszcza postawangardowej literaturze, a także radykalne, neostrukturalne koncepcje „śmierci autora" oraz tekstu pojętego jako pole wolnej gry znaków i nieograniczonej semiozy.
Taki jest np. podmiot narracji Becketta, a także anonimowe, niestabilne i rozproszone „ja" prozy nowej powieści. Takie bywa „dezerterskie ja" prozy Buczkowskiego, i taki również, rozsadzany sprzecznościami, niepewnością, wewnętrzną dezintegracją i niestabilnością jest m. in. bohater poezji Kasprowicza czy Różewicza; „bohater bez twarzy", który jest tylko „miejscem"; „ruchomy", „bez podpory w sobie/bez podpory z zewnątrz".[24]

---

[24] T. Różewicz *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 421, 616; tenże *Proza*, Wrocław 1973, s. 201; tenże *Poezje zebrane*, s. 324.

Syllepsis

Syllepsa jest tropem polegającym na rozumieniu tego samego wyrażenia homonimicznie, na dwa odmienne sposoby równocześnie, z których jedno jest znaczeniem dosłownym, literalnym, drugie zaś — przenośnym, figuralnym. Swą niezwykłą karierę — z marginalnej pozycji w hierarchii tropów tradycyjnej retoryki do roli jednego z metatropów definiujących naturę sztuki czy literatury — zawdzięcza ona przede wszystkim pomysłowości i konsekwencji Michela Riffaterre'a. Budując swój model artystycznego tekstu badacz ów uznał ją za wzorcowy znak literatury, odpowiednio rozszerzając (a także upraszczając) jej definicję; jako wyrażenia rozumianego równocześnie na dwa sposoby — tzn. w kolejnych sformułowaniach, jako znaczenia kontekstowego i intertekstualnego, jako znaczenia i jako sensu (*significance*), a wreszcie jako *mimesis* i jako *semiosis*.[25]
Tu jednak chciałbym posłużyć się tym tropem w znacznie węższym zakresie i dla specjalnych celów: wskazania na pewną, uderzającą, własność „sylleptycznej" koncepcji podmiotowości, odróżniającą ten wariant od wcześniej omówionych. „Ja" sylleptyczne — mówiąc najprościej — to „ja", które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby r ó w n o c z e ś n i e: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe. Najbardziej znamiennym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzec można, śmiałe wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii.
W literaturze polskiej XX wieku chwyt ten pojawia się najwcześniej w pogranicznym, młodopolsko-awangardowym *Piecyku* Aleksandra Wata, później trafia się w awangardowej prozie (Kurek, Witkiewicz), wzorcową postać przybiera w twórczości Gombrowicza, by rozmnożyć się w wielorakich kształtach i funkcjach od lat sześćdziesiątych — u Wojaczka, Poświatowskiej, Stachury, Kazimierza Brandysa, Konwickiego, Woroszylskiego, Białoszewskiego i młodszych, gdzie ta właśnie koncepcja, choć stosowana bez tak ostentacyjnych sygnałów, pozostaje często zapleczem samowiedzy i aktywności podmiotu. Zauważyć może

---

[25] Zob. M. Riffaterre *Syllepsis*, „Critical Inquiry" 1980, vol 6, nr 4, tenże *Fictional Truth*, Foreword by S. G. Nichols, Baltimore 1990.

warto, że jest to także charakterystyczny chwyt stosowany w literaturze zachodniego, zwłaszcza anglosaskiego, postmodernizmu — przez Katza, Federmana, Sukenicka czy Bartha.

Sądzę zatem, iż na przykład zastanawiającą zbieżność wykorzystania tego chwytu przez Wata: „JA, Aleksander Wat (...) Studiosus philosophiae Niecała 8 m 31 tel. 282–42" oraz pół wieku później w *Rynku* przez Brandysa: „Więc nie ukrywać owego wymyślania, nie uwierzytelniać iluzji, to ja piszę przy moim biurku przy Nowowiejskiej"[26] — wykracza poza intrygującą, lecz lokalną intertekstualną relację, stając się wskaźnikiem wartej odnotowania zmiany założeń tyczących stosunku podmiotu do tekstu, jak też szeregu niebłahych ogólnych przeświadczeń. Rzecz bowiem nie tylko w zrujnowaniu klarownych klasyfikacji, odróżniających teksty fikcjonalne od referencyjno-dokumentalnych, w połączeniu strategii autobiograficznej z autotematyczną, w kreowaniu owej „aury d w u z n a c z n o ś c i, ja rzeczywisty, ja literacki, ekshibicjonizm, kamuflaż (...)".[27] Po pierwsze, zmienia się w tym wariancie relacja między „ja" empirycznym a „ja" tekstowym. Podmiot nie istnieje tu najpierw „w sobie" by następnie eksterioryzować — wyrażać lub nie móc wyrazić — siebie w mowie, w języku innego. Chodzi bowiem o to (skrajnie rzecz formułując), że poza ową relacją do Innego prawdziwe pojęcie podmiotu staje się trudne do zaakceptowania: „rzecz/w tym/że/w środku/a w koło siebie"; „pisze(ę) się" — powiada, jak zwykle najzwięźlej, Białoszewski. Po wtóre, zmienia się charakter stosunku podmiotu do tekstu. „To, co jest między rzeczywistością a mną, to tekst. Ja jestem w środku tego, po prostu" — zauważa autor *Rozkurzu*. Literatura jest częścią życia, tłumaczy; to mianowicie „taka część, która idzie przez całość".[28] W miejsce relacji sprawczej, jednokierunkowej, przyczynowej, mamy do czynienia z interferencją czy sprzężeniem zwrotnym; słowo literackie traci tu swą autonomię lub raczej wyizolowanie, potraktowane — to uwaga Gombrowicza — jako „narzędzie naszego stawania się w świecie, coś ściśle zespolonego z życiem i innymi ludź-

---

[26] A. Wat *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, w: *Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści*, wybór i oprac. W. Bolecki i J. Zieliński, wstęp W. Bolecki, Warszawa 1993, s. 39; K. Brandys *Rynek. Wspomnienia z teraźniejszości*, Warszawa 1972, s. 155.

[27] W. Woroszylski *Literatura. Powieść*, Paryż 1977, s. 10

[28] M. Białoszewski *Obierzyny (3)*; *Szumię (dwa)*, w: *Utwory zebrane*, t. 1. Warszawa 1987, s. 163, 301; *Szacunek dla każdego drobiazgu* — rozmowa z Mironem Białoszewskim, w: Z. Taranienko *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 422–23.

mi".[29] Po trzecie, zmienia się też typ podmiotowej tożsamości. Dawniejszy, z założenia hierarchiczny i wertykalny, oparty na opozycji powierzchni i głębi, wyparty zostaje przez model horyzontalny, interakcyjny i interferencyjny, w którym „ja" rzeczywiste i „ja" literackie wzajemnie na siebie oddziałują i wymieniają się własnościami; w którym podmiot przystaje na własną fragmentaryczność („nie jestem sprzeczny, jestem rozproszony", powiada Barthes) oraz intersubiektywną i „sztuczną" naturę własnej tożsamości („J a, czyli doskonalący się pastisz", jak zauważa Brandys[30]).

„Piszę sobą, z siebie. Ale czy mój gąszcz nie łączy się kryjomo z gąszczem narodu?", pytał w *Dzienniku* Gombrowicz. I rzeczywiście: „pomysł wisi w powietrzu — czytamy w o dwadzieścia lat późniejszej *Literaturze* Woroszylskiego — jest najprostszy z możliwych, książka to ten, który wyrwał się z siebie i wszedł w nią, i stał się, nie piszemy pomysłami, piszemy sobą, nie ma dwóch takich samych"[31]. Tę formułę — p i s a n i a s o b ą — uznać chyba można za najprostsze ujęcie syllęptycznej koncepcji podmiotowości. I podobnie jak w poprzednio omówionych rodzajach, również tutaj wyróżnić wypada dwa warianty, w tym przypadku: ludyczny, uwydatniający fikcyjność i sztuczność przedstawianej realności; oraz egzystencjalny, ukazujący nie tyle głębokie, co wielostronne powiązanie sztuki z porządkiem (i nieporządkiem) życia. Tropy „ja", stawiane w tekście, łączą się tu stopniowo w tropologiczną sieć, w której każdy ma sposobność wy/odnalezienia własnej tożsamości, choć za dość wysoką cenę — uznania równocześnie: realnej mocy fikcji oraz fikcyjnego wymiaru rzeczywistości.

Charakterystykę tę wesprzeć można rozmaitymi typami uzasadnień od Lacanowskiej teorii podmiotu po filozoficzno-psychologiczny konstruktywizm Goodmana i Brunnera. Do pierwszej nawiązuje m. in. Normana Hollanda ujęcie współczesnego modelu podmiotowej tożsamości. Model stabilnego i zintegrowanego podmiotu zastąpiony został współcześnie — jak Holland zauważa — przez nową, postmodernistyczną koncepcję tożsamości jako „tematu z wariacjami", „decent-

---

[29] W. Gombrowicz *Wędrówki po Argentynie*, w: *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, Paryż 1977, s. 254.

[30] *Roland Barthes by Roland Barthes*, tr. by R. Howard, New York 1977, s. 143; K. Brandys *Rynek*, s. 37.

[31] W. Gombrowicz *Dziennik (1957–1961)*, Paryż 1973, s. 214; W. Woroszylski *Literatura. Powieść*, s. 112.

rującej jednostkę w specyficzny dla postmodernizmu metafikcyjny sposób".

Wy jesteście fikcyjni, ja jestem fikcyjny, niczym postaci z postmodernistycznej powieści. To, co najbardziej dla mnie osobiste, centralne, moja tożsamość, nie znajduje się we mnie, lecz w waszej ze mną interakcji czy w moim rozdwojeniu. Jesteśmy zawsze w relacji, zawsze pośród. Jeśli psychoanaliza powstała jako nauka o ludzkiej indywidualności istniejącej pod skórą każdego człowieka, to psychoanaliza postmodernistyczna polega na badaniu ludzkiej indywidualności jaka istnieje m i ę d z y skórami ludzi.[32]

Opis ten, brzmiący jak trafny, acz może nienajprzenikliwszy komentarz do koncepcji Gombrowicza, odnieść można zasadnie do szeregu pokrewnych ujęć, których przedmiotem jest najogólniej mówiąc, uświadomienie nam fikcyjnych aspektów naszej egzystencji, spostrzeżenie, że nasza świadomość jest „zbeletryzowana", że „stosunek człowieka do człowieka jest zawsze fabularny", i że także „historia jest tylko beletrystyką Czasu".[33] Tego rodzaju świadectwa literackiego, fikcjonalno-konstruktywistycznego stylu myślenia wesprzeć warto poglądem klasyka konstruktywistycznej orientacji w psychologii poznawczej i pioniera *cognitive science*, Jeremy'ego Brunnera:

jestem konstruktywistą i wierzę, że konstruujemy czy też ustanawiamy świat, wierzę również, że „ja" jest konstrukcją, rezultatem działania i symbolizacji. Podobnie jak Clifford Geerz i Michelle Rosaldo myślę o „ja" jako o tekście mówiącym o tym, jak ktoś jest usytuowany wobec innych i świata — o tekście kanonicznym, mówiącym o władzach, umiejętnościach i dyspozycjach, które zmieniają się, kiedy zmienia się czyjaś sytuacja, od młodości po starość, od jednego rodzaju usytuowania do innego. Interpretacja tego tekstu *in situ* przez jednostkę j e s t jej odczuciem „ja" w owej sytuacji.[34]

Jakkolwiek współcześnie wyglądać może ten ostatni, sylleptyczny model podmiotowości i jakkolwiek bulwersująco oraz aktualnie brzmieć mogą jego charakterystyki, nie sposób nie zauważyć, że sama koncepcja ma swe polskie (częściowe) antecendencje literackie w tradycji futurystycznej i poezji Nowej Sztuki, antecedencje filozoficzno-językowe, zaś (za sprawą oryginalnej recepcji myśli Macha, Nietzschego, Jamesa, Bergsona) w rozwijanych około roku 1910 refleksjach Brzozowskiego oraz w socjologiczno-antropologicznych rozważaniach Erazma Majewskiego, którego poglądy warto — może zwłaszcza — na koniec przypomnieć:

---

32 N. Holland *Postmodern Psychoanalysis*, w: *Innovation/Renovation*, ed. I. Hassan and S. Hassan, Madison 1983, s. 304.

33 K. Brandys *Rynek*, s. 151; tenże *Dżoker*, Warszawa 1974, s. 66.

34 J. Brunner *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Mass. 1986, s. 130.

Bez wyrazów mowy ludzkiej nie byłoby w nas myśli ludzkiej, ani tej świadomości, jaką posiadamy.[...]
Gdy z tego zasobu [doświadczeń i wiedzy ludzkości — przyp. R. N.] każdy osobnik ludzki zaczerpnął mniej lub więcej przez mowę, staje się on już sam dla siebie niejako całością samodzielnie myślącą, staje się „osobą", która myśli sama o wszystkim, o czem jej się podoba.
Wtedy wydać się może, że takiemu osobnikowi mowa jest potrzebna tylko dla wyrażenia już uprzednio istniejącej w osobniku treści psychicznej. Wtedy wydaje się, że wyrazy są po to tylko, aby wyrażały myśli tkwiące w osobniku. Wtedy wydaje się powierzchownemu badaczowi, że naprzód było myślenie, a potem mówienie.
[...] „psyche" ludzka jest zjawiskiem tak ściśle społecznym, że bez mowy nie byłoby jej wcale.
[...] Ludźmi jesteśmy przez „interpsyche", a ta jest naprzód dziełem języka i środowiska społecznego.[35]

Rekapitulacja

Wykorzystane w charakterze heurystycznych wzorców tropy — czy raczej metatropy, każdy z nich bowiem zyskał rangę Znaku Literatury — mają naturalnie znaczenie ogólniejsze. Tu jednak posłużyły przede wszystkim do wyodrębnienia w świadomości literackiej ostatniego stulecia podstawowych odmiennych koncepcji podmiotowości, powiązanych z określonym rozumieniem języka oraz zadań literatury. Nie są to modele wzajemnie się wykluczające; ich zidentyfikowanie i zinterpretowanie w niemałej mierze zależy od przyjętego układu odniesienia, nietrudno też zauważyć, że mogą współwystępować w ramach poszczególnych twórczości czy poetyk (dotyczy to zwłaszcza aktywistycznych wariantów trzech pierwszych — bliskich, pod wieloma względami, modelowi czwartemu). Odznaczają się nadto wewnętrzną dynamiką, wskazującą, jak sądzę, wyraźnie i nieodmiennie na ich generalne ewoluowanie w jednym kierunku; od wariantów statycznych i esencjalnych do dynamicznych i funkcjonalnych.
Jest to także, co nie mniej istotne, ewolucja — od głębi ku powierzchni. Ten kierunek przeobrażeń, utajony wewnątrz trzech pierwszych modeli, ujawnia się jako kryterium odróżniające owe w całości wertykalne typy modelowania relacji podmiotu i tekstu, znaku i znaczenia, od w całości horyzontalnego modelu sylleptycznego, sytuującego się całkowicie poza ekspresywnym ujmowaniem tych relacji w kategoriach „uzewnętrznienia tego, co wewnętrzne", „człowieka poza dziełem" oraz przedjęzykowego statusu podmiotu. Z tego też powodu odmienność owego ostatniego, sylleptycznego modelu podmiotowości,

---

[35] E. Majewski *Nauka o cywilizacji II. Teoria człowieka i cywilizacji*, Warszawa 1911, s. 88, 92, 168, 281–82.

od pozostałych zasługuje, w moim przekonaniu, na specjalną uwagę, stanowić bowiem może podstawę do określenia jednego z kryteriów pozwalających na odróżnienie formacji modernistycznej od postmodernizmu, jak również jego antecedencji i tradycji.
Odrębność ta wpisana jest poniekąd w znaczenie i usytuowanie syllepsy jako retorycznego zjawiska. Sygnalizuje ją niestabilne miejsce tego tropu; szczególna, pograniczna pozycja syllepsy w retorycznych klasyfikacjach — między operacjami na leksyce i operacjami na składni, między tropem a figurą. Jeśli bowiem — by użyć jednego z tradycyjnych języków opisu — pojęcie tropu odnosi się do stosunku między pewnym aktualnie użytym wyrażeniem a innymi wyrażeniami *in absentia*, to pojęcie figury obejmuje związki między wyrażeniami jedynie *in praesentia*. W odniesieniu do koncepcji podmiotowości oznaczałoby to, że — w tym przypadku — relacji podmiotowej nie tworzy związek „ja" wypowiedzenia z nieuchwytnym „ja" wypowiadającym, czy „ja" powierzchniowego z ukrytym „ja" głębokim, lecz interferencja dwóch równie „obecnych" podmiotów wypowiedzi. Rzec by tedy można, iż podmiot sylleptyczny jest nie tyle językowo zastępowany, tropologicznie reprezentowany w tekście, co raczej f i g u r a l i z o w a n y — to znaczy figuruje w nim, poddaje się procesom figuracji i dysfiguracji, i w końcu staje się figurą: indywiduum o niepowtarzalnym kształcie. Najprostszą i, jak sądzę, najlepszą definicję tej koncepcji podmiotu — jego stosunku do tekstu, jak też ogólnego pożytku z zajmowania się w tym duchu literaturą — dawno temu dał Witold Gombrowicz. Nie zaszkodzi przypomnieć ją znowu: „sztuka to człowiek, który się organizuje".[36]

---

[36] W. Gombrowicz *Grube nieporozumienie*, w: *Varia*, Paryż 1973, s. 103.

Kazimierz Bartoszyński

Podmiot literacki — konstrukcje i destrukcje

U narodzin problemu

Fakt, że mówiąc o dziele literackim interesujemy się często nie tyle jego rzeczywistym autorem, ile „autorem wewnętrznym", podmiotem utworu, jego nadawcą, jest zjawiskiem o niezbyt odległej tradycji dziejowej. Nie wchodząc w usytuowanie historyczne tej problematyki, trzeba najogólniej zauważyć ścisłe powiązanie funkcjonowania wszystkich tu wymienionych pojęć z szeroko rozumianymi tradycjami estetyki — m. in. Kantowskiej i fenomenologicznej. W rozmaitych sformułowaniach występuje w estetyce przeświadczenie o ontologicznej odrębności przedmiotów estetycznych wobec świata przedmiotów realnych, o zjawisku ich wtórności czy pochodności wobec tego świata. Ten rys irrealności cechujący wszystko, co estetyczne, oddala niejako od realności autorów czy „sprawców" estetycznych przedmiotów. Zostają oni wciągnięci w krąg zjawisk i pojęć o odmiennym statusie. I tak powstaje szeroko rozbudowana refleksja na temat pozarealnych podmiotowości dzieł literackich.
W obszarze takich nieempirycznych podmiotowości używać możemy — zwłaszcza w odniesieniu do utworów narracyjnych — prostego rozróżnienia narratorów niemimetycznych i mimetycznych, i trakto-

wać sposób pojawiania się tych ostatnich jako „grę mimetyczną" (*Mimetic Languge Game*).[1] Odróżnienie to w uproszczony i nieścisły sposób nawiązuje do paru dobrze znanych opozycji: starego przeciwstawienia *diegesis* (w której ktoś coś opowiada) i *mimesis* (gdzie się tylko coś ukazuje), osobowego *discours* i bezosobowej *histoire*, a także prezentacji bardziej opowiadawczej (*telling*) i bardziej dramatycznej (*showing*). Jakkolwiek wiele wskazuje na to, iż przeciwstawienia te nie są równoznaczne, chodzi w nich zawsze m. in. o stopień prezentacji pewnego fingowanego podmiotu opowiadania.

Od czasu, gdy zaczęto interesować się problematyką „subiektywności" lub „obiektywizmu" utworu powieściowego, tj. od końca w. XIX i początku w. XX (F. Spielhagen, K. Friedemann) przez ujawnienie podmiotowości dzieła rozumiano nie tylko pierwszoosobową obecność narratora, ale i wszelkie formy opowiadawczej mediacji. Z drugiej jednak strony, postulując „obiektywizm" powieści (Spielhagen)[2], zakładano często możliwość uniknięcia tej mediatyzacji, czyli — jak byśmy dziś powiedzieli — bezpodmiotowość opowiadania. Po wielu latach, w sytuacji pojawiania się haseł powieści „beznarratorskiej", zaczęto manifestować sprzeciw i lęk wobec takich innowacji i zagrożeń gatunku. W. Kayser pisał w r. 1955: „Jeśli usuwa się w ogóle rolę narratora z powieści (...), pozbawia się powieść najważniejszej cechy charakterystycznej"[3], stając zaś w obliczu haseł postulujących dzieła beznarratorskie, bronił on nieuchronności mediacji narratorskiej. Próbując przy tym uogólnić pojęcie podmiotu powieściowego mówił o powieści, „która sama się opowiada" lub (za T. Mannem) o „duchu powieści".

Beznarracyjność powieści, która budziła u Kaysera obawy i stawiała go wobec trudnego do rozwiązania problemu teoretycznego, dla innych teoretyków była — w odniesieniu do większości utworów epickich — zjawiskiem oczywistym. Bardzo znane i budzące w latach pięćdziesiątych spory dyskusyjne były sądy K. Hamburger, negujące potrzebę mówienia o narratorze–podmiocie w przypadkach innych

---

[1] Zob. N. Diendott *The Mimetic Language Game and Two Typologies of Narrators*, „Modern Fiction Studies" 1987 nr 3.

[2] Zob. H. Markiewicz *Teorie powieści za granicą. Od początków do naturalizmu*, Warszawa 1992, s. 202–204.

[3] W. Kayser *Narrator w powieści*, tłum. A. Lam, „Twórczość" 1959 z. 5, s. 111.

niż utwory zaliczane przez nią do kręgu tzw. *Ich–Roman*. Autorka ta sądziła przy tym, że „fikcyjnego opowiadacza, którego (...) można by użyć jako projekcji autora (...) nie ma. Jest tylko pisarz i jego wypowiedź"[4]. Ta redukcjonalistyczna konstatacja przekreślała formującą się w oparciu o tradycje filozoficzne refleksję na temat podmiotu wypowiedzi empirycznie niepodmiotowej. W tym samym kierunku, ale w powiązaniu z inną argumentacją, zmierzała opinia Graevenitza, stwierdzającego brak logiki w tezie, że w powieści istnieć może fikcyjny narrator. Skoro taki narrator jest tworem opowiadania — argumentował Graevenitz — nie podobna uznać go za instancję opowiadającą.[5] Pokrewne poglądy nie straciły w ciągu lat aktualności, skoro w roku 1982 A. Banfield w pracy *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction* odmawiała znamion podmiotowości nie tylko narracji w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale i mowie pozornie zależnej.[6]

Mimo daleko idących różnic w sygnalizowanych tu opiniach na temat obecności podmiotu narracyjnego w utworach literackich, nie są to opinie wyraźnie rozbieżne. Jedni (Spielhagen) zakładają istnienie powieści „obiektywnej", pozbawionej instancji mediacyjnej, i stan taki akceptują, inni (Kayser) dostrzegają taką możliwość, wykonując wobec niej gesty obronne, inni wreszcie (Hamburger, itd.) uważają ją za zjawisko neutralne i powszechne. Zadaniem niniejszego szkicu nie jest zajęcie stanowiska w tym sporze — będącym w dużej mierze dyskusją z zakresu poetyki normatywnej. Odcinając się od tej sprawy, chcę wyjść od założenia uniwersalnego istnienia literackiego podmiotu — jako narratora lub podmiotu lirycznego. Założenie to uważam za możliwe do analitycznego udowodnienia i uznając je, chcę na jego tle komentować rozważania już istniejące, a także prowadzić własne.

Główny nurt tych refleksji dotyczy pytania idącego dalej niż sprawa istnienia narracyjnej mediacji. Chodzi mianowicie o to, czy zakładając jej istnienie, nie przeoczamy jej wielopoziomowości i czy prosta akceptacja owej mediacji pozwala na rozwiązanie problemu podmiotowości literackiej w różnych jej aspektach. Jeśli refleksja taka doprowadzi do jakichś wyników (a wyniki takie już osiągnięto), chodzi

---

[4] K. Hamburger *Logik der Dichtung*, Stuttgard 1977, s. 115.

[5] Zob. G. von Graevenitz *Die Setzung des Subiekts*, Tübingen 1973, s. 4.

[6] Zob. A. Banfield *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, London 1982.

w dalszym ciągu o próbę odszukania filozoficznych przesłanek konstrukcji tego typu.

Projekt wyjścia refleksji nad podmiotem literackim „ponad" poziom narratora obecny jest potencjalnie w metaforycznych określeniach Kaysera, a realizowany był w jakiejś mierze przez W. Bootha, który w książce *Rhetoric of Fiction* (1961) użył terminu *Implied author*, chcąc niejako godzić czynnik „wewnętrzności podmiotu" z elementem jego sprawczości. W pełni rozwinęła tę koncepcję A. Okopień-Sławińska[7], przy czym ważnym kryterium odróżnienia „naczelnego narratora" od „nadawcy" utworu stała się tu rozmaitość metod prezentacji pierwszego i drugiego, wynikająca z różnych sposobów posługiwania się tzw. informacją stematyzowaną i informacją implikowaną. Odsyłając po bliższe określenia tych terminów do prac Sławińskiej, uważam za istotny argument przemawiający za potrzebą ukonstytuowania instancji nadawczej ponadnarratorskiej twierdzenie, iż „występuje w utworze taka informacja implikowana, która odnosi się do podmiotu dysponującego świadomością wyższą niż narrator"[8]. Teza taka nasuwa się jednak bardziej wyraziście w odniesieniu do utworów lirycznych, w których strukturze podmiotowej łatwo jest wydzielić specyficzne „ja" przeżywającej osobowości od wyposażonego w techniczno-literacką sprawność „ja" „wyższej instancji". Sytuacja narratora jest nieco inna: zarówno on, jak i ten który nim steruje, oddają się tej samej umiejętności: sztuce opowiadania, a uczynienie między nimi rozróżnienia nie bywa łatwe. Obserwacja ta nie prowadzi do negacji rozdzielenia wymienionych poziomów podmiotowości. Kwestionuje tylko wyrazistość kryterium ich rozróżniania, jeśli miałaby nim być sprawa stematyzowanych i implikowanych informacji.

Refleksja nad poziomami podmiotu literackiego wynika oczywiście z analizy samych tekstów, z dostrzegania w nich wewnętrznych sprzeczności. Ta droga prowadzi do pojęcia nadawcy, czy dysponenta reguł poetyki dzieła jako swoistego języka. Naprowadza to na myśl o częściowo lingwistycznej genealogii tego pojęcia. Perspektywy określenia

---

[7] Poglądy A. Okopień-Sławińskiej omawiam na podstawie jej prac: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* oraz *Semantyka „ja" literackiego („Ja" tekstowe wobec „ja" twórcy)*, w: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, Wrocław 1985.

[8] A. Okopień-Sławińska *Relacje osobowe*, s. 91.

„ja" mówiącego są analogiczne do Kartezjańskich perspektyw ukonstytuowania „ja" myślącego. Są wszakże szersze, gdy bowiem tamte dotyczyły przede wszystkim samego bycia „ja", to istnienie wypowiedzi implikuje co najmniej mówienie w określonym języku i mówienie do określonego odbiorcy. Oba te aspekty nie wynikają przecież z Kartezjańskiego *cogito*. J. Lalewicz, rozpatrując „językową artykulację podmiotowości"[9], zrelatywizował ową podmiotowość do trzech układów: języka (podmiot lokucyjny), świata (podmiot delokucyjny) i odbiorcy (podmiot allokucyjny). W tym ujęciu podmiot wypowiedzi ukazywał się jako używający języka, jako pełniący funkcję referencyjną oraz — funkcję komunikacyjną.
Przedstawiony tu w uproszczeniu schemat jest, jak się zdaje, zmodyfikowanym odpowiednikiem Bühlerowsko-Jakobsonowskiego schematu funkcji mowy, poddanego zresztą krytyce przez Lalewicza.[10] Ta powszechnie znana koncepcja mówiła, w ujęciu Jakobsona, o sześciu elementach aktu mowy i o sześciu funkcjach wypowiedzi językowych realizowanych w ramach tych aktów. Schemat Jakobsonowski zmodyfikować można interesując się nie funkcjami samej wypowiedzi, ale relacjami jej nadawcy do pozostałych elementów aktu mowy. Z uwagi na rozbudowę pojęcia podmiotowości literackiej ważne są dwie z występujących tu relacji: relacja nadawcy do samego komunikatu (tzw. funkcja poetycka) oraz relacja nadawcy do wybranego kodu językowego (tzw. funkcja metajęzykowa). Wywiedzione z tej funkcji podmioty literackie: językowy i poetycki — uznać można za przydatne dla konstrukcji „ja" ponadnarratorskiego, dlatego iż usytuowane są na innej płaszczyźnie niż narrator lub podmiot liryczny.

Dwa podmioty

W rezultacie wydaje się, iż to elementy systemu Jakobsonowskiego pozwalały mówić o podmiocie dzieła literackiego w sensie czynnika ponadnarratorskiego i „twórczego" (choć nie empiryczno-autorskiego). Chodzi tu zatem o podmiot w sensie: korelatu języka dzieła jako jego poetyki oraz korelatu dzieła jako określonego komunikatu.

---

[9] Zob. J. Lalewicz *Filozoficzne problemy językowej artykulacji podmiotowości*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" 1976, t. 22.
[10] Zob. J. Lalewicz *Krytyka teorii funkcji mowy Bühlera-Jakobsona*, „Teksty" 1973 nr 6.

Termin „korelat" budzi oczywiste przeświadczenie, że mamy tu do czynienia z metodologiczną konstrukcją. Może on sugerować w pierwszym przypadku posiadanie przez podmiot takich właśnie cech, które czynią go dysponentem kodu dzieła. W drugim przypadku, mówienie o podmiocie jako o korelacie oznaczałoby już nie jakąś ogólną kompetencję kodową, ale umiejętności stworzenia tego właśnie tekstu w całej jego konkretności. Wydaje się przy tym, że chodzi tu o podmioty jako dane przez pragmatyczny aspekt tekstu.[11] Przeświadczenie takie bliskie jest tezie o implikacyjnym charakterze owych podmiotów w tym sensie, że obie te instancje podmiotowe nie są wyznaczone przez określone elementy tekstów czy języków, lecz przez ich całości. Być może jednak, gdybyśmy w tym przypadku nadmiernie akcentowali zjawisko implikacji, odcielibyśmy się w ogóle od symbolicznej funkcji języka, przesuwając się w kierunku jego roli symptomatycznej. Można by mniemać, że podmiot stwarzany przez implikację, jest odpowiednikiem Bühlerowskiego „podmiotu ekspresywnego", w którym Lalewicz wykrył „ujawnianie się przez niedystynktywne cechy wypowiedzi"[12], co odpowiadałoby komunikowaniu elementów nie podlegających tematyzacji.

Na tle takich ogólnych konstatacji pojawiają się istotne różnice, które sprawiają, że status wymienionych typów podmiotów jest zasadniczo odmienny. Podmiot językowy mieści się w ramach systemu jako zbiorowego języka literatury. Reguły te posiadają różny stopień ogólności i są zhierarchizowane: od przepisów określających szczegółowe cechy tekstów, poprzez np. reguły gatunkowe, rodzajowe, aż do zasad (nader trudnych do określenia) wszelkiej literackości. Taka hierarchia podmiotów odpowiada oczywistej w naukach tzw. ścisłych hierarchii twierdzeń i teorii wynikającej ze stopnia ich generalności. Droga wiodąca od podmiotu, będącego odpowiednikiem reguł szczegółowych, ku podmiotom wyższego stopnia może być określona jako droga wyjaśniania. Nie jest to natomiast droga wiodąca w stronę uszczegółowienia reguł tekstu i stwarzania możliwości dotarcia do jego konkretności. Podmiot bowiem jako korelat reguł języka utworu może być — często z niewielkimi modyfikacjami — odnoszony do innego utworu, np. dzieła tego samego autora. Można by zastanawiać się nad

---

[11] A. Okopień-Sławińska *Semantyka „ja" literackiego*, s. 88.

[12] J. Lalewicz *Krytyka teorii funkcji mowy*, s. 26.

pytaniem, w jakim stopniu kształtowanie podmiotu systemowo-językowego porównywalne jest z podejmowanym przez generatywistów usiłowaniem metodycznego zbudowania recepty na tekst — przy założeniu, że recepta taka istnieje i jest zakodowana w stabilnym systemie języka, a sformułowanie jej wymaga jedynie precyzyjnego gromadzenia językowych faktów i ich formalizującego opracowania. Chodzi tu o stworzenie adekwatnej sieci pojęciowej mającej zbudować generatywny odpowiednik komunikatu. Niemniej sieć taka zawsze musi mieć charakter tworu schematycznego.

Inaczej widzieć można sposób formowania i sposób istnienia podmiotu tekstowego. Jest on korelatem komunikatu i odbiciem jego niepowtarzalnej indywidualności. Odkrywanie podmiotu tekstowego nie zmierza do jego kategoryzacji, lecz do jego rozumienia, „zobaczenia" lub „odsłonięcia" i odbywa się poza granicami konwencjonalnej naukowości.

Konstruowanie podmiotu tekstowego wychodzi nie tyle z założenia, że system języka jest stabilny i że możliwe jest jego uszczegółowiające wypełnienie, ile z przekonania o jego sytuacyjnej adaptacji, tj. o znaczeniu nie zaplanowanych — w ramach systemu — działań językowych, podobnych do twórczości metaforycznej.[13] Ta zasada bliska tzw. kognitywizmowi, każe traktować podmiotowy korelat tekstu bardziej jako otwartą, indywidualną potencjalność, aniżeli jako twór, który można definitywnie, ale schematycznie określić. I tu, jak się zdaje, istnieje zbieżność pomiędzy akcentowaniem otwartości i aktywności podmiotu tekstowego, a dążeniem do uchwycenia jego niepowtarzalności — co jest istotne np. dla tzw. „sztuki interpretacji".

Takie, jakby pozasystemowe i niestabilizujące podejście do podmiotu tekstowego, wiąże się z jego dwojaką wielorakością. Jedna wynika z dostrzegalnej czasem okoliczności, że w toku narastania utworu istniejące już jego fazy powodują równoległą modyfikację coraz bogatszej struktury jego podmiotu. Drugie zjawisko — to występująca często hierarchiczność tekstowego podmiotu. Jest ona odmienna od hierarchiczności podmiotu systemowego opartej na zasięgu systemów ogarniających się wzajemnie i jakby horyzontalnie. Hierarchiczność podmiotu tekstowego występuje w przypadku pojawiania się wypo-

---

[13] Zob. G. Lakoff i M. Johnson *Metafory w naszym życiu*, tłum. P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

wiedzi metatekstowych w ramach komunikatu, które jakby wertykalnie przekształcają podmiot tekstu. W obu jednak sytuacjach — tak przy hierarchizacji podmiotu wynikającej z horyzontalnego rozszerzania się jego kompetencji, jak i przy przekształcaniu się jego samowiedzy płynącej z wertykalnego rozwoju — mówić można o procesie ciągnącym się *ad infinitum* lub o zjawisku *mise en abyme* — czyli, o nie mającym kresu narastaniu podmiotowości.
Na tle rozważań o dwojakiej podmiotowości wyprowadzalnej z utworu literackiego sądzić można, iż niesłuszne byłoby podporządkowanie jednej z nich, tj. tekstowej, hegemonii drugiej, systemowej. Jedna ciąży ku analogiom z naukami ścisłymi, druga — ku fenomenologii. Można jedynie mówić, że określanie obu tu scharakteryzowanych podmiotowości przebiega w ramach koła hermeneutycznego wiążącego systemową generalność z tekstową konkretnością. Za pojęciem narratora fingowanego w literaturze „obiektywnej" kryło się, ujawniane czasem, przeświadczenie o daleko sięgającym filozoficznym podłożu ogólnego pojęcia podmiotu literatury. Tak np. pisano w odniesieniu do „narratora fiktywnego" o tradycji „Kantowskiego medium ujęcia świata"[14] lub wyrażano opinię, że topos sztuki *in sich* (czyli sztuki nie ujawniającej zewnętrznej podmiotowości) wynika ze „źle rozumianej redukcji fenomenologicznej usuwającej autora"[15]. W wypowiedziach takich wiele jest słuszności, ale można je przede wszystkim potraktować jako zachętę do refleksji nad filozoficznymi przesłankami mówienia o „fiktywnym narratorze", czy w ogóle o generalnym podmiocie dzieła literackiego.

Dwie genealogie

Istota sprawy i sporu tkwi tu zapewne w tym, że podmioty, o jakich była mowa, stanowią przeciwieństwo podmiotów, które w sytuacji poznawczej (zwanej często w tym przypadku — epistemiczną) są empirycznie dane i stoją po prostu naprzeciwko przedmiotów poznawanych. Natomiast ścisłe sprzężenie podmiotu z przedmiotem, uczynienie podmiotowości warunkiem przedmiotu oraz poddanie refleksji samej możliwości podmiotowo-przedmioto-

---

[14] Zob. G. von Graevenitz *Die Setzung des Subiekts*.
[15] Zob. E. Leibfried *Kritische Wissenschaft vom Text*, Stuttgart 1970, s. 205.

wej relacji, a więc cechy Kantowskiego „ja" logicznego, „ja" jako podmiotu myślenia, to cechy podmiotowości, których akcentowanie przekształciło naukę o poznaniu z epistemiki w epistemologię.[16] W swej funkcji wykraczania ku przedmiotowi, „ja" porzuciło status empiryczności i stało się podmiotem określanym jako „ja" transcendentalne. „Przyroda jest możliwa tylko dzięki tej właściwości naszego intelektu, przy pomocy której wszystkie przedstawienia zmysłowe bywają odniesione w sposób konieczny do jednej świadomości" — pisał Kant w *Prolegomenach*.[17] Dzięki temu odniesieniu, rozmaicie zresztą interpretowanemu, świadomość miała wyjść poza granice substancjalnego bytu psychologicznego.

To odniesienie do Kanta i jego epistemologicznej koncepcji niezbędne jest w toku poszukiwania filozoficznej podstawy takiej struktury podmiotowości dzieła literackiego, jaką prezentuje podmiot systemowy. W sytuacji tej bowiem musimy brać pod uwagę okoliczność, że jest to podmiot o bycie korelatywnym wobec przedmiotu, jakim jest system reguł języka wyprowadzony np. z teorii strukturalistycznej Jakobsona. Ów strukturalizm nazwał kiedyś Paul Ricoeur „kantyzmem bez podmiotu transcendentalnego".[18] Formuła ta wydaje się bliska prawdy z dwu powodów. Po pierwsze, kategorialny Kantowski aparat poznawczy zyskuje w pracach strukturalistów, choćby A. Greimasa semantyczną interpretację jako system opozycji.[19] Po wtóre — Kantowskie kategorie są równie formalne i niesubstancjalne, jak znaki w rozumieniu na przykład członów układu opozycji fonologicznych. Myśląc jednak o podmiocie literackim, pójść można dalej niż Ricoeur i wysunąć hipotezę o bliskości literackiej podmiotowości systemowej oraz Kantowskiego „ja" myślącego, czy logicznego.

Inaczej — i w sposób bardziej złożony — zarysowuje się problem filozoficznej genealogii podmiotu tekstowego. Podmiot ten, z założenia stanowiący korelat komunikatu literackiego, jest implikowany, a więc nie poddaje się uporządkowaniom, które wynikałyby z odnie-

---

[16] Zob. M. J. Siemek *Filozofia, dialektyka, rzeczywistość*, Warszawa 1982, s. 68–75; B. Baran *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 170–171.

[17] I. Kant *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki...*, tłum. B. Bornstein, Warszawa 1960, s. 7.

[18] Zob. E. Holenstein *Jakobson ou le structuralisme phénoménologique*, Paris 1974, s. 61.

[19] Zob. K. Rosner *Semantyka strukturalna w badaniach nad literaturą*, Kraków 1981, s. 148.

sienia różnych jego elementów do różnych składników tekstu. Jest ponadto indywidualny, czyli nieopisywalny przy pomocy ustabilizowanego zespołu reguł — tym bardziej, że podlega ewolucji wraz z narastaniem tekstu. Zakładając taką koncepcję, należałoby postawić wobec „ja" tekstowego podstawowe teoretyczne pytania. Chodzi więc po pierwsze, o jego substancjalność czyli świadomościowość, o jego — po drugie — stosunek do przedmiotowości, o jego — po trzecie — poznawalność. Substancjalność, w sensie Kartezjańskiego *sum*, musi tu być wykluczona z uwagi na założenie nieempiryczności „ja" tekstowego. Tym samym nie może znaleźć zastosowania Kartezjańska zasada implikacji bytu podmiotowego z przedmiotowości reprezentowanej przez *cogito*. Uchylając zatem empiryczność i przejmując istnienie jedynie transcendentalnego podmiotu, zająć wypada stanowisko wobec usytuowania podmiotu tekstualnego względem tekstowej przedmiotowości. I tu stajemy — z jednej strony — w obliczu Kantowskiej idei przedmiotu nieuchronnie i epistemologicznie wpisanego w podmiotowość, z drugiej zaś musimy brać pod uwagę Husserlowską teorię przedmiotów intencjonalnych, z założenia konstytuowanych przez „ja" transcendentalne.

Rozwiązanie Kantowskie wypadło uznać za podstawę budowy systemowych podmiotów literackich — ze względu przede wszystkim na systemowość stanowiącą u Kanta podłoże epistemologii. Myślenie pozasystemowe natomiast, powiązane z nastawieniem na „same przedmioty", i właściwe filozofii Husserla, stanowi punkt wyjścia do zastanowienia się nad relacją pomiędzy czystym podmiotem transcendentalnym a podmiotowością tekstu literackiego. Fenomenologiczne „ja" transcendentalne powstaje, jak wiadomo, drogą operacji zwanej *epoché*, tj. drogą „wyłączenia" empirycznego podmiotu oraz poprzez „uchwycenie siebie samego jako czystego «ja» (...), dzięki któremu cały świat obiektywny jest światem istniejącym dla mnie"[20]. W tym zdaniu wziętym z *Medytacji Kartezjańskich*, ważne jest podkreślenie „uchwycenia siebie samego" jako podstawy czystego „ja". Oznacza to, iż redukcja fenomenologiczna obejmuje jedynie status realności podmiotu, nie dotykając jego materialnego nacechowania. Wynikałoby stąd, iż „ja" transcendentalne może być — oczywiście w Husser-

[20] E. Husserl *Medytacje Kartezjańskie. Z dodaniem uwag krytycznych Romana Ingardena*, tłum. A. Wajs, Warszawa 1982, s. 29.

lowskim stylu myślenia — (mimo swej „czystości") wystarczająco wyposażone, aby uznać je za podmiot zdolny do intencjonalnego konstytuowania literackiego komunikatu.

Roman Ingarden, rzecznik przeświadczenia, iż utwór literacki w różnych warstwach jest zespołem tworów intencjonalnych — niewiele zresztą poświęcając uwagi problemowi podmiotu literackiego — wypowiedział się na interesujący nas temat następująco: „Zdania są czysto intencjonalnymi wytworami i jako takie wskazują niejako wstecz na jakąś subiektywną operację, z której pochodzą, i na spełniające ją «ja»[21]. Przytaczając opinię tak oczywistą na tle fenomenologicznej teorii literatury, nie należy jednak zapominać, iż całość nauki o podmiocie literackim wyrosła z adaptacji elementów Jakobsonowskiej teorii języka do wyjaśnienia takiej podmiotowości literatury, której nie tłumaczą dostatecznie pojęcia głównego narratora lub podmiotu lirycznego. Przywołanie tu fenomenologicznych podstaw czy antecedencji świadczy o powinowactwie idei Jakobsona z koncepcją Husserla, a w szczególności o zbieżności pojęcia „nastawienia" z generalną zasadą intencjonalności.[22]

Sprawa możliwości wypowiadania się na temat „ja" jako podmiotu, czy — ogólniej mówiąc — poznawania „ja", stanowiła zawsze szczególny problem — zarówno wtedy, gdy chodziło o „ja" empiryczne, jak i w odniesieniu do „ja" transcendentalnego. Kartezjańska implikacyjna podstawa rozpoznania bytu „ja" empirycznego była niejednokrotnie określana jako paradoksalna i poddawana krytyce takich np. myślicieli, jak Heidegger, Merleau-Ponty czy Foucault. Szczególnie dobitnie argumentował przeciw poznawalności „ja" Kierkegaard, twierdząc, iż nie podobna utworzyć pojęcia „ja", gdyż „ja" jako świadomość indywidualna nie ma treści wspólnej z czymkolwiek.[23]

Dużą doniosłość historyczną miały uwagi Kanta na temat poznawalności podmiotu. W *Krytyce czystego rozumu* Kant dowodził, iż przedmiot, aby być refleksyjnie poznanym, musi być ujęty przez kategorie. Ale „żeby pomyśleć kategorie, musi się założyć swoją czystą świadomość".[24] Innymi słowy: aby być poznanym, podmiot musi sam siebie założyć. Na marginesie zauważyć można, że nie bez powodu formą

---

[21] R. Ingarden *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 271.

[22] Zob. E. Holenstein *Jakobson ou le structuralisme phénoménologique*, s. 61–65.

[23] Zob. L. Kołakowski *Horror metaphysicus*, Warszawa 1960, s. 74–76.

[24] I. Kant *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Warszawa 1957, t. II, s. 133.

najbardziej może fascynującą dla badaczy powieści w pierwszej połowie XX w. była tzw. powieść personalna, w której mówienie o sobie (w języku Genette'a — *homodiegesis*) dokonywało się metodami *extradiegesis*. Dla Husserla istotna była nie tyle sprawa niepoznawalności podmiotu jako świadomości empirycznej, ile zasada, którą w ramach dążenia do uzyskania wiedzy niezawodnie pewnej, odmawiała walorów poznawczych empirycznej świadomości, konstytuując w zamian — kosztem zawieszenia realności świata — swoje „ja" transcendentalne, uznane w naszych rozważaniach za odpowiednik „ja" tekstowego. Podobnie troska o uwolnienie epistemologii od zagrożenia jej podstaw (które to zjawisko było określane jako *petito principii*) skłoniła również Ingardena do poszukiwania, jako punktu wyjścia teorii poznania świadomości czystej. Unikając jednak redukcji fenomenologicznej sprowadził on czystą świadomość do nierefleksyjnego, lecz immanentnego przeżywania siebie samych. Zjawisko to mające stanowić fundament epistemologii, nazywał „intuicją przeżywania", pisząc: „to, co przenika, jak i to, co przenikające, posiada tę samą identyczną istotę"[25]. Kto by zatem uznał Husserlowskie „ja" transcendentalne — ów punkt wyjścia wszelkiej podmiotowości — za dogmatyczną uzurpację, mógłby doszukać się w Ingardenowskiej „intuicji przeżywania" niepodważalnej podstawy. Ale czy nie oznacza to powrotu do Kartezjańskiego *cogito* — tyle że *cogito* nasyconego immanentną samoświadomością?

Nawiązując do tej obserwacji zaproponować można, jako podsumowanie uwag o filozoficznej genealogii różnych koncepcji podmiotu literackiego, próbę odpowiedzi na nader dziś aktualne pytanie o Kartezjański czy niekartezjański charakter tych koncepcji.[26]

Mówienie o możliwości izolacji walorów np. pracy naukowej od cech jej twórcy i jego sytuacji, wpisuje się, jak wolno sądzić, w tradycyjną formułę kartezjanizmu. Odwrotna jest sytuacja pozaautorskich i pozanarratorskich ujęć podmiotu literackiego. Wynika to wprost z pojęcia podmiotu transcendentalnego tworzącego w swoisty sposób przedmiot, który może być pomyślany jedynie w uformowaniu kategorialnym, narzuconym przez podmiot. Analogiczna „niekartezjań-

---

[25] R. Ingarden *Niebezpieczeństwo „petitionis principii" w teorii poznania*, w: *Podstawy teorii poznania*, cz. 1, Warszawa 1971, s. 369.

[26] Zob. A. Grzegorczyk *Niekartezjańskie współrzędne w dzisiejszej humanistyce*, Poznań 1992.

ska" relacja, zgodnie z przedstawionym poglądem na podmiot językowy, wiązać by miała w sposób nieuchronny podmiot systemowy z tekstem literackim. Trudno bowiem godzić reperkusje kantyzmu z koncepcjami dualistycznymi. Podobnie, wydaje się, iż zdanie Husserla stwierdzające, że transcendentalne *ego* „mieści w sobie jako możliwości (...) pochodne mojego faktycznie istniejącego «ja»"[27] wyklucza wszelką osobność podmiotów i przedmiotów, stawiając *vérité de raison* ponad *vérité des faits*. W konsekwencji, cała koncepcja „ja" tekstowego nie mieści się w kręgu tradycji kartezjańskiej.[28]
Dla ścisłości jednak wypada uczynić dwie uwagi. Po pierwsze — stanowisko Husserla — właśnie jako autora *Medytacji Kartezjańskich* — wobec idei autora *Rozprawy o metodzie* nie jest jednoznaczne. Napisał przecież w drugiej medytacji, iż Kartezjusz odkrył „ja" transcendentalne i stworzył możliwość transcendentalnego ugruntowania.[29] W ten sposób wszakże Husserl nie tyle opowiadał się za Kartezjuszem, ile oczyszczał go z „przywary" dualizmu. Druga uwaga jest istotniejsza. Dotyczy przekonania, iż wszelki język, jako system, uważany być może za układ oddzielony od wypowiedzi, gotowy i określający ją z pozycji niezmienności. Brzmi to zatem po kartezjańsku: język występuje jako niezależne narzędzie poznania. Tu wchodzi jednak w grę rozróżnienie języka jako ukształtowanego instrumentu i języka analogicznego do właściwych człowiekowi kategorii — języka ludzkiego, umożliwiającego bycie. Ta częściowo Kantowska, częściowo Heideggerowska koncepcja języka, może przynieść aktualną dziś odpowiedź na pytanie o kartezjanizm pojęcia podmiotu językowego.

Destrukcje podmiotowości

Współczesny antykartezjanizm nie jest jednak dostrzegany w liczącej sobie już wiele dziesiątek lat opozycji wobec tradycyjnego pojęcia autora, opozycji manifestującej się w konstruowaniu różnorodnych podmiotów pozaempirycznych. Występuje on dzisiaj, tj. w okresie postmodernizmu, raczej w postaci różnych odmian destrukcji podmiotowości. Zacznijmy od prekursorskiej wypowiedzi

---

27 E. Husserl *Medytacje Kartezjańskie*, s. 53.
28 Zob. A. Grzegorczyk *Niekartezjańskie współrzędne w dzisiejszej humanistyce*, s. 177–178.
29 Zob. E. Husserl *Medytacje Kartezjańskie*, s. 39.

K. Hamburger (z *Logik der Dichtung* — 1957) odnoszącej się do powieści „obiektywnej".

Opowiadający [w takiej powieści — K. B.] nie jest podmiotem opowiadania, opowiada on nie o osobach i rzeczach, lecz opowiada osoby i rzeczy. Osoby powieści są osobami opowiedzianymi jak postacie obrazu są postaciami namalowanymi.[30]

Na pozór wydawałoby się, że nie ma tu negacji podmiotowości: mówi się przecież o opowiadającym tak, jak o tworzącym obraz malarzu. Rzecz jednak w tym, że opowiadacz jest tu dla autorki neutralnym sprawcą, że zignorowana zostaje czynność opowiadania jako czynność specyficznie przystająca do tekstu i języka. Podmiotowość została zniszczona w swej opowiadawczości, czyli w tej jakości, która ściśle odpowiada przedmiotowi, jakim jest opowiadanie.

Przykład ten odsłania operację unicestwienia podmiotu literackiego przez pozbawienie go właściwej mu funkcji. Bardziej współczesne zabiegi interpretacyjne są odmienne: nie tyle defunkcjonalizują podmiot literacki, ile rozmywają go przez obciążenie nadmiarem zadań, właściwości i odniesień. Oto niektóre typowe kategorie współczesnych (tj. postmodernistycznych) przejawów destrukcji literackiego podmiotu.

1) Destrukcja kontekstualna pojawia się wtedy, gdy traktuje się (jak to czyni Roland Barthes) utwór literacki nie jako odrębne dzieło podległe pewnemu systemowi reguł, lecz jako element uniwersum tekstów, funkcjonujący na zasadzie relacji zachodzących w ramach owego uniwersum. Miejsce określonej regularności dzieła zastępuje jego zdolność odnoszenia się drogą intertekstualnych mediatyzacji do różnych elementów sieci tekstowej.[31] Gdyby przy takim traktowaniu dzieła podległego „dyseminacji" sensu chcieć mówić o podmiotowości, musiałaby to być bądź ogólna podmiotowość literacka (a więc „ja" zredukowane do minimum), bądź podmiot pewnych grup tekstów powiązanych różnymi zależnościami intertekstualnymi. Wydaje się jednak, że byłby to jeden z wymienionych poprzednio podmiotów

---

[30] K. Hamburger *Logik der Dichtung*, s. 113.

[31] Zob. R. Barthes *S/Z*, Paris 1970, s. 60; *De l'oeuvre au texte*, „Revue d'Esthetique" 1971 z. 3; *The Death of the Author*, w: *Modern Criticism and Theory. A. Reader*, London 1988, s. 170–171.

podrzędnych wobec podmiotu językowego, a więc np. „ja" gatunkowe lub „ja" toposu.
2) Jako destrukcję wertykalną podmiotu potraktować można rezultat pojawiania się w tekście elementów metatekstowych, występujących bądź w formie demaskowania fikcji, bądź — wysuwania alternatywnych propozycji, bądź też ich realizowania. Elementy takie rozmnażają lub hierarchizują podmiotowość dzieła, jakkolwiek można tu też mówić o interferencji różnopoziomowych podmiotów.[32]
3) Bardziej radykalna forma destrukcji podmiotu występuje w sytuacji określanej jako kreatywność poetyki dzieła. Znajdujemy się tu wyraźnie na terenie semiotyki dynamicznej (w stylu Peirce'a), semiotyki działań znakotwórczych jakby doraźnych, nieregulowanych od zewnątrz, normowanych raczej przez relacje wewnątrztekstowe, tj. przez procesualny wpływ tego, co jest sformułowane, na to, co powstaje. Do takiej sytuacji określanej przez Jeana Ricardou jako *récit flottant*[33], może najbardziej przystaje formuła „dzieło pisze się samo" w tym sensie, że trudno tu mówić o ustabilizowanym podmiocie komunikatu (a tym bardziej o ustabilizowanym dysponencie reguł jego języka), a raczej o podmiocie rozwijającym się, niezależnie od tego, czy jest on odpowiednikiem reguł, czy samego tekstu.[34]
4) Najbardziej istotnych motywacji na temat literackiej podmiotowości dostarczył filozofującym krytykom literackim J. Derrida. Jego stanowisko wyrastało z refleksji nad klasyczną De Saussurowską semantyką i podbudowującym ją pojęciem różni. Pogląd Derridy na temat podmiotowości literackiej sprowadzał się zasadniczo do postawionego w szkicu *Różnia* pytania: „czy coś takiego, jak świadomość jest możliwe przed znakiem i poza znakiem, poza wszelkim śladem i wszelką różnią"[35]. Różnia jednak jako fonologiczna podstawa języka „odwleka" podmiot, umieszczając go w nieskończonej odległości.
Cała zarysowana tu krytyka i destrukcja podmiotowości literackiej zmierza oczywiście do wykazania niemożliwości czy braku potrzeby

---

[32] Zob. R. Waugh *Metafiction. The Theory and Practice of Sels-Conscious Fiction*, London 1984; J. Ricardou *Pour une Théorie du nouveau roman*. Paris 1971, s. 235-265.
[33] J. Ricardou *Pour une Théorie du nouveau roman*, s. 256.
[34] Zob. J. Klinkovitz *The Self-Apparent Word. Fiction as Language*, Carbondale 1984; R. Nycz *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 139–140.
[35] J. Derrida *Różnia (différance)*, tłum. J. Skoczylas, tłum. przejrzał S. Cichowicz, w: *Drogi współczesnej filozofii*, wybór i wstęp M. J. Siemek, Warszawa 1978, s. 394.

wywikłania podmiotu z tekstu lub z jego języka. To antykartezjańskie poczynanie pojęciowe może jednak napotkać na sprzeciw badanego materiału, tj. całościowej sytuacji komunikacji literackiej. Jest bowiem tak, że jeśli zaprzeczyć intencji przyznawania literaturze podmiotu, pojawia się intencja przeciwna: spekulacja na temat jej adresata czy czytelnika. Jest to problem osobny — zagadnienie odbiorczych korelatów literatury. Myśląc wszakże o destrukcji podmiotu literackiego, na odbiorcę wypadnie spojrzeć nie jako na odpowiednik nadawcy, lecz jako na jego zastępcę. Twierdzić bowiem można, iż bezpodmiotowemu tekstowi użycza podmiotowości dopiero instancja odbiorcy.[36] Pogląd taki mieści się w szeroko rozwijanej teorii pluralizmu interpretacyjnego i w zasadzie *misreading*. Zjawiska takie, jak wielowykładalność, alternatywność czy nierozstrzygalność znaczenia tekstów, pozwalają scedować na odbiorcę funkcję nadawcy. Niemniej, jest to tylko pojęciowe przesunięcie, gdyż struktura tak rozumianego odbiorcy nastręcza takie same kłopoty teoretyczne, jak związane z nadawcą. W sumie, „ja" usytuowane na skrzyżowaniu tekstów, „ja" wielopoziomowe lub podlegające nieustannej kreacji czy modyfikacji wydaje się tworem nieodpowiednim dla pełnienia funkcji ustabilizowanego podmiotu literackiego. Nie chodzi tu oczywiście o autonomię empirycznego autora, ale o transcendentalny sposób bycia — taki, jaki miałby przysługiwać podmiotowi systemowemu, lub „ja" odniesionemu intencjonalnie do literackiego dzieła. Wynikiem takiej destrukcji byłby zatem teoretyczny „powrót autora" empirycznego, którego istnieniu nie podobna zagrozić zabiegami destruktorów podmiotu.

Poznawanie czy bycie

Zapytać należy, gdzie szukać teoretycznego, choć może nie uświadamianego, źródła negacji systemowych lub podbudowanych fenomenologicznie odpowiedzi na pytanie o podmiotowość literacką. A więc — o źródło niekartezjańskiego ujęcia tego problemu. Zarazem też, gdzie szukać podstawy koncepcji „tekstu generalnego", refleksji nad wkraczającą wszędzie metatekstowością, autofikcjonalnością, czy nad częstym, zwłaszcza w literaturze postmodernistycznej, kreatywizmem. Mówię tu o koncepcjach teoretycznych, a nie o anali-

---

[36] Zob. G. von Graevenitz *Die Setzung des Subiekts*, s. 99–103.

tycznych obserwacjach. Chodzi tu w mniejszym stopniu o same dzieła literackie, a bardziej o pomysły ich interpretacji oraz o skłonność do generalizowania zjawisk bynajmniej nie powszechnych, do nadawania piętna zasadniczości problemom o ograniczonym zasięgu.

Wydaje się, że te teoretyczne podstawy odnaleźć można w filozofii odsłaniającej w sposób sugestywny i świadomie poetycki pewną osobliwą wizję świata. Myślę o filozofii głoszącej uwikłanie świadomości w świat, wobec którego nie zajmuje ona dystansu określanego jako poznawczy, o filozofii, która mówi, iż świadomość myśląca nie przybywa do świata od zewnątrz; świadomość ta zaprzecza również Kartezjuszowskiej potrzebie wnioskowania substancji z myślenia. Kartezjusz — pisze Heidegger — „zaniedbał rozważania *sum*, mimo iż jest ono stanowione równie pierwotnie jak *cogito*"[37]. Świat bowiem jest już w świadomości — jako moment jej struktury — tak jak świadomość bytuje w świecie. Tradycyjna epistemologia, wyrażająca się w ujmowaniu kategorialnym lub w relacji intencjonalnej podmiotu i rzeczy, prowadzić by musiała zarówno do uprzedmiotowienia świadomości, jak do tragicznego w skutkach uprzedmiotowienia czy instrumentalizacji świata przez człowieka.[38] W myśleniu Heideggerowskim unika się, zgodnie z jego ogólnym „antyepistemologicznym" nastawieniem, pojęcia poznawania, używając raczej terminu „odsłonięcie" lub „napotkanie".

Owo odsłonięcie przebiegać ma w świecie, który jest całościowym układem odniesienia. W świecie takim relacja odniesienia, rozumiana bardzo generalnie, pierwotniejsza jest niż jej człony, a wszelkie odsłonięcie możliwe jest jedynie dzięki odkryciu całości. Zamiast „poznawania" występuje tu zatem „sytuowanie się" w całości, które jest możliwe nie dzięki „relacjom" intencjonalnym, lecz dzięki „nastrojeniom" właściwym obu członom odsłonięcia.[39] Ten sposób myślenia eliminuje potrzebę posługiwania się pojęciem podmiotowości, zakładającym jej uzależnienie i brak współistnienia. W tym stylu myślenia nie podobna mówić o podmiotowości użytkownika języka jako systemu, gdyż język nie pełni tu funkcji narzędzia poznania, lecz stanowi fundament ujaw-

---

[37] M. Heidegger *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, s. 64.

[38] Zob. K. Rosner *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger, Gadamer, Ricoeur*, Warszawa 1991, s. 84–87.

[39] Terminy oddające idee Heideggera przejmuję za: K. Michalski *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978 (zwłaszcza s. 63–77).

nienia się bycia. Jest to fundament zastany, a nie wymyślony przez człowieka dla celów komunikacji.[40]

Te wybrane i częściowo sparafrazowane idee Heideggerowskiego systemu odnoszą się do świata i człowieka w generalnym sensie. Jednak następcy filozofa, w szczególności H. G. Gadamer i P. Ricoeur zaadaptowali jak wiadomo, wiele z tych pojęć do dziedziny humanistyki, przede wszystkim przez wprowadzenie idei świata ludzkiej kultury i tradycji oraz bycia w niej na miejsce bycia w świecie w sensie generalnym.

W tym miejscu wrócić można do hipotezy proponującej traktowanie pewnych elementów filozofii Heideggera, jako punktów wyjścia dla takich idei, jak generalna tekstualność, fundamentalność zjawisk kreatywności, autotematyzm, zasada wielointerpretacyjności tekstu. To co wydaje się możliwe do bliższego uzasadnienia, to jedynie związek ogólnej Heideggerowskiej zasady prymatu bycia nad poznaniem z tendencjami odrzucenia upodmiotowienia, jakie można zaobserwować w pewnych typach literatury postmodernistycznej — a zwłaszcza jej interpretacji. Rzeczą analizy historycznej jest odpowiedź na pytanie, czy to fakty literackie odsyłają do filozoficznej podbudowy, czy też inspiracje filozoficzne — nieraz w sposób bardzo pośredni i niezupełnie uświadomiony nakierowują uwagę na literackie fenomeny. Może szczególnie istotnego przykładu dla takiej medytacji nad uzależnieniem od Heideggerowskiej tradycji dostarcza problem intertekstualizmu. W Barthesa koncepcji tekstu generalnego zanika relacja poznawcza, zarysowuje się natomiast pojęcie świata, które jest czytelne jedynie dzięki obecności i „spotykaniu się" w pewnym układzie całościowym. I to nie dzięki istnieniu władającego systemem podmiotu, lecz na zasadzie gry, czy wzajemnego dostrajania się cząstek układu. Spór o potrzebę i możliwości posługiwania się w refleksji nad literaturą pojęciem podmiotu — tam szczególnie, gdzie wykraczamy poza podmiot prowadzi do ważnego dylematu. Opowiadając się bowiem za

---

[40] Podstawowym źródłem dotyczącym Heideggerowskiej filozofii języka są prace z późniejszego okresu: *List o humanizmie* i *Czas światoobrazu*, w: *Budować, mieszkać, myśleć*, wybór iprac. K. Michalski, Warszawa 1977.

[41] Na temat relacji filozofii Heideggera i postmodernizmu zob.: R. E. Palmer *The postmodernity of Heidegger*, w: *Martin Heidegger and the Question of Literature*, Indiana 1979; E. Kuźma *Język jako podmiot współczesnej literatury*, w: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, red. M. Lalak, Szczecin 1993.

kreowaniem tak czy inaczej rozumianej podmiotowości stajemy po stronie myślenia, które zgodnie z sięgającą Platona tradycją filozoficzną zmierza do użyczenia rzeczom i tekstom kategorialnego sensu, do poddania ich systemowej regulacji lub do uczynienia ich obiektem wiedzy opartej na podmiotowym, ale niezawodnym fundamencie. Wyrazem takich aspiracji wydają się być wielorakie kreacje podmiotowości. Rezygnując natomiast z takich kreacji godzimy się z tym, że świat po prostu jest, że nie ma w nim miejsca na funkcjonalnie odrębne podmioty poznające czy regulujące, że nie jesteśmy w stanie wpisać tego świata w najbardziej choćby precyzyjny, lecz instrumentalny język. Język bowiem — nie jako narzędzie poznania, lecz jako źródło bycia — służyć ma sam w sobie odsłonięciu świata.

Janina Abramowska

Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy

Jak szczerze, to szczerze. Całe życie starałam się traktować dzieło literackie jako zjawisko autonomiczne, oderwane od autora. Tłumaczyłam studentom, że „ja" tekstowe jest czymś zupełnie innym niż „ja" prywatne pisarza, że próbując rekonstruować to ostatnie uprawialibyśmy amatorską psychologię zamiast zajmować się przedmiotem właściwym przy pomocy metod dla niego właściwych. Że degradowalibyśmy w ten sposób dzieło literackie, ignorując jego estetyczność i sprowadzając do roli biograficznego „źródła". Że wreszcie tego rodzaju postępowanie jest anachroniczne, bo pachnie „dawno przezwyciężonym" dziewiętnastowiecznym genetyzmem. Mówiłam to i stosowałam z całym przekonaniem, a równocześnie, wstyd się przyznać, na użytek własnej lektury praktykowałam raczej to, co Michał Głowiński nazywa stylem ekspresywnym: szukałam poza tekstem osoby piszącego.

Takiemu rozdwojeniu sprzyjał fakt, że przez wiele lat zajmowałam się literaturą staropolską, a ściślej poetyką historyczną, ale właśnie dawną. Literatura wieku XX pozostawała raczej w polu moich zainteresowań czytelniczych, trochę też nauczycielskich, nie badawczych.

Może przyszedł dla mnie czas scaleń i uzgodnień, który zresztą dla nas wszystkich jest też czasem przewartościowań i rewizji, bo właśnie ogłoszono kryzys czy nawet kres strukturalizmu. Chyba jednak przyczyna tkwi w samej literaturze, w książkach powstających ostatnio; w tym jak są tworzone i jak chcą być czytane.

Sylwiczność w prozie współczesnej, której zaczątki wydawały się takim tam małpowaniem Gide'a, później interesowała nas z uwagi na to, co nazywano autotematyzmem, na metarefleksję, której przedmiotem był sam tekst — jego stosunek do zastanych konwencji, jego technika, poetyka i konstrukcja. Ciągle przecież najważniejsze było pytanie: jak utwór „jest zrobiony". Problem intencyjności był przy tym podejrzany, jeśli nie wyklęty: nieważne „co autor chciał powiedzieć", ważne tylko, co mu wyszło. Wtręty autotematyczne (właśnie wtręty!) jawiły się jako zjawisko jakby osobne, kolejny element systemu konwencji, taki jak topika czy zgoła średniówka. Można je było badać, porządkować, klasyfikować, niekoniecznie w związku z tekstem, w którym się znalazły. Rzecz ciekawa, że ten wczesny autotematyzm w prozie wydawał się sytuować na biegunie przeciwnym w stosunku do młodopolskiego „liryzmu" i, jak to nazywał Irzykowski, autentyzmu. Zdziwiłby się autor *Walki o treść*, gdyby zobaczył jak się współcześnie spotkały. Bo sylwiczność narasta, tradycyjna fikcja zostaje zepchnięta do trzeciego obiegu, dziś szanujący się pisarz sięga do niej wstydliwie. Jakby w cudzysłowie umieszcza fragmenty, szkice, pomysły fabularne w lesie wspomnień, plotek, świadectw lektury oraz własnych myśli — o wszystkim. Kryzys powieści jest w istocie procesem trwałym. Po zniknięciu powszechnego konsensusu co do wartości, który uwarunkował konwencję narracyjnego „autorytetu", znikają też jego substytuty i protezy: nie wystarcza już polifonia, punkt widzenia postaci, behawioryzm. Destrukcja sięga istoty gatunku i jako rezultat rozbicia tradycyjnej formuły powieściowej pojawia się „liryczny model prozy", a potem właśnie sylwa.

Obie ostatnie formy zostały już znakomicie opisane i nie zamierzam tu nic do tych opisów dodawać. Wydaje się tylko, że nie wyciągnięto wszystkich konsekwencji z drugiej, można by rzec, pozytywnej strony zjawiska, z tego, że sylwa jest właśnie częścią wielkiej fali współczesnego autobiografizmu. Właściwie jest to fala kolejna. Pierwsza, modernistyczna, w latach dwudziestych została wręcz stłamszona niechęcią krytyków do młodopolskiej maniery z jej egzaltowanym ekshi-

bicjonizmem. Nawet w poezji zwyciężyła „zimna" formuła awangardowa. W liryce pisanie o sobie wymagało ochronnego pancerza ironii, a w prozie — realistycznego kamuflażu. Jakże męczyła się Maria Dąbrowska, która swoją niechęć do „wymyślania" uważała za podstawowy brak talentu. „Upakowane" z własnej materii życiowej — *Noce i dnie* jednak się udały, w *Przygodach człowieka myślącego* ta sama metoda przyniosła fiasko (ten nieszczęsny pomysł miłości młodego mężczyzny do starszej kobiety, w którym doświadczenie związku ze Stempowskim zamaskowała autorka tak nieprzekonywająco). Dla nas Dąbrowska jest przede wszystkim autorką *Dzienników*. Powieści należy przeczytać potem, robią się ciekawe w zupełnie inny sposób.
No właśnie. Zmienia się sama literatura, ale także oczekiwania i gusta czytelników. Równocześnie, symetrycznie i zwrotnie. Może nawet: wyprzedzająco. Bo kryzys realizmu — krytycznego (by nie wspomnieć już o socjalistycznym), a nawet „magicznego", leży poza literaturą. Gdy zwątpimy w Systemy, Utopie, scjentyficzne uzurpacje, odrzucimy też fikcjonalne konstrukcje, za którymi zawsze kryją się rozmaite aprioryczne porządki. Bardziej bowiem dowierzamy prostemu świadectwu, którego linię fabularną wyznacza życie samo. Czyjeś życie. Interesuje nas autor już nie tylko jako podmiot wypowiedzi czy podmiot czynności twórczych, ale coraz częściej jako żywa osoba z duszą, ciałem i losem. Znaczące miejsce prozy sylwicznej i autobiograficznej (obok „surowych" pamiętników, listów, dzienników) na polskiej mapie literackiej daje się wytłumaczyć historycznymi zawirowaniami ostatnich lat. Niedawno przełożone książki Nabokova, Rotha czy Kosińskiego zdają się jednak świadczyć, że i gdzie indziej współczesna proza żywi się autobiografizmem, że tworzy on nurt konkurencyjny w stosunku do postmodernizmu „ludycznego", literatury uprawianej jako wielka układanka z elementów *ready made*. Może są to tylko dwie różne odpowiedzi na to samo wyzwanie? W każdym razie w Polsce dominuje ta pierwsza. Bo i sylwy, które dają się opisać z pomocą pojęć dekonstrukcjonistycznych, zbudowane są wokół autorskiego ośrodka. Towarzyszy im zalew chętnie czytanych dokumentów wspomnieniowych, listów i dzienników, co „jeszcze ciepłe" trafiają do drukarni, wreszcie proza jawnie autobiograficzna, choć wpisana w znane wzory powieściowe, np. *Entwicklungsroman* w ostatnich książkach Newerlego. Autotematyzm też roztapia się w autobiografizmie — dziennik *Miazgi* na przykład zawiera zapis

twórczych mąk tyleż warsztatowych, co egzystencjalnych, by nie powiedzieć: fizjologicznych.
Mówię tu o prozie, a przecież jest liryka, stara ostoja autobiografizmu. Tu nawet niewiele musiało się zmieniać po stronie „nadawczej", wyraźniejsze są zjawiska narastające po stronie odbioru. Dyrektywy szkolnej poetyki stosowanej sprawiły wprawdzie, że dziatwa uparcie opowiada o podmiotach, które już nie tylko percypują świat, myślą i czują, ale spacerują, leżą, kopulują i umierają. Równocześnie ci sami młodzi ludzie na własny użytek czytają zupełnie inaczej. Nie jest przypadkiem, że cenią sobie (nawet przeceniają) lirykę, w której podmiot jest wyraźnie „autoropodobny", wiersze, które zaświadczają prawdziwy życiowy dramat. Nasi *poètes maudits*, skłóceni z życiem i z życia uciekający — lub przeciwnie, jak Poświatowska, okrutnie z niego wyrwani, przyciągają uwagę, niekoniecznie swoim artyzmem.
Może więc czas, by taką lekturę nastawioną na autora przełożyć jakoś na język badawczy, przywrócić jej pełnię praw także w odbiorczych procederach i snobizmach znawców. Czy nie powinniśmy zejść z lodowej góry naszego znawstwa i wziąć pod uwagę nieprofesjonalne sposoby lektury, które niejednokrotnie okazują się też nasze własne, tyle że nieoficjalne? I czyż nie jest tak, że i w metodologii „wszystko już było", tak samo jak w literaturze? Minął czas doktryn, może nadchodzi czas eklektyzmu czy pluralizmu. Nie mam do zaproponowania nic specjalnie nowego. Gdyby mi więcej czasu zostało, chciałabym napisać monografię, taką „personalistyczną". To, co mówię jest właściwie odkrywaniem Ameryki, bo takie monografie i portrety już od jakiegoś czasu powstają, tyle że ich autorzy rzadko określają swoje stanowisko metodologiczne. Wyrazem tendencji, o której tu mowa, jest także wywiad–rzeka, forma dwuautorska, która jest kolejną atestacją autobiograficzną, a zarazem sposobem uprawiania wiedzy o literaturze. Nie zdziwiłoby mnie pojawienie się w niedługim czasie jeszcze innych form tego rodzaju — hybrydycznych i jawnie łamiących tak zwane standardy naukowości.
Zwrot w tym kierunku nie musi oznaczać odrzucenia dotąd używanych i dobrze wypróbowanych metod. Strukturalizm traktowany jako filozofia opierał się na złudzeniu, że można uporządkować, a więc jakoś opanować świat. Ale zwalczając to złudzenie — jak proponują dekonstrukcjoniści — pozostajemy z pustymi rękami. Nie zapominajmy, że głośna krytyka strukturalizmu dotyczy jego francuskiej wersji,

skuteczniej broni się szkoła tartuska z jej otwarciem na wielkie repertuary kulturowe, a także polska, skierowana ku teorii komunikacji. Więc nie dajmy się zwariować: narzędzia strukturalistyczne, właśnie narzędzia, nie zasługują na usunięcie do lamusa, dalej są przydatne. Pomagają rozpoznać elementy rozsypanego systemu, szczątki stylów, gatunków, tematów, z których montowane są postmodernistyczne kolaże, odnaleźć duże i małe cytaty służące nieskończonej grze intertekstualnej. I dobrze, i będziemy to dalej robić. Trzeba opisać i te niesystemowe, pomieszane formy, które też się przecież konwencjonalizują. Współczesna literatura jest na tyle jawnie „robiona", że pytanie o to jak — i z czego — narzuca się może silniej niż kiedykolwiek. Rzecz w tym, że te pytania i te odpowiedzi są dziś jakby niewystarczające.

Obcowanie z dziełem wymaga sztuki interpretacji. Więc może hermeneutyka? Ale nie lubię hermeneutyki. Nie darmo wymyślili ją filozofowie, nie literaturoznawcy. Cudzy tekst bywa dla nich rodzajem pożywki, na której hodują własne kultury myślowe, tworząc rodzaj palimpsestu. To właściwie rodzaj pisarstwa (nieraz zresztą godny najwyższego podziwu) — sama literatura jest tu raczej środkiem niż przedmiotem poznania. Można oczywiście mówić o szczególnym dialogu między interpretowanym a interpretującym. Rzecz w tym, że ów dialog toczy się tylko na niektóre tematy i zwykle dotyczy podstawowego porządku świata, Boga i człowieka. Takie sensy dają się wyczytać nie z każdego utworu, całe obszary literatury pozostają dla hermeneutyki nieinteresujące, więc i nie badane.

Interpretacja odwołująca się do autora ma różne tradycje, do których nie można lub nie warto powracać. Nie chodzi więc o odkurzanie myślenia genetycznego. Autor napisał wiersz o morzu. Należy zatem zbadać, kiedy i gdzie mógł morze oglądać — nie, to nie tak. Czy więc śladem krytyki tematycznej i innych kierunków inspirowanych psychoanalizą mamy szukać nieświadomych źródeł twórczości, odtwarzać „podziemne" sensy utworu? Jakoś mnie to nigdy nie bawiło, a też chyba zbyt późno by przejmować sposób myślenia już raczej intelektualnie wyczerpany. Myślę, że w ogóle nie na wiele się przyda pomoc naukowej psychologii. Podczas lektury nastawionej „na autora" uruchamiamy jakiś rodzaj potocznych procederów poznawania i kontaktowania się z drugim człowiekiem — i przy tym trzeba chyba pozostać. Jedno powiedzieć można na pewno: naturalny, właściwie

niezbędny kontekst interpretacyjny dla tekstu stanowi reszta twórczości, a narzucający się przedmiot badań — całość serii autorskiej.
Na poziomie ontologicznym istnienie autora jako osobnego bytu psychofizycznego, jako człowieka przeżywającego swoje życie, nie ulega wątpliwości. Pozostają jednak otwarte problemy epistemologiczne — co i w jakim stopniu jesteśmy w stanie rekonstruować? I metodologiczne: co rekonstruować warto? Bo w końcu interesuje nas dzieło literackie. Właściwym dlań punktem odniesienia nie może być ani realne (odtworzone na sposób detektywistyczny czy poprzez badanie źródeł) przeżycie autora, ani jego podświadomość. Raczej właśnie świadomość, podlegająca ewolucji, wrażliwa na różne oddziaływania zewnętrzne, wychwytujące to, co jest „w powietrzu", ale w końcu determinowana pewną stałą strukturą osobowości. Płynie przez nią może niekoniecznie „strumień piękności", ale strumień idei, myśli, stereotypów, doświadczeń zbiorowych, a sposób przeżywania doświadczeń najbardziej osobistych, skądinąd uniwersalnych, też jest określany przez wzorce ukształtowane w określonym czasie. Na to nakładają się — znów powtarzalne, wybrane z zastanego repertuaru — sposoby przedstawiania czy wyrażania. A rezultatem jest dzieło — niepowtarzalne, fenomenalne. Więc ważny jest ten ktoś, kto wybiera i kto scala.
Nawet badając twórczość Kochanowskiego nie sposób ominąć autobiografizmu („hipoteza konieczna"!), przy czym szczególnie interesujące jest to, jak hipotetyczne przeżycie zostaje przetworzone z pomocą wzorców ideowych i konwencji epoki oraz to, jak w długich dziejach recepcji rekonstruowano (konstruowano?) osobę poety. Teksty współczesne narzucają nieco inne możliwości spojrzenia na zagadnienie — w swej istocie ciągle to samo.
Daleka więc jestem od cechującej dawny biografizm naiwnej wiary w możliwość dotarcia do „prawdy" biograficznej — wewnętrznej, czy choćby zewnętrznej. Owa prawda przełamuje się w całym szeregu krzywych luster, a przemilczenia, przeinaczenia i zmyślenia mają źródła zarówno psychologiczne, jak literackie. Ale właśnie owe przemilczenia, przeinaczenia i zmyślenia są ciekawe i dają się śledzić w równej mierze na gruncie pisarstwa jawnie autobiograficznego, co na gruncie liryki i tradycyjnej fikcji. Bo nie tylko twórcy tzw. powieści z kluczem, także pozornie „dziewiętnastowiecznej" prozy historycznej (np. Rylski), a nawet stylizacji mitologicznych (*Nikt* Andrzejews-

kiego) posługują się bohaterem jako maską ułatwiającą wyznanie. Literatura końca wieku zdaje się spełniać w szczególnym stopniu funkcje autokreacyjne i autoterapeutyczne.
Niektórzy pisarze są tego w pełni świadomi. Antyestetyzm *Płaskorzeźby* Różewicza jest w istocie próbą przekazania siebie prywatnego, wydobycia siebie prywatnego spod osłony poetyckich konwencji, a równocześnie spod oficjalnego kostiumu poety znanego i uznanego. Bo i samo pisarstwo jest czymś prywatnym. Mówią o tym wiersze, ale też towarzyszące im „zewnętrzne zachowania nadawcze": decyzja odkrycia „kuchni" w postaci pokreślonych rękopisów, czy wreszcie umieszczenie na wyklejce swego zdjęcia z kubełkiem śmieci. Na śmietniku świata pozostaje ktoś, kto produkuje, i kto wyrzuca śmieci — to ulubiony symboliczny obraz Różewicza. Ale tu są to też śmieci najbardziej dosłowne, a ten ktoś ma twarz samego poety, jedyną w swoim rodzaju — starą ludzką twarz.
Bo nie chodzi o prawdę życia, lecz o prawdę samego, choćby skłamanego świadectwa. Systemowy obraz świata ostatecznie się rozpadł i został odrzucony, moralność oparta na sankcji metafizycznej dawno przestała być oczywista, rozumowe konstrukcje też okazały się zawodne, wiemy już na pewno, że żadnego „nowego wspaniałego świata" nie da się zbudować. Ale potrzeba pozbierania rozsypanych kawałków, znalezienia jakiegoś oparcia, jakichś bezwzględnych wartości stała się tym bardziej dojmująca. Tak rozumiany relatywizm nie oznacza rezygnacji z szukania. Tylko tyle, że owo szukanie staje się dużo, dużo trudniejsze. Każdy musi robić to na własną rękę i na własny rachunek. Literaturze pozostaje albo zgoda na postmodernistyczne układanie fragmentów „już napisanego" i „już przeczytanego", uprawiane jako nieskończona, bezosobowa gra, albo właśnie osobowe świadectwo, w którym z pozoru nawet podobna układanka zyskuje paradoksalne i jedynie możliwe uwiarygodnienie przez związek z czyimś realnym życiem i czyjąś jednostkową świadomością. Taka wymiana doświadczeń, taki minimalny stopień komunikowania się na temat wartości jest chyba potrzebny i autorom, i czytelnikom. Więc chyba i my musimy się w to włączyć. Od hermeneutów chciałabym przejąć ich główny, wcale nie zawsze realizowany, postulat swoistego partnerstwa. W jego świetle praca badawcza to spotkanie dwóch osób, z których każda jest ograniczona i zdeterminowana zbiorową świadomością swego czasu, ale w ostatecznym rachunku osobna.

Tomas Venclova

Gnostyczny „Piecyk" Aleksandra Wata

1. Programowo futurystyczny, *Mopsożelazny piecyk* był utworem o wyraźnych ambicjach epistemologicznych: traktował o poznaniu, osiągalnym jedynie za cenę całkowitego samowyrzeczenia. Pod tym względem Wat był kontynuatorem tradycji Baudelaire'a, Nietzschego i Rimbauda. Korzenie tej tradycji sięgają gnozy i Kabały. Rodzaj wiedzy, o który tu chodzi, sprowadzał się w istocie do samowiedzy, ponieważ tajemnice makrokosmosu wpisane były w mikrokosmos ludzkiej osobowości.

Jak przystało na tekst ezoteryczny, poemat Wata szokuje czytelnika swoją niespójnością. Opiera się wszelkim próbom regularnej segmentacji. Formalnie podzielony jest na trzy części: *Pachnące ręce Aleksandra Wata, Pogrobowiec przyjaciółki* i *Antykwariat anielskich ekstrawagancji.* Te części z kolei składają się z krótkich ustępów o charakterystycznych tytułach: *Choroba*, *Bunt*, *Szaleństwo* i, dość nieoczekiwanie, *Rozporek mędrca*. Całość — szalenie niejednolita — stanowi swobodny przepływ oderwanych i fragmentarycznych obrazów. Kolejne obrazy tętnią liryczną pasją i swoistym dowcipem. Ale nie ma między nimi zauważalnego związku.

Długie serie zawrotnych metafor przerywa czasem bluźniercza modlitwa, niejasny nakaz, ciąg pytań i odpowiedzi (jakby katechizm),

wykrzyknik albo żartobliwa apostrofa do kolegów po piórze (m. in. Słonimskiego, Tuwima i Iwaszkiewicza). Jednak trzon utworu stanowią zdania narracyjne, w których wyobrażenia antyczne i biblijne, średniowieczne i nowożytne mieszają się w sposób dowolny.
Samowiedza objawia się tutaj przede wszystkim jako znajomość tekstu: osobowość człowieka składa się w istocie ze słów, symboli kulturowych, znaków języka. Stosunek Wata do kulturowej spuścizny określić można jedynie jako głęboko ambiwalentny. W jego pojęciu (dosyć oczywistym, chociaż nigdzie nie sformułowanym *explicite*) język z jednej strony oczarowuje i obiecuje, z drugiej — może zniewalać i ograniczać. Człowiek uwięziony jest w języku — czy też, ściśle biorąc, w wielu zachodzących na siebie systemach znaków. Przestrzeń świadomości jest określona i ograniczona poprzez teksty; lektura determinuje (i deformuje) struktury myśli. W ostatecznym rozrachunku wszystkie kody i teksty okazują się bezwartościowe i śmieszne. Taka jest *condition humaine*. Wat sytuuje się przeto pomiędzy tradycją romantyczną, która uwydatniała ograniczający (w konsekwencji: nieludzki) charakter każdego kodu i doktryną postmodernistyczną, z jej koncepcją pantekstualności, „ludzi myślanych przez język".
Poemat Wata jest tyleż porywem mistycyzmu, co zaprzeczeniem wartości mistycznego poznania. Bo jeśli, jak chcieli gnostycy i kabaliści (a także romantycy i symboliści) świat j e s t Księgą, to Księga nie może być rozszyfrowana. Nieznany nadawca — jeśli istnieje — wysyła przypadkowe sygnały. Może nawet jest to sam Szatan, który kusi i zwodzi nas bezsensownymi odpryskami Drzewa Wiadomości.

2. Jednym z subtekstów *Mopsożelaznego piecyka*, dostrzeganym właściwie przez wszystkich badaczy, jest proza poetycka Arthura Rimbaud, jego *Une Saison en Enfer* i *Les Illuminations*.[1] Poemat Wata wydaje się spokrewniony z tekstami Rimbauda pod względem stylistycznym i genologicznym. To wrażenie znajduje potwierdzenie w opinii samego Wata, który uważał dzieło poety francuskiego za punkt zwrotny w historii literatury. W 1919 r. Wat, jak

[1] W tym kontekście przypomnieć można również *Les Chants de Maldoror* Lautréaumonta.

twierdzi, znał już *Une Saison en Enfer.*[2] Notabene w tym samym czasie, gdy powstawał *Mopsożelazny piecyk*, Skamandryci — Iwaszkiewicz i Tuwim, przygotowywali tom przekładów Arthura Rimbaud, który miał się ukazać w 1921 roku. Przekład *Une Saison en Enfer.* Stanisława Milaszewskiego został wydany nawet wcześniej, bo w 1915 roku.

Istnieje wiele zbieżności w biografii Wata i Rimbauda. Sam Wat chętnie się do nich przyznawał: chyba do pewnego stopnia wzorował swoje życie na biografii autora *Les Illuminations*. Obydwaj poeci zamilkli wkrótce po wczesnym i obiecującym starcie (w wypadku Rimbauda to milczenie okazało się ostateczne, w wypadku Wata — poprzedziło nowy okres twórczości). Obydwaj byli namiętnymi czytelnikami. Reprezentowali ten sam typ psychiczny młodego nihilisty, który odrzuca tradycyjne wartości moralne, nie uznaje konwencjonalnej religii i demonstruje całkowitą pogardę dla norm literackich. Obydwaj dążyli do statusu jasnowidza i proroka. Można go osiągnąć — według Rimbauda — jedynie poprzez transgresję. W słynnym liście do Paula Demeny z 15 maja 1874 r., Rimbaud pisze:

> Poeta przeistacza się w jasnowidza poprzez długie, gigantyczne i racjonalne *dérangement* (rozprzężenie) wszystkich zmysłów. Wszystkie formy miłości, cierpienia i szaleństwa.[3]

Podczas pracy nad *Mopsożelaznym piecykiem* Wat nie znał tego listu, ale jego postawa i wewnętrzne pragnienia odzwierciedlone w poemacie, były wyraźnie zgodne z tym programem.[4]

Mopsożelazny piecyk zawiera liczne odniesienia i aluzje do Arthura Rimbaud. Jest on bezpośrednio (aczkolwiek protekcjonalnie) wspomniany w drugiej części, we fragmencie zatytułowanym znacząco *Koniec Aleksandra Wata*. Ta wzmianka stanowi przykład charakterystycznego dla Wata amalgamatu, gdyż Rimbaud miesza się tutaj z bohaterem znanej powieści Flauberta („Tu się szwenda[5] «senty-

---

[2] A. Wat *Dziennik bez samogłosek*, w: *Pisma wybrane*, t. 2, Londyn 1980, s. 113.

[3] A. Rimbaud *Complete Works. Selected Letters*, tr., intr., and notes by W. Fowlie, Chicago 1966, s. 307.

[4] Zob. *Dziennik bez samogłosek*, s. 113.

[5] Nawiasem mówiąc, stosunkowo rzadkie słowo „szwendać się" pojawia się w poemacie jeszcze trzykrotnie: we fragmencie o Afryce, cytowanym poniżej, na początku („Szczęście szwenda się za nami bezradosne istotne konieczne i złote" (s. 223) oraz w tytule ustępu *Trup szwendający się koło południa* (s. 225). Istnieje pokusa odczytywania tych wszystkich przykładów jako

mentalnie wychowany» młodziutki głuptas Rimbaud", s. 254). Odniesienie, wprawdzie nie bezpośrednie, ale rozpoznawalne natychmiast, odnaleźć można o wiele wcześniej.

Siedemnaście lat; Afryka! budzący się kieł. Precz z świadomością. Jadę „wyzwolić moje wiedźmy". Nieudana ucieczka! Zwichnięcie, wstręt, głód życia i brak apetytu. Gnuśność. „Jestem chodzącą kloaką." Po dwóch latach gnojnej ospałości i kurczenia się, szwendania wśród ludzi – świadomość – uwiąd rąk – teraz zajmuję się teologią i wyjeżdżam do Paryża potem na Tybet w klasztory szarych lub do Sanct Francisco [s. 232].

Ten fragment jest dobrym przykładem biegłości Wata w manipulowaniu subtekstami. Jest to zwięzła kontaminacja kilku niewątpliwie Rimbaudowskich tematów. I tak „siedemnaście lat" odnosi się zarówno do popularnego wyobrażenia młodego Rimbauda, jak i do pierwszego wersu jego utworu *Ronan*; „głód życia" – pojęcie na pierwszy rzut oka abstrakcyjne, odnosi się do słynnego *Fetes de la faim*. Motyw ucieczki, a zwłaszcza motyw Afryki stanowią nieodłączne elementy mitu Rimbauda[6]; w tym kontekście dwa wyodrębnione graficznie zwroty („wyzwolić moje wiedźmy" i „Jestem chodzącą kloaką") sprawiają wrażenie bezpośrednich cytatów, chociaż nie znajdujemy ich w korpusie dzieł Arthura Rimbaud: są błyskotliwym pastiszem, krótkim ekstraktem jego ulubionych tematów *désordre d'espérit, sorcieres* i *énnui*.[7]
Można by wskazać więcej przykładów tego typu powiązań pomiędzy tekstami obu poetów: pomijając dosyć oczywiste odniesienia do *Villes* (s. 230) i do *Les Chercheuses de poux* (s. 241 i 257), wspomnijmy jeszcze o jednym pastiszu, który wychwytuje (i w charakterystyczny sposób wypacza) pewne motywy i intonację francuskiego poety:

Aby wrócić do pierwotnego stanu władcy, zakreśliłem sobą na firmamencie przewspaniały łuk i bawię się waszymi głowami, o głupi ludzie! [s. 238].

Nietrudno w tej aroganckiej apostrofie rozpoznać echo najpopularniejszej pośród *Phrases*: „J'ai tendu des cordes de clocher à clocher;

---

aluzji do Rimbauda. Wszystkie cytaty z *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* Aleksandra Wata pochodzą z *Antologii polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, Wrocław 1978 (numery w nawiasach oznaczają strony).

[6] Afryka, charakterystyczne miejsce wyjątkowych zdarzeń i egzotycznych namiętności, odgrywa szczególną rolę w utworze Wata (s. 253, 261, 262). Można tu podejrzewać wpływ dobrze znanego polskim futurystom rosyjskiego podróżnika i poety Mikołaja Gumiłowa.

[7] *Quasi*-cytat jest jednym z charakterystycznych zabiegów w *Mopsożelaznym piecyku* (s. 249, 250 i inne).

des guirlandes de fenetre à fenetre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse".

Związek pomiędzy *Mopsożelaznym piecykiem* a poezją Rimbauda nie sprowadza się oczywiście do tych szczegółowych przypadków. Widoczny jest również w planie bardziej ogólnym. Wat rozwija stały temat tej poezji: temat młodego wędrowca, który doświadcza wszelkiego bólu dojrzewania i całkowicie oddaje się tej dramatycznej duchowej przygodzie.[8] Ów młodzian — to „poeta przeciwstawiający się własnej cywilizacji, swym czasom, a jednocześnie odsłaniający ich gruntowną niestabilność i mękę".[9] Jeden z nielicznych motywów scalających *Mopsożelazny piecyk*, powtórzony kilkakrotnie na przestrzeni całego utworu, to właśnie figura poety, przywoływana na przemian w pierwszej i trzeciej osobie, w czasie teraźniejszym i przeszłym:

Wydobywam błękitność z esencji siwych godzin między północą i południem [s. 230].
Obdarzony sztuką rzeczywistego odczuwania każdej możliwości, ucieszyłem się niezmiernie. Bowiem ponieważ balet potencji jest nieskończony w przepychu, wierzyłem, że życie moje będzie barwne i pozbawione nudy [s. 231].
W dzień śpię. W nocy skradam się w chore zaułki bardzo jasny, bardzo jaśniejący. Kiedy się staję późno znużony kładę się grzbietem w rynsztoki i w osowiałe skulenie latarni chowam twarz zmiętą i ślepą [s. 235].
A węże szeptały mu o wielkości cywilizowanych miast, mówiły o elektrycznych lampionach, o Bogu, i bestialskim pędzie śmiesznych auto. Tramwaje obnażyły przed nim łyse głowy i sepleniły: „Jak cudowna i niezgłębiona jest dewiza nie zamkniętych drzwi" [s. 249].

Ten autoportret może się wydawać stereotypem *poète maudit* — melancholijny wagabunda, wyrzutek współczesnego miasta, żyjące wcielenie jego miazmatów. Ale poza uogólnioną maską rozpoznać można następny obraz: konkretną osobę — Rimbauda. Alchemik intelektu i wyobraźni, *connaisseur* niezwykłych doświadczeń — poeta — nie jest po prostu ofiarą miasta albo zniechęconym dandysem, kuszonym przez wszystkie złe moce tego wątpliwego raju. Jest także wizjonerem, rozszerzającym zakres ludzkiej percepcji, promieniującym radością i reżyserującym wspaniały „balet potencji". Jest *primus inter pares*. Jego somnambuliczna podróż przez miasto, przez krainy i czasy, tradycje i mity to wyprawa na poszukiwanie samego siebie i, w konsekwencji, poszukiwanie zbawienia. Poeta jest Zbawicielem — nawet jeśli ponosi porażkę.

---

[8] Zob. R. G. Cohn *Poetry of Rimbaud*, Princeton 1973, s. 9–10.
[9] W. Fowlie *Rimbaud's Illuminations. A Study in Angelism*, London 1953, s. 26.

Zasadniczy ton poematu Wata jest bardzo bliski nastrojom Rimbauda. Upojenie i halucynacje, rozpacz i wstręt, agresja i udręka, wreszcie — upodobanie do nadzwyczajnych metamorfoz — to cechy francuskiego poety. Podobnie jak Rimbaud, Wat usiłuje pokonać sztukę poprzez jej przekroczenie w stronę czystego *nihil* (por. charakterystyczne zwroty: „Różańcowe Nizze i nic. Z strun: jaspisowe struny — i nic", s. 241; „Błękitnookie akordy wyniosą cię wzwyż i wyprowadzą aż za ultima Thule", s. 252). Ale jest i pewna istotna różnica: Wat nie jest po prostu wizjonerem — uprawia też śmiałą parodię i autoparodię.

Rimbaud nie unikał humoru, parodii czy autoironii, tym niemniej zachowywał w swych utworach wyraźny dystans pomiędzy powagą i niepowagą. Nie ma momentów ściśle komicznych — ani w *Les Illuminations*, ani w *Une Saison en Enfer*. Jakkolwiek niekonwencjonalne, poematy te przynajmniej zachowują jedność nastroju, gdyż ich intonacja pozostaje ekstatyczna i egzaltowana od początku do końca. Burleska i nonsens pojawiają się w tak marginalnych utworach jak *Album dit „Zutique"*. W *Mopsożelaznym piecyku* nie można przeprowadzić linii podziału pomiędzy ponurym nihilizmem i groteskową zabawą. Ekstatyczne wizje są wciąż kwestionowane przez elementy „transcendentalnej bufonady"[10] — i *vice versa*. Melancholia i strach przeplatają się z szyderstwem. Po ezoterycznych znakach, które nie poddają się odczytaniu, wciąż jednak odczytania się domagając, pojawiają się absurdy poza wszelkim rozumieniem. Ta rozpiętość rejestrów — od rozpaczliwego do „rozbawionego" obrazoburstwa — stanowi właśnie o oryginalności i wyrazistości *Mopsożelaznego piecyka*. Antecedencji tego zjawiska szukać by można w literaturze światowej (np. w niemieckim romantyzmie), zaś jego echa w futuryzmie i dalej, m. in. w twórczości Witkacego i Gombrowicza. Ale kombinacja elementów w utworze Wata pozostaje czymś wyjątkowym.[11]

---

[10] Zob. H. Friedrich *Die Struktur der modernen Lyrik: Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg 1956, s. 23–24.

[11] Wśród polskich prekursorów Wata krytycy wymieniają takich młodopolskich pisarzy, jak Jan Lemański (1866–1933) i Roman Jaworski (1883–1944). Zob. W. Bolecki *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski. Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, „Pamiętnik Literacki" 1989 z. 1, s. 73–121.

3. Do czynników determinujących złożoność, oryginalność i siłę *Mopsożelaznego piecyka* należy napięcie pomiędzy projektem poznawczym i afirmacją nieświadomości; poszukiwaniem znaczenia i utwierdzaniem bezsensu; fascynacją językiem i gorzkim poczuciem, że „klawiatury są zbyt wąskie". Na pierwszy rzut oka, tekst jest poddany ciągłej, nieskrępowanej grze konstrukcji i destrukcji: przypuszczalnie nie ma tu żadnej nadrzędnej zasady, która mogłaby pomóc w zrozumieniu utworu, poza samą zasadą sprzeczności. Jak wiadomo Wat ostrzegał przyszłych krytyków swego dzieła („Ci, którzy widzą w tym zagadkę i układają ze strzępów znaczące całości, są szaleni"). Tym niemniej *Mopsożelazny piecyk* prezentuje się czytelnikowi jako rodzaj opowiadania nie pozbawionego kompozycji i rozwoju. Jakkolwiek by nie był chaotyczny i pogmatwany, oniryczny i halucynacyjny, parodystyczny i prześmiewczy, poemat Wata przestrzega reguł sięgających samych źródeł sztuki epickiej. Jest to opowieść o dramatycznej przygodzie i poszukiwaniu. Można by ją określić jako nowoczesną, niewiarygodnie zawikłaną i pokrętną transformację ludowej legendy, albo jeszcze lepiej — średniowiecznego romansu. W takim kontekście nie może umknąć uwadze kilka przynajmniej integrujących motywów, które występują na przestrzeni całego tekstu. Nawiązują one głównie, jeżeli nie wyłącznie, do religijnych archetypów i/lub do gnostycznej mitologii jaźni.[12]
Przekazywany przez różne kanały — odbijany i zniekształcany przez mnogość ideologicznych luster — duch gnozy nigdy nie oddalił się nazbyt od centrum europejskiej kultury. Jego nauka zapładniała europejską filozofię i sztukę, zagarniając tak istotne zjawiska jak Jakub Boheme, Wiliam Blake, Friedrich Schelling, niemiecki i francuski romantyzm, symbolizm, surrealizm, Jungowska psychoanaliza.[13] Do tej imponującej listy dodać można polski romantyzm i mesjanizm XIX wieku — przede wszystkim Adama Mickiewicza i Juliusza Sło-

---

[12] Literatura na temat gnostycyzmu jest bardzo obszerna. Dla potrzeb niniejszej analizy wymieniam następujące pozycje: W. Bousset *Hauptprobleme der Gnosis*, Göttingen 1907; H. Jonas *Gnosis und Spätantiker Geist*, Göttingen 1934–1954; K. Rudolph *Gnosis. The Nature and History of Gnosticism* tr., ed. by R. McLachlan Wilson, San Francisco 1987; G. Filoramo *A History of Gnosticism*, tr. by A. Alcock, Oxford and Cambridge 1990.

[13] Por. G. Filoramo *A History of Gnosticism*, s. XVI–XVIII; H. Bloom *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, Nev Haven 1976; P. A. Cantor *Creature and Creator: Myth — Making and English Romanticism*, Cambridge – New York 1984.

wackiego (obydwaj byli pod wpływem Andrzeja Towiańskiego, mistyka o ambiwalentnej reputacji, w którego doktrynie wpływy gnostyczne wydają się raczej oczywiste).[14] Przesłanie mesjanizmu, nawet wówczas, gdy było zwalczane lub ośmieszane, wciąż inspirowało pisarzy młodopolskich i ich następców. Poemat Wata stanowi późne, nieco dziwaczne ogniwo tej szacownej tradycji.

Religijny wymiar *Mopsożelaznego piecyka* jest dość oczywisty. Cały poemat mógłby uchodzić za popis bluźnierstwa. Obalając wszystkie języki, Wat nie oszczędza bynajmniej języka doświadczeń religijnych i mistycznych. Pozostaje w tym względzie wiernym następcą Nietzschego i Rimbauda. Jeśli w czymkolwiek poszedł dalej niż jego poprzednicy, to właśnie w tych świętokradzkich eskapadach, szokujących zwłaszcza w kontekście prowincjonalnego polskiego katolicyzmu (albo w kontekście ortodoksyjnego judaizmu) jego czasów. Watowska degradacja Boga graniczy z absolutnym nihilizmem, pomimo nuty rozpaczy, której nie sposób nie zauważyć w jego przekleństwach. W każdym razie, nie ma on nic wspólnego z zadufanym i obojętnym ateizmem końca XIX wieku: jego postawa przypomina raczej gnostyczną i romantyczną teomachię.[15]

Próba zrównania się z Bogiem — i w konsekwencji utożsamienia się z nim — przez doświadczenie delirium i transgresji, przez „przekroczenie wszystkich granic"[16], miała w Polsce równie długą i świetną tradycję jak w innych krajach Europy. Tradycja ta nawiązuje przede wszystkim do Mickiewiczowskich *Dziadów*. Pisarze młodopolscy, tacy jak Miciński i Przybyszewski, w swoich zmaganiach z boskim porządkiem i pochwałach niszczących demonicznych mocy, poczynali sobie nawet śmielej, aczkolwiek mniej oryginalnie. W *Mopsożelaznym piecyku* Wat dalece ich wszystkich prześcignął, ośmieszając i kompromitując wszystkie fundamentalne symbole katolicyzmu i każdej innej wiary:

---

[14] Na temat Towiańskiego zob.: H. Desmettre *Towiański et le Messianism polonais*, Lille 1947; W. Weintraub *Literature as Prophecy. Scholarship and Martinist Poetics in Mickiewicz's Parisian Lectures*, The Hague 1959; A. Sikora *Towiański i rozterki romantyzmu*, Warszawa 1969.

[15] Na temat relacji pomiędzy świętością a świętokradztwem pisze L. Makarius *Le sacre et la violation des interdits*, Paris 1974.

[16] Na temat tego zespołu motywów w poezji francuskich symbolistów i pre-surrealistów pisze m. in. G. Poulet *Exploding Poetry: Baudelaire/Rimbaud*, tr., introd. F. Meltzer, Chicago 1984, s. 85, 118 i inne.

Święci uciekają w strasznym popłochu chwytając wszelkie napotkane mienie. Młode wytworne andaluzyjskie czarownice odwróciły się na widok uciekającego baszkirskiego boga: ów stary śmierdzący kulas ledwo zwlókł się z tronu i podrygując włóczył się po spustoszałej drodze; i długo jeszcze odwracał się ku nam, śliniąc zaropiale przekleństwa grożąc nam wściekle kulą i cuchnąc niemożliwie [s. 230–231].
Struny nie stargane rozpaczą, na których drży z zimna i samotności jeden Bóg o spuchniętym wodnistym ciele. Z śnieżnych gór gromadą zakapturzonych pątników schodzi monotonna egzega. Święto wiosny z gór przytłacza młodziutkie sarny, ssące pierś matki i samotnego szarpiącego niebo Onanistę [s. 246].
Z nie oświetlonych okien zejdzie Anioł z lilią Zwiastowania – Czy sztuczna? [s. 253].
Cuchnąca paszcza troglodytów wyrzyga rój skaleczonych przekleństw. W szynku wielki białowłosy chłop sprzedaje za kieliszek spirytusu sutki swej kochanki.
A z mroków trzeciego kąta wyjdzie Jezus Chrystus i zasłoni dymem cygaretki pijaną kompanię [s. 258].
Przed domem stoi król Kofetua i zaprasza gości na wesele.
Idiota! nie wie, że aktor grający w misterii Boga–Ojca zwariował, aktor przedstawiający Boga–Syna spił się, a aktorka łajdaczy się po kątach z czeladzią, jedynie rzeczywista [s. 262–263].

Te komiczne i groteskowe obrazy panikujących świętych, Boga onanisty, Chrystusa z papierosem, czującego się swojsko między pijakami i rajfurkami, przewyższają w swym zuchwalstwie prawie wszystkie profanacje autorstwa francuskich *poètes maudits*, czy Majakowskiego. Nie uszły one interwencji cenzora: imię Jezusa Chrystusa ze sceny w szynku wykreślono, chociaż można je wciąż odczytać pod cienką warstwą farby w kilku zachowanych egzemplarzach wydania z 1919 roku.
Wszystkie religie (ściśle mówiąc, wszystkie ustalone symbole religijne) są przedstawione jako totalne oszustwo. Wat nie próbuje nawet ogłaszać śmierci Boga: przyrównuje całą historię biblijną do nieudanego przedstawienia z żałosnymi, źle obsadzonymi aktorami. A jednak sama gorycz tego szyderstwa i deliryczność inwektyw świadczą o zmyśle metafizycznym i o rozpaczy poety w świecie pozbawionym Boga.
Można łatwo skojarzyć bluźnierstwa Wata z doświadczeniami młodości, o których pisze w *Kartkach na wietrze*[17]: po kilku dramatycznych przeżyciach, poeta przeszedł inicjację seksualną w osiemnastym roku życia, na krótko przed napisaniem *Mopsożelaznego piecyka*. We wspomnieniach wyznaje:

pomiędzy czternastym a szesnastym rokiem życia przeszedłem piekło, ale w tym okresie miałem ideał czystości, „ideał Madonny" Dymitra Karamazowa.[18]

---

[17] A. Wat *Kartki na wietrze*, w: *Pisma wybrane*, t. 2, s. 190–192.
[18] Tamże, s. 191.

Stłumione libido wzięło swój odwet. Charakterystyczne, że „ideał Madonny" został najdotkliwiej zdyskwalifikowany w poemacie i — co równie typowe — przedstawiony jako „jedynie rzeczywisty", pomimo skażenia i poniżenia.

Madonna zjawia się w poemacie pod kilkoma postaciami. Wat przywołuje wiele wersji kultu Wiecznej Kobiecości, wplątując się w nieskończoną grę intelektualną. I tak, na samym początku *Mopsożelaznego piecyka* znajdujemy obraz, który nawiązuje do kilku przynajmniej pisarzy: „Biedny rycerz wyrywa dzidą własne serce i poświęca je Madonnie czerwone, żywe, człopiące" (s. 227). Motyw wędrującego rycerza odnosi się do *Don Kichota* i całej tradycji średniowiecznego romansu, przywołanej na poły parodystycznie przez Cervantesa. Jest tu także bardziej szczegółowe nawiązanie do wiersza Puszkina *Był sobie raz biedny rycerz* (być może zainspirowanego przez *Don Kichota*), w którym bohater, zakochawszy się w Maryi Dziewicy, poświęca jej wszystkie swe czyny i życie. Utwór Puszkina (nie należał on do szkolnych lektur w Rosji) mógł dotrzeć do Wata okrężną drogą: cytuje go Dostojewski w *Idiocie*, objaśniając charakter i postępowanie tytułowego bohatera. Motyw męża odważnego, który wyrywa sobie serce w szlachetnym porywie, nie występuje w trzech wymienionych utworach. Najprawdopodobniej pochodzi z mocno stylizowanej baśni Maksyma Gorkiego *Stara kobieta Izergil*, popularnej przed I wojną światową (później stała się ona obowiązkową lekturą w sowieckich szkołach). Zatem obraz jest wielowarstwowy. Co więcej — usytuowany w kontekście podobnych obrazów, nawiązujących do średniowiecznego symbolizmu. Wszystkie znajdują się we fragmencie zatytułowanym *Legenda niebios*[19] i tworzą zespół o wyraźnie romantycznej i prerafaelickiej orientacji. Obraz tyleż wzruszający, co nieprawdopodobny, jest jednak podważony przez wulgarny epitet (charakterystyczne, że Wat używa tutaj formy *człopiące* zamiast *człapiące*). Następna scena *legendy niebios* (z nagłówkiem 2) nieodwracalnie osłabia idealistyczne przesłanie o niewinności i samozaparciu:

Biczowany rab, niewolnik Onanii spotkał na swojej drodze, na trzecim stopniu Krzywego Koła trzynastoletnią Beatrice. A że był zmierzch i odpędzał długą aksamitną rzęsą wszelkie niepogo-

[19] Aluzja do *Złotej legendy* Jakuba de Voragine.

dy i niewczesne klątwy — więc wziął ją za paluszki i poprowadził na swoje szkarłatne, samotne łoże. Lecz wyczerpany (niemoc zwinęła mu kręgosłup i zwiędłe ręce) odwrócił się od niej tyłem. I pchnięty stoczył się bezdźwięcznie przez kwadratowy otwór w skarbce trzynastu niebieskich rozbójników [s. 227–228].

Wcielenie *ewig Weibliche* — ukochanej Dantego — pojawia się tutaj jako dziecko–prostytutka, a sam Dante (ewidentnie utożsamiony z autorem) jako lubieżny impotent. Akcja rozgrywa się w dokładnie sprecyzowanym miejscu: trzeci stopień drabiny niebios, trzecia sfera Raju (z trzeciej części *Boskiej Komedii*) została ironicznie zastąpiona „trzecim stopniem Krzywego Koła" (uliczka ze schodami w starej Warszawie, ciesząca się swego czasu wątpliwą reputacją, przypuszczalnie uczęszczana przez młodego Wata).[20] Zauważmy przy okazji wieloznaczny splot w ostatniej części sceny. „Trzynastu złodziei", w których złodziejskim skarbcu znajduje się w końcu niefortunny bohater — to motyw z *Ali Baby i czterdziestu rozbójników* (znana baśń z *Tysiąca i jednej nocy*). Liczba złodziei odpowiada liczbie uczestników Ostatniej Wieczerzy, a także liczbie lat upodobnionej do Lolity Beatrice. Przymiotnik „niebieskich" w kontekście tego fragmentu daje się łatwo interpretować jako „niebiańskich", ale — jak wiadomo — slangowe wyrażenie „niebieski ptak" oznacza „oszusta" (co koresponduje ze „złodziejami").

W całym poemacie Wata dokonuje się takie przewartościowanie tradycyjnych symboli kobiecości. Wśród stale powracających wątków ten jest być może najwyraźniej zarysowany. Nadużycie uświęconych przez długą literacką tradycję obrazów i postaci osiąga tu rozmiary prawdziwej Czarnej Mszy: w terminologii Wata „lilia Zwiastowania" jest zawsze sztuczna (albo i gorzej). Czytelnik spotyka nie kończącą się karnawałową procesję *dames d'antan*. Długi akapit przypomina historię o tym, jak Izolda została oddana trędowatym przez króla Kornwalii Marka. Jeśli w oryginale średniowiecznej legendy dziewica wychodzi z opresji nietknięta, Wat czyni ją dobrowolną uczestniczką obrzydliwych orgii, „duszą i szalonym rajem" dotkniętych chorobą. Ostatnie zdanie tego fragmentu identyfikuje zbezczeszczoną Izoldę z (odwróconą) Madonną („A kiedy umarła — aniołowie przenieśli ją na niebo i posadzili po prawicy tronu Judaszowego" — s. 237). Jej

[20] Funkcja liczby 3 w poemacie Dantego jest aż nadto dobrze znana. Liczba 13 (z jej złowróżbnymi konotacjami) w tekście Wata stanowi przeciwwagę i „parodię" liczby 3.

rywalka, Izolda o Białych Dłoniach (Iseult aux Blanches Mains), ukazana pierwotnie jako Izold Białego Domu, jawi się jako siedmioletnia dziewczynka z książką do nabożeństwa i trzema „galaretowatymi", podstarzałymi kochankami niosącymi jej tren; co więcej — Wat kojarzy Izold z Izis, boginią płodności, której „pokraczny a sztywny" posążek jest obiektem seksualnych napaści (s. 245).
Wyliczenie wszystkich mitów kobiecości, które Wat demistyfikuje i obala w *Mopsożelaznym piecyku*, byłoby zabiegiem bezsensownym. Wśród postaci, uczestniczących w „akcji" lub jedynie wspomnianych (zwykle w szokującym kontekście), znajdują się nie tylko symbole czystości i miłości (Rachel, s. 245; Solveig, s. 244, 261 i inne), ale też rozpusty i rozwiązłości (Messalina, s. 228; Manon Lescaut, s. 261 i inne). Obydwa zatem aspekty Wiecznej Kobiecości są tu zaatakowane. Istotne znaczenie przypisuje się Lilith, postaci wziętej z tradycji judaistycznej (Talmud i Kabała), gdzie Lilith figuruje jako pierwsza żona Adama, istota piękna i zbuntowana, która została żoną Samuela i matką demonów (*Zohar* 11: 267b).[21] W folklorze żydowskim jest ona wampirem, który zabija nowo narodzonych. W *Mopsożelaznym piecyku* Lilith towarzyszy narratorowi w jego melancholijnych wędrówkach; zgodnie z jej magiczną zdolnością transformacji, a także tradycyjnymi przedstawieniami w sztuce dekadenckiej, pojawia się jako *deni-mondaine* z obrazów Toulouse–Lautreca („Znużona, z podkrążonymi oczami w pstrokaciźnie i melancholii wertepów Sanct–Francisco. Pije bladoturkusowy absynt", s. 255). Na jednej z następnych stron ten demoniczny aspekt kobiecości i symbol chuci przewrotnie łączy się z Madonną, „Lilią dolin" („Sancta Lilias w gronie młodych jędrnych czarownic", s. 257).
Inny ezoteryczny symbol, który zjawia się w ważnych momentach poematu, to „Ulalume na różowym wieprzu", nazwana później „pijaczką" i „jedyną rzeczywistością". Tutaj mamy do czynienia z typową kontaminacją: cnotliwa nieziemska bohaterka utworu Edgara Allana Poe łączy się w jedną postać, ni mniej ni więcej, tylko z Nierządnicą Babilońską[22]. Jak zwykle Wat parodiuje różne aspekty motywu. Obyd-

---

[21] Zob. G. Scholem *Origins of the Kabbalah*, Princeton 1987, s. 235, 295–296; tegoż *On the Kabbalah and its Symbolism*, New York 1965, s. 165, 182.

[22] Zob. *Apokalipsa św. Jana* 17: 3 i 17: II. 6.: „I odniósł mię na puszczę w duchu. I widziałem niewiastę siedzącą na szarłatnoczerwonej bestyi, pełnej imion bluźnierstwa, która miała siedem głów i dziesięć rogów. (...) I widziałem niewiastę onę pijaną krwią świętych i krwią męczenników Jezusowych; a widząc ją dziwowałem się wielkiem podziwieniem".

wa teksty zderzają się i znoszą wzajemnie, co więcej, apokaliptyczna „szarlatnoczerwona bestyja" zostaje zwyczajną różową świnią (nie do pomyślenia ani w *Apokalipsie św. Jana*, ani w poezji Poe'go). Inne fragmenty *Mopsożelaznego piecyka* parafrazują w oczywisty sposób *Pieśń nad pieśniami*. Nie sposób nie zauważyć wyraźnych Freudowskich podtekstów w następującej parodystycznej parafrazie: „Twoje łono wyostrzone wściekłością stalaktytów, a winne grona twego ciała ukoją wieczną tęsknotę łowcy z Beocji" (s. 247).
Tak więc obraz Madonny w poemacie jest zwielokrotniony i odzwierciedlony w wielu (na ogół krzywych) lustrach. Samo imię Dziewicy pojawia się w tekście najczęściej ze wszystkich imion. Już na poziomie onomastyki uderza mnogość kontekstów i znaczeń. Maria rozmienia się na wiele swoich imienniczek („Marie sprawowały święto swoich imienin na olbrzymim przedmieściu starców" — s. 233). Jej czynności są opisywane przez zawrotną liczbę czasowników. Pojawia się jako „kochająca mnie Maryja ulic" (s. 232), jako „Maria, grzesznica Egipska" (s. 259), wreszcie jako Morska Maria (s. 268). W ostatnim wypadku Wat wykorzystuje pseudonim osoby dobrze znanej w kręgach artystycznych Warszawy: Maria Morska (Frenkiel–Knasterowa) była przyjaciółką Skamandrytów, która w owym czasie recytowała ich wiersze w kawiarni „Pod Pikadorem".[23] Nawiasem mówiąc, Maria figuruje kilkakrotnie w *Mopsożelaznym piecyku* jako „Matka", pomawiana o aborcję (s. 250) i kazirodztwo (s. 253). Nie zamaskowana Dziewica występuje tylko raz. Pojawia się w sadomasochistycznej scenie zdecydowanie urągającej przyzwoitości. (Można szukać korzeni tego świętokradczego obrazu w okresie Młodej Polski, szczególnie w „satanizmie" Przybyszewskiego i jego teorii „nagiej duszy".) Zarazem jednak Wat składa tu metaliteracką deklarację, która mogłaby posłużyć za motto do całego poematu:

Bizantyjska Bogorodzica i Łazarz z martwych wstający chłoszczą się śród dźwięków orgiastycznych organów. W drobnej celi iluminuje żywot Przenajświętszej Panny. Tak mi uchodzą godziny [s. 253].

Znaczenie i funkcja bluźnierstw Wata, w szczególności tych, które dotyczą *ewig Weibliche*, jest wieloraka. Można tu zauważyć prymitywne pragnienie szokowania czytelnika za wszelką cenę, albo zwy-

[23] Por. także: w tradycji katolickiej *Stella Maris*.

czajną historię stłumionego libido i wyzwolenia od traumatycznych przeżyć okresu dojrzewania. A jednak, na wyższym poziomie, byłby to charakterystyczny przykład dezautomatyzacji: Wat kwestionuje tradycyjny religijny symbolizm i symbolikę kobiecości w taki sam sposób w jaki kwestionuje język. Niszczy symbole i przekręca znaki, które potencjalnie mogą alienować i reifikować ludzi. Czytelnik jest zmuszony zweryfikować raczej system znaków niż go bezmyślnie rozpoznać (i odtworzyć). Profanacja, skażenie i zniekształcenie serii mitów i obrazów respektowanych od niepamiętnych czasów może budzić wstręt. Ale dekonstrukcja i profanacja, paradoksalnie, prowadzą do rekonstrukcji i uświęcenia, tak jak znęcanie się nad językiem okazuje się nieodłączne od fascynacji jego potencjalnymi możliwościami.

Zauważmy, że Wat, pozornie obalając i kompromitując wszystkie mity Boskości i Kobiecości, mieści się dobrze w granicach gnostycznego mitu Sophii (Achamoth), a także w ramach pojęciowych Kabały. W tradycji gnostycznej (przyswojonej w XX wieku, nawiasem mówiąc, przez znanych Watowi rosyjskich symbolistów), Sophia albo Boska Mądrość, pryncypium kobiecości leżące u podstaw wszechświata i określające jego kształt estetyczny, traci związek z pierwotną Jednością (*pleroma*) i zostaje uwięziona w świecie materii, dysharmonii i grzechu. Narażona na cierpienie i smutek, niewiedzę i pomieszanie wędruje według gnostyków z jednego żeńskiego ciała w drugie, czekając niecierpliwie na zbawiciela, który ma ją wyzwolić. W na poły apokryficznej opowieści o Szymonie Magu, ma być ona wcielona w nierządnicę najniższej możliwej kategorii.[24] Poniżone Beatrycze, Izoldy i Madonny Wata dokładnie pasują do obrazu zniewolonej, choć boskiej kobiecości. Tradycja kabalistyczna, powiązana z gnostycyzmem (przynajmniej we wczesnych stadiach rozwoju Kabały) nie uznaje Achamoth, ale posługuje się podobną ideą „iskier boskości" uwięzionych w świecie zła i nierozdzielnie z nim zmieszanych. Element demoniczny i niebiański zbliżają się do siebie, a nawet w pewnym sensie, zbiegają. To z kolei odpowiada, jak się zdaje, wizjom zniekształconej i zelżonej Boskości w poemacie Wata.

---

[24] Zob. K. Rudolph *Gnosis*... s. 76–83; G. Filoramo *A History of Gnosticism*, s. 147–152 i inne. Por. tekst z Nag Hammadi: „Jestem poważana/ i pogardzana/ Jestem prostytutką/ i kobietą godną szacunku/ Jestem żoną/ i dziewicą" (cytowane przez Rudolpha na s. 81).

4. W tradycji gnostycznej odnajdujemy również struktury hermeneutyczne, pozwalające zrozumieć niezwykłe metamorfozy „ja" w poemacie Wata. Jak już powiedzieliśmy — o ile można wyróżnić nadrzędną strukturę narracyjną w *Mopsożelaznym piecyku* — jest to historia poszukiwania, wędrówki *rite de passage*. Przedstawiona prześmiewczo i parodystycznie, historia ta zawiera jednak oczywiste podteksty hermetyczne.

„Ja" poematu ma wiele twarzy. Na jednym poziomie czytelnik spotyka młodego warszawskiego poetę o konkretnym nazwisku i wyglądzie. To ktoś, kto posiada określony status towarzyski i paraduje w krzykliwym stroju futurystów, wylansowanym przez Majakowskiego.[25] Czytelnik zna jego adres, nawet numer telefonu. Tutaj „ja" całkowicie zbiega się z pozatekstową rzeczywistością.

JA Aleksander Wat młodzieniec o połamanym na płasko nosie w jaskrawożółtej kamizelce, o odstających uszach i ślepych oczach. Studiosus philosophiae Niecała 8 m. 31 tel. 282–42 [s. 260].

Charakterystyczne, że to „ja" empiryczne pojawia się pod koniec *Mopsożelaznego piecyka*. W ciągu całego tekstu, „ja" zmienia maski i przechodzi miriady przeobrażeń. Jest średniowiecznym alchemikiem i magikiem (s. 230, 243), włóczęgą (s. 235), władcą świata[26] (s. 238), nosorożcem (s. 262), szaleńcem (s. 264), itd. Osobowość narratora wciela się także w różne persony literackie, np. Hamleta, Doktora Faustusa, Don Juana. W tych wizerunkach podmiotu obecny jest zwykle odcień narcyzmu (por. niezbyt skromne zdanie wydrukowane dużymi literami: „JA PIĘKNY JAK NIEBIESKIE PIĘKNO PĘKNIĘTEGO ANTYKU" — s. 228)[27].

Można opisać schematycznie „bieg zdarzeń" w poemacie. Młody człowiek doświadcza wszystkich pokus i tortur ziemskiego życia. Po-

[25] Strój, o który tu chodzi, to słynna „żółta marynarka" Majakowskiego. Nawiasem mówiąc, żółty jest dominującym kolorem w *Mopsożelaznym piecyku* (s. 229, 231, 244, 245, 247, 250, 265 i inne), zwykle zawierającym złowróżbne konotacje. Zwraca na to uwagę M. Baranowska w pracach: *Transfiguracje przestrzeni w twórczości Aleksandra Wata*, w: *Przestrzeń i literatura. Studia*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 292–293; *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 207. Podobną rolę odgrywał kolor żółty w utworach Gogola i Biełego (zob. A. Biełyj *Masterstwo Gogolja*, Moskwa — Leningrad 1934, s. 307–309).

[26] Por. tytuł *Prezydent globu* Chlebnikowa.

[27] Warto zwrócić uwagę na niezwykłą instrumentację brzmieniową tego zdania, które zauważa B. Carpenter w pracy *The Poetic Avant-Garde in Poland*, Washington 1983, s. 73.

grąża się w świecie legend i mitów, jest poddawany próbom miłości, siły i mądrości. Dotknięty nieszczęściem i strachem — buntuje się. Wybiera się w czarodziejską morską podróż (przypominającą *Odyseję* Homera i *Le bateau ivre* Rimbauda). „Mówi językami", jak Apostołowie w dzień Pięćdziesiątnicy, pogrąża się w glosolalii. Przechodzi Mękę, Zmartwychwstanie i apoteozę (choć dzieje się to „na niby"). W zakończeniu poematu znajdujemy go w stanie podniecenia i ekstazy, gdy spotyka się twarzą w twarz ze swym sobowtórem. Dotarł do kresu swej ludzkiej przygody.

Jest to historia poszukiwania tożsamości. Uniwersum przedstawione w *Mopsożelaznym piecyku* to świat cieni, a nie prawdziwa ojczyzna człowieka. Podobnie „ja" poematu wyróżnia się przede wszystkim swoją sztucznością i literackością. Nie bez powodu Wat uwydatnia tu prastary motyw teatru i maski („Moje twarze, które zmieniam z każdym zenitem słońca nie idą na marne" — s. 229, zob. także s. 226, 240, 253). Empiryczna tożsamość *studiosus philosophiae* z ulicy Niecałej także należy do tego świata rozpadu i bezsensu (zwróćmy uwagę m. in. na szczególne konotacje nazwy ulicy). Przypomnijmy niesamowity ustęp z pierwszej części *Piecyka*, do którego nawiązuje zakończenie części trzeciej:

Posiadłszy radosną wiedzę[28] maski, pałałem cudowną żądzą uprzestrzenić się![29] Lecz pewnego razu przeraziła mnie bezdenna szpara, którą ujrzałem tuż za powierzchnią nosa, gdym nań patrzał prawym okiem. Przeklęta szpara, przeklęte *principium individuationis*, jak żółty[30] kaftan mnie przeraża, trapi, chłoszcze, skręca, paraliżuje! Skąd wziąć moc by je przestąpić! Skąd! [s. 229].

Principium individuationis, fachowy termin metafizyczny, oznacza „podstawową cechę wyróżniającą". Wszystkie rzeczy nią naznaczone — czyli oddzielone od *pleroma* — uważane są za niedoskonale, czyli nie istniejące.[31] Każda indywidualność — zatem także, osobowość — równa się zeru. Bohater poematu medytuje nad tym światem w stanie upadku przyjmując charakterystyczną postawę Hioba:

---

[28] Ewidentna aluzja do Nietzschego (*Die frohliche Wissenschaft*). Pierwotnie „wiedza radosna" (*Gai Saber*), był to mistyczny kierunek w literaturze prowansalskiej późnego średniowiecza.

[29] Czasownik „uprzestrzenić się" jest neologizmem.

[30] Por. przypis 25.

[31] Por. K. Rudolph *Gnosis,* s. 109; (świat jako więzienie); oraz s. 119–121 (o stanach uśpienia i upojenia).

I znowu chudy Żyd siedzi na kupie gnoju trzymając się jej skurczowo oburącz ostrymi hakami palców i znów rozbija mózg o *principium individuationis*, o sztywne zimne niebieskie sklepienie [s. 263].

Według doktryny gnostycznej, „ja" empiryczne, podmiot pogrążony w świecie „ziemskiego snu", w różnorodności, która równa się nieistnieniu, może powrócić do swej prawdziwej ojczyzny, „przekroczyć" *principium individuationis* tylko odnalazłszy swe prawdziwe „ja" — poprzez spotkanie swego niebiańskiego odpowiednika.[32] Gnoza jest „oczyszczeniem istnienia duchowego i zarazem wiedzą o Całości".[33] Zdobywa się ją na drodze mistycznego poszukiwania i ekstazy, gdzie szczyty ducha alternują z jego nizinami, aż do najniższej głębi *(katabasis)*, a destrukcja zamienia się w kreację. W poszukiwaniu sensu — gdzie konieczne jest osiągnięcie bieguna satanizmu, by móc powrócić do nieba — zaciera się różnica pomiędzy twórczością duchową i wyobraźnią poetycką. Dlatego też mistyk (dla wielu odmian gnostycyzmu to przede wszystkim poeta) posiada siłę magiczną. Jego doświadczenie wewnętrzne (i nie kończące się eksperymentowanie na samym sobie) prowadzi do odkupienia i zbawienia, tak osobistego jak i zbiorowego. Esencja „ja" osiągnięta poprzez gnozę jest zjednoczona z esencją esencji, tj. z Bogiem (albo Bytem).[34] Gnoza posiada także wartość eschatologiczną, ponieważ prowadzi z powrotem do *pleroma*. „Koniec będzie więc pokrywał się z *restitutio* albo odbudowaniem pierwotnego ciała duchowego, którego członki są rozproszone w ciemności."[35]

W tym miejscu pora zająć się szczególnym motywem, a mianowicie motywem androgyne. W *Mopsożelaznym piecyku* zajmuje on dosyć ważne miejsce. Nawiasem mówiąc, jest on także zaznaczony w krótkim wierszu Wata *Płodzenie* (1921) i stanowi oś semantyczną opowiadania *Hermafrodyta*, zamieszczonego w tomie *Bezrobotny Lucyfer*. Temat zjednoczenia pierwiastka męskiego i żeńskiego pojawia się w *Mopsożelaznym piecyku* w różnych kontekstach, czasem przelotnie: „Otoczone domkami hermafrodycznych amsterdamskich agentów

---

[32] K. Rudolph *Gnosis...*, s. 118–119, 177–179; G. Filoramo *A History of Gnosticism*, s. 40.

[33] G. Filoramo, s. 39. Zob. też K. Rudolph, s. 95: „Odkupienie polega na obudzeniu w Adamie świadomości jego prawdziwego pochodzenia i bezwartościowości Demiurga".

[34] Zob. P. Heller *Dialectics and Nihilism*, Cambridge 1966, s. 289; cyt. przez G. Filoramo, s. XVII.

[35] G. Filoramo, s. 135.

handlowych" (s. 233); „Głowa moja zamiera w kuźni, w której hermafrodyczny szatan kusi św. Antoniego" (s. 250), niekiedy zaś rozwija się w wyrafinowane tajemnicze sceny nacechowane erotyzmem:

W ciszy, w męce i napięciu każdej chwili, która bez szelestu się spala na nocy czarnej kandelabrze – czuję we wnętrzu mym poruszył – a głową złocistą i centkowaną embrionu lub węża[36] błysnęła i spiralnie zapełniła kościół mej duszy: Samka.
A moje nogi jędrne i pełne w głodzie niemym rozkoszy ocierają się pod dreszcz, pod sepleniący dreszcz dwupłciowości... [s. 238].

Można potraktować te fragmenty jako kolejne przypadki seksualnej „dewiacji", która często odzywa się w poemacie Wata. Ale nie o to tutaj chodzi. Androgyne należy do najbardziej fundamentalnych pojęć myśli gnostycznej, według której Bóg jest jednością bez początku i końca, przeto nie sposób odróżnić w Nim męskości od kobiecości.

Symbolizm androgyne, tak rozpowszechniony w historii religii i ożywiający antyczną myśl mitologiczną (także wskutek szczególnego powodzenia Platońskiego mitu androgyne), dąży do wyrażenia, jako swej najbardziej ogólnej treści, idei *coniunctio oppositiorum*, albo zjednoczenia przeciwieństw, aby ucieleśnić przezwyciężenie wszelkiego dualizmu w obrazie, który opiera się głównie na seksualnym paradoksie, przez zaprzeczenie samego seksu albo afirmację bogactwa i pełni życia seksualnego.[37]

Ten symbolizm powtarza się na niższych szczeblach gnostycznego uniwersum. *Protennoia* (Pierwsza myśl Boga) w traktacie o tym samym tytule przedstawiona jest jako istota androgyniczna, naprzemiennie pełniąca rolę Matki i Ojca, kopulująca sama ze sobą.[38] (Nawiasem mówiąc, zamiłowanie Wata do scen samogwałtu i jego obraz Boga jako „samotnego onanisty, który szarpie niebo" można interpretować jako parodię tej idei.) Pierwszy człowiek, Adam, który jest także androgyniczny[39], okazuje się dziełem demonów: „W tym osobliwym mikrokosmosie, jakim jest człowiek, powtarzają się błąd i zgroza powstawania makrokosmosu"[40].
Do tych gnostycznych kontekstów nawiązuje najprawdopodobniej kluczowy fragment *Mopsożelaznego piecyka* zatytułowany *Gindry*.

---

36 Na temat węża w gnostycyzmie pisze K. Rudolph (s. 247).
37 G. Filoramo *A History of Gnosticism*, s. 61.
38 Tamże, s. 92.
39 Tamże, s. 90–92.
40 Tamże, s. 92.

Jest to rodzaj miłosnego wiersza (częściowo naśladujący *Pieśń nad pieśniami*), którego adresat ma dosyć osobliwe rysy:

Słysz, Gindry, słysz! gdy śnią buruny strun — idę witać kręgosłup mojej Gindry [s. 241].
O Gindry śniły pałace lekkie różane pełne pereł kruż ciężkich, blade zwiędłe ręce księcia syberyjskich tundr i smutny pajac z wystawy z ulicy Traugutta... Gindry ma ślepe palce i Gindry nie wie, gdzie w jakim kraju i w jakich regionach są stragany, gdzie rumiana przekupka sprzedaje cynober i złote wiosny [s. 242].
Któż to samotny kroczy pośród nocy i mgły?
To Gindry, to Gindry kołata do mych drzwi, do drzwi opływających sezamem mahoniów. Minorowo. W obrębie wielkiego magicznego koła wykląłem wszelką obcą moc. Gindry nie ma się czego trwożyć, Gindry nie ma czego płakać. Niezdrowy puls odpędzonej zorzy nie zakłóci spokoju naszej pierwszej nocy [s. 243].

Tajemnicza istota Gindry, przedstawiona w stylu *fin de siècle*, ma wszelkie cechy istoty niebiańskiej i przypomina jeszcze jedno wcielenie *ewig Weibliche*. Zarazem Gindry jest ciemnym duchem męskim, wezwanym przez bohatera (współczesnego Doktora Faustusa) do magicznego kręgu („Już dziesiątą noc darmo cię wzywam doktorze ciemności" — s. 243; zob. też s. 244). Imię Gindry, występujące w polskim tekście w kilku pozycjach syntaktycznych, które wymagają użycia różnych przypadków, pozostaje nieodmienne. Pojawia się z żeńskim zaimkiem dzierżawczym („mojej Gindry"), to znowu ustępuje miejsca męskim przymiotnikom i rzeczownikom („samotny", „spóźniony gość"). Wszystkie te sprzeczności wyjaśnić można przyjmując, że Gindry jest na przemian mężczyzną i kobietą. Mogłoby to być wcielenie Absolutu, który jest zresztą nazwany (w innym miejscu poematu) całkiem otwarcie: „ABSOLUT. Kurwa bezpłciowa o brązowym czole nieruchoma poprzez wibracje lat i kosmosów" (s. 266). Może to być także wcielenie Pierwszego Człowieka. Nie sposób nie zauważyć, że imię Gindry jest anagramem słowa androgyne.[41]
Dodatkowa i uzupełniająca interpretacja androgynicznej figury Gindry, tak niecierpliwie oczekiwanej przez „ja", wiąże się z jej rolą boskiego posłańca, Zbawiciela — i jednocześnie rzeczywistej Jaźni bohatera. W doktrynie gnostycznej zjednoczenie ze Zbawicielem (często przedstawione jako połączenie małżonków) oznacza wybawienie i duchowe odnowienie, „ostateczny powrót do boskie-

[41] Istnieje obszerna literatura na temat anagramów (zob. np. J. Starobiński *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, „Mercure de France" 1964 (Fevrier), s. 243–262.

go świata, prawdziwej ojczyzny"[42]. (Dla chrześcijanina, boski posłaniec jest naturalnie tożsamy z Jezusem).[43] Posłaniec daje jedynie liczącą się wiedzę, wiedzę o *arche* (początku) i *telos* (końcu).[44]

Tak oto kończy się długa i niebezpieczna podróż gnostyka. Tym, co go czeka, jest ostateczne wytchnienie i przezwyciężenie dysharmonii i rozdarcia... Indywidua odbudowane w androgynicznej jedności mogą teraz odpocząć w sobie....[45]

Odrodzenie do prawdziwego życia równa się zjednoczeniu z prawdziwym „ja", które jest przeciwieństwem „ja" empirycznego. Takie spotkanie może być określone jako spotkanie z własnym sobowtórem. Motyw sobowtóra jest dosyć ewidentny w poemacie Wata, jest jednak nacechowany ambiwalentnie. Na ogół nie oznacza prawdziwego „ja", ale wręcz koszmarne „rozmywanie się" tożsamości.[46] Sobowtór jest przedstawiony jako mara, lustrzane odbicie, które nie przynosi ukojenia i wyzwolenia, ale przeciwnie, napełnia strachem. Charakterystyczny przykład znajdujemy w części *Samowtór z sobą* po wspomnianej już scenie, w której bohater oczekuje w podnieceniu na androgyne, następuje dygresja o samobójstwie i dobitne zdania, niekoniecznie wyrażające uczucie błogości i wytchnienia: „Za ladą blady ujrzysz wizerunek. Jak okropnie jest w północ spotkać własny blady wizerunek. Co?" (s. 238).
W rzeczywistości nie dochodzi do ostatecznej identyfikacji Jaźni z Bogiem. Wprawdzie bohater ogłasza siebie boskim, ale jest to fałszywa boskość, równoznaczna ślepej samowoli (s. 263). Jeden ze szczególnie pamiętnych obrazów z *Mopsożelaznego piecyka* przedstawia to zmaganie się poprzez symbolikę drabiny Jakubowej (*Gen.* 28: 10–17) i walki Jakuba z Aniołem (*Gen.* 32: 24–29):

Drabina do nieba, po której się wspinam z mozołem z wiecznym pragnieniem: dosyć. A potem nadchodzi własny anioł i strąca; z połamanymi członki podnoszę się z wolna. Jestem ślepy, miast oczu muchy się lęgną w wypalonych oczodołach.
Oblepiają mnie i męczą, lepkie jak rude drobne małe małpki gwiazdy [s. 268].

5. Epilog reasumuje porażkę bohatera. Przechodzi on doświadczenie mistycznego c a ł o p a l e n i a (zarówno

[42] G. Filoramo *A History of Gnosticism*, s. 41.
[43] Por. K. Rudolph *Gnosis*, s. 148–150.
[44] G. Filoramo, s. 41.
[45] Tamże, s. 141.
[46] Por. G. Poulet *Exploding Poetry: Baudelaire/Rimbaud*, s. 94–95.

w gnozie jak i w Kabale jest ono nieodłączne od ekstazy).[47] Ale wewnętrzny ogień, płonący w duszy ascety, przedstawiony jest w kategoriach iście ziemskich: jest to trywialna gorączka złapana na warszawskiej ulicy i podsycana ciepłem kopcącego żelaznego piecyka. Raz jeszcze bohater napotyka złowrogą szparę *principium individuationis* („Lecz widzę jedno: to, to: (czarną) pustą szparę między dłoni" – s. 270). Tę groteskową scenę i cały poemat wieńczy nuta rozpaczy:

To JA się palę w inkwizytorskim wnętrzu mego mopsożelaznego piecyka, to JA się palę w pośrodku między mną współleżącym z jednej strony piecyka a mną tak samo z drugiej strony piecyka.[48] Hurr! Oglądam złowrogie dłonie tego z jednej strony i tego z drugiej strony.
Z jednej i drugiej strony siedzę JA.
To JA z jednej strony i JA z drugiej strony [s. 271].

Ostatnie wiersze nawiązują do dziwacznego tytułu poematu i objaśniają, choć niezupełnie, jego znaczenie.[49] W zdaniu o Innym, a nawet w niezgrabnej formie tego zdania, rozpoznać można odpowiednik dobrze znanej wypowiedzi Arthura Rimbaud z listu do Paula Demeny (z 15 maja 1874 roku): „Car *Je* est un autre" („Ja to ktoś Inny"). Liczne interpretacje tych słów zwykle podkreślają, że „ja" empiryczne jest kreacją siły wewnętrznej, podświadomości, etc. i dalej, że istota ludzka jest zdolna przezwyciężyć własne ograniczenia.[50] Dzięki temu możliwe jest przejście poety od subiektywności do obiektywnego i zdehumanizowanego pisma.[51] Mamy tu do czynienia z „bezosobową, pierwotną, obiektywną, zakorzenioną w kosmosie jaźnią, kimś „innym", ukrywającym się poza społecznym

---

[47] Podobny zespół motywów znaleźć można w wielu tekstach artystycznych, począwszy od *The Waste Land* Eliota (koniec części III), a skończywszy na poezji rosyjskich symbolistów (por. np. D. Segal *Poezja Mikołaja Łozińskiego: symbolizm i akmeizm*, „Russian Literature" 1983 nr 4, s. 333–414).

[48] Por. K. Rudolph *Gnosis...*, s. 151 (oddzielenie Jezusa i Chrystusa); s. 169–171 (Chrystus jako widz ukrzyżowania Jezusa).

[49] Osobliwy przymiotnik „mopsożelazny" wygląda na jeszcze jeden dadaistyczny grymas, jest jednak przygotowany przez kilkakrotnie pojawiające się w tekście słowo „mops" (s. 240, 252). Warto zauważyć, że u Majakowskiego „mops" występuje w *Obłoku w spodniach*. W przypływie *mania grandioza* bohater obiecuje wziąć Napoleona na spacer na łańcuchu, jak mopsa. Mądry profesor Mopsus figuruje wśród postaci groteskowego i parodystycznego utworu *Tańce śmierci*, napisanego pod koniec XIX w. przez Felicjana Faleńskiego (zob. W. Bolecki *Od potworów...*, s. 95–97) i być może znanego Watowi.

[50] Zob. G. Poulet *Exploding Poetry...*, s. 101–104.

[51] H. Friedrich *Der Struktur...*, s. 52–53.

ja".[52] Gnostyczna geneza tego pojęcia jest oczywista (Rimbaud, jak wiadomo, był pod silnym wpływem wielowiekowej tradycji europejskiego mistycyzmu i studiował literaturę hermeneutyczną).
Spotkanie z Innym w *Mopsożelaznym piecyku* jest co najmniej ambiwalentne. Sobowtór z ostatniej sceny okazuje się najprawdopodobniej tym samym „ja", widzianym z odmiennej perspektywy. Jego dłonie są wciąż „złowrogie" — „pusta szpara" *principium individuationis* pozostała nie zasklepiona. Prawdziwe „ja" przybliża się do bohatera, ale mu umyka. Więzienie ciała pozostaje więzieniem, tyle że podwojonym (co czyni je jeszcze bardziej beznadziejnym). Poszukiwanie zbawienia nie prowadzi do transcendencji.[53] Po wyczerpaniu wszystkich duchowych sił bohatera, kończy się ono rozdwojeniem osobowości. Końcowy fragment *Mopsożelaznego piecyka* powtarza raczej motyw rozczłonkowania i rozpadu, dominujący w całym utworze, niż proponuje mistyczne rozwiązanie sprzeczności określających ziemskie zmagania poety. Rozszczepienie „ja" sugeruje „z jednej strony konflikt poety ze społeczeństwem, jego wyjątkowość, z drugiej zaś — jego konflikt z samym sobą, który w patologicznych przypadkach prowadzi do schizofrenii".[54]
Ale pozostaje jeszcze możliwość innego odczytania. Prawdziwe „ja" kusząco wychyla się spoza schizofrenicznej jaźni. Poemat jest próbą obalenia wszystkich dyskursów i pogwałcenia wszystkich możliwych paradygmatów. Nie uznaje żadnych zasad, semantyki i syntaktyki, segmentacji i kompozycji, narracji i stylu, *mimesis* i *aesthesis*, geograficznego i historycznego prawdopodobieństwa, porządku logiczno-chronologicznego, kulturowej pamięci. W świecie Wata powaga jest wciąż kwestionowana przez parodię, ale sama parodia może się również obrócić w powagę. Nie ma niepodważalnych rozwiązań, ani pozytywnych, ani negatywnych, nie ma jednoznacznych odczytań, ani budujących, ani niepokojących. Wszystko jest tylko mową. To jest jedyna forma mistycyzmu dostępna czytelnikowi *Mopsożelaznego piecyka*: poemat Wata jest wielkim otwartym akordem.

Przełożyła Joanna Zach-Błońska

---

[52] R. G. Cohn *The Poetry of Rimbaud*, s. 9.
[53] Por. R. Barthes *Sade — Fourier — Loyola*, tr. by R. Miller, New York 1976, s. 150.
[54] R. G. Cohn *The Poetry of Rimbaud*, s. 9.

Roztrząsania i rozbiory

Post

Ryszard Nycz, wytrawny znawca retoryk ekscentrycznych i ekstrawaganckich — sam jest daleki od wszelkiej „hałaśliwości" czy spektakularnych form pozyskiwania zwolenników. Jego teksty nie są łatwe, ale rzetelne, toruje sobie drogę do czytelników wolno, a przecież skutecznie. W połowie lat osiemdziesiątych jego *Sylwy współczesne* (1984) były znane niedużemu audytorium specjalistów; w ciągu ostatnich lat jest to książka coraz częściej cytowana w referatach i pracach magisterskich studentów polonistyki (nie tylko poznańskiej).

Tekstowy świat[1] pojawia się w trudnym dla świadomości naukowej humanistów czasie, który można by nazwać „międzyepoką" (jak w latach sześćdziesiątych Jerzy Kwiatkowski nazwał czas poezji). Jeden system przekonań i metod badawczych (strukturalistyczny) wyczerpał się, choć tak naprawdę nie wiadomo, do jakiego stopnia. A nowy (poststrukturalistyczny)? Jeszcze nie okrzepł. To jest dziś, powiada szef redakcji „Tekstów Drugich", „żywy ruch myśli, zmierzający dopiero ku swej pełnej krystalizacji w przyszłości" (s. 5). Lecz ile w tym nowego — a ile starego? czy poststrukturalizm stał się już koherentnym systemem? czy chce nim być? i czy to, co proponuje, mieści się w obszarze działań, o których powiemy, iż należą do dziedziny badań naukowych?

---

[1] R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, Instytut Badań Literackich PAN.

Aby dać „w miarę systematyczny wykład najważniejszych kwestii" (s. 6), które określają sytuację intelektualną współczesnego badacza literatury, a także, aby w wykładzie tym odniosła triumf wizja umiarkowana, racjonalnie akceptowalna, autor *Tekstowego świata* znajduje dla różnych odmian poststrukturalizmu nurty pokrewne, rozwijające się paralelnie w przestrzeni działań artystycznych. Sytuują się one w kręgu innego, równie tajemniczego „post–", a mianowicie — postmodernizmu. Samo spotkanie owych „post–izmów" (niekiedy też wymienność obu nazw) nie stanowi odkrycia Nycza, należy do znanych już norm opisu stanu najnowszej kultury. Natomiast zarówno w rekonstrukcji wspomnianych „post–izmów", jak i w określeniu ich wzajemnych relacji, a także w analizie ich związków z tradycją bliższą i dalszą — Ryszard Nycz wykazuje wiele odwagi i pomysłowości, bywa tyleż ostrożny, co i precyzyjny. Jest oryginalny, ale nie za cenę lojalności wobec autorów, którymi się zajmuje. To godna pochwały i niełatwa umiejętność. Niejedna bowiem idea poststrukturalistyczna, a zwłaszcza — dekonstrukcjonistyczna, wymaga szczególnej delikatności, dobrej woli i determinacji, wreszcie dużej dyscypliny etycznej, by — nie popadając w przedwczesną „dekonstrukcję" polemiczną, a zarazem nie pomnażając grona bezkrytycznych wyznawców — można było własne obserwacje sprowadzić do czytelnej postaci. A taki jest cel tej (gustownie wydanej) książki.

Wyjaśnianie dekonstrukcjonizmu poprzez intertekstualność (może warto by, dla porządku, wprowadzić termin „intertekstualizm"?) jest fortunną próbą „oswojenia" doktryny (nieco egzotycznej i nie budzącej w Polsce entuzjazmu), gdyż łatwo odwoływać się do tego, co w polskiej tradycji znane, zadomowione.

Sens obu idei jest, wedle Nycza, ten sam. W obu obszarach znajduje zastosowanie (sformułowana przez Derridę) zasada iterabilności, która „wiąże w sposób konieczny powtórzenie z innością, odróżnieniem i zmianą" (s. 37); nadto: kult cytatu, traktowanie słowa autorskiego jako słowa zapożyczonego; wreszcie wizja tekstu jako splotu porządków zróżnicowanych, nie zawsze jasnych, z reguły zamazanych, skrywających nie tylko rozmaite anomalie (czyli naruszenia ogólnych „zasad konwersacyjnych" — s. 63), ale i jawne sprzeczności. Szczegółowe rozwinięcia tych wątków znajdujemy w *Części drugiej* książki. W kolejnych rozdziałach poszczególne hasła z poststrukturalistycznego leksykonu nabierają wagi i impetu, poszerzają obszar

panowania (oraz użyteczności). Tak na przykład operowanie cytatem — dokładnym i zniekształconym, anonimowym i mającym czytelne źródło, pochodzącym z konkretnego, pojedynczego tekstu, z konwencji (np. gatunkowej), wreszcie „z rzeczywistości" (czyli z prasy) — jest obserwowane w strukturze parodii, kolażu, stylizacji na dokument, w licznych odmianach twórczości naśladowczej, przy czym obok literatury Nycz omawia także inne dziedziny aktywności artystycznej: malarstwo, film, muzykę... Im bliżej końca rozprawy, tym efekt „oswojenia" jest większy. Służy temu także „jaśniejący" tok dyskursu: rozdziały końcowe zwłaszcza o kolażu i parodii, które należą bez wątpienia do „form wzorcowych" rekonstruowanego krajobrazu semiotycznego napisane są w konwencji rozdziału z podręcznika uniwersyteckiego i mają bezsporne walory dydaktyczne.

Można sądzić, iż autor *Tekstowego świata* wykorzystał wszystkie dowody na rzecz tezy o rozległości i doniosłości kultury intertekstualnej, antycypującej i konstytuującej postmodernizm... A jednak zabrakło ważnego składnika — teorii i sztuki przekładu. Byłby to partner tyleż pożyteczny, co i kłopotliwy. Pożyteczny, gdyż w dziejach przekładu powtarzają się mechanizmy intertekstualności, a rola dzieł tłumaczonych w komunikacji literackiej wydaje się bodaj większa niż rola kolażu lub parodii. Kłopotliwy, bo w świetle doświadczeń teorii przekładu niejedną „nowość" postmodernistyczną należałoby zdyskredytować jako parafrazę myśli znanej. Sztuka przekładu może być niedogodnym faktem dla ideologii destruktywistycznej z innych jeszcze względów. Od wieków „boryka się" z kompleksem niepełnowartościowości i jest od wieków poniżana jako kunszt wtórny, naśladowczy. Sposobem istnienia dzieła tłumaczonego jest seria (faktycznych lub potencjalnych) przekładów konkurencyjnych. Dekonstrukcjonizm — tropiąc we wszelkich odmianach literatury jej wtórność, „brudnopisowość" — pragnie na całą literaturę patrzeć tak, jak gdyby była ona rezultatem przekładu. Tymczasem odwieczne kompleksy (niższości) tłumaczy każą w kulturze literackiej uwyraźniać to, o czym dekonstrukcjonizm chce zapomnieć, a mianowicie wartość fenotypu (innowacji, wynalazku), a więc oryginalności twórczości oryginalnej.

Jeżeli strukturalizm analizował każde dzieło literackie w planie arcydzieła (bo tylko arcydzieło może sprostać założeniu absolutnej funkcjonalności każdego elementu — na wszystkich kondygnacjach

tekstu, i tylko do arcydzieła może się odnosić teza, iż jest „modelem świata"), to poststrukturalizm zmierza w kierunku odwrotnym — każdy tekst pragnie uwikłać w niedoskonałość, szkicowość, wymienność i nieostateczność.

Nie twierdzę, jak Wojciech Skalmowski, że dekonstrukcjonizm to rodzaj „nowomowy". Sądzę jednak, że jest w nim więcej manipulacji niż dostrzega Nycz. Bez wątpienia dzieje się tak zawsze, gdy badania literackie ulegają ideologizacji. Pewne fakty kultury sprzyjają danej doktrynie, dobrze ją „ilustrują"; inne nie. Mówiąc o ideologii mam na myśli Bachtinowski wymiar tej kategorii. Ideologia artystyczna czy filozoficzna nie musi odpowiadać ideologii społecznej. Dlatego zastrzeżenie Nycza, iż poglądy społeczne dekonstrukcjonistów bywają prawicowe, lewicowe oraz centrystyczne (s. 56, przypis 66), a zatem sam dekonstrukcjonizm jest żywiołem pozaideologicznym, nie jest przekonywające. Z jego analiz, zawsze sugestywnych i porywających wynika niezbicie, iż dzieła sztuki różnią się pod względem stopnia „uległości" wobec wizji dekonstrukcjonistycznej, są mniej lub bardziej trafnymi ilustracjami tez tego nurtu.

Dekonstrukcjonizm nie chce mieć statusu obiektywnej nauki, co jednak nie znaczy, iż jest pryncypialnie antydogmatyczny. To raczej odwrotnie: nauka — godna swej nazwy — jest z zasady antydogmatyczna, natomiast ideologia nie może się bez dogmatów obejść. Chodzi jedynie o to, jak umiejętnie potrafi się maskować...

Nyczowi obce są fundamentalistyczne aspiracje nowej metodologii. Raz po raz polemizuje z uroszczeniami dekonstrukcjonistycznych sądów generalizujących. Lecz bywa, że pozostawia bez zastrzeżeń takie hasła dekonstrukcjonistyczne, które w samym sposobie formułowania, w słowach typu: „każdy", „żaden", „nic", „wszystko", pretendują do bezwyjątkowych, uniwersalnych prawd („błędność czy dewiacyjność każdego odczytania" — s. 50; „każde odczytanie jest nieodczytaniem" — s. 39; „nie ma nic poza tekstem" — s. 42 itp).

Również w stosunku do tradycji bezceremonialnie anektowanej przez dekonstrukcjonizm Nycz bywa nad wyraz tolerancyjny. Powinien stwierdzić wyraźnie (a tego nie czyni), że dekonstrukcjonistyczna teza, iż filozofia jest rodzajem pisarstwa, a pisarstwo jest rodzajem filozofii (s. 30) to innowacja pozorna. Wystarczy przypomnieć sobie zakończenie znanego (strukturalistycznego) manifestu Romana Jakobsona *Co to jest poezja?*, a także wiele wcześniejszych przedfor-

malistycznych praktyk badawczych (pozytywizm, marksizm). Analiza treści filozoficznych w literaturze stanowi praktykę nagminną, badawczą i krytycznoliteracką — aż do przesady pielęgnowaną. Zapewne badanie dyskursu filozoficznego w kategoriach literaturoznawczych jest wciąż niedostatecznie rozwinięte, choć artyzm mowy filozofującej widać gołym okiem (czytelnikom Fichtego, Nietzschego czy późnego Wittgensteina nie trzeba zapewnień Derridy).

To samo odnosi się do dekonstrukcjonistycznych banałów. Powiada projektodawca dekonstrukcjonizmu: „Nikt nie jest tak wolny, aby mógł czytać, jak chce" (s. 91). Zdaje się, że nikt rozsądny nie miał w tej materii wątpliwości!

Na początku tej recenzji wspomniałem, iż nie tylko sytuacja poststrukturalizmu, ale także status strukturalizmu pozostaje sprawą do wyjaśnienia. Trudno mieć stuprocentową pewność, iż upadły wcześniejsze normy i rozsypały się dawne kody badawcze. Jaką perspektywę metodologiczną wyznacza *Tekstowy świat*? Nie jest manifestem dekonstrukcjonizmu.[2] Styl badawczy Nycza umożliwia, wręcz prowokuje dyskusję „normalną", w której liczą się fakty, mają szansę argumenty logiki — bynajmniej nie paradoksalnej. Gdy w *Tekstowym świecie* czytam, iż *Panna Lilianka* Ryszarda Schuberta „swą wiarygodność autentyku zawdzięczała inercyjnej sile oddziaływania najbardziej spetryfikowanych struktur romansowej literatury" (s. 74), to mam prawo wyrazić pogląd, iż wiarygodność tej prozy tkwi chyba jednak w czymś innym — w „magnetofonowo" wiernym zapisie gwary poznańskiej; pisząc tak zapewne nie przekonam Nycza (jest uparty), ale też nie wykroczę poza tradycję polemik literaturoznawczych — respektowaną przez jego sposób myślenia o literaturze. Inny przykład. Oto zdaniem Nycza w dotychczasowych badaniach nad Leśmianem dominowała koncepcja ludowości jako podstawy „typowej

[2] Jak wyglądałaby dekonstrukcjonistyczna recenzja *Tekstowego świata* (napisana w stylu Tadeusza Sławka)? Mogłaby ograniczyć się do jednego słowa, np. „poststrukturalizm" — z podtytułu książki Nycza. Byłaby niechybnie antologią cytatów oraz grą znaczeń słowa „post" — w różnych językach. POST – strukturalizm odczytalibyśmy najpierw po polsku jako czas wstrzemięźliwości, z czym dobrze rymowałoby się jedno ze znaczeń angielskich *post* jako *pal*, czyli kara za grzechy scjentyzmu. (Poststrukturalizm = strukturalizm wbity na pal). Ale *post* to także poczta, korespondencja, a zarazem posterunek, czuwanie. Ponieważ z góry zasłużonym rezultatem takich zabaw powinna być nierozstrzygalność, musielibyśmy tak manipulować sprzecznościami, by zniszczyć (spalić) sens wszystkiego, cokolwiek istnieje „post", twierdząc jednocześnie, iż „post" jest wszystkim, cokolwiek istnieje.

semantyki Leśmianowskiego uniwersum" (s. 101), w mojej pamięci stanu wiedzy o poecie jest to uniwersum zdecydowanie filozoficzne, „ludowość" pojawiała się peryferyjnie, rzadko jako wartość samoistna. Jeżeli — tak twierdząc — powołam się na prace Wyki, Trznadla, Głowińskiego, Karpowicza, pozostanę w kręgu tradycyjnych zachowań polemicznych, które dekonstrukcjonista powinien odrzucić, a które metodologia *Tekstowego świata* w pełni akceptuje.

Najbardziej obcy dekonstrukcji (bardziej niż chciałby Nycz) jest rozdział poświęcony interpretacji. Mądre i, sądzę, mające szansę na popularność są ustalenia autora na temat trzech strategii interpretacyjnych, którym odpowiadają trzy poetyki — nastawione na wielowykładalność, alternatywność i nierozstrzygalność (s. 98–114). Interpretacja rozgrywa się nie tylko w uzależnieniu od narzędzi interpretatora, ale także, powiada Nycz, w obrębie określonej historycznej poetyki. Sam fakt porządkowania, a więc rekonstruowania scenariuszy zachowań badawczych, świadczy o strukturalistycznym rodowodzie dyskursu metodologicznego w omawianej książce.

Pewnym uproszczeniem wydaje się sąd, iż „interpretujemy tylko wtedy, kiedy czegoś na pewno nie wiemy; gdy wiemy — interpretacja nie jest konieczna". (s. 84). Interpretacja może być konieczna z różnych względów, np. pedagogicznych. Gdy piszemy szkic interpretacyjny na użytek szkoły, to podstawowe rzeczy o utworze „wiemy": nie jesteśmy pewni, czy to, co wiemy, wiedzą także — w sposób dostatecznie pogłębiony czy wielostronny — nasi odbiorcy (uczniowie). Odnosi się to także do interpretacji polemicznej, gdy nie zgadzamy się z interpretacją cudzą.

Rozdział *Teoria interpretacji: problemy pluralizmu* miał być m. in. próbą odnalezienia wśród wielu szkół i metod interpretacyjnych — miejsca dla dekonstrukcji, a w szczególności dla koncepcji „nierozstrzygalników". Badacz sięgnął do *Odwróconego światła* Karpowicza. W literaturze polskiej trudno o dobitniejsze świadectwo dążeń do „poezji niemożliwej", do uniesienia słowa poetyckiego ponad logiką zdrowego rozsądku — ku spotęgowanym paradoksom i rozmigotanym aporiom (s. 111). Zauważmy wszak, iż jeżeli nierozstrzygalność stanowi cel artystyczny pisarza, jeżeli jest zamierzonym faktem poetyki dzieła, to dla udokumentowania tej osobliwości najbardziej przydatna jest metoda strukturalistyczna (o czym świadczą przywoływane przez Nycza wcześniejsze odczytania poezji Karpowicza). Dekon-

strukcjonista (jak go widzi i opisuje Nycz) powinien takich dzieł unikać, bowiem pośród „odwróconych świateł" i wynicowanych pojęć nie ma już nic do odwrócenia ani do wynicowania; godzi mu się szukać „nierozstrzygalników" raczej tam, gdzie autor wierzy, i publiczność wierzy w pełną jasność tekstu. Demonstracja działalności dekonstrukcjonistycznej wypadłaby wierniej wobec założeń tej doktryny, gdyby Nycz pokazał nam nierozstrzygalność w semantyce dzieł poetów „jasnych": Mickiewicza, Słonimskiego, Herberta. (To jest do zrobienia.) Nycz wybrał Karpowicza:

w wielkim słowie
wszystkie drzwi są na bakier
wychodź z niego
po przeciwnej stronie
by wytrzebić niepotrzebny brzeg
a światłość wiekuista
niechaj płacze
o oczodole z którego
nie najlepiej wypadł
ziemski padół

Nycz zajął się fragmentem wiersza, jego drugą połową (zaznaczoną drukiem wytłuszczonym). Jeżeli dla udokumentowania „niejasności" tekstu trzeba tekst okaleczyć, to cały wywód — w punkcie wyjścia — traci wiarygodność. Akurat ten utwór Karpowicza, ujmowany „po staroświecku" jako zorganizowana całość, nie jest ani „w pierwszej lekturze całkowicie niezrozumiały (...) wobec nieuchwytności przedmiotu odniesienia", ani też nie narzuca się w nim jakaś szczególnie kłopotliwa „nierozstrzygalność semantycznej budowy" (s. 114). Gdyby zająć się pominiętą przez Nycza cząstką, okazałoby się, iż cytowany wiersz stanowi konsekwentne rozwinięcie (żartobliwej!) peryfrazy z pierwszego i drugiego wersu „w wielkim słowie / wszystkie drzwi są na bakier". Oto cechą „wielkiego słowa" jest błąd (z Norwida?), wada totalna, zwichnięcie całkowite, wypaczenie zupełne (skoro „na bakier" nie są tutaj niektóre drzwi, lecz — „wszystkie"). Pytania naiwne i proste: „dlaczego poeta widzi w słowie drzwi?" oraz „dlaczego to słowo jest wielkie?", nie wymagają odpowiedzi aroganckich czy wymijających, przeciwnie, są przez tekst uszanowane i rozstrzygnięte. Mówi się o drzwiach w przestrzeni słowa nie tylko dlatego, że tak się poecie podoba, ale dlatego, że pozwala na to frazeologia: wszak się

ze słowa „wychodzi" (por. Mirona Białoszewskiego *Którędy wyjść ze słowa*). Słowo jest „wielkie", bo jest słowem genezyjskim, kosmogonicznym, rozciągającym się między „ziemskim padołem" a „światłością wiekuistą". Cały tekst mówi o skazie patosu, która okazuje się skazą dzieła stworzenia: skoro świat nam „nie najlepiej wypadł", trudno żądać, by słowo o nim prezentowało się nienagannie.
Tyle da się o wierszu powiedzieć — najprościej.
Nie neguję subtelnych, erudycyjnie głębokich, troskliwych egzegez Nycza, ukazujących komplikacje międzysłowne i zagadki tekstu. Zanim jednak pogodzimy się z teorią „nierozstrzygalników", musimy ustalić, co w utworze literackim podlega — a co nie podlega — rozstrzygnięciom interpretacyjnym. Jeżeli powiemy, że rozstrzygnąć trzeba wszystko — albo nic, będzie to oznaczało unicestwienie interpretacji jako formy obcowania z tekstem. W praktyce interpretator rozstrzyga dylematy odnoszące się do różnych poziomów i aspektów dzieła, a dokładność oczekiwanych rozstrzygnięć nie musi być jednakowa. Różnica między rozstrzygalnością a nierozstrzygalnością jest różnicą stopnia. Jeżeli potrafimy na przykład określić postawę podmiotu, jego stosunek do świata i do języka, to znaczy, że już dokonaliśmy jakichś rozstrzygnięć. Gdy więc o wierszu Karpowicza powiemy choćby tylko tyle, że postawa podmiotu jest tu ostentacyjnie ludyczna, prześmiewcza, że jego „genezis z ducha słów" odznacza się dowcipną niefrasobliwością, to będzie znaczyło, że przesunęliśmy granicę między tym, co jasne, a tym, co niejasne.

Edward Balcerzan

Scribere necesse est, vivere...

Podtytuł książki Stanisława Jaworskiego[1], z rzeczową jednoznacznością objaśniający poetycko wieloznaczną formułę tytułu głównego, ewokuje w swej parafrastycznej postaci aż dwa różne humanistyczne toposy. W ten sposób wskazuje jasno, że podejmuje ona problem w estetyce bardzo stary, ale też od dawna przez naukę o literaturze zarzucony, a od lat parunastu — zwłaszcza po załamaniu

[1] S. Jaworski *„Piszę więc jestem". O procesie twórczym w literaturze,* Kraków 1993, „Universitas".

się strukturalizmu i innych „obiektywizujących" metodologii – znów nieśmiało do nauki tej powracający. W Polsce problem ów był sygnalizowany zaledwie w dwóch czy trzech artykułach informacyjnych (m. in. Zofii Mitosek); książkę Jaworskiego można uznać więc za prekursorską i symptomatyczną zarazem. A także oryginalną.

Ta oryginalność uwydatnia się również na tle dotychczasowych prac naukowych samego autora, odkrywcy dla współczesności pisarstwa Tadeusza Peipera, wydawcy jego dzieł, badacza poezji awangardowej, jej rozgałęzień, tradycji i sąsiedztw; badacza zainteresowanego zawsze w głównej mierze tym, co w literaturze sprawdzalne, sprowadzalne do obiektywnych wykładników tekstowych i poddające się obiektywizującemu naukowemu uporządkowaniu. Chociaż w drugiej spośród jego czterech książek, *Między awangardą a nadrealizmem* (1976), pisanej blisko 20 lat temu, można było zauważyć silny wzrost zainteresowań dla problematyki podmiotowości w literaturze wraz z mnóstwem implikacji tych sfer subiektywności, które dla badacza-obiektywisty pozostają nieuchwytne i niewyrażalne lub słabo wyrażalne w terminach ról nadawczych relacji osobowych, komunikacji artystycznej, emotywno-konatywnych funkcji tekstu, a w takim mniej więcej polu starał się wówczas Jaworski pozostawać.

Książka tamta jednak mimo wszystko, i może mimochodem albo i mimowolnie, ujawniała właśnie to, co się wymykało przyjętej w niej metodologii. Można by wręcz powiedzieć, że dla faktycznego, autorskiego, osobowego jej podmiotu najbardziej frapujące było to, co w rozważanej problematyce nieuchwytne i przez to fascynujące, by tak rzec, w stopniu proporcjonalnym do tajonej na różne sposoby bezradności metodologicznej autora, przed sobą samym, może nawet bardziej niż przed czytelnikiem.

Obecnie Jaworski niczego już nie tai. Jawnie próbuje uchwycić problem „obiektywnie nieuchwytny". Bo jak obiektywnie uchwycić to, co „się dzieje w duszy pisarza" i czego nawet on sam na drodze racjonalizującej introspekcji uchwycić nie jest w stanie? Jaworskiemu udaje się to przynajmniej w takim sensie, iż jego książka skłania do patrzenia na literaturę już nie tylko jako na „makrostrukturę tekstów", ale w istocie jako na nie pozwalający się domknąć i w pełni ustrukturować labilny zespół „avant-tekstów", tj. tego wszystkiego, co tekst poprzedza i co decyduje, iż zjawia się on jako „struktura znakowa", a o z drugiej strony odbiera mu w istotnym stopniu ów strukturalny

wymiar skończonej całości artystycznego produktu.
Czytelnik znający poprzednie książki Jaworskiego, pamięta solidną rzeczowość i niekiedy aż oschłość ich wykładu. Oschłość obecnie znika, rzeczowość pozostaje. Ale równocześnie stajemy przed czymś nowym, przed stylem myślenia i pisania właściwym raczej eseistyce sytuującej się na pograniczu prozy artystycznej, jakiej mistrzem jest Jarosław Marek Rymkiewicz w swym literaturoznawczym wcieleniu. Otóż Jaworski mówiąc teraz solidnie, zwięźle i uczenie na „obiektywny temat" teoretycznoliteracki, mówi nie tylko jawnie „od siebie", lecz i poniekąd „o sobie", nie popadając przy tym bynajmniej w ton osobistych światopoglądowych wyznań. Cały czas konsekwentnie rozwija temat zaznaczony w podtytule książki i czyni to od strony zasad teoretycznoliterackiego dyskursu *lege artis*. Jednakże zapowiedziana tytułem głównym i jego wieloma intertekstualnymi uwikłaniami aura subiektywnej, poetycko-filozoficznej postawy autora przenika subtelnie całość jego dyskursu.
Naznaczone tym subiektywnym piętnem pytania i problemy wyłaniają się najzupełniej naturalnie z wielostronnego rozważenia szczególnie intensywnego sposobu ludzkiego bycia w świecie, za jaki śladem wielu twórców, estetyków literatury i filozofów uważa Jaworski twórczość literacką, ujmowaną nie od strony jej wytworów, ale bardziej fundamentalnie: od strony procesu ich narodzin, traktowanego jako seria aktów egzystencjalnych różnego poziomu. Propozycja ta zawiera więc *implicite* pewną filozofię twórczości artystycznej, wchodzącą oczywiście w liczne koneksje z humanistyczną tradycją i myślą współczesną, oscylując między psychoanalizą, fenomenologią i egzystencjalną hermeneutyką, różnymi nurtami poststrukturalizmu literaturoznawczego i antropologicznego, gdzie zresztą autor szuka raczej alegatywnego wsparcia i szczegółowych argumentów dla toku własnego wywodu, niż okazji do rozwinięcia dialogicznej interakcji, punktów spornych, miejsc niejasnych, wieloznacznych, otwierających horyzonty wątpliwości. Jego wywód zyskuje w ten sposób na jasności i problemowej zwartości, ale też z drugiej strony usuwa także z drogi okazję do dyskusji. To, co wątpliwe, problematyczne, sporne nie tyle się tu wyjaśnia, co zaciera, przytłumione ekspozycją tych wątków, które autor pragnie i potrafi przyjąć za własne, ukazać jako przez siebie oswojone i subiektywnie uwierzytelnione. Czytelnik przebywa wraz z nim drogę bez wątpienia owocną, pozbawioną jednak tych niespo-

dzianek i intelektualnych komplikacji, jakie zapewniają mu na przykład (skoro już nazwisko to przywołałem) wyprawy badawcze Rymkiewicza.

Proces p i s a n i a, rozumiany szeroko: jako proces tworzenia, nie ogranicza się bynajmniej w tym ujęciu do techniczno-warsztatowego konstruowania tekstu językowego, ani nawet do wielopiętrowej budowli utworu literackiego. To tylko jego najbardziej widoczna składowa. Proces pisania jawi się jako gradualna seria aktów sytuowania się twórcy w świecie, kolejnych i zarazem różnopoziomowych prób odsłaniania: siebie dla świata, świata dla siebie, siebie dla siebie. Tak, ale na każdym poziomie i etapie z innym nieco skutkiem, stopniem fortunności i zaangażowaniem potencji psychicznej. Odsłanianiu bowiem towarzyszyć musi wszędzie i z a s ł a n i a n i e, co najwyraźniej — i w sposób, by tak rzec, sprawdzalny — zachodzi na etapie produktu tekstowego. Wszelako o tym ostatnim aspekcie Jaworski stara się jakby nie wiedzieć, zatrwożony, być może, kryjącymi się tu znakami zapytania, jakie mogłyby przenieść się do segmentu *ergo sum* tytułowej maksymy jego książki.

Dla jasności już nie tyle wywodu, co obrazu rzeczywistości będącej jej przedmiotem — zakłada heurystycznie linearną jednowymiarowość opisywanego zjawiska, jego prostą fazowość. Proces pisania–tworzenia składa się z co najmniej 8 warunkujących się wzajemnie i motywujących etapów: 1) „przed–pisania", tj. wewnętrznego impulsu twórczego (który może przybierać postać „natchnienia" lub zakorzenionej w wewnętrznym doświadczeniu „inspiracji"); 2) krystalizacji zamysłu twórczego, tj. intencji i wstępnej koncepcji uzewnętrznienia etapu poprzedniego (a więc samego zamysłu ekspresji i komunikacji); 3) wejścia w obręb istniejących języków takiej ekspresji, tj. niejako sondaż możliwości ich wykorzystania, przekroczenia, twórczej modyfikacji — w wyniku tego powstają: 4) plan dzieła jako tekstu, jako znakowej budowli; 5) różne fazy realizacji tego planu, będące już pisaniem *sensu stricto*: notatki, zapiski kolejnych wersji, ich weryfikacja, skreślenia, przeróbki, dopiski, różne próby łączenia fragmentów, itp.; jest to newralgiczny i kryzysowy (a poniekąd centralny) moment całego procesu, początek przedmiotowej alienacji procesualnej subiektywności, gdzie oba te aspekty pozostają niejako empirycznie uchwytne; 6) wreszcie — gotowy tekst ,do druku", czyli faza zamknięcia podmiotowości w jej przedmiotowym produkcie, cząstko-

wym ekwiwalencie i „obrazie"; 7) oderwanie się tekstu od autora w momencie publikacji i rozpowszechnienia, co oznacza równocześnie akt alienacji wszystkich poprzednich etapów; 8) konstytuowanie się tekstu wśród obcych świadomości czytelniczych, jego od–czytywanie, a więc i niejako „prze–pisywanie", skoro — w myśl Barthesa — „każde czytanie jest pisaniem" od nowa tego, co się czyta. A to oznacza ożywienie — wskrzeszenie — urzeczowionej tekstowo podmiotowości w hermeneutycznym, „osobowym" s p o t k a n i u.

Jeśli ostatnie zdanie jest tu trafnym rozpoznaniem intencji Stanisława Jaworskiego, to oznacza ono, że uznając teorię lektury Barthesa (aczkolwiek bez eksponowania przewodniej idei *Le plaisir du texte* z 1972), pozostaje on daleki od wniosku tego badacza o „śmierci autora" (z 1968). Przeciwnie: autora właśnie eksponuje, stawia p r z e d tekstem, i w sensie czasowym i hierarchicznym, czyli p o n a d tekstem; choć równocześnie umieszcza go i wewnątrz tekstu, jako że tekst go przecież „wyraża". Nigdy co prawda w całości, gdyż nie wszystkie odcienie faz (a nawet nie wszystkie fazy) procesu twórczego „znajdują się" w tekście (łącznie z dostępnymi badaczowi brulionami i wariantami redakcyjnymi), nie wszystkie są do ogarnięcia na drodze „wnikania w tekst", niektóre pozostają tajemnicą nawet dla wtórnie racjonalizującego (interpretującego swe dzieło genetycznie) umysłu autora.

Czym zatem w teorii Jaworskiego jest sam utwór literacki? — Tekstem? (a więc mającym początek i koniec spójnym znaczeniowo tworem językowym?) Dziełem? (a więc wielopiętrową konstrukcją znakową zamykającą pewien „świat" artystyczny?) — Jeśli „tekstem", to już tylko w znaczeniu bliskim formule Barthesa: *de l'oeuvre au texte*, gdzie ostatni termin oznacza „utwór" niejako rozproszony w przestrzeni kulturowej i stale na nowo konstytuujący się wśród wielości jej kodów i tekstów, nie „zrobiony" przedmiot, a powtarzające się w nieskończonych wariantach z d a r z e n i e lekturowej „eksplozji" produktu — zdaniem Jaworskiego (już nie Barthesa) — stawiającej za każdym razem w rozbłysku tajemniczą podmiotowość „producenta".

„W którym momencie — pyta Jaworski (s. 87) — dzieło zostaje powołane do istnienia?" Właściwie — odpowiada — nie wiadomo: w momencie zamysłu? planu? pierwszych zapisów? powstania wersji ostatecznej? czy dopiero w trakcie czyjejś (a więc i społecznej, kulturowej) „konkretyzacji" czytelniczej? Postępując konsekwentnie, by

mówić o dziele w całości, wszystko to trzeba brać pod uwagę i traktować jako procesualną i otwartą całość, w której różnych fazach tworzenia przejawiają się (acz nie zawsze „ujawniają się") różne aspekty i rozmaite typy aktów tej samej podmiotowości twórczej i jej sytuowania się w świecie (a zatem jej „samokonstytucji") poprzez twórczość właśnie. Twórczość, pojęta jako wyraz i zarazem jako kreacja (autokreacja). Kreacja, ale także nieodłączna alienacja, przybierająca tu również odcień pozytywny, gdyż jest dla artysty ciągłym otwieraniem, wychodzeniem poza każdą faktyczność swego życia, egzystencją w sensie Heideggerowskim: *Ek-sistenz* — byciem w ruchu poza siebie.

Dziełem literackim w najgłębszym i najszerszym sensie okazuje się zatem w koncepcji Jaworskiego cały proces twórczy. Proces, którego początek niknie w mrokach inspiracji i natchnień, a koniec, w oderwaniu od fizycznej osoby twórcy, rozprasza się w nieskończonej perspektywie kulturowych znaczeń dzieła, „jego czytania-pisania" przez innych, czyli także: „przepisywania" w rozmaitych wersjach zatajonej tajemniczo „w dziele" i stojącej w ukryciu „przy dziele" podmiotowości autora.

Taka teoretycznoliteracka postawa (i jej estetyczno-filozoficzna podstawa) pozwala Jaworskiemu zbliżać do siebie nawzajem i w sposób dalece nieeklektyczny łączyć różne metodologie i orientacje. Badania psychoanalityczne, genetyczne, biograficzne, dokumentalistyczne, strukturalno-analityczne, hermeneutyczne i przede wszystkim tekstologiczne (czyli filologiczne we właściwym i tradycyjnym, wąskim znaczeniu) tworzą intertekstualną topografię jego metodologii. Posiada Jaworski w tym względzie i poprzedników bardziej bezpośrednich — na gruncie dość ekspansywnej (a i modnej) w ostatnim dziesięcioleciu, zwłaszcza we Francji, tzw. krytyki genetycznej, związanej szczególnie z paryskim Instytutem Tekstów i Rękopisów, na którą zresztą rzetelnie i obficie się powołuje (zwłaszcza w rozdziale *Trzeci wymiar*) — w Polsce jest jednak niewątpliwie pionierem. I bynajmniej nie jako importer. „Teoria procesu pisania" Jaworskiego jest oryginalnym owocem kontaktów z tą orientacją w nie większej mierze, niż owocem własnych domniemań, niepokojów, fascynacji i bezpośrednich doświadczeń obcowania z literaturą piękną.

Szczególna rola przypada tu ostatniemu rozdziałowi (*Świadectwa*), gdzie autor w myśl zmodyfikowanej przez siebie metody tekstualno-

genetycznej przeprowadza szczegółowe i, jak zwykle u niego, precyzyjne analizy dwóch tekstów poetyckich i procesu ich brulionowych krystalizacji: wczesnego Przybosia i późnego Różewicza, tekstów zatem całkiem odmiennych artystycznie i warsztatowo oraz dość odległych czasowo. Nie jest to rozdział bynajmniej centralny, ale nader ważny i perswazyjnie skuteczny, odsłaniający sedno metody badawczej. A metoda ta, jak wynika już z wyżej przedstawionych relacji, nie prowadzi bynajmniej od otwartych zamysłów i pomysłów, od luźnych projektów tekstowych i alternatywnych wariantów do zamkniętych artystycznie tekstów, ale pokazuje otwarty w istocie charakter tego formalnego zamknięcia, jego status jako elementu w dynamicznym, znaczeniorodnym procesie sytuowania się — za pośrednictwem tekstotwórczej aktywności — autora w świecie. Pokazuje przebiegi i natężenia tej aktywności. Dwa motta (z Ważyka i Miłosza) ten właśnie aspekt już na wstępie uwypuklają.

Pełna eseistycznego wdzięku narracja naukowa Jaworskiego potrafi — mimo zdumiewającej zwięzłości i szczupłości objętościowej jego książki — unieść nie tylko znaczny ciężar problemowy, sprostać konieczności panowania nad paroma dziedzinami humanistyki spoza literaturoznawstwa, ale i pomieścić duży bagaż erudycji bez erudycyjnego balastu w tekście, czego zewnętrzne świadectwo wystawia licząca przeszło 200 pozycji bibliografia prac, jeśli nie wprost w tekście wykorzystanych, to bez wątpienia „wewnętrznie przedyskutowanych".

Ta bogata naukowa przestrzeń intertekstualna obejmuje tu wszakże obszar swoiście ograniczony, a mianowicie przez nieco zatarte, acz niewątpliwe ślady długotrwałego i bliskiego obcowania z kontekstami humanistyki francuskiej ostatniego dziesięciolecia, to znaczy nie tylko z powstającymi tam dziełami przedstawicieli kilku aktualnych orientacji „poststrukturalistycznych", ale i z ich osobistymi bibliotekami. Rozległość wielojęzycznych lektur i przemyśleń Jaworskiego jest imponująca. A mimo to nie w pełni usuwa, nawet u znacznie mniej oczytanego czytelnika, poczucie niedostatku. Jakby uczony o tak niewątpliwej i wysmakowanej erudycji celowo (acz niekoniecznie świadomie) odsunął ze swojego bliskiego pola widzenia to, co mogłoby mu pogmatwać klarowną ekspozycję podjętej problematyki, czy wręcz wtrącić w niepewność i nieoczywistość rozwiązań, których — rzecz niemal pewna — z najbardziej osobistych pobudek poszukuje.

Zostają więc odsunięte z pola badawczej refleksji te najbardziej ugruntowane w tradycji kulturowej ujęcia zagadnień pokrewnych, które wręcz domagałyby się tu właśnie podjęcia i nowego oświetlenia. Tak na przykład ledwie przemyka się — jako nie warta reinterpretacji oczywistość — kwestia natchnienia, mająca swe nowożytne źródło w renensansownej estetyce neoplatoników, a wracająca w jakże skomplikowanej i zmodyfikowanej postaci w preromantyzmie i romantyzmie, w niezwykle przenikliwej formie poetycko skondensowana w jednym zdaniu Mickiewicza o języku, który „kłamie głosowi, a głos myślom kłamie'", czyli o tajemniczej pozaracjonalnej treści podmiotowej twórcy, którą tekst nie tyle wyraża, co „połyka", „łamie" w obrębie swej empirycznej tkanki słownej. Czyż nie to samo zjawisko, które Mickiewiczowi jawiło się do końca jako ciemne, pogmatwane i niewyjaśnialne, frapuje Jaworskiego, który je wyjaśnia? Podobny — acz od zupełnie innej strony — twórczy ferment wprowadziłaby tu psychoestetyka Theodora Vischera, stwarzająca fundament estetyki empatii, „wczuwania" (*Einfühlung*) podmiotowości w artefakty, co zawładnęło refleksją na temat procesu twórczego na przełomie wieków aż do Diltheya. A już najbardziej brakuje tu głosu Crocego, którego estetyka oparta na ujęciu relacji między przebiegiem i zawartością aktów „ekspresji wewnętrznej" a aktami i utrwaleniami empirycznymi „ekspresji zewnętrznej" (tyleż „oznaczającymi", co „zasłaniającymi" istotę owej pierwszej sfery) — jest przecież odrębnym, a nasuwającym mnóstwo pytań, jakich Jaworski unika, ujęciem zagadnienia, które autor *Piszę więc jestem* podejmuje jako własne i tak skądinąd osobiście, oryginalnie prezentuje. Inne jeszcze komplikacje wprowadziłaby tu zapewne niezwykła i ciągle za słabo doceniana wczesna praca Bachtina z 1924 roku o autorze. I tak dalej, i tak dalej... Nie wspomina się też samego Harolda Blooma.

Zdaję sobie z niesmakiem sprawę, że wygląda to na sztampowe recenzenckie czepianie się i pretensje o „nieuwzględnienie tego i owego". Tak nie jest. A przede wszystkim nie są to żadne pretensje. Ani nawet tak zwane „zastrzeżenia". To jedynie zwierzenie czytelnika, któremu autor nazbyt życie jako czytelnikowi jego książki ułatwił. Zbyt mocno i zbyt starannie zadbał o klarowność nader skomplikowanej, nader wieloznacznej problematyki, ujmując ją skądinąd bardzo niebanalnie i nowatorsko. Tymczasem szereg ekskursji w dalsze, a na pozór tylko zamknięte i ustalone, tradycje roztrząsań innych

wersji owych tematów — nowatorstwa nie tylko by nie uwsteczniło, lecz przeciwnie: ujawniło by szereg krzyżujących się perspektyw, których nie podjęte zalążki tkwią w tej książce immanentnie. Wieloletni badacz awangardy żywi jednak nadal — już jako badacz tajemnicy — przeświadczenie, że na dobrze sformułowane pytania należy udzielać jasnych i wyczerpujących odpowiedzi. Zresztą może on tego przekonania nie „żywi", może je tylko „wyraża", ciągle przy tym trącając strunę humanistycznego namysłu, w którym pytanie nie może i nie chce spodziewać się klarownych odpowiedzi.

To prawda, że w tej postaci książka Jaworskiego nie stwarza czytelnikowi wielkiego pola do dyskusji, zwłaszcza polemicznych. Stawia natomiast w sposób „bardzo podmiotowy" niezmiernie ważny problem, który zapewne sam autor będzie w najbliższej przyszłości rozwijał — w niejednym polemicznym spięciu.

Stanisław Balbus

Jak (nie) pisać o dekonstrukcji?

1. W przedmowie do jednej z książek Jacquesa Derridy, czytamy takie oto wyznanie krytyka:

Czy należałoby usprawiedliwić mimetyzm tych stron? Tak, jeśli chodziłoby tu, biorąc pod uwagę ich przedmiot, o „literaturę" lub „filozofię", czyli określony „dyskurs". Nie, jeśli — jak w tym przypadku — tekst (przedmiot) nie daje nic poza sobą. Mówić o tekście Derridy, to doprowadzić do powiedzenia go na nowo, do przedłużenia go [...] aż do powtórzenia[1].

Tekst ten pochodzi z 1975 roku i dobrze oddaje styl ówczesnych, głównie francuskich, rozważań nad dekonstrukcyjną „maszyną do tłumaczenia tekstów".[2] Rok wcześniej na łamach „Teł Quel" S. Heath stawiał pytanie:

Co zrobić z [tym] tekstem? Czy nie należy go dosłownie praktykować? Obcować z nim [...], wprawiać w ruch, grać nim, wykonywać (w muzycznym znaczeniu tego słowa); krótko: wytworzyć go w każdym jego efekcie.[3]

---

1 S. Agosti *Coup sur coup*, w: J. Derrida *Éperons. Les styles de Nietzsche,* Paris 1978, s. 20–21.
2 D. Grissoni *Le phénomène Derrida*, „Le Magazine Littéraire", n° 196 (juin 1983), s. 76.
3 S. Heath *La déversée*, „Tel Quel", no 57 (Printemps 1974).

Fakt, że chodziło tu o tekst Sollersa, nie zmienia istoty rzeczy: tego typu postawa wobec czytanego utworu nie byłaby możliwa bez potężnego wpływu Derridańskiej lekcji. Teksty o Derridzie i teksty inspirowane jego strategią lektury pojawiające się w latach siedemdziesiątych w „Tel Quel" czy „Critique" wyraziście łączyły się w podwójnym zamierzeniu: jak pisać o jakimkolwiek tekście nie narzucając mu uśmiercającej ciągłości wykładu oraz alienującego metajęzyka? Kilkanaście lat później pytanie to zostanie uznane przez amerykańskich kronikarzy „krytyki dekonstrukcyjnej" za znaczący wkład w odnowę „użytecznych sztuk egzegezy"[4], i choć dziś skłonni bylibyśmy wypatrywać znaków zmierzchu dekonstrukcyjnego imperium, czy wręcz obwieszczać jego upadek, trudno byłoby zaprzeczyć, iż za to właśnie pytanie Derridzie i jego mniej lub bardziej utalentowanym naśladowcom należy się fotel w Szkole Nowoczesnego Czytania. Źle by się jednak stało, gdyby efekty dekonstrukcyjnej strategii ograniczone zostały do poziomu pisarskiego eksperymentu uciekającego przed zafiksowanym idiolektem literaturoznawczym lub filozoficznym.
Chciałbym się mylić w twierdzeniu, iż taki właśnie obraz dekonstrukcji wyłania się z książki Tadeusza Sławka i Tadeusza Rachwała (których odtąd, powątpiewając wraz z nimi o możliwości przeprowadzenia ostrej granicy międzyosobowej, będę nazywał Sławkiem Rachwałem).[5] Głównie dlatego chętnie zgodziłbym się z zarzutem minięcia się z zamierzonymi efektami tej książki, mimo iż — jak zapewne wielu — jestem beneficjentem niestrudzonej działalności Sławka Rachwała na polu przeszczepów poststrukturalistycznej tkanki na rodzimy grunt.[6] Niespłacalny dług nie powinien jednak powstrzymywać przed czytaniem *Maszyny do pisania* tak, jak na to zasługuje: bez wypuszczania pióra z ręki. A to znaczy: krytycznie.

2. Świadomość ułomności wszelkiego dyskursu w konfrontacji z tekstami Derridy jest obecna, bardzo wyraźnie, w całej książce (Sławek Rachwał powiedziałby raczej, że jest w nią wpisana,

---

[4] V. B. Leitch *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction,* New York 1983, s. 262.
[5] T. Rachwał, T. Sławek *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacquesa Derridy*, Warszawa 1992, Oficyna Literatów „Rój".
[6] Zob. liczne tomy w serii *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*. Przykładowe numery: 668, 989, 994, 1084, 1239.

albo lepiej: w/za/na/do/pisana), tworząc jej coraz to przeświecającą podszewkę. Jest tym, co funduje czytelną „filozofię stylu" (s. 182) autora/ów, będącą — wzorem gramatologii — „nauką o niemożliwości stylu"(tamże). Stylu, tradycyjnie wiązanego z aktem ekspresji (tu podanym w wątpliwość), osobą twórcy (rozpuszczoną w wartkim przepływie tekstów), czy stabilnością dzieła (rozhuśtaną poza granice własnej tożsamości). O Derridzie, powiada Sławek Rachwał (s. 5–7), nie można pisać „w tonie definitywnym", „z zimnej odległości", zgodnie z „klasyczną zasadą eksplikacji i prezentacji poglądów, która metodycznie zniekształcając chaotyczny obraz świata przechodzi z pewnością siebie od wniosku do wniosku".
Skoro niemożliwy jest komentarz (ten bowiem zakłada „uprzywilejowane miejsce, z którego można by spojrzeć na tekst", a przecież *il n' y a pas d' hors–texte*), konieczne jest „otwarcie przestrzeni (de)skryptywności". Oznacza to przede wszystkim świadomie zaprojektowaną „grę z tekstem", podczas której, „w kolistych korytarzach lektury" wciąż na nowo rwie się nić Ariadny (=argument lub narracja), słowa i fragmenty („szczątki, ruiny") tekstów wymieniają swe miejsca, umożliwiając nieustanną produkcję nowych słów i nowych tekstów, których powierzchnia już w chwili narodzin pęka, odsłaniając pułapkę dla każdego (krytyka, czytelnika), „kto chce wymknąć się tekstowi, wyjść poza tekst, wyprostować, wygładzić fałdy tekstualności" (s. 200). Między zdaniem „cały świat jest tekstem", manifestacyjnie otwierającym „przestrzeń skryptywności" i zdaniem „świat jest maszyną do pisania", rozgrywa się stylistyczny spektakl zaaranżowany przez Sławka Rachwała („to znaczy przez kogo?" — wierna, przerażająco wierna metakrytyczna adaptacja „prawa *écriture*", s. 179). Zgodnie z nim, zgodnie ze „stałą zasadą gramatologii" (która polega na „nieustannym otwieraniu tego, co wydawało się ostatecznie zamknięte", s. 181), zgodnie z wszystko–odwlekającym mechanizmem *differance*, zgodnie z logiką suplementu, wprowadzającą znaki w ruch nieskończony, słowem: zgodnie z mechaniką pisania, okno — przez które moglibyśmy spoglądać na świat przemienia się w lustro, poza które wyjść nie sposób, i w którym trudno nawet dojrzeć siebie (to znaczy kogo? — pyta Sławek Rachwał). Co więc widać? — „Ruch odbić, falowanie zasłon" (s. 172). Scenę bez ramy (logika parergonu!), o zmiennej geometrii kulis, scenę, na której pojawiający się pisarz (także krytyk) natychmiast przeistacza się w klowna („klown,

figura pisarza" (s. 173) skazanego na naśladowanie własnych gestów, na „zapisywanie samego siebie". W tym spektaklu, zarówno piszącego, jak i świata substancja ulega trwałemu rozproszeniu — pęka, kruszeje, odsłaniając coraz to nowe szczeliny, z których tryskają teksty. Jeśli pisanie (Derridy/Slawka Rachwała) jest tańcem (a ma być), to „jego figury nie są wyrazem pewnej treści", nie są „znakiem ekspresyjnym". Są natomiast ciągłym wytwarzaniem, układaniem bez końca kolejnych „układów choreograficznych" (s. 176). W świecie *Maszyny do pisania* nie ma różnicy między znakiem, tekstem, literaturą, światem: w każdym z tych przypadków obcujemy „z serią upadków, w których musimy uczestniczyć, z grą zasłon, tkanin, milionów baletnic wirujących w piruetach nakładających się jedne na drugie, z bielą kosmetyków nałożonych na twarz Pierota" (s. 177) i tak dalej, dalej, w niepowstrzymanym łańcuchu substytucji i „przepływie *signifiants*" (s. 179), którego nie wieńczy żaden produkt finalny.
W lustrzanym nakładaniu się fałd objawia się „tajemnica literatury", którą już znamy: świat jest tekstem, czego konsekwencje są dwojakie. Po pierwsze — literatura jako „nieustanne ustanawianie przerw, luk, przepaści w miejscu punktu dojścia" (s. 197), broni się przed ostatecznym wypowiedzeniem. Oznacza to, iż w obliczu pragnącego nią zawładnąć dyskursu, zawsze pozostaje jakaś reszta, „fragment, ruina budowli" (s. 222), przywracająca dany tekst otwartemu obiegowi znaków wieczyście zawoalowanych (s. 204), czyniąc z każdego wywodu o literaturze przedsięwzięcie daremne w swej niekonkluzywności. Po drugie, ów sekret literatury, polegający na tym, iż jest ona czymś, co nie może się nigdy zrealizować, czymś, „co nieustannie oscyluje i zmienia kształt, rozłamując ograniczenia systemów" (s. 154), sekret, do którego można się zbliżyć wyłącznie przez p r a k t y k o w a n i e l i t e r a t u r y, sekret ów pozwala (o ile się go posiądzie) na ominięcie wszelkich różnic między poszczególnymi dyskursami (zwłaszcza pomiędzy filozofią, literaturą i krytyką), czego na przykładzie „dekonstruktywistycznej teorii literatury", czyli teorii świata jako tekstu, *ergo* literatury będącej „podszewką filozofii" (s. 65) Jacquesa Derridy, dowodzi Sławek Rachwał.

3. Dekonstrukcja opisana przez *Maszynę do pisania* jest, najogólniej mówiąc, nieustannym wyprowadzaniem dyskursu filozoficznego poza jego własne granice, w stronę literatury. Przebieg

tego exodusu jest złożony i — jak się zdaje — obejmuje trzy fazy. Po pierwsze, filozofia (jako dyscyplina) staje się świadoma własnej ograniczoności poznawczej: dystansuje się wobec swego tradycyjnego obrazu, jako „zbioru finalnych odpowiedzi" (s. 14) i staje się radykalną krytyką metafizyki obecności, tzn. „unieważnieniem takich klasycznych pojęć jak *arché*, *eidos*, *telos*, *aletheia* itd." (s. 190). Po drugie filozofia (jako pewien typ wypowiedzi) staje się świadoma własnej retoryczności (historia filozofii, dzięki mariażowi Derridy z Borgesem, staje się historią kilku metafor): odkrywa, że jako tekst (czyli różnicujący się w nieskończoność korowód znaków) nie może wypełnić złożonych przez siebie wcześniej obietnic, dotyczących ustalenia prawdy, określenia reguł legitymizacji własnych efektów, gwarancji porozumienia etc. I wreszcie po trzecie, filozofia (jako czyjaś, jednostkowa aktywność) przestaje być domeną „łatwowiernych mężów" (s. 133), przechodząc pod jurysdykcję „pisarzy–klownów", dla których każda próba jednoznacznego samookreślenia („jestem filozofem") byłaby gestem przywracającym autorytet, a więc dyskursywnym samobójstwem w objęciach metafizycznej tradycji.

W tym stopniowym odkrywaniu coraz dalej idących ograniczeń, jedyną szansą dla filozofii, o ile, rzecz jasna, pragnie ona zmierzyć się z miażdżącą logiką różNICowania, jest literatura. „Ponieważ język filozofii nie nadaje się zbytnio do jej [owej logiki] opisu (...), literatura musi stać się areną dla spektaklu *differance*" (s. 153). Oznacza to, iż przy konfrontacji obu dyskursów: filozofii, która — jak powiada Novalis cytowany przez Derridę, którego cytuje Sławek Rachwał — „jest nostalgią, pragnieniem, by wszędzie być jak w domu" (s. 65), żądzą zaprowadzenia definitywnego ładu w rozwichrzonym świecie, i literatury, która — przeciwnie — „wznawia chaos i widzi świat jako labiryntową konfigurację wątków", dekonstrukcja „musi, czy chce, czy nie chce, okazać się literaturą" (tamże) i zanurzyć się w „żywiole chaotycznych znaków" (s. 180), rozpuszczając swoją dyskursywną autonomię.

Ostatecznie więc trudno nawet mówić tu o wychodzeniu poza granice filozoficznego dyskursu w stronę literatury. To bowiem zakładałoby uprzednie rozgraniczenie obu sfer. Raczej chodzi tu o to, iż filozofia odkrywa literaturę jako najogólniejszą przestrzeń swoich tekstualnych możliwości (i niemożliwości). Dlatego, jak pisze Sławek Rachwał, Derrida nie musi wybierać między filozofią i literaturą, nie musi przestrzegać gatunkowych między nimi dystynkcji, w związku

z czym, jego pisanie znajduje dla siebie dogodną niszę „pomiędzy na pozór wypełnionymi obszarami filozofii i literatury" (s. 77). W przestrzeni tej — jak już wiemy — znaki kursują po nieuregulowanych i nieobliczalnych trajektorniach. Skoro jednak ich sieć wykreśla pole świata–tekstu, ten zaś jest tylko inną nazwą literatury (a więc i filozofii), to może nie ma już żadnego „pomiędzy"? Dzięki temu pytaniu możemy powrócić do punktu wyjścia.

4. Zdekonstruowany świat przedstawiony wyłaniający się z *Maszyny do pisania* w wersji łagodnej przypomina dionizyjskie uniwersum totalnego upojenia, w którym — posłużmy się zgrabnym określeniem Hegla — „nikt nie jest niepijany", w wersji groźniejszej — zmierza do paradoksalnego odkrycia, iż tam, gdzie nieskończone różnicowanie niepostrzeżenie zamienia się w unicestwianie różnic (między wnętrzem i zewnętrzem, ideą i zjawiskiem, esencją i przypadłością, filozofią i literaturą) niepodzielnie zaczyna panować To Samo.

W niepowstrzymanej erupcji tekstów, żaden — według Sławka Rachwała — nie może uzyskać miejsca wyróżnionego, centralnego, stając się trafnym komentarzem, prawomocną glosą lub choćby trywialnym tekstem o. Wymaga bowiem przekroczenia, przekreślenia i przepisania przez każdego, kto wyzwoli się z naiwnego przekonania, iż tradycyjna egzegeza poszerza przestrzeń intersubiektywnego rozumienia.

W konsekwencji, zarysowana w *Maszynie do pisania*... przestrzeń (de)skryptywności jest przestrzenią niedyskutowalności, co czyni z niej, z pewnością wbrew intencjom autor–a/ów, świadectwo zasłuchanego w siebie monologu. O jego apodyktycznym tonie przekonuje wybór, przed jakim postawiony zostaje każdy piszący o Derridzie/ Sławku Rachwale. Albo wpiszesz swój tekst w „grę zasłon, tkanin, milionów baletnic" i odkryjesz, że o dekonstrukcji (jak o literaturze) można mówić/pisać wyłącznie nie wprost, okrężnie, świadomie zatracając się w „świecie kolistych powtórzeń" (s. 7) i „zdecentralizowanych dygresji" (s. 211), albo — układając swój dyskurs wedle ustalonego, argumentacyjnego porządku (a przez to pozwalając na „metodyczne zniekształcanie chaotycznego obrazu świata") — staniesz się jednocześnie katem (od dawna wiadomo, że dekapitacja lub kastracja to synonimy jednoznacznej wykładni) i ofiarą (logocentrycznego złudzenia). Autor(zy) *Maszyny*

do pisania nie waha(ją) się na tym rozdrożu i „nie wypuszcza[ją] pióra z ręki" (s. 78–79).

5. Można, jak sądzę, zaryzykować twierdzenie, iż obraz dekonstrukcji wyłaniający się z książki Sławka Rachwała ukształtowany jest na podstawie częściowej tylko jej lektury. Takiej mianowicie, która usprawiedliwia całkowite zagubienie w tekstualnym labiryncie bez wyjścia, tłumaczy pozbawioną reguł grę (z) tekstem. W *Maszynie do pisania* dominują cytaty z trzech książek: *De la grammatologie* (1967), *La dissemination* (1972) i *Glas* (1974). Oderwane od ściśle filozoficznego projektu Derridy, łatwo mogą posłużyć do skonstruowania tezy, iż na zawsze jesteśmy zamknięci w „więzieniu języka" (s. 200), iż „przedmiot zamknięty w swej pojedynczości jest w gramatologii zjawiskiem podejrzanym" (s. 173), lub – że strategia dekonstrukcji jest strategią „nieafirmacji" (s. 75).
Odrzucając wszelkie wskazówki umożliwiające dekonstrukcji odzyskanie twardego reżimu filozoficznej analizy („wskazówka tyczyłaby się bowiem zdecydowanego kierunku marszu prowadzącego do dobrze rozpoznanego celu" (s. 35) i traktując ją wyłącznie jako literackie residuum w łonie dogmatycznej filozofii, Sławek Rachwał musi przeoczyć w zestawie swoich lektur takie oto, pierwsze niemal z brzegu wypowiedzi Derridy:

Każdego tygodnia, powiada ów w rozmowie z R. Kearneyem, dostaję komentarze i studia krytyczne na temat dekonstrukcji, opierające się na przekonaniu, iż to, co w nich nazywa się poststrukturalizmem, sprowadza się do twierdzenia, że nie istnieje nic poza językiem, że jesteśmy zatopieni w słowach i inne tego rodzaju głupstwa..[7]

I drugi fragment rozmowy, tym razem z Ch. Norrisem:

Filozofia nie jest po prostu rodzajem pisarstwa [*a kind of writing*], filozofia posiada bardzo rygorystyczną specyfikę, która musi być respektowana i jest bardzo ciężką dyscypliną, z własnymi wymogami, własną autonomią. Do tego stopnia, iż nie można po prostu mieszać filozofii z literaturą.[8]

Sławek Rachwał nie jest filozofem (lecz kto nim jest? – zapyta), przeto nie zadrży mu pióro (którego nie wypuszcza z ręki) przy składaniu dekonstruktywistycznej „teorii świata [która] musi być

[7] R. Kearney *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*, Manchester 1984, s. 123.
[8] *Jacques Derrida in Discussion with Christopher Norris*, w: *Deconstruction. Omnibus Volume*, London 1989, s. 75.

n i e u c h r o n n i e teorią literatury"(s. 53, podkr. moje). Z podziwu godną konsekwencją propaguje „derridańską [?] wizję świata jako literatury"(s. 23), wpisując się tym samym w obszerny krąg egzegetów, dzięki którym dekonstrukcja, w potocznym obiegu, funkcjonuje jako zbiór oklepanych i złowróżbnie brzmiących frazesów (typu *all interpretation is misinterpretation, there is no essence, there's only an endless freeplay of unanchored signifiers*, etc).
Efektem jest *Maszyna do pisania*. Książka ta, monotonnie zaprogramowana przez gramatologiczny komputer o niepełnych danych, pozwala wprawdzie sycić się fenomenem „piszącej się bez końca księgi" (s. 119), życiodajnym procesem „produkowania się tekstów" (s. 7), tworzenia dygresji, plątania wątków, rozsiewania echolalii, mnożenia cytatów, z drugiej jednak — o wiele ciemniejszej strony — *nolens volens* spycha dekonstrukcję do rangi f i l o z o f i c z n e j h u c p y lub — w najlepszym wypadku — ezoterycznego dyskursu, którego cudowny i tajemniczy blask zniknąć musi w zetknięciu z „klasyczną zasadą eksplikacji i prezentacji poglądów".

6. Szkoda.

Michał Paweł Markowski

O pożytkach z kryzysu

Kryzys podmiotowości w literaturoznawstwie i w samej literaturze to temat wciąż aktualny i w pewien sposób modny — tj. chętnie podejmowany przez krytyków i teoretyków w ciągu ostatnich ponad dwudziestu lat. Zdawać by się nawet mogło, że jest to stan sztucznie wywołany czy nawet wręcz pożądany — po okresie przesytu różnego rodzaju teoriami i koncepcjami dzieła literackiego, podważającymi użyteczność podstawowych kategorii tradycyjnej poetyki opisowej, permanentny kryzys ogarniający całą humanistykę jawić się może, paradoksalnie, jako jedyny sposób przywrócenia sensu literaturoznawczemu dyskursowi. Głoszony przez dekonstrukcjonizm „koniec antropologicznego snu" jest atrakcyjnym pretekstem, by dokonać wielu zasadniczych rewizji, wywołać ostre polemiki. Właśnie permanentność tego kryzysu, a raczej jego — by tak rzec — stan ciągłego niezrealizo-

wania, przypominający w dużej mierze „teleologiczną bez telos" koncepcję dziejów H.-G. Gadamera[1], warunkuje poznawcze korzyści płynące z tej sytuacji.

Jedną z nich jest powstanie szeregu interesujących rozpraw, zebranych we wspólnym tomie zatytułowanym *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*[2], dla którego inspiracją stał się poniekąd wspomniany kryzys. Książka ta skupia w sobie, niczym soczewka, rozmaite reakcje na postmodernistyczną negację podmiotu: od próby podważenia sensowności takiej negacji, po próbę jej „oswojenia". Warto więc zatrzymać się chwilę nad opisem przyjętych przez niektórych autorów tego zbioru „strategii polemicznych", gdyż są one bardzo charakterystyczne dla wielu dyskusji z myślą dekonstrukcjonistyczną.

Otwierającą tom rozprawę Erazma Kuźmy rozpoczyna przegląd stanowisk związanych z historią podmiotu w filozoficznej tradycji europejskiej. Postmodernistyczne traktowanie tej kategorii wyłącznie jako tzw. „procesu znaczeniowego", ukazane zostało z jednej strony jako przejaw obecnych wcześniej w filozofii tendencji podważających rolę podmiotu (począwszy od koncepcji Hume'a, na Nietzschem, Heideggerze i Lacanie kończąc), z drugiej zaś — jako immanentny problem ewolucji samej literatury. Skoro zatem kryzys podmiotowości, jak przekonuje Kuźma, jest nieodłącznie związany zarówno z samą filozoficznie rozważaną relacją ja–przedmiot, jak i z praktyką literacką (czego ślady widoczne są choćby w opisie mitologicznych metamorfoz, w dwoistości Autor/autor tekstów sakralnych, czy we współczesnych koncepcjach narracji np. *Nouveau Roman*), to oczywistym się staje, że nawet najbardziej radykalne tezy nie są w stanie niczego raz na zawsze rozwiązać.

„Śmierć autora", „koniec człowieka" — to są metafory, których zbyt poważnie nie biorą nawet ci, którzy je wymyślili. I Barthes, i Foucault [...] poszli zapewne do kasy po swe pieniądze za artykuły i książki jak zwykli ludzie, jak zwykli autorzy. [...] Prawdziwa dekonstrukcja podmiotu, podmiotu ludzkiego, osobowego w postmodernizmie mogłaby się dokonać jedynie za cenę milczenia, wyrzeczenia się języka. Na razie jednak postmoderniści tylko m ó w i ą, że chcieliby m i l c z e ć. I to jest paradoks, który ich dekonstruuje [s. 20, 28].

---

[1] H.-G. Gadamer *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej,* tłum B. Baran, Kraków 1993, s. 204.

[2] *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, red. M. Lalak, Szczecin 1993.

Głównym celem szkicu jest więc próba racjonalnego wyznaczenia miejsca zajmowanego przez dekonstrukcjonizm w całej tradycji dezawuującej podmiot jako centralną kategorię filozoficznego i literaturoznawczego opisu. W ten oto sposób — wpisana w diachroniczny paradygmat, oglądana z nieco ironicznym dystansem — dekonstrukcja przestała być czymś w rodzaju intelektualnej opozycji, zniwelowany został jej „rewolucyjny" charakter. Głoszona przez nią „śmierć" autora, narratora, postaci literackiej i czytelnika przestała przerażać, a całość koncepcji zajęła zwyczajne miejsce kolejnych światowych *avant-gardes*: w bibliotece idei.

Podobnie w pracach T. Brzozowskiego i J. Madejskiego: perspektywa historycznoliteracka sprawia, iż pozorny brak jedności podmiotu nie jest odbierany jako świadectwo jego rozpadu, zanikania, a jedynie jako efekt przyjętej konwencji artystycznej. „Gra w psychoanalizę" Brzozowskiego, opatrzona dwuznacznym podtytułem: „czyli (de)konstrukcja podmiotu" rzeczywiście jest jego „konstrukcją" — dokonaną w oparciu o poetykę surrealizmu. Nieciągły tok obrazów i asocjacji zawartych w utworach „Almanachu Nowej Sztuki" jest tutaj potwierdzeniem istnienia czyjejś świadomości — instancji nadawczej, podporządkowującej sobie komunikat. Analogicznie postępuje drugi ze wspomnianych autorów — tym razem odczytanie esejów Mieczysława Jastruna w kontekście jego symbolistycznych lektur pozwala lepiej zrozumieć „konstrukcję widzenia" świata przez podmiot paraliterackich wypowiedzi.

Z zupełnie innego stanowiska podejmuje swoją dyskusję z tezami o „śmierci podmiotu" Piotr Urbański. W jego szkicu nastąpiło wyraźne zderzenie filozofii dialogu i hermeneutycznej analizy tekstu z dekonstrukcjonizmem, co musiało w konsekwencji zaowocować bardzo radykalnymi sądami. Autor nie wszczyna jednak polemiki — od razu przechodzi do konstatacji, która likwiduje wszelkie pytania czy wątpliwości: „Jeżeli zaś opowiadamy się za sensem, istnienie podmiotu jawi się wówczas jako dramatyczna konieczność" (s. 36). W tym kontekście nie dziwi ani początek kolejnego akapitu: „Zatem: podmiot tak, ale jaki?", ani następujący po nim wywód, bowiem przyjęta z góry strategia wyklucza inne — niż w duchu przyjętej filozofii — rozwiązanie. Dziwi natomiast, iż autor nie dostrzega niebezpieczeństw tkwiących w przytaczanych aprobatywnie

koncepcjach: Heideggerowskie „bycie–w–świecie"[3] oraz uznanie lektury za proces, w którym „Drugi staje się tekstem, a tekst Drugim" (s. 46) — mogą prowadzić do wniosków wręcz przeciwnych niż te, o jakie chodziło Urbańskiemu. Zwłaszcza często nadużywana przez hermeneutykę personifikacja tekstu prowadzi w gruncie rzeczy do depersonifikacji podmiotu, skąd już tylko krok do dekonstrukcjonistycznej kategorii intertekstualności, w której wszystkie instancje nadawcze mają wymiar jedynie tekstowy, czyli językowy, niepersonalny. Nawiasem mówiąc, ciekawe, w jaki sposób rozwiązałby kwestię podmiotu Urbański, gdyby przedmiotem jego egzemplifikującej filozoficzny wywód analizy nie były „dialogiczne" ze swej natury poematy Oszajcy?

Drugie aprioryczne rozwiązanie problemu podmiotowości przynosi praca Ewy Tierling. Tym razem dzieła A. Szczypiorskiego przywołane są jako „świadectwo zdrowia podmiotu":

> Pytanie o kondycję podmiotu przesunięte na grunt polski zwraca uwagę na przypadek pisarski, który uwidacznia, iż świadomość postmodernistyczna w literaturze polskiej nie jest bynajmniej powszechna. [...] Nie zmienia się konstrukcja podmiotu [...] ani jego ontologia. Casus Andrzeja Szczypiorskiego udowadnia, że można poddać podmiot modyfikacji, ale owa modyfikacja jedynie utwierdza podmiot na jego pozycji. Metafizyka obecności nie umarła, a podmiot w literaturze ma się dobrze [s. 141].

W cytowanym fragmencie widać, jak dochodzi do znaczącego uogólnienia — od nieśmiałej jeszcze tezy, iż świadomość postmodernistyczna nie jest w literaturze polskiej powszechna, po stanowcze stwierdzenie na końcu zdania. Analizowana narracja w powieściach *Początek* oraz *Noc, dzień i noc* wraz z przytoczonym przez autorkę fragmentem cudzej wypowiedzi krytycznej mają być dowodem na to, że „Wszyscy na taką literaturę czekają" (s. 150). Doświadczenie czytelnicze ulega tutaj całkowitej absolutyzacji, a literatura polska zdaje się być ostoją zdrowej podmiotowości.

Tymczasem inne rozprawy wyraźnie przeczą takiej tezie. Barbara Zielińska dokonuje na przykład rewizji dotychczasowych interpretacji *Weisera Dawidka* przekonując, iż jest to utwór, w którym niejednorodność narracji jest odzwierciedleniem niejednorodności samego podmiotu, że opowiadanie jest tutaj sposobem poznawania i w gruncie rzeczy chodzi nie o przedstawione zdarzenia, ale o niemożność trwałe-

---

[3] Zwraca na to uwagę E. Kuźma w swoim szkicu (s. 6–7).

go uchwycenia sensu przez język. Autorka stara się podejść pragmatycznie do wykorzystywanej przez siebie teorii dekonstrukcjonistycznej, znajdując w „czytaniu pod prąd", w poszukiwaniu Derridańskich „nierozstrzygalników" ziarnko myślenia konstruktywnego. Świadome i ostrożne zastosowanie w tekście niepostmodernistycznym „lekcji postmodernizmu" przyniosło wymierne zyski: ciekawą analizę i częściowe choćby przełamanie bariery nieufności w stosunku do dekonstrukcjonistycznego modelu czytania.

O wiele silniej akcentuje związek omawianych przez siebie tekstów z postmodernistycznym zdepersonalizowanym typem kultury Robert Cieślak. Twórczość Różewicza jest dla niego przykładem literatury, która przeżyła zagładę człowieka, i to w podwójnym sensie — zagładę fizyczną, holocaust, oraz zanik poczucia jednostkowej tożsamości wywołany przez kulturę masową. Opisywana „estetyka dezintegracji" staje się wspólną płaszczyzną, na której mogą korespondować wnioski interpretatora i autokomentarze poety z wypowiedziami Lyotarda i Ricoeura.

Wspólnie określona jest także tożsamość człowieka współczesnego jako „siatka referencji, otwieranych przez różnorodne teksty kultury" (s. 115) — postmodernizm służy więc jako tło pozwalające lepiej rozpoznać sytuację poetyckiego (i poniekąd także autorskiego) podmiotu.

Pesymistycznemu ujęciu współczesnej kultury — będącej zagrożeniem dla podmiotu, doprowadzającej do nieznośnego zwielokrotnienia odbieranych bodźców i informacji — przeciwstawia w swoim szkicu Inga Iwasiów wizję optymistyczną. Jej źródłem jest zaufanie do współczesnej paleontologii, etnologii i genetyki połączone z niezachwianą wiarą w słuszność teorii przyrodniczych Lamarcka w odniesieniu do systemów kulturowych. Wnioski płynące z tych rozważań są doprawdy zaskakujące:

> obecny stan rzeczy powstał w następstwie tak wielu zmiennych, że jest „cudem", nie sposób z nim więc dyskutować. [...] pozorna „nadmiarowość" kultury, pozwalająca nam wieść każdy dyskurs i wytwarzać każdy mechanizm (lamarkistowski), powtarza dość dokładnie rozrzutność natury, postępującej analogicznie od lat [...] ta wiedza przyczyniła się zapewne do dyskomfortu psychicznego Zachodu i sformowania postmodernizmu [s. 85–86].

Tak oto postmodernizm włączony został w krąg rozważań nad ewolucją życia na Ziemi i w jakimś stopniu stał się również „cudem", z którym nie da się dyskutować.

Pozostaje więc tylko zostawić na koniec życzenie, by „kryzys podmiotowości" tak w krytyce, jak i w literaturze jeszcze trochę potrwał, skoro pobudza do pogłębionej refleksji i owocuje równie ciekawymi, jak omówiony wybór rozpraw, książkami.

Dorota Korwin-Piotrowska

Kłopoty z literaturoznawczymi problemami

Niewątpliwie „problem" jest w działalności naukowej czymś innym niż w życiu codziennym — „kłopot". Kłopot bowiem zakłóca pożądany bieg rzeczy, naukowy problem zaś urozmaica monotonię, przerywa rutynę, uruchamia twórczą inicjatywę. Naukowiec rozwiązujący problem nie jest więc w kłopocie — on pracuje.
Nie oznacza to przecież, że nie istnieją problemy „kłopotliwe"; w teorii literatury wiążą się one tradycyjnie z metodologią, a raczej z istnieniem wielu metod o rozmaitych zakresach zastosowania, legitymujących się różnymi filozoficznymi genealogiami. Relacje między literaturoznawczymi szkołami mieszczą się na szerokiej skali — od uzupełniania się i wspomagania do zasadniczych rozbieżności, co z kolei rozłamuje działalność literaturoznawców na dwie sfery: konkretnej pracy interpretacyjnej oraz refleksji nad samą tą pracą, nad używanymi w niej procedurami i narzędziami. Badanie literatury wydaje się w związku z tym zadaniem problematycznym *par excellence*, w którego realizacji naukowcom towarzyszy nieuniknione poczucie teoretycznego niedookreślenia; każdorazowo przecież ponoszą oni całkowitą odpowiedzialność za zastosowane przez siebie narzędzia, każdy metodologiczny wybór oznacza równocześnie rezygnację z innych możliwości, które także kryją w sobie obiecujące perspektywy.
Trudno w tej sytuacji kwestionować potrzebę dążeń — by tak powiedzieć — ekumenicznych, zmierzających do pogodzenia wyznawców różnych obrządków literaturoznawczych. Ów „ekumenizm" nie miałby jednak polegać na próbie wydestylowania z różnych substancji teoretycznych uniwersalnej esencji, jakiegoś idealnego „esperanto": „consensus — jak pisze Jean-Francois Lyotard — stał się wartością przestarzałą i podejrzaną", ponieważ zaprzecza „heteromorficznoś-

ci gier językowych". Użyteczny „ekumenizm" zakładałby istotną różnorodność, wzajemną niesprowadzalność rozmaitych typów podejścia do literatury, jego celem byłoby umożliwienie wielostronnego przekładu jednych na drugie, ułatwienie między nimi dialogu.
Na drodze do tego celu umieścić można wydany niedawno (co prawda z sześcioletnim opóźnieniem) tom zbiorowy *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa* (Kraków 1992). Na dowód wystarczy przywołać fragment znajdującej się tam pracy Kazimierza Bartoszyńskiego *O integracji badań nad tzw. komunikacją literacką*:

Artykuł ten nie ma na celu przedstawienia dokładnej i oryginalnej analizy komunikacji literackiej. W tym zakresie wykorzystuje hipotezy już wypowiedziane. Cel jego dotyczy bowiem pewnej strategii poczynań literaturoznawczych, a przeświadczenie, które ma być w nim wyrażone, sprowadza się do tego, że istnieje wiele odmian badania literatury, których wspólną cechą jest pragmatyczno-komunikacyjne ujmowanie tekstu, jakkolwiek metody i terminologie tych badań są bardzo rozmaite. Na tę integralność i wspólnotę, a także homologię rozmaitych ujęć i równoległość terminologii chcielibyśmy tu położyć nacisk, mając na względzie przede wszystkim dążenie do ekonomii i ujednolicenia działań naukowych [s. 121].

Wyraża się tu zamiar uporządkowania, które ma być co prawda ujednoliceniem, w zakresie jednak pojedynczej perspektywy badawczej, nie traktowanej jako jedyna możliwa; podobny cel — *mutatis mutandis* — stawiają sobie autorzy innych referatów traktujących o kierunkach, które rozwinęły się w ostatnim dwudziestoleciu, by wspomnieć choćby Aleksandrę Okopień–Sławińską, rozważającą literaturoznawcze zastosowania teorii aktów mowy; Henryka Markiewicza, wykorzystującego w refleksji historyka literatury konstatacje badaczy z kręgu „nowego historyzmu"; Ryszarda Nycza, bardzo klarownie referującego dekonstrukcjonizm w teorii literatury; Michała Głowińskiego, uściślającego rozumienie kategorii „intertekstualności"; wreszcie Ryszarda Handkego, poddającego ponownej analizie „estetykę recepcji i oddziaływania".
Omówienia te nie są jedynie prezentacjami nowych dążeń w nauce o literaturze, stanowią raczej świadectwo ich twórczego przyswojenia, oraz — co ważniejsze — próbę lokalizacji tych zjawisk w polskiej tradycji badawczej; nierzadko okazują się one wtedy nie tyle nowoodkrytymi fenomenami, ile nowymi nazwaniami rzeczy już znanych, choć niekoniecznie w pełni uświadamianych. Taka sytuacja, w zestawieniu z tytułem tomu, skłania do postawienia pytania, czy we współczesnym literaturoznawstwie dokonały się jakieś zmiany na tyle

znaczące, by nie tylko mogły stać się źródłem twórczej inspiracji, ale także by mogły prowadzić do przewartościowania i przebudowania dotychczasowych podstaw dyscypliny. Redaktorzy książki — Henryk Markiewicz i Janusz Sławiński — zachowują we wstępie ton raczej wstrzemięźliwy:

Nie są to z pewnością zmiany rewolucyjne [...]. Niemniej dokonały się w tym czasie mniejsze lub większe poruszenia w obrębie świadomości metodologicznej dyscypliny: pojawiły się nowe (czy tylko odnowione) kwestie, nowe kręgi problemowe, nie stosowane przedtem pojęcia, kategoryzacje i terminy; nastąpiły przesunięcia w hierarchii spraw znanych od dawna — co innego teraz przyciąga uwagę i cieszy się powodzeniem.

Zadaniem książki wydaje się więc wytyczanie szlaków w gąszczu splątanych propozycji, hipotez i konstatacji metodologicznych, które nie tyle układają się w jakieś nowe wyraziste kształty, ile raczej zacierają i komplikują wykreślone wcześniej literaturoznawcze mapy. Podobny punkt widzenia wyraził Janusz Sławiński już wcześniej w szkicu *Zwłoki metodologiczne* („Teksty" 1978 nr 5), gdzie przedstawia współczesną teorię literatury jako rynek

niebywałej n a d p r o d u k c j i oferowanych instrumentów badawczych — pojęć, terminów, kategoryzacji, klasyfikacji, konceptów praw, forteli interpretacyjnych... Tylko niektóre z nich powstały jako odpowiedź na wezwania wiedzy przedmiotowej; większość zrodziła się ze spekulacji nad innymi instrumentami: z przekształceń, odwróceń i zapożyczeń dokonywanych w obrębie dostępnych repertuarów metodologicznych. [...] Kłopot dziś polega nie na tym, że pojawiają się zagadnienia czekające na właściwe sformułowanie w języku, którego potrzebę dopiero się przeczuwa, lecz na tym, że występuje nadmiar języka o nie dającej się przewidzieć stosowalności, czekającego na wyłonienie się jakichś zagadnień.

Sytuacja ta prowadzi do ugrzęźnięcia literaturoznawstwa w jałowym teoretyzowaniu (które Sławiński nazywa właśnie „zwłokami metodologicznymi"), odsuwającym w daleką przyszłość praktyczną pracę badawczą.

Niekiedy zwłokę wspiera ideologicznie utopia przyszłościowa: gdy unormuje się wreszcie działania badawcze, ustali właściwe punkty widzenia i preferencje — wtedy łatwo się będzie badaczom porozumieć i w zgodzie zaczną wznosić jednolity gmach wiedzy. Przeciwko idei unormowania i standaryzacji działań przemawia niewiele, bo tylko całe dotychczasowe doświadczenie humanistyki, w której właśnie nieporozumienia, kłótnie, zderzenia języków i zamęt pojęciowy okazywały się niejednokrotnie potężną siłą problemotwórczą [tamże].

W tej przenikliwej i dość sceptycznej diagnozie zawiera się jednak możliwość pozytywna: chociaż k ł o p o t e m jest inflacyjność

metodologii, jej nadmiar, to jednak kontrowersje między różnymi językami teoretycznymi mogą wytwarzać wartościowe p r o b l e m y naukowe. I rzeczywiście je wytwarzają — rozbieżności choćby między zwolennikami ujęć wyrosłych z tradycji hermeneutycznej a badaczami posiłkującymi się filozofią analityczną, czy też wyznawcami Jacquesa Derridy prowokują interesujące i pogłębiające wiedzę o literaturze polemiki i próby mediacji. Tych kontrowersji i rozbieżności w omawianej książce trochę brakuje: nie ma w niej wątków hermeneutycznych, dekonstrukcjonizm nie występuje w roli aktywnego przeciwnika tradycyjnej humanistyki, jest jedynie przywołany w trybie referującym. Nie jest to zresztą zarzut wobec tomu *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*; stanowi on zbiór wystąpień z sesji na ten właśnie temat, nie ma więc charakteru monograficznego, lecz wybiórczy, selektywny — w zależności od zainteresowań uczestników sesji. Mógłby ktoś jednak powiedzieć, że problemy, których w książce brakuje należą raczej do rodziny filozofii niż nauki o literaturze, dla której są tylko zbędnym obciążeniem, hamującym ruch naprzód. Stanisław Lem pisał w *Filozofii przypadku:*

W naukach mniej dojrzałych, do których należą humanistyczne [...] filozofia jest nadal dostarczycielką nie tylko ujęć generalnych, lecz ustaleń typowo specjalistycznych. I nie o to chodzi obecnie, aby jednym poglądom filozoficznym przeciwstawiać inne, lecz o to, ażeby sam teren dociekań, metodologię, terminy podstawowe i całą aparaturę pojęciową ontologicznie zneutralizować.

Opinia ta nie wydaje mi się trafna, filozofia nie dostarcza współczesnemu literaturoznawstwu „ustaleń typowo specjalistycznych", wypracowało ono bowiem odrębną aparaturę badawczą.[1] Co więcej, właśnie dzięki krytycznemu stosunkowi do własnego języka naukowego i dostarczanych przezeń kategorii, ciągłemu podawaniu w wątpliwość ich ontologicznego statusu, dopracowali się literaturoznawcy na tyle wysokiej samoświadomości metodologicznej, że Richard Ror-

[1] Ten stan rzeczy można było zaobserwować na niedawnej sesji naukowej poświęconej „Słowackiemu mistycznemu", zorganizowanej wspólnie przez Instytut Filozofii i Polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim. Referaty filozofów i historyków literatury obejmowały właściwie zakresy rozłączne — pierwsi czytali dzieła genezyjskie jak traktaty filozoficzne, całą uwagę poświęcając subtelnym analizom mistycznych pojęć i ich związków; drudzy natomiast analizowali „wielogłosowość", rozwarstwienie instancji nadawczych w tych tekstach, nie pozwalające sprowadzić ich do „jednopodmiotowego" wykładu. Obie techniki analityczne były uderzająco różne, choć, nawiasem mówiąc, dałyby się z pożytkiem dla obu stron połączyć.

ty to właśnie ich przedstawia filozofom jako wzór do naśladowania. Wątki w teorii literatury uznawane często za przynależne filozofii wydają się więc nie k ł o p o t l i w e, ale p r o b l e m o t w ó r c z e. *Nowe problemy metodologiczne* to z pewnością książka ważna, wnosząca istotny wkład w rozumienie i stosowanie nowych osiągnięć nauki o literaturze. Równocześnie jednak, jako całość pozostawia ona nieuniknione zapewne poczucie niedosytu, wynikające z niedostatku ożywczej dla wszelkiej teorii polaryzacji stanowisk, twórczego konfliktu między rozbieżnymi punktami widzenia.

Adam Makowski

Opinie

Aleksandra Olędzka-Frybesowa

Przeciw czemu protestują haiku?

Tytułowe pytanie pozornie zawiera sprzeczność. Czy mogą bowiem protestować przeciw czemukolwiek haiku, które stanowią niejako zaprzeczenie agresji i wojowniczości, co więcej — są daleko idącym wyciszeniem i zachętą do kontemplacji? Ta kontemplacja prowadzi do niemal bezsłownego zachwytu. Haiku są zatem raczej jak westchnienie afirmacji niż wezwanie do sprzeciwu.
Historia ostatnich dziesięcioleci przyzwyczaiła nas do szczególnych form protestu. Datująca się od czasów Gandhiego metoda siadania w ciszy na przeciw atakujących uzbrojonych oddziałów, a dalej kolejne formy *non-violence*, aż po milczące marsze „zielone" albo „białe" oraz mnożące się (chyba nadmiernie) głodówki. Słowem sięganie po środki wyrażające protest, ale tzw. „środki ubogie".
Haiku — i to nie tyle jako sama forma literacka, ale raczej jako pewien fakt psycho-socjologiczny, poprzez swoją liczebność i witalność, z jaką przyjęły się i krzewią w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie[1], są protestem, lub — łagodniej mówiąc — reakcją na pewien zespół cech charakteryzujących naszą dzisiejszość.
Przede wszystkim stawiają opór swoistemu nadmiarowi informacji,

---

[1] Por. artykuł japońskiego teoretyka haiku, Kazuo Sato *Czy można przesadzić kwiat rzepaku?*, opublikowany w „Literaturze na Świecie" 1991 nr 1.

zjawisku zbyt oczywistemu, aby warto było powtarzać tu jego przejawy. Informacji zarówno przyjmowanych (częściej mówi się o nich, że „zalewają nas", „atakują", „bombardują" i na tę metaforykę, odbijającą ich agresywność, warto zwrócić uwagę), jak i emitowanych przez nas w stopniu zależnym od naszych możliwości.

Informacji wyrażanych słowem, dźwiękiem, a przede wszystkim — obrazem.

Musi ich być dużo. Obrazy muszą bez reszty wypełniać przestrzeń. Nie tak dosłownie jak tłoczące się, niby w lęku przed pustką, figury i ornamenty w sztuce niektórych dawnych kultur Ameryki Łacińskiej. Ale skuteczniej: one mają wypełniać nie wycinki przestrzeni, stanowiące dekorację architektury, ale czasoprzestrzeń naszego życia. Aby zaś zmieściło się ich w niej dużo, muszą defilować w przyśpieszonym tempie. Słowa sypią się zatem rzęsistym deszczem, dźwięki i obrazy wypełniają każdą minutę.

Zagrożenie jest oczywiste i ze wszystkich stron pojawiają się przestrogi. Analizując niebezpieczeństwa systemu kapitalistycznego, ekonomista i politolog Jacques Attali w pracy *Słowo i narzędzie*[2] dawno już alarmował: wielokształtna informacja, która opanowała i wypaczyła dzisiejsze społeczeństwa, nie służy ludzkiej wolności, ale umacnianiu struktur pochłaniających ludzką energię. W nadmiarze informacji, zamieniającej człowieka w widza, który je konsumuje, autor widzi bierną formę przemocy.

Haiku idą pod prąd tego obezwładniającego nurtu, stawiają opór w pierwszym rzędzie samym swoim założeniem i kształtem. Wybierają jeden obraz, najczęściej niewyszukany, „potoczny", pozbawiony patosu, i ten właśnie wycinek rzeczywistości proponują jako obiekt kontemplacji. Ograniczają pole widzenia, czy też — wychodząc poza wrażenia wizualne — ograniczają pole naszej wrażliwości, wydobywają czasem jeden dźwięk (pohukiwanie sowy, głos dzwonu, śpiew cykad), albo jeden zapach (np. trawy po deszczu).

Czas, rozpędzony bezlitośnie w codziennym życiu człowieka XX wieku, zostaje zatrzymany. Nie ma przeszłości, najczęściej też nie ma tu i przyszłości. Ta jedna chwila, na pozór przypadkowa, w rzeczywistości wybrana, okazuje się bezcenna. Istotnie, jest jednocześnie przypadkowa, bo można by wybrać inny moment, inny obraz, inne wrażenie,

---

[2] J. Attali *La parole et l'outil,* Paris 1975.

i jedyna — zasługująca na to, aby ją zamknąć w trzech wersach haiku. A więc ograniczenie dotyczące przedmiotu: jest on pojedyńczy, banalny, czasem wręcz trywialny (żaba skacze do sadzawki, podmiot liryczny szuka miejsca, gdzie można by wylać brudną wodę). Towarzyszy mu samoograniczenie piszącego podmiotu. Nieprzekraczalny rygor — trzy linijki, określona liczba sylab, ogołocenie z ozdobności, asceza nasuwająca myśl (a jest to powinowactwo niejednokrotnie przywoływane) o zasadach filozofii zen.
Podmiot odbierający wrażenia i piszący haiku jest ograniczony nie tylko liczbą słów, ale sama jego obecność jest dyskretnie usuwana, staje się bezosobowa. Nawet wtedy, kiedy czasownik przybiera formę pierwszej osoby:

ze smutkiem w sercu
wszedłem na wzgórze patrzę
krzak róży kwitnie
[L. Engelking *Haiku własne i cudze*, Kraków 1991, s. 5]

Nawet kiedy zaimek wskazuje wprost na osobę:

tam droga mleczna
a tutaj ty w tej budce
telefonicznej
[tłum. L. Engelking *Haiku własne i cudze*, s. 22]

Nie wiemy nic bliższego o tym kimś, kto wszedł na wzgórze ze smutkiem w sercu, ani o tym kimś w budce telefonicznej.
Z założenia, a także na skutek lapidarności, która wymusza ogólność, występuje niemożność pełniejszego zidentyfikowania. Obecność jest szczególna. Realna — nie umowna, nie fantastyczna, ale niejako wydestylowana.
W takiej właśnie, ascetycznej, usuwającej się na bok obecności wolno być może dostrzegać drugie jądro oporu, jaki haiku stawia nowoczesności. Rozpanoszone „ja", nie kończące się jego wyznania, szczegóły — rzekomo wszystkie — zasługujące na uwagę, miny i gesty przed lustrem, gorączkowa pogoń za oryginalnością — wszystko to zostaje poddane twardej dyscyplinie.
A przecież „ja" nie jest nieobecne. Zostało tylko przemienione, włączone w ogromną, nieskończenie przerastającą je całość. Pojawia się tu szczególne doświadczenie wewnętrzne (czy też według Thomasa Mertona „doświadczenie transcendentalne"), które w *Mistyce dnia*

powszedniego[3] zostało określone jako „doświadczenie jedności «ja» i «nie–ja»", a jego jądrem okazuje się „redukcja podmiotu, redukcja w istocie paradoksalna, podmiot zostaje bowiem zredukowany do rozmiarów... całego świata, kosmosu". Między podmiotem a wycinkiem świata odbieranego zmysłami — krzykiem czapli, szumem kaskady — przebiega więź nie abstrakcyjna i nie werbalizowana, ale obywająca się bez słów, emocjonalna. W takim momencie, w takim płodnym zawieszeniu intelektu podmiot ogarnia — w błysku intuicji — całość bytu, jednocząc się z „duszą świata".
Jedną z głównych cech haiku widzi Miłosz[4] w „świadomości, że jest się zanurzonym w widzialnych i dotykalnych rzeczach, które są tutaj, obok, w tej chwili". Granice pomiędzy światem a podmiotem zostają więc anulowane:

rozstajne drogi
tą drogą jechać tamtą
czy drogą mleczną
[tłum. L. Engelking *Haiku własne i cudze*, s. 21]

Ja–malutka cząsteczka kosmosu odczuwa swoje proporcje. Stąd rodzi się humor — przeciwny biegun uroczystego patosu, który „ja" użycza koturnów i drapuje szaty w efektownej pozie.
Czasem więc, świadomie, chociaż nie natrętnie, rysuje się ta humorystyczna dysproporcja z tym, co jest naprawdę ważne, a co w klasycznych japońskich haiku jest niemal z zasady światem przyrody.

Modląc się
Przeganiać różańcem
Komary.

Grób naszego mistrza!
Po co tyle wrzawy
Przydrożne wróble?
[tłum. Cz. Miłosz *Haiku*, s. 88]

no i gdzie teraz
wyleję brudną wodę
wszędzie śpiew cykad
[tłum. L. Engelking *Haiku własne i cudze*, s. 10]

---

3 A. Sobolewska *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992.
4 Cz. Miłosz *Wprowadzenie* do *Haiku*, Kraków 1992.

Zdetronizowanemu „ja" wolno co prawda wyrazić smutek, zmęczenie, wyjawić marzenia — ale i smutek i zmęczenie są odniesione do obrazu rzeczywistości przerastającej wymiar tych uczuć. Nie odbierając uczuciom podmiotu intensywności, przywraca się im proporcje właściwe, od tak dawna, i tak skutecznie, negowane przez europejską sztukę.

świat jest smutny
nawet gdy kwitną wiśnie
tak nawet wtedy
[tłum. L. Engelking *Haiku własne i cudze*, s. 7]

Dlatego też świat haiku, pełen kwiatów i zachwytu, zdumiewający w każdym momencie, nie jest bynajmniej idylliczny. Wydany na ból i poddany przemijaniu (o czym mówi się wyraźnie, ale ze spokojem):

Chodź, patrz
Na prawdziwe kwiaty
Bolesnego świata
[tłum. Cz. Miłosz *Haiku*, s. 36]

Przynosi prawdę trudną, o której nie wolno zapominać. I wtedy niekiedy — haiku staje się niemal mentorskie:

Nigdy nie zapominaj:
Chodzimy nad piekłem
Oglądając kwiaty
[tłum. Cz. Miłosz *Haiku*, s. 77]

Warto zauważyć, że wyłomy w tym odsuwaniu osoby piszącego są częstsze u pisarzy niejapońskich, tam, gdzie europejsko-amerykańskie panoszące się „ja", wypędzane drzwiami wraca oknem, uznając, że ważne jest to, co tylko jego dotyczy:

oglądając telewizję
kłócimy się
w czasie reklam
[Maty Partridge, tłum. L. Engelking „Literatura na Świecie" 1991 nr 1, s. 238]

W pięknych trójwierszach Octavio Paza[5] występuje nie tylko „odchylenie od sztywnych formalnych reguł (wszystkie zresztą europejskie

[5] Zob. „Literatura na Świecie" 1991 nr 1, s. 256–261.

języki muszą odchodzić od ich pedantycznego przestrzegania). Są w nich ponadto niewątpliwie obecne elementy filozofującej abstrakcyjnej refleksji, podczas gdy wschodnie haiku są aintelektualne, zawierają na ogół tylko obraz i przeżycie; u meksykańskiego pisarza pojawiają się także akcenty zwątpienia czy niepokoju, odległe od aury zgody na świat, taki jaki jest.

Amerykańskie haiku współczesnych poetów, bądź uprawiających tę formę wyłącznie, bądź obok innych, pozostając w ogólnym nurcie tego zjawiska, stanowią jednak jego szczególną wersję. Najbardziej rzucające się w oczy jest tu wtargnięcie nowego krajobrazu miejskiej XX-wiecznej cywilizacji: kioski z gazetami, pusty wózek inwalidzki, klinika psychiatryczna, odgłos spuszczanej wody za cienką ścianą.

Zdawałoby się czasem, że można tu mówić o pewnej zaprzepaszczonej szansie, jaką mogłoby się stać dla współczesnej poezji otwarcie perspektywy na poetykę haiku. Jak bardzo jest to poezja miejska, nie ma potrzeby dowodzić. Nawet elementy przyrody, które obejmuje wrażliwość poety, są zaczerpnięte najczęściej ze scenerii miejskiej: drzewo na podwórku zaglądające do okna, rzeka widziana z któregoś tam piętra. Tak jakby u nas, poza Tadeuszem Nowakiem prawie nikt już nie dostrzegał sadów, zarośniętych sadzawek z żabami, starego człowieka z motyką, i nie poświęcał im większej uwagi.

Tak jest w wielu amerykańskich haiku, prezentowanych — obok klasycznych, wschodnich — przez Miłosza w cytowanym tu już zbiorku, oraz polskich Leszka Engelkinga. Wraki autobusów, smród podmiejskich pociągów, budki telefoniczne.

Przejmujące są jednakże próby włączenia rzeczywistości XX-wiecznej brzydoty, pełnej dramatycznych spięć i kontrastów prowokujących wulgarnością, w system, który ma ocalać z okruchów odrobinę piękna.

zachód słońca umiera
na brzegu zardzewiałej
puszki po piwie...
[Gary Hotman, tłum. A. Szuba, „Literatura na Świecie, s. 230]

Ale szansa nie została — szczęściem — do końca zaprzepaszczona. W *Nowoczesnych haiku*, końcowym dziale obszerniejszej, Miłoszowskiej prezentacji, przypuszczalnie dzięki jego wyborowi, pojawiają się te elementy, których brak sygnalizowałam; jest to zresztą jak najbar-

dziej naturalne zważywszy na... istniejące do tej pory proporcje terenów miejskich do ogólnej powierzchni Stanów. Mamy tu więc nie tylko salony fryzjerskie i sklepy porno, ale obfitość komarów, pajęczyn, ciem, much i świetlików. Człowiek zostaje włączony w świat przyrody i oddycha jej sensem, nie tylko kiedy patrzy, ale gdy chwyta siekierę w ręku, nasłuchuje łańcuchowej piły z głębi lasu, podlewa słoneczniki albo szufluje owczy nawóz.

Te szczegóły nie są obojętne. Chodzi o to, żeby co najmniej nie dyskryminować żadnych obrazów. Tak więc jak w japońskim haiku — obok kwiatów wiśni i motyli — pojawia się chłop z rzodkiewką w ręku, tak i we współczesnych, XX-wiecznych, obrazowi parkingu towarzyszy „większa niż mysikrólik radość mysikrólika".

Obecność przyrody to zarazem włączenie człowieka w jej (a przecież i jego własne, mimo wszelkich przemian związanych z techniką i urbanizacją) rytmy. W haiku powinien być zaznaczony (wprost albo pośrednio) sezon; i dlatego haiku mogą być podzielone na księgi wiosny, lata, jesieni i zimy. Następstwo pór roku nie tylko zbliża piszącego do tego, co konkretnie ma przed oczami, ale poprzez ten niezachwiany porządek w zmienności punktów odniesienia przekazuje podmiotowi jakby regularny i spokojny, głęboki oddech — fizjologiczny warunek stanu kontemplacji.

Równouprawnienie szczegółów gwarantuje na każdym kroku i w każdym momencie możliwość olśnienia. Mnożą się małe epifanie. Wbrew mdlącemu obrzydzeniu wobec świata, w proteście:

Tego wieczoru — szczęście
Kiedy myłem sobie nogi
I dwa albo trzy słowa
[tłum. Cz. Miłosz *Haiku*, s. 61]

Nieoczekiwane zestawienie, dojrzany obraz, dosłyszany dźwięk, potwierdzają obecność i bogactwo świata i obecnego w nim, nie natrętnie, podmiotu.

Wróble pod okapem
Myszy w suficie —
Niebiańska muzyka.
[tłum. Cz. Miłosz *Haiku*, s. 24]

Każdy zatem z okruchów świata, kiedy padnie nań wzrok, okazuje się

godnym partnerem patrzącego i powinien zostać ocalony; nabiera więc niemal funkcji znaku, przynosi sens.
Odbywa się to, jak wspominałam, bez narzucania siatki pojęć. Wymowne może być samo zestawienie obrazów i — właściwie niewyrażalna — zagadkowa gra skojarzeń oraz podtekstów.

W pokoju na piętrze
opuszczonego domu
wpatrzona w księżyc lalka
[John Wills, tłum. A Szuba, „Literatura na Świecie", s. 251]

Wszystko, co obraz ewokuje, pozostaje nie nazwane i nie do nazwania, domyślne, ale nie do myślenia. Wkracza tajemnica.
Cytowany już wyżej teoretyk haiku w nieoczekiwanym połączeniu skontrastowanych często obrazów widzi podglebie, z którego ta poezja wyrasta.

puste trybuny
w boisko się wpatruje
samotna ważka
[L. Engelking *Haiku własne i cudze*, s. 13]

Takie niewidoczne nici pozwalające „widzieć razem" wbrew „widzeniu z osobna" „strasznych mieszczan" i ich nowoczesnych potomków; to być może kolejne jądro oporu, jaki stawiają haiku w naszej obronie przeciw zagrożeniom dzisiejszego świata ograbionego z ciągłości. Ciągłości, która jest potrzebą człowieka i przynosi mu chwile zachwytu, o których tak pisze Jan Józef Szczepański:

Jakby owe rozrzucone na przestrzeni życia błyski błogosławieństwa, spadające nagle, przemieniające na moment całą jakość istnienia w eksplozję zachwytu, były tylko jedną, wiecznie trwającą chwilą, do której się wraca.[6]

Narastające zapotrzebowanie na tę formę protestu wyrażają choćby dane statystyczne. Przykładowo: w Stanach Zjednoczonych i w Kanadzie istnieje dziewięć kwartalników poświęconych w całości poezji haiku, i ponad trzydzieści drukujących je — obok innych tekstów — regularnie. W Japonii — ponad pięćset czasopism i ponad pięćset towarzystw grupujących amatorów haiku.[7]

---

[6] J. J. Szczepański *Przed nieznanym trybunałem. Autograf*, Warszawa 1982.
[7] Dane wg cytowanego już artykułu Kazuo Sato.

Jeśli chodzi o Japonię (ale tylko o ten kraj), to trzeba tu uwzględnić wielowiekową tradycję, powiązania z wyznawaną religią (buddyzmem zen), a także aspekt „konkursów na poziomie ludowym" — jak pisze Miłosz.

Masowość zainteresowania i praktykowania takiej twórczości, a także nieprofesjonalizm ludzi oddających się tej niełatwej „zabawie" nasuwają wniosek, że bardziej niż o określony kształt poetyki chodzi tu o pewną, mogącą się różnie wyrazić, postawę życiową, o jakiś „sposób na świat".

„Haiku są malarskie" — pisze Miłosz, wspominając o równoległości powstawania japońskich haiku z wyodrębnieniem się nowego rodzaju sztuki rysowniczej: „*haiga*, czyli szkiców tuszem, biało-czarnych albo kolorowych, starających się wyrazić to samo, co haiku wyrażają słowami" (*Wprowadzenie* do *Haiku*, s. 14–15).

Związki z malarstwem mogą być mniej bezpośrednie. Wiosną 1993 roku oglądałam wystawę warszawskiego malarza Sławomira Ratajskiego, gdzie głęboko sięgająca inspiracja tej poezji była bezsporna, choć zawoalowana.

U wejścia do galerii, w formie niejako motta, wisiała plansza z czterowierszem wystawiającego artysty. Nie zachowując, podobnie jak większość amerykańskich i europejskich haiku, sztywnych zasad, miała w sobie — poza lapidarnością — atmosferę japońskich miniatur słownych. Wiersz był nieprzypadkowo wpisany w trójkąt, nawiązując do tytułu wystawy: „Kilwater". *Kilwater*, to przecież owa trójkątna, pojawiająca się na parę chwil i szybko zanikająca pienista smuga, którą zostawia na wodzie płynąca żaglówka, jacht czy statek. Uchwycony moment. Linie zbiegające się w miejscu ich narodzenia i rozchodzące się coraz szerzej, obejmują coraz więcej przestrzeni — aż po horyzont, a same giną.

Słowo — niezależnie od planszy z czterowierszem — jest w tym malarstwie obecne dyskretnie, ale wyraźnie: jest z nim zespolone. Oto dwie z wystawianych czterech plansz są kompozycjami, w których pola barwnych smug zostały przecięte w środku i ujęte w ramy pionowych pasów zadrukowanych regularnie słowami „tak" i „nie". (Katalog podaje zastosowaną w kompozycjach technikę: olej, płótno, ksero, komputer.)

Jedna z nich, o intensywnej czerwieni, została „oprawiona" w wymieszane przemiennie drobno drukowane „tak" i „nie"; druga — smużą-

ca się morskimi odcieniami błękitu (powracające hasło *kilwateru*, ale i, zgodnie z symboliką kolorów, harmonijne uciszenie) dokonała niejako selekcji. „Nie" zostały obecne, ale odepchnięte na pasy boczne, w środku zaś króluje pole zadrukowane konsekwentnie słowem „tak".
Malarz zachował tu w jakimś sensie wierność nie literze a duchowi haiku, pojmowanemu jako „światopogląd". Potwierdził to moje wrażenie spotkany na wystawie wydawca i historyk sztuki Yoshiko Umeda — autor.
To ich inspiracja każe odchodzić od zakorzenionych w europejskiej mentalności podziałów: dualizmu ducha i materii, zla i dobra, negacji i afirmacji. „Tak" i „nie" współistnieją — w przemieszaniu — obok pól nasyconej dramatycznie czerwieni. Ale przynależność do naszego zachodniego świata i — przypuszczalnie — niewerbalizowany, ale świadomy jednostkowy wybór malarza wprowadziły wyraźne granice między opozycjami i — pozostawiając współistnienie — w kompozycji błękitnej przyznały centralne miejsce afirmującemu „tak".

Kiedy zaczynałam pisać ten tekst, nie ukazały się jeszcze *Haiku* Miłosza. Mimo to afirmacja bytu, słyszalna w całej jego twórczości, ale chyba najdobitniej w wierszu *Esse* skojarzyła mi się z haiku japońskiego poety Teishitsu:

one są one są
cóż powiedzieć o kwiatach
w górach yoshino
[tłum. L. Engelking *Haiku własne i cudze*, s. 5]

Czym innym bowiem jak nie afirmacją są te „jasne kolory", które Miłosz odnalazł w tłumaczonej przez Staffa *Fletni chińskiej*, a którą wspomina z taką wdzięcznością. „Szukałem sposobu odbicia się, drogi do wewnętrznego wyzwolenia i memu przełomowi z roku 1943 dopomogła antologia Staffa" (*Wprowadzenie* do *Haiku*, s. 6).
Działo się to w „okupacyjnych ciemnościach", kiedy „wszystko naokoło mnie zmuszało do kładzenia barw ziemistych, szaroczarnych, krwawych, mrocznych". Usprawiedliwieniem dla — pojawiającej się tak nieoczekiwanie — jasnej, afirmującej tonacji stało się „zapożyczenie" naiwnego spojrzenia dziecka w poemach z cyklu *Swiat*. Na tle ówczesnej scenerii, materialnej i psychicznej, było to zjawisko tak-

że sprzeciwem wobec niej, protestem cichym, ale tym dobitniejszym. Miłosz nie znał wtedy prawdopodobnie przejmującego haiku japońskiego mistrza z przełomu XVIII i XIX wieku — Issy.

Świat rozpaczy i bólu.
Kwiaty kwitną
Nawet wtedy
[tłum. Cz. Miłosz *Haiku*, s. 90]

Ale dziś stwierdza, że „w jakimś sensie *Świat* jest też orientalny". Może w najgłębszych warstwach, tych które pozwalają „popatrzeć na siebie / tak jak się patrzy na obce nam rzeczy"[8], zobaczyć siebie jako nie-zbuntowaną cząstkę świata, choćby był tak niepojęty jak w przypowieści o makowym ziarnku.

[8] Cz. Miłosz *Świat (poema naiwne)*, Londyn 1967.

Joanna Rostropowicz–Clark

Wódz powstańców, poeta bohater

Po co, matko, taki skrzydeł pokrój?
Taka walka, ojcze, po co – takiej winie?
[K. K. Baczyński]

W książce *Poeci i Szoa* (Sosnowiec 1993) Natan Gross, mieszkający od 1950 roku w Izraelu krytyk, tłumacz i reżyser filmowy, tak pisze o Baczyńskim:

Krzysztof Kamil Baczyński był Polakiem, uważał się za Polaka i całym sercem oraz twórczością to wyrażał. Jednakże Hitler miał na to inny pogląd. Toteż, kiedy w Warszawie zaczęto stawiać mury getta, Krzysztof Kamil – wraz z matką Stefanią oraz rodziną jej brata, prof. Adama Zieleńczyka – postanowili pozostać po aryjskiej stronie, „na aryjskich papierach". Ojciec Krzysztofa, Stanisław Baczyński (Bittner), Legionista, władający żydowskim w mowie i w piśmie, zmarł przed wybuchem wojny. Matka, wychrzczona, wpadła w dewocję religijną, która zwracała uwagę. Brat matki był także piłsudczykiem, a jego córka „Dziula" (Krzysztof nieraz wspominał kuzynkę z uczuciem) miała raczej lewicowe poglądy.

Po tym lakonicznym wprowadzeniu, Gross przytacza cytaty i dłuższe fragmenty kilku wierszy, w których Baczyński albo bezpośrednio łączy się w bólu z losem polskich Żydów, albo – zawsze skrupulatnie zanotowaną datą – dopowiada specyficzny kontekst kierujący znaczenie utworu ku tej przede wszystkim sprawie. Jednym z przykładów Grossa jest napisany 21 lipca 1943 roku, w dzień po aresztowaniu wydanych Zieleńczyków, wiersz *Pokolenie*:

Nas nauczono. Nie ma sumienia.
W jamach żyjemy strachem zaryci,
w grozie drążymy mroczne miłości,
własne posągi — źli troglodyci.

Nas nauczono. Nie ma miłości.
Jakże nam jeszcze uciekać w mrok
przed żaglem nozdrzy węszących nas,
przed siecią wzdętych kijów i rąk.

Może się mylę sądząc, że moje uczucie wstrząsu, a potem smutku i żalu, po przeczytaniu tych zaledwie czterech — ale jakże gęstych! — stron, nie wymaga wyjaśnień. Więc i ten jeszcze ciężar dźwigał w tak krótkim i tak tragicznym życiu... Ciężar, którym zapewne nie mógł i nie chciał się dzielić z przyjaciółmi, prócz może garstki najbliższych, nader ostrożnie napomykających o tym dwadzieścia kilka lat później w zebranych przez Zbigniewa Wasilewskiego *Wspomnieniach*. I dlaczego krytycy, a wśród nich — jeden z pierwszych entuzjastów poezji Baczyńskiego i autor reprezentatywnego wstępu do *Utworów zebranych*, Kazimierz Wyka — konsekwentnie pomijali ten fragment prawdy o jednym z najwybitniejszych polskich liryków dwudziestego wieku? Prawdy, jeśli nawet narzuconej jego świadomości przez historię, to niewątpliwie obecnej w jego twórczości, a szczególnie w szczytowym jej okresie, od jesieni 1941 do lata 1943 roku. Mówię teraz „niewątpliwie", także z żalem do siebie, że moja młodzieńcza lektura Baczyńskiego (jak wiele innych) była pośpieszna i powierzchowna. Czy byłaby inna, gdybym wiedziała o jego żydowskim pochodzeniu? „Pochodzenie żydowskie", to nie jest właściwy zwrot — powiedział mi prof. Henryk Hiż, do którego zatelefonowałam z moją rozterką, ponieważ od lat (bez jego duchowej pomocy nie zrobiłabym doktoratu) nadzwyczaj cenię jego mądrość i *amor patriae*. Także — ponieważ wyczytałam, że znał poetę i jego stosunki rodzinne. Moje poruszenie potraktował dość sceptycznie, a nawet z pewnym zniecierpliwieniem wobec enuncjacji nieznajomego mu Natana Grossa. — No to co? (Cytuję z pamięci, więc nie w cudzysłowiu.) Nikt w naszym środowisku, absolutnie w o l n y m od antysemityzmu, nie zważał na te podziały. Chciano nas dzielić. Endecy i syjoniści. Niemcy! Czy Baczyński się ukrywał? Był w konspiracji. Wszyscyśmy się ukrywali, wyjeżdżali, zmieniali adresy, wzajemnie pomagali w ukrywaniu. I wszyscy podobnie przeżywaliśmy getto, wywózki, Oświęcim. Wciąż

się o tym mówiło. Wpływ rodziców, matki, był na początku wojny mniej ważny niż rozstanie z Anią, żarliwą katoliczką. Potem miłość i małżeństwo z Basią. I najważniejsza dla wszystkich sprawa — walka z okupantem. Czy mówienie o etnicznej genealogii mogłoby umniejszyć legendę Baczyńskiego? Nonsens. W czyich oczach? I radziłbym nie robić znów opartych na jednym wątku konstrukcji. To jest mówienie o poezji, zamiast jej słuchania.
Godzę się. Nawet jest mi przyjemnie ilekroć mowa o środowisku warszawskim tamtych czasów. To była także moja atmosfera rodzinna, taka właśnie postawa — żeby nie dzielić, nie szperać w metrykach, opierać się „zalewom nienawiści". Jeśli jednak i ten opór wraz z poczuciem wspólnoty i braterstwa (dziwnie mnie nie zachwycił pean na cześć braterstwa w *Reminiscencjach sentymentalnych* Jana Strzeleckiego) z jednej strony, a z drugiej świadomość związku — choćby narzucona — z tymi, którzy chcieli albo musieli pozostać w swojej odrębności i cierpieć najstraszliwsze piekło, stają się źródłem bolesnych zmagań zapisanych w wybitnym dziele artystycznym, to czy wolno nam w imię szlachetnych idei uznać ten zapis za mało, albo mniej ważny? Niejednokrotnie wielka sztuka wyraża to, co jej twórca odsuwa od siebie w racjonalnym myśleniu i działaniu, jest palimpsestem świadomości, jawnym symptomem ukrywanej choroby duszy — choroby epoki. Nie jest to, w moim przekonaniu, przypadek Baczyńskiego, bo zbyt wiele świadczy, jak bardzo był przytomny myśli i uczuć zawartych w swojej poezji.

Wracając do wierszy. Raz jeszcze zaglądam do wstępu Wyki. „Niewątpliwa analogia z sytuacją rodzinną Słowackiego..." — śliczna bzdurka. I dalej retorycznie nękająca Wykę kwestia, dlaczego „porażenie grozą okupacyjną" nastąpiło u Baczyńskiego wcześniej niż u jego rówieśników, bo już jesienią 1941 roku, odkąd zaczyna się trwający kilkanaście miesięcy szczytowy okres, „wybuch", twórczości poety? „Jesienią roku 1941 — pisze krytyk z myślą o wierszu *Bez imienia* — Niemcy nie uciekali się jeszcze do publicznych egzekucji na ulicach miast jako środka terroru." Informacja niezupełnie prawdziwa. Jesienią 41 roku zostało ostatecznie zamknięte getto i na ulicach Warszawy rozpoczęło się straszliwe polowanie. Emanuel Ringelbaum notował w swoim *Dzienniku*:

10 XI. Ukazało się rozporządzenie zagrażające karą śmierci Żydom, którzy wyjdą z getta bez przepustki. [...] 8 listopada zastrzelono na ulicy bez sądu specjalnego (jak powiadają) dwóch Żydów: znanego właściciela kina (na Placu Teatralnym) Lejmana, drugiego Żyda na Dworcu Głównym.

W kilka dni później, w więzieniu żydowskim na Zamenhoffa wykonano egzekucję ośmiu Żydów, w tym sześciu kobiet. Polska prasa podziemna pisząc o tej zbrodni podała nazwisko granatowego policjanta, który strzelał — Wiktora Załka. Prócz *Bez imienia* („Wtedy krzyk krótki zza ściany: wtedy w podłogę skałą...") tworzy Baczyński późną jesienią i zimą takie porażone bólem i wewnętrzną burzą wiersze, jak *Jesień 41 r.* („Żebyśmy po schodach szli z czarnych ciał braci..."), *Krzyż*, *Z szopką*, *Śnieg*, *Psalm 4* — proszę je przeczytać! Kazimierz Wyka sugeruje, że w tym okresie Baczyński reagował na koszmar wojny „nie tyle sięgając po fakty i ich liryczną ilustrację, ile poprzez wrodzoną wyobraźnię moralną te fakty antycypując". Mianuje go zatem reprezentantem i prekursorem „katastrofizmu generacyjnego" w odróżnieniu od „katastrofizmu historiozoficznego" — na przykład Miłosza i Sebyły. Synteza i pomnik reprezentanta. I jak zwykle, im wyższy cokół, tym głębszy cień.

Przed trafnie wyodrębnionym przez Wykę cyklem porażenia grozą okupacyjną, już wiosną tego samego roku Baczyński napisał kilka znamiennych wierszy, świadczących o nawet wcześniejszym wstrząsie wywołanym tym, co wszyscy widzieli. Tadeusz Sołtan we wspomnieniu o koledze z przedwojennej organizacji „Spartakus", zatytułowanym *Trudne rachunki pamięci*, pisze między innymi o wspólnym z Baczyńskim kilkudniowym pobycie w szpitalu na Solcu, w marcu i kwietniu 41 roku. „Przyczyną tego pobytu w szpitalu była, jeśli chodzi o mnie, nie tyle może choroba, chociaż serce i wtedy sprawiało mi kłopoty, co wynikająca ze względów bezpieczeństwa chęć zniknięcia na pewien czas z rodzinnego domu" — tłumaczy Sołtan i dodaje, że także Krzysztof, zawsze cierpiący na astmę, pragnął na jakiś czas „znaleźć się w nieco innym otoczeniu". Wiemy, że w marcu 41 roku zakończono w zasadzie akcję tworzenia getta w Warszawie; jednocześnie napływały do miasta ogromne rzesze przesiedleńców i uchodźców. Rozpoczęły się masowe łapanki mężczyzn do obozów pracy, w tym dwie wielkie obławy 15 kwietnia i podczas Świąt Wielkanocnych, 20 i 21 tego miesiąca, w których aktywnie uczestniczyła policja granatowa. Został aresztowany i ostro pobity w więzieniu Adam Czerniaków.

Mnożyły się akty samobójstw i zaczęła się zaraza donosów. O wierszach, które napisał Baczyński w szpitalu, mówi Sołtan: „kojarzą mi się one z naszymi rozmowami prowadzonymi tam, skąd dojrzeć można było «najdalszy brzeg żalu» i gdzie śniły się po nocach widywane za dnia «oczy z gorzkich podłużnych migdałów»". Wizytę u Baczyńskiego w szpitalu, na listowną prośbę pani Stefanii, wspomina Joanna Weintraubowa (*Dwaj Kamile*), która wraz z mężem, Jerzym Kamilem, poetą, tłumaczem z Rilkego i bliskim przyjacielem Krzysztofa, przeczekiwała ten okres na wsi pod Warszawą:

Sąsiadował z nim wielki mężczyzna, o którym szepnął mi, że wyszedł z więzienia, że jest cały spuchnięty i że tu, w szpitalu się ukrywa. I w tym miejscu nie mogę sobie dzisiaj przypomnieć, czy powiedział „tu się ukrywa", czy raczej „tu się też ukrywa". Trudno po tylu latach mieć kontrolę nad tym, co było prawdą, a co tylko moim wnioskiem wyciągniętym z pewnych sytuacji. Raczej prawdą było to, że Krzysztof był już wtedy zaangażowany w robotę konspiracyjną i sytuacja wymagała ukrycia się w szpitalu. Może właśnie dlatego matka Krzysztofa nie chciała iść do niego, aby nie naprowadzić na jego ślad.
Były to czasy, kiedy nikt nikomu nie zadawał pytań.

Należy podziwiać ogromną kulturę duchową pani Weintraubowej i pana Sołtana, może polegającą właśnie na trafnym wyczuciu, jakich pytań nie należy zadawać w stosunkach międzyludzkich i jakich nie wyciągać na publiczny użytek wniosków. Ale krytyk ma przede wszystkim sumienny obowiązek w stosunku do dzieła, powinność o b j a ś n i a n i a, a dopiero potem, jeśli taki jest jego temperament, budowania syntez. Szczególnie w poezji są pewne kody, obrazy i metafory, a w przypadku Baczyńskiego i jego rówieśników tak istotne daty, których odnośnikiem są fakty i sprawy bez określonej o nich wiedzy niejasne. Bo i skąd ma wiedzieć współczesny czytelnik jak rozumieć, co Baczyński widział przez okno szpitala na Solcu, jaki to był „prąd" pod który brodził „na ukos kaszlu i śmierci"? Kazimierz Wyka poniekąd zlekceważył te realne odniesienia z lat 41–43 i zamiast wyjaśnić, zaciemnił sens pisanych wtedy wierszy, mówiąc o ich proroczym sensie wobec późniejszych, „kolumbowych", wydarzeń. Znacznie chyba młodszy krytyk, Jerzy Święch (autor wstępu do najnowszego wyboru poezji Baczyńskiego z 1992 r.), proponuje postawę interpretacyjną uwolnioną, poza ogólnym zarysem, od „kontekstów historycznych":

Gdyby z wierszy Baczyńskiego zestawić najbardziej ciemne i niezrozumiałe fragmenty, to być może właśnie w nich zagęszcza się i kumuluje ta niemożliwa do nazwania tajemnica losu i zbiorowości w imieniu której przemawiał. Fragmentów tych jest wiele, wszak cała poezja Baczyń-

skiego tonie w powodzi metafor, aluzji, skrótów, symboli, przemilczeń (ważny środek ekspresji, czego także poeta nauczył się od Norwida). „Ciemność" i „niezrozumialstwo" tego języka jest procentem od dotkniętej Prawdy.

Czyli, radzi nam Jerzy Święch nie trudzić się nad zrozumieniem licznych niejasnych fragmentów i „doznawać przede wszystkim przyjemności" tam, gdzie wyłania się „dostatecznie silny wymiar uniwersalny". Czy jednak nie jest przyjemniej, w poważnym znaczeniu tego słowa, wiedzieć z jakiego konkretu powstaje wartość uniwersalna?
Poeci piszący i publikujący w okupacyjnych arkuszach tajnych wydawnictw, posługiwali się aluzją i przemilczeniem nie tylko jako środkiem ekspresji, ale także — ostrożności. Parotysięczny krąg ich czytelników, doznających na codzień tych samych prawd, rozumiał każdą metaforę i każdy skrót. Wiersze tym prawdom–faktom najbliższe były przepisywane, deklamowane na spotkaniach przyjaciół, w więziennych celach. Zarazem jednak ich autorzy chcieli mieć nadzieję, że „pieśń" — jeśli nie oni sami — „ujdzie cało", że będzie świadectwem dla potomnych, „obrazem dni". Że przyszły, nie zmuszony do ukrywania ciała i duszy czytelnik choć trochę się potrudzi, rozejrzy w swojej wiedzy i wyobraźni za właściwym kluczem do metafory, zastanowi nad datą i miejscem. I że pomoże mu w tym światły, sumienny krytyk.
Czytajmy dalej, uważnie, jak miłoszowski kret z latarką. Jest lato 41 roku, budowanie muru wokół getta. Z wiersza *Ci ludzie*:

Głowa przy głowie — taki to mur?
Twarze jak orzech twardych czaszek.
Pięści spęczniałe jak garby gór —
— nasze.
[...]

W dróg poszarpanych linach
motyw jak zasiek się rwie:
nasze, nie nasze, nasze, nie nasze.
To coś przypomina... Już wiem:
pęknięte serca skrzypiec.
lipiec 41 r.

Po jesieni, zamknięciu muru i wspomnianym już pierwszym cyklu nietłumionego lamentu (w wydanych przez Święcha *Poezjach* wiersze te znalazły się w rozdziale zatytułowanym *Bohater*) przychodzi zima —

spełniona miłość do Barbary Drapczyńskiej, przepiękne erotyki (wśród nich *Biała magia*) i liryka religijna; dialogi wiary, zwątpienia, nadziei. Zimno zawsze pogarszało jego astmę i za wstawiennictwem Jerzego Andrzejewskiego, zakochany i zabiedzony poeta, został zaproszony na wielkanocny tydzień z dokładką do domu państwa Iwaszkiewiczów na Stawiskach. Bo znów, podczas wyjątkowo mroźnego marca, wśród pogłosek o wywózkach do Treblinki i snujących się po ulicach Warszawy szmalcowników, dopadła go depresja. Pisał w *Milczeniu*:

[...] Znowu dym spowija
i snem przybity, leżąc umieram. Wiek mija.
O, zatrzymać! Milczenie. Widzę jeszcze ludy
i naród pod kopułą, gdzie szalone wozy
wypruwają z obłoków deszcze krwawych nożyc.
I pada mór, i ludzie wypłoszeni
do bram łomoczą, a bramy z kamieni.
Więc przypadają do stóp drżącej ziemi,
a ta otwiera paszcze, całuje i wchłania,
i niebo drga, nie woła żaden głos.
16 III 42 r.

W *Martwej pieśni*:

A sen wieczny upiory zabitych unosi
których — krzyżów ognistych i krzyż nie uprosi,
i płacz wzniesiony późno nie przywróci bieli
i nie zetrze znamienia z śmiertelnej pościeli.
Wielkanoc — kwiecień 1942 r.

W *Samotności*:

Nie ma ludzi. To tylko tragiczność tak krzepnie
w pomniki fantastyczne rosnące beze mnie
i poza mną rosnące. Wzrok ich jak zasłona
i za grzech pierworodny odjęte ramiona.
O, daj mi ten grzech poznać. Nikt na mnie nie woła.
29 IV 42 r.

W *Nocy wiary*:

Ręce jak żuki węgli
popieleją u okien.
Wiatry czarną posokę
i gwiazdy sypią w głąb.
dn. 28 czerwca 42 r.

Trzeciego czerwca odbył się ślub Krzysztofa i Barbary, uroczystości asystował chyba najliczniejszy, w jednym miejscu o jednej porze, areopag poetów. Jarosław Iwaszkiewicz pamiętał, że państwo młodzi wydali mu się wówczas jak para dzieci przystępujących do pierwszej komunii i że dał im ogromny „snop" bzu, zapamiętany także przez innych obecnych w kościele Świętej Trójcy na Solcu. Wspomina Tadeusz Soltan:

W tym miejscu zaczął się też chyba nowy rozdział w życiu poety. Dziwnie się w nim pomieszały różne sprawy i wątki. Nie potrafię jednak pozbyć się wrażenia, że nawet to wszystko, co zwykło się nazywać najbardziej osobistym szczęściem, nie zdołało uchronić poety przed wewnętrznym rozdarciem. Nie mogła wystarczyć najserdeczniejsza tkliwość najbliższych, ani młodzieńcze, żołnierskie przyjaźnie podziemia, nie mogła wystarczyć poezja — poezja sama dla siebie, a nie dla sprawiedliwej oceny świata.

Ważnym wydarzeniem lata 42 roku było wydanie, na powielaczu, pierwszego „tomu" wierszy, a więc książkowy debiut, poprzedzony obecnością kilku wierszy Baczyńskiego w dwóch okupacyjnych antologiach. Tomiki rozeszły się błyskawicznie, pożyczane wśród znajomych na jeden dzień, ale oceny krytyczne rówieśników (m. in. Tadeusza Gajcego) były dość surowe i dla autora bolesne. W piśmie „Sztuka i Naród" ukazała się w kilka miesięcy później recenzja Andrzeja Obornickiego (Stanisława Marczaka), z następującym pod koniec zdaniem: „Nietutejszy woźnico, batem dekadenckich nastrojów poganiasz konia". Choć ogromnie ucieszony entuzjastycznym listem–esejem Wyki i wdzięczny „starszym", przede wszystkim Jerzemu Andrzejewskiemu, który mu pięknie i z wielką troską mecenasował, Baczyński chciał być rozumiany — bo nie wielbiony, nie fetowany — przez młodzież, jego własny i późniejsze roczniki. Jakkolwiek ważne dla debiutanta, pochwały i krytyki wydają się nie docierać do wewnętrznej kuźni poety. Nadal pisze z wyłączonego dla każdego artysty miejsca, gdzie rzeczywistość w nieustannym płomieniu stapia się ze świadomością w kształty trwalsze niż życie. W środku lata, w trzecią rocznicę śmierci ojca, powstaje zadedykowana matce *Wigilia*: scena rewizji w mieszkaniu wdowy („Ciemni, trzej, schyleni, długo szukali w szafie..."), w którym czarny krzyż na ścianie odstraszył szpicli. We wrześniu, dzień po dniu, Baczyński pisze z najgłębszej — nie rozjaśnionej ani miłością, ani wiarą, ani nadzieją — rozpaczy.

Ten czas:

I płynie mrok. Jest cisza. Łamanych czaszek trzask;
i wiatr zahuczy czasem, i wiek przywali głazem.
10 wrzesień 1942 r.

Znowu jesień:

A oto już i jesień. Drzewa są na nowo
żaglami martwym domom, skrzydłami martwym snom,
jakby nie powstawały nad rozrąbaną głową,
jakby nie było kolumn roztratowanych rąk.
12 wrzesień 1942 r.

Modlitwa II:

Nikt z nas nie jest bez winy. Kiedy noc opada,
wasze twarze i moja ociekają krwią
i własne ciało jest jak duszy zdrada,
i nienawistne ćwieki własnych rąk.
17 września 1942 r.

Modlitwa III:

Jeśli skrzydła dzieci maleńkich
poobcinają, zamienią w kamień,
odbierz nam ziemię spod stóp przeklętych,
w glinę nas zamień.
wrzesień 1942 r.

Tren II:

Nie ma, nie ma ucieczki. Na rozdartej ziemi
ten milion serc kalekich z mojej piersi krwawi.
Byli żywi, odeszli z słowami prostemi,
tych Bóg milczeniem zbawił.

Rzeczywistość? Między lipcem a drugą polową września trwała wywózka z getta, głównie do Treblinki, ponad ćwierci miliona Żydów. Ostatni transport opuścił Umschlagplatz 21 września, w dzień Jom Kipur — Sądny. Z wierszy, które Baczyński tak nieustannie pisał tego morowego miesiąca wyjęłam zaledwie kilka ułamków, bo każdemu należy się osobna uwaga, bo w każdym jest inna przewodnia myśl, inny strzęp jednej rany. Stanowią jednak wyraźny cykl, bodajże jedy-

ny w poezji polskiej z czasów wojny, utworów poetyckich bezpośrednio reagujących na gehennę Żydów. Bo zaiste był to piekielnie trudny temat. Joanna Weintraubowa tłumaczy, że jej mąż nie mógł „pisać o tym na gorąco". „Zbyt wielki był ciężar przeżyć. Zbyt mocne uderzenie." Nie wdając się zbyt natarczywie w psychologiczne komplikacje i odcienie, można by przypuścić, że większy, niż na przykład Weintrauba, dystans Baczyńskiego wobec powiązań żydowskich, pomógł — może jako wyrzut? może konieczna doza opanowania? — w przełamaniu milczenia. Na tyle, na ile nie narażałoby to jego najbliższych. Ale takie pytania nie są potrzebne.

I znów po tym kolejnym hiobowym lamencie jesieni 42 roku, cichnie na następnych kilka miesięcy głos poety. Podejmując studia na tajnym Uniwersytecie Warszawskim, Baczyński coraz głębiej angażuje się w działalność konspiracyjną. Mniej liczne wiersze z długiej, bardzo mroźnej zimy 42/43 roku odzywają się tonem obolałej zadumy, pokory religijnej (co podkreślił już wtedy, w słynnym liście, Wyka), wiary w choćby odległą odnowę życia. Więc i myśl, że „żadna trumna nadaremno" — ale tuż po imieninach Basi, w wierszu bez tytułu:

I gdzie postąpię, pęknie mi pod stopą
ostatni kamień, a dalej już ciemność,
i jestem jak ten pierwszy człowiek po potopie,
który zawinił.

6 XII 1942 r.

I narastająca z ciemnej bryły miasta, „z zawalonych ruder", potrzeba walki i zemsty. Z wiersza także bez tytułu:

Stań się krzywdą i zemstą, miłością i ludem.
O, chwyć za miecz historii i uderz! i uderz!

II 43 r.

W ostatniej dekadzie stycznia w warszawskim getcie doszło do pierwszej, natychmiast brutalnie stłumionej, akcji zbrojnej Żydowskiej Organizacji Bojowej. Trwały jednak nadal znamienne akty sabotażu i oporu wobec kolejnych wywózek — teraz już także młodych mężczyzn. Nawiązano już kontakty z polskim podziemiem w sprawie transportu broni. O świcie, 19 kwietnia wybucha w getcie powstanie. W kwietniu — bez daty i bez tytułu — Baczyński pisze wiersz z następującą pierwszą strofką:

Byłeś jak wielkie stare drzewo,
narodzie mój jak dąb zuchwały,
wezbrany ogniem soków żrałych
jak drzewo wiary, mocy, gniewu.

I końcowymi:

Lecz kręci się niebiosów zegar
i czas o tarczę mieczem bije,
i wstrząśniesz się z poblaskiem nieba
posłuchasz głosu serca: żyje.

I zmartwychwstaniesz jak Bóg z grobu
z huraganowym tchem u skroni
ramiona ziemi się przed tobą
otworzą. Ludu mój! Do broni!

Pieśń się urywa — „runął na nas grzmiący ognisty strop" — ale w sercu poety zapada od wielu miesięcy przygotowywana decyzja. W czerwcu wstępuje do Szarych Szeregów, do batalionu „Zośka". Łączy się w *Pokoleniu* wspólna krzywda i wspólny los całego narodu:

Nas nauczono. Nie ma litości.
Po nocach śni się brat, który zginął,
któremu oczy żywcem wykluto,
któremu kości kijem złamano;
i drąży ciężko bolesne dłuto,
nadyma oczy jak bąble — krew.
22 VII 43 r.

Pozostał jeszcze jeden, ostatni rok. Rok partyzanckiej żołnierki, drżącej o każdą godzinę miłości („i jedno mi dane małe ciało kobiece") — rok świadomego żegnania się z życiem. W wierszach wątłego ciałem, ale jakże silnego duchem akowca jest tyleż patriotycznego zapału, co testamentu. Wydaje się, na podstawie kilku z tego okresu wspomnień, że Baczyński, delikatny marzycielski astmatyk, czuł się i psychicznie i fizycznie dobrze w roli, która nie wymagała ani wyjaśnień, ani przemilczeń. Nie był, może po raz pierwszy „inny", bo dla nastoletnich podkomendnych jego powaga i rezerwa znaczyły nie więcej niż starszeństwo wieku i rangi. W nadzwyczaj intensywnym szkoleniu militarnym i w szeregu akcji, starał się dotrzymać kroku bardziej niż on krzepkim, lecz równie zdeterminowanym chłopcom, uczył się nader pilnie (miał kłopoty z terenoznawstwem) — a kiedy jeden

z dowódców zaproponował mu odkomenderowanie do służby prasowej — odmówił. W małżeńskim mieszkaniu na ulicy Hołówki 3 odbywały się zajęcia szkoleniowe i mieścił się magazyn broni. Basia, wbrew konspiracyjnym kodeksom, o wszystkim wiedziała.

Pisał mniej, ale i ten ostatni rozdział jednego z najwspanialszych dzieł polskiej liryki nie jest bynajmniej jednolity. Rysują się w nim nowe sprzeczności i rozdarcia: jasno określony wybór akowca i wynikający z sympatii lewicowych niepokój o przyszłość Polski, gotowość na śmierć i przepojona ogromnym smutkiem miłość życia. Wielu spośród przyjaciół próbowało go ubłagać, by nie szedł na szaniec. Inni przystali na to, że — jak stwierdza Zbigniew Wasilewski — „musiał wybrać walkę". Kolega z kompletów, Michał Jaworski napisze, że „decyzję Krzysztofa oddania się walce bez reszty tłumaczą dostatecznie jasno jego wiersze". Wiersze — „mówiące o sprawach, których wszyscy byliśmy świadkami, ale których nie odczuwaliśmy tak mocno, aniśmy nie rozumieli i nie oceniali tak głęboko". W tym jednym bardzo prostym zdaniu zawiera się wszystko, co czytelnik poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego powinien wiedzieć, aby ją w pełni zrozumieć i tym wyżej ocenić.

Podchorąży „Krzysztof" zginął śmiercią żołnierza, broniąc Pałacu Blanka, 4 sierpnia 1944 roku. Strzelał celnie, bo zanim pocisk roztrzaskał mu głowę, udało mu się położyć kilku wrogów.

Już po napisaniu tego artykułu dotarła do mnie książka *Męczeństwo i zagłada Żydów w zapisach literatury polskiej* (KAW, 1988) z pięknym wstępem Ireny Maciejewskiej, w którym autorka wskazuje na ścisłe powiązanie twórczości Baczyńskiego z wydarzeniami za murami getta, nawet jeśli „nie mówią o nich wprost", sygnalizują ten związek dokładnym zapisem dat.

Aleksander Fiut

Pankowski: mity i seks

Kartoflania i Europa

Podstawowym gestem Mariana Pankowskiego jest — co od razu dostrzeżono[1] — prowokacja, zasadniczymi chwytami — parodia, hiperbola, groteska.

Co właściwie jest celem ataku? Schorzenia społeczne czy zmistyfikowane wyobrażenia? Rzeczywistość sama, czy już zastygła w literackich stereotypach? Najogólniej — mity zbiorowe, obyczajowe nawyki, myślowe automatyzmy. Pokutujące w świadomości, ale też umacniane i utrwalane przez literaturę. Stąd, na pierwszy rzut oka, szkicowany przez Pankowskiego obraz Europy nie jest szczególnie odkrywczy. Więcej nawet — uderza jawnym schematyzmem. Uproszczony i schematyczny wydaje się także wizerunek Polski. Składają się nań cywilizacyjne zacofanie, alkoholizm, idealizowanie przeszłości historycznej, kult grobów i pomników. Także katolicyzm, powszechny i powierzchowny — splatający w osobliwy deseń wątki patriotyczne z religijnymi.

Można by powiedzieć, że w ten sposób zachód Europy postrzega ktoś

---

[1] Zob. Cz. Miłosz *Matuga z kacetów*, w: *Diariusz paryski*, „Kultura" 1960 nr 3; Z. Bieńkowski *Pamiętnik wyobcowania*, w: *Modelunki*, Warszawa 1966.

przybyły z jej środkowej czy wschodniej części. I, na odwrót, tak ocenia Wschód przybysz z Zachodu. Dostrzega zwłaszcza to, co uderza go odmiennością, ze szczegółu wnioskuje o całości, nieraz zbyt pospiesznie uogólnia. Ale też — widzi czasem dalej i przenikliwiej niż tuziemcy. W jego oczach, tu i ówdzie, przebłyskuje przeświadczenie o rzekomym cywilizacyjnym i kulturowym rozdwojeniu starego kontynentu, „historyczna łączność aksjologii z geografią"[2]. Czy wszakże tego rodzaju interpretacje nie są nadużyciem? Chyba nie przypadkiem pisarz unika nazw miejscowych. Pomimo wszelkich, nieraz przygnębiających podobieństw, Kartoflania, owa „ziemia, bosa a wódą zalana, a przedmurzem obwiedziona święcie" (*MI* s. 8)[3], tylko częściowo przypomina Polskę. Podobnie Królestwo to nie do końca Belgia, Gród to nie tylko Sanok, wioska B. nie musi być konkretną miejscowością w Bieszczadach. Daremnie też szukać na mapie miasteczka Saindoux–Les–Ventres. Pankowski konsekwentnie rezygnuje z rodzajowości, a nawet manipuluje stereotypami. Przywołuje je do istnienia tylko po to, by od razu zakwestionować, wydrwić i pokazać z nieoczekiwanej strony. Stąd przestrzeń, podobnie jak czas, zbudowana jest z okruchów, które przesypują się w pamięci i wyobraźni ludzi.

Jeżeli coś w opowiadanych historiach szczególnie uderza, to ich umowność, hipotetyczność. Pisarz miesza gatunki, formy wypowiedzi i style funkcjonalne. Pozbawia rzeczywistość autonomii, zwraca się bezpośrednio do czytelnika, zachęcając go do współuczestniczenia w kreowaniu świata. Co więcej, opowieści narratora powstają z reguły w obecności i przy czynnym udziale słuchacza, którym może być rodak, ale z odmiennego społecznie środowiska, może być też Niemiec, Belg, zamerykanizowana Ukrainka czy obywatelka państwa z XXI wieku. Taka konfrontacja sprawia, że prawda jawi się jako rezultat wzajemnych oddziaływań obydwu partnerów. Jest zależna od punktu widzenia uformowanego przez różnicę płci, wieku, grupy społecznej, tradycji, epoki historycznej.

---

[2] J. Jedlicki *Proces przeciwko miastu*, „Teksty Drugie" 1991 nr 5, s. 6.

[3] Cytaty z powieści M. Pankowskiego lokalizuję następująco: *Matuga idzie. Przygody*, Lublin 1983 — *MI*; *Rudolf*, Warszawa 1984 — *R*; *Pątnicy z Macierzyzny*, Lublin 1987 — *PM*; *Gość*, Lublin 1989 — *G*; *Powrót białych nietoperzy*, Lublin 1991 — *PBN*. (Strony podaję w nawiasach.)

Białe rękawiczki i herbata z cytryną

Na baczniejszą uwagę zasługuje jednak galeria narratorów–bohaterów najwyraźniej noszących rysy autora. W ich losach odbija się droga życiowa pisarza, która z małego zakątka w południowo-wschodniej Polsce, poprzez studia w Krakowie i spędzoną w obozach koncentracyjnych okupację, wiodła na emigrację i katedrę uniwersytetu w Brukseli. Autobiograficzne aluzje, jakkolwiek łatwo czytelne, wydają się przecież mniej ważne. Istotniejsza jest — zawarta w perypetiach indywidualnych — figura losu całego pokolenia. Albo jeszcze inaczej: wpisana w twórczość Pankowskiego, podobnie zresztą jak w utwory Borowskiego, Różewicza, Herberta, Białoszewskiego, jedna z wersji przypowieści o człowieku, którego historia wyrwała brutalnie z dzieciństwa — objęć matki, czułej więzi z przyrodą, przyjaznego otoczenia małej społeczności — i pchnęła w okrutną samotność, jakby mimochodem odsłaniając przeraźliwość bytu. Autor *Matugi*, podobnie jak jego rówieśnicy, wypowiada prawdę o przemijaniu i nietrwałości wytworów kultury i o bolesnej kruchości ludzkiego ciała.

Bohater Pankowskiego to zawsze ktoś, kto przychodzi z zewnątrz, obcy [4], „gość", niemal intruz. Obyczaje innych drażnią go lub śmieszą, okazuje im pogardę i lekceważenie. Ale i dla otoczenia pozostaje zjawiskiem egzotycznym i niezrozumiałym. Nawet u swoich cudzoziemskich przyjaciół, którzy traktują go z sympatią i życzliwym zainteresowaniem, rychło dostrzega poczucie wyższości i pobłażanie. Na nic zdają się wszelkie próby adaptacji. Jak skarży się główny bohater *Gościa:*

> Wąsy zgoliłem, brodę środkowoeuropejską zgoliłem, coraz rzadziej biały ser kupuję [...]. I nawet odwieczny przysmak tutejszych ostentacyjnie ciamkam, kiwając pozytywnie głową pod adresem roześmianych po ojcowsku gospodarzy... [*G.*, s. 45].

Przeszkodą nie do przekroczenia okazują się przyzwyczajenia i nawyki wyniesione z domu, który — nawet w drobiazgach — trwale, choć niedostrzegalnie, kształtował upodobania. Także — nie dające się z niczym porównać i w żaden sposób przekazać, doświadczenie historyczne „połykaczy ognia krematoryjnego i toczycieli kół z kolczastego

---

[4] O formach obcości w *Matudze* pisał obszernie Z. Bieńkowski w *Pamiętniku wyobcowania*.

drutu" (*PM*, s. 85). Bohater czuje się spętany zarówno niemożnością wyrażenia swojej odmienności, jak świadomością, że cudzoziemcy, mimo najlepszych chęci, nie mogą zrozumieć jego języka symboli.
Równie obco bohater Pankowskiego czuje się we własnym kraju, który odwiedza po dziesiątkach lat niebytności. Tu z kolei razi go pomieszanie zachodniej tandety z rodzimą przaśnością, swoista egzotyka religijnych i patriotycznych rytuałów oraz epatowanie martyrologią. Spotkania z byłymi współwięźniami stają się żenującym przesypywaniem popiołów. Imaginacyjne wyprawy we własne dzieciństwo i wczesną młodość odkrywają albo zależność od kobiet, od czego bohater wolałby się uwolnić (*Pątnicy z Macierzyzny*), albo fakty go kompromitujące (*Powrót białych nietoperzy*). Dlatego stale odczuwa „niby-obcość" (*R*, s. 70) i brak mu odwagi „żeby wziąć na siebie nieobecność w tutejszym czasie" (*PBN*, s. 80). Uzmysławiając sobie dystans płynący z zadomowienia w innej już kulturze, przenikliwie dostrzega dewiacje i jednej, i drugiej. Ojczyzna budzi w nim uczucia ambiwalentne: przywiązania i obcości, rozrzewnienia i odrazy, wspólnoty, ale i wydziedziczenia. Znajduje się jakby wewnątrz i zarazem na zewnątrz mitów zbiorowych i w jakimś stopniu, choć niechętnie, je podziela, w jakimś zaś poddaje krytycznej analizie. Jedynym jaśniejszym punktem w przeszłości pozostają pamięć o matce, Matuli, z którą w swoich powieściach toczy wyimaginowane dialogi oraz wspomnienia bliskich kontaktów z przyrodą: łowienie raków, błądzenie nad wciąż jeszcze krystalicznie czystą rzeką — strzępy arkadyjskiego mitu dzieciństwa.
Jest więc ten bohater siedliskiem elementów sprzecznych. Zarazem anachroniczny i współczesny — jak przybyły z Zachodu intelektualista, który tańczy krakowiaka na krakowskim rynku (*Rudolf*). Zachodni i wschodni — niby ów przykładny obywatel, profesor belgijskiego uniwersytetu, co to czasem biega po parku, krzycząc i wyobrażając sobie, że po kozacku cwałuje po stepie i upaja się pędem (*Kozak*). Współczesny, bo obserwuje przemiany zachodniej cywilizacji od drugiej wojny światowej po pierwszą połowę przyszłego stulecia, i dawny, bo przechowuje wspomnienia o wielonarodowej i wielokulturowej mozaice na wschodnich ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. Bez wątpienia światowiec, który czuje się swobodnie w Paryżu i z dumą podkreśla, że jego książki ukazują się w przekładzie na wiele obcych języków, ale z prowincjonalną przecież zadrą, która każe mu senty-

mentalnie wracać myślami do rodzinnego miasteczka i kultywować mało znane zwyczaje oraz egzotycznie brzmiący dialekt (*Lida*). Krótko mówiąc, jego poczucie tożsamości jest chwiejne, mocno rozmazane. Czy ta wewnętrzna podwójność nie rodzi urazów? Owszem, ale równie często jest okazją do autoironicznej gry z samym sobą. Zwłaszcza, że stopień identyfikacji autora z bohaterem nie jest — jak u Gombrowicza, Konwickiego, Andermana, Pilcha — do końca określony, bywa przedmiotem świadomych i wyrafinowanych manipulacji. Czasami to wewnętrzne pogmatwanie rodzi swoistą dumę. Wówczas oznaką odrębności i nieprzystosowania stają się białe rękawiczki, noszone ostentacyjnie w Polsce (*Rudolf*), albo herbata z cytryną, napój Europy Wschodniej, pity w szwajcarskiej kawiarni (*Herbata z cytryną*).

„Góra" i „dół"

Pragnieniem bohatera Pankowskiego staje się uwolnienie od wszelkich zobowiązań i zależności. Jak to zwięźle określa Jan 4/44: „Jedno, na czym mi zależy, to żeby być. Nie przeciw komukolwiek... bynajmniej. Być, jak las..." (*G*, s. 42). Słowem, miejsce historii ma zająć biologia. Czy jednak można całkowicie uciec przed historią? Każdy człowiek jest przecież, niezależnie od swej woli, naznaczony jej Kainowym piętnem. Pankowski będzie zatem dokładał starań, ba, będzie bodaj tworzył sugestię bycia poza historią. Ale gdy już uwolni się częściowo spod dyktatury czasu historycznego, wpada w nie mniej dotkliwą niewolę czasu przyrodniczego. Stąd w jego powieściach natrętne obrazy gnicia, fizycznego rozkładu, zniekształcenia przez chorobę i starość.

Szuka oparcia w przekonaniu, że jedyną sferą ludzkiej natury, jakby ignorującą przesypywanie się piasku w klepsydrze, jest popęd seksualny. Podporządkowuje on sobie wszystkich — niezależnie od płci, wieku, profesji, nie liczy się z szerokością geograficzną i przesuwaniem epok. To chyba najlepiej tłumaczy uporczywe, czy wręcz obsesyjne opisywanie scen erotycznych, które, co znamienne, obracają się w polu skojarzeń zwierzęcych i roślinnych. Symbolicznej zaś wymowy nabiera akt kopulacji na cmentarzu (*Granatowy goździk*, *Bukenocie*). Oczywiście dla czytelnika zachodniego prowokacje Pankowskiego mogą wyglądać cokolwiek rozczulająco. Bardziej one z ducha Rabe-

lais'go niż Sade'a czy Bataille'a. Godzi się jednak przypomnieć, że literatura ma tu wiele zaległości. Natrafia bowiem na tabu silnie zakorzenione i przez wieki umacniane obyczajem, który respektował katolicki system zakazów. Pankowski pisał także, przynajmniej na początku, przeciwko na ogół cnotliwej i podniosłej w tonie literaturze emigracyjnej. Chwalebnie przy tym uniknął nudy pornografii i taniego sentymentalizmu niedomówień. Zgryźliwy humor i poetycka wynalazczość językowa pomagają stworzyć śmiałe opisy, których drastyczność rozbraja — choć tak naprawdę nie zawsze z dobrym skutkiem. Tworzy własny, oryginalny, słownik erotyczny.

Czy to nie erotyzm właśnie najbardziej jawnie demaskuje nietrwałość i pozorność gmachu kultury, w którym chroni się człowiek, gdy pragnie zapomnieć o swym zwierzęcym pochodzeniu? To pytanie, obecne w całej prozie Pankowskiego, ze szczególną mocą powraca w *Rudolfie*. Przeciwstawiając Niemca — homoseksualistę, opowiadającego z ekshibicjonistyczną wręcz lubością o swoich młodzieńczych ekscesach — Polakowi, byłemu więźniowi obozu koncentracyjnego, pisarz jednym ruchem burzy cały szereg stereotypów. Niemiec nie jest już bowiem prześladowcą, lecz potencjalnym prześladowanym. Nie należy do tych, którzy pragną nadać kierunek i kształt historii; przed terrorem i śmiercią chroni się w sferę biologicznych popędów. Jego opowieści wyjawiają grzeszną, lubieżną stronę życia, naznaczoną dewiacją i zepchniętą na społeczny margines. Ale zarazem — czy nie lepszą? Przynosi ona w końcu mniej zła niż opętanie zbrodniczą ideologią. Przywraca poczucie anarchicznej wolności. Pociąga przez wyzbycie się wstydu i wszelkich hamulców. Fascynacja młodością i jawny seksualizm stają się nie tylko synonimem ucieczki z historii i unieważnieniem społecznych i narodowych przesądów. Stanowią także wyraz kultu życia w całej jego pełni, aprobującego jego formy ciemne, niskie, gorsze — budzące odrazę lub zawstydzenie.

Pankowski z całą konsekwencją przeciwstawia cielesne — duchowemu, trywialne — wzniosłemu, przyziemne — wysublimowanemu. Krótko mówiąc: „dół" — „górze" ludzkiego ciała. Wspomniany Niemiec mówi:

ci Polacy, tak się zachowują, jakby wszyscy bez wyjątku żyli na koniach... A z konia można tylko rozkazy wydawać, szablą głowy Turków do wiedeńskiej kawy strącać, ale nie można portek spuścić, ani przodem, ani tyłem. Nie można ciała inaczej użyć jak do noszenia sztandaru, kopii czy obrazów świętych... [*R*, s. 81].

Kultura polska, zdaniem Pankowskiego, opiera się na Wielkim Przemilczeniu. Zapatrzona w etos rycerski i dogmaty chrześcijaństwa, zepchnęła w głąb zbiorowej podświadomości przyziemną stronę bytu. A przecież jej ujawnienie stawia pod znakiem zapytania cały szereg narodowych mitów, zwłaszcza romantycznej proweniencji. Przekonań, jakoby emigracja miała do spełnienia wobec kraju osiedlenia i kraju rodzinnego zaszczytne zadanie. Jakoby cierpienie na wygnaniu wiodło do moralnej doskonałości. Jakoby utracona ojczyzna miała być siedliskiem wszystkich cnót, a Polakom sam Bóg przeznaczył misję przewodzenia innym narodom Europy. Jakoby pisarz emigracyjny był duchowym przywódcą społeczeństwa. Pod całą tę ulotną konstrukcję Pankowski podkłada granat, którego mieszanką wybuchową jest seks. Może to nie bardzo wyszukane, dobrze przecież demaskuje anachronizm i śmieszność romantycznej mitologii. Uderzające tym bardziej, że zniknęła jej ideologiczna podstawa i całkowicie zmienił się otaczający świat. Mitologia ta trwa jednak uparcie w podświadomości zbiorowej, w formach uproszczonych i karykaturalnie skrzywionych, żywiona kompleksami, lękiem, biernością i interesem.
Pankowski proponuje zatem rodakom coś w rodzaju psychoanalitycznego seansu czy kuracji wstrząsowej. Całkiem świadomie zresztą sięga po dzieła Freuda i Junga, co jest szczególnie widoczne w *Pątnikach z Macierzyzny*, ale i w innych powieściach daje się łatwo wytropić. Sięga także po Rabelais'go, tak jak odczytał go Bachtin. Bo jednym z kluczy, które podsuwa, jest karnawalizacja życia. Wydawać by się mogło, cóż prostszego niż odwrócenie uświęconych hierarchii, rozpasana cielesność, szyderstwo z wszelkich autorytetów, czy zastąpienie „góry" — „dołem"? Także — „z chłopa król", patronujący jego głównym bohaterom? Rzecz w tym jednak, że jest to karnawał, który grzęźnie stopniowo w rutynie i w którym milknie ozdrowieńczy śmiech. Dawne hierarchie utraciły bowiem bezpowrotnie swoją ważność, a niewzruszone systemy wartości już nie istnieją. Nie można, po prostu, stanąć na głowie, gdy nie wiadomo, gdzie „góra", gdzie „dół". Stąd i najbardziej nawet jadowite szyderstwo staje się bezsilnym i świadomym swojej bezsilności grymasem. Pankowski, podobnie jak jego rówieśnicy — Borowski, Różewicz, Herbert — z doświadczeń wojennych wyprowadza wniosek katastroficzny. Podobnie jak Witkacy — w społeczeństwach przyszłości nie znajduje miejsca dla suwerennej jednostki i prawdziwej sztuki.

Lekcja Gombrowicza

Świat Pankowskiego to świat bez transcendencji. Niebo nad głową jego bohatera jest puste. Może na skutek przeżyć obozowych? W powieści *Matuga idzie* właśnie w scenerii obozu padają szyderstwa kierowane do Boga, który rzekomo ma w opiece nawet najlichsze stworzenie. W *Pątnikach*, w tłustym dymie krematoryjnym unosi się „Duch Święty w różowym obłoku z dzieci żydowskich" (*PM*, s. 108). Wobec cierpienia i śmierci niewinnych bledną dogmaty. Toteż bohater *Pątników* pragnie „pocić się własnym potem, kadzidłom wbrew. Pocić się poza historią, stojąc pod słupem powietrza sklepionego w nicość" (*PM*, s. 24). Jedyną *quasi*–transcendencją staje się przeto przyroda, zachwycająca swoim bogactwem i urodą nawet w procesie obumierania i ponownych narodzin — rozkładu i zarazem wzrostu. Jedyną religią — cielesne zespolenie, jedynym przedmiotem kultu — uroda młodości. Choć kult ten może przybrać, jak w *Gościu*, postać dość żałosną, gdy obrzydliwe staruchy „celebrują dzieje cielesności" (*G*, s. 50).

Najbardziej chyba fascynuje Pankowskiego teatr międzyludzki, którego reguły przemyślnie układają pożądanie i społeczny rytuał. Człowiek jest zbudowany według niego ze zdegradowanych mitów i popędu. Nie dziwi zatem, że sztuką — najczęściej wystawianą w tym teatrze — jest uwiedzenie. Rzec by wręcz można, że całe pisarstwo Pankowskiego to wariacje na ten temat. Powraca on obsesyjnie we wszystkich powieściach i wszystkich niemal opowiadaniach. Uwiedzenie daje się czytać jako poglądowa lekcja umowności form kultury. Dokonujący erotycznego podboju ocenia je bowiem pragmatycznie, nie dbając o wartości. Znaki, rytuały i symbole miłosnego alfabetu stają się dlań jedynie wehikułem żądzy. Mogą być dowolnie modyfikowane i komponowane zależnie od doraźnych potrzeb. Często używanym tu chwytem jest zderzenie „głośnego" dialogu partnerów, w którym sięgają po szeroki, lepszy czy gorszy, repertuar stylów literatury miłosnej, z dialogiem „cichym", który brutalnie i bez niedomówień demaskuje prawdziwe zamiary uwodzącego. Równocześnie pożądanie, przez swą stałość i nieodwołalność, wydaje się prawdziwsze i uczciwsze od wzorów kultury, które je upiększały. Toteż uchyla etyczne nakazy. Bohaterowie Pankowskiego cynicznie wykorzystują kobiety, kłamią na potęgę i udają nieistniejące uczucia, nie odczuwając przy

tym żadnych wyrzutów sumienia. Zazwyczaj traktują swoje partnerki jako przedmiot, co sprawia, że akty seksualne noszą rysy przymusu, nieledwie gwałtu. Miłość jest w tym świecie nieobecna i jakby niemożliwa, natomiast fizyczne zbliżenie pogłębia tylko niemożność porozumienia i wtrąca w dotkliwą samotność.

Wszystko to przypomina Gombrowicza? Tak, podobnych wątków jest sporo, co świadczy raczej o duchowym pokrewieństwie niż o zapożyczeniu.[5] Wstęp do *Matugi* przywodzi na myśl pierwsze strony *Ferdydurke*. Romanse z Paraśką czy Anielą to jakby ucieleśnienie Gombrowiczowskiego pociągu do kucht i służących. Podobnie ważny dla obydwu pisarzy jest temat uwiedzenia, dający się wielorako interpretować. A można jeszcze dodać motywy homoseksualne, zauroczenie młodością, zmagania się z kompleksem polskim, parodystyczne ujęcie zasadniczych tematów. Są także wyraźne aluzje: galop i „palic" w *Rudolfie* odsyłają do *Ślubu* i *Operetki*, parodia stylu, który przypomina Sienkiewiczowski, skłania do zestawienia *Pątników* z *Trans–Atlantykiem*. Tym bardziej, że „macierzyzna" wydaje się być polemiczna wobec „synczyzny". Przy wszystkich tych analogiach są jednak, nie dające się przeoczyć, różnice.

Autor *Pornografii* unika jak ognia dosłowności i jednostronności. Jego nieustanne zapasy z polskością przynoszą, obok demitologizacji, pozytywne przewartościowanie tradycji szlacheckiej. Krytyka polskiego katolicyzmu ogranicza się do zastrzeżeń wobec jego zawężającego duchowo oddziaływania na naszą kulturę. Prowokacje erotyczne są mocno zakamuflowane, pozostają w sferze domysłów i niedomówień, są ponadto wyrażone językiem symbolicznym. Tymczasem czytając Pankowskiego można nieraz odnieść wrażenie, że katolicyzm kraju nad Wisłą to zbiorowe małpiarstwo, polska kultura to lamus zetlałych ze szczętem mitów, a jedynym zajęciem godnym uwagi są erotyczne podboje. Świadomie jestem niesprawiedliwy, upraszczam i wyjaskrawiam. Pragnę bowiem uświadomić, na jakie pułapki narażony jest ten, kto nie do końca podejmuje myśl Gombrowicza.

Był on nieodrodnym dzieckiem awangardy.[6] Koncepcja człowieka, który negację, zwłaszcza tradycyjnych, form kultury łączy z afirmacją,

---

[5] Zob. tamże.

[6] Całe to zagadnienie trochę inaczej przedstawił J. Jarzębski (*Między awangardą a modernizmem: Witkacy, Schulz, Gombrowicz*, w: *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992).

ba, ubóstwieniem instynktownej, zwłaszcza seksualnej części ludzkiej natury, jest dziełem ideologii artystycznych początku wieku. Pozbawiona oparcia z zewnątrz jednostka, która dorobek kulturalnej przeszłości ma za godny pogardy relikt, jedyne oparcie musi znaleźć w sobie, w potędze zbuntowanego „ja". Ale skąd właściwie to „ja" ma czerpać energię? Z tego, co w nim zwierzęce? Ten paradoks owocuje w poezji futurystów, awangardzistów, a nawet skamandrytów epatowaniem brutalnym erotyzmem, kultem fizycznej krzepy i bezrozumu młodości. Wszystkie te wątki łatwo znaleźć u Gombrowicza. Ale to, co było historycznym paroksyzmem jego epoki, uznał on jedynie za odmianę ponadczasowego wzoru. Represyjne i ograniczające formy społecznego współżycia, nasilające się wraz z odchodzeniem w niebyt, stanowią według niego niezbywalną cechę całej kultury. Młodość natomiast, a wraz z nią to wszystko, co w człowieku nieokreślone, instynktowne, erotyczne, przestaje być właściwie kategorią biologiczną. Wchłania bowiem w siebie — zależnie od międzyludzkich konfiguracji — sensy społeczne, estetyczne, filozoficzne, kulturowe. Ucieleśnia potencjalność wiecznej samoprzemiany. Gest burzenia równoważy u Gombrowicza ozdrowieńczy śmiech, szczególnie mocny w *Ferdydurke*. Z czasem ten śmiech staje się coraz bardziej sardoniczny, gdyż wyziera spoza niego groza istnienia i okrucieństwo historii. Coraz mniej panuje też pisarz nad pokrętnym erotyzmem swoich bohaterów. Nie ustaje przecież w walce z najmniejszą nawet formą zniewolenia i samoafirmację odnajduje w sztuce. Bo, jak na awangardzistę przystało, mimo wszelkich wątpliwości nie traci wiary w lepszą przyszłość.

U Pankowskiego krytyka wszędobylskiej Formy jest bardziej konkretna — osadzona w historycznych i społecznych realiach. Świadomość gry — przeglądanie się w oczach innych oraz kalkulowanie na zimno każdego słowa i gestu — w mniejszym stopniu wynika z filozoficznych założeń niż z życiowej praktyki. Jest sposobem bycia raczej, aniżeli receptą na istnienie. Zarazem zwierzęcość ludzkiej natury objawia swą siłę jawniej i bezwzględniej. Bohater Pankowskiego swobodnie porusza się w międzyludzkim teatrze, a równocześnie niewolniczo ulega własnym popędom, co sprawia, że jego zachowania są dość mechaniczne, pozbawione elementu niespodzianki i łatwe do przewidzenia. Inwencja pisarza wyraża się głównie w wynalazczości językowej. Bohater Pankowskiego na pozór dobrze przerobił lekcję

Gombrowicza. Śledzi przecież własne i innych ludzi uwikłanie w zbiorowe rytuały oraz uleganie mitom. A jednak przegrywa. Niewystarczającą bronią okazują się świadomość zniewolenia i gest negacji. Dlaczego?

Tocząc zapasy z wszechwładnym demonem Formy, Gombrowicz poddawał rewizji jej każdy, nawet ledwo widoczny kształt. Także taki, jaki narzuca postawa buntu i destrukcji. Pankowski tymczasem zanegował wszystko, poza samym gestem negacji. Uwierzył jakby, że prowokacja ofiaruje mu wolność bez ograniczeń i stał się, paradoksalnie, zależny od formy prowokacji. Może dlatego, że miał za sobą doświadczenia okupacyjne? Ze awangardową koncepcję człowieka umieścił w katastroficznych ramach? Albo, że z opozycji natura — kultura wyciągnął jednoznacznie pesymistyczne wnioski? Istnieje jeszcze jedna możliwość odpowiedzi. Zauważył kiedyś przenikliwie Zbigniew Bieńkowski, że w *Trans-Atlantyku* Gombrowiczowi „polskość ciąży, ale ciąży jak bogactwo, kula złota, ciężka do dźwigania". Dopiero walka z polskością daje pisarzowi „poczucie, że jest obywatelem świata". Tymczasem „Władziu Matuga niezdolny jest nawet wzbudzić w sobie tak luksusowego pragnienia, aby być Władziu Matugą, on chce być po prostu kimś. Być kimś w ogóle! Byle kimś. A czy mając na sobie piętno Kartoflanii można być kimś poza Kartoflanią?". [7] To trafne spostrzeżenie należy uogólnić i odnieść do innych powieści Pankowskiego. Jego bohaterowie potrafią przeciwstawić światu jedynie swoją zachwianą tożsamość, albo, co najwyżej, świadomość tego rozchwiania. Ich „ja", przeciwnie niż „ja" bohaterów Gombrowicza, jest słabe. Nie znajdując zatem wystarczającego oparcia w samych sobie szukają potwierdzenia na zewnątrz: w ponawianych prowokacjach, czy w demonstrowaniu mizernych oznak nieprzystosowania — białych rękawiczek, herbaty z cytryną.

---

[7] Z. Bieńkowski *Pamiętnik wyobcowania*, s. 371–372.

Dorota Heck

Różewicz mistyczny (Z notatek)

A jeśli nie jest On ani dobrocią, ani bytem, ani prawdą, ani jednym, czymże zatem jest?
— Nicością! Nie jest tym ani tamtym. Jeśli jeszcze myślisz, że jest czymś, On tym nie jest.
[Mistrz Eckhart *Kazania*]

Koniec poezji to nienowy temat twórczości Różewicza. Przemiany tych — nieco przewrotnych — pochwał milczenia, rezygnacji z poetyckiego słowa zdają się jednak uzyskiwać głębszy sens w tomie *Płaskorzeźba* (1991). Gdy: „poezja/ może się objawić/ poecie/ w kształcie drzewa/ odlatującego/ ptaka/ światła"[1], warto przypomnieć wcześniejsze konteksty, w jakich pojawia się ś w i a t ł o:

Jest w tomie *Niepokój* wiersz *Matka powieszonych*. „Pomylona [...] z jałowym łonem/ zwiędłą piersią" chodzi po ulicy — czarna. [...] Można ją zobaczyć w realistycznym, rodzajowym obrazie, ale to plan dalszy. Na pierwszym widzimy co innego: „srebrną głowę niesie/ w dłoniach/ ach jaka ciężka bryła/ wypełniona nocą/ rozsadzona światłem". Ta głowa istnieje nie tylko w wyobraźni pomylonej. Jest widoczna; skojarzenie z księżycem („pomylona syrena wyje/ do

[1] T. Różewicz *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991. (Dalsze cytaty w tekście pochodzą z tego tomu poezji Różewicza.)

obrzękłego nad miastem księżyca [...] matka powieszonych/ z księżycem u szyi/ idzie na dno") sprawia, że „czarna" matka kojarzy się z Czarną Madonną. Jest poza tym srebrna głowa obrazem, który w poezji Różewicza będzie się powtarzał i zawsze wskazywał na wyidealizowane „ja".
Świetlista głowa to symbol podmiotu, całego podmiotu, a nie tylko funkcji poety. To symbol człowieka, który w tym, co najbardziej wewnętrzne w nim i jasne musi odnaleźć swoją wartość i ocaleć. Jest żywy albo umarły. Czy to takie ważne? Jeśli bowiem zostanie uchwycony w całości, będzie umarłym i żywym, wszystkim i niczym, ciemnością i światłością — jednocześnie. Ta synteza przeciwieństw, dominujący oksymoron stanowi centralne miejsce w planie antropologicznym poezji Różewicza.[2]

Szukam miejsc, w których łamie się zasada wyłączonego środka w wierszach Różewicza. Tu? Przesłanka pierwsza: oksymoron. Czy także — paradoks?
Łukasiewicz mówi o „wewnętrznej, immanentnej ironii poetyki Różewicza".[3] Ironia zakłada współobecność dwu niezgodnych (przy tym — nierównorzędnych) znaczeń. Czy także — paradoks? Przesłanka druga: ironia.
Trudno zapomnieć definicję ironii tragicznej. Czy Różewiczowska ironia bywa podobnie głęboka? Czy ma wymiar eschatologiczny?
Ilustracje Jerzego Tchórzewskiego, zamieszczone w tomie prozy Różewicza *Przygotowanie do wieczoru autorskiego,* a nawet rysunki z *Płaskorzeźby*, korespondują z ważnym cyklem obrazów tego malarza zatytułowanym *Człowiek z gwiazdą*. Ich bohaterowie mają tak namalowane głowy, że zaczynają istnieć niby widzialne dusze, do których cierpiące, poszarpane ciała wyciągają ręce. „Jasny ośrodek duchowy"[4] z przytoczonej eksplikacji Różewiczowskiej antropologii byłby, jak sądzę, odpowiednikiem owych świecących plam, głowy–duszy *Człowieka z gwiazdą*.
Ryszard Nycz „dwuznaczne epifanie Różewicza"[5] udokumentował

---

[2] J. Łukasiewicz *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław 1993, s. 101; (zob. też s. 120).
[3] Tamże, s. 115.
[4] Tamże, s. 104.
[5] „Domniemany ślad transcendencji (...) podlega z konieczności relatywizacji i problematyzacji, lub nawet zakwestionowaniu. Stać się bowiem może znakiem czegoś, co nigdy naprawdę nie istniało, co nigdy naprawdę nie było obecne... gdzie indziej, gdzie indziej niż w zwodniczej i «życzeniowej» grze ludzkiego języka...
W ten sposób, w zależności od przyjęcia jednej lub drugiej możliwości interpretacyjnej podsuwanej przez interteksty, wiersz otrzymać może istotnie przeciwstawne wykładnie, które ani nie dadzą się sprowadzić do jakiejś jednej źródłowej a wieloznacznej postaci, ani też znieść

przede wszystkim wierszami z wcześniejszych książek poetyckich autora *Płaskorzeźby*. Nie było w nich jeszcze tak silnej kontestacji wobec zastanych kanonów literatury i kanonów życia literackiego, co wobec własnej osobowości. Nie było aż tak wyraźnego roztapiania się w pustce.

Mistrz Eckhart pytał retorycznie: „kim są (...) do Boga «podobni»? Do Niego są podobni ci tylko, którzy nie są podobni do niczego".[6]

Chciałabym w tej dzisiejszej fazie buntu Różewicza przeciw Literaturze wykazać zbieżności z wypowiedziami nadreńskich mistyków. Płaskorzeźba jest czymś — w skali dziejów kultury — trwałym. *Exegi monumentum aere perennius*? Nie, jeżeli aprobować illokucyjną moc zdania z *Płaskorzeźby* „Wiem, że umrę cały". Przesłanki wnioskowania o całości Inskrypcji są głębsze niż topos nieśmiertelności dzieła poetyckiego. Mają one dwa fundamenty: pierwszy, filozoficzny — w mistyce apofatycznej (wraz z jej zewnętrzną kontradyktoryjnością) oraz drugi, elokucyjny — w ukonstytuowaniu mowy i jej uprawomocnień na paradoksach, dzięki czemu wypowiadana treść nie podlega już powszechnym standardom racjonalności, staje się — niepodważalna.

Konstrukty takie są wielorako dziedziczone. Mistrz Eckhart: „Św. Augustyn mówi: «Całe Pismo Święte jest puste. Jeżeli się mówi, że Bóg jest Słowem, znaczy to, że jest wypowiedziany, a jeśli mówimy, że jest niewypowiedziany, jest niewyrażalny».[7] Bliska wrażliwości Różewicza zdaje się ostatnio poezja towarzysząca buddyzmowi. Świadczy o tym, na przykład, ten oto obraz:

---

w syntezie na wyższym, nadrzędnym poziomie. Tytuł, który zazwyczaj przesuwa szalę znaczenia na stronę mocniejszej czy bardziej doniosłej wykładni, tutaj się nie pojawia [mowa o wierszu bez tytułu, który to wiersz jest przedmiotem rozważań cytowanego autora — DH]. I chyba nieprzypadkowo, jeśli uwzględnić niekonkluzywny, otwarty charakter tej semantycznej organizacji. Wartość tego wariantu — jak i wartość tego utworu polega bowiem, «technicznie» rzecz biorąc, na sztuce umiejętnego zestawienia, zmierzającej do osiągnięcia artystycznej równowagi w rezultacie aktywizacji semantyki podważających się wzajemnie racji konkurencyjnych wykładni" (R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 108–109). *Płaskorzeźba* jednak wydaje się sięgać do wzorca wypowiedzi niosących dwa sprzeczne znaczenia, lecz na różnych: dosłownym i duchowym poziomach, wzorce znane choćby z Biblii, bodaj poprzez pochodzące z niej „skrzydlate słowa" (por. R. Nycz, tamże, s. 103–110), lecz rozwinięte szczególnie w teologii apofatycznej.

[6] Mistrz Eckhart *Kazania*, tłum. i oprac. W. Szymona O P, Poznań 1986, s. 110.

[7] Tamże, s. 326.

siedzę pod jabłonką
na otwartym zeszycie drżą
cienie gałęzi
jabłonka przekwita
płatki opadają na stolik
na trawę na książkę.

Dwie z trzech wymienionych analogii między buddyzmem a nauczaniem mistrza Eckharta można odnaleźć w *Płaskorzeźbie*. To skojarzenie Boga z nicością oraz duszy ludzkiej ze światłem.[8]
Mistyczne konotacje „ja" w twórczości Różewicza pomnaża zakwestionowanie humanistycznych utopii. Trzykrotnie tę kolejność przemyśleń utrwala *Płaskorzeźba*:

W drodze do Nowego Człowieka
do Nowej Jerozolimy
do Utopii

zmęczony
szukałem cienia
pod drzewem wiadomości
dobrego i złego
ale drzewo uschło
rozwiało się

w domu nie było Ojca
ani braci ani chleba

zostawiłem przed sobą ślady stóp
i odszedłem w krainę bez światła.

Ślady p r z e d. To nie tylko poetycka ekspresja. To także — mistyczna ontologia.
„Ja" z postoświeceniowych, cywilizacyjnych, humanistycznych utopii trafia w ciemność:

wracamy do spustoszonego domu
szukamy życia w grobach

nad nami
na brudnym niebie

---

[8] B. Wetle *Meister Eckhart. Gedanken zu seinen Gedanken*, w: A. Haas *Das „einig Ein". Studien zu Theorie und Sprache der deutschen Mystik*, Freiburg 1980, s. 105–110, 172–174, 192–196, za: Szymona *Wstęp* do: *Mistrz Eckhart*, s. 40.

stoi słońce
jak wielka żółta wesz.

To są rudymenty końca poezji, gdyż (jak według katastrofisty sprzed drugiej wojny światowej):

marnieje religia filozofia sztuka
maleją naturalne zasoby
języka

[...]

nasze sieci są puste
wiersze wydobyte z dna
milczą
rozsypują się

są jak kurz
tańczący na promieniu słońca
który wpadł do pustego wnętrza
świątyni.

„Puste wnętrze" jest dla mnie pustym (w języku tradycji mistycznej) Pismem Świętym.
Największą dozę spirytualizacji wyobraźni zawiera rozpoczynający *Płaskorzeźbę* wiersz *bez*. Już ten tytuł–przyimek ewokuje rygor wyrzeczenia, zaniechania zarówno poznawczej, jak i każdej innej, zwłaszcza sygnifikacyjnej aktywności: „rozwarłem ramiona/ i wypuściłem Ciebie". Daleko idąca interpretacja przypominałaby o gołębicy symbolizującej Ducha Świętego. Odfruwanie, oddalanie się czegoś subtelnego, emanacja — to typy ruchu właściwe dla obrazowania mistycznego.
Szczególnie puenta „życie bez boga jest możliwe/ życie bez boga jest niemożliwe", suponuje implikowaną teofanię każdej żywej istoty.
Utożsamienie: „ja"—Bóg (Jezus Chrystus), deifikacja „ja" i umieszczenie w takim kontekście chwili śmierci Boga — jako śmierci poszczególnego człowieka skłania, by zacytować tu mistrza Eckharta: „Wiedzcie, że Bóg tak bardzo kocha duszę, że gdyby ktoś odebrał Mu tę miłość, tym samym pozbawiłby Go życia i istnienia, zabiłby Go, jeśli tak można powiedzieć"[9]. Różewicz:

[9] Mistrz Eckhart *Kazania*, s. 389.

Twoje kredowe koło
pełne ciemności i światła
zamknięte doskonałe
to ostatni Bóg
który nie umarł

przez śmierć
wyjdziesz z niego

Do Piotra — do kogoś o imieniu apostoła, któremu Jezus rzekł: „Zejdź Mi z oczu, szatanie!" (Mt 16, 23; aluzja obecna w wierszu) — zwraca się „ja", niby Bóg–człowiek. Wzorem Jezusa odpuszczającego wobec tłumu grzechy, wbrew mentalności tłumu–publiczności literackiej, na przekór jej roszczeniom: „wodzę długopisem/ po kartce papieru/ jak patykiem po piasku".

Dwie przesłanki kierujące myśl w stronę paradoksu: oksymoron oraz ironia prowadzą ku paradoksom mistyki apofatycznej. Booth używa terminu „ironia metafizyczna"[10]. I to właśnie w ironii, skłonny byłby dostrzegać sposób uniezależnienia się od ograniczeń, jakimi są obciążone słowa, formę nieposłuszeństwa wobec Wittgensteinowskiego minimalizmu.[11]

Maksymalizm żywi się paradoksem. Tak dzieje się w poezji metafizycznej, w Biblii[12], zaś ironia tragiczna przesądza o estetycznym kształcie najpoważniejszych antynomii egzystencji. Z mistyką zdaje się łączyć ironię: 1) dialogowość, rozumiana jako metoda zbliżania się do prawdy (ironia sokratyczna wciela się w dialog; mistycy układają rozmowy duszy z Bogiem); 2) kwestionowanie słowa (ironia potrafi zachwiać jego znaczeniem, mistyka zmierza ku milczeniu); 3) dysymulacyjność (ironista podważa niektóre prerogatywy rozumu, mistyk chce wyeliminować całe zadufanie rozumu i zmysłów).

Być może, problem istnienia tabu dla ironisty uzyskał nowy status, gdy dominującą, a więc neutralizującą, kategorią eksplikacyjną dzisiejszej kultury wysokiej stała się ironia. („Nasz trup romantyczny wzdęty poezją/ jest w tym sezonie/ postmodernistyczny/ pono ironiczny".) Aby restytuować między ludźmi porozumiewającą się wspólnotę, trzeba „zironizować" wszystkie pojęcia — nawet pojęcie Boga.

---

[10] W. C. Booth *A Rhetoric of Irony*, Chicago–London 1975, s. 228.

[11] Tamże, s. XII.

[12] Np.: Rdz. 3, 22; Sdz 10, 14; I Krl 10, 18, 27; Am 4, 4–5; Mt 26, 45; I Kor 4, 8; (zob.: W. Szturc *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 65).

Jeżeli ufać, że sztuka, że poezja bywa epifanią — to spotkanie mistyki oraz ironicznych wierszy końca naszego wieku wskazywałoby na mistyczność ich ironii.
Pisanie (nawet nie! — wodzenie) „patykiem po piasku" jest antytezą manier wieszcza, poety nieśmiertelnego. Konwergencja sztuki i Tajemnicy każe przypuszczać, że w sferze Tajemnicy poezja milczenia może uzyskać wieczny wymiar:

poezja nie zawsze
przybiera formę
wiersza.

Od idei zamilknięcia do uczestnictwa w tradycyjnej symbolice życia duchowego — znaczenia przesuwają się po ewentualnych przerzutniach:

poezja
może się objawiać
poecie
w kształcie d r z e w a
o d l a t u j ą c e g o
p t a k a
ś w i a t ł a
[podkreślenia moje — DH]

Ironiczne traktowanie eschatologii w *Płaskorzeźbie* nie musi być pojmowane jako sprzeciw w stosunku do duchowości w ogóle. Ironia przemienia się w autoironię.[13] „Ja" uczestniczy w dramacie mistyków, którzy przeczuwają, że religijne twierdzenia są przekładalne na zupełnie arbitralne oznajmienie o bezwzględnej ważności samej wiary, ważności nierelatywizowanej do żadnych obietnic. I n s k r y p c j a uwiecznia prawdę o zawodności Litery i o — absolutnej — bezradności człowieka.

[13] Poeci, jak Novalis, dochodzili do autoironii poprzez mistykę: „Z jednej (...) strony mistyczny kontakt z Naturą i Wielką Tajemnicą wiązał się z poczuciem wyższości nieskończonej ponad ludźmi i całym stworzeniem, gdyż dopiero przekroczenie granic Kosmosu dawało szansę transcendencji wobec niego, a co za tym idzie, szansę poznania i w tym poznaniu ostatecznego pojednania opozycji. Ale z drugiej strony romantycy zrozumieli szybko, że poznanie nie jest możliwe, tak jak nie jest nam dostępny Absolut. Tak rodziła się romantyczna autoironia (*Selbstironie*), wewnętrzna świadomość ironiczna względem tej sfery świadomości, która uczestniczyła w procesie poznawczym" (P. Łaguna *Ironia jako postawa i jako wyraz. Z zagadnień teoretycznych ironii*, Kraków–Wrocław 1984, s. 38).

Anna Legeżyńska, Wojciech Wielopolski

Bachtin — nie uniwiermag...

Zwierzenia autobiograficzne, które ośmielimy się przedstawić, na pewno nie zasługują na uwagę jako opisanie naszych Istnień Poszczególnych. Mamy dostatecznie dużo skromności i umiaru w ocenie swych walorów duchowo-intelektualnych, by nie żywić złudzeń, że odbiegają one od normy przeciętnego polonisty. Jesteśmy już z tym faktem pogodzeni. Jednocześnie nie tracimy nadziei, że jako Istnienia Ogólne reprezentujemy pewne pokolenie badaczy, kształconych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a dojrzewających w jakże niezwykłych latach osiemdziesiątych. Można by zatem posłuchać naszej opowieści jako relacji świadków rozkwitu i schyłku metodologii strukturalnosemiotycznej. Zostaliśmy przez tę orientację uformowani, więcej: popadliśmy w swoiste od niej uzależnienie. Czy terapia jest potrzebna i czy jest możliwa? Nie nam sądzić...

Akademicka scheda

Był rok 1974. Poznań. Kończyliśmy studia z błogą nieświadomością przyszłej profesji. Proces studiowania rozpadał się wyraźnie na dwie fazy: przed–naukową i *quasi*–naukową. Nim zaczęliśmy odróżniać poczynania sentymentalnej humanistyki od skodyfi-

kowanej analizy typu strukturalistycznego, trwaliśmy w stadium samozadowolenia (nazwijmy je metodologicznego), opierającego się na kanonach szkolnej polonistyki schyłku lat sześćdziesiątych. Jej konfrontacja ze sposobem interpretowania poezji przez młodego stażystę, niejakiego Stanisława Barańczaka, który głosem tłumionym przez bujny zarost objaśniał nam, co znaczy tajemne słowo „struktura" — groziła w pewnym okresie katastrofą. Barańczak, obok utworu Bocaccia, omawiał wiersze Mirona Białoszewskiego, lekturę nieznaną z edukacji szkolnej. Pokazywał niepojęte na pierwszy rzut oka licealisty związki między poetyckością a kalekim zdaniem: *wywód jestem'u*.

Rozpoczęliśmy zatem studia awangardowo, lecz przez następne lata nieco drzemaliśmy, przy wtórze cicho i bezpiecznie szemrzącego strumienia tradycyjnych wykładów historycznoliterackich, gramatyki opisowej, filozofii marksistowskiej etc.

Trzeci rok edukacji urozmaiciły ćwiczenia i wykłady z teorii literatury, autorstwa Edwarda Balcerzana i Jerzego Ziomka, których wcześniej oglądaliśmy z nabożnym lękiem jedynie na korytarzach Collegium Novum poznańskiego uniwersytetu, a mieli oni wówczas niejasną opinię „odszczepieńców". (Nie wiedzieliśmy jeszcze, czy zasłużoną.) Teraz zetknęliśmy się nie tylko z osobowością uczonych, lecz i z całkowicie nowym typem zajęć. Odsłaniały nam one nieznane dotąd laboratorium. Wchodziliśmy doń z fascynacją, ale i z odrobiną grozy. Oprócz trochę już oswojonych „struktur", „diachronii", „synchronii", „znaków", czy „opozycji", spoczywały tu nieco przykurzone „motywy", „tematy", „fabuły" i „narracje", lecz także — niepokojące „sjużety", „wyglądy uschematyzowane", „translatologie", „symultanizmy", a nawet groźne potwory w rodzaju „projekcji zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji". Był to nowy sposób mówienia o literaturze (sądziliśmy, że ogólnouniwersytecki), a zarazem nowe metody dyskursu o całościach większych niż pojedyncze dzieło. Podobała nam się ta zabawa, chętnie więc wkładaliśmy fartuchy laborantów i uczenie preparowaliśmy niewinne poematy, sonety, treny czy antypowieści. Sale wykładowe Jerzego Ziomka i klasy ćwiczeniowe Edwarda Balcerzana były pełne, choć zadalibyśmy kłam rzeczywistości głosząc, iż wypełniali je wyłącznie entuzjaści nowej metody. Złośliwych niedowiarków i prześmiewców wśród braci studenckiej też już wtedy nie brakowało.

Czwarty rok studiów spotęgował tę strukturalistyczną aurę, przynosząc w programie nauki wykład (absolutnie obowiązkowy!) z metodologii i seminarium magisterskie. Choć, co tu ukrywać, miazmaty przenikały nawet na zajęcia zdawałoby się tak szacowne, jak literatura staropolska Janiny Abramowskiej czy międzywojenna Ewy Wiegandtowej. Mówiący te słowa dostali się przede wszystkim pod podwójnie wzmocnioną kuratelę autora *Dwujęzycznej twórczości Brunona Jasieńskiego*, który wykładał o Lessingu czy semiotycznych aspektach poezji, a nadto eksperymentował na swym pierwszym seminarium. Obok *Matki* Witkacego analizowaliśmy poetykę sprawozdań sportowych, zaś recenzji *Nowych ust* Peipera towarzyszyły pisane przez nas suplementy do właśnie wydanego *Zarysu poetyki* Miodońskiej–Brooks, Kulawika i Tatary. Uważaliśmy, że są to „fałszywe" trojaczki i uzupełnialiśmy je w duchu trojaczków „właściwych" — nowymi hasłami czy problemami. Były też rozmowy na temat teatru, teorii przekładu, poezji onirycznej czy wiersza wolnego.

Trzeba więc przyznać, że nasza edukacja akademicka miała solidne fundamenty strukturalnosemiotyczne. Była to jednak wiedza na wpół świadoma i w dużej mierze zależna od wsparcia ze strony Żywego Autorytetu. Kiedy współautorka niniejszych wspomnień dwukrotnie uczestniczyła w studenckich konferencjach naukowych, organizowanych przez Uniwersytet Wrocławski, największą atrakcją pozostawały w jej pamięci bezpośrednie kontakty z „prawdziwymi" IBL-owcami, znanymi dotąd jedynie z lektur. Młody Marian Płachecki analizował, na przykład, *Plakat* Barańczaka, Krzysztof Zaleski mówił o Gombrowiczu, silna grupa studentów Aleksandra Berezy penetrowała problemy komunikacji językowej gdzie jeno możliwe, a w zacisznej stołówce pensjonatu „Krokus" ranne bułeczki chrupało się w rytm uczonych dysput o *signifié* i *signifiant* (czegokolwiek). Tak oto powstawał nasz pejzaż semiotyczny.

Wkrótce życie przyniosło świeżo upieczonym magistrom zdumiewającą ofertę, a mianowicie etaty naukowo-dydaktyczne w Zakładzie Teorii Literatury IFP Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zaczęły się schody...

Momentem inauguracyjnym w tym zawodzie stała się dla nas konferencja — *nomen omen* — metodologiczna w Warszawie w 1974 roku. Rozumieliśmy z niej niewiele, raczej zapamiętaliśmy atmosferę wielkiego przeglądu postaw ówczesnego literaturoznawstwa. Mamy też

przed oczyma żywy obraz przechadzającego się za stołem prezydialnym Kazimierza Wyki, który przysłuchiwał się wywodom, a na jego twarzy pojawiał się raz po raz cień jakiś sceptyczny... Tak się przynajmniej nam wówczas wydawało. Mimo braku dokładnej orientacji potrafilibyśmy już wtedy określić preferowany model uprawiania nauki. Nie był to program Jerzego Kmity, który upominał się o marksistowską metodologię; nie był to też sugestywny apel hermeneutyczny Marii Janion, która mówiła o historii idei w badaniach literackich. Podobał nam się (swojski już prawie) model warszawsko-poznański. Opis i interpretacja w ujęciu Janusza Sławińskiego. Teoria wersologii — w ujęciu Edwarda Balcerzana. Układy fabularne — w rozumieniu Kazimierza Bartoszyńskiego. Była to metodologiczna scheda, wyniesiona z pięcioletniej edukacji akademickiej, która miała nas żywić przez następne lata. Nieświadomi jeszcze praw gospodarki rynkowej, lekkomyślnie zapomnieliśmy, że należy ten spadek raczej zainwestować, niż przejadać. Tamta pewność siebie to pierwsze oznaki „osobistej metodologii". Była ona wówczas rolą podjętą i odgrywaną na polskiej scenie międzynarodowego strukturalizmu. Cóż z tego jednak, gdy pierwsze artykuliki pisaliśmy nieśmiało, bez odważniejszych prób użycia świetnie wypolerowanych narzędzi strukturalnej analizy.

Metodologia rodzinna

W Zakładzie było jak w rodzinie. Profesor Jerzy Ziomek, Jerzy — jak doń niebawem mówiliśmy — dbał w równym stopniu o nasz komfort psychiczny, co i o dynamiczny rozwój naukowy. Stwarzał enklawę badawczo-ludyczno-przyjacielską, której granice określały mniej więcej wspólny światopogląd i sprzeciw wobec tzw. genetyków bosych. Imprez i sytuacji integrujących było wiele: regularne czwartkowe dyżury, czyli „posiady", zebrania naukowe Zakładu, konferencyjne wyjazdy, a nawet „parapetówki", czyli zbiorowe i uroczyste wizje lokalne w nowych mieszkaniach kolegów, przy okazji których poznawaliśmy nie tylko dzieje poznańskiej polonistyki, ale także historię współczesną Polski.

Lubiliśmy własne, zakładowe towarzystwo i własny styl dyskursu: żartobliwy, a przecież oparty na regułach dociekliwości i lekturowej rzetelności. Wolno było mówić dowcipnie, albo mało cenzuralnie, ale nie wolno było mówić wszystkiego, co ślina na język przyniesie. Dla-

tego wygłoszenie referatu na zebraniu Zakładu stawało się niekiedy zadaniem trudniejszym od występu na ogólnopolskiej konferencji. Praktykowaliśmy też sprawozdania z lektur czy dyskusje nad konspektami przyszłych książek. Dziś stoją one już na bibliotecznych półkach — owe *Austerie felix, Strategie liryczne, Bajki ezopowe* czy *Retoryki opisowe*, a jeszcze pamiętamy burzliwe spory nad ich wersją roboczą. Każda dyskusja pozostawiała w naszej świadomości lekcję metodologiczną, które po kolei układały się stopniowo w jasny i rzeczywisty system. Wedle jego reguł prowadziliśmy zajęcia ze studentami i pisaliśmy własne teksty. Był to system, jeśli wolno tu tak powiedzieć, strukturalizmu praktycznego. Trudno przecenić rolę, jaką w jego umocnieniu i tworzeniu naszego dobrego samopoczucia metodologicznego odgrywała wspomniana dydaktyka uniwersytecka. To tutaj właśnie sprawdzaliśmy zawodowe narzędzia, ale nierzadko musieliśmy też bronić naszego światopoglądu. Poprzez rozmowy na ćwiczeniach i konwersatoriach trafialiśmy też niekiedy w mniej znane nam obszary humanistyki i próbowaliśmy poznawać inne odmiany literaturoznawczej komunikacji. Nic więc dziwnego, iż jakby przez pączkowanie powstawały w Zakładzie nowe formy naukowego dialogu, m.in. junioraty. Były to zebrania młodych asystentów i doktorów (oraz rozmaitych sympatyków), inspirowane przez ich niepokoje metodologiczne. Próbowano tam roztrząsać wybrane i opracowane lekturowo tematy. Pamiętne były spotkania na temat semiotycznej szkoły tartuskiej czy wzajemnych zależności retoryki i poetyki. Junioraty na pewno sprzyjały samodzielnym poszukiwaniom, choć może i niekiedy umacniały w nas skłonności doktrynerskie.

Strukturalizmowi praktycznemu — tej metodologii „rodzinnej" — towarzyszyły także zjawiska nie bardzo pozytywne. Czuliśmy się zbyt bezpiecznie, niczym w zbiorowości swojaków, która niechętnie przyjmuje do wiadomości istnienie wspólnot konkurencyjnych. Wiedzieliśmy, że gdzieś tam na rubieżach kraju lęgną się inne techniki poznawania literackiego tekstu: hermeneutyka i krakowski personalizm. Czytaliśmy o nich, ale raczej unikaliśmy konfrontacji czy polemiki. Podobnie traktowaliśmy nowinki ze świata semiotyki zachodniej. Jerzy Ziomek pisał wprawdzie teksty w rodzaju *Sarbiewski jako krytyk Todorova*, lecz bliższa była nam lapidarna krytyka zawarta w przezwie „szalona Julka" (to o Kristevej). W naszych niedowarzonych umysłach dość dobrze utrwaliła się wizja metodologicz-

nej Arkadii, którą ufundował strukturalizm, okopała — szkoła tartuska, a upowszechniło — ówczesne pisarstwo literaturoznawcze, znakomicie prezentowane przez „Teksty". Były one dla nas najważniejszym tekstem środowiskowym („Pamiętnik Literacki" czytało się fragmentarycznie). „Teksty" sankcjonowały ukochaną tonację zabawowo-scjentystyczną, ów krotochwilny dystans wobec Powagi Nauki o Wielkich Tradycjach. Uczyły też trudnej sztuki przekładu mowy uczonej na styl eseistyczny, publicystyczny czy felietonowy. Na łamach „Tekstów" pojawiali się też przeciwnicy (i to liczni!) strukturalistycznego światopoglądu. Ale przecież wydawało nam się, że i tak postępuje stopniowa korelacja metodologii ogólnej z poznańską. Byliśmy w rodzinie. I to zobowiązywało. Czy jednak „familijne" związki kiedykolwiek odczuliśmy jako niewygodę? Można rzec, iż wprost przeciwnie. Nigdy nie zapomnę, jak Jerzy Ziomek najwyraźniej znużony uporczywym odwoływaniem się do myśli wielkiego uczonego rosyjskiego, napisał na marginesie mojego konspektu: „Bachtin nie *uniwiermag*". Zdaniem tym Profesor oprotestował moją ambitną próbę skarnawalizowania wizji młodej prozy przełomu październikowego, co żarliwie lansowałam w brulionie rozprawy doktorskiej. I trudno było wytłumaczyć się z tego zarzutu podczas zakładowej dyskusji. Niejednokrotnie wzywano nas do opamiętania, gdy zbyt literalnie czytaliśmy strukturalistyczne nowości, zapominając o solidnej pracy historyka literatury. Wszyscy mówiliśmy tym samym ogólnym językiem metodologii strukturalnej, rozumianej jednakowoż niezwykle elastycznie, czy też pojemnie. Podobieństwo to nie zacierało, rzecz jasna, cech jednostkowych. Można rzec, iż różniły nas indywidualne style dyskursu. Pisał o tym Edward Balcerzan:

Spróbuj raz, młody i niemłody humanisto, przedrzeć się przez style wyświechtane a niczyje, zacznij pisać językiem własnym — unikając zarazem kapryśnej impresyjności, nadto bacz, by wnioski twoje odznaczały się obiektywizmem, na jaki pozwalają twoje możliwości: jeżeli zrobisz to w miarę rzetelnie, w imię prawdy, a nie próżnej chwały, i jeżeli — uważaj! — będziesz miał w istocie coś do powiedzenia: strzeż się!... i ty zostaniesz „strukturalistą"...[1]

Róbmy swoje

Tak śpiewał Wojciech Młynarski w piosence, która odpowiadała na dramatyczne pytanie początku lat osiemdziesiątych:

[1] E. Balcerzan *I ty zostaniesz strukturalistą*, „Teksty" 1973 nr 6.

jak teraz żyć, po Sierpniu? Rok 1980 zamykał dekadę naszej pierwszej młodości, której początkiem był grudzień 1970. Jako studenci rodem ze Szczecina wchodziliśmy w tamto dziesięciolecie nie tylko z cudem uzyskanym zaliczeniem z języka staro-cerkiewno-słowiańskiego (prowadzący ćwiczenia magister obawiał się, że jadąc w grudniu przed świętami do Szczecina, opuszczamy Poznań może na zawsze, dał więc podpis...), ale też obserwowaliśmy już świadomie wydarzenia polityczne o historycznych konsekwencjach. Był to moment inicjacji, początek ideologii sprzeciwu i oporu. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych dojrzewaliśmy do ról obywatelskich pod niewątpliwym wpływem KOR-u, SKS-ów, „Zapisu", w czym niebagatelny udział miały towarzysko-koleżeńskie kontakty z poznańską opozycją skupioną w dobrze znajomym mieszkaniu Anki i Staszka Barańczaków. Posierpniowe strajki studenckie na naszym Uniwersytecie, lektury samizdatowe (omawiane również na ćwiczeniach), liczne inicjatywy listów protestacyjnych, uliczne manifestacje — te i wiele podobnych zdarzeń wypełniały nasze życie na przełomie 1980/1981, kiedy na refleksję metodologiczną doprawdy nie było miejsca, a jeśli nawet, to pośrednio. Poetykę zdecydowanie połączyliśmy z etyką.

Okres stanu wojennego pamiętamy jako sytuację psychicznego i naukowego impasu. Oboje — włączeni w nie przerwane życie Zakładu — nie czuliśmy jednak bezpośredniego, intelektualnego zagrożenia. Dość szybko otrząsnęliśmy się też z rezygnacji i żalu po stracie wywalczonej na krótko wolności. Powrócili bowiem studenci, jak nigdy ufni i chętni do słuchania wykładów i zażartych dyskusji na ćwiczeniach. Zapewne każde z nas reagowało odmiennie na zaistniałą sytuację. Ania z jakimś masochistycznym zacięciem czytała Orwella, Wata, Herlinga–Grudzińskiego, Tyrmanda, Czapskiego... Ja przeczytałem poza tym niespodziewanie całą *Trylogię*. Funkcja tych książek była zapewne taka, jak w lekturze okupacyjnej: kerygmatyczna. Nasza świadomość strukturalnosemiotyczna uległa swoistej hibernacji, by ulec rozmrożeniu w procesie pisania prac doktorskich. Bo oto znaleźliśmy naonczas, mimo niepokoju zewnętrznego, potężną motywację do pisania naukowego. „Robimy swoje" — zdecydowaliśmy, wcielając się w rolę badaczy. Co prawda, trudno było niekiedy złączyć dwa nurty tej schizofrenicznej egzystencji: wykłady z teorii Ingardena czy interpretację prozy Schulza z relacjami manifestantów spod po-

znańskich krzyży na Placu Mickiewicza, do których z Collegium Novum dochodzi się w ciągu paru minut.
Robiliśmy swoje, bez jakiejkolwiek pewności, że oto na przykład rozdział rozprawy doktorskiej można będzie przeczytać na kolejnej konferencji teoretycznoliterackiej. Konferencje bowiem zostały zawieszone (obowiązywał zakaz zgromadzeń). W stanie zawieszenia znalazła się również nasza ufność, że jakakolwiek metodologia — nawet ta rodzinna — może być przeciwstawiona historycznym perturbacjom.

Trzcina metodologiczna

Zły czas minął przecie, pokończyliśmy doktoraty i nieco pogrubiały nasze kartoteki z rubryką „dorobek naukowy". Natomiast pod koniec lat osiemdziesiątych w metodologii „rodzinnej" zaczął wyraźnie pobrzmiewać ton rewizjonizmu: za sprawą pewnych ekstremów pojawiły się na zebraniach Zakładu teksty zdecydowanie i tradycyjnie historycznoliterackie, a jednocześnie coraz wygodniej rozsiadał się esej. Obydwa przypadki nie budziły naszej sympatii. Jakoś trudno było z nimi dyskutować wedle utartych reguł, bowiem pierwszy — onieśmielał erudycją, drugi — ubezwłasnowolniał słuchacza urodą stylistyczną, lecz i brakiem analitycznej precyzji. Tak działo się nie tylko na naszym podwórku. Raz po raz docierały do Poznania książki będące bardziej „romansem z tekstem" niż jego strukturalistyczną obdukcją. Poszerzało się pole obserwacji — za sprawą normalniejszego rynku wydawniczego do naszej pracy dydaktycznej przeniknęły dzieła literatury emigracyjnej i „drugoobiegowej". Coraz częściej okazywało się też, że teksty uwikłane są w tak różnorodne konteksty, iż przykładanie do nich dawnych narzędzi badawczych groziło zawężeniem interpretacji i straszyło widmem niepoczytalności. Wydawało się, iż wraz z kolegami stanęliśmy na rozstajnych drogach. Ponieważ wszystko wokoło ulegało gwałtownym, aczkolwiek od dawna oczekiwanym zmianom, i nasza literaturoznawcza przestrzeń winna była zostać urządzona po nowemu. Wydaje się dzisiaj, że byliśmy do tego dobrze przygotowani i bez specjalnych wahań dostosowaliśmy się do nowych zadań badawczych. Nie zaskoczyły nas tematologiczne mody, kulturowa komparatystyka, różnorodne odmiany autobiografizmu. Wszyscy wokoło robili coś nowego

i zaskakującego. Barańczak drążył problemy metafizyczne, Balcerzan kusił felietonem. Obok polonistycznej powagi w pisarstwie naszych nauczycieli pojawiły się elementy eseistycznej powabności. My sami stawaliśmy się bardziej wyrachowani: szukaliśmy najprzydatniejszych narzędzi do opracowywania podejmowanych tematów. Mieliśmy nieodparte wrażenie, iż istniejemy jakby poza metodologią. Nie wydawało się ważne, jaki to sztandar powiewa nad naszym badawczym poletkiem. Swoista strategia konfrontacyjna, tak żywo odczuwana przed kilkunastu laty, odeszła w polonistyczną przeszłość. Być może jednak uczucie metodologicznej wolności było skutkiem długotrwałego treningu w używaniu strukturalistycznego instrumentarium badawczego, które nie najgorzej służyło teraz rozwiązywaniu nowych zagadnień. To, że niepostrzeżenie kruszeje strukturalistyczna teoria dzieła, nie bardzo nas bolało. I oto nagle odkryliśmy, iż jesteśmy „metodologiczną trzciną" z zadziwiającą łatwością dostosowującą się do nowych strategii poznawczych. Refleksja nad samym sobą — badaczem niedoskonałym i chwiejnym — nie oznaczała porażki. Twardą rzeczywistością pozostawały przestrzenie tekstów, autobiografie i biografie realne, prawda i historia w literaturze. Potrafiliśmy spojrzeć teraz na utwór jak na przejrzystą siatkę relacji, dostrzec jego intertekstualną żywotność, widząc w nim jednocześnie dzieło konkretnego człowieka: żywe dzieło sztuki. Herezja metodologiczna nas nie przerażała. Relatywizm wręcz cieszył. Nie czuliśmy wyrzutów sumienia, iż każdy krok stawiany przez nas podczas analizy i interpretacji był krokiem z innego tańca, z różnych repertuarów metodologicznych gestów. Elastyczność nasza miała jednak pewne granice, których przekroczenie groziło naruszeniem elementarnego poczucia tożsamości. Nie mogliśmy zaakceptować metod czy postaw, które nakazywałyby nam jakąś radykalną odmianę hołubionej koncepcji dzieła (Ingardenowskiej) i jego opisu (arystotelesowskiego). Innymi słowy, nie zdołalibyśmy przekroczyć granicy racjonalizmu badawczego, który zawsze nakazuje nam pytać o możliwość intersubiektywnej weryfikacji stawianych hipotez. Nie możemy zatem uznać za swoje myśli o dekonstrukcjonizmie. Nasza osobista metodologia opiera się też pokusie użycia języków nie swoistych, które zmuszałyby do osadzania interpretacji dzieła w kontekstach ideologicznych. Jesteśmy bowiem przekonani, iż wartościowanie utworu przy pomocy pojęć np. religijnych czy politycznych prowadzi do oddzielenia ich sensu od sys-

temów ideologicznych, w których są one semantycznie wyraziste. W literackiej interpretacji pojęcia owe mogą okazać się jedynie ornamentem.

Amplituda dopuszczalnych odkształceń „trzciny metodologicznej" ma tu wyraźny kres. Nasze myślenie o literaturze jest dzisiaj myśleniem syntetycznym, może — otwartym? Czy jednak moglibyśmy napisać powyższe zdanie nie przeszedłszy całej, pobieżnie tu przedstawionej, edukacji metodologicznej? Jerzy Ziomek w konferencyjnej autorefleksji z 1974 roku powiedział:

> Jest się immanentystą, albo genetykiem, albo się myśli strukturalistycznie, albo historycznie, albo są dzieła i nie ma reguł, albo są reguły i nie ma dzieł. Rzadkie bywają doktryny eklektyczne. W ogóle nie wypada być eklektycznym. Bądźmy więc synkretyczni i przypomnijmy, że rozwój odbywa się przez odrzucenie, zachowanie, modyfikację.[2]

Profesor sam zdziwiłby się zapewne, gdyby przeczuł wówczas, że definiuje naszą dzisiejszą „metodologię osobistą". A może nie zdziwiłby się wcale? Może synkretyzm i pragmatyzm to pokuta, której czas przyjdzie dla każdego?

---

[2] J. Ziomek *Metodologiczne problemy syntezy historycznoliterackiej,* w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, Kraków 1976, s. 37.

Rozmowy

Ewa Domańska

Biała Tropologia
Hayden White i teoria pisarstwa historycznego

W ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat dwukrotnie byliśmy świadkami modyfikacji sposobu myślenia o historii. Inicjatorem pierwszego „zwrotu" był Carl G. Hempel, drugiego Hayden White. Niewielki artykuł Hempla: *The Function of General Laws in History* (1942) oraz pokaźny tom White'a: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (1973), są uważane — biorąc pod uwagę wpływ, jaki wywarły na teorię historii — za najważniejsze publikacje we współczesnej krytycznej filozofii historii.
Pozycja Hempla opierała się na krytyce idei ujmującej historię jako dyscyplinę idiograficzną. Zgodnie z założeniami *covering law model* historia jest gałęzią nauki, to znaczy poddana jest tym samym prawom, które rządzą przyrodoznawstwem. Dlatego też wyjaśnianie historyczne musi stosować dedukcyjny model wyjaśniania naukowego. White natomiast udowadniał, że historia jest dziedziną sztuki. Zaproponowana zaś przez niego teoria dyskursu — t r o p o l o g i a — stanowiła retoryczną procedurę badania pisarstwa historycznego.[1]

[1] White podkreśla, że tropologia nie jest teorią figur retorycznych, ale jest teorią dyskursu. Zob. H. White *Figuring the Nature of the Times Deceased: Literary Theory and Historical Wri-*

Tak więc, gdy Hempel może być uważany za symbol „unaukowienia" historii, White wprowadził ją w śliski „retoryczny zakręt", zapoczątkowując w ten sposób proces estetyzacji historii.
W ten sposób obsesyjne wprost zainteresowanie językiem, dyskursem i narracją, które uznać można za charakterystyczną cechę postmodernistycznej filozofii, doprowadziło do nadania teorii pisarstwa historycznego statusu samodzielnej dyscypliny.[2] Ta zaś utożsamiona z teorią historii stanowi centrum zainteresowania narratywistycznej filozofii historii.
W 1993 roku mija dwudziesta rocznica wydania *Metahistory*. Sam autor nie chce do niej wracać. „*Metahistory* jest *passé*" — mówi. Ale czy naprawdę? Stwierdzenie tego rodzaju może być tylko symbolem świadomie użytej strategii retorycznej, rodzajem intelektualnego flirtu z krytykami i czytelnikami, prowadzonego w celu stworzenia nowego kontekstu dla reinterpretacji.
W lutym 1993 w czasie wizyty Profesora White'a w Groningen (Holandia) przeprowadziłam z nim wywiad. Centralna część tekstu zawiera wybrane fragmenty z tego wywiadu.[3]
W przypisach natomiast umieściłam korespondujące fragmenty z wywiadu z Profesorem Hansem Kellnerem, uczniem White'a i interpretatorem jego teorii. Oba wywiady są autoryzowane.

Ewa Domańska

Ewa Domańska: *Uważam Pana Profesora za najbardziej „postmodernistycznego modernistę" wśród współczesnych filozofów historii.*
Hayden White: No cóż, w swoim eseju Profesor Gertrude Himmelfarb atakuje mnie właśnie z tego powodu. Sądzi, że reprezentuję postmodernistyczną koncepcję historii .[4]

---

ting, w: *The Future of Literary Theory*, ed. by R. Cohen. New York and London 1989, przypis 18, s. 41. Por. także: J. Mellard *Doing Tropology. Analysis of Narrative Discourse*, Urbana and Chicago 1987.

[2] Zob. H. White *Problem narracji we współczesnej teorii historycznej*, tłum. M. Wiewiórkowska i H. Ogryzko-Wiewiórkowski, w: *Metodologiczne problemy narracji historycznej*, red. J. Pomorski, Lublin 1990; H. White *The Structure of Historical Narrative*. „Clio" vol. I, nr 3, s. 14. Na temat narracji historycznej w teorii H. White'a piszę w: *Metafora — Mit — Mimesis. Refleksje wokół koncepcji narracji historycznej Haydena White'a*, „Historyka", 1992 vol. XXII.

[3] Cały wywiad ukaże się w specjalnym numerze włoskiego czasopisma „Storia della Storiografia", przygotowanym z okazji 65 rocznicy urodzin Haydena White'a (w druku).

[4] Zob. esej opublikowany w: „Times Literary Supplement" [October 18], 1992.

E. D.: *A tak nie jest?*
H. W.: Nie!
E. D.: *Zawsze myślałam, że mogę łączyć Pana z postmodernizmem.*
H. W.: Oczywiście, że tak. I na przykład Linda Hutcheon, która zajmuje się postmodernizmem zawsze to podkreśla. Ale ja sam uważam swój projekt za modernistyczny.[5] Cały mój rozwój i intelektualne ukształtowanie miało miejsce w modernizmie. Używając tego terminu mam na myśli jego zachodnie rozumienie, jakkolwiek w Rosji odpowiednikiem będzie futurystyczny czy symboliczny, ruch kulturowy. Jeżeli chodzi o Zachód mam także na uwadze wielkie modernistyczne eksperymenty Joyce'a, Wirginii Woolf, Eliota i Pounda, a także innych, którzy pisali o historii — Spenglera i Theodora Lessinga. Moja koncepcja historii ma zatem więcej wspólnego z wywodzącą się z romantyzmu estetyką rzeczy wzniosłych niż z postmodernizmem.[6]
E. D.: *A za kogo Pan sam się uważa?*
H. W.: Jestem strukturalistą. Jestem formalistą i strukturalistą. Niektórzy badacze jednak przyporządkowują strukturalizm krytycyzmowi. Z większością z nich sympatyzuję. Podziwiam ludzi takich jak Derrida, ale nade wszystko przedkładam Rolanda Barthesa, którego uważam za najwspanialszego i najbardziej pomysłowego krytyka okresu powojennego.
Nie dbam o to jak ludzie mnie nazywają. Etykietki nie są ważne. Mój punkt widzenia jest taki: oto moja książka. Przeczytaj ją. Jeśli ci pomoże — dobrze; jeśli nie — zapomnij ją!
Moi krytycy pisali: „*Metahistory* jest zbyt formalistyczna. Nie mówi nic o autorze, o odbiorcach ani o *praxis*". — Odpowiedziałem im wtedy: „W porządku, a więc zacznijmy myśleć o autorze". I w ten

---

[5] Zob. L. Hutcheon *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London 1988 oraz tej samej autorki: *The Politics of Postmodernism*, New York and London 1989.

[6] **Hans Kellner:** Mój pierwszy esej o twórczości White'a zatytułowałem: *Lingwistyczny humanizm Haydena White'a*. Połączyłem go tam z Vallą, Vico, całą tradycją humanizmu. Taka była właśnie jego pozycja. Mimo fascynacji myślą Foucaulta. White w żadnej mierze nie jest jednak zwolennikiem owej śmierci człowieka, śmierci autora czy czytelnika, nie należy do świata postmodernizmu. On po prostu nie chce żyć w tym świecie. Dlatego też powiązałem go z Sartre'em, egzystencjalizmem, a przede wszystkim z problemem wyboru. White podkreśla, że w żaden sposób nie należy do obozu poststrukturalistycznego, który odmawia realności dowodom i faktom historycznym.
Zob. H. Kellner *A Bedrock of Order: Hayden White's Linguistic Humanism*, „History and Theory" 1980, vol. XIX, nr 4 oraz tegoż autora: *Language and Historical Representation: Getting the Story Crooked*, Madison 1989.

sposób zacząłem stawiać problemy związane z intencjonalnością. Poszedłem śladem Foucaulta i Barthesa.[7]

Tekst w pewnym sensie jest oderwany od autora. Gdy zostanie opublikowany, autor nie jest już jego najlepszym interpretatorem. To jest właśnie poststrukturalistyczny sposób myślenia. Poza tym, poststrukturalizm zakłada semiotyczne pojęcie znaku. Myślę, że teksty, powieści, poezje, historie, cechują się pewną niestałością, związaną z wewnętrzną dynamiką formowania procesu dyskursu, o którym mówi nam dekonstrukcja. Tekstualizm jest interesującą ideologią. Tak, to ideologia, ale proponuje pewien wgląd, który uważam za użyteczny.

E. D.: *Jak można w takim razie Pana określać? Czy nazywać Pana krytykiem, filozofem, historykiem, przedstawicielem historii intelektualnej?*

H. W.: No cóż, sam nie wiem. Nie jestem filozofem, to znaczy tak twierdzą filozofowie. Rorty na przykład mówi, że podoba mu się *Metahistory*, ale nie uważa jej za książkę filozoficzną. Pisząc ją, myślałem, że zajmuję się historią intelektualną. Uważam się za historyka kultury. Interesuję się kulturą i filozofią kultury. Nie kształciłem się jednak na filozofa. Nie robię tak rygorystycznych analiz filozoficznych jak mój przyjaciel Arthur Danto. Nie uczestniczę również w świecie filozoficznym, ale to samo można powiedzieć o Vico czy Croce. Croce i Nietzsche nie mieli przecież wykształcenia filozoficznego.[8]

E. D.: *Jak można określić Pana teorię? Czy jest to poetyka historii, retoryczna teoria historii, historyzm estetyczny, nowy relatywizm retoryczny, czy też „poetyka logiczna" pisarstwa historycznego?*

H. W.: Trudno powiedzieć. Obecnie pracuję nad rozwinięciem mojej teorii tropów, traktując ją jako kontynuację logiki, dialektyki i poetyki. Dlatego też chciałbym używać zamiast pojęcia retoryki — nazwy

---

[7] **H. K.**: Pojawia się następujące pytanie: Czy *Metahistory* jest dziełem literackiej teorii tekstu historycznego, jak sugeruje podtytuł: *The poetics of the XIX. century imagination*, czy też retoryczną interwencją w historiograficzną debatę, dokonaną w celu zmiany nawyków myślowych czytelników historii.

[8] **H. K.**: Spytałem kiedyś White'a kim jest. Powiedział: „jestem pisarzem". Próbowałem nadać sens temu twierdzeniu. Brzmiało to przecież dość nonszalancko, ale sądzę, że mówiąc to White miał na myśli Barthesa. Wtedy bowiem wierzył, że Barthes był odpowiednim wzorem dla intelektualistów. Był pierwszym krytykiem kultury. Jest to inne określenie użyte przez White'a w *Tropics of Discourse*. Nazywa tam siebie właśnie krytykiem kultury. White zawsze wspominał ironię i elastyczność charakterystyczną dla pisarza interesującego się retoryką, ujmowaną zarówno jako sposób doświadczania świata, jak i proces tworzenia.

t r o p i k a (*tropic*). Tropika jest teorią podobną do teorii Jakobsona. Teza Jakobsona była następująca: nie można odróżnić języka poetyckiego od niepoetyckiego. Istnieje poetycka funkcja w pewnych dyskursach i ta poetycka funkcja jest w nich dominująca, w innych natomiast nie, jakkolwiek nadal istnieje.

Tak więc t r o p i k i. Dlatego zatytułowałem moją drugą książkę *Tropics of Discourse*[9]. Wydawcy nie chcieli zgodzić się na tę nazwę. Tropiki są związane z geografią — mówili — a książka zostanie ustawiona w dziale geografii, jeśli użyję tego tytułu.

Jeżeli stare dziewiętnastowieczne rozróżnienie pomiędzy faktem a fikcją nie może być dłużej utrzymane, a mimo to widzimy, że w dalszym ciągu jest używane w dyskursie, to powstaje pytanie, jaka jest funkcja fikcji w dyskursie niefikcyjnym lub w dyskursie, który próbuje być niefikcyjny? Każdy przecież, kto pisze narrację, beletryzuje.

Stosuję także określenie t r o p o l o g i a (*tropology*). Kiedy pisałem *Metahistory* prowadziłem seminarium na temat Vico. Myślałem o teorii, która pozwalałaby analizować sposób, w jaki koordynuje się poziomy argumentowania oraz związki pomiędzy różnymi częściami narracji, nie będącymi układami logicznymi. Tak więc uczyłem o Vico i on podsunął mi nowy sposób myślenia o różnych aspektach skomplikowanych dyskursów — takich jak historia. To nie jest sprawa bycia logicznym, ale tropicznym.

Ten punkt widzenia zawarłem w *Metahistory*. Zrobiłem to jednak w sposób niedojrzały. Wtedy nie wiedziałem nic o retoryce. Uczono mnie bowiem, że retoryka jest rzeczą złą, że jest niemoralna, że nie jest zainteresowana prawdą, ale perswazją. Tak więc moi nauczyciele, którzy mnie przekonywali, że retoryka jest fałszywa, zrobili mi kompletne pranie mózgu. Uczyli mnie, że poezja jest w porządku, nauka i logika są także w porządku, ale retoryka jest zawsze zła. No cóż. To zależy od tego, co się rozumie pod pojęciem „retoryka": można rozpatrywać retorykę jako sztukę perswazji, albo jako naukę o wypowiedzi. W Vikiańskiej tropologii dostrzegłem właśnie podstawę nauki o wypowiedzi.

Dlaczego posługuję się tropologią, teorią tropów? Ponieważ pisarstwo narracyjne nie kieruje się logiką. Nie ma narracji manifestującej dedukcję logiczną. I nikt, kto kiedykolwiek pisał narracje, aby dostar-

---

[9] Zob. H. White *Tropics of Discourse: in Cultural Criticism*, Baltimore 1978.

czyć reguł dedukcji w celu wyprowadzenia jednej fazy historii z innej, nie osiągnął sukcesu. Tak więc uważam, że potrzeba nam albo alternatywnego rodzaju logiki, albo swoistej logiki kompozycji, którą można znaleźć we współczesnej retoryce. Nie można jej natomiast znaleźć w retoryce klasycznej.

Wierzę, że dialektyka Hegla, że logika Hegla, jest próbą sformalizowania myślenia praktycznego. Gdy ludzie wiążą się ze sobą w polityce czy w miłości, nie wiążą się sylogistycznie. To nie jest sylogizm. To coś innego. To entymemat. Większość kompozycji i większość codziennego języka jest entymematyczna. Nie kierują się logiczną dedukcją, nie są sylogistyczne.

Życie składa się ze sprzeczności, dlatego też potrzebna jest teoria reprezentacji życia opierającego się na sprzeczności. Ona pozwoli dotrzeć do składni realnego życia. W badaniach nad narracją próby stworzenia logiki narracji zakończyły się niepowodzeniem. Próbowano sformułować gramatykę narracji — także bez skutku. Należy bowiem wziąć pod uwagę fakt, że narracja nie jest tylko długim zdaniem. Gramatyka zaś może coś powiedzieć na temat zdania, ale nie na temat dyskursów. Logika sylogistyczna mówi nam jedynie o twierdzeniach. Te zaś nie są wyłącznymi składnikami narracji. Pomimo bowiem, że w narracji występują twierdzenia, to sama narracja nie jest tylko ich rozwiniętym zespołem. Istnieją wprawdzie pewne dodatkowe komponenty narracji, które mają związki ze składnią, ale nie jest to składnia gramatyczna. Jest to składnia związana z użyciem języka, znajdująca się poza zdaniem.

Można łączyć zdania za pomocą logiki lub — tropologiki. T r o p o - l o g i a — ponieważ potrzebna jest teoria odchylenia (*theory of swerve*), systematycznej dewiacji z logicznym jednak prawdopodobieństwem. To jest właśnie fascynujące w narracji, że nie może być ona rządzona przez ścisłe reguły logicznej dedukcji. Dlatego też zwróciłem się ku teoriom retorycznym. Wierzę bowiem, że retoryka może dostarczyć teorii dyskursu improwizacyjnego.[10]

---

[10] **H. K.**: Zwrot White'a ku narracji w latach osiemdziesiątych był tylko przemianowaniem. Owo „zamieszanie" pogłębiło i zhumanizowało tropy, które z początku wydawały się bardzo odhumanizowane. Pierwsze studia White'a nad Foucault były próbą jego odczytania jako tropologa. Spotkania z L. O. Minkiem i P. Ricoeurem przyniosły natomiast zainteresowanie narracją oraz odkrycie, że ludzie są gatunkiem opowiadającym. Sądzę, że White w to wierzy.

Moje pojęcie retoryki, które wywodzi się od Vica, jest podobne do reprezentowanego przez Gorgiasza i Protagorasa i jest filozofią. Wynalazcy retoryki: Gorgiasz i Protagoras, a także inni atakowani przez Platona i Arystotelesa, w rzeczywistości byli filozofami języka. Retoryka jest filozofią; jest filozofią materialistyczną, zakładającą stworzoną do tego ontologię. Retoryka jest uważana za teorię tworzenia sensu; uczy jak sens jest konstruowany, nie w jaki sposób jest odkrywany. Od czasów Platona filozofowie twierdzili, że retoryka jest podejrzana, że jest fałszywa i sztuczna, naturalna jest natomiast logika. To śmieszne! Platon był nieprzychylnie nastawiony do sofistów, ponieważ był idealistą wierzącym w prawdę absolutną. Retoryka zaś opiera się na materialistycznej koncepcji życia i jest sceptyczna. Gorgiasz i Protagoras rozumieli, że nie istnieje jeden prawidłowy sposób mówienia o świecie i jego przedstawiania, ponieważ związek między językiem a światem (o którym mówi) ma charakter arbitralny. I to, jaki język jest odpowiedni czy prawdziwy, zależy od tego, kto ma władzę, aby o tym decydować.

Stąd też, moim zdaniem, retoryka jest teorią polityki dyskursu (*theory of the politics of discourse*). Retor bowiem jest świadomy, że sens jest zawsze tworzony, że prawda jest konstruowana, nie odkrywana. Dlatego też uważam, że retoryczna koncepcja formy dyskursu takiego jak historia, która nie może być formalizowana, dostarcza pewnego ekwiwalentu tego, co poetyka próbuje robić z jej analizą poetyckiego stylu wysławiania się.

Nikt jednak nie może zaprzeczyć, że poezja daje wgląd w nasz świat, a co najmniej, że daje wgląd w język. Uważam, że ta prawda dotyczy wszystkich rodzajów dyskursów, które nie mają statusu naukowego, także historii. Historia nie jest nauką. Czym więc jest? Istnieje wiele różnych sposobów badania historii, a ponadto badamy ją z różnych powodów. Jednakże nie istnieje możliwość ustanowienia ścisłych reguł ani metody analizowania historii. Możemy tylko spojrzeć na historię pisarstwa historycznego, aby stwierdzić, że istnieją jedynie różne wariacje stylistyczne. Historycy zawsze myślą, że obecny sposób uprawiania historii jest najlepszy. To naiwność.

Wydarzenia historyczne z definicji są niepowtarzalne. Nie możemy ich powtórzyć w taki sposób, w jaki można powtórzyć doświadczenia fizyczne w laboratorium. Wydarzenia historyczne nie mogą być ponownie doświadczane. Dlatego też nie mogą być badane empirycz-

nie. Mogą być natomiast analizowane innymi, nieempirycznymi metodami. Tak czy inaczej, nie ma sposobu ostatecznego rozstrzygnięcia problemu, jaka jest najlepsza teoria pomocna w studiowaniu i kierowaniu badaniami w historii.

Jeżeli spojrzymy na przykład na Micheleta, powiemy: „No cóż, to fatalnie, jesteśmy lepsi od niego. On był naiwny". Współcześni historycy wspominając Voltaire'a, Rankego, Burckhardta, mówią: „Oni eksperymentowali z różnymi sposobami pisarstwa historycznego. Byli interesujący jako pisarze, ale my mamy lepszy sposób pisania o historii". Myślę, że to zawsze jest złudzenie. Nie da się raz na zawsze określić sposobu, w jaki ludzie mają odnosić się do przeszłości, przede wszystkim dlatego, że przeszłość jest miejscem fantazji. Przeszłość nie istnieje. Można ją badać jedynie poprzez rzeczy, które pozostały jako skutki jej minionego istnienia.[11]

E. D.: *Wybrałam nazwiska kilku filozofów i krytyków, którzy wywarli wpływ na Pana teorię pisarstwa historycznego. Proszę aby powiedział Pan, jakie są Pana zdaniem najważniejsze tezy ich teorii. Kenneth Burke.*

H. W.: Burke jest filozofem negacji i teoretykiem dyskursu. Powiedział kiedyś, że człowiek jest jedynym zwierzęciem, które może powiedzieć „nie". Negacja jest unikalną cechą mowy ludzkiej. Zwierzęta mogą odrzucić rzeczy, ale nie mogą powiedzieć „nie". Burke zbudował całą teorię języka na tym spostrzeżeniu i przeniósł ją nie tylko na badanie literatury, lecz także na filozofię. W wielu wypadkach można powiedzieć, że Burke jest filozofem negacji negacji. Dla niego nie ma filozofii tam, nauk społecznych tutaj, a literatury jeszcze gdzieś indziej. Jest *continuum*.

E. D.: *Michel Foucault.*

H. W.: Myślę, że to, co on zrobił to anty–historia. Jego koncepcja archeologii i genealogii zachęca do unieważniania tradycyjnych, konwencjonalnych założeń badania historycznego. Jedną z rzeczy, której Foucault uczy nas w swej *Histoire de la folie* jest, że nie można kon-

---

[11] **H. K.**: Co to znaczy owo pojęcie *passeiness*? Czy Shakespeare, Michelet i Tocqueville są *passé*? Odpowiedź brzmi: i tak i nie. Jak nas uczy White, jest to kwestia pewnej retorycznej odpowiedzialności stworzenia nowego kontekstu, w którym owe jednostki nie byłyby *passé*. W którym zmienialiby się oni w taki sposób, aby służyć naszym celom w tym nowym kontekście, nowym odbiorcom i nowym problemom.

ceptualizować pojęcia zdrowia psychicznego bez jednoczesnego skonceptualizowania pojęcia szaleństwa.[12] Bowiem, jak powiedział Freud, w każdym zdrowym umyśle istnieje cząstka szaleństwa i w każdym szalonym — cząstka rozsądku. Tak więc ponownie mamy do czynienia raczej z pewnym *continuum*, niż z opozycją. Foucault był wielkim ego–maniakiem, bardzo trudną osobowością. Spotkałem go tylko raz, ale myślę, że naprawdę mówiliśmy tym samym językiem.

E. D.: *Paul Ricoeur.*

H. W.: Ricoeur jest staromodnym filozofem na dziewiętnastowieczny, hermeneutyczny sposób. Co jest inspirujące u Ricoeura — to pojemność jego umysłu. Jest on zdolny do zachowania najszerszego zakresu pojmowania. Stąd też, kiedy tylko natrafi na jakiegoś ciekawego filozofa, zawsze przyjmuje go życzliwie. Zawsze próbuje wybrać te tezy z teorii, które dają się utrzymać. Tak więc, podoba mi się liberalizm jego gustu. Ricoeur ma wiele ważnych rzeczy do powiedzenia na temat symbolu. Jest filozofem form symbolicznych, idącym śladem Cassirera. Sądzę jednak, że Ricoeur jest *passé*. Ta dziewiętnastowieczna, europejska tradycja już minęła.[13]

E. D.: *Roland Barthes.*

H. W.: Barthes był najbardziej pomysłowym, pełnym inwencji krytykiem swoich czasów. Kiedy dowiedziałem się o jego śmierci byłem głęboko wstrząśnięty, zdałem sobie bowiem sprawę, że zawsze czekałem na to, co nowego napisze. Mogłem być pewny, że będzie to coś oryginalnego, pełnego inwencji.

E. D.: *Jacques Derrida.*

H. W.: Wspomniałem kiedyś Derridę w pewnym eseju, nazywając go „krytykiem absurdystycznym" (*absurdist critic*). Ludzie sądzili, że jest on filozofem absurdu, a nie, że sam jest niedorzeczny. Użyłem wtedy terminu „absurdyzm" w kategoriach egzystencjalnych. Charakteryzowałem Derridę jako filozofa paradoksu, absurdu. Wszyscy myśleli jednak, że byłem do niego nieprzychylnie nastawiony. Ja jednak w żadnym razie nie miałem takiego zamiaru.

Bardzo trudno jest nadążyć z czytaniem tekstów Derridy. Uważam

---

[12] Zob. M. Foucault *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, Warszawa 1987.

[13] **H. K.**: White zwykł mówić: „Ricoeur jest *passé*. Derrida jest *passé*. Foucault jest *passé*. *Metahistory* jest *passé*, ja jestem *passé*". Mówi to w celu stworzenia przestrzeni, w której nowe rzeczy mogłyby być powiedziane, i w której swobodnie można być krytycznym.

Derridę za filozofa, który w końcu pokazał, jak analizować różne rodzaje opozycji, które zakładamy konceptualizując i charakteryzując stosunki między przeciwieństwami. Myślę, że taka jest jego podstawowa funkcja. Ponadto lubię Derridę, bo jest świadomym outsiderem francuskiej sceny intelektualnej.

E. D.: Richard Rorty.

H. W.: Rorty odrodził w końcu amerykańską wersję pragmatyzmu. Pragmatyzm Jamesa, Deweya i Peirce'a jest bowiem jedyną oryginalną filozofią amerykańską, jedyną filozofią, którą Ameryka stworzyła. Rorty jest natomiast tym, który rzeczywiście ją ożywił po upadku, jaki nastąpił po śmierci Deweya. Książka Rorty'ego o kartezjanizmie: *Philosophy and the Mirror of Nature* jest znakomita i wywarła duży wpływ na wprowadzenie myślenia antyidealistycznego.[14] Sądzę jednak, że Rorty jest zbyt etnocentryczny, zbyt skupiony na Ameryce. Przeniósł on zasady amerykańskiego życia akademickiego na całe społeczeństwo, ukazując je jako standard. Podoba mi się w amerykańskim systemie edukacyjnym to, że jest dostępny dla ludzi ze wszystkich klas, ale z drugiej strony profesorowie mają skłonność do naśladowania typu idealnego angielskiego gentlemena, męskiego szowinisty. Myślę, że Rorty ma w sobie właśnie coś takiego.

Pani Ewo, powiem Pani coś prywatnie. Nie wierzę w wywiady. Cóż Pani ode mnie wydobyła? Nie uzyskała Pani żadnych ostatecznych stwierdzeń. Dałem Pani tylko jeszcze jedną wersję. Chciałbym jednak powiedzieć, że to, co robię związane jest z faktem, że podobnie jak dla większości historyków, przeszłość zawsze stanowiła dla mnie problem.[15]

---

[14] Zob. R. Rorty *Philosophy and the Mirror of Nature*, Oxford 1980.

[15] **H. K.**: White jest osobowością retoryczną. To nie znaczy, że nie należy brać tego co mówi poważnie. White zawsze jest serio. Ale cały czas należy bardzo uważać na kontekst jego wypowiedzi. White, odkąd go znam, był zafascynowany Barthesem. Jego retoryczną oryginalnością. Od początku był świadomy, że Barthes prowadzi grę ze swoimi czytelnikami. White robi to samo.

Przechadzki

Bronisław Świderski

Kierkegaard jako powieściopisarz

Tłumacząc *Powtórzenie* wiele razy zadawałem sobie pytanie: co tłumaczę? A raczej: kogo? Odpowiedź zdawała się być oczywista: Kierkegaarda, który był filozofem. A przecież *Powtórzenie* trudno scharakteryzować jako dzieło bezsprzecznie filozoficzne. Bo tam, gdzie tradycja filozoficzna wymaga istnienia autora, którego historyczna egzystencja jest bezsporna, tam Søren Kierkegaard wymyśla pseudonimy, którym każe filozofować. Ba, żeby jeszcze w swoim zastępstwie czy ze swej poręki. Ale tak nie jest. Na dobrą sprawę nie wiemy, czy — i kiedy — pseudonimy zbliżają się do stanowiska Sørena, kiedy są od niego odległe, a kiedy całkiem mu wrogie.
Jednym z tych pseudonimów jest Constantin Constantius, autor *Powtórzenia*. Notabene: na przygotowanej przez Kierkegaarda karcie tytułowej tej książki z 1843 roku, wcale nie ma nazwiska Duńczyka.[1] Jako autor figuruje Constantin Constantius. Wydając książkę pod nazwiskiem i imieniem Sørena, popełniamy zatem swoiste nadużycie — ale kto by też kupił dzisiaj dzieło nikomu nie znanego Constantiusa?
Pseudonimy tworzą z kolei swych własnych bohaterów. W *Powtórze-*

---

[1] Por. S. Kierkegaard *Powtórzenie*, Warszawa 1992, s. 45. W dalszym ciągu tekstu cytuję na podstawie tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

niu bohaterem jest ktoś, kogo nazywa się chłopcem lub młodzieńcem, a kto jest zakochanym po uszy poetą. Poza tym nic o nim nie wiemy, a nasza niewiedza rozciąga się także na inne postacie, w tym na pseudonimowego autora–narratora. Postacie te są odarte z jakiejkolwiek socjologii, usunięte poza bytowanie społeczne, a nawet pozbawione nazwisk — stempla obywatelskiej obecności. Dzieje się tak, ponieważ autorowi chodziło nie tyle o stworzenie „powieściowych ludzi", co o powołanie filozoficznych idei. A przecież owe upostaciowane idee robią rzeczy w księgach filozoficznych rzadko opisywane, a więc: kochają się, sprzeczają, piszą listy do siebie, chodzą do teatru, śpią, palą fajki, jeżdżą powozami, piją kawę i przeglądają ilustrowane czasopisma. Chłopiec z *Powtórzenia* jest zarówno przejęty miłością (uwaga: odwzajemnioną), jak i poezją. Tragedia filozoficzna pojawia się wtedy, gdy chce? musi? wybrać między miłością i poezją.

Próbowałem już wcześniej zarysować ten problem, sugerując w przedmowie do *Powtórzenia*, że jest to być może baśń filozoficzna... i Kierkegaard nie chce brać za nią autorskiej odpowiedzialności. A raczej nie chce być autorem w taki sposób, w jaki było się autorem w Europie i w Danii pierwszej połowy XIX wieku.

Kogo bowiem uważano za Autora w tym czasie? Hegla. Był on autorem wspaniałego systemu, w którym zabrakło miejsca dla samego Hegla — indywiduum. Taki przynajmniej zarzut stawiał mu Kierkegaard. To, co chciał przez to powiedzieć, brzmi, jak sądzę, tak: system heglowski nie był skrojony na miarę jednostkowej egzystencji. System ten próbował znieść sprzeczności między bytem przypadkowym i autentycznym. Punktem wyjścia przyjętym za Grekami, była tu historia ducha, który rozwijając się w dziejach (ewoluując), biegł ku swej samorealizacji (swej wolności), zachowując przecież całe bogactwo elementów pozostawionych w tyle, albo mówiąc językiem heglowskim: zanegowanych. (W *Powtórzeniu* elementy te, które Hegel przejął z filozofii greckiej, określa pojęcie wspomnienia.) Pisał autor *Fenomenologii Ducha*:

Duch to substancja, która jest stawaniem się ducha: tym, czym jest on sam w sobie. I dopiero jako to stawanie się, skierowane refleksją ku sobie, jest sam duch naprawdę duchem w sobie. Jest on sam w sobie tym samym ruchem, co poznanie: przemianą bytu w sobie — w byt dla siebie, substancji — w podmiot, przedmiotu świadomości — w przedmiot samowiedzy, co znaczy: w przedmiot, który jest w równym stopniu przedmiotem zniesionym, czyli jego przemianą

w pojęcie. Ruch ten, to ruch koła, które powraca do siebie, a które swój początek zakłada jako coś, co je poprzedza, i co osiąga ono dopiero na końcu.[2]

Ten dialektyczny proces podzielić można na trzy fazy, gdzie każdy istniejący porządek jest tezą, zawierającą w sobie antytezę, inaczej: konieczność samo–przekroczenia. Teza i antyteza znajdują przystań w godzącej je, a zarazem zachowującej całe bogactwo przebytej drogi — mediatyzującej syntezie.

Zarówno w swych pracach ukończonych jak i w *Papierach* (*Papirer*) nie raz pokazał Kierkegaard, jakim był wnikliwym — i niezadowolonym — uczniem Hegla. Oświetlony wysokim płomieniem polemiki, Hegel stał się dla Duńczyka czymś więcej niż konkretnym, niemieckim filozofem. Także pseudonimem każdego, kto buduje zamknięte systemy filozoficzne. Toteż *Powtórzenie* nazwać można, posługując się bliższym nam określeniem, dekonstrukcją idei „myślenia systemami".

Proszę zwrócić uwagę na to, że autorem *Powtórzenia* jest Constantin Constantius, ktoś tak stały, jak nieugięty może być tylko Duch Hegla. I na to, że *Powtórzenie* składa się z trzech części.

Zamiana Hegla na łaciński pseudonim i trójca Kierkegaardowska podążająca śladem trójdzielnej dialektyki heglowskiej, to rezultat zastosowania literackiej figury ironii. Czy nie to właśnie mówią końcowe stronice *Powtórzenia*, na których czytelnik zostaje powiadomiony, że ta „książka jest napisana na wspak" (s. 133)? Co, rzecz jasna, znaczy: na wspak Heglowi.

Część pierwsza *Powtórzenia*, która odpowiada tezie procesu dialektycznego — jest błędem, a raczej zbiorem możliwie wielkiej liczby błędów. Bo, jak mówi autointerpretacyjna polemika z duńskim heglistą, profesorem Johannem Ludvigiem Heibergiem:

to, co najważniejsze, powiedziane zostało w ostatniej [a naprawdę w drugiej[3] — przyp. B.Ś.] części *Powtórzenia*, która, by zwrócić uwagę czytelnika, powtarza tytuł książki. To, co przedtem jest powiedziane, jest zatem żartem, lub jedynie częściową prawdą, co wyraźnie zaznaczam, gdy powątpiewam w możliwość Powtórzenia [s. 40].

---

[2] G. W. F. Hegel *Phänomenologie des Geistes,* Frankfurt A. Main 1970, (DD) VIII, s. 585.

[3] Proszę pamiętać, że mówi to Constantius, „autor" *Powtórzenia*, który widzi książkę „od wewnątrz". Dlatego trzecią część powieści, gdzie on sam zwraca się wprost do czytelnika, traktuje jako „zewnętrzną" wobec *Powtórzenia*.

Po błędzie, „żarcie, lub częściowej prawdzie", następuje więc część druga: odpowiednik heglowskiej antytezy. Ale ta część nie zostanie pogodzona z częścią pierwszą w matczynych ramionach syntezy. Przeciwnie: w części trzeciej *Powtórzenia*, gdzie autor–pseudonim zwraca się bezpośrednio do czytelnika, utrzymana zostaje nadrzędność nauk części drugiej, a doświadczenie na tych stronicach zdobyte nie podlega optymizmowi syntetyzującej mediatyzacji.

Wydaje się zatem, iż sam układ książki zwraca uwagę na główny zabieg konstruktorski autora (ktokolwiek by nim nie był). Zabieg ten można określić jako parodystyczny i nie był on wcale obcy romantycznej literaturze, współczesnej Kierkegaardowi — i Constantinowi Constantiusowi.

Wydaje się także, że możemy pójść dalej i — przypatrując się uważniej bohaterom książki — stwierdzić, że zasada parodii przyciągnęła inne figury zwyczajne dla literatury pięknej: imitację, synekdochę i hiperbolę oraz, wspomnianą już, ironię.

Oto chłopiec, bohater *Powtórzenia*, cierpi bardzo, zmuszony (przez kogo?) do wyboru między miłością a poezją. Dziewczyna była przecież „jego ukochaną, jedyną, którą kochał, jedyną, którą kochać będzie" (s. 55). Ale ta sama miłość obudziła w nim pociąg do poezji i zamieniła go w poetę. Chłopiec czuje, że musi wybrać. I od razu warto powiedzieć, że dokonawszy wyboru (i porzucając dziewczynę) — przestaje także pisać wiersze, a przynajmniej nam nic o tym nie wiadomo, by je dalej pisał.

Dobrze, ale czemu poeta nie może kochać dziewczyny? Znamy przecież tak wielu poetów, którzy to potrafią, a często nawet potrafią kochać wiele dziewcząt naraz.

Owszem, ale żaden z nich nie mierzy się z Heglem. Chłopiec zaś musi spróbować przygód heglowskiego ducha: musi szukać swej wolności — aby ją odszukać. Ale tam, gdzie duch niemiecki godził w sobie także elementy przekroczone, zanegowane, tam bohater *Powtórzenia* musi wybierać. Nie może być i kochankiem, i poetą. Tak jak później, w głębokiej, hiobowej rozpaczy będzie zmuszony do innego wyboru (wybór — *valget,* to ważne pojęcie w słowniku Kierkegaarda): do zaniechania poezji (przynajmniej duńskiej) — na rzecz słów religii. Jego duch z pewnością nie jest niemiecki.

Wolność i autentyczność są dla chłopca tożsame z odpowiednimi słowami. Z właściwym wypowiedzeniem siebie. Zupełnie odwrotnie

rzecz się miała z Abrahamem, bohaterem *Bojaźni i drżenia*, książki wydanej jednocześnie z *Powtórzeniem*: najwyższe napięcie Abrahama wyraża się w milczeniu... Ale Duch Hegla jest przecież głośny: mówi historią, kulturą, polityką! Szukając swojego prawdziwego słowa, rozgadany chłopiec pokonuje skokiem stylistyczne przepaście, oddzielające obszary erotyki, estetyki i religii, a właśnie skok (*springet*) jest pojęciem, które Kierkegaard przeciwstawia Heglowi.
Co mógłby stracić, pozostając z dziewczyną? Własną autentyczność: siebie. Co zyskuje, odrzucając ją? Bezimiennego siebie.
Wiemy więc, że nie potrafi pogodzić miłości erotycznej z rozwojem ducha. Opuszcza zatem świat grecki, gdzie duch i ciało żyją w harmonii. Porzuca Greków, którzy wraz z Heglem tworzą filozoficzne tło *Powtórzenia* — by odtąd poświęcić się zaciętej walce z duchem.
Chłopiec otrzymał (od Constantiusa? od Kierkegaarda?) następujące pytanie: czy potrafiłby żyć na codzień nauką Hegla, która jest przecież bezwyjątkowa, absolutna, a zatem i do niego się stosuje?
Wydaje się, że tak postawiony problem ma cechy literackiej „groteski", a nawet swoistej synekdochy, gdy nic nie znaczący, bezimienny chłopiec, nie nazwany element heglowskiego systemu, ma przeegzaminować największą ideę filozoficzną epoki.
Próbuje więc odpowiedzieć na pytanie zaczynając od poezji. Od poezji takiej, jaką zna, a zatem od poezji duńskiej i od wiersza Paula Martina Møllera, przyjaciela Kierkegaarda. Ale potem, po opuszczeniu ukochanej, naśladuje inny głos, a może lepiej powiedzieć: imituje głos pozostający w bezpośrednim kontakcie z głosem absolutu, z głosem Boga. Przywłaszcza sobie głos Hiobowy. Sam tak o tym opowiada:

> Robię to, gdy jestem sam: wtedy przywłaszczam wszystko. [...] Nocami każę palić światło w pokojach, oświetlam cały dom. Wstaję, czytam na głos, prawie krzyczę urywki z *Księgi Hioba*. Lub otwieram okno i podaję światu jego słowa [s. 116].

Hiob, jak pamiętamy, rozpacza, bo stracił dzieci, dom, trzodę; sam zaś zachorował, a wrzody zadomowiły się w jego ciele. Prócz tego utracił lojalność żony i przyjaciół. A wszystko to bez żadnej przewiny. Ten srogo dotknięty człowiek zadziwia złożonością wiary, gdy skarży się Bogu na Boga, który dzięki zakładowi z Szatanem oddał go w silne ręce Złego.
Poniżony Hiob wywyższa się swym krzykiem — a jego krzyk dosięga ust Pana i skłania Boga do odpowiedzi: do przywrócenia Hiobowi

jego egzystencji w prawdzie. Oto Powtórzenie. Oto odpowiedź Heglowi. Bo czy krzyk Hioba, który zmusił Boga do wypowiedzi, nie jest mocniejszy od głosu immanentnego ducha niemieckiego intelektu?
Ale czemu nasz chłopiec wtóruje Hiobowi? Co ma chłopiec do wyrzucenia Panu, że układa swe skargi w słowa Hioba? Że opuścił dziewczynę? Wszak nie wdał się w to żaden szatan. Chłopiec uczynił to z własnej woli — lub za namową autora, który, jak się zdaje, nie wierzy, by uczucie można było wypowiedzieć, a zatem i przeżyć w „kolistym" i kojącym języku Hegla.
Ale czy ból tak przesadnie ukazany i zapewne w jakiejś m i e r z e odpowiadający uczuciom Sørena po stracie ukochanej Reginy, nie jest wyrażony za pomocą literackiej hiperboli? Czy nie staje się zatem słowem o b c y m? Sytuacja komunikacyjna i międzyludzka młodzieńca daje się wyrazić zdziwieniem: dlaczego własne uczucia muszę ująć w słowa innych? Z tego powodu, być może, milczenie Abrahama (które jest jego s ł o w e m), ma dla Kierkegaarda większą wagę, niż głośna mowa Hioba. Abrahama nazywa przecież tym, kto skutecznie „uspokaja", podczas gdy Hiob „koi tylko na chwilę" (s. 120).
Chłopiec, który opisuje utratę miłości, imitując Hiobowe słowa, winny jest zarówno przesady, jak i parodii — być może mimowolnej. A dzieje się tak, bowiem młodzieńcza droga ku wolności nie jest ani harmonijna, ani nie zachowuje smaku przebytych etapów. Przeciwnie: jest znaczona przymusem wyboru i skoku z jednego stanu ducha do innego, wyższego. Wędrowiec zmierza ku swemu f i l o z o f i c z n e m u spełnieniu–przeznaczeniu, ale idąc (a czasem skacząc), podpiera się l i t e r a c k i m i laskami parodii, ironii i imitacji, a nawet mocnym kosturem synekdochy, próbując wagi słów obcych, tak jak dziecko próbuje ciężaru znalezionych po drodze kamieni: poprzez odrzucenie. Bo słowa okazują się być tylko i zawsze — cytatami. Bo posługując się ludzkim językiem bez przerwy i bezapelacyjnie — cytujemy. Człowiek może wyrazić prawdę tylko pośrednio, powiada Kierkegaardowska teoria komunikacji[4] — dzięki, na przykład, figurom parodii, ironii, imitacji. Czy zanika wówczas odrębność narratorskiego „ja"? A może staje się wtedy „ja" (każdego) czytelnika?
Pseudonim zajmuje miejsce imienia autora w Kierkegaardowskiej powieści, po to, by już u samego początku utworu wyrazić przekonanie

[4] S. Kierkegaard *Papirer*, bind VIII, 2, B 81–89, Kopenhaga 1968.

o zasadniczej otwartości i dialogiczności każdej wypowiedzi kultury. Bo pseudonim to relacja między twórcą a wybraną tradycją do/od której się on polemicznie zwraca/odwraca. Powieść to zawsze o d p o w i e d ź, a Constantin Constantius to „zarówno" (choć nie tylko) Kierkegaard, jak i Hegel.

Przeświadczenie, że nigdy nie jest się w y ł ą c z n y m autorem, lecz zawsze współ–autorem, prowadzi do zrozumienia wypowiedzi jako zawsze współ–wypowiedzi. Jest to koncepcja bliska Bachtinowi[5] (i szalenie niewygodna dla Związku Zawodowego Pisarzy, stojącego na straży wyłączności © praw autorskich).

Także narrator i bohaterowie współ–wypowiadają się, zmuszeni — w długiej drodze ku sobie samym — do korzystania z obcych słów, którym dzięki ironii, parodii, imitacji, a nawet synekdosze, próbują nadać odcień osobisty — pragną je oswoić.

Wydaje się zatem, że łącząc biegłość filozofa ze zręcznością powieściopisarza, Kierkegaard zbudował i nową filozofię, i nową powieść.

---

[5] O związku M. Bachtina z Kierkegaardem pisze A. Fryszman, w: *Tieorija kommunikacji Sørena* Kierkegaarda i diałogiczeskoje myszlenije Bachtina, „Wiener Slawistischer Almanach" 31 (1993), s. 39.

Janusz Korek

Prywatna książka narodów

Józefa Lewandowskiego spotkałem po raz pierwszy chyba jakieś siedem lat temu. Do dzisiaj jednak stanowi on dla mnie zagadkę. Coraz częściej przypada mi do gustu zdanie, chyba Irzykowskiego, że ludzie są podobni górom, które stykają się tylko podnóżami, gdy szczyty ich pozostają zazwyczaj niedosięgłe w chmurach.
Jako świeży emigrant polityczny z PRL-u, podejrzliwie słuchałem, podczas naszych pierwszych spotkań, wynurzeń Lewandowskiego, który do budowy tegoż PRL-owskiego systemu ręce przykładał. Dobrze mu znane postacie z kręgów warszawskiej władzy, co wynikało z zażyłego tonu, mnie znane były jedynie jako oficjalne i niezbyt podziwu godne marionetki nielubianego reżimu (np. *casus* profesora, Przewodniczącego Rady Państwa — Henryka Jabłońskiego). Zrozumiałe więc, że nie doszło wtedy między nami nawet do zetknięcia podnóży, bo doliny zawsze, jak wtedy myślałem, leżą zupełnie gdzie indziej.
Z czasem wczytując się pilnie, choć nie bezkrytycznie, w publicystykę historyczną i socjologiczną Lewandowskiego, zamieszczaną między innymi w „Kulturze", spostrzegłem, że się mylę. Trudno było bowiem uznać autora np. *Rozważań metafizycznych*[1] za gorącego, czy choćby

[1] „Kultura" 1971 nr 11.

letniego, zwolennika systemu, który rzekomo chciałem obalić. Ale tę pomyłkę można było naprawić najłatwiej. Trudniej natomiast było zrekonstruować, z jego czasami dość długich dygresji wygłaszanych na seminariach z historii Polski, prawdziwą mapę topograficzną jego prywatnej doliny. Dolina ta — wyżłobiona przedwojennymi, wypalona wojennymi i zdeformowana powojennymi doświadczeniami polskiego Żyda - leżała nadal daleko, choć inaczej i już bliżej mojej własnej — formującej się w czasach gierkowskich — kotlinki.
Żydzi tam dotychczas po prostu nie mieszkali. Ba, nawet sam problem żydowski tak naprawdę tam nie istniał. W kotlince tej nie mieszkały także i inne, składające się na ludność II Rzeczpospolitej, nacje. Przypominam sobie, jak jednemu z moich kolegów szkolnych — po wyjściu na jaw rosyjskiej nazwy miasta jego urodzenia — usiłowano nadać przezwisko „Kacap". Nikt nie odbierał tego wtedy (być może oprócz samego przezywanego) w kategoriach narodowościowych. Dzisiaj gotów jestem winić w tym wypadku raczej skłonność wieku do nadawania i używania przezwisk, niż ksenofobię, czy nawet urazy antysowieckie. Nawiasem mówiąc przezwisko to się nie przyjęło.
Nie wiem, czy „obojętność narodowa" mojego pokolenia (może lepiej mówić o sobie i znajomych?), to efekt szkolnego wychowania, środowiskowych tradycji, czy może bardziej ich braku...? Wiem natomiast, że neutralność wobec kwestii narodowościowych wynikała także z nieobecności tego tematu w życiu publicznym, choć także — w przypadku Żydów — i towarzyskim. Znowu pamięć podszeptuje błahe niby zdarzenie. Kiedyś, w większym gronie osób, zapytano mojego przyjaciela, czy jest Żydem... I znowu — tutaj jestem gotów głowę na pniu położyć, bo pytał młody filosemita — intencje pytania były najzupełniej niewinne. Niemniej jednak spora część obecnych zamilkła i skierowała oczy na pytającego, jakby popełnił jakiś wielki nietakt.
Obowiązujące w społeczeństwie dorosłych tabu, do tego stopnia było stabuizowane, że nawet jego zakazów nie ośmielano się przekazywać dalej. W ten sposób ksenofobiczny proceder miał szanse na zaniknięcie lub, w gorszym przypadku, był spychany do podświadomości. Jednocześnie zanikał wraz z nim jego przedmiot. W przypadku Żydów było to tym straszniejsze, bo, po holocauście fizycznym, nadchodziły czasy zagłady pamięci. Było to tym łatwiejsze, że Żydów w latach siedemdziesiątych już prawie nie było w Polsce także fizycznie. Ocalałe

z wojny ślady ginęły, bądź przez zapuszczenie, jak np. cmentarze, bądź były świadomie niszczone.
W przypadku moim i mnie podobnych, zamieranie tego hermetycznego splotu było, jak sądzę, korzystne w jednym, jedynym aspekcie (oczywiście przy ówczesnej mojej nieświadomości pozostałych). Jedyną korzyścią więc, której nie należy przeoczyć, było pozbycie się, czy raczej nie nabycie resentymentów narodowościowych, urazów rasowych czy szowinistycznych pretensji. Jednym słowem, uważam, że kosztem pamięci Żydów, a także kosztem wiedzy o innych narodowościach zamieszkujących dawną Rzeczpospolitą uniknąłem (uniknęliśmy?) zaczadzenia ksenofobicznego... Wiem. Nie ma się czym chwalić. Stwierdzam tylko fakty. Dzięki temu jednak, mogłem bez uprzedzeń, i czasami nawet może nazbyt zimno — śledzić topografię doliny Lewandowskiego.
Góra przyszła pocztą. Któregoś dnia znalazłem bowiem w mojej skrzynce szarą kopertę, a w niej opatrzoną dedykacją, książkę *Cztery dni w Atlantydzie...*
Czytając *Cztery dni w Atlantydzie*[2] stanąłem przed problemami różnorodnej natury. Książki nie pisał bowiem tylko historyk, którym z zawodu jest jej autor. Nie pisał jej także, rejestrujący zmieniające się otoczenie i koleje swojego własnego losu, pamiętnikarz. Nie pisał jej wreszcie, pragnący za wszelką cenę zrealizować wizję pojednania między narodami, nieprzejednany utopista. Pisał ją natomiast świadomy warsztatu literackiego pisarz, który, po udanym stopieniu wszystkich wyżej wymienionych ról w jedną, przemówił jasnym i klarownym językiem, wyznając osobistym tonem uniwersalne przesłanie.
Aby zrozumieć cokolwiek z przedsięwzięcia Lewandowskiego należy poczynić kilka uwag wstępnych. W jego książce można wydzielić trzy plany wydarzeń. Pierwszy, to odwiedziny w rodzinnym miasteczku. Bohater–narrator, opuszczając je w końcu 1939 roku, przybywa po ośmiu latach nieobecności, aby nie tylko przekonać się, kto ocalał i co przetrwało, ale także, by rozeznać się we własnej tożsamości. To postanowienie (niezbyt zresztą jasno uświadamiane sobie wtedy przez bohatera) otwiera drugi plan, w którym rozgrywają się wydarzenia z przedwojennego dzieciństwa oraz wydarzenia wojenne. Oficer

---

[2] J. Lewandowski *Cztery dni w Atlantydzie*, Uppsala 1991, Ex libris.

Ludowego Wojska Polskiego, którym jest bohater, przechadza się więc po prowincjonalnym miasteczku, a przedwojenne realia sąsiadują z faktami lat okupacji i nową, powojenną rzeczywistością. Tyle tytułem wstępu.

Istotne, że relacja z tej wizyty sporządzona jest około czterdzieści lat później, a więc trzeci (najbardziej dyskretny) plan książki rozgrywa się pod koniec lat osiemdziesiątych — i z tej perspektywy przemawia do czytelnika bogaty w doświadczenia i refleksje minionego czterdziestolecia narrator. Ważne jest także, że osią, wokół której krystalizuje się problematyka książki, jest życie przedwojennej prowincji. „Wielonarodowości" i związanym z nią napięciom towarzyszą tutaj różnice społeczne i mentalnościowe, choć codziennego życia nie przytłacza cień nadchodzącej katastrofy, niewidoczny jeszcze z perspektywy małego miasteczka.

Wielości planów towarzyszy wielość źródeł, do których narrator sięga (lojalnie o tym uprzedzając). Znanym bohaterowi z własnej obserwacji wydarzeniom lat 1947 (choć także i późniejszym), towarzyszą wspomnienia z lat dziecinnych oraz, poznawane z relacji znajomych, wydarzenia okupacyjne. Wieloletni dystans czasowy i osobisty ton narracji niwelują jednak różnice statusu wykorzystywanych źródeł i powodują, że subiektywny plan wspomnień, cudze relacje i opisy wydarzeń powojennych łączą się w harmonijną całość. Miniony czas i spójny system interpretacji sprzyjają także wplataniu w tok narracji socjologicznych hipotez i historycznych objaśnień, a wynikające z opowieści puenty moralne tworzą się jakby same, głównie poprzez sposób przedstawiania losów i wydarzeń. Autokomentarze i uwagi ogólniejszej natury nie tylko więc nie stają się obcym ciałem w *Atlantydzie*, ale stanowią niezbędny estetycznie i intelektualnie jej składnik. Opowieści zasłyszane, wydarzenia domniemane, czy bezpośrednio przeżyte — wszystkie one uzyskują w efekcie końcowym ten sam status, przybierając postać przypowieściowego e x e m p l u m. Uogólnienia narratora zaś, włącznie z socjologicznymi i historycznymi komentarzami, nabierają charakteru p u e n t y w tej wielogatunkowej paraboli o człowieku i narodach. Wszystko, co wymieniłem, układa się zatem w *Atlantydzie* w rodzaj bogatego, nasączonego konkretem fresku.

Jak wynika z powyższych uwag nie jest możliwe streszczenie tego o czym książka opowiada, o ile pragnie się zachować jej główny sens.

Wyrwane z przypowieściowej całości losy Dancygiera, postawa księdza Kabata, zachowanie Serafińskiego, donosicielstwo Podhoreckiego, czy wreszcie tragedia Hampla, zamieniłyby się bowiem wtedy w zbiór ciekawych i pouczających, oburzających i wstrząsających — ale jednak tylko opowiastek... Co powoduje, że tak się nie dzieje? Zapytajmy najpierw inaczej: jakie intencje kierowały autorem *Atlantydy*? Myślę, że i tutaj odpowiedź nie jest taka prosta, choć dostrzec można kilka wyraźnych punktów, do których on zmierza. Jednym z nich jest pragnienie wycieniowania czarno-białych obrazów, chęć sfalsyfikowania różnych stereotypów, a także zamiar sprowadzenia na ziemię abstrakcyjnych wielkich liczb — wszystkich zrodzonych podczas niegdysiejszych, nacechowanych emocjami i ideologiami walk na mity. Chodzi przede wszystkim o pokutujące w Polsce obrazy okupacji, narodowościowe szablony, czy pojęcie zbiorowej odpowiedzialności.

Przykładem może być tu próba przewartościowania okupacyjnego obrazu Polaka. Autor stwierdza, że pokutują tutaj dwa wzajemnie sprzeczne wizerunki. Z konterfektem heroicznego żołnierza i powstańca sąsiaduje bowiem portret kolaboranta wysługującego się okupantowi, donoszącego na swoich, denuncjującego Żydów:

Dwa obrazy logicznie się wykluczające. Który prawdziwy, który jest kłamstwem? Otóż oba są prawdziwe jako obrazy cząstkowe, oba nieprawdziwe jako przedstawienia całości. Istnieli różni ludzie [...] wielkość jednych była uwarunkowana małością innych. Zadaniem nauki i literatury jest przedstawienie świata jakim był. Nie łatwo. Piszącym trudno poruszać się w przestrzeni wielkich rozpiętości, łatwiej opisywać rzeczywistość zredukowaną do schematu, uladzoną. Dlatego obrazy okupacji są uproszczone i przeciwstawne.

Autor stara się zatem przeciwstawić obu tym obrazom na raz. Dokonywana ze zdroworozsądkowego stanowiska (*Istnieli różni ludzie*) diagnoza, wydaje się, w tym wypadku, słuszna. Tutaj wtrącę spostrzeżenie ogólniejszej natury. Gdy narrator *Atlantydy* porzuca konkret, wtedy zdroworozsądkowe stanowisko wiedzie go czasami do mądrości z kalendarza, bądź sprowadza na manowce tez bardzo problematycznych. W wypadku dwóch obrazów Polaka jednak, banał staje się dogodnym punktem wyjścia do zdyskwalifikowania wyłączności okupacyjnych konterfektów, do ich skomplikowania, a tym samym, przybliżenia do rzeczywistości. *Atlantyda*, sięgając w szarą strefę codziennego życia, wykazuje, że w okupacyjnej rzeczywistości było

miejsce nie tylko na postawy skrajne, ale i na tysiące innych. Co więcej, o powszechnym tle tego okresu decydowały właśnie te, nieheroiczne i nieplugawe zachowania. Stopniowalne w nieskończoność, umotywowane najrozmaitszymi przesłankami i uczuciami postawy dnia codziennego nie pokrywały się, o czym także mówi książka, z podziałami narodowościowymi.

Autor *Atlantydy* nie tylko bowiem stara się podważyć wyłączność dualistycznego wizerunku Polaka, ale chce podać także w wątpliwość stereotyp Żyda. (Tutaj wymieńmy przykładowo nie mieszczące się w potocznym schemacie postępowanie Alfreda Loewenhertza, który przywdział mundur esesmana, czy ginących z bronią w ręku żydowskich partyzantów i powstańców.) W przypadku szablonu Żyda zadanie Lewandowskiego jest o wiele trudniejsze. Jak sam bowiem stwierdza: „na moich oczach Żydzi stają się czymś tak odległym i nieprawdopodobnym jak wytępieni przed wiekami Jadźwingowie".

We współczesnej świadomości polskiej historia Żydów jest więc nie zapisaną kartą, bądź, co gorsze, na miejsce wiedzy o społeczności żydowskiej: „wkroczył syntetyczny, wielki Żyd, jakaś ciemna bryła, dla jednych przerażająca, dla innych fascynująca, zawsze zmorzasto tragiczna".

Przy takiej ocenie stanu świadomości nie dziwi, że jedną z głównych części książki jest dokładny opis życia przedwojennego miasteczka, w którym Żydzi oraz reprezentanci innych narodowości stanowili wysoki procent liczby wszystkich mieszkańców. Przedstawieniu relacji między narodowościami towarzyszy opis zbiorowości żydowskiej, gdzie opcjom „bundowskim" przeciwstawiał się chasydyzm, a orientacji syjonistycznej — kompletna polonizacja. Dodajmy jeszcze różnice socjalne społeczeństwa żydowskiego oraz indywidualne charaktery i zachowania ludzkie nie podległe kryterium wielkiej liczby, a otrzymamy wielce skomplikowany i wcale nie jednoznaczny obraz żydowskich losów. Lewandowski pragnąc bowiem przeciwstawić się niewiedzy, wypełnia książkę mnogością konkretnych przypadków. Pokazuje ludzi o imionach i nazwiskach, którzy dostają twarze, ręce i nogi, by móc znowu przechadzać się po uliczkach Konina (bo o to miasteczko tu chodzi). „Syntetycznego, wielkiego Żyda" zastępuje zaś indywidualnymi ludzkimi uczuciami i motywacjami, prywatnymi wyborami wiary i przekonań politycznych, osobistymi kalectwami i zdolnościami.

Nawiasem mówiąc, *Atlantyda* dokonuje także korekty: podważa jednolity wizerunek Niemca, tak dobrze znany z powojennej polskiej literatury, filmu i propagandy. Znowu kategorii „wszyscy" przeciwstawia autor indywidualne przypadki Niemców (wcale nie jest ich tak mało, choć i nie tak znowu dużo), którzy nie brali udziału w faszystowskiej histerii. Bez stalowych kłów i pazurów, bez machania nad głową swastyką, nie stają się przeciwwagą win popełnionych przez swoich rodaków, ale formują się w kształt wielkiego znaku zapytania, jakim opatruje autor, obowiązujący jeszcze do niedawna w Polsce, szablon.

W *Atlantydzie* więc zbliżająca się do nieskończoności liczba okupacyjnych ofiar (i polskich, i żydowskich) zamienia się w konkretne losy: właściciela restauracji Kurowskiego, skłóconych braci Horuńczyków, pozbawionego skrupułów Słodkiego, głupiego Natka Nomburga, czy zachowującego w sytuacji krytycznej przyzwoitość księdza Kabata... Usiłując przeciwstawić się narodowościowym schematom, narrator opisuje indywidualne zachowania i przypadki podważające stereotypy obu stron. Nie jest to wbrew pozorom proste, łatwo bowiem można wpaść w mechaniczną symetrię, która równo (sprawiedliwie?) wyciąga przykłady z worka pamięci, układając je w łamiącą dotychczasowe wzory nową, całościową, ale jednak matrycę. Autorowi udaje się w dużym stopniu uniknąć tego automatyzmu, choćby dzięki przypowieściowemu paradygmatowi książki, który pozwala na zamieszczenie exemplum bez słowa komentarza, jak w przypadku Serafińskiego — endeka zaprzyjaźnionego się z rodziną Lipszyców.

Wszystkie opisywane przed chwilą „odbrązowienia" można uznać za pochodną poznawczych zadań historyka, które każą widzieć opisywane wydarzenia w wielorakich uwikłaniach, wpisywać je w szersze tło, a więc uwzględniać wiele ich aspektów. Oprócz opisów jaskrawych zbrodni i jednoznacznych moralnie postaw, wymóg obiektywizmu żąda, by brać pod uwagę także neutralne etycznie czynności życia codziennego. Choć nie eliminuje to zupełnie kryteriów etycznych, to jednak osłabia ich ładunek emocjonalny i zmusza czytelnika do przewartościowania ocen. Dla *Atlantydy* charakterystyczne jest nie tylko zwrócenie się do tła codzienności, ale uczynienie z niej głównego punktu obserwacyjnego, z którego narrator śledzi dziejące się wydarzenia. I tutaj poznawcze zadania historyka zbiegają się z perspekty-

wą pamiętnikarza, który ujmuje tę rzeczywistość poprzez swoje własne, codzienne spostrzeżenia.
Wpływa to oczywiście także na koncepcję niebohaterskiego bohatera, którego przeciętność, a nawet przywary i błędy zapewniają mu większą wiarygodność. Narrator–bohater książki mówi bowiem we własnym imieniu. Nie ma ambicji zbawiania świata. Dokonuje subiektywnych, czasami nawet pochopnych sądów, które umotywowane są jedynie jego prywatnym punktem widzenia. Wszystko to składa się na bogaty psychologicznie i przekonywający, włącznie z wyrozumiałością i małostkowością bohatera, obraz. Narrator–bohater zaczyna zatem od siebie, od s w o i c h win i pomyłek. Że nie jest tu konsekwentny?... Że nie dowiadujemy się wyraźnie, jakimi kierował się motywami zatrzymując do 1964 roku mundur oficera Akademii Politycznej? Pytanie to jest prawomocne w świetle dokonanych przez niego już w 1947 roku obserwacji świadczących o małości systemu. Rozliczając się z samym sobą przechodzi do swoich najbliższych. Do elementarnych ludzkich uczuć: przyjaźni, niechęci, miłości. Do własnych sąsiadów i ich sąsiadów, do uczciwości, zawiści i tolerancji. Do lokalnych władz i prowincjonalnych instytucji, jak szkoły i biblioteki. Właśnie do codziennego życia, o którym lubią zapominać wielkie ideologie i którym pogardzają narodowościowe stereotypy. Stąd poetyka małej skali, prowincjonalnej zwyczajności połączona z pozaczasową stylistyką biblijną i biblijnymi przypowieściami. Stąd informacje o rodzaju ubrań, cenach produktów i usług, sąsiadują z opisami uniwersalnych ludzkich uczuć. Odtworzenie życia codziennego i spojrzenie przezeń na panujące klisze, pozwala nie tylko na ich falsyfikację, ale przyczynia się także do dokonania ogólniejszych spostrzeżeń i przewartościowań. Historycznych. Socjologicznych. Nawet historiozoficznych... Nawiasem mówiąc, ciekawa jest hipoteza na temat powszechności i roli zjawiska awansu i mimikry, któremu podlegali w okresie powojennym „klasowo bliscy". Hipoteza ta podważa monumentalną diaboliczność komunizmu i stawia znak zapytania nad nieuchronnością heglowskiego ukąszenia. Co więcej, hipoteza ta, z braku bezpośrednich wyjaśnień na temat motywacji kierujących bohaterem jako oficerem politycznym, daje nam też i w tej materii jakieś pośrednie wyjaśnienie. Brak konsekwencji nie razi zatem w tym wypadku, a nawet uprawdopodabnia charakterologicznie opisywaną postać bohatera. Ni Żyda, ni Polaka. Nie utożsamiającego się

w pełni z żadną z kultur, zarazem nie wypierającego się żadnej z nich. Niezdolnego do wyrzeczenia się wartości, które w kulturach tych uznaje za cenne. Lewandowski opisuje więc także wielką i skomplikowaną tragedię osobistą bohatera poszukującego tożsamości, który pozostaje na koniec, z własnego wyboru, tym, kim był wyruszając w drogę — pariasem koczującym na wszelkich możliwych dla człowieka stykach: kultur, środowisk, statusów, ideologii i mitów.

Zrozumiałem, że sądzone mi zawsze pozostać kimś z zewnątrz, Żydem dla Polaków, Polakiem dla Żydów. W najlepszym razie podejrzanym Polakiem dla Polaków, podejrzanym Żydem dla Żydów.

W *Atlantydzie* można się więc natknąć na tragiczną nutę także tam, gdzie na pierwszy rzut oka nie powinna się ona pojawić. Pomimo początkowych deklaracji narratora o zaletach „wielokulturowości", książka nasycona jest tęsknotą za domem dzieciństwa („słup świata") oraz żalem i jakimś męskim smutkiem nad dolą bohatera. Wstrząsające jest jego zagubienie i wieloletnie poszukiwanie ostatecznej odpowiedzi na pytanie: k i m j e s t e m? Ale taką cenę, cenę za własne człowieczeństwo, jak sugeruje Lewandowski, trzeba zapłacić. Bohater jawi się więc nam także jak postać z przywoływanego przez siebie Żeromskiego. Jakiś kuzyn Judyma wyrzekający się świadomie prostych pytań o tożsamość pod rozdartym drzewem narodów.
O czym zatem ta przypowieść? O Polakach? O Żydach? O innych nacjach? O kłopotach z tożsamością? O problemach przedwojnia? O wojennym zbydlęceniu? Powojennej okupacji i zeszmaceniu? Po trosze tak, choć nie tylko. Narrator książki bowiem opisując to, co się wydarzyło, stara się zarazem odnaleźć jakiś tego sens. Czy wszystkie wysiłki i zaniechania, prywatne porażki i sukcesy, chwile miłości i nienawiści, indywidualne oraz zbiorowe tragedie, rodzące się i umierające nadzieje, chwile szczęścia i rozpaczy, świadectwa wielkości i małości — czy wszystko to ma ulec zapomnieniu? Czy to, co było istotną treścią ludzkiego życia warte jest może czegoś więcej, niż tylko „głuchego, drwiącego śmiechu pokoleń"? Narrator *Atlantydy* nie zadaje takich pytań bezpośrednio. Dostrzec je można natomiast u źródeł miejscami wyłaniającego się, miejscami niknącego w książce schematu eschatologicznego. Istnieje bowiem w *Atlantydzie* wyidealizowany pod względem „wielonarodowościowym" (choć nie idealny) punkt wyjścia. Jest nim w tym wypadku przedwojenne miasteczko

Konin, które, jak spostrzega narrator: „okazało się lepsze niż przeciętność, nawet dużo lepsze". Istniejące antagonizmy narodowościowe, choć dolegliwe, wytłumaczalne tam były bowiem w granicach zdrowego rozsądku — kategorii dla autora *Atlantydy* bardzo istotnej. Jak w każdej eschatologii dochodzi także później do upadku człowieka. Upadkiem tym był faszyzm, II wojna światowa, czas okupacji, a także (choć w mniejszym stopniu) komunizm. Każdy na swój sposób doznał upadku, wydaje się mówić Lewandowski. Niezależnie od statusu społecznego. Niezależnie od płci i narodowości. Często także niezależnie od swojej woli. Stąd kluczowym przykładem stają się w książce losy fordanserki, które odczytywać należy jako figurę ogólniejszą, albowiem: „wszyscy żeśmy fordanserowali pod Niemcami". Przywoływany schemat dopełniają wreszcie nadzieje na odnowę człowieka, delikatnie zarysowana wizja idealnego stanu. Nie powinien to być stan przedwojenny. Nie tylko dlatego, że w zsekularyzowanym świecie *Atlantydy* rozwój historii podporządkowuje się idei postępu, a nie woli Bożej. (Notabene idea postępu odciska swój ślad na bardzo surowej i, moim zdaniem, zbyt uproszczonej ocenie chasydyzmu.) Okres przedwojenny nie może być wzorem także i z tego powodu, że — pomimo wszystko — stosunki narodowościowe dalekie wtedy były od ideału. Pożądaną wizją nie może być, skompromitowane już dostatecznie, idealne społeczeństwo bezklasowe ani, tym bardziej, mistyczny narodowy organizm. Upragnionym wyjściem okazuje się więc, jakby wbrew ambicjom i temperamentowi narratora, realizacja prywatnego, godnego, choć zwykłego, codziennego życia. Życia, które toczyłoby się bez obaw przed nędzą i bez strachu przed konfliktami narodowościowymi. W książce Lewandowskiego najważniejszą sprawą nie jest zatem nawet problem zbawienia i pojednania narodów (choć pośrednio, na swój sposób, także i on!), lecz problem normalnego i sprawiedliwego współżycia ludzi, bez względu na ich pozycję społeczną i przynależność narodową. Taka właśnie jest najważniejsza perspektywa, z której autor patrzy na historię. Perspektywa społecznej utopii, która obejmuje nadrzędnym sensem wszystkie przedstawione przykłady i upodabnia książkę do przypowieści.

Tytułowa *Atlantyda* zatem, to nie tylko zatopiona w przeszłości wyspa, czyli kraina na wpół geograficzna, na wpół mityczna. Po części polska, po części żydowska, choć i inne nacje mają tam swoje miejsce. Zatopiony w czasie ląd, ze strzaskanymi kolumnami mieszczańskich

kamieniczek, szczapami drewna znieruchomiałymi w dzielnicach biedoty, ze sterczącymi z dna, wypełnionymi sproszkowaną krwią i popiołem ludzkimi urnami. To także przedwojenny, wojenny i powojenny Konin, z zachowanym przez wojnę, tkwiącym w centralnym punkcie, niczym przestroga sfer i pomnik grozy, wielkim kotłem do produkcji mydła. Miasteczko ożywając pod piórem Lewandowskiego, pulsuje ziemskim, intensywnym i krótkim, pięknym i łajdackim, bogatym i głodnym... życiem. Zanim jednak znowu zniknie, spogląda w przyszłość, gdzie, utkana z mgieł literatury i nadziei autora, unosi się wielokulturowa wyspa Utopii...

Nie da się chyba jednoznacznie zakwalifikować tej książki. Przypowieść...? Pamiętnik...? Utwór dydaktyczny...? Próba literackiej syntezy...? Esej historyczny...? Czesław Miłosz, pisząc do jej autora, stwierdził po prostu: „Książka ta bardzo mnie poruszyła i uważam ją za mądrą i potrzebną".

Warto podkreślić, że przypowieść Lewandowskiego przywołując schemat eschatologiczny modyfikuje go zarazem. W *Atlantydzie* nie dochodzi bowiem do upadku rodzaju ludzkiego, ani człowieka jako takiego, lecz do upadku człowieka definiowanego w kategoriach kresu zbiorowości narodowej lub klasowej, jakiegoś nacjonalistycznego mr Hyde'a, czy proletariackiego Golema. Od klasycznej eschatologii różni *Atlantydę* także to, że sens dziejom widzianym z perspektywy po upadku nadaje pojedynczy, prywatny człowiek, którego „zdrowy rozsądek", jak pisał kiedyś Miłosz:

> zawsze przegrywał, jakby potwierdzając, że dobry jest tylko w kręgu jednostki, ale do spraw ludzkich zbiorowości nie ma zastosowania. Przegrywał jednak na krótką metę i tu okazywało się, że naprawdę tylko jednostka jest realna, nie masowe ruchy w których sama się dobrowolnie zatraca, żeby uciekać od siebie.[3]

Wybór konkretnej jednostki i jej zdroworozsądkowych przeświadczeń dokonany przeciw ideologicznej hybrydzie, prowadzi bezpośrednio do koncepcji indywidualnej odpowiedzialności, którą kieruje się nie tylko sam bohater książki, ale która zaważy na całej *Atlantydzie*. Przyjęcie tej koncepcji pozwala, na przykład, na udzielenie przez bohatera pomocy Polakowi, którego ojca podejrzewa on o morderstwo osoby mu bliskiej, bo: „nie może mieć oskomy syn, dlatego że ojciec jadł ciemne winogrona".

---

[3] Cz. Miłosz *O emigracji do Ameryki*, „Kultura" 1969 nr 5, s. 16.

Wynikająca z tej koncepcji jednoznaczność winy i odpowiedzialności nakazuje winić za zbrodnie osoby, które te zbrodnie bezpośrednio popełniły, które można wskazać palcem, którym można udowodnić, że to one strzelały, pchały do wagonów i gazowały, którym — co już jest inną sprawą — można wybaczyć lub nie wybaczyć. Jednoznaczność ta postawi narratora *Atlantydy* przed nie lada problemem, gdy dojdzie do kwestii odpowiedzialności narodu niemieckiego za hitlerowskie zbrodnie. Zdroworozsądkowa perspektywa i namacalna chęć wskazania zła znowu tutaj przegrywa, bo umykają jej jakby najważniejsze dzisiaj aspekty tego skomplikowanego problemu:

Obawiam się [...], że o odpowiedzialności mówią ci, co w niczym nie są winni. Obawiam się, że winnym owa skrucha jest na rękę. Jeśli cały bowiem naród jest winien, jeśli w każdym tkwi jakiś ułamek mordercy, to na rzeczywistym oprawcy ciąży tylko ułamek zbrodni. Zbrodnia odrealnia się, z rzeczywistej staje się metafizyczną, egzystencjalną.

I tutaj wypadnie się sprzeciwić, albowiem zbrodnia się nie odrealnia i nie staje się metafizyczna. (Co dziwniejsze takiemu wnioskowi przeczą prawie wszystkie opisowe partie książki.) Jest jak najbardziej konkretna, mimo że trudno wymierzyć jaki procent winy przypisać tym hitlerowcom, którzy planowali zagładę i zza swoich biurek wysyłali enigmatyczne rozkazy o eksterminacji, a jaki procent tym, którzy wykonując te rozkazy, dokonywali własnymi rękami masowych mordów. Nie umniejsza wcale realności holocaustu fakt, że dokonany został czterdzieści lat temu. Zbrodnia jest natomiast w najwyższym stopniu egzystencjalna i jako taką należy ją przenieść w trochę bardziej skomplikowany plan rozważań i powinności. Bezpośrednie, wzajemne i jednoznaczne powiązanie odpowiedzialności z winą prowadzi narratora do zapomnienia o innym rodzaju odpowiedzialności, odpowiedzialności pojętej jako obowiązek moralny. Chcąc skutecznie sprzeciwić się wielkim dwudziestowiecznym systemom, które oddzieliły zło od prywatnej odpowiedzialności, winę od indywidualnego obowiązku moralnego, narrator popada w drugą skrajność. Zapomina jakby o takim rozumieniu obowiązku moralnego, które nie wyrasta tylko z pytań o konsekwencje karne, czy z elementarnego poczucia przyzwoitości, ale tworzy się z namysłu nad własną tożsamością. Pamięć o zbrodni, jako o konkretnym, strasznym fakcie masowego ludobójstwa, pomaga tutaj już nie w szukaniu bezpośrednio winnych,

ale w kształtowaniu się żmudnie poszukiwanej po wojnie przez Niemców nowej tożsamości.

Analogicznie, zachowując oczywiście wszystkie różnice oraz przykładając odpowiednie miary i proporcje, można mówić, jak sądzę, o procederze polskiego antysemityzmu i naszej powinności, aby proceder ten, choć myśmy w nim nie brali udziału, był pamiętany, ot choćby, żeby pozbyć się manicheizmu z polskiej świadomości. Paradoksalne w *Atlantydzie* jest znowu to, choć jej narrator nie formułuje bezpośrednio takich wniosków, że cała książka, cała jej rzeczywistość przedstawiona (co może i lepiej z punktu widzenia artystycznego) właśnie tego się domaga.

Na *Atlantydę* można zatem spojrzeć także jak na przypowieść o przeszłości, która nie chciała przeminąć, która zawisła nad nami, jak dym z krematoryjnych kominów i trwała tak, pomimo tego, a może właśnie dlatego, że jej nie dostrzegano, czy nie chciano dostrzec. Książka upomina się bowiem nie tylko o wyważony obraz okupacji i oddemonizowany konterfekt powojnia. Główną jej troską jest znalezienie miejsca dla skomplikowanych żydowskich losów, chodzi o, jakby nie było, należną im przestrzeń w polskiej świadomości. Czyni to nie tylko poprzez sam fakt poruszenia tematu i rozliczenie się z nagromadzonymi przez lata stereotypami, ale także poprzez podejście do problemu, które nie stawia współczesnego czytelnika pod murem zbiorowej winy. Dla mojego pokolenia, które nie przeżyło ani czasu okupacji, ani lat stalinowskich, które nie spotkało się w praktyce ze społecznością żydowską, w którego świadomości wiedza o kulturze żydowskiej stanowi pustą kartę — *Atlantyda* może stać się więc normalnym kontaktem, wprowadzeniem do tej — stanowiącej jeszcze do niedawna tabu — problematyki.

Moralne przesłanie tej książki może wydać się zbyt proste, zbyt łatwo uwalniające współczesnego człowieka od mroków przeszłości. Tak chyba jest, choć jednocześnie nie jest. Uwalnia ono nas bowiem jedynie od anatem narodowych i zbiorowych abstrakcyjnych win. Nie uwalnia nas natomiast od odpowiedzialności za winy. Odpowiedzialności, która przeniesiona w wymiar jednostkowy i zarazem uniwersalny polega na poszerzaniu, już na własną rękę, wiedzy o historii społeczeństwa żyjącego tyle stuleci tuż za naszą ścianą. Odpowiedzialności przejawiającej się w zainteresowaniu kulturą żydowską wyłącznie dla niej samej, w poznawaniu tradycji, która tak naprawdę

nigdy poważnie nie weszła do polskiej kultury. *Atlantyda* nie uwalnia nas wreszcie od pamięci o pomordowanych ludziach, jakimi podłymi czy szlachetnymi by nie byli żyjąc...

I jeszcze jedno! Wiem, że zbliżenie nie jest tak proste, bo jeżeli ludzie są jak góry, to co dopiero powiedzieć o narodach... Myślę jednak, że książka Józefa Lewandowskiego może o jakiś ułamek historii proces ten przyspieszyć.

Treść

Włodzimierz Bolecki Podmiot jako przedmiot 1

Szkice

Ryszard Nycz Tropy „ja". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia 7

Kazimierz Bartoszyński Podmiot literacki – konstrukcje i destrukcje 28

Janina Abramowska Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy 47

Tomas Venclova Gnostyczny „Piecyk" Aleksandra Wata (tłum. *Joanna Zach-Błońska*) 54

Roztrząsania i rozbiory

Edward Balcerzan Post 76

Stanisław Balbus *Scribere necesse est, vivere...* 83

Michał Paweł Markowski Jak (nie) pisać o dekonstrukcji 91

Dorota Korwin-Piotrowska O pożytkach z kryzysu 98

Adam Makowski Kłopoty z literaturoznawczymi problemami 103

Opinie

Aleksandra Olędzka-Frybesowa Przeciw czemu protestują haiku? . . . 108

Joanna Rostropowicz-Clark Wódz powstańców, poeta bohater . . 119

Aleksander Fiut Pankowski: mity i seks 141

Dorota Heck Różewicz mistyczny (Z notatek) . . . 142

Anna Legeżyńska, Wojciech Wielopolski Bachtin – nie uniwiermag... 149

Rozmowy

Ewa Domańska Biała Tropologia. Hayden White i teoria pisarstwa historycznego 159

Przechadzki

Bronisław Swiderski Kierkegaard jako powieściopisarz . . . 169

Janusz Korek Prywatna książka narodów 176

Książki nadesłane

	O Brodskim. Studia, szkice, refleksje, red. P. Fast, Katowice 1993.
Aleksander Nawarecki	*Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej Skamandrytów*, Katowice 1993.
Gabriela Matuszek	*„Der geniale Pole"? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim* (1892–1992), Kraków 1993, Universitas.
Stanisław Przybyszewski	*Dzieci szatana*, oprac. G. Matuszek, Kraków 1993, Oficyna Literacka.
Włodzimierz Bolecki	*Prawdy niemile (eseje)*, Warszawa 1993, Przedświt.
Jan Prokop	*Universum polskie. Literatura, wyobraźnia zbiorowa, mity polityczne*, Kraków 1993, Universitas.
Jerzy Speina	*Typy świata przedstawionego w literaturze*, Toruń 1993.
Kazimierz Nowosielski	*Przestrzeń oczekiwana. Historia, natura, sacrum we współczesnej poezji polskiej*, Gdańsk 1993, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
Jerzy Skarbowski	*Dusza zaczarowana muzyką*, Rzeszów 1993, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Rzeszowie.
Hugo Draxler	*Kronos pożeracz*, tłum. Sz. Wróbel, Poznań 1993, Rebis.
Bogusław Dopart	*Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, Universitas.
Krzysztof Krasuski	*Główne tendencje współczesnej polonistyki literackiej*, Wrocław 1992.
William Wharton	*Stado*, tłum. J. Ruszkowski, Poznań 1993, Rebis.
Peter Straub	*Kraina cieni*, Poznań 1993, Rebis.
Zofia Zarębianka	*Świadectwa słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamieńskiej*, Kraków 1993, Wydawnictwo M.
Dariusz Bugalski	*Turtle, turtle, turtle*, Łódź 1991.
Stanisław Dąbrowski	*Z rozproszenia*, Gdańsk 1992.
Marek Skwarnicki	*Intensywna terapia. Poezje*, Tarnów 1993, Biblos.

Józef Ratajczak	*Czucie i wiara*, Poznań 1993, Wydawnictwo WIS.
	Współczesna literatura polska lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Opinie, poglądy, prognozy literaturoznawców polskich i niemieckich, Lipsk 1993, Instytut Polski.
	Teatr pamięci Brunona Schulza, red. J. Ciechowicz, M. Kasjaniuk, Gdynia 1993.
Wiesław Paweł Szymański	*Uroki dworu. Rzecz o zniewoleniu*, Kraków 1993, „Arka".
	Miodek drąży skałę. Z wywiadów prasowych skomponował J. Pyszny, Wrocław 1993, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
Zofia z Fredrów Szeptycka	*Młodość i powołanie ojca Romana Szeptyckiego zakonu św. Bazylego Wielkiego*, oprac. B. Zakrzewski, Wrocław 1993, Towarzystwo Polonistyki Wrocławskiej.
Andrzej Chojecki	*W stronę niewiedzy. Antyontologia*, Gdańsk 1991, Oficyna Wydawnicza „Graf".
Andrzej Chojecki	*IO*, Gdańsk 1991, Atext.
	Sto przedstawień w opisach polskich autorów, oprac. Z. Raszewski, Wrocław 1993, Wiedza o Kulturze.
Jerzy Pluta	*Stacja metro. Franz Kafka*, Wrocław 1993, Oki.
Aleksander Woźny	*Bachtin. Między marksistowskim dogmatem a formacją prawosławną. Nad studium o Dostojewskim*, Wrocław 1993, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
Krzysztof Stępiński	*Poematy mniejsze i większe*, Warszawa 1994, Orfeu.
Stanisław Dąbrowski	*Vox Humana. Biblia w liryce Tadeusza Nowaka. Studia i szkice*, Lublin 1993, Towarzystwo Naukowe KUL.
Anna Nasiłowska	*Miasta*, Warszawa 1993, Verba.
Andrzej Sosnowski	*Nouvelles Impressions d'Amérique*, Warszawa 1994, Przedświt.

Warunki prenumeraty na rok 1994:

Roczna prenumerata krajowa: **150 000 zł** (6 numerów)
Roczna prenumerata zagraniczna:
- kraje komunistyczne i postkomunistyczne: **300 000 zł** (pocztą zwykłą)
- inne kraje świata: **36 USD** (pocztą lotniczą).

Cena pojedynczego egzemplarza - **6 USD**.
Wpłaty prosimy kierować na konto: Instytut Badań Literackich PAN, „Teksty Drugie", PBK XIII O/Warszawa, nr 370044-3489, z podaniem dokładnego adresu nadawcy.
Istnieje także możliwość opłacenia prenumeraty dolarowej czekiem, który prosimy kierować na adres redakcji.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach OR PAN

Warszawa	Pałac Kultury i Nauki
Lublin	ul. Marii Curie-Skłodowskiej 5
Poznań	ul. Mielżyńskiego 27/29
Katowice	ul. Bankowa 11
Kraków	ul. Św. Marka 22

oraz m. in. w księgarniach:

Warszawa	Księgarnia im. B. Prusa, Krakowskie Przedmieście 7
Kraków	Księgarnia Naukowa, ul. Podwale 6
	Księgarnia Orlando, ul. Sławkowska 10
	Księgarnia Znak, ul. Sławkowska 1
Wrocław	Księgarnia Ossolineum, Rynek 6
Szczecin	Księgarnia Scriptum, ul. Mazurska 26
Gliwice	Księgarnia Kultura, ul. Zwycięstwa 17
Gdańsk	Księgarnia Literka, ul. Wita Stwosza 55

„Teksty Drugie" są kontynuacją miesięcznika **„Teksty"** wydawanego w latach 1972-1981 i zawieszonego w stanie wojennym.

Wydanie numeru na zlecenie Instytutu Badań Literackich PAN – Wydawnictwo Przedświt, Warszawa, Al. Ujazdowskie 16/49, tel. 621-67-64.
Druk: TEBO ul. Kompanii „Kordian" AK 28, Warszawa, tel. 667-79-21

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Stanisław Barańczak
Z frontu walki o gdybizm
Tomasz Burek
Widok z drugiego brzegu stulecia
Clare Cavanagh
Śmierć autora
Norman Davies
Kapsułki
Michał Głowiński
Mowa: cytaty i aluzje
Mariusz Kazańczuk
Staropolskie okrucieństwo
Krzysztof Mrowcewicz
O poezji Daniela Naborowskiego
Denis de Rougemont
Nowe wcielenia Tristana
Stefan Szymutko
Ciało profesora Sławińskiego
Wacław Twardzik
Głosy w „Rozmyślaniu przemyskim"

ISSN 0867-0633