Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

teksty

DRUGIE

Figury i lektury

Janusz SŁAWIŃSKI
Poezja stanu wojennego

Stefan SAWICKI
Norwid – od strony prawnuków

Danuta Ulicka
Niektóre problemy poetyki Bachtina

Przemysław CZAPLIŃSKI
Lem – spirala pesymizmu

Adam DZIADEK
Anagramy Ferdynanda de Saussure'a

Jerzy KANDZIORA
O poetyckim idiomie Stanisława Barańczaka

Michaił BACHTIN
Zagadnienia stylistyki języka rosyjskiego

6 [71] 2001
cena 10,00.- PLN

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

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

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

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

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

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

Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Stowarzyszenia Pro Cultura Litteraria.

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Spis treści

Wstęp

Grzegorz GROCHOWSKI **4** Tropami tropów

Szkice

Janusz SŁAWIŃSKI **8** Bez przydziału (XV)

Stefan SAWICKI **24** Norwid – od strony prawnuków

Danuta ULICKA **33** Niektóre problemy poetyki Bachtina

Przemysław CZAPLIŃSKI **59** Stanisław Lem – spirala pesymizmu

Roztrząsania i rozbiory

Brygida PAWŁOWSKA-JĄDRZYK **77** Przeciw aforystyczności. Świadomość językowa w *Palubie* Karola Irzykowskiego

Zofia MITOSEK **95** Co znaczy historia historiografii?

Wacław FORAJTER **99** Paradoksy „watologii"

Figury

Adam DZIADEK **109** Anagramy Ferdynanda de Saussure'a – historia pewnej rewolucji

Agata STANKOWSKA **126** Elipsa: byt możliwy do zaktualizowania

Mateusz KAREŃSKI-TSCHURL **137** Porównanie jako prze-znaczenie

Tomasz MIZERKIEWICZ **143** „Co mówię?" O korekcji i współczesnym przeżyciu metanoicznym

Interpretacje

Jerzy KANDZIORA **151** „To, co się wymyka" O prześwietlaniu idiomu w *Chirurgicznej precyzji* Stanisława Barańczaka

Dorota KRAWCZYŃSKA **165** „Twarzą w twarz, maską w maskę, w potrzasku" O *Racoonie* Henryka Grynberga

Archiwalia

Michaił BACHTIN **175** Zagadnienia stylistyki na lekcjach języka rosyjskiego w szkole średniej (przel. *B. Żyłko*)

Bogusław ŻYŁKO **187** Bachtin i *creative writing*

Mikołaj BACHTIN **190** Jedynie powieść w pełni odzwierciedla życie (przeł. *M. Zielińska*)

Ankieta

195 Odpowiedzi: Józef Bachórz, Stanisław Balbus, Piotr Michałowski, Tadeusz Oracki, Henryk Siewierski, Tadeusz Ulewicz, Danuta Ulicka, Pavol Winczer

210 Sprostowania

211 Nadesłane

Tropami tropów

Mogłoby się zdawać, że pojęcie stylu odsyła do zagadnień szczególnie pociągających dla literaturoznawcy. Określony sposób pisania stanowi niezbywalną właściwość każdego tekstu, co pozwala zarówno odnosić dany utwór do całego uniwersum mowy i tworzyć szerokie uogólnienia, jak też docierać do konkretu, delektować się osobliwością danego sposobu wysłowienia. Za najbardziej uchwytny wyznacznik stylu uważano zaś przez wieki wszelkie odchylenia, anomalie i dewiacje, którym w mowie poetyckiej przyznawano status słów i wyrażeń „wyszukanych", „niecodziennych". Stylistyka, a teoria tropów przede wszystkim, winny więc należeć do najpopularniejszych dyscyplin literaturoznawczych. W okresie ogólnej dezorientacji co do pożądanego kształtu humanistyki badanie mowy figuratywnej mogłoby dawać kojące poczucie bezpieczeństwa, płynącego z oparcia na twardym gruncie językowej empirii. Dzieje się jednak inaczej. Filologiczna analiza przegrywa w konkurencji z pracami o intertekstualności, podmiocie, płci, literackiej komunikacji (choć to już coraz rzadziej) czy metafizyce obecności. Stylistyka nie stała się też obszarem efektownych i widowiskowych kampanii likwidatorskich – takich, jakie były choćby udziałem współczesnej genologii. Losem refleksji tropologicznej bywa dziś raczej milczące zaniechanie. Pojawiają się nawet opinie, że stylistyka wkrótce zostanie (lub wręcz została) wchłonięta przez ogólną teorię tekstu i pragmatykę lingwistyczną. Nawet renesans retoryki przejawia się raczej w ożywieniu dociekań nad strukturą argumentacji, odgrywaniem ról społecznych i poetyką odbioru, a bynajmniej nie przyczynia się do spektakularnego rozwoju badań nad sferą lexis.

W czym tkwią przyczyny takiego stanu rzeczy? Powód pierwszy ma – jak się zdaje – charakter głównie taktyczny: w modzie są dziś raczej zjawiska globalne, otwierające szersze perspektywy i pozwalające na formułowanie błyskotliwych uogólnień. Stylistyka wymaga natomiast mozolnej i żmudnej dłubaniny, mikroskopowej dokładności oraz skupienia uwagi na detalach i niuansach. Tropy sytuują się na ogół „poniżej" zwyczajowego poziomu postrzegalności, zmuszają nas do zajęcia się technicznym wyposażeniem tekstu, opóźniając dotarcie do Spraw Ważnych i Doniosłych. Poświęcenie uwagi metaplazmom, metagramom, metabolom utrudnia więc włączenie się w główny nurt debat ekscytujących dzisiaj światek humanistów.

Oprócz motywu koniunkturalnego można też jednak wskazać powód głębszy i bardziej zasadniczy. Jest nim brak adekwatnego języka, który by pozwalał opisywać styl w sposób odpowiadający wymogom współczesnej wrażliwości. Dwa tradycyjne nurty w myśleniu o mowie figuratywnej w równej mierze – choć z różnych przyczyn – przestały dawać zadowalające rezultaty poznawcze. Niezbyt pociągające wydaje się myślenie elokucyjne, które ujmuje mowę poetycką jako język ozdobny (ornatus) *a tropy postrzega przez pryzmat – by sięgnąć po formułę Arystotelesa – „jasności, wdzięku i wytworności stylu". Nie do przyjęcia dla dzisiejszych czytelników i znawców są cztery filary takiej koncepcji: 1) traktowanie tropów jako ornamentów, jako ubocznych i nieobciążonych semantycznie sposobów prezentacji; 2) związane z tym przekonanie o przekładalności wyrażeń figuratywnych na język dosłowny; 3) normatywizm ograniczający swobodę twórców i czytelników przez wprowadzenie zasady stosowności, regulującej dopuszczalny zasięg poszczególnych środków; 4) utożsamienie myślenia o stylu z ciągłym klasyfikowaniem figur retorycznych, z pomnażaniem zasobów terminologicznych i tworzeniem kolejnych, coraz bardziej precyzyjnych schematów taksonomicznych.*

Analiza stylistyczna, oparta na wskazanych założeniach, polegała na ogół – jak dobrze wiadomo – na wysupływaniu poszczególnych tropów z ich tekstowego uwikłania, wpisywaniu ich w ustalone apriorycznie rubryki i wygłaszaniu ogólnikowych formuł o plastyczności i niezwykłości figuratywnych przedstawień. Tymczasem współczesna poezja (czy też w ogóle literatura) na ogół ucieka od „wdzięku" i estetyzującej ozdobności. Kulturalnemu odbiorcy wręcz nie wypada czytać literatury dwutorowo, z podziałem na odczytywanie sensów wpisanych w dzieło i na kontemplowanie estetycznych walorów szaty słownej. O ile dane formy językowe mają być tylko zewnętrzną ozdobą i o ile bez większej straty dają się przełożyć, o tyle są po prostu zbędne. Zasada decorum *pozostaje w rażącej sprzeczności ze współczesnym permisywizmem – gdyby odnieść ją do dzisiejszej kultury, to przypadki jej przestrzegania mogłyby okazać się na tyle rzadkie, że to właśnie one zyskałyby status dewiacji (kto dziś się zająknie o stylu „dobrym", „pięknym" czy – nie daj Boże – „poprawnym"?). I wreszcie z duchem epoki nie współgra trącące pedanterią upodobanie do segregowa-*

nia przesunięć znaczeniowych, ich etykietowania oraz gromadzenia w opasłych tezaurusach i kompendiach. Wysiłkom tego rodzaju towarzyszy na ogół – jak to swego czasu ujął Jean Cohen – „straszliwe widmo maszyny, automatycznej produkcji poematów na podstawie tabeli figur z kart perforowanych".

Można by więc z kolei mniemać, że bliższe sercu dzisiejszego badacza okaże się romantyczne pojmowanie stylu i powikańska koncepcja tropów. I tak też się sprawy – w pewnej mierze – mają. Po myślicielach tego nurtu dziedziczymy niechęć do ujęć atomizujących materię języka oraz skłonność do wiązania stylu z całościową formą wypowiedzi i szukania figuratywności we wszelkich postaciach mowy, a wreszcie postrzeganie tropów jako swoistych katalizatorów wyzwalających wyobrażeniową energię odbiorcy. Racje serca często jednak kłócą się z racjami rozumu, a bliskość zasadniczych przekonań estetycznych słabo przekłada się na praktyczną operatywność wyprowadzonych z nich kategorii. Trzeba więc przyznać, że takie postrzeganie zjawisk stylotwórczych lepiej wyraża się w błyskotliwych aforyzmach niż w konkretnych rezultatach poznawczych. W rezultacie integralno-holistyczna koncepcja romantyczna oddziałuje na ogólny kierunek myślenia, ale nie znajduje większych zastosowań w badawczej praktyce.

Wzgardziwszy pedanterią, nie ufając natchnieniu, co ma począć współczesny badacz stylu? Najpopularniejszą chyba odpowiedzią jest dziś przesunięcie uwagi na obszary leżące daleko od głównego nurtu tropologii. Już nie opisanie samych faktów językowych staje się głównym zadaniem, lecz tropienie uchwyconej w nich zewnętrznej rzeczywistości. W ruchu tym – zresztą zgodnym z ogólną tendencją współczesnej humanistyki do przekraczania granic fundujących autonomię poszczególnych dziedzin wiedzy – dałoby się wyodrębnić dwie główne tendencje. Pierwszą z nich można by określić jako antropologizację stylistyki, a polegałaby ona na badaniu poznawczych, kulturowych czy filozoficznych uwarunkowań określonych form językowych. Sztandarowym przykładem takiego ujęcia może być znana praca Jakobsona, który metaforę i metonimię zestawiał z odmianami zaburzeń mowy i ze sposobami tworzenia całych odmian wypowiedzi – poezji i prozy. Przede wszystkim jednak za orędownika podobnych badań należy uznać Bachtina, który niejednokrotnie wyrażał przekonanie o związku między świadomością a językiem, o wpływie mowy na myślenie, i który patronuje ewolucji od językoznawstwa systemowego do lingwistyki tekstu, która siłą rzeczy dowartościowuje wszystko to, co idiomatyczne, subiektywne, pozakodowe. W tym nurcie mieszczą się też inne szkice prezentowane w niniejszym numerze – porównanie jest rozpatrywane jako forma myśli, w aspekcie semiotycznym, a nie artystycznym; w elipsie dostrzega się głównie sposób poznawczego ujmowania rzeczywistości, narzędzie przywoływania bytów możliwych; i wreszcie językowe zabiegi Irzykowskiego – neologizmy, paradoksy, dziwaczne metafory – są interpretowane jako broń w walce ze stereotypami i z rutynowym postrzeganiem świata.

Drugi kierunek – nazwijmy go tropologią dyskursu – to poszerzanie zakresu poszczególnych terminów i problematyzowanie za ich pomocą zjawisk sponad poziomu języka. Dla wykazania pożytku z podobnych poszukiwań, wystarczy wspomnieć choćby rozważania Sławińskiego o wielkich figurach narracyjnych czy też Nycza

o tropicznych obrazach podmiotu. Szczególną karierę robią zaś wszelkie kategorie retoryczne we współczesnej filozofii poznania historycznego. Metafora, metonimia, synekdocha to – dla Ricoeura czy Haydena White'a – nie tylko popularyzatorskie ozdobniki, ale fundamenty wyobraźni dziejowej, podstawowe formy ujmowania minionych zdarzeń. Dodajmy, że myślenie tego rodzaju mogłoby też dostarczyć pewnych impulsów refleksji genologicznej – liczne dokonania współczesnej literatury dałyby się opisać jako gatunkowe oksymorony, solecyzmy czy syllepsy. W jednym z publikowanych w tym numerze szkiców pojawia się na przykład propozycja uznania „opowieści metanoicznej" za zjawisko znamienne dla kultury XX wieku. Kategoria correctio *zyskuje jeszcze szerszy wymiar i zaczyna charakteryzować nowy styl uprawiania debaty filozoficznej, by w końcu urosnąć do rangi „figury współczesności". Podobną postawę przyjmuje autorka innego artykułu, która sugeruje możliwość uprawiania historii literatury poprzez pryzmat tropów i figur traktowanych jako „ekrany" ogólnych przekonań twórców i epok.*

We wszystkich tych wypadkach mniej lub bardziej odchodzi się od używania pojęć w ich utartych znaczeniach i typowych związkach, narusza się zwyczajowe normy łączliwości, bada się pojemność zastanych terminów i poddaje próbie ich zdolności adaptacyjne. Wycieczki takie niosą ze sobą pewną dozę ryzyka, ale zarazem dają nadzieję ujrzenia znanych – czy wręcz „opatrzonych" – zjawisk w nowym świetle. Nietrudno zauważyć, że kategorie poznawcze zaczynają tu oddziaływać w podobny sposób jak tropy, a nomenklatura retoryczna sama staje się kolejnym z figuratywnych zastosowań języka.

Grzegorz GROCHOWSKI

Szkice

Janusz SŁAWIŃSKI

Bez przydziału (XV)

*

P o e z j a s t a n u w o j e n n e g o to olbrzymi korpus tekstów wierszowanych, powstałych i odbieranych jako reakcja na to, co język ludowy utrwalił pod imieniem „wojny jaruzelskiej". Jeśli początek tego rodzaju wierszotwórstwa wyznaczała dobitnie data 13 grudnia 1981, to kres jego uprawiania byl nieco rozmazany w czasie. Można przyjąć, że stan wojenny, niezależnie od jego zawieszeń i zakończeń, trwał jako realność c z y n n a p o e t y c k o jeszcze w 1983 roku, ale nie później. Wtedy właśnie przesuwał się już w świadomości społecznej ze sfery żywo odczuwanej teraźniejszości – w sferę wspomnień dnia wczorajszego, co prawda nie w pełni zamkniętego, ale stopniowo przysłanianego doświadczeniami dni następnych.

Mówiąc o poezji stanu wojennego, wskazujemy wprost na to, co dla niej konstytutywne – na swoistą s y t u a c j ę k o m u n i k a c y j n ą, w której rodziła się tak nazywana poezja i podlegała naznaczeniu nieusuwalnym piętnem: była to twórczość nie-do-pomyślenia poza swoistymi determinacjami stanu wojennego. One określały jej ramę możliwościową, wyznaczały miejsca jej pojawiania się i jej horyzont lingwistyczny, poznawczy i aksjologiczny. Żyła w świecie stanu wojennego jako jedna z występujących w nim form niezależnego porozumiewania się ludzi co do sensu nowej sytuacji; ale zarazem stan wojenny znalazł się poniekąd w niej, został przez nią uwewnętrzniony – jako zadanie (znaczeniowe, artystyczne, moralne), któremu usiłowała sprostać. Co więcej, to swoje bezpośrednie przyporządkowanie wyjątkowym warunkom czasu i miejsca pragnęła uczynić zauważalnym, podkreślając je ostentacyjnie stosowną terminologią. Nie tylko prezenterów telewizyjnych przebrano trzynastego grudnia w wojskowe uniformy... Już same tytuły licznych zbiorków czy cykli poetyckich świadczyły – z drugiej strony barykady – o odczuwanej przez autorów potrzebie militarnego nazewnictwa. *Raport z oblężone-*

go miasta (Zbigniew Herbert), *Wojna nerwów* (Artur Międzyrzecki), *Reduta Śląska* (zbiór z podtytułem *Wiersze wojennej zimy*), *Klęski wojenne* (Antoni Szymanek, czyli Grzegorz Białkowski), *Pierwsza i druga wojna światów* (Leszek Budrewicz), *Wiersze w trybie doraźnym* (sierżant Pepper) – listę taką dałoby się znacznie poszerzyć, zwłaszcza gdy zeszlibyśmy na poziom tytułów poszczególnych utworów. Pole leksykalne „wojny" rozciągało się zresztą w wielu tekstach metaforycznie na przedstawienia całkiem nie-wojenne, jak krajobraz (*Wkrótce świt wzejdzie / w błyskach bagnetów* – Szymanek), fizjologia (*mój brzuchu / od pewnego czasu / grasz tylko wojskowe marsze* – Marek Mayer, czyli Ryszard Holzer) czy praca pisarska (*moje dywizje maszerują / równym rzędem / przez tę stronicę* – Szymanek). Różnorakie wykorzystywanie tego rodzaju słownictwa, niezależnie czy traktowanego dosłownie czy metaforycznie, czy na serio czy ironicznie, czy patetycznie czy szyderczo – dowodziło, że wypowiedzi, którym ono służy, pragną uchodzić za mowę zmilitaryzowaną, powoływaną pod broń, spełniającą swoje powinności na polach bitewnych.

10 VIII 1985

*

Zanim jeszcze – po szoku nocy z dwunastego na trzynastego grudnia 81 – zaczęły krążyć pierwsze podziemne gazetki i biuletyny, a w nich informacje i próby wstępnych interpretacji publicystycznych tego, co zaszło – już zewsząd, równie szybko jak ulotki i odezwy drukowane w strajkujących zakładach pracy, napływały do nas wierszowane zapisy doświadczeń stanu wojennego. Powiadam – zewsząd, ponieważ odnosiło się wrażenie jak gdyby te kartki papieru, zapełnione mową wiązaną, były ku nam nadawane ze wszystkich stron jednocześnie. Iluż musiało dostarczać odpowiednich tekstów, przepisywać je, roznosić, rozdawać czy rozrzucać! Forma drukarska tych przekazów przypominała twory najbardziej archaicznych stadiów podziemnej poligrafii. Dominował zwykły maszynopis – ten prawzór wszelkich samizdatów – sporządzany najczęściej na bibułkowych przebitkach barwy jasnozielonej. Ten seledynowy kolor zrósł się już nieodwołalnie w mojej pamięci z wierszami stanu wojennego. Gdy otrzymywało się, przykrym trafem, jakąś dalszą w kolejności kopię maszynopisu, tekst okazywał się niemal nieczytelny. Wtedy na takim zatartym maszynopisie ręka gorliwego i pedantycznego czytelnika nanosiła długopisem brakujące litery, przypuszczalne słowa, a nawet całe linijki.

W miarę organizowania się podziemnego ruchu wydawniczego: wydawnictw i redakcyj, lawina publikowanych tekstów poetyckich odnoszących się do realiów stanu wojennego odczuwalnie narastała, by osiągnąć apogeum na przełomie wiosny i lata 1982. Ten przyrost utrzymywał się mniej więcej przez cały następny rok. Stopniowo znikały z obiegu seledynowe bibułki: wiersze znajdowały swoje miejsce w gazetkach i czasopismach. Z powstałych w pierwszej połowie 1982 periodyków wyjątkowe zasługi w dziele zbierania tekstów poezji stanu wojennego miało warszawskie. „Wezwanie" – już od pierwszego zeszytu ogłaszające duże bloki ówczesnej twórczości rymopisarskiej. Co więcej, właśnie „Wezwanie" dało piórami swych współpracowników najwcześniejsze krytycznoliterackie rozpoznania tej produk-

cji – nad podziw trzeźwe i trafne. Od polowy 1982 ukazywało się coraz więcej autorskich tomików poetyckich oraz antologii – wśród nich najobszerniejsza *Antologia wierszy wojennych* wydana przez NOWą i zaraz po niej *Noc generałów. Zbiór poezji wojennej*, nakładem Wojennej Oficyny Wydawniczej, zawierająca wyłącznie wiersze anonimowe. Opublikowana w zeszłym roku bibliografia Józefa Gajewskiego rejestruje ponad trzydzieści większych i mniejszych tego typu antologii, wydanych w dwuleciu 1982-1983 w różnych regionach kraju. Jak dotąd, udało mi się dotrzeć do czternastu, a i tak jest to grubo więcej niż można znaleźć w bibliotece Instytutu Badań Literackich, mającej przecież w swoich zasobach okazały korpus publikacji pozacenzuralnych. Z tego, co jest mi znane, wnoszę, że w takich zbiorach i zbiorkach powtarzały się w znacznej mierze te same utwory (coś w rodzaju kanonu ogólnopolskiego), w mniejszości natomiast pozostawały teksty o nacechowaniu wyłącznie lokalnym, pisane przez miejscowych autorów dla miejscowych odbiorców.

Kto do nas mówił w tych przekazach wysyłanych nielegalnie na bibułkach, w powielanych biuletynach, czasopismach, broszurach i książkach?

Oglądane z takiego punktu widzenia, dzielą się one na trzy kategorie.

Do pierwszej należą utwory autorów ogłaszających je pod swoimi właściwymi nazwiskami, mniej czy bardziej znanymi z uprzedniej twórczości – legalnej. Nierzadko były to teksty pisarzy znajdujących się aktualnie w miejscach odosobnienia, internowanych lub więzionych, którzy w odróżnieniu od działających w rzeczywistości pozawięziennej nie mieli powodów do literackiego konspirowania.

Druga kategoria to utwory autorów chowających się za pseudonimami. Niektórzy z nich, stosując pseudonimy tylko w tej jednej – niecenzurowanej – sferze swego pisarstwa, równolegle publikowali inne utwory (także poetyckie) legalnie – pod nazwiskami.

Trzecia kategoria obejmuje teksty krążące bezimiennie, których tożsamości i integralności nie chronił tak czy inaczej nazwany podmiot pisarski. Ich nadawcą był – jak chce Stanisław Barańczak – Ludowy Anonim. Tak rzecz określając, ma się na uwadze pewien konstrukt socjopsychologiczno-literacki; w rzeczywistości za ową „ludowością" anonimowych wierszy kryli się najczęściej profesjonalni literaci o renomowanych nieraz nazwiskach. Brak podmiotowego uwiarygodnienia był w większości utworów tej kategorii niejako kompensowany przez ich osadzenie na podłożu tekstów już przedtem odbiorcom znanych. W niezwykłym zagęszczeniu występowały wszelkie przekazy „drugiego stopnia" – parafrazy, trawestacje, parodie, odsyłające do utworów możliwie najbardziej popularnych, a więc łatwo rozpoznawalnych dla publiczności. Niekiedy podlegały one jedynie drobnym przekształceniom czy podretuszowaniom, tak by mogły pasować tematycznie do okoliczności stanu wojennego. Dziedzina tekstów pierwotnych w taki sposób przywłaszczanych na wtórnym poziomie komunikacyjno-literackim była szeroka i zróżnicowana – obejmowała przede wszystkim kolędy, ballady dziadowskie, piosenki żołnierskie, kuplety kabaretowe, modlitwy (zwł. litanie), wiersze z lektur szkolnych (typu *Do Matki Polki* czy *Roty*). Wyrazistą grupę stanowiły kontrafaktu-

ry – nowe teksty pisane do osłuchanych melodii pieśni kościelnych czy ludowych, szlagierów i piosenek dyskotekowych.

Ta wzmożona intertekstualność wierszopisarstwa anonimowego nie zapewniała oczywiście tekstom go reprezentującym bezpiecznej integralności. Fakt, że miały charakter jawnie pasożytniczy, zachęcał tym bardziej do bezceremonialnego z nimi postępowania. Ulegały one w procesie krążenia odkształceniom, podziałom, interpolacjom i kontaminacjom. Często w różnych źródłach zapisane są różne środowiskowo czy regionalnie warianty tego samego utworu. W takiej wielowariantowości ulegał rozmyciu kontur jakiegokolwiek tekstu, który miałby uchodzić za podstawowy. Zycie utworu polegało na jego mniejszych lub większych transformacjach – w sytuacjach odbioru (wykonywania), stosownie do danych okoliczności, potrzeb i gustów. Byl to więc sposób istnienia tekstu podobny temu, jaki właściwy jest obiegom folklorystycznym. Rzecz jednak ciekawa, że ze zjawiskiem swoistej f o l k l o r y z a c j i obiegu można się było spotkać również wśród utworów należących do dwóch pozostałych kategoryj. Bywało, że tekst początkowo publikowany jako anonimowy, potem w innym wydaniu ukazywał się pod pseudonimem, a jeszcze gdzie indziej pod nieskrywanym nazwiskiem twórcy, pokonując stopniowo rozłąkę ze swym autorem. Pamiętam bezgraniczne zdumienie Jarosława Marka Rymkiewicza na konferencji iblowskiej poświęconej poezji współczesnej (Warszawa 1984), gdy jedna z referentek, pochodząca z Lublina, podała jako wyrazisty przykład bezimiennej twórczości ludowej – jego własny wiersz, którego autorstwa nigdy nie taił! Znane były i sytuacje odwrotne, gdy tekst nie-wiadomo-czyj obiegał pod nazwiskiem znanego pisarza. Coś takiego przytrafiło się, chyba dwukrotnie, Czesławowi Miłoszowi i wywołało jego pełne irytacji protesty.

Metodycznym rozpoznaniem należałoby objąć rozbudowaną dziedzinę tekstów, które wprawdzie same przez się nie podpadają pod określenie „poezja stanu wojennego", ponieważ nie powstawały w czasie macierzystym tej poezji, stanowiły jednak bodaj najważniejszy składnik gleby, z której ona wyrastała. Chodzi o trudne do policzenia zbiory utworów dawniejszych, przede wszystkim pieśniowych lub upieśniowionych – od czasów Konfederacji Barskiej po szesnastomiesięczny karnawał „Solidarności", które ukazywały się w okresie stanu wojennego (zresztą w późniejszych latach także), tworząc w ogóle jeden z najwyraziściszych bloków w obrębie publikacyj drugoobiegowych. Dominowały wśród nich kolekcje pieśni patriotycznych, insurekcyjnych, religijnych; szeroko były reprezentowane pieśni legionowe oraz pochodzące z czasów wojny bolszewickiej, drugiej wojny światowej i okupacji; zrozumiale ważną rolę grały w tych wydawnictwach utwory wiązane z tradycją „Solidarności" (tu zwł. pieśni Jacka Kaczmarskiego i – całkiem inaczej – Jana Krzysztofa Kelusa). W tym obszarze tekstowym napotkać można: reprinty dawnych śpiewników, ale także na nowo sporządzane z nich kompilacje; zarówno standardowe zestawy utworów powszechnie w danym rodzaju znanych, jak też antologie tematycznie wyspecjalizowane – powiedzmy *Polskie kolędy patriotyczne 1831-1983* czy *Piosennik Powstania Styczniowego*. Dużą grupę stanowiły zbiory,

w których dawne pieśni sąsiadują z utworami – anonimowymi czy autorsko określonymi – powstałymi aktualnie: w warunkach stanu wojennego. Taki charakter mają – przykładowo – zbiory *Piosenek internowanych*. Jest ich parę i każdy ukazał się w paru edycjach, ale wszystkie nosiły ten sam tytuł, zresztą dwuznaczny, ponieważ dotyczył zarówno piosenek (pieśni), które układali autorzy znajdujący się w sytuacji internowania, jak też wszelkich piosenek (pieśni), które po prostu w ośrodkach internowania zbiorowo śpiewano. Podobnie mieszany charakter mają liczne zbiorki pieśni dawnych i aktualnych, związane z jakimiś stałymi, a ważnymi dla danej społeczności miejscami, w których pieśni te śpiewano. Można tu wspomnieć na przykład kolekcję, zresztą niekompletną, utworów śpiewanych przy krzyżu kwietnym w Warszawie, jaką w paru edycjach opublikowało konspiracyjne wydawnictwo Huty Warszawa. Tego typu dawno-dzisiejsze mieszaniny tekstowe dają wyjątkowo dobry wgląd w środowiskowe repertuary pieśniowe – i bardziej niż inne rodzaje publikacji stać się mogą istotnym źródłem dla badań etnograficznych nad kulturą stanu wojennego.

W ogóle zaś o całym ostatnio przywołanym obszarze tekstowym trzeba powiedzieć, że w obrazie twórczości poetyckiej stanu wojennego nie powinien być ujmowany jedynie jako tło, na którym rozgrywa się to, co w owej twórczości ważne, lecz musi być potraktowany jako element czynnie współkształtujący stan mowy poetyckiej. Był to z a p a s i n w e n c y j n y, do którego sięgali autorzy poezji tego czasu, podręczny rezerwuar obrazów, symboli, porównań, formuł, klisz, z którego czerpali zarówno podniety twórcze, jak środki wypowiedzi – słownik dostarczający potrzebnych chwytów i wzorów mowy. Z drugiej strony, co nie mniej ważne, zasób tekstów wyciągniętych z tradycji i rzuconych w kontekst aktualnych doświadczeń społecznych, stwarzał czytelnikom układ odniesienia, pozwalający im czegoś spodziewać się po nowych inicjatywach pisarskich, kształtował ich wyobrażenia na temat tego, jak powinna d z i ś wyglądać mowa usiłująca poetycko nazwać klęskę narodową, wyrazić uczucia zbiorowej rozpaczy, czy ożywiać w ludziach nadzieję i wolę oporu.

15 IX 1989

*

W poezji stanu wojennego nie było miejsca na jakiekolwiek komplikacje czy rozdarcia ideowe. We wszystkich swoich odmianach dzieliła ona wspólny punkt widzenia: pozostawała konsekwentnie mową krzywdzonych, straszonych, prześladowanych i upokarzanych; była głosem tych, przeciw którym wytaczano wojenną maszynerię. *E x p o s t* taka jednoperspektywiczność wydaje się nam całkiem naturalna, jakkolwiek – teoretycznie biorąc – jej monopol bynajmniej nie musiał być z góry przesądzony. Wszak w zaprowadzaniu wojennych porządków uczestniczyły całe rzesze ludzi: nie tylko politycznych decydentów, bezpośrednich wykonawców zadań, aktywistów i funkcjonariuszy, ale też apologetów, heroldów, pismaków, cichych zwolenników, realistów, pragmatyków, ideologów mniejszego zła – któż by zresztą potrafił wszystkich wyliczyć! A przecież, rzecz ciekawa i nawet dziwna –

stan ducha tych wszystkich ludzi, ich przeświadczenia, nadzieje, racjonalizacje, a nawet skrupuły, nie znalazły żadnego poetyckiego wyrazu...

Oczywiście nie pozostały bezimienne w innych niż poezja dzielnicach mowy publicznej. Toteż poezja utrwalająca punkt widzenia ofiar i kontestatorów, nie sytuowała się w opozycji do jakiejś odmiennej poezji, która by wyrażała możliwe alternatywne wobec tamtego punkty widzenia, gdyż takiej po prostu zabrakło, lecz w opozycji do dyskursów nie-poetyckich, będących w użytkowaniu aparatu władzy i jego politycznych kolaborantów. Gazetowa dezinformacja, propagandowe *loci communes*, kłamliwa retoryka dziennika telewizyjnego, pokrętne argumentacje i usprawiedliwienia jajogłowych wspieraczy, wojenne zarządzenia i obwieszczenia, sentencje wyroków wydawanych przez wojskowe trybunały – wszystko to wyznaczało jej n e g a t y w n y h o r y z o n t l i n g w i s t y c z n y. Wzięła ona na siebie zadania kontrjęzyka wobec mowy znajdującej się w służbie przemocy. Dlatego tak wielką rolę grały w niej wielorakie nawiązania do tego negatywnego kontekstu: podjęcie słów pochodzących z dyskursu przemocy – po to, by natychmiast demaskować schowane w nim kłamstwo; posłużenie się propagandową formułą – po to, by móc sprowadzić ją do tego, czym była w istocie, to znaczy do postaci obłudnego frazesu; przywoływanie gazetowych argumentów – po to, by jak najspieszniej odsłonić ich absurdalną wymowę, przewrotność czy znaczeniową pustkę. Tego rodzaju relacji nie sposób utożsamić z jakąkolwiek formą polemiki. Cytowanie znienawidzonego słowa było równoznaczne z jego odrzuceniem, zdeprecjonowaniem, wystawieniem na śmieszność lub pogardę. Ten podwójny gest: przywołania i odrzucenia, czy – żeby naśladować Białoszewskiego – odrzucenia w ramach przywołania, uruchamiał nader często samą akcję mówienia, podtrzymywał ją i kierował semantycznym przyrostem wypowiedzi.

W anonimowej poezji (pseudo)ludowej co krok napotykamy nawiązania do formuł oficjalnego języka politycznego, przytaczanych w swoistej mowie pozornie zależnej – ulicznego śpiewaka czy dziada spod kościoła:

Partia, wiodąca siła narodu
Ona ocali kraj nasz od głodu.
Rurarz, Spasowski za oceanem
Podstępnie knują razem z Reganem
Brać robotnicza już im nie sprzyja...
(*Santa Milicyja*)

...nam groziła wojna domowa
I wszystko przez Solidarność
Bo ona ponoć miała liworwer
I chciała władzę zagarnąć
(*Grudzień*)

By położyć kres anarchii i kontrrewolucji,
Warcholskim rozruchom, partyjnej destrukcji,

By zalety socjalizmu poznał naród ciemny
Wprowadził Pan Premier w Polsce stan wojenny
(*Anarchia*)

Bywa, że tekst rozwija się poprzez zderzenia dwóch całostek znaczeniowych: jedna odpowiada mowie jak gdyby cytowanej, druga – mowie własnej podmiotu. Ta druga poniekąd unieważnia pierwszą, przekreślając ją nieoczekiwanym dopowiedzeniem czy zabójczym zanegowaniem. Dowiadujemy się więc, że „wiodąca siła", ogłaszając stan wojenny:

Wnet odzyskała swą wiarygodność
Tak jak eunuch odzyskał płodność.

Na lepsze wszystko się odmieni
Różowa przyszłość nam się czerwieni.

Ekonomika tak się poprawi
Ze nam bez bólu odpadnie nawis.
(*Wojenny walczyk*)

– i tak dalej. Występuje tu coś w rodzaju stychomytii: wers jednej wypowiedzi jest zbijany znaczeniowo przez sąsiadujący, symetryczny i rymowo z nim powiązany – wers drugogłosowy. Jak w dialogu komediowym...

Taki mechanizm znaczeniotwórczy, prosty a nawet prymitywny, miał zastosowanie nie tylko w wierszach należących do folkloru, albo twórczość folklorystyczną imitujących. W nie mniejszej mierze znalazł zastosowanie w poezji „literackiej" – w liryce politycznej, zwłaszcza w utworach z początków stanu wojennego. Jego działanie odnajdujemy na przykład w pełnych szlachetnego patosu epigramatach Ryszarda Krynickiego (z tomiku *Jeżeli w jakimś kraju*), gdzie ów podwójny gest przywołania-odrzucenia występuje jako podstawowa zasada rozwijania wypowiedzi:

Na jaki naród
śmie się jeszcze powoływać
samozwańcza władza,
która na obcy rozkaz wypowiedziała wojnę narodowi?
Jaki naród miałaby ocalać?
To naród szuka przed nią ocalenia
(*Na jaki naród?*)

– Ratujemy ojczyznę –
mówią dyktator i zdrajca,
gotowi nadal okupować kraj,
więzić niewinnych
[...]
(*Ratujemy ojczyznę*)

Kłamią:
– Nie chcemy krwi –
a rozkazują,
żeby bić i zabijać.

Krzyczą:
– Historia nas osądzi –
kiedy zbrodnie już ich osądziły.
(*Drżą ze strachu*)

Wszystkie przeciwstawienia są tu jasne i wyraziste. Jest mowa tych, co rozsiewają kłamliwe frazesy (o ocaleniu ojczyzny czy ratowaniu narodu – albo odwrotnie) mające przysłonić to, co w rzeczywistości czynią jako dyktatorzy, zdrajcy, oprawcy, zbrodniarze, i naprzeciw niej mowa tych, którzy po imieniu nazywają to, co tamci czynią. Oni – i my. Nie ma tu żadnych komplikacji czy wieloznaczności związanych z dialogowością, ponieważ w tej relacji zniesiona zostaje możliwość jakiegokolwiek dialogu. Są dwa gatunki mowy – nielączliwe i wzajem nieprzekładalne. I są dwa gatunki mówiących, między którymi zieje nieprzekraczalna przepaść. I c h nie sposób uznać za partnerów w komunikacji, gdyż stali się naszymi okupantami. Trafnie nazwał Jerzy Malewski (Włodzimierz Bolecki) twórczość stanu wojennego „poezją bez złudzeń". W istocie oderwała się ona definitywnie od wszelkich u t o p i i n e g o c j a c y j n y c h, jakże żywych w okresie szesnastu miesięcy „Solidarności", pożegnała się z naiwnymi nadziejami na efektywne dogadywania się, porozumienia i ugody, a więc z wiarą w możliwość wypracowania języka zdolnego pośredniczyć między językiem władzy komunistycznej a językiem społecznych aspiracyj, spełniać zatem rolę swoistego amortyzatora w ich nieuniknionych zderzeniach. Stan wojenny położył kres tym nadziejom – właśnie dlatego, że wydobył spod wszelkich zamaskowań, przebrań i kamuflaży powszedniej egzystencji, prawdziwy – i dotąd tak u nas nie nazwany – charakter systemu politycznego, w którego obronie stan wojenny zaprowadzono, mianowicie o k u p a c y j n y c h a r a k t e r k o m u n i z m u.

Rozpoznanie takie prowadziło do natychmiastowego ujednoznacznienia sytuacji ideowej: ci, którzy uświadomili sobie, że żyją teraz w kraju okupowanym, nie mogli nie rozciągnąć tego uświadomienia na przeszłe fazy swego bytowania w tymże kraju. Musieli na nowo spojrzeć na ową przeszłość poprzez czas aktualnie przeżywany: to, w czym żyli obecnie okazywało się po prostu inną formą doświadczenia, które znali od dawna, lecz nie umieli go dotąd odpowiednio skategoryzować. To z kolei oznaczało, że niezgoda na stan wojenny jest w istocie niezgodą na komunizm jako taki, że jest tożsama z bezapelacyjnym jego odrzuceniem.

Z takiego właśnie stanu ducha wyrastała poezja, o której tu mowa. Oczywiście jej gwałtowne „nie" odnosiło się przede wszystkim do okoliczności czasu bieżącego: czołgi na ulicach, masowe aresztowania, obławy, internowani, śmiertelne ofiary akcji policyjno-wojskowych – to była rzeczywistość, która domagała się

sprzeciwu w pierwszej kolejności. Rozgoryczenie i gniew kierowały się w początkowym swoim impecie ku symbolom i postaciom wprost związanym z trzynastym grudnia. Ale wierszowane boje z WRON-ą czy z Jaruzelskim (Jaruzelem), tę najbardziej chyba od czasów literatury antytargowickiej znieważaną i lżoną figurą na polskiej scenie politycznej, ataki na sprzedawczyków i zdrajców w generalskich mundurach, nader szybko rozszerzyły się poza ten ograniczony front i objęły całość peerelowskich doświadczeń. W rzeczy samej poezja stanu wojennego – myślę głównie o jej skrzydle ludowym i pseudoludowym – stała się olbrzymim rejestrem antykomunistycznych złorzeczeń, narzekań, pretensji, labiedzeń – wyrażanych wprost i dosadnie, bez jakichkolwiek upośrednień i uniezwykleń; rejestrem, w którym sprawy wysokiego lotu – aspiracje narodowe i demokratyczne – splatały się z przyziemnymi kłopotami biednej i zaniedbanej powszedniości. Te wszystkie żale, potępienia, kpiny i inwektywy, były znacznie starsze niż stan wojenny i starsze niż „Solidarność"; niektóre nawiązywały do lat tużpowojennych i stalinowskich, inne odsyłały do gomułkizmu i epoki Gierka. Ale dotąd żyły one w rozproszeniu – w mowie potocznej różnych warstw społecznych: w kawałach politycznych, plotkach, powiedzonkach, przezwiskach, kalamburach czy rymowankach. Scaliła je dopiero i w pewien sposób – jeśli tak można powiedzieć – usystematyzowała anonimowa twórczość lat pogrudniowych. Był to niejako zbiorczy rachunek, jaki wystawiała odrzucanemu systemowi.

8 X 1987

*

Stan wojenny stawiał poezję – oczywiście nie ludową, ale literacką – wobec zadania, z którym trudno jej było się uporać. Rozleniwiona długotrwałym rezerwatowym życiem w peerelu, musiała oto teraz opuścić rezerwat i rozpaczliwie poszukiwać stosownego języka, który zdolny byłby służyć swoiście poetyckiej diagnozie poruszeń świadomości zbiorowej po wstrząsie 13 grudnia.

Ktoś, kto podjąłby ten problem na sposób badawczy, powinien pokusić się przede wszystkim o sporządzenie czegoś w rodzaju socjografii rozmaitych wersji owej diagnozy, biorąc pod uwagę ich usytuowania – miejsca zajmowane przez podmiot autorski w społeczności stanu wojennego, wyznaczające każdorazowo odmienną perspektywę oglądu zjawisk. Mowa poetów utrwaliła parę takich typowych perspektyw:

– perspektywę „ludzi podziemnych", konspiratorów;
– perspektywę internowanych i więzionych;
– perspektywę uniwersyteckich intelektualistów;
– perspektywę przestraszonej i zdezorientowanej „ludności",
– perspektywę emigranta, do którego docierają z kraju posępne wieści.

Rozważając te perspektywy, można w każdej z nich zaobserwować ponawialne współwystępowanie dwóch taktyk pisarskich – metod radzenia sobie przez pisarzy z kłopotem definiowania nowej sytuacji, która o tyle, o ile jest rzeczywiście nowa, a więc bezimienna, pozostaje wyzwaniem dla dotychczasowego (jak go zwał Józef

Wittlin) „słowostanu" poezji. Mówiąc o współwystępowaniu dwu taktyk, mam na uwadze także i to, że obie mogą obocznie działać w twórczości tego samego autora, a nawet więcej: mogą współpracować w jednym tekście. Niemniej każda kieruje w stronę kontrastowo odmiennego modelu poezji.

Pierwszą z nich określam jako o b r a z o w a n i e z d r u g i e j r ę k i. U jej podstaw legło przekonanie, że to, czego boleśnie doświadcza społeczeństwo w miesiącach stanu wojennego, tylko pozornie należy do zjawisk nowych. W istocie jest to jedynie wariant odwiecznego polskiego losu – nieubłaganie powracającego w biografiach następujących po sobie generacji.

I znowu – długie nocne rodaków rozmowy

Czas tego kraju kołem się zatacza

Z powstania w wojnę na nowe powstanie
Krótki czas wolny – i podziemna praca
I długie trwanie policyjnych nocy

– tak w wierszu *Do Matki Polki* pisze o tej powracalności poeta o pseudonimie Mat (Jarosław Markiewicz). Myśl o zasadniczej tożsamości przeznaczeń, obowiązków i klęsk kolejnych polskich pokoleń, niejako naturalnie prowadzi ku innej myśli, że mianowicie nie ma żadnej konieczności, by poezja obecna musiała trudzić się nad wynajdywaniem nowego języka, gdy usiłuje zdać sprawę z dzisiejszych naszych przeznaczeń, obowiązków i klęsk, gdyż najzupełniej dla tych celów właściwe okazują się nazwania i obrazy wypracowane przez poezję dawniejszą, przede wszystkim romantyczną. Stanisław Barańczak trafnie podkreślał rolę, jaką gra w licznych wierszach stanu wojennego formuła refrenowa, że coś się oto staje z n o w u: „I znowu – długie nocne rodaków rozmowy", „Znów zdławiony świt wolności", „Znowu łamiemy się czarnym opłatkiem polskiego losu".

W ślad za tymi wszystkimi „znowu" idą stosowne kategoryzacje tego, co się ponawia. Wyzwolona przez stan wojenny świadomość okupacyjnego charakteru komunizmu niemal automatycznie znalazła sobie zaczepienie w całym systemie obrazów okupacji z drugiej wojny światowej (rzecz jednak ciekawa: hitlerowskiej, a nie sowieckiej) – nałożonym na materię doświadczeń aktualnych. To, co postrzegane i przeżywane jakby samoczynnie zaczęło układać się w znajomy wzór: konspiracja przeciw okupantowi, prześladowania policyjne, łapanki, państwo podziemne, akcje dywersyjne, sabotaż, obozy. Taki sposób odczytywania przypadków czasu teraźniejszego był stosunkowo najbliższy wyobrażeniom popularnym. Wszak studenci już w 1968 roku obrzucali wyzwiskiem „gestapo" oddziały milicji, rozpędzające uliczne demonstracje. Nie było też przypadkiem przecież, że na sygnał muzyczny podziemnego radia „Solidarność" wybrano właśnie melodyjkę piosenki „Siekiera, motyka ...".

Jednakże na tej pierwszej – popularnej – płaszczyźnie identyfikacji poezja się nie zatrzymywała. Szukała potrzebnych jej środków w głębszych warstwach historii, sięgając przede wszystkim do posępnych fragmentów dziewiętnastowiecznych dziejów narodowych. Epoka Paskiewiczowska i ponury dramat Powstania Styczniowego – dostarczały najbardziej adekwatnych, jak się mogło wydawać, modeli czasu obecnie przeżywanego.

Kiedy się obudziłem, Polski już nie było,
Na skwerze przed Teatrem, jak za Paskiewicza,

Małe włochate konie kozackich szwadronów
Szczypały suchą trawę, krzyczeli setnicy

I słychać było śpiew w nieznanej mowie...

W dalszej części wiersza Jarosława Marka Rymkiewicza ten obraz Warszawy podbitej znajduje rozwinięcie w obrazie popowstaniowego *exodusu* warszawiaków w jesieni 1944:

I jak przed wielu laty, Lwowską, Nowowiejską
Wychodziliśmy z miasta długimi kolumnami

Pchając dziecinne wózki, dźwigając walizki...

Na naszych oczach – powiada inny poeta, Krzysztof Karasek, publikujący swe wiersze jako Anonim –

Znów ożywają stare obrazy Grottgera:
„Branka", „Żałobne wieści", „Lud w kościele", „Pierwsza ofiara"
[...]
Jak w 63, u Grottgera
znowu pukają do polskich drzwi,
pukają nocą, wyłamują z futryn,
gdy nie otworzysz na czas im.

Dalej mowa jest o wiezieniu pojmanych przez miasto, „skutych, przerażonych". Oczywiście wiozą ich w kibitkach; a oni są

jak ci z celi Konrada, jak ci spod Belwederu,
jak ze styczniowej branki,
z grudniowego poboru.
[...]
znów powtarzają te same gesty, słowa
modlitwy lub przekleństw...

W takich wierszach mamy do czynienia ze światem od razu p o d w o j o n y m. To, co dostępne obserwacji – jako teraźniejsze – nie miało po prostu czasu, by pojawić się w swojej faktyczności, gdyż od samego początku było przeniknięte sensem przysługującym czemuś przeszłemu. Sens ten wyprzedzał, a więc i przysłaniał, obraz dnia dzisiejszego, który w wyniku nabierał charakteru półnierzeczywistego, widmowego; pozbawiony własnego ciężaru, jawił się jedynie jako powtórzenie czy kopia.

Ale historiozoficzna wizja, w której zwierzchni sens zdarzeń zimy 1981/1982 sprowadza się do ich repetycyjności, nie zaspokajała ambicji licznych poetów, którzy pragnęli odsłonić jeszcze bardziej zwierzchni sens – właśnie owej repetycyjności. I wtedy odżywa alegoryczna wizja Polski niezbywalnie męczeńskiej, trwale ukrzyżowanej, skazanej na Golgotę.

Przebita włócznią grudnia
pęka tętnica tej ziemi
wybucha
upływem wisły z wisły
płaczem zranionych wód

– to z wiersza *Przepowiednie* poety publikującego pod pseudonimem Maciej Komięga (Jerzy Ficowski). U Jarosława Marka Rymkiewicza ta romantyczna alegoria ulega udobitnieniu:

To ciało gwoździe w dłoniach ma,
Nad ciałem krąży czarna wrona.
Jak całun jest grudniowa mgła.
O patrz! Ojczyzna twoja kona.
(*13 grudnia*)

Ogólnie można powiedzieć, że poezja omawianego tu nurtu jakby h i s t o r i o z o f i c z n i e p r z e ś n i ł a d z i e j ą c ą s i ę h i s t o r i ę. Zresztą motyw snu i śnienia występuje w niej zauważalnie często (nie przywoływałem dotąd Ernesta Brylla: *Śniłem, że Papież w komży tak skrwawionej / aż narodową barwę miała*...), tworząc swego rodzaju ramę dla owych wszystkich analogii, parabol czy alegorii. Zwieńczeniem historiozoficznego śnienia bywał, zwłaszcza u poetów *minorum gentium*, martyrologiczny kicz lub patriotyczno-dewocyjny oleodruk.

Drugą z pisarskich taktyk, opozycyjną względem obrazowania z drugiej ręki, nazwę p o e t y c k i m d o k u m e n t a l i z m e m. U jej podstaw znajdowała się dążność do zapisania „prawdy chwili", a nie esencjalnej lub modelowej prawdy epoki; dążność do pochwycenia i natychmiastowego utrwalenia tego, co pospolicie bywa nazywane konkretem zdarzeń, sytuacji i przeżyć; dążność do zaczepienia mowy o jakieś „tu i teraz" – zarówno poprzez jego tematyzację, jak też indeksalnie, stając się jego oznaką. Poezja ta pragnęła dokumentować i dzień powszedni wojny

jaruzelskiej, i stan ducha ludzi dźwigających na sobie ciężary tej wojny, i swoiste klimaty różnych miejsc i skupisk społecznych, i środowiskowe sposoby werbalizowania doświadczeń. Nie zmierzała do definicji ogólnych; zadowalały ją rozpoznania aspektowe, lokalne, fragmentaryczne. Porządek danych obserwacyjnych był w niej traktowany jako podstawowy poziom wypowiedzi, który uprawomocnia inne poziomy znaczeniowe.

Poezja stawiająca przed sobą tego rodzaju cele, zanim cokolwiek zdoła powiedzieć o świecie, który pragnie dokumentować, musi przełamać lub ominąć przeszkody, jakie go od niej odgradzają. Są to przede wszystkim – w rozważanym przypadku – uświęcone tradycją, a więc nasuwające się jako oczywiste, wzory poetyckiego mówienia o narodowych nieszczęściach, przegranych i krzywdach, prawdziwa gęstwa symboliki i stylistyki, w której grzęźli renomowani nawet twórcy. Przebicie się poezji przez tę gęstwę i dotarcie do własnego świata, oczekującego od niej adekwatnej definicji, stało się możliwe, ponieważ wydatnie zredukowała ona te atrybuty „poetyczności", które naturalnie pchałyby ją w stronę zużytych wzorców. Odrzuciła więc retoryczną podniosłość i znaczeniowe spiętrzenia wypowiedzi. Opowiedziała się natomiast za upotocznioną p r o z a i z a c j ą przekazu i za d o s ł o w n o ś c i ą nazywania. Ciekawe, że tę szansę przyjęcia perspektywy językowej nieuplątanej w zobowiązania wobec stereotypu zapewnił poetom stanu wojennego zwrot ku poetyce całkiem – jak się przedtem wielu wydawało – już wyeksploatowanej. Najkrócej powiadając, ku poetyce Różewiczowskiej. Oba wskazane momenty, a więc upotoczniona prozaizacja wypowiedzi i poszanowanie dosłowności nazwy jako najbardziej pewnego gruntu poetyckich działań – tam właśnie bez wątpienia odsyłają.

W niektórych swoich manifestacjach poetycki dokumentalizm był równoznaczny z odżywaniem tradycji poezji okolicznościowej, upamiętniającej wydarzenia ważne czy osobliwe w życiu danego środowiska (np. *Na przełamanie czołgiem bramy Pafawagu* czy *Żołnierze przerwali strajk, wkraczając do Biblioteki Narodowej*, oba utwory Leszka Budrewicza ze zbioru *Pierwsza i druga wojna światów*). Kiedy indziej dokumentalizm ten uzewnętrzniał się w niezwyczajnej drobiazgowości deskrypcji, jak gdyby niefunkcjonalnej w swoim nadmiarze – i dlatego rodzącej, jak chciał Barthes, efekt realności.

> Jeden prokurator (łysy, mówi cicho
> i niewyraźnie), trzech sędziów (ten
> z prawej strony zakłada dla zabawy
> okulary należące do tego, który siedzi
> pośrodku), trzech brodatych oskarżonych
> (wymieniają uśmiechy z publicznością),
> trzech obrońców (siwe włosy, notatki,
> togi obszyte wątłym paskiem zieleni),
> [...]

Za oknem
gawron czyści swoją odwieczną togę.
Protokolantka ziewa [...]

– cytat pochodzi z wiersza Adama Zagajewskiego *Sąd*, opublikowanego w 1982 pod pseudonimem Sumero. A jeszcze kiedy indziej manifestował się ów dokumentalizm poprzez swoiste „cytaty" z rzeczywistości – pozornie surowe zapisy tego, co zasłyszane, co dobiega z zewnątrz. Jak w tym sześciowierszu Wiktora Woroszylskiego, przenoszącym w rejestr mowy poetyckiej dialog zomowców:

zdałeś ten łom
no zdałem
ja nie zdałem
trzeba było zdać
co będę zdawał i brał
zdawał i brał

W pisarstwie stanu wojennego występuje cała rozgałęziona rodzina utworów szczególnie reprezentatywnych dla charakteryzowanego teraz nurtu. Myślę o zbiorach i cyklach tekstów powstałych w obozach dla internowanych i więzieniach. A więc o zespołach utworów, których cechą wyróżniającą pozostaje to, że sytuacja wypowiedzi jest w nich wyraźnie określona przynajmniej w tym jednym wymiarze: że są nadawane s t a m t ą d – z Białołęki, Jaworza, Darłówka, Gołdapi, Strzelec Opolskich, Nowego Wiśnicza, Załęża... Można przykładowo wspomnieć takie zbiorki, jak dwa *Dzienniki internowania* Woroszylskiego, *Biała łąka* Tomasza Jastruna, *Ogień* Jana Polkowskiego, *Zmierzch i grypsy* Antoniego Pawlaka, *Racja stanu* Anki Kowalskiej, *Polska więzienna* Lothara Herbsta, czy *Listy do brata* Grzegorza Musiała.

To zresztą znamienne, że trzeźwości i rzeczowości spostrzeżeń, swoistemu realizmowi wypowiedzi, upodobaniu do faktów, emocjonalnej powściągliwości, zwięzłości i prostocie wysłowienia – sprzyjało właśnie tak szczególne umiejscowienie podmiotu. W polskiej tradycji literackiej z celą więzienną wiążą się raczej wizjonerskie wzloty.

Dokumentalizm tekstów współwyznaczala ich genologia. Autorzy określali je jako dzienniki, grypsy, listy – a więc formy służące informowaniu, powiadamianiu, sprawozdawaniu... W przeważającej mierze były to teksty sygnalizujące swoją niekompletność czy nieostateczność, szkice możliwych wierszy, wiersze w fazie brulionowej, wiersze bez puent, puenty bez wierszy, pomysły do przyszłego wykorzystania, fragmenty większych całości, wypowiedzi urwane w pół słowa, ledwie zaczęte narracje. Można by je wszystkie objąć wspólną kategorią gatunkową – z a n o t ó w, której nazwa pochodzi od Białoszewskiego. Są to zapisy pozostawione w kształcie pozwalającym czytelnikowi przyjąć, że znajdują się one wciąż w pobliżu sytuacji przedmiotowej czy psychologicznej, z której wyrosły, że jeszcze nie

oddaliły się od niej na odległość formy skonwencjonalizowanej. A przy tym z reguły podtrzymywał je w takiej bliskości fakt datowania. Nie była to dla ich semantyki i pragmatyki sprawa obojętna czy uboczna. Stawiając pod wierszem datę, autor życzył sobie, by treści wiersza do niej właśnie były odnoszone. Utwór miał być jak zakotwiczony w porcie statek: twórca z góry uniemożliwiał mu wypłynięcie na szerokie wody samowolnych lektur. Miał pozostać już nieodwołalnie przymocowany do dni i miesięcy stanu wojennego.

Żeby uniknąć nieporozumień. Nie chcę utrzymywać, że taktyka nazwana tu poetyckim dokumentalizmem zmieniała poezję w faktografię czy w reportażową narrację. Działała ona w obrębie poezji, która była i liryką osobistą, i liryką obywatelską, i liryką religijną, i liryką moralistyczną czy nawet (rzadko) liryką metafizyczną. Rzecz jednak w tym, że wszystkie jej odmiany były osadzone na wspólnym podłożu, które tworzyły nowe realia, krajobrazy, miejsca, sytuacje, zdarzenia, ludzkie reakcje – doświadczone, obserwacyjnie uwiarygodnione, jednoznacznie zidentyfikowane i nazwane w sposób dosłowny. Był to dla tej poezji grunt nie podlegający wątpieniu, jej słownik bazowy, od którego wychodząc, mogła już zmierzać w różne strony. Odczuwalna w wypowiedzi obecność tego słownika, jego prześwitywanie spoza moralistyki, obywatelskości, filozoficzności czy treści osobistych, jego rola jako czynnika inicjującego ruch znaczeniowy w utworze – to jest w moim rozumieniu poetycki dokumentalizm.

7 XI 1986

*

W gruncie rzeczy dość dziwaczny epizod w dziejach dziewiętnastowiecznej poezji polskiej. Niby wiele się w nim działo, obfitował w utwory, a przecież okazał się jałowy: nie wniósł nic nowego w rozwój sztuki poetyckiej, nie zainicjował w niej żadnych ciągów ewolucyjnych, nie stworzył szkoły, prądu czy rozpoznawalnie własnego stylu, pozostał swego rodzaju aneksem do rozmaitych uprzednich konwencji, nieraz całkiem już zużytych. Co ważniejsze, czytelność wierszy stanu wojennego jest w zupełności ograniczona do warunków czasu, w którym powstawały. Nie jest to poezja „do czytania" poza kręgiem swej pierwotnej funkcjonalności. Tam została na zawsze już pochowana. Nie przeczę natomiast, że stanowi wielce zajmujący przedmiot dochodzeń historycznoliterackich jako bogata i złożona rzeczywistość tekstowa. A poza tym służyć może jako wiele mówiący materiał źródłowy dla badań nad przemianami świadomości zbiorowej w procesie przechodzenia od rozkładającego się komunizmu do czasów, które nie mają jeszcze ustalonej nazwy; przyjmijmy zatem, że do „postkomunizmu".

29 XI 1989

Stefan SAWICKI

Norwid – od strony prawnuków

Przywykliśmy już do przekonania, że Norwid to jedno z najbardziej niezwykłych zjawisk w naszej literaturze. Jego biografia odsłania tułactwo zwieńczone przytułkiem dla starców. Recepcja jego pism układa się w przeplot zachwytów i degradacji. Twórczość – to teksty kontestujące i przekraczające swój czas, wychylone ku temu, co przyszłe, a równocześnie czerpiące z doświadczeń języka staropolskiego. Zastanawia przecież – ciągle żywa wśród nas – obecność tej twórczości. Norwid jest, sądzę, z dawnych polskich poetów najbardziej nam współczesny. Mówią o tym świadectwa pisarzy, czytelników, badaczy. W czym upatrywać powodów tej aktualności? Staram się w artykule odpowiedzieć na to pytanie, odnosząc cechy twórczości Norwida do preferencji różnych kręgów odbiorców.

*

Zwykle mówi się o Norwidzie, że to poeta trudny; jego współcześni zarzucali mu „ciemność". Istotnie, jest to poeta trudnego mówienia, zwłaszcza trudnej składni. Norwid wykorzystuje fakt, że w naszym języku słowa nie mają stałej pozycji w zdaniu. Oddala od siebie te, które się ze sobą znaczeniowo najściślej łączą, kojarzy najbardziej nieraz oddalone. Inwersja jest chlebem powszednim jego tekstów. Składnia Norwida jest często dla czytelnika czymś w rodzaju szarady. Jej rozwiązanie staje się warunkiem rozumienia. Ale i słownictwo nie ułatwia lektury. Norwid wygrywa wieloznaczeniowość słów, odmienia ich słownikowe znaczenia, aktualizuje znaczenia etymologiczne, tworzy neologizmy. Przywołuje słowa dawne lub rzadko używane. „Chryja" to w jego słowniku poetyckim utwór literacki o charakterze elegijnym (*Pióro*), „wikary" to namiestnik cesarza (*Niewola*), „period" to kropka w zdaniu ([*Wędrowny sztukmistrz*]). Współczesny czytelnik Norwida musi stale sięgać do XIX-wiecznych, a nawet dawniejszych słowników, być podejrzliwy także wówczas, gdy jest całkowicie przekonany, że zna znaczenia poszczególnych słów; słowa te bowiem często go zwodzą.

Norwidowe porównania, metafory, aluzje wymagają znajomości historii i symboliki kulturowej, zwłaszcza mitologii grecko-rzymskiej i Biblii. Kto tych tradycji nie zna i nie zdecyduje się na trud ich poznania, ten tekstom Norwida nie sprosta. Pełnię sensu czterowiersza –

> Gdy w głębi serca purpurę okrutną
> Wyrabia prządka cierpienia,
> Smutni – lecz smutni, że aż Bogu smutno –
> Królewskie mają milczenia.
> (*Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj*, w. 13-16)[1]

poznamy tylko wówczas, gdy przeczytany tekst skojarzymy i z greckim mitem o Arachne, tragicznej tkaczce purpurowych tkanin, i z purpurą królewską, i z płaszczem szkarłatnym Chrystusa poniżanego.

Słuszność więc mają ci, którzy utrzymują, że poezja Norwida jest trudna. Niektórzy formułują to jako zarzut. Wydaje się przecież, że ten opór, który stawia ona czytelnikowi, także przez fragmentowość swych struktur, świadczy o jej nowoczesności. Literatura nam współczesna (szerzej – sztuka współczesna) jest również trudna, zakłada współpracę odbiorcy (którą stale postulował Norwid), oparta jest na różnego rodzaju działaniach uniejednoznaczniających i na skojarzeniach, których rozszyfrowanie wymaga dużej wiedzy, inteligencji i współ-czującej wyobraźni. Przecież powieści XX-wiecznej patronuje *Ulisses* Joyce'a, a poezji – twórczość różnorodnych nurtów awangardy. Przy czym „trudność" trzeba tu rozumieć nie tyle percepcyjnie, jako konsekwencję każdej nowości, lecz strukturalnie czy – jak proponuje S. Morawski – ontologicznie[2], jako cechę tekstu przejawiającą się w poetyce. I u Norwida, i w sztuce nam współczesnej chodzi o komplikowanie tekstu, o wieloznaczeniowe uogólnienia, słowem – o wyzwanie dla wrażliwości i kompetencji odbiorcy. I Norwid, i sztuka współczesna nęcą swoją nieoczywistością.

Myślę, że to jeden z powodów, który zbliża do Norwida tych, którzy w taki czy inny sposób (artyści, krytycy, kompetentni miłośnicy poezji – zwłaszcza młodzi) „prowadzą" sztukę współczesną. Nie jest zapewne przypadkiem, że dla studentów literatury za granicą Norwid jest, jak stwierdza Zdzisław Najder, „najbardziej fascynującym pisarzem polskim XIX wieku"[3].

To pierwszy krąg współczesnych odbiorców przychylnych Norwidowi: ludzie sztuki. Nie wyczerpują oni, naturalnie, tych, dla których Norwid jest dzisiaj wciąż żywy. Przybliżmy ich krąg drugi.

1/ Teksty C. Norwida, jeśli nie zaznaczono inaczej, cytuję według *Pism wszystkich* w oprac. J.W. Gomulickiego, t. I-XI, Warszawa 1971-1976 (dalej GomPWsz).

2/ Zob. S. Morawski *Sztuka łatwa i sztuka trudna (szkic wstępnej problematyki)*, w: tenże *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 38-71.

3/ Z. Najder *Polskie osobliwości. Rozmyślania wykładowcy literatury polskiej za granicą*, „Twórczość" 1969 nr 3, s. 96-97

*

Mickiewicza cenił Norwid bardzo wysoko, do końca swego życia. Uważał go za genialnego poetę, nazywał „Nestorem literatury naszej", przed nim „klękał i pochylał czoło". W wierszu *Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie* Mickiewicza dołączył do szeregu wielkich-nierozumianych za życia: Sokratesa, Dantego, Kolumba. Ale równocześnie nie krył tego, co mu się w twórczości Mickiewicza nie podobało: zwłaszcza raziły go, a nawet oburzały, przekonania i działania „wieszcza" – polityczne i religijne. W marcu 1848 r. na „sejmiku" emigranckim w Rzymie ostro wystąpił przeciwko programowi Mickiewicza jako twórcy Legionu, programowi silnie związanemu z nauczaniem Towiańskiego. W liście pisanym w kilkanaście dni po tym wydarzeniu do gen. Skrzyneckiego nie wahał się powiedzieć o Mickiewiczu: „Ten człowiek straszny jest dla Polski"[4]. Był to jeden z Norwidowych gestów niezależności, która nie milkła wobec autorytetu.

Norwid, jak wielu romantyków-emigrantów, był ogarnięty miłością do „stron ojczystych", tęsknił w *Mojej piosnce* („Do kraju tego", w. 5-6) do rodzinnego wyidealizowanego kraju,

> gdzie winą jest dużą
> Popsować gniazdo na gruszy bocianie

Żył na emigracji – Polską i dla Polski, polskością był niemal „opętany". Ale równocześnie, jak rzadko kto, dostrzegał wady Polaków, demaskował i smagał: brak instynktu społecznego („społeczeństwo polskie jest najlichsze, tak jak naród polski jest najpierwszy"[5]), skłonność do naśladownictwa („po-tworzenia"), przerost energii nad inteligencją („Kraj! – – gdzie każdy-czyn za wcześnie wschodzi, / Ale – książka-każda... za późno!"[6]), ujawniał wreszcie prymitywizm kulturalny braci-szlachty. Moralnej intencji krytyki towarzyszyła przy tym zaostrzająca wypowiedź ironia. Miłość do ojczyzny nie zasłaniała mu rzeczywistości.

Był Norwid głęboko związany z Kościołem; nazywał go pierwszym na świecie obywatelem. W jednym z listów pisał: „[bez Kościoła] istnieć bym nie mógł, który jeden był mi zawsze we wszystkich momentach sieroctwa mojego p r a w d z i w y m i z u p e ł n y m" [7]. Ale równocześnie dostrzegał cienie dziewiętnastowiecznego chrześcijaństwa: brak miłosierdzia, zewnętrzną nowoczesność w Kościele, nowoczesny faryzeizm, małą świadomość religijną („u nas i same Chrześcijaństwo jest na stanowisku entuzjazmu i mazurka"[8]). Potrafił powiedzieć: „Ko-

---

4/ GomPWszVIII, 60.

5/ List do A. Cieszkowskiego z listopada 1850 r. (GomPWsz VIII, 112).

6/ *Do spółczesnych (Oda)*, w. 5-6.

7/ List do A. Jełowickiego i P. Semenenki z maja 1854 r. (GomPWsz VIII, 219).

8/ List do J. Kuczyńskiej z końca 1867 r. (GomPWsz IX, 319); Norwid zgadza się tu z opinią adresatki listu.

ściół, który na Anglię nie przez boleść irlandzką – a na Rosję nie przez boleść polską działa – nie obowiązuje mię w swej akcji"[9]. Wierność wobec Kościoła nie uniemożliwiała jego krytyki.

Norwid ogromnie cenił tradycję. Ona przede wszystkim – tak sądził – odróżnia człowieka od zwierząt[10]. Szacunek dla tradycji był dla niego warunkiem i miernikiem rzeczywistego postępu. Ale równocześnie dążył do jej nieustannego odnawiania. Był – jak Gombrowicz – rzecznikiem walki z „formą", z wszelkim schematem, stereotypem zasłaniającym prawdę, ze wszystkim, co człowieka ogranicza i przymusza – w kulturze, obyczaju, sztuce. Twórczość Norwida przepełniona jest tym „przeciw-formalnym" oburzeniem[11]. Nawet Europę, której kulturę ogromnie cenił, potrafił nazwać „starą wariatką"[12].

Szacunkowi dla osób, instytucji i tradycji, miłości do ojczyzny i Kościoła towarzyszy więc w tej twórczości stale sprzeciw wobec różnorodnych form niedojrzałości i przymusu. Był Norwid w swych sądach i działaniach wyjątkowo niepodległy, można by rzec „niepokorny". „Nie kłaniał się okolicznościom". Może dlatego cieszy się dziś uznaniem elit intelektualnych, dla których niezależność i wolność – to wartości, przynajmniej w teorii i programach, szczególnie często podkreślane. Ceniony jest nawet przez tych, którzy nieskorzy są do uznawania za swoje chrześcijańskich korzeni, z których niezależna postawa Norwida wyrasta.

Intelektualiści – tak nazwijmy ich z braku bardziej adekwatnego określenia – to drugi krąg odbiorców przychylnych poecie. Trzeci – to ludzie wiary.

*

To, co uderza przy lekturze tekstów Norwida, to umiejętność skrótowego docierania do istoty rzeczy, nadto – odsłaniania jej w nowej perspektywie. „P r z e s z ł o ś ć – jest i d z i ś, i te dziś daléj" (*Przeszłość*, w. 9)[13], „Prawda się r a z e m d o c h o d z i i c z e k a!" (*Idee i prawda*, w. 29), „co? w życiu było s k r z y d ł a m i, / Nieraz w dziejach jest ledwo p i ę t ą!..." (*Laur dojrzały*, w. 7-8).

Ta umiejętność okazała się szczególnie cenna przy tematyce religijnej. Napotykając Norwidową metaforę „glob jest Kościołem" (*Fraszka* (!) „Broń lepiej Syksta", w. 18), zaczynamy nie tylko pojmować jej sens, lecz także realnie doświadczać uniwersalności Kościoła i jego misji. Określenie „Przedwieczny -a-wieczny"[14] uświadamia nam równoczesną obecność Boga ponad czasem (Jehowa) i w czasie (Emmanuel). A oto fragment z *Rzeczy o wolności słowa:*

9/ List do A. Cieszkowskiego z listopada 1850 r. (GomPWsz VIII, 110).

10/ Zob. *Garstka piasku. Legenda [II]*, VI (GomPWsz III, 250).

11/ Zob. S. Sawicki *Norwida walka z formą*, w: tenże *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986, s. 9-23.

12/ W liście do K. Górskiej, pisanym w lecie 1881 r. (GomPWsz X, 155).

13/ Tekst wg wyd. *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1999 BN I, 271.

14/ Zob. List do J. Łuszczewskiej z początku stycznia 1858 r. (GomPWsz VIII, 327).

Przyszła nareszcie chwila ciszy uroczystej:
Stało się – między ludzi wszedł MISTRZ-WIEKUISTY
I d o h i s t o r i i, która wielkich zdarzeń czeka,
D o ł ą c z y ł b i j o g r a f i ę każdego człowieka;
(IX, w. 17-20)

Narodziny Chrystusa jawią się nam tu w innej niż religijna perspektywie: zmiany roli człowieka w historii. A równocześnie perspektywa religijna zostaje pogłębiona. Dzieje przestają być tylko opowieścią o wybitnych ludziach i zdarzeniach, zaczynają być postrzegane jako historia każdego człowieka, a Mistrz Wiekuisty staje się wielkim obecnym w tej historii. Żaden dzień, żadna chwila, żaden czyn, żadna łza ani intencja serca nie przepadają w Bożej księdze dziejów, których teologiczną wizję zawarł Norwid ponadto w fascynującym 9-wersowym utworze nagrobnym *Do Zeszłej...*

Szczególnie charakterystyczne są dla Norwida wypowiedzi, w których nie pojawia się żaden motyw religijny, a głęboko religijna, chrześcijańska jest ich wymowa.

Fatum
I
Jak dziki zwierz przyszło N i e s z c z ę ś c i e do człowieka
I zatopiło weń fatalne oczy...
– Czeka – –
Czy, człowiek, zboczy?
II
Lecz on odejrzał mu, jak gdy artysta
Mierzy swojego kształt modelu;
I spostrzegło, że on patrzy – c o? skorzysta
Na swym nieprzyjacielu:
I zachwiało się całą postaci wagą
– – I nie ma go!

W wierszu tym w pojedynku „na oczy" zwycięża nie nieuchronne Fatum, „fatalne" Nieszczęście, lecz Człowiek, który nieszczęście stara się – w duchu chrześcijańskim – przemienić na wartość. Ta chrześcijańska wymowa utworu stanie się jednak dopiero wówczas jasna, gdy będziemy go czytać w kontekście całej twórczości Norwida i gdy ciąg: nieszczęście – fatum – nieprzyjaciel skojarzymy ze słowami I listu św. Piotra w tłumaczeniu Wujka: „Trzeźwi bądźcie i czuwajcie, bo nieprzyjaciel wasz, diabeł, jak lew ryczący krąży, szukając, kogo by pożarł" (1P 5, 8-9). W samym bowiem tekście nie znajdujemy słów jednoznacznie wskazujących na chrześcijańską inspirację. Podobnie w wierszu *Spartakus* ogólnoludzkie wartości: Siła, Mądrość, Miłość, Przyjaźń, Życie zyskują dopiero w kontekście całego utworu i twórczości Norwida chrześcijańskie nacechowanie. Także antynomia wolności

i niewoli znajduje w wierszu *Królestwo* wyraźnie chrześcijańskie rozwiązanie w pojęciach prawdy i osoby, mimo że pojęcia te nie są dookreślone żadnym przymiotnikiem.

Norwidowe różnorodne odnawianie mówienia o Bogu i wierze: poszerzanie rozumienia religijnych pojęć, nowa i głęboka ich interpretacja, teksty „anonimowe" w warstwie powierzchniowej języka, a posiadające wyraźne „imię" w jego warstwie głębokiej, dostrzeganie Boga w człowieku i rozumienie Boga przez człowieka, ukazywanie wspólnoty wartości prawdziwie ludzkich z wartościami chrześcijańskimi – wszystko to wydaje się czymś bardzo nam współczesnym. Bliskie świętym, którzy inspirują! prowadzą Kościół, bliskie świadomym wspólnotom religijnym, a także ludziom, którzy szukają drogi do Boga.

Zwróćmy się teraz ku czwartemu kręgowi odbiorców, tych, dla których przede wszystkim Norwid pisał.

*

Naród i ojczyzna – to słowa w pisarstwie Norwida bliskie sobie i bardzo cenne. Już w r. 1846, przemawiając w Brukseli w czasie obchodu 16. rocznicy powstania listopadowego, zarysował poeta ich rozumienie i wartość. „N a r ó d – Ziomkowie! jest to najstarszy po Kościele obywatel na świecie [...]. A każde prawe serce polskie jest jednym pulsu uderzeniem tej zbiorowej osoby. [...] Ojczyzna jest przyrodzonym środkiem świata [...] jest to moralne zjednoczenie"[15]. Naród więc dla Norwida – i nie tylko wówczas dla niego – to zbiorowy człowiek, realny i naturalny podmiot historii, bardziej zasadniczy i trwalszy niż państwo, aktor dziejów wyjątkowo ważny i godny. Ojczyzna zyskała w cytowanym tekście etyczną definicję i niemal sakralne usytuowanie: centrum świata. Świadczy to o świadomym wywyższaniu narodu i ojczyzny przez poetę, również własnego narodu i własnej ojczyzny, a co za tym idzie – ich cech swoistych, wyróżniających: miłości tego, co ojczyste, dzielności, umiłowania tradycji i wolności, wierności Kościołowi; cech, których tożsamości strzegą przede wszystkim niewidzialne granice.

Trzeba jednak przywołać serię innych wypowiedzi poety, które będą wskazywać na konieczność przekraczania tych ogólno-narodowych granic. Z jednej strony chodzi Norwidowi o szacunek dla praw jednostki, który warunkuje pomyślność narodu: „Tyle i takiej egzystencji naród ma, ile i jak jest w stanie człowieka uszanować"[16]. Z drugiej strony bardzo silnie podkreśla poeta konieczność szacunku dla tego, co inne, szersze od narodowych tylko tradycji, których nadmierna celebracja grozi niebezpiecznym zachwianiem proporcji. „[...] n a r ó d s k ł a d a s i ę n i e t y l k o z t e g o, c o w y r ó ż n i a g o o d i n n y c h, l e c z i z t e g o, c o g o z i n n y m i ł ą c z y"[17]. „N a r o d o w y a u t o r j e s t t e n, w k t ó r e g o u t w o r a c h n a r ó d j e g o z a j m u j e t e n u d z i a ł i t ę

[15] *Głos niedawno do wychodźstwa polskiego przybyłego artysty,* GomPWsz VII, 7-10.

[16] List do K. Górskiej z roku 1852 (GomPWsz VIII, 160).

[17] [*Znicestwienie narodu*], GomPWsz VII, 86.

część, jaką tenże naród zajmuje w dziejów-ludzkości rozwoju"[18]. Twarda była diagnoza stanu współczesnego Norwidowi: „tak, jak dziś jest, to Polak jest olbrzym, a człowiek w Polaku jest karzeł [...]"[19].
Również pojęcie ojczyzny rozumie poeta bardzo szeroko.

MOJA OJCZYZNA

Kto mi powiada, że moja ojczyzna:
Pola, zieloność, okopy,
Chaty i kwiaty, i sioła – niech wyzna,
Że – to jej stopy.
[...]
Ojczyzna moja nie stąd wstawa czołem;
Ja ciałem zza Eufratu,
A duchem sponad Chaosu się wziąłem:
Czynsz płacę światu.

Naród mię żaden nie zbawił ni stworzył;
Wieczność pamiętam przed wiekiem;
Klucz Dawidowy usta mi otworzył,
Rzym nazwał człekiem.

Ojczyzny mojej stopy okrwawione
Włosami otrzeć na piasku
Padam: lecz znam jej i twarz, i koronę
Słońca słońc blasku.
(zwr. 1, 3-5)

Ojczyzna więc to nie tylko przestrzeń istnienia i działania narodu, to również genealogia sięgająca do początków ludzkości, to tradycja śródziemnomorskiej kultury i religii – obecne w teraźniejszości. To ojczyzna Polaka, który jest przede wszystkim człowiekiem. Czy trzeba dowodzić, że Norwidowe rozumienie narodu i ojczyzny – wierne a zarazem otwarte – bliskie jest tym współczesnym Polakom, którzy przywiązanie do tradycji umieją łączyć z trzeźwym czytaniem rzeczywistości?

*

I ostatni, najszerszy krąg odbiorców. Drogą pisarstwa Norwida jest człowiek. Jego „pamiętnik artysty" staje się „księgą żywota", pełną ciężaru, ale i blasku ludz-

18/ List do M. Sokołowskiego z lutego 1864 r. (GomPWsz IX, 128).

19/ List do M. Zaleskiej z 1862 r. (GomPWsz IX, 63).

kiej egzystencji. Najobszerniejszą formułę określającą człowieka odnajdujemy w noweli *Bransoletka:* „doczesny jest co chwila, a wieczny zawsze." Ta paradoksalna, na kategoriach czasowych oparta gnoma, zawiera w sobie bardzo liczne implikacje (egzystencjalne, moralne, religijne), których ślady rozsiane są po całej twórczości Norwida. Wskazuje równocześnie na: wielkość i małość, ograniczenie i przekraczanie granic, heroizm i bestialstwo, ciało i ducha, śmiertelność i wyższość człowieka nad śmiercią. W takim widzeniu człowieka zawarta jest – myślę – mądrość twórczości Norwida; wyrastająca z doświadczenia, „nie pisana doktryn aromatem". Wprowadza nas ona w tajemnicę cierpienia, które może być nie tylko bólem, lecz i błogosławieństwem. Pozwala zrozumieć, że „b e z w a l k i nie łączy s u m i e n i e" (*Harmonia*). Przekonuje – na przykładzie Sokratesa – że nawet w niewoli można „r o s n ą ć w w o l n o ś c i n i e d o p o k o n a n i a p e w n e j s i e b i e" (*Niewola*). Uświadamia, że obraz współczesności to nie tylko „Biblii księga / Zataczająca się w błocie" (*Larwa*), to również człowiek – „kapłan bezwiedny / I niedojrzały..."(*Sfinks*). Stale przypomina, że miłość jest głównym znamieniem człowieczeństwa. Nie tylko piękno, nie tylko sztuka „K s z t a ł t e m j e s t M i ł o ś c i (*Promethidion*); jej kształtem powinna być cała kultura: wszystko, co ludzkie. W wierszu *Na zgon śp. Józefa Z.* [...] ukazuje, że śmierć może być zgonem, czyli s-konem, zwieńczeniem żywota dokonanego (s-konanego); nie lękiem, lecz pogodnym, akceptującym odejściem, do którego przygotowują odejścia bliskich nam osób:

Twoja śmierć, Szanowny Mężu Józefie,
Doprawdy, że ma podobieństwo
Błogosławionego jakby u c z y n k u!
– Może byśmy już na śmierć zapomnieli
O chrześcijańskim skonu pogodnego tonie
I o całości żywota dojrzałego...
Może byśmy już zapomnieli, doprawdy!...
Widząc – jak wszystko nagle rozbiega się
I jak zatrzaskuje drzwiami przeraźliwie –
Lecz mało kto je zamknął z tym królewskim wczasem i pogodą
Z jakimi kapłan zamyka Hostię w ołtarzu
(w. 21-31)

Człowiek od narodzin do zgonu – taką klamrą objęty jest cykl *Vade-mecum* – to najszersza przestrzeń porozumienia Norwida z czytelnikiem myślącym i rozumiejącym. Bardziej zresztą-jak świadczą dzieje recepcji – nam niż jemu współczesnym.

*

Z całej twórczości Norwida, ukazanej w tym szkicu w aspekcie diagnostycznie określonej recepcji różnych cech jego pisarstwa przez różnego rodzaju odbiorców, wyłania się pisarz bardzo – jak sądzę – nam współczesny, tworzący w istocie nie

tyle dla czytelników XIX wieku, co dla powstającej dopiero wówczas warstwy wykształconej inteligencji[20], ceniącej niezależność i krytyczne spojrzenie na rzeczywistość. Twórczość Norwida wyraźnie koresponduje z wieloma cechami XX-wiecznej literatury, jej poetyki trudnej, co wpisuje ją do kanonu lektury współczesnych pisarzy, krytyków i świadomych czytelników. Jego umiejętność mówienia o sprawach wiary – zarówno głębokiego jak i przekraczającego utrwalone schematy – jest bliska współczesnym chrześcijanom, poszukującym języka adekwatnego do posoborowej rzeczywistości Kościoła. Nie jest przypadkiem, że najczęściej cytowanym autorem w wypowiedziach Ojca Świętego jest właśnie Norwid. Żarliwa polskość Norwida, chłoszcząca równocześnie każdy zwyrodniały patriotyzm, każdy przejaw zaściankowości narodowej, postulująca kulturę, która byłaby syntezą rodzimych osiągnięć i europejskich tradycji, może dziś przekonywać tych, którzy rozumiejąc wartość powstającej wspólnoty europejskiej, dbają o to, aby w jej ramach ocalić narodową odrębność. Ten europejski horyzont, również zresztą krytycznie oceniany, poszerza poeta stale o ogólnoludzki wymiar. Polak nie mógłby być – według niego – Polakiem, jeśli nie byłby przede wszystkim człowiekiem, i to człowiekiem zakorzenionym w najlepszych tradycjach ludzkości, które wytrwale ocala i chroni chrześcijaństwo. Pisał Norwid, starając się zbliżyć do tego, czym jest ojczyzna, i formułując swą myśl w sposób paradoksalnie skrajny: „szlachetny człowiek nie mógłby wyżyć dnia jednego w ojczyźnie, której szczęście nie byłoby tylko procentem od szczęścia Ludzkości[21]. Warto o tym pamiętać, wydaje się bowiem, że Norwid – jak żaden inny polski pisarz – mógłby być patronem naszej obecności w Europie i świecie.

20/ Zob. Z. Łapiński *Dla kogo Norwid pisał?* w: tegoż, *Norwid*, Kraków 1984.

21/ [Co *to jest Ojczyzna*], GomPWsz VII, 50.

Danuta ULICKA

Niektóre problemy poetyki Bachtina

Bachtin jest jednym z tych – niezbyt licznych jeszcze w pierwszej połowie XX wieku, za to nazbyt chyba licznych pod jego koniec – myślicieli, w których pisarstwie manifestuje się przekonanie o ścisłym powiązaniu świadomości i języka. Język nie jest ani transparentny wobec świata, ani go nie odzwierciedla, ani po prostu o nim nie powiadamia, lecz (re)prezentuje mechanizm funkcjonowania świadomości. Droga do myśli prowadzi od języka i przez język – jest ona dostępna jedynie dzięki niemu. Zaświadczają o tym nie tylko idee sformułowane w koncepcji Bachtina, ale też, co szczególnie ważne, jej wykład. Również do myśli uczonego droga prowadzi przez analizę jej słownego ujęcia.

W latach czy to czterdziestych, gdy pisał dysertację o Rabelais'm, czy może sześćdziesiątych, gdy przygotowywał ją do druku[1], świadomy świadomością formalistów (którzy r ó w n i e ż wypełnili swoimi głosami jego rozważania), Bachtin powie, iż warunkiem zmiany obrazu świata jest w s k r z e s z e n i e s ł o w a. Odnowa światoodczucia wymaga odnowienia języka, który je konstytuuje i utwierdza. Przez wstawienie słów w nowe związki, uwalniające je od zużytych odniesień, usytuowanie ich w nowych relacjach – przez pracę nad językiem – dokonuje się zmiana postrzegania rzeczy uchodzących za zewnętrzne wobec myśli i słowa. W odróżnieniu tylko od Szklowskiego (a także futurystów, którzy, z wyjątkiem jednego bodaj Majakowskiego, nie przypadkiem nie byli bohaterami Bachtinowskich przemyśleń) praca nad słowem nie zmierzała do wykorzenienia dotychczasowych

1/ Pierwsza wersja książki, *Rabelais w istorii riealizma,* będąca przedmiotem obrony na stopień kandydata nauk filologicznych, spoczywa w archiwum Bachtina (różni się przy tym nie tylko od wersji wydanej w 1965 r. jako *Tworczestwo Fransua Rablie i narodnaja kul'tura sriedniewiekowija*, ale i od prywatnego egzemplarza w archiwum domowym), nie jest mi znana. Postawionego problemu nie wyjaśniają również *Dopołnienija i izmienienija k „Rablie"* ani komentarze do nich, opublikowane w: M. Bachtin *Sobranije soczinienij*, t. 5: *Raboty 1940-ch – naczała 1960-ch godow,* red. S. Boczarow, L. Gogotiszwili, Moskwa 1996.

słów i idei, palenia muzeów mowy, by następnie wbudować w świadomość nowy obraz świata, zgodny nie tyle z nową rzeczywistością, ile z nową ideologią społeczną i postulowanym w niej obrazem rzeczywistości – do zastąpienia jednego światopoglądu innym. Tak jak w rozważaniach o karnawale nie chodziło jedynie o pokazanie kulturze oficjalnej jej tyłu, o proste odwrócenie zależności, lecz o wydobycie mechanizmu, dzięki któremu kultura ta w ogóle może dominować, tak też renowacja słowa nie zmierzała do podstawienia w miejsce jednego monologu – monologu innego. Dla Bachtina dezautomatyzacja świadomości polegała na odkryciu jej dla samej siebie – do uświadomienia jej własnego bogactwa (i sił obronnych) wynikającego – paradoksalnie – stąd, że im więcej w niej innych (słów, głosów, światopoglądów), tym więcej jej samej.

Słowo nigdy więc nie trafia w „rzecz samą". Jest w nim obecny podmiot – ze swoimi sądami, przekonaniami i wartościami, i inne podmioty ze swymi odniesieniami – znów: nie wobec rzeczywistości, lecz wobec innych. Zawsze słychać w nim Innych Innego, by – nieprzypadkiem i niedowolnie – posłużyć się językiem Derridy[2]. Takie jest też słowo samego Bachtina. Zanurzone w cudzych wypowiedziach, wielorako z nimi powiązane, reprezentuje – nie zaś prezentuje – jego idee. Demonstruje jego przekonania ontologiczne i epistemologiczne, pojmowanie podmiotu, tekstu, znaczenia, rozumienia, autorstwa – współbieżne z tym słowem, które odnajdywał on w utworach nie tylko Dostojewskiego, Rabelais'go, Goethego i Szekspira, ale też Tynianowa, Zoszczenki i Erenburga.

1. Granice języka nie są granicami świata

Język Bachtina nie jest językiem teoretycznym[3], narzędziem przekazywania światopoglądu o łatwo identyfikowalnych i w pełni przekładalnych na inne języki znaczeniach. Jego słownik wypełniają idiomy, dla których nie sposób znaleźć prostych odpowiedników – także w samym tym słowniku, którego synonimia jest złudna[4].

Praca Bachtina nad językiem postępowała różnymi drogami: odsłaniania formy wewnętrznej słowa poprzez uwydatnianie jego struktury morfologicznej, która stawała się wykładnikiem znaczenia, bądź przeciwnie – dobudowywania mu nowej struktury przez wspieranie go prefiksami, z którymi nie zwykło ono występować, a które uwydatniają jego relacje do innych słów i innych mówiących; etymologizacji, która ożywia słowa po Norwidowsku „s-kościelniałe", przywracając im zatarte

---

2/ J. Derrida *The Other Heading. Reflections on Today's Europe*, transl. by P.-A. Brault and M. Naas, Bloomington 1992.

3/ Por. W. Bolecki *Język. Polifonia. Karnawał*, w: tegoż *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków 1999.

4/ Pisał o tym szczególnie przenikliwie G. Steiner, omawiając tom *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, ed. by M. Holquist, transl. C. Emerson and M. Holquist, Austin 1981 (por. tegoż *At the carnival of language*, „Times Literary Supplement" July 17, 1981).

odcienie znaczeniowe – nośniki Bachtinowskich intencji ideowych; neosemantyzacji dokonującej się przez zmianę kategorii gramatycznej (urzeczownikowienia czasownika, z widocznym jednak zachowaniem aspektu czynnościowego); przekładania z języka na język (z greckiego i niemieckiego na rosyjski, z języka oralnego na pisany, z języka jednej dziedziny myślowej na język innej, z języka jednego światopoglądu na język światopoglądu innego). W taki sposób, wielokierunkowo rozszczepiając wypowiedź, Bachtin czyni ją wykładnikiem swej koncepcji świadomości i poznania.

Mowa Bachtina odsyła więc pod różne adresy. Jego słowa zawierają jedno- lub wielopromienne wskaźniki kierunkowe, niekiedy wskaźniki ściśle określone – gdy przywołują konkretnych myślicieli czy wręcz konkretne prace na zasadzie mniej lub bardziej jawnego cytatu, częściej – domyślne, wyznaczające tylko obszar możliwych odniesień.

Najtrudniej jest dostrzec tę zamierzoną i celową pracę, gdy Bachtin używa słów na pozór przezroczystych, czerpanych z zasobów języka potocznego, nie rzucając na nie cienia obcości, nie sygnalizując ich wielopromienności, gdy wydaje się, że słowo znaczy tyle, ile zwykle znaczy. Takim słowem, jednym z kluczowych w Bachtinowskim leksykonie, jest *drugoj*. W jego centrum znajduje się „inny", ale jest to – z racji etymologicznych pogłosów – „inny" szczególnego rodzaju. To „inny", który jest p r z y j a c i e l e m (*drug*), dzięki któremu „ja" w ogóle istnieje. Relacja „ja"–„inny" nie polega więc na walce o dominację, wzajemnej wrogości, zawłaszczaniu i reifikowaniu. Inni nie są piekłem pochłaniającym indywidualność podmiotu. Różnica pomiędzy „ja" i „innym", ich o d m i e n n o ś ć, stanowi ontologiczny warunek ich t o ż s a m o ś c i, a zatem świadomości i samoświadomości. Siebie – powie Bachtin – widzę tylko oczami innego, a on z kolei odbija się w moich oczach.

Echa „przyjaźni", słyszalnego w Bachtinowskiej koncepcji podmiotu, nie można dosłuchać się ani u romantyków, ani u Sartre'a, ani też u amerykańskich wyznawców Bachtina, którzy „inność" przełożyli na pospolitą (etniczną, religijną, seksualną, wszelką mniejszościową) „różnicę". Brzmią one natomiast u Levinasa – odkrytego na nowo za sprawą Derridy – i u samego Derridy. Nie sposób wprawdzie przesądzić, czy Derridiański esej o przyjaźni[5] jest zadłużony wprost w myśli Bachtina (tak jak nie sposób przyłapać Eco na zamierzonym cytowaniu całych partii z *Rabelais'go* w zakończeniu *Imienia róży*[6]), niemniej porównywalność ich ujęć wynika z natury Bachtinowskiej koncepcji tekstu – niegotowego, niezamkniętego we własnych lingwistycznych granicach, otwartego na nieskończony dialog. Konfrontacja jest tym bardziej zasadna, że i Derridiańska „odpowiedzialność odpowiedzi" w dialogu tym uczestniczy.

5/ J. Derrida *The Politics of Friendship*, „Journal of Philosophy" 1988 (95).

6/ Acz nie sposób wątpić, że Eco dobrze zna Bachtinowską koncepcję karnawału; por. tegoż *The frames of comic „freedom"*, w: U. Eco, V. V. Ivanov, M. Rector *Carnival!*, Berlin – New York – Amsterdam 1984 („Approaches to semiotics" 64).

„Odpowiedzialność" to kolejny składnik słownika Bachtina, mamiący iluzją przezroczystej dosłowności. Łatwiejszy do przejrzenia o tyle, że, w przeciwieństwie do „innego" – „przyjaciela", wspartego na grze słów nieprzekładalnej na inne języki etniczne, także u Słowian i Germanów językowa mądrość połączyła go z „odpowiedziowością"[7]. Z tym towarzyszącym jej etycznym pogłosem „odpowiedź" występuje w myśli Bachtina od pierwszej opublikowanej rozprawy – *Sztuki i odpowiedzialności* z 1919 r. To sztuka właśnie obciążona jest u niego szczególną misją wobec projektowanego świata. Zgodnie z przypisywanymi jej w kulturze rosyjskiej powinnościami, odpowiadając na świat zastany (dany), dokonuje równocześnie jego „autoryzacji" – upodmiotowienia, a tym samym nasycenia wartościami, które – z racji przyjacielskiej „współnotowości" (jak powie Bachtin w języku teologii) czy „kolektywności" (jak powie później w języku marksistowskiej socjologii) świadomości – są zawsze wartościami pospólnymi.

Zapewne właśnie w związku z koncepcją świadomości – niemonadycznej, istniejącej dzięki innemu i ze względu na niego – w słowniku Bachtina *otwietstwiennost'* często poprzedza prefiks *„so-"*. Eksponuje on relacyjność podmiotu i zarazem międzypodmiotowy charakter ludzkiego świata, tego właśnie, który jest autoryzowany. Autoryzacja zaś, jak pisze Bachtin za i wraz z filozofami niemieckimi z przełomu wieków, polega na nadawaniu wartości i znaczeń, które odróżniają przestrzeń międzyludzką od obojętnej natury. Jest aktem twórczej odpowiedzi na wyzwanie przyrody – odpowiedzi tożsamej z powzięciem przez każdy podmiot z osobna – ale zawsze ze względu na inne podmioty – odpowiedzialności.

Wyrażenie „twórcza odpowiedź" w Bachtinowskim słowniku także należy do licznej grupy wyrażeń poprzedzonych prefiksem *„so-"*. Twórczość lub dokładniej: „współtwórczość" (*sotworczestwo*) jest bowiem, jak i jej podmiot, nieindywidualna (wszelka – powie Bachtin – pozostaje w tym sensie anonimowa). Tworzenie jako „współ-tworzenie" oznacza odpowiedź na pracę innych, podejmowaną ze względu na innych i w ich obecności. Zawsze pozostaje więc zadłużona w cudzej twórczości i sama z kolei udziela kredytu innym twórcom (jak mógłby powiedzieć Bachtin w języku buchalterii – jednym z tych, którymi musiał się posługiwać w pewnym okresie życia, przyswajając go tym łatwiej, że był to język „ojcowski" – nabyty dzięki ojcu-księgowemu). Dlatego współtwórczy, odpowiedzialny czyn nie ma początku ani końca. Podobnie jak tekst (wypowiedź) – niezamknięty(a) w lingwistycznych granicach, i on pozostaje niegotowy, a raczej stale gotów na podjęcie.

Relacyjną naturę świadomości i aktu jej działania, względność i niestałość finalnego rezultatu podjętych aktów-czynów, międzypodmiotowość świata ludzkiego Bachtin sygnalizuje także przedrostkiem *„wzaimo-"* (jak w wyrażeniach bliskich potocznemu językowi: *wzaimodiejstwie, wzaimoprotiworecze*). Ale zdecydowanie dominuje u niego prefiks *„so-"*. Naśladowany być może za Florenskim, służy również roz-

7/ W przekładach angielskich pojawia się tu albo *responsibility*, albo *answerability* (np. w monografii K. Clark i M. Holquista *Mikhail Bakhtin*, Cambridge Mass. and London 1984; są one stosowane wymiennie). Oba jednak równie mocno wiążą „odpowiedzialność" z „odpowiedzią".

biórce etymologicznej znaczenia (obojętne – fałszywej czy historycznie prawdziwej) i ukazywaniu ukrytego w słowie, niejawnego, zleksykalizowanego sensu.

Niezamknięte, nigdy niezwieńczone jest także międzyludzkie porozumiewanie się, niezależnie od tego, w jakiej sferze przebiega i jaką postać lingwistyczną uzyskuje. Każda indywidualna wypowiedź jest zaledwie ogniwem w nieskończonym łańcuchu mowy – równoczesnym z innymi ogniwami i równorzędnym z nimi. W słowniku Bachtina taka natura komunikacji kryje się w wyrażeniu *soobszczenije*. Należy ono tak mocno do zasobów języka codziennego, że gdyby nie inne, jawnie neologizacyjne zabiegi Bachtina z przedrostkiem „*so-*" można by przeoczyć jego budowę. „*So-*" wydobywa wspólnotowość porozumiewania się i jego zawsze relacyjny charakter – nastawienie na „innego", którego obecność w wypowiedzi (u Bachtina często – współ-obecność, współ-bycie: *sobytie*) jest, ze względu na relacyjną naturę świadomości, niezbywalna. Jest to uczestnictwo pytajno-odpowiedziowe (współ-odpowiadające), co znaczy także: etycznie aktywne (współ-odpowiedzialne).

Wydzielenie „*so-*" uwypukla także drugi człon Bachtinowskiego idiomu, *obszczenije*, w którym brzmią echa „wspólnoty" społecznej (*obszczestwa*) – odsyłające równocześnie do teologii prawosławnej i utopijnej filozofii Saint-Simona, Lamennais'go, Marksa wreszcie – tzn. do języków „bractw", takich jak „Woskriesienije" czy „Wolfila", w których Bachtin uczestniczył, podobnie jak towarzysze z jego kolejnych „kół", a którymi posługiwała się znaczna część rosyjskiej elity intelektualnej z lat dwudziestych. Echa te brzmią tym głośniej, że *soobszczeniju* towarzyszy *priobszczenije* oznaczające w teologii prawosławnej akt przyjmowania komunii. Porozumiewanie się (komunikowanie) jest tym samym widziane jako włączenie się za pośrednictwem słowa do wspólnoty zjednoczonej wyznawanymi wartościami, które ustanawia między jej członkami więzi moralnej odpowiedzialności za te wartości.

Więzi te konstytuują międzypodmiotowy świat społeczny, w którym obecność polega na współ-obecności (*sobytijnosti*) z innymi. Życie u Bachtina – inaczej niż u Nietzschego (którego znał bezpośrednio i pośrednio czy to od Tadeusza Zielińskiego, czy też z rosyjskiej filozofii czynu), inaczej też niż u Bergsona, z którego czysto biologicznym i biernym witalizmem polemizował, poprzedzając niejako tą polemiką znacznie poważniejszą dyskusję z naturalistycznym i także biernym (chłonącym) ujęciem podmiotu przez Freuda – inaczej niż w tych koncepcjach, ale zarazem nie bez silnych odniesień do nich – to współ-bycie (*sobytie*). Wyrażenie *sobytie bytia* podkreśla nie tylko integralny związek z innymi podmiotami, kolektywny – w szczególnym, religijnym sensie – charakter społecznej egzystencji, ale też właśnie jej nieodzowny aktywizm. *Sobytie* bowiem to w języku rosyjskim dosłownie „czyn" podjęty wobec bytu *(bytija)* przez podmiot świadomy ciążącej nań odpowiedzialności za przedsiębraną aktywność, za siebie i innych. Projektująca aktywność świadomości, przekraczając siebie (*ischodia siebia*), swoją faktyczność (*dannost'* – do czego wypadnie jeszcze powrócić) przekształca biologiczny byt w bycie (by przywołać wyrażenia używane w polskich przekładach Heideggera, nieodległe, jak się wydaje, od intencji Bachtina), czy – mówiąc językiem neokantyzmu, bliższym genetycznie Bachtinowi – zmienia fakt w wartość, byt w powinność.

W Bachtinowskim słowie *sobytie* słychać jednak nie tylko ową aktywność wymaganą wobec życia (postawę pasywnego uchylenia się od powinności określa on – za Pawłowem – jako *cennostnyj refleks*), aktywność, którą podmiot podejmuje w obliczu wspólnotowej odpowiedzialności, transformując biologicznie rozumiane życie w społeczne i etycznie wypełnione bycie, ale też pogłos prawosławnego pojmowania życia jako transcendentnego daru, ofiarowanego „z zewnątrz" (*izwnie*). Za ów „dar", który otrzymujemy wraz (*so-*) z życiem w sposób niewytłumaczalny, niepojmowalny i nieusprawiedliwiony („nie ma alibi dla życia" – mówi Bachtin), należy się wdzięczność i poszanowanie. Bycie jest więc d a n e jako dar, ale dar ten należy potraktować jako z a d a n i e. Zachowanie należne takiemu darowi to również cieszenie się nim, radość, którą przypisał Ostatniemu Pogańskiemu Filozofowi Konstanty Waginow w *Kozlinoj piesni*, powieści z kluczem z czasów leningradzkiej działalności kola Bachtinowskiego[8], i która przeszła do licznych anegdotycznych wspomnień o Bachtinie, a której sam on dał wyraz w *Rabelais'm*. Radość oznacza w tej książce szacunek wobec bycia, nie inny niż poczuwanie się do i podejmowanie zań moralnej, sankcjonowanej religią odpowiedzialności.

Naganność pozostawiania świata takim, jakim się go zastało, wyraża się w określeniu świadomości jako *postupajuszczej*. Także i ono jest dwukierunkowe i wielopromienne. Z jednej strony eksponuje, jak i poprzednie, niefinalność, niegotowość „rozwijającej się" świadomości oraz jej aktywność (*postupok* to działanie, czyn), z drugiej zaś – jej „wstąpienie" (jak np. w zwrocie *postuplenije w uniwersitiet'*) w byt, tzn. świadomą i twórczą (autoryzującą) obecność w nim („przytomność" byciu, chciałoby się powiedzieć, raz jeszcze w języku polskich przekładów Heideggera). Świadomą – znaczy tu także: wzbogaconą o wiedzę (*znanije*) – rozpoznanie współistnienia z innymi podmiotami, dzięki którym indywidualna świadomość w ogóle istnieje, a tym samym wiedzę skorelowaną z ich wiedzą. Te pogłosy łączące samoświadomość zarazem z wiedzą dzieloną z innymi i ze świadomością innych, pozbawiające ją wyniośle indwidualistycznego nacechowania (Bachtinowska samoświadomość nie rodzi się sama z siebie i nie istnieje dla siebie), brzmią równocześnie w słowie *so-znanije*. Jego dwuczłonowa, bogata w odcienie znaczeniowe natura uwypukla, że świadomość jest zawsze świadomością wspólnotową i łączy się z pospólną wiedzą. Wiedzy tej (*znanija*) nie należy przy tym odczytywać jedynie w duchu skądinąd bliskiej Bachtinowi humanistyki rozumiejącej, jakkolwiek kusząca byłaby synonimizacja „samoświadomości" z „samorozumieniem". Dla Bachtina wiedza ścisła, przyrodoznawcza, liczyła się na równi z humanistyczną. Jak i filozofujący wespół z nim przyjaciele łączył on często argumenty „ściśle naukowe" – aż po empiryczne, sięgające psychofizjologii – z „filozoficznymi", zwłaszcza w rozważaniach dotyczących natury poznania. Połączenie to, dalekie od dziewiętnastowiecznego, deterministycznego naturalizmu, sugeruje przekonanie o jedności nauk obejmujących poznawczo-aksjologiczną aktywność podmiotu wo-

8/ K. Waginow *Kozlinaja piesn'*, Leningrad 1928; przedruk w: K. Waginow *Zabytaja kniga*, Moskwa 1989.

bec świata, uzasadniając tym samym Bachtinowskie przekłady z języka jednej dziedziny wiedzy na języki innych.

Czy takie widzenie (słyszenie) formy wewnętrznej słowa było udziałem Bachtina, nie sposób przesądzić. Wprawdzie edytorzy, od tomu *Estetyka twórczości słownej* poczynając, coraz szczegółowiej omawiają zachowane rękopisy i ich kolejne publikowane wersje, analizując nawet rodzaj ołówka, którym zostały zapisane, nie podają jednak szczegółowych informacji na temat ewentualnych autokorekt, takich, które dowodziłyby świadomej pracy nad słowem. Wydaje się w każdym razie, że wnioski, jakie wynikają z domysłów i hipotez, choć nie wsparte rzetelną krytyką genetyczną, nie są niezgodne z ideami, które Bachtin formułował wprost, nadto zaś tłumaczą się również w kontekście wyjaśniania.

Obserwowalny w pisarstwie Bachtina paralelizm ontologiczno- i epistemologiczno-semantyczny bodaj czy nie łączy się ze światopoglądem Bergsonowskim. Choć nierozstrzygalne pozostanie pytanie, czy to Bachtin był autorem rozprawy poświęconej Bergsonowi, która ukazała się pod nazwiskiem Kanajewa[9], można zderzyć światopoglądy obu myślicieli ze względu na uprzywilejowanie przez nich kategorii czasownika, a więc ruchu, zmiany, procesu stawania się, a stąd – niegotowości, niefinalności ujmowanych w nich bytów (świadomości, istnienia, wartości, tekstu, wypowiedzi, znaczenia), i niedefinitywności pojęć je określających. W filozoficznym słowniku Bachtina *substantiva* (zwłaszcza *abstracta*) często są neologizmami wyprowadzanymi właśnie od czasownika. W mniejszym może stopniu dewerbalna jest *zawierszennost'*, którą da się wywieść również od *zawierszenija* (acz prawdopodobnie nie da się jej już satysfakcjonująco przetłumaczyć – doświadczenia przekładów polskich i angielskich dowodzą raczej bezradności wobec tego, jasnego, wydawałoby się, zamysłu słowotwórczego, wspartego na słowie funkcjonującym w potocznym języku rosyjskim i tak ważnego w Bachtinowskim światopoglądzie). Jawnie odczasownikowa jest natomiast *wnienachodimost'* – powstała z zespolenia przedrostka *„wnie-"* oznaczającego usytuowanie „poza", „na zewnątrz", i urzeczownikowionego czasownika *nachodit'sja* – „znajdować się". Bachtin prawdopodobnie przejął tę podstawową dla swojej estetyki i antropologii kategorię od Johannesa Cohna, nadając jej jednak własne, nie tylko transgresyjne znaczenie. Jest ono nośnikiem jego ujęcia relacji „ja" – „inny", wyłożonego pierwotnie w rozprawie o autorze i bohaterze, a potem generującego szereg kolejnych kategorii wyrażających jego pojmowanie międzypodmiotowych i auto-podmiotowych, by tak rzec, odniesień. Najważniejsze bodaj z nich wskazuje na iluzyjność samoświadomości samej sobie niedostępnej, wymagającej zawsze „naddatku" (*izbytka*) poznania, tzn. wzbogacenia samopostrzegania i samopojmowania siebie o te aspekty, które zapewnia pozycja z zewnątrz, spoza własnej świadomości. Samych siebie –

9/ Leontyna Siergiejewna Mielichowa, która opiekowała się Bachtinem w ostatnich latach jego życia, zapewnia, że sam Kanajew przyznał się do autorstwa tej rozprawy, a Bachtin miał to potwierdzić, jednak poza jej przekazanym ustnie świadectwem nie znam innych poświadczeń tego faktu.

jak formułuje to Bachntin – widzimy jedynie oczami innych, a oni z kolei widzą siebie naszymi oczami.

Przekładając ten neologizm Tzvetan Todorov, a za nim inni tłumacze i komentatorzy, poszli drogą greckich studiów Bachtina, oddając go przez „egzotopię". Jednakże taki przekład zrywa, po pierwsze, więź z kategorią *priednachodimosti*, skorelowaną z „niewspółobecnością", zacierając w rezultacie jej powiązanie ze ściśle niemiecką, poświadczoną aż do bezpośrednio cytowanych źródeł, *dannostią* (do której jeszcze nie raz wypadnie powrócić). Z drugiej strony, tłumaczenie to oznacza dyglosję – przeniesienie mowy Bachtina do innego rejestru stylistycznego i światopoglądowego. Egzotopia jest bowiem obca mowie potocznej, codziennej, oralnej, na której pracował Bachtin, tworząc swoje terminy-nieterminy. Mowie świadomie przez niego przeciwstawianej językowi jednoznacznemu, złożonemu z wyrazów (bo nie słów) o ustabilizowanym, jasnym i ograniczonym znaczeniu, będącemu własnością wszystkich – czyli własnością niczyją – językowi wyzutemu z podmiotowości, nie „tchnącemu" kontekstami, wartościami ani ideami – językowi nauki i logiki w ich pozytywistycznej i neopozytywistycznej wersji.

Z tego samego powodu nie sposób znaleźć racji dla „heteroglosii" (po raz pierwszy bodaj użytej w zbiorze *The Dialogic Imagination*) jako ekwiwalentu Bachtinowskiej różnojęzyczności. Jeśli można jeszcze zrozumieć jej potrzebę i stosowność w przekładzie angielskim, oddaje bowiem przynajmniej strukturę słowa rosyjskiego[10], to jej przejęcie w języku polskim, dysponującym potocznymi odpowiednikami *raznojazyczija*, razi natrętną próbą wyobcowania mowy Bachtina wobec mowy codziennej. Jego mowa zaś, jak już powiedziano, korzysta z zasobów języka potocznego, który wprawdzie przekształca, nigdy jednak go nie alienuje, nie zmienia w wyosobniony monolog nauki. Nie stara się być stabilnym metajęzykiem wobec przedstawianych języków-światopoglądów, lecz sama jest światopoglądem.

Być może właśnie z racji zanurzenia swojej myśli w żywiole mowy potocznej Bachtin nie trzymał się raz wykreowanych słów, nie czynił z nich sztywnych terminów i kategorii. Zmieniał je w zależności od kontekstów, w których akurat pracował. Jego słowa swobodnie oscylują pomiędzy nimi, nasycając się cudzymi ideami i przenosząc je do własnego ideowego kontekstu. Taki stosunek do słowa pozostaje w ścisłym związku z Bachtinowską koncepcją poznania – nigdy nie domkniętego, niezwieńczonego finalnym rezultatem (osiągnięciem aksjomatycznej, dogmatycznej prawdy), poznania, na które składa się praca wielu świadomości – oraz z koncepcją wypowiedzi (tekstu) i znaczenia – podobnie niegotowych, powstałych w wielopodmiotowym współautorstwie i otwartych na glosy kolejnych nowych autorów. Sam Bachtin mówił w związku z tym o swoim zamiłowaniu do wariacji, do wprowadzania wielu różnych nazw na określenie jednego zjawiska. Każda od-

10/ Najprawdopodobniej neologizm angielski powstał, podobnie jak zwrot rosyjski, z kontaminacji *heteronomous*, jako odpowiednika „różnorodności" i *glossary*, który miałby być ekwiwalentem „języka". Niektórzy badacze anglosascy wprowadzają jednak bliższy Bachtinowi termin *multilanguagedness*.

słania bowiem inny jego aspekt – czy może raczej inne jego widzenie, inny podmiotowy obraz.

Ostatnia wątpliwość wynika z niepewności, czy Bachtinowska koncepcja poznania jest rzeczywiście osadzona na fundamencie ontologii (neo)kantowskiej. Wiadomo wprawdzie, jak silnie na jego myśleniu zaciążyły lektury marburczyków, nie wydaje się jednak, by można przełożyć jego pojmowanie świata społecznego na ich rozpoznania głoszące – mówiąc najkrócej – niedostępność „rzeczy samej". „Rzecz" Bachtinowska nie jest bowiem ani „sama" (niczyja), ani zastygła w swojej niezmiennej, martwej istocie, raz na zawsze d a n a. Dlatego właśnie w wielosłownym, wielowariantowym pisarstwie Bachtina nie sposób doszukiwać się synonimii – nazywania różnymi słowami j e d n e j i t e j s a m e j i d e i – ani też przekładać na siebie nawzajem ukuwanych przez niego okazjonalnych, związanych z właśnie aktywizowaną sytuacją *quasi*-terminów. W zależności od kontekstu, którym pobrzmiewają, który wchłaniają w siebie i do którego odsyłają, mają one każdorazowo odmienne znaczenie. Sprawą podstawową przy lekturze Bachtina jest więc rozpoznanie tych kontekstów, które jego mowa zagarnia do swego centrum, by zarazem rozproszyć je w innych równocześnie przywoływanych.

2. Świat (Bachtinowski) jako zadanie

Niekiedy kontekst absorbowany przez myśl Bachtina jest łatwo rozpoznawalny. Jego słowo jest wtedy opatrzone wskaźnikiem kierunkowym określonym i jednopromiennym, a przywoływana idea pojawia się na zasadzie cytatu bądź parafrazy[11]. Taki jednopromienny określony wskaźnik kierunkowy ma opozycja *dannyj – zadannyj (dannost' – zadannost')*, wyprowadzona z wiernego przekładu dewizy Hermanna Cohena *Die Welt ist niht gegeben, aber aufgegeben*[12]. Nie jest to jedyne cytowane przez Bachtina slowo-idea (dociekliwi badacze wskazują całe wręcz partie tekstu „przepisane" z cudzych rozpraw), ale jedno z najbardziej trwałych, występujących od najwcześniejszych (i najpóźniej opublikowanych) pism po prace ostatnie, uznawanych wręcz za kategorię generatywną całej jego myśli. Dlatego warto na nim się zatrzymać

Samo rozpoznanie źródła przytoczenia niewiele jeszcze wnosi, nadto zaś niebezpiecznie zbliża ideę dialogowości poznania i pisania do reguły intertekstualności, sprowadzanej często do trywialnego zlepiania własnej myśli z myśli cudzych, dowolnie, chaotycznie ze sobą zestawianych. Za cytatem z Cohena chciałoby się usłyszeć więcej: niemieckie lekcje dziewięcioletniego Bachtina, pobierane razem z bratem, Nikołajem, na których obaj czytali *Iliadę* i *Odyseję* w niemieckich

11/ Por. N.I. Nikołajew *Niewielskaja szkoła filozofii (M. Bachtin, M. Kagan, L. Pumpianski) w 1918 – 1925 gg: Po matieriałam archiwa L. Pumpianskogo*, w: *M.M. Bachtin i filosofskaja kultura XX wieka. Problemy bachtinologii*, Sankt Petersburg 1991, s. 33. Nikołajew odnajduje w *Sztuce i odpowiedzialności* parafrazy Cohenowskiej *Aesthetik des reinen Gefuhls.*

12/ H. Cohen *Logik der reinen Erkenntnis*, Leipzig 1902, s. 129; por. też V. Liapunov, *Art. and answerability: Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*, ed. M. Holquist and V. Liapunov, Austin 1990.

przekładach prozą, i późniejsze niemiecko-greckie wykłady Tadeusza Zielińskiego, spory na Bachtinowskich seminariach kantowskich prowadzone w kolejnych „kolach", rozbrzmiewające pewnie najdobitniej głosem Kagana, który studiował w Berlinie i w Marburgu, bezpośrednio u Cohena, Natorpa i Cassirera, odnaleźć atmosferę tych sporów, toczących się – jak opisuje Waginow w utworze *Dwa piestrych odiejała*[13] – w niewielkim pokoiku Filozofa (*nb.* w utworze Waginowa dewiza Cohena także jest cytowana) lub, jak wspomina ostatnia formalistka rosyjska, Lidia Ginzburg, podczas perypatetycznych wieczornych spacerów po Leningradzie, rozpoznać ślady lektur „Logosu" – czasopisma neokantystów, którego rosyjska edycja ukazywała się równolegle z niemiecką, zidentyfikować echa spotkania z Uchtomskim, fizjologiem i pre-kognitywistą (jak może byśmy go dzisiaj nazwali), autorem rozprawy o Kancie i Dostojewskim, którego, jak i Bachtina, pasjonował problem relacji: świadomość–świat, i od którego bodaj Bachtin zaczerpnął kategorię chronotopu, odnaleźć tropy prowadzące od Cohenowskich kategorii rozumowych zapośredniczających poznanie, do Florenskiego koncepcji świadomości jako relacji „ja"–„ty", a następnie przezwyciężenia właściwego jej ujednolicenia „ja" z „ty" przez wprowadzenie „innego" – wreszcie dostrzec we wciąż powtarzanym bądź parafrazowanym przez Bachtina cytacie z *Logik der reinen Erkenntnis* dramat aresztowania i procesu, w którym główne oskarżenie zarzucało właśnie „odchylenie idealistyczne" (Cohen był wrogiem numer jeden w Leninowskim *Materializmie i empiriokrytycyzmie*) i powiązania z ugrupowaniami religijnymi.

Chciałoby się też rozwinąć ów macierzysty kontekst opozycji *dannost'–zadannost'*, sprawdzić jej funkcjonowanie w dalekich rozwinięciach wprowadzanych zarówno przez samego Bachtina, jak i jego interpretatorów. Zapytać, jak zmienia się jej ideowy sens w świetle dychotomii: natura–kultura, dobrze znanej z humanistyki niemieckiej początku wieku, jakimi znaczeniami nasyca się w zestawieniu we *Freudyzmie* z „mową wewnętrzną" i „zewnętrzną" oraz „świadomością nieoficjalną" i „oficjalną" oraz z (Lukácsowska?) świadomością potencjalnie „prawdziwą" i „fałszywą", a w *Słowie w życiu i w słowie w poezji*[14] – z marksistowską „bazą i nadbudową", wreszcie – w *Rabelais'm* – z „kulturą śmiechu" i „kulturą powagi". Jakich odcieni w dalekich kontekstach nabiera, by przywołać inny przykład, *cennostnyj riefliieks,* pokrewny kategoriom *dannosti* i *bytia*, jeśli powiązać go z Heideggerowskim *das Man*, odpowiadające mu *nalicze* – z *Vorhandenheit,* albo z Ernsta Blocha *das-noch-nicht Sein?* O ile wreszcie takie wykraczanie poza konteksty poświadczone bezpośrednimi cytatami i autorskimi odsyłaczami jest legalne, o ile zaś dowodzi bezradności interpretacji hermeneutycznej bądź chaotycznej dowolności interpretacji intertekstualnej?

13/ K. Waginow *„Dwa piestrych odiejała". Opyt sojedinienija słow posriedtwom rifma,* Leningrad 1931, s. 43-44; podaję za: K. Clark, M. Holguist *Mikhail Bakhtin*, s. 99.

14/ Teksty *Freudyzmu...* i *Słowa w życiu...* ukazały się – jak to przyjęto określać – pod nazwiskiem Wołoszynowa.

Wśród postawionych pytań nie znalazło się jedno, które winno je poprzedzać: po co w ogóle wdawać się w badanie znaczenia słów w kontekstach? Odpowiada na nie sama Bachtinowska koncepcja tekstu-wypowiedzi, znaczenia i rozumienia. Jak już powiedziano, tekst w jego ujęciu nie jest własnością autora, podobnie jak słowo nie jest jednopodmiotowe (a świadomość – samo-świadomością). Stanowią funkcję innych tekstów, które je wywołały, i które one z kolei powołały do istnienia. Tekst-wypowiedź przy tym nie tylko nie jest gotowy ani zamknięty, raz na zawsze d a n y, lecz z a d a n y, a także, co najważniejsze, zawsze zawiera w sobie co najmniej dwa podmioty – wypowiada czyjeś stanowisko wobec cudzych stanowisk. Dlatego jego rozumienie wymaga rekonstrukcji kontekstu – słownego i pozasłownego sytuacji, w której rozgrywał się proces komunikacyjny, powiązań między jej uczestnikami, ich pozycji (stanowisk, skal wartości, żywionych idei i przekonań), oraz adresata, zarówno bezpośredniego, mniej lub bardziej określonego, jak i nieprzewidywanego, odległego w czasie. Bez uwzględnienia tych komponentów wypowiedź jest niezrozumiała lub zrozumiała co najwyżej na poziomie lingwistycznym.

Dopiero pod warunkiem odnalezienia tych kontekstowych, konsytuacyjnych i międzypodmiotowych odniesień można próbować określić intencje autora. Bachtin bowiem nie usuwa ich z wypowiedzi, tylko, w związku ze swą koncepcją świadomości jako funkcji „innego" w szczególny sposób orkiestruje. Nie będą więc one brzmiały jednym, płaskim autorskim głosem, ale głos ten pozwolą umieścić na skrzyżowaniu cudzych, n i e p r z y p a d k o w o dobranych głosów innych. W świetle Bachtinowskiej epistemologii i antropologii, z których wyrasta jego filozofia języka, rekonstrukcja kontekstów – macierzystego i, by go tak nazwać, hermeneutycznego – jest więc nieodzowna.

Rzecz w tym, że jeśli stosunkowo nietrudno – choćby na podstawie recepcji – wskazać główne interpretacyjne konteksty hermeneutyczne, to kontekst macierzysty musi pozostać domyślny. A właśnie ten wydaje się szczególnie ważny. Nie dlatego, by, ukazując wpływy i zależności, podsuwał argumenty dowodzące już to wtórności i synkretyzmu myśli Bachtina wobec np. estetyki niemieckiej lub rosyjskiej myśli religijnej, już to przeciwnie – jej wyjątkowości i oryginalności wspartych na skrupulatnych wyliczeniach, o ile to lat wyprzedził tych myślicieli, którzy nadawali ton humanistyce XX wieku (o osiem – *Sein und Zeit*, a o trzydzieści cztery *Byt i nicość*, acz dowiedzieliśmy się o tym dopiero w pół wieku później, w 1979 r.). Waga tego kontekstu – podglebia, z którego wyrasta wypowiedź, wynika po pierwsze, z roli pełnionej w niej przez bezpośredniego adresata (wszelka wypowiedź jest zawsze do kogoś skierowana, prowokuje czyjąś reakcję, licząc się z nią i licząc na nią), po drugie zaś, z jej nasycenia autorskimi wartościami. Dlatego w odniesieniu do Bachtinowskiego słowa kontekst odkrycia wydaje się nieoddzielny od kontekstu wyjaśniania.

Ów macierzysty (biograficzny, historyczny, społeczny, ideologiczny) kontekst wyjaśniania stanowi jednak domenę fikcji. Nie wyznaczają go tzw. dokumenty (jeśli wierzyć, że takie w ogóle istnieją, że nie są li tylko opowieściami), na któ-

rych zwykle wspiera się historyk. Kontekst ten znany jest głównie z anegdot, z ustnych przekazów samego Bachtina lub wspomnień świadków jego i jego towarzyszy życia. Na ile wiarygodnych – nie da się odpowiedzieć. Opowieści te tworzą fabułę daleką od realistycznej – pełne luk, stwierdzeń nawzajem sobie przeczących, krążących z ust do ust legend i mitów. Ich narracja należy do Stanzlowskiego typu personalnego. Mówiąc językiem Bachtina, tworzą one powieść polifoniczną, w której każdy glos reprezentuje własną prawdę. Również i Bachtin współtworzył tę wielogłosową powieść, będąc jednak tylko jednym z jej twórców, nie bardziej godnym zaufania niż pozostali. Jeśli więc odsyłać jego utwory do tak określonego kontekstu, to tym samym uznawać, że są one – podobnie jak w kontekście hermeneutycznym – pozbawione referencji innej niż tekstowa.

Odtworzenie, choćby szczątkowe, kontekstu macierzystego jest tym trudniejsze, że nie dysponujemy nawet macierzystym tekstem – korpusem utworów, o których z niezbitą pewnością można by powiedzieć: w tym kształcie, w jakim je znamy, s ą utworami Bachtina, powstałymi w tym a tym roku i wyrażającymi jego f i n a l n e stanowisko. Rzecz tu nie tylko w dobrze znanych sporach o autorstwo rozpraw opublikowanych pod nazwiskami Wołoszynowa, Miedwiediewa i Kanajewa. Ten problem, podobnie jak kwestię utworów, o których istnieniu wiemy tylko z przekazów ustnych, krótkich wzmianek gazetowych lub cudzych zapisków (licznych Bachtinowskich wykładów, odczytów, prelekcji i pogadanek), podobnie wreszcie, jak problem utworów bezpowrotnie zniszczonych (jak puszczona podobno z papierosowym dymem *Powieść edukacyjna*), można, jak się dalej okaże, naświetlić właśnie w kontekście wyjaśniania, w powiązaniu ze stosunkiem Bachtina do pisma i autorskiego podmiotu wypowiedzi. Cały zresztą głośny spór o to, kto był „prawdziwym" twórcą np. *Freudyzmu*, wydaje się ważny właśnie o tyle, o ile łączy się z Bachtinowskim rozumieniem tych kwestii – to po pierwsze, po drugie zaś, z zagadnieniem form i języków ówczesnego życia intelektualnego, nie zaś ze względów bio-bibliograficznych.

Daleko poważniej przedstawia się sprawa z tekstami, o których przywykliśmy mniemać, że – sygnowane nazwiskiem Bachtina – stanowią rzetelną podstawę do rekonstrukcji jego poglądów. Tymczasem wszystkie bodaj miały współtwórców co najmniej w osobach redaktorów. Część z ich (nieoznaczonych poprzednio) ingerencji ujawnia obszerny komentarz do 5 tomu *Dzieł zebranych*. I jakkolwiek można przyjąć za dobrą monetę, iż były dokonywane gwoli klarowności tekstu, to nie sposób zaprzeczyć, iż często likwidowały ważne wskaźniki dla rekonstrukcji kontekstu macierzystego. Usunięcia w poszczególnych rozprawach z tomu *Estetyka twórczości słownej* (pierwszego, który wydawał się wiarygodny, zgodny z „testamentem" Bachntina[15]) nawiązań do teologii i filozofii, kasacja polemik z Jakubinskim, Georgem Mischem, Cassirerem, Spitzerem i Walzlem, pozbawienie tekstów odsyłaczy do marksizmu (w przekonaniu, że były one li tylko daniną spłacaną swoje-

15/ Formuła Kena Hirschkopa z jego *Mikail Bakhtin. An Aesthetric for Democracy,* Oxford – New York 1999, s. 119.

mu czasowi) – czynią z dzieła Bachtina twór kadłubowy. Arbitralne unieważnianie wprowadzonych przez niego słów cudzych, które współtworzyły jego słowo, dowodzą, że korpus jego tekstów, uznawany za podstawowy jest rezultatem interpretacji adaptacyjnych, jeśli wręcz nie – ich napisania za autora. Nie mniej niż tłumaczenia na języki obce, w których za sprawą inwencji tłumaczy bądź presji ich kontekstu (i upodobań) dokonywało się przenoszenie pisarstwa Bachtina do środowisk co najmniej kontrowersyjnych, w których zaczynały one żyć własnym życiem (kiedy, jak już była o tym mowa, różnojęzyczność przemieniała się w „heteroglozję", słowo – ze *Słowa w powieści* – w „dyskurs", „porozumiewanie się" w „komunikację", a gatunki mowy – w mowy *genry*). Jeśli dodać, że luka między czasem pisania i czasem publikacji niektórych pism sięga ponadpółwiecza, że ukazywały się one niechronologicznie, niezgodnie z kolejnością powstawania, że więc reakcja ich bezpośredniego adresata została po prostu uniemożliwiona, granice domyślności (narracyjności) kontekstu macierzystego przesuwają się jeszcze dalej.

Faktów edytorskich i faktów świadomości (przekonań, mitów, legend, anegdot i przemilczeń, niedomówień, korekt) nie da się zmienić. Pozostaje wyciągnąć z nich wnioski.

3. W oczach spadkobierców

Tekst Bachtina jest bardziej wielogłosowy, niż wynikałoby z analizy jego metody i stylu pisarstwa, „sokratejskiej" kompozycji utworów, z zawartej w nich lub wyłożonej wprost koncepcji świadomości, wypowiedzi i autorstwa. Głosów, które włączały się, dołączały lub podłączały do jego poliglotycznej wypowiedzi[16], przybywa, jeśli czytać je w kontekście interpretacyjnym.

Kontekst ten rozciąga się od Sokratesa i sięga po Derridę. Sam Bachtin względnie oszczędnie przywoływał nazwiska kredytodawców, którym spłacał długi myślowe (może zresztą edytorzy część z nich usunęli), niektórych zaś (np. Lukácsa, którego *Teorię powieści* zaczynał tłumaczyć w latach dwudziestych[17] lub Kierkegaarda, którego studiował w młodości) w ogóle przemilczał. Natomiast ich lista współtworzona przez interpretatorów i komentatorów rośnie wraz z ukazywaniem się kolejnych dzieł. Początkowo, wobec dostępności jedynie książek o Dostojewskim i Rabelais'm, nielicznych artykułów, i – niekoniecznie z pierwszej ręki – rozprawy o freudyzmie, lista ta ograniczona do formalizmu, psychoanalizy i krytyki marksistowskiej, dobrodusznie uznanych od razu za przeciwników, a nie partnerów, zwolna, po edycjach kolejnych pism, poszerza się o różnych sprzymierzeńców: szkołę praską i semiotykę tartuską (znamienne jednak – nie formalizm, tak

16/ Wyrażenie B. Żyłki z jego pracy *Michał Bachtin. W kręgu filozofii języka i literatury*, Gdańsk 1994.

17/ Informację o tym podają K. Clark i M. Holquist. Potwierdzają ją archiwalne badania G. Tichonova (*Bakhtin, Lukacs, and German Romanticism: The Case of Epic and Irony*, w: *Face to Face: Bakhtin in Russia and the West*, ed. C. Adlam, Sheffield 1977) i M. Aucouturier (*The Theory of the Novel in Russia in the 1930: Lukacs and Bakhtin*, w: *The Russian Novel from Puskhin to Pasternak*, ed. J. Garrard, New Haven and London 1983).

jakby Tynianow nie uczestniczył w perypatetycznych dysputach leningradzkich, a formaliści pozostawali nieczuli na niemiecką filozofię sztuki i fenomenologię), następnie zaś – klasyczną filozofię niemiecką (Kanta i szkolę marburską), niemiecko-francuską filozofię życia (Diltheya, Simmla, Nietzschego, Webera, Bergsona), fenomenologów (głównie Schelera), egzystencjalistów (Kirkegaarda i Jaspersa) i hermeneutów (Heideggera i Gadamera), filozofów dialogu (Bubera, Rosenzweiga) i filozofów prawosławia (Florenskiego i Bułgakowa). Te rekontekstualizacje zmniejszyły temperaturę sporu i ważność argumentów, które miałyby rozstrzygać, czy Bachtin był (czy też nie był) strukturalistą i semiotykiem[18], czy raczej reprezentantem nurtu socjologiczno-marksistowskiego (bądź jego przeciwnikiem[19]), wprowadziła natomiast spór nowy: czy jego koncepcja należy do filozofii (antropologii) kultury – spadkobierczyni antropologii niemieckiej, czy też do antropologii zakorzenionej w teologii prawosławnej. Wraz z odkryciem w Bachtinowskiej dialogowości – intertekstualności, w dialogu – demokracji, a w różnogłosowości – różnicy, Bachtin stał się z kolei jednym z krytyków modernizmu i „prorokiem"[20] postmodernizmu, zestawianym z de Manem[21], krytyczną diagnozą Lyotarda[22], a nawet postulatami feministek[23], patronem ideologii hetero-

18/ Por. m.in. B. Uspienski *Poetika kompozicyi. Struktura chudożestwiennogo tieksta i tipołogija kompozicyonnoj formy*, Moskwa 1970 (tłumaczenie polskie: *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, przeł. P. Fast, Katowice 1997); W. Iwanow *Znaczenie myśli Michała Bachtina o znaku, wypowiedzi i dialogu dla współczesnej semiotyki*, tłum. W. Grajewski; S. Żółkiewski *Bachtin i podstawowy problem semiotyki*, oba teksty w: *Bachtin. Dialog – Język – Literatura*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, Warszawa 1983; D.K. Danova *The Thought of Mikhail Bakhtin. From World to Culture*, New York 1991. Początek zachodnim interpretacjom pisarstwa Bachtina w duchu semiotyki strukturalnej dał zbiór z rozprawami Bachtina na temat powieści (*Readings in Rusian Poetics*, ed. by L. Mateja and K. Pomorska, Cambridge Mass. 1971) i przekład na język angielski *Marksizmu i filozofii języka*, poprzedzony obszernym wstępem L. Matejki *On the First Russian Prolegomena to Semiotics* (patrz. V.N. Voloshinov *Marxism and the Philosophy of Language, trans. by* L. Matejka i I. Titunik, Cambridge Mass. and London 1986); dominowała ona do opublikowania zbioru *The Dialogic Imagination*.

19/ Spory o Bachtina-(anty)marksistę mogłyby stanowić przedmiot osobnych rozważań. Wydaje się jednak, że dzisiaj ich atrakcyjność przygasła. Niech więc wystarczy przywołanie najbardziej może uproszczonej interpretacji z ostatnich lat – Garry'ego Saula Morsona, który widział w pisarstwie Bachtina walkę z marksizmem w imię ideałów bliskich demokracji amerykańskiej („*Introduction" to the Russian Cluster*, „PMLA" 1992, 107:2). Odpowiedzi na tę interpretację udzielili Ken Hirschkop i David Shephard, *Bakhtin and the Politics of Criticism*, „PMLA" 1994, 109:1. Sam Hirschkop – autor ostatniej bodaj monografii o Bachtinie – zajmuje w tej sprawie bardzo wyważone stanowisko, przywołując zwłaszcza mniej znane fakty z dziejów recepcji Bachtina (np. to, iż jeszcze przed renesansem Bachtina w ZSRR za sprawą Kożynowa i Boczarowa, na początku 1961 r. to slawista włoski i komunista, Vittorio Strada, uzyskał zgodę na opublikowanie *Dostojewskiego* – jako wstępu do włoskiego wydania pism autora *Biesów* – a tym samym doprowadził do tego, że Bachtina można było publikować w ZSRR, gdyż władza obawiała się „powtórki" z Pasternaka), a Kożynow i Boczarow skorzystali tylko z tego swoistego szantażu.

nomii, rzecznikiem wielojęzyczności, karnawałowej ludycznej antyoficjalności i „upowieściowienia" przeszłości w duchu New Historicism[24]. Nadprodukcja prac natrętnie upatrujących w Bachtinie „wizjonera" współczesności, tragicznym wyrokiem historii skazanego na ponad półwieczny niebyt, musiał zrodzić antybachtinologię sceptyczną lub wręcz rykoszetem kwestionującą oryginalność i wagę jego idej[25]. Niezależnie od tego w ostatnim dosłownie roku, zapewne pod wpływem

20/ Tak nazywa Bachtina K. Hirschkop w przywoływanej monografii, poszukując w jego pisarstwie odpowiedzi na pytania, których ono wprawdzie nie stawia („czy modernizm sformułował nowe problemy dla polityki", s. 15; „jak zmienił pojmowanie demokracji", s. 15) i znajdując gotowe odpowiedzi na nie. Ma ich udzielać koncepcja dialogu, która mogłaby „znieść modernizm" (s. 55). W całej książce język Bachtina jest arbitralnie przekładany na język postmodernistycznej filozofii polityki. W tym świetle „heteroglosia" jest „produktem kultury druku" (s. 22), rozważania o stylu powieści – „krytyką współczesnej kultury jako stopniowego zaniku dialogowej siły" (s. 11), a o dialogowości słowa powieściowego – zakamuflowaną „dyskusją o demokracji" (s. 16). Interpretacja Hirschkopa zdaje się kontynuować – acz w wielu miejscach polemicznie – pracę T. Todorova *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, tłum. W. Godzich, Manchester 1984. Por. też podobne interpretacje: G. Pechey *Bakhtin, Marxism and post-Structuralism*, w: *The Politics of Theory: Proceedings of Essex Conference on the Sociology of Literature, July 1982*, eds. F. Parker, P. Hulme, M. Iverson and D. Loxley, Colchester 1983.

21/ R.M. Roberts *Poetics – Hermeneutics – Dialogics: Bakhtin and Paul de Man*, w: *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, eds. G.S. Morson and C. Emerson, Evanston 1989.

22/ Takie zestawienie proponuje Dominick La Capra *Criticism Today*, w: *The Aims of Representation. Subject/Text/History*, ed. M. Krieger, New York 1987; por. też tegoż *Bakhtin, Marxism and Carnivalesque*, w: *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*, Ithaca 1983.

23/ Por. m.in. (tytułem przykładu) W.C. Booth *Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism*, w: *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work*, ed. G. S. Morson, Chicago 1986; *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*, eds. D.M. Bauer, S.J. McKinstry, New York 1991; M. Diaz-Diocartes *Bakhtin, Discourse and Feminist Theories*, „Critical Studies" 1989, vol. 1, nr 2 (prac o Bachtinie – ofercie dla feminizmu ukazało się znacznie więcej; liczne odwołania do jego koncepcji można znaleźć np. w klasycznej rozprawie M. Toril *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London 1985).

24/ Ideę „upowieściowienia" czy „narratywizacji" historii szczególnie eksponuje K. Hirschkop, co zresztą nie jest pomysłem nowym, tyle że wcześniej, u M. Gasparowa (*M.M. Bachtin w russkoj kulturie XX w.*, w: *Semeiotike. Trudy po znakowym sistiemam*, t. XII, Tartu 1980), została ona podniesiona tytułem zarzutu – o brak obiektywizmu w prezentacji przeszłości, konfabulowanie, prezentyzm oraz wykorzystywanie selektywnie potraktowanych faktów do konstrukcji własnej wizji historii i współczesności zamiast obiektywnej rekonstrukcji przeszłości.

25/ Por. L. Gossman, recenzja z monografii K. Clark i M. Holquista *Mikhail Bakhtin*, „Comparative Literature" 1986, 38:4; R. Williams and E. Said *Media, Margins and Modernity*, w: R. Williams *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, London 1989.

utrwalenia się w latach dziewięćdziesiątych „paradygmatu" etycznego w dyskursie poststrukturalistycznym, Bachtin znów zyskał status prekursora – tym razem etycznych wartości demokracji[26].

Zjadliwie można by skomentować te bachtinologiczne portrety, że brak jeszcze w naszej galerii współczesnych mód intelektualnych wykończonych obrazów Bachtina – semiotyka Peirce'owskiego pokroju i Bachtina – kognitywisty (szkic do tego ostatniego już jednak istnieje[27]). Ale nie znaczy to, że obrazy powstałe należy skwitować unieważniającym wnioskiem, iż więcej mówią o ich twórcach niż o modelu. Żadnej z prezentowanych interpretacji myśli Bachtinowskiej nie sposób zlekceważyć. Wszystkie bowiem pozostają w pewnej mierze prawdziwe – w tej mianowicie, w której nie uzurpują sobie prawa do wyłączności i nie zwalczają siebie nawzajem, w jakiej nie sprowadzają pisarstwa Bachtina do jednej, zmonologizowanej (najbliższej interpretatorowi) prawdy[28]. Wszystkie też dowodzą wieloaspektowości, wielowątkowości i wielojęzyczności oraz niegotowości, niefinalności i niedefinitywności jego dzieła.

W tym sensie kontekst hermeneutyczny pokazuje więcej niż jedynie dzieje recepcji. Współbrzmi też z kontekstem odkrycia – ze sformułowanymi już wnioskami o języku i stylu wypowiedzi Bachtinowskiej, która odznacza się specyficzną, „sokratejską" kompozycją. Zazwyczaj rozgrywa się pomiędzy przywołanymi w początkowych partiach wywodu dwoma przeciwstawionymi stanowiskami, jednak nie traktuje ich ani jako punktu wyjścia do syntezy, ani żadnego definitywnie nie odrzuca. Nadto wyznaczoną przez oba przestrzeń wzbogaca i dopełnia o inne, stopniowo dodawane stanowiska. Jest funkcją przyjacielskiego dialogu z nimi; podobnie jak świadomość – z nich się wyłania i nimi żyje[29]. Zawsze więc są w niej słyszalne ich echa.

Komentarze i interpretacje są istotne z jeszcze jednego względu. Nie dają wprawdzie – bo dać nie mogą – prostej odpowiedzi, kim Bachtin był; uwidaczniają jednak, kim byli sobowtórzy jego myśli, jej „wartościowi interlokutorzy": ja-

---

26/ Taka jest główna idea interpretacji K. Hirschkopa, sygnalizowana już samym tytułem jego rozprawy.

27/ Por. K. Clark, M. Holquist *Mikhail Bakhtin*, s. 73. Można też śmiało oczekiwać kontynuacji tego wątku w związku z wspominanymi już koneksjami między Bachtinem a Uchtomskim zwłaszcza w zakresie koncepcji poznania.

28/ Co nie zmienia, rzecz jasna, faktu, iż kolejne interpretacje Bachtina podlegały fluktuacjom w zależności od akurat dominującego literaturoznawczego światopoglądu. Symptomatyczne pod tym względem może być wspomnienie K. Hirschkopa, że kupił angielskie przekłady *Rabelais'go* (z 1968 r.) i *Dostojewskiego* (z r. 1973) na wyprzedaży za symbolicznego dolara, potwierdzające fakt, iż rzeczywista anglosaska kariera Bachtina zaczęła się bodaj dopiero z opublikowaniem zbioru *Dialogic Imagination* w r. 1981, który współbrzmiał z aktualnie nurtującymi badaczy problemami.

29/ W eseju *Licznost' i talant uczonogo* („Litieraturnoje obozrienije" 1976 nr 10) S.S. Awierincew podkreśla, iż Bachtin nigdy nie był „przeciw", ale zawsze „za", tzn. nigdy nie odrzucał cudzych myśli, lecz afirmująco z nimi polemizował.

kimi (czyimi) znakami mapował on środowisko swojej wypowiedzi, w horyzoncie jakiej (czyjej) myśli ją rozwijał, lub w kręgu jakich stanowisk i idei była ona podejmowana. Znaki te wspomagają również orientację w (domyślnym) środowisku macierzystym.

W jaki sposób w dyskursie Bachtina splatają się języki i światopoglądy (bo języki według niego są filozofiami) neokantyzmu i fenomenologii, freudyzmu i marksizmu, teologii i egzystencjalizmu, można prześledzić w kolejnych rozwinięciach tematu świadomości. W najwcześniejszych studiach (w *Autorze i bohaterze w działalności estetycznej*) i w *Filozofii czynu* został on przedstawiony w pojęciach filozoficznych szkoły marburskiej, z pogłosami, zwłaszcza w rozważaniach o sytuacji wyznania, Schelerowskiej koncepcji sympatii (która była też przedmiotem prelekcji Bachtina w „kole" leningradzkim). Fenomenologiczną analizę relacji „ja"–„ty" dopełniają kategorie braterstwa i wspólnoty, inspirowane myślą prawosławną, nieodległe od społecznego kolektywizmu w utopijnej myśli socjalistycznej i marksistowskiej. W takim zestawieniu, którego skrótem może być „rewolucja Chrystusowa" z poematu *Dwunastu*, funkcjonowały one nie tylko u Bachtina, ale też Fiedotowa i Meiera[30], Mereżkowskiego i Bloka, podobnie jak Bachtin – członków licznych ówcześnie w Rosji grup religijno-filozoficznych[31], a także prawdopodobnie w świadomości ludowej, z jej wiarą w „Karłę Marksowa" admirowanego przez bohaterów *Nagiego roku* Pilniaka. Może właśnie ci myśliciele wyznaczyli również drogę do „naukowego" przeformułowania relacji „ja"–„inny" i przeniesienia koncepcji świadomości oraz języka na płaszczyznę socjologiczną. Zespolenie religijno-rewolucyjnego profetyzmu z wiarą w nauki przyrodnicze i społeczne znamionowało w każdym razie ówczesne bliższe i dalsze otoczenie Bachtina (Florenski był fizykiem i matematykiem, Askoldow – chemikiem, a matematyk Kagan – niczym bohater opowiadania Płatonowa *Kotłowan* – budował powszechny dom szczęśliwej ludzkości, oświecając masy i jako filozof, i jako elekryfikator). Wreszcie do socjologicznie zinterpretowanej świadomości Bachtin (Wołoszynow) dołącza krytycznie jej wykładnię psychoanalityczną – znaną dobrze w latach dwudziestych w ZSRR (psychoanalizie zostały wówczas poświęcone dwa ważne ogólnokrajowe sympozja, była też nieraz dyskutowana na spotkaniach w kręgu Bachtina) – konfrontując ją i ze wskazanymi językami, i z „naukową" refleksologią Pawłowa, a zarazem pokazując Freudowską koncepcję „ja"–„inny" w horyzoncie idei społecznego porozumiewania się.

Wydaje się, że dla Bachtina wszystkie te języki-światopoglądy (filozofie) były równie ważne, acz równocześnie żaden z osobna nie był jego językiem. Zdziwienie, któremu komentatorzy Bachtina często dają wyraz – jak autor *Sztuki i odpo-*

30/ O przekladalności terminów teologicznych na pojęcia teorii społeczeństwa klasowego i walki klasowej u Meiera mówi sam Bachtin w: *Biesiedy W.D. Duwakina s M.M. Bachtinym*, Moskwa 1996, s. 89-90.

31/ Mniej ważne jest tu, czy Bachtin był członkiem Odrodzenia, Bractwa Mądrości Bożej i Braci Serafińskich, bardziej – fakt aresztowania za przynależność do tych grup, a także i to, że statuetka św. Serafiona znajdowała się w jego leningradzkim pokoiku.

wiedzialności, Filozofii czynu oraz *Autora i bohatera w działalności estetycznej* może być jednocześnie autorem *Marksizmu i filozofii języka*, dowodzi jedynie rozminięcia się z jego świadomie przyjętą (co znaczy także – odpowiadającą jego koncepcji świadomości) metodą filozofowania i filozofią wypowiedzi. Próby – już to odnalezienia jednej „prawdziwej" twarzy Bachtina, ukrytej pod licznymi maskami nakładanymi pod presją historii, odrzucanie niektórych „żargonów" i „frazesologii" (zwłaszcza socjologiczno-marksistowskiej) bądź ich czytanie jak języków ezopowych[32] – świadczą chyba głównie o nawyku myślenia w kategoriach jedności (idei lub podmiotu) jako spójnej i harmonijnej, niepowtarzalnej i w tym sensie indywidualnej całości i sprowadzania wszystkiego, co nie mieści się w tak rozumianym monolicie, co narusza jego jednolitość, do nieistotnego ornamentu lub kontyngentu wymuszonego przez epokę. Tymczasem Bachtinowska „jedność" (podobnie jak jedność jego idiomu) wymaga – jak każdy układ dyspersyjny – potraktowania różnicy, różnorodności, polifonii jako warunku równowagi, dalekiej od prostego „jednego".

4. Lata nauki i lata wędrówki

Wielogłosowa i różnojęzyczna, wieloideowa była epoka, w której Bachtin d o j r z e w a ł. Języki, które brzmią w jego wypowiedzi, to języki jego bliższej i dalszej historii. Co zaś z punktu widzenia Bachtinowskiego światopoglądu najważniejsze – były to języki ucieleśnione, używane przez ludzi, z którymi prowadził rozmowy (także i oni bywali „heteronomiczni", jak skupieni na różnych dziedzinach myśli i swobodnie przekraczający granice między nimi towarzysze z najbliższego otoczenia), w środowiskach, w których żył, i w miejscach, które wyznaczyły węzłowe punkty jego biografii.

Gdyby pisać powieść edukacyjną z Bachtinem w roli głównego bohatera, to jej fabułę trzeba by zacząć od d z i e c i ń s t w a spędzonego w Wilnie, które ze swoją architekturą i otaczającymi ją lokalnymi legendami, nawet dla dziewięciopiętnastoletniego niedorostka mogło przedstawiać się jako żywe muzeum kontrastujących ze sobą kultur i epok – niczym Grecja okresu hellenizmu dla Lukiana z *Prehistorii słowa powieściowego*, Syryjczyka mówiącego po aramejsku, piszącego po grecku, a wykształconego przez Rzymian. Miastem różnojęzycznym etnicznie i społecznie była również Bachtinowska Odessa, rozbrzmiewająca *błatną* muzyką, głosami Babłowskiego Beni Krzyka i Ostapa Bendera Ilfa-Pietrowa, w której Bachtin dzięki swemu niemieckiemu nauczycielowi zapoznawał się z Kirkegaardem i Buberem.

W fabule biograficznej szczególną tymczasowością, nieustanną zmianą, naznaczona była m ł o d o ś ć głównego bohatera, spędzona w petersburskim tyglu idei w latach 1914-1918. Bachtin, jak cała generacja dojrzewająca po obu stronach granicy roku 1917, doświadczał tu ścierania się skrajnie odmiennych ideologii i dia-

32/ Tak czytają Bachtina np. N.I. Nikołajew, N. Bonieckaja, L. Gogotiszwili, B. Żyłko, A. Woźny.

metralnie odmiennych słów. Relikty bezpowrotnie utraconej przeszłości – kolekcjonowane przez Waginowa stare książki, papierki po cukierkach i pudełka po papierosach, pieczołowicie chronione przeciwko nowym słowom, nowym datom (jak w zapisku z 5 lutego w dzienniku Bunina, w jednym zdaniu wyrażającym niezgodę na nową miarę czasu: „Według nich dzisiaj jest już osiemnasty lutego"[33]) i nowej ortografii (wymierzonej – wedle Iwanowa – wprost w cerkiew prawosławną, którą obrazował symbol krzyża w zlikwidowanym diakrycie) – relikty te zderzały się w Piotrogrodzie-Petersburgu z krzykliwym nowym. Nowe słowa-światopoglądy dotarły do nas pod oficjalnymi nazwami różnych -izmów (futuryzmu, formalizmu, symbolizmu, kubizmu, akmeizmu), ale rodziły się wszak poza oficjalnymi instytucjami, wbrew nim, w salonach i kawiarniach czy raczej – jak wspomina Lidia Ginzburg – w piwiarniach. Piotrograd-Petersburg lat studiów Bachtina to właśnie miasto kultury nieoficjalnej, oralnej i wiecowej, „majakowskiej". To tu w opowieści Szkłowskiego „Jakubinski, dopiero «w przyszłości profesor», wykładał marynarzom floty bałtyckiej historię i teorię języka"[34] – równie rewolucyjną, jak rewolucja społeczna. Lepiej więc – układając fabułę biograficzną – przyjąć, że Bachtin nie studiował, jak brat, klasyki na wydziale historyczno-filologicznym, lecz dojrzewał poza instytucją uniwersytetu, która nie satysfakcjonowała podobnych mu „żartownisiów", „błaznów" i „klaunów" nauki[35].

Na miejskim rynku wychowywał się też Bachtin-mówca w Newlu i Witebsku, prowadząc wespół z członkami swego „seminarium kantowskiego" publiczne debaty na temat Boga, sztuki i socjalizmu, znaczenia życia, pierwiastka moralnego w kulturze i współczesnej poezji rosyjskiej, wykłady w miejscowej szkole partyjnej, wydziale politycznym V dywizji piechoty, związku zawodowym pracowników transportu i organizacji kobiet – poświęcone np. *Krytyce czystego rozumu*. 27 listopada 1918 r. o szóstej po południu rozpocząć się miał spór ideowy (bo jeszcze nie ideologiczny) pomiędzy wyznawcami filozofii religii i zwolennikami marksizmu, który zgromadził sześciuset słuchaczy i trwał do drugiej w nocy, zakończony entuzjastycznym wystąpieniem pochwalnym Bachtina dla mówcy marksistowskiego. Najlepszym nauczycielem wielojęzyczności był zapewne sam Witebsk, gdzie wśród dziewięćdziesięciu tysięcy mieszkańców słychać było Żydów, Polaków, Rosjan, Litwinów, Białorusinów i Niemców. Witebsk Chagalla – komisarza sztuki, a potem Malewicza, który uczynił z miasta paletę suprematyzmu, był wówczas nadto peryferyjnym centrum kultury – nowej kultury placu.

To doświadczenie publicznego filozofowania powtórzyło się po latach „gdzieś w mordwińskim powiecie". Naturalnym żywiołem myśli Bachtina stały się tu

---

33/ I. Bunin *Przeklęte dni*, przekl. i przypisy J. Kornel, Warszawa 1989, s. 5.

34/ W. Szkłowski *Słowa uwalniają ściśniętą duszę*, przel. D. Ulicka, „Twórczość" 1997 nr 5.

35/ Wyrażenia Bachtina z rozmowy z Duwakinem, s. 53. Odbycie przez Bachtina studiów uniwersyteckich podawane jest w wątpliwość, wobec braku poświadczenia wpisu w archiwach uniwersyteckich, acz z drugiej strony nie wydaje się realne, by bez ich ukończenia mógł przystąpić do obrony dysertacji.

wykład, prelekcja, pogadanka, dyskusja – rozmowa twarzą w twarz ze słuchaczem. Dla kultury rosyjskiej, pozbawionej dialogowej sfery życia intelektualnego, którą w Europie Zachodniej zrodziła i utrwaliła demokracja parlamentarna[36], taka komunikacja musiała być doświadczeniem szczególnym. Niezwykłość tego doświadczenia zatarła nawet właściwe demokracji europejskiej poczucie stosowności tematu publicznej debaty – do tego stopnia, że Iwanow mógł na forum moskiewskiego Muzeum Techniki spierać się z Łunaczarskiem o istnienie Boga. W przypadku Bachtina doświadczenie to określiło zarówno styl i kompozycję jego myślenia, jak i filozofię języka z jej centralnym wątkiem – gatunków m o w y[37].

Efektowne byłoby uznanie, że Bachtin, podobnie jak jego studenci z Mordwińskiego Instytutu Pedagogicznego, doświadczał obcości języka rosyjskiego w jego odmianie pisanej (mordwiński był językiem komunikacji ustnej). Z pewnością doświadczał obcości niektórych jego odmian, świadczą o tym jego „marksowe gadania" – znalezione w pokoju w Saransku numery „Prawdy" z licznymi uwagami i zakreśleniami typowej dla niej gadaniny. Ale jednocześnie ów język i i wypowiadane w nim światopoglądy współkształtowały jego myślenie. Bachtin nie był pod tym względem wyjątkiem. By nie wymieniać postaci z jego najbliższego otoczenia, do których przylgnęła już od tamtych czasów etykieta oportunistów (w powieści Waginowa Miediwediew jest cynicznym Asfodieliewem, który dla korzyści materialnych współpracuje z władzą), przypomnieć warto formalistów (o których Szkłowski powiada „tylko trzech nie było bolszewikami") i Szostakowicza – twórcę kantaty satyrycznej *Antiformalisticzeskij rajok*, wypełnionej nie tylko cytatami z sowieckiej, także muzycznej, nowomowy, ale też cytatami z siebie – twórcy symfonii poświęconej pamięci Lenina (*Rok 1917*) i kawalera Gwiazdy Przyjaźni Narodów. Tyle że w odróżnieniu od Szostakowicza Bachtin ani nie naśladował, ani nie parodiował języka marksistowskiej socjologii i krytyki literackiej. Wypowiadane w nim idee społecznego wymiaru świadomości i mowy określiły jego podejście do sztuki na równi z innymi, obecnymi w wielogłosowym, różnoideowym świecie życia. Czy nie ze względu na autentyczność tych poglądów w obronie Bachtina – aresztowanego 24 grudnia 1928 r. i skazanego w lipcu roku następnego na pięcioletnie zesłanie na

36/ Por. J. Habermas *The Structural Transformation of Public Sphere: An Inquiry into a Categry of Bourgeois Society*, trans. Th. Burger and F. Lawrence, Cambridge Mass. And London 1989.

37/ Studium zatytułowane *Problem gatunków mowy* było wprawdzie pisane w latach 1952-1953, ale jego najważniejsze wątki pojawiły się w pracach z lat dwudziestych i trzydziestych (w *Marksizmie i filozofii języka*, a także w *Problemach poetyki Dostojewskiego* i w *Słowie w powieści*). W ogłoszonej w r. 1978 wersji tego studium, przedrukowanej następnie w zbiorze *Estetyka twórczości słownej*, trudno może dostrzec związek Bachtinowskiej koncepcji z wcześniejszymi rozważaniami (zwłaszcza ze *Słowem w powieści*), widać go jednak wyraźnie w opublikowanych w 5 t. *Sobranija soczinienij* materiałach przygotowawczych do rozprawy o gatunkach mowy, szczególnie w ich części zatytułowanej *Dialog II*). Odsłania się w nich wyraźnie czas jej powstawania, poprzednio zatarty wskutek usunięcia przez wydawców odsyłaczy do Stalinowskiej koncepcji języka i językoznawstwa, uznanych za „daninę" spłacaną historii.

Sołowki – wystąpili Maksym Gorki, Aleksy Tołstoj i Anatolij Łunaczarski[38]? Także Bachtinowski sceptycyzm wobec idei ówczesnej socjologicznej krytyki literackiej nie byl innego rodzaju niż sceptycyzm wobec każdego współczesnego monologu – czy to religijnego, czy freudowskiego, czy formalistycznego – który rości sobie pretensje do głoszenia jedynej prawdy. Zdystansowany do nich, wycofując się wobec zaniku społecznej polifonii pod koniec lat dwudziestych na peryferie oficjalnie panujących światopoglądów, w latach d o j r z a ł y c h przeciwstawił im antyoficjalną, ludową kulturę śmiechu.

W fabule biograficznej można by teraz zacząć wątek leningradzki – bo na ten bodaj okres przypada wycofanie się Bachtina (i wycofanie Bachtina) z publicznej, oficjalnej aktywności. W biograficznej opowieści musiałby pojawić się tu stały motyw represjonowanego rosyjskiego intelektualisty, połączony z „motywem Zosimy" – starca-mędrca-eremity. Taka heroiczna fabula była już wielokrotnie układana (w ZSRR zwłaszcza w latach sześćdziesiątych, kiedy Bachtin stał się dla młodego pokolenia literaturoznawców symbolem nieugiętości). Nie jest nieprawdziwa – grozi tylko spłaszczeniem dialogu do liberalnej konwersacji, różnojęzyczności i wielogłosowości – do etnicznej mnogości języków, a różnicy – do *political correctness*. Można by także tworzyć fabułę heroiczną, przypominając dramatyczne okoliczności pisania rozprawy o książce pełnej zbytku, jedzenia i picia, niepohamowanej radości używania w głodującym, ponurym kraju, w którym śmiech zyskał wykładnię polityczną. Można by też genetycznie tłumaczyć zainteresowania Bachtina obcą dogmatom kulturą ludową wpływem Tadeusza Zielińskiego. Z tych i innych hipotetycznych możliwości wybieram tę, która pozwala połączyć idee rozprawy o Rabelais'm zarazem z biografią i tekstem Bachtinowskiego dzieła – z wpisaną w nie koncepcją autorstwa oraz mowy.

Tekst Bachtina określa nie tylko zróżnicowana, partnerska wielogłosowość, ale też niestałość, niegotowość, tymczasowość. Utrwalany w piśmie, pod tym względem zbliża się bardziej do wypowiedzi oralnej, stale gotowej na modyfikacje i poprawki. Sam Bachtin wciąż przepracowywał swoje utwory, wciąż układał je na nowo, dopisywał na ich marginesach notatki w sprawie następnych przeróbek, pokazując niejako ich odbicia w różnych lustrach. Nie wiązał się też raz zapisaną, nawet jeśli opublikowaną wersją, przyzwalając na redaktorskie ingerencje w kolejnych wydaniach. Znamienne pod tym względem jest, iż opatrując zwykle swoje pisma datą rozpoczęcia pracy, nie stawiał daty ich zakończenia[39]. Przekazywana z ust do ust opowieść o spaleniu manuskryptu *Powieści edukacyjnej* więcej może wnosi do wiedzy o jego nie-tekstowej świadomości niż najbardziej wytrwałe próby

---

38/ Podobno decydującą rolę w złagodzeniu wyroku odegrała recenzja Łunaczarskiego z książki o Dostojewskim, drukowana w „Nowym Mirze" 1929, nr 10 (przekł. poł. W. Zawadzkiego w: A. Łunaczarski *Pisma wybrane*, t. 1, Warszawa 1963). Piszą o tym S. Konkin i L. Konkina w: *Mikhail Bakhtin: Stranicy żizni i tworczestwa*, Saransk 1993, s. 194.

39/ Informuje o tym komentarz do *Dopołnienij i izmienienij* ..., s. 473.

rekonstrukcji jednej Księgi, którą miał pisać przez całe życie. Wszak „rękopisy nie płoną", a właściwą siedzibą myśli jest świadomość.

Gdyby jednak próbować odtworzyć taką Księgę, pokazując, że przez wszystkie utwory Bachtina przewija się jedna idea, rozpisana tylko na różne języki (filozofii, etyki, estetyki, morfologii powieści, filozofii języka), to trzeba by uznać, że jest to Księga nadzwyczaj amorficzna i nie mająca jednego autora. Złożona, powtórzmy, z dosłownie cudzych słów przepisanych z rozpraw innych badaczy[40], sygnowana nazwiskami różnych autorów i współautorów (człowiek przecież, jak zanotował sam Bachtin za Gorkim, to „system fraz") – jest też fragmentaryczna i wielogatunkowa. Nie sposób jej zamknąć w sztywnym podziale na tekst nauki i tekst do niej nienależący (eseistyczny, literacki, diariuszowy).

Nie jej jednej. Gdyby jeszcze raz powrócić do Bachtinowskich „wartościowych interlokutorów" – do Heideggera i Sartre'a np., którzy nie mogli skończyć planowanych drugich tomów swoich dzieł życia, a wypowiedź kształtowali i w konwencji traktatu, i powieści bądź poematu, można by zastanawiać się nad symptomatycznością takiego pisarstwa dla czasu marnego – rozpadu jednej, dającej ostoję idei i odrzucenia unifikujących reguł systemów myślowych. Gdyby wpisywać postawę Bachtina wobec zapisanego tekstu w jego najbliższe otoczenie, trzeba by przywołać znaki epoki, w której gazeta była manifestem lub powieścią, a powieść – wystąpieniem politycznym, kiedy nie czyniono rozróżnień ideowych między afiszem i oracją wiecową a wierszem, który można było utrwalić np. na drzwiach[41], tak jak suprematyczny obraz na plocie, spektakl teatralny wyprowadzić na dworzec kolejowy, a wykład akademicki do portu. Trzeba by dalej zilustrować to analizą np. karnawałowych powieści wielokrotnie przywoływanego już na świadka Waginowa[42] albo tekstu *ZOO* Szkłowskiego, może także – analizą rozpadu języka, jakiemu daje świadectwo proza Płatonowa.

Wszystkie te wątki poboczne ubarwiłyby układaną fabułę. Jej wątek główny dotyczy jednak problemu gatunków mowy, współbrzmiącego z kwestią oralności i anonimowości kultury ludowej.

5. Nauka czy/i literatura

Pierwotną i podstawową formą mowy są dla Bachtina wypowiedzi ustne, a prymarną sytuacją komunikacyjną – rozmowa. Formy wtórne, aktywne w innych sferach niż codzienno-życiowe, praktyczne porozumiewanie się, naśladują swoje pierwowzory, imitując nie tylko ich wyznaczniki stylistyczno-kompozycyjne, ale

---

40/ Por. B. Pole *Bakhtin and Cassirer: The Philosophical Origins of Bakhtin's Carnival Messianism*, „South Atlantic Quarterly" 97: 3/4 (podaję za: K. Hirschkop, s. 114 i 167, który powołuje się też na ustne informacje autora).

41/ Chodzi tu o drzwi do mieszkania Asiejewa – przyjaciela formalistów i futurystów – pokryte wierszami gości odwiedzających gospodarza; chciał je podobno wydać jako książkę-drzwi Szkłowski.

42/ Nie tylko *Kozlinoj piesni*, ale także *Bamboczady* z 1931 r. (przedr. w: *Zabytaja kniga*).

też okoliczności mówienia, relacje między jego uczestnikami i ich wartościujące odniesienie do przedmiotu wypowiedzi, danego poprzez inne wypowiedzi.

Gatunki życiowe – choć stosunkowo trwale i stosunkowo stabilne ze względu na funkcje, które pełnią w określonej sytuacji, wpisane w nie relacje między użytkownikami oraz intonację ekspresywną mówiącego, będącą nośnikiem jego pozycji aksjologicznej wobec innych i wobec ich wypowiedzi – nie są przypisane odrębnym dziedzinom przedmiotowym. Plastyczne i giętkie, mogą obsługiwać różne obszary działalności słownej. Co zaś najważniejsze – nie ma wśród nich gatunków apodmiotowych, neutralnych, pozbawionych odniesienia do wartości. Żadna (ceniona przez Bachtina) wypowiedź nie jest czysto przedmiotowa; każdą należy traktować jako skupienie wymienionych czynników i relacji.

Gatunki wtórne dzielą ze swymi pierwowzorami to podmiotowo-aksjologiczne nacechowanie. Z tą jedynie różnicą, że utrwalone w piśmie (podział na gatunki pierwotne i wtórne nie pokrywa się z podziałem na oralne i pisane) ulegają istotnej inflacji: zaciera się właściwa im intonacja wyrażająca intencje podmiotu i jego stosunek do innych podmiotów oraz do ich wypowiedzi. By ją ocalić, mówiący musi tak kształtować wypowiedź, by znaleźć dla niej inne niż prozodyjno-parajęzykowe wykładniki (np. – jak sam Bachtin – komponując ją jako spór z dwoma przeciwstawnymi stanowiskami, wplatając w nią jawne i ukryte cytaty, odsyłając ją do podmiotów przywoływanych za pomocą prefiksów „*so*-" lub „*wzaimo*-").

Literatura, podobnie jak filozofia, etyka, religioznawstwo i nauka, należy do wtórnych gatunków mowy. Bachtin nie wyodrębniał jej wobec innych. Jakkolwiek główne idee jego koncepcji dojrzewały właśnie w kontakcie z literaturą, niemniej specyfika jej mowy jako osobnego języka-narzędzia nie przyciągała jego uwagi. Jeśli mowa literacka została przez niego uprzywilejowana, to jako nośnik „artystycznego poznania", porównywalnego pod względem nośności z poznaniem naukowym, o tyle jednak skuteczniejszego, że gwarantującego dostęp do sytuacji wypowiedzi i jej użytkowników[43]. Dlatego mowa ta mogła być czytana i analizowana tak samo, jak wypowiedzi, które na mocy milczącej zgody umieszcza się poza jej granicami – jako stanowiska podmiotowe wobec idei. Tożsame były również wnioski wyciągane przez Bachtina z przemyślenia tych, zwykle separowanych i uznawanych za poznawczo odmienne, form wypowiedzi. By posłużyć się przykładem rozważanym poprzednio: koncepcja świadomości i jej odniesienia do świata, zarysowana w filozoficznej polemice z (neo)kantyzmem i dookreślona jako relacja „ja"–„inny" w rozważaniach filozoficzno-etycznych, skonkretyzowana w uwagach o autorze i bohaterze w działalności estetycznej na materiale sztuki słowa, rozwijana w krytyce freudyzmu, uszczegółowiona w analizie morfologicznej powieści Dostojewskiego i w rozprawach z zakresu filozofii języka, wreszcie w zrekonstruowanym na podstawie materiału szczególnie zróżnicowanego, bo nie tylko słownego, modelu świata w kulturze ludowej średniowiecza i renesansu – zmienia się o tyle,

43/ Tak określa ją Bachtin w notatkach *Jazyk chudożestwiennoj litieratury,* opublikowanych w 5 t. *Sobranija soczinienij.*

o ile znajduje coraz to nowe odbicia w lustrach kolejnych rozważanych tekstów-wypowiedzi. Odbicia te pozwalają dostrzec jej nowe aspekty dopełniające jednowymiarowe obrazy z poszczególnych dziedzin. W pisarstwie Bachtina wszystkie one tworzą wielowariantywną całość, której pola przedmiotowego nie sposób ani rozgraniczyć, ani ograniczyć, ani tym bardziej zamknąć.

Pisarstwo Bachtina, innymi słowy, nie respektuje podziału na teksty filozoficzne, religijne, naukowe, literackie, codzienne. Nie czyni między nimi różnicy ze względu na fikcyjność – prawdziwość, referencję do tzw. rzeczywistości lub jej brak (zawieszenie), funkcję poznawczą bądź wyspecjalizowane funkcje metafizyczne czy poetyckie. Nie rozróżnia ich pod tymi względami z podstawowego powodu; jego myśl odnosi się do cudzych myśli, a nie do przedmiotu, do zawartych w nich obrazów i odczuwań świata (światoobrazów i światoodczuć), do świato(p)oglądów, nie zaś do świata. Siłą rzeczy bierze więc w nawias przedmiotowe i funkcjonalne typologie tekstów.

Jeśli myślenie literackie czymś się dla Bachtina wyróżnia, to poznaniem nie przez abstrakcyjne „kategorie transcendentalne", skierowanym nie na – by użyć sformułowania Achmatowej – „istotę rzeczy", lecz „rzeczowość istnienia" (jeśli zaś chwyta „istotę", to na zasadzie Peirce'owskiej abdukcji: uogólniania jednostkowego przypadku, wnioskowania równie prawomocnego, jak indukcja i dedukcja). W literaturze idee są ucieleśnione, wcielone w głosy i materialnie nieomal dane: przypisane fabularnie określonym – co do sytuacji, stanowiska wobec innych – podmiotom. Podobnie określony, osadzony w świecie innych (wypowiedzi), jest jej podmiot (Bachtinowski „obraz autora"). Literatura pozwala więc pogodzić – by ująć to w języku Cohena, który tak mocno zaważył na Bachtinowskiej myśli – „Boga Abrahama" z „Bogiem filozofów", konkretność emocji, woli, nastawień z wytworami rozumu. Poznanie, które niesie, usuwa także w cień Kantowską dychotomię pomiędzy teoretycznym rozumem krytycznym i etycznym rozumem praktycznym. Bachtin i tu nie odwraca po prostu dystynkcji Kanta, by przyznać prymat etyce; krytyczna działalność poznawcza jest dla niego zarazem aktywnością etyczną[44].

Poznanie literackie (artystyczne) cechuje się także prawem do samozaprzeczania sobie, do niegotowości, niedefinitywności, nietożsamości ze sobą. Nawet literackie formy gatunkowe, acz normatywnie rygoryzowane, różnicują się i zmieniają. Tożsamość literatury zdaje się polegać na ciągłym ruchu ku innym odmianom wypowiedzi i rodzajom poznania. Dla Bachtina manifestacją tego przywileju identyczności przez brak identyczności jest powieść – „epistemologiczny buntownik, tekstowy Robin Hood"[45]. Powieść nie jest w jego koncepcji gatunkiem literackim, określonym anatomicznie lub egzemplarycznie (za powieściopisarzy uznaje on Byrona,

---

[44] Sformułowanie to odsyła nieomal automatycznie do koncepcji filozofii etycznej Ricoeura – *nb.* jedynego spośród „wielkich" hermeneutów, którego nie znalazłam wprost przywołanego przez Bachtina.

[45] K. Clark, M. Holquist *Mikhail Bakhtin*, s. 276.

jako autora *Wędrówek Childe Harolda* i *Don Juana*, oraz Heinego). Stanowi raczej formę poznania, którą wyznacza postawa krytycyzmu, dystansu do zadekretowanych reguł i konwencji oraz szczególnie rozwinięta samoświadomość (w historii tej formy poznania pierwszym powieścio-pi s a r z e m – warto podkreślić ten drugi człon – był Sokrates). „Powieściowość" jako forma poznania wyraża się też w wielostylowości i wielojęzyczności. W tym zróżnicowaniu przejawia się nie tylko jej usytuowanie pomiędzy innymi wtórnymi gatunkami mowy i szczególna chłonność na właściwe im formy oraz typy niesionej przez nie wiedzy, lecz także specyfika pozycji poznawczej „powieściowego" podmiotu, usytuowanego zawsze pomiędzy – innymi podmiotami, odmiennymi stanowiskami, cudzymi wypowiedziami.

Poznanie powieściowe przeczy więc poznaniu, od którego wymagana jest jednoznaczność i precyzja, wyraźne zakreślenie pola przedmiotowego i odgraniczenie go od innych pól, podążanie od przesłanek do wniosków, weryfikowalność, obiektywność i definitywność konkluzji oraz ich uogólniający wymiar; poznaniu, którego cele są czysto kognitywne, nieskażone ideowymi, i które wymaga od podmiotu zajęcia neutralnego stanowiska, wyzutego z żywionych przekonań i poglądów.

W języku, którym dysponujemy, poznanie przeciwstawne domenie Bachtinowskiego poznania powieściowego trzeba by przypisać nauce. Rzecz jednak w tym, że w pisarstwie Bachtina rozróżnienie między literaturą i nauką nie jest respektowane. Jego utwory nie tyle przy tym kwestionują wyróżniki przyjęte dla obu odmian aktywności, by na ich miejsce wprowadzić własne, ile raczej je unieważniają, biorą w nawias, zachowują na nie obojętność. Ich neutralizacja wiąże się z koncepcją tekstu i jego skierowania.

Tekst Bachtina nie zajmuje pozycji metatekstu wobec tekstów, do których odsyłają jego utwory. Wypowiedź metatekstowa traktuje tekst jako p r z e d m i o t, taka zaś w ogóle nie mieści się w jego koncepcji słowa. Dokładniej – taka wypowiedź operuje słowem monologowym, naiwnie przedmiotowym lub uprzedmiotawiającym, te zaś są etycznie naganne. Przede wszystkim zaś takie słowo nie ma racji bytu w świetle Bachtinowskiej koncepcji świadomości – istniejącej dzięki innym, danym poprzez słowo, świadomościom (dzięki świadomościom innych). Wypowiedź metajęzykowa fałszuje naturę obu, i słowa, i świadomości.

Wypowiedź literacka i omawiająca ją, metaliteracka, są więc identyczne pod względem odniesienia do innych wypowiedzi. Jeśli coś je różni, to większy stopień anonimowości przytoczeń w tej pierwszej, będących zazwyczaj słowami społecznymi i społecznie zróżnicowanymi, nie zaś indywidualnymi światopoglądami, dla których można wskazać jednostkowych autorów. Ale jest to różnica stopnia; w koncepcji Bachtina nie istnieje przecież świadomość indywidualna inna niż „system fraz", a wszelka twórczość jest – powtórzmy jeszcze raz – anonimowa. By ująć to w terminach wprowadzonych na początku – wskaźnik kierunkowy w metawypowiedzi jest jednopromienny, podczas gdy w wypowiedzi pierwszego stopnia – wielopromienny, zawsze jednak odsyła do obecnego w niej innego (innych).

Podsumujmy: specyfika języka i stylu pisarstwa Bachtina nie polega na „literackości", „metaforyczności" czy jakkolwiek inaczej określonej przez zwolennika

osobnego języka literatury i nauki „nieścisłości". Jest wykładnią jego koncepcji poznania i poznającego podmiotu – „myślącej świadomości ludzkiej" oraz świata jej życia tego – „dialogowej sfery bytowania"[46]. Do projektowanego i w y p o w i a d a n e g o przez Bachtina typu poznania formuła „literackie" jest równie nieprzystająca, jak „naukowe". Nie sposób go także zlokalizować jako poznania „fikcjonalnego" czy „tekstowego". Koncepcja fikcjonalności nauki wspiera się bowiem na odwróceniu zależności: nauka – literatura, prawda – fikcja, referencjalność wypowiedzi – jej brak, literalność – metaforyczność, język – metajęzyk, uczony – pisarz. Typy poznania ukryte za tymi określeniami są dla Bachtina wariantami przybliżającymi ten typ „nowego typu myślenia artystycznego", który odnalazł u Dostojewskiego, poznania (jak je określił Kenneth Burke) przez inkongruencję, zdolnego zobaczyć (usłyszeć) w każdym z wariantów nieizolowaną formę, lecz współbrzmienie form pozostałych. Modelem takiego poznania jest dla Bachtina powieść.

46/ Parafrazuję tu formuły z *Problemów poetyki Dostojewskiego,* s. 407 i n.

Przemysław CZAPLIŃSKI

Stanisław Lem – spirala pesymizmu

Ostatnie książki Lema – *Sex Wars*, *Bomba megabitowa*, *Okamgnienie* i *Swiat na krawędzi* – dosłownie i przenośnie niepokoją. Dosłownie, bo autor przedstawia w nich świat pogrążający się w coraz większym chaosie; przenośnie, bo pesymizm, który się z tych refleksji wylania, bywa przewidywalny i niezbyt przekonujący.

Ale przewidywalny od którego momentu? Od kiedy? Jaką drogą kroczyła myśl Stanisława Lema, jak dokonała się przemiana, która doprowadziła futurologa, entuzjastę wynalazczości i promotora wielu naukowych rozwiązań do sceptycyzmu tak dalece posuniętego, tak głęboko nasyconego pesymizmem, że przekształcającego się w katastrofizm?

Dla ujęcia tej drogi myślenia konieczna wydaje się skrótowa charakterystyka twórczości Lema. Oczywiście nie całej twórczości – to bowiem dalece przekracza nie tylko ramy pojedynczego artykułu, lecz przede wszystkim, co chciałbym od razu z pełną uczciwością wyznać, granice moich kompetencji. Porywam się na to zadanie, ograniczając je do poglądów cywilizacyjno-technicznych pisarza; charakterystyka będzie zatem oparta na wybieraniu tylko tych wątków, w których Lem komentuje naukowe ulepszanie bytu. Jedyne usprawiedliwienie dla pośpiesznego i pobieżnego łączenia dorobku eseistycznego z literackim – a także dla odwoływania się do mocno już utrwalonych opinii na temat twórcy – dostrzegam w minimalizacji celu; wszystkie uproszczenia służyć mają bowiem uzyskaniu odpowiedzi na pytanie: co Lem sądzi o współczesności?

Sąd ten kształtował się u pisarza i nadal kształtuje w dialogu z poglądami niezliczonej liczby rzeczywistych i stworzonych przez niego myślicieli, których – co wydaje mi się znamieniem prawdziwego filozofowania – pisarz zdołał wyposażyć w odmienne od własnych systemy myślowe. Ten imponujący, skłaniający do podziwu i szacunku dialog zagarnia nie tylko racje cudze, lecz i własne, nie urywa rozmowy, lecz opiera się na ustawicznych powrotach i kolejnych zbliżeniach do problemu. Rozwój myśli Lema nie jest tedy po prostu liniowy, choć więc układam go

w etapy, to jednak bardziej adekwatne wydaje mi się ujęcie spiralne. Stąd tytuł niniejszego szkicu – *Spirala pesymizmu* – który ma sygnalizować dwie rzeczy: po pierwsze – że Lem zmieniając poglądy zawsze zagarnia etap wcześniejszy, że nigdy nie pali za sobą mostów, że rozwijając myśl cofa się niejako i opasuje pętlą rozumowania przesłanki dawniejsze; po wtóre – że przesłanki pesymizmu wpisane były od samego początku w jego poglądy. Innymi słowy, Lem przekonany o tym, że istotę sytuacji człowieka i ludzkości wyznacza przewaga możliwości nad koniecznościami, do pesymizmu dojść musiał.

Pętla pierwsza – utopie

Lem zaczynał jako utopista[1]. I to w podwójnym wymiarze – najpierw technicznym, a chwilę później – ideologicznym. Jego literacki debiut, czyli opowiadania *Obcy* i *Dzieje jednego odkrycia* („Tygodnik Powszechny" 1946) oraz powieść *Człowiek z Marsa* („Nowy Świat Przygód" 1946 nr 1-31), odbywał się pod patronatem wiary w poznawcze możliwości człowieka i uporządkowany rozwój techniczny; utwory te stawiały też od razu kwestię meliorystycznego wpływu kontaktu ludzkości z obcymi cywilizacjami. W tekstach tych technika, wynalazki udoskonalające egzystencję, łączność pomiędzy nauką i życiem, były w sposób niekwestionowany – nawet jeśli tylko potencjalnie – harmonijne. Życie, wg wczesnego Lema, jest zbiorem pragmatycznych zadań, strukturą mikro- i makroproblemów, więc jego niedoskonałość ma zawsze charakter doraźny – trwa do momentu przezwyciężenia oporu, jest kwestią wprowadzania poprawek do badawczych założeń, zmiany hipotez, korekty metod.

Jest to jednak dopiero zalążek utopii, a nie jej całość. Aspekty pozytywnego myślenia o techniczno-cywilizacyjnych szansach człowieka muszą znaleźć wsparcie ze strony etyki. Człowiek we wczesnych utworach Lema jest bowiem zdolny rozwiązać każdy problem, jednak zagrożenie rozwoju ludzkości, która czyni sobie życie poddanym, tkwi nie w ograniczeniach technicznych czy poznawczych, lecz w instrumentalizacji nauki – w podporządkowywaniu jej chęci zysku lub wymogom ideologii. Ideologii niewłaściwej. Bo jeśli przypomnieć nieco późniejsze utwory – *Astronautów* (1951), *Jacht Paradise* (1951; współautor R. Hussarski), *Sezam i inne opowiadania* (1954), *Obłok Magellana* (1955) – okaże się, że zdolności wynalazcze człowieka wymagają zewnętrznej względem nauki sankcji moralnej, jakiej dostarcza właśnie ideologia. Tą ideą nadrzędną była dla wczesnego Lema idea pokoju – ona stanowiła gwarancję prawidłowego wykorzystania technicznej potencji i potęgi, którą człowiek dysponuje[2].

1/ Z konieczności pominąć tu muszę nawet skrótowy wykaz literatury poświęconej zagadnieniu utopii, jak również opracowań dotyczących wątków utopijnych u Lema. Odsyłam do: J. Jarzębski *Science fiction a polityka (wersja Stanisława Lema)*, w: tegoż *W Polsce*, czyli *wszędzie*, Warszawa 1992; D. Wojtczak *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie*, Poznań 1994; M.M. Leś *Stanisław Lem wobec utopii*, Białystok 1998.

2/ O ideologicznym nastawieniu prozy Lema w tamtym okresie A. Smuszkiewicz (*Stanisław Lem*, Poznań 1995, s. 34) pisze jako o „haraczu płaconym epoce socrealizmu".

Wczesny Lem jest zatem utopistą w tym znaczeniu, że tworzy pozytywną, optymistyczną diagnozę przyszłości. Ujawnia zagrożenia, które stoją na drodze do harmonijnej społeczności, lecz jego obawy nie są związane z odkryciem nierozwiązywalnych problemów, lecz z groźbą niewłaściwego użytku czynionego z rozwiązań. Człowiek może wszystko – w sensie technicznym może przezwyciężyć każdy problem, w sensie moralnym natomiast może wykorzystać odkrycia dla sprawy dobrej i zlej. Jeśli zatem potrzebuje czegoś, to nie pomocy sprzętowej, wsparcia materiałowego, lecz właściwego ukierunkowania rozwoju.

Pętla druga – antyutopie

Z pierwszego okresu twórczości Lem – podobnie jak znaczna część pisarzy polskich tamtych lat – wyniósł jeden pewnik: że ideolog jest złym akuszerem historii, niewiarygodnym doradcą w sprawach budowania porządku, niedoskonałym naprawiaczem społecznej niedoskonałości. Ale w przeciwieństwie do wielu pisarzy Lem nie poprzestał na refleksji negatywnej; pytał dalej dociekając, czy wystarcza, by ideolog przestał być zwierzchnikiem technokraty.

> W pierwszym przybliżeniu technologia jest wypadkową działań człowieka i Natury, realizuje on bowiem to, na co świat materialny daje swą milczącą zgodę. Uznamy ją wówczas za narzędzie osiągania rozmaitych celów, których wybór zależy od stopnia rozwoju cywilizacji, ustroju społecznego, i podlega ocenom moralnym. Wybór tylko – nie technologia. Nie o to zatem chodzi, aby ją potępiać lub chwalić, ale o to, by zbadać, w jakiej mierze można ufać jej rozwojowi i w jakiej wpływać na jego kierunek.[3]

Taki pogląd – uznający technologię za neutralne narzędzie w rękach człowieka – byłby charakterystyczny dla etapu utopijnego. Ponieważ jednak Lem sformułował to zdanie w połowie lat 60., tedy zaopatrzył je w znamienny komentarz:

> Jest to pogląd dość rozpowszechniony, dobry zapewne jako pierwsze przybliżenie, ale też nic nadto. [...] Nie dlatego, że to my stwarzamy technologię; dlatego przede wszystkim, że ona kształtuje nas i nasze postawy, także moralne. (ST, s. 28)

Dostrzeganie sprzężeń zwrotnych – czyli wzajemnego, a przy tym nieodwracalnego oddziaływania na siebie technologii i etyki – należy już do etapu drugiego. Nastąpił on (albo właściwie – wybuchnął) tuż po roku 1955 – tak nagle, jakby pisarz czekał na dogodny moment dla wypowiedzenia kwestii od dawna przemyślanych i zgromadzonych w nadmiarze. Oto w ciągu dwóch lat, pomiędzy rokiem 1959-1961, Lem tworzy szereg powieści uzupełniających się w antyutopijnym myśleniu: *Eden* (1959), *Śledztwo* (1959), *Powrót z gwiazd* (1961), *Solaris* (1961), *Pamiętnik znaleziony w wannie* (1961), do których później dołoży *Kongres futurologiczny* (1973). Powieści te układają się w panoramę wątków antyutopijnych.

Jako pierwsze pojawiają się utwory kwestionujące możliwość stworzenia społeczeństwa doskonałego. Pod tym względem pisarz przechodził znamienną

3/ S. Lem *Summa technologiae*, Lublin 1984, s. 27. Lokalizacja kolejnych cytatów – po skrócie ST – bezpośrednio w tekście.

ewolucję. Powieść *Eden*[4] z 1959 roku była wieloznaczną przestrogą: Lem ukazał tu, mam wrażenie, n i e - l u d z k o ś ć n a d m i e r n e g o p o r z ą d k u. Ów nadmiar rozumieć można co najmniej trojako przy okazji odczytując, jak mniemam, projekty interpretacyjne wpisane przez Lema w powieść. Najpierw zatem nieludzki (nadludzki) ład to państwo totalitarne; ku takiemu rozumieniu skłaniają się początkowo uczestnicy wyprawy, zwłaszcza Inżynier – co popycha ich do myśli o zbrojnej interwencji, o radykalnej zmianie wprowadzonej w zastany świat. Wkrótce jednak okazuje się – i to jest drugi sens – że nadmierny lad jest nie-ludzki poznawczo, że przerasta ludzkie możliwości rozumowe. Całościowy, spójny, samocelowy, immanentny porządek nie poddaje się żadnej sensownej interpretacji. Klęska poznawcza odsłania trzeci sens nie-ludzkiego ładu i burzy ideę rewolucyjnej zmiany: oto chęć przekształcenia ustroju na Edenie wiązałaby się z koniecznością zastąpienia jednego – domniemanego – okrucieństwa innym, już faktycznym, dającym się przecież uzasadnić tylko pod warunkiem pełnego rozpoznania sytuacji. Bez owego zrozumienia kamieniem węgielnym całościowego ładu – znowu nadmiernego i przez to nie-ludzkiego, o jakim roi Inżynier – byłaby spirala przemocy. Dlatego Doktor mówi:

> wyzwalanie zaczęłoby się od tego, że musielibyśmy zabijać, a im zacieklejsza byłaby walka, z tym mniejszym rozeznaniem byśmy działali, zabijając już w końcu tylko po to, by otworzyć sobie odwrót albo drogę do kontrataku, zabijając wszystkich, którzy by stali naprzeciw Obrońcy – wiesz dobrze, jak to łatwo! (*Eden*, s. 293)

To jednak, co kosmonauci zdołali zrozumieć i co – dzięki temu – służy jako podstawa antyutopijnego przesłania powieści, było totalitarną formacją państwową, która stworzyła język doskonale przesłaniający rzeczywistość i uruchomiła mechanizm samoregulacyjny, pozwalający sprawować władzę *ad infinitum*. W państwie tym jednostki, skrajnie ubezwłasnowolnione, zostały wprzęgnięte w nieużyteczną produkcję; praca spełnia rolę czysto socjalizującą, przypomina więc jałową i zabójczą pracę w obozie koncentracyjnym; brak jakiegokolwiek oporu spowodowany jest szczególnego rodzaju układem symbiotycznym między pracownikami – nikt nie może zatem odejść, choć zarazem nikt nie jest zatrzymywany. Władza i nadzór są nieobecne, bo niepotrzebne – niewolnicy pilnują siebie nawzajem. *Eden* okazuje się zatem zarówno powieścią antyutopijną w stylu Orwellowskim (obraz państwa totalitarnego, które sprawuje władzę całościową dzięki powiązaniu funkcji kontrolnych z funkcjami życiowymi), jak też antyutopią poznawczą i rewolucyjną.

Następny – w kolejności koncepcyjnej – portret państwa zniewalającego jednostkę zawarł Lem w *Kongresie futurologicznym*[5]. W powieści tej, mówiąc najkrócej,

---

4/ Korzystam z wydania: S. Lem *Eden*, Kraków 1984; lokalizacja wszystkich cytatów – bezpośrednio w tekście.

5/ Korzystam z wydania: S. Lem *Kongres futurologiczny. Maska*, Kraków 1983; lokalizacja cytatów – bezpośrednio w tekście.

porządek utrzymywany jest przy użyciu środków psychotropowych, wytwarzających w umysłach obywateli pożądany przez władzę obraz rzeczywistości. Dzieje się tak nie bez uzasadnienia, które w decydującej rozmowie wygłasza jeden z władców, zwanych rzeczowidzami:

> Jesteśmy zniewoleni stanem rzeczy. [...] Gramy takimi kartami, jakie nam społeczny los wcisnął w ręce. Przynosimy spokój, pogodę i ulgę jedynym zachowanym sposobem. Utrzymujemy na skraju równowagi to, co bez nas runęłoby w agonię powszechną. Jesteśmy ostatnim Atlasem tego świata. Chodzi o to, że jeżeli już musi ginąć, niechaj nie cierpi. Jeżeli nie można odmienić prawdy, trzeba ją zasłonić, to o s t a t n i jeszcze humanitarny, jeszcze ludzki obowiązek. (*Kongres*, s. 127)

Etyczne posłannictwo rzeczowidza jest pokrętne (dlaczego jedni mogą wiedzieć wszystko, inni zaś nic?), ale Lem nie byłby sobą, gdyby pozbawił go racji w zupełności i tym samym nie zasiał ziarnia niepokoju w czytelniku. Wystarczy bowiem wyobrazić sobie społeczeństwo, w którym wszyscy są rzeczowidzami, wszyscy zatem wiedzą wszystko (co więcej, wiedzy swojej nie muszą się bać), a środki psychodeliczne są tylko jednym ze sposobów utrzymywania porządku akceptowanego przez ogół.

Tak właśnie przedstawia się obraz świata w następnej powieści – *Powrocie z gwiazd*. Utwór ten wyznacza nieprzekraczalny horyzont myślenia antyutopijnego w dorobku Lema, a nawet w transformacjach samego gatunku – ściślej: tej jego odmiany, którą zapoczątkował *Nowy wspaniały świat* Aldousa Huxleya. Powieść Lema przedstawia bowiem świat, w którym stan szczęśliwości społeczno-technicznej osiągnięto dzięki zabiegowi betryzacji, czyli pozbawieniu człowieka genów agresji. Dzieło to uznać można za kres antyutopii, ponieważ społeczeństwo w nim przedstawione dotarło do końca historii i przestało wytwarzać kolejne, krytyczne w stosunku do istniejącego, projekty zmian; doskonałości techniczno-cywilizacyjnej odpowiada tu stan pogodzenia się z własną kondycją, więc istniejący w państwie porządek jest utrzymywany przez obywateli, którzy mają do wyboru albo stary skład genowy, czyli cierpienia, choroby i starość, albo szczęście lobotomików[6].

6/ Późniejsze utopie – i ich krytyki – Lem przenosi już do swoich apokryficznych recenzji; wszystkie one, co wydaje się znaczące, mieszczą się w granicach projektu permisywnego, czyli państwa, które nie stawia jednostce żadnych ograniczeń – np. *Sexplosion* Simon Merril czy *Being Inc.* Alistara Waynewrighta. W zakończeniu recenzji z tej ostatniej Lem umieścił sformułowania, które doskonale pasują do *Powrotu z gwiazd*: „Czy doskonale zaaranżowany byt należy porzucić w nowej, następnej ucieczce z raju, aby «wszystko zacząć jeszcze raz od początku»? Czy też przyjąć go, zrzekłszy się raz na zawsze brzemienia odpowiedzialności? Książka nie odpowiada na to pytanie. Jest więc groteską metafizyczną, której fantastyczność posiada niejakie powiązanie ze światem realnym. Gdy odrzucimy humorystyczną błagę i elefentiazę autorskiej wyobraźni, pozostanie problem manipulowania umysłami, i to takiego manipulowania, które nie koliduje z pełnią subiektywnego poczucia spontaniczności i swobody" (*Doskonała próżnia. Wielkość urojona*, Kraków–Wrocław 1985, s. 127).

Tym, co różni *Powrót z gwiazd* od wcześniejszych powieści, jest możliwość wyboru, którą nie dysponowali Edeńczycy ani obywatele psychotropowo ulepszonego świata. Breg Hall, który zastał na ziemi ludzkość ubezwłasnowolnioną przez szczęście, może podjąć wyprawę w poszukiwaniu utraconego człowieczeństwa. I nikt go nie zatrzyma.

W powieści tej antyutopista sprzymierzył się z konserwatystą. Utopista wierzy w możliwość uporządkowania dziejów, antyutopista boi się nadmiaru porządku, natomiast konserwatysta, który go wspiera, obawia się konsekwencji wszelkich zmian. O ile jednak klasyczny konserwatyzm wynika z przekonania, że istniejące wzorce i modele poddane zmianom mogą ulec pogorszeniu (a więc że są *per saldo* lepsze), o tyle Lem jako konserwatysta zdaje się sądzić, iż zmiany dotyczą złych rozwiązań, a same mogą być jeszcze gorsze i jeszcze groźniejsze. Lem jest więc konserwatystą pesymistycznym, pozbawionym złudzeń, wolnym – choć nie zawsze – od nostalgicznego postrzegania dziejów jako inwolucji. Zło wystartowało wg Lema równolegle do dobra wraz z antropogenezą[7], więc ulepszanie istniejącego stanu w imię doskonałości rzekomo wpisanej w człowieka, jest złudne. Aby ową złudność wydobyć, Lem na tym etapie koncentruje się na projektach zmian całościowych, ulepszeń globalnych, zamiarach całościowej melioracji, one bowiem okazują się przy wdrażaniu najbardziej płodne w globalne zafałszowania i zgubne skutki.

Etap antyutopijny w twórczości Lema obejmuje lata 1956-1987; jego wewnętrzne zróżnicowanie (powieści i książki eseistyczne – przede wszystkim *Summa technologiae*, *Fantastyka i futurologia* oraz *Filozofia przypadku*) układa się w porządek coraz pełniejszego rozpoznawania niemożliwości myślenia i działania utopijnego. Na tym etapie Lem kwestionuje kolejne warunki optymistycznego prognozowania i budowania przyszłości[8]. Jego eseistyka nie podważa potęgi wynalazczej współczesnego człowieka, jednak zwraca się przeciwko myśleniu o szansach panowania nad rzeczywistością. Podstawą antyutopijnych rozważań staje się tu przestroga konserwatywna (wynikająca z obawy przed wprowadzaniem zmian w warunkach niepełnej wiedzy) oraz stochastyczna teoria bytu (*Filozofia przypadku*), odsłaniająca coraz rozleglejsze obszary rzeczywistości, na któ-

---

7/ „Świat nasz nie tkwi pomiędzy piekłem a niebem, zdaje się bowiem znacznie bliższy pierwszego" – napisał Lem w recenzji z nieistniejącej książki *Jedna minuta ludzkości* (*Prowokacja*, Kraków–Wroclaw 1984, s. 80).

8/ Lem nie jest więc klasycznym twórcą antyutopii, jako że bardziej od obrazu świata interesują go metody wprowadzania ładu i jego poznawania. Pisze o tym J. Jarzębski w artykule *Science fiction a polityka (wersja Stanisława Lema)* w: tegoż *W Polsce...* – „Dyskurs Lema z refleksji futurologicznej czy politycznej przekształca się w jakąś «metafuturologię» czy «metapolitologię»; zamiast odpowiadać na pytanie: «co nas czeka?», stawia kwestie warunków i sensu prognostyki, etosu władzy w znaczeniu najbardziej uniwersalnym, znaczenia takich pojęć, jak np. «szczęście społeczne», «sprawiedliwość», «zaspokojenie potrzeb» i – *last but not least* – kwestię samego pisarstwa futurologicznego jako próby nowej mitologii społecznej" (s. 152-153).

rych nie działają klasyczne prawa przyczynowe[9]. Powieści tego etapu służą prezentacji ujemnych skutków wprowadzania całościowych ulepszeń w (socjologiczny, biologiczny) porządek istnienia; fabularyzują także skutki wydarzeń losowych – ich nieusuwalność, nieprzewidywalność i rosnącą lawinowo obecność. Coraz częściej odsłania też Lem wpływ ludzkiej ułomności (zła, omylności) na losy zbiorowe.

Pętla trzecia – katastrofizm

Twórczość Lema, powalająca swoim ogromem toczy się pomiędzy niezgodą na to, co jest, a obawą przed zmianą. W miarę upływu lat i powstawania kolejnych dzieł Lem nie przestaje kwestionować porządku zastanego, w coraz większym stopniu natomiast obawia się rezultatów poprawiania. Jego antyutopijność była pochodną przekonania, że rozwiązanie kluczowych problemów ludzkich zawsze wiąże się z przemocą bądź mnożeniem błędów, jest więc nieetyczne albo zgubne dla człowieka; jego konserwatyzm towarzyszy światu, w którym nikt już nie porywa się na rozwiązania całościowe, lecz w którym nawet drobne zmiany produkują nieobliczalne i niekorzystne całościowe skutki[10].

9/ Taki sposób charakteryzowania myśli Lema ma już właściwie status wiedzy podręcznikowej, zob. T. Drewnowski *Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style. Literatura polska 1944-1989*, Warszawa 1997, s. 437 – „Rozpoznawana przez człowieka rzeczywistość staje się funkcją przypadku, procesów czysto statystycznych, w których przestała występować klasyczna przyczynowość". Dodać jednak należy, że w latach 60. i 70. Lem przedstawiał chaos jako zmienną zależną, która ingeruje w ludzkie poczynania z zewnątrz, natomiast w twórczości późniejszej chaos jawi się jako immanentny składnik wszelkich działań i procesów. W planie historiozoficznym było to przejście od koncepcji silnej teleologii (człowiek może osiągnąć zakładany cel – choćby okazało się nim rozpoznanie istnienia chaosu) do probabilizmu pesymistycznego, w myśl którego możliwe są wszelkie układy zdarzeń, jednak najbardziej prawdopodobne okazują się rozwiązania niekorzystne. W ten sposób Lem zagarnia i pogłębia pogląd wyrażony już w *Summa technologiae*, gdzie pisał: „czyniąc cokolwiek, człowiek prawie nigdy nie wie, co właściwie czyni – w każdym razie nie wie do końca"; „udział zamierzenia, świadomego celu, w całokształcie zabiegów, sprawczych względem technologii, rośnie w miarę postępów wiedzy. Co prawda, stając się rzadszymi, niespodzianki osiągnąć mogą za to bliskie apokapiltycznym rozmiary" (ST, s. 6). Mówiąc jeszcze inaczej, Lem najpierw sądził, że w nauce rośnie czynnik świadomości (a razem z nim siła skutków ubocznych czynnika nieprzewidywalnego), natomiast w latach 90. pisarz uważa, że nauka nie wie, do czego dąży, a osiągając zakładane przez siebie cele, powiększa chaos.

10/ Wg Z. Baumana dyskurs ponowoczesny przekonuje, że „nasze działania mogą mieć, i często mają, skutek globalny, ale nie musimy planować ani przeprowadzać akcji na skalę globalną; nie wiemy nawet dobrze, jak to zrobić i skąd wziąć środki. «Globalizacja» nie jest tym, co wszyscy, a przynajmniej najbardziej zasobni w środki i przedsiębiorczy, chcieliby przeprowadzać, czy też czym mają nadzieję się zająć. Globalizacja t o, c o s i ę d z i e j e z n a m i w s z y s t k i m i. Pojęcie globalizacji odnosi się bezpośrednio do «anonimowych sił» von Wrighta; sił działających w pustce, na mglistej, grząskiej, niedającej się oswoić ani przebyć «ziemi niczyjej», rozciągającej się poza zasięgiem możliwości konkretnego planowania i działania kogokolwiek" (Z. Bauman *Globalizacja*, przekł. E. Klekot, Warszawa 2000, s. 72-73; podkr. – Z.B.).

Ale Lem idzie dalej. Jako antyutopista ostrzegał przed skutkami niekorzystnymi. Wkrótce jednak zaczął dostrzegać skutki nieodwracalne. Antyutopia wynikała z wiary w odwracalność historii, w możliwość jej powstrzymania. Kiedy ktoś traci wiarę w szanse rozumnego wynegocjowania kierunku historii, w możliwości wynegocjowania optymalnego kontraktu dziejowego, zachowuje zaś przekonanie, że ów kierunek jest zły, że prowadzi do zagubienia jakichś wartości czy tym bardziej ich ostatecznej zatraty, wówczas staje się katastrofistą. Dzieli więc ich zaledwie jedna przesłanka: obaj widzą na horyzoncie katastrofę, ale pierwszy z nich wierzy, że nie wszystko stracone, drugi – że pędu historii nic nie zdoła zatrzymać.

I tak docieramy do ostatniego, aktualnego etapu myśli Stanisława Lema – etapu, którego umownym początkiem jest chyba powieść *Fiasko* (1987). Okres ten obejmuje – co jest zarówno jego cechą, jak i zagadką – przede wszystkim książkowe zbiory felietonów: *Sex Wars, Tajemnicę chińskiego pokoju, Lube czasy, Bombę megabitową* i *Okamgnienie* oraz dość słabe powieści (oprócz wspomnianego *Fiaska* także *Pokój na Ziemi* i *Wizja lokalna*). Etap ten charakteryzuje się najpełniejszą artykulacją myślenia katastroficznego. Oczywiście pierwiastki katastroficzne istniały u pisarza niemal zawsze – już to za sprawą konwencji s-f, już to z powodu rozważania problemów globalnych, był to jednak katastrofizm funkcjonalny, warunkowy, wspierający przestrogę i wpleciony w całościową, niepozbawioną nadziei prognozę. Czym różni się to od postawy Lema z lat 90.? Wydaje mi się, że odpowiadając na to pytanie można posłużyć się hipotezą; załóżmy tedy, że Lem stał się katastrofistą integralnym. Co zyskamy? Najpierw tyle, że znaczna część układanki powieściowo-felietonowej zacznie do siebie pasować.

Przede wszystkim sensu nabiorą powtórki i powroty. Oto *Fiasko* stanowi wyraźne nawiązanie do *Edenu*; podobnie jak tamta powieść mówi o nieprzepartym dążeniu do skomunikowania się z obcą cywilizacją, w odróżnieniu jednak od wcześniejszej kończy się katastroficzną kodą. Ziemianie stawiają Obcym Istotom ultimatum, a po jego niedotrzymaniu niszczą planetę. *Fiasko* jest więc opowieścią o klęsce poznawczej i moralnej, podczas gdy *Eden* mówił tylko o tym pierwszym. Połączenie obu niepowodzeń przybiera jednak postać katastrofy, tak jakby Lem dawał do zrozumienia, że rozwój techiczny ludzkości intensyfikuje agresję – co byłoby również nawiązaniem do *Powrotu z gwiazd*, odwołaniem wcześniejszego przekonania, że możliwe jest wyeliminowanie emocji z organizmu ludzkiego[11].

11/ Podobnie jak *Wizja lokalna* – i przedstawiana w niej encjańska etykosfera – wyraźnie nawiązuje do *Powrotu z gwiazd*, choć czyni to w stylu Gombrowiczowskiej groteski; krótkim podsumowaniem upaństwowionej harmonii są słowa występującego w *Wizji lokalnej* lorda Russella: „Każde byle dostatecznie potężne dążenie ku szczęściu powszechnemu kończy się budowaniem kryminałów. Sama ta idea jest irracjonalną fatamorganą rozumu" (*Wizja lokalna*, Kraków 1982, s. 176); nieco dłużej nad swoim nieszczęściem kompletnego szczęścia rozwodzą się Encjanie, spośród których jeden mówi: „Absolutny błogostan deprawuje absolutnie!" (s. 216). Szerzej ujmując, *Wizja lokalna* dlatego w skrócie powtarza i przetwarza motywy poprzednich antyutopii Lema, ponieważ została przez niego pomyślana jako groteskowa *summa historiae*, czyli rzutowane na obcą planetę dzieje społeczeństw ziemskich; w dziejach tych

Fiasko zwraca też uwagę na kolejne niebezpieczeństwo XX-wiecznej ewolucji – na niszczącą siłę marzeń. Niepohamowane pragnienie nawiązania kontaktu z obcą cywilizacją zdaje się tak bliskie spełnienia, że zaślepia człowieka i popycha go do nieodwracalnych kroków. Podobne paralele odnaleźć można pomiędzy *Dziennikami gwiazdowymi* i *Pokojem na ziemi* (1986), powieścią, która swoją zawartością ironicznie i gorzko komentuje tytuł – wszak mówi o kosmosie jako wielkim arsenale broni, a także o przypadku jako czynniku ratującym człowieka przed świadomą wojną, do której zmierza.

Sensu poczynają również nabierać zmiany w poetyce tytułów u Lema. Znamienne wydaje się, że ostatniej metafory militarnej w tytule użył Lem w 1959 roku – w powieści *Inwazja z Aldebarana*, mówiącej o zagrożeniu zewnętrznym. Metafory z tej samej grupy – militarnej, batalistycznej – pojawiły się dopiero w latach 90. – *Sex Wars*, *Bomba megabitowa*[12], a jeśli poszerzymy pole skojarzeń, znajdzie się w nim również *Okamgnienie*, które semantyką tytułu nawiązuje do apokaliptycznej chwili Sądu Ostatecznego.

Kolejna rzecz, która znajduje swoje cząstkowe wyjaśnienie, gdy przyjmiemy hipotezę katastrofizmu, to odejście Lema od twórczości literackiej na rzecz publicystycznej czy eseistycznej. Na początku lat 90. – wydawało się, że Lem odszedł od fikcji, ponieważ wcześniejsze istnienie cenzury pozwalało jedynie w przypowieściach i utworach s-f powiedzieć coś o rzeczywistości, zniesienie cenzury zaś skłaniało do dosłowności, którą Lem nie był zainteresowany. Teraz jednak widać, że rozstanie z powieścią jest w przypadku Lema warunkowane czym innym. Przede wszystkim pisarza interesuje prawda, po wtóre zaś zagrożenia współczesności są dla niego tak istotne i tak poważne, że postanowił nie chować ich pod płaszczem fikcji. Lem chce więc mówić prawdę i chce ją mówić wprost – dlatego pisze kasandryczne felietony. Ujmując rzecz inaczej, powieść należy do kultury dialogu, implikującej wymianę słów, czas pomiędzy wypowiedziami, wspólne ustalanie modelu postępowania. Literatura jako środek komunikacji międzyludz-

---

wszystkie drogi prowadzą do utopii – to znaczy do zracjonalizowanych programów wyeliminowania zła z życia zbiorowości. Programy te zawsze pozbawiają człowieka wolnej woli i zawsze wymykają się w jakiejś części spod kontroli swoich projektodawców, wymuszając stosowanie przemocy (socjo- bądź psychotechnicznej) jako narzędzia ulepszania społeczeństwa.

12/ Tytuł *Bomba megabitowa* pojawił się po raz pierwszy u Lema w 1964 roku, jako tytuł podrozdziału jednej z części pierwszego wydania książki *Summa technologiae* (Kraków 1964). Wówczas jednak, co znamienne, autor rozumiał to pojęcie nie jako eksplozję, lecz – przeciwnie – jako zahamowanie, jako sytuację, w której nauka nie jest już w stanie przyswajać i wykorzystywać informacji naukowych, czyli potencjalnych nowych wynalazków i odkryć – „W końcu musi jednak dojść do stanu, w którym dalsze zwiększanie przesyłowej pojemności nauki w tempie dyktowanym wzrostem ilości informacji okaże się niemożliwe. Zabraknie kandydatów na uczonych. To właśnie jest sytuacja «bomby megabitowej» albo, jeśli kto woli, «bariery informacyjnej». Nauka nie może przekroczyć tej bariery, nie może wchłonąć obruszonej na siebie lawiny informacyjnej" (ST, s. 73).

kiej istnieje tam, gdzie świat nabiera sensu dzięki słowom, gdzie głębia może być nazwana dopiero w słowach i gdzie przedmiotem troski w równym stopniu są technologie, co nierozwiązywalne antynomie; felieton natomiast należy do zgiełkliwej agory, na której pytania i odpowiedzi przybierają charakter rytualnych zachowań, na której niezbyt dobrze się słyszymy, a chcąc być słyszani, musimy podnieść głos i mówić krótko oraz przesadnie; tu świat dysponuje znaczeniami niezależnymi od słów, rozwija się autonomicznie względem dialogu, który można o nim toczyć, a głębia tego świata jest po prostu jego powierzchnią; w takim świecie felieton staje się iluzją mowy interweniującej – iluzją, gdyż mowa nie dysponuje żadną siłą oddziaływania na rzeczywistość. Decyzje zapadają bowiem w obszarze pragmatyki, a więc tam, gdzie literaturę uważa się za „rozwałkowywanie antynomii"[13]. Współczesny humanista ma więc niejako do swojej dyspozycji tylko felietonowe uczestnictwo w dyskursie o racjach i celach cywilizacji, jako że poza tym gatunkiem rozciąga się poczucie bezsiły, bezradność i bierność.

Jednak katastroficzne warianty tych samych tematów oraz apokaliptyczna semantyka tytułów stanowić mogą jedynie drobne poszlaki. Istoty katastrofizmu Lema upatrywać można, jak sądzę, w zmianie sposobu patrzenia na ludzką historię i jej teraźniejszość. Oto pisarz przestał już być antyutopistą, który mógł ostrzegać przed uruchamianiem określonych projektów badawczych. Lem nie ostrzega, nie może ostrzegać przed podejmowaniem określonych działań badawczych, przed wdrażaniem projektów, przed uwalnianiem nauki spod kontroli czystego rozumu, ponieważ schyłek wieku to czas, gdy wszystko już się stało – gdy badania, praktyczne zastosowania, wyprawy w kosmos, konstruowanie sztucznej inteligencji, ingerencja w kod genetyczny i klonowanie weszło w teraźniejszość. Ponadto we współczesnym świecie nie dostrzega sił, które zmierzałyby do nadania jednolitego porządku przyszłości. Historia się skończyła, albo – co może jest bliższe stanowisku Lema – uległa rozproszeniu, przyczaiła się w mnogich zamakarkach, skąd wyjdzie jak z chińskiego pokoju, wybuchnie jak bomba megabitowa, pojawi się w okamgnieniu w odpowiednim – to znaczy nieodpowiednim – dla nas momencie. W takiej sytuacji zmienia się perspektywa i postawa Lema, który od kilkudziesięciu lat – na różne sposoby, w różnych poetykach i w różnych tonacjach – nawoływał do samoograniczenia, do refleksji nad hamulcami rozwoju, do namysłu nad skutkami[14]. Teraz pozycję futurologa musi zająć moralista, który uświadamia skutki już podjętych działań.

---

[13] To określenie, którym posłużył się Golem XIV, można rozumieć jako postrzeganie literatury przez umysłowość przenikającą każdy rodzaj zrytualizowanej formy kulturowej, która sama siebie uznaje za praktyczną, choć w rzeczywistości żadnej wartości pragmatycznej nie ma (S. Lem *Golem XIV*, w: *Doskonała próżnia. Wielkość urojona*, Kraków–Wrocław 1985, s. 335).

[14] Postulat samoograniczenia, umiaru, roztropności – w odniesieniu do eksploracji naukowych – pojawił się już w *Summa technologiae* (1964; zwłaszcza rozdział *Prolegomena wszechmocy*), a więc dziele, które było przede wszystkim bilansem osiągnięć technologii i zbiorem wskazań możliwych (albo nawet koniecznych) zdobyczy następnych.

Snując pesymistyczną refleksję nad środkami komunikacji, inżynierią genetyczną, robotyką i cerebrologią, musiał jednak Lem przedefiniować pojęcie katastrofy. Nie jest nią już żadna zagłada w sensie fizycznym, ani też katastrofa będąca wynikiem zbiegu nieszczęśliwych i nieprzewidywalnych okoliczności; nowa postać katastrofy to u t r a t a r z e c z y w i s t o ś c i. Jest to proces nieodwracalny – nic go nie powstrzyma; jedyną rzeczą, jaka pozostaje humaniście, to opisywać ów proces przy użyciu coraz bardziej anachronicznych układów porównawczych.

Rozległość zainteresowań Lema, ogrom jego wiedzy, lecz także wspomniana redefinicja prawdziwego zagrożenia skłania pisarza do obserwacji i opisu kilku katastrof, zgodnie z czym wyłaniają się w jego dorobku eseistycznym odrębne postaci katastrofizmu.

Pierwszy z nich nazwać można k a t a s t r o f i z m e m a n t r o p o l o g i c z n y m. To najtrudniejszy do zdefiniowania, a zarazem stale obecny w myśli Lema wątek. Jest to zespół obaw związany, najogólniej mówiąc, z automelioracyjnymi staraniami człowieka. Jedną z dominujących ideologii łączących naukę z myśleniem społecznym stanowi ideologia korekty, która popycha do udoskonalania błędów natury. Dla Lema jest to jednak dążenie paradoksalne, ponieważ człowiek dąży do przekroczenia samego siebie, nie wiedząc na dobrą sprawę, co jest jego istotą, czyli nie wiedząc, czy owo przekraczanie i udoskonalanie nie jest niszczeniem[15]. Być może jest nawet na owo przekraczanie – związane z porzucaniem i zapominaniem siebie – skazany, lecz za mało tego świadomy[16]. U podstaw procesu melioracyjnego tkwi zatem błędne założenie, że potrafimy określić wzorzec, zdefiniować doskonałość człowieka. W istocie jednak nie wiemy, czy człowiek jest elementem porządku ewolucyjnego, czy może cząstką planu Boga, czy wreszcie zlep-

15/ To samo – przy zachowaniu proporcji – odnosi się do zmian wprowadzanych w Kosmos, o czym Lem pisze w *Doskonałej próżni*: „im dogłębniej gracze transformują Kosmos, tym silniej odmieniają samych siebie. Zmiana ta prowadzi do tego, co Schuer nazywa «zgilotynowaniem pamięci». Albowiem, istotnie, ten, kto by się przekształcił bardzo radykalnie, tym samym rujnuje w jakiejś mierze pamięć własnej przeszłości – sprzed owego zabiegu. Gracze, powiada Schuer, zdobywając rosnącą potęgę kosmotransformacyjną, zacierają sami drogi, jaką Kosmos dotąd ewoluował. W granicy okazuje się wszechmoc sprawcza porażeniem retrognozy" (*Doskonała próżnia. Wielkość urojona*, Kraków–Wrocław 1985, s. 229; jest to fragment wykładu noblowskiego, zatytułowanego *Nowa Kosmogonia*, w którym laureat, Alfred Testa, oddaje hołd Arystydesowi Acheropoulosowi, autorowi koncepcji Kosmosu jako „palimpsestu Gier, obdarzonych pamięcią głębszą niż może sięgać pamięć poszczególnego gracza", s. 230).

16/ Taki jest sens Golemowej przypowieści o rozstajach („W lewo pójdziesz – głowę stracisz; w prawo pójdziesz – zginiesz; a odwrotu nie ma", s. 383), oznaczającej radykalną przemianę – równoznaczną z utratą – dwóch wersji człowieka: *homo sapiens* i *homo naturalis*. Golem jednak dodaje: „Sądzę, że wejdziecie w wiek metamorfozy, że zdecydujecie się odrzucić całą swoją historię, całe dziedzictwo, cały ostatek naturalnego człowieczeństwa [...], że wykroczycie, bo nie ma innego sposobu – i w tym, co teraz jest dla was skokiem w czeluść tylko, dopatrzycie się wyzwania, jeśli nie urody, i jednak po swojemu postąpicie – skoro, odrzucając człowieka, ocali się człowieka" (S. Lem *Golem XIV*, w: *Doskonała...*, Kraków–Wrocław 1985, s. 387).

kiem mechanizmu ewolucyjnego i genetycznych błędów lub przypadków. A skoro nie wiemy, tedy udoskonalanie jest być może niszczeniem jakiejś istotnej wartości ludzkiej. Katastrofizm antropologiczny Lema wynika zatem z przekonania, że mamy współcześnie do czynienia z paradoksem umykającego człowieczeństwa: im głębiej sięgają zmiany (zwłaszcza genetyczne), tym skuteczniej tracimy szanse określenia pierwiastka swoiście ludzkiego, a więc planu (lub braku planu) wpisanego w nasze istnienie.

Charakteryzując odmianę drugą, którą nazwijmy katastrofizmem scjentyficznym, wyjść można od często przez pisarza podkreślanych „zanieczyszczeń" nauki[17]. Lem od wielu lat – przynajmniej od *Summa technologiae* – powtarza, że nauka jest aktywnością ludzką niezależną od rzeczywistych potrzeb społecznych. W miarę upływu lat pogląd ten podlega u pisarza zaostrzeniu. W jednym z ostatnich wywiadów powiedział:

> Od dawna wiadomo, że rozwój technologiczny jest zmienną niezależną rozwoju cywilizacji. Jak się dokona odkrycia, to go nie można zakryć. Jak się stworzy wynalazek, nie można go cofnąć. A jedno odkrycie pociąga za sobą przynajmniej kilka następnych. Jeden wynalazek pociąga za sobą kolejne. Roboty robią coraz doskonalsze roboty. Procesory opracowują coraz lepsze procesory. Tego się nie da zatrzymać. Wszyscy chcą pędzić do przodu i nikt nie wie dokąd.[18]

Człowiek stawia pytania, ponieważ jest istotą poszukującą[19], potrzebującą wyzwań; wystarcza zagadka poznawcza, aby rzucał się w wir badań, wystarcza zrodzona szansa, aby pojawiło się poszukiwanie ścieżki realizacji[20]. Rozwiązuje problemy nie dlatego, że służy to określonej dziedzinie życia, lecz dlatego, że problem istnieje.

Krytycyzm Lema, jego dystans wobec ewolucji technicznej pozwoliły mu dostrzec jeden z najbardziej uniwersalnych i potężnych mechanizmów rozwoju, który – zgodnie z mnogimi wykładniami autora – można określić jako iluzję uporządkowania, złudzenie ładu, fantazmat logiczności. Z punktu widzenia społeczeństw jest bowiem tak, że nauka rozwiązuje problemy, przed którymi staje człowiek, z punktu widzenia Lema natomiast nauka rozwiązuje problemy, które

---

17/ „Trzeba zauważyć, że bezinteresowność dociekań teoretycznych była dawniej czystsza niż dzisiaj" (ST, s. 24).

18/ *Małpa w podróży. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Jacek Żakowski* („Gazeta Wyborcza" z 6-7 V 2000, nr 105).

19/ „człowiek, stworzenie, którego niepraktyczność dorównuje czasem tylko jego ciekawości, pierwej zainteresował się kwestią policzenia gwiazd i budowy Kosmosu aniżeli teorią uprawy roli i działania własnego ciała" (ST, s. 25).

20/ W recenzji z nieistniejącej książki Horsta Aspernicusa *Dzieje ludobójstwa* Lem, komentując aberracyjne metody kulturowego zużytkowania śmierci, pisze: „ludzie zawsze robią do końca to, co otwiera się przed nimi jako nie obsadzona jeszcze możliwość" (*Prowokacja*, Kraków–Wrocław 1984, s. 45).

wynikają z niedoskonałości jej własnych rozwiązań. Ewolucja zbiorowości ludzkiej nabiera przeto charakteru ochrony imperfekcji, czyli dokładania drobnych udoskonaleń do wcześniejszych niedoskonałych rozwiązań, co prowadzi do spirali uzależnień[21]. Ruch po tej spirali jest nieodwracalny, a rezultatem przemieszczeń okazać się może substancjalna przemiana człowieczeństwa[22].

Stąd jednak wynika zagrożenie, nauka rozwija się bowiem w porządku autonomicznym, za którym nie nadążają ani etyka, ani prawo. Przypomina to pojazd wyposażony w najlepszy silnik, a pozbawiony stosownego układu hamowania. Bo właśnie tak, wg Lema, może wyglądać jeden z prawdopodobnych końców – nauka pozbawiona hamulców odkrywa coś, czego zastosowanie przynosi zagładę. Albo nie tyle przynosi, ile zasiewa, umieszcza w łonie cywilizacji. Nikt jednak z tego nie będzie sobie zdawał sprawy, ponieważ brak kontroli nad nauką oznacza również nieracjonalność wyborów dokonywanych przez przemysł i nieprzewidywalność skutków rozwoju. Przykładowo, wiele uczyniono dla opanowania chorób i epidemii, lecz bardzo niewiele dla rozwiązania problemów związanych z przeludnieniem; ogromne są wydatki na zwalczanie chorób genetycznych, niewielkie natomiast – na przewidywanie skutków sklonowania człowieka.

Jeszcze szerzej rzecz ujmując, dla Lema cywilizacja oglądana globalnie przypomina paradoksalną konstrukcję naczyń niepołączonych. W jednym naczyniu już jest pełno – to powiedzmy Ameryka, która wysyła statki w kosmos, łoży na badania nad nieśmiertelnością, walczy z otyłością połowy społeczeństwa, w innym naczyniu płyn sięga do połowy, a w jeszcze innym – zalega na dnie. Katastrofa, która się z tego wyłania, jest inną postacią utraty człowieczeństwa – oto zanik racjonalnego dyskursu o celach nauki i jej związkach z potrzebami społeczności powoduje, że nauka przestaje pełnić rolę wiarygodnego korektora ludzkich poczynań, jak również kontekstu poznawczego pozwalającego dociekać istoty człowieczeństwa. Nie wiemy, kim jesteśmy, i w poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie nie możemy już liczyć na naukę[23].

21/ „technoewolucja niesie więcej zla niż dobra; człowiek okazuje się więźniem tego, co sam stworzył, istotą, która w miarę zwiększania swej wiedzy, w coraz mniejszym stopniu może decydować o swoim losie" (ST, s. 27).

22/ „jedne udoskonalenia muszą za sobą pociągnąć inne. [...] Paradoks w tym, że nie można wskazać miejsca, w którym następny krok okazuje się już nie do postawienia, każdy bowiem przybliża do ideału sprawności, lecz tym idealem jest stwór zupełnie już nieludzki" – oto tzw. paradoks Xixoqta, filozofa encjańskiego, komentującego w ten sposób projekty autoewolucyjne, formułowane na jego planecie (S. Lem *Wizja lokalna*, Kraków 1982, s. 138).

23/ Stąd zasługuje ona, wg Lema, wyłącznie na diatryby. Rzecz znamienna, Lem z okresu antyutopijnego kwestionował przywoływane przez wcześniejszą naukę układy perfekcyjnego odniesienia (Bóg, ewolucja, kosmos), mierząc przede wszystkim w owe układy, a nie w paradygmaty badawcze. W twórczości późnej Lem na wszelkie możliwe sposoby kontestuje naukę – jej języki, uroszczenia, głupstwa. Kiedy czyta się takie np. zdanie „Aczkolwiek dziwno mi, że pośród wszelakiej humanistycznie wykształconej prozy i poezji odzywam się jak Piłat w *credo*, usprawiedliwienie dostrzegam

Katastrofizm kolejny, który nazwać można akceleracyjnym, związany jest z nieobliczalnością przyśpieszenia. Jego wyjaśnienie zacząć można od pytania: dlaczego Lem od kilkunastu lat w coraz mniejszym stopniu zajmuje się przyszłością, w coraz większym zaś teraźniejszością? Najprościej byłoby powiedzieć: dlatego, iż właśnie ona okazała się czasem spełnienia wielu jego przepowiedni. Ale zmiana obszaru zainteresowań wynika również – co uświadamiają szczególnie zbiory *Bomba megabitowa* i *Okamgnienie* – ze zmiany statusu teraźniejszości, zmiany stopnia jej kondensacji, jej nasycenia brzemiennością i szybkością jej przechodzenia w czas przyszły[24]. Nie chodzi tylko o to, że kilkadziesiąt lat temu droga od pomysłu do przemysłu była niepomiernie dłuższa ani o to, że współczesność zrealizowała najbardziej zdawałoby się fantastyczne – zarówno mądre, jak i bzdurne – projekty. Najważniejszą cechą teraźniejszości jest jej znikliwość. Nasz czas umyka niejako nam samym, ulega bowiem natychmiastowemu przejściu w przyszłość. Dzieje się tak z dwojakich przyczyn. Po pierwsze konsekwencyjności, po wtóre – globalizacji. Pierwsze to – jak rzecz wykłada Lem w *Bombie megabitowej* – znaczy, że żyjemy w świecie, w którym drobny wynalazek, np. opracowanie nowego procesora, potrafi w ciągu kilku lat zrewolucjonizować całą rzeczywistość, co wynika zarówno z siły oddziaływania wynalazku, wzrastającego stopnia uzależnienia cywilizacji od poszczególnych dziedzin nauki, jak też wspomnianej globalizacji, czyli jednolitości zastosowań. Teraźniejszość zatem to epoka powiększającej się nietrwałości obrazu świata. Pisze Jarzębski:

> jego wizja przyszłości, choć zjadliwa, straszy raczej rozplenieniem bezsensownych gadżetów niż atomową apokalipsą. A jeśli na ludzkość ma przyjść koniec, to nie tyle od głodu, moru czy wojny, ile od powszechnego rozbratu z rzeczywistością.[25]

Opisywanego przez Lema rozbratu z rzeczywistością nie należy jednak rozumieć jako potocznego rozmijania się z prawdą, lecz jako jedną z konstytutywnych właściwości dzisiejszego bycia. Oto nie obcujemy już ze światem, który daje się

---

w przedziwnej obojętności parających się literaturą pasażerów współczesnego ekspresu na zagrażające nam i naszym potomkom niebywałości rodem z biotechnologii" (S. Lem *Rozważania sylwiczne LXXIII*, „Odra" 1998 nr 11), można odnieść wrażenie, że poprzez sarmacką stylistykę i „niski" gatunek, jakim dla nauki jest felieton, pisarz sugeruje „niskość" swego adwersarza.

24/ Zob. A. Stoff *Dwa skrzydła teraźniejszości (Lem i Parnicki)*, w: *Lem i inni. Szkice o polskiej science-fiction*, Bydgoszcz 1990 – „Lem przekonany jest, że już w dzisiejszym świecie zapadają, najczęściej bez świadomości tego faktu, decyzje o kształcie przyszłości, że stawanie się przyszłości nie polega na zaskakiwaniu kolejnych pokoleń niezrozumiałym obrotem spraw, lecz na spełnianiu się jednego z bardzo wielu (w niektórych przypadkach nieskończenie wielu) wariantów rzeczywistości, mających swe uwarunkowania w chwili bieżącej. W swych utworach pisarz stara się więc wyprowadzić z obserwowanego i przemyślanego stanu aktualnego wariant przyszłości, jego zdaniem, najbardziej prawdopodobny" (s. 207).

25/ J. Jarzębski *Zabawki dorosłych*. „Polityka" 2000 nr 15 z 8 IV (recenzja *Okamgnienia*).

uchwycić w aktach nazywania choćby aproksymacyjnego, lecz ze światem, w którym jedyną rzeczą stałą jest niestałość, jedyną cechą niezmienną – zmienność. Fantomatyzacja nie musi być zatem, jak pisze Lem, wytworem odpowiednich aparacików, ponieważ jest konsekwencją przyśpieszenia – cywilizacji technicznej, produkującej globalne zmiany i wytwarzającej świat w okamgnieniu na okamgnienie. Takie postrzeganie rzeczywistości paradoksalnie zbliża późną twórczość Lema do Różewicza. Obaj widzą katastrofę przewlekłą, rozłożoną na lata, substancjalnie odmienną od nagłej zagłady, a jej istoty upatrują w zagubionej właściwości ludzkiej. Dla Różewicza wartością utraconą jest szacunek dla życia, bojaźń śmierci, uznawanie, że istnienie ma przewagę nad nicością. Dla Lema tą wartością okazało się samoograniczenie w samoudoskonalaniu[26]. Obaj opisują tedy katastrofę niewiadomego – niewyrażalną, rozproszoną, nieprzewidywalną utratę świata. Obaj patrzą w teraźniejszość, która natychmiastowo staje się przyszłością. Obaj piszą o przyszłości, która staje się już.

Pętla ostatnia – powrót

Lem jest jednym z niewielu uosabiających mój ideał humanisty – wie coś o wszystkim i wszystko o czymś. Być może jednak właśnie ta niespotykana rozległość horyzontów – obejmujących biologię, inżynierię genetyczną, informatykę, robotykę, filozofię – sprawiła, że pisarz musiał pilnować brzegów swojej wiedzy, szukać stałych punktów odniesienia. Dlatego ewolucję światopoglądową Stanisława Lema można, jak sądzę, przedstawić nader prosto: oto pisarz przeszedł od przekonania, że granice możliwości ludzkich istnieją, do przekonania, że granice takie znikają. Nie o to chodzi, że ich nie ma, że człowiek może osiągnąć wszystko; Lem mówi, że dziś na naszych oczach granice te ulegają rozmyciu, że zatem nikt już nie jest w stanie określić, ku czemu i w jakim celu dąży. Jedyną rzeczą niemożliwą dla dzisiejszej nauki okazuje się określenie granic własnych możliwości. Z przeświadczeniem mówiącym, że bariery rozwoju są wyraźne i że trudno je przekroczyć, utopista ruszył do projektowania możliwego ładu idealnego, antyutopista – do ostrzegania przed wprowadzaniem owych projektów w czyn. Katastrofista natomiast widzi zagrożenie w zaniku granic i woła o ich przywracanie. Przy takim postawieniu sprawy okazuje się, że kolejne etapy rozwoju myśli Lema to spraw-

---

26/ Stąd zmiana nastawienia do Boga – zob. J. Jarzębski, *Bóg ateistów: Schulz, Gombrowicz, Lem*, w: *Pożegnanie z emigracją. O powojennej prozie polskiej*, Kraków 1998 – Bóg u Lema nie ma właściwie „żadnych wyraźnych przymiotów, nie poddaje się analizom, nie rozmawia ze swymi kreaturami, ani im niczego nie nakazuje. Nie obiecuje też zapewne pozagrobowego bytu, kary ni nagrody. Jego zadaniem jest być, istnieć poza naszym światem, nadawać mu sankcję i dostarczać punktu odniesienia. A ludzie? Ci, którzy weń wierzą – inaczej niż przed laty – nie budzą już w Lemie repulsji, lecz raczej sympatię. Nie każe im udowadniać bożej egzystencji, nie tropi antynomii w łonie teologii, podziwia raczej przywiązanie do pewnych zasad przekraczających buchalteryjną moralność" (s. 72).

dzanie kontekstów wyznaczających granice udoskonaleniom, które człowiek wprowadza w świat.

Jak jednak doszło do tego, że – sprawdzając owe granice – pisarz dokonał nieznacznych przesunięć, a zarazem znalazł się niejako na antypodach racji głoszonych przez siebie w momencie debiutu? Jaką to spiralą poruszała się jego myśl? Zagadkę tego przesunięcia można wyjaśnić, pytając nie o to, c o m ó w i Lem o ludzkich próbach samoudoskonalenia, lecz s k ą d m ó w i. Przecież cały czas pozostawał wierny jednemu zagadnieniu (melioracji gatunku ludzkiego), zmieniając jedynie perspektywę, czyli miejsce, z którego komentował cywilizacyjno-techniczne wysiłki.

W okresie pierwszym patrzył na technoewolucję z l e w a – z perspektywy technokraty szukającego wsparcia u ideologa, dzięki temu odsłaniał możliwości melioracyjne, przynależne potencji naukowej i zagrożenia wynikające z niewłaściwej filozofii społecznej[27]. W okresie drugim, nazwanym przeze mnie antyutopijnym, patrzył z g ó r y; dokonywał tedy najtrudniejszej wolty poznawczej, a mianowicie testował perspektywy poza-ludzkie. Przybierał spojrzenie obce względem człowieka, przynależne już to instancjom zewnętrznym (w tym również Nadludzkim), już to wewnętrznym – wyalienowanym i ontologicznie samodzielnym cząstkom człowieka. Mogła to być perspektywa Czystego Rozumu, gnostyckiego Boga, Obcej Cywilizacji, przybysza z gwiazd, lecz także Natury czy Roślin Niższych (jak w *Fiasku*). Poza-ludzkość spojrzenia pojawiała się tu w podwójnym zakresie. Po pierwsze, pisarz dopuszczał do głosu wykreowane przez siebie istoty, dla których w s z y s t k o, c o l u d z k i e j e s t o b c e: najpełniejsze wcielenia owej obcości – Golem XIV, parlamentarzyści Organizacji Planet Zjednoczonych (*Podróż ósma* Ijona Tichego z *Dzienników gwiazdowych*), studenci planety Encja (*Wizja lokalna*) – czasem precyzyjnie i bezlitośnie, kiedy indziej naiwnie i groteskowo obnażają niepojętość w s z y s t k i c h składników człowieczeństwa; dzięki ich poza-ludzkiemu spojrzeniu swoją niekonieczność i niedoskonałość objawiają: ewolucja i jej rezultaty, miejsce gatunku *homo sapiens* w systematyce (gdy sporządzić ją na podstawie kryterium zabijania), religia, kultura, modele sprawowania władzy. Po wtóre, ziemscy bohaterowie Lema spotykają na obcych planetach wyosobnione i usamodzielnione, a przez to spotęgowane i całkowicie niezrozumiałe aspekty człowieczeństwa. Na Edenie jest to funkcjonowanie organizmu, na Solaris – struktura naszej świadomości, na Encji – skondensowany obraz kultur i systemów sprawowania władzy itd. Lem wyprawiał bohaterów w kosmos po to, by mogli tam zobaczyć ludzką przeszłość (biologiczną, kulturową) i warianty rozwoju przyszłego, by mogli spojrzeć na siebie oczami własnych cząstek i swoich „braci mniejszych", by – jak Guliwer – mogli ujrzeć małość własnej wielkości i ogrom własnej małości.

Perspektywa trzecia pokrywa się w znacznej mierze z etapem katastroficznym – zasadniczo można ją tedy odnaleźć w zbiorach felietonów z lat 90., ale niekoniecznie w powieściach. Dlaczego? I dlaczego w ogóle okres ten charakteryzuje się prze-

27/ Zob. S. Bereś *Socrealistyczne przypadki Stanisława Lema*, „Puls" 1990 nr 45.

wagą felietonistyki nad twórczością literacką? Dzieje się tak dlatego, że Lem – skoncentrowany na teraźniejszości i jej niebywałym przyśpieszeniu – powrócił do spojrzenia z e ś r o d k a, patrzy na cywilizację własnymi oczami, wypowiada się w debacie nad nauką własnym głosem, na siebie bierze występowanie w roli znawcy. Inaczej mówiąc, przestał szukać cudzysłowu, w który do tej pory brał własne wypowiedzi, cudzysłowu, który pozwalał „ze śmiechem wykrzykiwać to, czego by się nie śmiało poważnie wyszeptać" (*Doskonała próżnia*, s. 11) i który dawał okazję do mnożenia i zakłócania perspektyw. Jedyny sygnał dystansu Lem pozostawił stylowi – bodaj najbardziej pojemnemu od czasów Witkacego; styl ten – rozciągający się pomiędzy biegunami (chwilami nieznośnego) scjentyzmu i (pysznej) sarmackiej grandilokwencji – służy uprawianiu deziluzji, zrywaniu masek pozornej uczoności z naukowego głupstwa, lecz także tworzeniu wypowiedzi, która pomieści problematykę naukową, a jednocześnie pozostanie językowo zindywidualizowana, czyli będzie dowodem prywatnego zapanowania nad hermetyzmem rozmaitych teorii. To stąd właśnie, z tego powrotu do samego siebie, z tego usunięcia cudzysłowu bierze się charakterystyczne „spłaszczenie" Lemowego dyskursu (pod względem wyrazistości wizerunku nadawcy), skrócenie perspektywy, a także nieodparte wrażenie, że pisarz począł uprawiać monolog „starowujkowy", w którym rolę naczelną odgrywa stwierdzenie „a nie mówiłem", czyli figura – przeoczonej przez słuchaczy – przestrogi.

Paradoksalnie jednak, jeśli Lem chciał nadać słowom o utracie rzeczywistości większą skuteczność, musiał odzyskać samego siebie – powrócić do autorskiego „ja". Dzięki bezpośredniemu wyrażeniu problem utraty rzeczywistości z fikcyjnego (powieściowego) staje się przecież rzeczywisty. Rzeczywisty, czyli także nasz.

Roztrząsania i rozbiory

Przeciw aforystyczności. Świadomość językowa w *Pałubie* Karola Irzykowskiego

Określenie Karola Irzykowskiego mianem „krytyka aforystyczności" może napotkać na zrozumiały opór. Wszak autor *Lżejszego kalibru* należy bez wątpienia do nielicznego grona klasyków polskiej aforystyki[1] i, co więcej, sam dawał wyraz przekonaniu o niepoślednim znaczeniu tego zjawiska dla kultury duchowej ludzkości:

> Cała mądrość świata i prawda – czytamy w dzienniku osiemnastoletniego wówczas młodzieńca – leży w aforyzmach i paradoksach, a nawet w kłamstwach. B o p r a w d y n i e m a, j e s t t y l k o d i a l e k t y k a.[2] (podkr. B.P.-J.)

Z drugiej zaś strony dla czytelników jego jedynej powieści nie mniejsze zaskoczenie może stanowić fakt, iż sztuka błyskotliwego formułowania sądów o świecie stała się domeną pisarza, którego zaciętość w demaskowaniu „nadużyć" języka nie ma chyba sobie równych w całej literaturze polskiej. Któż inny bowiem z taką determinacją i iście dekonstrukcjonistyczną konsekwencją obnażał bałamutność efektownych twierdzeń oraz zrodzonych na ich gruncie wyobrażeń o rzeczywistości jak twórca *Pałuby*? Tendencja ta, nawiasem mówiąc, dochodzi do głosu również

1/ Irzykowski uprawiał aforystykę od czasów Młodej Polski, lecz – jak zauważył Jerzy Kwiatkowski – „jego ówczesne *Aforyzmy o czynie* (w tomie *Czyn i słowo*), idące śladem aforystyki Nietzscheańskiej, były częściej fragmentami czy projektami rozpraw niż aforyzmami *sensu stricto*. W *Lżejszym kalibrze* [wydany w 1938 roku zbiór felietonów radiowych i aforyzmów] dokonał się proces krystalizacji i uniwersalizacji. Są to istotnie, by posłużyć się własnym sformułowaniem Irzykowskiego, «elektryczne wyładowania» myśli" (J. Kwiatkowski *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 368-369).

2/ K. Irzykowski *Notatki z życia. Obserwacje i motywy*, wybór A. Dobosz, wstęp S. Kisielewski, Warszawa 1964, s. 24 . Zapis ten figuruje pod datą 18 marca 1891 r.

poza powieścią – chociażby we fragmencie napisanym przez Irzykowskiego na kilka lat przed śmiercią:

> Jak łatwo jest płodzić aforyzmy, gdy się pochwyci formę: złudne uogólnienia, sztuczne zróżnicowania, imitacje absolutnej pewności siebie i tajemnej wiedzy. Odwraca się przysłowia, frazesy i zwyczaje, czyni się cudotwórczym słówko „jest" (nadużycie definicji), rozzuchwala się miniaturę. A przecież doświadczenie całego życia i jego chwil wyjątkowych zaledwie wystarczy do napisania tylko kilkunastu naprawdę dobrych i prawdziwych aforyzmów...[3] (podkr. B.P.-J.)

Kwestia jedynie pozornie sprowadza się do odróżnienia utworów bardziej od mniej udanych. Sedno sprawy tkwi, jak sądzę, w tym, że – by tak rzec – dla Irzykowskiego „aforystyczność" (z jej „złudnymi uogólnieniami", „sztucznymi zróżnicowaniami" oraz „kłamliwą krótkością") nie jest wyłącznie domeną aforystyki. W wywodach pisarza słowo „aforyzm" oznacza więcej niż li tylko klasyfikację genologiczno-stylistyczną: funkcjonuje jako sygnał wywoławczy istotnych problemów związanych z niedoskonałością komunikacji werbalnej, m.in. z jej psychologicznymi oraz epistemologicznymi uwikłaniami. Co znamienne ponadto, swoistą „aforystyczność" Irzykowski zdaje się przypisywać tak określonym użyciom języka, jak i samej jego istocie.

Problem obejmuje swym zasięgiem kwestie niezwykle różnorodne także ze względu na bardzo szerokie rozumienie pojęcia mowy, przyjęte przez autora *Czynu i słowa*:

> Przez mowę mam [...] na myśli nie tylko słownik wyrazów, lecz słownik pojęć, ideałów, orientacji, wartości, rozmów, obiegający w danej epoce w danym społeczeństwie.[4]

Doglębniejszemu rozpoznaniu zagadnienia posłuży niewątpliwie wniknięcie w niuanse refleksji lingwistycznej zawartej w *Pałubie*.

Ta, wydana u zarania XX stulecia[5], wczesna powieść najzacieklejszego antagonisty Boya nosi znamiona wieloaspektowego prekursorstwa, dostrzegalnego tyleż

3/ K. Irzykowski *Alchemia ciała i inne szkice oraz aforyzmy*, wybrał W. Głowala, Wrocław 1996, s. 155. „Antyaforyzm" ten powstał w 1938 r., czyli prawie pół wieku po przytoczonej na wstępie miniaturze. Nie należy on zresztą do wyjątków; oto dwa kolejne przykłady tego typu: „Aforyzm, który nam się podoba z profilu, nie powinien być oglądany *en face*"; „Aforyzm świeci i kłamie krótkością" (K. Irzykowski *Aforyzmy*, wstęp i wybór S. Lichański, Warszawa 1975, s. 31).

4/ K. Irzykowski *Niezrozumialcy*, w: *Czyn i słowo* [1912], Kraków 1980, s. 480. Por. tegoż, *Instrumenty i instytucje klerkowskie*, w: *Pisma rozproszone 1936-1939*, t. 4, red. A. Lam, Kraków 2000.

5/ Utwór zatytułowany *Pałuba. Sny Marii Dunin* ukazał się we Lwowie w 1903 r. Nowela powstała w 1896 r., zaś na końcu powieści, która uległa przeróbce po dyskusji z udziałem Stanisława Brzozowskiego, autor zamieścił następującą informację: „pierwszy manuskrypt skończony 31 sierpnia 1899, drugi 12 lipca 1902".

z perspektywy dalszego rozwoju literatury (o czym pisano już wielokrotnie)[6], co w kontekście koncepcji krytycznych sformułowanych z czasem przez samego Irzykowskiego. Jest też, jak sądzę, spośród dokonań artystycznych bodaj najbardziej ważkim argumentem na „odkrycie języka", które – zgodnie z rozpoznaniami Ryszarda Nycza – towarzyszyło narodzinom nowoczesnego językoznawstwa polskiego (działalność A. Brücknera, J. Rozwadowskiego, J. Baudouina de Courtenay i innych), stanowiąc istotny składnik świadomości polskiego modernizmu już w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku[7]. Dowód to niepośledni między innymi dlatego, że w autotematycznej *Pałubie* lingwistyczne zainteresowania Irzykowskiego (bliskie chociażby twórczości T. Boya-Żeleńskiego, S. Brzozowskiego, W. Berenta, R. Jaworskiego, B. Leśmiana, A. Langego, J. Lemańskiego, T. Micińskiego, A. Nowaczyńskiego czy S. Przybyszewskiego) odcisnęły swe piętno nie tylko na poetyce immanentnej, ale i zaanektowały znaczne partie narracji powieściowej, upodobniając ją miejscami do traktatu o niedoskonałości języka (zob. rozdział zatytułowany *Trio autora*). Przed niemal stu laty „traktat" ów – przesycony refleksją natury filozoficznej, estetyczno-literackiej, a zwłaszcza antropologiczno-kulturowej – wielostronnie i sugestywnie zarysował problemowość podstawowego narzędzia komunikacji międzyludzkiej.

Dla autora *Pałuby* mówienie jest przede wszystkim usiłowaniem werbalnego przedstawienia świata, „próbą opisu kształtów i stosunków tak zewnętrznych jak psychicznych" (s. 447)[8]. To jednak także – zauważa Irzykowski już w duchu filozo-

---

6/ Por. uwagi na ten temat w artykule K. Dąbrowskiej *„Pałuba" – Gombrowicz – Sartre*, („Twórczość" 1962 nr 11, s. 64-71), który – jakkolwiek nie najaktualniejszy – przepowiada „otwarcie *Pałuby* na kolejne -izmy [po freudyzmie, autotematyzmie, formizmie, autentyzmie, egzystencjalizmie]". Z publikacji nowszych zob.: W. Krysinski *Metafictional Structures in Slavic Literatures: Towards an Archeology of Metafiction*, w: *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, ed. by T. D'haen and H. Bertens, Amsterdam 1988, s. 63-82. Autor rozprawy uznaje krytykę języka za główny temat *Pałuby* i plasuje utwór w kontekście twórczości takich pisarzy, jak: A. Puszkin, J. Słowacki, S.I. Witkiewicz, W. Gombrowicz, V. Řezač, M. Kundera, M. Bulchakow, V. Nabokov, D. Kiš; samej *Pałubie* poświęcone są jednak niewiele ponad dwie strony publikacji.

7/ R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wroclaw 1997; zob. zwł. s. 45-59. Książce tej zawdzięczam wiele rozpoznań i wskazówek bibliograficznych, niezastąpionych przy próbie osadzenia wpisanej w *Pałubę* filozofii języka w ramach myślowego kontekstu epoki. Nycz ujmuje modernizm jako „rozległą literacką formację artystyczno-światopoglądową, sięgającą od swych początków z końca XIX w. po fazę wyczerpania w latach sześćdziesiątych, a ukazaną w ścisłym powiązaniu z procesami modernizacji społecznej, kulturalnej i cywilizacyjnej" (tamże, s. 6), zagadnienia *stricte* literackie, zgodnie z przyjętymi na wstępie założeniami, omawia jednak tylko marginalnie (dotyczy to również powieści Irzykowskiego).

8/ Wszystkie fragmenty powieści cytuję wg wydania: K. Irzykowski *Pałuba*, wstęp i oprac. A. Budrecka, Wroclaw 1981 (w nawiasach znajdują się odsyłacze stronicowe do cytatów zaczerpniętych z tego utworu). Po uwzględnieniu specyficzności powieści będę

fii Bergsona[9] – k l a s y f i k o w a n i e rzeczywistości, narzucanie na nią siatki różnorodnych schematów wpisanych w formy językowe. Świadom tego uwikłania pisarz kładzie w swojej powieści nacisk na rzetelność intelektualną, domaga się, aby każda wypowiedź o świecie aktualizowała pytanie o odpowiedniość samego mówienia o nim, gdyż chcąc ustalić, jaka jest rzeczywistość, musimy nieustannie kontrolować narzędzie jej penetracji. Irzykowski akcentuje fakt, iż językowy obraz świata rozmija się z jego istotą, a słowa nie oddają obiektywnych relacji i stosunków, lecz stanowią ich tendencyjną interpretację, głosi zatem konieczność podjęcia trudu rozbijania „skorupy nomenklatury". Konsekwentnie dystansując się wobec szablonowych sformułowań, nie obstaje również przy wyłączności terminów własnych: one także „są jednostronnymi, przejściowymi uchwyceniami pewnych kwestii, mogą mieć wartość jako próby, a nie jako «prawa»" (s. 352).

W celu zbadania złożoności problemów wynikających z relacji: słowo – świat – człowiek posłużył się Irzykowski w *Pałubie* własnym aparatem pojęciowym, umożliwiającym wieloaspektowe tropienie przekłamań mających źródło w języku. Najistotniejszym jego rozpoznaniem w tym zakresie, opisującym zjawiska językowe o poważnych konsekwencjach psychologicznych, jest tak zwana „t e o r i a b e z i m i e n n o ś c i"[10].

W świetle „teorii bezimienności" „wielka część słów, zwłaszcza w dziale zjawisk psychicznych, jest nie tylko niewystarczająca, ale często fałszywa. Gdyby to nie było aforystyczną przesadą – ironizuje Irzykowski w *Trio autora* – można by powiedzieć ładnie: Nazwa bywa grobem kwestii" (s. 352). Słowa są według niego „błędami i jednostronnościami", konstrukcjami nieprecyzyjnymi i mylącymi przede wszystkim dlatego, że pretendują do rozszerzenia swojego zasięgu na ogół zjawisk, które wbrew pozorom nie są tożsame. W świecie zdeterminowanym żywiołowym „rozchwianiem

---

w odniesieniu do sądów autointerpretacyjnych w niej zawartych terminów „autor" (Irzykowski) i „narrator" używała wymiennie, narratora nie sposób tu bowiem odróżnić od autora wpisanego, który z kolei powołuje się na fakty z życia realnego Irzykowskiego (przywołuje np. nazwiska jego przyjaciół, chociażby S. Womeli). Na dwuznaczność omawianej kwestii zwrócili uwagę m.in.: M. Głowiński w *Powieści młodopolskiej* (Wrocław 1969, s. 263-264) oraz A. Budrecka *Wstęp* do *Paluba* ...(s. XXV-XXXI).

9/ Wydanie *Paluby* wyprzedza zarówno *Ewolucję twórczą* [*L'Evolution créatrice*, 1907], najpopularniejsze dzieło Bergsona, jak i polskie tłumaczenia jego wcześniejszych rozpraw. Na temat recepcji prac tego filozofa w naszym kraju zob.: S. Borzym *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wroclaw–Warszawa 1984.

10/ Oryginalność tej koncepcji została przez Irzykowskiego z naciskiem podkreślona w *Uwagach do „Paluby"*: „Zastrzegam się przeciw możliwym zarzutom, jakoby moja teoria bezimienności była parafrazą teorii Przybyszewskiego o metasłowie. [...] Przybyszewski potępia uspołecznienie się słowa, a więc zróżniczkowanie go, i wywyższa muzykę ponad słowo, dlatego, bo on idzie za ulubioną dziś w myślicielstwie modą spierwotniania (wzór: Nietzsche). [...] Ja natomiast traktuję słowo tak, jak to dotychczas robiono: nie jako okrzyk wydany z okazji jakiegoś uczucia lub spostrzeżenia, lecz jako próbę opisu stosunków tak zewnętrznych, jak psychicznych. Dlatego też żądam zróżniczkowania aparatu słów [...]" (s. 447).

się tematowości" stanowią niejako „stały znacznik" sprowadzający do wspólnego mianownika fakty niewspółmierne, czyli jedną formę na różne treści.

„Teoria bezimienności", będąca poniekąd próbą rozpoznania petryfikującej mocy języka[11], tropi między innymi przekłamania w relacji: nazwa–desygnat, zwiastując kryzys kategorii reprezentacji. Termin „bezimienność" wiąże się z drugim członem powyższej opozycji: odnosi się do życia zawierającego tzw. „atomy nieproblemowe, bezimienne", których istnienie na swój sposób w tym czasie akcentowali również przedstawiciele *Lebensphilosophie*[12]. Jeśli przyjąć, że owe atomy to zjawiska „nie do nazwania", wymykające się próbom językowej kategoryzacji[13], przyjdzie stwierdzić, iż największym wrogiem fortunności relacji: słowo–rzeczywistość są dla autora *Pałuby* te cechy języka, które na poziomie syntaktycznym osiągają swoiste apogeum w aforyzmie (interpretowanym przez Irzykowskiego zgodnie z etymologią wyrazu[14]) czy (według powszechniejszych kryteriów) w sentencji. Przypisywana tym formom wypowiedzi m o c s y s t e m a t y z u j ą c a i o b i e k t y w i z u j ą c a nie mogła zyskać aprobaty pisarza, w jego mniemaniu bowiem „pałubiczna" rzeczywistość wymyka się schematyzującym roszczeniom intelektu, brutalnie narusza granice określone przez analogie, ośmiesza konstrukcje próbujące opisać cechy bytu wbrew jego wiecznej nieostateczności. „Życie, płynne życie na każdym kroku rozsadza konwencję słów i wykazuje ich nierównoległość" (s. 353) – wtóruje w *Pałubie* twórca „teorii bezimienności" filozofom istnienia. Gdzie indziej zaś wyznaje: „Dla mnie rzeczywistość jest czasownikiem: zajściem, zdarzeniem, raczej filmem niż obrazem"[15].

Arbitralność, wybiórczość i apodyktyczna „definicyjność" języka pociągają za sobą poważne konsekwencje psychologiczne. Irzykowski zauważa, iż nieprecyzyj-

---

11/ Na temat modernistycznego syndromu petryfikacji języka oraz socjologicznej koncepcji kliszy A. Zijdervelda, określającej okoliczności jego ukształtowania się, zob.: R. Nycz *Język* ..., s. 68-69.

12/ W filozofii istnienia (życia), reprezentowanej m.in. przez takie indywidualności, jak W. Dilthey, F.W. Nietzsche, G. Simmel, L. Klagers, O. Spengler (w Niemczech), H. Bergson (we Francji), J. Ortega y Gasset (w Hiszpanii), znajdujemy – mówiąc słowami jednego z niekwestionowanych autorytetów filozoficznych – „żarliwe rewindykacje istnienia, protestujące przeciw pojęciowym systematyzacjom w imię tych elementów rzeczywistości, które nie dają się ująć pojęciowo" (E. Gilson *Byt i istota*, przel. P. Lubicz i J. Nowak, Warszawa 1963, s. 282). *Nota bene* filozofów życia uznaje się dziś za „proroków postmodernizmu" (zob. A. Miś *Główne nurty filozofii współczesnej*, Warszawa 1992, s. 119).

13/ „W atomach jest to, co jest bezimienne, bogate, rzeczywiste, to, co jest boskie, niewymierne, nie dające się z niczym porównać, wyjątkowe" (K. Irzykowski *Pałuba* ..., s. 152).

14/ Gr. *aphorismós* = 'definicja' (zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Słownik terminów literackich*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 15).

15/ K. Irzykowski *Aforyzmy*..., s. 24.

ne, jednostronne słowa-pojęcia łączą się ze sobą w najróżniejsze kombinacje, tworząc tym samym tzw. „następczy świat zjawisk", w którym „błędy występują jako fakta, zjawiska rozradzające się, mające własne sposoby krystalizacji [...]". Mechanizm tego procesu jest złożony: „niektóre słowa zakorzeniają się w mózgu, utrwalają, otaczają pewną melodią, pewną sferą uczuć i kojarzeń podsłownych" (s. 354). Na przykład wyraz „miłość" rezerwuje dla siebie pewien obszar w mózgu, przy czym pobudza inne wyobrażenia tak, że choćby uczucie to w życiu nie istniało, „panoszą się" one w myślach jako zjawiska rzeczywiste. Mogą nawet wywierać „szczere" skutki (rozpacz, łzy, samobójstwo), gdyż człowiek, pogrążywszy się w „następczym życiu" własnej duszy zatraca świadomość reprodukowania obcych wzorców.

Proces ten jest na tyle zaawansowany, iż pewne słowa straciły związek ze swoją genezą, „z narzędzi stały się panami" i teraz do nich doszukuje się treści, a nie odwrotnie. Pisarz wymienia szereg wyrazów, które tak się wyidealizowały, że tyranizują człowieka, każą próżnię własnego znaczenia sztucznie wypełniać tworzywem rzeczywistości. Do „słów-postulatów" („słów-potworów") zalicza między innymi „piękno", „sztukę", „prawdę", „miłość", „poezję". Wymuszają one wyidealizowane wyobrażenia o istocie danego zjawiska, projektując niejako nasze oczekiwania wobec świata, w którym żyjemy. Irzykowski jest zatem świadom sprawczej mocy słowa. Mówić znaczy dla niego również powoływać nową, wtórną rzeczywistość – zakorzenioną w usankcjonowanych przez język *idées fixes* i, by sparafrazować powieściową metaforę, „odbierającą plamom ich pierwotne znaczenie plam, łączącą je liniami w figurki lub zdarzenia".

Nie sposób pominąć inspirującego wpływu, jaki twórca teorii „następczego świata zjawisk" zawdzięcza niewątpliwie autorowi *Wiedzy radosnej*. Niemal dwa dziesięciolecia przed wydaniem *Pałuby* zwracał on uwagę na fakt, iż „niewymownie więcej zależy na tem, jak się rzeczy nazywają, niż czem są", uświadamiając przy tym światu złożoność „prawdziwego" życia językowo-pojęciowego stereotypu:

> Opinia, miano, pozór, uchodzenie za coś, obiegowa miara i waga pewnej rzeczy – będąca w początku najczęściej błędem i dowolnością, narzuconą na rzecz, jako suknia zupełnie obca jej istocie a nawet skórze – stopniowo, przez wiarę w to i dalszy jej wzrost z pokolenia na pokolenie, przyrasta do rzeczy i wrasta w nią i staje się samem jej ciałem; początkowy pozór staje się w końcu prawie zawsze istotą i działa jako istota![16]. (podkr. B.P.-J.)

16/ F. Nietzsche *Wiedza radosna* [*Fröhliche Wissenschaft*, 1882], przeł. L. Staff, Warszawa 1910, s. 96. Idea „pozoru stającego się rzeczywistością" wiąże filozofa m.in. z poglądami pragmatystów, uważanych za następców Protagorasa, które były szeroko rozpowszechnione w końcu XIX wieku (por. B. Biegeleisen *Pragmatyzm Nietzschego*, „Museion" 1912). U Irzykowskiego próżno by jednak szukać właściwego wyżej wymienionym teoriom (a także filozofii J.M. Guyau), przekonania o wartości pozoru. Leży ono u podstaw poezji apollińskiej (w rozumieniu Nietzscheańskim), a w literaturze polskiej dochodzi do głosu na przykład w twórczości Leopolda Staffa (zob. J. Kwiatkowski *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 105).

W innym miejscu zbieżność myśli Irzykowskiego i Nietzschego manifestuje się już przez samo podobieństwo literackiej „terminologii":

> N a s t ę p c z e u s p r a w i e d l i w i e n i e i s t n i e n i a. Niejedna myśl [a przypuszczalnie „każdej chwili mamy tylko taką myśl, dla której posiadamy na podorędziu słowa mogące ją w przybliżeniu wyrazić" – B.P.-J.] przyszła na świat jako błąd i urojenie, ale stała się prawdą, gdyż ludzie podstawili później pod nią substrat rzeczywistości[17]. (podkr. Autora)

Problematyka opisana pod nazwą „następczego świata zjawisk" ma daleko idące konsekwencje dla życia wewnętrznego bohaterów *Paluby*, poddających się przemożnej władzy stereotypów językowych[18]. Nie potrafią oni – mówiąc słowami Irzykowskiego – być „czystym lustrem swych myśli, gdy w te myśli coś się wkradnie, co je tyranizuje i przebarwia". Dzieje Piotra Strumieńskiego i jego otoczenia można także traktować jako ilustrację tez Simon Weil, dotyczących charakteru doświadczenia kulturowego, zdominowanego zawsze przez słowa, które zdają się reprezentować „jakąś rzeczywistość absolutną [...] albo jakiś absolutny cel":

> Żyjemy w rzeczywistości zmiennej, zróżnicowanej, określonej zmienną grą wewnętrznych konieczności, przekształcającej się w zależności od pewnych uwarunkowań i w pewnych granicach; a jednak działamy, walczymy, poświęcamy siebie i innych w imię sztywnych, izolowanych abstrakcji nie mających ani między sobą, ani w stosunku do rzeczy konkretnych żadnego odniesienia. [...] To właśnie chmura zhipostazowanych pustych pojęć uniemożliwia nie tylko dostrzeżenie przesłanek danego problemu, ale nawet przeczucie, że jest tu jakiś problem do rozwiązania, a nie wyłącznie fatum, któremu podlegamy.

17/ Cyt. za: F. Nietzsche *Aforyzmy*, oprac. i wstęp. S. Lichański, Warszawa 1973, s. 36 i 37. Źródło całości: *Wędrowiec i jego cień*, przel. K. Drzewiecki; źródło cytatu wtrąconego: *Jutrzenka*, przel. S. Wyrzykowski.

18/ Współczesnym Irzykowskiemu językoznawcą zajmującym się przez całe lata oddziaływaniem „myślenia językowego" na psychikę, był J. Baudouin de Courtenay (rekapitulację jego poglądów stanowi praca *Einfluss der Sprache auf Weltanschauung und Stimmung*, Warszawa 1929). Nycz, podpierając się cytatami ze *Zmierzchu bożyszcz*, akcentuje pokrewieństwo przeprowadzonej przez Baudouina de Courtenay krytyki języka z filozofią Nietzschego (R. Nycz *Język*..., s. 58). Nie negując celowości tego zestawienia, chciałabym zwrócić uwagę na fakt, iż refleksja polskiego językoznawcy skupia się na innym wymiarze problemu: podczas gdy punktem dojścia jest dla niego językowa substancjalizacja świata, Nietzsche traktuje ją jedynie jako etap pośredni na drodze do stworzenia p o j ę c i a „rzeczy" (czego dowodzą zresztą przytoczone przez Nycza przykłady). „Wpływ języka na rzeczywistość" ujęty jest przez Baudoina de Courtenay dość jednowymiarowo, gdyż uczony – inaczej niż np. Irzykowski – widział zawsze w zjawisku stereotypu (wg dzisiejszego określenia) zespolenie słów i emocji, a nigdy pojęć. Zob. na ten temat: E. Grodziński *Jan Baudouin de Courtenay o wpływie języka na światopogląd*, w: *Jan Niecisław Baudouin de Courtenay a lingwistyka światowa*, red. M. Szymczak, J. Rieger, S. Urbańczyk, Wrocław 1989, s. 143.

> Hipostazy otępiają umysły; nie tylko niosą śmierć, ale – co jest znacznie groźniejsze – n i e p a m i ę ć o w a r t o ś c i ż y c i a.[19] (podkr. – B.P.-J.)

W *Pałubie* niemal wszystkie postacie urzeczone są słowem „miłość", stanowiącym niejako m i n i - f a b u ł ę erotycznych perypetii, i usiłują sprowadzić jego znaczenie wyłącznie do konotacji romantycznych. Piotr Strumieński z Angeliką czynią ten wyraz „tematem" swojego życia, czyli powziętym *a priori* planem, zgodnie z którym z determinacją zwalczają „niesymetryczne" czynniki rzeczywistości, występujące w praktyce. Uczucie ich, posiadające swój prozaiczny „koloryt" (mamy tu m.in.: „zmysłowość, przyjaźń, wzajemną porękę egoizmów, eksperyment, ambicję, robienie miłości"[20]), zostaje więc krańcowo wyidealizowane w wyniku „represjonowania punktów wstydliwych". Kochanków nie zadowala miłość w granicach ludzkich możliwości, czynią więc wszystko, by zredukować swoje doświadczenia do znanej, kulturowo zaaprobowanej formy. Jednak w konfrontacji z obfitością życia zamysł niebiańskiego, bezkompromisowego uczucia rozpada się; niszczy je złożoność pojęć, wytwarzająca wciąż nowe niespodzianki, zgrzyty, niedomówienia. Diagnoza autora powieści jest jednoznaczna – Strumieński to człowiek od początku skazany na klęskę, gdyż

> [jego] plan wysnuty był ze słów „wierność" i „miłość" jak z niewzruszonych podstaw o stałym zakresie treści, b e z r e w i z j i i c h j a k o p o j ę ć. Zarówno Strumieński, jak Angelika brali miłość dosłownie [...], wytknęli plan *a priori*, niejasno i jakby nie na serio, upajając się tylko jego atmosferą – d a l i s i ę u n i e ś ć p i e r w i a s t k o w i k o n s t r u k c y j n e m u, a nie uwzględnili palubicznego. (s. 351; podkr. B.P.-J.)

Według Irzykowskiego, podobną rolę, jak słowa odgrywają w życiu umysłowym całe zdania, aforyzmy, szablony, kontrasty, role, dualizmy (np. kobieta – mężczyzna, natura – nienaturalność, forma – treść, istota – pozór, myśl – czyn, uczucie – rozum, pierwotność – kultura) oraz inne „s y m e t r y c z n o ś c i" (s. 356). Stanowią one bodaj najoczywistsze dowody na zjawiska, które dostrzegł niegdyś kontynuator idei J.G. Herdera – Wilhelm von Humboldt: fenomenów aktywnego udziału języka w kształtowaniu ludzkiej percepcji świata (*Zwischenwelt*) i językowego zapośredniczenia światopoglądu (*Weltansicht*)[21]. Regulujący wpływ tych

---

19/ Por. S. Weil *Myśli*, wybór i tłum. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1985. (Cyt. za: *Słowo w kulturze*, oprac. M. Boni, G. Godlewski, A. Mencwel, Warszawa 1991, s. 254-255.) Twórczość tej, współczesnej Irzykowskiemu, myślicielki społecznej i religijnej zamyka się mniej więcej w latach 1932-1943.

20/ Na temat kwestii sprzeczności intymnych doznań ludzkich, akcentowanej na przełomie XIX i XX wieku (a powiązanej wówczas w *Logice uczuć* T. Ribota z refleksją retoryczną) zob. M. Popiel *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999, zwł. s. 205-207.

21/ Zestawiając te trzy nazwiska, trzeba uwzględnić fakt, iż Herder i Humboldt, inaczej niż Irzykowski, kładą nacisk na narodową specyfikę wymienionych zjawisk (por. teorie etnolingwistyczne E. Sapira i B.L. Whorfa). O miejscu koncepcji Humboldta w historii

uchwyceń wypacza rzeczywistość (zob. np. dopasowywanie przez Strumieńskiego Oli i Angeliki do układu: kobieta anielska – kobieta zmysłowa[22]), schematyzuje myśli i sposoby odczuwania bohaterów, czego najlepszym przykładem druga żona Piotra, tak scharakteryzowana w jednym z rozdziałów:

> jest to umysł wychowany eklektycznie, niesamodzielny, nie przetwarza, ale tylko reaguje na zewnętrzne wrażenia, mając na większą część wypadków w świecie już gotowe, o k r ą g ł e s p o s o b y m ó w i e n i a, mniej więcej na kształt rozmówek w podręcznikach dla osób podróżujących w kraje, których języka nie rozumieją. (s. 120; podkr. B.P.-J.)

Cechą znamienną *Pałuby* jest manifestacyjna niechęć wobec „żywej mowy". Irzykowski, bojąc się niejako inwazji „zarażonego schematem" słowa, z przesadną skrupulatnością unika przytaczania dialogów *in extenso*, narracja powieści przybiera zatem zwykle formę mowy pozornie zależnej lub zależnej[23]. W partiach utworu obrazujących nieautentyczność postaw bohaterów poza dywagacjami narratora funkcję ironiczną pełnią najczęściej: lapidarny komentarz, znak interpunkcyjny lub korygujący cudzysłów – subtelny, acz bezwzględny demaskator „wieżyczek nonsensu". Wymuszają one wzmożoną czujność wobec słów, które w istocie „same się z siebie naśmiewają", jak w przytoczonym poniżej fragmencie obnażającym naiwność rozumowania i pozerstwo Oli:

> Ola pozwoliła i Strumieńskiemu zajrzeć za kulisy (?) swego serca i mówiła o swojej skrusze z powodu samobójstwa Gasztolda tak, żeby Strumieński mógł sobie pomyśleć: „Więc dla niej się nawet zabijają (zaraz *pluralis*), nie umiałem cenić tego skarbu!" (s. 184)

---

rozwoju myśli lingwistycznej zob. m.in. E. Cassirer *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury* [1923-1929], przel. A. Staniewska, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 1998, zwl. s. 206-208; A. Schaff *Problem roli języka w poznaniu od Herdera do teorii „pola językowego"*, „Przegląd Humanistyczny" 1963 nr 1, s. 2-17.

22/ Przy pojmowaniu indywidualności tych kobiet, Angeliki i Oli, Strumieński popełnia – według autora – „powszechny błąd romantyczno-modernistycznego dualizmu, dwutypowości": mężczyźni mają „w zapasach umysłowości swej po dwa w literacki sposób skonstruowane szablony na «typy» kobiece, np. Balladyna – Alina, Telimena – Zosia, Basia – Krzysia [...] i do szablonów tych mimo woli naginają rzeczywistość. Najpospolitszy jest kontrast: z jednej strony kobieta ognista, megierowata, o cygańskich narowach, oplatająca mężczyznę urokiem zmysłowym, z drugiej zaś dziewczątko słodkie, domowo-gospodarskie, wstydliwe, tzw. przylepka, zwykle blondynka z niebieskimi oczyma, «owiana urokiem wiośnianym» itd. [...] Otóż Strumieński pod pierwszy typ podstawił Angelikę, a pod drugi [...], na chybił trafił – Olę; tylko kolor włosów nie stosował się [...]. R z e c z s i ę m i a ł a n i e c o i n a c z e j, a jednak Strumieński jeszcze dość długo potem n i e m ó g ł w y z w o l i ć s i ę s p o d w p ł y w u t e j a u t o s u g e s t i i", s. 103. (podkr. B.P.-J.).

23/ Skrajnie odmienną praktykę zastosował Wacław Berent w *Próchnie* (wyd. osob. 1903); por. studium K. Wyki *„Pałuba" a „Próchno"* [1939], w: *Młoda Polska*, t. 2, Kraków 1987, s. 166-188.

Dzieje bohaterów *Pałuby*, będących – w odróżnieniu od postaci z *Próchna*[24] (utworu tradycyjnie zestawianego z jedyną powieścią Irzykowskiego) – bezrefleksyjnymi użytkownikami języka, uświadamiają, iż szablony lingwistyczne i myślowe prowadzą do nieautentyczności oraz godnego pożałowania balamuctwa. Język oferuje bowiem cały wachlarz chwytów, które przyzwyczajają osoby nim się posługujące do lenistwa intelektualnego, nie pozbawiając ich przy tym zadowolenia z własnej wymowności. Co więcej, wszelkie „okrągłe sposoby mówienia" idą zwykle w parze ze skłonnością do „s y m e t r y c z n e g o p o g l ą d u n a ś w i a t". Kusi on rzekomą logiką, pozwala osiągnąć łudzące poczucie harmonii, dopełnienia, co można zaobserwować na przykładzie Angeliki, która – ułożywszy sobie atrakcyjny scenariusz wydarzeń – decyduje się go zrealizować ze zwykłego urzeczenia samym planem, a nie tyle z chęci dopięcia celu. W konsekwencji romantyczna idea miłości, zgodnie z diagnozą Simon Weil, niszczy pamięć o wartości życia[25].

Wbrew swojej abstrakcyjności język jest więc tworem groźnym, gdyż zachowując pozory nieszkodliwości oddziałuje na rzeczywistość, „nagina ją" przez przedstawianie faktów i pojęć w fałszywym świetle. Jego ogólnikowość i nieścisłość stwarzają ponadto wygodną iluzję działania „poza dobrem i złem": „zasada *homo homini lupus* na terenie psychicznym święci największe tryumfy – stwierdza twórca *Pałuby* – bo tu nie ma ochrony państwowej, mowa zaś ludzka jest gąszczem, w którym można z najniewinniejszą miną swego bliźniego obić i oblupić" (s. 121)[26].

Nieautentyczności relacji: słowo–rzeczywistość odpowiada w powieści analogiczne przekłamanie w płaszczyźnie: słowo–podmiot[27]. Irzykowski, uwydatniając ekspresywno-komunikacyjną niedoskonałość języka i jego władzę alienującą, podejmuje wspólny europejskiemu modernizmowi, a znamienny chociaż-

---

24/ Por. M. Popiel *Ironia, paradoks i „człowiek dostojny". „Próchno" Wacława Berenta*, w: tejże *Oblicza wzniosłości...* , zwł. s. 177.

25/ Angelika niecierpliwie oczekuje porodu, z którym – jak na romantyczną kochankę przystało – wiąże nadzieje na... zajścia tragiczne. Gdy okazują się one płonne, postanawia popełnić samobójstwo. Umiera „dla symetrii", dla „zaokrąglenia" rzeczywistości i zbliżenia jej do idealistycznych pragnień.

26/ Wątek ten w bardziej katastroficznym wydaniu podejmuje Irzykowski również poza *Pałubą*: „Mowa ludzka jest bronią najsłabszą, lecz za to ma najwięcej kształtów; gdyby arsenał zabójczych narzędzi ludzkich posiadał w każdym kierunku analogie z mową, ludzkość już by się była dawno wymordowała" (K. Irzykowski *Aforyzmy...*, s. 39). Por. uwagi na temat języka jako „ekspansji nienawiści, a także jako jej instrumentu" sformułowane w kontekście *Próchna* Berenta przez M. Popiel, *Oblicza* ..., s. 180-185.

27/ Problem ten, kluczowy dla literatury romantycznej, był w jej kontekście omawiany wielokrotnie. Ograniczę się tu do przywołania jednej tylko rozprawy, oryginalnej i stosunkowo jeszcze nowej: Z. Mitosek *Język kłamie? Raz jeszcze o Mickiewiczu* [1983], w: *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 208-229.

by dla eseistyki Paula Valéry'ego, motyw „niedostateczności mowy", „brakującego słowa"[28].

Pisarz zauważa, iż język nie towarzyszy myśli we wszystkich dziedzinach. Do obszarów wzgardzonych zaliczyć trzeba „marzenia zmysłowe i umysłowe", dla których nie ma ujścia – „te dwa więzienia w duszy ludzkiej: jedno pełne złodziei, drugie pełne aniołów" (s. 115). Dziedzinę zmysłowych rozkoszy język wymija uciekając się do ogólników i metafor w rodzaju „szczęście", „utonęli w rozkoszy", lub zastępuje je trzema kropeczkami. Na doprecyzowanie „szczęścia" zwykłych nazw nie ma, są tylko określenia urzędowe, naukowe lub cyniczne. „Prawie wydaje się – obrazowo rozwija tę myśl Irzykowski – że słowa należące do tego zakresu to żywopłot odstraszający, groteskowy, zazdrośnie otaczający raj, w którym myśl ludzka przebywa tym bardziej samotnie i tajemniczo – nawet mimo wspólnika" (s. 113-114). Ludzie zadowalają się więc zwykłymi frazesami umożliwiającymi pozorne ocalenie ich idealistycznych aspiracji:

> „Miłość" – to słowo jest obszerną skrzynią, w której trzyma się rozmaite zwierzątka. Gdyby ono nie było takim liczmanem, lecz za każdym razem przypominało całą treść swoją, byłoby może zakazane. (s. 113)

Drugą dziedziną odwiedzaną nieporównywalnie częściej przez myśl ludzką niż przez słowo są marzenia umysłowe. Chodzi o sferę samotnych westchnień, myśli tkliwych i czystych, której (o paradoksie!) człowiek się wstydzi, dlatego chroni się w niej rzadko a skrycie w obawie przed śmiesznością. Skazujemy ten ukryty świat na zatracenie między innymi dlatego, że doskwiera nam brak własnych, jedynych i niepowtarzalnych słów, które umożliwiłyby przybliżenie najintymniejszych doznań drugiemu człowiekowi. Dla oznaczenia uczuć pięknych i czystych dysponujemy bowiem jedynie określeniami górnolotnymi i patetycznymi, narzucającymi podejrzenie o sztuczność i przesadę. Nie chodzi wyłącznie o konflikt natury stylistycznej: konwencjonalność języka zdaje się podważać autentyczność samego przeżycia. Tak więc nie tylko w „technice współżycia człowieka z człowiekiem", ale i w samym języku leży przyczyna tego, że „ludzie stykają się ze sobą tylko niższymi regionami, a nie szczytami swoimi, nie aureolami, i to wszystko, co popularnie nazywa się pięknym, dobrym i prawdziwym, to wszystko najrzadziej się wypowiada" (s. 114) – konkluduje autor *Pałuby*.

Krytyczne uwagi Irzykowskiego na temat komunikacji językowej służą uczuleniu czytelnika na jej niedoskonałości co nie jest oczywiście jednoznaczne ze stwierdzeniem całkowitej nieprzydatności słów w procesie poznawczym (słowo jest wszak w powieści – tak zresztą jak i w pismach Bergsona – zarówno przedmiotem, jak i narzędziem krytyki):

---

[28] Motyw ten pozostaje w bezpośrednim związku z przypisywaną epoce „utopią pozakodowej komunikacji", „tęsknotą do absolutnej przejrzystości, tj. likwidacji kodu" (J. Prokop *Młodopolska utopia pozakodowej komunikacji*, „Teksty" 1976 nr 2, s. 106-119; oraz tegoż *Żywiol wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978, s. 36-42). Zob. na ten temat: R. Nycz *Język...*, s. 45, 53.

Moje uwagi na temat roli słów w procesie myślenia nie mają bynajmniej na celu zaniechania słów w ogóle. Idzie mi tylko o doskonałą świadomość ich względności i większe niż dotychczas uwzględnienie kształtów i treści stanów psychicznych, które słowami rozbijano, a nie opisywano [...], o ulepszenie, zróżniczkowanie, spotęgowanie aparatu słów, tak aby można było mówić faktami, sygnalizować sobie wzajemnie całe kawały duszy. (s. 361; podkr. B.P.-J.).

Siły ożywiające język, pozwalające mu otrząsnąć się ze stereotypów i nieścisłości dostrzega Irzykowski – jak na czciciela „pierwiastka pałubicznego"[29] przystało – w konstrukcjach dysonansowych. Zalicza do nich między innymi dowcip, którego wyższość nad wyważonymi sposobami formułowania myśli polega na tym, że jako nieścisły i niesprawiedliwy z założenia, nie rości sobie nawet praw do obiektywizmu. Dowcip jest niebezpieczny dla ukrytych pod konwencjonalnym płaszczykiem pozorów, gdyż przekręca wszystko, karykaturuje i niedyskretnie odgrzebuje najgłębsze tajemnice – „ma swój pęd do bytu, wskutek którego gmatwa brutalnie iluzje, poluje na niedomówienia, sekrety" (s. 120)[30].

Podobne możliwości daje poezja (literatura) wyróżniająca się oryginalnym stosunkiem do słowa, wypróbowująca w niecodziennych kontekstach semantyczną „nośność" języka. Zagorzały krytyk modernizmu porównuje ją do „niecierpliwego wyżła, węszącego i tropiącego na prawo i lewo" (s. 447) – jego energia i zapał wciąż się jednak marnują z powodu obojętności właściciela.

Użytek, jaki zrobili ze sztuki słowa młodopolscy pisarze (reprezentowani w powieści przez karykaturalną postać Gasztolda), jest – zdaniem autora *Pałuby* – godny pożałowania[31]. Zamiast drążyć „skorupę nomenklatury", stali się wspólnikami efektownej blagi – prawdę o rzeczywistości zastąpili okrągłym, symetrycznym aforyzmem lub nic nieznaczącym symbolem, narzucili wyobraźni poetyckie, acz sztuczne, równoległości między życiem wewnętrznym a zjawiskami przyrody i zasłuchawszy się w melodię własnej wymowności, zatracili głębię ludzkiego uczucia. Sprowadzili je do magii stylu „namiętnego, pełnego barw, tętnienia krwi, stylu, który niby to rozkosz apoteozuje, ale jej rzeczywiste, ludzkie rozmiary rozsa-

29/ „Pierwiastek pałubiczny polega m.in. na inkongruencji (nieprzystosowaniu) obrazu w duszy, myśli, fantazji z odnośną rzeczywistością" (s. 208).

30/ Por. Z. Freud *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości* [*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 1905], w: tegoż *Pisma psychologiczne*, przel. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 5-211. *Nota bene* paradoksalny i ironiczny dowcip został onegdaj uznany przez Ignacego Matuszewskiego za mowę literackich wcieleń Mefistofelesa (*Diabeł w poezji. Historia i psychologia postaci uosobiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków* [1894], Warszawa 1899, s. 183).

31/ Całościowa rekonstrukcja sformułowanej przez Irzykowskiego koncepcji literatury oraz jego stosunku do literackiej spuścizny Młodej Polski nie jest celem niniejszej rozprawy, tym bardziej że na ten temat pisano już wielokrotnie (spośród krytyków współczesnych czynili to m.in.: T. Burek, W. Głowala, A. Lam, H. Markiewicz, B. Rogatko, E. Szary-Matywiecka, K. Wyka, Z. Żmigrodzki). Z rozpraw nowszych zob.: R. Nycz *Język...*, s. 155-189.

dza i póty nakrywa oboje kochanków gwiazdami, słońcami, niebami, kometami i chaosami, aż ich nie widać" (s. 202).

Psychologiczne konsekwencje tego stanu obrazuje chociażby opis reakcji Strumieńskiego na klęskę powodzi, która dotknęła Wilczę wkrótce po śmierci Angeliki. Piotr, niczym modelowa ofiara stylistycznej maniery modernizmu, ukazany został jako uczuciowy impotent, zdolny jedynie do „kołysania duszy w powierzchownych wrażeniach":

> Jako człowiek inteligentny, nauczony przez poezję wiązać zjawiska wewnętrznego życia ze zjawiskami przyrody, nie omieszkał Strumieński powodzią odpowiednio się wzruszyć; np. w czasie jej srożenia się „było mu tak, jakby" „ten smutek" wystąpił z brzegów i wylał się z jego własnego serca, a raczej z „duszy", a duch „jej" unaszał się ponad wodami, zaś po uspokojeniu się nawałnicy „było mu tak, jak gdyby" ta woda pokrywała „jakieś krajobrazy jego duszy". (s. 99)

To właśnie Młoda Polska, obok romantyzmu (zwłaszcza w wydaniu wieszcza- Mickiewicza), stanowi główny obiekt satyryczno-parodystycznych ataków *Pałuby*[32].

Irzykowskiemu nie chodzi wyłącznie o kwestie *stricte* artystyczne. Łatwo spostrzec, że atakowi na modernistyczne przerosty stylistyki i niedookreśloności symbolizmu (por. *Wyjaśnienie „Snów Marii Dunin" i związek ich z „Pałubą"*) przyświeca ten sam cel – doprecyzowanie języka literatury w imię nadania jej wartości poznawczych. Najgwałtowniejszy sprzeciw autora powieści budzą więc: intelektualny zastój, schematyczność myślenia oraz brak woli walki o dotarcie do istoty rzeczywistości. Jego zdaniem, literatura przesycona zbanalizowaną poetycznością odzwyczaiła czytelników od pracy nad własnym wnętrzem i – upoiwszy ich magią dźwięcznego rytmu – pozwoliła rozleniwić się myślowo. Stała się strażnikiem ludzkiego próżniactwa i samozadowolenia, „bo Poezja nie obowiązuje, nie mąci nikomu sumienia, nie napada na drodze, nie wdziera się w niczyje intelektualne świętości, nie zmusza do przeuczania i przeinaczania się" (s. 479). Według Irzykowskiego, modernizm zapomniał, że jest ona tylko pomocniczą formułką dla pewnych dążeń, a nie ich ostatecznym celem. Już sam kształt stylistyczny *Pałuby*, „pomijanie lub tylko zaznaczanie poetycznej strony wypadków" oraz krańcowe zintelektualizowanie wywodu stanowi bez wątpienia próbę odcięcia się od kanonów estetycznych aktualnych w czasach pisania utworu.

Karol Irzykowski – pisarz, krytyk i, co z pewnością nie bez znaczenia, germanista[33] – domaga się od literatury rewizji relacji między formą a treścią, oraz podjęcia walki o odkłamanie języka, czego pierwszą konsekwencję stanowi specyficzny sposób traktowania słowa w samej powieści. Niekonwencjonalny czy wręcz dzi-

---

32/ W kontekście tych dwóch epok myśl Irzykowskiego rozważa M. Piwińska; (*Irzykowskiego modernizm, jaki być powinien*, w: *Legenda romantyczna i szydercy*, Warszawa 1973, s. 197-208).

33/ Na temat odmienności tradycji myślenia o języku w Niemczech i w Polsce zob.: E. Kuźma *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław 1976, s. 97-117.

waczny – wynika z wciąż manifestowanej przez autora chęci obnażania nieprzydatności konstrukcji utartych, nierewidowanych od wieków.

Pałuba wyróżnia się wyjątkową czujnością wobec słowa, próbuje je udoskonalić przez odcięcie się od znaczeń popularnych, uproszczeń aforystycznych i „łamigłówek" symbolicznych oraz maksymalne wyeliminowanie poetyckości, co wynika z niechęci autora do czarowania czytelnika urojoną harmonią. Pisarz postuluje, aby zjawiska do niczego niepodobne, jednoznacznie niedefiniowalne miały także nazwę „do niczego niepodobną, dziką i dziwną, nieuczesaną i nieprzyjemną, niewygodną do użycia, ale przeto i nie dającą się zatrzeć monetą" (s. 391). Jeśli bowiem nie istnieją stałe desygnaty pojęć, to i wieczne a eleganckie nazwy nie mają sensu, bo fałszują rzeczywistość, chcąc zakryć jej chaos własnym niewzruszonym ładem. Brzydota i zachwianie proporcji przedkładane są więc nad pustą elegancję stylu, gdyż – zawierając pewną dozę dysonansu – bliższe są prawdzie o chaotycznej rzeczywistości.

Kontrastowanie sposobu wysłowienia z sytuacją wypowiedzi oraz niejednorodność stylistyczna (m.in. mieszanie słownictwa naukowego z potocznym i własnymi neologizmami) to najbardziej znamienne cechy języka powieści[34]. Obok wielu neologizmów (np. „sprozaiczeć", „rozserdeczniać się", „znaiwniony"), zdrobnień („motywki", „nastroiki", „myślątka", „wykręciki"), zgrubień („gały oczne"), prozaizmów („babrzę się w rzeczach płciowych, tajemnice intelektualne traktuję z bezczelnością", „strzelał bąki, jakie mu się żywnie podobało", „wara mi od *Pałuby*"), makaronizmów i terminów własnych („zrobienie fazy", „następcze życie duszy", „nieforemność szczęścia", „niepoprzebijane ścianki", „pierwiastek palubiczny", „wieżyczki nonsensu" itp.) Irzykowski stosuje specyficzne przekształcenia semantyczne, które zdecydowanie naruszają przyzwyczajenia czytelnicze. Zaliczyć tu trzeba dziwaczne w swej oryginalności porównania (np. „jeden stan psychiczny trwać może długo, tak jak bagno bez przepływu świeżej wody"), ironiczne metafory („spotykał nimfy leśne – dziewczęta wiejskie, z nosidłami lub przy krowach", „bezpośrednia rzeczywistość przygłuszyła niezapominajki wyrastające od czasu do czasu na grobach pamięci", „nowe pokolenie cyprysów w pamięci Strumieńskiego") oraz przekorne realizacje metafor („powrócił do kowalstwa, założył sobie warsztat i kuł żelazo, póki gorące"). Charakter prowokacyjny mają również eksperymenty z brzmieniową stroną wypowiedzi jak w zdaniu: „A po tym okresie to już nic nie robił, aby urzeczywistnić program ideału, lecz spychał go na drugich, stwarzał sobie media – media? komedia!".

W *Pałubie* zabiegom demaskatorskim wobec cudzej mowy (polemiczna funkcja cytatów, *quasi*-cytatów, dyskursów)[35] towarzyszy autopolemiczność. Panoszące się w psychice bohaterów komunały, jak już wspomniałam, Irzykowski opatrzył korygującymi cudzysłowami (np. „cudowna harmonia myśli", „kochać nieskończe-

---

34/ Analizą słownictwa *Pałuby* zajmowała się przed laty K. Dąbrowska (*Struktura artystyczna „Pałuby" Irzykowskiego* „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu" 1963 z. 9, s. 159-197). Według badaczki powieść Irzykowskiego jest napisana językiem krytyki literackiej.

35/ Zob. na ten temat pracę D. Danek *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.

nie", „rozumieć głosy przyrody") lub ironicznymi komentarzami w rodzaju: „wybryk patetyczny", „awans!", „co za logika". Czasem wystarcza po prostu „właśnie, że nie", „kłamał", „tfu!" lub znak zapytania. Ale tak naprawdę piętno cudzysłowowości ciąży na wszystkich słowach *Pałuby*, nie wykluczając wypowiedzi autorskich, gdyż – zgodnie z koncepcją Irzykowskiego – również one nie pretendują do statusu rozstrzygnięć ostatecznych, pozostają tylko próbami, przybliżeniami. *Quasi*-naukowe wyrażenia cechujące stylistykę utworu zostają karykaturalnie wypaczone w wyniku zestawienia ze słownictwem potocznym i dziwacznymi neologizmami lub przez umieszczenie ich w osobliwych kontekstach (np. „fluktuacje w życiu wewnętrznym", „instynkt samozachowawczy bólu", „gruczoł tęsknoty"). Tak więc również terminy filozoficzne i naukowe zostają w *Pałubie* odarte z oficjalności, zyskują rys familiarny, niewolny od ironicznego dystansu[36].

W świetle przytoczonych poglądów na naturę i sposoby użycia języka określenie Karola Irzykowskiego mianem „krytyka aforystyczności" wymaga dodatkowego sprecyzowania. Pisarz z impetem kompromitował „symetryzujące" roszczenia wobec rzeczywistości, poszukując takich sposobów opisania świata, które dążenie do wiedzy pewnej (cenne bez względu na sceptycyzm wobec możliwości jej osiągnięcia) pozwoliłyby zjednoczyć ze świadomością nieadekwatności[37]. Jako

---

36/ O podobnych praktykach Witkacego pisali m.in. T. Kudliński (*Swawola czy schizofrenia. Jeszcze o Witkacym*, „Życie Literackie" 1970 nr 42), M. Nowotny-Szybistowa (*Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973), jakkolwiek – zgodnie z rozpoznaniami M. Głowińskiego – tłumaczą się one na tle odmiennej tradycji (*Witkacy jako pantagruelista*, w: tegoż *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 243-278). Wieloaspektowe porównanie praktyki pisarskiej K. Irzykowskiego i S.I. Witkiewicza, polemiczne wobec niektórych tez Głowińskiego, można znaleźć w publikacji Ewy Szary-Matywieckiej *Książka – powieść – autotematyzm. Od „Pałuby" do „Jedynego wyjścia"*, Wrocław 1979, s. 153-178 (zestawienie na s. 172-173).

37/ Irzykowski, zdając sobie sprawę z niewystarczalności intelektu, jeśli chodzi o określenia pozytywne, uznaje podobnie jak Spinoza wartość poznania negatywnego, polegającego na obnażaniu fałszu (co *nota bene* każe oddalić od *Pałuby* zarzut o nihilizm) oraz, zapewne nie bez wpływu Lessinga, przenosi punkt ciężkości z samej prawdy na dążenie do niej. „Sądzę jednak, że prawda, a za nią i szczerość mają swe usprawiedliwienie w tym, że dążenie z nimi związane zawiera najwięcej jednostek siły i stosunkowo najwięcej rokuje nadziei" – czytamy w *Pałubie* (s. 362). Ideę Lessinga z pełną świadomością podjął później Nietzsche, na inspirację którego wskazuje bezpośrednio sam Irzykowski. Przez świadomość nieadekwatności rozumiem tu zatem tyleż poczucie niewyrażalności („awarii komunikacyjnej", według określenia E. Balcerzana), związane z ułomnością języka, co zarazem umotywowane ontologicznie przeświadczenie o ograniczoności samego poznania (czyli nieprzeniknioność epistemologiczną). Tak pojęta, podwójnie zrelatywizowana, świadomość nieadekwatności nie zakłada jednoczesnej świadomości tego, co adekwatne (ani możliwości adekwatności w ogóle) – tak jak świadomość niewyrażalności zdaje się zakładać chociaż wstępną świadomość tego, co niewyrażalne (por. K. Bartoszyński *Między niewyrażalnością a niepoznawalnością*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 8; E. Balcerzan *Niewyrażalne czy nie wyrażone?* tamże, s. 19).

aforystyk deklarował, iż marzeniem jego jest „dać czytelnikowi błyskawicę odpoczynku i nagle skoki ponad niedolą i niewolą myśli (skoki, a nie loty)"[38]. Nie będzie zatem może zbyt dużym uproszczeniem stwierdzenie, iż ganił to, co stanowi o wspólnocie aforyzmu z sentencją, pochwalał zaś ożywający w nim duch paradoksu[39]. W zestawieniu z sentencją paradoks – nazwany przez pisarza „prawdą, która musi udawać kłamstwo w społeczeństwie ślepców"[40] – wydaje się bardziej autentyczny, gdyż nie wypiera się braku precyzji, przeciwnie, czyni zeń fundamentalną zasadę własnej odrębności, a znamiona rozchwiania semantycznego pozwalają mu uniknąć „nadużyć definicji" oraz dogmatyzmu. Nieprzypadkowo zatem w mini-arcydziełach autorstwa Irzykowskiego interpretatorzy odnaleźli przede wszystkim „dumne niewyznania prawd własnych"[41] (podkr. B.P.-J).

Nawiasem mówiąc, gdyby nie niewątpliwa zgodność interpretacji krytycznych z intencją twórczą pisarza oraz swoistość funkcjonowania terminu „aforyzm" w jego pismach, do paradoksów trzeba by było zaliczyć fakt, iż na marginesie lapidarnych dzieł Irzykowskiego głoszone są opinie wyraźnie kolidujące z deklarowanymi przez niego poglądami na ten temat. Ujmując kwestię od drugiej strony, można by powiedzieć z niejaką dozą przesady, iż to praktyka twórcza autora *Pałuby* stworzyła podwaliny pod „dialektyczną teorię aforyzmu", znajdującą odzwierciedlenie chociażby w niżej przytoczonej wypowiedzi Stefana Lichańskiego:

> „Co może dać poeta? Błyskawice". Błyskawice myśli Irzykowskiego utrwalają się, krystalizują zazwyczaj w aforyzmach. Nie w precyzyjnych metodologicznie konkluzjach wywodu, nie w owych „zakutych w stal" – jego słowami mówiąc – definicjach, ale w aforyzmach. Aforyzm zawiera bowiem w sobie zawsze coś z metafory, coś z paradoksu. Nawet najniewątpliwsze prawdy zaopatruje w zaznaczony lekko znak zapytania, nawet wypowiedzi płynące „z dna serca" ujmuje w niewidoczny cudzysłów. Aforyzm, choćby przybrał charakter apodyktycznego, z emfazą i władczym gestem wygłoszonego sądu, pozostaje

38/ K. Irzykowski *Aforyzmy*..., s. 91.

39/ W teorii tzw. małych form literackich próżno by szukać zgodności i precyzji (por. K. Orzechowski *Aforyzm – pies czy wydra?* w: *W kręgu historii i teorii literatury*, Wrocław 1987, s. 143-154; J. Trzynadlowski *Małe formy literackie*, Wroclaw 1977). Akcentując homofoniczną, konkluzywną i „statyczną" naturę sentencji oraz przeciwstawiając jej „niechętny potocznym prawdom" paradoks (gr. *paradoksos* = 'niespodziewany, dziwny'), dołączam się do rozpoznań J. Jouberta nawiązującego raczej do Pascala, Lichtenberga, Novalisa i braci Schleglów aniżeli np. do La Rochefoucaulda (zob. na ten temat: F.H. Mautner *Maksymy, sentencje, fragmenty, aforyzmy*, „Pamiętnik Literacki" 1978 z. 4, s. 303-304). Kilkujęzyczną literaturę przedmiotu można znaleźć w książce M. Balowskiego *Struktura językowa aforyzmów*, Opole 1992.

40/ „Paradoks (przekora?!) jest prawdą, która musi udawać kłamstwo w społeczeństwie ślepców" (K. Irzykowski", *Aforyzmy*..., s. 31).

41/ S. Skwarczyńska *Szkice i felietony*, „Rocznik Literacki" 1937 (wyd. Warszawa 1938), s. 278.

mimo to p r ó b ą – miniaturowym esejem. Jest zawsze jak odcisk szukający dłoni, jak ślad stopy badającej w ciemności drogę, nim uczyni się następny krok.[42] (podkr. Autora wstępu)

Owo „ciążenie ku paradoksowi" widoczne jest również w dyskursywnej *Palubie*[43]. Co znamienne, paradoksalność (jak zwykło się uważać, najdobitniej manifestująca się na poziomie wyrażeń i zwrotów) zdaje się w powieści określać także status pojedynczego słowa, które – będąc z założenia „wypowiedzią nastawioną na wyrażanie" – nieustannie manifestuje swą semantyczną „niegotowość" i przekorę. Jedną z osobliwości utworu jest fakt, iż korygującymi, „antytetycznymi" cudzysłowami Irzykowski opatrzył wyrazy zwykłe i codziennie używane, np. „szczęście", „miłość", „reguła", „piękno", „rozumieć", a nie, co ogólnie przyjęte, eksperymenty pojęciowo-stylistyczne w rodzaju tak osobliwych wyrażeń i zwrotów, jak: „dusza nabawiła się niestrawności", „gruczoł tęsknoty", „wyrzuty sumienia egoizmu", „mięso rzeczywistości" itp. Te dziwaczne i, by tak rzec, „samorestrykcyjne" twory nie kryją swej przypadkowości ani prowizoryczności, próbują zbliżyć się do „tych warstw życia, gdzie ono abstrakcji urąga, spod uogólnień się usuwa i objawia się jako trudne do rozwikłania, rozpaczliwe, wyjątkowe" (s. 151).

Irzykowski, w odróżnieniu od postmodernistów, zdaje się więc mimo wszystko wierzyć w istnienie rzeczywistości niezależnej od języka: rzeczywistości, „o której – by sparafrazować znaną formułę Wittgensteina – nie powinno się milczeć", mimo że nie sposób zawrzeć ją w słowach.

42/ Słowa te stanowią część wstępu, którym S. Lichański opatrzył wybór aforyzmów Irzykowskiego (K. Irzykowski *Aforyzmy*..., s. 15; podkr. – S.L.). Por. fragmenty poświęcone aforyzmowi w artykule W. Grajewskiego *Maszyny dialogowe*, w: *Dialog w literaturze*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1978, s. 231-232.

43/ Jerzy Kwiatkowski zwrócił uwagę na dwie tendencje w interpretowaniu terminu „paradoks": „Jedna – węższa – domaga się odeń pozornej sprzeczności wewnętrznej, poza którą kryje się jakaś prawda [to paradoks logicznie-formalny, którego punkt graniczny stanowi kategoria oksymoronu]. Druga – szersza – poprzestaje na warunku szokującej czy błyskotliwie sformułowanej sprzeczności z powszechnie panującymi poglądami" (tegoż, *Poeta paradoksu*, w: *U podstaw liryki*..., s. 136-140). W odniesieniu do *Paluby*, jak sądzę, znajduje zastosowanie przede wszystkim definicja typu drugiego, co wiąże się ze sprzeciwem Irzykowskiego wobec ogólnie przyjętych przekonań. Nad wyraz dosadnie zamanifestował się on w powieści poprzez przekorne parafrazy znanych przysłów, np.: „Kłamstwo wypływa na wierzch jak oliwa, prawda opada, bo jest ciężka i trudna" (s. 235). Nie wydaje się jednak, żeby wniosek Kwiatkowskiego, iż „przy takim ujęciu sprawy kategoria paradoksu okazuje się elementem podrzędnym w stosunku do kategorii aprosdokezy: oddziaływania poprzez zaskoczenie, poprzez niespodziankę", w tym kontekście zachowywał swą aktualność. (Aprosdokezę nazywa krytyk „paradoksem w porządku oddziaływania estetycznego"). Strategia Irzykowskiego ma bowiem, jak się wydaje, przede wszystkim wymiar intelektualny, a autorowi *Walki o treść* niewątpliwie obcy jest wszelki konceptualizm „przesuwający punkt ciężkości ze sfery znaczeń w sferę znaku".

Ostentacyjnie demonstrowana inwencja słowna, połączona z upodobaniem do konstrukcji osobliwych, podkreśla w świecie przedstawionym *Pałuby* rys błazenady, mąci jednorodność nastroju, stawiając pod znakiem zapytania również powagę rzekomo naukowego wywodu narratora. Długo bagatelizowana przez krytykę groteskowość powieściowych sytuacji i motywów współtworzona jest zatem przez groteskowość języka, która jakkolwiek na tle późniejszych dokonań w tej dziedzinie może się wydać nader umiarkowana, w znacznej mierze przygotowuje je i zapowiada[44]. A ongiś już zauważono, że „zbliżając to, co dalekie, łącząc to, co się wzajemnie wyklucza, burząc potoczne wyobrażenia – g r o t e s k a w s z t u c e j e s t p o k r e w n a p a r a d o k s o w i w l o g i c e"[45].

Brygida PAWŁOWSKA-JĄDRZYK

---

[44] Na temat motywów groteskowych w *Pałubie* zob.: K. Obremski *„Pałuba", groteska i pytania wokół koncepcji Santayany*, „Przegląd Humanistyczny" 1982 nr 11, s. 83-94; B. Pawłowska *Parodia i groteska w „Pałubie" Karola Irzykowskiego*, „Przegląd Humanistyczny" 1995 nr 5, s. 153-168. Ostatnia z wymienionych rozpraw wywołała polemikę, którą jako autorka skłonna jestem z perspektywy czasu uznać za uzasadnioną i celową. Dotyczy ona w zasadzie jedynie nazbyt pochopnej tezy historycznoliterackiej, zamykającej artykuł, a nie samej interpretacji aspektów groteskowych *Pałuby*, stanowiącej jego zasadniczą część; zob.: K. Siatkowska-Cellebat *Irzykowski – pierwszym polskim postmodernistą?*, „Przegląd Humanistyczny" 1997 nr 4, s. 89-96.

[45] Opinia L.E. Pinskiego. Cyt. za: M. Bachtin *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przel. A. i A. Goreniowie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975, s. 94. Por. także G.G. Harpham *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton 1982, s. 19-20.

Co znaczy historia historiografii?

Pierwsze rozprawy wchodzące w skład książki Giovanny Brogi Bercoff[1] powstały w 1982 roku, a więc w okresie, kiedy żywe były echa dyskusji, stanowiącej rodzaj sądu nad nauką historii. Przypomnijmy. Praktyka szkoły *Annales*, zrywająca z opowieścią na rzecz historii ilościowej i seryjnej, zostaje gwałtownie skrytykowana przez Paula Veyne w pracy *Comment on écrit l'histoire* (Paryż 1971). Veyne podkreśla, że każda relacja historyczna jest „opowieścią, która organizuje się w zrozumiałą intrygę" (s. 111). Michel de Certeau, przedstawiciel „annalistów", w eseju zatytułowanym *Operation historique* potwierdza wprawdzie tezę Veyne'a, że wszelka historiografia buduje swój dyskurs według kryteriów narratywizacji, ale nie podważa statusu narracji historycznej w rozwoju wiedzy. Celem jej nie jest ani przyjemność, ani ciekawość, ale możliwość dotarcia do faktów, które miały miejsce naprawdę. Niezależnie od francuskich sporów Amerykanin Hayden White publikuje w 1974 książkę *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, w której twierdzi, że historyk tworzy swój przedmiot badania, posługując się znanymi z literatury sposobami fabularyzacji, takimi jak romans, tragedia, komedia, satyra. Historiografię traktuje jako „formę tworzenia fikcji" , biorąc za motto swojej pracy paradoks Rolanda Barthesa: „Fakt istnieje tylko w języku"[2].

Brogi Bercoff nie przywołuje tych teoretycznych sporów, ale książka jej pisana jest z pełną świadomością kryzysu historiografii, co więcej – stanowi jego znakomitą, empiryczną ilustrację . Jak bowiem inaczej zrozumieć uwagę poczynioną po wnikliwej analizie konkretnych tekstów, że ich „wartość jako wiarygodnego źródła historycznego jest nikła lub prawie żadna" (s. 268), a także cytowany przez autorkę

1/ G. Brogi Bercoff *Królestwo Słowian. Historiografia Renesansu i Baroku w krajach słowiańskich*, seria „Nauka o literaturze polskiej za granicą" red. A. Nowicka-Jeżowa, Izabelin 1998; dalej w tekście podaję nr strony bezpośrednio po cytacie.

2/ Por. H. White *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2000, s. 2 i 317.

fragment prywatnego listu Claude Backvisa, który pisał: „Wraz z wymową, ale jeszcze w większym stopniu niż ona, narracja historyczna była przez stulecia jedynym gatunkiem prozatorskim, należącym integralnie do estetyki literackiej" (s. 269). Są to fragmenty „podsumowania" pisanego już w latach dziewięćdziesiątych, w chwili edycji *Królestwa Słowian*, książki, w której autorka praktycznie udowodniła, w jaki sposób historiografia słowiańska dziedziczy „dwie dusze: *opus oratorium* i *lux veritatis* i dlatego uczestniczy zarówno w poszukiwaniu prawdy i wiedzy obiektywnej o historii, jak i należy do dziejów ekspresji literackiej" (s. 268). Co jest jednak prawdą dla samej Brogi Bercoff? Chyba sama ekspresja literacka, ujawniona w tekstach, które stanowią pierwszorzędne źródła do dziejów historiografii. W ten sposób uczona włoska praktycznie realizuje to, co Hayden White nazwał „metahistorią".

Nie jestem historykiem ani badaczem literatury staropolskiej. Z autorką *Królestwa Słowian* łączy mnie tylko pewien wycinek jej zainteresowań: ciekawość dla językowej artykulacji kronik, opowieści, przekonań, mitologemów . Ale także coś więcej: pytanie o możliwość artykulacji rzeczywistości, „prawdy" w tych splątanych literackich fabułach. Czy jest to tylko prawda o ich autorach i kontekstach, czy także jakiś krok w kierunku kreacji metody, której celem byłaby jednak wiedza o rzeczywistości? Sięgając do przywołanych autorytetów, bliższa byłabym przekonaniom Michela de Certeau, aniżeli Veyne'a i White'a. Podobnie jak Brogi Bercoff, która w tej chwili jest dla mnie autorytetem.

Brogi pokazuje, że nauka czy też odkrywanie prawdy stanowiły w historiografii słowiańskiej XVI i XVII wieku ostatni z możliwych celów. Ich hierarchia przedstawiała się następująco:

1. Zasadę pierwszą stanowiła *delectare* zaspokajana poprzez fabularyzację przyjemność czy ciekawość. Brogi wielokrotnie podkreśla, że w badanym piśmiennictwie komunikacja z czytelnikiem była o wiele ważniejsza, aniżeli odniesienie tekstów do rzeczywistości obiektywnej, co więcej, owa komunikacja decydowała o mitologicznym, baśniowym czy politycznym charakterze samego odniesienia.

2. Cel dydaktyczno-moralistyczny, artykułowany w starożytnym *dictum*: *Historia-magistra vitae* stanowił równie ważną przesłankę wszelkiej premodernistycznej historiografii. Można tu przytoczyć – niezależnie od Brogi – sentencję Cervantesa: „Prawda, której matką jest historia, spólzawodniczka czasu, depozytariuszka czynów, świadek przeszłości, przykład i monit dla teraźniejszości i nauka dla wieków przyszłych".

3. Cel ideologiczny wiązał się z budzącą się w tym okresie świadomością etniczną, dynastyczną i państwową; odpowiadała mu tendencja heroiczno-mitologizująca, służąca jednoczeniu państwa przez tradycję.

4. Dopiero na ostatnim miejscu funkcjonuje Cycerońska zasada *lux veritatis*, przy czym sama *veritas* rzadko pojmowana była w rozumieniu Arystotelesa, jako wartość logiczna zdania; o wiele częściej chodziło o prawdę Objawienia, prawdę Bożą. Jednak – co wielokrotnie Brogi podkreśla – teksty historiograficzne od tekstów religijnych różniło przekonanie, że prawdę Bożą trzeba udowodnić, a nie tyl-

ko głosić. W tym przekonaniu autorka znajduje impuls do rozwoju historiografii naukowej.

Samo jednak „udowodnianie" miało rozmaite aspekty: poza narracją, która przedstawiała się na ogół jako opowieść o wydarzeniach, równie istotne było wyjaśnianie, argumentacja. I tu właśnie otwierała się droga do wszelkiego rodzaju fikcji, od heroiczno-mitologizujących do aktualnych usprawiedliwień polityczno-ideologicznych. Tu również otwierało się pole do popisów retorycznych.

Narracja o świecie słowiańskim „rozrywana" była przez dwie sprzeczne, chociaż jeszcze nieuświadamiane tendencje. Zgodnie z *Poetyką Arystotelesa* miała mówić o tym, co było, o faktach w ich niepowtarzalnej szczegółowości, zgodnie z *Retoryką* tegoż autora miała kształtować swoją językową postać, posługując się skonwencjonalizowanymi środkami artykulacji myśli (*dianoid*) w prozie, w taki sposób, aby do tej myśli przekonać odbiorcę. Stąd „to, co rzeczywiście było", obowiązkowo jawiło się ubrane w sztafaż stylu, emfazy, przytaczanych oracji, alegorii i metafor. Retoryka dominująca w stylu historiograficznym oddalała myśl od rzeczywistości na korzyść machiny językowej służącej przede wszystkim *delectare*.

Sięgnijmy po przykład polski: chodzi o *Roczne dzieje kościelne od roku Pańskiego 1198 aż do lat naszych* Jana Kwiatkiewicza, wydrukowane w języku polskim przez jezuitów w Kaliszu w roku 1695. Brogi pisze

> Cała struktura hagiograficzna i postępowanie dowodowe jest u Bzowskiego [autora *Historia ecciesiastica, 1616* – Z.M.] – przynajmniej w teorii – oparte na wiarygodności źródeł. Natomiast cuda opisane przez Kwiatkiewicza wyizolowane i pozbawione kontekstu narracyjnego są tylko anegdotami folklorystycznymi, z całą pewnością wybranymi z racji skuteczności oddziaływania na fantazję i wyobraźnię słuchaczy mniej wyrobionych i znajdujących upodobanie w powiastkach jednocześnie przyjemnych, budujących i przykładnych. Jest to więc znakomity przykład „długiego trwania" Średniowiecza wśród mniej wykształconych warstw społeczeństwa. Średniowiecza ujętego w normy teoretyczne (ideologiczne i retoryczne) programu religijnej i kulturalnej propagandy Towarzystwa Jezusowego. Książka Kwiatkiewicza zawiera wersję tego programu, formalnie wywodzącą się z wzorców rzymskich i międzynarodowych, ale jednocześnie wysoce zsarmatyzowaną i dostosowaną do działań kaznodziejskich pośród prostych ludzi. (s. 176)

Oczywiście nie wszystkie dzieła historiograficzne miały tak wyraźny cel dydaktyczno-rozrywkowy. Wbrew potocznym tezom o upadku racjonalistycznego ducha Renesansu w piśmiennictwie XVII wieku autorka podkreśla wyraźny postęp w dziejopisarstwie, ujawniający się w kryzysie narracji heroiczno-mitologicznych na korzyść waloryzacji źródeł, dokumentów i archiwów, opracowywania roczników, eksplikacji kronik. Dostrzega ambiwalentną rolę kontrreformacji, mimo że fałszowała ona historię niekiedy w sposób bardzo prymitywny (s. 129), to jednak zamiłowanie do poszukiwań archiwalnych powoduje, że w okresie tym kształtuje się metodologia stanowiąca wstęp do nowoczesnego historyzmu, który pojawi się w Oświeceniu, a którego przesłanki autorka znajduje także w pracach filozofa G.W. Leibniza (autora niedokończonych *Annales Imperii*).Tę bardzo złożoną sytu-

ację ilustruje recepcja prac Długosza w XVII-wiecznych, zdominowanych przez klerykalną kulturę we Włoszech. Jego *Annales seu cronicae incliti Regni Poloniae*, dzieło oparte na studiach archiwalnych i dokumentach źródłowych, nie doczekało się wydania drukiem w Polsce z powodu cenzury, za granicą m.in. z powodu „krótkowzroczności kultury renesansowej, która wyżej ceniła dzieło Kromera ze względu na jego piękną cycerońską łacinę, a zatem ze względu na sztukę retoryki". Jednak „dokumentalny" Długosz bywał dostrzegany przez historyków-erudytów, którym – bez względu na cel, jakim było udowodnienie „Prawdy absolutnej, to znaczy prawdy jedynego Kościoła, Świętej Matki Naszej" – zdarzało się, „że odkrywali i upowszechniali źródła i wartości, których świetna i radosna kultura Renesansu nie umiała docenić" (s. 267). W książce Brogi – niezależnie od analizowanych przykładów – brak jest tego minorowego tonu, który dominuje we współczesnych dyskusjach o historii. Mimo że opisywane dzieła mają ukierunkowanie głównie pragmatyczne, autorka zdaje się wierzyć w szansę dziejopisarstwa na drodze odkrywania prawdy. Tyle, że według niej owa epistemologiczna szansa pojawiła się trochę później, trochę dalej.

Królestwo Słowian stanowi interesującą i twórczą realizację idei komparatystycznych. Praca uczonej niesłowiańskiego pochodzenia może położyć kres niekończącym się dyskusjom i sporom o charakterze etnocentrycznym. Autorka wykazuje, że w wieku XVI i XVII znakomite teksty dziejopisarskie powstawały na terenie sąsiadującej z Włochami – Dalmacji, Republiki Dubrownika, Ukrainy, Rosji. W tym konglomeracie kultur i narodów Polska – przodująca w Renesansie w zakresie literatury i nauki – w wieku XVII istnieje tylko jako jedno z państw, a jej dziejopisarska „produkcja" nie ma nic wyjątkowego, poza być może – nie najlepiej ocenianym – sarmatyzmem. Tak więc dzieło włoskiej komparatystki, stanowiąc dla naszego czytelnika znakomite kompendium informacyjne, zarazem stwarza powód do głębszej refleksji nad miejscem naszego narodu w *Królestwie Słowian*, miejscem, którego szczególność przypisywaliśmy sobie w niekoniecznie zasłużony sposób. Można tu zastosować słowa, które napisał Daniel Beauvois o innej pracy komparatystycznej (chodzi o antologię *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*): jest to „piękna lekcja nieskończonej cierpliwości oraz tolerancji koniecznej w badaniach nad fenomenem «Innego»".

Zofia MITOSEK

Paradoksy „watologii"

Obrodziło ostatnio egzegezą utworów Wata, i to jak obrodziło... Recepcja jego dorobku literackiego przybiera już formy nie tylko dyskursywne. Mam na myśli wystawę *Wiek Wata* (wyraźna aluzja intertekstualna do *M o j e g o w i e k u* !) w Bibliotece Narodowej; jego utwory bywają „rozbierane" i „ubierane" w różnorakie „kostiumy" metodologiczne, poddawane analizom szczegółowym i syntetycznym uogólnieniom, zarówno za pomocą (w miarę) potocznej polszczyzny w zaciszu polonistycznych pracowni, jak i w całej „okazałości" dyskursu humanistycznego w czasie konferencji naukowych, w części lub w całości mu poświęconych. Za przykład tej ostatniej niech posłuży sympozjum na Uniwersytecie Łódzkim z maja 1998 roku, którego pokłosiem są *Szkice o poezji Aleksandra Wata* pod redakcją J. Brzozowskiego i K. Pietrych, zawierające m.in. teksty o *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* (T. Bocheński: *Szalony Orestes – Wat?*), *Sądzie Ostatecznym* (A. Kaliszewski: *Smiech apokalipsy*) czy utworach z *Ciemnego świecidla* (K. Pietrych: *„Ciemne świecidło" poezji, czyli krótki traktat o ontologii, historii, poznaniu i etyce*). Wśród opracowań nie brak tak ujęć tradycyjnych, jak i omówień zupełnie nowatorskich, bo na teorii rytmu H. Meschonnica opartych (A. Dziadek *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999).

Krystyna Pietrych wzięła pod lupę niewielki wycinek twórczości autora *Mopsożelaznego piecyka*, a mianowicie *Wiersze śródziemnomorskie* (1962). Wybór nie był przypadkowy, gdyż – jak twierdzi autorka – „poemat śródziemnomorski jest jedynym większym ukończonym utworem w dojrzałej twórczości Wata, utworem, w którym równocześnie zbiegają się najważniejsze dla poezji autora *Ciemnego świecidła* motywy i tematy, idee i problemy"[1]. Są nimi – zdaniem uczonej – a u t o -

1/ K. Pietrych *O „Wierszach śródziemnomorskich" Aleksandra Wata*, Warszawa 1999. Książka jest zmienioną wersją pracy doktorskiej, napisanej w IBL PAN pod kierunkiem A. Kowalczykowej i R. Przybylskiego. Lokalizacja cytatów z omawianej książki – w tekście.

biografizm, uwikłanie człowieka w naturę i historię, wędrówka w poszukiwaniu znaczeń (choć bez nadziei na ich odnalezienie, jak miało to miejsce na przykład w przypadku *homo viator* św. Augustyna), odbywająca się zarówno w planie – powiedzmy – „rzeczywistym" (*Pieśni wędrowca*), jak i „onirycznym" (*Sny sponad Morza Śródziemnego*). Autorka nadaje poematowi walor niemalże tekstu „koronnego" Wata, biorąc pod uwagę nie tylko czynniki „wewnętrzne" („reprezentatywność" obecnych w *Wierszach* wątków filozoficzno-antropologicznych dla całej twórczości pisarza), ale również i zewnątrztekstowe. Pisze:

> Usytuowanie pomiędzy wierszami z 1957 roku a *Ciemnym świecidłem* z 1967 roku sprawia, że śródziemnomorski utwór znajduje się w centrum twórczości poetyckiej Wata. Ale oczywiście nie względy chronologiczne były dla mnie decydujące. Wat przez całe życie planował napisanie Dzieła, obszernego utworu mającego stać się *hauptwerkiem* jego twórczości – i dzieła takiego nigdy nie napisał. Nie ukończył *Ucieczki Lotha*, powieści o mechanizmach hitleryzmu w Niemczech, w sferze mniej lub bardziej zaawansowanych projektów pozostała zarówno syntetyczna praca o stalinizmie, jak i powieść osnuta wokół wydarzeń związanych z zabójstwem prezydenta Kennedy'ego. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera fakt, że poemat śródziemnomorski jest jedynym większym ukończonym utworem w dojrzałej twórczości Wata. Śródziemnomorski poemat w sposób chyba najpełniejszy prezentuje poetycką antropologię Aleksandra Wata. (s. 11)

Teza bardzo śmiała, niepoparta jednak analizą porównawczą (czyżby począwszy od *Mopsożelaznego piecyka* czytelnicy Wata byli skazani na lekturę zawsze tego samego?), toteż istnieje ryzyko postawienia autorce przez „niewtajemniczonego" czytelnika zarzutu arbitralności. Dlaczego nie na przykład *Poemat bukoliczny* albo wiersz *Co ja na to poradzę...* z *Ciemnego świecidła*, uznawany za pewnego rodzaju manifest poetycki pisarza? Dlaczego nie *Wiersze somatyczne*? – mógłby zapytać (naiwnie?) początkujący „watolog" lub adept „czarnej magii" wiedzy polonistycznej... *Wiersze śródziemnomorskie* są dziełem na pewno, ale czy – z takim samym przekonaniem – można mówić o nich jako o „Dziele" (tzn. jako o *opus magnum* poety, tekstach, które – parafrazując żartobliwie Witkacego – są już na pewno „kilowatem" Wata)?

Cytowany fragment mówiący o *Wierszach*... jako o rezerwuarze najważniejszych Watowskich motywów, jako o – mówiąc metaforycznie – swoistej „skamielinie", na której można rozpoznać kolejne „warstwy" *écriture* pisarza, zakreśla również granice obszaru metodologicznego, który będzie rządził odczytaniami kolejnych wierszy w omawianej monografii. Jest nim – jak się wydaje – klasyczna „eksplikacja tekstu". Pietrych „przygląda się" utworom właśnie pod kątem zawartych w nich „motywów i tematów, idei i problemów". Skupia się na tekstach, analizując je w sposób dowodzący szerokiej wiedzy i obycia z narzędziami filologa.

Przywoływanymi najczęściej w książce łódzkiej badaczki kontekstami filozoficznymi wierszy Wata są przede wszystkim prace z zakresu religioznawstwa (szczególnie Mircei Eliadego) oraz opracowania ogólne dotyczące znaczeń symbo-

li. Jakby ignorując najnowsze, tak bardzo „modne"[2] w środowiskach naukowych koncepcje postsrukturalistyczne i dekonstruktywistyczne, Pietrych napisała po prostu rozprawę z historii literatury, rozprawę – dodajmy – bardzo wdzięczną w lekturze, nieprzeładowaną zbędną terminologią filozoficzną, zalecaną wszystkim tym, co parają się „watologią" na co dzień czy od święta, ale nie tylko.

Układ całości jest bardzo przejrzysty. Po analizach każdej części cyklu *Wierszy...* (*Pieśni wędrowca*, *Sny sponad Morza Śródziemnego*) następują rozważania „wokół" – mające charakter dążących do syntetycznych uogólnień komentarzy. Chodzi tutaj nie tylko o poszerzenie kontekstów kulturowych, w obrębie których można utwory usytuować (np. problem „diabła w historii" oraz często przerażająco banalne, acz tragiczne w skutkach realizacje zła w procesie dziejowym), ale również ukazanie ich zaplecza religijnego czy heretyckiego (lecz zawsze wiążącego się z religią), silnego osadzenia utworów Wata w tradycji kultury europejskiej. Funkcjonalizacji i zabiegom interpretacyjnym podlega nawet utożsamienie w *Pieśni siódmej* Pseudo-Dionizego – autora *O teologii mistycznej* – ze świętym Dionizym, męczennikiem z III w.n.e., otaczanym szczególnym kultem we Francji. Przypomnijmy stosowny ustęp omawianego tekstu:

> Bóg jest zły. Na odwrót – Nieskończenie, Niepojęcie Dobry,
> Co zresztą jest tylko trywialną metaforą Niepojęcie Dobrego, jak to
> Słusznie napisał święty Dionizy, ten sam, któremu hopla, ucięto głowę.

Pietrych przygląda się z uwagą temu fragmentowi, po czym konkluduje:

> Wydaje się, że literacka postać świętego Dionizego ukazana jest głównie jako przykład niemożności ucieczki przed absurdem zła. Okazuje się bowiem, że jeśli nawet efektem ludzkich dociekań staje się prawda – „Bóg jest niepojęcie dobry" – to i tak nie ocala ona od absurdalnego i strasznego wyroku, nie chroni przed Złem (nie Złym!), czyli przed Szatanem. Absurdalność zaś ingerencji zła podkreślona zostaje już w samej stylistyce *Pieśni VII* z okrzykiem „hopla!". Burzy on cały retoryczno-teologiczny wywód przypisany świętemu Dionizemu. Zła nie da się zracjonalizować, działa ono całkiem nieoczekiwanie i nonsensownie. (s.71)

Czytelnik *Wierszy śródziemnomorskich* – jak pisze Pietrych – uczestniczy w podróży, choć w każdej z części cyklu diametralnie innej. *Sny* „proponują inną wyprawę" niż *Pieśni*: „wyprawę równoległą, ponieważ podjętą w tym samym miejscu i czasie, ale odmienną. To wyprawa, podczas której przemierza się nie zewnętrzne – choćby tak jak w *Pieśniach* – prowansalskie pejzaże, lecz wewnętrzne terytoria i przestrzenie; wiedzie ona w głąb siebie – własnych niepokojów i lęków, przeczuć obsesji i strachów" (s. 107–108). Badaczka zdaje sobie jednak sprawę z umowności utworów literackich – zawsze bazujących na ś w i a d o m e j aktywności osoby piszącej, zawsze uobecniających w sobie jakąś k o n s t r u k c j ę – które odwołują

2/ Moim zdaniem, owa „moda" (stąd metafory „konfekcyjne") ze względu na swoją powszechność nie stanowi już *haute couture* humanistyki – to raczej jej *prêt-à-porter*.

się do konwencji snu. Tak więc w „snach literackich" Wata pomieszczonych w drugiej części poematu „nic nie pojawia się przypadkowo; przeciwnie – wszystko coś znaczy, choć znaczy niejednoznacznie" (s.110).

Linearność[3] porządku odczytywania (i – dodajmy – opisywania) utworów Wata przez badaczkę sprzyja „bezpiecznej" lekturze. Świat „przedstawiony" tekstów autora *Poematu bukolicznego* stanowi w jej ujęciu konstrukcję zamkniętą. Mówiąc metaforycznie, jest raczej „ogrodem francuskim" niż dzikim ogrodem „angielskim" (przez wzgląd na miejsce największej recepcji Derridiańskiej dekonstrukcji rzec by się chciało – amerykańskim), pozbawionym troskliwej pieczy zmarłego już ogrodnika; obszarem, gdzie sens zostaje raczej w trakcie lektury „przyłapany", a nie umyka, pleni się (jak zwierzęta i ludzie w wypowiedziach Kaina, którego „strumień świadomości" mają przyjemność odszyfrowywać czytelnicy przywołanego powyżej *Poematu...*) i rozprzestrzenia.

Największe wątpliwości budzi sposób zastosowania przez Krystynę Pietrych koncepcji „ja" sylleptycznego autorstwa Nycza. Przypomnijmy:

> model sylleptyczny podmiotu to „ja", które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe.[4]

Tradycją „watologii" stało się jednakże uznawanie relacji pomiędzy „życiem" (mówiąc po szkolarsku) a utworami pisarza za specyficzną, to znaczy – rzekomo dzieła Wata bardziej niż teksty innych pisarzy domagają się kontekstu biograficznego jako jednego z najważniejszych czynników umożliwiających interpretację. Patronem tego przekonania w recepcji twórczości Wata wydaje się być Czesław Miłosz – autor zawartego w *Prywatnych obowiązkach* szkicu *O wierszach Aleksandra Wata*. Interpretatorzy przywołują równie często metapoetycką refleksję samego „przedmiotu" rozważań, a mianowicie fragment *Dziennika bez samogłosek*, z którego dowiadujemy się:

> Jedynym dziś kryterium jest twarz poety, to znaczy osobowość poetycka i los, rzecz – **niestety** – spoza samej poezji. Jedynym uchwytnym gwarantem jest szczerość – właściwość tedy moralna. I cena, którą poeta zapłacił sobą za wiersz, sprawa biografii, która według krytyków nie powinna nikogo obchodzić.[5] (podkr. – W.F.)

3/ Kolejne rozdziały odpowiadają danym częściom „poematu" Wata: po analizach *Pieśni wędrowca* następują „rozbiory" *Snów sponad Morza Śródziemnego*, a rozdział ostatni monografii konstytuują refleksje dotyczące utworu *Poezja*, który zamyka cykl *Wiersze śródziemnomorskich*.

4/ R. Nycz *Tropy „ja". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: tegoż *Język modernizmu*, Wrocław 1997, s. 108.

5/ A. Wat *Dziennik bez samogłosek. Pisma wybrane*, t. 2, oprac. K. Rutkowski, London 1986, s. 173.

Józef Olejniczak, autor *W–Tajemniczania*, pisał:

> Refleksja nad twórczością Aleksandra Wata, pomijająca kontekst biografii poety nie wydaje się możliwa [...]. Uwzględniają to wszyscy komentatorzy i interpretatorzy pisarstwa Wata.

Dalej przyznaje jednak, że interesują go przede wszystkim „sposoby, w jakie doświadczenia losu Wata przybrały w jego utworach kształt literackiej figury" w dwóch znaczeniach: jako „chwytu literackiego" (budowania na zasadzie bliższej lub dalszej analogii związku realnej biografii z wzorcem kulturowym, mitycznym bądź biblijnym) oraz jako powtarzalności losu ludzkiego[6]. „Bycie" (realnej osoby pisarza) może więc stać się metaforą sytuacji człowieka wobec Historii i Natury (problem zła) oraz jego nieuchronnej cielesności (skończoności), implikowanej sytuacją zamknięcia za „murem" skóry, w „ścianach" przeszywanych dojmującym bólem wnętrzności. Zarówno w książce Olejniczaka, jak i w *Rytmie i podmiocie*...A. Dziadka pojawia się kategoria „ja" sylleptycznego. Obaj badacze (szczególnie A. Dziadek) wydają się wykorzystywać w odniesieniu do wierszy Wata to samo pojęcie, co Krystyna Pietrych, które jednak przy bliższym oglądzie okazują się nie być ze sobą tożsame. Zdaniem Nycza:

> Najbardziej znamiennym sygnałem odmienności tej grupy tekstów [chodzi o utwory, gdzie występuje podmiot sylleptyczny – W.F.] jest zapewne tożsamość nazwisk 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.[7] (podkr. – W.F.)

Stąd możliwość następujących konkluzji badaczy:

> W tych tekstach, gdzie „ja" autorskie jest jednoznacznie opatrzone sygnaturą autorską, mamy do czynienia z podmiotem sylleptycznym.[8]

> model podmiotu sylleptycznego nie jest jedynym w twórczości Wata. Obok manifestacji „ja" autorskiego, dokonywanej w wielu jego wierszach spotkać też można takie, w których autor *Bezrobotnego Lucyfera* w równie demonstracyjny sposób „ukrywa" podmiot autorski albo dążąc do jego zanikania [...], albo z upodobaniem poddając go różnego rodzaju metamorfozom, stosując przy tym lirykę maski albo technikę „mitopoetyckiego odwrócenia".[9] (podkr. – W.F.)

Z kolei autorka *O „Wierszach śródziemnomorskich"*... przekłada ową kategorię na niemal całą twórczość poetycką (i nie tylko) Wata, z omawianym przez siebie cy-

---

6/ Por.: J. Olejniczak *W–Tajemniczanie – Aleksander Wat*, Katowice 1999, s. 9-10.

7/ R. Nycz *Tropy „ja"*..., s. 108.

8/ A. Dziadek *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 131.

9/ J. Olejniczak *W–Tajemniczanie*..., s. 265.

klem włącznie (s. 7-8), co jest tezą co najmniej ryzykowną, zważając na anonimowość (brak imienia, nazwiska) osoby mówiącej (osób mówiących?) poematu w przeciwieństwie do – przykład najoczywistszy z możliwych, przyznaję!– *Mopsożelaznego piecyka*. Co prawda w omawianym przez nią cyklu nie brak aluzji do egzystencjalnych przygód i dramatów poety znanego w historii literatury jako Aleksander Wat. Są nimi na przykład: motyw „Syberii" warszawskiej neurologii (czyli sali w szpitalu Św. Dzieciątka Jezus, gdzie pisarz przebywał w 1953 r.) w *Śnie trzecim* czy posiadająca walor polemiczny parafraza fragmentu młodzieńczego i najbardziej kontrowersyjnego utworu Wata – *JA z jednej strony i JA z drugiej strony...* w *Pieśni ósmej*:

[...] Centa
[uressy
broniące Tronu, tak pisałem mając lat dwadzieścia. Już nie ma
[centauress.

Pietrych nie boi się podejrzeń o „anachroniczny biografizm czy naiwny genetyzm" (s. 8), jej koncepcja podmiotu u Wata zbliża się bowiem w wielu miejscach (pomimo licznych odniesień do wypowiedzi metaliterackich poety oraz cytatów z *Mojego wieku* czy *Dziennika bez samogłosek*) do pojęcia „figury" w obu znaczeniach zaproponowanych przez Olejniczaka. Autorka monografii pisze: „Podmiot *Wierszy śródziemnomorskich* nazywam najczęściej poetą lub bohaterem – jest on tyleż literacką fikcyjną kreacją, co świadectwem istnienia człowieka prawdziwie cierpiącego i cierpieniu próbującemu sprostać, człowieka dramatycznie uwikłanego w los najbardziej indywidualny, jak i ten, który stał się w XX wieku losem zbiorowym" (s. 8).

Interesujący jest zbiór swego rodzaju *loci communes* refleksji literaturoznawczej nad twórczością Wata. Uwikłanie bohatera wierszy w biografię poety – to jedna z najbardziej powszechnych opinii. Nie staram się jej podważyć[10], choć jako czytelnik *Dowodzenia vs perswazji* Stanleya Fisha[11] chciałbym pozwolić sobie na po-

[10] Większość interpretatorów tekstów Wata nie epatuje biografizmem, tworząc misterne, często bardzo subtelne kontrukcje logiczne, które jednak niemal zawsze prowadzą do konkluzji, iż przed nawiązaniami do „faktów z życia wziętych" uciec nie sposób. Z całym szacunkiem dla poety, jego zaprośredniczony poprzez język obraz będę odtąd konsekwentnie nazywał „Watem", chcąc w ten sposób odróżnić „ja" piszące i często stanowiące „miejsce przepływu kodów" od Aleksandra Wata (1900-1967) poety, prozaika i tłumacza.

[11] S. Fish *Dowodzenie vs perswazja: dwa modele krytycznej działalności*, „Teksty Drugie" 1999 nr 6. Jestem świadomy, iż mogę zostać zaatakowany własną (acz nie do końca, bo z tekstów Gombrowicza zaczerpniętą i Fishem naostrzoną) bronią. Ktoś może posądzić mnie o wyrachowanie, gdyż, cytując artykuł Fisha, krytyka „staje się w takim razie [chodzi o interpretację jako o działanie pewnej ludzkiej „wspólnoty" – W.F.] działalnością niesłychanie cyniczną, w której obstaje się przy jakimś punkcie widzenia tylko dlatego, że prawdopodobnie zdobędzie się wtedy jakieś punkty lub dlatego, że nie jest on, jak dotąd jeszcze, „zajęty" przez kogoś innego" (S. Fish *Dowodzenie*..., s.163)

stawienie „watologom" kilku pytań: Na ile znajomość tzw „literatury przedmiotu" może ograniczać / zakłócać odbiór tekstu literackiego? Czy można mówić o istnieniu pewnego „pola" możliwych (i niemożliwych) interpretacji utworów autora *Wiersza ostatniego*? Czy przedmiot „watologii" może nadal być uważany za *terra incognita*, czy może jest już całkowicie podbity przez tekstologicznych „konkwistadorów"? Inaczej: na ile czytanie Wata może być jeszcze „przygodą", a na ile jest już „rutyną"?

Najbardziej eks-centrycznym (tzn. znajdującym się na marginesach „centrum" konstytuowanego przez zespół przekonań „wspólnoty interpretacyjnej") odczytaniem wierszy Wata wydaje się być propozycja lekturowa Adama Dziadka w książce *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Twierdzi on, że poezja Wata jest „nazbyt często odczytywana przez pryzmat zawartego w niej projektu lektury, który Wat do pewnego stopnia opracował sam, co jest ewidentnie elementem strategii autorskiej" – przyznaje – „piszący te słowa dal się wielokrotnie złapać w zastawioną w ten sposób pułapkę...". W dalszej części, powołując się na opinie Baranowskiej i Venclovy, pisze, iż na ten projekt „składają się autokreacja, rozliczne fantazmaty, pernamentna skłonność poety do hiperboli, a nawet mitomanii"[12]. Nader interesująca i nęcąca badawczo wydaje się próba wykazania zbieżności pomiędzy „rozwichrzeniem" stylu, swoistym „szaleństwem" językowym w utworach Wata z problematyką intertekstualną. W rozdziale zatytułowanym *Wyznaczniki formalne poezji Wata* sygnalizuje problem „wielogłosowości" rezultatów zmagania się pisarza z materią języka, ich „kolażowości" oraz związków rozważań poety nad kwestią „autorstwa" z pracami Barthesa i Foucaulta.

Uzmysłowienie sobie „wielości" głosów (często bez jednoznacznej sygnatury autorskiej) w utworze literackim musi więc w konsekwencji doprowadzić do podważenia przekonania o homogeniczności tekstu sankcjonowanej przez instancję autorską. Piszący staje się przekaźnikiem głosów z przeszłości, jak i kodów istniejących równolegle, w synchronii (charakterystyczna dla utworów Wata inkrustacja tekstów wyrazami / zwrotami zapożyczonymi z języków obcych lub leksemami należącymi do różnych rejestrów polszczyzny).

Natomiast w przypadku pracy Pietrych, ten aspekt praktyki pisarskiej Wata nie został uwzględniony (symptomatyczny brak analiz stylistycznych!), a może po prostu nie jest wyrażony *explicite* (efekt roztrząsania potencjalnych znaczeń sensów *Wierszy śródziemnomorskich* dowodzi erudycji w zakresie kontekstów religijnych i filozoficznych omawianej przez autorkę poezji, a więc – mówiąc językiem Riffaterre'a – tej poezji „interpretantów") stąd możliwy zarzut o niekonsekwencję w ujmowaniu problemu „podmiotu" *Wierszy*... Bezdyskusyjny jest natomiast fakt, że w pracy uczonej obcuje się z różnym natężeniem „biografizmu" (pomimo odżegnywań się od niego) w zależności chyba od przydatności tego kontekstu dla wyczerpującego „omówienia" utworu. Jego stopień na przykład znacznie wzrasta w przypadku interpretacji *Snów sponad Morza Śródziemnego*:

12/ Por. A. Dziadek *Rytm i...*, s. 90.

> Elementy autobiograficzne [...] pełnią rolę niezwykle istotną, podkreślając tożsamość poety – bohatera utworu i autora – Aleksandra Wata; zacierają granicę pomiędzy fikcją literacką i kreacją podmiotu a życiem i prawdziwą osobą. Poezja zyskuje piętno autentyczności. (s. 113)

Na marginesie tegoż fragmentu, chcąc podzielić się wątpliwościami, pozwolę sobie uczynić pewną uwagę. Wydaję mi się, że nie można jednoznacznie sytuować *Pieśni* po stronie dnia, zaś *Snów...* – po stronie nocy. „Oniryzm" i „realność" (zdaję sobie sprawę z umowności tych kategorii, stąd cudzysłowy) splatają się w jedną całość również w *Pieśniach wędrowca:*

> i ja kamień śród kamieni, i jak on wyniesiony a bez pychy,
> [bezwładny
> a w sił napięciu, w napięć pełni, jaka wisi ściśnięta w kamienną
> [pięść
> księżyca nad krajobrazem jałowym –
> zbudził mnie zgiełk tych
> których przeżyłem.
> *Pamiętaj! Pamiętaj!*
> Nie szpalerem obstawili mnie; nie w karocy
> mam minąć ich tego, co przeżył; nie suknie włożyli świąteczne;
> i nie wianki na ich głowach. Nadzy, choć kształtnie okryci ławą
> gliny. Jak ów z Pompei, który już tylko zdążył schyli ć uniesione
> w zdziwieniu czoło i wzbić wzrok, znużony do śmierci, w ziemię,
> która go zdradziła.
> Pamiętaj! Pamiętaj – krzyczą: a chcą być zapomnieni.
> Pamiętaj! – krzyczą: a chcą wiecznej niepamięci. Nasze piekło –
> w pamięci tych, którzy nas przeżyją
> (*Pieśń trzecia*)

Bohater zostaje nawiedzony (we śnie? na jawie?) przez widma osób już nieżyjących. Pietrych usiłuje rozpoznać status ontologiczny pojawiających się w tekście osób zmarłych:

> Zastosowana przez Wata metoda opisu to jakby zacieśnianie siatki pojęć językowych wobec „zmarłych". C z y z n a c z y t o, ż e j ę z y k n i e j e s t w s t a n i e w y r a ż a ć n i e - b y t u; c z y t e ż, ż e z m a r l i n a p r a w d ę n i e i s t n i e j ą, ż e s ą n i c o ś c i ą, a m ó w i e n i e o i c h b y c i e p o ś m i e r c i t o j e d y n i e k o n w e n c j a? (s. 43)

Tylko taki sposób mówienia jest uprawomocniony do artykulacji, lub raczej p r ó b wyrażenia, niebytu. Nie można bowiem zbliżyć się do tego, co pozostaje poza znaczeniem; nicowanie przez śmierć wyklucza zmarłego poza obszar *semiosis*, choć każda kultura usiłuje poprzez rozmaite rytuały i obrzędy (także językowe) poradzić sobie ze śmiercią jako odebraniem sensu. Żywym (choć w analizowanym

utworze status bohatera jako osoby śniącej sytuuje go raczej „pomiędzy") pozostaje jedynie „zacieśnianie siatki pojęć językowych". Realnym zagrożeniem dla nich[13], ale – podkreślmy – przede wszystkim umarłych pozostaje fenomen pamiętania, „demony pamięci" („Nasze piekło – / w pamięci tych, którzy nas przeżyją"), gdyż – jak pisze autorka *O „Wierszach śródziemnomorskich"* – „sposób istnienia, w pamięci tych, którzy ich [tj. zmarłych – W.F.] przeżyli, włącza ich w czas i w efekcie uniemożliwia (im także!) dotarcie do punktu metafizycznego, do wieczności, do Boga" (s. 45).

Czy zasadne jest – i nie jest to zarzut wobec autorki *O „Wierszach...*, lecz raczej wobec wszelkich prób stworzenia definicji „ja" piszącego – mnożenie różnych, często wysoce abstrakcyjnych koncepcji? Dlaczego „ciało" piszące jest w tekstach krytycznych „zakutane po szyję" w różne „części garderoby", często z różnych „szaf" pochodzące, tak że nie możemy już „go" rozpoznać (czego najdobitniejszym dowodem „rozchwianie" metodologiczne w przypadku podmiotu u Wata)?

Sposób pisania o literaturze – który chciałbym nazwać jej ponownym (po surowej lekcji strukturalizmu) „uczłowieczaniem" i dla którego „watologia" właśnie stara się o nobilitację – wydaje się być (pomimo wszystko!) najbardziej uprawomocniony (nie można uciec od banału) we współczesności, która neguje nawet istnienie w miarę stabilnej kategorii „podmiotu", gdzie „ja" w dziele sztuki (szczególnie literackiej) niewątpliwie wikła się w tekst, stając się jego integralną, równorzędną wobec jego innych elementów częścią. Już nawet sama natura „języka" (jak można pisać o sobie / „sobą" za pomocą czegoś, co należy do wszystkich uczestników wspólnoty językowej?) poddaje w wątpliwość istnienie piszącego jako „twardej" podstawy rzeczywistości (?) utworu.

Pojedyncza epifania (Twarzy) stanowi jednak postulat niemożliwy. Rozumiane procesualnie „odkrywanie" zamiast stającącego się jeden raz, występującego zawsze w aspekcie dokonanym „odkrycia" powinno chyba stać się drogowskazem dla wszystkich, którzy poszukują nie tylko odniesień tekstu do różnych sfer kultury, tych intertekstualnych detektywów, ale przede wszystkim tych, co pomimo wszystko chcieliby widzieć w literaturze nie tylko „wielkie figury semantyczne" i zamkniętą, czasem w jednej książce, całą Bibliotekę Babel, ale również „przestrzeń spotkania" osób.

Wacław FORAJTER

13/ Por. uwagę K. Pietrych o sytuacji bohatera utworu: „ Pamięć ostatecznie przekreśla szansę zdobycia «metafizycznego punktu», który znajduje się poza czasem, poza materią, poza «zwichrzeniem»; uniemożliwia osiągnięcie wieczności..." (K. Pietrych *O „Wierszach...*, s. 44.)

Adam DZIADEK

Anagramy Ferdynanda de Saussure'a – historia pewnej rewolucji

Historia, którą chciałbym przypomnieć, zaczyna się w początku XX wieku, a ściślej w latach 1906-1909. To właśnie w tym okresie powstawały słynne notatki Ferdynanda de Saussure'a dotyczące niezwykłego zjawiska anagramów. Przez całe lata Saussure utrzymywał swoje badania w tajemnicy, ujawniając szczegóły poszukiwań tylko wybranym przyjaciołom (np. Antoine'owi Meilletowi, do którego pisał w tej sprawie listy), a swoich notatek nigdy nie opublikował (podobnie rzecz się miała z *Kursem językoznawstwa ogólnego*, którego pośmiertną edycję zawdzięczamy przyjaciołom oraz studentom lingwisty) i trzeba było czekać aż do roku 1964, kiedy Jean Starobinski po raz pierwszy dokonał wyboru spośród 99 notatników i ogłosił ich fragmenty w „Mercure de France"[1]. W tym samym roku w *Cahiers Ferdinand de Saussure* ukazały się listy do Antoine'a Meilleta – pierwszy z nich dotyczył anagramów i wkrótce został skomentowany przez Romana Jakobsona[2]. Po tej pierwszej publikacji dosłownie posypały się kolejne artykuły Starobinskiego opisujące różne aspekty tego samego problemu: *Les mots sous les mots* (*Słowa pod słowami*) w 1967 roku, w 1969 w specjalnym numerze „Tel Quel" *Le texte dans le texte*

1/ J. Starobinski *Les anagrammes de F. de Saussure, textes inédits*, „Mercure de France" 1964 nr 1204, s. 243-262. Szersze omówienia koncepcji de Saussure'a zawierają m.in. następujące prace: J. Starobinski *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris 1971; J.M. Adam przy współpracy J.-P. Goldensteina *Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes*, Paris 1976, s. 42-59; J. Baudrillard *L'anagramme*, w: *L'échange symbolique et la mort*, Paris 1976; J. Baetens *Postérité littéraire des Anagrammes*, „Poétique" 1986 nr 66, s. 217-233; G. Dessons *Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, w: tegoż *Introduction à la poétique*, Paris 1995, s. 206-214.

2/ R. Jakobson *La première lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet sur les anagrammes* w: tegoż *Questions de poétique*, Paris 1973, s. 190-201. Komentarz ten ukazał się po raz pierwszy w czasopiśmie „L'Homme" 1971 nr XI, s. 15-24.

(*Tekst w tekście*), w tym samym roku ukazał się artykuł *Le nom caché* (*Ukryte imię*) i wreszcie w 1970 roku *Ferdinand de Saussure, lecteur de Lucrèce* (*Ferdynand de Saussure, czytelnik Lukrecjusza*)[3]. Całość tych prac zebrał i wydał Starobinski w książce *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (1971).

Efektem kolejnych publikacji Starobinskiego była swoista „druga rewolucja Saussure'owska", jak ją nazwał, choć nie bez całkowicie uzasadnionych wątpliwości, jeden z krytyków[4]. Recepcja notatek Saussure'a rozłożyła się jakby na dwu przeciwstawnych biegunach, bowiem z jednej strony wskazywano możliwość rozszerzenia pola badań nad językiem poetyckim (np. cytowany wcześniej Thomas Aron, a także Roman Jakobson i Julia Kristeva, do których prac przyjdzie się nam odwołać w dalszej części rozważań), z drugiej – mówiono nawet o pewnego rodzaju szaleństwie, które opętało Saussure'a (np. Michel Deguy dostrzegał dwa przeciwstawne oblicza prac Saussure'a – z jednej strony był to racjonalizm *Kursu językoznawstwa ogólnego*, z drugiej – „szaleństwo" jego notatników[5]). Deguy miał rzeczywiście rację (ale z pewnością nie co do szaleństwa Saussure'a), bowiem wskazał na fakt, że racjonalizm teorii znaku zawartej w *Kursie...* kłóci się z jej odrealnieniem zawartym w notatnikach.

Wspomniana rewolucja wzięła swój początek od ineditów de Saussure'a, w których zawarty był projekt anagramatycznej koncepcji lektury poezji saturnijskiej, epopei homeryckiej, poezji wedyjskiej, Lukrecjusza, Seneki, Horacego, Owidiusza, a także poezji neołacińskiej. Projekt ten rozszerzył badacz również na teksty pisane prozą dostrzegając, że pojawiają się w nich podobne zjawiska, jak w poezji. Już w drugiej połowie lat sześćdziesiątych w oparciu o notatki Saussure'a zaczęły powstawać interesujące prace analityczne rozmaitych tekstów literackich, a także teoretyczne koncepcje języka poetyckiego, powiązane zwłaszcza z semiotyką.

Rodzi się jednak proste pytanie, cóż to za rewolucja, która miałaby się opierać na opisywaniu anagramów? Otóż wszystko zależy od tego, jak rozumie się pojęcie „anagram", a rozumienie tego terminu w przypadku de Saussure'a odbiega od takiego, jakie spotykamy w tradycji literackiej i teoretycznej, do jakiego jesteśmy po prostu przyzwyczajeni. Definicje anagramu skupiają się najczęściej na kwestii gry słów oraz kombinacji literowych, dokonywanych w obrębie kilku sąsiadujących ze sobą wyrazów i sytuują go w pobliżu takich zjawisk stylistycznych, jak kalambur, metagram czy paragram.

3/ J. Starobinski *Les mots sous les mots: texts inédits des Cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure*, w: *To honor Roman Jakobson*, Paris 1967, s. 1906-1917; tegoż *Le texte dans le texte, extraits inédits des Cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure*, „Tel Quel" 1969 nr 37, s. 3-33; tegoż *Le nom caché*, w: *L'analyse du langage théorique, le nom de Dieu*, Paris 1969.

4/ Por. T. Aron *Une seconde revolution saussurienne?* „Langue Française" 1970 nr 7, s. 56-62.

5/ M. Deguy *La folie de Saussure* „Critique" 1969 nr 260, s. 22. Tytuł tej recenzji dwóch artykułów Starobinskiego, prezentujących notatniki Saussure'a wydaje się z perspektywy czasu mocno przesadzony, podobnie zresztą, jak zawarte w niej uwagi krytyczne.

Z tego punktu widzenia mielibyśmy do czynienia z kilkoma anagramami w wierszu Miłosza Biedrzyckiego pt. *Akslop* (cyt. za: *Po Wojaczku. „Brulion" i niezależni*, Warszawa 1992, s. 22):

> Akslop, może to jakieś duńskie miasto
> jestem tu przejazdem, co prawda na
> nieco dłużej, bo ministrowie rolnictwa
> usiedli na bańkach z mlekiem i zatarasowali
> wszystkie szosy. zdążono mnie trochę rozwałkować
> lokalnymi osobliwościami, jak Diwron
> czy Cziweżór. kochałem tutejsze dziewczyny,
> policja parę razy pogoniła mnie po
> chodnikach. mieszkańcy są bardzo serdeczni,
> namawiają, żebym został na dłużej. Obiecuję
> wam, gdziekolwiek się znajdę, zawsze pamiętać będę
> Akslop.

W tytule wiersza pojawia się dziwna, obco brzmiąca nazwa „Akslop", a w samym tekście równie tajemnicze słowa „Diwron" i „Cziweżór". Jeśli przeczytamy te słowa na wspak, widać wówczas wyraźnie, że mamy do czynienia z anagramami słów „Polska", „Norwid" i „Różewicz". Obcość i dziwność nazw anagramatycznych, pojawiających się w wierszu można wytłumaczyć faktem, że kraj opisany w cytowanym wierszu jest jak jakieś niepojęte miejsce na ziemi, w którym niepodzielnie panuje odchylenie od normy, odwrócenie racjonalnego porządku rzeczy – jest to „świat na opak odwrócony". Można by w tym miejscu przytoczyć fragment wiersza Aleksandra Wata, który wprost definiuje anagram: „Eneasz z ojcem na plecach zbiegł z płonącego Ilionu,/ założył miasto – anagram Miłości" (cyt. z wiersza pt. *Z Hezjoda* z tomu *Ciemne świecidło*, Paryż 1968, s. 57). Peryfraza „anagram Miłości" nazywa Rzym – ROMA, która to nazwa jest faktycznie anagramem słowa amor. Można by też przytoczyć kilka przykładów anagramów imion i nazwisk opartych na kombinacjach literowych, np. avida dollars, czyli Salvador Dali lub omżerski zamiast Żeromski itd. Można by wreszcie przypomnieć prace Tristana Tzary na temat anagramów pojawiających się w tekstach François Villona i François Rabelais'go[6]. Analizy Tzary pokazywały, że szyfrowanie imienia i nazwiska za pomocą anagramu było w dziełach obydwu pisarzy stałą i zamierzoną praktyką – litery tworzące imię i/lub nazwisko autora wpisane były symetrycznie w poszczególne wersy tekstu

---

6/ T. Tzara *Le secret de Villon*, w: tegoż *Oeuvres complétes*, Paris 1991, t. 6, s. 399-530. W apendyksie do tego tomu prac Tzary zamieszczony jest tekst na temat anagramów u Rabelais'go. Teksty Tzary nie mają większej wartości naukowej, są raczej wariantem „lektury kryptogramatycznej" tekstów Villona. Tzara pozwalał sobie zresztą na wprowadzanie zmian w pisowni tekstów Villona, co z edytorskiego punktu widzenia jest po prostu niedopuszczalne. W tej sprawie zob. J. Baetens *Postérité...*, s. 219.

według przybliżonego schematu. Tego typu anagramy są ewidentnie zamierzone, ściśle powiązane z intencją autorską i wchodzą w krąg zainteresowań stylistyki.

Jednak w notatkach opublikowanych przez Starobinskiego mamy do czynienia z innym typem anagramów. O jakie anagramy idzie i czy w ogóle idzie właśnie o anagramy? Otóż u de Saussure'a nie chodzi o takie anagramy, które sprowadzałyby się do gier słownych oraz prostych, możliwych do odszyfrowania na różne sposoby kombinacji znaczeniowych. Anagram de Saussure'a – to a n a g r a m f o n e t y c z n y, a nie literowy, który jest zwykle anagramem graficznym. W analizach lingwisty chodzi przede wszystkim o to, aby czytać i opisywać strukturę, a także rozmaite kombinacje głosek, a nie liter. Kładzie on nacisk na szczególne właściwości anagramów, które określa odpowiednio nazwami: „anafonia" (*anaphonie*), „hypogram" (*hypogramme*) i „paragram" (*paragramme*). Badacz opisywał zjawiska znacznie szersze od tradycyjnie pojmowanego anagramu, a jednak przyjęta przez niego nazwa nigdy nie została zmieniona i od momentu pojawienia się pierwszych prac Starobinskiego mówi się o „anagramach Ferdynanda de Saussure'a", określając tym samym krąg problemowy, wyznaczony przez genewskiego lingwistę.

Przyjrzyjmy się bliżej terminologii stosowanej przez Saussure'a.Termin „anafonia" służy do tego, aby określić anagram niepełny, który ogranicza się jedynie do imitowania określonych sylab danego słowa, przy czym nie odtwarza tego słowa w całości[7]. Zdaniem samego Saussure'a, anafonia byłaby więc prostym asonansem danego słowa, bardziej lub mniej rozwiniętym i opartym na szerszym lub węższym powtórzeniu, a jednak nie kształtującym anagramu za pomocą wszystkich sylab. Asonans w takim rozumieniu nie zastępuje anafonii, bowiem tradycyjnie odnosi się do imitacji jednego słowa, a Saussure ma na myśli całe ich grupy. Jego analizy pokazują różne sposoby zapisu, wskazujące adresata lub podmiot, o którym mowa: od *anafonii* (zwanej przez niego inaczej „formą niedoskonałą") do *anagramu* (zwanego inaczej „formą doskonałą"). Dla wyjaśnienia problemu posłużmy się w tym miejscu przykładem z notatników (MSM, s. 29). Cytowany poniżej wers jest wersem anagramatycznym:

Taurasia *CI*sauna *S*amn*IO* ce*PI*t

Zawiera on w całości imię *Scipio* w sylabach CI z *Cisauna*, PI z *cepit* i IO z *Samnio*. Te trzy grupy o podwójnych fonemach zbiera S z *Samnio cepit*, powraca tu pierwsza litera grupy albo nawet całe słowo temat. *Samnio* daje potrójny fonem S + IO, a *cepit* potrójny fonem C + PI.

Inny przykład z notatników pokazuje reguły funkcjonowania anafonii (MSM, s. 29):

Mors perfēcit tua ut essēnt –

7/ J. Starobinski *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris 1971, s. 27; dalsze cytaty z tej książki oznaczam skrótem MSM i podaję nr odpowiedniej strony.

Jest to przykład „półwersu anafonicznego", którego modelem są samogłoski składające się na imię *Cŏrnēlĭŭs*. Wers odtwarza samogłoski składające się na to imię w ścisłej kolejności: ó – ē – ĭ – ŭ (jedynym brakiem jest tu krótkie „e" z *perf-*, ale jego brzmienie nie jest zbyt wielkim odchyleniem). Po grupie samogłosek o – ē – ĭ – ŭ pojawia się *ŭt essĕnt* – wspólnie tworzą one anafonię (pojawiająca się tu samogłoska *ă* może być aluzją do wyrazu *Cornēlia*).

Hypogram, o którym mówi Saussure, jest słowem pochodzącym z języka greckiego, w którym oznaczał „robić aluzje", „podkreślać makijażem rysy twarzy". Zdaniem lingwisty: „nie ma w ogóle sprzeczności pomiędzy greckim i naszym rozumieniem słowa *hypogram*, bo chodzi tu o podkreślenie jakiegoś imienia, słowa przez powtórzenie sylab, nadając mu w ten sposób wtórny sposób istnienia, sztuczny, dodany, by tak rzec, do pierwotnego słowa" (MSM, s. 31).

Z kolei termin „paragram" (*paragramme*), o którym jest mowa w jednym z notatników poświęconych Lukrecjuszowi, został przez badacza zastrzeżony dla tych przypadków, w których autor w obrębie jednego lub dwóch słów połączył ze sobą wszystkie elementy słowa-tematu.

Badając wiersz saturnijski Saussure doszedł do przekonania, że występuje w nim szczególne zjawisko „nasycenia fonetycznego" tekstu, przy czym badaczowi nie chodziło o zjawisko aliteracji czy prostych współbrzmień pojawiających się w danych tekstach, sama aliteracja była dla niego niewiele znaczącym elementem badanego tekstu. Przyjrzyjmy się takiemu przykładowi (MSM, s. 33-34):

Subigit omne Loucanam opsidesque abdoucit

W tym fragmencie tekstu pojawiają się następujące zależności: dwa razy występuje tu grupa *ouc* (L*ouc*anam, abd*ouc*it), dwa razy głoska *d* (ops*id*esque ab*d*oucit), dwa razy *b* (su*b*igit, a*b*doucit), dwa razy grupa *-it* (subig*it*, abdouc*it*), dwa razy *-i* (sub*i*git, ops*i*des-), dwa razy *a* (Loucan*a*m, *a*bdoucit), dwa razy *o* (*o*mne, *o*psides-), dwa razy *n* (om*n*e, Louca*n*am) i dwa razy *m* (om*m*e, Loucana*m*).

We fragmentach poszczególnych wersów lub poszczególnych części wiersza powtarza się pewna liczba zgrupowanych lub odizolowanych głosek – w wierszu saturnijskim samogłoski układają się w regularne, dokładnie takie same sekwencje złożone z dwóch samogłosek, co pozwoliło Saussure'owi sformułować prawo (zwane „prawem połączeń w pary"), które głosi, że samogłoska może figurować w wierszu saturnijskim tylko wtedy, kiedy ma swoją identyczną „kontr-samogłoskę" w jakiejś części wersu. To samo prawo miało dotyczyć także spółgłosek.

Prowadząc badania na rozmaitych starożytnych tekstach, Saussure doszedł też do przekonania, że anagramy odtwarzają w nich imiona własne, np. imię głównego bohatera lub imiona bohaterów danego utworu. W tym zakresie interesowała go zwłaszcza praca anagramów i poszukiwanie słów-tematów rozrzuconych po tekście. Badacz mówił nawet o parafrazach fonicznych jednego słowa lub jakiegoś imienia. Można w tym miejscu posłużyć się przykładem z *Eneidy* Wergiliusza, podanym przez Saussure'a (MSM, s. 53-54), gdzie mamy do czynienia z anagrama-

mi, które sam badacz określał jako „złożenie-manekin" imitujący dane słowo czy też tworzący jego zarys foniczny. Pojęcie „manekin" odnosiło się do grup słów, których pierwsza i ostatnia głoska odpowiada pierwszej i ostatniej głosce słowa-tematu. We fragmencie drugiej księgi *Eneidy*, zaczynającym się od słów *„Tempus erat..."* (*„Był to czas..."*), pojawia się imię Hektor powtórzone w sześciu anagramach w wersach od 268-290, ale obok niego w wersach 268-297 pojawia się też cała seria anagramatycznych manekinów opartych na imieniu „Priamides", które oznacza Hektora jako syna Priama. Słowo „Priamides" staje się tematem łańcucha anagramów wpisanych w tekst za pomocą pięciu manekinów zaczynających się od głoski *p*, a kończących się na głoskę *s*. Układ anagramów jest następujący:

anagram 1: PRĪMĂ QUĬĒS
PRĪ ĒS
MA Ī

anagram 2: PERQUĔ PĔDĒS
P R DĒS

anagram 3: PUPPIBUS IGNĒS
P ĒS

anagram 4: PLŪRĬMĂ MŪRŌS
P RĬ S
MĂ M

anagram 5: EX – PROMERE VOCES
PR ES
M

We fragmentach tekstów wybieranych przez Saussure'a wyrywkowo i przypadkowo zjawisko anagramów narzucało się jako oczywistość, co umożliwiło mu sformułowanie założenia, że pisanie angramatyczne było pewnego rodzaju zasadą poezji indoeuropejskiej i – ujmując rzecz ogólniej – także zasadą wszelkiego pisania literackiego. Metoda pisania tekstów w oparciu o anagramy polegała, jego zdaniem, na dekomponowaniu przez poetę słowa-tematu. Na podstawie fragmentów anagramu, które tworzyły pewnego rodzaju podstawę czy ramę, poeci dokonywali dekompozycji słowa-tematu.

W trakcie badań lingwista napotkał jednak dwie zasadnicze przeszkody, które zrodziły jego wątpliwości i zostały wyraźnie wskazane. Pierwsza z nich związana była z kwestią wyboru słów i nasunęła pytanie następującej treści: co uprawnia badacza do wyodrębnienia w danym tekście takiego, a nie innego słowa? Rzeczą oczywistą było, że w badanym fragmencie danego tekstu nie dało się znaleźć dowolnego słowa, ale słowo raz już znalezione można przecież było także odnaleźć, rozsze-

rzając swobodnie fragment wybranego tekstu. Poza tym nie miał żadnej pewności, że słowo, które zostało znalezione poprzez lekturę anagramatyczną, jest słowem jedynym, tzn., czy obok niego nie występują jeszcze inne. Druga przeszkoda miała znacznie poważniejszy charakter, bo jeśli obecność anagramów zostanie uznana za praktykę właściwą każdemu piszącemu – czy też za ogólne prawo poezji i szerzej tekstu literackiego – wówczas nasuwa się pytanie, dlaczego to prawo nie zostało sformułowane w żadnym traktacie dotyczącym poetyki (tak jak było to w przypadku barokowych anagramów i figur etymologicznych) i nie zostało potwierdzone przez żadnego z poetów, w których tekstach można było wskazać tę praktykę pisania? Nie potrafiąc podać zadowalającej odpowiedzi na tak postawione zasadnicze pytania, Saussure był zmuszony do porzucenia ogromnej pracy wykonanej w swoich notatnikach.

Fenomen notatek Saussure'a, opublikowanych przez Starobinskiego polega na tym, że na ich podstawie można zrekonstruować zupełnie inne pole zainteresowań twórcy podstaw lingwistyki strukturalnej. Lektura oparta o anagramy umożliwia odczytanie p o d słowami danego tekstu innych słów niż te, które czytamy w tzw. „zwyczajnej" lekturze. Zasadniczy zwrot w myśleniu o koncepcji Saussure'a dokonał się dopiero w chwili, kiedy powiązano ją z psychoanalizą. Sam badacz w żadnym miejscu swoich notatek nie podjął się jednoznacznego rozstrzygnięcia kwestii intencjonalności anagramów. Jego rozważania w tym zakresie wahały się raczej pomiędzy charakterem intencjonalnym, teleologicznym anagramów i ich charakterem nieświadomym, niezamierzonym. Myślę, że Saussure nie mógł jednoznacznie wypowiedzieć się w tej sprawie, bo postąpiłby wówczas wbrew swoim dotychczasowym ustaleniom dotyczącym teorii znaku (tym, które złożyły się na *Kurs językoznawstwa* ogólnego). Przypomnijmy w tym miejscu rzecz bardzo istotną, a mianowicie fakt, że w *Kursie...* kładzie się nacisk na arbitralny, a więc dowolny charakter znaku, przy czym znak jest dla Saussure'a arbitralny jedynie w relacji wobec pojęcia, które przedstawia, a nie jest już arbitralny w relacji wobec posługującej się nim społeczności. Społeczność ta poprzez konwencję narzuca znak poszczególnym jednostkom, które tym samym nie mogą znaku dowolnie zmieniać. Teorie języka poetyckiego, rozwinięte na podstawie koncepcji anagramatycznej lektury tekstów literackich (myślę tu zwłaszcza o teoriach Julii Kristevej i Henri Meschonnica, do których prac odwołuję się w dalszej części wywodu) dokonały w tej sprawie swoistej transgresji, przekroczenia, które prowadziło przede wszystkim do odrzucenia konwencji i uznania faktu, że znak jest arbitralny w stosunku do posługującej się nim społeczności.

Prawdziwa rewolucja zaczęła się dopiero kilka lat po opublikowaniu przez Starobinskiego fragmentów analitycznych zapisków Saussure'a. Okazało się bowiem, że lektura anagramatyczna tekstów literackich powiązana z psychoanalizą[8] i semiotyką daje nadzwyczajne możliwości teoretykom języka poetyckiego. Daje – jak

8/ Anagramy Saussure'a umieścił w kontekście psychoanalizy Jean-Michel Rey omawiając *Les mots sous les mots* Starobinskiego. Zob. J.-M. Rey *Saussure avec Freud*, „Critique" 1973 nr 309, s. 136-167.

powiedziałem – „możliwości nadzwyczajne", ale pod warunkiem, że dokona się zerwania z logocentryzmem i podmiotem kartezjańskim, a to zerwanie dokonało się w humanistyce na długo przed publikacją notatników Saussure'a. Przypomnijmy w tym miejscu wypowiedź Romana Jakobsona na temat tzw. „poetyki fonizującej" de Saussure'a:

> większość starożytnych wierszy zanalizowanych przez de Saussure'a zdawała się ukazywać mu liczne anagramy z aluzją do imion ludzi, o których mówiła fabuła tych wierszy; w ten sposób dźwięki funkcjonowały jednocześnie we właściwym tekście i w paratekście i tym samym wyposażały ten ostatni „w inny sposób istnienia, sztuczny, by tak rzec, dodany do pierwotnego słowa" (cytuje Starobinski, 1971:31). Gdyby rękopisów tej wielkiej pracy de Saussure'a nie odrzucono z pogardą na wiele dziesięcioleci jako rzekomych „błahych dygresji", międzynarodowa walka o naukową poetykę zyskałaby dobroczynne inspiracje.[9] (zob. Benveniste, 1964:109-114).

Jakobson czytał notatniki z najwyższą uwagą (w przywoływanym wcześniej komentarzu do listu Saussure'a adresowanym do Meilleta nazwał je „niezwykłym dokumentem" – s. 196) i rzeczywiście nie mylił się co do ich „dobroczynnych inspiracji", na których efekty nie trzeba było długo czekać. Zdaniem samego Jakobsona, badania przedsięwzięte przez genewskiego lingwistę ujawniły „uniwersalnie polifoniczną i polisemiczną" naturę języka poetyckiego, a jednocześnie przeciwstawiły się „pustej i krępującej idei poezji niezawodnie racjonalnej"[10]. Uwagi Saussure'a zainspirowały szereg analiz tekstów poetyckich, dokonanych przez samego Jakobsona, który docenił ich wartość i możliwości, jakie one dają, a fenomen odkrytych przez siebie w tekstach Baudelaire'a czy Chlebnikowa anagramów tłumaczył w przekonaniu o motywowanym charakterze znaku.

Jedna z analiz Jakobsona koncentruje się na czterech wierszach z cyklu *Kwiaty zła*, które opatrzone są tym samym tytułem *Spleen*, przy czym szczególny nacisk kładzie lingwista na ostatni z nich[11]. Analiza tekstu przypomina odczytanie *Kotów* Baudelaire'a, dokonane wcześniej przez Jakobsona wspólnie z Claudem Lévi-Straussem, dopiero w jej zakończeniu pojawia się wyraźne nawiązanie do anagramatycznej koncepcji lektury tekstów. Rekonstruując sposób myślenia Jakobsona przyjrzyjmy się ostatniemu *Spleenowi*, który z konieczności cytuję w oryginale (zachowanie układów anagramatycznych tekstu w przekładzie na jakikolwiek język wydaje się po prostu niemożliwe, inaczej mówiąc, przekład traci układy anagramatyczne i także to, co określa pojęcie *signifiance*, do którego wypadnie nam jeszcze powrócić):

9/ R. Jakobson *Magia dźwięków mowy*, w: tegoż *W poszukiwaniu istoty języka*, Warszawa 1989, t. 1, s. 337-338.

10/ R. Jakobson *La première lettre...*, s. 200.

11/ R. Jakobson *Une microscopie du dernier „Spleen" dans „Les Fleurs du mal"*. Cyt za: R. Jakobson *Question de poétique*, Paris 1973, s. 420-435. Tekst ostatniego *Spleenu* cytuję za Jakobsonem (s. 420-421).

LXXVIII
Spleen

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chave-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

Quand la pluie étalant ses immenses trainees
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un people muet d'infâmes araignées
Vient tender ses filets au fond de nos cerveaux,

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mattent à geindre opiniâtrement.

– Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incline plante son drapeau noir.

Tytuł *Spleen* jest w tym wierszu jednocześnie „słowem-tematem", bowiem w tekście pojawiają się liczne aluzje do tego właśnie słowa. Aluzje wpisane są w tekst za pomocą anagramów opartych na powtarzaniu grup *sp*, *pl* oraz grupy *spri*. W kolejnych strofach (oznaczonych cyframi rzymskimi) można wyczytać następujące zależności pomiędzy grupami poszczególnych głosek: I – *e*SPRI*t*, PL*us*; II – *E*SP*érance*, PL*afonds*; III – PLuIe, PRI*son*, *peu*PL*e*; IV – *e*SPRI*ts*; V – L'*E*SP*oir*, PL*eure*, *de*SP*otique*. W ostatnim wersie dostrzega Jakobson pełny anagram słowa „*spleen*": *sur mon crâ*N*e inc*LIN*é* PL*ante Son dra*P*eau* N*oir*. Podobnych „aluzji fonetycznych" dopatrzył się Jakobson także w pozostałych wierszach noszących ten sam tytuł. W sonecie LXXV czytamy takie fragmenty: PL*uviôse*, *irrité contre la ville entière*; *Cependant qu'en un jeu* PL*ein de sales parfums*. Z kolei w utworze LXXVII czytamy: *Je su*I*s comme le roi d'un* P*ays* PL*uvieux*. Drugi w kolejności *Spleen* rozpoczyna się wersem zawierającym takie słowa: *J'ai* PL*us de Souvenirs que si j'avais mille ans*, i w wersach 13 oraz 19 powtarza grupę *pl*: PL*aintifs*; *Désormais tu n'est* PLus. Według Jakobsona, anagramy powtarzające tytuł wiersza nie są w poezji

Baudelaire'a czymś wyjątkowym. Tłumacząc charakterystyczną dla tekstów poety obecność „gier fonicznych", niezwykłych, abstrakcyjnych połączeń formalnych i gramatycznych, Jakobson odwołuje się do reguł poetyckich, wyłożonych przez samego poetę, który deklaratywnie traktował język i pisanie jako „działania magiczne, czarnoksięskie zaklęcia", zmierzające do stworzenia „najdoskonalszej z wszystkich możliwych arabeski".

Anagramatyczną metodą lektury posłużył się Jakobson także przy analizie krótkiego utworu Wielimira Chlebnikowa pt. *Konik polny*[12]. Jest to, z mojego punktu widzenia, analiza o tyle istotna, że zakłada możliwość powiązania ewidentnie dających się odczytać w tekście Chlebnikowa anagramów z podświadomością poety i czytelnika, co dobitnie zostało wyrażone przez Jakobsona w zakończeniu jego artykułu:

> Intuicja może być głównym lub, nierzadko, nawet jedynym konstruktorem skomplikowanych struktur fonologicznych i gramatycznych w utworach poetów indywidualnych. Struktury takie, szczególnie silne na poziomie podświadomym, mogą działać – pozbawione zupełnie sądu logicznego czy uświadomionej wiedzy – zarówno w pracy twórczej poety, jak i w percepcji wrażliwego czytelnika bądź *Autorenleser*, by użyć zręcznego wyrażenia ukutego przez odważnego badacza dźwiękowego kształtu poezji, Eduarda Sieversa.[13]

Jakobson używa w tym artykule pojęcia „podświadome" (*subliminal*), które zostało przejęte z prac Husserla i które różni się zasadniczo od pojęcia „nieświadomości", proponowanego przez Freuda. Przypomnijmy, że w sprawie nieświadomości języka Jakobson nie zajmował stanowiska jednoznacznie negatywnego, ale jego poglądy dotyczące tego problemu związane były z antypsychologizmem.

W odmienny sposób potraktowała badania Saussure'a Julia Kristeva, tworząc na ich podstawie swoją własną koncepcję „semanalizy" (*sémanalyse*), która miała w o wiele szerszym stopniu niż semiologia i semiotyka podjąć krytykę sensu, jego elementów i rządzących nim praw. Do rozwinięcia takich badań tekstowych inspirują właśnie anagramy Saussure'a, które: „wyznaczają logikę tekstową odmienną od tej, którą rządzi znak"[14]. W ramach semanalizy rozwinięta została paragramatyczna koncepcja tekstu literackiego i języka poetyckiego. Czym jest paragramatyzm, wyjaśniła badaczka publikując m.in. *Pour une sémiologie des paragrammes*[15]. Punktem wyjścia „semiologii paragramów", proponowanej przez Kristevą są

12/ R. Jakobson *Podświadome modelowanie werbalne w poezji*, w: tegoż *W poszukiwaniu istoty języka*, Warszawa 1989, t. 2, s. 142-156.

13/ Tamże, s. 156.

14/ J. Kristeva *Le texte et sa science*, w: tejże *Sémeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, s. 18-19.

15/ J. Kristeva *Pour une sémiologie des paragrammes*, w: *Sémeiotikè*..., s. 174-207. Po raz pierwszy tekst ukazał się w specjalnym numerze „Tel Quel" (1967 nr 29) poświęconym anagramom Saussure'a. W tym samym numerze pojawił się tekst Jakobsona o ostatnim *Spleenie* Baudelaire'a.

właśnie anagramy Saussure'a, a zasady sformułowane przez lingwistę badaczka referuje w następujący sposób:

> a) Język poetycki daje wtórny sposób istnienia, sztucznie stworzony, dodany, by tak rzec, do pierwotnego słowa.
>
> b) Między poszczególnymi elementami istnieje powinowactwo poprzez p a r ę i rym.
>
> c) B i n a r n e prawa poetyckie zmierzają aż do naruszenia praw gramatyki.
>
> d) Elementy s ł o w a - t e m a t u (a nawet jednej litery) rozszerzają się na całą przestrzeń tekstu lub są zebrane na małej przestrzeni jednego lub dwu słów.[16]

Na podstawie tych reguł Kristeva sformułowała swoją własną paragramatyczną koncepcję języka poetyckiego, opartą na trzech głównych tezach i powiązaną później z Bachtinowską „dialogicznością":
– Język poetycki jest jedyną nieskończonością kodu.
– Tekst literacki jest podwojeniem: pisanie-czytanie.
– Tekst literacki jest siecią powiązań.

Tezy sformułowane w tym artykule są ściśle związane ze stworzoną przez Kristevą w tym samym czasie koncepcją intertekstualności; przypomnijmy, że tekst, w którym po raz pierwszy użyte zostało słowo „intertekstualność" powstał dokładnie w tym samym 1966 roku[17]. A skoro mówimy już o rewolucji (rewolucji, która dokonała się w literaturoznawstwie), to przecież nie ma żadnych wątpliwości, co do tego, że prace Kristevej, jako seminarzystki Rolanda Barthes'a, zainspirowały powstanie takiej książki jak *S/Z*, a w konsekwencji także jego *Teorii tekstu*. Jeden z badaczy strukturalizmu wyraził zresztą ten fakt w sposób o wiele bardziej dobitny i zarazem intrygujący, jego zdaniem Kristeva „wydała na świat drugiego Barthes'a"[18]. W świetle tych uwag można sformułować także wniosek następujący: Kristeva przyczyniła się nie tylko do narodzin drugiego Barthes'a, ale też do narodzin francuskiego post-strukturalizmu. Jakże znajomym językiem opisuje prace Kristevej z tamtego okresu historyk czasopisma i grupy „Tel Quel":

> Lingwistyka stanęła wobec tekstu, który można wyczytać wewnątrz innego tekstu, nie bacząc ani na jego linearność, ani na jego tradycyjny podział na „jednostki": litery i dźwięki ulegają r o z s i a n i u w łańcuchu zdania, z a z n a c z a j ą i z a c i e r a j ą s i ę, otwierając wypowiedź na przestrzeń innej wypowiedzi.[19]

Rozsianie (*dissemination*), zaznaczenie (*marque*) i zatarcie (*effacement*) – to terminologia przejęta wprost z pism filozoficznych Jacques'a Derridy. Sama Kristeva

16/ J. Kristeva *Sémeiotikè*..., s. 175.

17/ Chodzi o *Le mot, le dialogue, le roman*, gdzie miejsce Bachtinowskiej „intersubiektywności" zastąpiła „intertekstualność".

18/ F. Dosse *Histoire du structuralisme*, Paris 1992, t. 2, s. 75. Cyt. za: P. Forest *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, Paris 1995, s. 258.

19/ P. Forest *Histoire*..., s. 256. (podkr. – A.D.)

mówiąc o anagramach Saussure'a posłużyła się terminem *dissemination* zapożyczając go bezpośrednio od Derridy. Badaczka twierdzi, że Saussure na swój własny sposób odkrył *dissemination*, a więc rozsianie, zaprzeczając tym samym swojej własnej koncepcji znaku[20]. Jest to również terminologia, która na stałe zadomowiła się w post-strukturalistycznym dyskursie literaturoznawczym. Nie chcę w ten sposób powiedzieć, że narodziny i rozwój post-strukturalizmu nie byłyby możliwe bez opublikowania notatek Saussure'a, chcę raczej zaznaczyć ten ważny moment w rozwoju współczesnej myśli literaturoznawczej, który walnie przyczynił się do radykalnej zmiany jej oblicza.

Wróćmy w tym miejscu raz jeszcze do fragmentu tekstu Kristevej dotyczącego paragramów. Badaczka dokonuje w nim analizy następującego fragmentu *Pieśni Maldorora* Lautréamonta:

> Il y a des heures dans la vie où l'homme, à la *chevelure pouilleuse* (A) jette, *l'oeil fixe* (B), des *regards fauves* (C) sur les *membranes vertes de l'espace* (D); car, il lui semble entendre devant lui, les *ironiques huées d'un fantôme* (E). Il chancelle et courbe la tête: ce qu'il a entendu, *c'est la voix de la conscience*.[21]

Zdaniem Kristevej, Lautréamont ironicznie opisuje w tym fragmencie zjawisko, które można by nazwać w języku potocznym „uświadomieniem". Aby je opisać nie posługując się językiem codziennym, poeta wykorzystuje dwie różne klasy wyrazów: człowieka – to klasa, którą Kristeva oznacza literą H i która zawiera zbiory oznaczone w cytacie literami A, B, C, oraz świadomość (oznaczoną literą H_1), na którą składają się zbiory D i E. Zawarty w tym fragmencie „komunikat socjo-polityczny" utworzony jest przez wzajemnie jednoznaczną współzależność dwóch klas H i H_1. Ciało – to neutralny znaczeniowo materializm, a świadomość – to romantyzm opatrzony wyraźnym odcieniem ironii. Zdaniem Kristevej fragment ten, podobnie jak całość tekstu *Pieśni Maldorora*, jest „paragramatycznym urzeczywistnieniem rozpoznanego ciała, przyjętej płci, fantazmatu nazwanego i zapisanego jako zerwanie ze sztucznym idealizmem (świadomością) i to wraz z przygnębiającą ironią, którą owo zerwanie za sobą pociąga." (PSP, s. 186). Tekst jest w ten sposób ustrukturowany na poziomie fonetycznym paragramów. Trzeba wsłuchać się w zbiory układów fonetycznych i przyjrzeć się ich zapisowi, aby dostrzec następujące relacje zachodzące pomiędzy poszczególnymi głoskami: *f(v) – al(oe) – s(z)*. Zdaniem Kristevej z takiego układu wyłania się morfem „*phallus*", który staje się „słowem-funkcją" znajdującym się u podstawy wypowiedzi.

20/ J. Kristeva *L'engenrement de la formule*, w: *Sémeiotikè*..., s. 292.

21/ Cyt. za. J. Kristeva *Sémeiotikè* ..., s. 186. Wszystkie podkreślenia kursywą i oznaczenia w tekście cytatu są autorstwa Kristevej. Pozostałe cytaty z tej samej pracy Kristevej podaję z oznaczeniem PSP i numerem odpowiedniej strony. Polską wersję tego fragmentu cytuję poniżej za: Lautréamont *Pieśni Maldorora i poezje*, przekł., wstęp i przypisy M. Żurowski, Warszawa 1976, s. 101: „Są godziny w życiu, kiedy człowiek o zawszonych włosach złowrogo patrzy nieruchomym okiem na zielone błony przestrzeni, gdyż wydaje mu się, że słyszy przed sobą ironiczne pokrzykiwania upiora. Chwieje się i pochyla głowę – to, co słyszał, było głosem jego sumienia".

W tym miejscu swoich rozważań Kristeva powołuje się na Saussure'a i jego wnioski dotyczące wierszy saturnijskich i wedyjskich po to, aby sformułować tezę, że wskazane przez nią „słowo-funkcja" układa się we fragmencie *Pieśni...* na kształt „przestrzennego diagramu powinowactw", „gier kombinatorycznych", czy też „permutacji dokonanej na nim samym" (PSP, s. 186). Dzięki temu możliwe staje się „obciążenie uzupełniającym znaczeniem stałych (zatartych) morfemów języka potocznego." (PSP, s. 186). Sieć relacji fonetycznych łączy się z innymi poziomami paragramu po to, aby odsłonić inny, ukryty dotychczas wymiar obrazu poetyckiego. W konkluzji swoich wywodów Kristeva stwierdza, że w ten sposób w wieloznacznej sieci paragramatycznej „rozróżnienie na *signifiant-signifié* zostaje zredukowane, a znak lingwistyczny staje się dynamiczny i działa poprzez obciążenie ilościowe". (PSP, s. 187). Znaczenie omówionego powyżej tekstu Kristevej polega na tym, że postulowana przez Saussure'a linearność *signifiant* przestała być tak oczywista, jak mogłoby się wydawać.

Na podstawie referowanych prac Jakobsona i Kristevej widać wyraźnie, że dokonana przez nich lektura notatek Saussure'a przebiega tym samym tropem i koncentruje się na tych samych miejscach, co potwierdzają nawet cytaty z notatek pojawiające się w pracach tych badaczy, np. ten dotyczący „wtórnego sposobu istnienia, sztucznego, by tak rzec, dodanego do pierwotnego słowa". Na ten fragment tekstu Saussure'a kładą nacisk dosłownie wszyscy jego czytelnicy. Różnica między stanowiskami Jakobsona i Kristevej sprowadza się przede wszystkim do tego, że autorka *La Révolution du langage poétique* wychodzi z przekonania o istnieniu nieświadomości tekstu literackiego, przy czym nieświadomość funkcjonuje w jej pracach w takim znaczeniu, jakie nadali mu Freud i Lacan.

Spróbujmy się jednak zastanowić nad tym, dlaczego cytowany przez wielu różnych badaczy fragment jest tak ważny i co właściwie oznacza ta formuła? Otóż ów „wtórny sposób istnienia" wskazuje na odmienny tryb procesu znaczenia, który polega w tym wypadku na funkcjonowaniu głosek nie powiązanych z *signifié* słowa, które tworzą. Proces znaczenia nie sprowadza się wyłącznie do relacji linearnych, ale zostaje rozszerzony na transwersalne, poprzeczne relacje znaczenia. Układy głosek w tekście literackim łączą ze sobą poszczególne jednostki semantyczne na zasadzie asocjacji. Sam proces asocjacji jest dynamiczny, transwersalny, translinearny i często nie odbywa się jedynie w porządku następstwa kolejnych jednostek. Tekst poetycki zyskuje w ten sposób ważną cechę, jaką jest wielowymiarowość. Znaczenie samego tekstu oparte jest na linearności, zaś jego *signifiance* (znaczącość)[22] ujawnia się poprzez transwersalność, która sprawia, że sam tekst

---

22/ *Signifiance* oznacza proces wytwarzania sensu, jak i rezultat tego procesu (w tym drugim wypadku znaczenie jest *quasi*-synonimem s e n s u). Termin ten został zapożyczony do prac literaturoznawczych z psychoanalizy Lacanowskiej. K. Kłosiński omawiając zagadnienie „przyjemności tekstu" w ujęciu R. Barthes'a (Hasło: *Roland Barthes. Le plaisir du texte*, w: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, red. B. Skarga, przy współpracy S. Borzyma i H. Floryńskiej-Lalewicz, Warszawa 1997. T. 5, s. 50) proponuje przekład tego terminu na język polski jako: „znaczącość", ponieważ obejmuje ona działania tylko w obrębie elementów znaczących (*signifiants*), które nigdy nie odnoszą się

znaczy coś więcej, niż znaczy, lub też poprzez transwersalne układy *signifiants* powtarza to, co już raz zostało przez niego wypowiedziane. Zatem dokonując analizy tekstu poetyckiego trzeba podążać z jednej strony tropem zjawisk kontrastu i następstwa, z drugiej zaś tropem zjawisk transwersalnych, translinearnych powrotów określonych elementów fonetycznych. *Signifiance* tekstu kształtowana jest przez serie najczęściej pojawiających się głosek lub przez relacje pomiędzy poszczególnymi grupami głosek[23].

Anagramy, jak powiedzieliśmy, wytwarzają wtórne znaczenia i wtórne teksty, które są co prawda ukryte, ale jednocześnie są też rzeczywiste. W takiej sytuacji w badanym tekście można usłyszeć „dyskurs Innego", by przywołać w tym miejscu słynną formułę Jacques'a Lacana. Sam Lacan należał do grupy pilnych czytelników, by tak rzec, „dwóch Saussure'ów", tzn. Saussure'a jako autora *Kursu...* oraz Saussure'a badacza anagramów. I nie ma żadnej przesady w stwierdzeniu, że ten drugi Saussure pozwolił Lacanowi rozstrzygnąć kwestie związane z przekształceniem modelu znaku, a także ułatwił mu dowodzenie tezy głoszącej, że nieświadomość jest ustrukturowana podobnie jak język[24]. Lacan opisywał funkcjonowanie dyskursu w dwóch wymiarach – horyzontalnym, który odpowiadał linearności oraz w wymiarze wertykalnym, który nakłada się na daną wypowiedź w taki sposób, że słychać w niej inne sensy, które także układają się w dyskurs podobnie jak w tekście anagramatycznym, w którym znajdują się one pod powierzchnią danego tekstu. Saussure miał wątpliwości co do charakteru tych wtórnych, układających się pod tekstem sensów i wahał się w sprawie ich intencjonalności. Lacan wychodził z założenia, że są one powiązane z nieświadomością i mówił o istnieniu w nieświadomości „łańcucha znaczącego". Opisując proces wtórnego kształtowania się znaczeń, Lacan posługiwał się pojęciem *signifiance*, które dotyczyło działań w obrębie samych tylko *signifiants*.

Pojęcie *signifiance* włączone zostało do paragramatycznej koncepcji tekstu literackiego przedstawionej przez Kristevą. W przypadku jej teorii ważne jest rozróżnienie dwóch pojęć: pisania (związanego z tekstem poddanym oglądowi z punktu widzenia specyfiki jego wytwarzania) i tekstu (rozumianego jako przedmiot dynamiczny, w którym krzyżują się ze sobą wypowiedzi zaczerpnięte z innych tekstów – rozumianego więc jako intertekstualność, która wiąże się z pracą pamięci i nieświadomości). W procesie pisania (a więc funkcjonowania znaczącego) współdziałają ze sobą dwa różne teksty, które badaczka określa mianem „f e n o -

do elementu znaczonego (*signifié*); zob. też K. Kłosiński *Signifiance*, „Pamiętnik Literacki" 1999 z. 2, s. 11-26.

23/ Próby takich analiz podjąłem wcześniej w tekście poświęconym poezji Jarosława Iwaszkiewicza, którą, jak myślę, w rozmaitych opracowaniach aż nazbyt często obciążano „metaforyką muzyczną". Por. A. Dziadek *Rytm i podmiot w „Oktostychach" i „Muzyce wieczorem" Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 1999 nr 2, s. 27-66.

24/ Por. np. E. Rudinesco *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris 1993, s. 363; M. Arrivé *Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient. Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, Paris 1994, s. 121-128.

tekstu" i „genotekstu". Ten pierwszy stanowi fenomenologiczną powierzchnię wypowiedzi, pewien fenomen językowy i obejmuje konwencje, prawa gatunków, idiolekt pisarza, jego styl, jednym słowem – wszystko to, co służy komunikacji, przedstawianiu, wyrażaniu, co tworzy sieć wartości kulturowych.. Drugi związany jest z funkcjonowaniem *signifiant* – jednostką znaczenia, której nie można zredukować do sensu i sprowadzić do znaku i tym samym nie da się go sprowadzić do przekazu czy wyrażania, jest on nieekspresywny o tyle, o ile nie stanowi „wyrazu" czegoś innego. Z genotekstem wiąże się pojęcie *signifiance*, czyli aktywności znaczącej genotekstu. Jest ona ukryta pod znaczeniem i jest uprzednia względem komunikacji i sensu. Sam proces *signifiance* rozumiany jest przez Kristevą jako proces podmiotu. *Signifiance* pojawia się w tekście jako sieć różnic fonicznych i jest ułożona poprzecznie, nielinearnie w odróżnieniu od sensu semantyczno-syntaktycznego.

Dla egzemplifikacji problemu *signifiance* można w tym miejscu posłużyć się jeszcze jednym przykładem zaczerpniętym z interesującej próby odczytania tekstu poetyckiego za pomocą anagramów, którą podjęła Jacqueline Risset, analizując poemat Maurice'a Sceve'a pt. *Delie (Delia)*[25]. Wychodząc od koncepcji Saussure'a, Risset zwraca uwagę na fakt, że w świetle jego badań nie można wykluczyć złożonej relacji pomiędzy pisaniem i pożądaniem. W poemacie Sceve'a znaczenia językowe obracają się wokół osi tworzonej przez „Délie-Lune" (Delię-Lunę). Imię „Délie" pojawia się w całym tekście „odmieniane" na różne sposoby: *Délie – Diane – Dictymne – Daphné – Dyotime*. Poszczególne elementy tekstu w wyraźnie słyszalny sposób przywołują się nawzajem i odpowiadają sobie nie tylko pod względem fonetycznym, ale też pod względem semantycznym. Zdaniem badaczki, w utworze Sceve'a mamy do czynienia z „uogólnioną anagramatyzacją", która polega na tym, że „język poetycki traktuje wszystkie słowa, tak jak imiona"[26]. W poemacie tym słowa poddane operacjom poetyckim stają się anagramami, można je zaszyfrowywać i odszyfrowywać jak w jakiejś nieustającej grze. Każde z tych słów – twierdzi badaczka – jest imieniem stanowiącym punkt zaczepienia dla nigdy niewygasającego pożądania.

Inaczej mówiąc, w tekście analizowanym przez Risset istnieje coś, co można by – moim zdaniem – nazwać wewnętrzną siecią relacji tekstowych, opartych na powinowactwach fonetycznych. Zjawisko tych ciągłych rekurencji fonetycznych można by też określić inaczej, jako *signifiance* tekstu, opierającą się na sieci „naczyń połączonych" lub „figur prozodycznych" (określenia Henri Meschonnica[27]). Jednak bez względu na przyjęte nazewnictwo, za każdym razem chodzi o to, aby

---

25/ J. Risset *L'Anagramme du Désir. Sur la Délie de Maurice Scève*, Paris 1995.

26/ Tamże, s. 131.

27/ Zob. np. *Pour la poétique III*, Paris 1973, a zwłaszcza analizę wiersza Baudelaire'a *Chant d'automne*, s. 277-338; a także: H. Meschonnic *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris 1982, s. 259-272. Na temat koncepcji rytmu, stworzonej przez Meschonnica pisałem w przywoływanym wcześniej artykule – zob. przyp. 24.

nazwać wtórne znaczenie czy też wtórny tekst, który jest ukryty pod powierzchnią badanego tekstu i który niekoniecznie musi mieć związek z intencją autorską, a raczej może wypływać z nieświadomości. Badania układów fonetycznych tekstu literackiego nie da się sprowadzić do samego tylko wyliczania takich figur stylistycznych, jak onomatopeja, eufonia, aliteracja *etc.*, a także przypisywania im pełnionych w danym tekście funkcji mimetycznych lub estetycznych (np. język poetycki naśladuje szum wiatru, padający deszcz, czy też po prostu pełni w wierszu funkcję ozdobną). Układów sieci fonetycznych nie da się też skwitować za pomocą metaforycznych określeń typu „muzyczność wiersza", „śpiewność poezji", „melodyjność utworu literackiego". Oczywiście można tak postępować i jest to w końcu jedna ze skutecznych metod eksplikacji tekstu literackiego. Myślę jednak, że z innej strony jest to pewnego rodzaju redukcjonizm badawczy, który uznaje intencję autorską za ważniejszą od samego tekstu i w gruncie rzeczy nie dba o to, aby wskazać w tekście rozmaite, najczęściej wielopoziomowe, złożone sposoby znaczenia.

Zmierzam tu do podkreślenia jednej z najważniejszych konsekwencji teoretycznych odkrycia dokonanego przez Saussure'a. Pojawianie się anagramów w tekstach literackich można wytłumaczyć na wiele różnych sposobów, a przynajmniej dwa z nich zależą od tego, jak traktuje się podmiot wypowiedzi w danym tekście.

Otóż, jeśli rozumiemy podmiot jako *cogito*, wówczas anagramy są związane z intencjonalnością, są zamierzone, teleologiczne, zupełnie świadomie wpisane w dany tekst literacki (np. przypadek cytowanego wcześniej wiersza Biedrzyckiego) i jest to niekwestionowana oczywistość.

Jeśli zaś rozumie się podmiot w ujęciu psychoanalitycznym, wówczas obecność anagramów w tekście literackim, wyczuwana choćby tylko intuicyjnie, pozwala na odsłonięcie nieświadomości tekstu. Jeśli nawet wyczuwamy obecność anagramów tylko intuicyjnie, to przecież anagram jest w końcu dostrzegalny i już sam ten fakt uprawnia nas do tego, aby o nim mówić. Jest to kwestia, jak już wspominałem, której sam Saussure, prowadząc badania nad anagramami, nigdy nie podjął. Bezustannie stawiał sobie pytanie, czy tak dzieje się tylko przez przypadek, czy też jest to kwestia intencji[28].

28/ W tej sprawie znalazłem interesującą, choć przecież nierozstrzygającą ostatecznie problemu, wskazówkę w jednej z prac Elisabeth Roudinesco (É. Roudinesco, M. Plon *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris 1997, s, 309 i 938), która sugeruje, że pierwszy kontakt Saussure'a z problematyką nieświadomości miał miejsce wtedy, kiedy zetknął się on i zainteresował klinicznym przypadkiem opracowywanym przez jego przyjaciela Théodore'a Flournoy'a (był to szwajcarski psycholog, którego prace przyczyniły się do odkrycia nieświadomości). Flournoy począwszy od roku 1894 był terapeutą Catherine-Élise Müller, której depresja polegała na odtwarzaniu scen z jej uprzedniego życia, rozłożonych na trzy cykle. W pierwszym z nich była ona indyjską księżniczką z XV wieku, w drugim Marią-Antoniną, a w trzecim mieszkanką Marsa. Najbardziej intrygujący był trzeci etap jej depresji, bowiem posługiwała się ona wówczas tajemniczym językiem, który sama uznawała za język marsjański. W momencie, kiedy Saussure zainteresował się pracą Flournoy'a, Victor Henry, francuski specjalista od

Trzeba w tym miejscu raz jeszcze zaznaczyć fakt, że kwestia nieświadomości anagramów nigdy nie została przez Saussure'a jednoznacznie wykluczona i ostatecznie doczekała się rozwinięcia m.in. w pracach Kristevej, a także innych badaczy skupionych w kręgu czasopisma „Tel Quel". W badaniach z zakresu teorii tekstu literackiego, prowadzonych m.in. przez Kristevą kwestia intencjonalności została przesunięta na dalszy plan. Skoro już dotykamy zagadnienia intencjonalności, to warto w tym miejscu przypomnieć, że sama intencjonalność jest pewnego rodzaju konstruktem, który opiera się na postępowaniu hermeneutycznym czytelnika. Jeśli zaś nie zakłada się intencjonalności anagramów, to wówczas samo postępowanie hermeneutyczne przestaje być wystarczające i nie da się opisać tego zjawiska przy użyciu narzędzi, które proponuje nam hermeneutyka, bowiem nie przystają one do tak postawionego problemu.

sanskrytu, stwierdził, że Müller posługiwała się „językiem marsjańskim" stworzonym przez samą siebie, a opierał się on na zniekształconym słownictwie języka węgierskiego, przejętym z ojczystego języka jej ojca. Stworzony przez nią język był ewidentnie tworem jej marzeń, służącym do wyrażania dręczących ją halucynacji.

Agata STANKOWSKA

Elipsa: byt możliwy do zaktualizowania

Czy zjawisko elipsy istnieje? Odpowiedzi padały na to pytanie różne. Wojciech Grochowski kategorycznie odrzucał swego czasu sens mówienia i wyróżniania w tekście czegoś, co jest „nie-bytem"[1]. Badacz wychodząc z założenia, że zjawisko elipsy kontekstowej dotyczy jedynie „relacji między tekstami" – empirycznym, zawierającym „opuszczenie" i sztucznie konstruowanym nieeliptycznym tekstem „modelem" – dochodził do wniosku, że elipsa jest jedynie wymysłem teoretyków. Każda próba przyporządkowania tekstom eliptycznym innych – uwaga: równoznacznych wobec nich empirycznych tekstów nieeliptycznych – jest bowiem skazana na niepowodzenie. Nic da się – słusznie twierdził językoznawca – jednoznacznie wyeksplikować wyrażenia, którego brakuje w tekście dyskursywnym. Można je jednak wyinterpretować, a dokładniej poddać nigdy niekończącej się interpretacji w dziele sztuki. W nim bowiem – pisze o malarstwie nieprzedstawiającym Bieńkowski –

> Nieprzedstawianie nie wyczerpuje się negacją. Nie przedstawiać to znaczy wyrażać, interweniować. Nie przedstawiać to znaczy tworzyć nowe realności.[2]

Wie to doskonale każdy odbiorca sztuki, szczególnie współczesnej, ale i barokowej, romantycznej, młodopolskiej.

Te diametralnie odmienne poglądy na temat istnienia elipsy są, co łatwo zauważyć, pochodną różnic w sposobie rozumienia kluczowego dla definicji owej detraktywnej figury „braku". Albo postrzega się owo opuszczone, niewypełnione słowem, kreską czy barwną plamą miejsce jako „nie-byt", albo jako byt ukryty, niezwerbalizowany, ale jednak potencjalnie obecny fragment tekstu. Albo zauwa-

1/ W. Grochowski *Czy zjawisko elipsy istnieje?* w: *Tekst. Język. Poetyka. Zbiór studiów*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1978 s. 73-85.

2/ Z. Bieńkowski *Poezja i niepoezja*, Warszawa 1967, s. 74.

żone „opuszczenie" ocenia się jako semantycznie neutralne, albo paradoksalnie – jako współtworzące sens i otwierające przestrzeń przedstawienia[3]. U gruntu obu ujęć odnajdujemy – jak zawsze – rozstrzygnięcia filozoficzne. Zdominowana przez empiryzm filozofia nauki pozwala badać tylko „czyste" fakty opisywane wyłącznie w terminach obserwacyjnych, fakty uzależnione od fizjologii naszego oka. W przypadku językowej aktywności człowieka byłyby to „nagie" słowa wypowiedziane (zapisane) przez autora tekstu. Tę optykę przyjmował w swoim artykule Grochowski.

> Jeżeli elipsa jest brakiem określonego wyrażenia w tekście to należałoby wskazać to wyrażenie, którego brakuje. Ponieważ tego, czego brakuje, wyróżnić się nie da, bo jest nie-bytem, istnienie zjawiska elipsy wymagałoby specjalnego uzasadnienia. Żadnych argumentów za istnieniem elipsy znaleźć nie potrafię[4]

– pisał w 68 roku badacz, dając wyraz swym empirystycznym zapatrywaniom.

Odmienna tradycja, wyrosła z traktowania fizyki jako kontynuacji klasycznie pojętej filozofii, podpowiada, że od wyników obserwacji ważniejsze są odkrycia czynione nie przez oko, lecz przez mózg w polu oddziałujących na nas zdarzeń[5]. Ta zwana „nową fizyką" lub „filozofią naturalną" dziedzina szuka rozwiązań wszystkich interesujących człowieka zagadnień – od pytań o strukturę świata po problemy etycznej oceny ludzkich działań, otwierając szansę przekroczenia granicy dzielącej przyrodoznawstwo od humanistyki. Odkrycia „nowej fizyki" dotyczą mikrostruktur, lub – by użyć tu określenia Davida Bohma – „wizji ukrytych porządków". Postulat wyzwalania się z presji form obserwowalnych stawiany współcześnie przez następców Bohma, teoretyków holizmu, fizyków i neurofizjologów ma także swoich wielkich antenatów. Ta sama myśl właściwa była – pisze Józef Życiński – zarówno wielkiej tradycji metafizycznej poszukującej istoty bytu – Mikołajowi z Kuzy, średniowiecznym mistykom – mistrzowi Ekhardowi, mędrcom Wschodu. Współcześnie nawet

> „rzeczywistość fizyczna jawi się jako obdarzona dynamizmem tkanina wzajemnie powiązanych zdarzeń. Obiekty istnieją dzięki wzajemnej sieci swych odniesień". [...] „Tym, co odnajdujemy, nie są więc elementarne obiekty przestrzenno-czasowe, lecz raczej sieć relacji, w której nie ma składników izolowanych; każdy składnik otrzymuje w niej znaczenie i byt zależnie od swego miejsca w obrębie całości". Sieć możliwych do zrealizowania zdarzeń wyznacza swoiste pole potencjalności. Jego realność sprawia, iż w dyskusjach nad ontyczną strukturą świata podstawowego charakteru nabiera studium bytów

---

3/ Odwołuję się tu do ukutego przez Fregego (*Sens i znaczenie*) i Husserla (*Logische Untersuchungen*) rozróżnienie na „sens" i „przedstawienie".

4/ W. Grochowski. *Czy zjawisko ...*, s. 84. Badacz pisał także, że „skoro elipsa występuje w tekście, a tekst jest bytem materialnym, substancjalnym, to elipsa dotyczy zjawisk materialnych" (s. 80).

5/ Por. J. Życiński *Granice racjonalnosci. Eseje z filozofii nauki*, Warszawa 1993, s. 53.

możliwych do zaktualizowania, nie zaś – jak przyjmuje się w ontologiach bliskich empiryzmowi – bytów zaktualizowanych.[6]

– dopowiada myśli Carpy i Stapp'a autor *Granic racjonalności*. Myślę, że badacz elipsy w tekście literackim może odwołać się właśnie do tej tradycji. Czyż elipsa nie przypomina swym charakterem bytu możliwego do zaktualizowania? Czyż równocześnie nie jest figurą służącą do wyrażania owych aktualizujących się przez nas i w nas (w autorze i czytelniku) wizji ukrytych porządków, chwytem unaoczniającym akty poznania i interwencji w rzeczywistość, akty poszerzające granice racjonalności. Milczenie bywa formą poznania. „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć" – pisał Wittgenstein. Milknięcie jest natomiast, kto wie czy nie najlepszym sposobem unaocznienia relacji aktualizujących byty zbyt skomplikowane, by móc nazwać je wprost i dosłownie opisać.

Specyficzna ontyka elipsy – zarazem nie-istniejącej i istniejącej oraz funkcje, jakie ta figura może spełniać w artystycznej epistemologii i kreacji – to dwa uzupełniające się zagadnienia. Filozofia bytu i uczestnictwa w bycie, dla których figura ta staje się środkiem wyrazu, jest awersem ontologii samej elipsy. Relacje są tu zresztą obustronne. Przyboś pisząc kiedyś o Leśmianie postulował, by nie tyle pytać o filozofię stojącą u gruntu poezji autora *Napoju cienistego*, lecz o to, jak z zasadniczej właściwości jego tworzenia w języku, z wyboru określonych tropów i figur wynika (musi wynikać) określona wizja filozoficzna. Podawał nawet gotową formułę: „Neologizm jako światopogląd"[7]. W odniesieniu do elipsy moglibyśmy tak pytać w poezji XX wieku o lirykę Przybosia właśnie czy twórczość Białoszewkiego. Rozmiary szkicu nie pozwalają rozwinąć tego historycznoliterackiego wątku. Przykłady pochodzące z twórczości wymienionych poetów pomogą mi jednak zilustrować jedną z najważniejszych cech elipsy, mianowicie jej zastanawiającą koniunkcję z metaforą. Elipsa i metafora, figura i trop żyją z sobą, jeśli można tak powiedzieć, w stałej symbiozie, wzajem się dopełniają i warunkują.

Podstawowymi cechami bytów możliwych do zaktualizowania są – wyczytujemy to z przytoczonych wyżej wypowiedzi fizyków – potencjalność, nieautonomiczność (tak rozumieć można fakt, iż nie są one izolowane, są zawsze częścią całości, wewnątrz której dopiero uzyskują znaczenie) i przedstawieniowość, tzn. związek z „ja" podejmującym próbę ich pojęciowej aktualizacji. Czy wymienione przymioty przysługują elipsie? Sądzę, że tak.

Nieautonomiczność elipsy wydaje się czymś oczywistym. Ma przy tym dwa wymiary. Po pierwsze, elipsa nie istnieje poza konkretnym tekstem, którego jest częścią. Nie można jej powtórzyć, co najwyżej zacytować wraz z fragmentem macie-

6/ J. Życiński *Granice...*, s. 144. Życiński komentuje słowa F. Carpa (*The Role of Phisics in the Current Change of Paradigms.*) i H.P. Stapp (*Quantum Theory and the Physicist's Conception of Nature: Philosophical Implications of Bell's Theorem*), w: *The World View of Contemporary Phisics: Does It Need a New Metaphisysics?* Albany 1986, s. 148 i 54).

7/ J. Przyboś *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 293.

rzystego otoczenia. Fakt ten *nota bene* sprawia, że elipsa nie może ulec upotocznieniu, jakie staje się udziałem dla przykładu zbanalizowanej przenośni i skostnieniu, które zmienia symbol w alegorię. Po drugie, „znaczenie" elipsy jest pochodną wielorakich relacji, jakie „wypełniają" to opuszczone miejsce w tekście. Wzorem Newtonowskiego twierdzenia o możliwości istnienia wzajemnych oddziaływań na odległość, tzn. między obiektami pozbawionymi bezpośredniego kontaktu fizycznego elipsę zdefiniować można jako pole semantycznej grawitacji zawiązanej między oddalonymi przez „zawieszenie" fragmentami tekstu. Naruszenie składni, opuszczenie fragmentu poetyckiego obrazu, zerwanie bezpośredniego kontaktu między słowami budującymi zdanie czy motywami splatającymi wątek ewokuje w tekście eliptycznym nie miejsce puste, lecz pole semantycznych napięć i relacji między: słowem a słowem, obrazem a obrazem, autorem a czytelnikiem, wreszcie między sensami wypowiedzianymi a niepoddającą się werbalizacji pełnią aktu kontemplacji czy kreacji rzeczywistości w jej nowych granicach.

Czy tak rozumiana elipsa pojawić się może we wszelkiego rodzaju tekstach? W wypowiedzi dyskursywnej i literackiej?

Elipsę podobnie, jak każdą inną figurę czy trop ujmować możemy bądź to jako element mowy, językową anomalię[8], bądź też jako element stylu, wreszcie jako specyficzny rodzaj myślenia o rzeczywistości, formę jej aktywnego poznania, interpretacji czy nawet ustanawiania[9]. Uwaga poświęcona figurze prowadzi zatem od porządku mowy, poprzez estetykę ku przestrzeniom idei. Od *recte et plane*, poprzez *bene et ornate* ku światopoglądom, których wyrażaniu służą kolejne znane historii poetyki[10].

8/ Dotykającą składnię (figury) lub semantykę (tropy).

9/ B. Otwinowska *„Homo methaphoricus" w teorii twórczości XVII w.*, w: *Studia o metaforze*, t. 1, red. E. Sarnowska-Temeriusz, Wroclaw 1980, s. 31.

10/ Oglądane tak figury czy tropy jawią się ostatecznie jako symptomy, może lepiej powiedzieć – ekrany tyleż estetycznych, co światopoglądowych przekonań twórców i epok kultury. Język pozwala zbudować styl, ten natomiast wyraża pierwotną wobec siebie wizję świata, człowieka i sztuki. Każdy chwyt podąża za myślą i przekonaniem bądź wyobrażeniem. Dlatego bez trudu można sobie wyobrazić historię literatury, pisaną nie jako historię dzieł i manifestów, lecz tropów i figur właśnie. Wykładnikiem przełomów okazują się wówczas zmiany w hierarchii owych poklasyfikowanych przez antyczną retorykę szlachetnych odstępstw od normy. Nagła afirmacja jednych, upodrzędnienie drugich, wyrzucenie poza nawias artystycznych technik jeszcze innych sugeruje obecność zmian podstawowych dla porządku kultury.

Przyglądając się z tej perspektywy elipsie wydaje się, że robi ona karierę szczególnie w tzw. epokach ciemnych: najpierw w baroku i romantyzmie, później w wielu nurtach szeroko rozumianego modernizmu. Znamienny jest także fakt, że z biegiem czasu elipsa sięga coraz głębiej w konstrukcję tekstu: od składni poprzez kompozycję i genologię, aż po obligatoryjną obecność na wszystkich niemal piętrach utworu w liryce współczesnej. Poezję przełomu XIX i XX wieku oraz całego ubiegłego stulecia określa, jak sądzę, narastająca obecność eliptyczności: elipsy właściwej i mechanizmu elipsy.

Fenomen elipsy polega na tym, iż w pierwszym z wyróżnionych ujęć (*recte et plane*) jej istnienie bywa – powtórzmy – kwestionowane. Bowiem, jak długo elipsa jest jedynie obligatoryjną gramatycznie formą ekonomizacji wypowiedzi, tak długo pozostaje swoiście empiryczną normą[11]: nie ujmuje, ale i nie przydaje znaczeń. Moment natomiast, w którym ją zauważamy, jest równoznaczny z przyznaniem zawierającemu ją tekstowi statusu poetyckości. Uznać istnienie elipsy oznacza bowiem zgodę na to, że brakujący fragment domaga się interpretacji, że zauważone „opuszczenie" generuje sensy naddane. Tak dzieje się tylko w tekstach o – użyję tu określenia Ricoeura – „rozszczepionej referencji"[12].

> Prymat funkcji poetyckiej nad referencyjną nie usuwa przedmiotu oznaczanego, lecz czyni go wieloznacznym.[13]

– pisze autor *The Rule of Metaphor*. Jedną z funkcji elipsy, będącej równocześnie dowodem jej obecności, jest właśnie fakt czynienie tekstu wieloznacznym. A to już oczywiście plan *bene et ornate*. Nieprzypadkowo kwestionujący istnienie zjawiska, Grochowski badał teksty dyskursywne. Zakładał, iż między tekstem eliptycznym a jego nieeliptycznym odpowiednikiem musi zachodzić relacja równoważności. Uznając ją za niemożliwą do uzyskania, odrzucał istnienie elipsy jako takiej. Z zasadniczo słusznej obserwacji Grochowskiego można wyciągnąć jednak odmienny wniosek potwierdzający nierozdzielny związek elipsy z poetyckością. Istoty elipsy nie sposób wyjaśnić w oparciu o teorie substytucyjne, lecz – podobnie jak śmiałą metaforę – jedynie za pomocą teorii interakcyjnej. To, co dzieje się pomiędzy oddzielonymi przez „opuszczenie" fragmentami tekstu, przypomina proces, jaki dokonuje się między tematem a rematem metafory. Elipsa zawsze otwiera przestrzeń semantycznych relacji o bliżej nieokreślonej liczbie. I na tym właśnie polega przypisywana jej cecha potencjalności. Potencjalność jako konstytutywny przymiot bytu możliwego do zaktualizowania przyjmuje w tekście poetyckim kształt semantycznej wieloznaczności. Dopóki „obecność" elipsy w tekście nie pociąga za sobą owego wieloznaczenia, dopóty śmiało możemy ową nieobecną semantycznie „obecność" zignorować, a istnienie samego zjawiska podważyć. Tezę tę potwierdza wspomniana już zastanawiająca koniunkcja eliptyczności i metaforyczności.

11/ Takie stanowisko przyjmuje Grochowski. Jean Cohen, francuski teoretyk poetyki, zwraca uwagę na nowe pojęcie normy. Cohen pisze: „Norma nie opiera się już na użyciu nieskończenie zmiennym w płaszczyźnie mówienia. Opiera się ona na ograniczonym i inwariantnym zbiorze reguł operacyjnych. W konsekwencji pojęcie odchylenia [*écart*] jako systematycznego przekraczania normy, w którym proponowałem widzieć istotną cechę poetyckości, nabiera również znaczenia logicznego. Odchylenia językowe i odchylenia logiczne zmierzają ku wzajemnemu pomieszaniu". (J. Cohen *Teoria figury*, przel. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki" 1986 z. 4, s. 208.)

12/ P. Ricoeur *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażanie i odczuwanie*, przel. G. Cendrowska, przejrzała T. Dobrzyńska, „Pamiętnik Literacki" 1984 z. 2, s. 280.

13/ Tamże, s. 280.

Przyglądając się tabelom klasyfikującym retoryczne tropy i figury, nietrudno zauważyć, iż elipsa jest częścią składową przynajmniej kilku innych szlachetnych odstępstw od normy[14]. Odnajdujemy ją (lub jej mechanizm) wśród figur słów w asyndetonie („*Veni, vidi, vici*") i w *syllepsis*, wśród figur myśli w *reticentii* (nagłe przerwanie rozpoczętej myśli i zdania), a nawet wśród tropów w metaforze. Przyjrzyjmy się dwóm najważniejszym: *syllepsis* i metaforze. Oba, choć pierwsza formalnie jest figurą, uznawane są za mega-tropy[15].

W syllepsie brak odpowiedniości między logiczną a gramatyczną budową wypowiedzi powstaje albo na skutek opuszczenia w obrębie składni (np. przypisaniu jednemu orzeczeniu dwu podmiotów („a w nawałnicy przyszła chmura sroga i tuman ognia" J. Żuławski), albo łączenia więzią syntaktyczną członów jednorodnych gramatycznie, lecz odległych znaczeniowo („zapuścili motor i brody" M. Białoszewski). W obu przypadkach efektem jest polisemia, a jej źródłem syntaktyczna bądź logiczna eliptyczność.

W przypadku metafory rzecz jest bardziej skomplikowana. Mechanizm elipsy jest jednak i tu obecny. Porównaniowa teoria przenośni, głosząca, że metafora jest skróconym porównaniem, sygnalizuje, że mamy tu do czynienia z jakimś „opuszczeniem" uruchamiającym migotliwość sensu. Wynikiem tego „opuszczenia" jest zawieszenie zwykłej referencji i projekcja nowych kategorii opisu świata. Czy znaczy to, że metafora zawiera w sobie elipsę?

Wyróżniając dwie osie mowy: syntagmatyczną i paradygmatyczną, zwykliśmy definiować tropy (w tym metaforę) jako odchylenie typu paradygmatycznego, natomiast figury (w tym elipsę) jako anomalię typu syntaktycznego. Jean Cohen w swej *Teorii figury* przekonuje, że czyniąc tak popełniamy błąd. Pisze:

> Każda figura wymaga [...] dwuetapowego procesu dekodowania; pierwszy etap polega na percepcji anomalii, a drugi na jej korekcji poprzez badanie pola paradygmatycznego, gdzie zawiązują się stosunki podobieństwa, przyległości itp. [...] Figura posiada w ostateczności organizację dwuosiową, artykułowaną według dwu prostopadłych osi, syntagmatycznej, gdzie zjawia się odchylenie i paradygmatycznej, gdzie się ono anuluje przez zmianę znaczenia. [...] Każdy nie-trop implikuje trop, ponieważ każde odchylenie wymaga swej własnej redukcji poprzez zmianę znaczenia i właśnie ta gra odwrotna i kompensująca dwu anomalii stanowi ekonomię każdej figury.[16]

Francuski teoretyk poetyki i logik wychodzi z założenia, że „odchylenia językowe i odchylenia logiczne zmierzają ku wzajemnemu przemieszaniu"[17]. Jedne są refleksem drugich. Metafora, zestawiając dwa pojęcia przynależne do rozłącznych

---

14/ Por. J. Ziomek *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 200-250.

15/ Za wzorcowy znak literatury uznał syllepsę M. Riffaterre (*Syllepsis*, „Critical Inquiry" 1980, vol. 6, nr 4). Por. R. Nycz *Język modernizmu. Prologomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 107-108.

16/ J. Cohen *Teoria...*, „Pamiętnik Literacki" 1986 z. 4, s. 230, 231.

17/ Tamże, s. 208.

kategorii, operuje „niezgodnością kombinatoryczną, istniejącą tylko na płaszczyźnie syntagmatycznej"[18]. Owa niezgodność sprawia, iż między pojęciami pojawia się przestrzeń logicznego *ergo* syntaktycznego oddzielenia. Nie przez przypadek Ricoeur – mówiąc o typowej dla metafory kategorialnej niezgodności – używa określeń spacjalnych; mówi o „«oddaleniu» zachowanym w obrębie «bliskości»"[19]. Otóż owa odległość, owo „oddalenie" dwu pojęć tworzących metaforę jest przestrzenią logicznej (a i syntaktycznej) elipsy czy – ujmując rzecz ostrożniej – eliptyczności. Warunkiem metafory jest eliptyczność. Ricoer pisze:

> choć prawdą jest, że efekt sensu skupia się w słowie, wytworzenie sensu jest sprawą całego wypowiedzenia. W ten właśnie sposób teoria metafory uzależniona jest od semantyki zdania.[20]

Dodajmy – semantyki zdania eliptycznego. Przyjrzyjmy się tekstowi. Oto *Wołkowyi okolica bezstronna* Mirona Białoszewskiego

Przeciągnięcie przez garnek
wystający spod cerkwi
przez dziko małe jabłko
dziób
cyrylicę
Słońce jest wobec siebie
niebo od czego
nie zależy niebu
przeciągnąć nie przeciągnąć
obojętność obu ujęć

na ukos przez jej koszącą się wysokość
trawy łąki
ona
trawa łąka
skośna od wierzchu jej skosu
pasie się spokojnie
rośnie spokojem
pasie się na mojej szyi

pojmuję obojętności
i na odwrót:
pojmały mnie te krowy ledwie do wytrzymania
żeby być leżącym
na chwilę
żeby nie zapachniałość

18/ Tamże, s. 228.

19/ P. Ricoeur *Proces metaforyczny*..., s. 275.

20/ Tamże, s. 272.

o mało co nie nietoperze
siejący
strąk wieży
o ile nie jestem sam
przybyłem tu z przyjaciela
głową
wygląda ze strąka
tam wyszedł
reszta jego jest
znam całego

lecz tu tak pusto

wygryzająco wiedzenie

Pierwsze, co zauważamy, to syntaktyczna „niespójność". Wersy wypełniają zdania eliptyczne: niedokończone i pełne luk („przez dziko małe jabłko"). Równie szybko graficzny kształt utworu, eksponujący sieć wzajemnych odniesień, odczytujemy jako sugestię, iż próba „uspójnienia" wiersza polega na rozpoznaniu relacji, w jakie dzięki licznym „opuszczeniom" wchodzą poszczególne słowa i postrzeżone byty, fragmenty słownika i fragmenty opisywanego krajobrazu. Rekonstrukcja luk prowadzi nas zatem nie ku porządkowi syntaksy, lecz paradygmatycznych więzi dostrzeganych przez poetę w świecie i w języku. Spójrzmy. Napotkaną okolicę poeta określa jako „bezstronną", niewpisaną w kategoryzujący ją rysunek kierunków i płaszczyzn. Gest „przeciągnięcia" rozpoczyna pracę poety nad porządkowaniem świata, trud ponawiany i – uprzedźmy – niemożliwy do ukończenia. Patrzący jakby testował różne zestawienia, różne punkty widzenia ewokujące odmienne – by tak rzec – „perspektywy stronności" oglądanego pejzażu. Tylko „słońce jest wobec siebie" – i w kosmosie i w mowie wiersza. Inne elementy krajobrazu Wołkowyi, inne słowa zostają wpisane w relacje, są „wobec" siebie według reguł, które podmiot wiersza odnajduje w języku i w sobie. By móc je wzajem „przeciągać", poeta musi je najpierw wyzwolić z porządku zdania, syntagmy, ekwiwalentyzującej porządek rzeczywistości empirycznej. Dzięki temu patrzenie kładącego się w różnych miejscach bohatera – „leżącego" „na chwilę" – jest czymś więcej niż obserwacją, jest podmiotowym, poetyckim widzeniem i „wiedzeniem". Gest „przeciągania" jest – jak to u Bialoszewskiego – równocześnie aktem rozpoznania i kreacji świata. Eliptyczność widzenia i mówienia okazuje się podstawowym warunkiem, a równocześnie narzędziem eksplikacji nowych paradygmatów języka i podmiotowo „porządkowanego" krajobrazu. Elipsa zawiera pustą przestrzeń, którą otwiera i wypełnia metaforą nieobojętny wobec ujęć (inaczej niż natura) człowiek. Dwa niepołączone regułami składni słowa, dwa złączone porządkiem empirii byty poeta wpisuje w nowy metaforyczny porządek

trawa łąka
skośna od wierzchu jej skosu
pasie się spokojnie
rośnie spokojem
pasie się na mojej szyi

– pisze Białoszewski. Jego łąka rośnie trawą, trawa ma spokój łąki, obie pasą się na szyi poety.
I drugi przykład – wiersz *żyje, wołać* Juliana Przybosia

Wody stojące, jak bramy triumfalne,
głębiny pod olchami zapadłe,
kurtyny
lana ze srebra
topiel.

Jaki rybak głuchej wodzie będzie migał słońcem
ażeby z oniemiałej wypłynęła ryba –

Czarnoziem zżęty sierpniem na bujnej równinie,
role jadące do stodoły,
pory ziemi
w luśniach
jak ————

Jaki wolarz, ze ziemi wyganiając wolu,
pod górę
wywołuje ——

Świat się rozluźnia
grunt cofa się ku dolinom, a trwa i śpiewa jedynie
niezerwany owoc powietrza:
ptak

Dwudzielny tytuł wiersza: *żyje, wołać*[21] nasuwa przypuszczenie, że podobna polaryzacja znaczyć będzie świat przedstawiony. Życie i wołanie określą jakieś odmienne sposoby uczestnictwa w świecie. Pierwszy będzie – przekonuje o tym osobowa i teraźniejsza forma czasownika – dokonujący się i powszechny, drugi – niczym bezokolicznik – możliwy i gotowy do podjęcia, lecz jeszcze niespełniony. Inne też będą sfery owego aktualnego bądź potencjalnego spełniania: życia bądź wołania. Określą je – tak jak w codziennej egzystencji – bliskość i wtopienie

21/ Autobiograficzny komentarz do tego wiersza i tytułu zawarł Przyboś w *Zapiskach bez daty*.

w przestrzeń bezpośrednio otaczającą lub – jak w wołaniu – sięganie ku przestrzeniom oddalonym, nietutejszym, innym niż te, w jakich toczy się życie. I rzeczywiście. Przyboś naprzemiennie przedstawia opisy miejsc powszedniej pracy rybaka i oracza: jezioro i pole. Po każdym z nich umieszcza retoryczne pytanie o chęć żyjących, zanurzonych w codziennej empirii ludzi do niepragmatycznych zachowań: zabawy światłem, przyglądaniu się a nie łowieniu ryby, wyganianiu a nie poganianiu wołu. „Jaki rybak", „jaki wolarz" może to uczynić? – pyta poeta. Najpewniej żaden, chyba że wyrzeknie się swojej profesji, chyba że porzuci empirię życia na rzecz „wywoływania" innej, oddalonej – tu przede wszystkim estetycznej – przestrzeni istnienia. Ostatnia cząstka wiersza przynosi opis takiego stanu czy raczej procesu, którego końcowym ogniwem jest zawsze „oniemiały" zachwyt.

> Świat się rozluźnia
> grunt cofa się ku dolinom, a trwa i śpiewa jedynie
> niezerwany owoc powietrza:
> ptak.

Ptak, czyli – jak możemy sądzić, pamiętając choćby autotematyczną *Jaskółkę* Przybosia – poezja, poetyckość. „Oniemiały" zachwyt można nazwać, ale nie można go opisać. Ów arcymoment, w którym „ja" zaczyna widzieć i przeżywać świat według niepowtarzalnych reguł nowej sytuacji lirycznej, można jedynie zasugerować kończąc obraz – jak czyni to Przyboś w wielu swych wierszach – eliptycznym zawieszeniem mowy. W interpretowanym utworze eliptyczność obrazu narasta wraz z zagłębianiem się w poetyckie widzenie. „Stojące wody", po których pływa rybacka łódź, są jak „bramy triumfalne". Porównanie nasycone metaforą zostaje jeszcze domknięte. Kolejny obraz – pola – chciał poeta, co sugeruje słówko „jak", także zamknąć w porównaniu. Nie uczynił tego jednak, tak jakby w trakcie pisania doznał zachwytu, który przeżywa się poza słowem, czyli poza czy może lepiej mimo i poprzez empirię[22]. Wyrazić go może – powtórzmy – tylko elipsa, która jest niemą przestrzenią metafory pokonującej granice obserwacji.

Białoszewski buduje za pomocą elipsy nowe i odnajduje ukryte paradygmaty świata i języka, Przyboś zapisuje wizję. Obaj przekonują, iż przynależne metaforze „zawieszenie zwykłej referencji właściwej językowi dyskursywnemu" – zawieszenie, którego źródłem jest logiczno-syntaktyczna eliptyczność – „jest negatywnym warunkiem referencji drugiego stopnia, referencji pośredniej. Nasuwa ona, objawia, odsłania głębokie struktury rzeczywistości"[23]. Obecność elipsy warunkuje możliwość „odkrywania tej warstwy rzeczywistości, którą fenomenolog nazywa

---

22/ Ricoeur zwraca uwagę, iż przejście od niezgodności dosłownej do zgodności metaforycznej między dwoma polami semantycznymi przenośni, owo „tworzenie nowych rodzajów przez upodobnienie" dokonuje się „nie ponad różnicami, jak w pojęciu, lecz mimo różnic i poprzez nie". P. Ricoeur. *Proces...*, s. 275.

23/ Tamże, s. 280.

preobiektywną i która – według Heiddegera – zakreśla horyzont wszelkich sposobów bytowania w świecie"[24]. Redukcja, właściwa elipsie w planie języka (składni), pociąga za sobą amplifikację w innym pozasłownym wymiarze otwartym na interpretację.

Elipsa jak żadna inna figura uświadamia (wtórują jej w tym inne figury *per detractionem*), iż jej byt jest b y t e m w p r z e s t r z e n i i n t e r p r e t a c j i, w przestrzeni poetyckości – by tak rzec – aktywnej, rozpiętej między niezwerbalizowanym, ale „mówiącym" gestem semiotycznym autora i skazaną na niewyczerpanie próbą jego werbalizacji, tzn. przedstawienia sobie przez czytelnika. To jeszcze jeden wymiar elipsy jako bytu możliwego do zaktualizowania i kolejny poziom relacji budowanych przez „opuszczenie". Pole semantycznej grawitacji zostaje w tekście eliptycznym zawiązane – przypomnę – między słowem a słowem, autorem a czytelnikiem, oraz zwerbalizowaną w tekście (w tekstach) częścią a pełnią autorskiej wizji świata: aktywnego poznania, interpretacji i ustanawiania rzeczywistości, którego środkiem wyrazu jest elipsa.

Ów drugi poziom (autor – czytelnik) najlepiej ujawnia fenomenologiczną cechę elipsy: przedstawieniowość. Kolejny (tekst – pełnia autorskiej wizji świata) przynosi jej konieczną redukcję. Zmusza bowiem do odpowiedzi na pytanie o wyznawaną przez autora tekstów eliptycznych filozofię bytu i uczestnictwa w bycie, których środkiem wyrazu jest właśnie elipsa.

Znane z tekstów Fregego i Husserla rozróżnienie między „sensem" (treścią obiektywną) a „przedstawieniem" (aktualizacją sensu w formie obrazu i uczucia) wyznacza linię graniczną między tym, co werbalne i tym, co niewerbalne. „Sens" związany jest ze słowem „przedstawienie", z jego pozasłownym wyobrażeniem i odczuciem. W elipsie wszystko zostaje niejako odwrócone. Tu *Vorstellung* polega właśnie na podjętej przez czytelnika próbie werbalizacji (elipsa werbalnie istnieje tylko w planie odbioru). Sens figury natomiast nie tkwi w słowach, lecz poza nimi. Istota tej detraktywnej figury sprawia, że musimy zwrócić się ku temu, czego nie ma, musimy wyobrazić sobie nieobecne. Odbiór elipsy jako środka stylistycznego zastosowanego w tekście polega na „przedstawianiu". Pytanie o jej sens jest równoznaczne z pytaniem o filozofię, w której wyrażaniu elipsa uczestniczy. Tylko w tej płaszczyźnie elipsa istnieje nie tylko jako byt możliwy do zaktualizowania przez czytelnika, ale i zaktualizowany przez autora. Na tym ostatecznie polega interwencja w rzeczywistość: na aktualizacji bytów możliwych do zaktualizowania. Poeci czynią to wielokrotnie.

24/ Tamże, s. 280-281.

Mateusz KAREŃSKI-TSCHURL

Porównanie jako prze-znaczenie

Porównanie, które obok metafory jest chyba najczęściej używanym przekształceniem semantycznym, stanowi niezwykle frapujący przypadek gestu językowego, skupiającego jak w soczewce wszystkie problemy języka jako narzędzia, którego relacje ze światem i użytkownikami są niejasne.

Myślenie o porównaniu uruchamia od razu niezwykłą ilość pytań i dość trudno zdecydować, od czego zacząć i na czym skupić uwagę. W tym przypadku pytania o porównanie będą pytaniami przede wszystkim o jego istotę, a także semiotyczny i logiczny status, a nie o wymiar artystyczny. Raczej o proces i warunki powstawania porównań niż o to, co dzieje się z nim później.

Najpierw jednak należy zweryfikować oczywistą, wydawałoby się, tezę, mówiącą o tym, że warunkiem porównania jest podobieństwo. Jakkolwiek w życiu udaje nam się porządkować świat według jakichś podobieństw, pamiętać należy o tym, że wszelkie podobieństwo jest t y l k o dziełem konstruującej świadomości. W świecie nie istnieją obiektywne podobieństwa. Każda „analogizacja", o czym dawno wie fenomenologia, oparta jest na skojarzeniach. Źródłem podobieństwa jest wtedy zawsze podmiotowa „asocjacja". Odsyła ona wprawdzie do jakiegoś najogólniejszego „praustanowienia" świata w świadomości, jednak szczegółowe i jakościowe konsekwencje asocjacyjnych zestawień odznaczają się sporym stopniem subiektywności i indywidualności. Mechanizm „łączenia w pary", sytuację w której dwie rzeczy przejawiają się w świadomości „łącznie", nazywa Husserl „apercepcją upodabniającą"[1] – czyli przenoszeniem sensu jednej rzeczy na drugą i odwrotnie. Takie przesunięcia sensu są swoistym „intencjonalnym zazębianiem się" jakości, aspektów bądź w sytuacji skrajnej całości – przedmiotów (bytów) przeja-

1/ Por. E. Husserl *Medytacje kartezjańskie*, przekł. i przypisy A. Wajs, przekł. przejrzał i wstępem poprzedził A. Półtawski, Warszawa 1982. Tu zwłaszcza § 51 *Medytacji piątej – „Łączenie w pary" jako asocjacyjnie konstytuujący składnik doświadczania obcych przedmiotów.*

wiających się w świadomości. Jako aforyzm należałoby więc traktować stwierdzenia Wittgensteina o tym, że „porównywać można tylko rzeczy porównywalne". Ruch asocjacji, będący źródłem podobieństwa, pozwala zestawiać wszystko ze wszystkim, bez ograniczeń, czego najlepszym dowodem są porównania poetyckie.

Konstatacja ustanawiania podobieństwa poprzez „intencjonalne akty świadomości", wskazuje zarazem, że porównanie, aby zaistnieć nie potrzebuje języka w sensie zewnętrznego medium. Porównanie można przecież tylko myśleć i pozostawić na zawsze nie wypowiedziane w „cichej" mowie świadomości. Oczywiście takie nieuobecnione w języku, milczące porównania nigdy nie „zadziałają" poza polem świadomości podmiotu, w tym sensie nie mogą być także przedmiotem ogólnego namysłu. Mechanizm milczącego porównywania jest jednak ważny, ponieważ pozwala zdać sobie sprawę z c z a s o w e g o charakteru porównania. Nie wolno zapominać o tym, że – zanim porównanie zaistnieje w języku, zanim zostanie wypowiedziane – musi zostać pomyślane. Musi dokonać się asocjacyjny ruch, przesunięcie, zanim będzie mogło być ono traktowane jako komunikowalny fakt językowy. Można zatem mówić o porównaniu jako o c z a s o w y m p r o c e s i e s t a w a n i a s i ę, przechodzenia, przesuwania.

Owemu ruchowi przejścia ze świadomości do wypowiedzenia, od myślenia do mówienia, co odpowiada mniej więcej opozycjom wewnątrz / na zewnątrz (w języku) oraz stające się / gotowe (wypowiedziane), chciałbym przyjrzeć się przez pryzmat schematycznego porównania, o strukturze „ja-jestem-jak", które w nawiązaniu do Mathesiusa[2] można nazwać „porównaniem egzystencjalnym". Przewaga myślenia o porównaniu jako o konstrukcji, w której „ja-sam-orzekam-o-sobie" porównując się do jakiejś innej rzeczy, nad tradycyjnym schematem „X jest jak Y pod względem Y_1"[3], polega na możliwości uchwycenia dwóch sytuacji na raz. Po pierwsze, gdy ktoś porównuje ze sobą dwie zewnętrzne i niezależne od siebie rzeczy, jako porównujący podmiot ma świadomość i możliwości „odczucia" zmian, jakim ulega rzecz, którą arbitralnie z inną zestawił. Nie musi ujmować siebie jako przedmiotu świadomości. Jeśli zaś sam o sobie orzeka, skupia w sobie rolę podmiotu aktu porównywania i obiektu ulegającego porównaniu, musi przedstawić się sobie jako przedmiot. Przedmiot w podwójnym znaczeniu – jako przedmiot świadomości i jako przedmiot porównania. Porównanie egzystencjalne „ja-jestem-jak" pozwala więc wziąć pod uwagę wszystkie aspekty i relacje ustalające się w procesie porównywania i w samym porównaniu, dlatego też uważam je za wyjątkowo dogodny przypadek.

Porównanie „ja-jestem-jak" niezwykle wyraźnie odsłania skomplikowaną strukturę czasową tej figury. Splata się w nim bowiem przeszłość zjawisk, które „przed" porównaniem istniały w izolacji, z przyszłością, która jest zdeterminowana nowym ich związkiem, ustalonym „po" porównaniu. Może nawet należałoby powiedzieć – „po" równaniu? Pomiędzy „przed" i „po", a zatem także pomiędzy

2/ Por. M.R. Mayenowa *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1974, s. 265.

3/ Cyt. za. J. Ziomek *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 158.

sferą wewnętrzną, stającą się w świadomości podmiotu, myślową a zewnętrzną, już-pomyślaną, niezależną od podmiotowego aktu kojarzenia (zestawiania), mówmy – językową. Między owym „przed" i „po" istnieje swoisty punkt „zero", który, nawiązując do Łotmana[4], można nazwać momentem „eksplozji". „Eksplozja" ta, w wyniku której dochodzi do ustalenia nowego porządku semantycznego, materializuje się w słowie „jak". Owo „jak" jest środkiem (w sensie dosłownym – „centrum") i performatywnym narzędziem implikacji zarazem. W „jak" krzyżują się i rozchodzą jednocześnie proces i stan, tak że nie sposób oddzielić porównania-czynności (porównywania) od porównania-efektu (czegoś po-równaniu). Zauważmy, że ta dwuznaczność kryje się już w leksyce porównania. Słowo „jak" stanowi więc logiczne i czasowe centrum porównania. Łączy i spaja ze sobą dwa byty, ustala ich nowe relacje – ich przyszłość, którą determinuje i przeszłość, o której nie pozwala zapomnieć. Historia porównania o strukturze „ja-jestem-jak", porównania egzystencjalnego, to historia r u c h u i p r z e j ś c i a od „ja-jestem", które oznacza pierwotny – by tak rzec – stan podmiotu, poprzez centralne „jak", które pociąga za sobą jakiś zewnętrzny wobec podmiotu byt, do „ja-jestem-jak", w którym ostatecznie ustalona zostaje nowa, podwójna (oscylacyjna) struktura.

Owemu przemieszczeniu i przesunięciu ulega w porównaniu egzystencjalnym sam podmiot porównujący, a ruch ten, choć ukryty, jest również uczasowiony. Zawsze istnieje bowiem moment, gdy mówiąc „jestem-jak" lub czując imperatyw wydania o sobie porównującego sądu (wypełnienia braku?), poszukuję drugiego członu porównania. Jest to chwila, w której wciąż trwa wędrówka skojarzeń. Moment ten może być oczywiście zarówno błyskawiczny, jak i rozciągnięty w czasie. Może mieć charakter pewnego „odkrycia" lub trwać dość długo. Rozciągnięciem w czasie odznaczają się z pewnością porównania służące perswazji. Sytuacje kiedy, zaskoczeni i nieprzygotowani próbujemy czegoś dowieść *per analogiam* i szukamy w tym celu odpowiedniego porównania. Zdarza się, że mówimy wówczas: „z tym jest przecież tak samo, jak... dajmy na to, z...", próbując zyskać na czasie. Różnica dotyczy jednak tylko rozciągłości czasowej. Nie ma natomiast „istotowej" różnicy między „odkryciem" (uświadomieniem sobie) podobieństwa i jego natychmiastowym zwerbalizowaniem poprzez porównanie, a celowym (służącym arbitralnym przesłankom) wyszukiwaniem analogii jako „materiału" do stworzenia porównania. Obydwa warianty sprowadzają do tego samego procesu wydobywania podobieństw, do których możemy próbować docierać, lub które same nas uderzają jako wcześniej nieuświadomione. Podobieństwa budują się – jak powiada Husserl – „w sferze czystej pasywności, a więc niezależnie od tego, czy to zauważamy, czy nie [...]"[5].

„Czas" porównywania jest zarazem czasem przemieszczenia w opisywanym wcześniej aspekcie. Jakkolwiek podmiot w polu porównującej świadomości wciąż jest podwójny podmiotowo-przedmiotowy, to jest on także w pewnym sensie „jed-

4/ Por. J. Łotman *Kultura i eksplozja*, Warszawa 1999.

5/ E. Husserl *Medytacje*..., s. 166.

norodny" (myśląc i porównując odwołuje się wyłącznie do własnego zasobu skojarzeń i spostrzeżeń), w każdym razie jako podmiot psychiczny nie ulega jeszcze żadnemu zapośredniczeniu. W chwili, w której zdecyduje się wypowiedzieć porównanie, czyni to za pośrednictwem języka. Dopóki zestawiał i łączył rzeczy w świadomości, dopóty był niezależny. Wypowiedzenie porównania oznacza zawsze przesunięcie do sfery zależności językowej. Sformułowane porównanie rozdziela podmiot od własnych spostrzeżeń i wprowadza perspektywę znakową. Owo przemieszczenie do sfery języka uruchamia liczne implikacje.

Po pierwsze, podmiot porównujący traci wpływ na to, co myślał „przed" wypowiedzeniem. Wypowiedziane porównanie zaczyna działać wówczas niezależnie od swego nadawcy. Daje się powtarzać, interpretować, umieszczać w innym kontekście – słowem, może podlegać wszystkim manipulacjom, jakie zna komunikacja językowa. Po drugie, „ujawnione" porównanie wpływa, by tak rzec, na status „wziętych w użycie"[6] rzeczy bądź ich jakości, ustalając przy tym nowe relacje. Wbrew etymologii porównania, mówiąc „jestem-jak", włączam się w skomplikowaną grę podrzędności i nadrzędności. Wbrew etymologii, ponieważ wydawałoby się, że porównanie to stan „po-równaniu". Ale jaka może być sytuacja „po równaniu"? Równość czy przeciwnie – nierówność?

Wiele wskazuje na to, że porównanie to działanie, które „równość" podstępnie niweczy i niszczy. Równanie rozumiane jako proces, zrównywanie, to właśnie ów fenomenologiczny akt kojarzenia cech, aspektów lub rzeczy. Analogizacja ta jest jednak tylko wstępnym krokiem do stworzenia w po-równaniu jakiejś zależności i nierówności zawartej w stwierdzeniu „jestem-jak" lub coś jest „takie-jak". Struktura porównania nie daje się nigdy odwrócić, co możliwe jest w przypadku równania. „Podobieństwo" służy zatem z a m a s k o w a n i u r ó ż n i c. „Jedność podobieństwa" dwóch bytów pojawić się może tylko wraz z wzajemnym odróżnieniem. W przeciwnym razie – bez różnic – mielibyśmy do czynienia z identycznością, która – jak wiadomo – jest cechą tylko jednego i tego samego przedmiotu. Świadomość różnic towarzyszących podobieństwu nie może jednak ujawnić się w porównaniu. „Coś-jest-jak-coś" wcale nie pociąga za sobą pytania o odmienność, o to, czym owo „coś" równocześnie „nie-jest". Wówczas mechanizm porównania stałby się odróżnianiem. Porównanie skutecznie odsuwa od siebie pytania o „inność". Miejsce relacji z tym, co odmienne, zajmuje tu hierarchiczna zależność podrzędności i nadrzędności. Posłużmy się przykładem. Jeśli mówię o sobie „jestem jak skała", to koniecznym jest, abym od owej „skały" był trochę mniejszy i uboższy. Muszę odznaczać się jakimś brakiem, który wypełnię tym, co potocznie oznacza „skała". Gdyby miało być inaczej, porównanie byłoby tautologią. Gdybym był twardy, niewzruszony, wielki, mocny *etc.*, gdyby te jakości narzucały się jako oczywiste każdemu, kto ze mną obcuje, porównanie nie miałoby sensu. Ściślej mówiąc, byłaby to jedynie substytucja. Zatem możliwość oznaczenia siebie za po-

6/ Termin H.-G. Gadamera; zob.: *Semantyka i hermeneutyka*, w: tegoż *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 2000, s. 119.

mocą innego znaku, czym właśnie jest porównanie, zachodzi tylko wówczas, gdy „to-co-przed-jak", w tym wypadku „ja" nie komunikuje i nie oznacza „tego-co-po-jak", czyli „skalowatości". U źródeł „wzięcia w użycie" innego znaku leży zatem brak, fundamentalna różnica.

Każdy brak i każda różnica mogą stać się impulsem dla działań agresywnych. Również w porównaniu tkwi n i e r e d u k o w a l n y m o m e n t z a w ł a s z c z e n i a i zagarnięcia czegoś przemocą. Porównanie nie potrzebuje pozwolenia, by skazać inny, autonomiczny byt na oznaczanie „czegoś innego". Wypowiadając słowo „jak" powoduję, że coś innego, jakiś byt „sam w sobie" staje się „bytem-dla". Zawłaszczający charakter porównania opiera się więc na szczególnym przypisaniu przez porównanie tej innej rzeczy podmiotowi porównującemu.

W rozważania te wdarło się jednak pewne uproszczenie, które trzeba nieco skomplikować. Porównanie zawłaszcza bowiem jedynie znak innej rzeczy – przedmiot odniesienia pozostawia nietknięty. Rzeczywistej „skale" w efekcie mojego porównania „nie przybywa, ani nie ubywa". Trwa ona niezależnie od tego, z czym została związana i co o niej powiedziano. Z pewnością jednak zmianie uległ jej językowy status. To, za pomocą czego wyrażamy i komunikujemy sobie jej byt (jej nazwa), zostało zmuszone do oznaczania moich niedostatków i braków. „Skała" znaczy więc nie tylko dla mnie, ale także w pewnym sensie przeciw sobie. Jest przy tym pozbawiona jakiegokolwiek wpływu na ten proces. Jeśli porównanie dotyczy tylko jakiegoś aspektu znaczenia nazwy i jest przy tym dobrze utrwalone w języku (na przykład „silny jak tur"), powoduje wydatne zawężenienie znaczenia „tego-co-po-jak". Niezależnie bowiem od całego zestawu cech konotowanych przez słowo „tur" – jako znak w porównaniu, ale także w myśleniu potocznym – komunikuje ono jedynie siłę. Znaczenie uruchomione w tym porównaniu funkcjonuje w dodatku bez przedmiotu odniesienia! Moc porównania sprawiła, że „tur" – wymarły w XVII wieku ssak z rodziny krętorogich – pozostawił po sobie niezwykle trwały ślad w języku, tak trwały, że znaczy on nawet pod nieobecność swego desygnatu. Owo zawężenie znaczeniowe dołączonego w porównaniu elementu może się zatem okazać dla niego zbawienne. Ograniczeniu znaczenia towarzyszy „utrwalająca językowo" ekspozycja jakiegoś aspektu, cechy bądź całego zestawu cech.

Wtórnie modelująca interpretacja znaku rzeczy „przyrównywanej", dokonująca się w porównaniu, wprawdzie maskuje odmienność owej rzeczy, ale jednocześnie umożliwia rozszerzenie zakresu stosowalności jej znaku. Stanowi zatem rodzaj „symbolizacji", która zawsze odbywa się kosztem indywidualności. Tur, który być może był także powolny, gruby, specyficznie ubarwiony *etc.*, w wyniku umieszczenia go w porównaniu, utracił wiele cech, kosztem wyeksponowanej „siły". Tak zdegradowane znaczenie „tura" weszło jednak w rozszerzony obieg. „Tur-sila" może odtąd określać moc i potęgę całych klas niezależnych, ale „słabszych" od siebie podmiotów. Pewne unieruchomienie znaczenia zawłaszczonej przez porównanie rzeczy, generalizująca ją symbolizacja, stanowi także rodzaj nobilitacji. Impulsem do zawężenia znaczenia z jednej i ponownego rozszerzenia semiotyczności „już-okrojonego" (zinterpretowanego) znaku z drugiej, musiał być

n o b i l i t u j ą c y a k t w y b o r u tego właśnie znaku jako najbardziej reprezentatywnego dla oznaczenia danej cechy, aspektu lub całości podmiotu porównującego „siebie-do" lub rzeczy, która „jest-taka-jak".

Porównaniem rządzi więc szczególna dychotomia – przywłaszczeniu znaku innej rzeczy i ograniczeniu jej znaczenia towarzyszy rozszerzenie jej możliwości komunikacyjnych. Zawsze arbitralnemu gestowi porównania, a zatem pewnej demonstracji siły, towarzyszy jakieś uznanie wyjątkowości wybieranej rzeczy. Nawet jeśli porównanie jest banalne i niewyszukane, sam akt wyboru (zagarnięcia) znaku „tej" właśnie, a nie innej rzeczy jest znaczący. Wreszcie sam fakt stworzenia porównania – wypowiedzenie słów „jestem-taki-jak" – stanowi ukryte wyznanie braku i niepełności. Szczególna „agresja" porównania jest więc zarówno efektem potrzeby wypełnienia własnego braku, jak i atakiem na inne znaczenie. Nieuczciwość „porównawczej" próby samodopełnienia polega na wtargnięciu w obcą referencję, w mechanizm nie-własnego odniesienia. W przypadku takiej ingerencji znak innej rzeczy może tylko pośpiesznie zatrzymać jakąś część swego znaczenia – słowa „takie-jak" bowiem kierują go (pociągają) ku innemu bytowi.

Porównaniem rządzą więc trzy reguły: i m p l i k a c j i, i n t e r p r e t a c j i i s y m b o l i z a c j i. Mówiąc „ja-jestem-jak" ustalam jakieś podobieństwa, jednocześnie ukrywając braki i różnice przyłączam do siebie obce znaki, które „prze-znaczone" (zinterpretowane) funkcjonują dla mnie. Mogę jednak zapewnić im długowieczność i – jako ustalone symboliczne „oznaczniki" – włączyć w mechanizm sygnifikacji innych bytów. Porównanie wiąże się zatem z pewnym zawężeniem znaczenia, w zamian oferując rozszerzenie stosowalności znaku. Unieruchamia znaczenia, ale i uwalnia od przypisanej poszczególności. Oferuje symboliczność kosztem indywidualności. Jedynym „podejrzanym" momentem tego procesu jest pominięcie pytania „czy zgadzasz się na takie prze-znaczenie"?

Konsekwencją tego krótkiego i schematycznego spojrzenia na porównanie jest możliwość postawienia pytania o zasadność traktowania porównania, a czyni tak na przykład Todorov[7], jako operacji tylko na semantyce. Wydaje się, że proces konstytuowania się znaczenia porównania jako złożonej konstrukcji wpływa także na podmiotowo-przedmiotowe odniesienie „tego-co-po-jak" i na nowo je kierunkuje. Czy zatem porównanie nie powinno funkcjonować także jako przekształcenie relacji „znak – przedmiot odniesienia"?

7/ Por. J. Ziomek *Retoryka...*, s. 134

Tomasz MIZERKIEWICZ

„Co mówię?" O korekcji i współczesnym przeżyciu metanoicznym

Sonet V Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, dedykowany biskupowi Tomickiemu, kończy się łatwo dostrzegalnym chwytem stylistycznym:

> Dzielność, stateczność, rozum, obyczaje
> Twoje, co zacność (choć wielką) przechodzą,
>
> Wiersza mojego ustawną zabawą
> Będą. Co mówię? będą sławą prawą.

W gromadzie wyliczeń, przerzutni, inwersji, parentez pojawia się i ustala ich retoryczny efekt *correctio*, figura sygnalizowana tutaj pytaniem „co mówię?" i polegająca na samopoprawieniu się autora. Cel użycia korekcji jest w tym przypadku oczywisty – demonstracyjnie wprowadzić pochwałę biskupa.

Correctio (gr. *epanorthosis*, *metanoia*, pol. „poprawienie") zaliczana była przez podręczniki retoryki do figur myśli. Nie jest ona figurą słów, gdyż nie budują jej szczególne układy wyrazów, ich zmyślne powtórzenia czy nagromadzenia. Figura ta polega na poprawieniu wygłoszonej przed chwilą opinii. Zauważyć można na pierwszy rzut oka trójczlonową budowę *correctio*. Otwiera je zdanie, w którym zostaje wypowiedziane wadliwe lub błędne określenie. To bardzo ważne, gdyż, jak pisał Ziomek, *metanoia* to „błąd [...] dopuszczony do głosu i świadomości słuchaczy". Zdanie będące podstawą korekcyjnej interwencji nie może być pytaniem i to nie tylko dlatego, że wprowadzałoby zupełnie inną figurę (np. *dubitatio*), ale też z tego powodu, że forma pytająca podważałaby chwilową pewność słuchacza. A właśnie na obaleniu tej chwilowej pewności zasadza się siła perswazyjna całej figury.

Drugi człon korekcji to zdziwienie samego mówcy czy autora, autorefleksja prowadząca później do samokorekty. Podręcznikowym przykładem tej części figury jest krótkie zdanie pytające „co mówię?", ale używane są oczywiście najróżniejsze zdania o emotywnym charakterze: „więcej nawet!", „mało tego", „nie dość jeszcze". Mówca odgrywa przed nami zaskoczenie własnym błędem, finguje wypowiedź „na gorąco", pozwala nam oglądać okres retoryczny *in statu nascendi*. To jakby moment autotematyczny korekcji, nie dziw więc, że tego typu zdania gramatycy współcześni nazywają metatekstyzmami[1]. Zarazem ujawnia się tutaj agonalny charakter omawianej figury, dzięki niej orator może umknąć spod kontroli myślowej słuchacza i dokonać czegoś niespodziewanego, zagrać na emocjach i świadomości odbiorcy, niemal manipulować nim. Ten ostatni znalazł się w ślepej uliczce, uwierzył w nieostateczną, niepoprawną wersję wypowiedzenia i tylko mówca może pośpieszyć mu z pomocą, tylko mówca zna dalszy przebieg wywodu.

Trzeci człon *correctio* łączy się zazwyczaj z wprowadzeniem innej figury – *klimaksu* (rzadziej *anadiplozy*). Dzieje się tak, ponieważ zdanie finalne przynosi najczęściej wzmocnienie sensu zdania inicjalnego. Oczywiście zadaniem autora jest, by to, co znajdzie się w zdaniu poprawionym, było celniejsze, dobitniejsze lub bardziej przekonujące. Sęp powiada, że cnoty Tomickiego nie tylko będą dla jego wierszy „zabawą" (czyli „zajęciem"), ale nadto przyniosą mu niekłamane (i zapewne nieśmiertelne) uznanie. Wzmocnieniu własnego argumentu czy stwierdzenia towarzyszy zatem zmiana tonu wypowiedzi. Pojawia się patos. Dzieje się tak również w *Paraklezie* Erazma z Rotterdamu:

> Ja natomiast [...] życzyłbym sobie gorąco, aby [...] była mi dana wymowa zupełnie inna niż ta, jaką posiadł Cycero – mniej może od niej ozdobna, ale za to na pewno o wiele bardziej skuteczna. Więcej nawet! Jeśli komuś przypaść może w udziale moc w wymowie tak wielka, to życzyłbym sobie, aby to była moc taka, jaką zapewne nie bez racji baśnie starożytnych poetów przypisały Merkuremu...[2]

Widzimy, jak w finale *metanoi* mówca wyzbywa się na moment skromności czy zawstydzenia, by przemówić głośno podniosłym tonem. Nagle widzi jaśniej, czego mu trzeba lub co chce powiedzieć i bez onieśmielenia o tym mówi. Następuje niby-epifanijne wtargnięcie do wypowiedzi tego, co mówiący uznaje za prawdę[3]. Całość zyskuje znamię słuszności niepodważalnej w danych okolicznościach, bo popartej własnym przeżyciem (niemal doświadczeniem) oraz trudem myślowym

---

1/ Pojęcie wprowadzone przez W. Maciejewskiego oraz S. Mikołajczaka, a wykorzystane do szczegółowej typologii przez J. Pluskotę w artykule *Metatekst w tekstach felietonów Stefana Kisielewskiego*, w: „Poznańskie Studia Polonistyczne", V (XXV), s. 93-133.

2/ Erazm z Rotterdamu *Trzy rozprawy*, przeł. J. Domański, Warszawa 1990, s. 43.

3/ Warto wspomnieć, iż *metanoia* to także pojęcie w teologii chrześcijańskiej, oznaczające nawrócenie, radykalną odmianę własnego życia, dokonywaną przez człowieka, który odnalazł prawdę wiary.

przemawiającego. W ten sposób chętnie pisywał swe aforyzmy filolog klasyczny Nietzsche:

> dogmatyka wszelkiego rodzaju dzisiaj w postawie żałosnej i bezsilnej stoi. J e ś l i w ogóle jeszcze stoi! Gdyż nie brak szyderców, którzy utrzymują, iż upadla, iż wszelka dogmatyka leży powalona, ba, nawet iż wszelka dogmatyka już dogorywa.[4]

Podobnie rozumiane poprawienie wykorzystywane bywało chętnie w oracjach, kazaniach, traktatach, również w niektórych gatunkach liryki staropolskiej. Na próżno byłoby natomiast szukać przykładów użycia korekcji w narracji wszechwiedzącego opowiadacza powieści realistycznej. Tam poprawki dopuszczalne były dopiero w wypowiedziach postaci i sygnalizowały wzburzenie uczuciowe bohatera, miały uprawdopodobnić postać, nadać jej „prawdziwościowe" znamiona.

Dochodzimy w ten sposób do drugiego, nieretorycznego wykorzystania korekcji. *Słownik terminów literackich* o takiej możliwości nie wspomina, ale oczywistym jest, że od kiedy literatura bardziej zainteresowała się żywiołem języka mówionego, pojawić się w niej musiały przykłady użycia tej figury w celu s t y l i z a c j i n a j ę z y k m ó w i o n y. Stanisław Barańczak, pisząc o języku poezji Mirona Białoszewskiego, wspomina o wykorzystaniu *correctio* do kolokwialnej stylizacji wypowiedzi literackiej: „Opiekunka? Tyle lat że ktoś taki, taka jest!" Korekcje, zwraca uwagę Barańczak, odgrywają tu rolę dwojaką: „poprawienia i zarazem uwydatnienia popełnionego błędu". Skutkiem ich wykorzystania jest wzmocnienie idiomu kolokwialnego w języku poetyckim autora *Obrotów rzeczy*[5].

Podobne refleksje rozwija w nieco innym kierunku Jan B. Ożóg. W niewielkim artykule zatytułowanym *Epanorthosis*[6] przekonuje, że figura nasza stanowi znamię prawdziwości poetyckiego słowa. Fakt, że autor samego siebie musi poprawiać, nie jest dzięki *metanoi* ukrywany, poeta dążący do autentyzmu (a Ożóg za autentystę siebie uważał) nawet powinien ujawniać momenty wahań twórczych, to znaczy zostawić ich ślad w poetyce własnych tekstów. Dlatego *correctio* raczej nie pojawia się w poezji awangardowej, gdyż tam poeta sprawiać chce wrażenie całkowicie pewnego własnych gestów poetyckich. Ta pewność, konkluduje Ożóg, jest czymś dla poezji zgubnym, należy wyznawać własną ułomność poznawczą i artystyczną, tak jak czynili to Piętak, Frasik czy on sam w wielu wierszach, np. w *Opisie*:

> Z osełki lessu park się karmi.
> Cyrk. Nie! To pomost jak wielbłąd garbem kiwa.
> Dezerter z garbu skacze, tonie,
> I sypią się z corsa kanarki.
> Kanarki? Ależ to żandarmi.

4/ F. Nietzsche *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 1.

5/ S. Barańczak *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 116-117.

6/ J.B. Ożóg *Epanorthosis*, w: *Wierność sobie i ziemi (szkice o autentyzmie)*, Warszawa, 1980, s. 84-87.

Figury

Uwagi autentysty dobrze przystają do nowoczesnych praktyk narracyjnych pisarzy. Niejeden utwór autotematyczny, zakładający swą otwartą formą konwencję większej szczerości, pozwala sobie sięgać po korekcję. Wszelkie gatunki wypracowane, aby uzyskać wrażenie bliższego kontaktu z czytelnikiem, ujawnić fikcjonalność wypowiedzi literackiej, wykorzystywały tę figurę, by stworzyć narratora „ułomnego", zmuszonego do jawnych poprawek we własnym tekście. Przykładów dostarcza chociażby *Kalendarz i klepsydra* Konwickiego, gdzie autor przechodzi nawet czasem od *metanoi* wspierającej konwencję naturalnej półprywatnej pogawędki z czytelnikiem, do korekcji retorycznej:

> Wiadomo powszechnie, że artysta powinien kontestować i być w opozycji wobec sil rządzących jego otoczeniem [...]. Na Zachodzie ta opozycyjność należy do dobrych obyczajów artystycznych. Nie dość, jest nawet gwałtowną modą, mało, jest po prostu kartą wejściową do miarodajnych salonów.[7]

Nieco inaczej czyni Gombrowicz w *Dzienniku*. Dla przykładu: po dłuższym wywodzie, w którym przewiduje, że polskie doświadczenie rzeczywistości zbrutalizowanej w czasach wojny i stalinizmu doprowadzi do nowego poczucia formy, obala nagle własną hipotezę w ostatnim akapicie:

> Mieszkańcy wspaniałego gmachu cywilizacji zachodniej powinni przygotować się na inwazję ludzi bezdomnych, z ich nowym wyczuciem człowieka... która nie nastąpi. W tej chwili zmieniłem zdanie. Gdyż Bułgar nie ufa Bułgarowi, Bułgar gardzi Bułgarem [...]. I byłoby dziwne, gdyby takie widzenie człowieka urodziło się wśród ludzi, którzy siebie lekceważą.[8]

Metanoia Gombrowicza, inaczej niż u Sępa, nie stanowi li tylko ornamentu uwypuklającego tezę końcową. Przynosi zanegowanie całego dotychczasowego wywodu, podważając zarazem autorytet sądów narratora, sygnalizując możliwość korekcyjnych interwencji w dowolnym miejscu tekstu.

Ciekawe zastosowanie tej figury znajdziemy również w *Wielkim kazaniu księdza Bernarda* autorstwa Leszka Kołakowskiego, utworze zaliczonym przez Głowińskiego do monologów wypowiedzianych. Znowuż znajdujemy gatunek prowadzący do silniejszej iluzji prawdziwości, wykorzystywany chętnie do postalinowskich palinodii. W przypadku Kołakowskiego jednak nie o popaździernikowe rozliczenia chodzi:

> Jakoż nie gdzie indziej piekielnik okrutny siedlisko obrał, jeno w was samych, [...] tak, tak, to wy go w sobie nosicie, w środku, jak Jonasz wieloryba w brzuchu nosił, to znaczy wieloryb Jonasza, chciałem powiedzieć, albo może nie chodzi tu w ogóle o Jonasza ani o wieloryba, bo to nieważne, to znaczy Jonasz ważny, bo był mąż Boży, ale wieloryb nieważny, bo nie był mąż Boży, więc nie chodzi tu o wieloryba, a jak nie ma wieloryba, to nie ma

---

7/ T. Konwicki *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 1989, s. 146.

8/ W. Gombrowicz *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1989, s. 36.

Jonasza, więc zostawmy w ogóle Jonasza z wielorybem, bo przecie o co innego chodzi, więc, wracając do rzeczy...[9]

Zawstydzający błąd księdza podczas kazania prowadzić ma – jak w poprzednich przykładach – do efektu autentyczności postaci, języka, przekazu. Ciekawe jednak jest coś innego – cały utwór Kołakowskiego opiera się na figurze korekcji. Słuchacze kazania księdza Bernarda, ku swemu najwyższemu zdumieniu, dowiadują się na koniec, że przemawia do nich nie ksiądz, ale... diabeł, który wcielił się w postać rubasznego klechy. Nagle odbiorcy uświadamiają sobie, że pomyłki teologiczne oratora nie wynikały z komicznych przejęzyczeń, ale z antyteologicznej postawy sensacyjnego gościa. Kolejny raz w nowoczesnej prozie korekcja obala dawny autorytet narratora, tym razem dzięki ujawnieniu interesowności zabierającego głos mówcy.

Fabuła *Wielkiego kazania księdza Bernarda* oraz niezwykły sposób prowadzenia wywodu przez Gombrowicza pozwalają nam dostrzec obecność czegoś na kształt struktury korekcyjnej pewnych zjawisk literackich. Wydaje się zasadne uznać *metanoię* za trafne nazwanie opisanego powyżej układu wydarzeń (Kołakowski) lub trybu narracji eseistycznej (Gombrowicz). W obydwu przypadkach autorzy stwarzają najpierw pewną rzeczywistość opowieści lub dyskursu, by następnie dokonać zniszczenia jej złudnej prawdziwości.

Z takim korekcyjnym trybem opowiadania zetknąć się może czytelnik niektórych popularnych dziś powieści. Pozwolę sobie omówić bliżej książkę *Franky Furbo* Williama Whartona. Opowieść dotyczy kryzysu życiowego starszego już mężczyzny, trochę upośledzonego psychicznie po ciężkich przeżyciach w czasie wojny światowej. Kiedy najmłodsze z jego dzieci przestaje wierzyć w bajki o lisie Furbo, bohater, wierzący w prawdziwość swych baśni, wyrusza sprawdzić ostatni możliwy dowód realności wymyślonej postaci lisa. Dość dziecinna fabuła książki nagle ożywa, gdy pojawia się niespodziewana motywacja fantastyczna – lis istnieje, jest nim sam bohater, który wraz z rodziną przybrał ludzką postać, gdyż dziwnym zrządzeniem genetyki stanowi ukrytego protoplastę rodu lisów, a te za tysiąc lat pozbawią człowieka hegemonii na Ziemi. Czytelnik zarazem pojmuje, że cała powieść stanowi utwór terapeutyczny dla samego Whartona, który, nie mogąc pogodzić się z tragiczną śmiercią swej rodziny, zmyśla opowieść kompensacyjną o mądrzejszej od ludzi rasie lisiej.

Opisany powyżej chwyt korekcji fabularnej stanowi postępowanie „nie *fair*" wobec czytelnika. Nagle okazuje się tam, że światem powieściowym kierują zupełnie inne prawa niż te, o których była od początku mowa. Postawa „nie *fair*" stanowi powód odróżnienia tego trybu narracji od narracji detektywistycznej. W klasycznej opowieści kryminalnej zakłada się przecież, że czytelnik może prowadzić śledztwo „na własną rękę" i uzyskuje te same informacje, co detektyw. Tymczasem o p o w i e ś ć m e t a n o i c z n a siłę swej fabularnej atrakcji zysku-

9/ L. Kołakowski *Wielkie kazanie księdza Bernarda*, w: *Bajki różne. Opowiesci biblijne. Rozmowy z diabłem*, Warszawa 1990, s. 178.

je dzięki całkowitemu ukryciu części faktów, które zostają potem odsłonięte, wywołując kompletne zaskoczenie czytelnika i nagradzając jego czytelniczą cierpliwość (i niemiłe poczucie bycia manipulowanym) naddatkiem satysfakcji poznawczej, czyli nagłym odsłonięciem kilkupoziomowej konstrukcji wypowiedzi. Zauważyć wypada, że podobne zabiegi stosuje w swych powieściach inny mistrz literatury popularnej – Jonathan Carroll np. w *Spiąc w płomieniu*. Opowieść metanoiczna staje się z pewnych powodów niezwykle poczytna i aktualna. Zwłaszcza że jej szerokie wykorzystanie nastąpiło we współczesnym kinie. Zanim o tym powiem, jedna niezbędna dygresja.

Warto bowiem zwrócić uwagę, że *metanoia* stanowi także gotowy scenariusz reklamowy. Jak wiadomo, każdy *clip* reklamowy musi pokazać, że zachwalany towar potrafi przezwyciężyć trudność w powszechnym odczuciu nieprzezwyciężalną, nieusuwalną, oczywistą. Po wyrażeniu owej trudności przez filmowanego bohatera następuje triumfalne, korekcyjne zaprzeczenie, gdyż nieunikniona zgaga lub zawsze obecny przykry zapach potu wcale nie są nieuniknione czy wieczne. Otwiera to drogę do wyzbytej wstydu (i często napastliwej) prezentacji zalet nowego produktu, czasem wygłoszonej w kiczowato-patetycznej tonacji. Korekcja może zatem ułatwić manipulację zbiorową (pod)świadomością.

Sytuacja podobna budzić musi różne wątpliwości i lęki, których wyrażenie znaleźć możemy w pewnym nurcie współczesnego kina. Mam na myśli popularność metanoicznych fabuł filmowych, takich jak *Truman Show* czy *Matrix*. Pokazują one, że po zaskakującej korekcie człowiek może z przykrością odkryć własne osaczenie przez system współczesnej komercji, polityki, informacji. Za iluzją społeczną stoją wyspecjalizowane sztaby ludzi, instytucje, programy. Świat, który bohaterowie owych filmów uważali za własny, okazał się światem nieistniejącym realnie, fikcją skrywającą cudze interesy i prawdziwą kondycję manipulowanych. Jeszcze silniej obecna jest tego typu fabula w *Szóstym zmyśle*, gdzie złudzenie realności trwa do ostatniej niemal sceny. Widz nie obserwuje przebiegu manipulacji danym bohaterem, lecz sam podlega złudzeniu do samego deziluzyjnego finału, jest manipulowany przez reżysera, tak jak konsument przez producenta. Scott Lash nazwał podobny rodzaj filmowej opowieści postmodernistycznym kinem „transgresyjnym"[10]. Przykładem tego rodzaju kina jest dlań m.in. *Blue Velvet* Lyncha, w którym wiele zabiegów reżysera ma na celu doprowadzenie do – jak to tutaj pozwolę sobie nazwać – przeżycia metanoicznego. Oglądamy tam, na przykład, ujęte w wielkim przybliżeniu wnętrze pięknego kwiatu, który po oddaleniu kamery okazuje się wykonany z *papier mâché*. Zatem ponowoczesne wykorzystanie korekcji nie prowadzi do ciągłego problematyzowania procesu prezentacji literackiej, filmowej, telewizyjnej, malarskiej przez nieustanne ujawnianie ułomności narratora, podważanie jego autorytetu. Przeciwnie, odbiorca zostaje na początku wprowadzony do wnętrza pewnego świata, o którym narrator opowiada

10/ S. Lash *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako „system oznaczania" (regime of signification)*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998, zwł. s. 498-506.

przez jakiś czas ze swadą i pewnością, po czym – cały ten świat okazuje się sztuczny. Problematyczna staje się sama rzeczywistość jak w sztuce pop-artu, jak w surrealizmie (w interpretacji Benjamina), jak w niektórych stylach fotografii. Pojawia się pytanie o prawdziwość rzeczywistości, o stopień jej iluzoryczności, opowieść *metanoi*czna stanowi w tej sytuacji remedium na korekcję reklamową – uczula bowiem na manipulację.

Mogłoby się wydawać, że przeżycie metanoiczne należy do wyróżników współczesnej kultury masowej. Niemniej filozofia na swój sposób próbuje przyjść z pomocą człowiekowi manipulowanemu, podziela jego lęki, rozumie obawy. Zacznijmy od następującej obserwacji dotyczącej sposobu prowadzenia sporu światopoglądowego – *correctio* stanowi figurę przełomów i spektakularnych emancypacji. Zawsze zakłada się przecież, że przełom obala jakiś dotychczasowy *consensus omnium* dotyczący pewnej racji artystycznej, światopoglądowej, religijnej, politycznej. Zabieg prowodyra przewrotu polega więc na zadaniu trafnego pytania korekcyjnego. Na przykład wystąpienie Rousseau można by sprowadzić do pytania „cywilizacja przynosi szczęście?", w przypadku Lutra – „to jest Kościół?" itp. Oczywistym jest, że podobni „heretycy" wykładają potem obszernie poprawioną interpretację kultury, religii itd., gdyż zakłada to „logika" korekcji. Całe niebezpieczeństwo tkwi w tworzeniu przez kolejnych przywódców przewrotów ideologii „jedynie słusznej" korekcji dziejów czy kultury.

Dlatego *metanoia* została przez współczesnych filozofów na nowo zinterpretowana. Ich dziełem jest korekcja w dziejach europejskiej ontologii dyskursu filozoficznego. Dotąd przyjmowano, z nielicznymi wyjątkami, założenie, iż każdy głosiciel danego poglądu upierać się powinien przy słuszności własnej racji. Tymczasem nowi myśliciele upowszechnili nową „etykietę" dysput światopoglądowych: przyjmowanie, już na wstępie drogi myślowej, założenia, że własne wnioski i twierdzenia ideologiczne nie są powszechnie obowiązujące, że nie podważają fundamentalnie innych. Gianni Vattimo nazwał taki obyczaj „myślą słabą". Kiedy Rorty powiada, że każdy z nas winien być gotów na korektę słownika finalnego swego światopoglądu, albo kiedy Derrida (za Levinasem) każe być gotowym na zdarzeniowość „innego", to jasnym jest, że wpisują oni tym samym metanoię dotyczącą statusu wypowiedzi filozoficznej w kondycję człowieka współczesnego. *Metanoia* nie może już inicjować przewrotu, który doprowadza do uznania jednej tylko korekty (totalitaryzm), lecz zakłada zmienną strukturę całego obszaru kultury, wszystkich jej zjawisk w dowolnym momencie czasowym. Otwarcie na przygodę intelektualną zdradza p o t r z e b ę p r z e ż y ć m e t a n o i c z n y c h współczesnych myślicieli. Zapewne brak takich przeżyć stanowi dla nich sygnał ostrzegawczy, iż ulegamy ideowej, politycznej lub komercyjnej manipulacji, że przyjmujemy jakiś światopogląd za rzeczywisty i nieodwołalnie trafny. Zarazem każdy, kto się pomylił, nie powinien się wstydzić pomyłki, zawsze można się wycofać, zawsze jest czas na poprawienie. Dzięki doświadczeniu metanoicznemu sztuki współczesnej i projektowi filozoficznej korekcji w zakresie ontologii wypowiedzi światopoglądowej uczuleni zostajemy na stopień realności otaczającego nas świa-

ta. Tym samym okazuje się, że *metanoia* stała się niepostrzeżenie figurą współczesności, znakiem jej szans i zagrożeń.

W swoim szkicu wychodziłem od omówienia retorycznego *correctio*. Jak się okazało, obecność tej figury myśli wynikała współcześnie także z jej wykorzystania w literackiej stylizacji na język mówiony, z tworzenia przeróżnych konwencji dążących do wytworzenia efektu autentyczności w literaturze, aż wreszcie doszło do skonstruowania i upowszechnienia się modelu opowieści metanoicznej. Pozwoliłem sobie rozszerzyć wywód o przykłady z dziedzin tak różnych i nieraz odległych od literatury, jak film, strategie reklamowe i filozofia współczesna, by dowieść, że *correctio* stało się obecnie figurą atrakcyjną. Dowodzi tego prawdziwa popularność – duża poczytność czy wielka oglądalność – fabuł korekcyjnych. Prowadzi to do wniosku ostatniego – przyszedł zapewne czas, gdy przeżycie metanoiczne zbliżać będzie współczesnego człowieka do skrywanego za symulakrami świata, co mówię? świat ten mu przywróci[11].

11/ Stefan Szymutko powiada, że póki co rzeczywistość przejawić się może dzisiaj jedynie poprzez zwątpienie myślącego o niej pisarza czy badacza literatury – zob. pierwszy rozdział jego książki *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*, Katowice 1998.

Interpretacje

Jerzy KANDZIORA

„To, co się wymyka"

O prześwietlaniu idiomu w *Chirurgicznej precyzji* Stanisława Barańczaka

Stanislaw Barańczak przyzwyczaił swoich czytelników do tego, że każdy kolejny zbiór jego wierszy zaskakuje poetycką odmianą i wprowadza nieznane dotąd rejestry. Nie cofając się w zbyt odległą przeszłość przypomnijmy, że *Atlantyda* (1986) przyniosła serię wierszy-obrazów o wyrazistym kadrze, niezwykle nasyconych barwą, będących zapisem chwili swoiście hiperrealistycznym, uwolnionym od aksjologii i polemiki z językiem. *Widokówka z tego świata* (1988) kontynuowała tę nową epickość narracji poetyckiej, jednak jeszcze wyraźniej niż w pojedynczych wierszach *Atlantydy* poeta zstępował tu pod powłokę zjawisk, poszukiwał w t y m świecie skrytych kodów i rytmów hipotetycznego t a m t e g o świata. Czynił to tym uporczywiej, im bardziej jednorazowa, nieusuwalnie zmysłowa wydawała się rzeczywistość i codzienność.

> miałem potępieńczą pracę
> rozbierając to wszystko

– powiada narrator w wierszu *Pan Elliot Tischler*, będącym próbą przebicia się przez dotykalną materię (resztki cudzej prywatności w nowo zakupionym domu) do transcendencji, do pytania o los właściciela domu po jego śmierci. Rozbieranie drewnianej konstrukcji pana Tischlera – zjazdu do ogrodu dla żony-inwalidki – można potraktować jako metaforę poszukiwania innego, alternatywnego wymiaru. Zasada skrytego kodu rządziła w *Widokówce z tego świata* każdym wierszem – finezyjną, wielopoziomową organizacją rymów i metrum, a zarazem kompozycją całego zbioru, w którą wpisana została metafora jednego dnia bohatera, jednego życia ludzkiego, a także, jakby nie dość na tym, metafora rozmowy z hipotetycz-

nym Stwórcą, dająca się odczytać w lustrzanym układzie wierszy, odtwarzającym jakby niespełnienie tego dialogu.

I wreszcie *Podróż zimowa* (1994) – fascynujący poetycki sen, dziejący się w monochromatycznej tonacji zimy. Barańczaka zdaje się tu opuszczać jakaś poetycka radość barwy i obrazu. Posępny, zimowy pejzaż – inspirowany pieśniami Franza Schuberta i bardziej odlegle, motywami wierszy Wilhelma Müllera – stwarza wolną od złudzeń zadomowienia scenerię, w której toczy się przestrzenno-pojęciowy dyskurs filozoficzny o miejscu człowieka we wszechświecie, o nieobligatoryjności ludzkiego szczęścia. Dyskurs, dodajmy, będący jakby współczesną parafrazą wyznań zawiedzionego romantycznego kochanka, któremu odmówiono prawa do szczęścia, którego odtrąca obojętny świat.

Wydana w 1998 roku *Chirurgiczna precyzja* zawiera pewną ilość wierszy pisanych w poetyce znanej z *Atlantydy* i *Widokówki z tego świata*, wierszy, w których dotychczasowa droga poetycka Barańczaka osiąga pełnię. Myślę tu m.in. o *Altanie* czy *Płynąc na Sutton Island*, należących zapewne do najpiękniejszych liryków polskich XX wieku. Najnowszy tomik Barańczaka jest jednak zarazem, a może – przede wszystkim – otwarciem nowych przestrzeni czy dróg poetyckich, których zaistnienie, przyznajmy, trudno było przewidzieć, czytając wiersze poety z lat osiemdziesiątych.

Najbardziej doniosłą innowacją poetycką wydaje się w tym tomie niezwykła, ekspansywna wręcz obecność i d i o m u. Pod tym pojęciem rozumiem zarówno idiolekt, w jego dosłownym, encyklopedycznym sensie (jako „zespół indywidualnych właściwości charakteryzujących mowę danego osobnika, związanych z jego pochodzeniem, wykształceniem, zawodem, tradycjami środowiskowymi, upodobaniami stylistycznymi etc." – *Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego), jak i głębokie poetyckie zanurzenie we wszelkich innych, nie tylko językowych idiomach tego świata – w idiomie prywatnej biografii, ludzkiego ciała, w wycinku materii, przestrzeni, w zapamiętanym dźwięku, linii melodycznej. Idiom pojawia się jako zasada konstrukcyjna, właściwie jako ośrodek krystalizacji większości wierszy, istotna zaś dramaturgia poetycka *Chirurgicznej precyzji* wiąże się z odsłanianiem ukrytych w idiomie, akcydensie, pod trywialną powłoką zdarzeń, wkodowanych w jednorazowość i pospolitość podstawowych tajemnic egzystencjalnych, znamion genialności, śladów *sacrum*, skończonego piękna, ponadludzkiej zasady czy logiki świata. Czytelnik – świadek tych operacji poetyckich – może stawać początkowo bezradny wobec poszczególnych wierszy. Z niezwykłą bowiem pasją Barańczak poetycko zawłaszcza najosobliwsze, najbardziej, chciałoby się rzec, postronne obszary rzeczywistości, fragmenty przestrzeni, przedmioty, teksty kultury, pojedyncze słowa, wydobyte z zakamarków języka. Stają się one obiektem afirmacji, ich jednorazowość, niepowtarzalność, bycie poza szeregiem, zostają w poetycko radykalny sposób uwydatnione, w pewien sposób uwznioślone.

Do tego nurtu fascynacji idiomem należą w *Chirurgicznej precyzji* wiersze, które zawiązały się wokół pojedynczego, prywatnego słowa czy rekwizytu pamięci, wiersze wkraczające w tajemnicze obszary intymnej, językowo-obrazowej prehistorii

i podświadomości: *Poręcz*, *Za szkłem*, *Od Knasta*, *Problem nadawcy*. Każdy z tych utworów – olśnień poetyckich – zakotwiczony jest w słowie. W słowie, które dźwiga całą prywatną epokę (nazwisko poznańskiego cukiernika Knasta w wierszu *Od Knasta*, „ogórki małosolne" z odległej wczesnej młodości w *Za szkłem*), które otwiera wrażliwość na mikrokosmos materii i jej relacje wobec ludzkiej, ograniczonej w czasie egzystencji (idiolekt „tubajfor" w wierszu *Poręcz*), które wydobywa na światło dzienne pozornie nieprzekładalny idiom kultury staropolskiej (wiersz *Problem nadawcy* parafrazujący *Zemstę* Fredry). Słowo, idiolekt jest medium, kluczem otwierającym jakiś czas, jakąś ideę, ale – będąc nośnikiem tamtych wymiarów – równocześnie stanowi w wierszu osobny byt; trwa zdziwienie uniwersum słowa – pojedynczą, niepowtarzalną konfigurację dźwięków, zgłosek, w którą wpisuje się, w której zdoła pomieścić się cały wielki, zobiektywizowany świat. Fascynująca arbitralność słowa „Cześnik", w które ktoś? kiedyś? wpisał całe uniwersum, dziś nieczytelne, a przecież istniejące za zasłoną czasu, za zasłoną kodu głosek-liter:

> choć nikt już nie wie, co znaczy archaiczny przydomek czy tytuł:
> [...] zniekształcony derywat słów „cześć"? „czas"? „nieszczęśnik"? „uczestnik"?
>
> (*Problem nadawcy*)

Słowo „powiat", będące epizodem wiersza *Powiedz, że wkrótce*:

> W... no, to słowo, też na wpół martwe... w „powiecie"?
> W powiecie skóry wszyscy znają się nawzajem.

Słowo „szczwany" z wiersza *Debiutant w procederze*, niosące w sobie wymarłą kategorię gramatyczną i cały zagubiony w społecznej pamięci obyczaj, idiom kultury (choć akurat w samym wierszu poeta nie pyta o tę prehistorię, a jednak coś każe mu odmieniać to akurat słowo wielokrotnie). Wreszcie głębinowe konotacje tytułowego słowa „poręcz" w wierszu *Poręcz*, opatrzone refrenem „Kto spamięta? I kto się odwdzięczy?".

We wszystkich tych przykładach źródłem poetyckiego zdziwienia stają się: jednorazowość, akcydentalność jako awersy nieskończoności, staje się odkrycie, że nie ma prowincji języka i każdy idiom zdolny jest unieść uniwersum, a wreszcie – że ktoś? coś? wpisuje, koduje uniwersum, absolut, doskonałość w słowa potoczne, swojskie, „tubylcze", bytujące w narzeczach języka, w azylach i prowincjach czasu, przestrzeni, kultury, że czyni to w dodatku wbrew ludzkiej hierarchii „centrum" i „peryferii" świata.

Wiersze *Poręcz* i *Za szkłem* najradykalniej bodaj realizują poetycką próbę odsłaniania uniwersum w pojedynczości, jednorazowości. Zaczynają się od idiolektu, od słowa prywatnego, słowa, które nie tylko niesie swoje pojedyncze znaczenie, swój desygnat, ale co więcej, niesie także znamię swego jednorazowego użycia czy wypowiedzenia. Jest to słowo, które „zdarzyło się" w konkretnej sytuacji, co czyni je jeszcze bardziej akcydentalnym, odsuniętym od szeregu. I to właśnie

słowo staje się ideą, ujawnia swoją nieprzewidywalną potencję, uruchamia czasy i przestrzenie.

Poręcz, wiersz niezwykle tajemniczy, „dzieje się" gdzieś na pograniczu języka, nieorganicznej materii drewnianej poręczy, oraz czyjegoś ludzkiego życia, które zmierza do rozpadu, do nieistnienia. Dwa słowa – „poręcz" i „tubajfor" (spolszczona wersja angielskiego *two by four* – wymiar belki drewnianej, służącej do wykonania poręczy) – promieniują w utworze swym materialnym, drewnianym rdzeniem. Stają się nośnikami praidei – inaczej tego wyrazić nie sposób – drewnianości, łączącej się w owym zaklęciu „tubajfor" z praideą ciesielstwa jako mądrością formowania materii, w której jednorazowy byt ludzki znaleźć może oparcie:

> Milkliwie oschła dobroć kanciastej poręczy
> z – jakby spolszczył imigrant-cieśla – tubajfora
> (*two-by-four*): kto spamięta? I kto się odwdzięczy
>
> za jej sosnowe wsparcie, za rytm, w jakim jęczy
> w porze przypływu zawias pomostu, raz po raz,
> żeliwnie? Postna szczodrość [...].

Zasłyszany idiom „tubajfor" – kilkakrotnie powracający echem, przetworzony, ale przypominający jednak warstwą foniczną i rytmem swój pierwowzór – wpisany zostaje w wyszukany schemat wersowy i rymowy *villanelli*, w który wpisuje się także cały ten wiersz: „*two-by-four* [...] *Tu? Błąd. Wróć.* [...] *Stój. Bądź. Trwaj.* [...] *To? Byt. Twój*". Ten cykl ostrzeżeń, wezwań, wyroków zdaje się być skrytym w idiomie głosem Przewodnika? Osoby Znającej Drogę? Opiekuna? – to jedna z wielu tajemnic tego utworu. Słowo „poręcz" z kolei, poddawane aliteracjom, powraca swoim niezmiennym rdzeniem trzynastokrotnie w pozycji rymowanej, zgodnie z regułą *villanelli*. Zdaje się oplatać wiersz w zakończeniach wersów, chronić przed rozpadem, wiązać to, co nietrwałe. Zdaje się powtarzać w swej wierszotwórczej roli ideę opiekuńczej materii, powracającą w tym wierszu wielokrotnie, najsilniej w refrenowym „I kto się odwdzięczy?" Trwanie materii nieożywionej zostaje w *Poręczy* przeciwstawione wizji rozpadu, kresu ludzkiego życia, w sugestywnym obrazie ludzkich lęków przed przemijaniem:

> [...] Kto pamięta? podnosi wzrok, wdzięczny,
>
> znad niewywolywalnych negatywów tęczy:
> zimnych głębin? A „zimnych" to nie metafora:
> igliwia skostnień mrowią w nas, nas tępo dręczy
>
> próchno, któremu trzeba okuć, plomb, pajęczyn
> filtrujących owadzi mrok, podpór i porad:
> *Stój. Bądź. Trwaj.* [...]

Idiom „poręczy" staje się odpowiedzią na te lęki. Na wizję odwróconej tęczy, „zimnych głębin", „skostnienia" i „próchna", które mogą kojarzyć się z fosforyzującymi warstwami cmentarnymi, z przestrzenią podziemną, niedosiężną dla ludzkiego głosu (dwuznaczność frazy „niewywolywalne negatywy tęczy"). Sąsiedztwo świata rzeczy – materii nieorganicznej, trwalszej od ludzkiego ciała – jawi się jakby jako stabilizujący kontekst ludzkiego życia, nasyconego bojaźnią przemijania i kresu:

> [...] Postna szczodrość, najciaśniej podręczny
>
> pień nauk zheblowany w przyziemny, bezdźwięczny
> głos, w linię prostą, prostą jak próg czy zapora:
> *Tu? Błąd. Wróć.* [...]

Relacja między człowiekiem i rzeczą, materią nieożywioną jest w poezji Stanisława Barańczaka obszarem, rzec można, podwyższonej wrażliwości. W innym wierszu zbioru, w utworze *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*, pojawia się „[...] skrzyp drewna, trzepiąca o komin / gałąź, wiatr, dygot szyby [...]", o których mówi się – „obce sprawom ludzi" – raczej w sensie kojącego doświadczenia, że istnieje pewna autonomiczna sfera bytów nieożywionych, która nam, ludziom, uświadamia, iż logika tego świata nie jest nakierowana na człowieka. Ten motyw pojawił się wyraźnie już w tomie Barańczaka *Podróż zimowa*. To „bezstronność", ontologiczna odrębność i osobność materii nieożywionej byłaby – jeśli dobrze czytam wiersz *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził* – źródłem uspokojenia. W *Poręczy* substancjalność, faktura drewna, słojowatość, których się dotyka i głęboko doświadcza, dają szansę oddalenia dramatu egzystencjalnego, bólu przemijania. Długowieczność, rzeczowa materialność poręczy potwierdza („poręcza") ciągłość świata, wobec której własne przemijanie jest mniej bolesne.

Inny kierunek skojarzeń, obszar doświadczeń inicjuje i otwiera idiom „ogórków małosolnych" w wierszu *Za szkłem*. Wiersz ma cechy poetyckiej epifanii. Punktem wyjścia jest obraz: kuchnia, południe, tkwiące w słoju ogórki, jakiś moment w czasie, przestrzeni – być może odległa przeszłość. Podobnie w zakończeniu wiersza – narracja poetycka uwalnia się z „roztworu" idiolektu, w którym dotąd tkwiła i który na koniec jakby wypromieniowuje z siebie inny obraz, uwolnioną z żywiołu języka smugę pamięci, scenę w kinie:

> [...] ten wrodzony wasz opór i upór
> jak dwie bruzdy na twarzy – takiej, jaką miał Gary Cooper
> w słynnym kadrze, też za szkłem zresztą, za strzaskaną w promienne drzazgi
> szybą. Twarz z brodawkami i wszystkim, strużką potu, fałdami skóry;
> ale tak jasno wtedy, ze trzydzieści lat temu, w salce
> kina „Muza", na ścianach, na ich tynku i boazerii
> jej ekranowy odblask wypisywał: wolno-ć, niewierny

Tomku, w samo południe, czyli w każdej chwili, wolno ci sprawdzić
tę mgiełkę na szkle słoja, krwotok tej szyby, puls gwiazdy,
sprawdzać życie, własne, na przegubach świata kładąc półślepe palce.

Na koniec zatem utwór otwiera się na uniwersalia, przynosi poruszający zapis doświadczeń egzystencjalnych: młodzieńczej inicjacji w wolność, samotność, dojrzałość, odczucia nieobjętości świata, jego tajemniczości, piękna, cierpienia. Tak wolno chyba odczytać ostatnie wersy utworu.

Nim jednak dojdzie do tego otwarcia, trwa w wierszu *Za szkłem* swoista egzegeza i sakralizacja idiolektu, wchodzenie w naturę, w substancję ogórka i jego małosolność. „Ogórek małosolny" – ów idiom nieodwracalnie wpisany w pewną epokę, w pewną dzielnicę, w pewną wspólnotę, jest kondensatem jakiejś staroświeckości, niezłomności, cichego domowego oporu wobec opresji, klimatów historii, „epoki uproszczeń" – kiedyś? teraz? Wszystkie jego cechy – grubość skóry, zieloność (będąca syntezą błękitnej krwi szlacheckich przodków i żółci niespełnienia w teraźniejszości), „czosnkowy wigor", pozycja „na sztorc", z godnością, w kolektywnym ścisku słoja, wreszcie owa małosolność, synonim niespełnienia – znaczą jakoś podwójnie, są cechą ogórkowej materii, a zarazem jakby mapą tamtej formacji, jakiegoś społecznego genotypu „sumiastych / wileńszczyzn i podkarpaci sprzed pierwszej światowej" zabłąkanych we współczesność, w cały ten wiek XX. Wraz z tą formacją wnika do wiersza jej idiolekt – echa naznaczonych staroświeckością przysłów, powiedzonek, jednakże rozrzedzonych tu, niespełnionych (jak owa małosolność ogórków) i też w opresji, bo przeplatanych, podmywanych jakimiś strzępami nowomowy, gazetowej publicystyki, telewizyjnego slangu reklamowego.

Cały w ogóle wiersz zdaje się odtwarzać formę ogórkowego słoja. Narracja nasyca się ową paremiologiczną, konserwatywną i konserwującą ingrediencją niczym ogórki w słoju solą. Także kontur wiersza *Za szkłem* – „ciasnota", „upakowanie" wersów, jakby swą długością dążących do wykorzystania każdego wolnego miejsca, w pogardzie mających średniówki i składnię, a do tego brak światła w tekście, wynikający z rezygnacji z podziału na strofy – wszystko to jest zaczerpnięte z praformy ogórkowego słoja.

Jak powiedziano, ścieżka asocjacji, u początku której tkwi prawzór „ogórka małosolnego", doprowadza do otwarcia wiersza na perspektywę egzystencjalną. Inicjujący utwór obraz kuchni w południe – ogórków, szkła słojów – zostanie powtórzony, choć nie dosłownie, w epifanijnym obrazie końcowym – w kadrze z oglądanego „ze trzydzieści lat temu, w salce / kina «Muza» filmu *W samo południe*, w którym twarz Gary Coopera także jest za szkłem i też jakoś przypomina swą fakturą – „z brodawkami i wszystkim, strużką potu, fałdami skóry" – niezłomną fizjonomię tkwiącego w opresji ogórka. W tym momencie, w tym olśnieniu pamięci, podmiot narracji jakby personalizuje się wreszcie, staje się czyjąś pamięcią, biografią, czyjąś linią życia. Wszystko, co poprzednio opowiedziano w wierszu, spotyka się w jego biografii, której nie da się oddzielić od tamtej prehistorii, która się

w niej nawarstwiła, z której się ta biografia wyłoniła do samodzielnego życia, do sprawdzania tego wszystkiego, do buntu, nieufności, wolności. I kluczem do tej biografii na zawsze pozostaną słoiki w kuchni i te tajemnicze słowa: „ogórek malosolny".

Za szkłem to piękny, poetycko brawurowy wiersz, jakoś radykalny i, podobnie jak *Poręcz*, maksymalistyczny w docieraniu do esencji czasu, historii, biografii i języka. Wiersz będący pochwałą idiomu, a na płaszczyźnie indywidualnej poetyki Barańczaka swoiście rewoltujący. To jakby powrót lingwizmu, który w doświadczeniach amerykańskich zdawał się cichnąć, wycofał się pod natłokiem obrazów Nowego Świata, a zapewne i doświadczeń translatologicznych (Boshop, Larkin, Merrill, Hardy, Frost, Auden). Tym razem jednak słowo-idiolekt, będące w centrum wiersza, pod powierzchnią swej jednorazowości skrywa uniwersum, nieskończoność, jest praformą, Słowem-Matką, odwrotnie niż kiedyś, gdy słowu trzeba było przypominać jego desygnaty i znaczenia, wskazywać mu drogę do świata.

Fascynacja idiolektem, a szerzej, fascynacja zdumiewającą wędrówką „miejsc wspólnych" (*loci communes*) w idiolektach, w poprzek języków, czasów i kultur, fascynacja ich bytowaniem, skrywaniem się w egzotycznych subkodach, pojawiła się u Barańczaka już we wcześniejszych utworach, np. w wierszu *Wrzesień* z tomu *Atlantyda*:

> W pokoju z biurkiem, tablicą i nie dającym się otworzyć oknem
> (klimatyzacja) wyjaśnia znaczenie zdania
> „goniąc za żywiołkami drobniejszego płazu"
> grupie złożonej z Mulata, Japonki, dwojga Anglosasów,
> nowojorskiego Żyda i kalifornijskiej Irlandki.
> [...] Za oknem wieżyczka Lowell House
> złoci się w słońcu, jak co roku świeżo odmalowana.
> [...] W promieniu
> co najmniej mili (1609,31 m)
> jeszcze przez dobre pięć minut oprócz niego nie będzie nikogo,
> kto by wiedział, co znaczą słowa „spólny łańcuch" oraz „ziemskie kolisko".

Ten doskonale kontemplacyjny, wyzbyty wyraźnej tezy czy przesłania utwór to wczesny zapis intuicji, która w tomie *Chirurgiczna precyzja* zostanie rozwinięta w szeregu wierszy. Zauważmy, że wiersz *Wrzesień* krystalizuje się w zdziwieniu odległością dwóch idiomów, że powstał niejako w punkcie przecięcia idiomu języka – kilku słów wiersza pewnego słowiańskiego poety z pierwszej połowy XIX wieku, i idiomu przestrzeni – kadru z wycinkiem słonecznego dnia w pewnym amerykańskim *college'u*. Dodajmy, że także wiersz *Okno* z tejże *Atlantydy* przynosi podobny zapis zetknięcia się dwóch idiomów: kadr krajobrazu podmiejskiego za zamkniętym oknem – poeta pisze wprost o „idiomie popołudnia" – spotyka się z nałożoną nań „ścieżką dźwiękową" – pozdrowieniem sąsiada, wypowiedzianym w obcym języku, „w którym «sąsiad» i «bliźni» to jedno i to samo / słowo".

Wrzesień i *Okno* zderzają zatem idiom języka z idiomem przestrzeni. Jesteśmy tu właściwie w punkcie wyjścia pewnej koncepcji poetyckiej, pewnej idei, która uzyska pełnię w zbiorze *Chirurgiczna precyzja*. Powiedzmy bowiem teraz, że obszarem dopełniającym idiom języka jest w najnowszym tomie Barańczaka właśnie idiom przestrzeni. Takim przestrzennym kontrapunktem dla wierszy *Poręcz* czy *Za szkłem* stają się o ileż obszerniejsze utwory *Implozja* i tytułowa *Chirurgiczna precyzja*.

Z pozoru różni je niemal wszystko od hermetycznej *Poręczy* czy *Za szkłem* – wierszy bez reszty zanurzonych w żywiole języka. A jednak stawiam tezę, że *Implozja* i *Chirurgiczna precyzja* są to teksty zrodzone z tej samej, co tamte wiersze idei odkrywania w pospolitości, w peryferyjności idiomu i akcydensu, pewnego żartu (pomysłu, zamysłu) Stwórcy, lub – jeśli kto woli – pewnej tajemniczej zasady natury – że doskonałość, geniusz, czas, przestrzeń i jej brak, wszystkie te uniwersalne kategorie nie mogą istnieć poza formą, substancją, pospolitą materią, zmysłowym i przemijającym konkretem.

Cóż, akcydensy, idiomy często podlegają ludzkim, żałosnym i koniunkturalnym deprecjacjom – przez owych fizjonomistów ustalających kanon męskiej urody (o czym pośrednio wiersz *Tenorzy*) bywają wzgardzoną i odtrąconą linią własnego życia, mniej powabną i czytelną niż życie bohatera romansu filmowego (*Łzy w kinie*), uchodzą za błąd w sztuce – jak brzęk szklanki w nagraniu koncertu Billa Evansa (o czym wiersz *Hi-Fi*). Jednak jest rzeczą poety nie podlegać zwodniczej błahości, niewymiarowości idiomu, jest rzeczą poety mieć intuicję i przeczuwać przynajmniej istnienie kodu w akcydensie, choć odczytanie jego znaków – owego „listu do świata" (*Problem nadawcy*) – jest właściwie niemożliwe.

A zatem *Implozja* i *Chirurgiczna precyzja*. Oba wiersze zdają się narracjami poetyckimi nadto luźnymi i otwartymi. Zdają się trwać i przemijać wraz ze swym narratorem, są jakby przytoczeniem, wydarzeniem werbalnym, „ścieżką dźwiękową", skażoną niepoetycką rozrzutnością słowa, brakiem poetyckiej dramaturgii, czytelnej puenty.

Implozja to relacja z wyburzenia wieżowca ubezpieczalni, silnie osadzona w pewnym wycinku czasu i przestrzeni, na poły reporterska, nieco jakby z lokalnej popołudniówki czy stacji radiowej. Uderza skwapliwa rejestracja szczegółów, naoczność nieco bezceremonialna, uważne patrzenie na odmianę przestrzeni z domieszką osobowości narratora, którym jest nieco ironiczny, doraźnie zdystansowany komentator – poeta-świadek? reporter? życzliwy sąsiad?:

> Od wczesnego rana
> tłum gromadził się wokół placyku – bariera
> i wozy policyjne, a więc nie napierał,
> raczej gęstniał i wierzył, że zapowiadana
>
> transmisja TV przegra w konkurencji z samym
> życiem (co wcale nie jest regułą). [...]

[...] Szesnastopiętrowy
wystawiony na słońce (jak ktoś nieświadomy,
że opalanie się to krok do melanomy),
smukły wieżowiec firmy ubezpieczeniowej

prężył swój biały beton i zielone szyby,
stabilny, choć tak silnie party naszym wzrokiem.

Upersonifikowana, wprowadzona w to wydarzenie nadświadomość narracyjna nie zamyka jednak definitywnie przestrzeni wiersza, jest także tylko wydarzeniem – niejako równoległym, ze swymi żartami, ironiami, *bon motami*, przebiegającym równocześnie z osuwaniem się ścian wieżowca i falowaniem emocji ulicznej publiki. Czytelnik nie dozna pełnej identyfikacji z tą personą, nie będzie to autorytatywny glos „zza kadru" wiersza, który wyjaśni sens całej tej prezentacji, poetycką intencję, odsłoni drugie dno, finalne przesłanie wiersza.

Te same znamiona wydarzenia werbalnego, „pobranego" jakby w przypadkowym fragmencie czasu i przestrzeni, posiada wiersz znacznie dłuższy od *Implozji* – czteroczęściowa *Chirurgiczna precyzja*. Gawędowy monolog narratora, nieco pretensjonalny popis wspomnieniowo-towarzyskiej elokwencji na tzw. aktualne tematy – polityki, medycyny, sfery społecznych zachowań, ze szczególnym uwzględnieniem zawodu chirurga, z dodatkiem kilku osobistych i zasłyszanych anegdot o tej profesji, z domieszką łagodnego pieniactwa, *political correctness*, encyklopedycznej erudycji, z retorycznym wigorem, z kilku dowcipnymi wstawkami w językach obcych. Myślę, że byłoby nieporozumieniem czytać ten wiersz z przesadną atencją dla owej warstwy dyskursywno-anegdotycznej, czytać ten utwór bez cudzysłowu, bez świadomości, że w istocie obcujemy z kolejnym w zbiorku Barańczaka i d i o m e m n a r r a c y j n y m. Wiersz *Chirurgiczna precyzja* to tak naprawdę potok narracyjny, uchwycony w dość przypadkowym momencie czyjegoś życia, czyjejś aktywności językowej, to zapis trwania. Trwania w idiomie czasu, przestrzeni, języka. Zapewne, podobnie jak podczas lektury wiersza *Implozja*, czytelnik *Chirurgicznej precyzji* doświadcza czegoś w rodzaju kryzysu zaufania, braku stabilnego punktu oparcia lektury, ponieważ podmiot narracji poetyckiej, pogrążony w owej polifonii swego wielosłowia, jest nie do zaakceptowania jako instancja wyjaśniająca całościowe sensy utworu i nie on – czujemy to – dzierży klucz do zrozumienia wiersza.

Czy zatem możemy powiedzieć, że spośród owych czterech wierszy, które nas tu szczególnie interesują, wiersze *Implozja* i *Chirurgiczna precyzja* – owe „relacje ze świata", wydawałoby się semantycznie nieskomplikowane, wypełnione przestrzenią, obrazowe i narracyjne, dalekie od wieloznaczności i poetyckiej kondensacji – są tak naprawdę bardziej zrozumiale, jednoznaczne, „jaśniejsze" niż *Poręcz* i *Za szkłem*, nasycone mrocznymi, zaskakującymi asocjacjami językowymi, rozwijające niejasne, „substancjalne" egzegezy, wkraczające w mikrokosmos słów i materii? Oto docieramy do kluczowego paradoksu: w wierszach, w których wyeksponowana

została figura narratora oraz ów idiom przestrzeni – w *Implozji* i *Chirurgicznej precyzji* – podmiot liryczny jest w istocie tak samo uwewnętrzniony, sens utworów usytuowany jest w tym samym stopniu poza funkcją referencyjną słów i zdań, jak w wierszach „hermetycznych", skupionych na idiolekcie, Słowie-Matce, z niego wywodzących poetycką narrację i czerpiących poetycki potencjał.

Można rzec więcej – ta dostrzeżona przez nas trudność lektury spokrewnia jakoś obie pary utworów i w jakimś sensie otwiera ona szansę ich pełnego odczytania, odkrycia owej problematyki idiomu. To właśnie doświadczenie swoistej traumy czytelniczej – obcowanie z jednej strony z wierszami *Poręcz* i *Za szkłem*, które eliminują komentatora, wydają się skrajnie hermetyczne, arbitralnie zamykające swą przestrzeń w pojedynczym słowie, przedmiocie, z drugiej zaś strony – z wierszami *Implozja* i *Chirurgiczna precyzja*, które niepokoją raczej zbyt narzucającą się obecnością komentatora i równie arbitralnym otwarciem przestrzeni – winno dać impuls do przeniesienia lektury tych wierszy i całego zbioru na wyższy poziom, do odszukania wspólnej zasady – zasady idiomu. Trudno powiedzieć, czy obserwujemy tutaj strategię poetycką, zamierzoną przez autora. Faktem jest jednak, że cztery interpretowane wiersze stanowią jakieś epicentrum problematyki idiomu w zbiorze Barańczaka, że dają najradykalniejszy wyraz tej poetycko-filozoficznej fascynacji autora, że w jakimś sensie „przyglądają się" sobie i pewne jest, że dostrzeżenie napięć, antynomii i symetrii właśnie między nimi umożliwia zrozumienie ważnego wątku tomu *Chirurgiczna precyzja*.

Pamiętając o tym, wróćmy do wierszy *Implozja* i *Chirurgiczna precyzja*, by odpowiedzieć na pytanie: jakie sensy skrywa w tych utworach idiom przestrzeni i narracji?

Implozja pod pewnym względem przypomina wiersz Barańczaka *Obserwatorzy ptaków* z tomu *Widokówka z tego świata*. Tamten utwór przekracza granice obyczajowej scenki, wycieczkowej impresji, którą zdaje się być początkowo. Obserwatorzy ptaków od pewnego momentu sami zaczynają być obserwowani – jakimś „okiem wewnętrznym" wiersza, z którego perspektywy ich wspólnotowy perfekcjonizm i hobbystyczne celebracje okazują się tyleż wejściem w świat ornitologii, co ucieczką od świata niezaklasyfikowania, od uświadomienia sobie swej bolesnej egzystencjalnej pojedynczości. Ta myśl zostaje zwerbalizowana w zakończeniu wiersza:

> Więc świat może jest po to, by przeszył, otworzył
> nas czasem znak, jak strzałka: „JESTEŚ TUTAJ:
> wśród ludzi, obcych, ale jesteście – zaufaj –
> po jednej stronie, współobserwatorzy
> ptaków, pogody, innych rzeczy".

Wydaje się jednak, że *Implozja*, w przeciwieństwie do *Obserwatorów ptaków*, zanurzona jest w idiomie czasu i przestrzeni nierównie głębiej i, rzec można, bez reszty. Podobnie, jak wiersz *Chirurgiczna precyzja* zanurzony jest bez reszty w idiomie narracji, idiomie mowy. W przypadku obu tych wierszy komentarzem jest w jakimś

sensie brak komentarza. Te wiersze właśnie – brakiem stematyzowanego przesłania, całym swoim radykalnym uwikłaniem w zmysłowość przestrzeni (*Implozja*), w miąższ języka, w narracyjny wigor i wielosłowie (*Chirurgiczna precyzja*) – niezwykle intensywnie wskazują na rzeczywistość alternatywną, która nie została w nich opisana, która nie została w nich wypowiedziana. Wskazują na nieobyt, nieistnienie (*Implozja*) oraz milczenie, tajemnicę (*Chirurgiczna precyzja*) – kategorie niepoddające się ludzkiemu opisowi i werbalizacji, w istocie przynależne do przestrzeni transcendentnej. I to one właśnie są tak naprawdę poetyckim tematem, „wielkim nieobecnym" *Implozji* i *Chirurgicznej precyzji*. Głównym tematem wiersza *Implozja* – tak bardzo intensywnie opisującego materię, istnienie – staje się ich przeciwieństwo – niebyt. Głównym tematem wiersza *Chirurgiczna precyzja* – tak intensywnie „mówionego" – staje się w końcu to, co niewymówione – milczenie. Każdy z tych wierszy wskazuje na swoje przeciwieństwo przez to, że tak bardzo arbitralnie wyodrębnia przypadkowy w istocie fragment przestrzeni, przypadkowy fragment czyjegoś monologu, że te fragmenty trwają w swym nieumotywowaniu, ponieważ także liryczny narrator obu utworów należy w całości do tej sfery idiomu, sfery wyrażalnego – naprzeciw których trwa Niewyrażalne. Na tym właśnie polega w tych utworach działanie poetyckie. Oba te wiersze, tak bardzo tkwiące w idiomie codzienności, okazują się najgłębiej filozoficzne, dotykające całą swoją powierzchnią i odbijające nią kontur tego, czego nazwać, opisać, przedstawić nie sposób.

Środkowy fragment *Implozji* to scena osuwania się w gruzy wieżowca – spowolniona kontemplacja trzech wymiarów przestrzeni. Rytm poetyckiego opisu przez chwilę pokrywa się jakby z rytmem rozpadu budowli, doskonale wyczerpuje dramaturgię wszystkich faz tego procesu, nie zawierając ani jednego zbędnego słowa. Swą czystą poetycką kreską, owym spowolnieniem sekwencja ta wstrzymuje jakby na moment dezintegrację materii i wyprowadza wiersz poza kontury doraźnej, ludycznej relacji, w przestrzeń geometrycznej abstrakcji. (*Notabene* wolno też chyba dostrzec jakiś podtekst metafizyczny w tym, że majestatycznie osuwa się tutaj w niebyt akurat gmach firmy ubezpieczeniowej):

> [...] najpierw szkło okien
> bezgłośnie wzdęło się i rozprysło, jak gdyby
>
> pod jednoczesnym ciosem kilku setek pięści,
> po sekundzie popartych wielokrotnym grzmotem;
> wschodnia fasada, najpierw dziwnie wolno, potem
> coraz nieodwracalniej, jakby coraz cięższy
>
> był dla niej obowiązek zachowania twarzy,
> osunęła się; za nią, po spirali, prędko,
> eksplozje przemykały się z piętra na piętro;
> nowe grzmoty; przekroje biur i korytarzy,

złapanych na zaledwie wystygłym uczynku
pustki wewnątrz; zapaści, pionowe i tępe,
ścian; harmonijkowate składanie się pięter;
jeszcze nie opadł na to wszystko dach budynku –

już ogromny kłąb pyłu rósł mu na spotkanie;
łoskot trwał jeszcze – już go pochłaniała wrzawa,
gwizdy, oklaski [...].

A więc *Implozja*, tak intensywnie „znieruchomiała" w istnieniu, w idiomie realnej przestrzeni, zarazem milcząco wskazuje, a raczej implikuje, przestrzeń dopełniającą – Nieistnienie. W zakończeniu wiersza narrator – świadek zdarzenia – rejestrując stygnięcie emocji widzów po pomyślnym osunięciu się gmachu, zdawkowo napomyka o czymś, co „już za nami pozostało, z tylu":

[...] Więc to już? Tak, już. Jest dziewiąta z minutami.
Tłum wraca do miejsc, w których zaparkował wozy.

Niesione wiatrem strzępki różowego włókna
do uszczelniania, kłęby brunatnego pyłu
wciskają się w ulice, gonią nas. Coś było,
przestało być: jest próżnia, widoczna, wysmukła.
Ale to już za nami pozostało, z tyłu.

Narrator jest jednym z nas. Lekkomyślnie, pochopnie porzuca akcydens, akurat wtedy, gdy coś się otwiera, gdy należałoby zacząć uważnie patrzeć, bo zaczyna się całkiem inna historia; tu zasygnalizowana owym zakończeniem i delikatnym załamaniem konturu wiersza, dodatkowym, „zbytecznym" wersem, który rozpoczyna coś, czego my – uwiedzeni dotykalnością, odchodzący z miejsca zdarzenia niepoprawni empiryści, niewolnicy zmysłów – już nie doświadczymy, już nie przeczujemy.

Zapytajmy z kolei o *Chirurgiczną precyzję*. Czy i ten wiersz, jak *Implozja*, skrywa jakieś sygnały, które wskazują, że jego świat widzialny, porządek tej narracji, jej ludzka emocjonalność, wszechwiedzące rozedrganie, retoryczne *elephantiasis* – cały ten idiom mowy jest tu właściwie z a m i a s t, zamiast milczenia, zamiast jakiegoś transcendentnego kodu czy komunikatu, z którymi ten monolog, uniwersalny ludzki monolog, nigdy się nie spotka i zawsze się rozminie? Taki sygnał odnajdujemy niewątpliwie w zakończeniu utworu. Podobnie, jak w *Implozji* to zakończenie ma migotliwą fakturę hologramu, swą poetycką dwuznaczność. Streszczony w nim dowcip rysunkowy o chirurgach to jeszcze jedna scenka z gatunku czarnego humoru, doskonale umiejscowiona w całej sekwencji takich anegdot, jakie niesie monolog. Równocześnie jednak to zakończenie wiersza jest właściwie uchyleniem istotności samego monologu, wzięciem go w cudzysłów; wszystko, co się tu mówiło

może tylko wyznacza puste miejsce po tajemnicy, która jest nieprzymykalna i pozasłowna:

> Rysunek: operacja w toku; pochylone
> plecy chirurgów tworzą spoistą zasłonę,
>
> ponad którą wystrzela jak z procy, wysoko,
> śliski wewnętrzny organ (śledziona, na oko)
>
> a główny chirurg wrzeszczy obecnym w tej scenie:
> „Nie wyrzucać – to może mieć jakieś znaczenie!".
>
> Nie demiurgiem – chirurgiem być, chociażby takim:
> nie bardzo precyzyjnym, niepewnym, co znakiem
>
> a co przypadkiem, ale, gdy czegoś dotyka,
> świadomym, że jest ważne to, co się wymyka.

Być może, ta sama myśl o jakimś nieuchronnym mijaniu się człowieka z istotnością, o rozchodzeniu się doświadczenia ludzkiego z niepoznawalnym, wpisana jest także w układ wersów i strof *Chirurgicznej precyzji*. Zastanawia arbitralna zmienność formatu strof tego wiersza, a najbardziej może – n i e d o k ł a d n e pokrywanie się tego formatu z konturem logicznym narracji. Ten znaczący brak precyzji, łamanie płynności monologu nieoczekiwaną, czynioną w połowie zdania, w połowie myśli odmianą formatu strofy sugerować może, że strofika wiersza, cała jego architektura, łącznie z arbitralnym podziałem utworu na cztery części, rządzi się jakąś odmienną, tajemniczą logiką, nie tożsamą z intencją monologisty. Jego „chirurgiczna" opowieść – popychana do przodu z narracyjnym wigorem, jakby z nieco narcystyczną pewnością siebie kogoś, komu słowa i język zdają się nie stawiać najmniejszego oporu w procesie artykułowania świata – zostaje skonfrontowana z logiką wyższego rzędu. Odmienny, konkurencyjny rytm, nakładający się na poetycki monolog, zdaje się być wkodowanym w wiersz, w jego pozaslowną przestrzeń komunikatem: „mówimy, nazywamy, opisujemy świat, ale to nasze mówienie rozmija się z prawdziwym jego tętnem, jest tak naprawdę mówieniem o b o k tego świata".

Sprawą nie do pominięcia w rozważaniach o *Chirurgicznej precyzji* jest bardzo wyraźny autotematyczny, a także autobiograficzny rys tego wiersza. Monologujący narrator jest Każdym, ale równocześnie jest także Stanisławem Barańczakiem – poetą, autorem wiersza. Wiersz nasyca się w humorystyczny i autoironiczny sposób idiomem biografii i twórczości samego autora. Posiada rozpoznawalną przez nie tak znów wąską grupę czytelników nić autobiograficzną – ową opowiedzianą w nim historię operacji przebytej przez poetę po wyjeździe z kraju:

wyrostek, przewieziony w brzuchu przez Atlantyk
(zapomniany appendix mojej kontrabandy),

odezwał się – a byłem dawno po czterdziestce –
i narobił kłopotów: nie dość, że pękł, jeszcze

wszystko wokół zakaził, jakby kamikaze
darł się we mnie: „Mam zginąć? Dobrze, gińmy razem!".

A równocześnie wiersz ma także pewne cechy poetyckiej autoparafrazy – czterokrotnie zmieniając ostentacyjnie kontur strofy, staje się jakby galerią formatów wierszowych Stanisława Barańczaka, „powtórką z całości", autocytatem własnych możliwości Barańczaka-poety.

Operując idiomem własnej biografii i poetyki, autor *Chirurgicznej precyzji* także siebie, swoją twórczość umieszcza po stronie tego ogólnoludzkiego monologu, który nigdy nie zostanie zakończony, nie dotrze do istoty, do tajemnicy, które są po stronie Milczenia. Myślę, że warto dostrzec tę pogodną autoironię wpisaną w wiersz, w jego koncept, którym jest związanie „zdyszanego" monologu, doraźnego w swych koniunkturach myślowych, w anegdotycznej przypadkowości i grandilokwencji, skomplikowanym, zmiennym układem strofi cznym i rymowym. Można tam też odnaleźć, w znamiennym przerysowaniu, niejedną „figurę" znaną w poezji Barańczaka – jak choćby w części pierwszej wiersza to niemal Proustowskich rozmiarów zdanie, z niezwykłej długości wtrąceniami, gdy z westchnieniem ulgi witamy po półtorej strofy jego zakończenie i fakt, że obudowane dygresjami, idealnie „rozpisane" na wersy i rymy, szczęśliwie ocaliło swą bezdyskusyjną jednak logikę.

Autobiografizm wiersza *Chirurgiczna precyzja* im bardziej się narzuca i potęguje, tym bardziej, mocą opisanej już tutaj zasady, wskazuje na swoje przeciwieństwo: na p r z e m i j a n i e życia – obecne na prawach negatywu w całym tym monologu, w jego uwikłaniu w „teraz", w jego przyśpieszonym oddechu, będących tego życia nazbyt ostentacyjną manifestacją. Autotematyzm zaś komunikuje nieuchronne r o z m i j a n i e s i ę własnej twórczości z Tajemnicą, która wymyka się poetyckiemu słowu, czego znakiem może być żartobliwa „nadaktywność" poetycka autora w tym wierszu. I myślę, że ta rama autotematyczna – niosąca komunikat: „moje wiersze są tylko niepewnym wskazaniem na coś, co «może mieć jakieś znaczenie»"– pozwala zrozumieć, dlaczego wiersz *Chirurgiczna precyzja* użycza tytułu całemu zbiorkowi Stanisława Barańczaka i w jakimś sensie patronuje całej twórczości poety, tak bardzo wychylonej ku Niepoznawalnemu.

Dorota KRAWCZYŃSKA

„Twarzą w twarz, maską w maskę, w potrzasku" O *Racoonie* Henryka Grynberga.

kiedy będę umierał chciałbym
by *de la tour* nachylił się
nade mną ze swoją świecą
niech ona rozjaśni tę część mojej
twarzy która była prawdziwa
lecz nikt nie mógł jej dojrzeć[1]

Tym, co dominujące w krótkim opowiadaniu Grynberga to odczucie samotności i perspektywa kresu[2]. Samotna postać przed telewizorem obserwuje postępującą zagładę świata. Wszystko, na co patrzy, nosi znamię końca, złudnie kolorowe obrazy przedstawiają „dogorywające życie ostatnich zwierząt", niepohamowane niszczenie „ostatnich już dżungli i tropikalnych lasów", zatruwanie rzek i jezior, „wysuszanie ostatnich moczarów". Naprzemiennie z obrazami totalnego zniszczenia pojawiają się, groteskowe w swej nieudolności, imitacje rzeczywistości w postaci reklam – „naoczny dowód, jak nie udaje się plagiat naturalnego piękna". Ten sceptyczny i naznaczony nieufnością ton w ocenie mimetycznego wysiłku sztuki (nieudolny plagiat) jest w pewnym sensie odzwierciedleniem Grynbergowskiego myślenia o literaturze. „Reklamy ptaków, których nikt nigdy nie widział, wypadały znacznie lepiej od tych, które można było jeszcze zobaczyć". Miejsce, gdzie do głosu dochodzi „prawda artystyczna" będąca twórczym naddatkiem realności, stanowi ową szczelinę, przez którą przeświecа prawda o istnieniu. Nie naśladowanie rzeczywistości powinno być celem sztuki, ale tworzenie równoległej do

1/ T. Karpowicz *Non omnis moriar*, w: *Słoje zadrzewne*, Wrocław 1999, s. 237.

2/ Opowiadanie *Racoon* pochodzi ze zbioru *Szkice rodzinne*, Warszawa 1990, pierwodruk „Res Publica Nowa" 1988 nr 7.

niej sfery doświadczeń, które, przefiltrowane przez pamięć i współczucie, staną się realnością. „Szukałem prawdy i czułem, że najłatwiej jest znaleźć ją w sztuce, zwłaszcza gdy rzeczywistość była – czułem to – nierzeczywistością..."[3].

Sztuka, a zwłaszcza literatura, w której od wiedzy ważniejsze jest głębokie współczucie (Pn 25) jawi się Grynbergowi jako jedyna droga ocalenia prawdy o doświadczeniu Zagłady, jego pisarstwo zaś staje się osobnym głosem w dyskusji nad możliwościami i sposobami opisu tego doświadczenia.

Wspomniane perspektywy (samotności i poczucia końca) stanowić mogą zarazem punkt dojścia, jak i sytuację otwarcia. Samotnemu może przydarzyć się spotkanie, kres może być początkiem nowego. „Nie rozpalałem w kominku, bo nie miałem dla kogo" – to pierwsze słowa narratora *Racoona*. Tego wieczoru jednak wszystko potoczyło się inaczej. Dopóki zatarciu ulega obraz telewizyjny, ten nieudolny plagiat rzeczywistości, narrator nie reaguje. Wszak „pewna deformacja, czy utrata ostrości [dodaje] obrazom walorów i znaczeń". Łagodzi grozę apokaliptycznych wizji zniszczenia, zostawia miejsce dla wyobrażeń. Co innego, gdy okaleczone zostaje słowo („Słowa są o wiele kruchsze od obrazów"). Takie słowo staje się niczym, częścią pustki, milczeniem. Przestaje znaczyć, unicestwiając tym samym to, co opisuje. Trzeba je ratować za wszelką cenę. Głęboko uwewnętrzniony nakaz przywrócenia słowu jego pierwotnego brzmienia i sensu staje się motywem działania, które, podjęte instynktownie, doprowadzi do spotkania o charakterze zgoła epifanicznym.

O narratorze wiemy niewiele – samotny ocaleniec mieszkający w Ameryce, i zarazem dużo, jeśli potraktujemy go jako *porte-parole* Grynberga – jak pisał w opowiadaniu *Buszujący w Niemczech*: [narrator] „to [...] nazwisko, którego najczęściej używam". W jego domu „z samotności sklepionym i ciszy"[4], pojawia się niczym duch – Racoon. Wypłoszony ze swej kryjówki w kominie staje przed samotnikiem z wszystkimi cechami właściwymi istotom prześladowanym i skazanym, koniec końców, na zagładę.

Racoony są bowiem gatunkiem zwierząt ściganym i trzebionym ze względu na drogie futra. Naznaczone i wyodrębnione spośród innych, spychane na coraz mniejsze obszary, gdzie staną się łatwiejszym łupem, ukrywają się w dziuplach drzew, a gdy tych zabraknie – w kominach. „Prawo nie pozwala udzielać im schronienia", „okupacja zacieśnia się z roku na rok", „nadaje się im niegodne przezwiska". Paralelność ich sytuacji egzystencjalnej i sytuacji, która była udziałem tych, spośród których wywodzi się narrator opowiadania, jest aż nadto oczywista.

Tak więc stoją naprzeciw siebie cudem uratowani z płomieni, niedoszłe ofiary, przybysze z innych światów, którzy tu, na antypodach spotkali się jako ostatni

3/ H. Grynberg *Prawda nieartystyczna*, Almapress-Czeladź, 1990, s. 24. Pozostałe cytaty z tego zbioru esejów lokalizuję bezpośrednio w tekście, posługując się skrótem Pn z odpowiednim numerem strony.

4/ H. Grynberg *Amerykański dom*, w zbiorze wierszy *Z Księgi Rodzaju*, Warszawa 2000. Dalej w tekście cytaty z tego zbioru oznaczone są skrótem KsR z odpowiednim numerem strony.

z ostatnich. Narzucająca się od pierwszych słów opowiadania perspektywa krańcowości staje się tym bardziej wyrazista i wymowna, jeśli uświadomić sobie moment jego powstania. Opowiadanie pochodzi bowiem ze zbioru zamykającego ten etap twórczości Grynberga, w którym powstały powieści stanowiące cykl biograficzny: poczynając od *Żydowskiej wojny*, a kończąc na powieści *Kadisz*, w której odchodzi matka. Śmierć matki staje się dla Grynberga symbolicznym zerwaniem z własną biografią. Umierając, matka zabiera ze sobą przeszłość, którą uosabiała i z którą zarazem była łącznikiem. „Przeszłością jest również wszystko to co jest" – czytamy w wierszu *Of the Invisible*, „nie ma żadnej teraźniejszości / a przyszłości nigdy nie będzie / bo gdy zbliża się żeby stać się / porywa ją wielki przeciąg / czasu" (KsR 41). Tak więc, wraz z odejściem matki odchodzi nie tylko przeszłość, ale i chwila obecna.

Z koncepcją czasu, który unicestwia „tu i teraz" koresponduje tak istotna dla odczytania twórczości Grynberga swoista ambiwalencja egzystencjalna. Życie rozpięte pomiędzy światem żywych i umarłych, życie za zmarłych, życie utajone, wreszcie bycie jak duch – to tylko część możliwych wariantów istnienia (i nieistnienia) bohatera utworów Grynberga. Funkcją jego pisarstwa jest ciągłe uobecnianie nieobecności („dostaliśmy pusty plac / pod opuszczony na zawsze dom / naszego zmarłego miasteczka / nieobecności pomnik..." [KsR 81]), zapełnianie szeptem miejsca pozostawionego przez umierających[5], rozszyfrowywanie znaków „na nie dopalonych kartkach" (KsR 5).

Duch

Racoon pojawia się niczym duch. Jego oczy są fosforyzujace, „świecące" i „telewizyjne". A przecież telewizja jest przekaźnikiem prawdy o świecie. Jedynej prawdy, którą jest jego postępująca zagłada. „Chciałem zatrzymać to jego spojrzenie. To spojrzenie prawdziwego świata. Którego już nie ma". Jeśli więc nie ma już prawdziwego świata, to ten, który w nim żyje, nie żyje naprawdę. Jest duchem w pustym miejscu. Bycie jako duch to wielki temat twórczości Grynberga. Dla tej formy obecności Grynberg znalazł osobny język – jest nim mowa umarłego za życia, jedyna, jaką można próbować opisać doświadczenie zagłady. Pochodząca gdzieś z pogranicza świata żywych i umarłych, jak ten, który ją tworzy i jej używa. Uchwycona pomiędzy słowem a milczeniem, wyrosła z przekonania o nieprzystawalności języka do doświadczenia zagłady i zarazem z potrzeby czy wręcz wewnętrznego przymusu opisu tego doświadczenia. Ten, który mówi o sobie: „Czuję się tu zbłąkany, pomiędzy światami. Pomiędzy żywymi a zmarłymi, Żydami a Polakami, nie moimi pokoleniami. Nie należę ani tu, ani tam. Albo jednocześnie i tu, i tam" (Pn 142) – musi znaleźć lub stworzyć język dla opisu doświadczenia podwójnej,

5/ To jedna z formuł Lévinasowskiego „innego niż bycie"– zapełnienie mową pustki po nieobecnych, zapełnienie ale nie zawłaszczenie. E. Lévinas *Inaczej niż być lub ponad istotą*, Warszawa 2000.

podzielonej egzystencji. Jedną z najistotniejszych funkcji tej mowy ma być udzielanie jej tym, którzy mówić nie mogą. „Gdy kręcono dla Żydów amerykańskich dokument *Nasze dzieci*, gdzie jeden z chłopców opowiada swe przeżycia okupacyjne, podłożono pod jego zdjęcia mój głos do narracji" – pisze Grynberg w eseju *Życie jako dezintegracja*. Jego twórczość to symboliczne podkładanie głosu pod wizerunki tych, którym nie dane było przeżyć. Pamiętna jest scena z *Żydowskiej wojny*, w której Żydzi ukrywający się w lasach fotografują się na tle białej płachty, i to zarówno ci, którym zdjęcie potrzebne jest do fałszywych dokumentów, jak i ci, którzy nie mają wcale zamiaru uciekać do miasta, a chcą tylko w ten sposób ocalić choćby cząstkę siebie: „Było to bardzo ważne, można było poznać po twarzach gdy stawali na tle białej płachty, po uporczywym, natężonym spojrzeniu, z jakim się wpatrywali w obiektyw... Jakby sobie nagle zdali sprawę, że chodziło o wszystko, co po nich zostanie – milcząca twarz na tle pustej, białej płachty, zza której nie widać lasu..."[6]. Milczące twarze skazanych na śmierć, którym pisarz po latach udzieli swego głosu. Fotografia zatrzymuje w czasie tę chwilę bezprzykładnej samotności, takiej jak ta, na którą skazany był ukrywający się wraz z matką chłopiec z *Żydowskiej wojny*: „gdybyśmy zginęli, nikt nie dowiedziałby się nawet naszych prawdziwych imion. Byliśmy tylko my dwoje..." (Żw 63) – samotność zaiste kosmiczna. Niewidzialni pośród ludzi, ukryci pod maskami wymyślonych imion i biografii, grający bez chwili wytchnienia „... dzień w dzień i o każdej porze, bez żadnej przerwy na to, żeby zastanowić się, odetchnąć albo po prostu popatrzeć na s w o j ą w ł a s n ą t w a r z" (Żw 50; podkr. D.K.). Grynbergowski bohater pozostanie już w tej przestrzeni, w pustce odwiedzanej przez duchy „...które przychodzą na swoje dawne miejsce, żeby się przyjrzeć tym miejscom i ludziom, wśród których kiedyś żyli..." (Żw 22).

*

Racoon pojawia się niczym duch: „I ten właśnie duch patrzył na mnie seledynowymi oczami, z rezygnacją, a jednocześnie gotowością do walki. Z tym wyższym stopniem gotowości, gdy się walczy nie o życie, lecz ducha". Skonstatowane chwilę później poczucie bliskości z Racoonem ma swoje źródło w zaobserwowanej u zwierzęcia gotowości do ostatecznej walki. Do rozprawy z własnym losem gotowy jest także w każdej chwili Grynbergowski bohater: „nie zniknąłem nie odleciałem / pozostałem na tej planecie / popatrzymy do końca w swe oczy". To właśnie osaczony z cytowanego wiersza jest pierwowzorem rannego Racoona. Ten, który resztką sił trzyma się swego życia-nie-życia: „jestem synem pomordowanych / nie pozwolę po raz drugi się zabić", ten, który wciąż od nowa podejmuje samotną walkę: „i szedłem nazajutrz gdzie zawsze / n a g ą t w a r z przeciwstawiać twarzom" (podkr. D.K.), ten wreszcie, który mówi: „brocząc szedłem w kąt mojej nocy / nerwowymi krokami stukając / potykający się wiersz" (KsR 23).

6/ H. Grynberg *Żydowska wojna*, Wrocław 1997. Dalej cytaty lokalizuję w tekście podając skrót Żw z odpowiednim numerem strony.

Po z górą dwudziestu latach spotykają się wreszcie „twarzą w twarz, maską w maskę", człowiek i zwierzę, narrator i jego nieme odbicie. Jak istotną przemianę przeszedł bohater wiersza *Aż do końca* – od nagiej twarzy prowokującej konfrontację do maski – stygmatu i ukrycia; jak długą drogę przebył od miejsca, w którym musiał walczyć o swoją prawdę, do amerykańskiego domu, który jest kresem jego świata: „Po latach ciągłych ewakuacji przycupnąłem [...] i czekałem. Z rezygnacją i lękiem, szczerząc zęby lub kły. Zbierając się do ostatecznej rozprawy. Z samym sobą".

Maska

Zdejmował z żywych twarzy
wiersze podobne do masek pośmiertnych
więc żywi uciekali przed nim[7]

W opowiadaniu jednym z istotnych atrybutów wskazujących na pokrewieństwo losów człowieka i ściganego zwierzęcia jest maska. Używana jako zasłona i zrazem dystynkcja, pełni tu kilka funkcji: „Zostało ich już niewiele i szukają jedni drugich wśród nocy, a rozpoznają się wzajemnie po masce, którą się zasłaniają od obcych". Jest kryjówką przed wzrokiem obcych, jest zarazem znakiem rozpoznawczym dla swoich. „Łatwo go rozpoznałem po owej czarnej masce przez środek twarzy". Z atrybutu nieobecności może stać się stygmatem. Podwójność jej funkcji polega także na tym, iż wskazując na obcość zamaskowanego wobec świata pozwala mu bez ryzyka zbliżyć się na bezpieczną odległość, wykorzenia go, ale i daje mu możliwość powrotu. W opowiadaniu jest, jak już to zostało wspomniane, znakiem wspólnoty losu: „Twarzą w twarz, maską w maskę, w potrzasku – obaj nie mieliśmy dokąd uciekać [...] w miarę, jak na mnie patrzył, przenikało mnie przyjemne ciepło. Jak przy spotkaniu kogoś prawdziwie bliskiego". Obaj nie mają dokąd uciekać, bo obaj znaleźli się u kresu swej drogi. Jest więc też maska znakiem końca, który może stać się początkiem czegoś nowego. „Maska pomaga nam stawić czoła przyszłości. Jest zawsze w większym stopniu ofensywna niż defensywna". Maska jest opisem nowej twarzy. „...jeśli integrujemy maskę [...] może stać się ona decyzją nowego życia". Gest przybrania, gest zdjęcia maski jest powodowany chęcią „posiadania o d t ą d nowej twarzy"[8].

Jest też wkładana po to, aby można było ją zdjąć i odkryć swoją twarz: „Maską zasłaniałem swą prawdziwą twarz, której nie miałem komu pokazać". Odsłonięciem maski zdaje się być twórczość. W eseju *Życie jako dezintegracja* Grynberg wspomina reakcję swej matki, „partnerki w grze", gdy zaczął publikować swoje opowieści: „*He used to be such a happy boy* – dziwiła się..." (Pn 8). Pisarstwo, przy-

7/ T. Karpowicz *Maski*, w: *Słoje*..., s. 84.

8/ Rozważnia o masce zawarte w tekście G. Bachelarda *Fenomenologia maski* w: *Maski*, wybór i oprac. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, t. 2, *passim*.

najmniej z pozoru, jest gestem zdjęcia maski, lecz czy nie jest tak, że spod niej wyziera następna? Czy nie pojawiają się kolejne, którymi są, na przykład, cudze biografie? Zdejmowane z istnień na podobieństwo masek pośmiertnych, za sprawą pisarza znów nabierają życia i na powrót stają się twarzami żywych ludzi. Twarzami, które jako ślady siebie samych są zarazem znakami egzystencji opuszczającej siebie, odchodzącej w przeszłość, ale są zarazem „także życiem, które nie jest jeszcze zatrzymane w absolutnej nieruchomości maski pośmiertnej..."[9].

W ten sposób, dzięki pamięci i słowu, dzięki pracy pisarza historie poszczególne zataczają koło i, poprzez śmierć, powracają w zapisanych formułach do świata żywych.

Paradoksalną zamianę funkcji maski, tym razem teatralnej, jaką stanowi rola w sztuce, zaobserwować można podczas krótkiego aktorskiego epizodu w biografii Grynberga. Rola w którą wciela się aktor teatralny, aby odgrywać opisane w sztuce epizody, w przypadku aktorów „Teatru Żydowskiego" (w którym przez kilka lat występował Grynberg) staje się odpowiednikiem realnej egzystencji: „Nie byłem aktorem i nie musiałem być. Nie grałem i nie musiałem grać. Samo to we mnie grało. Wychodziłem w stronę rampy, wyciągałem ręce w kierunku czarnej pustki, otwierałem szeroko oczy i usta – i opowiadałem"[10]. Istnieje tylko scena, jest jedynym przyczółkiem realności. Poza nią – „noc, czarna kosmiczna przestrzeń, w której unosiły się westchnienia i duchy" (Żo 21). Teatr jest miejscem, do którego przybywa się, by żyć, pozateatralna *quasi*-realność każe przywdziewać coraz to nowe maski. Fikcyjny ślub bohatera *Życia osobistego*, sytuacja, w jakiej się znalazł zmuszony okolicznościami, tak każe mu sformułować to przeświadczenie: „To nie mój ślub, nie moja narzeczona, nie mój ślubny baldachim i w ogóle nie ja, tylko jedna z ról, którą sam sobie kazałem zagrać..." (Żo 55).

Motyw życia jako gry jest jednym z pierwszorzędnych w twórczości Grynberga. Udawanie, przyjmowanie wciąż nowych ról, przechytrzanie rzeczywistości wymuszane przez strach i konieczność – wszystko to staje się czymś naturalnym, powszednim. „Przyjmowałem strach dorosłych jako naturalny stan rzeczy. Podobnie jak wysiedlenie, ucieczkę przed deportacją do Treblinki i wszystkie kolejne ucieczki [...] udawanie, że jest się kimś innym. Gra w Aryjczyka była niebezpieczna i wiedziałem o tym, ale dla mnie ta gra była po prostu rzeczywistością" (Pn 7). Znamienny jest fakt, iż słowa te otwierają zbiór esejów stanowiących komentarz do pozostałej twórczości Grynberga. Gra powodująca zacieranie się granic pomiędzy fikcją a rzeczywistością leży u podstaw całej koncepcji pisarstwa autora *Żydowskiej wojny*. Stąd właśnie nasz problem z wytyczeniem granic pomiędzy bohaterem, narratorem i autorem, stąd też deklarowana przez Grynberga trudność z rozpoznaniem własnej tożsamości.

9/ E. Lévinas *Inaczej niż być...*, s. 153.

10/ H. Grynberg *Życie osobiste*, Warszawa 1989, s. 22. Dalej cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście podając numer strony przy skrócie Żo.

Spotkanie

Spotkanie z istotą innego gatunku, jaką jest Racoon, stanowi epifaniczny moment pełnego odsłonięcia, bo pozbawionego jakiegokolwiek ryzyka. Może jest to jedyny moment prawdy. Racoon staje się żywym odbiciem lęków całego życia, pretekstem do spojrzenia na samego siebie oczami niemej, przerażonej istoty. W opowiadaniu następuje znamienne przemieszanie cech obojga bohaterów. Zwierzę staje się uosobieniem niemej trwogi, dzieląc niejako tę trwogę i niemożność jej wyartykułowania z człowiekiem, który stoi naprzeciw niego. W milczeniu tym, pełnym przerażenia, zawiera się jedyna prawda o cierpieniu. „Tak bardzo był oddzielony i tak nietykalny. I wtedy pojąłem, że właśnie dzięki temu pozostał nieskażony". Pomiędzy wiarą, iż prawomocne świadectwo zagłady pochodzić mogłoby jedynie od tego, który zginął, a wszelkimi próbami nazwania jej w jakimkolwiek języku, skazanymi z góry na klęskę zafałszowania – rozpościera się milczenie. Milczenie jest mową nieobecnych. „...nie staram się niczego zrozumieć / ani niczego powiedzieć / co jeszcze można tu mieć do powiedzenia // przychodzę dorzucić własne / do rosnącego milczenia" (KsR 17).

Zwierzęco-ludzkie pogranicze egzystencji jest jedną z „szczelin istnienia", miejscem odsłonięcia w twórczości Grynberga. Tropienie zwierzęcości w człowieku, zwierzęcości, która paradoksalnie sprawia, że człowiek staje się bardziej ludzki i znośny. Człowiek to zwierzę w przebraniu, zwierzę to nagi człowiek. „Mamy efektowne skorupki", „miejsca słabsze / na przykład twarze / zasłaniamy mądrymi minami // ale kołnierzyki nasze w tym czasie / nasiąkają autentycznym tłuszczykiem / mytej często lecz ciągle tej samej / zwierzęcej skóry"(KsR 34). Ciągły stan pogotowia, o którym dalej mowa w cytowanym wierszu, powodowany jest strachem przed odkryciem się, przed ujawnieniem tej najsłabszej i najbardziej ludzkiej cząstki, jaką jest nasza zwierzęcość. *Homo sapiens* – „to małe stworzenie na łóżku / ze ściśniętymi kolanami / i palcami na pulsujących skroniach / zbudowane jest z kruchej nicości". Dla człowieka największym zagrożeniem jest człowiek. On sam i drugi, inny. Grynberg nie obdarza zwierzęcia głosem. Dzięki swej bezmowności pozostaje ono czyste. Racoon – dlatego że niemy – jest „oddzielony i nietykalny", dlatego „pozostał nieskażony". To nie ludzki bohater opowiadania udziela zwierzęciu głosu, to ono pozwala krzyczeć zwierzęcemu w nim: „W tym momencie rozległ się przeraźliwy krzyk, który wyrwał się z m o j e g o gardła" (podkr. D.K.). Racoon „nie wydał żadnego dźwięku, choć ogniste węże pełzły po jego futro". Zwierzę obdarza człowieka swoim spokojem i pewnością. Pozwala ujrzeć w sobie tę cząstkę człowieczego bytu, która pozostała nieskalana. Uczy walki „nie o życie, lecz ducha", „pogardy dla losu". Nie dając się wciągnąć w krąg ludzkiej egzystencji, pozwala zarazem ujrzeć w sobie doświadczenie „cierpienia pozbawionego sprawiedliwości – nagi fakt ziejący absolutem rozpaczy"[11] – by posłużyć się ekspresywnym sformułowaniem Gombrowicza. Kruchość i nietrwałość egzystencji,

11/ W. Gombrowicz *Dzienniki (1957-1961)*, Paryż 1971, s. 35.

o których mowa w opowiadaniu, to wspólne cechy wszystkich istot żyjących. A także cierpienie, które szuka dla siebie wyrazu[12].

Wreszcie spotkanie ze zwierzęciem jest spotkaniem z innym. Ale tu definicja innego odnosi się do obu uczestników spotkania. Wreszcie pojawia się drugi inny, który na chwilę zdejmie wieczne brzemię obcości i wykluczenia. Stąd też deklarowane kilkakrotnie przez narratora opowiadania poczucie bliskości. Są bliźnimi w wyobcowaniu. Grynbergowski bohater raz jeden na przestrzeni całej swej twórczości (czytaj: życia) nie jest sam w swojej inności.

*

W krótkim opowiadaniu jak w soczewce zbiegają się niemal wszystkie ważniejsze wątki i tropy twórczości Grynberga, a przynajmniej tej jej części, dla której swego rodzaju cezurę stanowi powieść *Kadisz*. Czy zamykające ją słowa: „Uprzytomniłem sobie, że teraz kiedy jej [matki] nie ma, wszystko wyłącznie ode mnie zależy i nagle doznałem u l g i"[13] (podkr. D.K.) nie są zapowiedzią zmiany bohatera, zerwania z własną biografią, przeniesienia jej, jeśli nie nawet w sferę uniwersum (o tym za wcześnie by mówić), to w sferę ogólniej pojmowanej historii, która, choć składa się z historii poszczególnych, to jednak pozwala zdjąć z własnej biografii niepokojące odium wykluczenia i samotności.

Zmiana bohatera, a raczej jego wizerunku, pociąga za sobą zmianę sposobu opisu jego doświadczenia. Tak więc i forma Grynbergowskiej twórczości zmienia się. Wczesną część, obejmującą cykl powieści zapoczątkowany przez *Żydowską wojnę*, charakteryzuje m.in. wzajemne przenikanie się wątków, które na podobieństwo gotowych cytatów niejednokrotnie przenoszone są z utworu do utworu. Fragment odsyła do fragmentu, proza do poezji, a wszystko to znajduje swoje dopełnienie w esejach. Zabieg ten powoduje wrażenie, iż twórczość nie rozwija się w sposób chronologicznie linearny, ale zagłębia w samą siebie, a my wraz z bohaterem zstępujemy w głąb zapisanego doświadczenia, które zdaje się nie mieć kresu. W ten sposób powstaje świat zamknięty w kole czasu, noszący w sobie poszczególną, własną historię zagłady, z jej bohaterem boleśnie kontemplującym odczucie różnicy, osaczonym, dźwigającym brzemię odpowiedzialności i pamięci i – jak to się dzieje w przypadku narratora *Racoona* – zastanawiającym się „komu jeszcze mogło [by] zależeć, żebym został zagazowany (*jetz, nach allen disen Jahren...*)". Słowa te pojawiają się wcześniej w eseju *Obsesyjny temat*, w którym mowa jest o ingerencji cenzury w opowiadanie *Buszujący w Niemczech. Nota bene* incydent ten zaważył na decyzji Grynberga o pozostaniu na Zachodzie. Otóż pisze on tam o dokumentalnym filmie niemieckim z 1983, zatytułowanym właśnie *Jetz, nach allen...*,

12/ O cierpieniu jako wspólności doświadczenia ludzko-zwierzęcego, zacierającego na chwilę granicę między tymi dwiema formami bytu pisze obszernie Krzysztof Kłosiński w tekście *Lament barana ofiarnego. Cztery interpretacje ofiary Abrahama. Wokół wiersza Józefa Wittlina*, w: *Poezja żalu*, Katowice 2000.

13/ H. Grynberg *Kadisz*, Kraków 1987, s. 142.

opowiadającym o niemieckim miasteczku Rhina, w którym do roku 1938, do *Kristallnacht*, mieszkało wielu Żydów. Występujący w filmie niemieccy mieszkańcy, pamiętający czasy przedwojenne, nie chcą wspominać. „To było dawno – mówią o holocauście. – Trzeba już o tym zapomnieć *jetz nach allen diesen Jahren* ..." (Pn. 136). Właśnie takiego zaniechania boi się narrator *Racoona*. Kto chce mnie skłonić do zapomnienia, kto chce mnie uciszyć, ten chce mnie zabić po raz kolejny – teraz, po tych wszystkich latach. O tym jest cała twórczość Grynberga i jego najkrótsze opowiadanie.

W numerze 1/2001 ogłosiliśmy ankietę:

ANKIETA „TEKSTÓW DRUGICH"

10 NAJWYBITNIEJSZYCH OSIĄGNIĘĆ POLSKIEGO LITERATUROZNAWSTWA XX WIEKU

Zamknięcie XX wieku skłania do podsumowań. Dołączając do fali modnych dziś rankingów, ale i rzeczywiście ciekawi rezultatów, pragniemy zaprosić Państwa do ułożenia listy „bestsellerów" polskiej wiedzy o literaturze XX wieku (we wszystkich jej zakresach i dziedzinach). Prosimy o podanie 10 największych (najwybitniejszych, najoryginalniejszych, najbardziej wpływowych... wedle przyjętych przez Państwa kryteriów), książek z zakresu polskiej wiedzy o literaturze, opublikowanych w XX wieku, najchętniej (choć nie jest to konieczne) z krótkim uzasadnieniem.

Prośbę o odpowiedzi kierujemy do wszystkich zainteresowanych: badaczy literatury pracujących w kraju i za granicą (od najstarszego do najmłodszego pokolenia), a także czytelników nie zajmujących się profesjonalnie literaturoznawstwem, co nie znaczy, że nie kompetentnie zaciekawionych polską wiedzą o literaturze.

Wszystkie głosy weźmiemy pod uwagę przy ustalaniu ostatecznej listy, najciekawsze zaś wypowiedzi będziemy sukcesywnie publikować w kolejnych numerach tegorocznych „Tekstów Drugich".

Redakcja

Uwaga

Wypowiedzi prosimy przesyłać na adres redakcji:
„Teksty Drugie", 00-330 Warszawa, Nowy Świat 72 p. 1;
fax: (0-22) 828-32-06; e-mail: teksty2@ibl.waw.pl

Otrzymane odpowiedzi drukujemy, czekamy na dalsze głosy.

Redakcja

Ankieta

Józef Bachórz

Odpowiedź na ankietę „Tekstów Drugich".

Podaję w kolejności alfabetycznej nazwisk autorskich. Jeśli w kilku miejscach podaję dwie prace, to kolejność wyraża także moją preferencję (tytuły na miejscu pierwszym są tytułami dla mnie ważniejszymi).

1. Michał Głowiński *Powieść młodopolska* (1965).
2. Roman Ingarden *Das literarische Kunstwerk* (1931; przekład polski: *O dziele literackim*, tłum. M. Turowicz – 1960).
3. Maria Janion *Gorączka romantyczna* (1975). *Romantyzm i historia*, (1978; współautorstwo Marii Żmigrodzkiej).
4. Juliusz Kleiner *Mickiewicz* (1948).
5. Julian Krzyżanowski *Polska bajka ludowa w układzie systemtycznym* (1947).
6. Zygmunt Łempicki *Renesans, Oświecenie, Romantyzm* (1923).
7. Henryk Markiewicz *Główne problemy literatury* (1965) i *Wymiary dzieła literackiego* (1984).
8. Stanisław Pigoń opracowanie *Pana Tadeusza* w serii „Biblioteka Narodowa" *(Wstęp*, tekst, komentarz; wyd. 1 – 1925, wyd. VII zmienione – od 1972).
9. Stefania Skwarczyńska *Studia i szkice literackie* (1953 – ten zbiór z uwagi na pracę *Zagadnienie dramatu)* lub *Wokół teatru i literatury* (1970).
10. Kazimierz Wyka *„Pan Tadeusz". Studia o poemacie i o tekście* (1963); *Młoda Polska* (1977).

Wolałbym, by mi było wolno wymienić nie 10, lecz 15 nazwisk autorów, ale rozumiem konieczność zdecydowanego ograniczenia.

Stanisław Balbus

Ankieta „Tekstów Drugich": *Najwybitniejsze osiągnięcia polskiego literatutoznawstwa XX wieku*

Uwaga: kolejność pozycji opiera się na chronologii i nie ma nic wspólnego z ich wartościowaniem. Wszystkie wymienione pozycje są – wedle mojej osobistej opinii (i przede wszystkim dla mnie osobiście) – „najwybitniejsze", chociaż zapewne każda z nieco innych racji.

1. Ignacy Matuszewski *Słowacki i nowa sztuka. Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (1902).

Książka znacząco wpłynęła na zmianę widzenia polskiej poezji romantycznej, ukazując jej dokonania od strony wirtuozerii artystycznej, rozpatrywanej pod kątem kreatywnej zdolności form języka poetyckiego i poznawczych funkcji poetyckiego widzenia, ujawniając głębokie romantyczne korzenie nowoczesności literackiej u samych jej narodzin i stwarzając możliwość wyrazistego oparcia w tradycji dla wielu późniejszych tendencji.

2. Stanisław Brzozowski *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy polskiej* (1910, 11).

Dzieło fundamentalne dla wszelkich XX-wiecznych prób rozpatrywania literatury w aspekcie historii idei; stwarza w istocie bardzo dojrzałe i rozwinięte podwaliny nowoczesnej antropologii literackiej. Jako takie właśnie jest ciągle nieprześcignionym wzorem „filozoficznej" krytyki literackiej o ambicjach syntetycznych.

3. Roman Ingarden *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury* (1931, 1960), [wraz z: *O poznawaniu dzieła literackiego*, 1937]

Dzieło wyprzedza znacznie dokonania wszelkich głośnych na świecie dopiero w początkach lat 60. koncepcji strukturalistycznych; ma z ich pierwocinami wiele punktów stycznych, ale podąża we własnym kierunku i prześciga je kompletnością oraz gruntownością ujęcia faktu literackiego we wszystkich możliwych aspektach: ontologii dzieła, jego epistemologii, poetyki formalnej i poetyki pragmatycznej, a wreszcie estetyki i aksjologii. Jest też pierwszym dziełem p o l s k i e g o uczonego, które (co prawda w dużej mierze dzięki swej pierwotnej niemieckojęzyczności) wprowadza polską naukę o literaturze w kontekst literaturoznawstwa światowego.

4. Juliusz Kleiner *Mickiewicz* (1934-1948) [ale także: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości* (1919-1927)].

Nieprześcignione (i nie prześcignione) wzory kompletnej monografii literackiej twórczości jednego pisarza, uwzględniającej wszelkie możliwe tej twórczości

aspekty i poziomy, łączące przy tym w sposób niezwykle spójny możliwości rozmaitych metodologii. Od przeszło pól wieku nieusuwalna (i w istocie nienaruszalna, choć dyskutowana i dyskutowalna) żywa podstawa wszelkich badań nad twórczością wielkich polskich romantyków.

5. Kazimierz Wyka *Modernizm polski* (1959).

Wielopłaszczyznowy analityczno-syntetyczny opis integralnego wycinka procesu historycznoliterackiego, w obrębie którego na drodze wielorakich przewartościowań dziedzictwa narodziła się w Polsce literacka nowoczesność i wykrystalizowały w zalążkach główne aspekty duchowości twórczej XX wieku. Rzecz otworzyła twórcze horyzonty wszelkich dalszych badań (nawet dla przeciwników autora) nad „polskim modernizmem" i Młodą Polską, przyczyniając się w decydującej mierze do wzrastającej stale w świadomości literaturoznawczej rangi tego okresu .

6. Maria Dłuska *Próba teorii wiersza polskiego* (1962) [ewentualnie wraz z: *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej* (1948-1950)].

Pierwsze w dziejach polskiej nauki o literaturze teoretyczne ujęcie zagadnienia swoistości formy wierszowej, które w sposób spójny i konsekwentny pozwoliło opisać i wyjaśnić istotę w s z e l k i c h o d m i a n wiersza, jakie na przestrzeni dziejów polskiej literatury – od najstarszych „zabytków" średniowiecza po najnowsze odmiany wiersza wolnego w latach 70. XX wieku – zaistniały. Teoria ta posiada w pierwszym rzędzie wartość jako podstawa kompletnej typologii form artystycznych w tej dziedzinie; po drugie – buduje typologię strukturalno-funkcjonalną (pozwala więc opisywać wiersz jako formę ekspresji i zarazem formę komunikacji); po trzecie – wyłania bezpośrednio mocną podstawę dla konkretnych interpretacji utworów wierszem; po czwarte – łączy ściśle dwie domeny: literaturoznawstwo i lingwistykę. Jak napisała przed laty Maria Renata Mayenowa: „Dłuskiej polska wersologia zawdzięcza swój współczesny byt i rozkwit".

7. Henryk Markiewicz *Główne problemy wiedzy o literaturze* (1965, 1980) [wraz z: *Wymiary dzieła literackiego* (1984) oraz *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa* (1989)].

Unikatowe – w skali nie tylko polskiej – teoretyczne kompendium literaturoznawcze, które nie dość że wszechstronnie rozpatruje i porządkuje wszystkie niemal kluczowe zagadnienia z zakresu ontologii i epistemologii dzieła, poetyki i genologii, procesu historycznoliterackiego, hermeneutyki, estetyki, aksjologii literackiej, z którymi może mieć do czynienia dzisiejszy badacz, to jeszcze – i przede wszystkim – rozpatruje je w szerokich kontekstach zasobu europejskiej wiedzy od czasów starożytnych po współczesność. Swoisty tezaurus aktualnych problemów teorii literatury a zarazem tezaurus aktualnej (lub aktualizowanej właśnie) tradycji myśli literaturoznawczej; połączenie teorii literatury z jej metodologią (i meta-metodologią). Dzieło nie tylko w swoim czasie po raz pierwszy otworzyło polską teoretyczną myśl literaturoznawczą na kontekst światowy w porządkującym oświetleniu, ale i zaprezentowało wzór twórczego międzymetodologicznego dialogu.

8. Janusz Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej* (1965)

„Materialowe" badania nad językiem kręgu Awangardy doprowadziły autora do odkrycia przejrzystego i operatywnego paradygmatu współczesnego języka poetyckiego. Tym samym Sławiński wręczył niejako badaczom (i krytykom) sprawne narzędzie naukowej interpretacji poezji nowoczesnej od strony języka i zakorzenionych w nim operacji wyobraźniowych oraz intelektualnych w sytuacji, gdy język ów odstąpił od swych dominujących dotąd funkcji referencjalnych, eksponując aspekty autoteleliczne (i autoreferencjalne). Książka otwiera w polskim literaturoznawstwie teoretycznym nowy rozdział, gdy chodzi o sposób myślenia o nowoczesnej poezji jako specyficznej sztuce językowej. Zważywszy zaś datę jej ukazania się – stanowi pierwszy ważki przejaw polskiej wersji strukturalizmu literaturoznawczego, współbieżnej z propozycjami zarówno w „szkoły tartuskiej", jak i kręgu „Communications", pozostając wszakże od obu tych formacji niezależną.

9. Jan Błoński *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku* (1967)

Nieprześcigniony dotąd wzór współczesnego pisarstwa historycznoliterackiego na temat literatury dawnej. Książka przywraca współczesnej świadomości estetycznej ważną cząstkę zasobów literatury tzw. staropolskiej, czyni z nich składnik żywej i dynamicznej tradycji. Nie naruszając zasad postępowania historyka literatury i nie popadając nigdzie w pokusy prezentyzmu, autor faktycznie dowiódł, iż kompleksowo traktowana problematyka artystyczna literatury dawnej może być odkrywczo formułowana za pomocą narzędzi współczesnego literaturoznawstwa i znajdować wyraz w nowoczesnym dyskursie eseistycznym.

10. Jerzy Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia* (1972)

Nowatorskie studium monograficzne. Doniosłe przynajmniej na trzech, nieodłącznych zresztą, poziomach. Po pierwsze – pod względem metodologii hermeneutycznej, gdzie szeroki wachlarz metod badawczych wyzbywa się całkowicie „genetycznego synkretyzmu" przez wnikliwe i głębokie ugruntowanie ich w przedmiocie interpretacji. Po drugie – ze względu na odkrywczość interpretacyjną – ukazanie wielowymiarowego obrazu twórczości poety wiązanego dotychczas, nawet w najbardziej wnikliwych ujęciach dość jednoznacznie z nurtem Awangardy. Po trzecie – z racji historycznoliterackich – wydobywając (acz oczywiście nie całkowicie) dzieło poetyckie Przybosia z „awangardowych" enklaw, przedstawia Kwiatkowski jego wielowymiarowy obraz jako jeden z najbardziej wyrazistych i wybitnych punktów na mapie szeroko rozumianej współczesności literackiej, co zmusza do twórczej modyfikacji całej tej mapy.

11. Maria Renata Mayenowa *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka* (1974).

Jako rodzaj „kompendium przedmiotowego" – jest to „formalna poetyka funkcjonalna", w której dominantę stanowi semantyka. Przede wszystkim jednak ukazuje wszechstronnie i głęboko istotę mechanizmów języka artystycznego, traktowanego jako zintensyfikowany aspekt – „powiększającą soczewkę" – s e m i o t y -

k i literatury, wskazując wyraźnie możliwości wyłonienia się z językoznawstwa artystycznego podstawowego zespołu paradygmatów s e m i o t y k i k u l t u r y, doprowadzając strukturalistyczne myślenie o literaturze do momentów granicznych i stwarzając podstawy do przekroczenia tej metodologii. Wychodząc od refleksji nad językiem artystycznym, wykrywa uczona punkty wyjścia do konstruowania „poetyki kultury" jako nauki o kulturowych kodach ekspresyjno-komunikacyjnych.

12. Maria Janion *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, 1969; *Romantyzm – rewolucja – marksizm*, 1972; *Gorączka romantyczna*, 1975. (a ściślej mówiąc: całość dzieła Marii Janion na temat romantyzmu i romantycznej tradycji)

Badania i pisarstwo naukowe M. Janion dość wyraźnie przesunęły granicę „nowoczesności" literackiej i „nowoczesności" kulturowej, obejmując tym pojęciem w zasadzie cały romantyzm. Tutaj ukazała badaczka korzenie nowoczesności w najistotniejszych wymiarach – gdy chodzi mianowicie o myślenie historyczne i odczuwanie historii oraz zawiązki „mitów" i toposów określających dzisiejszy kształt duchowości narodowej (na tle europejskim). Równocześnie prace te – w swoim całokształcie – ujawniły nowe perspektywy historyzmu w polskiej humanistyce; wychodząc od założeń heglowsko-marksistowskich i wprowadzając je z czasem w obszar hermeneutyki historii, doprowadziła uczona – niejako samoczynnie, w trakcie rozwoju własnych studiów – do zakwestionowania i zdekonstruowania swoich wyjściowych, marksistowskich, założeń metodologicznych.

13. Michał Głowiński *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana* (1981)

Wybór dla tego rodzaju „rankingu" jednej spośród licznych i wielorakich książek (także teoretycznoliterackich) tego badacza nastręcza niemałe kłopoty. Wybrałem jego integralny i zbliżający się do problemowej monografii zbiór studiów o Leśmianie, ponieważ – nie bagatelizując doniosłości wcześniejszych opracowań tego poety przez innych – ta książka w sposób najgłębszy i najwszechstronniejszy ukazuje autora *Dziejby leśnej* jako twórcę otwierającego w historii poezji polskiej wiek XX i zajmującego na jego obszarach pozycję do tej pory centralną (choć aż dotąd przez niewielu tak rozpoznaną). A przy tym jest to w ogóle jedna z najpiękniej napisanych książek o poezji, jakie kiedykolwiek zdarzyło mi się czytać.

14. Ryszard Przybylski *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego* (1983)

Dzieło wprowadza w centrum współczesnej świadomości literackiej słabo określony i przez wcześniejszych historyków literatury nieco bagatelizowany okres przedromantyczny. I nie dość, że czyni to niebywale atrakcyjnie od strony literackiej, to jeszcze – od strony koherencji dyskursu naukowego – przekonywająco, na wielu poziomach kulturowych, dowodząc kluczowej roli tego okresu w całości dziejów polskiej kultury duchowej (bo nie tylko literatury). Tu bowiem – uwzględ-

niając przy tym szeroki kontekst kultury śródziemnomorskiej – umiejscawia podstawowy dramat narodzin polskiej n o w o ż y t n o ś c i, a to znaczy także: ostateczne zamknięcie epoki „staropolskiej", przesuwając równocześnie jej czasową granicę o cale – ukazane jako głęboko tragiczne – pokolenie, którego wewnętrzny dramat przenika w istocie historyczne jądro duchowości polskiej i wpływa także na dzisiejsze poczucie duchowej tożsamości. W innym aspekcie – gruntownie przewartościowuje rozumienie tradycji klasycystycznej, a równocześnie rzuca także niejako boczne światło na współczesne wizje romantyzmu.

15. Edward Balcerzan *Poezja polska w latach 1939-1965*, cz. I: *Strategie liryczne*; cz. II: *Ideologie artystyczne*. (1982-1988).

Pierwsze panoramiczne, syntetyczne i metodologicznie konsekwentne ujęcie oznaczonego w tytule ćwierćwiecza historii poezji polskiej, należącego przecież do najbardziej bodaj zawikłanych jej okresów. Nie jest – wbrew pozorom – jedynie akademickim podręcznikiem, choć rolę taką dzieło to z konieczności pełniło i pełni nadal; jest przede wszystkim oryginalną naukową propozycją interpretacyjną, przenikniętą integralną i wyrazistą perspektywą metodologiczną, twórczo porządkującą historycznoliteracki „materiał artystyczny" i odsłaniającą jego liczne warstwy znaczeniowe. Jako teoretyk (i metodolog) literatury stoi Balcerzan na – stabilnym dlań – gruncie podstawowych założeń strukturalizmu, wprowadzając wszakże te założenia w obszar procesu historycznoliterackiego, przy zasadniczym wzbogaceniu o perspektywę hermeneutyki historycznej oraz pokrewnej – a bliskiej mu od dawna – teorii komunikacji literackiej; oznacza to zasadnicze przemodelowanie i poszerzenie samej metodologii strukturalnej, i w teorii, i w praktyce historyka literatury. Jako historyk literatury przedstawia przy tym autor oryginalną propozycję periodyzacji najnowszej literatury polskiej, pozwalającą wyraziście uchwycić istotne łącza prezentowanego okresu z okresem dwudziestolecia międzywojennego.

16. Ryszard Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie* (1997)

Wychodząc od rozważenia języka w sensie *stricte* „lingwistycznym", przenosząc jednak jego zakres na poziom znaczeń retoryki kulturowej, badacz przekwalifikowuje tradycyjnie ustaloną początkową granicę polskiego modernizmu – na granicę a k t u a l n e j „nowoczesności" literackiej. Tym samym przełom modernistyczny otrzymuje w jego ujęciu gruntownie nowe kwalifikacje. „Lingwistyczne" – gdyż jego dominantą okazuje się w tym ujęciu zmiana świadomości językowej (język jako niezbywalne medium kontaktów ze światem, jako świat znaczeń czy wręcz jedyny bezpośrednio dostępny świat znaczący), a to prowadzi do przebudowy hierarchii zjawisk artystycznych tradycyjnego modelu „polskiego modernizmu". Historycznej – gdyż w ten sposób otwarta zostaje „końcowa" granica „okresu" („formacji"): okazuje się on jedynie fazą początkową polskiej literackiej „nowoczesności", czyli „modernizmu" w ogólnoeuropejskim sensie tego pojęcia. Książka ta zatem stanowi w obrębie polskiego literaturoznawstwa pozycję przełomową – tak w per-

spektywie teoretyczno-metodologicznej, jak historycznoliterackiej. Stanowi (wraz z innymi pracami autora) może najbardziej dojrzały symptom polskiej post-strukturalistycznej formacji literaturoznawczej.

Piotr Michałowski

Odpowiedź na ankietę „Tekstów Drugich"

Hipoteza Księgi między książkami

Dziel ważnych zapewne znalazłoby się znacznie więcej niż dziesięć; kłopot z wyborem sprawia jednak brak dystansu wobec dopiero co zamkniętego stulecia. Rozwaga nakazuje zrezygnować z nobilitacji prac nowszych jako nieprzetestowanych jeszcze upływem czasu, a sięgnąć do półki z klasyką. Aby nie upodabniać kanonu do listy przebojów czy bestsellerów, po głębokim namyśle i nie bez duchowych rozterek zacząłem idealistycznie poszukiwać pośród książek tej Księgi jedynej, która zmieniła oblicze literaturoznawstwa, a potem – już bardziej pragmatycznie pozycji w jakiś sposób fundamentalnych. Ani przez chwilę nie dopuszczałem myśli, by listę ograniczyć do jednej tylko orientacji metodologicznej; obok siebie znaleźć się też musiały pozycje reprezentujące różne dyscypliny badawcze i gatunki – z uwzględnieniem również podręczników akademickich i innych kompendiów. Stąd kompromisy wynikające z krzyżujących się kryteriów. Zdecydowałem się jednak nie uwzględniać zbiorów artykułów i antologii, choć uważam, że najważniejsze zwroty w literaturoznawstwie dokonują się właśnie poza (i przed) książkami. Dlatego niektóre moje preferencje mogą się wydać banalne jako nazbyt oczywiste, inne egzotyczne – jako anachroniczne i niepopularne. Ale chodzi przecież o bilans całego s t u l e c i a, a nie tylko najbliższej emocjonalnie i chronologicznie przestrzeni za milenijnym płotem, a więc kanon musi być w pewnym stopniu konserwatywny. Sens tej ankiety dostrzegam przede wszystkim w tym, że skłania ona do – tak dziś potrzebnej – refleksji nad trwałością naukowych dokonań.

1. Roman Ingarden *O dziele literackim* (uchylając zastrzeżenie, że miała niepolski oryginał) – jako dzieło imponujące rozmachem, ale przede wszystkim ambitna próba systemowego ujęcia zjawiska literatury, jedyna teoria całościowa i monumentalna konstrukcja myślowa, choć słusznie krytykowana za niefunkcjonalność i zbyt poważne „miejsca niedookre-

ślenia" w konstrukcji wywodu, jednak niesłusznie zmarginalizowana, usunięta w cień innych (równie niedoskonałych) koncepcji i lekceważona jako niemodna; bestsellerem z pewnością nie jest – dostępna tylko w antykwariatach.

2. Janusz Sławiński *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej* – jako wzorzec monografii i pokaz kunsztu interpretacji zjawiska literackiego.
3. Jerzy Ziomek *Retoryka praktyczna* – jako trudna do przecenienia „Arka Przymierza między dawnymi a młodszymi laty" literaturoznawstwa i uczące pokory przypomnienie starożytności źródeł wielu współczesnych pomysłów.
4. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński *Zarys teorii literatury* – jako podręcznik wielu pokoleń polonistów.
5. *Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego – jak wyżej.
6. Henryk Markiewicz *Główne problemy wiedzy o literaturze* – jako ważna próba syntezy wielu teorii.
7. Edward Balcerzan *Poezja polska w latach 1939-1965* – jako próba usystematyzowania historii poezji.
8. Ryszard Nycz *Sylwy współczesne*. Problem konstrukcji tekstu – jako klucz do rodzimego postmodernizmu.
9. Jan Błoński *Widzieć jasno w zachwyceniu*. Szkic literacki o twórczości Prousta – jako stylistyczny wzorzec interpretacji eseistycznej.
10. To miejsce pozostawię puste – jako sygnał własnej niepewności aksjologicznej i względności dokonanego wyboru. Miejsce dla wszystkich pominiętych książek.

Tadeusz Oracki

Odpowiedź na ankietę: „10 najwybitniejszych osiągnięć polskiego literaturoznawstwa XX wieku":

1. S. Skwarczyńska *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1-3 (1954-65)
2. H. Markiewicz *Główne problemy wiedzy o literaturze* (1965) oraz *Prace wybrane* 1-4

3. *Słownik terminów literackich*; red. J. Sławiński
4. *Bibliografia literatury polskiej* – Nowy Korbut
5. *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, red. J. Krzyżanowski,. t. 1-4.
6. *Obraz literatury poskiej XIX i XX wieku* (oprac. zbiorowe)
7. *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski i Cz. Hernas, t. 1-2 (1984-85)
8. *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*, red. E. Jankowski. T. 1-5 1994-98
9. *Wielka historia literatury polskiej*. T. 1-8 (oprac. zbiorowe).
10. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, red. J. Czachowska i A. Szałagan. T. 1-7 (kontynuacja) 1994-2001.

Uwaga: kolejność pozycji jest przypadkowa i nie ma nic wspólnego z oceną.

Henryk Siewierski

Oto lista 10:

- Z. Łempicki *Renesans, Oświecenie, Romantyzm*;
- J. Krzyżanowski *Neoromantyzm polski*;
- K. Wyka *Pan Tadeusz*;
- J. Błoński *Sęp Szarzyński*;
- H. Markiewcz *Główne problemy wiedzy o literaturze*;
- M. Głowiński *Porządek, chaos, znaczenie*;
- J. Sławiński *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*;
- J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*;
- S. Balbus *Między stylami*;
- R. Nycz *Tekstowy świat*;

Kolejność jest mniej więcej chronologiczna.

Tadeusz Ulewicz

Jednej książki tzw. n a j w y b i t n i e j s z e j
wskazać tu nie potrafię.

Natomiast narzuca mi się stanowczo szereg wydawnictw najwyższej rangi i zasługi, a jednocześnie popularności odbiorczej jako bestsellerów (choć sam termin drażni, bo nie brak tam czasem i knotów!) w dziedzinie naszej wiedzy o literaturze polskiej wieku XX.

I tak:

1. *Bibliografia polska*, od z górą stu lat się ukazująca, a ciągle nie skończona, dzieło monumentalne i odkrywcze dla całej, d a w n e j kultury literackiej w Polsce.
2. *Literatura polska* Korbuta (ongiś 4 tomy) wraz z tzw. Nowym Korbutem wielotomowym, od lat zresztą zawieszonym wydawniczo, dzieło o charakterze zbiorowym, warszawsko-krakowskim.
3. *Dzieje kultury polskiej* A. Brücknera wraz z „uzupełniającą" je Encyklopedią staroposką – ciągle nieodzowne i podstawowe badawczo, mimo wszystkich napaści sowiecko-stalinowskich i lawinowo tu narastających badań późniejszych.
4. Z żyjących zaś osób szczególnie tu zasłużonych z pewnością najwybitniejsze jest dziś nazwisko prof. Karoliny Lanckorońskiej w Rzymie, o której wkładzie osobistym również i w tym zakresie myślę z najwyższym uznaniem i podziwem.
5. Trochę podobnie, choć w dalszej już kolejności, myślę tu również o działalności wydawniczej red. Jerzego Giedroycia w Paryżu.

Natomiast co do dalszych nazwisk (z historyków literatury, badaczy naszej kultury literackiej i komparatystów-kulturoznawców) nasuwają mi się przede wszystkim nazwiska Kazimierza Morawskiego, Henryka Barycza oraz Juliana Krzyżanowskiego jako stanowczo najwybitniejsze i naukowo najtrwalsze. A nie wydaje mi się, aby zasługa literatury polskiej (konkretnie zaś dla jej dziejów!) wiązane często z nazwiskami głośnych obecnie naszych noblistów mogły zasłużyć na ocenę wyższą niż pod koniec dopiero wskazanej ankietowo „dziesiątki".

Danuta Ulicka

10 książek, których pierwsza lektura wstrząsnęła (kiedyś i na długo) Ulicką

(bez uzasadnień – zawiera je tytuł)

1. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Zarys teorii literatury*
2. R. Ingarden *O dziele literackim*
3. J. Sławiński *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*
4. R. Nycz *Sylwy współczesne*
5. M. Głowiński *Gry powieściowe*
6. M. Janion *Romantym – rewolucja – marksizm*
7. J. Ziomek *Renesans*
8. M. Dłuska *Próba teorii wiersza polskiego*
9. S. Żółkiewski *Wiedza o kulturze literackiej*
10. J. Błoński *Mikołaj Sęp-Szarzyński i poezja polskiego baroku*

Pavol Winczer

Odpowiedź na ankietę „Dziesięć najwybitniejszych prac z zakresu polskiego literaturoznawstwa XX wieku"

Jest oczywiste, że wszelka odpowiedź będzie w sposób nieunikniony naznaczona subiektywizmem, że będzie nie tylko odpowiedzią na temat naszej dyscypliny, a także – przez zawarte w niej preferencje – również wypowiedzią respondenta o samym sobie. Niemniej należy się spodziewać, że odpowiedzi mimo swego charakteru indywidualnego w swej sumie wykazywać będą także pewne prawidłowości.

Przypuścić zatem można, że ogół wypowiedzi, a przynajmniej ich przeważająca część będzie naznaczona skrzywieniem czasowym, to znaczy skłonnością do pew-

nego niedoceniania prac powstałych w pierwszej połowie XX wieku (prac z okresu przed r. 1939, a nawet prac sprzed 1956), natomiast do przeceniania prac z ostatnich dwu dziesięcioleci. Zjawisko to spowodowane jest tym, że znaczenie pewnych postpozytywistycznych odkryć i innowacji z pierwszych trzech dekad XX wieku przestajemy sobie dziś uświadamiać, ponieważ weszły one do podstawowego repertuaru teorii oraz teorii badań naszej dyscypliny, „zbanalizowały się", zaś z drugiej strony zainteresowanie wywołują prace względnie nowe, starające się o nietradycyjne punkty widzenia albo też na odwrót – mieszczące się w modnych dziś trendach, brak nam jednak dostatecznego dystansu czasowego do ich odpowiedniej oceny.

Wydaje się też, iż większość z nas skłonna jest do wyższej oceny lektur z okresu naszej inicjacji naukowej i formowania się własnej osobowości badacza, kiedy byliśmy najbardziej chłonni, otwarci, podatni na obce podniety. Chodzi o okres mniej-więcej od dwudziestego do najpóźniej trzydziestego piątego roku życia. Każde pokolenie naukowe łączy wspólny zakres lektur, którymi się entuzjazmowało w czasach młodości albo, które budząc podziw, jednocześnie zmuszały do szukania własnej, odrębnej drogi. Lektur, które na jego uczestnikach pozostawiły swe *signum* i które oni z reguły cenią nadal i po dziesięcioleciach. Należy się zatem spodziewać, że wybory i preferencje konkretnych tytułów będą nosiły m.in. charakter pokoleniowy.

Opcje poszczególnych respondentów niewątpliwie będą wykazywać jeszcze trzeci „przechył". Mianowicie będą one zależne od tego, jakim zakresem wiedzy o literaturze i jakim okresem historycznym respondent się zajmuje. Przypuszczalnie spis przezeń wyróżnionych prac będzie zawierał – być może – większość pozycji mieszczących się w kręgu jego zainteresowań badawczych. Z dużą dozą prawdopodobieństwa zakładać też można tendencję do przeceniania prac swych osobistych „mistrzów".

Respondent starający sie o w miarę wyważoną odpowiedź postawiony jest przed kilku dylematami i problemami. Chyba najważniejszy sformułować można tak: czy spośród najwybitniejszych prac należy wymienić tylko indywidualne pozycje otwierające dyscyplinie nowe drogi i nowe widnokręgi, albo też do czołówki zaliczyć wypada także syntezy o charakterze podręcznikowym lub słownikowym, indywidualnego lub zespołowego autorstwa (w ostatnim przypadku oczywiście tylko pod względem koncepcyjnym doskonale przemyślane i odpowiednio sumiennie zredagowane), zawierające współczesny stan wiedzy i służące pokoleniom badaczy i studentów? Sam skłaniam się do drugiej opcji.

Druga trudność polega na tym, że pewne nazwiska niewątpliwie powinny się znaleźć w spisie najwybitniejszych badaczy, trudno jednak wskazać ich jedną pracę, która zasługiwałaby na szczególne wyróżnienie. Różne mogą być tego powody: względnie równe znaczenie kilku książek jednego badacza albo też fakt, iż zajmował sie on kilkoma kierunkami badań i w każdym z nich zajął pozycję inicjatora lub conajmniej osobowości inspirującej. Osobliwa jest pozycja Stefana Żółkiewskiego – był on niewątpliwie dla tych, którzy go pamiętają, kimś niezwykle wa-

żnym, powinien się zatem znaleźć w czołówce. Cóż, kiedy jego prace skażone są często publicystycznym brakiem precyzji myśli i sformułowań (jako tłumacz jego tekstów wiem coś na ten temat!).

Układ wewnętrzny mego spisu (numeracja) nosi charakter chronologiczny, a nie wartościujący. Na pierwszy rzut oka widać, że wybór posiada wyraźne znamię pokoleniowe, nie jest też wolny od mych własnych zainteresowań badawczych (XIX i szczególnie XX wiek, przeważnie poezja, teoria, ale na usługach historii literatury).

1. K. Wóycicki *Historia literatury i poetyka*, 1914; *ex aequo* z pracą *Jedność stylowa utworu poetyckiego*, 1914 – manifest ergocentryzmu, odkrywczego jak na owe czasy rozumienia utworu jako struktury, rozróżnienie „zewnętrznej" i „wewnętrznej" historii literatury, tzn. poetyki historycznej, w rozumieniu mojego pokolenia (ur. 1935) podstawa, jakkolwiek nie jedyna, analizy oraz interpretacji utworu, a także badań ewolucji literatury.
2. J. Kleiner *Juliusz Słowacki* I-IV, 1919-1927 – mistrzowska jak na pierwsze dekady XX wieku praca z zakresu interpretacji i komparatystyki literackiej.
3. H. Markiewicz *Teoria badań literackich w Polsce*. Wypisy. I-II, 1960 – przypomnienie rozwoju i ciągłości drogi do współczesnego rozumienia celów i metod polskiej nauki o literaturze od czasów jej ukonstytuowania się jako nauki do r. 1939. Praca w sposób pośredni jako jedna z pierwszych w dorobku tego badacza-instytucji zwraca uwagę na zasadę, że należy poznać historię każdej idei i koncepcji, by widzieć we właściwej perspektywie współczesne teorematy.
4. Cz. Zgorzelski *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego*, 1961 – praca (obok i po eseistycznym *Czytając Mickiewicza* Przybosia) przełomowa z punktu widzenia interpretacji krótszych tekstów poetyckich, przestrzegająca w tym zakresie rygory naukowe.
5. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Zarys teorii literatury*, 1962 – nowoczesny podręcznik uniwersytecki w momencie powstania, odznaczający się dużymi zaletami dydaktycznymi, w ostatniej, unowocześnionej wersji wart przekładów na języki obce. Sławiński jest od tej pory nieoceniony jako autor rozpraw teoretycznych o zasadniczym znaczeniu oraz jako animator, organizator, współuczestnik i redaktor prac zespołowych (m. in. *Słownik terminów literackich*, 1976) oraz inicjatyw poszerzających i pogłębiających dotychczasowy zakres badań (szczególnie szereg konferencji teoretycznoliterackich i tomów zbiorowych, będących ich wynikiem). Głowiński dał się poznać jako autor przełomowych prac z zakresu teorii literatury, poetyki historycznej (poezja i proza XIX i XX wieku), komunikacji literackiej, przekształceń mitów, w końcu – analizy PRL-owskiej nowomowy.
6. H. Markiewicz *Główne problemy wiedzy o literaturze*, 1965 – kompendium wiedzy o podstawowych problemach naszej dyscypliny i ich historii,

łączące wzorowo uporządkowane streszczenie ciągu cudzych ujęć konkretnego problemu z na ogół w pełni przekonującymi i dającymi się zastosować w praktyce badawczej próbami własnego podejścia do nich i ich rozwiązania. Zaletą tej i dalszych książek Markiewicza (zarówno prac oryginalnych autora, jak również opracowanych przez niego tematycznych antologii prac obcych) jest dbanie o znajomość osiągnięć i stanu naszej dyscypliny za granicą, o zapewnienie wysokiego stopnia informacji fachowej jako niezbędnego warunku dla dotrzymania kroku światowej humanistyce.

7. S. Żółkiewski – podjęcie i animacja badań z zakresu zewnętrznej komunikacji literackiej, dotyczącej nie samego utworu literackiego, ale zawartej w procesie szeroko pojmowanej komunikacji społecznej. Łączenie w badaniach literaturoznawczych podejścia socjologicznego z kulturologicznym.
8. M. Podraza-Kwiatkowska: *ex aequo Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, 1975 oraz jej prace i zainicjowane przez nią badania z pogranicza tematologii i historii idei Młodej Polski.
9. *Literatura polska. Słownik encyklopedyczny*, I-II, 1985 – godny podziwu, świetnie i nowocześnie pomyślany, doskonale ujednolicony i zredagowany wynik pracy ogromnego zespołu badaczy kilku pokoleń, zawierający kopalnię wiedzy o autorach, utworach, wiedzy z zakresu poetyki historycznej, życia literackiego i kulturalnego, związków literacko-kulturalnych. Ta monumentalna praca jest nieocenioną pomocą dla badaczy literatury o innych specjalizacjach, badaczy innych zakresów humanistyki, studentów i nauczycieli, szczególnie zaś – dla zagranicznych polonistów.
10. M. Janion – prace przede wszystkim z lat 70., zwracające uwagę na obszar historii idei oraz ich funkcjonowanie w literaturze. Jak powszechnie wiadomo, stałym tematem zainteresowań badaczki jest rola romantyzmu w polskim życiu duchowym. Wiadomo także, że do r. 1989 tego typu badania oprócz znaczenia historyczno-poznawczego miały również aktualny wydźwięk ideowy. Trudno mi ocenić, czy to właśnie napisana z M. Żmigrodzką praca *Romantyzm i historia* (1978), w której oba wątki jej zainteresowań najwyraźniej się zbiegają, jest jej szczytowym osiągnięciem. Bez wątpienia należy nazwisko Janion uwzględnić również dlatego, że jest znana także poza kręgami akademickimi wśród polskiej inteligencji. Cenną jej inicjatywą była m.in. seria Biblioteka Romantyczna.

Wydaje się, że wydźwignięcie klasycyzmu jako formacji duchowej i jako postawy ponadczasowej oraz „rehabilitacja" i nobilitacja polskiego klasycyzmu porozbiorowego, będące zasługą R. Przybylskiego prowokowane przez inspirującą jednostronność Janion, jest nie negacją, a korektą i przeciwwagą jej postawy. Gdyby lista zawierała nie 10, a 15 pozycji, powinien by się na niej znaleźć Przybylskiego *Prawdziwy koniec Królewstwa Polskiego* (1983). Do takiej przedłużonej listy

włączyłbym Wacława Borowego – jako na swe czasy bardzo nowoczesnego badacza o szerokich horyzontach, wytrawnego znawcę poezji, szczególnie liryki, autora odkrywczej pracy *Poezja polska w wieku XVIII* (1948); Zygmunta Szweykowskiego *Twórczość Bolesława Prusa* (1947) – wzorowa monografia; Zofii Stefanowskiej *Historię i profecję* (1962) – odkrywcze połączenie historii idei i historii form literackich; *last but not least* Kazimierza Wyki *Pan Tadeusz. Studia o poemacie. Studia o tekście*, I-II (1963) – prawdziwy koncert różnych podejść warsztatowych do utworu w połączeniu z subtelnym wyczuciem tekstu. Do spisu osób znanych poza kręgami naukowymi zaliczyłbym również J. Kwiatkowskiego (poezja dwudziestowieczna) oraz E. Balcerzana (jako translatologa i badacza poezji 1918-1970).

Wydaje się, że uzasadnienie ogólnych kryteriów wyboru – być może także i sam spis – jest chyba ciekawszy niż uzasadnienia dotyczące konkretnych przeze mnie wyróżnionych prac i badaczy – spora część owych uzasadnień, to znaczy charakterystyk i ocen, jakkolwiek subiektywnie szczera, okazuje się truizmami. Trudno jednakże w tej materii o oryginalność.

Sprostowania

W poprzednim numerze pisma (5/2001) pojawił się błąd w tytule utworu przywołanego przez prof. Henryka Markiewicza w Jego tekście *Niewiarygodna książka.* Zamiast *Zabobonnikach* Zabłockiego powinno być *Zabobonniku* tegoż. Za pomyłkę przepraszamy Autora recenzji.

W tym samym numerze (5/2001), w tekście Pana Krzysztofa Okopienia *Dlaczego to nie Apollo, lecz Dionizos jest patronem filozofii,* na stronie 161 zabrakło następującej części przypisu 40: „Problem jednak w tym, że nie tylko pozycja podmiotu i orzecznika w zdaniu, ale sama ich opozycja wydaje się późniejsza od pradawności, z której przemawia tekst Heraklita. Dlatego w polszczyźnie najlepszym – gdyż zachowującym dwuznaczność – ekwiwalentem tego tekstu byłaby, stosująca mianownik zamiast narzędnika, formuła, jakiej mógłby użyć autor XVI- czy XVII-wieczny: Dla człowieka charakter jest bóg."

Za powstały błąd Autora tekstu gorąco przepraszamy.

Nadesłane

Czasopisma

„Acta Universitatis Nicolai Copernici", Filologia Polska LVI, Literatura, Toruń 2001

„Akant" 11/2001

„Akcent" 3/2001

„Arkusz" 8–12/2001

„Pogranicza" 3–5/2001

„Res Publica Nowa" 9–11/2001

„Skafander"3,4/2001

„Studia Norwidiana" 17–18, Lublin 1999/2000

„Studium"4/2001

„Tygiel Kultury" 7–9/2001

„Zeszyty Literackie" 4/2001

„Zeszyty Szkolne" 1/2001

„Życie Duchowe" 28/2001

Książki

J. Błoński *Wszystko co literackie. Pisma wybrane*, t.1, wyb. i op. J. Jarzębski, Kraków 2001

P.Barański *Jesień. Wiosna samobójców*, Katowice 2000

L. Brogowski *Powidoki i po.... Unizm i teoria widzenia Władysława Strzemińskiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001

P. Chlebowski *Cypriana Norwida „rzecz o wolności słowa". Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000

Chrystus w literaturze polskiej, red. P. Nowaczyński, Lublin 2001

H. G. Gadamer *Poetica. Wybrane eseje*, Warszawa 2001

M. Giżycki *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001

D. Hodrová *Pod dwiema postaciami*, biblioteka „Tygla Kultury", Łódź 2001

Jan Paweł II i dialog międzyreligijny, wyb. i op. B. L. Sherwin, H. Kasimow, Kraków 2001

Katalog Oficyny Bibliofilów Marka Szukalaka 1989-1999, Łódź 2000

E. Kiślak *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000

W. Kudyba *„Aby mowę chrześcijańską odtworzyć na nowo..." Norwida mówienie o Bogu*, Lublin 2000

B. Latawiec *Gęstwina*, Warszawa 2001

Lengyelek és Magyarok Európaban. Nyelv, irodalom, kultúra – párhuzamok és kapcsolatok (Polacy i Węgrzy w Europie. Język, literatura, kultura – paralele i kontakty), red. N. L. Kálmán, Debreczyn 2001

W. Panas *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001

S. Pastuszewski *Dwanaście miłosnych miesięcy*, Kielce 2001

M. Podraza-Kwiatkowska *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001

T. Różycki *Chata umaita*, Warszawa 2001

M. Troszyński *Austeria „pod Królem-Duchem". Raptularz lat ostatnich Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2001

K. Varga *Tequila*, Warszawa-Wołowiec 2001

Warunki prenumeraty

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe Ruch SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816, fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej.
Cena prenumeraty rocznej za 2001 r. **74,00 PLN.**
Konto dla prenumeratorów w kraju:
Pekao SA IV O/W-wa
nr 12401053–40060347–2700–401112–001
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816, fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Cena prenumeraty rocznej za rok 2001 łącznie z wysyłką:
– pocztą zwykłą – 43 USD;
– pocztą lotniczą:
– Europa wraz z Rosją i Izraelem – 50 USD,
– reszta świata 63 USD.

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:
Pekao SA IV O/W-wa
nr 12401053–40060347–2700–401112–001
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Poznań	Księgarnia Naukowa „Kapitałka", ul. Mielżyńskiego 27/29
Szczecin	Księgarnia Literacka, ul. Sikorskiego 7
Wrocław	Księgarnia Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Plac Uniwersytecki 9/13
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Grupa Matras Sp. z o.o., ul. Zwrotnicza 6, 01–219 Warszawa, tel. 631 94 31, fax: 631 07 10
Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0–22) 826 21 78 lub 65 72 880, 65 72 706, tel./fax (0–22) 826 99 45.

w najbliższych numerach

Michał GŁOWIŃSKI
Pisać o Zagładzie

Michał Paweł MARKOWSKI
Po-etyka

Marta NUSSBAUM
Czytać aby żyć

Richard RORTY
Etyka zasad a etyka wrażliwości

Noël Carroll
Sztuka a etyka krytyczna

Jacek Leociak
Ślady (na) twarzy

Maria DELAPERRIÈRE
Kościół międzyludzki i absurd totalitarny u Gombrowicza