

teksty

D R U G I E

Peregrynacje i medytacje

Małgorzata CZERMIŃSKA

„Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna

Anna ŁEBKOWSKA

Narracja biograficzna
w fikcji

Dorota KOZICKA

Dwudziestowieczne
„podróże intelektualne”

Clare CAVANAGH

Postkolonialna Polska

Philippe LEJEUNE

Dziewczęce „ja” w dziennikach panien

Janusz SŁAWIŃSKI

Bez przydziału

Ewa REWERS

Pustka i forma

2/3

[80/81]

2003

cena 21,00- PLN
(w tym 0% VAT)

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

Prosimy o dołączanie do dostarczanych nam artykułów: dyskietki w formacie Word
oraz krotkiej noty o autorze. Materiałów niezamówionych nie odsyłamy.

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

skład i korekta komputerowa: **Maria Piasecka**

korekta: **Jerzy Petryk**

famanie i korekta szpaltowa: **Wydawnictwo IBL PAN**

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

nakład: 700 egz.

*Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury
oraz Fundacji im. Stefana Batorego*

Spis treści

	<h3>Wstęp</h3>
Grzegorz GROCHOWSKI	6 Fikcje osobiste i prawda artystyczna
	<h3>Szkice</h3>
Małgorzata CZERMIŃSKA	11 „Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej
Anna ŁEBKOWSKA	28 Narracja biograficzna w fikcji
Dorota KOZICKA	41 Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”. Między esejem a autobiografią
Clare CAVANAGH	60 Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej teorii (przel. T. Kunz)
Robert MIELHORSKI	72 Ewy Lipskiej podróże (w poszukiwaniu wartości)
	<h3>Roztrząsania i rozbiory</h3>
Piotr MICHAŁOWSKI	93 „Korekta świata” – bez korekty
Agnieszka DĘBSKA	100 Układanka z rekwizytów historii. Biografie poetyckie w drugim obiegu w latach 1976-1980
Ewa KRASKOWSKA	110 „W sprawie kobiet – bez zmian”. O pisarstwie Ingi Iwasów
Adam DZIADEK	118 Stylizacje mityczne we współczesnej prozie polskiej
Maciej KACZYŃSKI	124 Czy podmiotowość jest przeklęta? Piekło nowoczesności według René Girarda

Andrzej ZAWADZKI	131	O pożytkach z archeologii pojęć (i nie tylko)
Tomasz ŁYSAK	138	Okruczy dzieciństwa. O dziecięcych świadczeniach Zagłady
Andrzej ZIENIEWICZ	146	Przyswajanie pamięci
Aleksandra UBERTOWSKA	151	Różewicz transgresywny
Tomasz MIZERKIEWICZ	161	Obrządki żaloby, porządki słowa
Emilia DĄBROWSKA	167	List z podróży współczesnego etnologa
Anna RZYMSKA	172	Poczucie wzniosłości jako „otwarcie” w <i>Dzienniku mojej podróży z roku 1769</i> Johanna Gottfrieda Herdera

Fragmety

Janusz SŁAWIŃSKI	181	Bez przydziału /VIII/
-------------------------	------------	-----------------------

Prezentacje

Philippe LEJEUNE	192	Dziewczęce „ja”. O dziennikach panien z XIX wieku (przel. M. i P. Rodakowie)
-------------------------	------------	--

Rozmowy

Paweł RODAK	213	„Nie istnieje tu nic, zanim nie zostanie wypowiedziane”. Rozmowa z Philipem Lejeune'em
--------------------	------------	--

Szyborska

Małgorzata CZERMIŃSKA	230	Ekfrazy w poezji Wisławy Szyborskiej
------------------------------	------------	--------------------------------------

Spis treści

- Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL** 243 *Byłem dzieckiem... Elegie dzieciństwa*
Bolesława Leśmiana
- Olga ORZEŁ** 260 *W poszukiwaniu straconego mitu.*
Obraz dzieciństwa w Dzieciach Syjonu
Henryka Grynberga
- Marek STANISZ** 270 *Słowacki jako krytyk literacki*
- Przemysław PIETRZAK** 282 *Na granicy dialogu. Język i etyka*
w powieści Zbrodnia i kara
Fiodora Dostojewskiego

Interpretacje

- Ewa REWERS** 303 *Pustka i forma*
- Mieke BAL** 314 *Antropometamorfoza: rozwidlające*
się ścieżki i kryształy w filozofii czasu
Louise Bourgeois
(przel. D. Kosińska)

Dociekania

- Agata BIELIK-ROBSON** 331 *Nie krzywdzić nikogo*
- Ewa DOMAŃSKA** 336 *Autofikcja Joanny Bator*
- Magdalena KUBAREK** 346 *Adonis, Hiob, Mahomet i Święty Mikołaj*
– interferencje kulturowe w poezji
Hajdara Mahmuda
- Beata KOZAK** 356 *Mistrzynie i uczennica – próba utopii*
- Maciej MARYL** 362 *Przepraszam, czy mogę przypilnować*
samochoду?

Przechadzki

Andrzej SKRENDO

Polemiki

372 Dwa typy krytyki etycznej i ich
pogranicze

382 Ogłoszenia

383 Sprostowania

384 Noty o autorach

Fikcje osobiste i prawda artystyczna

Truizmem jest już dziś teza o niezwykłym awansie, jaki w dwudziestym wieku stał się udziałem prozy niefikcjonalnej, a zwłaszcza autobiograficznej. „Kariera autentyku”, „powracająca fala autobiografizmu”, „zmęczenie fabułą”, „przygoda antyfikcji”, „wiek dokumentu” – to tylko niektóre ze znanych formuł opisujących inwazję gatunków niegdyś uważanych za marginalne. Wysoka pozycja dzienników, wspomnień, wywiadów w kulturze minionego stulecia pozostaje faktem bezspornym i oczywistym, ale warto pamiętać, że kariera ta była uwarunkowana określonym układem okoliczności historycznych i założeń filozoficznych. Na gruncie polskim o popularności autentyku przez jakiś czas decydowała oczywiście sytuacja polityczna, w której samo stwierdzanie prawd oczywistych urastało do rangi głównego zadania literatury, a najlepszym sposobem zyskania społecznej wiarygodności stało się eksponowanie autorskiego punktu widzenia. Z kolei badacze ujmujący sprawę w kontekście przemian wewnątrzliterackich podkreślają, że ekspansja literatury faktu i literatury dokumentu osobistego stanowiła tendencję opozycyjną wobec uprzywilejowanego przez modernizm modelu literatury autonomicznej, samocelowej i antymimetycznej. Im bardziej sztuka słowa uwalniała się od zobowiązań poznawczych i dydaktycznych, tym chętniej opuszczone przez nią terytorium zajmowały rozmaite odmiany dokumentaryzmu oraz intymistyki. Przeciwstawiając się głównym założeniom nowoczesności, dyskurs autobiograficzny zarazem wpisywał się jednak w jej dynamikę i potwierdzał fundujące ją opozycje. Zakładał bowiem rozdzielność funkcji poznawczych i estetycznych, dychotomię życia i dzieła, a także przeciwstawienie fikcyjnego narratora powieściowego rzeczywistemu autorowi, bezpośrednio reprezentowanemu w tekstach użytkowych (tę niewspółmierność porządku artystycznego i egzystencjalnego widać wyraźnie, kiedy np. listy albo dzienniki Przybyszewskiego, Nałkowskiej czy Zeromskiego porównuje się z dokonaniem powieściowymi tych pisarzy).

Jak więc rysuje się sytuacja „pism osobistych” w chwili obecnej, gdy siły dynamizujące nowoczesność uległy wyczerpaniu, nowa sytuacja historyczna pozbawia „prawdę życia” dotychczasowej pozycji, a czytelnicy znów zaczynają doceniać kreatywne moce literatury? Właściwie można by się spodziewać, że dokument i autentyk

w znacznym stopniu utracą dotychczasową atrakcyjność oraz przestaną wywierać silny wpływ na beletrystykę. I rzeczywiście, nieraz odnosi się wrażenie, jakby fala autobiografizmu traciła nieco ze swego impetu. Z perspektywy czasu wyraźniej widać słabe strony znanych pamiętników, dzienników, relacji podróżniczych. Głównym wyróżnikiem wielu takich tekstów wydaje się nie tyle ich oryginalność czy głębia, ile raczej bogactwo informacji, interesujących głównie z punktu widzenia przyszłych historyków. Dzisiejszych czytelników, którym zdążyły zobojeźnić osobiste perypetie pisarzy, może nużyć dosłowność i szczegółowość protokolarnych zapisów, skupienie uwagi na epizodach i anegdotach, a wreszcie brak selekcji materiału i dyscypliny. Te – dość zresztą typowe dla wszelkiego piarstwa autobiograficznego – słabości i mankamenty widać w pewnej mierze u większości twórców dwudziestowiecznych sylw, dzienników i autentyków, choćby u Tyrmanda, Konwickiego, Brandysa, Szczypiorskiego (szczyt jałowości osiągają zaś bez wątpienia dzienniki Andrzejewskiego, gromadzące wszelkie przywary piarstwa osobistego). Jednocześnie w twórczości młodszych pisarzy (Stasiuka, Tokarczuk, Filipak, Gretkowskiej, Tryzny, Huellego) trudno byłoby wyróżnić jakąś większą grupę odrębnych tekstów o charakterze wspomnieniowym lub diarystycznym i tendencji tej nie podważają pojedyncze – choćby nieraz nawet całkiem ciekawe – przedsięwzięcia.

Diagnozy głoszące schyłek ekspansji piarstwa niefunkcjonalnego można zresztą znaleźć w wielu krytycznych i historycznoliterackich omówieniach – np. Przemysław Czapliński za istotę przelomu lat 90. uznał kryzys form dokumentalnych i sylwicznych oraz triumfalny powrót fabuły i fikcji, „artyficyjalizację kontaktu z odbiorcą”, poetyzację przekazu narracyjnego. Teza o zdecydowanym odejściu literatury od strategii autobiograficznej i narracji wspomnieniowej byłaby jednak przesadna i przedwczesna. O pewnym braku wyrazistości piarstwa osobistego decyduje teraz raczej jego odmienne usytuowanie, będące rezultatem procesów rozkładowych, które narażały od dawna, stopniowo doprowadzając do obecnego stanu rzeczy. Równoległe bowiem z rozwojem nowoczesności postępowała – co dziś dobrze widać – erozja zakładanych przez nią hierarchii oraz opozycji, a zarazem nasilały się kontakty między

Wstęp

różnymi sferami piśmiennictwa, co zaowocowało wybitnymi dziełami Gombrowicza, Białoszewskiego, Herlinga-Grudzińskiego. Już ćwierć wieku temu Edward Balcerzan, pisząc o autobiografizmie lat 70., wskazywał jego literackie wyrafinowanie oraz skłonność do łączenia „prawdy i zmyślenia”, a im bliżej dnia dzisiejszego, tym bardziej wspomniany podział zadań gmatwa się, a czasem wręcz zanika. Proza tego rodzaju przestaje stanowić człon wyraźnej opozycji, a zaczyna być charakteryzowana głównie poprzez zespół cech łączących ją z całym uniwersum „praktyk opowiadania”. Największe zainteresowanie wywołują zaś nie tyle kwestie stylistyczne czy kompozycyjne, ale problemy z zakresu semantyki i pragmatyki dyskursu. Współczesna świadomość, głęboko przejęta tezami o procesualnej naturze podmiotu i konstrukcyjnym charakterze postrzegania, skłonna jest bowiem traktować wszelkie narracje jako elementarne formy organizacji doświadczenia, szczególnie istotną rolę przyznając porządkowi figuratywnemu. O takim profilu zainteresowań świadczy choćby kariera pojęcia „autonarracji”, które w psychologii nie oznacza już jakiegoś typu wypowiedzi, ale określa schematy poznawcze, filtry pośredniczące między jednostką i światem, a przyjmujące postać opowieści o zachowaniach podmiotu.

Od kiedy zaś narracja jest postrzegana przede wszystkim jako narzędzie nadawania sensu zdarzeniom, jej typologiczne zróżnicowanie przestaje być sprawą największej wagi, a kategorie porządkujące jej obszar ulegają rozmyciu, nadwątleniu. Twierdzi się, że skoro opowieść o minionych przeżyciach jest ich fakultatywną interpretacją i skoro porządkujemy doświadczenia za pomocą tropów oraz fabuł, to wierność empirii jest utopią, a granica między fikcją a rzekomą prawdą „faktów” okazuje się płynna. Odkąd uznano, że wszelka wiedza jest uwarunkowana punktem widzenia, a samopoznanie wyprzedza inne formy myślenia, właściwie każdy esej filozoficzny stał się rodzajem tekstu autobiograficznego. Jeśli z kolei relacja z podróży powstaje jako ślad zetknięcia jednostki z obcą kulturą, to i ona stanowi pewien rozdział w dziejach kształtowania się tożsamości danego człowieka. Ponieważ wreszcie nasze „ja” rozpoznaje się w relacjach z innymi, a sposób ich postrzegania sugeruje określony obraz podmiotu postrzegającego, to podważona zostaje także różnica między biografią i autobiografią. Zarazem znakiem zapytania zostaje opatrzona idea autobiografii jako całościowej wizji życia. Współczesny autor narracji wspomnieniowej rzadko kiedy bowiem spogląda na minione życie z olimpijskich wyżyn ostatecznej samowiedzy. Skłonny jest raczej uznawać tymczasowość za normalną cechę każdej perspektywy, a własną przeszłość traktuje nie jako dobrze sobie znaną posiadłość, ale niemal jako nieznaną, egzotyczną krainę. Figura podmiotu, jaka się z takich relacji wylania, rzadko kiedy podobna jest pomnikowi trwałszemu od spisu, przypominając bardziej – by sięgnąć po metaforę Szymborskiej – „charakter jak płaszcz w biegu dopinany”. Autobiografia przestaje wówczas tak ostro przeciwstawiać się doraźności dziennika i sama okazuje się zakamuflowaną postacią diarystycznej prowizorki.

Rozwijając taki (przynajmy, że odrobinę sofistyczny) tok argumentacji, można nawet dojść do przeświadczenia – nieraz już zresztą wypowiedzanego – że na dobrą sprawę każdy tekst reprezentuje jakiś przypadek dokumentu osobistego, gdyż ukazuje stan świadomości autora i utrwala ślady jego manieryzmów, uprzedzeń, kompleksów.

Grochowski Fikcje osobiste i prawda artystyczna

Nawet jednak nie ulegając pokusie panautobiografizmu należy przyznać, że praktyka destabilizacji zastanych podziałów wydaje się wciąż bardzo pociągająca tak dla beletrystyki, jak i dla piśmiennictwa wspomnieniowego, umożliwiając wzbogacanie diapazonu stylistycznego każdej z dziedzin (co skrętnie odnotowuje nauka o literaturze – dość wspomnieć prace Małgorzaty Czerwińskiej, Jerzego Jarzębskiego, Jerzego Kandiory, Zdzisława Łapińskiego, Anny Łebkowskiej, Arkadiusza Morawca, Ryszarda Nycza, Anny Sobolewskiej, Marka Zaleskiego, Zygmunta Ziątka, Andrzeja Zarawdzkiego).

Na obszarze fikcji artystycznej rozwija się powieść, sięgająca po wzorce narracji wspomnieniowej, wykorzystująca typowe dla dokumentu zabiegi uwiarygodniające, dająca niejako pozór autobiografii. Pokażną część nowej prozy stanowią relacje z podróży sentymentalnych do kraju dzieciństwa i z eksycytujących wędrówek po otchłaniach pamięci (wystarczy przywołać m.in. Weisera Dawidka, Madame, Białego kruka, Hanemanna, Absolutną amnezję). Narrator i główny bohater takich „fikcji osobistych” jest często upodabniany do samego autora, przy czym sprawa nie ogranicza się do analogii faktograficznych czy obyczajowych, ale dotyczy także zbieżności postaw i dążeń. Dzięki temu narracja powieściowa daje się odczytywać jako zakamuflowany zapis osobistego wyznania bądź jako figuratywny odpowiednik tekstu autobiograficznego, modelowe exemplum ukazujące, inscenizujące pewien tryb wypracowywania tożsamości. Z drugiej zaś strony publikowane współcześnie wspomnienia często rezygnują z chronologicznej rejestracji zdarzeń i odchodzą od bezpiecznych konwencji dyskursu autobiograficznego. O ile reportaż w ostatnich latach często znowu oddala się od sztuki słowa w stronę relacji dziennikarskiej, o tyle pisma osobiste wciąż sięgają po różne formy ekspresji artystycznej, wypróbując różne punkty widzenia, puentując partie informacyjne aforystycznym uogólnieniem, wprowadzając symboliczne uporządkowania czasu i przestrzeni. Często też wykorzystują kompozycję fragmentaryczną, która ma lepiej oddawać zawodność pamięci i niepewność naszej samowiedzy. Dbają więc nie tylko o protokolarną wierność relacji, ale też o wiarygodność, ekspresywność i sugestywność, o – by posłużyć się cytatem – jej „prawdę artystyczną”. Literackie struktury nie są zatem traktowane jako zbędne ornamenty lub formy przesłaniające fakty, ale służą odslanianiu wieloznaczności ludzkich zachowań, przywoływaniu kulturowego tła zdarzeń, przewycięzaniu traumy, słowem – wyrażają napięcie między interpretacyjną aktywnością podmiotu a presją pamięci (o pozaestetycznej motywacji poszukiwań formalnych szczególnie mocno przekonuje ich znacząca rola w tekstach poświęconych cierpieniu – można tu przypomnieć choćby poetycką prostotę Zapisków z nocnych dyżurów Baczaka czy też debatę na temat granic wyrażalności w opisach Zagłady).

Samo używanie autobiografii w literaturze i literatury w autobiografii jest już procederem „oswojonym” i akceptowanym, zmienia się natomiast charakter i zakres tych oddziaływań. Specyfikę terażniejszej sytuacji wiąże się na ogół z częstym u młodszych autorów poczuciem wyobcowania z historii, z traktowaniem dziejowości jako siły obcej i nieprzyjaznej człowiekowi. W wielu utworach przełomowe zdarzenia i globalne procesy rozgrywają się na dalszym planie, a uwaga czytelnika jest kierowa-

Wstęp

na w stronę małych, osobnych światów, zawieszonych gdzieś między jawą, snem i wyobraźnią, jakby wylowionych z odmetów historyczności. Do rangi centralnych tematów urastają zjawiska peryferyjne z punktu widzenia zbiorowej świadomości (dziecięce fantazmaty, ezoteryczne wtajemniczenia, środowiskowe tradycje), które jednak zyskują doniosłość przez zakorzenienie w świecie symboli i mitów. Jeśli dla twórców starszej generacji życiorys był historią wrastania w świat relacji społecznych, a literackie chwytły stanowiły przede wszystkim narzędzie wartościującego montażu, to ich dzisiejsi następcy wolą ujmować życie jako tułaczkę jednostki wygnanej z raju dzieciństwa, zaś w artyzmie szukają raczej poetyckiego skrótu, wielkiej metafory. Zadaniem autobiografii w literaturze staje się dzisiaj wyodrębnianie intymnej przestrzeni, uprzywilejowanie subiektywnej perspektywy, a zadaniem literatury w autobiografii – umieszczanie konkretnego w uniwersalnej perspektywie, odnoszenie pojedynczych zdarzeń do porządku archetypicznego, odstawianie prawd egzystencjalnych uobecniionych w konkretnym życiorysie.

Artyzm i dokumentaryzm, kreacja i faktografia, fikcja i prawda żyją zatem w swoistej symbiozie, zapewniając narracjom osobistym związek z doświadczeniem, a zarazem zdolność jego profilowania i objaśnienia. Sprawiają, że przeszłość przestaje jawić się jako gotowy przedmiot i daje się kształtować poprzez wybór sposobu przedstawienia. Pesymiści mogą wprawdzie narzekać, że sytuacja taka grozi literaturze nadmierną liryzacją, jałowym ekshibicjonizmem i osłabieniem funkcji krytycznych (np. Jan Błoński utyskiwał parę lat temu na „monologowe gadulstwo” współczesnej prozy i domagał się poskromienia „rozdeptego”, narcystycznego „ja” mówiącego). Dodadzą też zapewne, że mariaż sztuki z autobiografizmem sprowadza nawet nasze najbardziej intymne przeżycia do poziomu językowych artefaktów, a tym samym odbiera nam szansę dotarcia do autentycznej wiedzy o naszym miejscu w świecie. Mało kto dziś jednak wierzy w możliwość i potrzebę osiągnięcia takiego bezpośredniego, jasnego oglądu nagiego doświadczenia. Zapis „neutralny” – chronologiczny, „jednokierunkowy”, przyjmujący zdroworozsądkowe wykładnie, uspojnający rozproszone zdarzenia, osadzający je w porządku historycznym i respektujący społeczne hierarchie ważności – nie jest już traktowany jako wierne odwzorowanie własnej biografii lecz, jako konwencja komunikacyjna, związana z określonymi sferami stosunków międzyludzkich. Oczywiście takiej formuły została zaś w ostatnich latach zakwestionowana w sposób szczególnie dotkliwy bynajmniej nie przez jakieś awangardowe eksperymenty artystyczne, ale – jak na ironię – za sprawą komunikacji urzędowej, w której fasetowy układ c.v. ostatecznie wyparł narracyjną postać życiorysu.

Grzegorz GROCHOWSKI

Małgorzata CZERMIŃSKA

„Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej¹

Mój temat mieści się w tej części obszaru badań narratologicznych, która dotyczy obecności typowo literackich struktur w narracjach niebędących dziełami artystycznymi. Najbardziej znane dziś badania tego rodzaju wiążą się z koncepcją metahistorii, którą sformułował Hayden White. Wśród polskich badaczy pierwszym, przez którego przemówił podobny literaturoznawczy „duch czasu”, był chyba Michał Głowiński, kiedy pisał studium *Dokument jako powieść*². W tej ramie mieści się interesująca mnie szczegółowa kwestia, to jest pojęcie „punktu widzenia” jako kategorii zarówno narracyjnej, jak i antropologicznej, która da się stosować nie tylko w badaniu form tkwiących w tradycyjnie pojmowanym centrum literackości, ale – po drugie – także do form pogranicznych (czyli – używając terminu Ryszarda Nycza – ekscentrycznych albo sylwicznych), jak i – po trzecie – do tekstów już poza tradycyjną granicą literatury, to jest dokumentalnych bądź nauko-

^{1/} Jest to nieco zmieniona wersja referatu wygłoszonego na międzynarodowej konferencji naukowej *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, zorganizowanej przez Zakład Teorii Literatury i Poetyki oraz Zespół Antropologii Opowiadania Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego (maj 2003 r.).

^{2/} M. Głowiński *Dokument jako powieść*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński i inni, Wrocław 1982; por. też: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Wrocław 1982; M. Głowiński *Nauka o literaturze wśród innych dyscyplin*, w: *Humanistyka przelomu wieków*, red. J. Koziński, Warszawa 1990; M. Głowiński *Poetyka wobec tekstów nieliterackich*, w: tenże, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1993; A. Zawadzki *Tekst filozoficzny jako przedmiot kompetencji poetyki historycznej*, w: tenże, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001; A. Ochocki *Historia filozoficzna*, w: *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2001; K. Rosner *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.

Szkice

wych. Istotne znaczenie dla analizy kategorii punktu widzenia ma też konwencja gatunkowa, przyjęta w danym tekście narracyjnym bez względu na to, czy chodzi o gatunki *stricte* literackie czy pograniczne jak esej, autobiografia, dziennik, czy wreszcie o gatunki wypowiedzi naukowej jak rozprawa, traktat, monografia.

Wyraziste zarysowanie antropologicznego punktu widzenia najłatwiej zaobserwować wtedy, gdy wypowiedź narracyjna powstaje w sytuacji zetknięcia się różnych kręgów kulturowych i tylko takie przykłady będę tu rozpatrywać³. Należy wziąć pod uwagę tożsamość kulturową autora wypowiedzi, charakter kręgu kulturowego, który jest przedmiotem obserwacji oraz tożsamość kulturową odbiorców, do których wypowiedź jest adresowana. Możliwe są różne warianty:

1) Wspólna tożsamość autora i opisywanego środowiska przy jednoczesnej odmienności adresata. Wówczas autor mówi o świecie własnej kultury, by przedstawić ją innym;

2) Autor mówi o świecie innym, by przedstawić go czytelnikom z własnej wspólnoty, którzy nie mieli okazji poznać odmiennego kręgu kulturowego;

3) Autor mówi o świecie, który nie jest jego własny i pragnie czytelnikom z tego świata przedstawić swoje opinie o nim.

Za każdym razem układa się inna konfiguracja, którą możemy w uproszczeniu określić jako:

1) Swój o swoim do innych (tożsamość nadawcy i przedmiotu, inność czytelnika);

2) Swój o tym, co inne do swoich (tożsamość nadawcy i odbiorcy, inność przedmiotu);

3) Swój o tym, co inne do tych innych (inność nadawcy zarówno wobec przedmiotu, jak wobec czytelnika).

Dla bardziej przejrzystego przedstawienia problemu biorę w nawiasy przypadki złożonej tożsamości kulturowej, kiedy antropologiczny punkt widzenia autora wyraźnie ukształtowany jest na przykład przez dwie kultury jednocześnie, albo przedmiotem opowieści staje się celowo wybrany fenomen wielokulturowości. Mając na myśli jednolitą tożsamość, nie zakładam jednocześnie, że jest ona zamknięta, taka byłaby bowiem istotnym utrudnieniem w samym kontakcie kulturowym, a więc i w powstaniu narracji o świecie odmiennym od własnego lub narracji adresowanej do czytelnika spoza własnej wspólnoty. Zamkniętość możliwa jest w zasadzie tylko w wariantcie drugim, to znaczy swój do swoich o innych, którzy są wtedy pojmowani jako obcy. Wówczas wariant ten przybiera skrajną formułę: swój do swoich o wrogiem (tym, co wrogiem).

Natomiast z tożsamością kulturową odbiorcy rzecz wygląda trochę inaczej niż w przypadku nadawcy i przedmiotu narracji, w praktyce często adres wpisany w tekst jest bowiem podwójny, zmieniać się może tylko hierarchia dwu typów czytelnika. Mówiąc o własnym świecie do innych, nie można przecież wykluczyć, że

³ Zajmuję się innym aspektem zjawiska niż Janusz Krzywicki w studium *Opowiadanie na styku kultur: przypadek literatur afrykańskich*, w: *Praktyki opowiadania...*

Czerwińska „Punkt widzenia” jako kategoria...

czytelnicy z własnej wspólnoty dowiedzą się, jak zostali innym przedstawieni przez rodaka. I odwrotnie – mówiąc do swoich o odmiennym świecie, nie można być pewnym, że czytelnicy z opisywanego kręgu kulturowego nigdy nie poznają narracji sobie poświęconej, choć w założeniu nie dla nich przeznaczonych. Spektakularnym przykładem takiej niezaprojektowanej przez autora, ale wyraźnie przezeń uświadomionej, rzeczywiście zaistniałej podwójności odbiorcy jest *Rosja w roku 1839* Astolpha de Custine’a. Pokazują to jego zdania z *Przedmowy* zredagowanej w trzy lata po napisaniu książki, ujętej w formę listów z podróży po państwie carów.

Nigdy nie zapominam, że piszę przede wszystkim dla Francji i uważam, że powinienem ukazywać jej fakty dla niej pozytywne i o wielkiej wadze. Sądzę, że jeśli tak mi dyktuje sumienie, wolno mi nawet najsurowiej oceniać kraj, w którym mam przyjaciół.⁴

O tym, że autor już w trakcie pisania wyraźnie uświadomił sobie istnienie drugiego obok rodaków i zupełnie odmiennie nastawionego kręgu swych przyszłych czytelników, świadczy nieco wcześniejszy *passus* z tejże *Przedmowy*:

Niezwykle zainteresowanie, jakie moja praca wzbudzała u Rosjan, wyraźnie zaniepokojonych powściągliwością okazywaną przeze mnie w rozmowach, dała mi do myślenia, iż rozporządzam siłą większą, niż sobie przypisywałem; zaostriżłem uwagę i ostrożność, rychło bowiem zdałem sobie sprawę z niebezpieczeństwa, na jakie mogła mnie narazić moja szczerość. Nie śmiejąc wysyłać moich listów przez pocztę, przechowywałem je wszystkie, ukryte z niezwykłą przezornością niby jakieś obciążające mnie dokumenty.

(s. 22)

O tym, jak trafnie de Custine już w trakcie pisania rozpoznał, iż musi liczyć się z dwoistością odbioru, świadczy późniejsza burzliwa historia recepcji, być może nie mniej ciekawa niż samo dzieło. Kolejne nakłady rozchwytywano z takim entuzjazmem, że dochodziło do wydań pirackich, a z drugiej strony zaciekle zwalczano de Custine’a w inspirowanych przez rząd carski broszurach publikowanych we Francji i Niemczech oraz w artykułach tej części prasy francuskiej, która kierowała się doktryną niedrażnienia Rosji⁵. Tak więc nawet jeśli ograniczymy się do przykładów jednoznacznej tożsamości kulturowej zarówno nadawcy, jak i przedmiotu narracji, musimy się pogodzić z tym, że po stronie odbiorcy w praktyce nieuchronna jest bardziej lub mniej wyrazista podwójność adresu, pod który tekst dociera.

Sięgnijmy teraz po kilka różnorodnych gatunkowo przykładów niepowieściowych narracji, powstających na styku odmiennych kręgów kulturowych. Wybrałam teksty dość znane, tłumaczone na różne języki i znane poza Polską. Są to: *Rodzinną Europą* Czesława Miłosza, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* Bro-

⁴ A. de Custine *Rosja w roku 1839*, przekł. przypisy i posłowie P. Hertz, Warszawa 1995, t. I, s. 22.

⁵ Tamże (por. przypisy tłumacza, t. I, s. 525-526).

Szkice

niśława Malinowskiego i wybrane reportaże Ryszarda Kapuścińskiego. Od razu widać, że dystans kulturowy różnie się kształtuje na skali umownej odległości. Czym innym jest na przykład dla Europejczyka poczucie różnic kultur narodowych i regionalnych w obrębie Starego Kontynentu, a czym innym kontakt z egzotyką Azji, Afryki czy Australii. Książka Miłosza jest przykładem prezentacji takiej niezbyt odległej inności wewnątrz Europy. Pisarz opowiada o swoich życiowych przypadkach, traktując własny, indywidualny los jako przykład zjawisk ogólniejszych, a znamienych dla jego stron rodzinnych, które wprawdzie należą do kręgu śródziemnomorskiego, chrześcijańskiego, ale stanowią nieznaną prowincję, leżącą na skraju świata Zachodu, a w dodatku – w momencie pisania – odciętym odeń żelazną kurtyną. Miłosz wyznaje, że pomysł książki skryształizował się nad Lemanem, na strychu starego szwajcarskiego domu, którego zapach

był swojski, taki sam, jak w kątach znanych w dzieciństwie, ale kraj, z którego przychodziłem był daleko [...]. Niewątpliwie i tu była moja ojczyzna, ale wyrzekająca się, jakby na mocy narzuconego sobie nakazu, wiedzy o sobie, jako całości. [...] Korzenie moje są tam, na wschodzie. Jeżeli trudno albo przykro tłumaczyć, kim jestem, trzeba mimo to próbować.⁶

Książka Miłosza realizuje pierwszy z wyróżnionych wariantów, czyli „swoją o swoim dla innych”. Pisał, by ukazać czytelnikom z Zachodu coś, o czym nie wiedzą, ale pisał i wydał po polsku, a więc adresował podwójnie, przeznaczając swą opowieść również dla polskiego czytelnika, na początku – emigracyjnego. Sytuacja tożsamości kulturowej narratora i przedmiotu narracji doskonale mieści się w formule gatunkowej autobiografii, zwłaszcza autobiografii szeroko uwzględniającej genealogię. Poprzez historię rodziny narrator może ukazać głębokie zakorzenienie osobistej historii w dziejach całej wspólnoty kulturowej, a następnie opowiadanie o swym dojrzewaniu połączyć z prezentacją przemian, którym ta wspólnota podlegała w czasach mu współczesnych. I tak właśnie wygląda w najogólniejszym zarysie formuła gatunkowa opowieści Miłosza. Wewnątrz tej ramy pisarz dokonuje dalszych zróżnicowań. Wątek dojrzewania nie służy mu tylko do ukazania przemian życia zbiorowego. Do autobiografii wspartej o genealogię i potraktowanej jako *exemplum* zjawisk społecznych dodaje dyskretnie potraktowany wątek indywidualności, właściwy powieści rozwojowej. W tej perspektywie pojawia się jednostkowy punkt widzenia, nacechowany jakimś rysem odrębności powodującej ograniczenie poczucia identyfikacji ze zbiorowością. Jak w obiektywnym aparacie fotograficznego zmienia się ogniskowa i z grupy pozującej do zdjęcia zbiorowego wyodrębniona zostaje tylko jedna twarz. Wyrazistym przykładem takiego osobistego zdystansowania się wobec części własnej wspólnoty są rozdziały dotyczące lat gimnazjalnych i uniwersyteckich, czyli *Wychowanie katolickie* i *Narodowości*, w których Miłosz pisze o narodzinach swej krytycznej postawy wobec powierzchowności obrzędowego katolicyzmu i o gwałtownej niechęci do niezmiernie popularnej ideologii endeckiej.

⁶ Cz. Miłosz *Rodzinną Europą*, Warszawa 1990, s. 6.

Czerwińska „Punkt widzenia” jako kategoria...

Posuwając się w tym tłumie albo stojąc na skwerku, byłem naładowany nienawiścią aż do pęknięcia. (s. 84)

Narracyjny punkt widzenia także ulega pewnym zmianom. Forma pierwszej osoby pojawia się nie tylko w liczbie pojedynczej, podstawowej dla autobiografii, ale niekiedy w mnogiej, jak w przypadku identyfikacji z grupą rówieśniczą środowiska studenckiego i literackiego. Często jednak narracja nawet mimo gramatycznego „ja” sprawia wrażenie bezoosobowej. Dzięki „zmiennej ogniskowej” oddala z pola widzenia los jednostki na rzecz przedstawienia dziejów całej „wschodniej prowincji” Europy, widzianej z dystansu epickiego wszechwiedzącego narratora, którego punkt widzenia wykracza poza ograniczoną perspektywę postaci.

Inny model gatunkowy przydatny jest dla drugiego wariantu międzykulturowej narracji, w którym mamy do czynienia z opowiadaniem nie o własnym, ale odmiennym świecie, niekiedy bardzo odległym. Kulturowa inność podmiotu i przedmiotu opowieści dochodzi do głosu na przykład w sytuacji podróży. Tradycja piśmiennictwa wykształciła tu całą gamę możliwości w zakresie form gatunkowych: opis podróży, listy z podróży, dziennik podróży, reportaż. Przyjrzyjmy się przykładom bardzo wyrazistym dzięki dużej odległości kulturowej pomiędzy podmiotem a przedmiotem. Są to wspomniane wyżej narracje tworzone z antropologicznego punktu widzenia Europejczyka o świecie kultur egzotycznych. Wybierając Malinowskiego i Kapuścińskiego, uwzględniłam dwa różne gatunki: dziennik osobisty i reportaż.

Pasjonującego materiału do analizy dostarcza pełne polskie wydanie dziennika Malinowskiego, wcześniej (od 1967 r.) znanego tylko w przekładzie angielskim, który uwzględnił zaledwie połowę rękopisu – choć właśnie tą najważniejszą, bo dotyczącą badań terenowych w Nowej Gwinei i na Wyspach Trobrianda. Odbiór *Dziennika w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* jako tekstu kompromitującego i skandalicznego – ponieważ ukazywał ludzkie słabości wielkiego uczonego (a tak przyjęła go część opinii po publikacji angielskiego przekładu) – jest nieporozumieniem⁷. Nie można tu mówić o obłudzie dzieł etnograficznych, przeciwstawionej szczerości wyznań czynionych w dzienniku. Jest to ambiwalencja immanentnie tkwiąca w antropologicznym punkcie widzenia Malinowskiego. W pracach naukowych przedstawia on kulturę wyspiarzy z Pacyfiku, dążąc do jej zrozumienia i opisanie w kategoriach ujmujących jej istotę. Jest też wyraźnie zafascynowany pięknem miejscowego krajobrazu⁸. W *Dzienniku* ta pasja uczonego, skupionego z pełnym poświęceniem na swym przedmiocie badań, jest wyraźnie obecna i poczucie zbli-

⁷ Zob. G. Kubicka *Wstęp*, w: B. Malinowski *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, Kraków 2002; także J. Clifford *O etnograficznej autokreacji: Conrad i Malinowski*, przeł. M. Krupa, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

⁸ A. Zawadzki w swej książce o nowoczesnej eseistyce filozoficznej trafnie zauważa impresjonistyczny charakter opisów przyrody w *Dzienniku*. Nie zgadzam się jednak z jego opinią, że Malinowski nie dostrzegał odrębności egzotycznego krajobrazu i że nie wynalazł dla niego nowego języka. (A. Zawadzki *Nowoczesna eseistyka...*, s. 232-233).

Szkice

żania się do tubylców (o których diarysta mówi wymieniając ich z imienia, a nie bezosobowo) rośnie w miarę upływu czasu spędzonego wśród nich. Jednocześnie coraz wyraźniej dochodzi do głosu to wszystko, co stanowi trudność w badaniach terenowych, niemających przedtem precedensu, a więc uciążliwość tropikalnego klimatu dla Europejczyka, kłopoty ze zdrowiem, ujemne skutki długotrwałej rozłąki z ludźmi własnego kręgu kulturowego. Ekspresja związanych z tymi warunkowaniami negatywnych uczuć wywołała niezmiernie krytyczne oceny zapisków Malinowskiego. Tymczasem ambiwalencja podejścia do tubylców, wyrażająca się w zainteresowaniu i sympatii z jednej strony, a w zniecierpliwieniu, niechęci, chwilami nawet pogardzie i wściekłości – z drugiej, zostaje w istocie zniesiona w nadrzędnej perspektywie obserwatora i badacza. Malinowski-antropolog z równą uwagą obserwuje mieszkańców wysp na Pacyfiku, jak siebie samego, żyjącego wśród nich. Przeprowadza odważną i bezlitosną autoanalizę, dającą się w polskim piśmiennictwie autobiograficznym porównać chyba tylko z tą, której dokonał w swych dziennikach Karol Irzykowski. Autokrytycyzm i próby nieustannego napominania siebie samego przywodzą też na myśl *Pamiętnik* Stanisława Brzozowskiego.

Nie przestając być osobistym dziennikiem, pisany z dnia na dzień i prowadzonym przede wszystkim na własny użytek, zapiski Malinowskiego jednocześnie zawierają w sobie sposoby organizacji materiału właściwe powieści, i to powieści w czterech różnych odmianach gatunkowych: 1) powieść psychologiczna; 2) powieść o szukaniu drogi życiowej i budowaniu siebie, a więc *Bildungsroman*; 3) romans przedstawiający zarówno idealną miłość duchową, jak i namiętności cielesne; 4) powieść podróżnicza. Powieść psychologiczna, z natury rzeczy najbliższa dziennikowi osobistemu, może się przypomnieć czytelnikowi zapisków Malinowskiego we wszystkich tych miejscach (a jest ich wiele), w których diarysta dokonuje autoanalizy. Przykładem to, co pisze o swoich relacjach ze „Stasiem” (Witkiewiczem), to, jak podczas pobytu na Ceylonie, w drodze do Australii z nutą autoironii przyłapuje się na wewnętrznym przekonaniu o wyższości wobec tubylców, bo czuje się *sahibem* czy wreszcie to, jak uświadamia sobie gwałtowną huśtawkę nastrojów od wścieklej tęsknoty za Europą do uwielbienia tropików („hemisfery południowej”, jak to nieraz określa). W autoanalizie nie cofa się przed upokarzającymi szczegółami, pasją poznawczą zdaje się przezwyciężać obawę własnej śmieszności. Psychologiczna introspekcja przeważnie podporządkowana jest wnioskowi, które mają prowadzić do rozwijania i przekształcania siebie w poszukiwaniu drogi życiowej, prowadzącej do wielkich celów; w ten sposób podszyta Freudem powieść psychologiczna nabiera rysów powieści rozwojowej. Mimo że bohatera *Dziennika w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* śledzimy pomiędzy 24 a 34 rokiem jego życia, a więc w czasie, kiedy już dawno przekroczył wiek dojrzewania, w istocie głównym wątkiem jego zapisków jest rozpoznanie powołania i wkroczenie na drogę jego realizacji. Są to w istocie autora lata nauki i lata wędrówki.

Typowe dla romansu wątki miłosne rozgrywają się w *Dzienniku* na dwu planach: wzniosłych uczuć i fizjologii seksu, którym odpowiada stylistyczne rozdwojenie na

Czerwińska „Punkt widzenia” jako kategoria...

liryczną poetyzację i dosadną dosłowność. Wyraźny jest idiom młodopolszczyzny, jednak przed melodramatycznym kiczem ratuje diarystę skrótowość zapisu.

Omówione trzy modele gatunkowe da się odnieść do całości *Dziennika*, natomiast wzorzec powieści podróźniczej stanowi kontekst dla drugiej tylko połowy rozpoczynającej się w 1914 roku od przygotowań wyjazdu w tropiki. Gatunek ten, który ważną rolę odgrywał w powieści XVIII-wiecznej, później zbliżył się raczej do literatury rozrywkowej lub przeznaczony dla młodzieży, jeśli łączył elementy edukacyjne i sensacyjno-przygodowe. Takich cech gatunku nie znajdziemy w *Dziennikach* Malinowskiego, natomiast z uwagi na temat podróży na morza południowe narzuca się pytanie o powieści Conrada. Obrazy egzotycznego świata – zarówno opisy przestrzeni, jak opowiadania o żyjących w niej ludziach i własnych kontaktach z nimi – zajmują w zeszytach *Dziennika* z czterech lat pobytu na Trobriandach stopniowo coraz więcej miejsca obok obecnych nadal pozostałych trzech wątków. Ale to Conradowska sceneria, a nie Conradowska narracja. W sposobie opowiadania narrator *Dziennika* w ścisłym znaczeniu tego wyrazu bynajmniej nie przypomina Marlowa. Analogii pomiędzy obydwojma autorami należy szukać na innej płaszczyźnie, jak zrobił to James Clifford, porównując reguły, według których obaj budowali swoje biografie. Zauważył on też, że *Dziennik* „czasami powtarza i przerabia tematy z *Jądra ciemności*”⁹. Tematy – z pewnością tak, ale nie struktury narracji.

W *Dzienniku* nie widać śladów, które pozwalałyby sądzić, że cztery modele gatunkowe są świadomie obranymi wzorcami. Malinowski był namiętnym czytelnikiem powieści różnego rodzaju i również różnej klasy artystycznej: od Dostojewskiego i Conrada po zwykle czytał. Pochłaniał powieści jak narkotyk zwłaszcza podczas prac badawczych na archipelagach Pacyfiku. *Dziennik* pełen jest wzmianek o tym nałogowym czytaniu, tak więc nie brakowałoby diaryście modeli zarówno z literatury wysokiej, jak i popularnej, gdyby chciał dokonywać powieściowych stylizacji. Trzeba jednak przyznać, że przeprowadzona przez niego samego kwalifikacja gatunkowa dziesięcioletnich zapisków świadczy o najtrafniejszym rozpoznaniu. W istocie jest to „dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu”. Co nie przeszkadza, że czytelnik tej ogromnej, bogatej całości może na nią nakładać filtry znanych powieściowych gatunków, które pomagają wyodrębnić składające się na nią wątki i tonacje stylistyczne.

Możliwy kontekst czterech odmiennych modeli gatunkowych i zróżnicowanie rejestrów stylistycznych nie pociągają za sobą zróżnicowania narracyjnych punktów widzenia. *Dziennik* w ścisłym znaczeniu tego wyrazu od początku do końca prowadzony jest przez tego samego pierwszoosobowego narratora. „Ja” rozwija się i zmienia w toku rozlicznych przeżyć tylko jako bohater zapisków, natomiast jako „ja” opowiadające stale zachowuje tę samą perspektywę narratora jednoznacznie i wyraźnie obecnego w tekście.

⁹ J. Clifford *O etnograficznej...*, s. 246.

Szkice

Sytuacja kontaktu międzykulturowego pojawia się oczywiście dopiero w drugiej części *Dziennika*, w sytuacji pobytu w tropikach. Dziennikarz prowadzony jest z perspektywy Europejczyka gromadzącego wiedzę o tubylcach, by pisać o nich dzieła antropologiczne, przeznaczone dla ludzi Zachodu (swoją dla swoich o innych). Wewnętrzne zróżnicowanie Starego Kontynentu, stanowiące podstawowy wyróżnik antropologicznego punktu widzenia w *Rodzinnej Europie*, w narracji diarystycznej Malinowskiego nie odgrywa żadnej roli. W początkowych częściach zaskakująco diarysta pisze o sobie i jest u siebie zarówno na Wyspach Kanaryjskich, jak w Krakowie, w Lipsku, Zakopanem i Londynie.

Podróże Ryszarda Kapuścińskiego, nie mniej egzotyczne niż badacza Wysp Trobriandzkich, owocowały przez lata reportażami. Do klasycznego warsztatu tego gatunku pisarz włączył niektóre chwytły kompozycyjne i zabiegi stylistyczne właściwe nowoczesnej, wyrafinowanej formalnie prozie powieściowej oraz poezji. Najpierw jednak zatrzymajmy się na konsekwencjach wynikających z faktu, że Kapuściński jest polskim reporterem poruszającym się w Trzecim Świecie. Nie chodzi tu oczywiście o polskość w sensie etnicznym, ale o kulturowe i historycznie określone doświadczenie człowieka urodzonego i wychowanego w Europie Środkowo-Wschodniej. Kapuściński, młodszy o jedno pokolenie od Czesława Miłosza, pochodzi z bliskich poecie okolic, bo jego miasto rodzinne, Pińsk, leży na terenie dzisiejszej Białorusi. I, podobnie jak Miłosz, Kapuściński pamięta, że na historyczne losy mieszkańców tych stron znaczący wpływ wywierała obecność potężnego sąsiada, jakim była Rosja, najpierw carska, potem sowiecka. Rolę tego doświadczenia ujawnił w całej pełni dopiero w jednej ze swych późnych książek, a mianowicie w *Imperium*. W pierwszym rozdziale pisał o swoim osobistym i bezpośrednim zetknięciu z reżimem Stalina po zajęciu przez Armię Czerwoną wschodnich ziem Rzeczypospolitej Polskiej we wrześniu 1939 roku¹⁰. Mniej lub bardziej wyraźne ślady tego doświadczenia są jednak obecne w pisarstwie Kapuścińskiego przez cały czas, poczynając od książkowego debiutu. Czytelnik odnajdzie pierwsze echo wspomnień z dzieciństwa już w debiutanckiej książce tego autora, opublikowanej w 1962 roku pod tytułem *Busz po polsku*. Jest to zbiór króciutkich reportaży z życia polskiej prowincji w PRL lat 60., napisanych – co ciekawe – już po pierwszych wielkich podróżach do Afryki i na Daleki Wschód i po sukcesach prasowych publikacji cyklów reportaży z Ghany i Konga. Kapuściński był już wówczas znany jako autor piszący o krajach bardzo dalekich i bardzo egzotycznych. Miał też za sobą dramatyczne przeżycia w prawdziwym afrykańskim buszu. Nie brakowało mu ekscytujących, egzotycznych tematów, więc może się wydać zaskakujące, że jego

¹⁰ Kapuściński w wywiadach udzielanych po 1989 roku kilkakrotnie mówił o znaczeniu doświadczeń ze swych stron rodzinnych. Najdobitniej przedstawił ten problem w wykładzie wygłoszonym z okazji przyznania mu godności doktora *honoris causa* przez Uniwersytet Wrocławski (mówił o kształtującej roli krajoznawstwa o Europie regionów i o roli Europy w świecie postkolonialnym). Skrócona wersja wykładu została opublikowana („Odra” 2002 nr 1) pod tytułem: *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy?*

Czermińska „Punkt widzenia” jako kategoria...

pierwsza książka zaczyna się tekstem zatytułowanym *Cwiczenia pamięci* i zawierającym wspomnienia z własnego, wojennego dzieciństwa.

Nie trzeba jednak było czekać trzydzieści lat aż do opublikowania *Imperium*, żeby echa tego wczesnego doświadczenia odezwały się ponownie w pisarstwie Kapuścińskiego. Przeżycie wojny – to znaczy doznanie śmiertelnego zagrożenia, głodu, bezdomności i nędzy – jest śladem, który pojawia się w tle narracji o zdarzeniach przedstawianych w każdej bez wyjątku następnej książce tego autora. Z perspektywy całej późniejszej twórczości widać, że ten inicjał nie jest przypadkiem, ale jak najbardziej znaczącym p o c z ą t k i e m i to na różnych płaszczyznach.

W pracy pisarskiej jest to początek debiutanckiej książki, w biografii – początek doświadczeń formujących świadome wyobrażenia o świecie i o własnym w nim miejscu, a wreszcie na poziomie intelektualnym i etycznym; jest to fundament światopoglądu pisarza, jego rozumienia mechanizmów historii i życia społecznego. Druga wojna światowa wybuchła dokładnie w dniu, kiedy siedmioletni Rysio powinien był pójść do szkoły. Książki pisane przez dorosłego Ryszarda usiane są śladami zapamiętanych doświadczeń sześciu lat wojennej poniewierki tak drobnymi, że w kontekście dramatycznej i barwnej teraźniejszości czytelnik może nie zwrócić na nie uwagi. Ale częstotliwość pojawiania się tych drobnych śladów uświadamia, że dojrzałe przemyślenia chłopięcych doświadczeń stały się pierwszą szkołą zrozumienia, czym jest kolonializm w Trzecim Świecie i totalitaryzm sowiecki jako wewnętrzny kolonializm Drugiego Świata. Doświadczenie, które uformowało pisarza w miejscu jego dzieciństwa i młodości, otworzyło przed nim szansę, której nie mieli reporterzy i podróżnicy ze świata Zachodu. Przedstawiając w książkach *Jeszcze dzień życia*, *Wojna futbolowa* i *Heban* migracje przerażonych cywilów, wyniszczanych kolejną rewolucją czy wojną domową w Afryce lub Ameryce Łacińskiej, Kapuściński puentuje opisy wspomnieniem, że takie dworce kolejowe, obleżone przez masy udręczonych, zrozpaczonych ludzi tułających się w poczuciu chaosu i bezradności widział już w Polsce pod koniec wojny. Wówczas mówi: „Sam byłem uchodźcą”. Wieloletnie doświadczenie życia w sowieckim systemie totalitarnym okazało się nie mniej pouczające niż sama wojna. Doświadczenie życia w tak zwanej „gorszej Europie”, pod władzą sowieckiego imperium, osobista znajomość warunków życia na zabitej deskami prowincji, ubóstwa wsi zmagającej się na co dzień z bezwzględnością natury pomagały reporterowi poruszać się po afrykańskim interiorze, z dala od stolic i poza granicami parków narodowych.

Zarazem Kapuściński nie tai również, że jego wielka szansa na wniknięcie w głąb życia Trzeciego Świata ma też swoje ograniczenia. Nieraz się zdarza, że reporter pisze o swojej bezradności wobec jakiegoś zjawiska i ani pomoc miejscowych przyjaciół, ani wiedza z książek znakomitych badaczy, ani odwołanie się do własnego doświadczenia – nie zdają się na nic. Natrafia czasem na takie obszary doświadczenia, w których zaczyna błądzić. Dla Kapuścińskiego lokalny wymiar własnego doświadczenia nie jest bowiem przedmiotem opisu, ale narzędziem analizy; pozwala mu budować skalę porównawczą, zawierającą niezbędne punkty od-

niesienia. Doświadczenie lokalne nie ogranicza go, ale przeciwnie, otwiera perspektywy poznawcze, pozwalając formułować uogólnienia, które prowadzą nie do pustej abstrakcji, ale do rozumienia innego konkretnego. Wiele bezpośrednich analogii pomiędzy kolonializmem w krajach Trzeciego Świata a totalitaryzmem w Europie pojawia się w *Hebanie*. Metodyczny głód, jakim rząd Sudanu walczy ze zbuntowanym południem kraju, jest przedstawiony jako ten sam mechanizm, którym Stalin doprowadził miliony Ukraińców do śmierci głodowej w latach 30. Reżim więzień w Addis-Abebie przypomina reporterowi reguły panujące w archipelagu Gułag, a oficjalny język niejednego afrykańskiego dyktatora pobrzmiwia znajomym tonem sowieckiej nowomowy.

Określony antropologicznie i socjologicznie punkt widzenia rzeczywistości przekłada się na trzy różne metody zdobywania materiałów i na odpowiadające im struktury narracji. Świat przedstawiony w książkach Kapuścińskiego oglądany jest z punktu widzenia świadka, który stara się zbliżyć do punktu widzenia uczestnika wydarzeń tak bardzo, jak to jest możliwe. W tym celu reporter wielokrotnie podejmuje daleko idące ryzyko, wskutek czego znajduje się czasem w sytuacji bezpośredniego zagrożenia śmiercią (zwłaszcza podczas wojen w Afryce, przykłady znajdziemy w książkach *Jeszcze dzień życia*, *Wojna futbolowa*, *Heban*). Najwyżej ceni sobie własne świadectwo naoczne. Gdy to niemożliwe w przypadku wydarzeń minionych, zdobywa relacje bezpośrednich świadków i uczestników wydarzeń. Wówczas ich punkty widzenia zostają uwzględnione we własnej narracji reportera. Dopuszczając do głosu wielu swoich informatorów, Kapuściński organizuje niekiedy cały chór. Tworzy konstrukcję polifoniczną, w której różne punkty widzenia uzupełniają się albo rywalizują ze sobą tak, że mogą nawet przytłumić głos reportera. Wówczas jednak pozostaje mu rola dyrygenta albo – używając innej metafory – reżysera, który wprowadzając kolejnych solistów na scenę zastrzega sobie nadal prawo zabrania głosu. Tak skonstruowana jest na przykład całość narracji *Cesarza*. W innych utworach metoda ta stosowana jest częściowo.

W sytuacjach, kiedy nie ma dostępu do naocznych świadków, Kapuściński sięga do źródeł pisanych lub innych dokumentów (jak np. fotografie), by rekonstruować minione wydarzenia podobnie, jak historyk. W sposobie prowadzenia opowiadania postępuje jednak jak narrator wszechwiedzący powieści, mówiący o świecie fikcyjnym. Proponuje czytelnikowi zawarcie paktu o zawieszeniu niewiary i przyjęcia proponowanej wersji wydarzeń na takiej zasadzie, jak w klasycznej powieści historycznej, budującej iluzję naoczności minionego czasu. Tak dzieje się na przykład w początkowych partiach *Szachinszacha*, w rozdziale *Dagerotypy*, kiedy wokół fotografii przedstawiających poszczególne sceny rozwinięta zostaje opowieść o losach i charakterach postaci.

Trzem różnym źródłom wiedzy o świecie (naoczna obserwacja własna, relacja innego świadka, powstałe wcześniej dokumenty) odpowiadają trzy różne techniki opowiadania: 1) sprawozdawcza opowieść odautorska, będąca narracją pierwszoosobową; 2) głosy uczestników zdarzeń, funkcjonujące jak wypowiedzi bohaterów powieści; a wreszcie 3) rekonstrukcja źródeł, posilająca się konwencją wszech-

Czerminska „Punkt widzenia” jako kategoria...

wiedzącego trzecioosobowego narratora. Czerpanie ze źródeł pośrednich, dokumentów i opracowań naukowych jest oczywiście niezbędne, ale sednem dzieła Kapuścińskiego nie są jego rozległe lektury. Prawdziwym krwistym mięszem jego pisarstwa, niepodrabialnym i niedającym się zastąpić żadną książkową wiedzą, jest doświadczenie własne, uzupełniane zdobytymi relacjami naocznych świadków. Tekst, który trafia do rąk czytelnika, zawiera ten materiał poddany mistrzowskiej literackiej obróbce.

Kluczowy problem stanowi to, iż reporter-autor i jego informatorzy-bohaterowie wydarzeń patrzą na to, co się dzieje z różnych antropologicznie punktów widzenia. On przychodzi z innego kręgu kulturowego i ten dystans nie może zupełnie zniknąć nawet w sytuacji bezpośredniej obserwacji i uczestnictwa. Oni natomiast należą do świata, o którym opowiadają, więc ich świadectwo ma już wbudowany filtr ich mentalności, który dla reportera staje się problemem samym w sobie, tematem do namysłu. Dla nich jest narzędziem interpretacji, dla niego – nie tylko narzędziem, ale i obiektem do zinterpretowania jako część świata afrykańskiego, azjatyckiego, latynoskiego. Najważniejszą strategią reportera – starającego się opisać świat tak bardzo inny niż jego własny, ale opisać go możliwie najwierniej, zbliżając się maksymalnie do wewnętrznych kategorii tego świata – jest technika narracyjna, określona w teorii powieści jako mowa pozornie zależna¹¹. Odpowiada ona najściślej istocie antropologicznego punktu widzenia, wybranego przez Kapuścińskiego. Pisarz jest wyraźnie osadzony we własnej tożsamości kulturowej (historia formalnie opowiadana jest przez narratora), jednak nie jest to tożsamość zamknięta, przeciwnie, dialogowa, otwarta na zrozumienie innej kultury (w narrację odautorską włącza się punkt widzenia postaci, cechy stylistyczne jej wypowiedzi zostają uwzględnione w stylu narracji). Pisarz często też posługuje się tym mechanizmem, ale działającym jakby w odwrotnym kierunku, to jest buduje wypowiedź postaci, ale przepuszcza ją przez filtr stylizacji najczęściej ironicznej, która sugeruje czytelnikowi intencje interpretacyjne narratora. Na wielką skalę i w mistrzowski sposób ta metoda została użyta w *Cesarzu*, do czego jeszcze powrócę.

Oprócz mowy pozornie zależnej Kapuściński stosuje jeszcze inne sposoby mediacji pomiędzy własnym punktem widzenia a punktami widzenia swoich rozmówców z Trzeciego Świata. Operuje całą gamą form osobowych w narracji. Posługuje się neutralną formą narracji trzecioosobowej, wprowadza bezpośrednio „ja” reportera-świadka, „ja” postaci, a wreszcie różne rodzaje „my”. Zależnie od sytuacji, którą kontekst użycia form osobowych zawsze wyraźnie ujawnia, „my” określa albo punkt widzenia kultury europejskiej (niekiedy z doprecyzowaniem, że chodzi o doświadczenie Europy Środkowej), albo też wyraża pewną formę utożsamienia się punktu widzenia reportera z jakąś grupą mieszkańców Trzeciego Świata. W tym drugim przypadku „my” nie obejmuje pewnych aspektów tożsamo-

¹¹ W. Tomasik *Od Ball’ego do Banfield i dalej. Sześć rozpraw o mowie pozornie zależnej*, Bydgoszcz 1992.

Szkice

ści europejskiej, mianowicie tych, które pozostają zupełnie nieprzenikliwe, zamknięte wobec realiów afrykańskich, azjatyckich czy latynoskich. Jednocześnie owo „my” nie ogarnia też pewnych postaw napotkanych w Trzecim Świecie.

Najbardziej wyraziście cała ta skala różnorodnych możliwości rysuje się w *Hebanie* przynoszącym rekapitulację afrykańskich doświadczeń pisarza, gromadzonej przez czterdzieści lat. Jak pod mikroskopem możemy to obejrzyć w zakończeniu opowiadania o dyktatorze Ugandy, Idim Aminie. Narrator natrafia na scenę, gdy rybacy przywożą na rynek wyjątkowo ogromną, tłustą rybę, wokół której zbiegają się wygłodzeni mieszkańcy miasta, ale wśród zgromadzonych zapada cisza, ponieważ wiadomo, że żołnierze Amina od dawna wrzucają do jeziora zwłoki swych ofiar, pożerane tam przez krokodyle i mięsożerne ryby. W tej samej chwili nadjeżdża wojskowa ciężarówka i żołnierze, zobaczywszy rybę, zabierają ją do samochodu, a na jej miejsce rzucają zwłoki człowieka, którego wieźli ze sobą. Narrator zaczyna jak świadek: „Kiedyś błąkałem się po rynku w Kampali”. Potem w bezosobowej formie opowiada, jak wygląda zrujnowana stolica Ugandy, ale kiedy przechodzi do sceny z żołnierzami, mówi jako uczestnik już nie tylko w imieniu własnym, ale i w imieniu milczących mieszkańców miasta:

My, którzy staliśmy bliżej, zobaczyliśmy [...] jak na stół rzucają nam martwego, bosonogiego człowieka. I zobaczyliśmy, jak od razu odjeżdżają. I tylko usłyszeliśmy ich rubaszny, obłąkańczy śmiech.

We wszystkich książkach Kapuścińskiego najpierw rozbrzmiewa odautorskie „ja” – czytelnik dowiaduje się, kogo słucha i kto bierze odpowiedzialność za wszystko, co zostanie opowiedziane. W pierwszym zdaniu reportażu z Angoli *Jeszcze jeden dzień życia* Kapuściński pisze: „Trzy miesiące mieszkałem w Luandzie, w hotelu «Tivoli»”. Opowieść o władcy Etiopii zaczyna się od zdania: „Wieczorami słuchałem tych, którzy znali dwór cesarza”. W *Szachinszachu* najpierw opisuje bałagan w swoim pokoju hotelowym, zarzuconym wycinkami gazet i notatkami. Dopiero przez ten swój dziennikarski śmietnik wprowadza czytelnika w świat irańskiej rewolucji. Ale zaraz po takim osobistym początku pisarz rozwija cały wachlarz rozmaitych punktów widzenia.

Zaczyna się balet wszystkich form osobowych, budujących w wyobraźni czytelnika obraz bogaty, zróżnicowany, pełen niuansów i stopniowania odcieni. Zawsze jednak obraz ten ujęty jest w ramę nadrzędnej perspektywy porządkującej, której czytelnik może nie uznać, poznając inne, obecne w narracji punkty widzenia, ale do której zawsze może się odwołać. Kpuściński nie narzuca własnej interpretacji, ale nigdy nie unika określenia własnego poglądu. Osiąga ten efekt nie tylko dzięki technice zmiennych punktów widzenia w narracji, ale także dzięki umiejętności nadania nowego kompozycyjnego kontekstu wcześniej napisanemu utworowi oraz zastosowaniu szeregu zabiegów stylistycznych.

Przykładem bardzo interesującej kompozycji, całkowicie wykraczającej poza gatunkowy kanon reportażu, jest *Wojna futbolowa*. Niektóre dawne teksty wyjęte z wcześniejszych książek i kilka rzeczy nowych złożyło się na zupełnie nową całość

Czerwińska „Punkt widzenia” jako kategoria...

dzięki wprowadzeniu wątku zarazem autobiograficznego i autotematycznego. Po między reportaże z różnych stron świata, pisane w ciągu prawie dwudziestu lat, pisarz wprowadza swój późniejszy komentarz. Czasem odsłania kulisy zdarzeń, na które wcześniej wewnątrz reportażu nie było miejsca, albo których wówczas nie znał. Nawleka poszczególne teksty jak koraliki tego samego naszyjnika na przebieg czasowy swojego życia, ale, co jeszcze ważniejsze, pisze o niezrealizowanych projektach pisarskich. Pomędzy gotowe reportaże włącza fragmenty projektów dwu książek, które planował, lecz których nie udało mu się napisać. Tworzy w ten sposób otwartą kompozycję przypominającą autotematyczne powieści, wedle formuły zainspirowanej niegdyś *Patubą* Karola Irzykowskiego i *Lochami Watykanu* André Gide'a, a kontynuowanej potem we francuskiej *nouveau roman* i w powieści postmodernistycznej. Plany dwu nienapisanych książek, obecne w *Wojnie futbolowej*, nie tylko same w sobie stanowią fascynującą lekturę, ale też nadają zupełnie nowy wymiar wcześniejszym reportażom, włączając je w porządek biografii pisarza.

Pora przejść na koniec od problematyki genologicznej do kilku spostrzeżeń odnoszących się do stylu prozy Kapuścińskiego. Stylizacja – prowadzona w ramach podwójnego punktu widzenia w mowie pozornie zależnej – w najbardziej wyrafinowany sposób zastosowana została w *Cesarzu*. Niektórzy krytycy uznali to za pójście tropem groteskowego stylu Witolda Gombrowicza w powieści *Trans-Atlantyk*. Okazało się jednak, że pisząc *Cesarza* Kapuściński jeszcze nie znał *Trans-Atlantyku*, a podobieństwo wyniknęło z sięgnięcia do tego samego źródła, mianowicie do stylu staropolskich pamiętników szlacheckich, głównie z okresu baroku¹². Szukając właściwego sposobu dla oddania anachronicznej mentalności ludzi cesarskiego dworu, reporter znalazł idealny wzorzec w stylu XVII-wiecznych pamiętnikarzy żyjących w świecie sztywno zhierarchizowanym, ceremonialnym, przestrzegającym skomplikowanych rytuałów towarzyskich i językowych¹³. Wyodrębiając te cechy do przesady, pisarz nadał językowi swoich rozmówców, dawnych ludzi cesarza, charakter groteskowy. Z ich punktu widzenia wypowiedzi mają charakter serio, natomiast czytelnik, dzięki zabiegom stylistycznym narratora, dostrzega nieświadomianą przez mówiących autoironię. Pisarz stosuje często, w charakterystyczny dla siebie sposób, jeszcze dwa zabiegi stylistyczne. Jeden ma charakter jawnie intertekstualny, są to mianowicie kolekcje cytatów używanych jako motto. Drugi jest z pozoru prostym chwytem, znanym już retoryce antycznej i niegdyś chętnie stosowanym w oświeceniowym poemacie opisowym. Mam tu na myśli wyliczenie (enumerację).

1- J. Jarzębski *Kapuściński: od reportażu do literatury*, w: *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku*, red. L. Burska i M. Zaleski, Warszawa 2001.

13² Niezależnie od kontekstu stylu staropolskich pamiętników szlacheckich i ich groteskowej parodii dokonanej przez Gombrowicza T. Rafferty spostrzegł ironię stylu Kapuścińskiego w *Cesarzu*, porównując konstrukcję wypowiedzi postaci do ceremonialnego tańca dworskiego (por. T. Rafferty *Portrait of the journalist as a young man*, „Voice Literary Supplement” [Ireland] February 1987).

Już pierwsza książka Kapuścińskiego, *Busz po polsku*, zaczyna się mottem położonym tuż po tytule pierwszego tekstu (poświęconego własnemu wojennemu dzieciństwu). Jest to fragment wiersza Janusza A. Ihnatowicza, poety należącego do tej samej generacji, co autor. W późniejszych książkach zacytowanie od motta staje się niemal bezwyjątkową zasadą. Motta składają się zazwyczaj z kilku cytatów, stanowią jakby mikroantologie ułożone przez autora z fragmentów najróżniejszych rodzajów. Znajdujemy tam słowa poetów, powieściopisarzy i filozofów, łacińskie przysłowia i modlitwę wodza pewnego afrykańskiego plemienia, zanotowaną w XIX wieku, także zabawne, mądre i smutne zdania z listów, które pisały do Pana Boga amerykańskie dzieci. Motta czerpane z tak różnych źródeł tworzą bogaty wielogłos, nie tylko dialogują z tekstem własnym Kapuścińskiego, ale i „rozmawiają” pomiędzy sobą nawzajem. Przynoszą metaforyczne uogólnienie myśli pisarza, co jest zwykłą funkcją motta, ale też od razu wpisują jego teksty w szerszy stylistyczny rejestr. Przygotowują czytelnika na to, że sięgając po książkę, która powstała z materiału zebranego na reportaż, znajdzie się w samym środku literatury.

Wyliczenie jako środek stylistyczny wydaje się nie stwarzać specjalnych artystycznych możliwości, a jednak Kapuściński posługuje się nim w sposób zwracający uwagę. Jednym z najbardziej oryginalnych przykładów jest fragment z *Wojny futbolowej*, związany z poszukiwaniem pokoju do zamieszkania na początku pięcioletniego pobytu w Ameryce Łacińskiej (rozdz. *Czas najwyższy, abym zaczął pisać następną, nigdy nienapisaną książkę*). Zamiast opisowej charakterystyki obyczaju i mentalności chilijskiego mieszczaństwa pisarz daje wyliczenie przedmiotów wypełniających wnętrza oglądanych mieszkań w Santiago de Chile. Jest to istny stylistyczny fajerwerk, wspaniała parada słów, których znaczenia uzupełniają się, stopniują jakieś zjawisko, albo kontrastują ze sobą. By oddać styl rozbuchanej secesji, która stoczyła się już do poziomu kiczu, pisarz bawi się grammi językowymi z pogranicza *pure-nonsensu*, układa sekwencje z kilku rzeczowników rymujących się ze sobą, ujmując je w ramy paralelizmów składniowych. Podobny, jeszcze bogatszy przykład znajdujemy w *Lapidarium*. Jeden z fragmentów stanowi wyliczenie przedmiotów wyrzuconych na wielki śmietnik poza miastem. Są one uszkodzone, a więc pozbawione swej funkcji, na dodatek pomieszane ze sobą w najprzedziwniejszy sposób. Pisarz układa wyliczenie tak dobierając kolejność nazw, by ich sąsiedztwa budziły najbardziej zaskakujące skojarzenia, godne śmiałej wyobraźni surrealistów. A zarazem po przeczytaniu całości rodzi się nieodparte przekonanie, że spoza tego oszałamiającego chaosu odsłania się w istocie precyzyjny, metaforyczny skrót obrazu naszej współczesnej cywilizacji pogrążonej w szaleńczej, nieumiarkowanej konsumpcji. Najbardziej niezwykły jest jednak rozdział z *Imperium (Świątynia i pałac)* o zburzeniu z rozkazu Stalina świątyni Chrystusa Zbawiciela w Moskwie, zbudowanej po zwycięstwie nad Napoleonem. Cała narracja inkrustowana jest sekwencjami uporządkowanych wyliczeń ilustrujących dzieje budowy świątyni, jej burzenia, nigdy niezrealizowanego projektu Pałacu Sowietów, który miał stanąć na jej miejscu, oraz rozlicznych zatrudnień Stalina w tym czasie. Zmieniają się wyrazy użyte w wyliczeniach, ale rytmicznie powtarzają się struktu-

Czermińska „Punkt widzenia” jako kategoria...

ry składniowe – nie identyczne, ale analogiczne, podobne i zarazem zmieniające się, dzięki czemu dramatyzmowi opowiadanych wydarzeń towarzyszy wzrastające napięcie rytmu językowego niczym w przebiegu *Bolera* Ravela. Dzięki wyobraźni i doświadczeniu pisarza enumeracja, będąca techniką stylistyczną prostą i skrótową, nabrała w jego prozie niezwyklej dynamiki i ekspresji. Stała się narzędziem wyrażania grozy i śmieszności świata; oszłamiającego, chaotycznego bogactwa jego różnorodności, które Kapuściński ukazuje w swych reportażach. Literackie opracowanie faktograficznego materiału okazuje się równie ważne dla przekazu, niesionego przez twórczość Kapuścińskiego, co jego antropologiczny punkt widzenia, ukształtowany dzięki doświadczeniu człowieka z Europy Środkowo-Wschodniej.

Pozostał do rozważenia trzeci możliwy wariant narracji powstającej na styku kultur: pisanie ze swego punktu widzenia o innych do tych innych. Dzieje się tak wówczas, kiedy przybysz z zewnątrz, znalazłszy się w jakiejś wspólnotie, tworzy o niej narrację przeznaczoną przede wszystkim dla niej właśnie, a nie dla wspólnoty własnej, którą miałby o czymś nieznanym uwiadomić. Wydaje się, że ten wariant jest znacznie rzadszy od dwu poprzednich, w których po stronie tożsamości były zawsze dwa punkty dostarczające wyraźnych motywacji dla powstania opowieści. Jakże natomiast mogłyby być raczej zapisywania o innych narracji do nich samych skierowanej? Wydaje się, że w takiej sytuacji tkwi jakieś założenie wyższości (choćby i starannie ukrywanej) narratora wobec przedmiotu i zarazem adresata narracji. Na przykład – trzeba im napisać coś, czego sami o sobie nie wiedzą. Albo – sami nic zapisać nie potrafią. Tego rodzaju motywacja może stać za opowiadaniem pouczającym, perswadującym lub po prostu narzucającym punkt widzenia narratora wspólnotie, która ma zostać podporządkowana w rezultacie konfliktu. Natomiast w sytuacji pokojowej koegzystencji kultur może powstać narracja wolna od dążenia do dominacji, respektująca samoświadomość wspólnoty będącej przedmiotem i odbiorcą. Taka perspektywa możliwa jest w narracji spisanej przez badacza, etnografa czy innego przedstawiciela kultury pisma, przybywającego do społeczeństwa posługującego się tylko przekazem ustnym, mającego swoje opowieści legendowe, baśniowe, mityczne.

Narracja kolonizatora lub okupanta (o ile w ogóle zachce on tworzyć narrację o kolonizowanej zbiorowości, a nie tylko posługiwać się typową dla dyskursu władzy formą nakazu i zakazu) jest do pomyślenia wówczas, kiedy chodzi o to, by obok uległości wobec przemocy militarnej i administracyjnej osiągnąć posłuszeństwo uwewnętrzzone przez członków podbitej społeczności. Tworzenie narracji o poddanych dla poddanych byłoby wówczas motywowane dążeniem do skolonizowania świadomości, wywłaszczenia zbiorowości z jej własnej tradycji i wprowadzenia na to miejsce wersji spreparowanej dla uzasadnienia obcej dominacji. Tego rodzaju mechanizmy „zniewalania umysłów” pojawiają się nie tylko w sytuacji kontaktu odmiennych kultur, ale i wewnątrz tej samej kultury (cywilizacji) pomiędzy odmiennymi systemami politycznymi. Zamiast ogólnego, antropologicznego punktu widzenia obserwujemy wówczas jeden tylko aspekt, choć może on być

Szkice

trudny do wypreparowania, kiedy opcja polityczna odczuwana jest jako połączona albo krzyżująca się z opcją kulturową (narodową, regionalną). Przykładów można by szukać wśród podręczników historii Polski lub historii literatury polskiej, tworzonych w czasach stalinowskich z naruszeniem elementarnych rygorów postępowania naukowego, skrajnie podporządkowanych ideologii, według absurdalnej zasady podziału na elementy „postępowe” i „wsteczne”. Tworzone przez uczonych polskich, uformowanych intelektualnie wewnątrz polskiej tradycji kulturowej (biorę tu w nawias jej wewnętrzne zróżnicowanie i istniejące w niej autentyczne konflikty polityczne) odczuwane były jako pisane pod obcy dyktat, jako wersja narzucana przez sowiecką Rosję równie obcą, jak była Rosja carska dla de Custine’a. Narracja historyczna – w której dana zbiorowość jest przedmiotem i odbiorcą, ale nie narratorem – może być bez przeszkód poddana perswazyjnym zabiegom propagandy, jeśli istnieje polityczna wola dokonania manipulacji ideologicznej. W sytuacji, kiedy zbiorowość została pozbawiona swojego narratora, jej członkom nie pozostaje nic innego, jak słuchać i dowiadywać się „kim byli i kim są”, a raczej – kim mają się stać według woli Nadawcy (któremu służy narrator obecny w tekście). Te same mechanizmy dotyczą nie tylko kolonizatora i okupanta, ale również rodzimego tyrana.

Po dygresji dotyczącej dyskursu władzy powróćmy do rozważań na temat narracji prowadzonej z antropologicznego punktu widzenia spoza danej kultury, ale o niej i dla niej. Przykładem opowieści spisanej przez autora z zewnątrz, ale bez intencji narzucenia obcej dominacji może być *Kronika* Galla Anonima. „Wyższość” narratora wobec bohaterów i adresatów mogłaby dotyczyć tylko jednego, ściśle określonego względu, mianowicie umiejętności posługiwania się piśmem i łaciną. Świadomość odrębności sytuacji językowej narratora wobec głównych adresatów opowieści jest wpisana w jego przekonanie, że „niniejsze dzieło powinno być na głos tłumaczone”¹⁴. Kronikarz zwraca się z tym do biskupów stanowiących ówczesny episkopat, a więc swych możliwych protektorów na książęcym dworze, należących jak i on sam do międzynarodowej klasy ludzi wykształconych średnio-wiecznej Europy. Inne aspekty jego sytuacji (zakonnik obracający się w kręgu książęcej kancelarii) stawały go na pozycji społecznej niższości wobec władcy i jego dworu. Znalazło to wyraz w topice skromności zgodnie z obowiązującą konwencją obficie stosowanej we wstępach do wszystkich trzech ksiąg *Kroniki*.

Wśród motywów spisania historycznej narracji na pierwszy plan wysuwa się potrzeba zdobycia wynagrodzenia od tych, którzy rządzą opisywaną społecznością, narrator znajduje się więc w sytuacji kogoś takiego, jak cudzoziemski ekspert zgłaszający się w ramach międzynarodowej współpracy. Daje też do zrozumienia, że posiada swoje zawodowe ambicje, ponieważ wśród motywów pisania wymienia między innymi chęć „aby jakiś owoc mej pracy zabrać ze sobą do miejsca mych ślubów zakonnych, [...] by unikać próżnowania i zachować wprawę w dyktowaniu”

¹⁴ Anonim (tzw. Gall). *Kronika polska*, przekł. R. Grodecki. wstęp, przypisy i oprac. przekł. M. Plezia. Wrocław 1982. BN s. I nr 59, s. 118.

Czermińska „Punkt widzenia” jako kategoria...

(s. 115). Jednocześnie nie rezygnuje z przypomnienia o własnej kulturowej odrębności wobec przedmiotu i odbiorców. Zwracając się do „kanclerza Michała” i do „Pawła, biskupa polskiego” we wstępie do *Księgi II*, zaznacza swoją pozycję jako cudzoziemca, gdy określa swe dzieło jako „napisane na cześć książąt i kraju waszego” (s. 59). Zaś we wstępie do *Księgi III* nazywa siebie „wśród was obcym pielgrzymem”, który podjął swą pracę, „by za darmo nie jeść chleba polskiego” (s. 115). Wydawca dodaje w przypisie, że to słynne powiedzenie – nieraz później powtarzane – stało się w wieku XIX mottem pracy innego cudzoziemskiego historyka, austriackiego profesora na lwowskim uniwersytecie, H. Zeissberga, który opatrzył nim swą książkę *Dziejopisarstwo polskie wieków średnich* (1873).

Określony w ten sposób antropologiczny punkt widzenia klerka, pisarza, uczonego – od Galla do Zeissberga – wyklucza perspektywę dominacji i przemocy w narracji przybysza, napisanej o miejscowych i dla miejscowych.

Anna ŁEBKOWSKA

Narracja biograficzna w fikcji¹

Gdyby spytać, które formy literackie dostarczały ostatnimi czasy teoriom fikcji więcej wyzwań i inspiracji: biograficzne czy autobiograficzne, odpowiedź byłaby oczywista. Prym wciąż wiodą formy autobiograficzne, zmieniające wprawdzie ostatnio swe oblicza. To one, zacierając pogranicza między fikcją i nie-fikcją, stymulują badaczy bądź do działań demarkacyjnych, bądź odwrotnie – do upatrywania w każdej formie autobiografii zabarwienia fikcjonalnego.

Owe pogranicza nabierają jednak szczególnej wagi także w przypadku tekstów biograficznych. I to z dwóch co najmniej powodów – jak postaram się wykazać – splatających się wzajemnie. Ważną rolę odgrywają tu nie tylko kuszące dla teorii, wspomniane już pogranicza, ale w równej mierze istotny okazuje się potencjał wyzwań, które życiorys „innego” niesie w sobie dla dzisiejszej literatury. W tym miejscu zaznaczyć należy, że w swym kształcie – by tak rzec – podstawowym relacje między faktem a fikcją, w które to relacje odmiany biografii zawsze były uwikłane, doczekały się już wielu – także na gruncie polskiego literaturoznawstwa – istotnych terminologicznych rozróżnień (m.in. Jasińskiej i Czermińskiej²). Podział najczęściej używany – układając rzecz począwszy od gatunków opartych na faktach, a kończąc na sytuujących się w obrębie fikcji – przedstawia się następująco: biografia, biografia zbeletryzowana, opowieść biograficzna (najbliższa faktom), powieść biograficzna, (w jej ramach biografia upowieściowiona – *vie romancée*). Podział ten na różne sposoby jest wciąż uzupełniany³.

¹ Jest to nieco rozszerzona wersja referatu wygłoszonego na Międzynarodowej Konferencji pt.: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, Warszawa 26-28 maja 2003.

² M. Jasińska *Zagadnienia biografii literackiej*, Warszawa 1970; M. Czermińska *Biograficzne formy*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1995.

³ M. Czermińska, tamże.

Łebkowska Narracja biograficzna w fikcji

Jednakże owe gatunki, sytuujące się na pograniczach fikcji, zyskują ostatnio na atrakcyjności także z innych względów. Otóż niezwykle ważny (tyleż zresztą dla biografii, ile dla autobiografii) okazuje się ich narracyjny charakter. Narracyjność właśnie postrzegana bywa jako kategoria nadrzędna, z założenia niejako zacierająca różnicę między fikcją i faktem⁴. To w niej właśnie dostrzega się potencjał poznania i rozumienia. Z kolei fikcja, zwłaszcza w myśl konstruktywistycznych teorii poznania, w równym stopniu staje się kategorią epistemologiczną. Nie wchodząc tu w szczegółowe zdawanie sprawy z rywalizacji między ekspansywnymi kategoriami fikcji i narracji (obydwóm wszak wyznaczono doniosłą rolę), przypomnieć jednak trzeba sprawy tyleż oczywiste, co zasadnicze.

Otóż teorie schematu fabularnego, sformułowane przed laty przez narratologów, okazały się niezwykle pociągające dla całej właściwie współczesnej refleksji humanistycznej. Postrzeganie dyskursów kulturowych poprzez kategorię narracji po pierwsze, współgra z obdarzeniem jej wieloma funkcjami – od podstawowej dyspozycji poznawczej przez prastrukturę mówienia o świecie do roli gwarantu tożsamości⁵; po drugie, sprzyja zarazem zróżnicowaniu od pojmowania narracji jako podstawowej dyspozycji mentalnej do traktowania jej na zasadzie sfery mediacji służącej samorozumieniu⁶; po trzecie, łączy się z ujawnieniem napięcia między wymiarem poznawczym i aporiami poznania; i wreszcie – co bodaj najważniejsze – po czwarte, łączy się w sposób mniej lub bardziej skrajny z nasyceniem narracji fikcyjnym, „światotwórczym”⁷ wymiarem.

Jak nietrudno się domyśleć, sytuacja taka – niemożliwa do zlekceważenia i zarazem inspirująca – musiała sprowokować dyskusję. Obok zatem zwolenników fikcjonalnego zabarwienia każdej narracji wyraźnie rysuje się też grupa rzeczników wytyczania granic i określania specyfiki narracji fikcjonalnej w odróżnieniu od faktycznej. W centrum ich uwagi znalazły się narracje oparte na faktach, a więc historyczne, także autobiografie i właśnie biografie. Przy czym segregacjoniści owi niejednokrotnie skupiają swą uwagę właśnie na przykładach utworów literackich, zacierających linię podziału między faktem a fikcją, w tym także na przykładach posługujących się literackimi formami biograficznymi. Wysuwa się tu m.in. sprawę narracyjnych i pa-

^{4/} Przypomnieć tu można słynną wypowiedź Doctorova: „Nie ma fikcji i nie-fikcji, jak zwykle je rozumiemy: jest tylko narracja”; cyt. za D. Cohn *The Distinction of Fiction*, London 1999, s. 8.

^{5/} O współczesnych rozumieniach narracji por.: K. Rosner *Narracja, tożsamość, czas*, Kraków 2003; *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2001. Problematyką tą zwłaszcza w kontekście relacji między fikcją i narracją zajmowałam się w swej książce *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.

^{6/} To stanowisko najbliższe jest Paulowi Ricoeur.

^{7/} W znaczeniu, jakie temu określeniu nadaje N. Goodman *Jak tworzymy świat*, Warszawa 1997.

Szkice

ratekstowych wyznaczników fikcji⁸ z pełną jednak świadomością tego, że coraz to nowe chwytły – wydawałoby się zarezerwowane dla fikcji – przenoszone są na grunt narracji o faktach autentycznych. Co więcej, podkreśla się, że same wyznaczniki paratekstowe stają się elementem gry z oczekiwaniami odbiorcy. Jako dowód na zakłócanie tego paktu przywoływana zazwyczaj bywa powieść Wolfganga Hildesheimera *Marbot. Eine Biographie* (1981). I to nie tylko dlatego, że jej podtytuł nie odpowiada zawartości (rzecz dotyczy bowiem życia fikcyjnego pisarza), ale przede wszystkim ze względu na fakt, iż konsekwentnie stosuje się tu strategię narracyjne, zarezerwowane dla biografii opartej na autentycznym życiorysie. Książka wraz z dokumentacją fotograficzną była tak przekonująca, że krytycy ulegli tej mistyfikacji. Trud opisanie zróżnicowanych strategii powieści Hildesheimera zadali sobie uczeni tej miary co Gerard Genette, Dorrit Cohn czy Jean-Marie Schaeffer. Niezależnie od tego, czy uznamy (za Cohn) powieść Hildesheimera za nową – być może jednorazową odmianę gatunkową⁹ – czy też za podstęp, mistyfikację tak dobrze skonstruowaną, że sprowadzającą czytelnika na manowce¹⁰, można ją potraktować jako przejaw współczesnych tendencji w opowiadaniu cudzego życia.

Ten krótki wstęp pojawił się nie bez przyczyny. Otóż interesują mnie te formy biograficzne, które – za Hillisem Millerem – określić można jako dostarczające strawy współczesnym teoriom, te zatem, które uruchamiają w sobie kwestie szczególnie atrakcyjne nie tylko dla teorii fikcji, ale także i dla dzisiejszej refleksji humanistycznej. Te wreszcie, które uwypuklają problemy narracji fikcjonalnej jako fenomenowi antropologicznego. Sprawą – w moim przekonaniu – wartą analizy okazuje się problematyzacja przedstawienia cudzego życiorysu, obecna w utworach, które sytuują się w ramach fikcji, ale zarazem własną fikcjonalną narrację na różne sposoby ujawniają czy destabilizują (podkreślić trzeba, że skupiam się na analizie powieści i opowiadań).

Tak więc kwestie dla mnie istotne wiążą się z autorefleksyjnym, metafikcyjnym wymiarem biograficznych narracji. Tym samym poza zasięgiem moich zainteresowań znajdują się biografie naukowe czy popularne, sytuowane poza fikcją. Nie zamierzam też koncentrować się na działaniach uzupełniających bądź rozsze-

^{8/} G. Genette *Fiction and Diction*, London 1993; D. Cohn, *The Distinction...*; J.M. Schaeffer *Pourquoi la fiction?* Paris 1999. Na naszym gruncie o „biografii” tej pisała Z. Mitosek w artykule *Mimesis – między udawaniem a referencją*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002.

^{9/} Choć Cohn podkreśla, że Hildesheimerowi nie udało się złamać kodu fikcyjnej biografii, wyposaża bowiem swego bohatera w wiedzę o sto lat późniejszą – Marbot zmarł w 1830 r. w swych, cytowanych w „biografii”, dziennikach wygłasza poglądy niemal wyjęte z pism Freuda.

^{10/} Jak chce J.-M. Schaeffer.

Łebkowska Narracja biograficzna w fikcji

rzających istniejący już podział form biograficznych¹¹. I wreszcie: nie jest moim celem przedstawienie pełnego katalogu dzisiejszych sposobów opowiedzenia cudzej historii¹². Zajmuję się tu w zasadzie współczesną prozą polską. Nie sposób jednak w niektórych przynajmniej przypadkach nie odwołać się do sztandarowych – w moim przekonaniu – przykładów z literatury światowej.

Przyjmuję, że biografia w fikcji literackiej niesie w sobie zawsze pewien efekt autentyczności, a więc przynajmniej pozór powiązania (choćby nawet wątpliwością) z biografią w jej klasycznym rozumieniu. Efekt ten widoczny jest zarówno wtedy, gdy pojawia się ona w sylwie niczym bezpośrednio dotknięcia autentyku, jako *ready made* (np. w *Laudzie* Miłosza w formie zacytowanego z *Korbuta* biogramu księdza Jucewicza), jak i wtedy, gdy obecna jest dzięki mimetyzmowi formalnemu jak w przypadku biogramów z *Miazgi* Andrzejewskiego. Efekt ten – choć już w formie śladowej – daje się dostrzec także wówczas, gdy przedmiotem przedstawienia w ramach fikcji staje się sama sytuacja pisania biografii.

Daleka jestem od twierdzenia, że biografie w ramach fikcji wyparły formy autobiograficzne, bywa jednak niekiedy tak, że obydwie te formy współgrają ze sobą¹³. Współczesne odmiany mitobiografizmu¹⁴ zależności te szczególnie wydobywają. Mam tu na myśli zwłaszcza dwie powieści: *Bohii* Konwickiego i *Biały kamień* Anny Boleckiej¹⁵. Za każdym razem snuta tu opowieść opiera się na hipotetycznie odtworzonych dziejach przodka (Babki – u Konwickiego, i Pradziadka – u Boleckiej), za każdym razem sytuacja opowieści rodzinnej zostaje ujawniona czytelnikowi. W *Bohii* często znajdziemy takie oto wstawki:

Moja babka Helena Konwicka, moja babka, której nigdy w życiu nie widziałem¹⁶.

(s. 19)

Wracam z takim mozołem przez wydmy minionego czasu [...] do mojej babki, Heleny Konwickiej, której ja nigdy nie widziałem i nikt z tych co znałem, nie spotkał jej nigdy

¹¹ Na przykład nie zajmuję się tu formami epistolograficznymi, które tworzą główną zasadę konstrukcyjną powieści Boleckiej *Kochany Franz*, Warszawa 1999.

¹² Wspomnieć tu należy o – obecnym w dzisiejszym literaturoznawstwie – utożsamianiu terminu biografia z życiorysem postaci literackiej, np. A. Czyżak *Zyciorysy polskie (1944–1989)*, Poznań 1997; P. Czaplinski *Ślady przelomu*, Kraków 1997; czy H. Gosk *Bohater swoich czasów*, Warszawa 2002. Taki zakres terminu jest znacznie szerszy od przyjętego przeze mnie.

¹³ Nie zajmuję się analizowanymi przez Lejeune'a pograniczami w rodzaju autobiografii w trzeciej osobie. (P. Lejeune *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, Kraków 2001).

¹⁴ Termin Czaplńskiego (*Ślady...*).

¹⁵ O stylizacji mitycznej, a także o możliwym wymiarze świata przedstawianego w *Białym kamieniu* pisze bardzo interesująco T. Mizerkiewicz (*Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*, Poznań 2001).

¹⁶ T. Konwicki *Bohii*, Warszawa 1987 (w nawiasach nr str. – z tego wdanía).

Szkice

[...] A może ścigam ją przez obszary przeczuć, przez jeziora tęsknot, przez gęste mgły niepewności. (s. 74)

Z kolei w *Białym kamieniu* czytamy:

Nie znalazłam mojego pradziadka. Urodziłam się czternaście lat po jego śmierci.¹⁷

Ponadto, w każdej z tych powieści wyeksponowaniu ulega główna strategia narracyjna, która łączy efekt referencji i fikcyjności, a więc efekt rzeczywistości autentycznej i zarazem wymagowanej.

Oczywiście można by wyliczać różnice. Na przykład u Konwickiego opowieść o życiu Heleny Konwickiej skupia się tylko na pewnych, ważnych zwłaszcza z perspektywy wnuka, wydarzeniach; w *Białym kamieniu* natomiast opowieść ogarnia cały życiorys przodka. Pierwszoosobowy narrator opowiadający domniemane zdarzenia z biografii swej babki przez cały czas ujawnia swoją perspektywę fikcyjnego świadka. Przez ustawiczne powtarzanie rodzowego nazwiska nie tylko uwypukla więzi rodzinne, ale też buduje specyficzny pakt referencyjny. Natomiast w powieści Boleckiej pierwszoosobowa narratorka daje znać o sobie wyłącznie na początku i na końcu powieści. W obrębie właściwej opowieści występuje narracja trzecioosobowa, często zbliżająca się do personalnej.

Wspólny tutaj jest fakt następujący: otóż dzięki takim strategiom buduje się pakt z czytelnikiem, polegający na ciągłym podważaniu – zdawałoby się – autentycznych odniesień i zarazem na podkreślaniu fikcyjnego wymiaru opowieści. Konwicki stwarza narracyjne „ja” kreujące przeszłość, Bolecka buduje ramę w pierwszej osobie i projektując narratora trzecioosobowego obdarza go mocą kreacyjną. I w pierwszym, i w drugim przypadku strategia ta nie sprowadza się do snucia domysłów, ale pozwala na swobodne wchodzenie w psychikę postaci. Panuje tu zasada: to, co nieznanne, bądź dostępne jedynie przez ślady przekazywanych wspomnień, można podporządkować potężne twórczości i ułożyć w uporządkowaną fabułę. W *Białym kamieniu* wędrówka do świata Pradziadka jest wprost nazwana „początkiem świata” (s. 7); z kolei w *Bohimi* czytamy:

Całe życie skradałem się w wyobraźni za ojcem [...] pragnąłem poznać jego tajemnicę. (s. 104)

Ale ja nie szukam pocieszenia i nie potrzebna mi jest prawda, bo ja ją sam tworzę [...] ja ją sam układam z zapamiętań [...], żeby zostawić za sobą i po sobie nagrobek. (s. 105)

Projekcja w przeszłość, fikcyjne odtwarzanie rodzinnej historii okazują się nie tylko próbą stwarzania siebie, ale pełnią rolę poszukiwań ugruntowania tożsamości. Choć jest wyjściem w stronę cudzego życiorysu, jednak w istocie stabilizuje „ja” opowiadającego, służy jego samorozumieniu, dając przynajmniej nadzieję na odnalezienie pełni, na uobecnienie stanu opisanego w wierszu Miłosza *Późna dojrzałość*: „Bo przychodzimy stamtąd, gdzie nie ma jeszcze podziału/na Tak i Nie,

¹⁷ A. Bolecka *Biały kamień*, Warszawa 1994, s. 7.

Łebkowska Narracja biograficzna w fikcji

ani podziału na jest, będzie i było”¹⁸. Za każdym razem biografia łączy się tu z autobiografią i z tworzeniem autonarracji, albowiem za każdym razem opowieść dziejów przodka współgra z wywoływaniem przeszłości, z wędrówką w czasie, by w efekcie czas ten przekroczyć, dochodząc do mitycznej jedności pozaczasowej¹⁹. Za każdym jednak razem jedność ta obnażana jest w swoim fikcyjnym jedynie wymiarze.

Owo odsłonięcie fikcyjnego wymiaru może – w narracjach biograficznych – służyć też innym celom. Otóż mogą one naruszać ontologiczny status świata, w którym toczy się życie bohatera opowieści. Nie mam tu jednak na myśli ani powieści rekonstruujących biografie i umieszczających fikcyjne uzupełnienia „dialogi, myśli postaci” w ramach beletryzowanej opowieści (zasada taka jest przecież wpisana w reguły gatunku powieści biograficznej i w ramach tego gatunku stanowi dla czytelnika zabieg oczywisty), ani też narracji opartej na ujawnionych hipotezach, a więc utrzymanej np. w trybie przypuszczającym, podsuniętym czytelnikowi „jak np. w esejach historycznych choćby w *Wielkim księciu* J.M. Rymkiewicza” – które w moim przekonaniu mieszczą się jeszcze w obszarze fikcji epistemologicznych. Ograniczam się jedynie do wykreowanych – w ramach fikcji – biografii postaci autentycznych, które ukazane zostają w sposób całkowicie niezgodny z ogólnie znanymi faktami. Takie kontrfaktyczne konstrukty (zresztą także te oparte na hipotezach) często występują we współczesnych powieściach historycznych, odnaleźć je można – jak wiadomo – zwłaszcza (choć rzecz jasna, nie tylko) w powieściach Parnickiego. Co istotne, w jego późnych powieściach konstrukty hipotetyczne i kontrfaktyczne łączą się z możliwymi wersami własnej biografii²⁰. Wprowadzenie biografii w światy możliwe – kontrfaktyczne, a także hipotetyczne – odbywa się w porozumieniu z odbiorcą. Na wiele sposobów (u Parnickiego jest to wręcz wymóg) sygnalizuje się czytelnikowi możliwy jedynie wymiar ukazywanego życiorysu. Nie trzeba chyba dodawać, że tego rodzaju biografie wiążą się z odmianą powieści zwanej historiograficzną metafikcją. Analogicznie rzecz wygląda w wydanym niedawno zbiorze Stefana Chwina i Krystyny Lars zatytułowanym *Wspólna kąpiel*. Na okładce czytamy: „Zawsze fascynowała nas myśl, że to co istnieje jest tylko jednym z wariantów Możliwego. Zobaczyć tę Inność, która sąsiaduje z rzeczywistością”²¹.

Projekcje tego, co możliwe, obejmują w tym zbiorze pojedyncze i z reguły przelomowe zdarzenia z życia sławnych osób: Żeromski odbiera nagrodę Nobla;

¹⁸/ Cz. Miłosz *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 8.

¹⁹/ U Konwickiego: „Gdzież jest moja babka, moja stworzona przeze mnie babka Helena Konwicka, która razem ze mną przeżyje swoją miłość i razem za mną któregoś dnia umrze” (s. 105); u Boleckiej, w motcie z Junga otwierającym powieść: „Jestem zarazem Młodzieńcem i Starcem [...] Dla każdego jestem śmiertelny, a jednak nie dotyka mnie odmiana czasu”.

²⁰/ Szerzej zajmowałam się tymi sprawami (w tym także twórczością Parnickiego) pod kątem światów możliwych w książce *Fikcja jako możliwość*, Kraków 1998.

²¹/ S. Chwin, K. Lars *Wspólna kąpiel*, Gdansk (brak daty wydania).

Szkice

Lechoń rezygnuje z popelnienia samobójstwa, Tadeuszowi Borowskiemu „ciąć na przegubach goją się dobrze” (s. 55). Przekroczenie tego, co „rzeczywiste” może łączyć się z zakłóceniem czasu: Mickiewicz idący Krakowskim Przedmieściem „po drugiej stronie ulicy widzi Tyrmanda, który na jego widok przyspiesza kroku” (s. 51).

A zatem swoista odmiana narracji biograficznej przybiera formę bądź wielu wersji – czasem sygnalizowanych jedynie jako koncept – bądź zbliżeń scenicznych (jak we *Wspólnej kąpeli*). Za każdym razem spoza tych projekcji przeziiera ciąg autentycznych zdarzeń, które – jak się zakłada – są znane czytelnikowi. We *Wspólnej kąpeli* techniki narracyjnego zbliżenia (mowa niezależna oddająca tok myśli postaci, opis nakierowany na szczegół itd.) przez swój uwznioślający charakter służą sugestii pochwycenia chwili, której nie było dane zaistnieć. Jedno zdarzenie, które nigdy nie miało miejsca, niczym epifanijny błysk, w innym świetle ukazuje powszechnie znaną biografię. Zarazem zdarzenia z życia autentycznych postaci przeniesione w wymiar niespełnionej możliwości (niczym w wierszu Szymborskiej *W biały dzień*) rodzą pytania o to, w którym ze światów jesteśmy²². W pierwszym więc rzędzie – powtórzmy – problematyzują ich ontologiczny wymiar.

W dotychczasowych przykładach na różne sposoby przekroczeniu ulega pakt powieściowej biografii. W przypadku – opartych na poszukiwaniu własnej tożsamości – mito- i zarazem automitobiograficznych historii rodzinnych wiedza o ukazywanym świecie podlega wprawdzie destabilizacji, ale wsparta zostaje fikcyjno-twórczym poszukiwaniem; w przypadku narracji wirtualnych destabilizacji podlega wymiar ontologiczny, choć w tle przebija także aspekt epistemologiczny. Albowiem wejście w możliwe światy okazuje „się jedną z dróg, by trochę lepiej zrozumieć to, co wydarzyło się – jak mówimy – n a p r a d ę”²³.

Inaczej rzecz wygląda w sytuacji, gdy w biografiach fikcji literackiej wyeksponowaniu ulegają same procedury poznawcze. Zabiegi narracyjne, służące ich wydobyciu dają się zauważyć w szczególnie dużym zagęszczeniu w opowiadaniach biograficznych Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. I to zarówno w tych, które mówią o życiu autentycznych postaci (np. *Gasnący Antychryst*, *Książę Mediolanu*, *Labirynt Casanovy*, *Głęboki cień*, *Kamień filozoficzny*), ale także w tych, w których w formę gatunkową opowiadania biograficznego na zasadzie mimetyzmu formalnego włożona zostaje opowieść o postaci fikcyjnej. Tak właśnie dzieje się w opowiadaniach: *Z biografii Diego Baldassara* i *Ugolone z Todi. Nekrolog filozofa*. Herling-Grudziński z reguły ujawnia drogę dochodzenia do prawdziwej wersji zdarzeń; dzięki strategiom detektywistycznym, odtwarzaniu procesu sądowego

²² Oczywiście posługuję się tu pytaniem Dicka Higginsa, wykorzystywanym przez B. McHale’a w jego książkach o prozie postmodernizmu.

²³ S. Chwin, K. Lars *Wspólna...*

Łebkowska Narracja biograficzna w fikcji

(*Głęboki cień*), dzięki przelamującym się w parodię zabiegom stylizacyjnym²⁴ uwiarygodnia układanie losów postaci w ciągi przyczynowo-skutkowe. Przez cytowanie źródeł historycznych czy istniejących już wcześniej biografii ukazuje życie swych bohaterów bądź w przebiegu chronologicznym, bądź poprzez pętle czasowe, najczęściej jednak z perspektywy ich śmierci²⁵. Biografie te podporządkowane bywają przejrzystym konstrukcjom kompozycyjnym, przybierają formę portretu, budowane są na zasadzie paraleli. Co więcej, narrator zazwyczaj nieustannie oscyluje tu między formą pierwszoosobową (gdy np. zapoznaje się ze źródłami) i trzecioosobową – dającą mu możliwość przenikania do wnętrza postaci bez pośrednictwa trybu przypuszczającego, a więc w sposób typowy dla fikcji. Ów zmienny dyktans w przypadku biografii postaci fikcyjnej przeradza się w strategię świadka biografii. Wówczas niezwykle wyraźnie płaszczyzna autotematyczna połączona zostaje z parodią gatunku. (Do strategii tej przyjdzie nam jeszcze powrócić).

Za każdym razem procedura dociekania – czy domniemywania losów, postawy psychicznej, światopoglądu bohatera – staje się tu celem pierwszoplanowym. Dążenie do uchwycenia „bezwładnej miazgi życia”²⁶ w karby narracji, dążenie do ujęcia owej miazgi w struktury rozumienia samo w sobie staje się celem. Innymi słowy, poszukiwanie nie oznacza tu wiedzy pewnej; zazwyczaj opowiadanie funkcjonuje jako dochodzenie do prawdy, a nie jej posiadanie. Trud narracji wart jest jednak wysiłku, opowieść ma w sobie potencjał zrozumienia cudzego życia i dlatego jest podejmowana. Nie ma w twórczości Grudzińskiego zniechęcenia czy sceptycyzmu. Jednakże – powtórzmy – ów potencjał epistemologiczny narracji łączy się raczej z wypukleniem samej procedury poszukiwania aniżeli z wiedzą pewną.

Na inscenizację mechanizmów biografii pozwala w szczególności – wspomniana już – strategia świadka biografii. Strategia ta, którą znaleźć można w opowiadaniu Herlinga *Z biografii Diego Baldassara*, wmontowana w pakt fikcji literackiej nawiązuje do szacownych tradycji słynnych biografów: Goethego (Eckermann), S. Johnsona (Boswell), znana jest także chociażby z *Doktora Faustusa* Tomasa Manna. Skoro biograf i podmiot jego działań znają się osobiście, wobec tego przedmiotem opowieści stają się ich spotkania, rozmowy i wreszcie – a właściwie w szczególności – sam proces pisania. Strategia ta (prócz faktu, że może być pozbawiona biologicznej finalności – mówiąc wprost – nie musi kończyć się śmiercią bohatera biografii) kryje w sobie także istotne dla współczesnych powieści biogra-

²⁴ Gdyby porównać opowiadanie *Z biografii Diego Baldassara* z powieścią Hildesheimera *Marbot*, przyznać trzeba, że różnice są tu widoczne gołym okiem. W opowiadaniu Grudzińskiego przez cały czas sygnalizuje się czytelnikowi fakt, że ma do czynienia z fikcją.

²⁵ Bolecki zaproponował, by nazwać wszystkie opowiadania biograficzne Herlinga-Grudzińskiego o filozofach „nekrologami” (G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Dragoni*, Warszawa 1997).

²⁶ O częstej metaforze miazgi w piśmarstwie Herlinga-Grudzińskiego pisze R. Nycz (*Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2002).

ficznych możliwości. Zwłaszcza ujawnioną obopólną autokreacyjność. Dzięki tej strategii metafikcyjność osiągać może swoje *apogeu*m.

Tak dzieje się w jednej z najgłośniejszych powieści drugiej połowy XX wieku, jaką jest *Blady ogień* Vladimira Nabokova (1962). Przedmiotem opowieści są komentarze fikcyjnego wydawcy, Charles'a Kinbote'a, do poematu równie fikcyjnego poety, Johna Shade'a, zabitego w niejasnych okolicznościach (choć na oczach swego biografą). Przypomnieć tu należy, że *Blady ogień* w zasadzie wpisuje się w inne formy gatunkowe, składa się mianowicie z przedmowy i komentarza autorstwa Kinbote'a oraz z poematu Shade'a, umieszczonego w części środkowej. Można by zatem powiedzieć, że akcja rozwija się przez relacje między tekstem komentowanym i jego komentarzem. Jednakże poemat ma charakter opisu własnego życia, z kolei komentarz okazuje się próbą biografii²⁷. Komentator chce być jednocześnie biografem, ale biografem, który – ponieważ znalazł osobiście bohatera swej opowieści – uzurpuje sobie prawo do wiedzy na temat tajemnic jego osobowości. Na tym nie koniec. Kinbote/Botkin, domniemany król Zembla bądź rosyjski emigrant, jest bowiem zarazem przekonany, że poemat, którym zawładnął po śmierci Shade'a, będzie zawierał wszelkie sugestie podsuwane przezeń poecie. A sugestie te były dlań niebagatelne, poemat miał bowiem skrywać w sobie elementy biografii późniejszego komentatora. Tak więc w efekcie, czytając i komentując poemat, pisze własną wersję swojego i Shade'a życia. Zapis lektury cudzego poematu autobiograficznego przekształca się tym samym w nową biografię. Która wersja zdarzeń jest wersją prawdziwą, a także, czy Shade wpisał w swój poemat sugestie Kinbote'a, czy też Kinbote je przez cały czas poematowi imputuje – oto pytania *implicit*e wpisane w powieść Nabokova. Pytania te nie uszły uwagi Briana McHale'a, dla którego *Blady ogień* jest „zdominowany przez absolutną niepewność epistemologiczną”. Albowiem: „wahamy się nie tylko między poszczególnymi hipotezami, ale także między perspektywą epistemologiczną i ontologiczną”²⁸.

Nie sposób nie zgodzić się z McHalem. Powieść Nabokova jest w istocie opowieścią o kryzysie komentatora, o kryzysie interpretacji i zarazem – jak chce McHale – o kryzysie epistemologicznym. Dodajmy, że kryzys sięga w tej powieści w równym stopniu poznania świata, jak i poznania siebie i innego. Ustawiczne utrzymywanie czytelnika w niepewności co do właściwej wersji zdarzeń dowodzi bowiem w pierwszym rzędzie monadyczności podmiotowej i pełnego sceptycyzmu poznawczego także w relacjach międzyludzkich. Cała zatem inscenizacja narracji biograficznej ukazuje zamknięcie w granicach niepoznawalności, zaś opowiadanie cudzej historii staje się wbrew wyraźnemu pragnieniu współbycia nieporozumieniem i – chcąc nie chcąc – przejawem zagarnięcia, dominacji nad innym.

²⁷ Nawiązanie do gatunku biografii potwierdza też fakt, że powieść Nabokova otwiera znamienne motto, mianowicie fragment z *Zywota Samuela Johnsona* pióra Jamesa Boswella.

²⁸ B. McHale *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej*, przeł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 365.

Łebkowska Narracja biograficzna w fikcji

Opowieść o cudzym życiu może stać się figurą świata przedstawionego w sposób jeszcze bardziej wyrazisty. Bywa wówczas z reguły jedną z zasad konstruujących fabułę. Strategia świadka biografii takim formom – rzecz jasna – sprzyja, ale opowieść biograficzna może stać się figurą świata przedstawionego także wówczas, gdy opisanie czyichś losów utożsamione zostaje z wędrówką w sensie dosłownym i zarazem z wędrówką przez własne życie – w sensie symbolicznym. Tego typu sytuacji napotkać można w *Domu dziennym, domu nocnym* Olgi Tokarczuk. Zacząć trzeba od tego, że w powieści tej dominuje zasada ambiwalencji; z jednej strony narracji przypisana jest moc szczególna – to co opowiedziane ma szansę zaistnienia („Bo zima musi być opowiedziana, żeby mogło przyjść lato”²⁹). Z drugiej jednak strony narracja funkcjonuje tu jako pragnienie odsłonięcia prawdy, poznania innego, jako pragnienie osiągnięcia pełni wiedzy, jednakże pewność epistemologiczna nie jest wcale jej cechą gwarantowaną. Trudno zatem mówić tu o jakimś przesadnym optymizmie. Rzecz istotna, świat powieści opleciony jest siecią narracji, czasem wzajemnie ze sobą powiązanych, czasem fragmentarycznych, czasem domykających w sobie spójną fabułę, ujętych w nadrzędną ramę narracji pierwszoosobowej. Co ważne, szczególnie wiele powiązań w owej sieci ma przewijająca się przez całą powieść, ale w końcu układającą się w zborną całość historia mnicha Paschalisa, hagiografa Kummernis. Opisywanie życia niedoszłej świętej (na której temat istnieją autentyczne zapisy), a właściwie tworzenie życiorysu pod wpływem natchnienia łączy się z dojrzwaniem mnicha. Hagiografia współgra z opowieścią narratorki o jego losach, współgra z jego *Bildungsbiographie*. Stopnie inicjacji nierozzerwalnie wiążą się z bohaterką jego hagiografii. Otóż otaczane czcią wizerunki Kummernis przedstawiają ją jako rozpiętą na krzyżu postać kobiecą z twarzą pokrytą męskim zarostem. Taki wygląd łączący cechy obu płci – uzasadniony w ramach jej historii jako dar od Boga, umożliwiający ucieczkę od ojca i pozostanie w klasztorze – znajduje paralełę w osobowości Paschalisa. Zasada transgresji płci funkcjonuje jako łącznik między biografem i jego bohaterką. Hagiograf chce być kobietą i za pomocą strojów coraz bardziej upodabnia się do płci przeciwnej. Pisanie biografii staje się doznawaniem i uświadamianiem sobie własnej cielesności. Transseksualny Paschalis pisząc biografie utożsamia się zarazem z androgynicznością swojej bohaterki. Przekraczanie granic własnej płci prowadzi tu w prostej linii do kontaminacji przeciwieństw, która to kontaminacja nasycy całą powieść Tokarczuk³⁰. Owo połączenie przeciwieństw, widoczne w całej powieści odzwierciedla tęsknotę do pełni³¹. Jednak, choć różne odmiany tej tęsknoty odbijają się tu w sobie, to pełnia jest nieosiągalna. Dlaczego? Otóż wyeksponowany tu, narracyj-

²⁹ O. Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1998, s. 13.

³⁰ O kwestiach tych w sposób wyczerpujący i w pełni przekonujący pisała M. Lizurej w artykule *Androgyne – archetypowy symbol pełni. O transgresji ciała i ról płciowych w powieści Olgi Tokarczuk „Dom dzienny, dom nocny”*, w: *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2001.

³¹ Tamże.

Szkice

ny charakter poznania, dający szansę, by zdomowić się w świecie przez jego opowiedzenie, okazuje się uzależniony od czasu. Czas i narracja mogą być jedynie gwarantami tożsamości, gwarantami wyjaśniania świata, ale niczym więcej. Kwestia ta dwukrotnie wprost pojawia się w powieści. Po raz pierwszy – na początku, w scenie snu-widzenia, i po raz drugi – w wizji Kummernis, wizji zbudowanej zresztą na zasadzie paralelnej do sceny otwierającej powieść. Czytamy tu:

wtedy pojęłam o świecie całą prawdę – że to czas uniemożliwia światłu dotarcie do nas. Czas nas oddziela od Boga i dopóki jesteśmy w czasie, jesteśmy uwięzieni i wydani na pastwę ciemności. I dopiero śmierć nas uwalnia z jego okowów, ale wtedy nic nie mamy już do powiedzenia o życiu. (s. 132)

Mogłoby się więc wydawać, że czasowość jako wyznacznik narracyjnego poznania (świata, „innego” i siebie – jakby powiedział Ricoeur³²) tworzy zarazem zaporę niemożliwą do pokonania. Pozostawałoby więc w takiej sytuacji jedynie tkąć narrację i mieszkać w nich. Ale nie darmo w powieści Tokarczuk dominują ambiwalencje. Narracja może tu zostać obdarzona gwarancją wiecznego życia i tym sposobem, mimo wszystko, umożliwić przekroczenie czasu: „Ten, kto opowiada, zawsze jest żywy, poniekąd nieśmiertelny. Wychodzi poza czas” (s. 215). Nic dziwnego, że zdania te zamykają jedną z wersji zakończenia historii Paschalisa³³.

Przywykliśmy do tego, że biografia winna nieść w sobie pragnienie „odkrywania innego”, niezależnie od tego, czy jest ono możliwe do spełnienia. Rzecz jednak znacznie się komplikuje wtedy, gdy przedstawiane życie nie tylko wymyka się działaniom porządkującym (do tego wszakże też zdołaliśmy się przyzwyczaić), ale również wówczas, gdy polega zarazem na nakładaniu coraz to nowych wcieleń i na próbach utożsamiania się z cudzymi biografiami. Opowiadanie Izabeli Filipiak *Rosyjska księżniczka* jest próbą zapisu takiego właśnie życia. Franciszka Szanzkowska i (w jednej osobie) Anna Anderson wcielająca się w postać rosyjskiej księżniczki Anastazji Romanowej sama zadbała o wielowersyjność swoich dziejów. Rozumiejąca rekonstrukcja nie jest tu możliwa. Choć narratorka pisząca o jej życiu – świadoma sytuacji – z prób takich nie rezygnuje. Opowieść ta musi jednak przybierać formę „odprysków, odłamków, jak po wybuchu”³⁴.

Biografia z odprysków polega na zaczynaniu opowiadania wciąż od nowa, na cytowaniu fragmentów z gazet, na opisie fotografii, a także na przywoływaniu filmu o Anastazji³⁵. Jednocześnie autorka biografii ciągle ujawnia próby uporządkowa-

^{32/} P. Ricoeur *Życie w poszukiwaniu opowieści*, przeł. E. Wolicka, „Logos i Ethos” 1993 nr 2.

^{33/} Jest rzeczą zmienną, że Marta – postać najgłębiej zanurzona w mitycznej rzeczywistości – pozbawiona jest biografii: „Co dalaby mi jej biografia, jeżeli w ogóle Marta miała jakąś biografię? Może są ludzie bez biografii, bez przeszłości i bez przyszłości, którzy zjawiają się innym jako wieczne teraz?” (s. 12).

^{34/} I. Filipiak *Niebieska mniszka*, Warszawa 1997, s. 193.

³⁵ O opowiadaniu tym pisałam także w artykule *O pragnieniu empatii*, „Teksty Drugie” 2002 nr 5.

Łebkowska Narracja biograficzna w fikcji

nia faktów, odsłaniając metafikcyjny wymiar – opowieść polega bowiem na nakładaniu warstw pośredniczących. Ale to właśnie ów nadmiar daje jedyną szansę zbliżenia do Joanny-Anastazji. Co więcej, podobieństwo między narratorką i bohaterką jej biografii jest tu wręcz narzucone czytelnikowi; łączy je wyobcowanie, potrzeba miłości, rozstanie z mężczyzną, depresja, bliskość śmierci, fascynacja zmianą własnego „ja”, szukanie innych wcieleń. Inność Joanny-Franki staje się tu – jak zwykle – przedmiotem dążeń empatycznych. Jednakże sama procedura opisywania/kreowania wyglądu, cielesności (bądź triumfującej, bądź wyniszczonej), a także wpisane w nią próby empatycznej mediacji zaczynają prowadzić w stronę utraty własnej tożsamości. Mimo fascynacji sytuacja ta budzi lęk („Bałam się, że stanę się nią, podobnie jak ona stała się Anastazją” – s. 160). W pewnym momencie to, co fascynujące i niebezpieczne, zaczyna się urzeczywistniać i zagarniać piszącą: „Już nie istnieję poza obszarem tego tekstu. Poza tym zapisem nie ma mnie. Byłam rosyjską księżniczką? Tak, zapewne, musiałam na chwilę się nią stać” (s. 206). Jedyna możliwa – odpryskowa – narracja, służąca odkrywaniu innego staje się obrysowywaniem krajobrazu po „eksplozji”, po przekroczeniu własnych granic, krajobrazu, który łączy obydwie kobiety. Sama „eksplozja” o wymiarze epifanijno-traumatycznym – choć nieopowiedziana wprost – wymusza „uczenie się na nowo języka” (s. 206). Zarazem nie może jednak ulec zapomnieniu:

Ale nigdy nie straciłam pamięci. Pozwoliłam, żeby wrysował się pod moją skórę niewidoczny szyfr, rodzaj wewnętrznego tatuażu. To z niego wywodzi się tęsknota, której nie staram się pozbyć, przeciwnie, którą chciałambym podtrzymać. Z niego wywodzi się czułość, która ma wiele imion. (s. 206)

To, co pozostaje, jest zamknięte w opowieści zaszyfrowanej, nieprzekazywalnej.

Rzec by należało, że zatoczyliśmy koło; w przedstawionych na początku powieściach (w biografiiach rodzinnych) dominowała zasada poszukiwania, wspierana przez próby snucia spójnej opowieści, natomiast w narracji „odłamkowej” (u Filipiak) punktem dojścia jest zamknięcie w sferze niewypowiadalnego, sobie tylko znanego szyfru; w pierwszych dominowała wyobraźnia, w ostatnich – cielesność.

Przed wszystkim we współczesnych narracjach biograficznych dwa wymiary – na różne sposoby – ulegają wypukleniu: ontologiczny i epistemologiczny. Z kolei, jeśli na jednym biegunie umieścić by można pragnienie wiary w sensowność narracji i w narracyjność sensu, to na drugim widoczne by było pęknięcie między potrzebą opowiadania – i zarazem pojmowania – a poczuciem nieopowiadalności, a więc pęknięcie między narracją konieczną, ale niemożliwą. W ramach relacji międzyludzkich natomiast narracje te oscylują od próby odkrycia innego do pragnienia poznania siebie.

Szkice

I choć opisane tu sytuacje są skrajnie różne, to jednak – przyznać trzeba – w każdej z nich potencjał fikcyjotwórczy okazuje się równie silny. Niezależnie bowiem od tego, jakie działania porządkujące przyjmujemy, elementem wspólnym, zabarwiającym – w różnym stopniu – wszystkie analizowane odmiany okazuje się metafikcja. Można by się oczywiście zastanawiać, czy przypadkiem nie jest po prostu tak, że opowiadanie biograficzne (w przyjętym przeze mnie zakresie) ucieleśnia w sobie i wydobywa repertuar cech dzisiejszej prozy. Ale można też powiedzieć inaczej: to ponadczasowa i jednocześnie obecna sytuacja człowieka w świecie, a także nakierowanie uwagi na innego, znamienne dla tej właśnie literatury przyczyniają się do coraz to nowych obszarów, które otwierają się przed narracją biograficzną i zarazem do coraz wyraźniejszej jej obecności we współczesnej fikcji.

Dorota KOZICKA

Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”. (Między esejem a autobiografią)

1.

Próby usytuowania współczesnych relacji z podróży wobec tradycji gatunku i na tle XX-wiecznej literatury napotkać muszą szereg trudności związanych między innymi z tym, że objęte tą nazwą teksty nie posiadają odrębnej, wyraźnie rozpoznawalnej formy gatunkowej. P o d r ó ż definiuje się jako dziedzinę piśmiennictwa obejmującą sprawozdania z wszelkiego rodzaju wypraw i wyznacza jej szerokie granice od dokumentarnych relacji faktograficznych po opowiadania o podróżach zmyślonych (również fantastycznych). Pomiędzy tymi biegunami mieszczą się różne odmiany gatunkowe: podróże-opisy, podróże przygodowe, użytkowe, intelektualne. *Słownik terminów literackich* zawiera wzmiankę o żywotności tego ostatniego nurtu obejmującego obok utworów powieściowych również takie, „w których relacja z podróży – traktowanej jako zajęcie edukacyjne, badawcze lub literackie – przechodzi swobodnie w formę eseju, traktatu, szkicu publicystycznego lub poetyckiej impresji”¹, często przybiera też formę dziennika podróży. Przedmiotem moich rozważań są utwory określane przez Janusza Sławińskiego mianem p o d r ó ż y i n t e l e k t u a l n y c h, a dokładniej – te spośród nich, które mają charakter referencyjny. Jako punkt wyjścia przyjmuję bowiem –

^{1/} J. Sławiński *Podróż*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 394-395. Sławiński podaje następujące przykłady podróży intelektualnych: L. Sterne *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*; A.N. Radiszczew *Podróż z Petersburga do Moskwy*; J.W. Goethe *Podróż włoska*; Th. Gautier *Podróż do Hiszpanii*; A. De Custine *La Russie en 1839*; G. De Nerval *Voyage en Orient*; J. Iwaszkiewicz *Podróże do Włoch i Podróże do Polski*; J.J. Szczepański *Trzy podróże*. Por. też W. Ostrowski *Podróż*, w: *Materiały do Słownika Rodzajów Literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1979, XXII, z. 2.

za Zlatko Klatikiem i Romanem Zimandem – wąską formułę tej formy literackiej, odnoszącą się do spisanej lub podyktowanej relacji prozatorskiej z rzeczywistą podróżą autora^{2/}. W polskich definicjach teoretycznoliterackich (w odróżnieniu od stanowiska badaczy niemieckich) nie ma wyraźnego podziału na utwory opisujące autentyczne podróże i utwory fikcjonalne z dominującym wątkiem podróży, a podstawę klasyfikacji podróży jako formy literackiej stanowi przede wszystkim kryterium tematyczne. Sądzę jednak, że mimo charakterystycznego dla współczesnej prozy przemieszania form gatunkowych, fikcji i autentyku należy – na potrzeby niniejszych rozważań – odróżnić szerokie określenie podróżopisarstwa, obejmujące zarówno relacje fikcjonalne, jak i niefikcjonalne według kryterium kompozycyjnego schematu podróży, od definicji obejmujących relacje autentystyczne, w których podkreślona zostaje prawdziwość przeżyć podróżującego autora. Mimo podobieństwa wewnętrznej kompozycji motywu wędrówki utwory te różnią się przecież zarówno konstrukcją narratora, jak i sposobem funkcjonowania w komunikacji literackiej.

Tak zawężona perspektywa badawcza pozwala skupić się na współczesnych prozatorskich, niefikcjonalnych relacjach z podróży i traktować dziennik, pamiętnik, wspomnienie, list czy esej jako konkretny, indywidualny sposób realizacji wzorca relacji podróźniczej. P o d r ó ż funkcjonuje przecież jako forma literacka o ogromnej tradycji, znana i rozpoznawana w całym kręgu kultury europejskiej. Nieostrość gatunkowa – wynikająca z wzajemnego przekraczania granic pomiędzy różnymi formami gatunkowymi przy zachowaniu wyraźnej cechy gatunkotwórczej (tematu oraz dominującej kategorii przestrzeni) – wpłynęła na elastyczność tej formy i spowodowała, że jest ona ciągle nośna i otwarta na modyfikacje. Tej otwartości sprzyja również zależność omawianego gatunku od obyczajów, praktyk społecznych i przemian cywilizacyjnych poszczególnych epok (wynikająca chociażby z faktu, iż różne sposoby podróżowania warunkują odmienne rodzaje percepcji). Moim celem nie jest jednak dokonywanie ścisłych klasyfikacji tym bardziej, że we współczesnej praktyce literackiej mamy do czynienia z tekstami łączącymi cechy wielu gatunków dokumentarnych i fikcjonalnych. Sądzę jednak, że warto wnikliwie spojrzeć na XX-wieczne opisy podróży i zastanowić się, w jaki sposób realizują one tradycyjny wzorec oraz w jakim

^{2/} R. Zimand „Zaproszenie – Pożegnanie”, w: *Materiał dowodowy. Szkice drugie*, wybór i oprac. D. Siwicka, Biblioteka „Kultury”, 1992, 477. Autor opiera się na tezach Z. Klatika, który podejmuje próbę opisu „podróży” jako gatunku, wskazując na podstawowe (poza tematycznym) elementy tworzące jego strukturę. Wyznaczył je przede wszystkim w opozycji do prozy fikcjonalnej, ale też do innych gatunków dokumentarnych, podkreślając jednakże płynność granic między poszczególnymi tekstami. Zdaniem Klatika, strukturalne cechy podróży to dokumentarny zapis autentycznego przeżycia dokonanego w konkretnym czasie i przestrzeni. narracja pierwszoosobowa odzwierciedlająca identyczność narratora i autora, wyeksponowana rola narratora, który przejmując funkcje bohaterów prozy epickiej i stanowi medium przekazujące równocześnie informację o świecie i o sobie. Przy czym równowagę tych dwóch funkcji informacyjnych uważa Klatik za jedną z najważniejszych cech podróży (*Ueber die Poetik der Reisebeschreibung*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. XI, z. 2).

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

kierunku się od tego wzorca oddalają. Nie ulega bowiem wątpliwości, że teksty oparte na „impulsie podróźniczym” – które określamy jako eseje, szkice, dzienniki, wspomnienia – nawiązują wyraźnie do tradycji relacji z podróży. Dla oddania ogólnego charakteru tych odniesień warto przypomnieć tezę Stanisława Balbusa o przeniesieniu się współczesnej taksonomii genologicznej z obszaru paradygmatyki form literackich w rejony hermeneutyki. W ten sposób – zdaniem badacza – konkretne formy literackie zjawiają się zawsze (i od strony autora, i od strony odbiorcy) w przestrzeni hermeneutyknej, w której gatunki istnieją jako historycznie okrzepłe paradygmaty i dostępny każdemu (przez określone tekstowe reprezentacje) zasób form tradycji literackiej.

2.

Czesław Niedzielski w pracy poświęconej teoretycznoliterackim tradycjom prozy dokumentarnej wyodrębnia dokumentarny i literacki model podróży, wskazuje na jej związki z reportażem i z powieścią, przekonująco pokazuje również genetyczną i strukturalną zbieżność dokumentarnego modelu relacji podróźniczej i konstrukcji reportażowych³. Jego zdaniem, taki model podróży, w której rzeczywisty podmiot łączy w relacji poznawczej opis świata z egzystencjalnym w owym świecie usytuowaniem, jest realizowany przez współczesne konstrukcje reportażowe, narzucające odbiorcy aktualnościową interpretację bieżących wydarzeń i wywodzi się bezpośrednio od *Podróży do Holandii* Jana Potockiego oraz *Podróży po Polsce* Jezierskiego, przez *Obrazy z życia i natury* Kraszewskiego i *Listy z Ameryki* Sienkiewicza. Istotne przy tym jest, iż

formantem modelowym jest tu zawsze zetknięcie się autora z rzeczywistością, której autentyczność może być społecznie zweryfikowana, ponieważ istnieją pozajednostkowe płaszczyzny odniesienia, lecz konkretny układ sytuacji realizuje się poza ściśle określonym polem percepcyjnym odbiorcy.⁴

W kontekście zagadnień związanych ze współczesnym reportażem przytacza Niedzielski dwa przykłady: *Zyto w dżungli* Zbigniewa Uniłowskiego oraz *Księżkę o Sycylii* Jarosława Iwaszkiewicza, reprezentujące – jego zdaniem – dwie przeciwstawne odmiany relacji podróźniczej. Zauważa wprawdzie, że ta ostatnia „odbiega daleko od konwencji reporterskich”, a jej wartość kryje się nie w walorach użytkowych, lecz w opisanych przeżyciach autora, nie wychodzi jednakże poza definicję reportażu⁵.

Identyczne stanowisko zajmuje Niedzielski jako autor hasła *Reportaż* (w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*) po scharakteryzowaniu rodowodu i głównych wyznaczników tego gatunku omawia różne jego modele, a wśród nich

^{3/} Cz. Niedzielski *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej [podróż – powieść – reportaż]*, Toruń 1966.

^{4/} Tamże, s. 55.

^{5/} Tamże, s. 194-195.

reportaż podróżniczy, wymieniając obok książek Fiedlera, Centkiewicza, Janty-Polczyńskiego, Uniłowskiego i Pruszyńskiego również *Dwie wiosny* Parandowskiego, *Podróże do Włoch* i *Podróże do Polski* Iwaszkiewicza, *Świat wielu czasów* J.J. Szczepańskiego⁶.

Wydaje się jednak, że przyjmując takie – zbyt uogólniające – stanowisko Niedzielski nie tylko nie bierze pod uwagę zmian, które zaszły we współczesnych relacjach z podróży, ale przechodzi też do porządku nad trwałymi wyznacznikami p o d r ó ż y jako gatunku, nie pokrywającego się przecież w sposób całkowity z wykrystalizowanym w XX wieku reportażem. Związki genetyczne i strukturalne pomiędzy podróżą i reportażem są oczywiste, niewątpliwie istnieje też ważny i szeroko reprezentowany model relacji podróżnej, która przynależy do reportażu, trzeba jednakże podkreślić, że istnieją również takie podróże, które nawiązują do tradycji gatunku, są relacjami autentystycznymi, nie są jednak reportażami. Ich źródeł należałoby szukać raczej w *Podróżach sentymentalnych* Sterne'a, *Podróży do Włoch* Goethego, *Opisu podróży z Paryża do Jerozolimy* Chateaubrianda, *Wędrówkach Childe Harolda* Byrona, *Podróży do Ziemi Świętej* i *Beniowskim* Słowackiego – jako wzorów formy wypowiedzi otwartej, wielowątkowej, dającej możliwość porównywania różnych systemów wartości, snucia intelektualnych refleksji i utrwalania przeżyć autora.

Jednoznaczne przyporządkowanie wszystkich podróży autentystycznych do relacji reportażowych nie uwzględnia nie tylko zróżnicowania estetycznego poszczególnych tekstów, ale przede wszystkim ukierunkowania wypowiedzi „ja” mówiącego. Niewątpliwy jest bowiem fakt, że te relacje podróżnicze, które koncentrują się na wierności opisu, na obiektywizacji opisywanego świata, bliskie są reportażowi, natomiast teksty skupione bardziej na procesie postrzegania rzeczywistości i rodzących się przy tym refleksjach – zawierające wyraźne akcenty autobiograficzne bądź nastawienie eseistyczne – wymykają się jego gatunkowym regułom. W reportażu podróżniczym głównym celem jest zawsze – mniej lub bardziej obiektywne – przedstawienie jakiejś rzeczywistości. I chociaż – jak zauważa Niedzielski –

w każdej, nawet najbardziej scjentystycznej odmianie modelu podróży, opis rzeczywistości jest zintegrowany z opowiadaniem podmiotu o samym sobie. Podmiot wypowiedzenia rządzi bowiem dystansami przestrzennymi i czasowymi, przeciwstawia je i utożsamia, nieustannie konfrontuje obserwację z osobistym systemem pojęć i sądów o przedmiocie tych obserwacji.⁷

⁶ Cz. Niedzielski *Reportaż*, w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. II, Warszawa 2000, s. 97- 99.

⁷ Cz. Niedzielski *O teoretycznoliterackich...*, s. 54. Autor przypomina, że opisy podróżnicze stanowiły jeden z ważnych komponentów rozwoju powieści, natomiast w okresie Oświecenia rozdział między dawną romansową odmianą prozy fabularnej a wzrastającą w estetyczne znaczenie powieścią doprowadził do narodzin wtórnej opozycji między prozą fabularną a formami piśmiennictwa dokumentarno-deskryptywnego. Warto również zaznaczyć, że dla Niedzielskiego nowożytna teoria prozy powieściowej stanowi punkt odniesienia i kryterium literackości dla „wszelkich

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

– to jednak w przypadku artystycznych relacji z rzeczywistych podróży projekcja określonych poglądów czy nawet osobowości autora dokonywana w szczególnej sytuacji poznawania i doświadczania „innego”, prezentacja własnych zainteresowań i przeżyć – stanowi cel nadrzędny. W tym kontekście podróże, stanowiące przedmiot niniejszych rozważań, znacznie bliższe są gatunkom autobiograficznym aniżeli reportażowi. Podobne stanowisko (choć z innej perspektywy badawczej) zajmuje Regina Lubas-Bartoszyńska w pracy poświęconej zagadnieniom współczesnego autobiografizmu:

Na naszych niemal oczach rodzi się teoria starej formy zapisu doświadczeń osobistych szczególnego typu, mianowicie związana z podróżami. Oczywiście „podróż” to opowiadanie, które poza wymiarem referencjalnym ma częściej charakter literacki. Niemniej można mówić o podróży także jako o formie zapisu osobistego.⁸

Podział między wskazanymi powyżej modelami p o d r ó ż y nie przebiega zgodnie z przynależnością do literatury, chociaż p o d r ó ż e i n t e l e k t u a l n e ze względu na nasycenie refleksją i eseistyką, jak też przez konsekwencje wynikające z faktu, że pisane są najczęściej przez ludzi pióra, noszą wyraźne znamiona literackości⁹. Różnice tkwią natomiast w strukturze tekstu – w relacjach repor-

zjawisk z zakresu prozy opisowo-narracyjnej, w stosunku do których odnieść można kategorię jakości artystycznych” (s. 7-9). Takie stanowisko bliskie jest wielu badaczom zarówno powieści, jak i prozy niefikcyjnej i nawet w odniesieniu do literatury współczesnej, w której opozycja dokumentu i literatury uległa rozmyciu, pozostaje ciągle jeszcze teoretyczna świadomość nadrzędnej rangi powieści traktowanej jako centrum. Małgorzata Czermińska charakteryzując esej jako ruch ku interpretacji pisze: „Idąc dalej i dalej w stronę świata myśli coraz bardziej swobodnej [...], można opuścić terytorium eseju i dojść do kreowania fikcji – a więc przez inne pogranicze wyjść z obszaru prozy niefikcyjnej i powrócić do dawnego centrum, do literatury tworzącej światy z myślone” (M. Czermińska *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 18; (podkr. – DK).

^{8/} R. Lubas-Bartoszyńska *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993, s. 29; por. też E. Nawrocka *Osoba w podróży (O podróżach Marii Dąbrowskiej)*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan i W. Bolecki, Warszawa 2000.

^{9/} Nie wyklucza to jednak literackości reportażu, w tym reportażu podróżniczego. Ta problematyka pojawia się w sporach krytycznoliterackich już w okresie międzywojennym, jest obecna również w wielu powojennych dyskusjach. Wśród nich warto wskazać szczególnie na wypowiedzi dotyczące twórczości Melchiora Wańkowicza, uznawanego za jednego z tych reporterów, który przelamał granicę między reportażem a prozą artystyczną; oraz – przede wszystkim – Ryszarda Kapuścińskiego; por. m.in.: G. Grochowski *Od empirii do narracji – „Imperium” Ryszarda Kapuścińskiego*, w: *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000; Cz. Niedzielski *Zagadnienia reportażu w krytyce literackiej dwudziestolecia międzywojennego*, Toruń 1963; A. Nasalska *Problematyka twórczości reportażowej dwudziestolecia międzywojennego*, „*Annales*” UMCS 1971; K. Wolny *Reportaż. Między literaturą a publicystyką*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer i E. Chudziński, Kraków 1996; K. Wolny *O twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, Rzeszów

tażowych narrator przyjmuje postawę obserwatora, a dystans do rzeczywistości ma być gwarancją rzetelnego przekazywania informacji; dominuje nastawienie obiektywizujące, przejawiające się w zamiarze przekazania prawdy o rzeczywistości, publicystyczne ukierunkowanie na odbiorcę, widoczne zarówno w aktualności tematycznej (pisze się o tym, co aktualnie ważne, interesujące, budzące pozytywne bądź negatywne reakcje), jak i w dostosowywaniu problematyki, języka czy charakteru refleksji do poziomu odbiorcy, nadające przekazowi swoistą „przezroczystość”. Próby pogłębionej interpretacji zjawisk czy rozbudowane prezentacje stanowiska autora są zwykle odbierane – jak zauważył Grzegorz Grochowski – jako wykroczenie poza granice gatunku.

Natomiast w relacjach stanowiących przedmiot naszych rozważań autentyczne podróże stanowią pretekst, a może raczej bodziec (najczęściej pożądaną, przygotowywaną, oczekiwaną) do aktywności twórczej, do zmierzenia się z nowymi dla autora kwestiami, do przyjrzenia się samemu sobie, do wyjścia poza dotychczasową sferę zainteresowań. Projekcja odbiorcy bliższa jest kreacjom artystycznym, nie jest bowiem obliczona na jego konkretną, bezpośrednią reakcję. Równocześnie w odbiorze tych utworów istotna jest nie tyle prawdziwość przekazywanych informacji, ile jakość przeżycia i sposób jego artystycznego przekazu¹⁰.

Nawiązując do Czesława Niedzielskiego, który w cytowanej już rozprawie podkreśla znaczenie relacji z podróży w rozwoju reportażu można postawić tezę, że – z kolei – ugruntowywanie się tej gatunkowej formy w okresie międzywojennym wywarło wpływ na kształt podróży i n t e l e k t u a l n e j. Mimo wzajemnego przenikania form narracyjnych czy chwytów kompozycyjnych stopniowo pogłębiał się wówczas rozdział pomiędzy literackimi opisami podróży a podróżniczymi reportażami. Świadomość tej odrębności staje się wyraźna w latach trzydziestych. Eksponują ją bezpośrednio sami pisarze – Józef Wittlin w przedmowie do *Etapów* (książki zawierającej relacje z podróży do Włoch, Francji i Jugosławii) ujawnia swoją niechęć do literatury reportażowej, stawiając za wzór relacji podróżniczej twórczość Josepha Conrada¹¹. Zbigniew Uniłowski w artykule zapowiadającym książkę z podróży po Ameryce Południowej uzasadnia formę swojej rela-

1998; Z. Ziątek *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1999.

¹⁰ Podobnie ujmował to zagadnienie Z. Klatik pisząc, iż wartość opisu podróży zależy w mniejszym stopniu od przestrzeni, po której się podróżuje, a w większym – od „wewnętrznych rezerw” (*inneren Reserven*) podróżującego (*Ueber die...*, s. 137).

¹¹ „Dzieło Conrada przekreśla całą, modną do niedawna na Zachodzie, literaturę reportażową, tzw. «literaturę faktów», będącą u nas ostatnim krzykiem. Conrad zdewaluował ten rodzaj piśmiennictwa przez to, że rozporządzając materiałem doświadczalnym jak nikt inny, nie ograniczył się do roli kopisty rzeczywistości (i jakiej rzeczywistości!), lecz ją przewyciężył fantazją i przez to utrwalił” (J. Wittlin *Etapy. Italia – Francja – Jugosławia*, Warszawa 1933, przedruk w: tenże, *Orfeusz w pickle dwudziestego wieku*, Kraków 2000, cz. II: *Etapy i nowe etapy*, rozdz.: *Z waltzy włoskiej, z waltzy francuskiej, z waltzy jugosławańskiej*, s. 171).

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

cji, pokazując dwie odmienne postawy pisarskie: dziennikarzy – „na gorąco” chwytających temat oraz twórców ujmujących swoje spostrzeżenia w literacką formę, oczywiście zaliczając siebie do tych ostatnich. Autor *Zyto w dżungli* podkreśla też autobiograficzny i podmiotowy charakter swojej relacji:

Jeśli będę opisywał to tylko swoje wrażenia i rzeczą czytelnika jest wierzyć lub nie [...]. Z ogólnych wrażeń wyciągnę wnioski i będzie to w moim pojęciu najrzetelniej postawiony obraz.¹²

Również z ówczesnych krytycznoliterackich wypowiedzi dotyczących literatury podróżniczej wyłania się formuła odróżniająca p o d r ó ż e a r t y s t y c z n e od innych autentystycznych relacji. Kazimierz Wyka wyróżnia w 1935 roku takie teksty jak *Pod zwrotnikami* i *Moja podróż do Rosji* Antoniego Słonimskiego, *Europa zbiera siano* Kadena-Bandrowskiego, *Etapy* Wittlina, *Pątnicznym szlakiem* Zofii Kosak-Szczuckiej, szkice z włoskich podróży Iwaszkiewicza, a podstawowym kryterium jest ukierunkowanie relacji na interpretację rzeczywistości i na „wizerunek duchowy autora”.

3.

Strukturalne podłoże przynależności relacji podróżniczych do kręgu literatury osobistej odzwierciedla się w gramatycznej dominacji liczby pojedynczej, a także w obecności wszystkich elementów paktu autobiograficznego, które uznane zostały za niezbędny warunek zaistnienia autobiograficznego tekstu¹³. Roman Zimand omawiając wspólne dla całej literatury dokumentu osobistego cechy zauważył, że jest to literatura składająca się „z dwóch kosmosów: świata pisania o sobie

^{12/} Z. Unilowski *Zyto w dżungli*, w: tenże, *Zyto w dżungli, Pamiętnik morski, Reportaże*, wybór i posłowie B. Faron, Warszawa 1981, s. 108. Przywoływany powyżej artykuł Unilowskiego, zatytułowany *Narkotyk Ameryki Południowej* ukazał się w „Wiadomościach Literackich” nr 32 z 1935 roku. Podaję za cytatem zamieszczonym w: B. Faron *Twórczość Zbigniewa Unilowskiego w świetle międzywojennej krytyki literackiej*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie”, z. 24: „Prace Historycznoliterackie” III, s. 122.

^{13/} Zob. Ph. Lejeune *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, w: Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001. Spośród wymienionych czterech kategorii obejmujących formę językową, temat, sytuację autora i status narratora, za niezbędne dla zaistnienia tekstu autobiograficznego uznaje Lejeune tożsamość autora z narratorem oraz tożsamość narratora z głównym bohaterem. Definicja Lejeune’a poddana została krytycznej weryfikacji zarówno przez innych badaczy, jak i przez samego Lejeune’a przede wszystkim w części dotyczącej relacji paktu autobiograficznego i powieściowego, pozostała jednak w swym zasadniczym założeniu (zasady zawierania „paktu”, zgodności autora, bohatera, narratora) jedną z podstawowych kategorii, do której odnosi się współczesne badanie literatury autobiograficznej. Por.: M. Czerwińska *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk 1987; R. Nycz *Sylwety współczesne*, Kraków 1996.

Szkice

wprost i świata naocznego świadectwa”¹⁴. Te określenia współgrają z rozpoznaniem Małgorzaty Czermińskiej, która w swych starszych pracach wyodrębniła dwie postawy autobiograficzne: *ś w i a d e c t w a i w y z n a n i a*¹⁵. W podobny sposób opisuje już samą strukturę relacji podróźniczej Stanisław Burkot, kiedy pisze o charakterystycznej dla podróży zasadzie równowagi sfery podmiotowej i przedmiotowej, polegającej na tym, że narrator wprowadzie demonstruje swoją obecność, ale jego uwaga koncentruje się na świecie zewnętrznym. Zdaniem Burkota, ma to znaczenie zarówno w perspektywie nadawczej (zaburzenia tej równowagi, odbiegające od przyjętych granic z jednej strony wspomnienia, z drugiej – reportażu, powodują zanik cech gatunkowych podróży), jak i w perspektywie odbiorczej (zmiennych historycznie oczekiwań wobec podróży)¹⁶.

Porównanie tekstów stanowiących przedmiot badań autora rozprawy o polskim podróżopisarstwie romantycznym z utworami współczesnymi pozwala na dostrzeżenie zmian w samej konstrukcji tekstów, przejawiających się w rosnącej dominacji podmiotu nad sferą przedmiotową przy zachowaniu istoty relacji podróźniczej. Nawet pobieżna znajomość współczesnego życia literackiego pozwala stwierdzić, iż oczekiwania odbiorcze wobec współczesnych podróży nastawione są bardziej na aspekty autobiograficzne – a więc na to, kto opisuje swoje wrażenia, co i w jaki sposób dostrzeżga w miejscu, w którym się znalazł, oraz jak to relacjonuje – aniżeli na poznanie konkretnych miejsc. Odnosi się to nawet do relacji reportażowych, w których przedmiot opisu pełnić musi rolę nadrzędną, a jednak ogromnego znaczenia nabierają autor i sposób przedstawiania świata, w którym się znajduje, poznanie rzeczywistości przez medium pisarza. W odniesieniu do podróży artystycznych te oczekiwania są jeszcze mocniej ugruntowane, czego przykładem może być fragment szkicu krytycznego Ewy Bieńkowskiej:

W Podróż do Włoch interesowało mnie nie tyle, gdzie autor był, co widział i co mu się podobało, ile jak podróżował – jaki jest styl jego podróżowania, co dla niego oznaczają te z dawien dawna magiczne słowa „podróż do Włoch” albo „być we Włoszech”.¹⁷

Przyczyn takiego ukierunkowania wypowiedzi autentystycznej, a także oczekiwań czytelników szukać można z jednej strony w przemianach struktury relacji

¹⁴ R. Zimand *Dziennik Stefan Z.*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 17-18. Na podstawie dokonanych przez Zimanda klasyfikacji można wnioskować, że wyróżniłby on poszczególne odmiany gatunkowe literatury dokumentu osobistego: dzienniki podróźne, listy z podróży, wspomnienia itp. (zob. s. 29).

¹⁵ M. Czermińska *Autobiografia i powieść...* W swojej najnowszej książce Czermińska omawia trzecią, wyodrębnioną przez siebie postawę autobiograficzną – „wyzwanie”, por. *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo...* Kraków 2000.

¹⁶ S. Burkot *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, s. 6.

¹⁷ E. Bieńkowska *Włochy Iwaszkiewicza*. „Tygodnik Powszechny” 1977 nr 40.

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

podróżniczych od romantyzmu, kiedy to znaczenia nabierają – obok dotychczasowego zainteresowania nieznanymi miejscami – wrażenia autora-narratora i jego osobowość, a z drugiej – w rozwoju współczesnych środków przekazu, dzięki którym poznać można niemal każde miejsce na ziemi wraz z jego historią, teraźniejszością i prognozami na przyszłość. Ryszard Kapuściński wyznaje w jednym z wywiadów:

...pisanie idzie teraz w kierunku silnej eseizacji. To, co było do opowiedzenia, zabrała telewizja, a miejsce na refleksję jest właśnie w pisaniu. Ważna na świecie literatura jest nasycona refleksją, rozważaniem, zamyśleniem.¹⁸

We współczesnych relacjach z podróży szuka się dziś czegoś więcej niż tylko faktów i opisów rzeczywistości, bowiem taką rolę pełnią przewodniki i popularnonaukowe opisy geograficzne. Truizmem jest już stwierdzenie, że współczesny czytelnik stroni zarówno od fikcji, jak i od prawd masowych i dlatego najistotniejsza we współczesnej literaturze stała się rzeczywistość przefiltrowana przez indywidualne doświadczenie – subiektywnie odczute, poświadczane osobistym przeżyciem autora. Warto jednakże pamiętać, że na tym gruncie nastąpiło zbliżenie sposobu odbioru podróży do literatury autobiograficznej, w której rzeczywistość jest nie tylko obserwowana i opisywana, ale przede wszystkim przeżywana. Podróż stała się bardziej autobiografią niż dokumentem, a właściwie – dokumentem osobistym¹⁹. Jednocześnie istotną rolę odgrywa w tych tekstach refleksja eseistyczna, stanowiąca swoistą przeciwagę dla dominującej we współczesnej kulturze faktografii, wiedzy encyklopedycznej – skróconej, pozbawionej szerokich kontekstów.

Na tle całej literatury osobistej podróż wyróżnia się jednak czymś, co można by było nazwać osłabieniem autorskich wątpliwości – realność odbytych czy odbywanych podróży, naoczność opisywanej rzeczywistości i bezpośredniość doznań ograniczają charakterystyczne dla XX-wiecznych tekstów autobiograficznych wahania, wymuszają niejako akceptację poznawczych, reprezentacyjnych i artystycznych możliwości człowieka – uznanie perspektywy indywidualnego doświadczenia i postrzegania jako uprawnionej do wartościowania i nadawania sensów. Pojawiające się niekiedy odautorskie uwagi na temat nieprzystawalności i niewystarczalności opisu wobec bogactwa rzeczywistości są raczej elementem konwencji, „toposem skromnościowym”, relacja z podróży w samym swym założeniu zawiera bowiem wiarę autora w możliwości literackiego oddania zarówno własnych przeżyć, jak i obrazu rzeczywistości²⁰.

18/ *Moja biblioteka. Warsztat musi być czynny. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Barbara N. Łopwińska*, „Res Publica” 1995 nr 9, s. 53; por. też G. Grochowski *Od empirii do narracji...*

19/ Termin Romana Zimanda.

20/ Dorota Korwin-Piotrowska w swojej pracy na temat opisu traktuje tego typu deklaracje autorskie jako rodzaj *praeteritio*, po którym zazwyczaj następuje opis. (D. Korwin-Piotrowska *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001, s. 129).

Szkice

Czynność podróżowania – zmiany miejsca i przebywania w innej przestrzeni – wiąże się z charakterystycznym rodzajem percepcji, co przekłada się w utworze na szczególny model narracji, odpowiadający potrzebom opisu świata, skierowany na zewnątrz, potwierdzający faktyczność zdarzeń i autopsyjność obserwacji. Jednocześnie pobyt w nowym otoczeniu stanowi dla podmiotu autorskiego naturalne wyzwanie, prowokuje do ciągłej konfrontacji wielu przestrzeni i czasów: opisywane „tutaj” (najczęściej nowe, nieznanne), stanowi impuls do przywołania kontekstu „tam” (tego, co znane, swojskie) zmuszając „ja” do wyraźnego określenia się wobec obu przestrzeni. Podobnie obok „teraz” pojawiają się różne warianty czasu przeszłego i przyszłego, powodując zaburzenia relacji czasowych, rozwarstwienie czasu teraźniejszego i wielu czasów minionych tak, iż współlistnieją one w tekście, tworząc „świat wielu czasów”²¹. W obliczu ciągłych konfrontacji z tym, co odmienne, podróżny stoi przed koniecznością ciągłego określania własnej tożsamości, scalania wielowarstwowego świata za pomocą narracji. Ośrodkiem scalającym jest podmiot, który syntetyzuje i interpretuje w swojej relacji różnorodne elementy rzeczywistości. Z szerokiej, antropologicznej perspektywy istotę doświadczenia podróży podobnie ujmuje Wojciech Burszta:

Jednakże czasowe oddalenie się od realiów „tutaj” to ma na celu, aby podglądając odmienność szukać własnego miejsca w świecie, bronić jego statusu, określać ponownie sens własnego „tu i teraz” [...]. Jest zatem tak, że antropologiczne sposoby pojęciowego ujmowania i charakteryzowania obcości są jednoczesnymi sposobami tworzenia samowizerunku nas samych i naszej kultury, w której jesteśmy zakorzenieni mocą akulturacji.²²

Konsekwencje takich doświadczeń, ujawniające się w relacjach z odbytej, czy odbywanej podróży wydają się istotne z punktu widzenia oczekiwań XX-wiecznego odbiorcy, który ma za sobą doświadczenia przemian nowoczesnej powieści biegnących w kierunku redukcji pozycji narratora, wprowadzenia wielu zmiennych perspektyw, polimorficzności, fragmentacji fabuły i prezentacji wieloznacznego, niespójnego obrazu rzeczywistości. Zjawisko końca opowieści rozumianych jako przekazywanie całościowych historii, które interpretował m.in. Theodor W. Adorno pisząc, iż współcześnie nie da się już opowiadać, ponieważ „rozpadowi uległa tożsamość doświadczenia, życie spójne w sobie i wyartykułowane, będące jedynym przyzwoleniem dla postawy narratora”²³ wywarło niewątpliwy wpływ na dynamiczny rozwój gatunków niefikcyjnych, opartych na faktach i indywidual-

²¹ Tytuł opowiadania Jana Józefa Szczepańskiego (wyd. 1969); przedr. w tomie *Trzy podróże*, Kraków 1981. Przytaczam za Andrzejem Sulikowskim, którego tekst stał się inspiracją do rozważań na temat czasu. Zob. A. Sulikowski *Tradycja personalistyczna we współczesnej esejistyce polskiej*, w: *Polski esej. Studia*, red. M. Wyka, Kraków 1991.

²² W.J. Burszta *Podróżować, posiadać, wiedzieć*, w: *Pojednamie tożsamości z różnicą. Studia kulturoznawcze*, red. E. Rewers, Poznań 1995, s. 262-263.

²³ T.W. Adorno *Pozycja narratora we współczesnej powieści*, w: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, wybór i wstęp K. Sauerland, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 176.

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

alnym doświadczeniu. Tomasz Burek komentując przemiany XX-wiecznej literatury z perspektywy rozwoju powieści ujmuje rzecz następująco:

Zmieniał się typ lektury, zmieniała się świadomość i wrażliwość estetyczna, zmieniał się panujący model powieści, zmieniał się w ogóle charakter współczesnego doświadczenia literackiego. Nowa filozofia literatury powstawała przede wszystkim jako komentarz do poszukiwań i dokonań, które zdawały się w swych ambicjach przekraczać literaturę i dlatego musiała przyjąć za aksjomat, że literaturę autentyczną stanowi dzisiaj wszystko to, co jest wyzwolone od literatury w konwencjonalnym sensie tego słowa, od naiwnej łatwizny literackiej, od oszustwa poprawnej literackości.²⁴

Podobne stanowisko zajmuje Małgorzata Czermińska, kiedy pisze o dwóch równoległych procesach zachodzących w XX wieku – narodzinach i przekształcaniach powieści nowoczesnej oraz przemianach w postawie publiczności czytającej, idących w kierunku wzrostu zainteresowania prozą niefabularną, a przede wszystkim autobiografią²⁵.

4.

Niezależnie od przyjętej perspektywy badawczej podział na p o d r ó ż e o charakterze n a u k o w y m i d o k u m e n t a r n y m, znajdujące się poza obszarem teoretycznoliterackich zainteresowań oraz na takie, które zawierają walory literackie wydaje się ugruntowany. Toczące się od wielu lat polemiki dotyczą natomiast przynależności tych ostatnich – tak jak i pozostałych gatunków pamiętnikarskich – do literatury, a w odniesieniu do samych podróży spotkać można najczęściej określenia, że jest to literatura pogranicza, mieszcząca się w obrębie literatury faktu²⁶. Polemiki te celnie podsumowuje Jerzy Kandziora:

Między tymi dwoma punktami widzenia: wczesnym ujęciem Głowińskiego, akcentującym raczej to, co oddala dziennik intymny od powieści-dziennika (a szerzej – od „dzieła” w rozumieniu Alain Girarda) a ujęciem Zimanda, poszukującym raczej tego, co wystarcza, by dziennikowi intymnemu (a szerzej – niektórym tekstom literatury doku-

^{24/} T. Burek *Powieść utajona*, w: *Zadnych marzeń*, Warszawa 1989, s. 134.

^{25/} M. Czermińska *Autobiograficzny...*, s. 272-273. Na temat autobiografizmu, podmiotowości i relacji między literaturą dokumentu osobistego a prozą fabularną z punktu widzenia rozwoju prozy współczesnej zob.: M. Czermińska *Autobiografia i powieść...*; M. Głowiński *Powieść a dziennik intymny*, w: *Narracje literackie i nieliterackie. Prace wybrane*, t. II, Kraków 1997; J. Jarzębski *Kariera autentyku*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, Wrocław 1982; J. Kandziora *Zmęczeniu fabułą. Narracje osobiste w prozie polskiej po 1976 roku*, Wrocław 1993; M. Janion *Być „ja” swojego „ja”*, w: *Prace wybrane*, t. II: *Tragizm, Historia, Prywatność*, Kraków 2000; R. Nycz *Sylwy współczesne*, Kraków 1996; R. Nycz *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: *Osoba w literaturze...*

^{26/} Por. S. Burkot *Polskie podróżopisarstwo...*, s. 6-7.

mentu osobistego) przyznać status dzieła sztuki słowa – sytuuje się wielowątkowy, podejmujący różne aspekty tekstów pogranicznych dyskurs teoretycznoliteracki.²⁷

Najbardziej jednoznaczne stanowisko w kwestii literackości dokumentu osobistego zajął Roman Zimand, pisząc o charakterystycznej dla współczesności nobilitacji prozy osobistej do rangi literatury pod wpływem rynku księgarskiego (czytelniczego); zaznaczył jednak, iż ranga literatury jest tym tekstem przyznawana nie automatycznie, lecz wybiórczo. Podstawowym wyznacznikiem literackości tych utworów jest – jego zdaniem – *n a d m i a r* zawarty bądź w samym tekście, bądź też poza nim; charakteryzowany jako pojęcie relatywne (nadmiar w stosunku do czegoś), a także historycznie i kulturowo zmienne; rozumiany zarówno jako nadanie w sensie wartości literackich, jak i wartości informacyjnych²⁸. Te ostatnie wydają się szczególnie interesujące, jeżeli bowiem weźmiemy pod uwagę podstawowy naddatek – autora jako osobę znaną już wcześniej ze swoich dokonań – to będzie on miał wpływ zarówno na oczekiwania czytelników, jak i na kreację tekstu, uwzględniającą od początku taki rodzaj zainteresowania. Jednakże popularność autora nie może być (i nie jest) jedynym wyznacznikiem literackości utworu osobistego, o czym świadczą rozliczne przykłady wspomnień, relacji czy autobiografii znanych postaci, którym trudno przypisać taką rangę.

Nie ulega jednak wątpliwości, że szczególny kontekst odbioru towarzyszy prozie osobistej, pisanej przez ludzi pióra. Rozważać można, czy każdy tekst spełnia te nadzieje, jednak we współczesnej świadomości kulturalnej istnieje w takim przypadku generalne założenie literackości. Jest ono wyraźne również w odniesieniu do podróży – inne są oczekiwania odbiorcze wobec relacji spisywanych przez podróżnika, dziennikarza czy naukowca, inne – przez znanego pisarza²⁹.

²⁷ J. Kandziora *Zmęczeni...*, s. 6. Za przynależnością gatunków pamiętnikarskich do literatury opowiadają się generalnie (choć z różnymi zastrzeżeniami): R. Lubas-Bartoszyńska *Między autobiografią...*; L. Łopatyńska *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*, „Prace Polonistyczne” 1950, s. 253-280; A. Milecki *Forma dziennika w literaturze francuskiej*, Kraków 1983; Z. Ziątek wyznacza nawet wyraźną cezurę tego procesu pisząc, że lata 80. ujawniły ostateczny zanik opozycji „dokumentu” i „literatury”, dodając przy tym, iż opozycja ta stanowiła jedną z zasadniczych kategorii porządkujących doświadczenie prozy XX wieku. (por. Z. Ziątek *Wiek...*). Wydaje się jednak, że zniesienie tradycyjnej opozycji między dokumentem i literaturą bardziej oczywiste jest dla współczesnych pisarzy (por. *Literaturę* Woroszyńskiego, *Gatunek: podróż* Zimanda) niż dla wielu badaczy i krytyków, którzy ciągle jeszcze powołują się na wzorzec „literatury pięknej” rozumianej jako fikcjonalna opowieść.

²⁸ R. Zimand *Gatunek: podróż...*, s. 26-31. Zimand wymienia jako jeden z przykładów nadmiaru odmienny od ogólnie przyjętego sposób relacjonowania jakiegoś wydarzenia czy sytuacji jak np. wspomnienia Pawła Jasienicy z idyllicznym obrazem rosyjskiego miasteczka w okresie rewolucji oraz dziennik Andrzeja Bobkowskiego.

²⁹ Takie sformułowanie nie jest truizmem, jeśli wziąć pod uwagę wszystkie konsekwencje, które niesie pisanie dokumentów osobistych przez ludzi pióra. Andrzej Cieński w rozprawie *Pamiętniki i autobiografie światowe* cytuje fragment *English*

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

Można zatem wskazać na prawidłowość polegającą na traktowaniu faktu – iż autorem tekstu osobistego jest pisarz – jako jednego z istotnych czynników nadmiaru sprzyjającego literackości tekstu niefikcjonalnego³⁰, czego dobitnym przykładem może być stanowisko Stanisława Sierotwińskiego, który w 1958 roku tak charakteryzuje *Dziennik podróży do Tatrów* Seweryna Goszczyńskiego:

Dzienniki, pamiętniki nie należą przez swą formę do literatury pięknej, zależy to od ich treści i walorów artystycznych. [...] W dużej mierze decydującą jest osoba autora, jego zainteresowania, ale i umiejętność w przedstawianiu przeżyć i wrażeń, odtwarzaniu uczuć, jednym słowem – talent i jego rodzaj niezależnie od przedmiotu dzieła. *Dziennik podróży do Tatrów* pisał poeta romantyczny, autor wierszy lirycznych i powieści poetyckich, ale również publicysta, pisarz polityczny, krytyk literacki [...]. *Dziennik*, oceniany z dzisiejszego punktu widzenia, ma po trosze z reportażu, monografii turystycznej, rozprawy etnograficznej, felietonu literackiego i staroświeckiej gawędy. [...] Niemniej w całości jest dziełem literackim, wyrosłym w określonych warunkach, dziełem poety romantycznego, sięgającego po nowy temat, aby go środkami artystycznymi swojego czasu i indywidualnego talentu wprowadzić triumfalnie do literatury. Ma też więc prawo do oceny artystycznej na równi z wierszami lirycznymi, powieściami wierszem i prozą, jakie napisał ten sam autor.³¹

Autobiography Shumaker'a: „pamiętniki literatów stanowią wśród ogółu pamiętników kategorię osobną, wyjątkową [...]. Pamiętniki i dzienniki literatów są utworami osób posiadających trening pisarski, świadomych zasad kompozycji i używających wszystkich specyficznych środków ekspresji literackiej nadających opisywanej rzeczywistości cechy symboliczne i fikcyjne. Chodzi tu więc o świadomą organizację materiału słownego”. W podobny sposób ujmuje tę problematykę Zdzisław Łapiński, wskazując na różnicę zapisków prowadzonych przez pisarzy i dzienników innych artystów. Wynika ona z faktu, iż dla tych drugich dziennik jest „formą realizacji osobowej różną od tej, w której potrafia znaleźć swój najtrafniejszy wyraz [a] tylko w dzienniku pisarza można jednocześnie objaśniać własną wizję świata i wcielać ją w życie, dzielić się wiedzą o sprawności artystycznej i składać jej dowód” (Z. Łapiński *Ja, Ferdynurke. Gombrowicza świat interakcji*, Lublin 1985, s. 92).

³⁰ „Artysta w tym samym stopniu gra, gdy oznajmia, że tym razem to nie będzie *Dichtung*, lecz naga *Wahrheit*” – pisze Roman Jacobson (*Co to jest poezja?* przeł. M.R. Mayenowa, w: także *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, Warszawa 1966, s. 115). Sposób odbioru tekstu jest jednym z czynników rozstrzygających o przynależności utworu do literatury, współczesna wiedza o literaturze sprzyja bowiem odrzucaniu koncepcji literatury jako zbioru tekstów podporządkowanych określonym regułom i normom; por.: R. Nycz *Syłki...*; S. Dąbrowski *Literatura i literackość. Zagadnienia, spory, wnioski*, Kraków 1977.

³¹ S. Goszczyński *Dziennik podróży do Tatrów*. Wrocław 1958, oprac. S. Sierotwiński, s. LXVI i LXXI.

Szkice

Kryteria artystycznej oceny tekstu osobistego pozostają jednak nieostre oraz – jak nas pouczają *Sylwy współczesne* – „aktualizowane każdorazowo w aktywnej lekturze odbiorcy i stabilizowane w ramach literatury”³².

Trzeba również podkreślić, że autentyzm prozy dokumentarnej nie tylko nie wyklucza roli wyobraźni artystycznej, ale ją dodatkowo eksponuje przez ograniczenia w przestrzeni określonego materiału. Twórczą kreatywność przejawia autor p o d r ó ż y w samym wyborze elementów rzeczywistości, w sposobach transpozycji neutralnych informacji na strukturę tekstu, w stylu i charakterze pisanej relacji. Bez tej twórczej aktywności podmiotu – jak zauważył Zlatko Klatik – opisy podróży do tych samych miejsc, a szczególnie do miejsc najbardziej znanych i najczęściej odwiedzanych, różniłyby się tylko okolicznościami sytuacyjnymi. Wystarczy jednak wskazać na relacje z włoskich podróży Goethego i Stendhala, różniące się między sobą indywidualnym sposobem postrzegania rzeczywistości i bogactwem własnego, wewnętrznego świata otwierającego się w zetknięciu z nową rzeczywistością, by dostrzec zasadniczą odmienną pisarskich kreacji³³.

We współczesnych relacjach osobowość, indywidualność autora zaznacza się również przez stosunek do kulturowych stereotypów podróży, tradycyjnych motywów i sposobów opisu znanych miejsc czy też określonych wzorców literackich. Odniesienia te przybierają często formę wypowiedzi bezpośrednich, które przez negację, parodię bądź też akceptację zakreślają odpowiedni krąg kulturowy, w którym umiejscawia się dana relacja, mogą też jednak pozostać w sferze kompozycji czy intertekstualnych dialogów. Wskazują one wyraźnie na istotną rolę konwencji światopoglądowych i literackich w XX-wiecznych opisach podróży. Tak postrzegana podróż to zawsze styk biografii, geografii i literatury: osoby autora, świata empirycznego i konwencji literackich, umieszczonych zawsze w jakimś historycznym horyzoncie kulturowym, określającym społeczne klisze widzenia i opisywania świata³⁴.

5.

Sugerowane w tytule umiejscowienie współczesnych podróży między esejem a autobiografią nie zapowiada bynajmniej jednoznacznej klasyfikacji, jakiej miałyby być poddane poszczególne teksty. XX-wieczne p o d r ó ż e i n t e l e k t u a l n e zawierają przecież – obok podstawowej warstwy dokumentarnej – zarówno elementy autobiograficzne, jak i eseistyczne, a widoczne między poszczególnymi tekstami różnice polegają na przewadze jednej z tych cech. Ta przewaga rozstrzyga jednak o zasadniczej strategii całego tekstu, o jego kompozycji i o roli, jaką w tekście przypisuje sobie autor. Staje się to szczególnie widoczne w tekstach opisujących wojaże do tych samych krajów czy miejsc, a także przy zestawieniu relacji spisanych w takiej samej formie gatunkowej – na przykład dziennika. Zna-

^{32/} R. Nycz *Sylwy...*, s. 50.

^{33/} Z. Klatik *Ueber die...*, s. 129.

^{34/} Por. E. Nawrocka *Osoba w...*, s. 204.

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

mienne – z tej perspektywy – może być porównanie podróży diariuszy wędrującego po Austrii i Niemczech Stempowskiego, jeżdżącego po południowej Francji Bobkowskiego i płynącego do Europy Gombrowicza. Przywołane zapiski odzwierciedlają nie tylko sposób podróżowania ich autorów, ale też sposób percepcji rzeczywistości, rolę, jaką przypisują sporządzanym przez siebie zapiskom, charakter autorskiej kreacji. Radykalnie odmienna dynamika poznawania i opisywania rzeczywistości od szybkiego, pełnego witalizmu pochłaniania przestrzeni w toku rowerowej jazdy w *Szkicach piórkiem* Andrzeja Bobkowskiego przez spokojny, racjonalny tok pieszej wędrowki w *Dzienniku podróży do Austrii i Niemiec* Jerzego Stempowskiego, po całkowitą prawie eliminację wrażeń pokonywania przestrzeni w *Dzienniku transatlantyckim* Witolda Gombrowicza – podkreśla dodatkowo odmienność pisarskich strategii³⁵. W *Szkicach piórkiem* rytm dziennikowego zapisu dominuje nad eseistyczną refleksją; w utworze Stempowskiego forma diariusza, służąca wyeksponowaniu naocznosci opisu, podporządkowana została ogólniejszym rozważaniom autora na temat aktualnej sytuacji Europy; Gombrowicz koncentruje się na grze z konwencją opisów podróżniczych i autokreacji wobec porzucanej (Argentyna) i odzyskiwanej (Europa) życiowej przestrzeni.

Podobnym zabiegom porównawczym można poddać teksty podróże Iwaszkiewicza, w których refleksja podporządkowana jest wspomnieniom i życiowej retrospekcji oraz eseje Herberta, w których przeszłość i doświadczenia wędrowek służą kulturowej refleksji. Zasadnicza różnica perspektyw sytuuje te teksty na granicznych biegunach moich rozważań i prowokuje pytanie o jej istotę. Spostrzeżenie Reginy Lubas-Bartoszyńskiej, iż „podróże dobrze wcześniej przygotowane gubią swój autobiograficzny charakter i przekształcają się miejscami w esej kulturowy (np. *Barbarzyńca w ogrodzie* Herberta), esej w listach (np. *Podróże* Potockiego)”³⁶ nie do końca mnie przekonuje. Trudno bowiem odmówić erudycji i przygotowania chociażby włoskim relacjom Jarosława Iwaszkiewicza, a jednak mają one zupełnie inny charakter niż przywołane przez badaczkę „podróże” Herberta. Różnice pojawiają się – jak sądzę – w samym założeniu relacji z podróżą, w przyjętej strategii pisarskiej i wynikającej z nich wewnątrztekstowej konstrukcji podmiotu. W rezultacie powstają teksty, w których to samo dzieło sztuki jawi się czytelnikowi albo jako źródło artystycznych i egzystencjalnych przeżyć, które istotnie wpłynęły na biografię czy twórczość przywołującego ten fakt pisarza, bądź też – jako impuls wywołujący proces przeżyć i refleksji uobecniających zagadnienia sztuki i egzystencji, wobec których zostaje postawiony – i chce nas postawić – pisarz. Odmienne perspektywy literackiego postrzegania rzeczywistości trafnie zdefiniował Tomasz Burek:

³⁵ Por. A. Bobkowski *Szkiece piórkiem*, Warszawa 1995.; J. Stempowski *Dziennik podróży do Austrii i Niemiec*, w: tenże *Od Berdyczowa do Lafitów*, wybór, oprac. i przedmowa A.S. Kowalczyk, Wołowiec 2001.; *Dziennik transatlantycki* Gombrowicza ukazał się w „Kulturze” 1963 nr 10; stanowi część *Dziennika* z 1963 roku; por. W. Gombrowicz *Dzienniki 1961–1966*, Kraków 1989, s. 99-111.

³⁶ R. Lubas-Bartoszyńska *Między...*, s. 162.

Szkice

„To samo” wypowiedziane w dwu różnych konwencjach, przestaje być tym samym. Inne wyniki daje analiza zawarta w zwierzeniu, dzienniku intymnym i pamiętniku pisarza, a inne w eseju sąsiadującym z nauką lub w medytacji historiozoficznej. Intymizm czy eseizm, jako rozmaite metody oglądu wielopostaciowej rzeczywistości, wydobywają różnorakie jej aspekty.³⁷

W przywoływanych powyżej p o d r ó ż a c h Herberta i Iwaszkiewicza odmiennosc obu strategii przejawia się wyraźnie między innymi w opisie „spotkania” z dziełem Piero della Francesca czy też w sposobie prezentowania miejsc, które wywarły na nich największe wrażenie. Przyjęcie różnych perspektyw odbioru dzieł sztuki przynosi – co oczywiste – różne rezultaty:

Dla Iwaszkiewicza powroty do tych samych dzieł, stają się „okazją” do uświadomienia sobie upływającego czasu, do zderzenia kruchości własnej egzystencji, zmienności własnej percepcji z trwałością sztuki:

Kiedy ostatnio stanąłem na nowo przed tymi metopami, wydały mi się one zupełnie inne niż przed ćwierć wiekiem [...] Ileż przeżyłem w ciągu tej ćwierci wieku [...] ileż mi zmarszczek przybyło na twarzy. [...] Ale każda zmarszczka mojej twarzy, każde przyćmienie oka, inaczej mi ukazują pełnię tych gestów, twarzy, linii rąk i fałdów szaty.

I dla tej dojrzałości mego życia – innymi wydają mi się te rzeźby [...] Przed wszystkim Hera. Jest zupełnie inna, niż ją dotąd widziałem. Ustawiam się tak, aby spoglądać twarzą w twarz tej bogini, nie matronie, nie poważnej niewieście, ale hożej, mocnej dziewoi [...] I mam wrażenie, że stoję twarzą w twarz z moim życiem. Oto ono, hoże i obojętne, martwą źrenicą spoglądające „obiektywnie” na wszystko, co czuję.³⁸

Dla Herberta kontemplacja sztuki ma inny wymiar – pozwala na zanurzenie się w czasie, który nie mija:

Kiedy przyjadę tutaj za dwadzieścia pięć lat [...] Ileż to pokoleń karpi legnie w mule stawu koło pałacu Chantilly. Tylko Sassetta będzie ten sam i cnota ubóstwa ulatująca w niebo będzie jak nieruchoma strzała Eleaty. Dzięki Sassecie wstąpię dwa razy w tą samą rzekę i czas, „chłopiec grający w kamyki”, będzie na moment dla mnie łaskawy.³⁹

^{37/} T. Burek *Powieść utajona*, w: *Zadnych marzeń*, Warszawa 1989, s. 137. Podobne rozgraniczenia zawierają też uwagi Agaty Bielik-Robson, odnoszące się do tekstów współczesnej humanistyki. Powołując się na Philipa Rieffa opisuje ona „teksty kondycyjne” pisane z pozycji „ja – my”, zaczepione w autobiografii, lecz zmierzające do uogólnień wedle wzorca *Prośb Montaigne’a*, oraz przeciwstawny, wywodzący się od Rousseau dyskurs narcystyczny, nieuwzględniający ani różnic, ani podobieństw wobec innych. Por. A. Bielik-Robson *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 7.

^{38/} J. Iwaszkiewicz *Książka o Sycylii*, Warszawa 2000, s. 106-107.

^{39/} Z. Herbert *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1990, s. 202-203.

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

Założenia autobiograficzne obecne w relacjach podróżnych już na poziomie konstrukcji tekstu (relacji narratora tożsamego z autorem) są wykorzystywane przez pisarzy w rozmaity sposób: od skrajnego, ściśle autobiograficznego ujęcia, w którym osobowość i przeżycia autora dominują nad opisywaną rzeczywistością, po ukrywanie się za – z jednej strony – artystycznym opisem i głęboko rozbudowanymi refleksjami, a z drugiej – za ścisłą faktografią, jak to ma miejsce w reportażu⁴⁰. Pomiędzy tymi biegunami rozciąga się obszar współczesnych podróży, w których osobowość autora i ambicje prowadzenia intelektualnego dialogu kulturowego mieszają się z bezpośrednią relacją z oglądanych miejsc. Stanowi ona o istocie g a t u n k u z w a n e g o p o d r ó ż a, o którym Helena Zaworska pisała:

Jeżeli podróż ma być sztuką, nie może wyczerpywać się wyłącznie w badaniu własnej duszy pod różnymi niebami, chociaż i to doświadczenie psychiczne, egzystencjalne sztuka ta również obejmuje.⁴¹

Obecność elementów eseistycznych we współczesnych podróżach zaznacza się wyraźnie w połączeniu dwóch perspektyw: bezpośredniego doświadczenia oraz refleksji opartych niejednokrotnie na intertekstualnym dialogu. W rozprawie poświęconej eseistyce Andrzej S. Kowalczyk przypomina, iż jednym z podstawowych toposów wskazywanych przez badaczy eseju jest motyw podróży, spaceru i przechadzki. Wskazuje przy tym zarówno na eseistów (począwszy od Montaigne’a), jak i na krytyków zajmujących się esejem i stwierdza, że „topos ten sygnalizuje nie tylko pewien kształt stylistyczny i kompozycyjny eseju, ale również wskazuje, że sam esej jest figurą obrazującą sytuację człowieka”⁴².

Bliskość postawy eseisty i wędrowca – otwarcie na rzeczywistość, swobodne łączenie różnych elementów, skojarzeń i tematów, dygresyjność i ciągle konfrontowanie własnego punktu widzenia ze światem zewnętrznym – mają istotny wpływ na wzajemne przenikanie się obu gatunków. Podkreślają to przede wszystkim ba-

^{40/} Element autobiograficzny istniał w podróży zawsze, był też zauważany przez badaczy. Czesław Niedzielski omawiając szeroko rozumiane relacje reportażowe pokazuje, że reprodukcja dokumentarna nigdy nie jest reprodukcją totalną, że zawsze jest to selektywny wybór autora. Interwencje piszącego mogą przybierać dwójką postaci konstrukcyjną – kompozycja utworu, przerywanie toku opowieści dokumentami, cytatami, anegdotami – oraz wypowiedzi autorskiej, skierowanej bezpośrednio do czytelnika – refleksja warsztatowa, przekomarzanie się autora z odbiorcą itp. (Cz. Niedzielski *O teoretycznoliterackich...*). Roman Zimand pisał o relacji z podróży, iż „jest siłą rzeczy autobiograficzna w najprostszym sensie tego słowa”, tj. nawet wówczas, gdy autor usuwa w cień własną osobę: ja „podróżujące” i ja „opisujące” są fizycznie tożsame, choćby o tym drugim pisano w każdej innej osobie niż pierwsza liczby pojedynczej (*Zaproszenie...*, s. 171).

^{41/} H. Zaworska *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości J. Iwaszkiewicza, J. Przybosa, T. Różewicza*, Kraków 1980, s. 36.

^{42/} A.S. Kowalczyk *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977 (Vincenz – Stempowski – Miłosz)*, Warszawa 1990, s. 24.

Szkice

dacze niemieccy między innymi przez uznanie Geорга Forstera zarówno za twórcę artystyczny podróży, jak i za pierwszego eseistę⁴³. W literaturze modernistycznej bliskość kreacji eseisty i wędrowca przejawia się najwyraźniej w postaci eseisty-*flaunera* opisywanego jako szczególne wcielenie artysty, który siebie broni przed zepchnięciem na margines, a sztukę – przed społecznym unieważnieniem⁴⁴.

Znalazła ona również odzwierciedlenie w szkicach eseistycznych, skomponowanych na motywie podróży, jak na przykład: *Podróże do piekieł* Bolesława Micińskiego, *Wędrując po tematach* Kazimierza Wyki, *Podróże literackie* Jana Parandowskiego, *Wędrowki przez stulecia* Zygmunta Kubiaka, *Notatki niespiesznego przechodnia* Jerzego Stempowskiego. Z punktu widzenia moich rozważań najistotniejsze są jednak autopsyjne relacje z podróży, prowadzone w formie eseistycznej refleksji. Te ostatnie utwory odwołują się wyraźnie do tradycji gatunku zarówno przez temat, tytuł, jak i przez bezpośrednie wzmianki autorskie, ale jednocześnie wychodzą poza wzorcową strukturę czasową opowieści uobecniającej przebieg zdarzeń, traktując na równych prawach retrospekcję, autokreację, analizy historyczne i kulturowe. Zapoczątkowane *Podróżą sentymentalną* Sterne'a i *Podróżą włoską* Goethego zmiany struktury narracyjnej podróży doprowadziły bowiem do sytuacji, w której obserwowana i opisywana rzeczywistość traci swoje uprzywilejowane miejsce, ustępując go rzeczywistości „przefiltrowanej” przez osobowość, wiedzę i doświadczenie autora. Rzecz jednak nie tyle w subiektywizacji perspektywy oglądu (słabsze utwory podróżnicze spotykały się często z zarzutem zbyt dużego subiektywizmu⁴⁵), ale w kreowaniu przez podróż własnej wizji, a raczej w syntezie tego, co postrzegane z tym, co wewnętrznie przeżywane. Dzięki niej może dokonać się obiektywizacja przeżyć związanych z podróżą i uzewnętrznić podmiotowy charakter refleksji autora.

Jeśli przypomnieć, że w opisach podróży współlistnieją trzy poziomy: dokumentarny – który podkreśla autentyczność relacji, autobiograficzny – uwierzytelniający osobistym przeżyciem opisywaną rzeczywistość; oraz eseistyczny – umożliwiający dokonanie interpretacji i szerszych uogólnień; oraz, że nadmierne wyeksponowanie któregoś z tych poziomów kieruje podróż w stronę literatury faktu, biografii lub eseju, to trzeba jednocześnie podkreślić, że oryginalność i artystyczna war-

^{43/} Por. K.G. Just *Essay*, w: *Deutsche Philologie im Aufriss*, Band 2, Berlin 1954; J. Strelka *Der literarische Reisebericht*, w: *Prosa-Kunst ohne erzählen. Die Gattungen der nicht – fiktionalen Kunstprosa*, hrs. von K. Weissenberger, Tübingen 1985. Ten ostatni badacz proponuje nawet zaszeregowanie artystycznych opisów podróży do szczególnej podgrupy eseju. Por. też D.S. Luft *Robert Musil and the Crisis of European Culture 1880–1942*, Berkeley 1980.

^{44/} Por. A.S. Kowalczyk *Niespieszny przechodzień i paradoksy. Rzecz o Jerzym Stempowskim*, Wrocław 1997.

^{45/} Już w dwudziestolecu pojawiają się tego rodzaju zarzuty krytyków; por. K. Górski *Literatura podróżnicza*, „Rocznik Literacki” 1933–1934.

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

tość tych relacji opiera się w znacznym stopniu na umiejętnym balansowaniu między tymi poziomami.

Warto przy tym dodać, że przekształcenia współczesnych podróży intelektualnych, idące w kierunku autobiografizmu i eseizacji, odsunęły na dalszy plan ich dokumentarną wartość, kładąc nacisk nie tyle na obiektywne przedstawienie rzeczywistości, ile na przekazanie doświadczeń, przeżyć i przemyśleń autora, dokonywanych na materiale podróży. Wydaje się że właśnie wyeksponowanie podmiotowego charakteru podróży przyczyniło się do deprecjacji kategorii prawdziwości, tak istotnej dla literatury faktu. Z punktu widzenia artystycznych i autobiograficznych wartości tekstu okoliczność, iż opisywana podróż została częściowo lub całkowicie zmyślona, ma znaczenie drugorzędne, a nawet przydaje temu tekstowi dodatkowe znaczenie (jeśli opis ten umieszczony jest w kontekście sugerującym referencjalność). Tak jest chociażby w przypadku umieszczonej w toku autentycznego zapisu dziennikowego zmyślonej podróży do Pragi Gustawa Herlinga-Grudzińskiego⁴⁶. W prozie autora *Dziennik pisanego nocą* przemieszanie relacji dokumentarnej, osobistej i opowieści fikcyjnej przejawia się – z perspektywy interesującego nas tutaj tematu – w identycznym pod względem formalnym zapisie podróży prawdziwych i zmyślonych oraz w identycznym opartym na wierze w prawdziwość przedstawianych faktów – odbiorze czytelniczym⁴⁷. Można te zabiegi odczytywać, w szerokim kontekście diarystyki Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, jako formę „wyzwania” rzuconego czytelnikom⁴⁸, ale też należy umieścić je – za Ryszardem Nyczem – na obszarze swoiście przez tego badacza rozumianej literatury osobistej, w której

ostentacyjna obecność osoby pisarza [...] nie łączy się ani z metaliterackim autotematyzmem, ani z „ekstraliterackim” autobiografizmem, ani też nie wyklucza, z drugiej strony, użycia czysto fikcyjnych czy konwencjonalnie literackich technik prezentacji.⁴⁹

Oglądane z tej perspektywy współczesne podróże intelektualne stanowią interesującą egzemplifikację przemian XX-wiecznej prozy, idących w kierunku przemieszania autentyki i literatury sankcjonowanych osobistą perspektywą i autobiograficznym doświadczeniem autora.

⁴⁶ G. Herling-Grudziński *Dziennik pisany nocą*, Warszawa 1990 (zapis z 3 czerwca 1976 roku).

⁴⁷ Por. M. Głowiński *Muza zmyślonych podróży*, „Teksty Drugie” 1991 nr 1-2; R. Zimand, „Prawda”, „Zmyslenie” i *Dmewnik Pisatielja*, w: *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wyslouch, R.K. Przybylski, Poznań 1991.

⁴⁸ Por. M. Czermińska *Autobiograficzny trójkat...*

⁴⁹ R. Nycz *Osoba w nowoczesnej...*, s. 18.

Robert MIELHORSKI

Ewy Lipskiej podróże (w poszukiwaniu wartości)

I.

Ewa Lipska wielokrotnie wysyłała w podróż postać mówiącą swej poezji. Owocem tego jest cała seria utworów poświęconych wspomnianemu motywowi, rozproszonych po różnych tomikach, poczynawszy od *Piątego zbioru wierszy* z 1978 roku. Podróż staje się dla poetki znakomitym, szczególnie funkcjonalnym pretekstem do powołania do życia tekstów o różnej tematyce, odwołujących się do rozmaitych form i konwencji gatunkowych. Lipska swobodnie operuje nieobwarowanym genologicznymi zastrzeżeniami gatunkiem okazjonalnej impresji lirycznej, tworzy specyficzny model wierszowego zapisu będącego fragmentem nieistniejącej (pozostającej jedynie w domyśle odbiorcy) szerszej całości poetyckiego dziennika podróży, sięga nawet po konstrukcje *quasi*-poematowe. W zakresie problematyki tej części dorobku poetka odnosi się do tego, co typowe, co charakterystyczne dla utrwalonych w tradycji refleksji peregrynacyjnych: odnotowuje wrażenia ze spotkania z nowymi realiami życia, ocala od zapomnienia to, co dopiero – świeżo – poznane dzięki przeniesieniu się w obcą przestrzeń geograficzną. Podróż jest jednak dla niej również impulsem innego rodzaju doświadczeń poznawczych. W wyniku odnalezienia się w obcej rzeczywistości – dzięki wyzwoleniu się z krępujących wyobrażeń i intelekt więzów monotonnej codzienności – poetka kieruje swe myśli głównie ku treściom duchowym. I to zarówno traumatycznym – te wydobyte z przeszłości przenosi w aktualność – jak i tym, które akurat teraz, dzięki zmianie miejsca pobytu podmiotu, zmianie usytuowania w materialnej przestrzeni, odsłania przed sobą i odkrywa w sobie. A zatem z jednej strony odnajdujemy w tych wierszach zapis spotkania z przejawami obcej kultury, która nie była dotąd znana bezpośrednio postaci mówiącej z utworów Lipskiej, odnajdujemy świadectwo zaktywizowanej i zintensyfikowanej podczas podróży wrażliwości na od-

Mielhorski Ewy Lipskiej podróże...

mienną, inspirującą estetykę poznawanych miejsc, wreszcie – wyraz duchowego wzbogacenia podmiotu o wrażenia ze spotkania innych skrawków cywilizacji współczesnej; z drugiej natomiast – wiersze te opisują przygodny, co nie znaczy że pozbawiony epistemologicznej wagi, namysł nad istotą oraz kondycją egzystencji (własnej podmiotu bądź zbiorowej) i nad wszystkim, co się z tym wiąże, z wszelkimi tego konsekwencjami.

Krytyka, relacjonując na gorąco i życzliwie poszczególne zbiory Lipskiej oraz wyodrębniając w nich wiersze „peregrynacyjne”, zwracała uwagę zwłaszcza na ów drugi aspekt tej serii utworów. Stanisław Barańczak zauważa, iż poetkę interesuje nade wszystko usytuowanie problematyki tekstów podróżnych „na planie praw egzystencjalnych i na planie wspólnej ludzkiej historii”¹.

Chciałbym, próbując poddać analizie tę znakomitą część dorobku poetyckiego Ewy Lipskiej, ustosunkować się do utrwalonych w badaniach nad pisarstwem poetki przekonań (co nie znaczy, że poddać je całkowitej weryfikacji, rewizji czy zakwestionowaniu), iż motyw podróży realizuje się u niej przede wszystkim jako wariant-przedłużenie motywu Domu, motywu wielokrotnie opisywanego przez krytyków; iż poświęcona literacko peregrynacja jest tu swego rodzaju zasadniczym odpowiednikiem poetyckiej sytuacji bezdomności, będącej udziałem jej bohatera lirycznego². Zastanawiam się bowiem, czy znajdujący się w ruchu podmiot autorki *Strefy ograniczonego postoju* odnajduje w sobie głównie bolesne poczucie własnego nieprzypisania do konkretnego miejsca, charakterystyczne właśnie dla statusu bezdomnego? Czy odnajduje on w każdym z nowo napotkanych miejsc-domów (wcześniej występujących jako hotel, pociąg, kolejowa poczekalnia, szpital, dom dziecka czy dom starców) zawsze nade wszystko swój, realizujący się w ruchu, zmienny, prowizoryczny ekwiwalent stałego miejsca duchowego i fizycznego zamieszkania? Czy dąży przede wszystkim do odzyskania tego, co niegdyś bezpowrotnie utracił (Dom) i zdaje sobie sprawę z tego, że jest to daremne, bo niemożliwe? Dom został przecież raz na zawsze zburzony... Weźmy ewentualnie pod uwagę myśl, która może nasunąć się czytelnikowi, że wizja podróży może symbolizować ucieczkę p r z e d ś w i a t e m ku wyobrażonej i wyczekiwanej przestrzeni utraconej Arkadii (Domu). Może bowiem wchodzić w grę na pierwszym planie ekspozycji tego motywu – z tym się wiąże mój punkt widzenia³ – i inna ewentualność; mianowicie, że literacka podróż jest w twórczości poetki odpowiednikiem istnienia w ogóle, istnienia nietrwałego, poddanego bezwzględnej mocy przemijania; iż stanowi ona – ujmując rzecz w wymiarze ontologicznym – zobrazowanie ta-

¹ S. Barańczak „*Nic mnie nie uratowało – żyję*”, w: tenże *Przed i po*, Londyn 1988, s. 72.

² Jest to teza pojawiająca się w szkicach A. Legeżyńskiej (*Poczekalnie [o wierszach Ewy Lipskiej]*), w: też *Dom i poetyka bezdomności w liryce współczesnej*, Warszawa 1996) i G. Maroszczyk (*Idea „domu” i „bezdomności” w liryce Ewy Lipskiej*), w: *Wpójżażu ojczyzny i obczyzny*, red. W. Wójcik, Katowice 1991).

³ Myślę tu po prostu o tradycyjnym ujmowaniu tematu podróży – symbolizującej drogę życia. Zob. W. Kopalinski *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 331.

kiego kruchego życia, dla którego ów punkt odniesienia, jakim jest Dom, nie musi odgrywać zasadniczej roli, a w każdym razie nie musi odgrywać roli jedynej. Podróż z tej perspektywy może ukazywać wizerunek życia jako tułaczki nie tylko w poszukiwaniu utraconego w dramatycznych uwarunkowaniach kulturowo-cywilizacyjnych Domu, ale i w poszukiwaniu Celu, Sensu, Esencji bytu (wielkie litery proponuję w związku z nieokreślonością i niedefiniowalnością, w tym miejscu rozważań, punktu docelowego tych poszukiwań). To podróż nie tyle pozwalająca się zobrazować figurą koła (punkt wyjścia – Dom utracony, czyli punkt docelowy – Dom odzyskany), lecz linearnie: dopiero opuszczenie Domu tworzy niezbędne warunki do osiągnięcia zamierzonego celu – wiedzy o świecie czy realizacji potrzeby uzasadnienia własnego istnienia. Inna rzecz, że naturalnie łączy obie koncepcje motyw człowieka zagubionego, niepokojąco bezradnego i błądzącego.

Zasadniczą cechą (scalającą „peregrynacyjne” utwory Lipskiej, ich naturalnym spoiwem) jest zastanawiająca zazwyczaj w tego typu tekstach potrzeba autorskiego zanegowania ustalonych konwencji gatunkowych i rodzaju przekazywanych treści – w stosunku do zastanej tradycji literackiej. Lipska bowiem świadomie powołuje do życia *a n t y b o h a t e r a* utworów podróży, tworzy też antydzienniki czy raczej *a n t y n o t a t k i* podróży. Wiele wspólnego łączy ją z przekornym, a może raczej niepokornym w tym względzie Mironem Białoszewskim (jako autorem choćby *Aaameryki*). „Dziennik podróży uległ nienapisaniu”⁴ – powiada poetka w wierszu *Z podróży* (s. 204). Widok kalifornijskich wzgórz i dorzecza Missisipi – postrzegany z miejsca pobytu wędrowca – skłaniałby, co prawda, do diariuszowych notatek, ale owa „chęć zapisu” uznana została przez niego jednak za „przewrotną”. Wiersz wymierzony został bowiem przeciwko pamięci (ostatnie słowo wiersza), której zachowanie jest przecież zamierzeniem diarysty. Pamięć zdaje się zagrażać suwerennej duchowości podmiotu w tego rodzaju – można powiedzieć – *w y z w a l a j ą c e j* peregrynacji, którą zamierza prowadzić. Można jedynie domniemywać, iż lęka się on balastu pamięci, balastu czegoś, co nie powinno pozostawać i ciążyć nadmiernie, co nie pozwala przecież wychylić się ku temu, co nowe i w pewnym stopniu – jak *katharsis* – oczyszczające.

U Lipskiej w realizacji motywu podróży wyłaniają się bardzo wyraźnie dwa, konsekwentnie poprowadzone, biegunowe mechanizmy rządzące światem przedstawionym – to stałość i zmienność. Stałość nie oznacza tu – jak rozumiem – przeciwieństwa wędrowki, którym jest punkt stały, miejsce, skąd się wychodzi i dokąd się wraca (któremu odpowiadają pojęcia np. domu, ojczyzny, tego, co stabilne, przez co wypełnione spokojem⁵). Są to raczej te składniki kreacji i wyposażenia podmiotu lirycznego, które nie zostają poddane upływowi czasu i zmianie warun-

⁴ W niniejszym tekście cytuję utwory wg: E. Lipska *Wakacje mizantropa*, Kraków 1993 (obok tytułu – numer strony).

Odnoszę się w tym miejscu, jak i w innych fragmentach niniejszego tekstu, do artykułu J. Abramowskiej *Peregrynacja*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978. Tak te opozycje pojmuje autorka (zob. s. 127).

Mielhorski Ewy Lipskiej podróże...

ków przestrzennych (np. pamięć, przenoszone z miejsca na miejsce trwale rozterki wewnętrzne, traumatyczne wspomnienia np. śmierć bliskich etc.). Nie będę rozwijać myśli, iż przez zmienność rozumiem jej przeciwieństwo. Wiersz powyższy wskazuje między innymi na fakt, że bohater odnosi się bardziej niż nieprzychylnie do tak rozumianej stałości. Lecz owa trudna do rozpoznania przy powierzchownej lekturze manifestacyjna potrzeba nieodnotowywania peregrynacyjnych wrażeń i przeważnie ulotnych refleksji, postępowanie wbrew utartym w literaturze konwencjom funkcjonowania literackiego bohatera podróżującego (należy podkreślić) świadomie, wpływa również i z innych przyczyn. Jakich? Pokazuje to drugi tekst z tego cyklu:

Opatrzność bogów pozwoliła mi uniknąć śmieszności.
Nie napisałam wiersza o rozpaczliwej piękności.

Stojąc na Golden Gate Bridge
usiłowałam zapiąć płaszcz
aby oczom odwrócić uwagę.

(Z podróży [II]; s. 205)

„Antybohater” Lipskiej pozostaje wierny (jest to charakterystyczne dla całego dorobku autorki *Wierszy*) założonej *a priori* zasadzie surowej dyscypliny w wyrażaniu, przekazywaniu uczuć, zasadzie chłodnego pisarskiego opamiętania, powściągnięcia nagłych, gwałtownych emocji twórczych. Rozporządza poczuciem intuicyjnej adekwatności twórczej reakcji na estetyczne bodźce. Słowem, przeczuwa w tym przypadku poważne ryzyko utraty kontroli nad własną odpowiedzią na świat (z powodu grożącej, a narzucającej się nadmiernej dawki patosu). Stąd właśnie powstaje w pewnym sensie prowokujący a n t y w i e r s z o „rozpaczliwej piękności”. Zastanawiający zwrot i fragment. Piękno tego, co rozpościera się przed naszymi oczami, nie budzi – zdawałoby się naturalnego – odruchu bezrefleksyjnego podziwu. Przeciwnie. Rodzi racjonalną ostrożność. Przez własny nadmiar piękna? Jego eskalację? A może z powodu bezradności oglądającego, który nie jest w stanie tego, co widzi, odpowiednio wyśłowić? Akt twórczy jest wtedy tym bardziej ryzykowny, może nawet – co uprzytamnia sobie podmiot tekstu – skazany z góry na niepowodzenie, że odnosi się do czegoś, co jest nietrwale, ulotne, może nawet – płoche. Powiada poetka dalej: „Piękno / nie miało czasu na długie pozowanie”.

Lipska w obu wskazanych wyżej fragmentach nie poddaje się – zdawałoby się – oczywistej relacji poety wobec inspirujących go (tu: napierających na niego szczególnie) realiów; postępuje inaczej, konsekwentnie, metodycznie, zgodnie z raz na zawsze przyjętym założeniem pewnej „wstydlivosti uczuć”; stosuje poniekąd zbiwną poetykę zbudowaną z zaprzeczeń. Docenia też rolę przemilczeń –

Uniknąwszy śmieszności
nie mogą oprzeć się milczeniu.

Szkice

– i z lekką ironią kieruje wagę odbiorcy ku temu, co celowo niedopowiedziane⁶. Z pewnością bohaterka utworu wskazuje nam na to, że coś zataja. I tu znajduje się sedno wypowiedzi. Chodzi o coś, czego nie sposób jednoznacznie sprecyzować, interpretując powyższy tekst. A może nawet nie należy tego robić, bowiem ten rejestr poetyckiego słowa zazwyczaj celowo jest przez poetę jedynie sugerowany. Autor w takim wypadku apeluje jedynie do wrażliwości odbiorcy, odsyłając jego dociekliwość ku ogólnej aurze tekstu. W tym – być może – upatruje Lipska istotny komponent budowanego w oczach czytelnika obrazu podmiotu tej notacji lirycznej.

Do czego zmierzam? W cytacie powyższym rysuje się specyficzna, charakterystyczna dla autorki *Wierszy*, koncepcja aktu twórczego, będącego – w odniesieniu do utrwalonych w tradycji zachowań – procesem unikania oczywistości zastosowań poetyckiego słowa, omijaniem prostych, narzucających się, łatwych rozwiązań formalnych i kreacyjnych; z tym wiąże się bowiem kategoria „śmieszności” – pułapki konwencji zniewalającej i niszczącej sztukę. Pułapki Formy zagrażającej sztuce. W tym przejawia się, zdaniem nie tylko tej poetki, klęska artysty. Warto zapamiętać tę dewizę pisarską Lipskiej, bliską (co zdaje się z pozoru odlegle od jej praktyki literackiej) wielu XX-wiecznym awangardowym koncepcjom twórczym.

Dodać warto, że poczucie „rozpaczy piękna” wiąże się w tych lirykach z motywem osadzenia podmiotu w relacji do konkretnych jakości przestrzennych i z reakcją na nie. Podmiot odwraca się od samego siebie ku zewnętrżności. W pierwszym ze wspomnianych wierszy była to próba fizycznego i duchowego uzgodnienia własnego położenia wobec widoku znad brzegu oceanu, widoku kalifornijskich wzgórz; w drugim – wobec obserwowanego w milczeniu, zantropomorfizowanego obrazu miasta oglądanego z mostu Golden Gate.

Oba wiersze lokują się w specyficznej i niezobowiązującej autorki (wobec zastanych, „gotowych” matryc gatunkowych) poetyce okolicznościowej lirycznej impresji podróźniczej, podobnie jak utwory *Atlantyk z góry*, *Boeing 704*, *W popielicach mgły*, xxx *Na Twój pogrzeb*, *Z podróży*, *Dwa listy* czy *Na przejściu granicznym...* – z *Piątego zbioru wierszy*. Cechą znamioną jest tu migawkowość pozbawiona szerszego kontekstu, celowa, zamierzona fragmentaryczność kreślonej przez poetkę namiastkowej sytuacji lirycznej (niekiedy zamiast czasu tańszego pojawia się czas przeszły, toteż wówczas mamy do czynienia z migawką poetycką z przeszłości); poetyckie wypowiedzenie nie wykracza w tych przypadkach zazwyczaj poza ogólny zarys (refleks) chwilowo naświetlonego obrazu.

Czasami pojawia się w tekście załączek lirycznej narracji. Tak jest w utworze *W popielicach mgły*. Odnajdujemy tu klamrową konstrukcję: lot samolotem – wspomnienie kontroli celnej na lotnisku – lot samolotem. Ale ta linia zdarzeniowości krzyżuje się z innym ciągiem tekstowym: od konkretności (sytuacja podczas kontroli celnej) po abstrakt-myślówce uogólnienie: „płyniemy nad światem / w oleju powietrza”. Gdyby przywołać tu utrwalone w literaturze wektorowe uporządkowanie

⁶ Uwagi na temat milczenia w liryce odnotowuje m.in. A. Sobolewska (*Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992).

Mielhorski Ewy Lipskiej podróże...

przestrzeni⁷, mielibyśmy (wedle opozycji „góra – dół”) obraz oczyszczenia, wyzwolenia. Lot nad światem: góra (słowa „świat”, „nad światem” oznaczają relacje podmiotu do czegoś uogólnionego; sygnalizują dystans wobec obrazu zagrożenia, chaosu); dół („narody na walizkach / na punktach granicznych”).

Podobnie rzecz się ma w wierszu *Z podróży* (s. 245) z tomu *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek*. Lądowanie samolotem podczas podróży z przypadkowo poznanyim nieznanym, który przypomina bohaterce – co ważne – bliskiego umarłego, kończy się refleksją: „Ziemia zbliża się do nas. / Wieńce witających”. Ta oto opisana niezwykła podróż, wedle wskazanej możliwości lektury, jest swego rodzaju poetycką „wizytą” w niebie; jest przy tym podmiotowym przyzwoleniem na poddanie się chwilowej złudzie i fikcji, budowanych przez wyrwaną spod kontroli, projektującą wyobraźnię; złudzie, która nieuchronnie prowadzić musi do zejścia, do powrotu na ziemię. Na geometryzację wyobraźni poetyckiej u Ewy Lipskiej wskazywano już w literaturze podmiotu. Między innymi na przykładzie utworu *xxx Na Twój pogrzeb* (s. 213), gdzie odnaleźć można zarówno figurę koła (jako modelu „dopełnienia się życia i śmierci”, wymiaru uniwersalnego), jak i pionu (antynomii obu wymiarów):

Na Twój pogrzeb
przypaść mój kolejny lot.

Ty startowałeś z siebie.
Ja z lotniska w Denver w Colorado.
[...]

Moi przyjaciele patrzyli do góry.
Twoi patrzyli w dół.

Kierunki przeciwne miałyby tutaj wskazywać ruch na relacji „ja – ty”, lecz nie po pionie, a po łuku jak start samolotu⁸. Warto przy tym zwrócić uwagę, że zawsze – jak pisała Janina Abramowska – „skonstruowaną wizję śmierci ogląda bohater patrząc z góry na dół”⁹.

Lipska przynajmniej podróży (jako takiej i jako utrwalonej w pośpiesznej bądź wy-studiowanej notacji poetyckiej) szczególną rangę poznawczą; dzięki niej nie tylko wykraczamy poza osłabiającą intelektualną czujność rutynę codziennych, „życio-wych” spostrzeżeń i refleksji, nie tylko w sposób bardziej chłonny rejestrujemy sygnały z otaczającego nas bogatego i bujnego świata. Dzięki podróży znaleźć możemy się w takich okolicznościach, które uosabiają raptem w naszym przekonaniu (parabolizują i uogólniają) pełniejszą wiedzę o świecie i naszej egzystencji

⁷ Por. J. Abramowska *Peregrynacja...*, s. 139.

⁸ Zob. B. Tokarz *Wieloznaczność i ironia*, w: taż *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990, s. 106. Motyw samolotu odgrywa istotną rolę i w innych tekstach podróżnych Lipskiej.

⁹ J. Abramowska *Peregrynacja...*, s. 139.

(epifanią nawet; możemy znaleźć się nagle w peregrynacyjnym stanie satori). Oczywiście taka intuicja może nas też mylić. Przykładem jest „antypodróżniczy” w wymowie utwór *Czarny Klasztor Nietoperzy* (s. 320) ze zbioru *Strefa ograniczonego postępu*, poświęconego w pewnym sensie tematowi odchodzenia. Muzeum Dna Morskiego w San Francisco, miasteczko Murnau, dreźnieńska Gemaldegalerie z obrazem Vermeera *Kobieta czytająca list* – to wszystko przywoływane z pamięci, specjalnie wyselekcjonowane miejsca, gdzie – jak powiada Lipska w *Oku jastrzębia* – być może „nie działo się nic oprócz życia”, ale gdzie zarazem to życie podeszło bliżej, można było poczuć jego oddech, powiadomiło o czymś ważnym, w czym zawiera się jego kwintesencja. Okazuje się jednak, że były to chwile złudzeń. *Czarny Klasztor...* to przecież wiersz o rozminięciu się z życiem, o przeoczeniu upływających lat, o „Ostatniej Chwili” i „pięknie świata”, którego nie sposób wykraść. Poetka zestawia obok siebie wydobyte z zakamarków pamięci, zakurzone wspomnienia z różnych miejsc (na zasadzie konwencji luźnych skojarzeń), by – jak się zdaje – przez ów prosty zabieg uwypuklić diagnozę o przypadkowości egzystencji. Tak jak przypadkowe są miejsca, które dane nam jest poznać w życiu, tak też toczy się przypadkowo nasz niegodzący się na żadne podmiotowe podporządkowania los.

Ta sama technika zestawień asocjacyjnych wykorzystana została przez Lipską w obszerniejszych utworach: *Poemat optymistyczny 1981* (s. 264) oraz *Sprawozdanie dla Alana Turnera* (s. 330). W pierwszym autokarowa podróż na amerykańskie południowe wybrzeże ukazana jest w konsekwentnym rytmie przeskakujących (z jednego w drugi) poetyckich obrazów i zdarzeń. Dominantą kompozycyjną *Poematu...* jest wyraźnie zarysowany kontrast pomiędzy tamtejszymi stereotypowymi wyobrażeniami o miejscu pochodzenia bohaterki i jej własnym stosunkiem do – jak wypada mniemać – polskich spraw wskazanego w tytule czasu („Nie mówmy o polityce”; „Aresztowania?”; „Terror?”) a jej odczuciami jako nieskrępowanej niczym, wyzwolonej z wszelkich obciążeń, turystki. Kontekst polityczny odległej podróży nakłada się tu bezkolizyjnie na jej wymiar egzystencjalny, decydując o poszerzonej zawartości problemowej utworu. Refreniczne eksklamacje (podmiot akcentuje ton ironii i drwiny): „Ach, te orchidee!”, „Ach, co za piękny dzień!”, „Ach, co za piękna samotność!”, „Ach, wspaniale!” etc., odnoszą się tyleż do sytuacji pozornego wyswobodzenia bohaterki z politycznego dramatu, co do *stricte* duchowego niepokoju podróżującej. Oba wątki wiążą się w tym utworze w jeden spłot. Sam tytuł zresztą – wskazujący na epicki charakter (*Poemat...*) i na sarkastyczną, przewrotną wymowę tekstu (...*optymistyczny 1981*) – zakreśla i uściśla już pole interpretacji. W efekcie jednak nurt – jeśli można tak powiedzieć – egzystencjalny w tym tekście przeważa. Autobus jadący na południe zbłądził. Pojawiająca się w zakończeniu *Poematu...* gra dwóch współbrzmiących związków – „rzucić się w przepaść” oraz „rzucić się w podróż” – ma wydźwięk tyleż niepokojący, co przeniknięty jakże charakterystyczną dla poetki w tym okresie nutą ironicznej r e z y g n a c j i, gdyż okazuje się, że autokarowa wycieczka zyskuje w pewnym momencie walor uniwersalny. Staje się w oczach bohaterki nagle podróżą-metaforą zbłąkania w życiu samym:

Mielhorski Ewy Lipskiej podróże...

Jesteśmy na północy. Autobus złądził.
Sorry, nic się nie stało
tylko skończył się świat.
Stoimy nad przepaścią. Ach, co za piękna przepaść!
Koronki chmur nad nami.

Rzucamy się w dalszą podróż.

Akcja *Sprawozdania dla Alana Turnera* osadzona została w Wielkiej Brytanii. Tu również swobodnie potraktowany wyznacznik genologiczny, jak w poprzednim utworze, wskazany został celowo już w samym tytule, a wspomniana technika zestawień wykorzystana w sprawozdawczej relacji z pobytu poetki w Anglii i Walii na wieczorach autorskich i wykładach uniwersyteckich. Wiersz pozornie podporządkowany został ludyczej funkcji: grom słownym, tonacji kpiny i zabawy językowej. Anglia opisywana jest przez Lipską przecież adekwatnie do tematu, w konwencji chłodnego angielskiego ironicznego humoru, z wykorzystaniem stereotypowych rekwizytów: Anglia-Dama, zapięte kołnierzyki, duch Dickensa, *rolls-roys* (jako trumna), lewostronny ruch, czarne taksówki, cylindry etc. Na pozór mamy do czynienia z zabawnie napisanym lirycznym a n t y s p r a w o z d a - niem, bo w formie poetyckiej niehonorującej wymogów i założeń gatunku sprawozdawczego, z silnym zaakcentowaniem lirycznej obecności podmiotu w tekście. Nawet słowa – „umieram / z nadmiaru życia” albo „godziny które miały przedłużyć nam życie / rozeszły się po okolicy” – brzmią w tym kontekście niezupełnie poważnie. Ale przecież nie sposób nie zauważyć, że kryje się za tym ludycznym ukształtowaniem utworu podskórny nurt treści: bolesna refleksja nad dramatem poetki, jej samotnością i świadomością braku zrozumienia niezależnie od tego, w jakim miejscu na świecie się znajduje. Jakkolwiek jest to inaczej ujmowane, wiele w tym względzie łączy Lipską z postawą Różewicza i jego wizerunkiem twórcy – w wyniku przemian cywilizacyjnych – społecznie opuszczonego i wyobcowanego. Poetka jest przekonana, że pisarz tak naprawdę pracuje... w sobie. Oto, jak komentuje fragment własnego wieczoru autorskiego:

Na dwadzieścia minut wynajmuję swoją przeszłość
zebranej publiczności.

Już w *Pytaniach na spotkaniu autorskim* (s. 262) poetka odnotowywała budzące jej rozczarowanie reakcje czytelniczej publiczności wobec swej poezji, uprzytamniając sobie własną twórczą samotność i przepaść dzielącą ją od czytelnika: „Pani nas przeraża. / Uciekamy od pani” – wykrzykiwali czytelnicy. Lipska zdała sobie wówczas sprawę, że poetę współczesnego dzieli od odbiorców głębokie poczucie niezrozumienia, którego nie sposób pokonać; nikt tym bardziej nie chce słuchać przestrogi poety.

Próbuję ich zatrzymać.
Lecą prosto w ogień.



Kim jest podróżny Lipskiej? Czy wspomniane wyżej wiersze realizują motyw bezdomnego w świecie, dla którego zasadniczym, najistotniejszym problemem jest odnalezienie utraconego raz na zawsze Domu? Tak to zostało odnotowane w dotychczasowych komentarzach krytycznych, dotyczących tego tematu? Jaką rolę, jako figurze poetyckiej, należałoby mu przyznać w świecie przedstawionym liryki autorki *Wierszy*? Sądzę, że na te pytania nie sposób odpowiedzieć wówczas, gdy odczytuje się notacje poetki w oderwaniu od szerszego kontekstu; może nie tyle od głęboko pojmowanej tradycji literackiej (w tym gatunków *periegezy* i *itinerarium*), co współczesnych realizacji motywu – jak to określił Gabriel Marcel – *homo viator* lub tekstów z form gatunkowo „pogranicznych”. W pierwszym przypadku można wziąć pod uwagę niektóre przykłady polskiej powojennej poezji emigracyjnej. Tu da się zaobserwować bardzo rozbudowany temat prowizorycznego ulokowania podmiotu w obcej przestrzeni i kulturze. Pojawia się – co ważne – wątek wzbogacenia o treści duchowe motywu wygnania, traktowanego nie tylko jako wygnanie z ojczyzny, czyli w perspektywie socjologicznej Podróż „pozioma” przekształca się w tym przypadku bardzo często w podróż „pionową”, co interesująco swego czasu analizował Tymoteusz Karpowicz¹⁰. Jeszcze ciekawiej wygląda przykład form „pogranicznych”. Weźmy wspomnianą już *Aamerykę* Białoszewskiego jako kontekst dla lektury „podróżnych” wierszy Lipskiej. Sądzę, że postawa autora *Obrotów rzeczy* wobec Nowego Jorku i innych poznanych podczas opisanej wyprawy miejsc jest bardzo bliska Lipskiej. Podróż Białoszewskiego sprawia wrażenie swego rodzaju „podróży” i „antypodróży” zarazem. Z jednej strony pisarz dokładnie rejestruje szczegóły miejsca pobytu (tu jest wierny gatunkowi), z drugiej – jednak skutecznie wymyka się ze swej roli, robi zgrabne uniki i odnosi się wrażenie, że sprawia mu to niemalą satysfakcję. Poeta oswaja to, co nowe, oswaja Amerykę. Białoszewski odnajduje w niej cząstkę własnego świata, drobiny zwyczajności, choćby powiadając: „Jak w Przasnyszu”; o Manhattanie mówi: „Wielkomięsko i swojsko”...

2.

Szczegółne, bo wyróżnione miejsce w poezji i dorobku literackim Ewy Lipskiej zajmuje poemat *Nowy Jork miasto porwane* (s. 239), pochodzący ze zbioru *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek* (1982); wcześniej utwór ukazał się w wyborze *Dom Spokojnej Młodości* (1979). Raz – że w sposób artystycznie najdoskonalszy ogniskuje wokół siebie zagadnienia interesujące nas w tym miejscu; dwa – że znaleźć w nim można wiele z pojawiających się w całej twórczości poetki ciągów, namiętności i obsesji myślowych. Dodatkowo Lipska – w sposób nie tylko bardzo udany,

¹⁰ Zob. T. Karpowicza *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*, w: *Literatura polska na obczyźnie*, red. J. Bujnowski, Polskie Towarzystwo Naukowe na Obczyźnie, Londyn 1988, Prace Kongresu Kultury Polskiej, t. V.

Mielhorski Ewy Lipskiej podróże...

ale i przemyślany, ze świadomością stawianych sobie celów – adaptuje w tym tekście aktualne osiągnięcia w zakresie eksperymentu formalnego, przede wszystkim kontaminacji konwencji lirycznej z epicką. Mam tutaj na myśli zwłaszcza powołany do życia przez Tadeusza Różewicza w a r i a n t poematu lirycznego, wariant tych konstrukcji genologicznych, które Jacek Łukasiewicz określał jako „poematy średnich rozmiarów, wielogłosowe, z dominantą liryczną”¹¹. Z pisarską premedytacją poetka komplikuje swą wypowiedź, wprowadzając inny, dodatkowy segment tekstowy (wyjaśnia to dalej). O wartości artystycznej tego poematu decyduje również umiejętność płynnego poruszania się postaci mówiącej w jednym toku narracyjno-lirycznym pośród kilku płaszczyzn problemowych, które nie tylko nie kolidują ze sobą, ale organizują, porządkują wyobraźnię i namysł czytelnika sukcesywnie w coraz to szerszym kręgu refleksji. Lipska rozwija wątek tematyczny – w pewnym sensie – na zasadzie spirali.

Ten 144 wersowy utwór – jeden z najobszerniejszych w dorobku pisarki, z tytułem odsyłającym do dygresyjnego poematu heroikomicznego *Porwany lok* angielskiego poety przełomu XVII i XVIII wieku, Aleksandra Poe’a¹² – posiada przejrzystą konstrukcję klamrową. Kompozycyjnym punktem wyjścia jest opis lądowania bohaterki na lotnisku La Guardia w Nowym Jorku, tekst natomiast kończy się obrazem startu samolotu z tego lotniska, finalizującym jej wizytę w tym mieście. Fabuła (warstwa epicka) poematu rozwija się stopniowo wokół upływającego czasu przebywania bohaterki w Nowym Jorku, zwiedzania miasta, obserwowania różnorodności i dynamiki jego codziennego życia. Zastanawia fakt, iż tak naprawdę nasza bohaterka nie ma tam nic istotnego do załatwienia. Dostrzeżenie jej statusu przypadkowego turysty okaże się bardzo istotne dla zrozumienia treści poematu. Towarzyszą temu pielgrzymowaniu przez metropolię formułowane *ad hoc* komentarze. W tym ujęciu utwór realizuje założenia konwencji poetyckiego diariusza podróżnego, gatunku „podróż”, który określono w *Słowniku terminów literackich* (1988), jako „rozmyślania i refleksje podróżującego, towarzyszące jego przenoszeniu się z miejsca na miejsce” (s. 363). Bohaterka poematu przebywa na Manhattanie, spotykamy ją o świcie na Times Square, w Museum of Modern Art, spoglądającą na miasto z pięćdziesięciu pięter Pan Am Building, w barze hotelu Piccadilly, na stacji metra Pensylwania Station, w chwili, gdy podziwia Empire State Building. Lipska jest w swej relacji z pobytu w Nowym Jorku wierna konkretowi: precyzyjnie kreśli przed oczami czytelnika plan swej nowojorskiej peregrynacji. Informuje go o nieistotnych (można odnieść w pewnym momencie takie wrażenie) w planie podróży poetyckiej drobiazgach jak np. o lokalizacji hotelu Piccadilly na 227 W 45 Street czy widoku z Pan Am Building na rekla-

¹¹ J. Łukasiewicz *Oko poematu*, Wrocław 1991, s. 308.

¹² Zauważa to K. Lisowski (*Historie osobiste. O liryce Ewy Lipskiej*), w: E. Lipska *Wspólnicy zielonego wiatraczka. Lekcja literatury z Krzysztofem Lisowskim*, Kraków 1996; zob. A. Pope *Porwany lok. Poemat heroikomiczny*, przekł. i posłowie J. Kydryński, Kraków 1982.

Szkice

mę General Motors. Z punktu widzenia *meritum* myślowego poematu szczegóły te wydają się z początku zupełnie nieistotne, więcej niż drugorzędne, w żadnym stopniu nieważące na – zdawałoby się – większej nośności problemowej utworu, nie decydujące o niej. Ale czy tak w istocie jest? Wypada się nad tym zastanowić się, ponieważ Nowy Jork nie jest w tym utworze opisywany wyłącznie przez ów szczegół faktograficzny i topograficzny.

Obraz miasta kreśli Lipska również z innej perspektywy – lirycznej. Autorka świadomie p o e t y z u j e miasto, przenosi bowiem wspomniany konkretny w inny, umowny wymiar. Próbuje oddać nie tyle jemu właściwy, niepowtarzalny klimat, ile ukazać swój osobisty, subiektywny do niego stosunek – przypadkowej uczestniczki zgiełkliwego, wypełnionego chaosem powszedniego dnia, życia. Oglądamy Nowy Jork zarazem oczami zwykłego przybysza-turysty, jak i uważnego poety, wrażliwego na zastane, pierwszy raz w życiu napotkane realia, skłonnego przetwarzać je na poetyckie metafory i obrazy. Manhattan i inne miejsca metropolii służą do zarysowania specyficznego usytuowania podmiotu w tym świecie – stanowią c z y n n e tło dla pełniejszego ukazania osobistych dylematów. Nowy Jork to szczególnie, nieprzypadkowo wykorzystana przez poetkę ruchoma sceneria (sceneria raczej niż scenografia), pozwalająca w sposób odpowiedni dla zamierzeń pisarki rozegrać oraz uwypuklić klasyczny w wymowie, a współczesny w formie dramat głównego bohatera targanego wewnętrznym niepokojem, zadającego sobie w gruncie rzeczy fundamentalne pytania, przeżywającego duchowe rozterki i wątpliwości.

Z drugiej zaś strony Nowy Jork to przede wszystkim urzeczywistnienie współczesności, metonimia XX-wiecznej cywilizacji. W nim skupiają się jak w soczewce wszelkie charakterystyczne dla ponowoczesności objawy kryzysu cywilizacji, a nade wszystko symptomy bezradności pozbawionego złudzeń człowieka, który sam tę cywilizację stworzył przeciwko sobie, choć nie każdy ma tego świadomość.

Tu skupiają się również rozmaite lęki współczesnego człowieka. Problem lęku cywilizacyjnego pojawił się bardzo wcześnie w liryce Lipskiej. Na przykład w wierszu *Lęk* (s. 123) z tomu z 1974 roku poetka pisała: „Boję się o nasz wiek / ponad wiek rozwinięty”, a dalej: „Naocny świadek / powszechnej utraty wzroku / jestem niespokojna / o mój świat”. Próbowala również zadawać sobie pytanie, czy – trzęswo zdiagnozowanym przez nią – dzisiejszym kryzysem cywilizacyjnym rządzą te same zasady i prawidłowości, które spowodowały w przeszłości upadek Imperium Rzymskiego?: „Patrzmy w oczy tamtym Dioklecjanom. / Czy te same objawy? Ta sama wysypka?” (*Leżąc na łące*, s. 190). Być może stąd – *per analogiam* – można by czerpać ocalającą wiedzę? W poemacie *Nowy Jork...* znajdujemy podwójnie znaczące słowa: „pewność już nas opuszcza / wchodzimy w piękny wiek” (dwuznaczność wynika naturalnie z odniesienia słowa „wiek” tak do określonego momentu życia, jak i do epoki). W efekcie – pomijając charakterystyczne dla Lipskiej ironię i dystans, swego rodzaju broń przed naporem agresywnej rzeczywistości – wiele w wizji współczesnej cywilizacji łączy ją z Tadeuszem Różewiczem. Ten sam

Mielhorski Ewy Lipskiej podróże...

obraz chaosu, dezorientacji, ten sam brak „formy” zdolnej ująć bezkształt nowoczesnego świata. Różewiczowskiemu „NIC” w liryce Lipskiej odpowiada podskórny nurt katastroficzny (co zaobserwował swego czasu Stanisław Stabro¹³), podmywający wszelkie nadzieje i złudzenia, odpowiada mu zdeklarowane i zdeponowane w wierszach poczucie (i świadomość także) nie tylko zachwiania fundamentu aksjologicznego, ale i u p a d k u dotąd stabilnych, wielowiekowo utrwalonych i poświadczonych w kulturze wartości.

Lipska zwraca uwagę czytelnika na szczegół topografii miasta, na jego konkret, by tym wyraźniej podkreślić to, co niekonkretne, co niepodlegające intelektualnej werbalizacji. Wskazuje na to, co wychylone poza fizyczność i naoczność, co dane jedynie w przeżyciu indywidualnym, jednostkowym, odsłaniające się nade wszystko przez poetyckie słowo – przez sztukę. Tworzy się tu wyraźna opozycja: znamienne dla poetyki Lipskiej napięcie pomiędzy konkretem a jego celowym „rozmyciem” w wierszu. Zastanówmy się, jak opisany został Nowy Jork? Poetka posługuje się peryfrazą. Manhattan jest tu „rozwleczone na wersy”, sprawia wrażenie „pociągu towarowego zakażonego epidemią czasu”; miasto wydaje się „wiecznie niedospane”; wywołuje poczucie n a d m i a r u życia. Ta metropolia wdziera się w człowieka, brutalnie wypełnia jego wnętrze; poetka powiada: „przechodzi przede mną jak mgła przez Triboro Bridge”. Nowy Jork to miejsce „zaludnionej samotności”. Nasuwa się tu skojarzenie z wierszem *Nowy Jork*¹⁴ Wacława Iwaniuka, gdzie poeta starał się podobnymi środkami ukazać tę przestrzeń kamiennych architektonicznych szczytów i przepaści.

Kompozycja poematu i struktura świata przedstawionego, także w porównaniu z bliskim konstrukcyjnie wierszem Iwaniuka, przypomina te ukształtowania poetyckie, o których wspominałem przy okazji wiersza *Z podróży*. Mam na myśli wyraźną antonimiczną relację pomiędzy tym, co w górę, a tym, co na dole. Bohaterka Lipskiej, lądując na lotnisku w Nowym Jorku, schodzi ku sferze niskiej, schodzi

^{13/} Por. S. Stabro *Ciemne barwy heroizmu*, w: tenże *Poeta odrzucony*, Kraków 1989.

^{14/} W. Iwaniuk *Nowy Jork*, w: tenże *Powrót*, Warszawa 1989, s. 31. Utwór Iwaniuka warto w tym miejscu przywołać z powodu uwidaczniających się podczas lektury analogii w sposobie oglądu, postrzegania Nowego Jorku. Autor *Milczeni* opisuje w tym wierszu (dedykowanym nowojorskiemu wygnańcowi – Józefowi Wittlinowi), podobnie jak Lipska, własną niepokojącą ambiwalencję w stosunku do metropolii, która staje się uosobieniem współczesnego świata. „I patrzę z ulic w niebo, jak z głębokich grobów / Na ten świat – taki straszny i taki wspaniały”. Poeta stara się oddać dynamikę życia w Nowym Jorku: „szczegół przerasta szczegół w pośpiechu karmiony”. Temu ujęciu życia próbuje Iwaniuk przeciwstawić naturalną ludzką potrzebę odnalezienia wymiaru duchowego istnienia człowieka we współczesnej cywilizacji, konfrontuje poczucie osaczenia człowieka labiryntem miasta (głębokie ulice, wysokościowce), miasta będącego „jądrem ciemności”, „murem stromych kamieni” z widokiem nieba, po którym lecą „mewy jak białe tancerki”. Wiersz zbudowany został z trzech opozycji: przepaść miasta – niebo (pion: góra – dół); ciemność – jasność (miasto – niebo); rzeczywistość – odnajdywanie się poza nią. Pierwsza opozycja najbardziej nas tu interesuje.

Szkice

ku metaforycznemu piekłu współczesności¹⁵; zmierza nieuchronnie ku infernie XX-wiecznej cywilizacji, którą uosabiają *subway*, reklamy, życie toczące się całą dobę bez przerwy. Tu musi poetka jednak stawić czoła nie tylko miastu, nie tylko „epidemii czasu”, tu musi również stoczyć potyczkę z samą sobą. Schodzi zatem w pewnym sensie równocześnie ku przepaści ukrytej w samej sobie, dotychczas starannie omijanej. Wypada dodać, że na przeciwnym biegunie tej niskiej rzeczywistości znajduje się sfera konsekwentnie symbolizowana motywem lotu. Zwróćmy uwagę, iż poemat ten w zamyśle zejścia w dół i wyjścia z dna cywilizacyjnego otwiera i zamyka ten sam motyw:

Stewardessy obłoków nad Atlantykiem.
O, stewardessy obłoków

Formuła powtórzenia z owym eksklamacyjnym „o” sugeruje wrażenie ulgi. Ze wzbijającego się w górę samolotu bohaterka poematu obserwuje, o czym mowa w zakończeniu, „oddalające się hortensje o t c h ł a n i” (podkr. – R.M.).

Wspomniana kompozycja „pionowa” pojawia się i w innym fragmencie tekstu. Z jednej strony opisani zostali alpiniści podejmujący metaforyczny – rzecz jasna – wysiłek dotarcia na sam szczyt (również symbolicznej figury) Empire State Building, z drugiej strony w dole ulokowana została „zaludniona samotność”. Wspinaczka na Empire State Building zastępuje samotną wyprawę wysokogórską (w tradycji literackiej to m.in. „poszukiwanie samego siebie”, wysiłek wyzwolenia się z egzystencjalnych ograniczeń powszedniego życia, drogę ku wolności lub *sacrum*); wysokościowiec staje się współczesnym substytutem naturalnego szczytu górskiego. Próba dotarcia na wierzchołek budowli oznaczać może heroiczną próbę wydobycia się ze świata anonimowej masy ludzkiej, odnalezienia samego siebie ponad ludzkim mrowiskiem i ponad chaosem zuniformizowanego i dezorientującego w swej nieuporządkowanej różnorodności świata. Owa „zaludniona samotność” odsyłać może czytelnika między innymi do początkowych fragmentów Różewiczowskiej *Zielonej róży* („zaczynamy żyć coraz samotniej / odległość od człowieka do / roślinie”¹⁶).

Odsłonięta dotąd zasada p o r z ą d k u j ą c a nie wyczerpuje naturalnie szerszych komplikacji i wielowymiarowości organizacji świata przedstawionego w tym poemacie. Pobyt bohaterki w Nowym Jorku jest dla poetki okazją do zobrazowania wewnętrznej złożoności i napięć jej życia wewnętrznego¹⁷, pretekstem dla ukazania jej konfliktów duchowych, rozpiętości przeżyć i głębokości złóż traumatycz-

¹⁵ O podróży jako zejściu do piekiel zob. W. Kopaliński *Słownik symboli...*, s. 332. Odwrotną sytuację wykorzystuje Kazimierz Brandys w opowiadaniu *Jak być kochaną*; tu znalezienie się nad ziemią, start z lotniska w Warszawie uwalnia traumatyczną pamięć bohaterki i skłania ją do nowego samookreślenia się.

¹⁶ T. Różewicz *Zielona róża*, w: tenże *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 1995, s. 279.

¹⁷ Czytelnik powinien – rozpoznając tę sferę egzystencji bohaterki – dysponować szerszą znajomością sposobu kreacji przez Lipską podmiotu w nurcie jej liryki bezpośredniej.

Mielhorski Ewy Lipskiej podróże...

nej pamięci. Wrażenie takie wywołuje i intensyfikuje podczas lektury fakt, iż cały czas protagonistka wiersza porusza się na styku, na krawędzi tego, co oceniamy jako rzeczywiste, oraz tego, co odczytujemy jako przez nią wyobrażone, funkcjonujące w jej niejednorodnym świecie na luźnych prawach sennej wizji, na prawach swobodnej onirycznej projekcji. Przenikanie się obu wymiarów jest bardzo charakterystyczne dla całej kreacji rzeczywistości poetyckiej u Lipskiej. Można powiedzieć, że to znak rozpoznawczy jej niesformułowanej poetyki. Efekt niejednorodności świata przedstawionego osiąga poetka zarówno przez skonfrontowanie lub zestawienie na jednej płaszczyźnie tekstowej (w jednej części konstrukcyjnej) dwóch szerszych, rozbudowanych obrazów (np. na zasadzie parataksy), innym razem – jak w metaforze dopełniaczowej – rzeczowników tworzących obrazy niewyobrażalne, surrealistyczne; ważną rolę odgrywają tu również paradoksy, oksymorony (np. „żywa śmierć” z tytułu prozy poetyckiej poetki) odzwierciedlające sprzeczną naturę samej rzeczywistości tak tekstowej, jak i pozatekstowej. Sen i jawa nie są u Lipskiej przeciwieństwami – to i n e s t r o n y znanej nam z potocznego doświadczenia realności, to rejestry – jak sugeruje Lipska – komplementarne; tak zarazem przenikające się, jak i nakładające na siebie obszary. Wiele w tym względzie łączy Lipską z surrealizmem zarówno w literaturze, jak i malarstwie¹⁸. Mamy w poemacie *Nowy Jork...* między innymi animizację („Odbijam się w podkrążonych oczach / tego wiecznie niedospanego miasta”); metafory („kolczasta agawa świtu”, „niebieskoszary papier powietrza”, „odcięty kołnierz ulicy”); porównania („Nowy Jork leży na mnie jak za obszerny płaszcz”); gry związkami frazeologicznymi (u Lipskiej uwidacznia się stałe dążenie do rozbicia spetryfikowanych struktur i językowych skamielin) i gry zestawieniami słownymi:

W Museum of Modern Art.
wisi mój obraz krwi.

Cytat ten łączy dwa związki wyrazowe: obraz w muzeum – i obraz krwi. Lipska w pewnym miejscu jednoznacznie sugeruje (to oczywisty sygnał dla czytelnika), że wyłącznie zmysłowy – biegunowo różny od logiki umysłu roszcążącego sobie pretensje do racjonalnych uporządkowań, umiejscowiony jedynie na poziomie intuicji – kontakt przybyśza z Nowym Jorkiem jest jedyną sensowną (choć wynikającą z zasygnalizowanej już postawy rezygnacji), a nasuwającą się w pierwszej kolejności metodą jego poznawania i ogarniania:

Biuro podróży zaopatrzyło ich
w mały słownik języka
który pomaga
w polykaniu miasta.

W przewodniki smaku i wężu.

^{18/} Por. K. Kowalska-Masłowska „Wrzucają nam do ust dwuzłotówki”. O nadrealistycznych elementach poetyki Ewy Lipskiej, „Integracje” 1990 (listopad).

Szkice

W relacji pomiędzy bohaterką poematu a miastem dominuje poczucie dotkliwej obcości. Porusza się ona po nim jedynie jako bierny obserwator nieuczestniczący w wirze wielkowiejskiej, nieustannie fermentującej, nigdy nieprzyjmującej form ostatecznych codzienności; jako mimowolny świadek – unikający jakiegokolwiek emocjonalnego zaangażowania, z boku, chłodno rejestrujący otaczający ruch i zgilek. Lipska broni się przed przytłaczającą metropolią środkami najbardziej dla siebie sprawdzonymi – przede wszystkim instynktownym odruchem ironicznych uwag i komentarzy. Siedząc w hotelowym barze ma wrażenie, iż znajduje się „pomiędzy epokami / jak zakładka w książce” – jednocześnie nie przynależąc do żadnego z konfrontujących się na jej oczach (i w niej samej) różnych światów. Poetka przy tym dokonuje akcydentalnej oceny nie tylko aktualnego, unaoczniającego się stanu współczesnej cywilizacji, ale i zastanawia się nad miejscem człowieka w porządku świata w ogóle, a co za tym idzie – życia i śmierci. Nowy Jork jest tu najwszechstronniej pojmowaną metaforą – metaforą bytu. To bardzo charakterystyczne, że Lipska często posługuje się parabolą w wyniku interferencji znaczeń bezpośrednich i przenośnych. Współcześni ludzie są w jej przekonaniu zagubionymi w wielkowiejskim labiryncie turystami, pozbawionymi tożsamości, poczucia przynależności do napierającej na nich rzeczywistości, boleśnie doświadczającymi własnej samotności, przerażenia istnieniem zawieszonym w próżni bytu. Gdzieś w urzędzeniu naszego świata, zdaje się sugerować poetka, został popełniony błąd, skoro skazani jesteśmy na przypadkowe biura podróży, na nazbyt lakoniczne foldery i przewodniki nieoddające sedna egzystencjalnej wyprawy. Jako turyści skazani jesteśmy na zaledwie fragmentaryczną wiedzę o świecie i nie poznamy – bo nie zdążymy poznać – tego miasta-świata w całości. Nie wiemy, co spotka nas za rogiem, na zbiegu ulic. Jaki obraz, jaka prawda odstłoni się wówczas naszym oczom? Co poznamy? Zostaną tylko przypadkowo wyselekcjonowane wspomnienia, utrwalone w chaotycznych notatkach i podróżnych zapiskach.

Ten poemat – podkreślmy – jest również w swej istocie utworem o n i e m o ż - l i w o ś c i p o z n a n i a, jeśli uznamy, że podróż jest w poezji Lipskiej wyrazem ludzkich dążeń epistemologicznych. Bohaterka poematu skrzętnie, a w rzeczy samej nawet i heroicznie, utrwała w pamięci sytuacje, nazwy, zdarzenia, ale zdaje sobie przy tym sprawę, że zrozumienie Nowego Jorku – świata współczesnego i świata jako takiego – jest niemożliwe, zawsze zetkniemy się tylko z jego nieistotnym (w perspektywie finalnej) wycinkiem. „Tego miasta nie należy brać na siebie” – zwraca bohaterce uwagę kelner w hotelowym barze. Czy można nie brać go „do” siebie?

Niekiedy zagubieni we własnym życiu turyści przeżywają chwile duchowego oprzytomnienia. Przebudzają się w przyplýwie nagłej samoświadomości, odnajdując szansę przyjrzenia się własnej egzystencji z boku, w innym niż potoczny wymiarze:

Tyle życia. Tyle życia.

Dla jednej chwili śmierci

Mielhorski Ewy Lipskiej podróże...

Ale świat przynosi już tylko rozczarowanie. Bohaterka wpatrzona w *bilboard* z wysokościowca dostrzega „Odfruwające oceany nadziei”. P o c z u c i e r e z y - g n a c j i i chłodu stanowi – powtórzę kolejny raz – bez wątpienia podłoże jej postawy.

Motyw życia jako turystycznej wycieczki pojawiał się już u Lipskiej (np. w jednym z wierszy jako wycieczki Orbisu). Poetka nie pierwszy raz korzysta z dobrodziejstw tego literackiego chwytu. Tu jednak przeraża obraz całej ludzkości jako zagubionych turystów, którzy są „podzieleni na grupy / głosy narody”.

Wszystkie wskazane dotąd wątki problemowe utworu wiąże motyw nadrzędny – eschatologiczny. Śmierć jest najsilniejszą obsesją w poezji Lipskiej, zawłaszcza jej największe obszary, nic więc dziwnego, że i tu pojawiła się we właściwych dla rozmiaru tekstu proporcjach. Temat śmierci znalazł dla siebie miejsce w pierwszym zbiorze wierszy poetki i obecny jest w tej twórczości aż po dziś dzień. W debiutancim tomie warto wskazać dotyczące tego problemu utwory *Niechętnie* (s. 58) czy *List* (s. 59) z wielokrotnie przywoływaną w krytycznych omówieniach tej poezji, refreniczną frazą: „Napisz jak w życiu umierasz”; warto również wymienić liryki *Ucz się śmierci* (s. 218) czy *xxx Na twój pogrzeb* (s. 213). Przy komentarzach tego wyróżnionego ciągu refleksji Lipskiej nie może zabraknąć wiersza *xxx Nie uratowało mnie powódź* (s. 235) z fragmentem: „Nic mnie nie uratowało / ŻYJĘ”. Lipska nie potrafi myśleć o życiu bez usytuowania go wobec horyzontu śmierci, życie dla niej to przedśmierć, z którą należy postępować jak bohater *Lekcji martwego języka* Kuśniewicza – opukać i oswoić. Czy jest u Lipskiej śmierć, jak u Kuśniewicza, czymś szczególnie fascynującym?

Ciekawe byłoby prześledzenie, jak motyw śmierci u Lipskiej realizuje się na tle rozwoju tego wątku w liryce współczesnej; śmierci desakralizowanej w XX-wiecznej cywilizacji u Różewicza, powracającej w barokowym kostiumie u Jarosława Marka Rymkiewicza, osławianej w turpistycznych dekoracjach u Stanisława Grochowiaka, inkantowanej u Andrzeja Bursy. Przywołuję tylko te wybrane konteksty, w których rozwijała się i krystalizowała poetycka świadomość autorki *Wierszy*. Rzecz ciekawa, godna osobnych zastanowień. Myślę, że na specjalną uwagę i refleksję porównawczą zasługuje namysł nad problemem śmierci u Lipskiej w porównaniu z przepełnioną esencją eschatologiczną poezją Rafała Wojaczka, u którego kluczowe stwierdzenie Lipskiej „ucz się śmierci” wyznacza w pewnym sensie oś czy osnowę doświadczeń podmiotu lirycznego. Wojacek uparcie i ryzykownie próbował przekraczać niebezpieczną granicę życia i śmierci, zamierzał przeżyć śmierć za życia i nauczyć się zawczasu jej warunków. Poeta na własny rachunek dokarmił śmierć swą poezją, hiperbolizował jej rozmiary. „Gdziekolwiek pójdę, wszędzie straszy śmiercią” – pisał w wierszu *Ja: książkę Pepi*. Na podobieństwa między poezją Wojaczka a liryką Lipskiej wskazywano już nieraz w tekstach krytycznoliterackich¹⁹.

¹⁹ Por. m.in. P. Łuszczkiewicz *Rondo Lipska*, „Tygodnik Kulturalny” 1988 nr 3.

Szkice

Temat śmierci łączy się u poetki wielokrotnie i nierozzerwalnie z tematyką szpitalną, z wątkiem choroby i starości. I w niniejszym poemacie szpitalna trauma powraca:

Odpisana od katastrofy
odkopana spod białej lawiny
korytarzy szpitalnych
uciekam od umarłych.

Okazuje się, że transkontynentalna podróż do Nowego Jorku jest przy okazji (ale czy nie przede wszystkim?) próbą ucieczki bohaterki przed sobą samą; ucieczki motywowanej urazem przeszłości; ucieczki przed wytrwale studiowaną przez lata „anatomią śmierci”; przed pożegnanymi bliskimi i obcymi ludźmi, którzy zaludniali wiersze poetki; przed pleniącą się, panoszącą wokół, napotykaną na każdym kroku własną (powracającą w kolejnych epizodach choroby) i cudzą śmiercią; przed szpitalnymi korytarzami, nie tylko tragicznie jak śnieżna „biała lawina” zasypującymi życie, ale i zapisanymi w różnych wersjach w kolejnych tekstach, korytarzami, którymi przebiega granica czasu:

Korytarz szpitalny w którym siedzą
przyszłe wdowy.

Tu przebiega granica czasu.
Tym za drzwiami
grozi śmierć na całe życie. Dlatego
muszą bardzo na siebie uważać.

[...]

Nieraz zazdroszczą nagle rozstrzelanym
że nie zdążyli pojąć anatomii śmierci.

(*Korytarz*, 87)

W poemacie *Nowy Jork*... pojawiają się w pewnym momencie głosy umarłych: „Jak to się stało że ty tutaj / jak to się stało że my tam”. W przytoczonym wyżej wierszu *Korytarz* ów podział na „tu” i „tam” także obowiązuje: „Morfina chwili. Pół-sen tu. Pół tam”.

Przyjazd do nowojorskiej metropolii nie może okazać się skuteczną ucieczką przed sobą i śmiercią, bowiem śmierć nosimy w sobie. Przechowujemy ją w sobie. W sobie również – powiada Lipska – nosimy głosy zmarłych, śledzących nas, pilnujących na każdym kroku naszych poczynań:

Ale i tu patrz na mnie
zza zamarzniętych szyb
zza śmiertelnej strony
i krzyczą zdrada zdrada

Mielhorski Ewy Lipskiej podróże...

Czym jest zdrada wobec umarłych, których głos dobiega „zza śmiertelnej strony”? I co to za „strona”, z której glosy docierają aż tutaj? „Zamarznięta” strona. Zdradą zdaje się być próba wejścia w niekontrolowany nurt życia niemal wyłącznie biologicznego, powierzonego wymiarowi „teraz”, w nurt zewnętrznego, zaprzęgniętego jedynie samym sobą świata. Nasza bohaterka znajduje się po stronie życia, zmarli powiadają – „przeciw nam”! Obce jest im TUTAJ, gdyż oni zostali TAM. TUTAJ wszak istnieje jedynie dlatego, że pozwala na to TAM.

W tym miejscu rysuje się następne spostrzeżenie dotyczące struktury świata przedstawionego poematu. Linia demarkacyjna rozgranicza w tym utworze dwie strony: życie i śmierć; to, co zewnętrzne – podporządkowane tętniącemu bezustannie światu w jego formach wtórnych; oraz to, co wewnętrzne – przyczynowe, usytuowane częściowo po drugiej stronie „zza zamarzniętych szyb”. Ustanowienie tego oczywistego w naszym myśleniu o świecie dualizmu ma w tym poemacie swoje oczywiste konsekwencje: nie można być „tu”, będąc „tam” i na odwrót. To motyw wykorzenia, obcości, nieprzypisania. Ale Lipska daje nam do zrozumienia, że brak przywiązania bohaterki do świata, w którym przebywa, do oferowanych przez niego pokus (w tym możliwości ucieczki przed sobą) wynika między innymi z faktu jej kłopotliwej obecności w dwóch wymiarach równocześnie. Ponadto horyzont śmierci sam się zbliża do nas, czyniąc nieistotną dzielącą od niego przestrzeń i to, co się w niej znajduje, między innymi istnienie w wymiarze czysto fizycznym. Postać mówiąca jest zatem jakby łącznikiem tych dwu „stron”, taką pełni funkcję w uporządkowaniu poematu. I funkcji tej nie może przestać pełnić, bo gdy tylko nazbyt wychyli się ku życiu, słychać okrzyki: „zdrada, zdrada”...

Ucieczka bohaterki ku życiu jest bezskuteczna, całkowicie daremna. Bohaterka chce oddalić się od umarłych, ale w poemacie *Nowy Jork miasto porwane* schodzi ku nowojorskim mrocznym przepaściom po to, by przede wszystkim prowadzić tylko z jednym rozmowę. W tekst wpleciony został utwór xxx *Zdobądź się wreszcie na jakiś ludzki krok*, związany z postacią Umarłego Przyjaciela. Bohaterka wysłała do niego na stacji metra list będący zapisem, odwzorowaniem treści owego wiersza. Ten sam Umarły Przyjaciel wraca jeszcze w innych utworach Lipskiej: *Z podróży, Dwa listy*. W relację z pobytu w Nowy Jorku wprowadza więc poetka monolog (czyżby pełniący rolę podobną jak w tragedii chór?) umarłych i swój list do Umarłego Przyjaciela, tworząc tym samym splot wątków eschatologicznych; i całość tekstu nagle zyskuje jeszcze pełniejszy, głębszy w wymowie wymiar. Metaforyczna opowieść o poszukiwaniu własnego miejsca w porządku świata i o odnajdywaniu jego trwałych wartości staje się dyskursem o problemie śmierci we współczesnym świecie i o jej miejscu w planie indywidualnego i ponadindywidualnego istnienia. Cywilizacja pędu i chaosu wyrzuca przecież śmierć poza swój nawias – to jedna z przyczyn dezorientacji aksjologicznej u nas współczesnych, ale umarli i tak przychodzą o śmierć upomnieć się.

Zwróćmy uwagę, jak umiejętnie – co świadczy o niekwestionowanej wartości artystycznej tekstu – łączy w tym poemacie Lipska różne konwencje i motywy. Po-

Szkice

jawia się tu przecież również wątek „kryminalny”²¹ o porwaniu, o zawłaszczeniu miasta przez zmysły.

Poetka napisała utwór wielogłosowy, jak dotąd najciekawszy z motywem podróży, poznania i poszukiwania wartości, spleciony z motywem stałych relacji między życiem i śmiercią, jeden z najważniejszych w dorobku: syntezę wiedzy o współczesnym świecie i jego uporządkowaniu, artystycznie najdoskonalszy węzeł obsesyjnych motywów swej twórczości. Utwór o przejrzystej i konsekwentnej kompozycji. Prowokacyjnie kilkakrotnie zarzekała się w tym poemacie, iż nie napisze wiersza o Nowym Jorku; lektura tego utworu wyjaśnia, dlaczego. Ponieważ rzecz dzieje się w nieostrej przestrzeni – na pograniczu życia i śmierci, jawy i snu, konkretnie i paraboli, nocy (oglądanej z pięćdziesięciu pięter Pan Am Building) i dnia.

Owo znaczące „Nie napiszę wiersza o Nowym Jorku” interpretować można – w moim przekonaniu – wedle trzech kluczy. Pierwszy z nich podany został już w następnym wersie: „O Nowym Jorku napisano wiele tysięcy wierszy” i nie jest to wyraz kokieterii poetki, ale sygnał świadomości autorskiej postawy wobec tradycji, uprzytomnienie sobie bezradności sztuki, w tym literatury, wobec takiego tematu, jakim jest Nowy Jork – miasto, i Nowy Jork – symbol rozwoju, zdobywcy i klęsk XX wieku²². Nowy Jork bowiem – wciąż poddając się – wymyka się sztuce, nie da się ująć w jednej prostej formie. Jest zbyt wielokształtny. Wiedzieli o tym twórcy wielu generacji – przybysze, jak np. F.G. Lorca, i jego mieszkańcy, jak np. F. O’Hara²³. Pierwszy z poetów wołał w *Odzie dla Walta Whitmana* z cyklu *Poeta w Nowym Jorku*:

Nowy Jorku w błocie,
Nowy Jorku w drutach i w śmierci,
jakiegóż to anioła kryjesz pod policzkiem?

^{21/} Określeniem tym posługuje się K. Lisowski (*Historie osobiste...*, s. 14).

^{22/} Niniejszy szkic napisałem przed wydarzeniami w Stanach Zjednoczonych z 11 września 2001 roku, które dziś wnoszą do poematu Lipskiej dodatkowe sensory. Stąd wziął się zamiysł publikacji niniejszego tekstu.

^{23/} Zob. F.G. Lorca *Poeta w Nowym Jorku*, w: tenże *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, wybór, przekł. i posłowie Z. Szleyen. Kraków 1987; oraz wiersze najwybitniejszego (obok J. Ashbery’ego) reprezentanta tzw. „szkoły nowojorskiej” – F. O’Hara (np. *Twoja pojedynczość*, wybór, przekł. i posłowie P. Sommer, Warszawa 1987; tu m.in. wiersz *Wcześniej w niedzielę*, s. 100-101; na temat „szkoły nowojorskiej” zob. – „Literatura na Świecie” 1986 nr 7; cytata z Lorki pochodzi z przekładu Z. Szleyen (s. 123). Wspominam O’Harę, gdyż łączy go z Lipską wycucie poetyckiej roli konkretnie potocznej obserwacji, zza którego wylania się umowy, dodatkowy wymiar uniwersalnej sytuacji podmiotu dystansującego się do otaczającego świata właśnie dzięki ironicznej dykcji.

Mielhorski Ewy Lipskiej podróże...

O'Hara zaś realizujący w praktyce teoretyczne założenia „personizmu” poetyckiego, opisywał swoje codzienne perypetie z tym miastem; uwydatniał egzystencjalny wymiar sytuacji anonimowego (samotnego, doświadczającego własnej „pójedynności”) mieszkańca metropolii, błądzącego często bez celu jej ulicami, poszukującego w zgiełku codziennego życia estetycznych inspiracji dla swej poetyckiej sztuki.

Drugi klucz rozszyfrowujący owo „Nie napiszę wiersza o Nowym Jorku” kieruje naszą uwagę na autorską zapowiedź treści zawartej w poemacie: na potrzebę zachowania dla siebie tego, co osobiste, co nie powinno zostać publicznie ujawnione, co jest może zbyt intymne i zarazem bolesne (jak np. motyw Umarłego Przyjaciela). Wielokrotnie podejmowano dyskusję wokół tego, na ile liryka Lipskiej posiada charakter poezji konfesyjnej, a na ile kształt czystej literackiej kreacji personalnej. Ale już choćby elementy stosowanej przez poetkę „liryki roli” skłaniały ku drugiej opinii. Poemat *Nowy Jork...* można by również próbować zinterpretować jako poetycką „spowiedź”, jako wyznanie (zeznanie) z niebezpiecznej, bardzo ryzykownej podróży w głąb traumatycznych złóż osobowości. Powiada Lipska: „odkopana spod białej lawiny / korytarzy szpitalnych / uciekam od umarłych”; tedy słowa „Nie napiszę wiersza o Nowym Jorku” rozumieć można jako znak uświadamianego sobie usytuowania bohaterki na granicy prywatności poruszanych tematów i tendencji do ich literackiej „obiektywizacji”.

Trzeci wreszcie klucz wyjaśniający sens owego zaprzeczenia, który uznaję za najistotniejszy, otwiera drogę do przeświadczenia, iż nie można napisać wiersza o Nowym Jorku dlatego, że jest się już częściowo po stronie „tamtej”. Tu tylko pozornie znajduje się życie, tam zaś pozornie znajduje się tylko – śmierć. Bohaterka Lipskiej staje „przeciw” umarłym, gdyż próbuje TU znaleźć przejawy życia, ale przecież w efekcie jej się to nie udaje, ponieważ śmierć jest życiem, a życie śmiercią, to obszary – okazuje się – nierozdzielalne. Świat to przestrzeń, gdzie wciąż „czynny jest Dom Zmarłych”.



Na zakończenie zatrzymam się przy skreślonej już wcześniej myśli. Motyw podróży – w moim przekonaniu – jest w liryce Ewy Lipskiej ekwiwalentem budowanego przez poetkę (obrazem i metaforą) modelu poznawczego. Podróż u niej oznacza raczej konsekwentne i nieprzerwane dążenie do przekroczenia swego rodzaju b a r i e r y e p i s t e m o l o g i c z n e j niż konkretną próbę odnalezienia się postaci będącej się w ruchu w takiej czy innej rzeczywistości powiązanej z sytuacją bezdomnego. Zarazem motyw podróży jest ujęciem refleksji o przemijaniu i zbliżaniu się śmierci; jest to również literacko zilustrowany wysiłek artystycznego pochwycenia egzystencjalnego momentu p o m i ę d z y obiema „stronami”. Czemu służy owo uparte dążenie poznawcze? Poetka pragnie znaleźć wytłumaczenie i uzasadnienie dla własnej i cudzej egzystencji. Poznając realia współczesnego świata, poszukuje tych przyczyn, które powodują ferment w ponowoczesnym świe-

Szkice

cie, które decydują o podmiotowym, jednostkowym zagubieniu w tym zamęcie w i e l o ś c i²⁴. Tym różni się moje rozumienie motywu podróży u Lipskiej, że przyznaję bohaterom jej wierszy status nieprzerwanie p o s z u k u j ą c y c h. Traktują o tym omawiane utwory. Lęki i niepokoje poetki wynikają z braku osadzenia współczesności i jej reprezentantów w stabilnym, budzącym poczucie bezpieczeństwa, aksjologicznym systemie, wynikają z dramatycznego zerwania więzi z przeszłością.

²⁴ Posługuję się tym pojęciem w rozumieniu Welscha (zob. W. Welsch *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa 1998). W chwili publikacji poematu naturalnie pojęcie „postmodernizm” nie było jeszcze tak nadużywane. Interesują mnie tutaj natomiast określenia „transwersalność” i „transkulturowość” – którymi proponuje Welsch określić sposób przejawiania się podmiotowości egzystującej równocześnie w wielu światach, w tym przypadku myślę o konkurencji różnych porządków wartości i o „nieciągłości” (Lyotard) w subiektywnym ujmowaniu świata.

Roztrząsania i rozbior

„Korekta świata” – bez korekty

Jeszcze pod koniec 1996 roku spadł rześisty „ponoblowski” deszcz książek o Szymborskiej, ale rozbudowana tak nagle literatura przedmiotu w istocie zmieniła niewiele we wcześniej wykreowanym przez krytykę wizerunku poetki, wprowadzając raczej drobne retusze; prócz paru wyjątków książki te były okolicznościową rekapitulacją, powtarzającą dokonane już dawniej diagnozy – własne i cudze. Przypominanie tłumnej parady tytułów – pośród których obok pozycji wybitnych demokratycznie straszły z księgarskich witryn przykłady tandety, banalnej apoteozy, a nawet jawnej wrogości wobec laureatki – nie wydaje się tu konieczne, gdyż taki przegląd został przeprowadzony przed laty¹. Niezależnie od bardzo zróżnicowanego poziomu publikacji, ich oryginalności, użyteczności (czy konieczności) oraz rzeczywistego wkładu w rozwój „wislawologii”, niewątpliwie wszystkie wzięły udział w wyścigu z czasem i *nolens volens* wpisały się w ponoblowską koniunkturę. Niektórym wartościowym książkom ta gorączka pomogła wreszcie zaistnieć, innym wyraźnie zaszkodziła. Pisze Michał Głowiński: „Pośpiech w publikowaniu produktów często niedojrzałych, do druku jeszcze niegotowych, potwierdza fakt, że w ruchu wydawniczym kryteria rynkowe odgrywają coraz większą rolę”². (Z żalem chce się dodać, że osobliwe są skutki tej ekonomii, w której najmniej lub nic zgoła nie zyskali autorzy).

W peletonie książek ponoblowskich zabrakło pozycji jednego z najwybitniejszych wislawologów – Wojciecha Lięzy³. Albo nie zdążył, albo nie chciał uczestniczyć w owym „pospolitym ruszeniu krytyków”. I ostatecznie dobrze się stało, bo teraz otrzymaliśmy dzieło dojrzałe, rzetelne, a przy tym ze znakomitą narracją –

1. M. Głowiński *Szymborska i krytycy*, „Teksty Drugie” 1998 nr 4.

2. Tamże, s. 178.

3. W. Lięza *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2002.

Roztrząsania i rozbiory

wyważoną między językiem rozprawy naukowej a stylistyką eseju. Warto zaznaczyć, że owa nieśpieszność znajduje uzasadnienie merytoryczne (niezależnie od motywacji domniemanych: odruchu niechęci do koniunkturalizmu i aktualności, albo – późniejszych kłopotów z wydawaniem dość obszernej książki o tej tematyce po zamknięciu festiwalu); od tamtego czasu w przedmiocie opisu zmieniło się bowiem niewiele, kanon utworów rozszerzył się zaledwie o parę wierszy ogłoszonych w czasopiśmie (przez badacza również uwzględnionych) a monografia, o której tu mowa, uprzedziła ledwie o chwilę najnowszy tomik poetki – zatytułowany zresztą właśnie *Chwila*.

Pośród ujęć całościujących propozycja Ligęzy jest najbardziej przekonująca – zapewne także dlatego, że najmniej radykalna, a najbardziej równoważąca interpretacyjne skrajności. Właściwie jej trafność wynika ze zsyntetyzowania wcześniejszych wykładni (zwłaszcza „poetyki negatywnej” Artura Sandauera, „światów trybu warunkowego” Jerzego Kwiatkowskiego), ale też z antycypowania późniejszych pomysłów krytyków, przede wszystkim „światów możliwych” Stanisława Balbusa⁴. Formuła „korekty” okazuje się uniwersalna, gdyż wchłania strategię zarówno negatywne, jak i pozytywne: łączy negację z kreacją i tym samym pośrednio wskazuje na *s u b s t y t u c j ę* jako główną strategię poetycką. W tym wypadku kojarzenie uniwersalnego klucza ze ślusarsko-kryminologiczną metaforą „wytrycha” nie znajduje najmniejszego uzasadnienia; udało się bowiem przeprowadzić, i to po mistrzowsku, egzegezę, która bez naciągnięć udaje się niezmiernie rzadko. Drugą zaletą formuły „korekta” jest to, że oświeciła ona dominującą – jak się wydaje – intencję poetki: poznawczą i dydaktyczną, podczas gdy inne ujęcia mogą sugerować nazbyt jednostronnie próby przerabiania świata na poezję za wszelką cenę, choć nigdzie wprost czegoś podobnego nie powiedziano. Absolutyzacja sztuki byłaby dla twórczości autorki *Radości pisania* hasłem najbardziej obcym. Tymczasem właśnie „korekta” podkreśla orientację wypowiedzi na zewnątrz: na świat, który nie jest jedynie materiałem literackim, ale istnieje przede wszystkim dla siebie; natomiast jest godzien analizy i nieustannego zdumienia – jedynie *p o p r z e z w i e r s z*, który powstaje niejako przy okazji, służąc za ułomne narzędzie poznania i suplement do świata niekonieczny. To jednak świat jest „szkolą”, a poezja – jedynie prowadzona w niej osobliwą lekcją⁵.

Książki Ligęzy wprawdzie nie było, ale przecież istniała domyślnie i potencjalnie, gdyż koncepcję „świata w stanie korekty”, przedstawioną w klasycznym już

⁴ J. Kwiatkowski *Świat wśród nie-światów*, w: tenże *Remont pegazów*, Warszawa 1969; A. Sandauer *Samobójstwo Mitrydatesa; Na przykład Szymborska*, w: tenże *Linyka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1969; S. Balbus: *Poetyka i światopogląd „światów możliwych” Wisławy Szymborskiej*. „Ruch Literacki” 1994 z. 1-2 (szkic włączony potem do książki: tenże *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996. Na przecięciu tych koncepcji umieszczam swoją skromną propozycję (P. Michałowski *Wisławy Szymborskiej poetyka zaprzeczeń*. „Pamiętnik Literacki” 1996 z. 2). Do wszystkich wymienionych W. Ligęza się często odwołuje.

⁵ Por. E. Balcerzan *W „szkole świata”. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1997.

Michałowski „Korekta świata” – bez korekty

artykule⁶ trzeba uznać nie tylko za jej załączek, ale wręcz konspekt. Tę kontynuację zaznacza zresztą podobny nagłówek, szkoda tylko, że został w nim zamieniony status tytułu i podtytułu. Wspomniany szkic (obok paru innych publikacji czasopiśmienniczych) znalazł tu nie tyle rozwinięcie, ile rozszerzenie i uogólnienie na inne regiony twórczości Szymborskiej – i trzeba przyznać, że równie świetnie się na nich sprawdza jako metoda interpretacji. „Korektą” została nazwana – o czym jednak dokładniej dowiadujemy się pod koniec lektury –

poetycka ingerencja w obowiązujący porządek rzeczy [...]. W dwojakim rozumieniu: korekta formy i sensu świata realnego oraz utrwalonego w postaci tekstów, a obejmuje ona sferę poetyckiej ontologii i obszar czytelniczych świadectw, czyli utrwalonych przekazów o świecie. W pierwszym przypadku następuje naruszenie „naturalnego” ładu, które prowadzi wąpiący w swe moce stwórcze demiurg, w drugim zaś interpretacja zjawisk polega na przywoływaniu innych alternatywnych rozwiązań, przekraczaniu ustalonych schematów i sposobów rozumienia. Wówczas myśl poetycka wznieca bunt, myśl zgłasza zastrzeżenia.

(s. 309)

Mimo programowej sugestii ukierunkowania interpretacji książka jest systematycznym wykładem o poetyce autorskiej, potraktowanej monograficznie – pierwszym kompletnym i tak obszernym. Co ważne, tematycznie wykracza poza kanon najczęściej analizowanych wierszy, sięga także do powojennych juveniliów, a w stematyzowany porządek odkrywanego systemu poetyckiego włącza ponadto (wprawdzie marginalnie, jako argumenty wspierające wywód o poezji) *Lektury nadobowiązkowe* i *Pocztę literacką*. W kontekście poetyki kołażu wspomina również o twórczości pocztówkowo-plastycznej; niestety pomija dość suwerenny obszar aktywności ludycznej, którym są limeryki.

Wojciech Ligęza nie upraszcza sobie zadania opisu poezji Szymborskiej, nie podąża śladem wielu krytyków, którzy skazali na niebyt wcale niemałą ilościowo twórczość poetki sprzed *Wołania do Yeti* (1957). „Gruba kreska” byłaby najwyżej gestem kurtuazji, nierzetelnością nieusprawiedliwioną w żadnym poważnym opracowaniu, wyjąwszy okolicznościowe laudacje i sztokholmskie oracje; zresztą – jak sam dowodziłem przed laty – taka redukcja i sztuczna perspektywa „drugiego debiutu” powoduje przeoczenie ważnego odcinka linii ewolucji poetyki. Nie chodzi oczywiście o jakiegokolwiek wypominanie grzechów młodości, ale o wartość poznawczą. Ligęza pisze więc o wierszach z okresu socrealizmu (bo tylko część z nich można zakwalifikować do „socrealistycznych”) i potrafi odnaleźć kontynuacje stosowanych tam chwytów w twórczości dojrzałej. Tu zresztą jesteśmy zgodni w opinii o wytworach z tamtego okresu: ideologicznie „zatrute”, ujawniają jednak pewne artystyczne wyrafinowanie, a niekiedy wręcz wirtuozerię. W tych „ćwiczeniach obowiązkowych” badacz wskazuje iskry ironii (s. 52), niuanse sensu i aluzje po-

⁶ W. Ligęza *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, „Twórczość” 1983 nr 9; przedruk w antologii *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996.

Roztrząsania i rozbiory

zwalające mówić nawet o „sorealistycznym koncepcyźmie” (s. 136). Autor aforystycznie wykłada strategię perswazyjną w przesłaniu wiersza o wkroczeniu Armii Czerwonej: „Oficjalne przekonanie, że jest dobrze, na wszelki wypadek uzupełnia diagnoza, że nie będzie aż tak źle” (s. 67). W pełni uzasadniona jest więc decyzja potraktowania tomików *Dlatego żyjemy* i *Pytania zadawane sobie* jako równoprawnej części poetyckiego dorobku, ale także ważnego punktu odniesienia, odsyłacza do źródeł poetyki autorskiej. Badacz sięga zresztą chronologicznie głębiej, przytaczając mało znane fakty i ich okoliczności z początków drogi twórczej; pisze o jednodniówce „Walka” z marca 1945, zawierającej teksty poetyckie Szymborskiej, o jej niepublikowanych (z wyjątkiem ulotnego druku) opowiadaniach i niezaisnialym zbiorze poezji pt. *Szybie sztańdarów*. Już wtedy pojawiła się „retoryka edukacyjna”, peryferyjny punkt widzenia i rozmaite marginesy życia, z motywem kłozarda włącznie. A wszystko to mieści się w najkrótszej wprawdzie, ale bardzo treściwej, pierwszej części książki, zatytułowanej wymownie *Początek*. Rozdział I: *Po wojnie*, zawiera trzy podrozdziały skrótowo omawiające ten okres: *Debiut nieistniejący*, *Zapis doświadczenia* (gdzie mowa o pamięci wojny) i *Niepełna radość odbudowy* – co może się wydać nazbyt subtelną peryfrazą nie tak subtelnego socu, ale mowa tu o latach przedsocrealistycznych 1945–1948.

O autora zmyśle systematyzacji wiele mówi już spis treści, który ujawnia trójstopniową delimitację i częściową symetrię śródtytułów. Chodzi głównie o rytm kolejnych części. Po wspomnianym *Początku* następują: *Bez korekty*, *Korekta języka*, *Korekta form* i *Korekta światopoglądu*. Pierwsze trzy zawierają – co wydaje się rozwiązaniem niezgodnym z konwencją – tylko po jednym numerowanym rozdziale, którego tytuł precyzuje hasło podane w nagłówku części. I tak, formuła *Bez korekty* odpowiada rozdział II: *Uwikłania w nowomowę*; *Korekcie języka* – rozdział III: *Retoryka Szymborskiej*. Dalsze hasła znajdują rozwiązania już nie tak oczywiste. W *Korekcie form* spodziewałem się bowiem problematyki genologicznej; tymczasem mieści ona dwa rozdziały o sztuce – IV: *Poezja i malarstwo*; V: *Dialog z tekstami kultury* (gdzie mowa o teatrze i dramacie, zwłaszcza Szekspirowskich monologach, muzyce, fotografii) i rozdział VI: *Marzenie o lepszym świecie*. Wreszcie dość zagadkowo i zawężająco brzmi nagłówek rozdziału wypełniającego część ostatnią *Korekta światopoglądu*, VII: *Miary i liczby*. Z niektórymi decyzjami podziału tekstu i zasadami tytułowania można więc dyskutować, niemniej łącznie tworzą one czytelną mapę zagadnień obejmujących „kompletną” problematykę poezji autorki *Końca i początku* i tylko szkoda, że dla *Początku* zabrakło tu symetrycznego odpowiednika, który nie mógłby być w tym wypadku antonimem (jak w tytule tomiku), ale powinien brzmieć np. *Kontynuacja*.

W tych kontekstach proces korekty i odpowiadająca mu figura *correctio* znalazła uszczegółowienie w opisie poetyki autorskiej. W oparciu o wcześniejsze uwagi krytyków, m.in. Barańczaka, który trafnie wskazał istotę wypowiedzi poetyckiej w formuła składniowego wyłączenia „jest tak a tak, ale...” badacz stwierdza, że w istocie ważną rolę odgrywa operowanie spójnikami, a także – zaimkami, czego przykładem jest znakomita empatyczna puenta wiersza *Wszelki wypadek*:

Michałowski „Korekta świata” – bez korekty

„Posłuchaj, / jak mi bije twoje serce”. Niestety z takich odkryć często rodzi się pokusa szufladkowania. Ligęza tę ustanawiającą sensory funkcję podrzędnych elementów syntaktycznych uogólnia nazbyt łatwo do formuły Jakobsona – jest to „poezja gramatyki”. Na szczęście nie trzeba tej efektownej ćwierci prawdy prostować, gdyż korektą (tym razem niezamierzoną) tak jednostronnej diagnozy byłaby cała reszta znakomitej książki, która opisując poezję ujawnia przecież złożone relacje między światem, językiem a świadomością, w których prócz spójników liczy się cała filozofia argumentacji. Ligęza podkreśla w wywodach Szymborskiej niegotowość wiedzy:

Odnosimy wrażenie, iż wypowiediane prawdy dopiero się tworzą. Natomiast odrzucona zostaje najbardziej oczywista wiedza o rzeczywistości. Stan poznawczego posiadania najlepiej wciąż sprawdzać od początku.

(s. 88)

Jedną ze wskazanych metod przebudowy obrazu świata czy też raczej uruchamiania mechanizmu wątplenia polega na „nieskończonym” dopowiadaniu, dorzucaniu argumentów (zwłaszcza ze sobą sprzecznych) i powodowaniu nadmiaru wiedzy niepewnej, na swoistej powodzi sensu. Ponieważ – jak uzasadnia badacz –

by dotrzeć do wymykającego się nazwaniu przedmiotu, należy łączyć zdania w układy alternatyw, mnożyć wyjaśnienia, dopisywać nowe sensory. Słowo być może za szybko szereguje i określa, nie dotrzymując wiary wahanemu poznawczemu, wykluczając wieloraki ogląd.

(s. 89)

Następnie wskazuje także chwyt przeciwny, z pewnością trudniej zauważalny w nieco jednak „rozgadanych” wierszach autorki *Wielkiej liczby*: *aposiopesis*.

Oczywiście to tylko niektóre wątki wyjęte z dążącej do kompletności charakterystyki, która zachowuje proporcje i unika jednostronnego oświetlenia opisywanego fenomenu poezji. Kolejne podrozdziały adekwatnie zapowiadają systematyczny opis poszczególnych figur i chwytów: gier logicznych (negacji, sprzeczności i tautologii), gier frazeologicznych i składniowych (zwłaszcza powtórzeń i wyliczeń tworzących „poetykę inwentarza” będącego we wczesnej fazie twórczości „pokazem uporządkowania”, ale potem już „dominantą wielości”). *Korektę języka* wieńczy aforystyczna puenta: „Rytmy, układy i kombinacje powtórzeń ujawniają zaskakującą wielość rozwiązań. Retoryka powtórzeń wyraża to, co niepowtarzalne” (s. 169). *A propos*, wcześniejsza, równie trafna uwaga dotyczy niechęci Szymborskiej do aforyzmów jako „fajerwerków myśli”. Badacz eksperymentalnie wypręparował je z różnych utworów, by stwierdzić: „złota myśl nie może być dla poetki argumentem rozstrzygającym” (s. 150-152) – stanowiąc środek, a nie cel wypowiedzi.

Wiele ciekawych uwag warto wskazać i w części następnej. *Korekta form* dowodzi bowiem imponującej erudycji i kompetencji pozaliteraturoznawczych z zakresu: estetyki, ikonologii, historii sztuki, muzykologii. Wnikliwe analizy wierszy o sztuce, konfrontowane z domniemanymi pierwowzorami, zyskują nieoczekiwa-

Roztrząsania i rozbiory

ne konteksty, a niekiedy interpretacyjną głębię. Wprawdzie, co autor pracy zauważa, *Kobiety Rubensa* i inne utwory o malarstwie nie są ekfrazą, ale opisem stylu czy konwencji artystycznej, często w wierszu przekornie demaskowanej, niemniej można rozpoznać konkretne źródła poetyckiej inspiracji, a co ważniejsze – prześledzić drogi poszukiwania poetyckich ekwiwalentów dla wyznaczników malarzkiej formy. Na przykład w *Miniaturze średniowiecznej* neologizmy superlatywów regularnych („najkonnieszy”, „najjedwabniejszy”) sprawiają, że przedstawiona na obrazie „świątliwość bez granic jawi się jako norma” (s. 180). Rozdźwięk między sztuką a życiem opisany został nie tylko przez antynomię konwencji i prawdy świadectwa, ale również w aspektach: przemijania i trwania (*Ludzie na moście*), ruchu – bezruchu (*Znieruchomienie*), ciągłości czasu wobec pokawałkowania wspomnień (*Album*), biografii artysty i jej mitologizacji (*Klasyk*). Kilka fragmentów stanowi wręcz hermeneutyczne mikromonografie poszczególnych utworów, dobrze wkomponowane w cały przebieg wywodu. Zdarzają się jednak i komentarze nazbyt upraszczające przez zdawkowość zastosowanych formuł, np. trudno mi się zgodzić ze skojarzeniem hipotetycznie podglądanego świata w wierszu *Może to wszystko* z telewizyjnym widowiskiem *reality show* (s. 276).

Na specjalną uwagę zasługuje interpretacja *Monologu dla Kasandry*, zamieszczona w rozdziale *Dialog z tekstami kultury*, w podrozdziale *Wielki monolog sceniczny i zwykle mówienie*, gdzie rozpatrywane są relacje między praktyką codziennej mowy a konwencjami sceny teatralnej i tragedii. Wydaje się jednak, że usytuowanie tego fragmentu narzuciło utworowi kontekst ważny, acz zawężony, gdyż sens wiersza znacznie wykracza poza wskazany dialog kulturowy. Badacz rozpatruje stylistykę *Monologu*, odkrywając w nim trzy pierwiastki, które nakładają się na siebie i wzajemnie kwestionują: metaforykę katastroficzną, język biologii i topikę znikomości. Porusza także problem odrzuconej wroźby i nieprzydatnego prorocstwa, gdzie „wiedza daremna z punktu widzenia bohatera przekształca się jednak w użyteczną mądrość skierowaną do innych ludzi” (s. 227). Pisz:

Kasandra Szymborskiej opowiada o nieprzetłumaczalności własnego języka na życie realia. O kosmicznej odległości od słuchaczy, o rozmijaniu się z odbiorcami napomnień. Dialog nie mógł się nawet nawiązać.

(s. 237-238)

Uwagi te koncentrują się jednak wciąż na relacjach „sztuka – życie” i „teatr – rzeczywistość”, ujawniających dwupoziomowość wypowiedzi i podwójność komunikacyjnego adresu: pierwszy (antyczny) adresat jest „głuchy” na przestrogi, drugi (współczesny) może jeszcze z nich skorzystać. Jednocześnie nakładają się dwa plany stylistyczne i zachodzi interferencja patosu (martwej konwencji) z ironią (sceptycznej terażniejszości), a przysłówek „dla” użyty w tytule zaznacza zarówno dystans wobec bohaterki (antycznych pierwowzorów i tego wiersza-apokryfu), jak i rozziw konwencji.

Do tej interpretacji (czy już raczej mojej interpretacji interpretacji) chcę jednak dopisać uzupełniający komentarz. Warto bowiem byłoby wyeksponować jesz-

Michałowski „Korekta świata” – bez korekty

cze jeden aspekt obszernie analizowanego utworu – chyba przez badacza przeoczony, a dający się ciekawie sfunkcjonalizować właśnie w formule „świata w stanie korekty”; przybyłaby wówczas perspektywa interpretacji powiązana z głównym nurtem rozważań. Właśnie wątek „korektorski” mógłby się okazać istotny w połączeniu skrajnych regionów poprawianego świata, czyli jego ciemnych stref nieistnienia: PRZED i PO. Wieszcza trojańska jako figura mitologiczna jest z jednej strony zagadkowym zabytkiem poddanym apokryficznej reinterpretacji (co Ligęza wyekspozował), z drugiej – profetyzm przynosi przecież problematykę przyszłości i wiedzy futurologicznej, odpowiadającej nie tylko potocznym (zimnowojennym i późniejszym) nastrojom. Pominięty tu krąg zagadnień obejmuje więc pytania o możliwość korygowania przyszłości – na równi z językiem, formą i światopoglądem. Czy byłaby to jeszcze korekta świata, czy też przyszłość (a jest to dla Szymborskiej jedno z trzech słów „najdziwniejszych”), leży już poza jego granicami i tym samym – poza zasięgiem „poprawiającej” świat poezji.

Znaczną partię podrozdziału *Utopia* w rozdziale *Marzenie o lepszym świecie* wypełnia – trochę zaskakująco – interpretacja wiersza *Obmyślam świat*, natomiast utwór *Utopia* został w nim zmarginalizowany. Zostały tu chyba niepotrzebnie zmieszane dwie kategorie wyobrażeń: tęsknot kulturowych i pisarskiej kreacji świata; ale z drugiej strony obydwie te zjawiska przekonująco są upodobnione i usytuowane na tym samym biegunie zjawisk:

Rzeczywistość ludzka dzieli się zatem na twory wyobraźni, które można układać w przejrzyste sekwencje, i ciemne żywioły życia, nad którymi nie sposób zapanować.

(s. 297)

Interesujący skądinąd szkic *Miary i liczby*, w którym jest mowa m.in. o poczuciu nadmiaru i niewymierności świata, o pandemonium statystyki i „buchalterii metafizycznej” – (wyborne określenie!) chyba niezbyt nadaje się na zakończenie – jako jedno z rozważań szczegółowych. Mam ponadto wątpliwości, w jakim stopniu chodzi tu istotnie o „korektę światopoglądu” (tak sugeruje tytuł części), a w jakim po prostu o retorykę. Dlatego rozdział ten warto było rozparcelować, włączając jego fragmenty w stosowne wcześniejsze partie książki.

Zamknięcie dobrze pomyślanej i niemal równie dobrze zrealizowanej całości znalazło się właściwie już wcześniej, na końcu części przedostatniej i jest efektywnym paradoksem „zamykającego otwarcia”:

System poetycki Wisławy Szymborskiej wciąż wymyka się opisującemu. Każde ze zdań o korekcie należałoby uzupełnić korygującym komentarzem.

Tu jednak zdobędę się na równie paradoksalny komplement, jakim jest (zresztą obsesyjna u Szymborskiej) negacja.

Piotr MICHAŁOWSKI

Układanka z rekwizytów historii. Biografie poetyckie w drugim obiegu w latach 1976–1980

W pierwszych latach istnienia drugiego obiegu ukazuje się stosunkowo niewiele tomów poetyckich, zwłaszcza w zestawieniu z niemal masową produkcją wierszopisarską z początku lat 80. W porównaniu też z tą ostatnią, książki wydane w końcu lat 70. mają niezwykle elitarny charakter; są to przede wszystkim kolejne tomy twórców nowofalowych oraz ich następców, sporadycznie dołączają do nich starsi poeci.

Jednym z częściej podejmowanych tematów jest zapis indywidualnego lub pokoleniowego życiorysu. Oczywiście takie biograficzne czy też autobiograficzne ujęcia stanowią ciąg dalszy zjawiska charakteryzującego od samego początku twórczość poetów Nowej Fali; nieprzypadkowo Tadeusz Nyczek antologię prezentującą ich dokonania rozpoczął właśnie od rozdziału poświęconego autobiografii¹. W autobiografii tej ogromną rolę odgrywa przeżycie pokoleniowe. Przyjąć można za Dariuszem Pawelcem, że stanowi ono wręcz istotną cechę składową „nowofalowego wiersza publicystycznego”².

Podstawową cechą publikowanych w drugim obiegu wierszy biograficznych jest powiązanie indywidualnego życiorysu z historią³. Jednak w stopniu większym

¹ *Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993*. Wybór i komentarz T. Nyczek, Kraków 1994.

² Zob. D. Pawelec *Pokolenie 68. Wybrane zagadnienia języka artystycznego*, w: *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*, red. K. Krasuski, Katowice 1994, s. 125.

³ Jest to z pewnością zjawisko pokrewne opisanemu przez Andrzeja Wernera – w odniesieniu do polskiego filmu po roku 1976 – wprowadzaniu świadomości obecności czasu historycznego – „uczestnictwa w procesie, który określa życie jednostek” (A. Werner *Polskie, arcy-polskie...* Londyn 1987, s. 189).

Dębska Układanka z rekwizytów historii

niż do tej pory akcentowany jest tutaj indywidualny punkt widzenia, indywidualny udział w historii. Wiersz – częściej niż poprzednio – pisany jest w pierwszej osobie liczby pojedynczej, nawet jeśli jego tematem są doświadczenia wspólne. A więc bardziej typowe niż na przykład ujęcie Ryszarda Krynickiego – „paliliśmy papierosy i kłamliwe gazety”⁴ – będzie stwierdzenie Leszka Szarugi – „Krzychałem prasa kłamię paliłem gazety”⁵. Ten indywidualny udział podkreślany jest także przez łączenie wydarzeń o znaczeniu historycznym z faktami z własnego życia. To, co publiczne, pojawia się w tle prywatnego życia bohatera, choć oczywiście o tym prywatnym w istotny sposób stanowi. Skrajnym przypadkiem takiego splecenia sfery prywatnej i historycznej jest na przykład opowiadanie o – groteskowo ujętych – dziejach własnego ubrania, pokazanych na tle wydarzeń publicznych. Przykład takiego zabiegu odnajdujemy w wierszu Wita Jaworskiego⁶. Ubranie należy oczywiście do sfery prywatnej, choć niektóre jego elementy – jak choćby wspomniana przez Jaworskiego czerwona chusta czy czerwony krawat – mogą nieść znaczenia bezpośrednio związane ze sferą publiczną. Także sam proces rozbierania może być konsekwencją udziału w wydarzeniach publicznych, na przykład jeśli dotyczy on takich elementów, jak pasek i sznurówki. W tym kontekście nie dziwi więc, że opowieść Jaworskiego nosi tytuł *Jak zostałem nudystą*.

Podobny zabieg połączenia własnego życia z wydarzeniami ze sfery publicznej stosuje Piotr Bratkowski. W nawiązującym do *Komunikatu Zagajewskiego* autobiograficznym wierszu *Telefon zaufania* osadza on własne dorastanie w kontekście zdarzeń historycznych:

moje dzieciństwo
było spokojne gdy miałem dwa lata
rozwiąły się kolejne złudzenia liberalów
[...]
gdy byłem w siódmej klasie
pisaliśmy w dzienniczkach aby
z uwagi na chuligańskie ekscesy pod uniwersytetem
rodzice pilnowali nas w godzinach
pozaszkolnych
[...]
często w tym okresie grywałem w piłkę
ale pamiętam transportowce lecące na
południe [...]

przyszedł

⁴ R. Krynicki *I naprawdę nie wiedzieliśmy*, w: tenże *Nasze życie rośnie*, Kraków 1981, ABC; wszystkie przywołane w tekście wiersze Krynickiego pochodzą z tego tomu.

⁵ L. Szaruga *Więzienie*, w: tenże *Wiersze*, Poznań 1980. Witryna Literatów i Krytyków.

⁶ *Jak zostałem nudystą*, w: W. Jaworski *Sto kwiatów?* Kraków 1981, Krakowska Oficyna Studentów.

Roztrząsania i rozbiory

grudzień kiedy podano tę wiadomość słuchałem
audycji dla fotoamatorów⁷

Kolejne wydarzenia ze sfery publicznej widziane są tu od strony prywatnego, własnego doświadczenia i – co najważniejsze – opisywane tylko w taki sposób, jaki jest temu prywatnemu doświadczeniu dostępny, a więc przez konkret i szczegół. Zarazem jednak ten sposób opisanego rzeczywistości jest niezwykle mało przejrzysty, nabiera cech mowy aluzyjnej. Szczegół, konkret wypreparowany z rzeczywistości historycznej służy bowiem jednocześnie do budowy szyfru, za pomocą którego o tej rzeczywistości się opowiada. Przyjrzyjmy się zatem elementom składowym owego szyfru. Jeśli za datę urodzenia bohatera cytowanego wiersza uznamy rok 1955 (rok urodzenia autora), wówczas „rozwiązane złudzenia liberałów” oznaczać będą koniec popaździernikowej odwilży, trzynastoletni bohater będzie więc świadkiem „chuligańskich ekscesów pod uniwersytetem” – to oczywiście cytaty z niezwykle często przywoływanego w poezji Nowej Fali i jej następców propagandowego języka z Marca 68. *Transportowce lecące na południe* nawiązują do wkroczenia wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji, a „wiadomość” z ostatniego fragmentu cytowanego tekstu łączy się z wydarzeniami Grudnia 1970.

Ten oto zestaw wydarzeń jest niezwykle charakterystyczny dla omawianych tu wierszy, stanowi stale zaplecze doświadczeń historycznych, coś w rodzaju rozszerzonego przeżycia pokoleniowego, do którego poeci wciąż powracają. Zawsze też wydarzenia te przywoływane są w taki sposób, jak w cytowanym wierszu Bratkowskiego – nienazwane wprost, ale sygnalizowane przez aluzje, tworzone zwykle na zasadzie *pars pro toto*: przez przywołanie związanego z nimi szczegółu, często znanego z własnego doświadczenia. Warto też zauważyć, że konkretem takim może być także – jak w przypadku cytowanych „chuligańskich ekscesów” – rzeczywistość językowa, związana z danym wydarzeniem. W ten sposób powstaje swoista kolekcja rekwizytów, obejmująca rzeczy, zjawiska, zwyczaje językowe, za pomocą których, a raczej przez które, uobecnia się historia.

Oczywiście sam proces aluzyjnego nazywania zdarzeń i zjawisk, o których nie można mówić wprost, charakterystyczny jest dla całej twórczości poetów Nowej Fali – przede wszystkim tej z okresu poprzedzającego powstanie drugiego obiegu – i wiąże się funkcjonowaniem cenzury. Zjawisko to, nazwane przez Joannę Hobot „strategią obejścia”⁸, polega na przykład na używaniu w odniesieniu do Marca 68 określeń opartych na metaforze wojennej, motywie konfliktu pokoleń, wiosny, palenia gazet, odwołaniach do Mickiewicza⁹. Jednak część utworów posługujących się podobnymi rekwizytami publikowana jest dopiero w drugim obiegu

⁷ P. Bratkowski *Uniwersytet*, [Warszawa] 1981, Studencka Oficyna Wydawnicza UW, s. 2.

⁸ Por. J. Hobot *Autorska strategia „obejścia” zakazów cenzury*, w: tenże *Gra z cenzurą w poezji Nowej Fali (1968–1976)*, Kraków 2000.

⁹ Zob. tamże, s. 85. Na podobne aspekty odniesień do Marca’68 w utworach poetów pokolenia’68 zwraca też uwagę Dariusz Pawelec (*Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 94-97).

Dębska Układanka z rekwizytów historii

(np. wiersz *I naprawdę nie wiedzieliśmy* Ryszarda Krynickiego). Oczywiście założyć można, że trafiają tam teksty niedopuszczone do druku w obiegu oficjalnym. Jednak – moim zdaniem – samo zjawisko jest dużo szersze i nie dotyczy wyłącznie tekstów zatrzymanych przez cenzurę, ale również takich, które już w momencie powstawania nie mogły być przeznaczane do druku w pierwszym obiegu. O tym, że przy tworzeniu poetyki opartej na aluzji cenzura nie była czynnikiem dominującym, świadczą też wypowiedzi samych poetów¹⁰.

Jak już powiedziałam, ów system aluzji, opartej na konkretnie zaczerpniętym z rzeczywistości odnośniku, w pierwszym rzędzie do wydarzeń politycznych przełomu lat 60. i 70. Wybierane przez poetów elementy rzeczywistości, służące do jego budowy są często niemal identyczne. I tak w przypadku inwazji na Czechosłowację stale używanym rekwizytem jest obraz samolotów lub czołgów „zmierzających na południe”¹¹ lub „w określonym kierunku” – jak w *Podróży pośmiertnej (III)* Krynickiego. Lothar Herbst z kolei poprzestaje nawet na samym zasygnalizowaniu ruchu ciężkiego sprzętu¹². Znakiem nawiązania do tego samego wydarzenia może być też przywołanie czeskich realiów topograficznych (jak w *Czeskim błędzie* Zagajewskiego¹³); czasem są to realia wybrane nieprzypadkowo jak na przykład nazwa miejscowości Hradec Kralove, w pobliżu której stacjonowały polskie oddziały, wspomniana w *Elementarzu* Polkowskiego¹⁴. Wprowadzenie nazw czeskich było czytelnym sygnałem również dla cenzury, dlatego między innymi zatrzymany został wiersz Juliana Kornhausera *Nasze miejsce* z nazwą praskiej dzielnicy, a przeszedł inny utwór tego poety, w którym jest już tylko mowa o „obcym mieście, / które odwiedzamy podczas wakacji”¹⁵. Jako odniesienie do sprawy Czechosłowacji

^{10/} Adam Zagajewski w rozmowie z Joanną Hobot przyznaje: „Dzisiaj widać, iż mówienie aluzyjne było koniecznością, również koniecznością artystyczną. Hasło «mówienia wprost», zrealizowane całkowicie zniszczyłoby literaturę. Rezygnacja z pełnej realizacji tego postulatów tylko częściowo spowodowana była ograniczeniami cenzorskimi. Wypowiedzenie całej złości to jeszcze nie literatura. Lepiej posługiwać się metonimią” (*Rozmowa z Adamem Zagajewskim*, w: J. Hobot *Gra z cenzurą...*, s. 337).

^{11/} Tak jest między innymi w poemacie *Ponad siły* Antoniego Pawłaka, gdzie – podobnie jak w cytowanym wierszu Bratkowskiego – silnie podkreślona jest indywidualna perspektywa opisu rzeczywistości: „jako szesnastoletni chłopak widziałem / kolumny czołgów zmierzających na południe” (A. Pawlak *Cztery poematy*, Gdańsk [b.w.] 1983, s. 5).

^{12/} Por. wiersz L. Herbsta *Świadectwo*, w: tenże *Rdza na trąbce*, Wrocław 1979, Wyzwolenie (Biblioteka „Agory”); wszystkie wiersze L. Herbsta, o ile nie podano inaczej, pochodzą z tego tomu.

^{13/} A. Zagajewski *List*, Kraków 1979, Krakowska Oficyna Studentów.

^{14/} J. Polkowski *To nie jest poezja*, Warszawa 1980, NOWA 1980; miejscowość tę z tego samego powodu utrwaliła studencka ballada z 1968 roku (zob. J. Tarkowski *Hradec Kralove*, w: *Spiżownik uliczny i domowy*, z. 1, Warszawa 1977, NOWA).

^{15/} J. Kornhauser *Jak zobaczysz tłum, wracaj szybko do domu*, w: tenże *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów*, Kraków 1973; zob. na ten temat J. Hobot *Gra z cenzurą...*, s. 91-92.

Roztrząsania i rozbiory

przywoływana jest także – przez aluzje oparte na motywie płonącego ciała – postać Jana Palacha¹⁶. Charakterystycznym elementem jest tu również budowanie poczucia specyficznej wspólnoty łączącej „studenta filozofii / ze Słonecznej Pragi” (A. Pawlak, *Ponad siły*) i bohaterów omawianych wierszy. Ryszard Krynicki w *Podróżny pośmiertnej (III)* nazywa go swoim rówieśnikiem, powołując się na wspólnotę życia w „tragicznym kraju”.

W wierszach publikowanych w drugim obiegu aluzyjne nawiązania do wydarzeń Grudnia70 występują z dużą częstotliwością, prawdopodobnie nawet częściej niż wspomnienia Marca 68. Być może dzieje się tak dlatego, że o ile dość spora grupa utworów zawierających zawołowane odniesienia do 1968 roku przeszła przez sito cenzury, to w przypadku Grudnia 70 było to bardzo utrudnione. Świadczy o tym duża liczba wierszy zatrzymanych pomimo zastosowania „strategii obejścia” – na przykład w postaci takich rekwizytów, jak „koniec świata”, „zima”, „morze”¹⁷.

W utworach publikowanych w drugim obiegu motywy najczęściej odsyłające do wydarzeń Grudnia70 łączą się ze słowem „krew”; jest to zwykle „krew na bruku”, „krew na ulicach”, „krew spływająca do morza”¹⁸. Niezwykle charakterystyczny jest obraz polewaczek czyszczących ulice z krwi (wykorzystany między innymi w utworze Stanisława Stabry *Delacroix 1970* i w wierszu *W połowie życia* Jacka Bierzina¹⁹), a także odniesienia do potajemnych pogrzebów (*Bruk* L. Herbsta; *31 Marca 1971, godzina 19.21* R. Krynickiego). Grudniowe wydarzenia są również przywoływane przez nawiązania do języka propagandy. Na przykład Lech Dymarski tworzy parodię informacji prasowej na temat kradzieży dokonanej przez „określone elementy” – wykorzystując słynną scenę pochodu z ciałem niesionym na drzwiach (Dymarski *Pytasz, czy tam na ulicy...*²⁰). Jednak wydarzenia grudniowe opisywane są przede wszystkim z perspektywy prywatnej – od strony konsekwencji, jakie ich przeżywanie miało dla samych bohaterów. Stąd powtarzający się opis

^{16/} Tak jest w *Wierszu* L. Herbsta (*Rdza na trąbce...*) i w *Tu i teraz* L. Szarugi (*Wiersze...*).

Aluzje do śmierci Palacha udało się też przy użyciu strategii obejścia wprowadzić Barańczakowi do wiersza opublikowanego w pierwszym obiegu (Por. *Ogień, w: Dziennik poranny*, Poznań 1972; zob. na ten temat J. Hobot *Gra z cenzurą...*, s. 58).

^{17/} Por. J. Hobot *Gra z cenzurą...*, s. 95-103. Podobne motywy jako sygnały odniesienia do Grudnia'70 pojawiają się też w utworach publikowanych w drugim obiegu. Pawlak w poemacie *Dojrzwowanie* pisze: „w kilka zimowych dni skończył się świat” (*Cztery poematy...*, s. 11).

^{18/} Szczególnie dużo tego typu motywów pojawia się w utworach L. Herbsta (zob. np. *Wiersz, Bruk. Pamięć, Szept*).

^{19/} Wiersz S. Stabry pochodzi z jego tomu *Ten wiersz, który ma na imię Polska* (Wrocław 1978 Biblioteka „Agory”), a utwór Bierzina z *W połowie życia*, Warszawa 1980, NOWA.

^{20/} L. Dymarski *Za zgodą autora*. Warszawa 1980, NOWA. Do sceny tej nawiązał również Julian Kornhauser w późniejszym wierszu zatytułowanym *Bieg*, w: tenże *Inny porządek. 1981-1984*, Kraków 1985, Oficyna Literacka.

Dębska Układanka z rekwizytów historii

głębokiej reakcji wewnętrznej (na przykład w *Sygnale* Stanisława Stabry²¹), połączonej jednak z poczuciem całkowitej bezradności i bezsilności.

byliśmy tylko biernymi obserwatorami
historii z chrzestem gąsienic

– pisze Pawlak w poemacie *Dojrzewanie*, który jest w całości poświęcony przemianie wewnętrznej bohatera, dokonującej się pod wpływem wydarzeń z roku 1970. Nawiązywanie do rzeczywistości sfery publicznej poprzez system aluzji dotyczy także innych wydarzeń. W publikowanych w drugim obiegu wierszach opisane w ten sposób fakty to między innymi przegłosowanie przez Sejm w lutym 1976 roku, pomimo licznych protestów środowisk opozycyjnych, poprawek do *Konstytucji* oraz strajki w Radomiu i Ursusie. Sprawie poprawek poświęcony jest między innymi wiersz *Nazajutrz* Stanisława Barańczaka²² oraz *Wydawało się* Ryszarda Krynickiego. Oba te teksty są niezwykle enigmatyczne. Z wiersza Barańczaka nie sposób dowiedzieć się, co zostało nazwane „kolejnym zbiorowym samobójstwem”; w obu przypadkach jedynym czytelnym sygnałem jest umieszczona pod tekstem data. Podobnie rzecz się ma z utworami nawiązującymi do strajków z czerwca 1976 roku. Tu również podstawą identyfikacji zakamuflowanych odniesień jest najczęściej data powstania utworu (L. Herbst, *Życiorys*; P. Bratkowski, *Irrewolucja*²³), zaś rekwizyty wyprowadzone z ówczesnych realiów to między innymi wiece odbywające się na stadionach i placach oraz towarzyszące im propagandowe hasła (J. Broda, *Reżysera programu nie podano*²⁴; S. Barańczak, *Z nami nie zginiesz*²⁵).

Spośród utworów, które posługują się rekwizytowym opisem rzeczywistości historycznej, pomimo iż nie mogły być przeznaczane do druku w obiegu oficjalnym, wyróżniają się swoją liczebnością wiersze dotyczące sprawy Stanisława Pyjasa. Śmierć krakowskiego studenta, współpracownika KOR-u, przywoływana jest zwykle przez aluzje odwołujące się do – do dziś do końca niewyjaśnionych – okoliczności tego zdarzenia. Ciało Stanisława Pyjasa znaleziono 7 maja 1977 w bramie kamienicy przy ul. Szewskiej w Krakowie. Zarówno ta data, jaki i miejsce staje się czytelnym sygnałem obecnym w wielu utworach. W wierszu Jarosława Brody *Ostatnie poważne ostrzeżenie*²⁶ śmiertelne zagrożenie czai się w bramie: „w miejscu / słusznie nazwanym / klatką”; samotna śmierć w bramie kamienicy otwiera też je-

²¹/ S. Stabro *Ten wiersz, który...*

²²/ S. Barańczak *Ja wiem, że to niesłuszne*, Warszawa 1978, NOWA.; por. interpretację tego wiersza w książce D. Pawelca *Poezja...*, s. 73-75.

²³/ P. Bratkowski *Uniwersytet...*

²⁴/ J. Broda *Poezja niebezpieczna*, [Wrocław 1981], Dzika Oficyna Wydawnicza im. Lenki Cvrèkowej.

²⁵/ Z tomu S. Barańczaka *Ja wiem, że to niesłuszne...*

²⁶/ J. Broda *Pozostawmy im wybór broni*, Wrocław 1986, Aspekt (Biblioteka „Obecności”).

Roztrząsania i rozbiory

den z *Listów... Herbst*²⁷; w wierszu Ficowskiego śmierć spotyka bohatera „na stromych schodach nocy”²⁸. W tekście Włodzimierza Karpińskiego, opatrzonym datą 7 maja 1977 znajdujemy informacje: „na szewskiej kilku drabów / skopało pijanego faceta”²⁹ – jest to nawiązanie do oficjalnie rozpowszechnianej wersji przebiegu wydarzeń. Do propagandowych informacji dotyczących tego zdarzenia nawiązał też Szaruga, pisząc w swoich *Rozważaniach o śmierci Stanisława P., rok 1977*³⁰ o tym, że „Stanisław P.” „wracając pijany do domu / potknął się na schodach”, lub też „natknął się na chuliganów”. Ciśnienie kampanii propagandowej, dotyczącej tej sprawy musiało być niezwykle silne, skoro nawiązania do niej znalazły się nie tylko w poezji, ale i na przykład w piosence Jana Krzysztofa Kelusa³¹. Zresztą sama „ulica Szewska” jako rekwizyt znaczący niezwykle długo zachowała swą aktualność³². Na marginesie warto tu przypomnieć, że pojawia się ona również na trasie wędrówki bohatera *Spisu cudzołożnic* Jerzego Pilcha³³. Cechą łączącą wiersze poświęcone śmierci Pyjasa jest obok operowania aluzją także sygnalizowanie poczucia wspólnoty; zabity często jest ukazywany jako ktoś bliski, przyjaciel, jeden z „nas”. To poczucie wspólnoty bardzo często tworzone jest również przez język, którym mówi się o tym wydarzeniu. To bowiem właśnie dzięki aluzjom, nie-domówieniom, które nie służą oszukaniu cenzury, ale są sposobem porozumienia w sytuacji niewymagającej dokładniejszego nazwania, zostaje powołana do istnienia specyficzna „wspólnota wtajemniczonych”. Wtajemniczeni to ci, którzy wiedzą, co wydarzyło się 7 maja 1977 lub 10 lutego 1976 roku albo też, co oznaczają „chuligańskie ekscesy” itd. Uczestnictwo w tej wspólnotce polega na właściwym odczytaniu aluzji; porozumienie jest więc możliwe jedynie przez użycie odpowiedniego klucza, właściwą interpretację opisującego rzeczywistość języka.

^{27/} *List 9*, w: L. Herbst *Listy w sprawie wiary i nadziei*, Wrocław 1979, Wyzwolenie, Biblioteka „Agory” (wiersz datowany „V 77”).

^{28/} *Modlitwa za Stanisława Pyjasa*, w: J. Ficowski *Gryps*, Warszawa 1979, NOWA. Do okoliczności śmierci Pyjasa nawiązuje też L. Dymarski w wierszu *Zamknięte śledztwo* (w: tenże *Za zgodą autora...*).

^{29/} W. Karpiński *W cieniu ulących się ogni*, w: tenże *Poezje i próby*, Poznań 1981, Witryna Literatów i Krytyków.

^{30/} „Puls” 1978 nr 3.

^{31/} Chodzi o piosenkę *Polski piasek – etykieta zastępcza*, której autor – jak sam twierdzi – nigdy nie wykonywał: „W gazetach pisali, że nic się nie stało / uczciwy, znalazca znalazł w bramie ciało” (J.K. Kelus *Był raz dobry świat. Jan Krzysztof Kelus w rozmowie z Wojciechem Staszewskim (i nie tylko)*, Warszawa 1999, s. 90).

^{32/} Jako elementem „strategii obejścia” posłużył się tą nazwą Zbigniew Bauer w wydanej w pierwszym obiegu książce *Dekada* (Warszawa 1986). Charakteryzując atmosferę lat 70., pisał, że składały się na nią również „zimne juvenalia w Krakowie, ulica Szewska” (s. 6).

^{33/} „Na Szewskiej wprowadziłem go w ciemną otchłań bramy numer 7 i stłumionym głosem objaśniłem, iż tu właśnie, *exactly in this gate, in 1977, secret police killed a young man, student of Jagiellonian University*” (J. Pilch *Spis cudzołożnic: proza podróżna*, Londyn 1993, s. 41).

Dębska Układanka z rekwizytów historii

Tematem wiersza może stać się również jednak brak takiego porozumienia. Jeśli zabraknie wspólnego kodu, wówczas nie uda się odczytać informacji, a zaszyfrowana aluzja zostanie potraktowana, tak jak w *Czeskim błędzie* Zagajewskiego, jako „zwykle przestawienie liter”. Z brakiem porozumienia mamy do czynienia wówczas, gdy bohater wiersza nie należy do „wspólnoty wtajemniczonych” – wspólnoty konsekwentnie ukazywanej w drugoobiegowej poezji jako niewielka, osamotniona grupa³⁴ – lecz jest przedstawicielem milczącej większości. Takim bohaterem jest na przykład N.N. z poematu Barańczaka *Sztuczne oddychanie*. W części zatytułowanej *N.N. przyznaje się do wszystkiego* mamy taką oto charakterystykę jego zachowania:

to jego widać na zdjęciu w gazecie (ZAŁOGA
ZAKŁADU PROTESTUJE PRZECIW), gdy stoi pod lewą
połówką transparentu PRECZ Z KNOWANIAMI PISARZE
DO,
[...]
to on budzi się na chwilę przed telewizorem,
gdy lśniący od brylantyny i odświeżonego wzruszenia
spiker czyta z zaangażowaną zadyszką BĘDZIEMY
UCINAĆ RĘCE TYM KTÓRZY, i to on chciałby słuchać dalej,
ale głowa opada mu na piersi,
[...]
to on otwiera okno, słysząc dźwięki orkiestry
wojskowej, gdy nasi chłopcy maszerują, aby znowu
udzielić bratniej pomocy...³⁵

Tutaj historia dzieje się obok bohatera, który nie odczuwa żadnego związku z rozgrywającymi się wydarzeniami. Oddziela się od nich, chociażby zasypiając przed telewizorem, a jeśli już w czymś uczestniczy, to raczej jako przedmiot niż podmiot, i to na ogół nie z własnej woli, a motywowany „elastyczną wiedzą: nie ma sensu się wygłupiać nie pójdziesz ty, to pójdzie kto inny, a tobie jeszcze z premii potracą”³⁶; jest tylko obserwatorem nieświadomym istoty odbywającego się na jego oczach widowiska. Same zaś wydarzenia sygnalizowane są w cytowanym wierszu w sposób identyczny, jak w poprzednio omówionych przykładach – przez odsyłające do nich rekwizyty, fragmenty towarzyszącej im rzeczywistości. Tu jest to rzeczywistość językowa zaprezentowana przez elementy tak charakterystyczne, że do identyfikacji przywoływanego kontekstu historycznego nie potrzeba wiele, wystarczy „lewa połówka transparentu”.

34. Sprawę poczucia osamotnienia dysydentów, zapisanego w poezji Nowej Fali omawia S. Chwin w artykule *Nowej Fali kłopoty z wolnością*, „Tytuł” 1997 nr 1.

35. S. Barańczak *Sztuczne oddychanie*, [Kraków 1980] Krakowska Oficyna Studentów, s. 10.

36. Tamże.

Roztrząsania i rozbiory

Taki sposób opisywania rzeczywistości jest w dużej mierze konsekwencją wspomnianej na początku dominacji perspektywy prywatnej. Historia przejawia się jedynie poprzez rekwizyty, fragmenty rzeczywistości, a więc to, co najłatwiej dostępne indywidualnemu, prywatnemu oglądowi. Taki charakter doświadczenia historii pokazał nieco później Stanisław Barańczak w wierszu *Historia*³⁷. Wielka historia jest tu obecna wyłącznie przez odprysk zdarzeń – ich namacalne ślady, które może dostrzec dziesięcioletni bohater, kiedy „wybiega na zapuchniętą od snu ulicę”. Widzi on tylko rozsypane szkło, zamknięty kiosk, dwóch mundurowych usiłujących zerwać ręcznie pisaną kartkę³⁸.

Dominacja takiego sposobu opisu uczestniczenia w historii przekłada się również na niezwykle silną obecność perspektywy prywatnej w zapisie wszelkich doświadczeń o charakterze opozycyjnym. To, co z tego typu przeżyć zostaje opisane w wierszu, przybiera zwykle charakter konkretnego widzianego z własnej perspektywy i przez siebie doświadczonego. Materią wiersza może więc stać się pobyt „w celi numer szesnaście aresztu śledczego” (A. Pawlak *Ponad siły*), wypowiedź funkcjonariusza bezpieczeństwa (L. Dymarski *Dwaj ludzie, których...*³⁹) lub zawartość kieszki przesłuchiwanego (S. Barańczak 8.2.80: *I nikt mnie nie uprzedził*⁴⁰).

Łączenie doświadczenia historycznego z perspektywą prywatną było często opisywane jako zjawisko charakterystyczne dla poetów Nowej Prywatności. Zwracał na to uwagę Edward Balcerzan. Charakteryzując reprezentowany przez to pokolenie model poezji, pisał:

Z reguły w utworach większości poetów pokolenia 76 funkcjonuje inny model: łączący intymność z narodową, społeczną reprezentatywnością. Tu wyraża się prywatność autora, tak by czytelnik rozpoznał w niej znak-przypadek, fragment losu zbiorowości, albo odwrotnie: przedstawia się epizod dziejów zbiorowości w taki sposób, iż staje się on znakiem prywatności twórcy.⁴¹

Wydaje się jednak, iż po analizie utworów publikowanych w drugim obiegu zakres oddziaływania tego modelu należałoby rozszerzyć. Nie dotyczy on bowiem

^{37/} S. Barańczak *Atlantida i inne wiersze z lat 1981–1985*, Wrocław 1987, Aspekt.

^{38/} Sprawa możliwości konkretyzacji przedstawionej w wierszu sytuacji i łączenie jej z wypadkami poznańskiego Czerwca'56 była przedmiotem sporu krytyków (por. na ten temat T. Nyczek *Emigranci*, Kraków 1988, Oficyna Literacka 1988, s. 188–192). Do rozwiania wątpliwości przyczynił się sam autor wiersza (por. S. Barańczak *Cztery czerwce*, w: tenże *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków 1996). T. Nyczek interpretuje opisaną sytuację jako oczekiwanie na mające nastąpić wydarzenia, a więc sytuację „przed czymś”, tymczasem zarówno ze świadectwa Barańczaka, jak i z tekstu wiersza wynika, iż rzecz dzieje się raczej „po czymś” (por. np. „rozsypane szkło”).

^{39/} L. Dymarski *Za zgodą autora...*

^{40/} S. Barańczak *Typtyk z betonu zmęczenia i śniegu*, Kraków 1980, KOS.

^{41/} E. Balcerzan *Przygoda piąta: samopoczucie pokolenia 76*, w: tenże *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczegółowe)*, Warszawa 1990, s. 78.

Dębska Układanka z rekwizytów historii

wyłącznie poezji pokolenia 76⁴². Początkiem opisanego tu zjawiska jest niewątpliwie wpisywanie życiorysu w historię, obecne w poezji Nowej Fali. Jakkolwiek najpierw dokonywało się ono raczej z perspektywy grupowego „my”, to jednak w omawianym okresie – czyli po roku 1976 – mamy do czynienia już tylko z jednym modelem – modelem historii uprzywatnionej – wspólnym zarówno poetom wywodzącym się z Nowej Fali, jak i pokoleniu 76. A zatem zdecydowane przeciwstawianie perspektywy prywatnej, przypisywanej Nowym Rocznikom i perspektywy społecznej, łączonej z Nową Falą wydaje się w tym kontekście pozbawione uzasadnienia⁴³. Ta sama prywatna perspektywa bycia w historii występuje zarówno w wierszach nowofalowych, jak i u poetów młodszych. Identyczny punkt widzenia dziecka – świadka historii – przyjmują na przykład Bratkowski w omawianym *Telefonie zaufania* i Barańczak w wierszu *Historia*⁴⁴.

Okres dominacji perspektywy prywatnej kończy się w drugoobiegowej poezji dość gwałtownie – wraz z powstaniem „Solidarności”. Wtedy również zanika charakterystyczny dla tej perspektywy sposób mówienia o historii poprzez system aluzji opartych na rekwizytach wyprowadzonych z indywidualnego doświadczenia, tworzących pewien stale powracający zespół motywów dość mocno skonwencjonalizowanych i w gruncie rzeczy zastępujących istotne rozpoznanie rzeczywistości. W momencie powstania „Solidarności” następuje bowiem radykalna zmiana optyki. Historia i jej doświadczanie przestaje być sprawą prywatną, lecz staje się udziałem wszystkich. Nie jest więc już potrzebny język niedomowień charakterystyczny dla niewielkiej „wspólnoty wtajemniczonych”; w Sierpniu '80 wtajemniczeni zostają wszyscy. Poetę-świadka z jego prywatnym zapisem własnego uczestniczenia w historii zastąpi – na jakiś czas – komentator spraw bieżących. Ale to już zupełnie inna historia.

Agnieszka DĘBSKA

^{42/} Zwraca na to uwagę D. Pawelec. Jego zdaniem, przedstawiony przez Balcerzana model można także odnieść do twórczości poetów Nowej Fali (Zob. D. Pawelec *Czy istnieje pokolenie 76?*; w: tenże *Debiuty i powroty. Czytanie w czasie przełomu*, Katowice 1998).

^{43/} Przeciwstawienie takie znaleźć można m.in. w książce L. Szarugi *Dochodzenie do siebie. Wybrane wiatki literatury po roku 1989*, Sejny 1997; por. rozdz. *Kres to podróże na Kresy*. W rezultacie można albo uznać za Romanem Chojnackim, że omówiony tu model reprezentowany przez część pokolenia '76 był „przedłużeniem koncepcji podmiotu lirycznego” Nowej Fali (R. Chojnacki *Od „mówienia wprost” do „nowej prywatności”*. *O poezji lat siedemdziesiątych*, Warszawa 1984, s. 73), albo też – idąc tropem Dariusza Pawelca – znieść w ogóle międzypokoleniową granicę (D. Pawelec *Czy istnieje pokolenie 76?* ...).

^{44/} W wierszach poetów pokolenia '76 zabieg uprzywatniania historii doprowadzony został do granic ostatecznych – własnego ciała. Tak jest np. u Polkowskiego, Brody, ale ślady podobnego somatycznego pojmowania ojczyzny odnaleźć można też u Zagajewskiego. Jest ono bowiem jedynie dalszą konsekwencją dominacji perspektywy prywatnej w przedstawianiu historii.

„W sprawie kobiet – bez zmian”. O pisarstwie Ingi Iwasiów

Inga Iwasiów jest dzisiaj w Polsce najwszechstronniejszą i bodaj najpracowitszą przedstawicielką formacji, która w uniwersum akademickim funkcjonuje pod szyldami krytyki feministycznej i *gender studies*. To uniwersum, z którego jeszcze do niedawna kryteria „badawczości” nakazywały eliminować wiele wartościowych osiągnięć, zwłaszcza w dziedzinach humanistycznych, z wolna otwiera swoje granice i zaczyna, acz nie bez oporów, akceptować projekty, które jeszcze kilka lat temu odrzuciliby, określając protekcyjnie jako „nienaukowe”. Iwasiów to bez wątpienia jedna ze współtwórczyń tej – będącej wciąż *in progress* – przebudowy, a także jedna z jej oczywistych beneficjentek. Używając w podtytule recenzji z jej najnowszej książki¹ określenia „pisarstwo”, pragnę przede wszystkim podkreślić zasadniczą wspólnotę wszystkich uprawianych przez nią gatunków wypowiedzi: prac literaturoznawczych, esejów i recenzji krytycznoliterackich, prozy artystycznej i liryki. W jej literackiej twórczości wyraźnie ma swój udział świadomość teoretyczna i odwrotnie – w tekstach pisanych z myślą o obiegach profesjonalnych (naukowym, recenzenckim) silnie uzewnętrznia się „rozkosz pisania /czytania” właściwa postawie kreacyjnej. Zwłaszcza ta druga cecha sprawia, że głosu, że dykcji Iwasiów słucha się bez znużenia, które towarzyszy często odbiorowi wystąpień wprawdzie doniosłych, ale obezwładniających gęstością teoretycznego dyskursu. Co nie oznacza, że pisze ona lekko i o sprawach łatwych. Jednak wszystkie publikowane lub wygłaszane przez nią wypowiedzi konsekwentnie wpisują się w styl określany od niedawna w żargonie współczesnej humanistyki jako *personal criticism* (nie mylić z krytyką personalistyczną). Autorka tak wyznaje w tekście poświęconym „podstawowym nakazom akademizmu”:

¹ I. Iwasiów *Rewindykacje – kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002.

Kraskowska „W sprawie kobiet – bez zmian”

Mam jednak tę wstydlivą potrzebę, potrzebę ekspresji. Muszę pozostawić w każdym swym czytaniu – pisaniu coś na kształt zapachu, sygnału rozpoznawczego mnie. Mnie bałnalnej i potwarzalnej. Mnie nawołujacej do ekspresji.²

Pracowitość Ingi Iwasiov przejawia się w liczbie i rozmaioci publikacji. *Rewindykacje* są trzeciã z kolei ksiãzkã poświęconã literaturze, ale z tekstów zamieszczanych w ksiãzkach zbiorowych, głównie pokonferencyjnych, dałoby się złożyć co najmniej czwarty tom. Co do rozmaioci, to w jej dorobku znajdziemy prace poświęcone literaturze marynistycznej i poezji dla dzieci, literaturze „kobiecej” i „męskiej”, kategoriom *mimesis* i perswazji, płci i obcego, niewyraźnalności i milczenia, dominacji i wykluczenia. Pisała o konkretnych autorach i autorkach: Odolewskim, Iwaszkiewicz, Tyrmandzie, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Kofcie, Kosińskim, Kazimierzu Brandysie, Różewicz i wielu innych. Nie do pominięcia jest wreszcie jej czynny udział w rozwijaniu i propagowaniu myśli społecznej feminizmu, wyrażający się zwłaszcza w odważnej działalności publicystycznej. Odwaga i otwartość, rzetelność i żarliwość, kompetencja i talent – tak dziś jawi mi się Inga Iwasiov jako autorka i z przyjemnością daję tej opinii wyraz.

Rewindykacje to zbiór omówień ksiãzek rodzimych i tłumaczonych, ukazujących się w Polsce w latach ostatnich (1997–2001; z jednym bodaj wyjątkiem *Klubu Korynckiego* Alana Hollinghursta). Mamy tu i stosunkowo lakoniczne recenzje, i rozbudowane szkice interpretacyjne, a całość jest skomponowana według zasady stopniowalności – od ocen najwyższych do najniższych. Ramę stanowią dwie części o innym, niż reszta, charakterze. Pierwsza, zatytułowana *Płeć i czytanie*, zawiera kolejno: wyłożenie genezy i zasad własnego „feminizmu bez ojca i matki”, ogólny rzut oka na sytuację krytyki feministycznej i literatury kobiecej w Polsce, charakterystykę zmaskulinizowanej krytyki i literatury „głównonurtowej” oraz podsumowanie „feministycznej debaty akademickiej” ostatniego dziesięciolecia. Część ostatnia – *Polityczna poprawa* – mieści w sobie rozmaite *varia* (szkice o filmie *Inne spojrzenie*, o prozie Wojciecha Kuczoka, powieści Mariusza Ziomeckiego, telewizyjnej adaptacji jednoaktówek Villqista, *Snie nocy letniej* w reżyserii Anny Augustynowicz, telewizyjnym cyklu *Pokolenie 2000*), których wspólnym mianownikiem jest to, że w opisywanych zdarzeniach – w jednych bardziej, w innych mniej – można się dopatrzeć symptomów jakiejś mozolnej, tu i teraz się wydarzającej, przebudowy kultury. Inga Iwasiov nie jest optymistką. W ostatnim akapicie ksiãżki pisze:

Nie widzę w kulturze takiej zmiany, która mogłaby mnie zwolnić z gry kwestionowania. Więc jeśli coś proponuję, jest to program krytycznego czytania „wyczulonego na płeć”. Wydaje mi się, że nie inaczej nie można rozumieć ani literatury, ani świata. Może tylko mi się wydaje. Głoszę swoje naiwne „nie można”, chociaż nie jestem naiwna. Z głoszenia swojej oczywistości uczyniłam strategię. Wiem na pewno: trzeba czytać, nie wypadając z roli.

² I. Iwasiov *Miasto – ja – miasto*, Szczecin 1998, s. 63.

Roztrząsania i rozbiory

Udawać, że się nie rozumie tego, że ktoś jeszcze mógłby nie rozumieć. Bo to dziwne – nie być dzisiaj podmiotem zdefiniowanym przez *gender*.

(s. 255)

Przyznaję – poruszają mnie te słowa, pewnie też dlatego, że sama nie znajduję w sobie tyle determinacji, by się wszędzie i zawsze upominać o swoje. Jestem z tych grzecznych, inaczej niż Inga... ale tu urywam, bo to nie ma nic do rzeczy.

Przyjrzyjmy się zatem owej strategii, o której mowa. *Rewindykacje* wcale nie są zwykłym zbiorem krytycznych omówień. Jak na takowy za dużo tu na przykład syntezy, za dużo podbudowy teoretycznej. „Mam odrobione lekcje, nie muszę udowadniać mojej przydatności do zawodu literaturoznawcy” – uprzedza Iwasiów w pewnej chwili i istotnie, dość często z owych lekcji korzysta jak na przykład wówczas, gdy pisząc o prozie Czesława Dziekanowskiego rozpoczyna od obszernego wprowadzenia w problematykę psychoanalizy czy wtedy, gdy dogłębną lekturę *Oksany* Odojewskiego poprzedza całym szkicem o mitologicznej historii Alkestis i Admeta. Trzeba jednak uzupełnić, jak brzmi dalszy ciąg cytowanego fragmentu:

Mam odrobione lekcje instytucjonalne i metodologiczne, dlatego stać mnie na naiwność i niniejszym oświadczam: w literaturze brak mi piękna i doniosłości.

(s. 128)

I faktycznie, owo „pisanie o czytaniu cudzego pisaniu” z premedytacją oscyluje między biegunami profesjonalizmu i spontaniczności, częściej jednak pozostając w pobliżu tego pierwszego. To nie moja wina, mówi Iwasiów, która sercem jest po stronie lektury naiwnej, „wciągającej”, magicznej; to wina najnowszej prozy polskiej:

Kiedy czytam, kolejny już sezon, powieści dobre i bardzo dobre, świetnie skonstruowane i inteligentne; kiedy idę tropem nurtów i mód, szkół i emocji – jestem jednak zawsze powyżej tekstu, [...] bo zawsze coś mnie wyrzuca nad tekst i zapobiega zniewoleniu. A wolna od bezinteresownego zachwyty – jestem krytyczką zapominającą o rozkoszy czytania; jestem po stronie lektury-procedury.

(s. 129)

Tytułowe „rewindykacje” określają podstawowy cel rzeczony lektury – chodzi o odzyskiwanie utraconej własności, odebranych dóbr, zagarniętego terytorium. W polskich badaniach feministycznych i *gender*-owych tak się pomyślnie sprawy ułożyły, że główne postacie tej formacji wypracowały własne obszary zainteresowań i w zasadzie nie wchodzą sobie w drogę, a miejsca jest ciągle dość dla wszystkich. Inga Iwasiów zajmuje w tej konfiguracji miejsce dość odrębne i ma tego pełną świadomość. Mówiąc najprościej, zazwyczaj poświęca uwagę piszącym mężczyznom, znacznie rzadziej zajmując się twórczością kobiet. Jej prace często nawiązują do tradycji rewizjonistyczno-lustracyjnej lektury tekstów „fallocentrycznych”, modelowo ukonstytuowanej przez Kate Millet w jej podejrzliwych interpretacjach dzieł D.H. Lawrence’a, Henry’ego Millera, Normana Mailera i Je-

Kraskowska „W sprawie kobiet – bez zmian”

ana Geneta. Ale jeśli na przykład porównać dwa „główniaki” – że się posłużę słówkiem Witkacowskim – to znaczy rozprawę o Odojewskim (doktorat) oraz rozprawę o Tyrmandzie³ (habilitacja), to okaże się, że feministyczne „tropienie śladów opresji patriarchalnej w literaturze”⁴ ustępuje u Iwasiów miejsca analizie mechanizmów wykluczenia i uwikłania, a więc perspektywie *queer*. Co więcej – o ile w *Kresach...* przedmiotem zainteresowania badaczki była proza Odojewskiego, o tyle w *Opowieści i milczeniu* proza Tyrmanda jest już tylko wehikułem, za pomocą którego dociera się do osoby autora. Taki kierunek rozwoju zdaje się dziś naturalny i właściwy, a indywidualny przypadek polskiej literaturoznawczyni potwierdza, że właśnie feminizm wygenerował z siebie większość współczesnych krytyk, poetyk i antropologii „mniejszościowych” i „innościowych”, że bez feminizmu humanistyka dnia dzisiejszego nie dotarłaby w to miejsce, gdzie się znajduje obecnie, i z którego zmierza ku nowej teorii człowieka, społeczeństwa i kultury.

Książka o Tyrmandzie nie jest więc, choć w pierwotnym zamyśle miała być, rewindykacyjna – tak przynajmniej twierdzi we wstępie autorka. Na czym tedy polega tytułowa rewindykacyjność książki następnej, tej, którą omawiamy? Zanim się do tej kwestii odniosę, na wszelki wypadek przypomnę, że wyjściowy tekst kobiecego dyskursu emancypacyjnego, ogłoszony w roku 1789 przez Mary Wollstonecraft, nosił tytuł *A Vindication of the Rights of Women (Do chodzenie praw kobiet; podkr. – E.K.)* i – będąc jednym z rozdziałów wielkiej narracji racjonalistycznej – traktował o konieczności zmiany modelu wychowywania i kształcenia kobiet. Z grubsza rzecz biorąc, Wollstonecraft wywodziła, iż nie istnieją żadne przyrodzone różnice umysłowe między obiema płciami, które uzasadniałyby utrzymywanie kobiet w Ignorancji (*Ignorance*), obłudnie nazywanej Niewinnością (*Innocence*) i przedstawianej jako esencjalna cecha kobiecości. To Ignorancja jest bezpośrednią przyczyną sprawczą wszystkich nieznośnych przywar niewieścich, zatem edukowanie kobiet w duchu rozumu sprawi, iż staną się one doskonalszymi partnerkami mężczyzn, co wyjdzie na dobre całemu społeczeństwu. W *Windykacji* nie było mowy o o d z y s k i w a n i u, bo nie można odzyskać czegoś, czego się wprzódy nie posiadało; szło wówczas o wypracowanie zupełnie nowej wartości; szło nie o powrót, lecz o postępowanie r e - w i n d y k a c y j n e – może zaś mieć miejsce wówczas, gdy podmiot, który je wszczyną, żąda zwrotu dóbr bezprawnie mu odebranych.

Pisząc o klasyce kobiecej lektury rewindykacyjnej (Millet i Irigaray), Inga Iwasiów używa słów z leksykonu przemocy: „zmiażdżenie i przejęcie”, po czym sama się wobec takiej strategii dystansuje, stawiając w zamian na „dekompozycję i mediację” (s. 13), bo taką naukę wyniosła z przygody z prozą Odojewskiego. Nie chce usytuować się w jednoznacznej opozycji do patriarchy, bo ma poczucie, że stanowi on ważną część jej własnego doświadczenia. Pyta prowokująco:

³ I. Iwasiów *Opowieści i milczenie. O prozie Leopolda Tyrmanda*, Szczecin 2000.

⁴ *Kresy w twórczości...*, s. 23.

Roztrząsania i rozbiory

Czy ja, czytelniczka tekstów reprodukcujących patriarchalny model społeczny, nie flirtuję zbyt niebezpiecznie z ojcami?

I odpowiada w tym samym duchu:

Ale jestem, niewątpliwie, z nimi spokrewniona. I mam ochotę na kawałek ich świata. Może nie jest to dokładnie ten kawałek, o którym obsesyjnie myślał Freud. Nawet na pewno: nie zadowolilibym się takim drobiazgiem.

(s. 13)

„Mam ochotę na kawałek ich świata” – jakże to świetnie powiedziane! Chciałoby się dodać, że idzie tu nie tylko o świat ojców, ale także, a nawet częściej, o świat braci, rodzeństwa płci męskiej; z braćmi w końcu wolno się obchodzić dość bezceremonialnie, z ojcami trudniej. Jednak czytając *Rewindykacje* odniosłam wrażenie, że bardziej niż na odebraniu IM czegokolwiek, zależy Indze Iwasiów na uznaniu przez NICH jej prawa do przebywania na zajmowanym (okupowanym?) przez NICH terytorium. Rewindykacja bowiem w jej ujęciu to proces o przywrócenie należnego miejsca w kulturze tym jej obszarom, które uległy wyparciu, stłumieniu, marginalizacji. Jest tych obszarów niemało, ale dla uproszczenia pozostanmy przy jednym – kobiecości – który i dla Iwasiów jest najważniejszy. Lecz co to znaczy „należne miejsce w kulturze”? Czy chodzi o współobecność „tekstu kobiecego” i „tekstu męskiego” jako wzajem się dopełniających, równych części, o archetypową nierozdzielność, ale i rozłączność *jin* i *jang*? O przemieszczenie dyskursu kobiecego z peryferii w jakieś bliżej nieokreślone centrum? Wtedy jednak, co oczywiste, straciłby on swój potencjał wywrotowy, który jest jego największym atutem. Pisze autorka:

Przyznaję, miałam pokusę zestawienia „monografii machoizmu”, zrezygnowałam z tego pociągającego przedsięwzięcia, ponieważ interesują mnie t a k ż e dowody zmiany, teksty pisane przez mężczyzn po lekcji feminizmu, w świecie zmieniających się ról.

(s. 8; podkr. – E.K.)

Jednak tych „śladów zmiany” doszukuje się z niejakim trudem. Szczególnie miejsce przypada tu Tadeuszowi Różewiczowi i jego studiom kobiecej starości (zwłaszcza w *Matka odchodzi*), które wyróżniają go spośród innych „starych pisarzy” (Terleckiego, Kazimierza Brandysa, Miłosza, Herlinga-Grudzińskiego):

Naturalną kolejną rzeczą, zdawałoby się, byłoby opisywanie przez starych pisarzy – ich starych kobiet – słusznie zauważa Iwasiów. – To jedna z dziur w narracji: brak takich opisów. Brak obrazu kobiecej starości bierze się przede wszystkim z tego: nie mają swego narratora. Także najwięksi pisarze naszych czasów stronią od zmarszczek, wolą przeglądać się w młodości, otaczać fantomami minionych doświadczeń.

(s. 103)

Tu można by wdać się w roztrząsania na temat względności kategorii wiekowych i wskazać, że prawdziwie stary pisarz, pisarz sędziwy, znajdzie w sobie, jak

Kraskowska „W sprawie kobiet – bez zmian”

Miłosz w *Drugiej przestrzeni*, potrzebę czułego mówienia o starych kobietach, ale nie w tym rzecz. Co do Różewicza jestem pewna, że żadna lekcja feminizmu nie była mu potrzebna dla wykształcenia w sobie wrażliwości, której świadectwem jest *Matka odchodzi*. Poza tym i przed tą lekcją zdarzali się wybitni twórcy, którzy w swoich dziełach potrafili dostrzec i przedstawić ową drugą, kobiecą stronę tekstury świata – Lew Tołstoj w *Annie Kareninie* i w *Zmartwychwstaniu*, Henry James w swoich powieściach o „niepospolitych kobietach przeznaczonych do [...] niepospolitego rozwoju”^{5/}. Zgoda, nie było ich zbyt wielu, ale za to jakiego formatu.

W większości omówień zawartych w *Rewindykacjach* powtarza się jedna i ta sama zasada – omawiana jest proza dobra, ciekawa – bo Inga Iwasiów wyraźnie woli pisać o książkach, które jej się spodobały, chociaż w przedostatniej części, zatytułowanej *Męska Europa*, zdarza jej się poznać nad autorami – tylko czemu tak nieprawdźwiwie mówi o kobietach, czemu mężczyźni-pisarze tak fałszywie, fantazmatycznie przedstawiają sferę kobiecości, a w przypadkach skrajnych wręcz ją eliminują? Czytany przez siebie utworom zadaje krytyczka na koniec jedno i to samo pytanie – co masz do powiedzenia, drogi utworze, w sprawie kobiet? I wciąż pada ta sama odpowiedź – nic nowego. Kobiecość traktowana jest wciąż instrumentalnie i przedmiotowo, postać kobieca funkcjonuje jako proteza męskiego pragnienia, pożądania, miłości, lęku, bezradności, gniewu. Jak refren powracają w poszczególnych omówieniach niewesołe konkluzje, nawet gdy sama książka otrzymuje wysoką notę:

W sprawie kobiet – bez zmian

(s. 127, o prozie Jerzego Łukosza)

Nie muszę dodawać – ta namaszczone opowieść nie ma nic wspólnego z kobietami. Bógowie i bożki są rodzaju męskiego.

(s. 142, o książce Jacka Krakowskiego).

...po co tej prozie kobieta? Na pewno po macicę i wszystko, co się z nią mężczyźni może kojarzyć.

(s. 157, o prozie Dariusza Bittnera).

Kobiety są im potrzebne po to, żeby wybrać sweter z lumpeksu. Taki jak lubią. Tradycyjny, brązowy.

(s. 203, o twórczości Andrzeja Stasiuka).

W tym tekście dzieją się rzeczy poważne, smutne i przerażające. Żeby je opisać, trzeba było dużej wrażliwości na – wstydliva sprawa – drugiego człowieka. Czy drugi człowiek ma wrażliwość na kobietę? Jasne. Jeśli ma z niej pożytek

(s. 210, o *Ulicy* Daniela Odiji)

Bo kobieta może mężczyźnie służyć tak do życia, jak i do umierania.

(s. 73, o *Oksanie* Odojewskiego)

^{5/} H. James *Ambasadorowie*, przeł. Maria Skibniewska, Warszawa 1963, s. 382.

Roztrząsania i rozbiory

Z jakąś niemal masochistyczną skłonnością angażuje się Inga Iwasiów w skupioną lekturę tekstów, w których – by wyrazić się jej własnym językiem – je j n i e m a. Które nie chcą, nie potrafią, nie mają potrzeby przekraczania granic dyskursu patriarchalnego. W jej laboratorium bada się jedno – „domieszkę kobiecego do produktu wypuszczanego przez kulturę dzisiaj” (s. 38), z założeniem, że bez tej domieszki, bez jej właściwego udziału produkt ten pozostaje niepełnowartościowy. Najlepiej, co zakrawa na paradoks, wypada w tych testach dyskurs homoseksualny, z kobietą fizycznie w nim nieobecną, ale dzięki temu z zaistniałą pozadyskursywnie „delikatną, niebieskozieloną” kobiecością; o powieściach Alana Hollinghursta pisze Iwasiów z szacunkiem:

Kobieta jest dla homoseksualisty Innym, który nie przyzywa; Innym, który nie budzi pożądania. Hollinghurst buduje tekst pokazujący kobiecość w jej niecodziennym wymiarze; wzbogaca mnie, bowiem pozwala mi spojrzeć na siebie samą z drugiego brzegu, który inaczej niełatwo by mi było osiągnąć.

(s. 176)

Laboratoryjny eksperyment Ingi Iwasiów ma swój wyraźny cel edukacyjny i swoją dramaturgię – autorka chciałaby wytrącić współczesną polską prozę (i krytykę) „głównonurtową” z jej monotonnego i monolitycznego patriarchalizmu. „Ważne są – do znudzenia w tym sezonie literackim – kochane chłopaki” (s. 135) – pisze w recenzji z książki Marka Bukowskiego *Wysłannik szatana* z roku 1998, ale jej diagnoza ma zasięg szerszy niż tylko sezonowy. Niezycliwy odbiorca *Rewindykacji* mógłby zarzucić, że w istocie stosuje się tu jakże skompromitowane kryterium „słuszności/niesłuszności” ideologicznej. Ja jednak nie jestem aż tak prostoduszna, by się obawiać, że Inga postuluje jakiś nowy program realizmu feministycznego, femrealizmu. Sama zresztą aż nazbyt dobrze znam to uczucie, że w czytanim tekście, w otaczającym mnie dyskursie – j e s t e m n i e u s i e b i e. I mam tę ulgę, kiedy natrafię na wyspę, enklawę swojskości albo jeszcze lepiej – kiedy tekst stawia mi kluczowe dla zrozumienia mnie samej pytania. Tak się czułam, pisząc o prozie kobiecej dwudziestolecia międzywojennego, tak czuję się dziś eksplorując znaczne obszary współczesnego dyskursu teoretycznego. Gdy zaś teraz, mądrzejsza o doświadczenie feminizmu, reinterpretuję własną opowieść rozwojową, w której centralne miejsce przypada edukacji polonistycznej, czasem aż nadziwić się nie mogę, że mimo wszystko zostałam badaczką literatury.

Ale – przeciwnie niż Inga Iwasiów – nie czuję potrzeby „poprawiania” istniejącego stanu rzeczy i nie widzę też, co miałyby być przedmiotem procesu rewindykacyjnego. Literatura zorientowana na męskość niczego mi nie zabiera, zatem nie mogę się od niej domagać zwrotu czegokolwiek. Co więcej, jej budząca zdziwienie, czasem konsternację, a czasem fascynację inność i obojętność stanowi dla mnie istotne źródło wiedzy antropologicznej. Od dawna mam problem ze zrozumieniem, co znaczy czuć się Innym. Przecież to inni są Inni, nie ja. Poza tym (sprawa wstydliva dla mnie jako autorki niniejszej recenzji) na co dzień czytam nie te

Kraskowska „W sprawie kobiet – bez zmian”

książki, o których mowa w *Rewindykacjach* i z przedstawionego tu spisu lektur znam tylko kilka najgłośniejszych.

Co do przewagi zaś męskości w głównym nurcie współczesnej polskiej prozy i krytyki literackiej, to odpowiedź – przynajmniej częściowa – na pytanie o przyczyny tego zjawiska znalazła się w pierwszej części *Rewindykacji*, tam, gdzie mowa o obecnym stanie literatury kobiecej w Polsce. Otóż jest on (ten stan) – tu zgadzam się z Ingą – nie najlepszy. Po obiecującym początku lat 90., kiedy to wydawało się, że mamy ponownie do czynienia z „inwazją kobiet” do literatury, nastąpił zastój, którego najbardziej charakterystycznym symptomem jest zwrot kobiecego pisarstwa w stronę łatwej, schematycznej beletrystyki w duchu popfeminizmu. Ma ona niestety niezbyt dobry wpływ na czytelniczki, co obserwuję we własnym, niezawodnym otoczeniu. Nie rozwija skłonności do autorefleksji, nie skłania do wewnętrznej pracy, za to skutecznie podtrzymuje postawy roszczeniowe. Wprawdzie wszędzie na głównych rynkach księgarskich *bridget-y* zajmują miejsce *harlequin-ów*, ale poza tym rozwija się, i to „głównonurtowo”, ambitna i wybitna literatura kobieca. Mówiąc krótko – w Polsce brakuje dziś pisarek na miarę Atwood, Carter, Winterson, Duras, Ugreić, Popescu czy choćby takich, jak Ann Tyler lub Anity Brookner. Albo Nałkowskiej, Boguszewskiej, Kuncewiczowej czy Szemplińskiej. Daje się we znaki powojenna luka w ciągłości nurtu kobiecego, szczególnie odczuwalna w latach 60., 70. i 80. Jedna Tokarczuk nie czyni nam wiosny, choć znakomita *Gra na wielu bębenkach* mocno zaostrzyła mój apetyt, zaś wymienianej przez Ingę Iwasiów Krystyny Sakowicz, nie ludźmy się, nie sposób wylansować. Krystyna Kofta, pisarka dojrzała i w pełni ukształtowana, po której wiele się spodziewałam, jeszcze (mam nadzieję) nie napisała książki swojego życia, a bardzo utalentowana Izabela Filipiak póki co ucieka od prozy powieściowej w lirykę, felieton, dramat. Myślę, że pokolenie polskich postsocjalistycznych pisarek-feminierek najlepsze swoje lata ma wciąż przed sobą; dziewczyny się cokolwiek zestarzeją i sygną książkami, że – czapki z głów, panowie! Mądrze, autentycznie zaistniały w prozie kobiety IBL-owskie – Anna Nasiłowska i Anna Sobolewska, zdobywając się na rzadko dziś słyszany, nieafektowany ton osobisty. I całe szczęście, że główny nurt ich nie porwał. Może więc dziś jest nie najlepiej, ale będzie dobrze, Inga, mówię ci, będzie dobrze.

Zaś co do naszych ojców i braci, to ze swej strony mam do zaproponowania strategię następującą: ojców traktować z miłością i szacunkiem, jeśli nie wyrządzają nam krzywdy, braci podpatrywać, a gdy się da – podkraść im co lepsze zabawki, do naszego własnego pokoju raczej ich nie wpuszczać, za to jak najczęściej zasiedać z nimi przy wspólnym stole.

Ewa KRASKOWSKA

Stylizacje mityczne we współczesnej prozie polskiej

Pisanie na temat mitologizacji, mityczności czy mityzacji w chwili obecnej wydaje się zadaniem szczególnie trudnym już choćby z tej przyczyny, że wokół tych zjawisk narosło w badaniach literackich wiele rozmaitych, silnie zróżnicowanych wypowiedzi (czasami komplementarnych, a czasami całkowicie rozbieżnych). Pojęcia te, podobnie zresztą jak wiele innych pojęć teoretycznych, w ciągu swego rozwoju obrosły wieloplanowymi sieciami odniesień, uwikłań i wieloznaczności. Jest to zjawisko naturalne, które nie odnosi się przecież jedynie do wyliczonych powyżej terminów, ale rozprzestrzenia się konsekwentnie także i na inne literaturoznawcze byty, wywołując efekt swoistego szumu komunikacyjnego. Podjęcie każdego bez wyjątku problemu teoretycznego dzisiaj skazane jest na zderzenie z mnogością jego zdysemminowanych ujęć i jeśli chcemy je odnieść do opisu jakiegoś tekstu czy grupy tekstów, to zmuszeni jesteśmy do dokonania radykalnych wyborów i cięć, które umożliwiają skonstruowanie w miarę precyzyjnego metaforyzka.

Tomasz Mizerkiewicz, właśnie o jego książce chcę tu mówić^{1/}, znalazł się dokładnie w takiej sytuacji. Praca ta powstała w konsekwencji uważnego śledzenia współczesnej prozy polskiej, a zwłaszcza takich powieści, w których mit został wykorzystany na rozmaite sposoby. Opierając się na swoich przeczuciach i intuicjach, autor dokonał szerokiego wyboru tekstów i podjął próbę ich usystematyzowania w oparciu o kluczowe dla całości swojej pracy pojęcie „st y l i z a c j i m i t y c z n e j”. Zanim przejdę do kwestii dokonanych wyborów tekstowych, budzących jednak drobne wątpliwości, chcę przede wszystkim skupić uwagę na wspomnianym wcześniej pojęciu, wokół którego ukonstytuowana została całość wywodu Mizerkiewicza. Wprowadzenie tego pojęcia wiąże się ze słusznym w mej

^{1/} T. Mizerkiewicz *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po roku 1968*, Poznań 2001. Wszystkie odniesienia do tej pracy podaję z zaznaczeniem w nawiasach numerów odpowiednich stron.

Dziadek Stylizacje mityczne...

opinii (podpartym dodatkowo wywodami Eleazara Mieletyńskiego) przekonaniem, że w polskiej prozie współczesnej:

istnieje grupa tekstów, w których podobieństwo świata przedstawionego do świata mitycznego jest celowo wprowadzane przez twórców i łatwo rozpoznawane przez krytykę, która – co nietrudno wytłumaczyć – nadaje im najróżniejsze nazwy. Teksty te albo przez wykorzystanie konkretnych fabuł mitologicznych, albo przez posłużenie się „poetyką mitu” [...] „chcą” być czytane w odniesieniu do mitu, konstruują wyraźne sygnały zmuszające do lektury w takim kontekście.

(s. 10)

Konsekwencją tego twierdzenia staje się dokonany przez autora podział na mitologizację (jawne lub ukryte zapożyczenia fabuł, postaci czy motywów mitologicznych) i wspomniane stylizacje mityczne, które zdefiniowane są wstępnie jako „naśladowanie przez utwór autentycznej opowieści mitycznej” (s. 11). Jak pokazują dokonane przez autora analizy, stylizacja mityczna współlistnieje w tekstach z innymi zjawiskami: realizm, determinizm historyczny, awangardyzm czy polityka. Pojawiając się bezustannie we współczesnej polskiej prozie w rozmaitych wariantach, podlega modyfikacjom lub jest łączona z innymi odmianami literackiej mityczności (pokazuje to np. wnikliwa analiza *Kulki z chleba* Jana Jakuba Kolskiego) i staje się tym samym procesem dynamicznym.

Podjęta w tej rozprawie kwestia stylizacji mitycznych wyłania ciąg dalszych zagadnień problemowych ściśle z nimi powiązanych. Są to pytania o genealogię tego zjawiska, o znaczenie formy stylizacyjnej i sposób jej funkcjonowania w wybranych tekstach (głównym wyznacznikom „stylu mitycznego” podporządkowane są kolejne interpretacje przykładowych dzieł), a także sposób jej funkcjonowania w procesie historycznoliterackim. Rozwinięcie i uściślenie zawartego w tytule pojęcia przynosi rozdział *W stronę stylizacji mitycznej*, wskazujący kilka zasadniczych poziomów, na których dokonuje się uobecnianie wzorca określonego przez autora mianem „autentycznej opowieści mitycznej”, a są to: sytuacja narracyjna i projektowany przez nią styl odbioru, sposób istnienia świata przedstawionego (ze szczególnym uwzględnieniem czasu i przestrzeni) oraz relacja pomiędzy postacią a rzeczywistością mityczną (s. 68). Owe poziomy tworzą siatkę konstrukcyjną zasadniczej części rozprawy, w której obręb, obok przejrzystych rozważań teoretycznych, wchodzi także interpretacje. Zaznaczę od razu fakt, że dokonane przez Mizerkiewicza w precyzyjnie wyznaczonych ramach teoretycznych interpretacje spełniają z nadatkiem oczekiwania czytelnika. Toteż dzieje się tu zupełnie inaczej, niż sugeruje autor, stwierdzając w pełnej pokory i retorycznie przerośniętej wypowiedzi:

Interpretacje niektórych znanych utworów prozatorskich dalece odstają przeto od tego, czego oczekiwać mógłby czytelnik, dlatego że pomijałem rzeczy dla podjętego przeze mnie zagadnienia nieistotne i skupiałem się głównie na znaczeniu elementów „stylu mitycznego” w omawianym tekście.

(s. 11)

Roztrząsania i rozbiory

Zapewniam przeto autora, że czytelnik – przynajmniej taki, jak ja – czuje się w sprawie dokonanych przezeń interpretacji całkowicie usatysfakcjonowany, bowiem nie oczekiwał od książki, która – co raz jeszcze podkreślę – klarownie wykląda znaczące dla współczesnej prozy polskiej kwestie teoretyczne rozbudowanych, wielopoziomowych interpretacji.

Co do teorii i interpretacji, to pojawia się w tej książce inny, znacznie ważniejszy problem, który wynika, jak myślę, właśnie z teoretycznych założeń całego pomysłu. W oczywisty sposób Mizerkiewicz sięga do całego szeregu opracowań teoretycznych, związanych z mitem, mitologizacją czy stylizacją; literatura przedmiotu w tym zakresie jest ogromna i trzeba przyznać, że autorowi udało się ją sprawnie opanować, twórczo zmodyfikować i wykorzystać do opisu poszczególnych tekstów. I tak np. z analizy pojęcia mitologizacji wylaniają się w tej pracy trzy jego różne warianty: *mitologizacja historyczna*, *mitologizacja alegoryczna* i – jak ją w uzasadniony sposób określa Mizerkiewicz – oparta na prefiguracji *mitologizacja akceptatywna* (mit jako twór posiadający immanentne, możliwe do opisania wyznaczniki). W tym ostatnim, stworzonym przez autora pojęciu chodzi o „intensywny dialog z tekstami mitologicznymi” (s. 43). Mitologizacja akceptatywna radykalnie różni się od dwóch pozostałych typów, a ze względu na zaplecze ideowe „więcej łączy go ze zjawiskami określanymi jako mit socjopolityczny, stylizacja mityczna w literaturze, mit w znaczeniu psychicznego archetypu itp.” (s. 45). Jeśli wspomniałem wcześniej o problemie, który powstaje w tej książce na styku teorii i interpretacji, to dlatego, że wyczuwalne jest w tym miejscu swoiste pęknięcie czy nawet rozziw – erudycyjny wywód teoretyczny zderza się z interpretacjami napisanymi po części językiem krytyki. Kiedy próbuję się głębiej zastanowić nad przyczyną takiego stanu rzeczy, dochodzę do wniosku, że jest to gest zamierzony, potwierdzający niewystarczalność dotychczasowych teorii wobec niektórych omawianych w tej pracy tekstów, zwłaszcza tych nowszych, które wiążą się z autotematyzmem, metatekstualnością i ostatecznie wyślizgują się z rąk czytelnika przy próbach ich terminologicznego „przyszpilenia” za pomocą gotowych modeli czy schematów.

Wspomniałem wcześniej o wątpliwościach związanych z doбором tekstów. Otóż, jeśli w ogóle mogą się one pojawić, to wynikają przede wszystkim z daty granicznej wprowadzonej już w samym tytule – „w prozie polskiej po 1968 roku”. Zanim jeszcze rozpocząłem lekturę *Stylizacji mitycznych*, zawarta w tytule data przykuła moją uwagę niczym *punctum*, nakłaniając mnie do rozmaitych domysłów, poszukiwań i konfabulacji. Nie mam zamiaru nadmiernie rozwodzić się nad ową datą, czy zamieniać swojej wypowiedzi w medytację o dacie, ale chcę sprawę w miarę możliwości skrupulatnie wyjaśnić. Zastanawia mnie, dlaczego autor wprowadził tę akurat datę graniczną i czy nie wystarczyłoby zamiast niej użyć formuły „we współczesnej prozie polskiej”. Historia i krytyka literatury przyzwyczaiły nas do częstszego stosowania jej w odniesieniu do poezji (to jednak zbyt słaby argument). Muszę jednak przyznać, że trudno się od owego nawyku uwolnić i przenieść tę granicę w obszary prozy, w dodatku prozy silnie stematyzowanej

Dziadek Stylizacje mityczne...

i precyzyjnie przez Mizerkiewicza dookreślonej. Nie mam zamiaru wdawać się w tym miejscu w spory dotyczące periodyzacji, datowania przedziałów, ustalania, czy jakąś datę można odnieść do prozy lub poezji. Rok 1968 jest bezwzględnie jedną z najważniejszych dat w polskiej literaturze i kulturze powojennej, ściśle powiązaną z historią i polityką, datą, która wyłoniła nową, oryginalną formację intelektualną. Zaznaczam przy tym jednak, że nie dotyczy ona jedynie najnowszej historii Polski i że wywarła znaczący wpływ na kształt całej kultury zachodniej.

Jak jednak jest ona uprawniona w przypadku tak sformułowanego problemu teoretycznego? Już we wstępie czytamy takie oto wyjaśnienie:

Przyjęta przeze mnie data graniczna, rok 1968, oznaczać ma w przybliżeniu okres wykrystalizowania się poetyki prozatorskiej Tadeusza Nowaka. Jego twórczość otwiera ową „serię” utworów stosujących stylizację mityczną [...]. Dążenie do odrealnienia świata przedstawionego i cały szereg nawiązań do poetyki autentycznej opowieści mitycznej pozwalają uznać utwory Nowaka za ogniwo łączące jego książkę z grupą utworów stosujących stylizację mityczną. Dlatego pozwalam sobie czytać utwory autora *Diabłów* razem z nimi.

(s. 13)

Jest to wyjaśnienie nie do końca satysfakcjonujące, mogłoby takie być, gdyby autor jednoznacznie wykazał wpływ Nowaka na twórczość Boleckiej, Tulli czy Tokarczuk. Uznanie twórczości Nowaka za swoiste ogniwo wiążące rozmaite stylizacje mityczne w polskiej prozie było zapewne podyktowane także chęcią uznania wartości jego prozy, wyrwania tej twórczości z ciasnych, ograniczających ram „nurtu chłopskiego” czy „nurtu małych ojczyzn”. Rozwinięcie tego wyjaśnienia, nawiązujące zresztą do opisanej przez Edwarda Blacerczana „orientacji mitograficznej”² w prozie PRL, otrzymuje czytelnik w rozdziale drugim, a zwłaszcza w *Krótkiej historii teorii literackich mityczności*, w której z kolei czytamy takie słowa:

Przyjmowana tutaj data 1968 r. wynika z tego, że stylizacje mityczne stopniowo jakby „wyłoniły się” jako odrębna technika literacka z orientacji mitograficznej powstałej po Październiku. Stylizacje te miały zaplecze w bogatej tradycji literackiej, ale także partnerów w tym samym okresie procesu historycznoliterackiego. Z tradycji wybierały głównie model Vincenza. Tym razem wszakże stylizacja nie była chwytem incydentalnym, lecz konwencją podjętą przez wielu pisarzy i w wielu wariantach. Jej najważniejsze realizacje znaleźć można w wybranych utworach Nowaka, Zakiewicza, Redlińskiego, Paźniewskiego, Szewca, Huellego, Boleckiej, Kolskiego, Tulli i Tokarczuk. Dlatego może ona charakteryzować stan polskiej prozy ostatnich trzech dekad.

(s. 56)

Mizerkiewicz ujmuje zjawisko stylizacji mitycznych w planie historycznym, w wyrazisty sposób pokazuje jego ewolucję w polskiej prozie aż po teksty z literatu-

² E. Balcerzan *Przygody człowieka książkowego (ogólne i poszczególne)*, Warszawa 1990, s. 25-26.

Roztrząsania i rozbiory

ry najnowszej. W swoich drobiazgowych analizach autor odsłania rozmaite mechanizmy kształtujące stylizacje mityczne w rodzimej prozie; w szerokim ujęciu pokazuje fakt, że są one związane z ewolucją kultury i sztuki światowej w ogóle (współczesny kryzys *mimesis*, ewolucja form powieściowych, związana z przemianami cywilizacyjnymi, funkcjonowanie powieści w kulturze posmodernistycznej itd.). Tymczasem wspomniana data – 1968 rok – kieruje uwagę na historię i politykę, jakby to właśnie one były zasadniczym elementem sprzyjającym rozwojowi stylizacji mitycznej w prozie polskiej, ich główną przyczyną sprawczą. A przecież tak nie jest, czego konsekwentnie i skutecznie w całej pracy autor dowodzi; niepowtarzalności polskich stylizacji mitycznych nie da się sprowadzić jedynie do uwarunkowań pochodzących z historii i polityki. W swoich analizach Mizerkiewicz pokazuje, w jaki sposób najnowsza proza, którą cechuje autotematyzm, wykorzystuje, przekształca i modyfikuje rozmaite, upowszechnione w XX wieku teorie mitu. Gdyby tę datę, wprowadzającą do całości wywodu trochę zamieszania, po prostu zepchnąć na dalszy plan, to w niczym nie zmieniłaby się wartość dokonanych przez autora odkryć. Tezy tej pracy i ich dowodzenie bronią się na tyle skutecznie, że mogłyby się – przynajmniej moim zdaniem – obejść bez tak wyraźnie wskazanego przez autora przedziału czasowego.

Rozumiem, że data jest autorowi potrzebna z pewnej, bardzo ważnej przyczyny. Chodzi mianowicie o uchwycenie momentu, w którym język modernizmu przestał dominować w literaturze polskiej, a – zgodnie z ustaleniami Ryszarda Nycza³ – dokonało się to właśnie w latach 60. Śledząc stylizacje mityczne w prozie polskiej, autor opiera się na przekonaniu, że należą one do grupy zjawisk stanowiących „zewnątrzne znamię zjawisk postmodernistycznych, które składają się na specyficzną polską wersję tej formacji” (s. 193). Zgodnie z zaproponowaną chronologią stylizacja mityczna wchodziłaby w obręb „polskich zjawisk po-modernistycznych” (s. 193). Ciągle jednak upieram się przy tym, że dla podparcia tych sądów nie było potrzebne aż tak silne wyeksponowanie daty 1968 rok. Autor mógł z nią postąpić tak samo, jak postąpił z datą 1989 rok, umieszczając ją w tle swoich rozważań:

Odrzuciłem natomiast pokusę ustanowienia drugiej daty granicznej na roku 1989. Skłania do tego pojawienie się w utworach tzw. młodej czy nowej prozy szeregu tekstów odwołujących się do mitologicznych opowieści bądź takich, których światy przedstawione są wyraźnie kreowane na wzór światów mitologicznych.

(s. 13)

Krytyka literacka przyzwyczaiła nas do datowania w sposób kategoryczny, o czym decyduje ewidentnie specyfika polskiej historii, rozmaite uwarunkowania tradycyjne, i wreszcie aktualny kształt dyscypliny, jaką jest sama historia literatury, która w najbliższym czasie przejdzie zapewne wiele przeobrażeń. Periodyzacje układają się w ścisłej referencji do wydarzeń historycznych i politycznych – 1956, 1968, 1976, 1980, 1989 – stają się wiążące, ale też – warto o tym pamiętać –

³ R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 83.

Dziadek Stylizacje mityczne...

nieco ograniczające. Chodzi o to, że sztywnych podziałów nie da się tak łatwo utrzymać, bowiem zjawiska literackie są płynne i czasami kształtują się w procesie historycznym w sposób nieoczekiwany, wymykający się poza ramy wszelkich struktur.

Książka Mizerkiewiczza pokazuje w konsekwentny i pozbawiony wątpliwości sposób, że stylizacje mityczne są we współczesnej polskiej prozie zjawiskiem bardzo ważnym, które z jednej strony ustanawia charakterystyczną cechę tej prozy, a z drugiej – wpisuje ją w cały ciąg bogatej w tym zakresie tradycji rodzimej i obcej, a obserwując dzisiejszą krajową prozę trudno się z tym przekonaniem nie zgodzić. Stylizacja mityczna jawi się tu jako jedna z istotnych cech nowej wartości ideologicznej, składającej się na dzieła literackie. Szczególnie ważne miejsce zajmuje ona w prozie lat 90., w której staje się oznaką nowej sytuacji literackiej, oznaką przełomu i początku nowej epoki kulturowej.

Praca ta wytycza wiele ciekawych obszarów badań nad współczesną prozą polską. Mizerkiewiczowi udało się stworzyć oryginalną mapę pojęć i problemów, które stanowią interesujący punkt wyjścia do opisu stylizacji mitycznych, pojawiających się np. w literaturze *science fiction* czy *fantasty*. Sam autor zaznacza ten fakt wyraźnie w zakończeniu swojej rozprawy, kreśląc perspektywy rozwoju poszukiwań krytyczno- i teoretycznoliterackich.

Adam DZIADEK

Czy podmiotowość jest przeklęta? Piektó nowoczesności według René Girarda

Wydaną w 1961 roku w paryskim Grassecie *Mensonge romantique et verite romanesque*¹ Paul de Man, wpływowy współczesny filozof literatury, nazwał na prowadzonym sześć lat później seminarium jednym z najbardziej interesujących esejów, jakie ostatnio ukazały się we Francji². De Man ocenił książkę Girarda jako próbę demistyfikacji świadomości romantycznej, podjętą z pozycji strukturalistycznych; jest ona dla niego tym bardziej ciekawa, że atakuje romantyzm nie jako określoną epokę historyczną, ale jako specyficzne uroszczenie, które toczy umysł człowieka Zachodu co najmniej od czasów renesansu³. Właśnie owo uroszczenie – a zwłaszcza stojąca za nim prawda, której odsłonięcia podejmuje się w swojej pracy Girard – decydują, według francuskiego myśliciela, o charakterze życia w epoce nowoczesności; przyjrzyjmy się wizji tego życia nakreślonej w *Prawdzie...* – później zaś poszukajmy dla niej alternatyw, sam tytuł niniejszego omówienia mówi już bowiem, że nie może to być życie szczęśliwe.

„To w pośrednictwie wewnętrznym tkwi głęboka prawda n o w o c z e s n o ś c i”⁴ – pisze Girard w swojej pierwszej książce napisanej jeszcze przed odkryciem mechanizmu kozła ofiarnego, który stanie się później obsesją autora i głównym tematem wszystkich jego kolejnych prac. W *Prawdzie...* taką obsesją, kluczem otwierającym wszystkie drzwi i pozwalającym diagnozować – niezwykle pe-

^{1/} Wyd. polskie: *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. K. Kot, Warszawa 2001.

^{2/} P. de Man *The Contemporary Criticism of Romanticism* – pierwszy wykład z cyklu *The Gauss Seminar of 1967*, w: *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*, London 1993, s. 5.

^{3/} Tamże, s. 6.

^{4/} R. Girard *Prawda powieściowa...*, s. 98.

Kaczyński Czy podmiotowość jest przeklęta?

symistycznie i z właściwą Girardowi radykalnością – kondycję człowieka nowoczesnego, jest schemat pragnienia „trójkątnego” (*le désir triangulaire*). Girard wprowadzi go z mimetycznych skłonności człowieka i obserwuje jego realizacje oraz przemiany w wielkich dziełach literackich, zwłaszcza powieściach XIX-wiecznych. W nich bowiem – w utworach Stendhala, Flauberta, Prousta i Dostojewskiego, „realistów pragnienia” – najwyraźniej dochodzi do głosu prawda owego *désir*, skrywana, według Girarda, zarówno przez obiektywistyczną naukę, jak i subiektywistyczne „kłamstwo romantyczne”.

Jaka to prawda? Najkrócej mówiąc – pragniemy zawsze „według Innego”; między pragnącym a przedmiotem pragnienia istnieje zawsze pośrednik, który pragnienie to tworzy i ukierunkowuje. Nie rodzi się ono dzięki jakimś cechom przedmiotu – jak chciałby tego obiektywizm – nie jest też „emanacją niezmaczonej subiektywności, stwarzaniem *ex nihilo* niemal boskiego Ja”⁵, jak uważali romantycy postrzegający pragnienie jako wyraz czystej i wolnej od wszelkich wpływów jednostkowej woli. Dawniej transcendentym pośrednikiem był Bóg – co wyrażało się chociażby w formule *imitatio Christi* – później obdarzony sakralną niemal charyzmą bohater (ten etap – kiedy pośrednictwo „zeszło już na ziemię”, jakkolwiek nadal pozostało zewnętrzne – opisuje Girard na przykładzie Don Kichota zapatrzonemu w dzielnego rycerza Amadisa), nowoczesność natomiast to domena pośrednictwa wewnętrznego, gdzie dystans mediacji uległ ostatecznemu zmniejszeniu, świat, w którym „ludzie są dla siebie bogami”.

Nie ma już ani Boga, ani władcy, który mógłby ich połączyć ze światem. I właśnie chcąc uniknąć poczucia wyobcowania, ludzie pragną według Innego; nie potrafiąc obejść się bez nieskończoności, wybierają bogów zastępczych.⁶

W świecie mediacji zewnętrznej nie było miejsca na rywalizację z pośrednikiem, którego uwielbiało się otwarcie. Międzyludzkie stosunki wpisane były w uniwersum posiadające sankcje transcendentne; pragnienie nie wdzierало się w wewnętrzne relacje systemu, gdyż ośrodek mediacji znajdował się poza jego granicami. W nowoczesności ta rywalizacja staje się zasadą, miłość spleciona jest z nienawiścią, pogarda miesza się z podziwem dla pośrednika, którego miejsce chce się zająć. Pragnący ukrywa swoje uczucia zarówno przed światem, jak i przed sobą. Proustowski snob, który marzy o arystokratycznych salonach i podziemny człowiek Dostojewskiego miotają się między świadomością – że światy, do których należą pośrednicy ich pragnienia, nie mają żadnej wartości – a ich uwielbieniem, najgłębiej odczuwaną koniecznością uczestnictwa w tych światach i zjednania sobie ich uznania. Konsekwencją tej oscylacji jest dwuznaczna walka z mediatorem, od którego pragnący staje się całkowicie zależny.

^{5/} Tamże, s. 21.

^{6/} Tamże, s. 72.

Roztrząsania i rozbiory

Co – oprócz śmierci Boga – sprawia, że człowiek nowoczesności zmuszony jest rzucić się w wir tego wyniszczającego agonu, międzyludzkiego piekła, gdzie rządzą – według słów Stendhala – „zawiść, zazdrość i bezsilna nienawiść”? Według Girarda, człowiek nie może oprzeć się także na sobie. „Przekleństwo ciążyące na bohaterze nie różni się od jego podmiotowości”⁷ – pisze autor o skupiających w sobie istotę naszej epoki postaciach stworzonych przez Prousta i Dostojewskiego, które nienawidzą siebie i uważają wszystko poza sobą „za cenniejsze, ważniejsze, obdarzone rzeczywistym istnieniem” (Proust). W świecie bez Boga nie może spełnić się obietnica metafizycznej niezależności, odczuwana teraz jako tajemnica jedności niezdolnej nadać jej uniwersalnego wymiaru. Kłamstwo romantyzmu polega więc na tym, że kultywuje on złudzenie podmiotowej autonomii; po nim zaś czyni to jego XX-wieczny spadkobierca, egzystencjalizm, zafascynowany w utworach Prousta, a zwłaszcza Dostojewskiego momentem „autentyzmu” i „wolności”. Tymczasem najgłębszą prawdą tych dzieł jest ukazanie podmiotowości całkowicie rozbitej, rozdartej przez następujące po sobie lub współlistniejące trójkąty pragnienia.

Marcel Proust nazywa „ja” światami, które są projekcją kolejnych pośrednictw. Każde z tych „ja” jest całkowicie integralne, niezdolne przypomnieć sobie przeszłych „ja” ani domyślić się przyszłych.⁸

Podziemny człowiek Dostojewskiego „w każdej chwili i dla każdego rozmówcy jest kimś innym”; „istny ludzki strzęp” – mówi o nim Girard – stawiając zarazem ponurą diagnozę „przeklętej” choroby toczącej człowieka nowoczesnego⁹.

Poszerzając nieco perspektywę Girarda, spróbujmy poszukać drogi, która mogłaby wyprowadzić człowieka nowoczesności z międzyludzkiego piekła; przy okazji ujawnią się też pewne słabości jego koncepcji. Przede wszystkim, jak wygląda ów fałszywy, zakłamany obraz romantycznej podmiotowości, przesłaniający zarysowaną wyżej niewesołą prawdę? „Romantyzm broni «partogenezy»

7/ Tamże, s. 72.

8/ Tamże, s. 96.

9/ Łatwo dostrzec podobieństwo między tą diagnozą a świadomością międzyludzkich zależności, wyrażoną w utworach Witolda Gombrowicza; w istocie świat opisywany przez Gombrowicza jest niezwykle „girardowski”, co potwierdza tezę autora *Kozła ofiarnego*, że głębokiej prawdy o człowieku szukać należy raczej na terenie literatury niż w filozofii czy nauce. Na wiele lat przed napisaniem *Prawdy*... rdzeń jej idei – koncepcja „stwarzających się wzajem” ludzi żyjących w sieci wpływów i interpersonalnych uwarunkowań – został rozpoznany i skontekstualizowany, stając się osią twórczości polskiego pisarza. Czytany z Girardem Gombrowicz jest też ciekawy o tyle, że zaproponował on opartą na grze maskami, konwencjami – „formami” – paradoksalną strategię walki o autonomię w świecie, gdzie o nią bardzo trudno; na tle ponurego Girarda, dzieląc z nim rozpoznanie problemu, jest jednak znacznie bardziej optymistyczny.

Kaczyński Czy podmiotowość jest przeklęta?

wyobraźni. Owładnięty stale pragnieniem niezależności, nie chce pokłonić się własnym bogom”; postawy romantyczne „powołane są do podtrzymania iluzji pragnienia samoistnego i prawie boskiej w swej autonomii subiektywności” (przykrywającej w istocie chęć panowania). Według romantyków „To właśnie z «ja» i jedynie z «ja» wyobraźnia czerpie swą siłę”; „Romantyczny pyszałek nie chce słyszeć o Innym”¹⁰.

Niezwykle blisko temu opisowi świadomości romantycznej do – pół wieku od Girarda wcześniejszej – diagnozy romantyzmu jako „chorego miejsca kultury europejskiej”, postawionej przez Stanisława Brzozowskiego¹¹. Łączące obu autorów podobieństwa widać już na poziomie używanej przez nich metaforyki; Brzozowski – oprócz przedstawienia formacji romantycznej jako choroby, z której „musimy sobie zdać sprawę i walczyć z romantyzmem, sentymentalizmem wszelkich odmian i odcieni”¹² – mówi też o „zindywidualizowanych rozpojonych rozbitkach historii” i „eremityzmie wewnętrznym” (Girard pisał o romantycznej „nostalgii za pustynią”), a także „złudzeniu pierwiastkowym romantyzmu”¹³. Złudzenie to, przynajmniej na pierwszy rzut oka, jest tym samym, co Girardowskie kłamstwo romantyczne; jak ono polega na przekonaniu, że „ja” jest samoistne i wolne od wszelkich wpływów. O ile jednak Girard skupia się na wpływie Innych, autor *Głosów wśród nocy* rozszerza to pojęcie, stawiając romantyczne „ja” wobec całej obecnej mu i nieprzyjanej rzeczywistości:

Punktem wyjścia romantyzmu jest założenie, że świat, w którym nie ma miejsca dla danej indywidualnej treści, nie jest światem skończonym i zamkniętym, [...] że, słowem, ostatecznie słowo należy zawsze do twórczej psychiki ludzkiej i gdy jest ona wykluczona z istniejącego, sięga ona głębiej niż istnienie; Na szczycie romantyzmu [...] znajdujemy stanowisko tego rodzaju, jak gdyby psychika posiadała tu moc całkowicie dowolnego określania samej siebie, tworzenia siebie z niczego, z nieograniczonej samowoli. Życie stało się tu kreacją bezwzględną, niezależną od żywiołu, w jakim się tworzy.¹⁴

Postawę tę nazywa Brzozowski w znanym sformułowaniu „buntem kwiatu przeciw korzeniom”, gdy tymczasem to właśnie korzenie – „żywioł, w jakim tworzy się ży-

^{10/} R. Girard *Prawda...*, s. 29, 34, 33, 44.

^{11/} S. Brzozowski *Kilka uwag o stanie ogólnym literatury europejskiej i o zadaniach krytyki literackiej*, w: *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantyzmem kultury europejskiej*, red. O. Ortwin, Lwów 1912. Ciekawe, że choć tak nowatorskie i tak już dawno napisane, „studia” te – na dobrą sprawę jedyne w filozoficznym piśmiennictwie polskim głębokie przemyślenie romantyzmu – w jakiś sposób ominęły obowiązujący kanon historii idei i pozostają praktycznie nieznanne; najlepszym na to dowodem jest data jedyne go ich wydania.

^{12/} Tamże, s. 73.

^{13/} Tamże, s. 18.

^{14/} Tamże, s. 14, 28.

Roztrząsania i rozbiory

cie”, czas, miejsce i los – decydują każdorazowo o kształcie kwiatu, określając ludzką świadomość¹⁵.

W odróżnieniu od Girarda Brzozowski nie poprzestaje jednak na samej tylko krytyce romantyzmu, uznając retoryczne deklaracje twórców tego nurtu za retoryczne li tylko działania, skrywające głębszy problem, i problemu tego świadome. W poszukiwaniu źródeł tej postawy trzeba cofnąć się poza romantyzm jako epokę historyczną:

romantyzm tkwi korzeniami w całej rzekomo przedromantycznej strukturze myśli europejskiej, prądy intelektualistyczne, przeciwstawiające się mu, są zasadniczo spowinowacane z nim.¹⁶

Romantyzm jawi się tu, obok intelektualizmu czy scjentyzmu, jako jedna z prób poradzenia sobie z zasadniczym problemem dualizmu, który stanął u podstaw nowoczesności; niezależne, przejrzyste dla siebie „ja” a świat, w który jest ono uwikłane; autonomiczny podmiot a ograniczające go zewnętrzne czy internalizowane wpływy; duchowe *cogito* a rzeczywistość materialna¹⁷. Brzozowski docenia romantyzm za rozpoznanie tego problemu, jednocześnie krytykując jego propozycję pozytywną – działanie czysto retoryczne, tworzenie w obronie przed wrogą i ograniczającą rzeczywistością iluzji całkowitej autonomii, niezależnego od okoliczności geniuszu poetyckiego etc.

Trzeba jednak pamiętać, że tak rozumiany romantyzm jest tylko jedną z możliwych strategii obronnych, a wytworzone przezeń złudzenie, mimo istotnych podobieństw z Girardowskim kłamstwem, jest jednocześnie istotnie od niego różne. Przypomina bardziej psychoanalityczną *Verneinung* – zaprzeczenie, w którym nieakceptowana prawda przebija się w postaci odwrotnej, zanegowanej. Mielibyśmy tu więc do czynienia ze strukturą bardziej skomplikowaną niż ta, o której pisze Girard; strukturą dynamiczną, organizowaną przez konflikt między fałszywą samowiedzą, wypierającą się wszelkich zależności i spychaną poza obręb świadomości

15/ Należy zaznaczyć, że Brzozowski nie był w ścisłym znaczeniu deterministą, a w romantyzmie widział nie tylko zagrożenie dla kultury, ale również jej najcenniejsze cechy dające nadzieje na wyjście z kryzysu; nie tu jednak miejsce na rozważanie pozytywnych propozycji tego filozofa.

16/ Tamże, s. 27.

17/ Nie ma tu miejsca, by rozwijać ten wątek, jednak warto wspomnieć, że poświęcone złudzeniu romantycznemu opisy – zarówno autorstwa Girarda, jak i Brzozowskiego – paradoksalnie pasują także do modelu podmiotowości konkurencyjnego wobec tego, który wypracował romantyzm: klasycznej podmiotowości oświeceniowej. Począwszy od Kantowskiego projektu *Mundigkeit*, czyli wyjścia z „samozawinionej niedojrzałości”, uwolnienia rozumu od pętających go wpływów; przez samostanowiące się i całkowicie autonomiczne Fichteańskie „ja” transcendentalne, oddzielone od zanurzonego w świecie i uwarunkowanego „ja” empirycznego; aż po projekt emancypacyjny Habermasa – przez cały ten czas podmiot wolny od wpływów (według Girarda – podmiot „zakłamy”) pozostaje w tej tradycji już to stanem faktycznym, już to możliwym do osiągnięcia celem.

Kaczyński Czy podmiotowość jest przeklęta?

prawdą o podleganiu wpływowi. Złożona zależność wpływu i autonomii, prawdy i iluzji legła u podstaw rozważań Harolda Blooma, kolegi Paula de Mana z uniwersytetu w Yale. Tytuł jego manifestu teoretycznego, *Anxiety of Influence*¹⁸ – lęk przed wpływem – nazywa wprost ową siłę, która stawia opór wydobyciu na jaw Girardowskiej „prawdy powieściowej”.

Bloom przedstawia obronną koncepcję subiektywności poetyckiej: pragnący oryginalności, mówienia własnym głosem w świecie, w którym „wszystko zostało już powiedziane” – silny poeta (*strong poet*) buduje swą podmiotowość, stosując rozmaite strategie defensywne. W agoniczny sposób przyswaja przytłaczającą go z początku tradycję; świadomości wpływu wywieranego przez prekursora towarzyszy zawsze opór i bunt. Bloom skupia się na relacjach wewnątrzpoetyckich, jednak jego rozważania z powodzeniem można stosować do kształtowania się podmiotowości po prostu, zwłaszcza podmiotowości nowoczesnej. Wysztytowana przez Girarda „romantyczna pycha” może być więc rozumiana jako jeden z etapów formowania się dojrzałej subiektywności, jedna ze strategii obronnych, stosowanych w obliczu lęku przed wpływem. Analizy Blooma łączy z diagnozami Brzozowskiego nacisk położony na r e t o r y c z n o ś ć jako sposób obrony przed wpływem. Wyraźnie odróżnia to obu autorów od Girarda, który bierze za dobrą monetę romantyczne deklaracje, zdając się nie zauważać, że skrywają one głębszy problem.

Z innej jeszcze strony krytykuje koncepcję *Prawdy*... Paul de Man. Skupiając się na analizie struktury samego dzieła literackiego, zarzuca teorii Girarda uproszczenia i w konsekwencji poważne błędy. Autor *Kozła ofiarnego* sprowadza wszelką mediację do mediacji interpersonalnej, jest to płaski świat relacji zewnętrznych, nie ma tu miejsca na dynamiczną strukturę podmiotu, także podmiotu tworzącego. Tymczasem de Man twierdzi, że rzeczywistość jest bardziej skomplikowana – istnieje jeszcze jedno, niezauważone przez Girarda, pośrednictwo między empirycznym, żyjącym wśród innych ludzi autorem a „ja” narratora, które ujawnia się w powieści. Pozwala to rozwiązać kolejny słaby punkt teorii Girarda, który tkwi w jego koncepcji temporalności dzieła literackiego. De Man nazywa ją „apokaliptyczną”. Jako konsekwentny strukturalista Girard nie może – przynajmniej *explicitie* – przyjąć istnienia „języka uprzywilejowanego”, który pozwalałby z jakichś absolutnych, gwarantujących prawdę pozycji oceniać prawdziwość innych języków. W jego świecie wszyscy – także autorzy wielkich powieści – z konieczności podlegać muszą romantycznej mistyfikacji:

Język, który występuje w powieści, jest więc zawsze językiem nieautentycznym – pisze de Man. Jednakże można o nim powiedzieć, że uczestniczy w ruchu ku swej własnej demistyfikacji, że jego *telos* to autentyczność, której on nigdy nie nazwie, ale w której spełni się jako koniec, w momencie kiedy może rozproszyć się w wiedzy o swym własnym zaklamaniu.¹⁹

¹⁸ H. Bloom *Anxiety of Influence. A Theory of Poetry (With a New Preface on Shakespeare)*, London 1997. Polska edycja: *Lęk przed wpływem*, Kraków 2002.

¹⁹ P. de Man *The Contemporary Criticism...*, s. 16.

Roztrząsania i rozbiory

Według koncepcji Girarda zatem, prawda może pojawić się tylko w takim – przyznajmy, dość nieintuicyjnym – momencie końcowego objawienia powieściowego. De Man proponuje tu alternatywną teorię temporalności, która – jego zdaniem – lepiej pasuje do omawianych w *Prawdzie...* utworów. „Konstytutywnym centrum” powieści jest nie koniec, a początek – dla Girarda pozostający momentem największego błędu i zakłamania. Struktura czasu powieściowego jest prospektywna, wychylona w przyszłość, nie retrospektywna. Wszystkie istotne odkrycia dzieła zawarte są już w formie załączkowej w jego początku. Nie trzeba czekać na mgliste objawienie *Czasu odnalezionego* – jest ono przewidziane już w akapitach otwierających *W stronę Swanna*.

Na stwierdzenia takie pozwala de Manowi wspomniane już oddzielenie empirycznego autora i „ja” pojawiającego się w powieści (*empirical and literary self*). Relacją między nimi nie rządzą pragnienie czy zazdrość wszechobecne w życiu codziennym; de Man nazywa tę relację uczuciowo obojętną.

Wydaje się, że podmiot literacki dysponuje od początku wiedzą o własnym przeznaczeniu, której nigdy nie może posiadać żaden podmiot empiryczny.²⁰

Wiedza ta pozwala też autorowi na tworzenie w fabule postaci, z którymi łączy go hermeneutyczna relacja zrozumienia, a nie emocjonalna relacja pragnienia mediowanego; przez nie dowiaduje się stopniowo o tym, o czym „ja” literackie wiedziało już od samego początku. Czasowości powieściowej nie organizuje więc linearny ruch ku objawieniu, ale hermeneutyczny, kołowy ruch rozumienia.

Paradoksalnie zatem de Man zarzuca koncepcji Girarda nie co innego, jak właśnie romantyzm: w końcu język, którym posługuje się on w *Prawdzie...* pretenduje do miana języka uprzywilejowanego. On jeden wie, jak się sprawy mają, stojąc bezpiecznie poza uniwersum wpływów, zależności i niejasnych mediacji. Dlatego też – twierdzi de Man – koniec końców mechanizmy, o jakich pisze Girard, znacznie lepiej od niego samego przedstawiają omawiane przezeń utwory. Być może jednak właśnie dlatego, że autor *Prawdy...* sięgnął po przejrzystą retorykę „języka uprzywilejowanego”, czyta się ją jak znakomitą powieść, bo z literacką pasją została napisana; zwłaszcza analizy dzieł Dostojewskiego mają prawdziwie „apokaliptyczny” wydźwięk i siłę. Z tego też powodu *Prawda...* okazuje się lekturą wdzięczniejszą niż zagmatwane, świadomie powikłane retorycznie, rozważania de Mana i Blooma. Dzięki nim jednak możemy przekonać się, że świat nowoczesny nie jest dla podmiotowości aż tak straszny, jak widział to René Girard.

Maciej KACZYŃSKI

²⁰ Tamże, s. 20.

○ pożytkach z archeologii pojęć (i nie tylko)

Rozprawy zebrane w ostatniej książce profesora Henryka Markiewicza¹ pochodzą – z wyjątkiem rozprawy poświęconej terminologii gatunkowej polskiego literaturoznawstwa oraz szkicu o Kazimierzu Wyce – z drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych. Są świadectwem zainteresowań naukowych Profesora w ostatnim czasie, a także jego niesłabnącej i imponującej aktywności badawczej. Markiewicz pozostaje zasadniczo w kręgu problematyki, którą zajmuje się od lat i której poświęcił przeważającą część swego dorobku, tzn. zagadnień teorii literatury oraz historii literatury polskiej wieku XIX i przełomu stuleci XIX i XX.

W części pierwszej książki, noszącej tytuł *Z teorii literatury i badań literackich*, zgromadzone zostały prace poświęcone problemom teoretycznoliterackim. Już same tytuły tych prac wskazują dobitnie, że autora interesować będą zagadnienia dla teorii literatury podstawowe, stanowiące centrum, jądro zainteresowań dyscypliny. Znaczący to również – zagadnienia najtrudniejsze, najbardziej kontrowersyjne i dyskusyjne, obrosłe olbrzymią literaturą przedmiotu, a także stanowiące przedmiot nieustannych reinterpretacji i – co może szczególnie istotne – linię podziału i sporu różnych orientacji teoretycznych i metodologicznych współczesnego literaturoznawstwa, ośrodek krystalizacji i polaryzacji poglądów. Wymienię kilka z nich: fikcja i prawda literatury, problemy interpretacji, teoria i metoda w badaniach nad literaturą.

Teoretyczny dyskurs Markiewicza odznacza się wysoką spójnością i konsekwencją; rozprawy zamieszczone w pierwszej części pracy, choć poświęcone różnym zagadnieniom, ukazane zostały z perspektywy zasadniczo jednolitej. Nieco odmiennym charakterem – myślę tu o sposobie potraktowania prezentowanego problemu – odznacza się, moim zdaniem, rozprawa *O falsyfikowaniu interpretacji literackich*. Skłonny byłbym uznać ją za najważniejszą tej części książki, co oczy-

¹ H. Markiewicz *Dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Kraków 2000.

Roztrząsania i rozbiory

wiście w niczym nie umniejsza wagi pozostałych artykułów, i dlatego chciałbym poświęcić jej nieco więcej miejsca w dalszej części recenzji.

Jak można by więc określić dyskurs autora, sposób, w jaki traktuje poruszane zagadnienia, mówi o nich, problematyzuje je? Najbardziej odpowiednim sformułowaniem wydało mi się określenie „archeologia pojęć teoretycznoliterackich”. Markiewicz odtwarza bowiem dzieje podstawowych pojęć, terminów, kategorii, którymi posługuje się dzisiejsza nauka o literaturze, ukazuje ich ewolucję, zmiany semantyczne, zakresowe, kontekstowe, jakim podlegały, zanim nabrały znaczenia obowiązującego (w mniejszym bądź większym stopniu) dziś. Myślę, że strategię tę najlepiej realizują cztery szkice: *Fikcja i prawda literatury*, *Forma i treść w polskiej tradycji teoretycznoliterackiej (do roku 1914)*, *Teoria i metoda w badaniach literackich* oraz *O terminologii gatunkowej literaturoznawstwa polskiego*.

W pierwszym z trzech pojęć tytułowych – fikcja, prawda oraz literatura – autora najbardziej interesować będzie to pierwsze; dwa pozostałe będą tu występować w kontekście fikcyjności. Markiewicz traktuje fikcję w perspektywie komunikacyjnej, jako swoisty pakt zawierany przez pisarza i czytelnika, oraz w perspektywie intencjonalności, kładąc nacisk na fakt, że do zaistnienia fikcji konieczna jest autorska „intencja fikcjonalności” oraz podobna intencja odbiorcy, by jakiś utwór jako fikcjonalny odczytać. Jednak zwraca też uwagę na różne zakłócenia występujące w tym – by się tak wyrazić – pakcie fikcjonalnym w literaturze współczesnej (inwazja fikcji do gatunków uznawanych dotychczas za wolne od niej, takich jak np. autobiografia bądź dziennik).

Badacz nawiązuje w swych rozważaniach do różnych koncepcji traktujących literaturę jako domenę generujących fikcję *psedo-statements* (Richards), *quasi-sądów* (Ingarden), czy wreszcie „niby” aktów mowy, takich więc zdań, w których odniesienie do najszerzej rozumianej rzeczywistości pozajęzykowej zostaje zawieszane. Czy jednak „zamknięcie” fikcji w dobrze strzeżonym państwie literatury o wyrażenie i jednoznacznie zarysowanych granicach jest możliwe? Czy podział na wypowiedzi – które są zgodne z rzeczywistością pozajęzykową (a przynajmniej takie chcą być) i wypowiedzi, które od tej zgodności są zwolnione, inaczej mówiąc podział na wypowiedzi prawdziwościowe i fikcyjne, na język nauki (filozofii etc.) oraz literatury, język *logosu* i język *mythosu* – jest w swej tradycyjnej postaci do utrzymania? Jest to zagadnienie interesujące i ważne nie tylko w kontekście rozważań literaturoznawcy, ale także dla refleksji nad funkcjonowaniem języka oraz społeczeństwem. Żałuję więc trochę, że profesor Markiewicz o tej kwestii, choćby polemicznie, nie wspomniał tym bardziej, że krytyka teorii aktów mowy jest wprawdzie punktem wyjścia dla wyrażenia interesujących, choć dość radykalnych poglądów w tej sprawie².

²/ Myślę tu przede wszystkim o artykule J. Derridy oraz szkicach S. Fisha: *How To Do Things with Austin and Searle: Speech- Act Theory and Literary Criticism w: Is There a Text in This Class?*; oraz *With the Compliments of the Author: Reflections on Austin and Derrida*, w: *Doind What Comes Naturally. Change, Rhetoric and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Oxford 1989.

Zawadzki ○ pożytkach z archeologii...

Autora *Prusa i Żeromskiego* natomiast znacznie bardziej interesuje poznawcza zawartość fikcji, czyli różne sposoby, na jakie wypowiedź fikcyjna coś o rzeczywistości komunikuje, opowiada. Autor referuje tu i przypomina związane z tym problemem zagadnienia, które chyba można by określić jako tradycyjne (fikcja werystyczna, fikcja fantastyczna, symbol, alegoria, problem fikcyjnego podmiotu w literaturze), zwraca też uwagę na odmiennie nieco kwestie, mianowicie na fikcję jako model naszego myślenia o rzeczywistości czy wręcz, jak chciałby niewspomniany tu Goodman, tworzenia świata.

Inne przytoczone przeze mnie wyżej rozprawy (*Forma i treść...*, *Teoria i metoda...*, *O terminologii gatunkowej...*) mają charakter szkiców erudycyjnych. Są interesujące i pożyteczne, bardzo dużo można się z nich dowiedzieć, gdyż autor zgromadził i uporządkował materiał nader rozległy, niekiedy też trudno dostępny lub zapoznany. Z prac tych powstaje ciekawy obraz genezy i kształtowania się nowoczesnej terminologii literaturoznawczej, pojętego niekiedy „agonistycznie”, jako ścieranie się i konkurowanie różnych terminów (tak jest zwłaszcza w szkicu *Teoria i metoda w badaniach literackich*). Podobny charakter ma również rozprawa zestawiająca formalistyczny chwyt udziwnienia (czy też, jak woli Markiewicz, uniezwyklenia) z Brechtowskim pojęciem *Verfremdungseffekt*, choć dotyczy już kwestii szczegółowej. Oba wymienione pojęcia ukazane są w szerokim kontekście refleksji nad literaturą i sztuką, zarówno przednowoczesną, jak i przede wszystkim nowoczesną. Wydaje się bowiem, że właśnie na przełomie wieków problematyka odświeżenia ludzkiego oglądu świata, rozbijania spetryfikowanych, utrwalonych jego obrazów była szczególnie aktualna, by wspomnieć choćby myśl filozoficzną Nietzschego czy też Bergsona.

O poglądach Romana Ingardena na dzieło literackie profesor Markiewicz pisał niejednokrotnie³, polemizując także z filozofem w znanej szerzej przed laty dyskusji⁴. W artykule *Roman Ingarden o zadaniach wiedzy o literaturze. Rozwój poglądów i ich oddziaływanie*, zamieszczonym w *Dopowiedzeniach*, Markiewicz omówił przede wszystkim dwie ważne kwestie. Po pierwsze, Ingardenowski podział wiedzy o literaturze i zadania, które autor *Sporu o istnienie świata* przyznawał poszczególnym dyscyplinom zajmującym się dziełem literackim; po drugie zaś, związki koncepcji Ingardena z innymi, współczesnymi jej koncepcjami literatury, a także zagraniczną recepcją poglądów Ingardena na literaturę oraz wpływ, jaki wywarła ona zwłaszcza na literaturoznawstwo w niemieckim kręgu językowym.

Jakie przyczyny mogły złożyć się zastosowanie przez Markiewicza strategii określonej przeze mnie jako „archeologia pojęciowa”? Myślę, że jest ich kilka. Jedną z nich jest z pewnością zainteresowanie badacza dziejami terminologii,

^{3/} Zob. m.in. *Twórczość Romana Ingardena a rozwój badań literackich*, w: *Fenomenologia Romana Ingardena*, „Studia Filozoficzne” 1972 (praca wymieniona przez Markiewicza w bibliografii do szkicu o Ingardenie z niniejszego tomu).

^{4/} Dyskusję tę rozpoczęła recenzja Markiewicza z *O dziele literackim* („Estetyka” 1961, t. II; „Pamiętnik Literacki” 1962 z. 2). Ingarden odpowiedział w „Pamiętniku Literackim” 1964 z. 1. Dalszy ciąg dyskusji toczył się również na lamach „Pamiętnika” w r. 1964.

Roztrząsania i rozbiory

z której korzysta uprawiana przez niego dyscyplina, jak również chęć opisaną, jak podstawowe dla literaturoznawstwa kategorie były traktowane i stosowane. Inną – troska o precyzję i jednoznaczność stosowanych pojęć, próba jakiegoś uporządkowania bogatego nazewnictwa występującego w nauce (czy też, jak woli Markiewicz, wiedzy) o literaturze, nazewnictwa bogatego, lecz często chaotycznego i dowolnego.

Nieco inną troskę można dostrzec w artykule *O falsyfikowaniu interpretacji literackich*. Niepokój Markiewicza budzi zbyt liberalne podejście do kwestii interpretacji i zmiana kryteriów ich oceny. Ponad interpretacje trafne, uchwytyjące rzeczywistość występujące w dziele sensy, stawiane są interpretacje swobodne, jeśli tylko są oryginalne i efektowne; naukowy (czy nawet, jak mówi autor, „naukowy”) model uprawiania literaturoznawstwa wypierany jest przez model ludyczny; pomysłowość w tworzeniu nowych wykładni okazuje się cenniejsza od trafności.

Jednocześnie Markiewicz jest wyraźnie świadom wszelkich trudności, na które napotyka refleksja nad interpretacją, gdy próbuje wykazywać, że pewne odczytania są trafne, inne zaś nie są. Proponuje więc, za Umberto Eco, swego rodzaju minimalną teorię interpretacji. Polega ona na opracowaniu i podaniu takich kryteriów, które – choć niezdolne do wykazania, że jakaś interpretacja jest trafna – mogłyby stwierdzić przynajmniej, które interpretacje są jawnie złe, nietrafne, i winny być w związku z tym odrzucone. Autor proponuje trzynaście takich wstępnych reguł falsyfikacji, które funkcjonują na trzech poziomach: na poziomie najbardziej podstawowych sensów tekstu, czyli znaczeń poszczególnych słów i zdań; dalej, na poziomie wyższych układów znaczeniowych, wielkich figur semantycznych dzieła, takich jak postaci, zdarzenia, świat przedstawiony; wreszcie na poziomie najszerzej rozumianych sensów figuratywnych, tam więc, gdzie na znaczenia tekstowe nakładane są jakieś sensy ogólne, modelujące, takie jak symbol lub alegoria.

Myślę jednak, że wszystkie te reguły są jedynie uszczegółowieniem trzech podstawowych, „głębokich” zasad postępowania interpretacyjnego. Można je przedstawić pod postacią par opozycji, w których jeden człon będzie wartościowany pozytywnie, drugi zaś – negatywnie. Po pierwsze więc, widoczna jest tutaj opozycja pomiędzy odczytaniem uwzględniającym kontekst (historyczny, ideowy, aksjologiczny, gatunkowy), w którym utwór powstał, a takim odczytaniem, które ów kontekst lekceważy. Na to kryterium Markiewicz kładzie bodaj największy nacisk, domagając się stosowania „kryteriów semantyki historycznej i korelacji z kontekstem” (s. 81) i uwzględniania „macierzystej kultury utworu” (s. 85), z drugiej strony zaś – potępiając wykraczanie poza „macierzysty horyzont kulturowy utworu” (s. 86) i odbieganie od „zasad przyjętych w kręgu kulturowym, do którego owe postaci [występujące w dziele – A.Z] należą” (s. 84).

Opozycja druga to opozycja pomiędzy centrum a marginesem, tym, co dla semantyki utworu podstawowe, pierwszoplanowe, ośrodkowe a tym, co drugorzędne, peryferyjne, mniej istotne. Błędną interpretacją będzie więc taka wykładnia, która dopuszcza zamianę miejsc, odwrócenie relacji „centrum – margines”, akcentowanie tych elementów tekstu, które jakoś od całości odstają, podważają ją, lub są

Zawadzki O pożytkach z archeologii...

z nią niezgodne. Zadaniem interpretacji będzie w konsekwencji uspojnianie tekstu, odkrywanie w nim (narzucanie?) porządku, regularności, semantycznej koherencji.

Opozycja trzecia oddziela znaczenia podstawowe, literalne, od znaczeń przenośnych, figuratywnych i zwraca uwagę na możliwe nadużycia w doszukiwaniu się sensów alegorycznych bądź symbolicznych tam, gdzie pewne elementy tekstu tłumaczą się w sposób wystarczający na poziomie znaczeń podstawowych, dosłownych. Tezy Markiewicza są tu, jak się zdaje, bliskie rozumianej szeroko zasadzie ekonomii myślenia, postulują zachowanie umiaru, oszczędności w interpretacji, zachęcają do tego, co w innym miejscu (a mianowicie pod koniec erudycyjnego szkicu *Lekcje „Pana Jowialskiego”*) badacz nazywa „hermeneutyczną powściągliwością” (s. 162).

Różne odczytania komedii Aleksandra Fredry przywiodły autora do raczej smutnego wniosku, że jedyne, co możemy z całą pewnością orzec o jej bohaterze, jest to, że ma on skłonność do przysłów i rozrywek. Pozostałe uwagi interpretatorów mają charakter luźnych domysłów, arbitralnych sądów, swobodnych ocen. Czy znaczy to, że znajdujemy się w sytuacji wyboru pomiędzy interpretacyjnym *ignomus* a interpretacyjną dowolnością?

Dochodzę tu do sedna sprawy. Otóż uważam, że Markiewicz-teoretyk literatury i Markiewicz-historyk literatury różnią się od siebie w sposób piękny, mądry i twórczy. Markiewicz-teoretyk odrzuca interpretacje nieliczące się z macierzystym kontekstem dzieła; mówiąc inaczej, interpretacje modernizujące, adaptacyjne. Każę wyraźnie oddzielać od siebie to, co tkwi w samym dziele, od tego, co interpretator do dzieła wnosi. Markiewicz-historyk natomiast takimi właśnie interpretacjami się zajmuje – interpretacjami ekscentrycznymi, często dziwacznymi, jawnie narzucającymi dziełu jakieś sensory, naginającymi je do indywidualnych przekonań lub nawet wymogów chwili, do kontekstu historycznego, w którym tkwi interpretator. Tym samym więc sankcjonuje je w jakiś sposób, uznaje za interesujące, godne przynajmniej krytycznej wzmianki, warte włączenia w historyczno-literacki dyskurs.

To jednak nie wszystko. Zapytam, czy z faktu, że lektura *Pana Jowialskiego*, dokonana przez Jerzego Stempowskiego, otwarcie wykracza poza dane tekstowe, należy wyciągnąć wniosek, że jest to lektura bezwartościowa, błędna, fałszywa? Wybrałem ten przykład, gdyż jest on szczególnie dobitny, ale na dobrą sprawę większość z omawianych przez Markiewicza odczytań *Pana Jowialskiego*, jak i wiele interpretacji *Pana Tadeusza*, omawianych w poświęconym temu arcydziełu artykule, jest co najmniej „podejrzana”, gdy stosuje się do nich kryteria falsyfikowalności interpretacji, podane przez Markiewicza. A przecież są to w większości interpretacje wybitne, interpretacje, które odcisnęły piętno na naszym rozumieniu obu dzieł, interpretacje, które pozostały w kulturze i godne są przypomnienia, omówienia czy choćby polemiki. Interpretacje, które są świadectwem świadomości epoki, zmian, którym podlegały sposoby czytania, interpretowania, wykładania. Czy nie jest to jakiś argument za tezą, że już sam gest wyróżniający to, co tkwi w sa-

Roztrząsania i rozbiory

mym tekście, od tego, co do tekstu wnosi interpretator, sens globalny od sensu lokalnego, marginalnego, ma przynajmniej do pewnego stopnia, charakter interpretacji, zaś rekonstrukcja macierzystego kontekstu jakiegoś dzieła jest także tego kontekstu konstruowaniem?⁵

Poświęciłem tyle miejsca poglądom Henryka Markiewicza na problemy interpretacji, gdyż sam problem jest dla literaturoznawstwa kluczowy, zaś poglądy badacza są bez wątpienia bardzo istotną propozycją w dyskusji nad granicami interpretacji, propozycją oryginalną, ale też reprezentatywną dla pewnego nurtu myślenia o tym zagadnieniu. Z konieczności więc nieco skrótowo muszę potraktować inne, bardzo ważne i interesujące rozprawy.

Oprócz wspomnianych już przeze mnie szkiców o *Panu Tadeuszu* i *Panu Jowialskim* (można by rzec: o dwóch takich panach, co sporo kłopotu przysporzyli interpretatorom), druga, historycznoliteracka część książki zawiera artykuły różnorodne, stanowiące jeszcze jedno świadectwo jakże bogatych zainteresowań naukowych autora.

Problem cenzury – mechanizmu jej działania, funkcji, wpływu na język pisarzy – jest zagadnieniem bardzo interesującym i aktualnym, podejmowanym przez wielu badaczy literatury i kultury XIX i XX w. Obszerna rozprawa *Polska historiografia literacka wobec cenzury rosyjskiej* jest, jak sądzę, pracą w pełni nowatorską, skupia się bowiem na piśmiennictwie naukowym, dotychczas mniej interesującym badaczy cenzury. Artykuł dotyczy okresu prawie stu lat (1832–1915), Markiewicz zgromadził i zanalizował materiał ogromny, opisał również podstawowe strategie gry z cenzurą, które stosowali omawiani przez niego autorzy.

Szkic *Pozytywiści zza kordonu w Krakowie* zainteresuje nie tylko historyka literatury, lecz także badacza kultury, społeczeństwa, mentalności i oczywiście „krakowianistę”. Rozprawa pokazuje, jak zmieniał się obraz Krakowa w oczach przybyszów z Królestwa Polskiego – m.in. Dygasińskiego, Świętochowskiego, Orzeszkowej, Prusa – jak Kraków oceniali, co budziło ich lekceważenie, co zaś traktowali z sympatią.

W studium *Młoda Polska a dziedzictwo pozytywizmu* Markiewicz opisuje złożony, wieloaspektowy i wymykający się łatwym uogólnieniom stosunek formacji młodopolskiej do jej poprzedników, pozytywistów. Podobnie jak w innych rozprawach, tak i tu autor zgromadził materiał ogromny, analizując dyskusje i spory światopoglądowe toczone na różnych obszarach filozofii, socjologii, programów społecznych i literackich. Dzięki temu rozprawa ta znacznie poszerza naszą wiedzę nie tylko o genezie Młodej Polski, lecz także o kulturze końca wieku XIX.

⁵ Na problem ten, jak również na trudności w odróżnieniu interpretacji jakiegoś dzieła od jego użycia zwrócił uwagę m.in. Richard Rorty w eseju *Kariera pragmatysty*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brook-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. St. Collin, przeł. T. Biedroń, Kraków 1996. O tym, że odróżnienie semantycznego rdzenia dzieła, tego, co dane w tekście od tego, co wnosi doń czytelnik, ma również charakter konwencji wynikającej z przyjęcia określonej wizji tekstu, literatury i jej historii, pisze S. Fish w szkicu *Why No One Is Afraid of Wolfgang Iser*, w: *Doing What Comes ...*

Zawadzki ○ pożytkach z archeologii...

Strategie krytycznoliterackie Karola Irzykowskiego są z pewnością istotnym wkładem do badań nad nowoczesnym polskim dyskursem krytycznoliterackim. Markiewicz analizuje nie tylko poglądy Irzykowskiego na literaturę, ich kształtowanie się i ewolucję, lecz także wasztat krytyka, jego język i gatunki pisarstwa krytycznoliterackiego, po które sięgał autor *Walki o treść*. Sporo uwagi poświęca autor charakterystyce różnych chwytów retorycznych, wykorzystywanych przez Irzykowskiego. Myślę, że szkic o Irzykowskim jest bliski metodologicznie założeniom tzw. analizy dyskursu.

Dwa szkice zamykające tom – *Juliusz Kleiner z krakowskiej perspektywy* i *Ostatnia książka Kazimierza Wyki* – są nieco odmienne od pozostałych rozpraw. Pierwszy z nich przynosi sporą dawkę informacji o dziejach krakowskiej polonistyki, pożyteczną zwłaszcza dla młodszych jej adeptów, drugi zaś ma charakter recenzji, oba są jednak – tak je przynajmniej odczytuję – bardzo osobiste, służą przypomnieniu sylwetek dwóch wybitnych polonistów, którzy, o ile mi wiadomo, przyczynili się w znaczny sposób do ukształtowania się osobowości naukowej profesora Markiewicza. Choć więc recenzja z książki naukowej, przeznaczona do druku w naukowym czasopiśmie nie jest miejscem do wyznań typu osobistego, niech będzie mi jednak wolno takim wyznaniem mój szkic zakończyć. Nie byłem uczniem „z pierwszej ręki” (by użyć wyrażenia Kierkegaarda) Profesora Markiewicza, nie uczęszczałem już na jego wykłady ani seminaria. Uczylem się jednak z Jego książek i wiele Jego pracom zawdzięczam. Książka, którą tu pokrótce omówiłem, nie jest wyjątkiem. Jeśli więc pozwoliłem sobie w tej recenzji na pewne drobne akcenty polemiczne, to właśnie dlatego, że poglądy Profesora wciąż stanowią dla mnie nie tylko miernik naukowej rzetelności, wzór postępowania dla badacza literatury, lecz także istotny punkt odniesienia dla własnych pomysłów czy prób historyczno- i teoretycznoliterackich. Nawet jeśli niekiedy myślę o literaturze nieco inaczej niż On.

Andrzej ZAWADZKI

Okruchy dzieciństwa. O dziecięcych świadectwach Zagłady

Czas, który dzieli nas od Zagłady, zmienia jej znaczenie. Znikają także osoby, które uważa się za najbliższe prawdzie – ocalali (świadkowie). Stwierdzenie o ubywaniu liczby świadków *Shoah* jest bez wątpienia prawdziwe, nie odnosi się jednak do głosów tych ocalałych, którzy przeżyli zagładę jako dzieci. Ich losy są odmienne od losów dorosłych. W wielu relacjach składanych po wyzwoleniu mówi się nawet o świecie „bez dzieci”. Ten brak jest następstwem po pierwsze, wysokiej śmiertelności dzieci podczas wojny; po drugie zaś, procesu gwałtownego starzenia się najmłodszych świadków przebywających w warunkach obozowych czy w ukryciu. Ponadto wiarygodność wspomnień dzieci, które doświadczyły wielu przeżyć traumatycznych, często podawana jest w wątpliwość. Podobna kwestia dotyczy także relacji dzieci ocalałych, które starają się przekazać przeżycia swoich rodziców. W relacjach tych często dochodzą do głosu ich własne – specyficzne właśnie dla potomków tych, którzy przeżyli – problemy, co jest tym bardziej kłopotliwe, że wydają się one błahе w porównaniu z przejściami rodziców. Te dwie grupy świadków znajdują się jednakże „najbliżej” traumatycznych wydarzeń sprzed półwiecza i to one zaczynają kształtować obraz dzieciństwa utraconego podczas wojny, czy „dzie-dziczą” rodzinne historie. Tym dwóm grupom poświęcona była konferencja, której pokłosiem jest książka *The Legacy of the Holocaust: Children of the Holocaust*¹. Tom podzielono na pięć części poświęconych: pamięci, dzieciństwu w czasach Holocaustu, zmaganiom z przeszłością, badaniom historycznym oraz przedstawieniom Zagłady w literaturze i sztuce. Niniejsza recenzja skupi się na czterech z nich (pominięta zostanie sekcja tekstów historycznych).

¹ Ed. Z. Mazur, F.M. König, A. Krammer, H. Brod, W. Witalisz, Kraków 2002.

Łysak Okruchy dzieciństwa

Pierwsza część książki nie mieści się w dyskursie akademickim, pełni raczej rolę księgi pamięci. Cztery relacje zebrane w tym dziale dotyczą osobistych wspomnień z czasów Zagłady: Norman Jacobs (*My Hometown Concentration Camp: Bernard Offen, Film as Dialogue and the Process of Healing*) pisze o ocalałym twórcy filmów dokumentalnych, Bernardzie Offenie; Eva Mozes Kor (*Children and the Holocaust*) opowiada o swoich przeżyciach z Auschwitz, gdzie wraz z siostrą bliźniaczką poddawana była eksperymentom medycznym przez doktora Mengele; Karl Odvarka (*The Auschwitz Death March of Late January, 1945, As Witnessed Along the Road from Pszczyna/Pless to Rybnik*) przywołuje marsz śmierci z Auschwitz w końcu stycznia 1945; a tekst Elizabeth Welt Trahan (*Role Models of Sorts: A Study of Influences and Contrasts*) zdaje relację z losów czterech zaprzyjaźnionych rodzin żydowskich (opowieści przyjaciół konstruowane były według podanego im zestawu pytań).

Tekst Jill Goodman Gould (*Imagining a Holocaust Childhood: Wilkomirski's „Fictional Memoir”. Fragments*) otwiera drugą część książki. Gould pyta o znaczenie skandalu związanego z rzekomymi wspomnieniami Binjamina Wilkomirskiego, które ukazały się pod tytułem *Fragments*². Odwołuje się przy tym do książki Stephana Maechlera³, zbierającej materiały dotyczące dzieciństwa Bruno Grosjeana (prawdziwe nazwisko Wilkomirskiego), który opisał to, czego w rzeczywistości nie przeżył, jako swoje wspomnienia. Intencją Maechlera nie było udzielenie ostatecznej odpowiedzi na pytanie o autentyczność, lecz raczej dostarczenie materiału do przyszłych badań. Dla niego oczywiste jest, że relacja tożsamościowa opiera się tu na swoistej intencjonalności, Wilkomirski zaś wierzył w prawdziwość swoich przeżyć. Autorka zastanawia się nad przewartościowaniem odbioru po ujawnieniu skandalu, kiedy niejako automatycznie pozbawiono utwór wszelakich wartości. Problemy podkreślane w związku ze skandalem dotyczą roli i granicy fikcji oraz sytuacji, w której nie można już mówić o pamięci.

Victoria Hertling (*Stella Müller-Madej's Memoirs on the Holocaust – Perceptions of Trauma „Through the Eyes of the Child”*) przywołuje postać „dziewczynki z Listy Schindlera”: Stelli Müller-Madej – dwunastoletniej dziewczynki w momencie likwidacji getta na krakowskim Podgórzu. Zaczęła ona spisywać wspomnienia w 1980 po ciężkiej chorobie, a książka ukazała się w 1991 własnym nakładem autorki. Gdy publikowano polskie wydanie, niewiele osób kojarzyło postacie Schindlera czy Goetha, jednakże po sukcesie filmu Spielberga tytuł obcojęzycznych przekładów tych wspomnień odwoływał się do *Listy*⁴. Autorka eseju w ciekawy sposób zestawia wspomnienia z dokumentarno-dramatyczną kreacją reżysera (podkreślając również zmiany wprowadzone w scenariuszu w stosunku do powieści Ke-

2/ Przel. z niem. C. Brown Janeway, Schocken Books, 1997.

3/ *The Wilkomirski Affair: A Study in Biographical Truth*, przel. z niem. J.E. Woods, Schocken Books, 2001.

4/ Podobnie zresztą, jak polska reedycja wspomnień *Dziewczynka z Listy Schindlera*, Kraków 2001.

Roztrząsania i rozbiory

neally'ego). Znakomicie pokazuje etyczne implikacje filmu na przykładzie sceny wywózki dzieci z obozu (dzieci, nieświadome swojego losu, śpiewają; rodzice nie utracili ludzkich odruchów). Wspomnienia z likwidacji getta naznaczyły autorkę na całe życie i do tej pory nie może sobie poradzić z bagażem własnej przeszłości, a także ze świadomością zniszczenia elementarnych wartości, jak np. troska o własne dzieci.

Barbara Kubis (*Childhood at the Times of the Holocaust – Experiences of Jewish Children in View of the Diaristic Literature*) kładzie nacisk na znaczenie pamiętników pisanych przez dzieci jako materiałów źródłowych w nauczaniu o Zagładzie. Proponuje również zestaw pytań, które powinny zostać podjęte podczas lekcji.

Simon P. Sibelman (*Food as Harbinger of Death: The Child's Perspective*) skupia się na doświadczeniu głodu, przekazanym w relacjach dzieci z Getta Łódzkiego i obozu w Terezynie. Analizę rozpoczyna od podkreślenia symbolicznego i religijnego wymiaru pożywienia w judaizmie, ukazania jego świętego charakteru oraz obowiązku spełniania dobrych czynów wobec potrzebujących. W kontekście Zagłady znaczenie żywności diametralnie się zmienia. Żywność (a raczej jej brak) staje się zwiastunem śmierci (czynnikiem regulującym śmiertelność w getcie). Pamiętniki są dowodem sprzeciwu wobec planu władz, które dążyły do „rozwiązania problemu nieproduktywnych jednostek w getcie” przez niewystarczającą dystrybucję pożywienia. W wielu zapisach pamiętnikarskich słowo „głód” brzmi jak powtarzany refren. Przykładem dziennika głodowego są zapiski Dawida Sierakowika; głód prawie uniemożliwia mu jakąkolwiek pracę intelektualną. Pod władzą nazistów znika nie tylko sakralny wymiar pożywienia, znika także świętość rodziny. Brak pokarmu powoduje deprawację i zwiastuje śmierć.

Sue Vice (*The Holocaust „From Below”: Literary Child's-Eye Views*) koncentruje się na tekstach o Zagładzie, napisanych przez dzieci i pokazuje, że przeważa w nich reprezentacja kosztem interpretacji. Ten brak dystansu nie stanowi jednak, w jej rozumieniu, wady, a wysiłek interpretacyjny wymagany od czytelnika jest nie mniejszy niż w przypadku dzieł uznanych pisarzy. Poza tym autorka protestuje przeciwko takiej recepcji pamiętników dzieci, która skupia się na ich niewinności, gdyż podstawą ludobójstwa jest niewinność w s z y s t k i c h jego ofiar i jakiegokolwiek rozróżnienia są bezasadne. Vice odczytuje wspomnienia dzieci poprzez kategorie „pamięci” (pozbawionej ciężaru emocji), „pęknięcia w narracji” (pomiędzy doświadczeniem z dzieciństwa i jego reinterpretacją w dorosłym życiu), „nieustannej terażniejszości” (iluzja zniknięcia dorosłego narratora), „ironicznego niezrozumienia” (dzieci niewłaściwie odczytują sytuację, nie wynika to jednak z ich błędnej oceny, lecz z absurdu ich położenia), „pęknięcia tożsamości” (utrzymywanie aryjskiej tożsamości, aby przeżyć), „narracji chóralnej” i „dojrzwania”. Teksty te pozwalają na przyjęcie zupełnie innej perspektywy wobec wydarzeń, które „dobrze znamy” z literatury pisanej przez dorosłych. Dzieci, które ocalały, były nie tylko „poniżej”, ale także na obrzeżach tego, co się wydarzyło.

Hans M. Wuerth (*Beyond the Yellow Star: „Memory is Not Enough” Inge Auerbacher Then and Now*) przedstawia portret Inge Auerbacher, która przetrwała obóz

w Terezynie jako dziecko. Po powrocie do miejsca prześladowań w 1966 zrozumiała, że jej przetrwanie nakłada na nią misję do wypełnienia. Zaangażowała się więc w nauczanie tolerancji wobec osób odmiennego pochodzenia. W tym celu nie wahała się wykorzystać historii własnego cierpienia.

Esej Ellen Ben-Sefer *Children in the Transit Camp: Lifelong Repercussions* otwiera trzecią część książki i został poświęcony psychologicznym skutkom zamknięcia w obozie przejściowym w Westerbork (znalazła się w nim m.in. Anne Frank). Najistotniejszą, według niej, kwestią jest możliwość powrotu do normalnego życia po doświadczeniu rozpadu norm moralnych i przy braku innego kontekstu społecznego dla dzieci.

Referat Susanne Bleiberg Seperson i Annie Wertman Bleiberg (matka autorki) (*Through the Eyes of a Holocaust Survivor and Second Generation Member: Lessons for Living*) utrzymany jest w bardzo osobistym tonie i kładzie nacisk na konieczność nauczania o Holocauście. Autorka przyznaje, że jest dzieckiem ocalałych i w związku z tym należy do tzw. drugiego pokolenia. Twierdzi jednak, że należy się wystrzegać wszelkich generalizacji, zarówno jeśli chodzi o ocalałych, jak i o ich dzieci. Doświadczenie Zagłady sprawia, że stara się promować wartości, które w jej rozumieniu mogłyby zapobiec powtórzeniu się ludobójstwa.

Katie M. Colendich (*Healing Narrations: Memoirs of the Children of the Holocaust and the Significance of Forgiveness*) zastanawia się nad rolą przebaczenia w procesie przepracowania przeszłości, w oparciu o dwie relacje ocalałych; George Halasz (*Can Trauma Be Transmitted Across the Generations?*) usiłuje odpowiedzieć na pytanie o to, czy możliwe jest przeniesienie traumy na kolejne pokolenie. Jako terapeuta oswaja się z traumatycznym dziedzictwem rodzinnym podczas nagrywania świadectwa matki.

Mark Polnoroff (*Unkonwn Victims – The Lebensborn Children*) przedstawia obraz kolejnej grupy ofiar Nazizmu, która dopiero niedawno doczekała się rozpoznania. Dzieci Lebensborn skazane są, według autora, na obojętność lub nawet wrogość, a ich przeszłość nie znajduje zrozumienia. Dzieci te uosabiały marzenie Hitlera o stworzeniu istoty czystej gatunkowo; należały do państwa. Germanizacja miała objąć również polskie dzieci nieznanymi rodziców lub porwane specjalnie w tym celu (selekcję przechodziło około 10 procent dzieci, resztę deportowano dalej lub zabijano). Po zakończeniu wojny ofiary programu nie otrzymały żadnej pomocy, co więcej, stygmatyzowano je twierdząc, że sam fakt ich istnienia jest wstydlivy. Polnoroff przybliżył losy kilku dzieci Lebensborn, aby wydobyc je z anonimowości i na ich przykładzie pokazać szeroki wachlarz postaw. Niektóre z nich, naznaczone hańbą i odrzucone przez odnalezionych po latach rodziców, odmawiają nawet podania swoich imion. Wstyd ma dwa źródła: skażenie przez nazizm i pochodzenie z nieprawego łoża. Niejako „za karę” umieszczano dzieci Lebensbornu w instytucjach, w których były poniżane i niekiedy nawet wykorzystywane seksualnie (szczególnie często w Norwegii, gdzie obejmowało je również odium szaleństwa, gdyż uważano, że tylko szalone kobiety mogły uczestniczyć w programie). Polnoroff podkreśla, że pod pewnymi względami powojenna sytuacja Lebensborn była

trudniejsza niż ocalałych z Holocaustu, gdyż nie miały ani świadomości, ani prawa do poczucia wiktyimizacji.

Linda Rasmussen Voss (*Holocaust Education: The Path to a Better World. A Maine Teacher's Perspective about Reaching Students*) zdaje relację z osobistych pobudek, które skłoniły ją do podjęcia trudu nauczania o Zagładzie, a Tom Wright (*Reconciliation from a Buddhist Perspective: Child Survivors of the Holocaust and Their Offspring*) analizuje – z perspektywy buddysty – relację pomiędzy dziećmi ocalałymi z Holocaustu a ich dziećmi. Trzydziestoletnie podążanie ścieżką buddyzmu Zen skłania autora do podkreślenia roli pogodzenia się, będącego warunkiem odzyskania właściwych relacji ze światem. Pogodzenie się nie zakłada zerwania kontaktu z przeszłością, gdyż buddyzm podkreśla związek pomiędzy wydarzeniami z przeszłości a terażniejszością. Tekst jest zapisem konfrontacji autora z historią. Odwiedził on muzeum w Majdanku wraz z żoną i przyjacielem (Polakiem). Zona (Japonka) nie odczuwała gniewu wobec sprawców, większą wagę miało dla niej pytanie o możliwość stania się sprawcą. Według Wrighta, postrzeganie ludobójstwa w kategoriach przygodności i uwikłania w system posiada prawdziwie etyczny wymiar. Pogodzenie się wymaga bowiem przekroczenia gniewu i postawienia najtrudniejszego z pytań: czy mógłbym być mordercą? Poszukiwanie zła we własnym wnętrzu stanowi istotę buddyzmu, ponieważ tożsamość nie ogranicza się jedynie do osobistego wymiaru. Tym samym zanurzenie w świecie skłania do medytacji nad przeszłością.

W części poświęconej literaturze Ruth G. Biro (*Hungarian Youth in the Holocaust: Reflections in Literature for Children and Young Adults*) analizuje literaturę dla dzieci i młodzieży, poświęconą pamięci Holocaustu na Węgrzech. Problematyczny w tym ujęciu zdaje się być normatywny język, za pomocą którego arbitralnie wyznacza się relacje odpowiedniości pomiędzy wiekiem czytelnika a poziomem książki⁵. Zastrzeżenia budzą także wnioski, jakie wywodzi się z faktu eksterminacji. Tradycyjnie edukacja o Zagładzie (pokazuje to m.in. Peter Novick) podkreśla „przesłanie o jedności, odwadze oraz celu dla przyszłych generacji”. Wpisywanie tych wartości w narrację o *Shoah* może jednak budzić wątpliwości.

Bernard H. Drecker (*Breeding a New Generation in Europe: Gudrun Pausenwag and Her Fight Against Right Wing Extremism*) śledzi dojrzewanie niemieckiej pisarki (autorki książek dla dzieci) do przyjęcia prawdy o odpowiedzialności Niemców za Zagładę. Pod wpływem doświadczeń wojennych Pausenwag stała się zdecydowaną pacyfistką protestującą przeciw każdej wojnie i przeciw broni nuklearnej. Jej zaangażowanie w sprawy społeczne przejawiało się także w złamaniu tabu pisania o Zagładzie w utworach dla młodzieży. Powieści te mają pesymistyczny ton, koń-

⁵ Dla badacza literatury o Zagładzie jest to szczególnie uderzające, gdy weźmie się pod uwagę horror wydarzeń i bezradność poznawczą osób ocalałych czy świadków. Wprowadzenie Holocaustu do programu nauczania w USA wymusiło jednak pewne kompromisy, jeżeli chodzi o treści czy promowane wartości. Np. z powodu przyznania kategorii „R” *Liście Schindlera* Stevena Spielberga, film nie może być używany w całości jako pomoc naukowa w nauczaniu szkolnym.

Lysak Okruchy dzieciństwa

czą się źle i brak w nich gotowych rozwiązań, starają się raczej wstrząsnąć czytelnikiem i skłonić do osobistej refleksji. Taka strategia wydaje się szczególnie cenna, gdyż pisarka nie traktuje Zagłady jako pretekstu do głoszenia pozytywnych lekcji o świecie.

Stephen M. Finn (*To Engrave the Holocaust: Survival, Silence and Serendipity in Art Spiegelman's „Maus”*) podkreśla, że ambiwalentny status medium, w którym Art Spiegelman przedstawia historię rodzinnej traumy, sprawia, że staje się ona dostępna dla osób o skrajnie rozbieżnych kompetencjach odbiorczych. Podkreśla również, że źródeł stylu komiksu Spiegelmana należy szukać w żydowskiej sztuce z właściwym jej naciskiem kładzionym na znaczenie pamięci, a nie w lekkim stylu „opowieści w obrazach”. Finn słusznie podkreśla, że Wladek przeżył za sprawą szczęśliwych okoliczności i własnego sprytu. Niestety cechy, które uratowały mu życie podczas wojny, sprawiają ból jego rodzinie po wyzwoleniu. Wladek nie wyrzeka się skąpstwa i wyrachowania, co mu utrudnia (lub prawie uniemożliwia) nawiązanie normalnej relacji z synem. Wojna sprawiła bowiem, że Wladek przywiązuje się do rzeczy, a nie do ludzi. Historia opowiedziana w komiksie ma wyjaśnić zależność trudnego charakteru ojca od jego przeżyć wojennych. Jak się wydaje, wojna jedynie wzmocniła negatywne cechy. Finn zauważa także, że opowieść Arta nie obejmuje tak ważnej traumy rodzinnej, jak śmierci matki. Jednakże nawet pojęcie ciszy poddane zostaje dekonstrukcji w tekście: podczas rozmowy z psychoanalitykiem Art podkreśla przymus przedstawienia (nawet w przypadku przedstawienia ciszy). Autor dokonuje przeglądu możliwych etymologii tytułu. W podobny sposób zanalizowane zostają inne zwierzęce przedstawienia w komiksie (niektóre odczytania, moim zdaniem, posuwają się zbyt daleko). W konkluzji Finn podkreśla znaczenie zmieszania dyskursów; zabieg ten pozwala na zbliżenie się do traumatycznego jądra historii rodzinnej.

Roy Goldblatt (*Reactions of Children of Survivors...*) zadaje pytanie o sukces asymilacji w Stanach oraz porusza problem rozłamu tożsamości, przywołując dwa teksty: *Bloodshed* Cynthi Ozick oraz *3000 Years of Your History ... Take One Year for Yourself* Joanny Spiro, gdzie amerykańscy Żydzi przyglądają się dzieciom ocalałym, których tożsamość staje w obliczu kryzysu z dwóch powodów: wyobcowania z tradycji, ale także załamania się społecznego mechanizmu atrybucji etniczności (która przestaje być oczywista).

Cheryl Alexander Malcolm (*The Lucky Ones? Child Evacuees and the Legacy of the Holocaust: Anita Brookner's „Latecomers”*) opisuje radykalnie odmienne postawy bohaterów z powieści *Latecomers* Anity Brookner – chłopców, którzy uratowali się w Wielkiej Brytanii. Obaj mają na imię Thomas. Jeden kategorycznie odmawia powrotu do traumatycznych wydarzeń, drugi obsesyjnie o nich rozmyśla. Pierwszy żyje wyłącznie w teraźniejszości, szukając w kulturze masowej środka, który pomoże mu zapomnieć o przeszłości. Tematem powieści jest rozbitcie tożsamości, spowodowane faktem spędzenia dzieciństwa w Niemczech. Zmierzenie się z przeszłością może uwolnić spod władzy traumy i pozwolić na rozpoczęcie nowego życia.

Roztrząsania i rozbiory

Harvey Teres (*The „Holocaust Industry” and Jewish-American Fiction*) polemizuje z Normanem Finkelsteinem⁶ (i pośrednio także z Peterem Novickiem⁷), zarzucając im pominięcie literatury Holocaustu w analizie znaczenia Zagłady w kulturze amerykańskiej. Twierdzi, że takie wykluczenie prowadzi do zafalszowania wyników. Krytykuje Finkelsteina za sprowadzenie zainteresowania Holocaustem wyłącznie do kwestii politycznych, przywołując jako kontrargument twórczość Saula Bellowa (w szczególności *Planetę pana Sammlera*), gdzie unikanie tematu Zagłady wiąże się po pierwsze, z psychologiczną traumą, a po drugie, z oporem wobec konfesyjnego modelu kultury lat 60., w której upublicznienie traumy stało się niemalże obowiązkiem. Autor odnosi się również do krytycznego potencjału *Kompleksu Portnoya* Philipa Rotha, pokazując, że krytyka ta przypomina inną krytykę podjętą przez etno-Amerykanów (np. Jamesa T. Farella pochodzenia irlandzkiego czy afroamerykańskiego Zory Neal Hurston). Według autora, słabością ujęć Finkelsteina i Novicka (tu chyba niezupełnie słusznie) stało się zignorowanie krytycznego potencjału literatury i założenie o homogeniczności postaw amerykańskich Żydów.

Dwa teksty umieszczone na końcu tomu odnoszą się do czeskiej sztuki poświęconej tematyce Zagłady. Ralph Slayton (w artykule *Children of the Holocaust in Chech Music, Literature, and the Visual Arts*) twierdzi, że najistotniejsza sztuka o Terezynie powstała w obozie, jednakże potrzebujemy nowych dzieł, aby edukować kolejne pokolenia. Slayton przypomina historię wykonania opery Hansa Krasa *Brundibár*, którą w Terezynie przedstawiał chór dziecięcy (wykonawców trzeba było zastępować ciągle nowymi, gdyż SS wysyłało dzieci do obozów śmierci). Powojenne wykonanie tej samej opery skłoniło Ann Lynn Włodarski (*Beyond Authenticity and Remembrance: Navigating the Challenges and Responsibilities of a Modern Production of „Brundibár”*) do zapytania o znaczenie autentyczności wykonania. Opera Krasa pozbawiona jest wygórowanych ambicji artystycznych, zarówno muzyka jak i libretto adresowane są do dziecięcej publiczności. Niemniej historyczny kontekst wykonania zmienia wagę dzieła. Opera została napisana i wykonana w 1938, po czym zapomniano o niej aż do roku 1943. Wykonywana w Terezynie miała przekonać inspektorów Czerwonego Krzyża o humanitarnych warunkach życia w obozie. Obecnie operę wykorzystuje się do nauczania dzieci o Holocaustie, aktualizując jej znaczenie w obozowym kontekście. Włodarski pokazuje, że pomijanie historycznego kontekstu wykonania naraża wykonawców na zarzuty. Wykonanie dzieła przez zespół Opery w Rochester dowodzi, że powoływanie się na genealogiczne znaczenie autentyczności może prowadzić do interesujących interpretacji, jedna-

⁶ Po polsku ukazała się książka *Przedsiębiorstwo Holocaust* (Warszawa 2001), w której autor stawia tezę, że amerykańscy Żydzi interesowali się Holocaustem z przyczyn politycznych lub dla osiągnięcia materialnych korzyści.

⁷ *The Holocaust in American Life*, Boston 1999. Zestawienie Finkelsteina z Novickiem jest trochę kłopotliwe (m.in. ze względu na napastliwy wydźwięk książki Finkelsteina); obie książki łączą krytyczny potencjał, jeśli chodzi o wykorzystywanie Holocaustu do celów politycznych.

Łysak Okruchy dzieciństwa

kże nie jest jednoznaczne z odkryciem wyłącznie prawdziwego przesłania utworu. Mistrzowsko przeprowadzona analiza obnaża założenia stojące za genealogicznym i kontekstowym odbiorem pokazując, że oba kryją w sobie element mityczny. Znaczenie *Brundibáru* polega, według Ann Lynn Włodarski, na nierozwiązywalnym napięciu pomiędzy tymi dwoma typami odbioru.

Tom *The Legacy of the Holocaust: Children and the Holocaust* stanowi ważne uzupełnienie badań nad Zagładą, podejmując się dyskusji zjawisk, które uprzednio zostały zbadane tylko powierzchownie (np. trauma Lebensborn). Ponadto podejmuje dyskusję nad dziełami kontrowersyjnymi, odsłaniając ich ukryte założenia i sięgając po alternatywne interpretacje. Postawa ta jest bardzo cenna, gdyż intelektualne poszukiwanie stanowi etyczny obowiązek pisania o Zagładzie. Osobisty ton niektórych esejów nie zawsze spełnia warunki akademickości, jednakże wyzwala odczytania niemożliwe w suchym naukowym dyskursie (ale trzeba podkreślić, że pewien rodzaj subiektywności jest bardzo częsty w wielu pracach humanistycznych poświęconych Holocaustowi). Najmniej przekonują eseje podejmujące problemy edukacji, gdyż treści tam przekazywane pozostają w opozycji do filozoficznej refleksji nad ludobójstwem. Nie ma wątpliwości, że nauczanie o *Shoah* jest konieczne, lecz – jak się wydaje – ciężar tematu wystawia na próbę założenia liberalnej edukacji.

Tomasz ŁYSAK

Przyswajanie pamięci

Dwa spostrzeżenia pomogą stworzyć perspektywę, w jakiej zobaczona zostanie omawiana książka¹. Najpierw: *Pamięć nieprzyswojona* ma definicyjnie trafny tytuł, ponieważ kultura Żydów polskich właściwie dopiero od lat 70. zaczyna być rozpoznawana jako składnik polskości, a nie oglądana przez rozmaite filtry i soczewki od historycznych i folklorystycznych po nacjonalistyczne i antysemickie. I dalej: sam autor jawi się jako postać modelowa z rejestru tych nieprzyswojonych dziejów. Urodzony w Paryżu w 1946, dziecko warszawskich Żydów, którzy w Polsce przetrwali okupację, dorasta w New Yorku na Brooklinie, kończy anglistykę w Columbia University i judaistykę na Uniwersytecie Brandeisa, wykłada na wielu uczelniach, jego studia nad kulturą Żydów wschodnioeuropejskich tłumaczone są na hebrajski, niemiecki i włoski, pracuje w nowojorskim instytucie YIVO, redaguje specjalne wydanie rocznika *Polin: Studies in Polish Jewry*, ślęczy nad studium o teatrze Idy Kamińskiej, świetnie zna polski, hebrajski, jidysz – i to wiem z informacji od tłumaczki. A z krótkiego spotkania wiem, że rodzina przed wojną miała sklep towarów żelaznych na Grzybowie i prowadziła galanterię skórzaną na Nalewkach. Słowem, nadwiślańskie korzenie, czyli postać jakby z tekstów Adolfa Rudnickiego. Ktoś wciąż „dotykany pałeczką” intuicji, lawirujący między obcością i swojskością spraw tuż zza progu pamięci, rozpoznający w pisaniu o historii zbiorowości ślady własnych pradziejów. Europejczyk, Amerykanin, Żyd i prawie-Polak.

Stąd też pewnie – usytuowane jakby między bliskością a oddaleniem – wstępne sumitowania się autora, że książka została napisana dla czytelnika anglojęzycznego, więc opowiada o sprawach, które odbiorcy znad Wisły są – lub przynajmniej powinny być – w wielkiej części znane. Co jednak wątpliwe. Wątpliwe, czy są i jesz-

¹ M.C. Steinlauf *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, przekł. A. Tomaszewska, Warszawa 2001.

Zieniewicz Przyswajanie pamięci

cze bardziej wątpliwe, czy „znane” – znaczy w tym wypadku: wiedziane przyzwocie, należycie rozjaśnione, uporządkowane itp.

Już sam zamysł konstrukcyjny studium na pewno nie wszystkim w Polsce wyda się oczywisty. Autor podzielił bowiem powojenną historię nieprzyswojonej pamięci o Żydach polskich i ich Zagładzie na szereg rozdziałów ściśle powiązanych z historią polityczną PRL-u, posegmentował więc tę pamięć i w taki prosty sposób uświadomił „polskiemu czytelnikowi”, że owo nieprzyswojone nie ma już własną dziejowość, że narosły na nim słoje czasu i złożami ponakładwały się manipulacje. A biorąc „polskiego czytelnika” (podejrzewanego o dobrą znajomość zagadnienia) w ironiczny cudzysłów, mam na myśli siebie, na przykład, gdyż i moją świadomość materii, o której mowa, książka Michaela Steinlaufa wytrąciła ze stanu wygodnej półdrzemki.

Wydawało mi się mianowicie, że zagadnienie półwiecza powojennej prawie-nieobecności wiedzy o Holocauście i całego otoczenia tej wiedzy rozpoznaję trafnie jako pasmo peerelowskich działań polityczno-propagandowych, mających nabolale kwestie zaniemówić, wyciszyć, przekłamać, a przynajmniej zamglić w zbiorowej pamięci. I z tych mgieł dopiero wierzchołkami wynurzają się: prowokacja kielecka 46, Marzec 68 i obecnie Jedwabne. A w tle dodatki komplikujące rysunek – więc „moskiewskie” życiorysy sporej części polskich komunistów, stalinowskie zasady rekrutacji kadry do Urzędu Bezpieczeństwa, literackie gwiazdy socrealizmu, spory frakcyjne Puławian z Natolińczykami, moczaryzm, antysemickie elementy stereotypu Polaka-katolika (czy Polaka w ogóle), a w jeszcze dalszym planie *sztetł*, szabasowe świece, *Skrzypek na dachu*, legenda syjonizmu i wyjazdy do Palestyny.

Sądziłem – powiadam – iż „tak się sprawy mają”, że wiem, jakie to wszystko pokomplikowane i niedopowiedziane. Natomiast książka Steinlaufa uświadomiła mi kwestię delikatną i zasadniczą zarazem, iż takie ułożenie (nie)wiedzy jest, owszem, wynikiem politycznych manipulacji czy braków edukacyjnych, ale najpierw jest pewnym sposobem, w jaki Polacy zdecydowali się pamiętać i opowiadać ważną część swej współczesnej historii. I na dobrą sprawę o przyczynach i skutkach tego właśnie zdecydowania się jest cała książka.

Pamięć nieprzyswojoną rozpoczyna rozdział, który można by zatytułować tak: razem, ale osobno – o stosunkach polsko-żydowskich w dawnej Rzeczypospolitej i w dwudziestoleciu międzywojennym, potrzebny autorowi jako opis niechętnego sąsiedztwa ani sprowadzalnego do antysemickich stereotypów, ani do „winy” jednej czy drugiej strony. Natomiast ważny, gdyż właśnie dystans dzielący obie społeczności pomoże potem oświetlić psychologiczny kontur zjawiska „złego świadkowania” Zagładzie, ów (tylekroć podnoszony) syndrom obojętności na cudze cierpienie.

Streszczę krótko. Klęska wrześniowa i lata okupacji, a więc niemieckie działania mające złamać podbity naród uczyniły z Polaków społeczeństwo ofiar i społeczeństwo konspiracji, ale zarazem wytworzyły tę konieczność walki o przetrwanie, w której postacią heroiczną obok bojowca stawał się szmugler, a kombino-

Roztrząsania i rozbiory

wanie czy łapownictwo jawiły się niemal jako cnoty obywatelskie. A na tej niwie obyczajów czasu wojny pleniły się też szantaż, donosicielstwo, kwitł czarny rynek (Steinlauf mówi nowomodnie: *gospodarka alternatywna*) i to one określiły sposób skorzystania z „rewolucji gospodarczej” dokonanej przez Niemców, którzy wywłaszczyli trzy i pół miliona Żydów i zachęcali Polaków do rozdrapania pozostałości po tej operacji. Nie tylko rozdrapano więc, ale i prędziutko usprawiedliwiono to spadkobranie.

Wprawdzie Niemcy przejęli lwią część fabryk, hurtowni, luksusowych rezydencji, pięknych mebli i ubrań, ale resztki dostały się Polakom. W całej Polsce w miastach i najmniejszych miasteczkach bezpańskie sklepy, towary, warsztaty, surowce i domy szybko znajdowały nowych właścicieli. Wszystko to uderzająco przypominało przedwojenne nawoływanie polskich nacjonalistów do eliminacji Żydów z gospodarki Polski.

(s. 46)

Ideologia endecko-oenerowska pozwoliła więc wygodnie przyjąć nagły podarunek okupanta, w tym miejscu jednak relacja Steinlaufa dołącza do znanych rachunków krzywd nowy motyw, dotąd najczęściej widziany „oddzielnie” – wedle wzoru patrzenia Tuwimowskich mieszczan. Wskazuje na konieczność zrozumienia istoty traumatycznego przeżycia, jakim było owo „złe świadkowanie” Zagładzie w powiązaniu z późniejszymi skłamaniami i przemieszczeniami relacji o niej. Chodzi przecież o nic mniej niż o przyglądanie się eksterminacji narodu – przeżycie tak głęboko raniące, że przez to właśnie niezwykle trudno przyjmowane do wiadomości. I jeszcze przeżycie, którego doświadczają inne ofiary, ale tego samego sprawcy i jeszcze ofiary od stuleci połączone z mordowaną społecznością więzią niechętnego sąsiedztwa. I jeszcze ofiary, co przy okazji skorzystały na nieszczęsnym „mieniu pożydowskim”, szybko zagadując tę hańbę nacjonalistycznym frazesem mającym odtąd zyskać nową aktualizację.

A przecież to nie wszystkie splątania węzła grozy. Samo oglądanie Zagłady – dowodzi Steinlauf za Robertem J. Liftonem² – przekształciło psychikę, zapewne całego narodu, i w tej perspektywie, a nie jako obojętność, powinno być rozpatrywane. Ponieważ doznanie takie, wypalające traumatyczne piętno śmieci nie daje się umysłowo ogarnąć. Wypierane, oddalane powraca przymusami powtórzeń, poczuciem niezawinionej winy, które u niego ożliwia ją przyjęcie roli świadka. By uciec od tej roli zaprzecza się prawdziwie własnych oczu i w tym sensie Zagłada – ale także obozy koncentracyjne – to przez długi czas wydania bez świadków. Ci często milczą, bo nie są w stanie sprostać temu, co widzieli. Stąd też fragmentaryzacja naoczego świadectwa czy zrywanie związku między nacjonalistycznym ujęciem „kwestii żydowskiej” a obrazami mordowanych ludzi. Poza tym traumatyczne doznanie zanurzenia w śmierci, ów psychologiczny paraliż, lęk i niemoc, które towarzyszą oglądaniu zbrodni, oddziałują na osobowe „ja” od źródeł tożsamości.

² R.J. Lifton *The broken Connection: On Death and the Continuity of Life*, New York 1979.

Zieniewicz Przyswajanie pamięci

c i, którymi są solidarność, współczucie, zaangażowanie w los zbiorowy. To sprawia, że owo doświadczenie ulega nieustannemu przeformułowywaniu w świadomości, gdy porażony nim człowiek próbuje jakoś zapanować nad obrazami, które wtargnęły do jego pamięci. I ta racjonalizacja (niestety) idzie najczęściej w kierunku przemiany ofiary w kozła ofiarnego, by w ten sposób uporać się z własnym bólem („mają za swoje!”). Okrutna (a jakże trafna) definicja głosi, że chodzi o taki mechanizm, dzięki któremu naznaczeni traumatycznym urazem mogą teraz zmienić się w aktywnych prześladowców i nadal uważać się za prześladowanych.

Sam fakt świadkowania Zagładzie uruchomił więc – w powiązaniu z dotychczasową polską historią – psychologiczną i moralną pułapkę: poczucie winy-niezawinionej, czyli nie do przyjęcia i nie do przezwyciężenia. Można je było tylko odrzucić i stłumić, ale później ono wciąż wracało, dając znać o sobie w formach przemieszczonych i zniekształconych. I do dziś zawisa nad pamięcią Zagłady, tak jak wcześniej nad „kwestią żydowską”, nadając im osobliwą, nierzeczywistą, psychotyczną aurę podatności na uprzedzenia, stereotypy czy fobie „antysemityzmu bez Żydów”. Oczywiście podnoszono te sprawy, by wymienić tylko *Życie na niby* Kazimierza Wyki czy eseje Jana Błońskiego. Do dziś jednak przewagę nad zrozumieniem traumatycznych konsekwencji świadkowania Zagładzie mają różne wersje i od polskiej, i od żydowskiej strony formułowanych oskarżeń czy wytykania ukrytej wrogości.

Jeszcze jedna uwaga: kwestia podatności społeczeństw strauumatyzowanych na programy totalitarne pozwalające im znaleźć jakąś ucieczkę z piekła pamięci, jakiś wzór czy szansę odnowienia tożsamości, ujrzenia się na nowo współokreśla na pewno sposób przyjęcia powojennego systemu politycznego i współgra z pragnieniami odkreślenia „grubą kreską” sporej części wspomnień okupacyjnych. Jest więc *ipso facto* zbieżna z powojenną skłonnością do rysowania mocno retuszowanych obrazów okupacji w świadomości zbiorowej. Obrazów heroicznie konspiracyjnych, czyściutko martyrologicznych czy radośnie szmuglerskich.

I – powiada Steinlauf – te właśnie sprawy, o których nie mówi się wiele, jakby nikt nie starał się naprawdę zrozumieć ich mrocznej komplikacji, zadowolając się agresywnymi czy obronnymi stereotypami, określiły styl podjęcia przez Polaków czy właśnie „nieprzyswojenia” żydowskich wątków we własnej współczesnej historii, a też wpłynęły na to, co kolejne ekipy władzy wyprawiały z tą wiedzą w latach „pamięci poranionej” (1944–1948), „pamięci stłumionej” (1948–1968), „pamięci wygnanej” (1968–1970) i wreszcie „pamięci rekonstruowanej” (1970–1989). Ostatni rozdział – „pamięć odzyskana?” (1989–1995), z charakterystycznym znakiem zapytania, stanowi już próbę zarysowania nowych zjawisk.

Druga część bogato dokumentowanej książki Steinlaufa poświęcona jest tym właśnie praktykom kształtowania relacji o Zagładzie, relacji sterowanych przez oficjalne czynniki partyjne w latach zaraz powojennych, ale także układających się jako funkcja gier frakcji politycznych w okolicach roku 1956 i przed rokiem 1968.

Rzecz dobrze opisuje „związek między przejawami popularnego antysemityzmu a agitacją partyjną” (s. 83). W istocie właśnie manipulowanie nastrojami an-

Roztrząsania i rozbiory

tysemickimi miało pomagać „krajowym” komunistom w rozliczeniach z komunistami „moskiewskimi” (czyli w grach puławsko-natolińskich), a było też sposobem wkupywania się w (domniemywane) narodowe sympatie przez te środowiska władzy, które próbowały namówić polskie społeczeństwo do różnych wersji reform jako odchodzenia od modelu radzieckiego, osłabiania dominacji moskiewskich twardogłowych i propagowania „endokomunizmu”, czyli mariażu martwiejącej soc-ideologii z wątkami nacjonalistycznymi, a nawet szowinistycznymi.

Cały ten splot propagandy i walk politycznych, agresywnych fikcji wywołujących gniew i poczucie krzywdy – np. postawienie zaraz po wojnie Pomnika Bohaterów Getta, gdy ani słowa o Powstaniu Warszawskim czy (na przeciwnym biegunie) systematyczne topienie relacji o Zagładzie Żydów w ogólnikowej frazeologii o martyrologii Polaków i „mniejszości narodowych”, „wprowadzenie kwestii żydowskiej do partyjnych intryg” (s. 83) i jej rozwijanie się w system paranoicznych przekonań moczarowskich „partyzantów”, „eksplozja” tego systemu w roku 1968, „w efekcie czego jego rozmaite odpryski wylały się na powierzchnię przez kilka następnych dziesięcioleci” (s. 101), psychopolityczne (i personalne) podteksty rewanżyzmu i historycznego rewizjonizmu – zostały w książce Michaela Steinlaufa przedstawione w sposób jasny i kompleksowy. Na tym też polega zasadnicza wartość tekstu o „nieprzyswojonej pamięci”. Wypełnia on ważną lukę nie tyle w historycznej wiedzy specjalistycznej, ile w jej zorganizowaniu dla potrzeb szerszego odbiorcy. Brakuje rozpraw, które by te wątki zaniemówień, podtekstów, personaliów i spraw nabołałych nie tylko podniosły, na przykład przy okazji rozważań o Marcu 1968 czy o powojennych źródłach antysemitycznych stereotypów (jak w pracach K. Kerstenowej) albo przy okazji kolejnej sprawy w rodzaju Jedwabnego, oświęcimskich krzyży itp., ale podsumowały w kształcie przejrzystych rozdziałów ogarniających powojenne półwiecie.

Szkice Steinlaufa dobrze wiążą także najnowsze zjawiska „żydowskiego odrodzenia”, tj. z jednej strony zainteresowania judaizmem i kulturą Żydów, które od lat 80. „całkowicie wykroczyło poza wymiar polityczny, z którego wyrosło i który częściowo przywoływano na wytłumaczenie tego zjawiska” (s. 147), a z drugiej – odradzania się w Polsce zorganizowanej społeczności żydowskiej z ewolucją świadomości młodszych pokoleń Polaków. I nie tylko przekonania tych Polaków, że wątki żydowskie to integralna i jakże ważna część dziedzictwa kulturowego, ale też ich pragnień zasypania wąskiej, lecz głębokiej szczeliny w mentalności współczesnej, która rozwiera się między poczuciem – że oskarżenia czy pomówienia o antysemityzm są niesprawiedliwe, stronicze lub jawnie politykierskie – a niejasną wiedzą, że „coś” stłumionego i przemieszczonego kryje się jednak w głębi historycznej pamięci Nadwiślań.

Tę właśnie szczelinę książka Michaela C. Steinlaufa doskonale oświetla.

Andrzej ZIENIEWICZ

Różewicz transgresywny

Transgresja – pojęcie łatwe i obciążone zarazem...

Jacques Derrida

Tadeusz Różewicz pomimo (a może właśnie z powodu) pozycji niekwestionowanego klasyka polskiej literatury współczesnej stawia badacza jego twórczości w niezbyt komfortowej sytuacji poznawczej bezradności. Autor *Płaskorzeźby* w przedziwny sposób pozostaje nadal poetą „zanikającym w odbiorze”, literaturoznawczym *Mr Nobody*, tajemniczym – anonimowym i wielotwarzowym zarazem – „skryptorem”, „duchem opowieści”. Jakie są przyczyny owej niepodatności na badawcze wysiłki, zmierzające do uporządkowania dorobku Różewicza? Wydaje się, że dzieło autora *Regio*, jak żadne inne, podważa stabilną relację między podmiotem i przedmiotem badania, prowokuje do odwrócenia „naturalnego” rozdziału ról między krytykiem i pisarzem, „infekuje” dyskurs literaturoznawczy własnymi kategoriami i całkowicie go przemodelowuje. Lektura i interpretacja utworów Różewicza nieuchronnie staje się „spotkaniem z innością tekstu, które przekształca nas samych”, by posłużyć się sformułowaniem Michała Pawła Markowskiego¹. Badacz, który nie zechce przyjąć do wiadomości i badawczo zagospodarować tego uczucia „upokorzenia”, „błogosławionej opresji”, poniesie klęskę w poznawczych zmaganiach z Różewiczowskimi tekstami.

Wydawać by się mogło, że Różewicz – wytrącając badaczowi z ręki sprawdzone, „systemowe” metody literaturoznawczego opisu – uniemożliwia również zamiar syntetycznego opracowania jego twórczości. Rzeczywiście, w różewiczologii ist-

^{1/} M.P. Markowski *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 2000 nr 1, s. 244.

nieje znamienna luka – niewątpliwie brak książki, która spełniałaby rolę udanej całościowej monografii², tak jakby aporetyczne, wielogłosowe, niejednorodne formalnie dzieło autora *Kartoteki* poddawało się jedynie opisom fragmentarycznym, wąsko problematyzowanym.

Książka Andrzeja Skrendo³ ma szansę tę lukę wypełnić. Szczecińskiemu badaczowi udało się uporać z – wydawać by się mogło – nierozwiązywalnym paradoksem, przed którym staje badacz twórczości Różewicza, paradoksem rozpiętym między pragnieniem (ambicją) napisania syntetycznej monografii Różewiczowskiego dzieła a świadomością jego niepodatności na totalizujące odczytania. Rozprawa *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji* nie ogarnia całego „morza” Różewiczowskich tekstów – autor dokonał roztropnego wyboru, czyniąc przedmiotem swoich analiz utwory rzadko lub w ogóle nieobecne we wcześniejszych książkach i ważnych artykułach o Różewiczu. „Panoramizność” jego ujęcia badawczego przejawia się w czymś innym: Skrendo podjął się karkołomnego zadania literaturoznawczego opisanie tekstów Różewicza o różnym statusie ontologicznym (poezja, proza, dramat, wywiady, wypowiedzi autotematyczne) za pomocą jednej formuły interpretacyjnej – „transgresywnego przekroczenia granic literatury”.

Autor z filozofii Michela Foucault i Georgesa Bataille’a wprowadza zasady poetologii transgresywnej, określając ją jako teorię przekroczenia (analizy granic), która jest heterologią, teorią dostępu do tego, co inne. Rezygnując z przestrzennego rozumienia granicy, rozwija inspiracje Heideggerowskie i Derridiańskie, definiując istotę granicy jako „ciągłą cyrkulację, ruch, doznawanie graniczności”, „doświadczanie swego własnego kresu”. Wyprowadzona z tych przesłanek poetyka transgresji zajmuje się opisem „tekstu literackiego, który negocjuje warunki własnego otwarcia”, rozpoznaniem przekraczanych i nicestwiejących zakazów, „terenów przygranicznych”. Różewicz, który wyłania się z tak sfunkcjonalizowanej poetyki, jawi się jako „świadek «ucieczki» i zaniku bytu”, poeta doświadczający chwyjnych epifanii nicości.

W rozdziale *Różewiczowska świadomość granic* autor z drobiazgowych analiz wybranych tekstów wyprowadza odkrywcze konstatacje na temat trybu funkcjonowania Różewiczowskich wypowiedzi metaliterackich, pisząc:

dzieło nie tematyzuje dyskursu na swój temat, ale w jakiś trudny do uchwycenia sposób zawsze jest tym dyskursem skażone [...] tekst sam teoretyzuje i filozofuje na swój własny temat, a także na kogoś, kto się pod nim podpisuje.

2/ Nie jest bowiem, w moim mniemaniu, udaną monografią najszerzej zakrojona książka T. Drewnowskiego *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza* (Warszawa 1988). Najbliższa owego ideału wydaje się znakomita książka Z. Majchrowskiego *„Poezja jak otwarta rana”. Czytając Różewicza* (Warszawa 1993) pomimo wyraźnie antymonograficznego zamysłu autora.

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

Ubertowska Różewicz transgresywny

W tym samym rozdziale autor zajmuje się „granicami” w kontekście historyczno-literackim objaśniając, jak samoświadomość twórcza Różewicza kształtowała się w polemicznej relacji wobec modernizmu i Teorii Czystej Formy Witkacego. Właściwe zastosowanie autorskiej poetyki transgresywnej Skrendo demonstruje w części trzeciej (*Przekroczenie w granicach literatury*), tropiąc występowanie zasady powtórzenia, rekontekstualizacji, recydingu. Wartość tej części rozprawy ma charakter wieloraki. Autor – śledząc „wewnętrzne różnicowanie się tekstów, manifestujące się na poziomie konstrukcji książek, tekstów, w relacjach między poszczególnymi tekstami” wykonał ogromną archiwistyczną pracę, polegającą na zestawianiu ze sobą poszczególnych edycji tekstów z wybranych tomików (*Niepokój*, 1964; *Twarz*, 1966, *Twarz trzecia*), porównaniu faksymiliów z wersjami wierszy podanymi do druku (*Plaskorzeźba*), „podwojonych książek” (*zawsze fragment, zawsze fragment recyding, Kartoteka, Kartoteka rozrzucona*), wreszcie opisie „montażu wielotekstowego” (określenie Janusza Sławińskiego) w obrębie jednego tomiku *Matka odchodzi*. Nad szczegółowymi rozpoznaniem analitycznymi Andrzej Skrendo nadbudowuje szerszą diagnozę, dotyczącą istotnej (jeżeli nie najistotniejszej) właściwości poetyki Różewicza – „niesubstancjalnego” charakteru jego tekstów, które tworząc przestrzeń symulaków, uczestniczą w dynamicznym procesie ciągle dziejącego się „horyzontalnego powtórzenia”. Autorowi należy się prawdziwy podziw i respekt dla pracy, którą wykonał, choć zarazem procedury analityczne, które uruchomił w tej części pracy, nie pozwalają się przyjąć bez sprzeciwu. Zbyt często autorskie rozpoznania nikną w gęstej (zbyt gęstej?) sieci drobiazgowych analiz porównawczych (być może część materiału powinna pozostać w przypisach lub wręcz w prywatnym archiwum autora), zdarza się też, że nie prowadzą do wystarczająco wyrazistych konkluzji. Czasami chciałoby się zapytać, czemu ma służyć analiza poetyki powtórzenia, recydingu, rekontekstualizacji u Różewicza, skoro bywa, że prowadzi ona do wniosków oczywistych, służy nicowaniu sztucznie skonstruowanych, „naiwnych” presupozycji. Tak dzieje się (w moim odczuciu) w podrozdziale poświęconym tekstom z tomiku *Matka odchodzi*. Autor na kilkudziesięciu stronach dowodzi, że tom nie ma waloru wypowiedzi dokumentarnej, nie jest zbiorem tekstów „semantycznie stabilnych, pewnych”. A przecież o tym, że tak nie jest, wie każdy czytelnik świadomy tego, czym jest gra autobiograficzna, wie nawet, zanim przystąpi do lektury tomu. Andrzej Skrendo pisze:

Sugestia, że otrzymaliśmy niepodważalne świadectwo jest tak silna, że wszelka myśl, aby pytać o prawdziwość tego świadectwa wydaje się naruszeniem jakiegoś tabu.

Jeżeli tak, to wówczas „naruszeniem tabu” byłaby cała tradycja literaturoznawczej intymistyki. Czym innym bowiem, jeżeli nie podważaniem prawomocności owej „sugestii” zajmują się badacze autobiografizmu w literaturze? W tym samym rozdziale Skrendo bada intertekstualne nawiązania między dziełem Różewicza a filozofią Nietzschego i poezją Miłosza; w następnym zaś – świadectwa przekraczania granic literatury „ku innym sztukom” (malarstwo, muzyka) i „w stronę eg-

Roztrząsania i rozbiory

zystencji” (wojna, Holocaust, sygnatura „ja” empirycznego w tekście). W rozdziale ostatnim – ważnym, bo stanowiącym kompozycyjną i semantyczną „kodę” książki – autor opisuje etyczne aspekty transgresji, odnajdując je w motywie Twarzy, która staje się dla Różewicza Levinasowskim „jedynym obliczem Boga po śmierci Pana Boga”.

Granica jako mega-kategoria

Przy wszystkich swoich atutach książka Andrzeja Skrendo prowokuje do wejścia z nią w spór (co stanowi zresztą jej dodatkowy walor), choć zarazem spór ten utrudnia. Przede wszystkim dlatego, że jej atuty postrzegane z pewnego punktu widzenia stają się jej słabościami. Polemista musi więc popaść w sprzeczność z wcześniej sformułowanymi sądami. Sytuację polemisty utrudnia również silna, „niedialogiczna” perswazyjność wywodów argumentacyjnych autora – ewentualna polemika musi więc nieuchronnie przybrać formę „myślenia obok tekstu” lub – inaczej mówiąc – alternatywnego rozwinięcia konceptów, które stały się zasadniczymi przesłankami rozprawy. Nie ukrywam, że moje wątpliwości budzą najbardziej fundamentalne założenia metodologiczne tej pracy, jak choćby wybór kategorii „granicy” wywiedziona z filozofii Heideggera i Derridy. Dyskusyjny wydaje się zwłaszcza patronat autora *Pisma i różnicy*, patronat, z którego autor wyprowadza (nie wiem, czy do końca świadomie) pewne konsekwencje, operując antynomią „afirmacja – negacja” w sposób, który przypomina dekonstrukcjonistyczną praktykę podważania metafizycznych opozycji. Wydaje się (zastrzegam się tu: moje uwagi wynikają z radykalnie odmiennej lektury pism Derridy), że Andrzej Skrendo definiuje znaczenie „granicy” nie zawsze zgodnie z intencjami francuskiego filozofa; pewnym badawczym nadużyciem zdaje się również (moim zdaniem) przypisywanie owej kategorii nadmiernej rangi w refleksji Derridy. Konkluzja, którą szczeniński badacz wyprowadza z wypowiedzi Derridy (w wywiadzie z Attridge’em) jest – trudno oprzeć się takiemu wrażeniu – po prostu mało odkrywczą; „negocjowanie własnej graniczności w dialogu z tradycją” nie jest przecież niczym innym, jak historycznoliterackim banałem. Naprawdę innowacyjne i z ducha Derridiańskie jest sformułowanie inne (o którym autor wspomina zaledwie na marginesie swoich rozważań), tam gdzie jest mowa o „negocjowaniu przez literaturę własnej graniczności” w ramach metafizycznej opozycji „literatura – filozofia”⁴; tu procedura negocjacji prowadzi do dyslokacji, zniesienia owej dystynkcji i rozbitcia mitu języka neutralnego, inteligibilnego, nie „zainfekowanego” retorycznością. Tylko w takim znaczeniu należy rozumieć wypowiedź Derridy: „prawo literatury zmierza do odrzucenia bądź zawieszenia prawa”⁵; literatura sama znosi i rozsada wszelkie dystynkcje. Wszystkie inne przekroczenia (choćby przekrocze-

⁴/ Zob. B. Banasiak *Filozofia „końca filozofii”. Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*, Warszawa 1995; M.P. Markowski *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 140.

⁵/ J. Derrida *Ta dziecina instytucja, zwana literaturą. Rozmowa z D. Attridge*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1999 nr 11-12.

Ubertowska Różewicz transgresywny

nie „wulgarnej opozycji prozy i poezji”⁶) są tylko konsekwencją owego fundamentalnego zniesienia. „Tekst graniczny” to w refleksji Derridy tekst filozoficzny (dyskurs), który nie ukrywa swojej performatywności, lecz ją ujawnia i instrumentalizuje. Filozofia okazuje się w refleksji Derridy szczególnym przypadkiem literackości, tak jak „zdrowie” jest osobliwym, usankcjonowanym społecznie przypadkiem neurozy, a właściwe odczytanie tekstu – wariantem błędnej interpretacji. To znaczenie „graniczności” literatury znajduje zastosowanie tylko w rozdziale drugim książki Andrzeja Skrendo, pisze on o „tekście literackim, który teoretyzuje na swój własny temat”.

Istotniejsza jest jednak – jak sądzę – kwestia inna. „Granica” „graniczność” są w filozofii autora *Chory* pojęciami prowizorycznymi, to owe „stare pojęcia, które trzeba zachować, eksponując zarazem ich ograniczenia”. „Granica” jest – jak można zasadnie domniemywać – pojęciowym reliktem metafizyki obecności, choć nie jest tak „obciążona metafizycznie”, jak „fallogocentryczne” słowa z Derridiańskiego słownika (*arche*, *Logos*, centrum, mowa). Kiedy Derrida w odwołuje się do pojęć „granica”, „rama”, „zewnątrz”⁷, używa ich – jak myślę – w ściśle określonej, pomocniczej funkcji – ich modalność określa przeświadczenie, że oto bez pojęć tych nie można się (jeszcze) obejść, ale (niebawem) zostaną one porzucone lub „zdetronizowane”. Derridiańską „trzecią kategorię”, czyli niejako ekwiwalent „transgresji” (w rozumieniu Andrzeja Skrendo) stanowią raczej dekonstrukcyjno-styczne nierozstrzygalniki: Kantowski *parergon*, Mallarmé’ański *hymen*, Platoński *farmakon*, gram i –zwłaszcza – różnia.

Autor próbuje podtrzymać złudzenie istotności tego pojęcia, odpowiednio przysposabiając w swojej książce fragmenty pism francuskiego filozofa. Zacytowany przez niego fragment *O gramatologii* („nie ma granicy, lecz ekonomiczne rozdzielenie”, s. 36) w oryginale jest częścią szerszego wywodu, poświęconego *Wyznaniom* Rousseau i brzmi następująco:

między autoerotyzmem i heteroerotyzmem nie ma granicy, lecz ekonomiczne rozdzielenie. Różnica uwypukla się wewnątrz tej ogólnej reguły.⁸

To nie granica jest tu centralnym „filozofemem”, przedmiotem rozważań, lecz masturbacja. Fragment ten nie uprawnia więc – jak sądzę – do formułowania generalizujących sądów na temat „granic”, „graniczności” w filozofii Derridy.

Problematyczność „granic” (z której autor uczynił centralną kategorię, podporządkowując jej koncepcję swojej rozprawy) staje się szczególnie widoczna, jeżeli odnieść ją do rzeczywistości tekstualnej. Można bowiem, bez ryzyka nadinterpretacji, stwierdzić, że Derridiańska koncepcja tekstu, pisma usuwa pojęcie

6/ Zob. M.P. Markowski, *Efekt...* s. 262.

7/ Zob. J. Culler *On deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (korzystam z niem. przekł. M. Momberger pt. *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbeck b. Hamburg 1988, s. 216).

8/ J. Derrida *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 213.

Roztrząsania i rozbiory

„graniczy” poza horyzont dyskusji. Jakże mogłoby być inaczej, skoro w rozumieniu filozofa

pismo nigdzie się nie zaczyna i nigdzie nie kończy. Nie istnieje *arche* ani *telos* pisma.⁹

Tymczasem Andrzej Skrendo definiuje „intertekstualność” (metodologiczną kontynuacją Derridiańskiego konceptu „tekstu bez granic”, „gry znaczących odesłań”¹⁰) jako „przekraczanie granic między tekstami”. A przecież statusu intertekstu nie sposób należycie wyjaśnić, posługując się kategoriami „graniczy” czy „graniczności jako trwania u swojego kresu”. Intertekst – że posłużę się efektywnym sformułowaniem z książki Skrendo – niejako „już przemyślał kwestię swojej graniczności” i definiuje siebie inaczej; można mówić o nim w sposób uprawniony tylko jako o tekście, który istnieje w „sieci” relacji powiązań intertekstualnych¹¹, w nieskończonej grze znaczących. Możemy rozważać zaledwie hipotezę tożsamości intertekstu, przybierającej formę ruchu dośrodkowego, skupiania znaczeń w polu rozpleniających się, rozsiewających znaczących; tożsamość ta jednak nie jest w żaden sposób od-graniczona, nie istnieje „u kresu tekstualności”. Tak więc mówienie o „przekraczaniu granic” jest równoznaczne z cofnięciem, zawróceniem refleksji w stronę „dyskursu przed-Derridiańskiego”. Inaczej mówiąc, interpretacja intertekstualnych nawiązań w twórczości Różewicza powinna – jak sądzę – przenieść się na wyższy poziom, na którym pojęcie „graniczy” nie ma już racji bytu.

Graniczność, o której mowa w poszczególnych rozdziałach, zagarnia tak wiele zjawisk historycznoliterackich, poziomów organizacji tekstu, bywa cezurą historycznoliteracką („graniczność Młodej Polski”), referencją, odniesieniem do innych tekstów lub hipotetycznej rzeczywistości pozaliterackiej („wojna, Holocaust”), grą autobiograficzną (*Matka odchodzi*), że zasadne wydaje się pytanie: co w literaturoznawstwie nie jest badaniem „graniczności”, skoro „granicznością” jest niemal wszystko? Niepokojąca jest owa uniwersalność pojęcia, jej status „mega-kategorii”, która – znacząc zbyt wiele – niesie ze sobą niebezpieczeństwo utraty operacyjnej użyteczności. Jej nieprecyzyjne zdefiniowanie (które jest konsekwencją owego nadmiaru kontekstów) sprawia, że czytelnik w trakcie lektury nieustannie zadaje sobie pytanie: czym właściwie jest dla autora „granica tekstu”? Uporczywie posługiwanie się ową kategorią podsusza w gruncie rzeczy odpowiedzi przed-Derridiańskie, niemal „naiwne”: granica (o której wiemy z pierwszego rozdziału, że nie jest linią) w rozważaniach Skrendo staje się jednak „ostatnią literą

⁹ B. Banasiak *Filozofia...*

¹⁰ Derrida *O gramatologii...*, s. 26.

¹¹ Por. S. Balbus *Między stylami*, Kraków 1996, s. 135; Balbus definiuje intertekst jako „punkt przecięcia ogromnej liczby dynamicznych interakcji międzytekstowych”, sytuując go w opozycji wobec „tekstu jako suwerennego, samoistnego utrwalonego faktu językowego”; zob. też L. Jenny *Strategia formy*, przeł. K. i J. Falićcy, „Pamiętnik Literacki” 1988 z. 1, s. 277.

tekstu”, „typograficznym obrysem tekstu na stronie”, „materialnością okładki tomiku poetyckiego”. Być może przyczyną nieporozumień jest (w moim odczuciu) niezbyt fortunne (przywoływane w tytułach podrozdziałów, które projektują lekturę książki) sformułowanie „przekraczanie granic”; tworzy ono jednak, wbrew intencji autora, pewną sugestię materialności, przestrzenności granicy. Autor chyba w zamyśle próbował odtworzyć aporetyczną logikę wywodu dekonstrukcjonistów, której dobrym przykładem są rozważania J. Cullera o „ramie” tekstu. W rozumieniu amerykańskiego literaturoznawcy „ramy nie ma”, a zanikanie owej metafizycznej figury jest „istotą” sztuki¹². Ale „przekraczanie” jest czymś innym niż „zanikanie”, „blaknięcie”, „nicestwienie”, „wyślizgiwanie się bytu” – te ostatnie słowa logicznie wynikają z rozbiórki ontologicznych presupozycji, rozbiórki zmierzającej do wykazania, że to, co „jest”, w istocie znajduje się zawsze wobec siebie w relacji różnicującego rozsunienia.

Sedno sformułowanych tu wątpliwości dotyczy kwestii następującej: na ile zobowiązującym metodologicznie gestem jest w książce szczecińskiego badacza powołanie się na autorytet Derridy w pierwszym, wstępnym rozdziale rozprawy. Można podejrzewać, że autor nie potraktował tego zobowiązania z nadmierną powagą, a ten brak powagi przyczynia się do powstania dość zasadniczych, trudnych do zaakceptowania niekonsekwencji. Ulubioną metodą prowadzenia polemik (które stanowią istotny, dynamiczny „nerw” książki) staje się dla Andrzeja Skrendo tropienie sprzeczności w wywodach adwersarzy (J. Błoński, J. Sławiński, S. Barańczak), tak jak gdyby poszukiwał on w esejach i rozprawach literaturoznawczych jakiejś prawdy dowodliwej, opartej na silnych epistemicznych podstawach. Tymczasem poststrukturalizm, z którego Skrendo wyprowadza swoje rozumienie transgresji i granicy, nie tylko żywi się sprzecznościami, ale wręcz upatruje w aporii, paradoksie (nieosiągalny) ideał, moduł dyskursu odległego do logicznego wywodu, zwięzłego konkluzją, odwołując się w tym swoim dążeniu do rizomatycznego, metaforycznego, retorycznego rozumienia prawdy¹³.

Transgresja: prze- czy wy-kroczenie?

Podobny brak metodologicznego uporządkowania pojęć i procedur analitycznych jest widoczny we fragmentach, w których autor przymierza się do autorskiej redefinicji kategorii transgresji, i w sposobach jej badawczego wykorzystania. W rozumieniu szczecińskiego badacza, powołującego się na ustalenia Foucault i Bataille’a, transgresja powinna stać się trzecią kategorią, wyborem pośrednim pomiędzy destrukcją i konstrukcją, afirmacją i negacją, optymizmem i pesymizmem; definiuje ją więc za pomocą formuł paradoksalnie scalających niegdysiejsze antynomie („afirmująca negacja”, relacje „aprobatywno-negujące”). W roz-

¹² J. Culler *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań literackich*, tłum. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1984 z. 4.

¹³ Zob. E. Kuźma *Perswazywność wypowiedzi teoretycznoliterackiej*, w: tegoż *Między konstrukcją a destrukcją. Szkice z teorii i historii literatury*, Szczecin 1994. s. 191.

Roztrząsania i rozbiory

działach analitycznych natomiast powraca do punktu wyjścia, interpretując wewnątrz- i zewnątrztekstowe przekroczenia w twórczości Różewicza za pomocą pomocy dystynkcji „pozytywne – negatywne”, „afirmacja – negacja”, „heroizm – nihilizm” (oczywiście na pewnym etapie interpretacji eksponując ich rozchwianie lub odwrócenie, choć nie zawsze), w pewnym sensie je restytuując. W każdym razie punkt dojścia stanowi zawsze półśrodek, „quasi-metafizyczna hybryda pojęciowa – relacja aprobatywno-negująca”. Próba uchylecia logiki binarnej w rozdziale pierwszym okazuje się więc niekonsekwentna, jeżeli nie pozorna. Autor nadal myśli w horyzoncie antynomii, które zamierzał przekroczyć, czasami opatrując je jedynie modyfikującym kwantyfikatorem. Trudno więc oprzeć się wrażeniu, że część interpretacji (polemicznych w zamierzeniu autora) nie jest wcale nowatorskim odczytaniem twórczości Różewicza, lecz zaledwie przegrupowaniem w obrębie już istniejących typologii. Do takiego wniosku skłania zwłaszcza polemika autora z tezami Jana Błońskiego. Skoro pisząc o Miłoszu i Różewiczu, Skrendo operuje nadal opozycją „negacja – afirmacja”, paradoksalnie dowodzi, że rozstrzygnięcia krakowskiego krytyka, szkicuującego mapę polskiej poezji, rozpiętą pomiędzy burzącą „stroną Różewicza” i konstruktywną „stroną Miłosza” zachowują swą moc.

Uzasadnione wydaje się więc mniemanie, że „transgresja” jest w książce Andrzeja Skrendo czymś w rodzaju pojęciowego fetysza: adaptacja owego pojęcia zmierzająca do usunięcia z pola znaczeniowego „transgresji” semantyki „wykroczenia”, „ekscesu” prowadzi – moim zdaniem – do stworzenia iluzji nowego znaczenia, instaurowanego na mocy arbitralnej decyzji autora. „Transgresja to pojęcie łatwe i obciążone zarazem”¹⁴ – powiada Derrida w *Jednojęzyczności innego...*, wskazując na niemożność odcięcia w lekturze znaczeń, które zakorzeniły się w tradycji i praktyce użytkowej, bez których „transgresja” traci swą nośność, staje się słowem pozbawionym ciężaru. Rdzeń semantyczny „transgresji” (bez którego staje się ona słowem możliwym do zastąpienia, nie-koniecznym, wymiennym) wyznacza – jak sądzę – jednak Bataille’owski (i Janionowski) moment drastycznego wykroczenia, odsłonięcia aspektów, które kultura wstydliwie ukrywa. Redefinicję, jakiej dokonuje w swojej książce Skrendo, chętnie porównałabym do dosłownego przekładu obcojęzycznego *idiomu* (bo tym w gruncie rzeczy wydaje się wykesponowanie w nowym znaczeniu „prze-” a nie „wykroczenia”), przekładu, w którym zachowana została zewnętrzna powłoka semantyczna, zagubiony zaś bezpowrotnie „idiosynkratyczny” rdzeń pojęcia.

Wyrażam w ten sposób ubolewanie z powodu niewykorzystania możliwości interpretacyjnych, które otwierałyby się wraz z połączeniem w obrębie kategorii transgresji semantyki „ekscesu” i „graniczności” literatury pojmowanej jako doświadczanie swego własnego kresu. Gdyby pójść tym tropem, wówczas w polu zainteresowań badacza twórczości Różewicza musiałyby się znaleźć obszary proble-

¹⁴ J. Derrida *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, „Literatura na Świecie” 1999 nr 11-12, s. 57.

Ubertowska Różewicz transgresywny

mowe dotychczas nieopisane, albo opisane w sposób niedostateczny, a mianowicie – nobilitacja kobiecości, zwłaszcza kobiecej starości, obrazoburcza seksualność, która staje się u Różewicza źródłem konceptów stylizacyjnych i konstrukcyjnych (*Akt przerywany*), w tym także graniczne przejawy seksualności: homoerotyzm (*Białe małżeństwo*), seksualność dziecięca, masturbacja (*Regio*). Drażliwym tematem „transgresyjnym” byłaby wreszcie żydowskość, o której autor *Plaskorzeźby* napomyka coraz częściej w tomikach z lat 90. (choć, co dla niego znamienne, są to wzmianki niezwykle dyskretne, czasami zaszyfrowane w obrębie intertekstualnej gry z utworami Kafki czy Celana, ale ta dyskrecja jest znacząca). Derrida, kiedy w *Jednojęzyczności innego...* mówi o „rodzaju pisania jako przekraczaniu granic”¹⁵, ma właśnie na myśli sytuację powikłanej tożsamości pisarza, trud przywłaszczania, przyswajania na nowo języka ojczystego, który jest dla niego – Żyda, wywodzącego się z arabskiej enklawy francuskojęzycznej – zarazem językiem obcym, wywłaszczonym. Taka tematologiczna interpretacja musiałaby się rozwijać w porządku organicznego zespolenia z analizą „granicznych obszarów języka”: wulgaryzmów, bełkotu czy – szerzej – mowy asemantycznej), poetyki milczenia, stylizacji na język aliteracki, języka „prostego człowieka”, wypowiedzi na granicy czytelności. Dobrym źródłem inspiracji okazałyby się tu niewątpliwie propozycje badawcze Rolanda Barthes’a, którego Skrendo w pierwszym rozdziale przywołuje, by zaraz – chyba jednak zbyt pochopnie – porzucić. A właśnie Barthes wypracował doskonale instrumentarium badawcze, przydatne do deskrypcji tak rozumianej (tematologiczno-formalnej) transgresywności literatury, poddając niezwykle inspirującym analizom praktyki pisarskie w ramach „poetyki wstrząsu”, która „tnie zasłonę, rozpuszcza zakrzepłą smołę mistyfikacji”, „rozcieńcza smołowanie logosfery”¹⁶.

Można odnieść wrażenie, że autor nie dość mocno zaakcentował dialektyczność postoświeceniowej formacji myślowej, której „ojcem duchowym” staje się w jego książce Th.W. Adorno. Wizerunek Różewicza jako człowieka Oświecenia (to zwińczenie wątku polemiki autora *Niepokoju* z Miłoszem i postmodernizmem w książce Skrendo) wchodzi zresztą w trudny do oswojenia konflikt z obrazem poety jako poszukiwacza formuły „doczesnej transcendencji”, który wyłania się z rozdziału o powinowactwie z Levinasowską etyką „inności”. Zasadne wydaje się więc pytanie: czy w sporze Derridy z Levinasem Różewicz nie opowiedziałby się raczej po stronie tego pierwszego? Wracam jednak do myśli Frankfurtczyka. „Metaforyka solarna”, którą Andrzej Skrendo czyni obrazowym centrum dyskursu Oświecenia, wydaje się w filozofii Adorno metaforyką wielce dwuznaczną. „Światło Rozumu” w *Dialektyce Oświecenia* podlega przecież radykalnej, szyderczej krytyce immanentnej i w rezultacie okazuje się eklipsą, światłem prześlepiającym „ja” poznające, odcinającym podmiot od weryfikującego kontaktu z rzeczywistością, umożliwiając regresywne przekształcenie Rozumu w „irracjonalną

¹⁵ Tamże.

¹⁶ R. Barthes *Lektury*, wybór, oprac., posłowie M.P. Markowski, Warszawa 2001, s. 167-172.

nieprzejrzystość nowego mitu”¹⁷. W myśleniu Adorno metafora Światła zawiera w sobie sens diametralnie odmienny od tego, jaki usiłuje jej przypisać Skrendo – patronuje Oświeceniowi totalitarnemu, które Adorno w swojej krytyce przewycięża. Część badaczy jego dorobku myślowego uważa nawet, że autor *Minima moralia* wychodzi z owej źródłowej krytyki Oświecenia jako filozof postmodernistyczny¹⁸. Różewicz zdaje się wpisywać w tak właśnie rozumiany nurt krytyki „totalitarnego Oświecenia” – Owidiuszowski „wiek żelaza” z „nożyka profesora” ma wszak swoje przedłużenie w obrazie pociągów jadących do „Oświęcimia Teresina Gross-Rosen Dachau”. Część druga poematu *recycling (Złoto)* jest przejrzystą ilustracją skutków panoszenia się totalnej kontroli „rozumu instrumentalnego”, który prowadzi do „traktowania bytu w aspekcie przetwarzania i zarządzania” i w konsekwencji do urzeczowienia suwerennej jednostki.

Ta dość obszerna polemika jest próbą wpisania się w spór zainicjowany przez autora książki *Tadeusz Różewicz i granice literatury*. W niczym nie zmienia ona faktu, iż rozprawa Andrzeja Skrendo jest ważką, istotną pozycją literaturoznawczą nie tylko w obrębie różewiczologii. Wydaje się ona świadectwem imponującej erudycji, niepowierzchownego odczytania w dziełach klasyków filozofii, a także umiejętności użytkowania współczesnych, poststrukturalistycznych konceptów filozoficznych w funkcji kategorii literaturoznawczego opisu. Szczecińskiemu teoretykowi literatury udało się połączyć „pokorę badawczą”, metodologiczną wierność sprzecznościom immanentnie istniejącym w dziele Różewicza z manifestacją podmiotowości badawczej, śmiałym ujawnianiem wyrazistej dykcji, własnego „charakteru pisma”, który jest udatną mieszanką nieprzeciętnej sprawności warsztatowej, pasji, odwagi intelektualnej.

Aleksandra UBERTOWSKA

^{17/} Por. rozważania o „patriarchalnym micie solarnym, [który] obraca się przeciwko sobie” (Th.W. Adorno, M. Horkheimer *Dialektyka Oświecenia*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 27).

^{18/} Zob. M. Siemiek (posłowie pt.) *Rozum między światłem a cieniem Oświecenia*. w: Th.W. Adorno, M. Horkheimer *Dialektyka Oświecenia*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986; P. Dehnel *Postmodernista Theodor W. Adorno*, „Odra” 2000 nr 11.

Obrządki żałoby, porządki słowa

Problem słowa żałobnego, elegijnego czy funebralnego stał się – można tak chyba stwierdzić – jednym z zagadnień kształtujących współczesny „idiom” literaturoznawczy¹. Obecna w polskiej literaturze problematyka „utraconych szans”, „rozmytych tradycji”, „życia na niby” wymuszała od dawna refleksję nad przeróżnymi „obiektami utraconymi” naszego piśmiennictwa². Z drugiej strony sam dyskurs teoretycznoliteracki przeżył rodzaj „hekatomby” wielu właściwych mu problemów (*mimesis*, autor, prawda w literaturze i wiele innych). Nie dziwi przeto „żałobne” nastroje niektórych badaczy (zwłaszcza spod herbu dekonstrukcji), którzy przyjmują postawę pożegnalną i interesują się literackimi dylematami „utrąty”, Freudowską „pracą żałoby”, by traktować rozliczne odrzucone zagadnienia teorii jako byty „fantomatyczne” i z tej perspektywy je analizować. Te dwa osobne zjawiska stały się pretekstami (pre-tekstami?) dla książki Krzysztofa Kłosińskiego *Poezja żalu*³.

Wśród uwag wstępnych autor przywołał nazwiska Freuda i Lacana, potem Deridy (w dalszych partiach dołączy doń Paul de Man), by zasygnalizować chęć odczytania – w oparciu o myśl wymienionych autorów – wybranych polskich utworów poetyckich minionego stulecia (ale nie tylko) opisujących doświadczenie żalu. Taki zamiar konsekwentnie przeprowadzony zakładać musi – rzecz jasna – próbę rewizji wielu ustalonych odczytań arcydzieł polskiej liryki i już z tego względu zasługuje na baczniejszą uwagę. O owej konsekwencji zapewnia autor w jednozd-

1/ Z niedawno wydanych prac można wymienić *Gest pożegnania* Anny Legeżyńskiej oraz *Mikrologi ze śmiercią* Przemysława Czaplńskiego.

2/ Przykładem – jednym z wielu – może być chociażby artykuł Marka Zaleskiego *Zagubiona szansa*, w: tenże, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996.

3/ K. Kłosiński *Poezja żalu*, Katowice 2001.

Roztrząsania i rozbiory

niowym dopisku w zakończeniu, gdzie prosi, „aby Czytelnik zechciał przyjąć ten zbiór jako pewną przemyślaną całość”.

Książkę otwierają dwa szkice, które chętnie nazwałbym apokryfami interpretacyjnymi. Kłosiński – pomijając rozliczne wcześniejsze egzegezy – odczytuje na nowo wiersz Szymborskiej *Radość pisania*, by odkryć, że jest to w istocie utwór żałobny. Na poparcie tego „podejrzenia” przedstawia wszakże dowody dość mało przekonujące. Pierwszym z nich ma być ostatnie słowo wiersza, wywiedzione etymologicznie od „śmierci” („zemsta ręki śmiertelnej”). Innym argumentem – sąsiadowanie utworu z wierszem *Pamięć nareszcie*, obrazującym żalobę po stracie rodziców... Cóż, skoro interpretator szuka dowodów nie w tekście, a w jego okolicy (i to nie w pierwotnej edycji wiersza, lecz w *Wyborze twierszy* z roku 1973!), to raczej trudno mu czytelnika zjednać. Jednakowoż Kłosiński znajduje i przesłankę ogólniejszą „żałobności” wiersza noblistki, gdyż pisze ona o świecie, którego najważniejszą cechą jest jego zależność od autorskiej świadomości („napisana sarna”, „napisany las”). Chodzi, rzecz oczywista, o fenomenologiczną intencjonalność świata przedstawionego, którą przywoływany przez autora Derrida traktuje jako wyrazisty przykład „ontologii” fenomenów, które zawsze są nieco widmowate. Stąd literatura każdym z wykreowanych światów przypomina o śmiertelności wszystkiego, o fantomowatości każdego ze zjawisk z naszą egzystencją włącznie. Sądzę, że „apokryficzna” wyprawa interpretacyjna służyła autorowi zwyczajnie dla wprowadzenia owej uniwersalizującej refleksji w części otwierającej *Poezję żalu*.

Drugi rozdział to *Bigos-kosmos. Opis bigosu w „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza*. Sposób potraktowania interpretowanego utworu – podobny; z pominięciem legiona mickiewiczologów Kłosiński inicjuje grę z tekstem wieszczca. To już nie tylko apokryf interpretacyjny, to – jak sądzę – po prostu przykład lektury inspirowanej przez Rolanda Barthes’a. Krytyk francuski pisał kiedyś w *Teorii tekstu* o sensoproduktywności, którą rozumiał m.in. jako zdolność tekstu do zarażania czytelnika swymi praktykami nazewniczymi, prowokowania do twórczości czytelniczej, swobodnego wplatania w utwory wątków itp. Kłosiński zaproponował porównanie opisu bigosu z fragmentami *Przemian* Owidiusza – przedstawienie stworzenia świata z czterech żywiołów znajduje swą rzekomą analogię w zagotowywaniu bigosu w kociołkach. Nie mówię tak, by trywializować wypowiedź autora, lecz by podkreślić celowość i konsekwencję jego metody. Czytając opis bigosu, Kłosiński odsłania możliwość takiej lektury tekstu niewspółczesnego, by pokazać, że i on stać się może powodem do odczucia czy wydobycia Barthesowskiej „przyjemności tekstu”. Najchętniej cytuje same interpretowane teksty, ogląda słowo po słowie, wychwytuje nawet błędy czy niekonsekwencje wieszczca. Słowo literackie – wbrew opiniom tych, co czasem rzucają anatemy na postrukturalistów za ich domniemane lekceważenie dla literatury – okazuje się tutaj z radością czy nawet rozkoszą dotykane i w konsekwencji ożywiane (krytyk to pasożyt, ale i żywiciel, wedle formuły Blooma). Zdziwić się jedynie można, czemuż to rozdział o Mickiewiczowskim bigosie znalazł się w książce o poezji żałobnej. Otóż cały wywód służy udowodnieniu,

Mizerkiewicz Obrządki żaloby, porządki słowa

że romantyczny arcy poeta opisywał świat nie po to, by uczynić zeń poemat o metafizycznym ładzie świata (jak tego chciał Miłosz), ale w celu ujawnienia własnej podmiotowości twórczej. Zabiegi językowe poety stanowią, zdaniem filologa, świadectwo, iż świat opisywany jest przez romantycznego ironistę, który wie, że świat literacki zawsze zostaje zapośredniczony przez słowo, stąd wszelka realność w takim przedstawieniu jest „wiecznym znikaniem, cieniem, żalem”.

Trzy kolejne części to szkice poświęcone poezji emigrantów: Sułkowskiego, Wittlina i Iwaniuka. Kłosiński wziął bowiem udział w pracach polonistyki katowickiej, która od końca lat 80. włączyła się bardzo czynnie w wysiłek wprowadzania do krajowych badań literaturoznawczych mniej znanych dzieł poetów-uchodźców. Szkic o poezji religijnej Tadeusza Sułkowskiego posiada przeto charakter wprowadzenia do badań nad ową twórczością. Kłosiński przypomina o przedwojennych fascynacjach Sułkowskiego Wierzyńskim, następnie analizuje tomik *Żal niedoskonały*, odślaniając odmienność poetyckiej religijności Sułkowskiego i Lieberta. Potem przez wiersze wojenne (motyw zgody na doświadczenie zesłane przez Opatrzność) dochodzi do programu „reistycznej” twórczości powojennej, gdy Sułkowski – czyniąc zresztą tak w myśl niektórych „dyrektyw” Miłosza – opisywał widzialny świat, by ocalić właściwą poetom „radość pisania”.

Kontynuacją problematyki żalu religijnego jest *Lament barana ofiarnego* Józefa Wittlina, interpretowany w kolejnym rozdziale. To jeden z najbardziej błyskotliwych tekstów w książce. Kłosiński zafrapowany został nowym ujęciem biblijnej sceny ofiarowania Izaaka, które dokonuje się z punktu widzenia oddanego na śmierć zwierzęcia. Uniknął przy tym sprowadzenia utworu do najoczywistszego kontekstu Holocaustu, by zamiast tego zaproponować ogólniejszą, ale za to i donioślejszą lekturę. Przywołał wcześniejsze odczytania owej sceny, dokonane przez Aberlarda (z perspektywy racji boskich), Kierkegaarda (Abraham) i Tomasza Manna (Izaak). Zaskakujące ujęcie Wittlina wpisuje go w nurt powojennej refleksji o poszerzonym zakresie współczucia cierpiącym, którą znamy chociażby z *Dzienników* Gombrowicza (cierpiący pies, zagłada żuków nadmorskich). Kłosiński uznaje Derridę za kontynuatora takiej powojennej moralistyki (choć pamiętać z pewnością należy o zwłaszcza o Levinasie). Znajduje i u niego wykładnię dylematów Abrahama, która prowadzi do wniosku, iż „każdy prosi nas w każdej chwili, abymy się zachowali jako rycerze wiary”.

Od innej strony podejmuje tytułowy problem książki artykuł *Żaloba słowa*. Kłosiński interesuje się w nim epizodem „dwujęzyczności” w poezji Wacława Iwaniuka, czyli odczytuje anglojęzyczny zbiór *Evenings on Lake Ontario (Wieczory nad Jeziorem Ontario)*. Iwaniuk należał do tych poetów, którzy czas drugiej wojny przeżyli jako doświadczenie traumatyczne, stąd autor „przykłada” język psychoanalityczny do jego wierszy. Poeta z narastającą siłą podkreślał niewydolność ekspresyjną słowa, jego kłamliwość, zdradliwość poetyzmów. Z tego względu zdecydował się na ryzykowny przeskok – napisał zbiór wierszy po angielsku, w których posłużył się słowem maksymalnie sprozaizowanym. Poezja anglojęzyczna, w której tradycję się właśnie wpisywał, posiadała rozliczne modele opisywania codzien-

Roztrząsania i rozbiory

ności, ponadto przeskokowi językowemu towarzyszyła zmiana tematyki – Iwaniuk opowiadał o oswojaniu przestrzeni kanadyjskiej. Zabieg terapeutyczny okazał się wszak fortunny tylko częściowo. Niedokonana – jak mawiał Freud – „paca żałoby” w polskim języku spowodowała, że możliwość odzyskania utraconych przez traumę obiektów symbolicznych (ojczyzna, dzieciństwo, wspomnienie rodziców itp.) została zaprzepaszczone. Stąd Kłosiński stwierdza: „Figurą poety pozostanie więc postać żeglującego podziemną rzeką Charona, który nie dociera na drugi brzeg”.

Dwa kolejne rozdziały poświęcone są twórczości Czesława Miłosza. W pierwszym – luźno tylko związanym z tematem żalu – poruszony zostaje problem tożsamości. W cytowanych przez filologa słowach (które stały się tytułem szkicu) poeta stwierdza: „wymyka mi się moja ledwo odczuta esencja”. Kłosiński ujawnia ciągle niezadowolone twórcy z uzyskanej samowiedzy, wykreowanego autoportretu itd., czyli cały ów wysiłek nieustannego reinterpretowania własnej biografii, o którym przypomniał niedawno Błoński z okazji wydania tomu *Druka przestrzeń*⁴. Następna część to *Mnemozynie. Motyw „płaczki żałobnej” u Miłosza*. Autor podejmuje wątek z wcześniejszych rozdziałów – bolesnego węzła wiążącego poezję z wojenną traumą. Interpretator dokonał tutaj sztuczki nie lada – odczytał tak teksty Miłosza, by odnaleźć ich pokrewieństwo z dekonstrukcjonistycznymi teoriami języka żałoby. Punktem wyjścia jest znany dwuwers z liryku *W Warszawie*: „Czy na to jestem stworzony, / By zostać płaczką żałobną?” Punktem dojścia – wywiedziona z teorii de Mana i Derridy propozycja odwrócenia porządku wyrażen zastosowanych przez Miłosza. Czyli stwierdzenie – bo tu czytelnik książki sam musi sobie dopowiedzieć – że bycie płaczką żałobną stwarza człowieka. Paradoks ten pozwala się wytłumaczyć przez odwołanie do Derridiańskiej koncepcji jednostki określonej przez poczucie śmiertelności innego. I jest to zapewne myśl trafna, na jej poparcie mogę przypomnieć znany motyw twórczości Miłosza – współczucie, które wyrażało się na przykład w zdolności wyobraźniowego uobecniania ludzi cierpiących. Tak jak w zakończeniu *Zniewolonego umysłu*, gdzie bycie poetą oznacza umiejętność „widzenia, co się dzieje w Nebrasce i w Pradze, w krajach bałtyckich i na brzegach Oceanu Lodowatego”.

Książkę zamyka studium „*Niepokój*” *Tadeusza Różewicza*. Słusznie znalazło się ono na końcu, gdyż zbiera różne wątki pracy i najdobitniej wyraża zamierzenie reinterpretacyjne Kłosińskiego. Tym razem filolog często przywołuje wypowiedzi krytycznoliterackie (Wyka, Błoński, Kornhauser), filologiczne (Balcerzan) i podręcznikowe (Burkot, Chrzastowska i Wysłouch), by zaproponować własne spojrzenie na debiutanckie wiersze autora *Ocalonego*. Przede wszystkim nie zgadza się z zapewnieniami o „realizmie” poezji Różewicza. Swoją wywód podpira dociekliwymi egzegezami mającymi na celu wydobyć uderzającą nieraz literackości owych liryków (na przykład dowodzi dwuznaczności słowa „rzeź” w słynnej frazie

⁴ *Umiejętność odnawiania. Z prof. J. Błońskim rozmawiają T. Fiałkowski i A. Franaszek*, „Tygodnik Powszechny” 2002 nr 9.

Mizerkiewicz Obrządki żaloby, porządki słowa

„ocalałem prowadzony na rzeź”). Przypomina stanowisko Jastruna i Miłosza, którzy widzieli szansę na ocalenie dla słowa poetyckiego po wojnie oraz zwracali się do zmarłych (chwył prozopopei), przystając na fakt, że tak naprawdę mówią do żywych o zmarłych. W ten sposób wskazuje autor na odmienność postawy Różewicza, dla którego pomordowani i straceni stanowili odkrycie Innego, czyli niemożliwość przyswojenia sobie zdarzenia ich śmierci, niemożliwość zamknięcia *ego* czy jaźni przez przyswajającą ich odejście „pracę żaloby”. Z tego względu – jak udowodnia Kłosiński – wczesne teksty poety posiadają znamiona zapisów doznań halucynacyjnych i psychotycznych. Rozliczne obiekty utracone powracają niespodziewanie w poezji, zaburzają tok wypowiedzi, prowadzą do „urzeczowienia” znaków raczej niż do języka poezji realistycznej. To nie tyle poezja, która nie może otrząsnąć się z obrazów koszmaru wojennego, ale w jeszcze większym poezja, której bohater wziął znaki za rzeczywistość, utracił zdolność symbolizacji świata. Prowadzi to również do nowego ujęcia motywu maski, obecnego w owych wierszach; maską jest język, gdyż słowa mieszczą wiele sprzecznych znaczeń, są wręcz otwarte znaczeniowo, zakrywają i ujawniają nieprecyzowalne treści. Otwarty na Innego poeta nie potrafi więc przyłgnąć do powojennej codzienności: „zwyczajność sięga karnawału pod spojrzeniem zmarłych, także nas, którzy żyjemy, którzy przeżyliśmy”.

Jak zatem wygląda owa „przemyślana całość” Kłosińskiego? Udanie uniknął autor żarłocznosci dyskursu żalobnego. Jedyne dwie pierwsze części ukazywały możliwość czytania każdego dzieła w kontekście „utruty”. Wiemy przecież jednak, że za problemami świata znikającego za słownym przedstawieniem stoi mnóstwo znanych wypowiedzi filologicznych na temat niewyrażalności, z estetyką wzniosłości na czele. Z tego względu o wiele bardziej intrygujące poznawczo okazuje się skupienie uwagi na przypadkach, w których problem żaloby był stematyzowanym, wyodrębnionym przez poetów zagadnieniem. Pomysł Kłosińskiego polegał na tym, by ukazać różne sposoby poetyckiej artykulacji doznań żalobnych, będących reakcją na to samo doświadczenie kulturowe – koszmar drugiej wojny. Omówione powyżej szkice i studia ukazywały problem w jego rosnącym dramatyzmie: od żaloby łatwiej przezwyciężanej dzięki religijnemu „zawierzeniu” i poczuciu artystycznego spełnienia (Sułkowski), przez żalobę, która odbiera racjom religijnym możliwość tłumaczenia rzezi wojennych (Wittlin), żalobę, w wyniku której ucieka się w dwujęzyczność, co jednak ukazuje niepełność spełnienia się w artyzmie (Iwaniuk), dalej – żalobę świadomie przeżywaną jako naznaczanie podmiotowości przez śmiertelność innego, gdzie zarówno racje religijne, jak i powinności pisarskie zostały ostro zrewidowane, ale i ocalone (Miłosz), aż po przypadek, w którym naznaczanie podmiotu śmiertelnością okazało się swego rodzaju napiętnowaniem, co doprowadziło do przypadku najobfitszego w symptomy żaloby, opisującego jej mutacje i destruktywne interwencje w świat wyobraźni twórczej (Różewicz). Otrzymujemy w sumie wypowiedź spójną i metodologicznie doniosłą, jako że zakres metajęzykowych propozycji Kłosińskiego stanowić może propozycję dla każdego, kto będzie się odtąd parał z tematyką żalobną.

Roztrząsania i rozbiory

Na koniec zgłosić chciałbym dwa drobne zastrzeżenia. Po pierwsze, czytelnik może chwilami domagać się innego metajęzyka niż piśmiennictwo modnych Francuzów. Druga sprawa – w tytule książki pojawia się „żał”, jednak w książce najczęściej jest mowa o żalobie. Utożsamienie tych pojęć może być tylko umowne, gdyż skrupulatniejsza „żałologia” musiałaby objąć swą refleksją żale „łżejszego kalibru”, niewynikające z traumy, lecz notujące żal porzuconej kochanki, smutek myśli o przemijalności itp. Ciekawe też, że w tekście Kłosińskiego, w tonie jego wypowiedzi, nie ma wisielczego nastrojenia. Wręcz przeciwnie – jego to egzegza to przykład „gorącego” obcowania z tekstami, autor – jak to mawiamy za Barthes’em i Markowskim – „czyta ciałem”, gdyż co rusz znajdujemy ślady jego spontanicznego reagowania na znajdowane w utworze niespodzianki, fascynujące koincydencje rymów, „odbrzmiewania” motywów. Kłosiński często opatruje stwierdzenia wykrzyknieniami, stawia rozmnożone z nagłą pytańki, czyli zarysowuje przed odbiorcą scenę lektury i inscenizuje nieco akt czytania. W tym ostatnim sensie *Poezja żalu* stanowi przekonującą lekcję interpretacji, w której nie nuda i żale profesjonala, ale – przekorna nieco – radość czytania dochodzi do głosu. I w tej dwuznacznej radości czytania żalobnych utworów tkwi sporo uroku książki Krzysztofa Kłosińskiego.

Tomasz MIZERKIEWICZ

List z podróży współczesnego etnologa

Zygmunt Bauman w tekście *Prawodawcy i tłumacze* stwierdził, że „analiza ponowoczesności nie może być niczym innym, jak listem z podróży”¹. Wydaje się, że dotknął on tym samym czulego miejsca współczesnej humanistyki, która stara się dokonywać analizy ponowoczesności, a to pojęcie pod pewnymi względami zaczyna być traktowane jako synonim współczesności. Myśl humanistyczna zawsze chciała opisywać rzeczywistość i ponadto – być naukową, co znaczy też – poważnie traktowaną. Po latach pozytywistycznej „dyskryminacji” zaczyna ona pretendować do miana dziedziny refleksji najbardziej adekwatnie opisującej przygody myśli ludzkiej po tym, jak nauki ścisłe przeszły na stronę techniki, realizując ideały Bacona. Strukturalizm dał jej wreszcie w miarę ścisłą metodę, a to dodało upragnionej pewności siebie i naukowej powagi. A list? – to brzmi tak nienaukowo!

Czas pokazał, że najbardziej zyskały na opisanym pokrótce procesie dwie humanistyczne „kuzynki” – poetyka i etnologia. Pierwsza, bo w ponowoczesności karierę zrobiły takie pojęcia, jak interpretacja, retoryka, fikcja, metafora, narracja czy tekst. Druga, gdyż okazało się, że oprócz uczestnictwa w kulturze ludzi interesuje badanie istoty kultury jako takiej, a wielość informacji o egzotycznych dotąd zjawiskach pozwoliła na porównywanie, wyciąganie wniosków i relatywizowanie. Etnologia mogła zacząć obejmować całą przestrzeń współczesności w jej różnorodności, mogła zacząć korzystać z wielu tekstów i dostępnych teorii. Na jej gruncie dobrą metodą stała się interdyscyplinarność, która pośrednio przyczyniła się do rozluźnienia toku wywodu naukowego i w ten sposób nawet list może być tekstem naukowym.

¹ Cyt. za *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 281.

Roztrząsania i rozbiory

Wróćmy jeszcze do formuły Baumana. W dalszym ciągu wspomnianego tekstu autor tłumaczy, że każda relacja opisująca tę część „naszych czasów” nazywaną ponowoczesnością, a najczęściej postmodernizmem² musi być jednorazowa, fragmentaryczna, doraźna i bez pretensji do uogólnień. List z podróży nie może być bowiem niczym więcej, jak zapisem chwilowych wrażeń, jednostronnego patrzenia bez dystansu, do uzyskania którego w tym wypadku potrzeba pojęcia czasu i zmiany miejsca. W podróży nastawieni jesteśmy na chłonięcie, odurzeni egzotyką albo co najmniej atmosferą inną od tej, którą mamy na co dzień. List świadczy więc o niepewnym statusie „ontologicznym” piszącego wobec adresata: jest on i tu, i tam, niby wyjechał, a ciągle pamięta o tamtym miejscu i sobie w tamtym miejscu. Opisując egzotykę, nie jest jej w stanie opisać naprawdę. Jest jak Simmlowski Obcy – w niej chwilowo i poza nią na niby. Analiza ponowoczesności jest zatem zawsze skazana na fałsz i udawanie. Do różnorodności świata nie mamy w dodatku dostępu, natłok informacji teoretycznie zwiększa naszą wiedzę o nim, ale jest to wiedza potencjalna, pozorna. Na razie można pisać tylko listy z podróży, często kiczowate pocztówki wykorzystujące dostępne już klisze i hasła. Można podróżować po kulturze i być przygotowanym na „procesję symulaków”, i pisać listy na miarę czasów, żegnając dawną sztukę ich pisania, znajome formuły i zwroty.

Takim listem z podróży po współczesnej kulturze jest książka etnologa i polonisty, profesora Piotra Kowalskiego, pt. *Odyseje nasze byle jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie we współczesnej kulturze*. Wpisuje się ona w formułę Baumana, ale interpretuje ją na nowo: dzisiejsze podróże po świecie są łatwe i przyjemne, egzotyka została zastąpiona skansenami i rezerwatami z „prawdziwymi Indianami”, przemieszczanie się stało się tańsze i „wczasowe”. Wszystko wiemy o kraju, do którego zmierzamy dzięki przewodnikom i ludziom, którzy wcześniej przeżyli wszystko za nas. Osobisty kontakt z dziełami sztuki jest prawie niemożliwy, wszystko zostało już bowiem opisane i opatrzone etykietką „arcydzieło”. Dlatego w tej sytuacji to podróżowanie – ale po kulturze – nabrało znamion dawnych podróży. Jest to doświadczenie nowej, wymagającej dopiero nazwania przestrzeni, które wymaga innej wrażliwości, no i jest tak samo paradoksalnie niemożliwe. Dlatego rozdziały o typowych podróżach rażą nadinterpretacją oczywistych i wcale nie tak skomplikowanych i tajemniczych zjawisk, jak robienie zdjęć i oglądanie ich potem w albumie czy bawienie się pilotem od telewizora. Za to rozdziały próbujące opisać (niczym w liście) w chwilowej impresji i bez oceny zjawiska takie, jak Internet czy filmy postmodernistyczne D. Lynch'a urzekają odwagą podjęcia ryzyka opisu tak świeżej części rzeczywistości. W tej części *Odyseje* są właśnie pasjonującym listem z podróży.

Podróże po kulturze – hasło to brzmi bardzo ogólnie. Ponowoczesny list nie może być jednak inny, musi ujmować jak największe przestrzenie kultury. Jak na

² Zob. definicję postmodernizmu, w: *Postmodernizm...*, s. 7; zdając sobie sprawę z różnic pomiędzy pojęciami, ale na gruncie polskim wydaje się to nie aż tak płynne. „Ponowoczesność” jest bardziej ogólna, postmodernizm może bardziej odnosić się do refleksji humanistycznej.

Dąbrowska List z podróży współczesnego

list (?) przystało, książka Piotra Kowalskiego zawiera zdjęcia, począwszy od tego na okładce. Jest ono celowo poruszone, co daje efekt rozmazania i zamglenia przestrzeni. Przedstawia drogę biegnącą donikąd, w nieokreślonej jasności, a tę spokojną i wyważoną kompozycję rozdziera biały zygzak niczym nieubłagana prozaiczność i bylejałość naszych współczesnych dróg i podróży, zabierająca osobiste doświadczenie, burząca harmonię kontemplacji. Zdjęcia towarzyszą również tekstom poszczególnych rozdziałów czy to jako ilustracje (kultura obrazkowa?), czy jako komentarze do opisywanych zjawisk.

Autor przejął się jednak dyskursem postmodernistycznym w etnologii, z czego tłumaczy się pisząc, że zgadza się z postmodernistami – wszelkie, nawet naukowe pisanie jest fikcją, tzn. „czymś skonstruowanym, wymodelowanym” (s. 48). Dlatego rezygnuje z szansy ostatecznych rozstrzygnięć. Woli pisać list o wszystkim i o niczym, czerpiący z wielu dziedzin nauki i paranoi, list opisujący szeroki zakres problemów, równouprawniający zjawiska z kultury wysokiej i niskiej, niepoddający niczego ocenie, relacjonujący jedynie fakty według teorii lub tylko intuicji. Wydaje się jednak, że porządkowanie zjawisk związanych z drogą, przestrzenią i podróżowaniem we współczesnej kulturze jest zbyt ambitnym zadaniem, z którego realizacji nie wynika nic poza ułożeniem w pewnej kolejności pewnej garści dowolnie przez autora dobranych faktów. I znowu można bronić takiego gestu – list nie może robić nic więcej, list nie wartościuje, nie systematyzuje, a tylko opisuje i co najwyżej czasem interpretuje. Książka Piotra Kowalskiego zbliża się do takiego listu: dla autora wszystko w kulturze może kojarzyć się z drogą lub podróżą. Rolę porządkującą spełniają głównie rozdziały, stanowiące autorską próbę sprobrematyzowania tematu. Rozpoczynamy więc od analizy fenomenu zdjęć z podróży, by za chwilę przejść do współczesnych wycieczek interpretowanych jako dreptanie w miejscu Pana Dulskiego, czyli podróżowanie pozorne. Gestem porządkującym jest też próba zebrania rozmaitych refleksji wielu innych autorów interesujących się t y l k o tematem podróży lub t y l k o drogi, w odróżnieniu od prof. Kowalskiego, którego interesuje wszystko. Zastanawiam się jednak, czy przypadkiem nie tak się dzieje dziś, gdy nie ma autonomicznych zjawisk i wszystko wpływa na wszystko jak w teorii chaosu. Stąd ciekawy rozdział przedstawiający cztery kategorie wędrowca, opisane przez Baumaną (*sic!*). Często jednak odniesienia i cytaty do ojców socjologii, np. Simmla czy Benajmina, odnoszą się do ich komentarzów. W ten sposób tekst Kowalskiego staje się hiperintertekstualny, wymaga znajomości innych tekstów, oryginalność zaczyna polegać tu na takim, a nie innym zestawieniu cytatów. Zaczyna to być obecne zwłaszcza wtedy, gdy dają o sobie znać polonistyczne zainteresowania autora: przywołany zostaje Białoszewski i jego *donosy rzeczywistości*, a także J.M. Rymkiewicz z *Rozmowami polskimi latem...*, przykłady o tyle ważne, co zastanawiające swoim wyborem. Świetnym tekstem, doskonale odnoszącym się do współczesnej nudy podróżowania byłby np. reportaż Z. Uniłowskiego *Zyto w dżungli* z lat dwudziestych ubiegłego wieku, zapis doświadczenia człowieka z Europy, który przybył do tropików po przygodę, a znalazł tam obcość, „cepelię” i własną nudę. Ale to zapewne temat na inną książkę.

Roztrząsania i rozbiory

Tak samo nie bardzo wiadomo, z czym ma się dokładnie wiązać temat „małych ojczyzn” i po co jest poruszany, ma on bowiem wiele wspólnego z przestrzenią, ale z podróżowaniem też („Tymczasem przenoś moją duszę utęsknioną...”). Takie zmieszanie problemów nie sprzyja przejrzystości tekstu, czyni go za to dygresyjnym i przyjemnie erudycyjnym. Problem tożsamości pojawia się w pewnym momencie efektownie jak kometa na niebie – i równie szybko znika. A jest to problem ważny i w liście z podróży po współczesnej kulturze można by poświęcić mu dużo więcej miejsca.

Na szczęście po tej porcji nie do końca zrozumiałych wyborów dochodzimy do rozdziałów o kulturze masowej, której humaniści boją się jak ognia. Autor bierze na warsztat i dokładnie analizuje filmy mające cokolwiek wspólnego z drogą, np. amerykańskie filmy drogi z lat 60. lub z podróżowaniem i przestrzenią np. kultowy *Matrix* czy *Thelma i Louise*. Gorzej pod względem świeżości opisu prezentują się zakupy w hipermarkecie czy agroturystyka, niemniej są to na pewno zjawiska obecne w przestrzeni współczesności i chwała autorowi za ich podjęcie. Interesujące i na miejscu są za to rozważania o Internecie. Medium to dało szansę człowiekowi na superszybką podróż po wirtualnym świecie informacji, który wykracza poza potoczne doświadczenie. Nowocześni podróżnicy internetowi, surfujący po łączach i światłowodach, mogą zmierzyć się z niebezpieczeństwami dorównującymi skutkami dawnym eskapadom, np. z wirusami komputerowymi albo z nielegalnymi witrynami. Być może postpostnowoczesny list z podróży po współczesności będzie listem tylko *mail*-owym, schematycznym i co sekundę uaktualnianym.

List z podróży, nawet *mail*-owy, ma zawsze konkretnego adresata. Od rodzaju relacji łączącej nadawcę z odbiorcą zależy treść i forma listu. W przypadku przywoływanej tu książki trudno powiedzieć, kto mógłby być jej adresatem. Napisana jest ona bowiem przyciężkim stylem, trudnym w odbiorze dla przeciętnego zjadacza chleba. Język jej wskazuje na fachowców – wiele tu terminów, przypisów i cytatów. Przypuszczać jednak można, że niewielu byłoby zainteresowanych tematem, który – jak się zdaje – pasuje na ujęcie go w literaturę, w esej chociażby. I brzmi dość nienaukowo. Mniej zaś uodporniony na język naukowy uczestnik kultury, któremu spodoba się tytuł książki i zdjęcie na okładce, po kilku stronach odłoży ją zniechęcony. Powód? Mówienie o przełączaniu kanałów w telewizorze jako o „permanentnym kontekstualizowaniu tekstów, sprawadaniu ich do bytu fragmentarycznego, skazywaniu na zagrożenie permanentną niedokończonością i brakiem rozstrzygającej tekstowej ramy” (s. 43-44). A szkoda, gdyż mógłby dojść po paru stronach do ciekawszych analiz, np. kultury masowej, filmu czy książek popularnych, które dobrze oddają stan społecznej wrażliwości na kulturę symboliczną. Problemami tymi profesor Kowalski zajmował się wcześniej i dobrze się w nich czuje.

Co zatem pozostaje po przeczytaniu tej książki, po co ją czytać? Przekornie odpowiem, że poezja się obroniła, a erudycyjne wyprawy – mniej. Otóż książka ma motto, którym jest piękny wiersz Konstantinosa Kawafisa pt. *Itaka*. Mówi on

Dąbrowska List z podróży współczesnego

o tym, że naprawdę w życiu chodzi nie o cel, ale o samo wędrowanie. I przestrzega, żeby nie umniejszać znaczenia dochodzenia do celu. Itaka zyskuje sens właśnie dzięki niemu. Przeszłości już nie ma, przyszłości jeszcze nie ma, mamy tylko po Augustyńsku rozumianą teraźniejszość, moment ośnienia na styku trwania i przemijania.

Bez Itaki nie wyruszyłbyś w drogę.
Niczego więcej dać ci nie może.

Emilia DĄBROWSKA

Poczucie wzniosłości jako „otwarcie” w *Dzienniku mojej podróży z roku 1769* Johanna Gottfrieda Herdera

W roku 2002 w Olsztynie wydany został *Dziennik mojej podróży z roku 1769* Johanna Gottfrieda Herdera (1744–1803). Książkę tę wydało stowarzyszenie Borussia w przekładzie Magdaleny Kurkowskiej, w opracowaniu i z posłowiem Tadeusza Namowicza. Jest to pierwsze tłumaczenie *Dziennika* na język polski; podstawę stanowiło historyczno-krytyczne wydanie *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, przygotowane przez Katherinę Mommsen, a wydane w Stuttgarcie w 1976 roku. Tłumaczeń tekstów Herdera w Polsce jest mało; XX-wieczne przekłady to przede wszystkim tłumaczenie Jerzego Gafeckiego *Myśli o filozofii dziejów* z komentarzem i wstępem Emila Adlera (Warszawa 1962) i *Wybór pism* Herdera, który opracował Tadeusz Namowicz (Wrocław 1987).

Refleksje Herdera są tak samo ważne w dziedzinie filozofii historii, jak w teorii literatury. Najważniejsze jego prace to: *Gaje krytyczne*, 1769 (*Kritische Wälder*); *Jeszcze jedna filozofia historii*, 1774 (*Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*); *Rozprawa o pochodzeniu języka*, 1771 (*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*); *Wyjątki z listów o Osjanie i pieśniach dawnych ludów*, 1773 (*Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*); *Myśli o filozofii dziejów*, 1784–1791 (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*). Znany jest przede wszystkim jako przedstawiciel niemieckiego Oświecenia i jeden z teoretyków twórców ruchu „Burzy i naporu”. Zainteresowanie pismami Herdera w Polsce było nikłe w XVIII wieku, a w XIX dotyczyło głównie tzw. „rozdziału słowiańskiego”, zawartego w pracy Herdera *Myśli o filozofii dziejów*. Najbardziej znane w Polsce myśli Herdera dotyczyły koncepcji literatury narodowej i gatunku pieśni ludowej¹.

¹ Zob. T. Namowicz *Johann Gottfried Herder. Z zagadnień przelomu Oświecenia w Niemczech w drugiej połowie XVIII wieku*, Olsztyn 1995, s. 167.

Rzymska Poczucie wzniosłości jako „otwarcie”...

We współczesnych badaniach literackich spostrzeżeń i odkryć Herdera nie sposób pominąć przy omawianiu różnorodnych tematów: języka, kultury antycznej, folkloru, gessneryzmu, natury, rozumieniu pojęcia „geniusz”, osjanizmu, teorii poezji, języka biblijnego, ballady, pieśni, preromantyzmu, estetyki, mitotwórstwa, związków muzyki z literaturą, różnic dotyczących poszczególnych sztuk – żeby wymienić tylko częściowo to, co może określić obszary jego zainteresowań. W badaniach teoretycznoliterackich i historycznoliterackich trzeba odwoływać się stale do refleksji Herdera. Oczywiście rolę pierwszoplanową spełniają tutaj badania germanistów, ale literaturoznawstwa nie można ograniczyć do określonego kręgu językowego. Historia i teoria literatury potrzebują tych punktów odniesienia, które wypracował Herder.

Poza tym istnieją związki biograficzne pomiędzy myślicielem niemieckim a współczesną Polską. Miejscem, gdzie Herder urodził się i przebywał do osiemnastego roku życia jest Morąg koło Olsztyna (województwo Warmińsko-Mazurskie). Fakt, że miejsce urodzenia Herdera znajduje się w granicach dzisiejszej Polski, także zobowiązuje do bliższego poznania jego myśli. Odegrały one w historii i literaturoznawstwie rolę specyficzną, która polegała na tym, że myśli te przenikały w różne dziedziny nauki jakby anonimowo, stając się rodzajem wiedzy powszechnej. Stowarzyszenie Borussia, wydając *Dziennik mojej podróży z roku 1769*, odpowiedziało na zapotrzebowanie pogłębienia badań nad pisarstwem niemieckiego filozofa.

Podróż, o której pisze Herder, dotyczy momentu opuszczenia przez niego Rygi. Dnia 3 czerwca 1769 roku na holenderskim statku wyruszył do Kopenhagi, aby – jak sam twierdzi – nawiązać znajomość z Klopstockiem. Do Kopenhagi nie dotarł, jego podróż zakończyła się we Francji, gdzie został napisany *Dziennik mojej podróży z roku 1769*, chociaż pewne spostrzeżenia, przemyślenia czy notatki pochodzą z czasu podróży statkiem. W każdym razie to na owym statku zrodziła się koncepcja spisania przeżyć i refleksji w formie dziennikowych zapisów. Swojego *Dziennika* Herder nie opublikował i nie traktował jako potencjalnego materiału przeznaczonego do publikacji. *Dziennik* nie wszedł więc we współczesny Herderowi obieg czytelniczy, co Namowicz komentuje w sposób następujący:

Niezwykły jest to dokument i należy żałować, że Herder nie zdecydował się na opublikowanie wkrótce po jego spisaniu. Można bowiem domniemywać, że – biorąc pod uwagę miejsce jego autora w kulturze literackiej krajów niemieckich – *Dziennik* stanowiłby inspirację w różnych dziedzinach życia umysłowego nadchodzących przełomowych lat siedemdziesiątych.²

Z wielu powodów można określić Herdera jako inspiratora twórców jemu współczesnych, *Dziennik* zaś ujawnia, jak bardzo wyprzedzał myślą swoją epokę i jednocześnie jak bardzo był człowiekiem swojej epoki. Dokument ten jest osobistym zapisem myśli, a że jego autor nie brał pod uwagę publikacji, dlatego szczerze

² Tamże, s. 130.

Roztrząsania i rozbiory

i bez osłonek ujawnił w nim swoje wnętrze. Dzięki temu z dziennikowych zapisków wylania się Herder jako człowiek.

Dziennik jest podróżą autora w głąb samego siebie, odkryciem własnego „ja”. Chyba dlatego w tytule bardzo znaczący jest zaimek dzierżawczy „mojej”. Podmiot wyznaje, co ukształtowało jego osobowość:

Poczucie wzniosłości jest wyrazem mojej duszy; ono nadaje kierunek mojej miłości i nienawiści, mojemu podziwowi, moim marzeniom o szczęściu i wyobrażeniom nieszczęścia, zamiarom by żyć w wielkim świecie, mojej ekspresji, stylowi, zachowaniu, fizjonomii, konwersacji, moim zajęciom, wszystkim. A moja miłość! Jak wiele ma ona wspólnego ze wzniosłością i to często aż do lez! [...]. Stąd właśnie bierze się moje upodobanie do spekulacji i tego, co mroczne w filozofii, poezji, opowiadaniach, myślach! Stąd moja skłonność do Hebrajczyków jako narodu, do Greków, Egipcjan, Celtów, Szkotów etc. Stąd wziął się mój wczesny wybór urzędu kaznodziei...³

Na podstawie tego, co pisze Herder w *Dzienniku*, całe jego dotychczasowe życie określiła „wzniosłość”. Ta kategoria estetyczna była znana Herderowi dzięki jego zainteresowaniom starożytnością (Platon, Pseudo-Longinos), a także przez znajomość rozważań Giambatisty Vico (1668–1744), który głosił, że poezja prowadzi do poznania, a jej zasadniczą wartością jest wzniosłość⁴. Wysoce prawdopodobny jest także fakt, że wzniosłość od strony teoretycznej poznał Herder na wykładach Immanuela Kanta (1724–1804). Na Herderze wywarła niezatarte wrażenie praca badawcza Kanta z okresu „przedkrytycznego”: *Ogólna teoria naturalna i teoria nieba* (*Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*, 1755). Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że Herder wyjechał z Morąga 5 maja 1762 roku i udał się – za sprawą chirurga wojskowego stacjonującego w miasteczku po wojnie siedmioletniej – do Królewca. 10 sierpnia 1762 rozpoczął naukę na wydziale teologicznym Uniwersytetu Królewieckiego. W tym czasie na tymże Uniwersytecie wykładał Kant. Herder uczestniczył w jego wykładach z logiki, metafizyki, moralności, matematyki i geografii fizycznej⁵.

W *Dzienniku* Herder sytuuje sam siebie, swoje doznania i refleksje na pograniczu stylów: wysokiego (związanego z wzniosłością, powagą, surowością) i pięknego (któremu odpowiada harmonia i ład).

Pierwsze dzieło, pierwsza książka, pierwszy system, pierwsze odwiedziny, pierwsza myśl, pierwsze zamiary i plany, pierwszy widziany obraz zawsze przybierają we mnie nieokreślone, pozbawione harmonii rozmiary i wiele moich planów, zamiarów, dzieł, obra-

^{3/} J.G. Herder *Dziennik...*, s. 98.

^{4/} Zob. T. Namowicz (wstęp pt.) *Johann Gottfried Herder – szczególny charakter jego twórczości i jej recepcji*, w: J.G. Herder *Wybór pism*, wybór i oprac. T. Namowicz, Wrocław 1987, s. 33.

^{5/} O wpływie Kanta i Hammana na Herdera w czasie jego studiów w Królewcu pisał E. Adler – *Kant i Hamann (Królewiec 1762–1764)*, w: E. Adler *J.G. Herder i Oświecenie niemieckie*, Warszawa 1965, s. 49-65.

Rzymska Poczucie wzniosłości jako „otwarcie”...

zów albo nie przeszło jeszcze od stylu wysokiego do stylu pięknego, albo zakończyło się już na pierwszym etapie.⁶

Wydaje się, że *Dziennik* Herdera jest zapisem owego usytuowania myśli i języka „pomiędzy” stylami, w przestrzeni dynamicznych przejść od chaosu do harmonii. Z chaosu wylania się ład. W *Dzienniku* Herdera widoczna staje się linia spójności, która jest linią konsekwentną w całej jego refleksji literaturoznawczej, historycznej i kaznodziejskiej.

Dziennikowe rozważania pojawiają się jako naturalna konsekwencja otwierania się przestrzeni tej dotyczącej podróży statkiem i tej myślowej. Owo „otwarcie” zdaje się być czymś, co określa poczucie wzniosłości Herdera:

Moje życie jest jak droga pod gotyckimi sklepieniami albo przynajmniej jak aleja pełna zielonego półmroku; perspektywa jest zawsze szacowna i wzniosła, wejście na tę drogę przejmuję dreszczem, ale jaki to będzie wstrząs, kiedy aleja się otworzy i poczuję się na wolnej przestrzeni. Wykorzystać te wrażenia jak najlepiej potrafię, wędrować pogrążony w myślach, ale też obserwować słońce, które przenika przez liście i tym piękniejszy maluje cień, patrzeć na łąki pełne zgiełku, ale pozostać zawsze w drodze – to jest teraz moim obowiązkiem.⁷

To poczucie otwarcia dostrzega także Herder w swoich pracach, które powstały w Rydze, a dotyczyły głównie literatury: *O nowszej literaturze niemieckiej. Fragmenty i Gaje krytyczne*. Stronę formalną, techniczną swoich pierwszych rozpraw Herder tłumaczy także szczególnym odczuwaniem wzniosłości. Jak twierdzi to z tej kategorii

wzięły swój początek moje pierwsze zainteresowania, marzenia mojej młodości o podwodnym świecie, zamilowanie do ogrodu, samotne spacery, ów dreszcz, który mnie przenikał przy psychologicznych odkryciach i nowych myślach wypływających z ludzkiej duszy, mój na wpół zrozumiały, na wpół niejasny styl, moje zamiary, by tworzyć fragmenty, gaje torsa, archiwa rodu ludzkiego – stąd się bierze wszystko!⁸

Można powiedzieć, że poczucie wzniosłości pozwoliło Herderowi na myślowe przekroczenie własnej epoki, dało odwagę nowego, świeżego spojrzenia na różnorodne problemy. I właśnie ta różnorodność charakteryzuje zainteresowania niemieckiego filozofa. Na początku swej drogi twórczej Herder wybiera jako środek wyrazu fragment, coś nieukończonego, otwartego.

W jego przytaczanych wypowiedziach uderza częste użycie przymiotnika „pierwszy”. Myśliciel na żywo rejestruje w sobie to, co wywołuje u niego poruszenie zmysłów. A jeśli nie „na żywo”, to stara się pamiętać i odtwarzać „pierwsze” zetknięcie z czymś, co poruszyło jego wyobraźnię. Jest to unaocznienie samemu

^{6/} J.G. Herder *Dziennik...*, s. 98.

^{7/} Tamże, s. 99.

^{8/} Tamże, s. 98-99.

Roztrząsania i rozbiory

sobie swojego wnętrza. Dokonuje się jakby słowne „malowanie” własnego portretu. *Dziennik* Herdera stanowi próbę uchwycenia, sporządzenia własnego obrazu. A że dziennikowe zapiski sporządzał Herder jako człowiek młody, to pisarskim działaniem stara się utrwalić swój obraz po to, aby go zobaczyć i uczynić zrozumiałym dla samego siebie. W tym sensie pisanie *Dziennika* jest porządkowaniem siebie samego. Dlatego odnaleźć tu można akcenty samooceny dotyczącej własnych zachowań:

Zmysłu dotyku i świata rozkoszy nie zaznałem; widzę, o d c z u w a m z o d d a l i, sam sobie psuję zadowolenie przedwczesnymi domysłami, słabością i nieśmiałością zarazem. W przyjaźni i towarzystwie: przedwczesny lęk albo wygórowane oczekiwania wobec innych. Ten lęk przeszkadza mi nawiązywać kontakty, zaś oczekiwania zawsze mnie mamią i czynią ze mnie głupca.⁹

Podobne osobiste refleksje związane są z planami przyszłych dokonań twórczych. Z jednej strony autor rozpatruje swoją przeszłość, z drugiej – snuje śmiałe plany twórczych zamierzeń. Można powiedzieć, że funkcja porządkująca osobę autora *Dziennika* przenosi się na porządek i ukierunkowanie myśli filozofa, który każde życiowe doświadczenie chce spożytkować jako materiał do rozmyślań:

żaden krok, żadne wydarzenie czy doświadczenie nie byłoby daremne; miałbym władzę nad wszystkim; nic nie znikaloby i kończyło się bezowocnie; wszystko stawałoby się dźwignią, podnoszącą mnie coraz wyżej. Właśnie dlatego wyruszyłem w podróż; dlatego chcę pisać mój dziennik i gromadzić moje spostrzeżenia; dlatego chcę wprowadzić mego ducha w stan, w którym będzie on zdolny postrzegać, dlatego chcę ćwiczyć się w praktycznym wykorzystaniu tego, co widzę i co wiem, tego, co widziałem i kim byłem!¹⁰

Pisanie *Dziennika* przez Herdera w czasie podróży i tuż po niej, a także sama decyzja dotycząca opuszczenia Rygi i podjęcia tejże podróży jest działaniem bezinteresownym. Herder wyrusza w podróż, aby spotkać się z Klopstockiem, aby podzielić się własnymi myślami, nawiązać twórcze przyjaźnie. W tym też sensie świat otwierał się przed Herderem. Ta bezinteresowność, chęć nawiązania przyjaźni charakterystyczna jest dla poczucia wzniosłości. Inną cechą tej kategorii jest podziw i zachwyt światem również widoczny w *Dzienniku*, budzący w autorze szereg pytań, na które będzie starał się odpowiedzieć w późniejszym okresie swojej działalności. Odsłania się tutaj główna metoda myślenia Herdera, czyli rozumowanie przez analogię:

Ptak śpiewa, do tego ma dopasowaną głowę, a ryba? Jakie ma nowe zmysły wodne, za pomocą których my, stworzenia powietrzno-ziemne, nie bylibyśmy w stanie niczego odczuwać? Czy można je odkryć przez analogię?¹¹

⁹ Tamże, s. 106.

¹⁰ Tamże, s. 27-28.

¹¹ Tamże, s. 15.

Rzymska Poczucie wzniosłości jako „otwarcie”...

W ten sposób (przez analogię) Herder przygląda się naturze. I nie tylko. Przenoszenie twierdzeń z jednej rzeczy na drugą pozwala mu na ustalanie podstawowych podobieństw między bardzo odległymi zjawiskami. Ta metoda, charakterystyczna dla jego refleksji, widoczna jest w *Dzienniku* i w jego chronologicznie późniejszych rozważaniach. W dziennikowych zapiskach śledzić można początki stosowania tej metody. Rozumowanie przez analogię – biorąc pod uwagę stan oświeceniowej nauki – wydać się może jednocześnie odważne i anachroniczne, na przykład rozważania dotyczące morza:

Woda jest cięższym powietrzem; fale i prądy są jej wiatrami, ryby jej mieszkańcami, a dno nowym lądem!¹²

Stosowanie tej metody szczególnie w badaniach społeczeństw na tle zamieszkiwanych przez nich krajów okazało się poważnym odkryciem.

Dziennik Herdera dostarcza przykładów pierwszych charakterystyk narodów. Znajdujemy tu szczególnie obszerny opis charakteru Francuzów, a także Niemców, Rosjan, Anglików. Kryteria tych wczesnych dla Herdera charakterystyk sprowadzić można do kategorii estetycznych, uwarunkowań politycznych i języka danego narodu. Niektóre są dokonywane pod względem kategorii smaku, wzniosłości i tym, co się z nią wiąże na przykład z pojęciem honoru. W opisie Francuzów specyfika tego narodu sprowadzona jest do związku z pięknem bez śladów wzniosłości:

Wraz z duchem konwenansów znika jednak u Francuzów większość uczuć wewnętrznych! I tak jak konwenanse zniekształcają reguły ich języka, że nie może on już niczego dobrze ani wprost wyrazić, tak też stają się barierą dla ducha!¹³

Charakterystyki Herdera w *Dzienniku* są bardzo bliskie opisom charakteru narodów, które sformułował Kant w pracy *O uczuciu piękności i wzniosłości*, przetłumaczonej na język polski przez Kazimierza Brodzińskiego. Znajdujemy w rozdziale czwartym (*O charakterze narodowym pod względem pięknych i wzniosłych uczuć*) podobnie opisaną wadę Francuzów:

Wadą [do] charakteru tego narodu najwięcej przywiązaną jest płochość czyli lekkość, jeżeli ten wyraz jest łagodniejszy. Francuz uważa ważne rzeczy za fraszki, a fraszki są mu powodem do najważniejszych zatrudnień.¹⁴

Podobieństw myśli Kanta z tej rozprawy i Herdera, autora *Dziennika*, jest więcej. Dotyczą one na przykład spojrzenia na inne narody i analizę skłonności niektórych ludzi do wiary w zabobony.

^{12/} Tamże, s. 12.

^{13/} Tamże, s. 91.

^{14/} K. Brodziński *O uczuciu piękna i wzniosłości. Przekład z Kanta*, w: K. Brodziński *Pisma Estetyczno-krytyczne*, oprac. A. Łucki, Warszawa 1934, t. 2, s. 37.

Roztrząsania i rozbiory

Herder w późniejszym swoim dziele, uznawanym za najważniejsze jego osiągnięcie (*Mysli o filozofii dziejów*) wprowadzi własne spojrzenie na problematykę narodów, kultur, cywilizacji. Dojdzie do konstatacji, że człowiek rodzi się w różnym czasie i miejscu, w różnych uwarunkowaniach, ale jego pragnienia i namiętności pozostają podobne. W ten sposób dojdzie do rozpatrywania celu natury ludzkiej, określonej w tej filozofii dziejów jako „człowieczeństwo”. Zanim to nastąpi, już w młodzieńczym *Dzienniku* Herdera wyraźne są ślady myślowe, prowadzące w tym właśnie kierunku. Herder każdy rozpatrywany przez siebie problem widzi jako rzecz w nieustannym ruchu, dynamizmie, w przemianach. Tak patrzy na naturę, historię, duszę człowieka. Toteż i idea człowieczeństwa u Herdera przybiera kształt ewolucyjny:

W imię człowieczeństwa natura ustanowiła taki porządek w kolejnym następstwie pokoleń i okresów życia ludzkiego, by nasz wiek dziecięcy trwał dłużej i by przez wychowanie uczyć się pewnego rodzaju człowieczeństwa.¹²

Te refleksje zdają się wyrastać z wcześniejszych dziennikowych zapisków o duszy ludzkiej, w której rozwoju na wzór ciała człowieka Herder wyszczególnia okresy: dziecięcość, młodość, dojrzałość i starość. Młodość duszy to według autora *Dziennika* okres ciekawości i zachwyty. Dojrzałości duszy towarzyszy wygasanie wyobraźni, a jej miejsce zajmuje miłość, przyjaźń i przyjemności. Starość to – według Herdera – zamykanie się duszy, życie przeszłością. Myśl Herdera podkreśla ciągle dynamizm wszystkiego, a życie duszy jest oglądane także pod kątem przemian. Dusza musi przejść wszystkie te etapy w kolejności, jeżeli tak się nie dzieje, pojawiają się „młodzi starcy i starzy młodzieńcy”. Te załączki psychologii prowadziły Herdera – duchownego protestanckiego – do planów wychowawczych, które w tej materii są zakrojone w *Dzienniku* niezwykle szeroko. Jego autor pragnie napisać „Księgę kształcenia człowieka i chrześcijanina”, która miałaby obejmować poznanie samego siebie, własnego ciała, ducha, „katechizm” dla dzieci, reguły uczące życia w społeczeństwie, w określonej grupie stanowej (żołnierza, kupca, kaznodziei itp.), dotyczyłaby małżeństw, sztuki, nauki, a wreszcie objawienia Boga w dziele stworzenia. Księga nigdy nie powstała, bo i zamierzenie chyba przerażało siły jednego człowieka. Niemniej ten dziennikowy zapisek kieruje uwagę na „księgę”, która powstała, a mianowicie na *Mysli o filozofii dziejów*. To dzieło Herdera w sposób już dojrzały objęło niektóre aspekty dziennikowych zamierzeń, przede wszystkim tych dotyczących społeczeństw i poszczególnej osoby ludzkiej w idei człowieczeństwa.

Trzeba dodać, że Herder niejako z urzędu prowadził działalność dydaktyczną, będąc kaznodzieją w Rydze. W tym czasie zaproponowano mu stanowisko inspektora szkoły w Petersburgu. Herder do Petersburga nie wyjechał, ale myślał o sposobach przeprowadzenia reformy szkolnictwa. Stąd w *Dzienniku* część rozważań po-

¹² J.G. Herder *Mysli o filozofii dziejów*, przeł. J. Gałęcki, wstęp i komentarz E. Adler, Warszawa 1962, t. 2, s. 152.

Rzymska Poczucie wzniosłości jako „otwarcie”...

święcona jest planom utworzenia szkoły, dla której Herder próbował opracować program. Nauczanie miało być zbliżone maksymalnie do potrzeb dziecka i – ograniczonej jeszcze – zdolności jego percepcji. W programie tym zawarte są proponowane w innych miejscach idee wychowawcze. Widoczna jest próba przełożenia nauki o duszy ludzkiej na praktykę dydaktyczną:

dziecko uczy się tylko tego, co wyjaśnia jego otoczenie, inaczej wiedza sprowadzałaby się tylko do paplaniny, a jego ciekawość, zmysły i wrażenia tworzą fundament wszystkiego. Chłopiec poszerza, na ile może, horyzonty swojej wyobraźni oraz wiedzę i posługuje się klarownymi obrazami, ogarnia całe królestwo nauk. Młodzieniec zaś zbliża się do wszystkiego, a także rozsądkiem i rozumem bada wszystko to, co tamten tylko pobieżnie obejmował wzrokiem.¹⁶

Herder pragnął wprowadzić w szkole naukę dotyczącą zmysłów człowieka. W praktyce chciał zastosować wnioski płynące z rozważań estetycznych, które zawarł w *Gajach krytycznych*. Dotyczyło to różnic pomiędzy poszczególnymi sztukami i możliwościami ich odbioru przez różne zmysły, na przykład malarstwo – przez wzrok, rzeźbę – przez dotyk. Myśl Herdera w ogólności charakteryzuje łączliwość bardzo różnych elementów. Wydaje się, że jest to efekt rozumowania przez analogię. Dzięki tej metodzie myślenia Herder dostrzegał podobieństwa, ale też różnice między rozpatrywanymi zjawiskami. Chociaż dziś przyznaje się słuszność wielu jego spostrzeżeniom, istnieje niejaka trudność w odczytaniu jego myśli, gdyż współczesne badania prowadzone są w perspektywie wąskich specjalności wiedzy. W *Dzienniku* dominuje dążenie do integralności wiedzy o człowieku. Brzmi to może paradoksalnie: filozofa dziejów – który znany jest przede wszystkim ze swoich rozważań związanych z historią, naturą i literaturą – interesował głównie człowiek jako całość cielesna i duchowa. Rozpatrując prace Herdera pod kątem jednej tylko dziedziny wiedzy, zubaża się jego refleksję. Lektura *Dziennika mojej podróży z roku 1769* Herdera jest na to dostatecznym dowodem.

Herder uczestniczył w sporach oświeceniowych i był człowiekiem Oświecenia. Jednocześnie wyprzedzał myślą swoją epokę, głównie przez takie usytuowanie problemu, że jest on jeden, konkretny, ale ulegający ciągłym przemianom. Tezę tę potwierdził Roman Ingarden w klasycznej rozprawie *O dziele literackim*; w rozważaniach na temat warstw dzieła literackiego podkreśla fakt, że dzieło literackie jest wielowarstwowe i jednocześnie obowiązuje w nim porządek następstwa poszczególnych części dzieła; odróżnia przy tym samo dzieło literackie od jego konkretyzacji:

Dopiero na podstawie wyników podanych w niniejszej książce można pokazać, jak dalekie perspektywy objął Herder i dlaczego mimo to jego najważniejsze stwierdzenia musiały pozostać niezrozumiałe.¹⁷

^{16/} J.G. Herder *Dziennik...*, s. 46.

^{17/} R. Ingarden *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 383.

Roztrząsania i rozbiory

Dziennik Herdera stanowi interesujące studium człowieka, epoki i myśli. Spisywany przez myśliciela, który uznał wzniosłość za centralną kategorię swojej osobowości, jest zapisem mówiącym o wielorakim otwarciu: osoby, przestrzeni, formy i myśli. Interesujący jest także fakt uznania przez Herdera formy dziennikowych zapisów za gatunek stosowny do wyrażenia treści, które koncentrowały się wokół wychodzenia z zamknięcia oświeceniowych pojęć.

Anna RZYMSKA

Fragmenty

Janusz SŁAWIŃSKI

Bez przydziału /VIII/

*

Dzisiaj przysniła mi się gra słów: w y r z e c m y ś l t o w y r z e c s i ę m y ś l i. Powiedział to we mnie ktoś nieokreślony, ale zapewne mądrzejszy ode mnie, gdyż kalambur nie okazał się potem nonsensowny lub beznadziejnie trywialny, jak bywa w przeważającej części tego rodzaju przysnień lingwistycznych, które mnie często spotykają. Czyż nie jest tak, że wypowiadając coś wobec kogoś, tracę to bezpowrotnie? Idea, pojęcie, koncept – małe odkrycia czy znaleziska, do których przywiązuję wagę, skrywane w milczeniu niczym w sejfie, pozostają moje; mogę się nimi sekretnie cieszyć niby jakiś Harpagon; gdy je odsłaniam w wysłowieniu, tym samym wyzbywam się ich (w przypiływie szczodrości? lekkomyślnie?), rzucam na pastwę losu, czyli na łup cudzych zachłanności; niech sobie inni robią z nimi, co zechcą, czyniąc je ofiarami mylnych rozumień, przekręceń i odkształceń – ja już się ich wyrzekłem, własnowolnie albo sprowokowany do tego czy przymuszony.

11 XI 1988

*

Komunikacja słowna zawsze dokonuje się „w przybliżeniu”, „z grubsza”, wśród różnorodnych nieostrości, niedokładności, niejasności, wieloznaczności, niedopowiedzeń, zbytecznych nadwyżek mowy, niecierpliwego pośpiechu. Czy jest do wyobrażenia, żeby mogło być inaczej? W tym względzie sytuacja kłótni małżeńskiej nie różni się zasadniczo od sytuacji uniwersyteckiej dysputy. Teorie komunikacji abstrahujące od tych jej naturalnych przymgleń i okulańców dotyczą w gruncie rzeczy jakiegoś idealnego aktu porozumiewania się, którego nikt na tym świecie nigdy nie widział i nie zobaczy – kierowanego przez wolę zgłębiania pełnej prawdy, bezwarunkową szczerość jego uczestników. konsekwentną racjonalność ich myśli i poszanowanie dla argumentacji poddanych wyłącznie prawdom logiki. Są to teorie komunikacji niemożliwej (a i strasznej, gdyby ktoś mimo wszystko

Fragmenty

wyobrazil sobie jej realność), mające charakter normatywnej utopii, pozbawione natomiast wartości deskrypcyjnej.

15 VII 1984

*

Mówienie i pisanie. Znanie każdemu doświadczenie: oto wygłaszam „bez kartki”, swobodnie improwizując, wykład lub przemówienie. Jestem z siebie kontent, mam poczucie, że wszystko mi wychodzi, że moja mowa jest płynna, jasna, trafna i sugestywna – spotyka się z uwagą i uznaniem słuchaczy, a to zwrótnie uskrzydla mnie jeszcze bardziej. Znajduję się we władzy samoczynnie niejako rozwijającego się procesu mówienia, który pozwala mi omijać z łatwością wszelkie utrudnienia i pułapki językowe. Mówię tak, jak gdybym fruwał w powietrzu, które nie stawia żadnego oporu – niesiony jego przyjaznymi prądami, pewnie i dokładnie. Wydaje mi się oczywiste, że gdybym odczytywał słuchaczom tekst uprzednio napisany, nigdy nawet nie zbliżyłbym się do takiego powodzenia.

Gdy jednak potem wygłoszona wypowiedź zostanie na nieszczęście spisana z taśmy magnetofonowej, a ja otrzymuję zapis do korygującej lektury – przychodzi moment prawdy tym przykrzejszej, im większe uniesienie towarzyszyło mi przedtem w trakcie mówienia. Nie do wiary, że to z moich ust wyszły te wszystkie bzdury i idiotyzmy, które teraz ze wstydem odczytuję; że to ja, zamiast po ludzku mówić, nieporadnie coś bełkotałem, zlepiając byle jak niezrozumiałe strzępy zdań; że to ze mnie płynął ten potok słów kojarzonych bez ładu i składu. To, co wydawało się odkrywczym, zapisane okazuje się płaskim banałem. Sformułowania, z których byłem zadowolony, teraz jawią mi się jako zupełnie pokraczne. Użyte bez zastanowienia metafory doprowadzają do rozpaczki swoją nietrafnością; jakże mogłem pozwolić sobie na takie dziwolągi!

Zapis pokazał prawdziwą naturę ustnej wypowiedzi. Poddana jego próbie, zobaczona w świetle, które z niego płynie, przypomina po prostu majaczenia, z którymi nie bardzo wiadomo, co dalej robić. Grzęzę w nich niby w jakimś mule. Nie mogę żywić jakichkolwiek złudzeń; czeka mnie praca od samego początku. Jeśli dalej uważam, że mam coś do zakomunikowania, muszę podjąć wysiłek napisania tekstu, w którym słowa będą układać się w spójne zdania, a zdania – w spójny tekst, wykalkulowany zgodnie z wymogami sensu i składni.

Mówienie jest beztroskim śnieniem języka, pisanie – jego męczącą jawą.

15 III 1990

*

Powiada się, że głównym celem dialogu jest porozumienie osób w nim uczestniczących. Sam więc byłby działaniem służebnym, dającym się traktować czysto instrumentalnie. Natomiast stan porozumienia jawiłby się nam jako wartość istotna sama przez się – nie tylko pożądana, ale też ostateczna i bezwzględna. Dialog okazywałby się tym bardziej pomyślny, im krótszą i mniej skomplikowaną

Sławiński Bez przydziału

drogą wiódłby partnerów do osiągnięcia tego stanu. Taka jest ekonomia wszelkich rokowań.

Ale na zależność między dialogiem i porozumieniem można przecież spojrzeć inaczej. Dopuścić myśl, że dialog (czyli proces porozumiewania się) nie ma jedynie charakteru usługowego, lecz może również wystąpić jako samodzielna wartość, niewymagająca dodatkowych legitymizacji – ważna przez sam fakt swego pojawienia się. Wtedy jednak dopomina się natychmiastowego sformułowania myśl następująca: dialog i porozumienie mogą być wartościami, które pozostają między sobą w relacjach konfliktu i współzawodnictwa. Porozumienie bowiem – co łatwo pojąć – uśmierca dialog, stanowi jego naturalny kres. W miarę jak rozrasta się sfera osiąganego porozumienia, dialog więdnie i usycha – staje się coraz mniej potrzebny. Natomiast podsyca go i ożywia wszystko, co utrudnia porozumienie: wszelkie przeszkody i napięcia, które wiążą się z powracającym zróżnicowaniem punktów widzenia osób dialogujących. Jeśli więc uznawać dialog za wartość autonomiczną, to okazuje się, że jest on tym fortunniejszy, im: bardziej oddala świetlaną przyszłość porozumienia.

Być może do opozycji tych dwóch pojmowań dialogu sprowadza się jedna z zasadniczych różnic między nauką twardą a humanistyką...

15 III 1985

*

Teoria werbalnej komunikacji zawsze podlegała swoistej *political correctness*, jakkolwiek nikomu, kto się nią zajmował, nawet w głowie nie powstało, że tak to mogłoby kiedyś zostać nazwane. Zakłada ona cierpliwą, pełną dobrej woli, obojętną wyrozumiałości i uprzejmości kooperację partnerów porozumiewania się, którzy pragną usilnie rozumieć się nawzajem po to, by móc na fundamencie tego rozumienia oprzeć wolne od nieporozumień – porozumienie.

Konstruując taki bukoliczny model, wyklucza zarazem z pola zainteresowań (dziś widzimy, na ile bezzasadnie) to wszystko, co stanowi „antymaterię” komunikacji i jako takie domaga się objaśnień. Nierozumienie cudzej wypowiedzi, nieporozumienie między partnerami, uparte staranie – jednego z nich lub obu naraz – by do porozumienia nie doszło, a wreszcie odmowa uczestniczenia w procesie porozumiewania się – są t e ż pełnoprawnymi składnikami (strategiami czy taktykami) tego procesu nieraz wręcz dominującymi, trudno więc pojąć, dlaczego traktuje się je wyłącznie jako marginesy komunikacji „poprawnej”, jako sferę jej nie stosowności, o której nie wypada bezstronnie rozprawiać.

25 X 1986

*

Pamiętam surową reprimendę Juliana Przybosia (czy ja w ogóle mogłem żyć tak dawno temu?), kiedy o wierszach któregoś z młodych poetów napisałem, że zwywają one czytelnika do aktywnego nierozumienia. Ostatecznie wybaczył mi,

Fragmenty

uznając, że był to jedynie kiepski żart. A przecież traktowałem rzecz najzupełniej serio. Już od dziecięcych czytań odpowiadał mi bardziej stan nierozumienia niż to, co rozumiałem. Lubiałem ten stan, gdy znajdując w czytanych tekstach słowa, których znaczenia nie chwyciłem, obcojęzyczne terminy, dziwne metafory, zagadkowe odniesienia do czegoś, co nie było mi znane, mogłem swobodnie gubić się w domysłach i buszować w zbożu niepojętego. Pragnąłem w nierozumieniu pograć się tak długo, jak tylko się dało; nie było ono dla mnie negatywnością – etapem lektury, który należy śpiesznie przezwyciężyć, by dojść do pozytywności rozumienia, ale właśnie swego rodzaju pozytywnością, która może cieszyć sama przez się. Wcale nie życzyłem sobie, by zatriumfowała zrozumiałość; czerpałem satysfakcję z nierozumienia, gdyż zawierało w sobie nieokreśloną obietnicę, podsycało nadzieję, że w czytaniu wydarzy się jeszcze coś nowego, trudnego do przewidzenia, a rozumienie kładło kres takiej nadziei.

To upodobanie pozostało we mnie trwale żywe i chętnie mu ulegałem. I nadal ulegam. Pociąga mnie nierozumiałość przekazywanych znaków, gdyż mam poczucie, że zakłada ona za każdym razem indywidualnego adresata; do niego jest skierowana, a on musi sobie na nią zasłużyć. Natomiast zrozumiałość jest osiągalna, (potencjalnie) dla wszystkich – sprawiedliwie i bez wysiłku. Nasze stosunki z nierozumiałościami są znacznie bardziej osobiste i wymagają niewspółmiernie większego zaangażowania duchowego niż obcowanie z wszelakimi zrozumiałościami (które zresztą też mają swoje tajemnice).

Krzywdzi się nierozumienie uważając, że jest ono równomiernie płaską szarością, pozbawioną jakichkolwiek odcieni, deseni, wypukłości czy wklęsłości. A przecież spotykamy się nie tylko z różnorodnymi rozumieniami tego samego, nie popadając w zdziwienie; różnorakie i wielobarwne bywają również nierozumienia. Czyjaś wypowiedź może być nierozumiana na wiele odmiennych – i nierównowartościowych – sposobów. Są wszak nierozumienia różnej klasy: produktywne i jałowe, odkrywcze i banalne, totalne i aspektowe...

Czy nierozumienie nie wzmacnia niezależności uczestnika komunikacji? Z pewnością przynosi szansę wolności od tego, co domaga się od niego rozumienia. Pozwala mu pozostawać na zewnątrz cudzych oczekiwań, nagabywań i wpływów; nie musi tłumaczyć się, ani wybaczać. Nie rozumiejąc, powraca poniekąd do siebie i zdaje się na siebie. Wiedział to Białoszewski:

w obcym kraju
w nieznanym języku [...]

– tracisz
aleś zwierzęco wolniejszy
cicho idź
cicho bądź

(z wierszy amerykańskich)

Sławiński Bez przydziału

Korzyści płynące z nierozumienia cudzych wypowiedzi, a więc czerpane w sytuacji odbiorczej, mobilizują w nas nieraz chęć, by również w roli nadawcy odgrodzić się od partnerów własną niezrozumiałością, schronić się w niej i bezpiecznie zaczekać, co dalej będzie. Wielka to pokusa: z premedytacją zaprogramować swoją niezrozumiałość dla innych!

14 III 1988

*

Wbrew szlachetnym wzmówieniom filozofii dialogu *ego* nie utwierdza się wyłącznie przez niewygasającą wolę porozumiewania się – przez usługną otwartość na cudze wypowiedzi; w niemniejszym stopniu przez nieustępliwą – a nawet niezycziwą – odmowę komunikacji, niechęć do wsłuchiwania się w to, co inny miałby nam do powiedzenia i „odwrócenie się tyłem”. Czy „ja” to byt składający się jedynie z dziur, otwarty na wszystkie strony, oczekujący, by ktoś się w nim łaskawie zagnieździł? Bywa także ścianą, przeszkodą stawianą natrętom, oporem, zamkniętością...

8 X 1986

*

Jeśli rozumiemy tekst, to po co go dalej interpretować? Czy tekst zupełnie nierozumiany może być interpretowany? Czy tekst zinterpretowany staje się *eo ipso* zrozumialszy? Czy więc brak interpretacji tekstu obniża poziom jego rozumienia?

Intuicyjnie wydaje się niesporne, że rozumienie jest procesem bardziej elementarnym od interpretacji. Najpierw rozumieć, potem interpretować – tak mówi zdrowy rozsądek. Każdy zdąża ku jakiemuś rozumieniu lub nierozumieniu; tylko niektórzy odczuwają następczą potrzebę interpretowania – i tym ich mniej, im bardziej przybiera ona charakter proceduralny.

W dzisiejszej hermeneutyce występują dwa konkurencyjne pojmowania relacji między tymi procesami:

a) jedni traktują interpretację jako *p o p r a w i o n e* rozumienie tekstu, jako korygowanie błędów czy niekonsekwencji rozumienia, jako jego doskonalenie, sublimację, umacnianie, uszlachetnianie etc.;

b) dla drugich rozumienie jest nieznośnym uwiązaniem lektury w immanencji tekstu; dopiero interpretacja nie licząca się z wymogami jego „naturalnej” semantyki, swobodnie wybierająca sobie własną perspektywę, może dać czytaniu *w o l - n o ś ć* od przymusów rozumienia.

13 V 1995

*

Na czym polega *s k u t e c z n o ś ć* mojej wypowiedzi do kogoś zwróconej? Najprostsza odpowiedź: na tym, że zdołam go skłonić do poglądu czy sposobu myślenia, które chciałbym upowszechnić wśród innych. Czy jednak nie bardziej na

Fragmety

tym, że potrafię uruchomić w nim proces rozwijania *j e g o w ł a s n y c h* myśli, nawet jeśli byłyby na kilometry odległe od moich? Że je w nim zdołam wywołać? Że go zainspiruję do pójścia ścieżką osobną? Kładąc nacisk na tę właśnie możliwość, zwracamy uwagę na rolę wypowiedzi jako *b o d ź c a* w komunikacji, zsuwając na drugi plan jej rolę jako metody dogadywania się partnerów, czyli ujednoczenia ich poglądów. Z tego punktu widzenia bardziej skuteczna (silniejsza jako bodziec) byłaby wypowiedź budząca nieskrywany sprzeciw lub niezrozumienie mego rozmówcy niż wypowiedź mogąca liczyć na jego rozumienie i akceptację.

11 X 1983

*

Integralność i spójność jako „ja” możesz zdobyć i utrzymać jedynie *p o z a* komunikacją. Pojawienie się w polu widzenia innych – wraz z ich spodziewaniami, potrzebami i roszczeniami komunikacyjnymi kierowanymi do ciebie – sprawia, że musisz podjąć zubażające cię na jakiś czas zobowiązania. Chcąc nie chcąc, wchodzisz do gry, która rozmienia cię na drobne. Nieuchronnie rozczepiasz się w niej na różne aspekty, role, maski; tracisz swoją całościową „logikę wewnętrzną” i poczucie identyczności. Twoje *ego* ulega destrukcji, podlegając mniej czy bardziej chaotycznym relatywizacjom do aspektów, ról i masek innych z tobą współgrających. Kiedy potem zejdziesz z drogi, będziesz mógł na powrót popracować nad swoim scaleniem, czyli ocaleniem. Gdybyś musiał komunikować się nieprzerwanie – w ogóle by ciebie nie było.

25 VIII 1984

*

Najbardziej elementarne rozwarstwienie tekstu (w jego wymiarze komunikacyjnym, a nie morfologicznym):

1) to, co stanowi w nim twardy – relatywnie – grunt, na którym rozgrywają się zdarzenia słowne, scenerię owych zdarzeń – równomiernie bliską kompetencji językowej podmiotu i odbiorców tekstu, znaną im, a zarazem jednako od nich oddaloną, należącą do wszystkich, więc niczyją. Łatwo się w niej odnajdują i spotykają, gdyż reprezentuje wspólny język, którym władają i który nimi włada, gdy próbują coś sobie nawzajem werbalnie przekazywać. Język w szerokim sensie, obejmujący nie tylko słowa w znaczeniach mniej więcej jednakowo przez nich rozumianych i schematy składniowe, ale też tekstowe stereotypy (gatunki mowy) i ramy modalne. Z tego tła wyrzynają się – niczym wypukłości reliefu – dwie kolejne warstwy, które zresztą niekoniecznie muszą uzyskiwać odrębne uwyrażnienia tekstowe;

2) chodzi o poziom słów i sformułowań traktowanych przez *ego* jako *n a j b a r d z i e j w ł a s n e* w jego tekście, obciążone przezeń ponadzwyczajnym potencjałem znaczeniowym, mające ściągać na siebie uwagę odbiorcy, kierować go ku właściwemu chwytności intencji autora. Są to słowa i sformułowania, które w wy-

Sławiński Bez przydziału

powiedzi mówionej staramy się wzmacniać akcentowo lub intonacyjnie, oratorsko je uniezwykłać, a pisząc – dopomagać im wytłuszczeniem, spacją czy kursywą. Reprezentują one najsilniej osobisty leksykon podmiotu: na nich mu szczególnie zależy i za nie bierze pełną odpowiedzialność;

3) trzeci poziom tworzą słowa i sformułowania traktowane jako w rozmaitej mierze *n i e - w ł a s n e*, cudze, a nawet całkowicie obce podmiotowi. Faktyczny lub potencjalny cudzość sytuuje je zawsze w jakiejś odległości od niego. Może to być dystans autonomii tego, co cytowane i wyraźnie innopodmiotowe, należące do kogoś, z kim się zgadzamy lub spieramy; i jakkolwiek fakt zacytowania zawsze wiąże się z zaborczymi zamiarami cytującego, który bierze w niewolę fragmenty innopodmiotowego tekstu, to przecież nie przekreśla tym samym ich bytowej odrębności w obrębie tekstu własnego. Ale może to być także – na drugim biegunie – całkowite wchłonięcie cudzej wypowiedzi przez jej streszczanie, omawianie, przywoływanie w mowie zależnej czy parafrazowanie. Najtrudniejsze do charakterystyki są nieskończenie wielorakie przypadki pośrednie, w których występuje chwilowe zawieszenie odpowiedzialności podmiotu; używa on słów lub sformułowań cudzośćowych nie po to, by uszanować odrębność wypowiedzi kogoś innego, ale po to, by zasygnalizować brak bezwarunkowego zaufania do tego, co sam chciałby głosić, brak pełnej wiary w miarodajność własnej wypowiedzi. Jego intencje znaczeniowe są w takich odcinkach tekstu nacechowane niezdecydowaniem: mówi coś, ale nie całkiem na serio, niedokładnie to, co pragnąłby powiedzieć, ale na próbę coś zaledwie przybliżonego; w miejsce nazwań dających się pojmować literalnie stawia tymczasowe określenia metaforyczne; mówienie od siebie przysłania mówieniem *nie-wiadomo-czym...*

Nieprzerwana współgra tych warstw i związanych z nimi nastawień tekstotwórczych jest czymś naturalnym, jednak zdecydowana przewaga którejś z trzech sił prowadzi do wykolejenia procesu komunikacji. Nazbyt daleko posunięta uległość „ja” wobec scenerii językowej może sprawiać, że tekst nijakżeje, wsiąkając jak gdyby w tło wspólnego języka. Łatwo wtedy popada w służenie banalności i komunałowi. Z kolei niepohamowana zachłanność *ego* w naznaczaniu piętnem wyjątkowej ważności zbyt wielu miejsc w teście – powoduje, że ważność ta pada ofiarą inflacji, a więc powszednieje i przestaje być zauważalna w należyтым stopniu. Wreszcie chaotyczny rozrost sfery cudzośćowej w teście spycha w stan nieokreśloności podmiot jako gwaranta zwierzchniego sensu tego, co zostaje powiedziane.

25 II 1977

*

W młodości (przed trzydziestką) dość ciężko przechodziłem (w tym wieku raczej zwyczajną) chorobę cudzośćową. Długo nie umiałem stawić jej czoła, gdyż wtedy w ogóle jeszcze nie byłem świadom, że jest to choroba; trudno więc, bym mógł rozważać sprawę leczenia.

Doświadczałem jej jako swego rodzaju uzależnienia: ilekroć przy opisywaniu czegoś lub formułowaniu poglądu na coś musiałem użyć słów czy wyrażeń choćby

Fragmenty

w najmniejszym stopniu niekonwencjonalnych w danym kontekście, natychmiast odczuwałem nieodpartą potrzebę usprawiedliwienia ich asekuracyjnym cudzysłowem. Zawsze czekał na mnie spokojliwie w pobliżu, niczym pigułka uspokajająca w podręcznej fiolece. Ale – z drugiej strony – gdy nie do zastąpienia okazywały się słowa najzupełniej konwencjonalne – obiegowe terminy, spowszedniałe nazwy, utarte powiedzenia – potrzeba cudzysłowu stawała się dla mnie odczuwalna w podobnej mierze. Wychodziło na to, że usprawiedliwienia wymaga tyleż niezwykłość, co zwyczajność elokucji. Tak samo nawet nieśmiałe próby oryginalnego wysłowienia, co okazy wysłowień zbanalizowanych. Czyli – wszystkie niemal słowa, które decydowałem się umieszczać w tekście. Bez cudzysłowu jawiły mi się jako twory niekompletne, nieubrane w należyty sposób – jakby ktoś wychodził na miasto w samych kalesonach. Jeśli coś mnie hamowało w tym przymusie nieumiarkowanego zagęszczania cudzysłowów, to tylko błahy w końcu wzgląd na graficzny wystrój strony, żeby nie wyglądało, że została popszczona muszymi odchodami.

Z czego brał się przymus? Kiedy po latach ustąpił, pojąłem, że stanowił manifestację głębszego schorzenia – duszy, czyli umysłu. U podstaw – tak sobie dziś tłumaczę – znajdował się lęk przed definitywnością samego siebie jako podmiotu, który się wypowiada.

Taka definitywność dwojako nam bowiem zagraża. Mówiąc bezpośrednio, że coś się ma tak, a nie inaczej, bierzemy na siebie całkowitą odpowiedzialność za wyrażoną opinię, która wszak może zderzyć się czołowo z opinią konkurencyjną kogoś innego i okazać się mniej od niej trafna czy interesująca. Obawiamy się takiej ewentualności, wybieramy przeto (nawet całkiem bezrefleksyjnie) bezpieczniejszy wariant wypowiedzi upośrednionej, proponowanej warunkowo i przypisanej jakiemuś „nie-w-pelni-ja”, które pozwala nam na wszelki wypadek ograniczyć własną odpowiedzialność za to, co zostaje powiedziane. Rozstawiając w tekście cudzysłowy, z góry niejako oświadczamy: tu przebywam tylko chwilowo i połowicznie, naprawdę jestem gdzie indziej, ale nie powiem, gdzie. To raz. Po wtóre, definitywność oznacza dla podmiotu zagrożenie w tym sensie, że go nieuchronnie zubaża, odcinając od możliwości bycia innym. Wpadnie w nią niechybnie jak w pułapkę, jeśli nie połapie się w porę, co jest grane. Bojąc się uwięzienia w jednoznaczności, czułem się więc w obowiązku uwieloznacznienia siebie, do ciągłego sygnalizowania, że jest mnie więcej, niż można by z pozoru sądzić, że składa się na mnie całe grono współpodmiotów, które wszystkie – gdy się wypowiadam – dopominają się z ukrycia udziału w mojej-niemojej wypowiedzi. O całym tym zamieszkującym we mnie towarzystwie wzajemnej adoracji nieustannie napomykałem swoimi cudzysłowami, żywiąc bezwiednie nadzieję, że schizofreniczna ucieczka w nie-tożsamość jest tym samym, co zdążanie „ja” do wolności.

Tak czy owak, stan nieokreśloności wydawał mi się czymś nad wyraz pociągającym jako azyl dla uciekiniera z utopii porozumiewania się bezcudzysłowowego.

23 VII 1998

Sławiński Bez przydziału

*

W tak zwanych międzypokach, okresach przejściowych (czy są w ogóle inne?) wypada nam współżyć na co dzień z podwójnym chaosem: z jednej strony nacierają na nas bezładnie rzeczy, sytuacje, nowe rodzaje wrażliwości i zubożenia, stany ducha, idee, które nie mają (jeszcze) nazwy, bezimienne, nieskategoryzowane; z drugiej – równie bezładnie, nazwy, którym nic (już) nie odpowiada w rzeczywistości, przestarzałe, pozbawione przedmiotowych odniesień, wyprane z uprzednich znaczeń, puste, więc bezużyteczne, żyjące jedynie siłą inercji. Ale co to za życie?

19 IX 1991

*

Milczenie jest wtórne w stosunku do mówienia – to dobrze wiadomo. Również to, że w milczeniu często nam chodzi o naśladowanie mowy (wymowne milczenie, znaczące przemilczenia), nieraz ostentacyjnie odegrane – wyszukanie uteatralizowane. Być może dałoby się wyobrazić jednostki milczenia, paralelne do jednostek mowy: jakies nie-słowa i nie-zdania; z pewnością ma ono swoje własne modalności i swoją własną prozodię: szczególne akcenty i intonacje. Niektórzy zresztą uważają że nie milczy się „w ogóle”, lecz zawsze w jakimś języku. Czyżby więc w tle każdego aktu mówiącego niemówienia znajdował się cały system milczenia analogiczny do językowo-semantycznego?

Mowę można imitować środkami samej mowy. Środkami tejeż można imitować milczenie (tego próbuje nieraz poezja). Środkami milczenia można imitować mowę. Czy środkami milczenia można jednak imitować milczenie?

Wiemy, że w pewnych sytuacjach milcząc da się wiele powiedzieć. Że milczenie bywa nabrzmiałe potencjalną mową. Czy mówieniem da się dużo wymilczyć? Chyba tak. Gdy mówi się coś tylko po to, by nie powiedzieć czegoś innego, ominąć ogólnikiem temat istotnie interesujący rozmówcę, utopić rzecz ważną w wodzie jałowej gadaniny, kamuflować czczymi frazesami pustkę znaczeniową wypowiedzi. Wtedy mowa – nawet najobfitsza – realnie występuje w m i e j s c e milczenia.

12 XI 1995

*

Notatka Eliasa Canettiego: „Czeka na słowo, które zrehabilituje i usprawiedliwi wszystkie pozostałe”. Karol Irzykowski w liście do Stanisława Brzozowskiego – w związku z opracowywaniem stenogramów z wykładów tego ostatniego we Lwowie (październik – grudzień 1906): „W niektórych miejscach np. wprost znać jastrzębie krążenie naokoło wyrażenia i zdobywanie go wreszcie. Niech więc Pan nie psuje tego stylu”.

Obydwa cytaty, dość przypadkowo zderzone, dotyczą sprawy fundamentalnie ważnej w teorii wypowiedzi słownej. Wypowiedź – poza wszystkimi innymi jej wymiarami i przekrojami formalnymi i znaczeniowymi – stanowi też swego rodzaju

Fragmenty

opowieść, a raczej szereg mikroopowieści, o swoim narastaniu jako procesie zbliżania się podmiotu do określeń rozstrzygających, domykających i regresywnie oświetlających to wszystko, co je poprzedza w biegu wypowiedzi. Mówiąc, czy pisząc, wędruje on retardująco ku nieznanemu wprzód w ł a ś c i w e m u n a - z w a n i u. Wędrowka poprzez słowa tymczasowe i o lokalnym zasięgu jest równoważna czynnemu i zarazem cierpliwemu oczekiwaniu na szczęśliwy traf takiego finalnego rozświetlenia.

16 V 1996

*

Jedno z trudniejszych dla mnie doświadczeń komunikacyjnych: słuchanie, gdy przywołują moje teksty, referują je, omawiają czy oceniają. Z jednej strony irytacja, że wszystko zostaje przeinaczone, pogrubione, wyrwane z kontekstu, splaszczone, nieuważnie przeczytane, opacznie rozumiane. Do tego dołącza się zawstyżenie, że w ogóle zostałem dostrzeżony i wzbudziłem czyjeś zainteresowanie. Ale także wstyd za tych, co zaufali moim opiniom: że nabrali się, uwierzyli pozorom, wzięli za dobrą monetę wydumki, które dla mnie samego są co najmniej wątpliwe; że z aprobatą cytują zręcznie sklecone formułki, traktując je jako autorytatywne stwierdzenia. Toteż wołę już, z dwojga złego, gdy polemizują ze mną i oceniają nieprzychylnie to, co miałem do powiedzenia. Wtedy doznanie dyskomfortu i pragnienie zejścia im co prędzej z oczu stają się przynajmniej słabsze, choć nigdy nie znikają.

A przecież (jak zapewne każdy) chciałbym żeby moje wypowiedzi wywierały (nawet skromny) wpływ na odbiorców, by mogły działać inspirująco, w ogóle wchodzić w obieg myśli i być doceniane. I na tym właśnie polega dziwne zmanierowanie moich uczuć. Odpowiadałby mi bowiem trudny do wyobrażenia sposób przebywania wśród innych: oddziaływanie efektywne, ale niedostrzegalne; inspirowanie, ale skryte; wyciskanie własnego piętna na krążących opiniach, ale tak, by mogły dalej uchodzić za dobro niczyje. Obecność pozorowana nieobecnością. A wszystko razem – niemożliwość w stanie czystym.

24 VI 1995

*

Nie wszystko, co przyjdzie na myśl, trzeba od razu innym powiedzieć. Nie wszystko z tego, co się powie, trzeba skrupulatnie zapisywać. Nie wszystko z zapisanego trzeba bezzwłocznie publikować. Należy na każdym z poziomów pozostawić sobie przezornie coś w sferze możliwości, w zapasie – a nuż się kiedyś przyda? Nie jest wskazane śpiesznie roztrwaniać własne zasoby; bezpieczniej zachować jakąś część swojej przeszłości – na przyszłość. To miał chyba na uwadze Irzykowski, który tylekroć – niemal obsesyjnie – powracał do sprawy r e z e r w, które powinny milcząco podbudowywać i to, co się samemu pisze, i to, czego najchętniej szukamy przy czytaniu tekstów cudzych. Wypowiedź, w której nie odczuwamy

Sławiński Bez przydziału

owych bezpośrednio niewysłowionych w niej rezerw konceptualnych, wydaje się nam płaska i dychawiczna. O tym nie wie grafoman usiłujący nadmiarem napisanego zagadać chroniczny brak rezerw w swoim pisarstwie.

15 III 1996

Rozmowy

Paweł RODAK

„Nie istnieje tu nic, zanim nie zostanie wypowiedziane”.

Rozmowa z Philippem Lejeune'em

PAWEŁ RODAK: Panie Profesorze, jest Pan jednym z najwybitniejszych na świecie znawców pisarstwa autobiograficznego, zapisów osobistych. Skąd u Pana zainteresowanie tą problematyką sytuującą się wyraźnie na obrzeżach literatury?

PHILLIPE LEJEUNE: To zainteresowanie ma dwa źródła. Jednym jest moja praktyka osobista: jak miliony innych osób prowadziłem dziennik intymny, zaczynając go w wieku 15 lat. Nie była to jednak stała praktyka. Są okresy, kiedy piszemy dziennik i są okresy, kiedy zaprzestajemy pisania. Gdy zaczynałem pisać dziennik, byłem całkiem niezdolny do napisania jakiegokolwiek wiersza czy najmniejszego fragmentu powieści. Próby pisania powieści wywoływały we mnie poczucie śmieszności. Okazało się, że mogę pisać jedynie teksty będące wyrazem prawdziwych, autentycznych doświadczeń, co przez długi czas traktowałem jako słabość. Rzeczywiście są one w hierarchii gatunków literackich uznawane za drugorzędne. Autobiografie i dzienniki były przez długi czas traktowane jako dokumenty oświetlające twórczość wielkich pisarzy, ale nie jako dzieła same w sobie. Bardzo szybko doświadczyłem jednoczesnej potrzeby tworzenia i niemożności jej realizacji w obrębie tradycyjnych form literackich, w przestrzeni poezji czy fikcji literackiej. W związku z tym przez długi czas uważałem się w głębi duszy za kogoś niepełnowartościowego. Dużo czasu minęło, zanim uznałem, że możemy mieć do czynienia z prawdziwą twórczością również tam, gdzie mowa o prawdzie, że kreacja i prawda nie są pojęciami antynomicznymi. Twórcą może być równie dobrze ktoś, kto pisze wiersze lub powieści, jak i ten, kto uprawia – lekceważone zazwyczaj, przynajmniej we Francji – takie gatunki, jak dziennik czy autobiografia.

Rozmowy

RODAK: W jednym z tekstów z wydanej po polsku książki *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii* pisze Pan, że wybrał pracę uniwersytecką nad autobiografią, gdyż równolegle chciał Pan pracować nad swoją własną autobiografią. Czy jednak połączenie tych dwu aktywności jest możliwe? Czy można być jednocześnie badaczem i autorem, twórcą i naukowcem?

LEJEUNE: Okazuje się, że można. Przy czym mówienie o twórcy, autorze zakłada pisanie i publikowanie. Podczas gdy moja wizja literatury intymnej to przede wszystkim pisanie dla siebie. To praktyka prywatna, bardzo osobista.

RODAK: Znajdziemy jednak wiele akcentów osobistych w Pana artykułach i książkach naukowych.

LEJEUNE: Tak, ale są to akcenty bardzo dyskretne. Być może wydają się one dziwne w porównaniu z tradycyjnym, bezosobowym dyskursem akademickim, ale jednocześnie są bez porównania mniej osobiste niż to, co piszę dla siebie. Dla siebie piszę zupełnie inaczej. Prawdą jest, że zasadniczo stosuję dwie praktyki pisarskie. Pierwszą mógłbym nazwać praktyką „pisywacza [*écrivain*] intymisty”: piszę dla siebie, to część mojej codzienności, rosnąca góra papieru. Nie wyobrażam sobie, żebym nie mógł stale pisać dla siebie o sprawach dziejących się wokół mnie. W ten sposób pomagam sobie i zostawiam ślad tego, czym żyję. Druga praktyka to moje prace uniwersyteckie, w których istotnie coraz wyraźniejsza staje się tonacja osobista, pewien osobisty sposób mówienia o sprawach ogólnych, choć na początku byłem tu bardzo ostrożny. Ta podwójna gra, jeśli można tak powiedzieć, między praktyką prywatną, uprawianą tylko dla siebie a dyskursem akademickim, jest niezwykle wzbogacająca. Bardzo dużo na tym zyskuje mój własny dziennik intymny, dziennik osobisty (*journal intime, journal personnel*). Na przykład przez dwa lub trzy lata pracowałem nad książką o pisarstwie Michela Leirisa, a w tym samym czasie pisałem też dla siebie – zupełnie inaczej niż Leiris, ale różne doświadczenia z pracy nad jego pisarstwem wpłynęły na moje pisanie osobiste. Dużo czasu poświęciłem także przemyśleniu twórczości Claude’a Mauriac’a podejmującego w prekursorski sposób bardzo ważny problem wykorzystania własnego dziennika dla stworzenia autobiografii. Jak pogodzić perspektywę diarystyczną i perspektywę autobiograficzną – oto prawdziwie istotna kwestia, którą podejmuje Claude Mauriac. Dla mojej własnej praktyki pisarskiej stała się ona bardzo ważna, bo przecież Mauriac nie znalazł wszystkich jej możliwych rozwiązań. Można sobie wyobrazić inne. Tak więc moje lektury związane z pracą naukową wzbogacają moją osobistą praktykę pisarską. Jednak problem, który Pan stawia, dotyczy – jak rozumiem – tego, czy moje pisanie osobiste nie ogranicza, a nawet czy nie wypacza mojego dyskursu krytycznego? Czy nie jestem zbyt uwikłany osobiście w to, o czym piszę? Czy przez to uwikłanie nie staję się ślepy na pewne kwestie, nie tracę dystansu niezbędnego w postawie naukowca? Czy nie takie są Pańskie wątpliwości?

Rodak „Nie istnieje tu nic, zanim...

RODAK: Właśnie takie. W kilku ostatnich książkach posługuje się Pan na przykład formą dziennika jako praktyką badawczą, wyraźnie ujawniając swój stosunek do omawianych zagadnień, swoje zaangażowanie. Tego rodzaju praktyka nie pozwala na zachowanie dystansu, badacz i jego przedmiot badania przenikają się tu wzajemnie.

LEJEUNE: Chciałbym ustosunkować się do tej kwestii w perspektywie metodologicznej. Jeśli chodzi o mój publikowany dziennik pracy (*journal de travail*), nie są to zapiski bezładnie rzucane na papier, ale tekst głęboko przemyślany o wyraźnej konstrukcji. Istnieje tu dystans, ale dystans ze strony czytelnika. Mój czytelnik widząc, jak pracuję, może sam wprowadzać poprawki, uzupełnienia do mojej pracy lub pójść dalej tropem mojego rozumowania. Zostaje postawiony w sytuacji partnerskiej wobec mojej pracy, również i na niego spada część odpowiedzialności. Natomiast normalny dyskurs naukowy jest, moim zdaniem, z reguły dyskursem nieprzejrzystym, ukrywającym wewnętrzne założenia czy słabości rozumowania badacza. Ja przynajmniej pokazuję to, co robię, tak że czytelnik widzi słabe punkty i ograniczenia mojego rozumowania. Sądzę więc, że moja strategia, aby opisywać pracę w formie dziennika, jest w rzeczywistości daleka od postępowania pełnego subiektywizmu, egotyzmu czy obskurantyzmu. W mojej opinii jest to postępowanie w pewnym sensie altruistyczne, pozwalające czytelnikowi, taką mam nadzieję, wyrobić sobie opinię o przedmiocie pracy, a nawet poprowadzić dalej tok rozumowania. Zgadzam się w zupełności z tym, że – jak mówi na przykład Paul Valéry – „w rzeczywistości nie ma obserwacji bez obserwatora”, obserwatora, który zawsze jest jakoś „usytuowany”. Z metodologicznego punktu widzenia jest uczciwe i ważne, by wiedzieć, jakiego rodzaju doświadczenie, jaka wizja świata, jakie założenia leżą u podstaw pracy badacza. Kiedy piszę o dziennikach młodych pań z XIX wieku, robię to jako dorosły mężczyzna z XX wieku. Być może kobiety nie pisałyby o tym w ten sam sposób, być może pięćdziesiąt lat wcześniej pisano by o tym całkiem inaczej. Uważam, że to, co badacz powinien umieć kontrolować, to fenomen identyfikacji. Na przykład dla mnie punktem wyjścia do pracy nad dziennikami młodych pań było oślnienie dziennikiem Claire Pic, w którym odnalazłem zdania bardzo podobne do tych, które sam pisałem w moim dzienniku. Zaczęłem więc od doświadczenia osobistego, od indywidualnej identyfikacji. Nie należy takich rzeczy ukrywać. Poza tym wybieram formę dziennika, gdyż lubię opowiadać. Dziennik, dziennik pracy badawczej skłania do przedstawienia samych badań i przybiera jednocześnie formę opowiadania, co, jak sądzą, jest bardziej fascynujące dla czytelnika, a przez badacza w każdej chwili może być podjęte na nowo. [...]

RODAK: Jakie były zatem początki Pana pracy naukowej?

LEJEUNE: Zaczynałem od wstąpienia na „niewłaściwą drogę”. Moja praca magisterska poświęcona była Proustowi, a konkretnie „figurze pisarza” w dziele Mar-

Rozmowy

cela Prousta. W tym czasie Proust był moją obsesją i do dziś uważam, że w literaturze nie stworzono niczego równie pięknego i doskonałego jak *W poszukiwaniu straconego czasu*. Później mój profesor, Georges Blin, zaproponował mi pisanie pracy doktorskiej zatytułowanej *Mistyka w literaturze XX wieku*. To był temat monstrualny, nie do wykonania dla mnie. Jednak pracowałem nad nim przez kilka lat i wszystko wskazywało na to, że będę się zajmować klasyczną odmianą historii literatury. Byłem bliski całkowitego zagubienia się na tej drodze. Jednak dzięki wydarzeniom maja '68 i różnym innym wypadkom mogłem skorygować jej kierunek. Zdecydowałem wtedy o dwu rzeczach, które miały zasadnicze znaczenie w moim życiu. Pierwsza: wybrałem pracę nad autobiografią. Druga: zdecydowałem, że nigdy nie napiszę pracy doktorskiej, porzuciłem całkiem ten pomysł.

RODAK: I naprawdę nigdy nie napisał pan doktoratu?

LEJEUNE: Nie, nigdy. Jestem, co prawda, od 1980 roku doktorem nauk humanistycznych, ale w wyniku – jak wtedy to nazywano – obrony na podstawie dorobku naukowego, wcześniej opublikowanych książek. Wybrałem pracę na własny rachunek i na własne ryzyko z myślą, że jeśli będzie ona interesująca dla uniwersytetu – tym lepiej, jeśli nie – trudno. Jeśli można tak powiedzieć, wybrałem wolność. Po raz pierwszy obie te myśli, porzucenie doktoratu i badanie autobiografii, pojawiły się u mnie na przełomie 1968 i 1969 roku (a dokładnie w lipcu 1968). Współpracowałem wtedy z redakcją pewnej encyklopedii, pisząc artykuł o autobiografii. Potem okazało się, że encyklopedia ta się nie ukaże. Przekształciłem więc tamtą pracę i zaproponowałem wydawnictwu Armand Colin tom o autobiografii, wydany w 1971 roku jako *L'autobiographie en France (Autobiografia we Francji)*. Pisałem tę książkę z myślą o wypełnieniu wielkiej luki w ówczesnym francuskim literaturoznawstwie. W tym czasie istniały już książki monograficzne o dziennikach intymnych, takie jak książka Michele Leleu czy książka Alaina Girarda, ale nie istniała żadna osobna książka o autobiografii. Mieliśmy pojedyncze teksty Georgesusa Gusdorfa, eseje Jeana Starobinskiego o Rousseau, ale nie mieliśmy syntezy poświęconej autobiografii. Moja decyzja o pracy nad autobiografią, podjęta w wieku około trzydziestu lat, korespondowała jednocześnie – wracając do tego, o czym mówiliśmy wcześniej – z osobistą potrzebą porzucenia pisania dziennika intymnego i zastąpienia go formą o wyraźniejszej konstrukcji.

RODAK: W tej pierwszej książce, w *L'autobiographie en France* broni Pan tezę, że nowoczesna autobiografia pojawiła się w drugiej połowie XVIII wieku, a jako jej „tekst założycielski” traktuje Pan *Wyznania* Jana Jakuba Rousseau. Teza ta była wielokrotnie bardzo ostro krytykowana przez innego wielkiego znawcę tej problematyki, Georgesusa Gusdorfa, na przykład w pierwszym tomie monumentalnych *Lignes de vie*, zatytułowanym *Les écritures du moi*. Gusdorf pisze tam, że Pańskie podejście jest naznaczone „amnezją odkrywcy”. Przywołuje przy tym wielką pracę Georga Mischa *Geschichte der Autobiographie*, gdzie historia autobiografii wywo-

Rodak „Nie istnieje tu nic, zanim...

dzona jest ze starożytności. Dla samego Gusdorfa autobiografia to pewien znaczący aspekt zachodniej świadomości, niemający żadnego wyraźnie zdefiniowanego początku. Czy pod wpływem krytyki Gusdorfa zmienił Pan jakoś swoje pierwotne stanowisko co do początków autobiografii?

LEJEUNE: Georg Misch w swoim fundamentalnym dziele o historii autobiografii, z którego znam tylko pierwszy tom przetłumaczony na angielski (nie znam niemieckieco, co wielokrotnie wypominał mi Geroges Gusdorf), szukając początków autobiografii cofa się aż do starożytnego Egiptu, do epoki faraonów. Georges Gusdorf w *Lignes de vie* idzie jeszcze dalej, gdyż wywodzi autobiografię wprost – jest wspaniały rozdział na ten temat – od Adama i Ewy. Moje podejście jest nieco bardziej zniuansowane. Uważam, iż nowoczesna autobiografia – ta, którą znamy – pojawiła się w drugiej połowie XVIII wieku. Jest to moment wielu istotnych zmian, z którymi pojawienie się autobiografii jest związane, takich jak np. zmiana koncepcji jednostki, zmiana sposobu sprawowania władzy. W tym czasie naprawdę coś ważnego się dokonało, coś, czego symbolem jest Rousseau. Sam Rousseau pisząc *Wyznania* miał poczucie, moim zdaniem uzasadnione, że dokonuje skoku jakościowego. Drwimy sobie często z pierwszego zdania *Wyznań*: „Imam się przedsięwzięcia, które dotychczas nie miało przykładu i nie będzie miało naśladowcy” [tłum. Tadeusza Boya-Żeleńskiego]. To zdanie jest uderzająco trafne, choć nieco przesadzone – jest jednak prawdziwe. A dowodem na to, że jest prawdziwe, przynajmniej w odniesieniu do jego pierwszej części – „Imam się przedsięwzięcia, które dotychczas nie miało przykładu” – jest odbiór książki Rousseau. Kiedy *Wyznania* zostały opublikowane w 1782 roku, już po śmierci Rousseau, reakcje ówczesnej prasy wskazywały na to, że połowa czytelników zupełnie nie zrozumiała tego, co zostało w nich napisane. To było dla nich kompletnie niezrozumiałe, nie do przyjęcia. Stąd szok wywołany przez tę publikację, którego skutki odczuwano nie tylko we Francji, ale również za granicą, gdzie *Wyznania* były przez długi czas odrzucane, stając się zarówno przedmiotem skandalu moralnego, jak i intelektualnego niezrozumienia. Wtedy to było rzeczywiście szokujące, a szok ten wynikał z radykalności zaproponowanej zmiany. Sadzę, iż możemy to postrzegać w kontekście preromantyzmu, a w istocie w kontekście narodzin nowoczesnego indywidualizmu w tej formie, z którą mamy do czynienia do dziś. Tak więc nie zmieniam swojego zdania. Nadal uważam, że jeśli chodzi o kondycję jednostki, o jej relacje z sobą samą, nowa era zaczyna się właśnie wtedy, zaczyna się wraz z Rousseau.

RODAK: A jednak Georges Gusdorf ma może rację podkreślając znacznie starszą, niż Rousseau, tradycję „wyznań” w kulturze zachodnioeuropejskiej?

LEJEUNE: Nie twierdzę tego, co Gusdorf stara mi się wmówić, iż Rousseau był odkrywcą wszystkiego. Nie jestem tak szalony, jak sam Rousseau, i dostrzegam wyraźnie, jak jego dzieło jest zakorzenione w różnych nurtach tradycji wcześniejszej. W książce *L'autobiographie en France* starałem się wskazać wszystkie najważniejsze

Rozmowy

ogniwa tej tradycji. Natomiast określenie, które bez wątpienia tak zaszokowało Gusdorfa, a które być może jest rzeczywiście niezręczne, to „pre-historia”. Próbowalem więc wskazać, jak dzieło Rousseau jest zakorzenione w różnego rodzaju pre-historiach. Z jednej strony mamy kontekst kultury i filozofii chrześcijańskiej, z drugiej strony jest filozofia antyczna z tym, co Michel Foucault nazywa „troską o ja” [*souci de soi*]. Gusdorf nie mógł u mnie zaakceptować pozytywnej waloryzacji przypisywanej przeze mnie tradycji nowoczesnej. Dla niego Rousseau uosabia w pewnym sensie objaw niemalże schyłku autobiografii, podczas gdy dla mnie jest symbolem jej eksplozji w nowoczesnej postaci.

RODAK: Tak więc Pan i Georges Gusdorf reprezentujecie nie tylko dwa różne sposoby rozumienia autobiografii, ale i dwie odmienne koncepcje historii?

LEJEUNE: Tak, to znaczy Gusdorf reprezentuje taką filozofię historii, w której wszystko jest na początku, w najdalszej przeszłości możemy odnaleźć źródła zjawisk współczesnych. Współczesność z przeszłością jest ściśle związana, jest jej wypełnieniem, ale zarazem zdradza objawy dekadencji w stosunku do początku, który należy odnaleźć. Ja mam całkiem odmienne podejście do historii. Nie sądzę, by w historii wszystko już kiedyś istniało, a nawet jeśli odnajdujemy podobieństwo między pewnymi elementami czy zjawiskami, to nie znaczy, że są one tym samym, że zostały przekazane w czasie, że spełniają tę samą funkcję, czy odgrywają tę samą rolę. Historia to dla mnie ciąg zmian. Tak więc Rousseau – w oparciu o to, co istniało przed nim, o tradycję wcześniejszą, przez sposób ustosunkowania się do niej i dodanie do niej rzeczy nowych – nadał jej całkiem nowy kształt, stworzył zupełnie coś nowego, nowy model autobiografii. Historia jest nieprzewidywalna, nie wszystko istnieje w niej już w punkcie wyjścia, nawet jeśli wszystkie elementy z przeszłości wchodzą w skład zjawisk współczesnych. Dla zilustrowania stanowiska Georgesa Gusdorfa wobec historii posługuję się czasami pewną metaforą. Zobaczy Pan, że nie jest ona zbyt poważna. Tak więc Gusdorf jest podobny do kogoś, kto utrzymuje, że można napisać historię kolei (*chemins de fer*) od czasów starożytnych, gdyż już w starożytności istniały drogi (*chemins*), żelazo (*fer*), para, ludzie przemieszczali się z miejsca na miejsce. W ten sposób jeden po drugim, wszystkie elementy kolei żelaznej można odnaleźć w starożytności. Ja uważam natomiast, że o kolei możemy jednak mówić dopiero od początku XIX wieku. Przepraszam za tę zbyt grubą może metaforę. Wiem, że jest ona przesadzona, zabawna, ale jednak coś pokazuje.

RODAK: A inne przykłady, związane bezpośrednio z praktykami pisma?

LEJEUNE: Weźmy zatem przykład, który każdy zrozumie o wiele lepiej: dziennik intymny. To przecież nie jest forma wypowiedzi, która istniała od zawsze – co daje się udowodnić. Zgodnie z wiedzą, którą posiadam, nie istniał, przynajmniej w świecie kultury zachodniej, żaden dziennik – zostawmy na razie na boku słówko

Rodak „Nie istnieje tu nic, zanim...

„intymny” – przed wiekiem XV, więc przed końcem średniowiecza. Nie mamy żadnych wcześniejszych śladów tej praktyki, pojawiła się ona w pewnym określonym momencie historii. Ważne i skomplikowane pytanie to: dlaczego się pojawiła? Czy dziennik intymny jest rzeczywiście związany, jak utrzymują niektórzy, z religią chrześcijańską. W momencie jego pojawienia się religia chrześcijańska istniała już przecież od piętnastu wieków, a mimo to nie było dzienników. Trzeba więc szukać innych przyczyn, pamiętając przede wszystkim o przemianach sposobów doświadczania i mierzenia czasu. To skądinąd wielki temat refleksji historycznej ostatnich dwudziestu lat, w której wiele miejsca poświęcono kwestii wynalezienia zegarów mechanicznych, używania kalendarzy etc. Tak więc w XV, XVI wieku zmienia się stosunek człowieka do czasu i z tą zmianą związane jest pojawienie się dziennika osobistego. Nie jest więc herezją stwierdzenie, że dziennik nie istnieje od zawsze, nie jest zakorzeniony w najodleglejszej historii, nie pojawia się w niej w sposób konieczny. Przeciwnie – jest związany z całym splotem procesów historycznych, dokonujących się na wielu poziomach i pojawia się jako kreacja w pewnym momencie historii. Uderzający jest sposób, w jaki dziennik się rozwijał, a zwłaszcza to, że praktyka dziennika duchowego (*journal spirituel*), którą tak często przywołujemy jako przykład, była właściwie ostatnią ważną formą dziennika, jaka się pojawiła. Wcześniej mieliśmy dzienniki ekonomiczne (*journaux économiques*), księgi handlowe, książki wpływów i wydatków (*livres de raison, livres de compte*), dzienniki okrętowe (*livres de bord des navires*). Była to więc najpierw praktyka kolektywna, następnie praktyka lokalnych historyków, którzy sporządzali kroniki historyczne, ale nie pisali o sobie. Potem zapisy osobiste zaczęły się pojawiać w księgach handlowych (widoczne jest to wyraźnie u kupców florenckich z początków Renesansu) i tak od XV wieku zapisy dzienne nabierały coraz bardziej osobistego charakteru. Dziennik intymny, więc diarystyczny zapis życia wewnętrznego, pojawił się, zgodnie z moją wiedzą, dopiero w połowie XVI wieku. Został wynaleziony przez jezuitów, przez Ignacego Loyolę i jego towarzyszy. Następnie w tej formie rozpowszechnił się w świecie protestanckim. I tam ostatecznie o wiele częściej był praktykowany niż w katolicyzmie.

RODAK: Na przykład bardzo interesująca książka Elisabeth Bourcier *Les journaux privés en Angleterre de 1600 à 1660* (Dzienniki prywatne w Anglii od roku 1600 do 1660) pokazuje, że nadzwyczaj dużo tego rodzaju dzienników powstawało w XVII-wiecznej Anglii.

LEJEUNE: To prawda. Jednak książka ta wskazuje jednocześnie, że pierwsi purytanie angielscy zapożyczyli tę formę od jezuitów, to znaczy, że reformacja korzystała z osiągnięć kontrreformacji. Jezuiti stworzyli gatunek wypowiedzi, który następnie został wykorzystany na nowo przez zwolenników reformacji. W historii nieustannie tworzone są nowe rzeczy, a stare wykorzystywane w nowy sposób; jest więc najważniejsze potrafić wskazać kolejne progi istotnych zmian. Nie znaczy to, by z historii ludzkości wykreślać tradycję, ale warto podkreślać, że historia to

Rozmowy

ciągła ewolucja, a nie niezmienność. Jeśli mówię, że nie wszystko zawsze istniało od początku w historii ludzkości, to chcę w ten sposób uwypuklić jej dynamiczny, a nie statyczny aspekt.

RODAK: Czy w tym kontekście zgadza się Pan z tezą Alaina Girarda, z jednej z najbardziej klasycznych książek dotyczących dzienników, mówiącą że istnieje ścisła relacja między dziennikami intymnymi a nowym pojęciem osoby, pojawiającym się pod koniec XVIII wieku i umacniającym w wieku XIX?

LEJEUNE: Tak, całkowicie zgadzam się z Alainem Girardem. Problem z jego książką polega jednak na tym, że Girard nie cofa się w ogóle poza wiek XVIII; nie uwzględnia tradycji wcześniejszej, przede wszystkim tradycji angielskiej, o której dopiero co mówiliśmy, a która jest tak istotna. Wskazuje ona bowiem na ważne różnice kulturowe. Uderzające jest to, że ostatecznie dziennik duchowy w tradycji francuskiej jest zjawiskiem nadzwyczaj rzadkim. Jeśli porównać obfitość dzienników duchowych w tradycji angielskiej, a zapewne także w tradycji niemieckiej z tradycją francuską, widać jak duże są tu różnice. Istnieją olbrzymie dysproporcje postaw wobec dziennika intymnego w świecie anglosaksońskim, germańskim i w ogóle w obszarze wpływów protestantyzmu, gdzie jest on traktowany jako praktyka zupełnie normalna i całkowicie akceptowana; oraz w świecie francuskim, gdzie dziennik intymny budzi nierzadko sprzeciw i podejrzliwość. To w ogóle dotyczy całego pisarstwa intymnego, które Francuzi mają skłonność diabolizować. Tak więc miejsce i znaczenie dziennika intymnego jest relatywne nie tylko w odniesieniu do czasu historycznego, ale i przestrzeni kulturowej.

RODAK: Chciałbym teraz zadać pytanie związane z najbardziej znaną z Pańskich książek *Pakt autobiograficzny*. Jak dziś wytłumaczyłby Pan kategorię „paktu autobiograficznego”?

LEJEUNE: Pisząc tę książkę rozpoczynałem od następującego pytania: co odróżnia autobiografię od powieści autobiograficznej czy od fikcji w ogóle. Zorientowałem się, że w rzeczywistości, biorąc pod uwagę same teksty, trudno wskazać wyraźną różnicę. Istnieją powieści autobiograficzne, które mogą być napisane dokładnie w ten sam sposób, co autobiografie. To, co je różni, to zobowiązanie podjęte na początku przez autora. Autor autobiografii jest kimś, kto zobowiązuje się mówić prawdę, podczas gdy autor fikcji proponuje czytelnikowi pewną grę. Tak więc postawa autora, a także postawa odbiorcy są w obu przypadkach całkowicie odmienne, nawet jeśli istnieją jakieś formy pośrednie. Dlaczego zatem mówię o pakcie autobiograficznym? Autobiografia to nie tekst, w którym ktoś mówi prawdę o swoim życiu. Przy takiej definicji autobiografia w ogóle by nie istniała, gdyż nie sposób powiedzieć prawdy o swoim życiu. Autobiografia jest wtedy, kiedy ktoś twierdzi, że mówi prawdę o swoim życiu. Tak więc jest to rodzaj zobowiązania. Fikcja zaś to tekst, którego autor niejako proponuje czytelnikowi wysłuchanie pewnej

Rodak „Nie istnieje tu nic, zanim...

historii i zinterpretowanie jej według własnego uznania. Co zatem znaczy: zobowiązać się do mówienia prawdy o własnym życiu? Pakt autobiograficzny ma kilka aspektów: jest aspekt referencyjny i aspekt relacyjny. Aspekt referencyjny odróżnia zobowiązanie do mówienia prawdy od zamiaru stworzenia dzieła wyobraźni. Ta różnica między dwoma rodzajami paktu – paktem referencyjnym i fikcyjnym – ma swoją istotną konsekwencję w postaci różnicy relacji między autorem i czytelnikiem. W autobiografii mamy nieuchronnie do czynienia z paktem relacyjnym, który jest bardzo dobrze widoczny na początku *Wyznań* Rousseau i który wyjaśnia bardzo wiele spraw. Przede wszystkim tłumaczy, że autobiografia może wywoływać strach i budzić opór. A to nie pojawia się już dziś wcale w przypadku literatury fikcyjnej. Fikcja literacka może być według nas dobra lub zła, ale nie może być dla nas niebezpieczna. Podczas gdy autobiografia bardzo często jest właśnie odbierana jako niebezpieczna. Dlaczego? Ponieważ jej autor, proponując czytelnikowi mówienie prawdy o sobie i swoim życiu, czyni nie tylko propozycję, ale także zwraca się z prośbą. Jest to prośba... nie wiem jak ją nazwać... jednocześnie o zapoznanie się z czyimś losem i obdarzenie go uczuciem. W pewien sposób jest to też prośba o akceptację kogoś takim, jakim jest. Wtedy czytelnik czuje się przymuszony do wydania osądu, do zaakceptowania tego, co będzie powiedziane. W przypadku, kiedy chodzi o książkę, nie jest to specjalnie istotne, gdyż nie ma tu nigdy relacji z konkretną osobą, której można by wprost powiedzieć: „Nie podobasz mi się”. Jednak na przykład w *L'association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique* (Stowarzyszenie na rzecz Autobiografii i Dziedzictwa Autobiograficznego) możemy obserwować, jak rzeczywiście funkcjonuje pakt autobiograficzny, bowiem relacja, która początkowo jest relacją wobec tekstu, praktycznie zawsze przekształca się w relację wobec osoby. Tak więc po pierwsze, autobiografia implikuje relację interpersonalną – wyobrażoną i nacechowaną dystansem w przypadku książki i całkowicie realną, jeśli chodzi o teksty zdeponowane w naszym archiwum – która jest krępująca dla czytelnika. Wymaga się od niego czegoś w zamian, podczas gdy autor fikcji literackiej nie wymaga od czytelnika niczego poza samą oceną dzieła: „Czy podobało ci się to, co przeczytałeś?”. A w przypadku autobiografii mamy oczekiwanie co do oceny samej osoby autora: „Oto ja. Czy jako taki ci się podobam, czy akceptujesz mnie?”. Po drugie, pakt autobiograficzny ma jeszcze inną cechę charakterystyczną, która czyni go niebezpiecznym dla czytelnika. Jest nią sugestia wzajemności. Pakt autobiograficzny sugeruje czytelnikowi, że ten mógłby postawić się teraz w takiej samej sytuacji mówienia prawdy o sobie, jak osoba, której tekst czyta. Tego wielu z czytelników autobiografii nie jest gotowych zaakceptować. To wyobrażenie zamiany miejsc zostało opisane na początku Księgi pierwszej *Wyznań* Jana Jakuba Rousseau, gdzie Rousseau rzuca czytelnikowi wyzwanie dokonania tego samego, co on. Pisze: „Pokazałem się takim, jakim jestem: godnym pogardy i szpetnym, kiedy nim byłem; dobrym, szlachetnym, wzniosłym, kiedy nim byłem; odsłoniłem moje wnętrze takim, jakim tyś je widział sam, Najwyższy Sędzio. Zgromadź dokoła mnie [Rousseau kieruje swe słowa do Boga] nieprzeliczoną liczbę moich bliźnich; niech

Rozmowy

słuchają mej spowiedzi, niech litują się mych nieprawości, niech się rumienią za me niedole. Niech każdy z nich kolejno odłoni serce u stóp twego tronu z równą szczerością; a potem niechaj jeden jedyny powie ci, jeśli będzie miał czoło: «B y - ł e m l e p s z y o d t e g o c z ł o w i e k a»». Tak więc Rousseau sugeruje rozszerzenie aktu autobiograficznego. Jednak wielu czuje się czasami zagrożonych przez zaangażowanie autobiograficzne drugiej strony. Tekst autobiograficzny jest jak przykład, który najpierw należałoby naśladować, zanim będzie się mogło wydać osąd o jego autorze. Tymczasem nie zawsze mamy ochotę przyglądać się tak bardzo sobie, w codziennym życiu pochłania nas zewnętrzność, zagłębiając się w to, co przyszłe. W autobiografii innej osoby jest coś destabilizującego nasze życie. Kładę tak wielki nacisk na relacyjne aspekty paktu autobiograficznego, gdyż nie zostały one obszernie opisane w mojej książce, lecz jedynie zasygnalizowane. Teraz zwracam już na to o wiele większą uwagę. Ta właśnie relacja między autorem i czytelnikiem w autobiografii sprawia, że nie może ona funkcjonować w ten sam sposób, co fikcja autobiograficzna, w której zawarty jest dystans. W powieści autobiograficznej autor zachowuje pewien dystans, który chroni czytelnika. Chroni go przed autorem i przed nim samym. Natomiast w pakcie autobiograficznym jest coś bezpośredniego, a nawet agresywnego.

RODAK: W swoich pierwszych książkach analizuje Pan teksty wielkich, wybitnych autorów. A potem porzuca Pan te wielkości, by zająć się tekstami całkiem zwyczajnych ludzi, osób nieznanymi, niepublicznymi. Skąd tak zmiana?

LEJEUNE: Pana sformułowanie nie jest do końca słuszne. Istotnie zaczynałem od pracy nad Rousseau, Leirisem, Sartrem czy Gidem, ale potem – interesując się już bardzo zapisami codziennymi (*écritures ordinaires*) – tę pracę kontynuowałem, zajmowałem się także pisarstwem Nathalie Sarraute czy Georges'a Pereca (temu ostatniemu poświęciłem osobną książkę). Zatem badałem te dwa obszary piśmiennictwa autobiograficznego jednocześnie i dalej tak robię. Obecnie pracuję na przykład nad tekstami Claude'a Mauriaca, Marie d'Agoult i innych pisarzy. Zatem niczego nie porzuciłem. Natomiast prawdą jest, że znacznie rozszerzyłem obszar moich zainteresowań i moich badań. Uświadomiłem sobie, że akt autobiograficzny jest potencjalnie dostępny każdemu człowiekowi, że być może nie każdy jest w stanie napisać wiersz czy powieść, ale w zasadzie każdy może napisać swą autobiografię, gdyż autobiografia nie jest jedynie aktem literackim, ale przede wszystkim aktem życiowym. Kilka poruszających odkryć otworzyło mi na to oczy. Pierwsze to znaleziony w *Bibliothèque Nationale* zbiór „biografii indywidualnych”, zawierający setki tekstów autobiograficznych osób zupełnie nieznanymi. Nie tylko wielcy geniusze opowiadali swoje życie, ale sklepikarz, kapitan, sprzątaczkę etc. Okazało się, że takie osoby nie tylko mogą chcieć opowiedzieć swoje życie, ale i opublikować swą opowieść, gdyż ów katalog odsyłał do tekstów drukowanych. Następnie zacząłem się rozglądać wokół siebie. Spostrzegłem, że współcześnie wiele osób we Francji decyduje się publikować książki na własny koszt. Tego ro-

Rodak „Nie istnieje tu nic, zanim...

dzaju pozycje mają zwykle bardzo słabą dystrybucję i nie można ich kupić w księgarniach, ale fizycznie istnieją jako książki. Zwykle są one też mniej lub bardziej lekceważone. Zaczęłam przeglądać katalogi wydawnictwa *La Pensée Universelle*, publikującego książki w ten właśnie sposób, i odnalazłem tam mnóstwo autobiografii zupełnie nieznanymi osobami, które to biografie okazały się fascynujące. Były one bardzo zróżnicowane, wcale niestereotypowe, ciekawe w lekturze właśnie dlatego, że ich autorzy nie mieli ambicji literackich. Tekst – jeśli mogę tak powiedzieć – może być zły tylko wtedy, kiedy wyraźnie powstaje z zamiarem bycia dobrym. Ale tekst, który nie ma ambicji literackich, z reguły okazuje się interesujący również literacko. Taki tekst funkcjonuje bowiem w innej przestrzeni, która jest przestrzenią ludzkiego porozumienia. Bardzo łatwo jest napisać złą powieść, ale bardzo trudno napisać złą autobiografię. Idea złej, niedobrej, nieudanej autobiografii jest w zasadzie pozbawiona sensu. Ktoś opowiada swoje życie, robi to, jak potrafi. Jeśli w jego opowiadaniu są „braki” czy „ułomności”, to te braki i ułomności będą przeze mnie interpretowane nie jako porażki pewnego projektu estetycznego, ale jako cechy charakterystyczne pewnego ludzkiego losu. Jako czytelnik chcę je interpretować, ale nie sądzić. Mam więc zupełnie inny, niekrytycznoliteracki sposób odbioru tekstów autobiograficznych.

RODAK: Zatem odkrycie świata zapisów codziennych, świata pisma praktykowanego przez zwykłych ludzi zmieniło nie tylko obszar Pana zainteresowań, ale i sam sposób lektury...

LEJEUNE: Tak, byłem zafascynowany tymi tekstami, a jednocześnie zrozumiałem, że zmienił się mój sposób lektury. Nie byłem już tym samym czytelnikiem, co wtedy, gdy czytałem Leiris’a czy Sartre’a, poszukując wielkiej przyjemności estetycznej. Teraz postawę „konsumpcji” typową dla odbioru wielkich autorów, jeśli mogę tak powiedzieć, zastąpiła postawa „kooperacji”, współpracy. Czytelnik zwyczajnych, codziennych autobiografii (*autobiographies ordinaires*) jest raczej kimś, kto towarzyszy tekstowi, stara się wysłuchać jego autora, odgrywa więc raczej rolę psychologa czy socjologa, a nie krytyka literackiego. Używa on swej wiedzy, aby wesprzeć czytany tekst, dopełnić czy uzupełnić jego konstrukcję. To bardzo specyficzny sposób lektury, wyraźnie inny od tego, gdy mamy do czynienia z dziełami literackimi w ścisłym tego słowa znaczeniu. Wiemy o tym bardzo dobrze dzięki naszym doświadczeniom lekturowym w „Stowarzyszeniu na rzecz Autobiografii i Dziedzictwa Autobiograficznego”. Tak więc byłem zafascynowany bogactwem tych tekstów z pozoru bardzo zwyczajnych. A potem moje zainteresowania rozszerzyły się. Wtedy, przy końcu lat 70., stałem się wrażliwy na to, że ludzie mogą nie tylko opisywać swoje życie, ale mogą także o nim opowiadać. Wstrząsającym doświadczeniem było dla mnie, po lekturze *Słów Sartre’a*, obejrzenie filmu Michela Contat i Alexandra Astruc *Sartre par lui même (Sartre o sobie samym)*. Widząc Sartre’a opowiadającego przez trzy godziny o swoim życiu, możemy zdać sobie sprawę, jak bardzo jest to różne od *Słów*, jak bardzo pismo pozwala nam

się ukryć, a mowa, niezależnie od naszej woli, nas odsłania, czyni nas bezbronnymi, a przez to zasługującymi na litość. Pomiędzy porządkiem autobiografii w *Słowach* i porządkiem autobiografii oralnej w filmie istnieje przepaść. Słuchając Sartre'a, opowiadającego o sobie w filmie, czułem się jak czytelnik zwyczajnych autobiografii, wydawanych własnym sumptem przez ich autorów. Zdałem sobie sprawę, że w obu przypadkach to, co zostało powiedziane, wymaga istotnego dopełnienia przez badacza, aby mogło być zrozumiane. Tak jak Sartre na końcu *Słów* pisze, że nie ma nic bardziej interesującego niż inny człowiek, i że on sam jest takim innym, jednym z wielu, tak ja zdałem sobie sprawę, że lepiej będzie, jeśli zainteresuję się takimi innymi, jednymi z wielu, zwykłymi ludźmi raczej niż Sartre'em, że to będzie dla mnie ciekawsze i bardziej wzbogacające. Zwróciłem się zatem w stronę historii oralnej. Najpierw zbadałem, co o praktykach historii oralnej mówią historycy, a następnie sam zacząłem uprawiać historię oralną, tzn. sporządziłem historię oralną mojej rodziny. Spędziłem trzy lata na nagrywaniu mojego ojca, mojej matki, moich siostr i braci, a następnie także wszystkich osób z rodziny z pokolenia moich rodziców. Dowiedziałem się w ten sposób nie tylko mnóstwa rzeczy o swojej rodzinie, o sobie samym, ale także o sposobie, w jaki ludzie opowiadają swoje życie. Tak więc, jak Pan widzi, te wszystkie doświadczenia rozszerzyły moją wiedzę o tym, czym jest opowiadanie życia (*récit de vie*) i sprawiły, że zacząłem postrzegać autobiografie sławnych osób jako szczególny przypadek, pewną fascynującą odmianę gatunku, który w swej całości jest o wiele bardziej rozległy i zróżnicowany. I właśnie ta całość zaczęła mnie fascynować.

RODAK: Inna wyraźna zmiana w Pana zainteresowaniach dokonuje się przy końcu lat 80., a jest nią odejście od autobiografii w stronę dzienników intymnych.

LEJEUNE: Tak. Tu jednak trzeba wrócić do historii życia badacza. Jak już mówiłem, zaczynałem moje prace nad autobiografiami niejako w opozycji do dzienników intymnych. Od mojej pierwszej książki *L'autobiographie en France* z roku 1971 do książki *Moi aussi (Ja także)* z roku 1986 zajmowałem się prawie wyłącznie autobiografiami, a o takim gatunku, jak dziennik intymny właściwie nigdy nic nie pisałem. A to dlatego, że byłem – jeśli mogę tak powiedzieć – skłócony z moim własnym dziennikiem. Potem, przy końcu lat 80., wróciłem do prowadzenia dziennika i niespodziewanie odsłonił się przede mną nowy, olbrzymi obszar badań. Wtedy też zdałem sobie sprawę, że istniejące już książki o dziennikach, o których wcześniej wspominałem, naznaczone są tą samą skazą. Michele Leleu, Béatrice Didier, Alain Girard – autorzy trzech najbardziej klasycznych książek o dziennikach intymnych w języku francuskim – opierają się jedynie na tekstach drukowanych. W ich książkach nie znajdzie Pan jakiegokolwiek śladu, że osoby te miały w rękach manuskrypt któregośkolwiek z dzienników. One po prostu nie dostrzegają tego, że dziennik to najpierw konkretny, inny za każdym razem rękopis, a dopiero wtórnie, w wyniku transformacji – tekst drukowany. Nie wolno zapominać o tej wielkiej różnicy między rękopisem a książką drukowaną, o tym, co

Rodak „Nie istnieje tu nic, zanim...

zostaje zagubione w druku, zwłaszcza jeśli nie możemy opublikować tekstu w integralnej postaci. Trzeba też pamiętać, jak mało jest dzienników drukowanych w porównaniu z tymi, które są pisane. A tych są miliony. Liczba pisanych dzienników jest bez porównania wyższa niż liczba pisanych autobiografii. Autobiografie powstają relatywnie rzadko, ale są bardzo chętnie czytane. Dzienniki pisane są nadzwyczaj często, ale mało kto je czyta. Tak więc kiedy zwróciłem się w stronę dzienników osobistych (*journaux personnels*) – wolę to określenie niż „dziennik intymny” (*journal intime*), które to pojęcie wydaje mi się zbyt ograniczające – rozpocząłem od przeprowadzenia badań ankietowych. Przyjąłem przy tym dwa założenia: pierwsze, iż dziennik w swej pierwotnej postaci istnieje jako rękopis; drugie, iż dziennik to nie tylko pewien typ pisania, nie tylko tekst, ale również praktyka życiowa, sposób życia, forma uporządkowania tego życia. Ten drugi aspekt dziennika, strategia ciągłej oscylacji między zapisem i doświadczeniem, tylko w pewnym stopniu daje się odczytać z samego tekstu dziennika. Trzeba było się tu posłużyć innymi metodami badawczymi, takimi jak wywiady z autorami dzienników, kwestionariusze, ankiety, świadectwa piszących dzienniki. Jeśli się nie mylę, takimi metodami przy analizowaniu dzienników wcześniej we Francji się nie posługiwano. Ja postanowiłem się nimi posłużyć, by uchwycić to, co niewidoczne w samym tekście dziennika. [...]

RODAK: Pana ostatnia książka *Cher écran (Drogi ekranie)* – podobna i w tytule, i w sposobie ujęcia do wcześniejszej *Cher cahier (Drogi zeszyt)* – dotyczy z jednej strony dzienników pisanych na komputerze, z drugiej tych, które funkcjonują *on-line*. Jakie zatem są różnice między dziennikami rękopiśmiennymi i komputerowymi? I co zmienia się w dziennikach, kiedy na bieżąco są one udostępniane w Internecie?

LEJEUNE: Co do różnic między dziennikami rękopiśmiennymi a komputerowymi, miałem na ten temat o wiele wyraźniejsze przeświadczenia przed zajęciem się tymi ostatnimi. W rzeczywistości bowiem praktyka pisania dzienników na komputerze okazała się bardzo zróżnicowana. Są tacy, którzy uważają, że pisząc na komputerze tracą tę ważną cechę dziennika, jaką jest pozostawianie śladu – śladu własnego pisma, śladu konkretnej chwili. W komputerze wszystko staje się jednocześnie bezosobowe i równoważne, nie ma tu tego cieleśnego odwzorowania, które jest udziałem dziennika rękopiśmiennego. To może być doświadczone jako niedogodność, ale także jako korzyść. Na przykład mój charakter pisma mi się nie podoba, więc nie mam nic przeciwko temu, by nie zostało ono utrwalone. Nie jestem fetyzystą własnego pisma. Na komputerze ten aspekt fizycznego kontaktu z tym, co napisane, związek między nami a pismem zanika. Tu mamy do czynienia z jednolitością, w pewnym sensie abstrakcyjną produkcją obrazu samego siebie. To, że dziennik objawia się nam od razu w postaci drukowanej, pozwala na nabranie dystansu do samego siebie. Ponadto komputer pozwala na przykład na dokonywanie natychmiastowych poprawek, zmienianie tekstu na bieżąco, co przy dzienniku rękopiśmiennym

Rozmowy

nym było niemożliwe. To wydaje mi się sprawą absolutnie zasadniczą. Doświadczenie pokazuje, że prawie wszyscy diaryści rękopiśmienni piszą bez skreśleń. Często zmieniamy słowa w naszej świadomości przed ich zapisaniem, funkcjonuje coś takiego, jak swego rodzaju istniejący w głowie brudnopis oralny, niemy brudnopis. Natomiast słowa już zapisane w dzienniku bardzo rzadko są przekreślane, zmieniane, poprawiane. W przypadku dziennika komputerowego jest inaczej. Komputer pozwala na posługiwanie się językiem bardziej „plastycznym”, podatnym na zmiany, pozwalającym w jednej chwili znaleźć najlepszą formułę dla wyrażenia tego, co chcemy powiedzieć. Wielu uważa, że jest to sztuczne, sprzeczne z duchem dziennika, zabija jego spontaniczność. Ja tak nie uważam. Dziennik nie jest bardziej spontaniczny niż inne formy pisania. Każdy zapis w dzienniku jest poprzedzony jakąś pracą myśli. Komputer pozwala dać temu najodpowiedniejszy wyraz, stworzyć w danej chwili obraz nas samych – w moim pojęciu bez żadnej sztuczności. Ze sztucznością mamy do czynienia wtedy, gdy ktoś następnego dnia lub później zmienia swoje zapiski, co – jak wiadomo – jest bardzo łatwe na komputerze. Tego, kto w ten sposób zmienia swój dziennik, można nazwać po prostu oszustem. Ja na przykład, poza drobnymi błędami ortograficznymi, nigdy nie poprawiam *ex post* swojego dziennika. Gdybym tak robił, nawet w celu ulepszenia tego, co napisałem, czułbym się fałszerzem, a mój dziennik straciłby dla mnie swoją wartość. Przed sobą samym muszę być absolutnie pewny, że to, co zanotowałem nie było poprawiane, inaczej pisanie dziennika nie miałyby już dla mnie sensu.

RODAK: Obecnie więc prowadzi Pan swój dziennik na komputerze...

LEJEUNE: Tak, oczywiście. I właśnie dlatego postanowiłem zbadać, czy inni robią to tak, jak ja. Dla mnie jest uderzające i fascynujące zarazem, że piszę swój dziennik na komputerze bardzo powoli, podczas gdy inne komputerowe teksty piszę bez porównania szybciej. Przy pisaniu dziennika potrzebuję nieraz dziesięć minut, aby napisać jedno zdanie i kolejnych dziesięć by dopisać następne.

RODAK: Naprawdę na komputerze pisze Pan wolniej niż ręcznie?

LEJEUNE: Tak. I wcale nie ma w tym nic sztucznego, wykreowanego. Nie ma we mnie kogoś, kto chciałby stworzyć dzieło literackie, uwieść czytelnika. Nie. Pisząc na komputerze szukam po prostu najlepszych słów na wyrażenie siebie. Jest to rodzaj medytacji. Pozostaję przed komputerem i zmieniam słowa na ekranie, aż znajdę najlepsze. [...]

RODAK: Można więc powiedzieć, że jako diarysta jest Pan bardzo nowoczesny. Nie znajdziemy jednak Pana dziennika w Internecie.

LEJEUNE: Nie, nie. Muszę najpierw powiedzieć, że dzienniki pisane na komputerze i te funkcjonujące w sieci – to dwa zupełnie różne zjawiska. Prowadzenie

Rodak „Nie istnieje tu nic, zanim...

dziennika na komputerze, tak jak dziennika rękopiśmiennego, to pewna praktyka o wyraźnie prywatnym charakterze. Wraz ze zmianą medium – zapis elektroniczny zamiast pisma – zmienia się sytuacja wewnętrzna diarysty, ale nie zmienia się adresat – wciąż pisze on przede wszystkim dla siebie samego. Dzienniki internetowe (*journaux en ligne*) to już zupełnie co innego. Przede wszystkim prowadzone są one przez bardzo specyficzną, wyraźnie odrębną grupę osób, przez ludzi młodych w wieku od 20 do 30-35 lat. Więc gdyby Pan, panie Pawle, chciał taki dziennik prowadzić, radzę się pośpieszyć...

RODAK: Nie sądzę, to nie w moim stylu...

LEJEUNE: W moim także nie... Więc ci młodzi ludzie odkryli nowy sposób wykorzystania komputera, pozwalający paradoksalnie wypełnić jedną z funkcji sekretnego zeszytu. Uczynili ekran swoim sekretnym powiernikiem – licząc na odpowiedź z jego strony. Kiedy pisze się dziennik w zeszycie, pisze się po to, by wyrzucić z siebie wszystko to, czego nie może się powiedzieć bliskim osobom. To tego rodzaju komunikacja, która nie jest możliwa w realnym życiu. To komunikacja wyobrażona, gdyż w większości przypadków to, co się pisze, pozostaje bez odpowiedzi. Jeszcze nie widzieliśmy zeszytu, który potrafiłby odpowiadać. Stąd to pragnienie wyrażane zwrotami: „drogi zeszycie”, „drogi dzienniczku”, „gdybyś mógł”, „gdybyś wiedział”... To pragnienie dialogu, gdyż człowiek jest w swej istocie bytem dialogowym. Jeśli zamyka się on w dialogu wewnętrznym, to dlatego, że dialog zewnętrzny może być trudny, bolesny lub niebezpieczny dla niego samego lub innych. A zatem dialog wewnętrzny jest pewnym odkryciem zastępującym dialog zewnętrzny, jest dialogiem uwewnętrznionym. Ale pragnienie, które leży u jego podstaw, to pragnienie wyjścia na zewnątrz. I komputer – a właściwie Internet, nie sam komputer – po raz pierwszy w historii pozwala zrealizować to pragnienie. Okazuje się, że większość piszących dzienniki *on-line* posługuje się pseudonimami. To pozwala im oddzielać całkowicie ich realne życie od życia w Internecie. W ten sposób prowadzą podwójne życie, gdyż w codziennym życiu prawdopodobnie nie wyrażają się w ten sposób. W Internecie, skryci za pseudonimami, mogą wypowiadać się bez ograniczeń i nawiązywać kontakty z realnymi osobami, które są po drugiej stronie, bez niebezpieczeństwa dla ich realnego życia. Tak więc zasadniczym celem pisania dziennika internetowego jest stworzenie określonego wizerunku siebie oraz nawiązanie przyjaźni. To pewien cel towarzyski – znaleźć osoby, które ci odpowiedzą, które ci zaakceptują, obdarzą cię swym zaufaniem. Albo które ci skrytykują, wyjawiają przed tobą własne sekrety, z którymi dojdzie do wymiany doświadczeń. Kładę nacisk na ten wymiar przyjaźni, zaufania, wzajemności, gdyż jedną z rzeczy, które mnie uderzyły było to, że piszący dzienniki w Internecie bardzo często czytają się nawzajem. Niektórzy bywają bardziej egocentryczni, narcystyczni i nie czytają innych, ale zasadniczo jest to obszar bardzo intensywnej komunikacji. Tak więc mamy tu do czynienia z atmosferą grupy znajomych, atmosferą wzajemności i wymiany, typową dla tego przedziału wieku 20-30 lat. Z podobną sytuacją mamy nieraz do czynienia

Rozmowy

w dziennikach młodych dziewczyn ze szkół średnich, które zostawiają często wolno stronę w dzienniku dla przyjaciółki. Pokazuje to bardzo dobrze książka Aude'a Vincenta i Henri'ego Mérou *Agendas. Cahiers de textes et agendas d'adolescents (Notesy. Zeszyty zapisków i agendy nastolatków)*. [...]

RODAK: A jednak mimo to, co Pan mówi, dzienniki internetowe są chyba po części wyrazem ekshibicjonizmu?

LEJEUNE: Ekshibicjonizmu? Nie. Słowo to jest negatywne i zakłada odsłanianie czegoś, co już istnieje. W przypadku dzienników – nie tylko internetowych – nie jest to prawdą, gdyż nie istnieje tu nic, zanim nie zostanie wypowiedziane. Najpierw trzeba to coś stworzyć, skonstruować obraz samego siebie. Ekshibicjonista, który się rozbiera, ukazuje nam nagość swego ciała – dokonuje demonstracyjnej ekspozycji tego, co zasłonięte. Jednak nie tworzy tego. Natomiast życie wewnętrzne, inaczej niż ciało, nie jest w ten sposób ustrukturuwane i akt odsłonięcia tego życia – jego wyrażenia – jest tu zawsze poprzedzony aktem kreacji. Tu trzeba najpierw stworzyć to, co zostanie ukazane.

RODAK: Na koniec naszej rozmowy chcę Pana zapytać o Stowarzyszenie na rzecz Autobiografii i Dziedzictwa Autobiograficznego, którego jest Pan jednym z założycieli. Jakie są główne cele i formy aktywności tego stowarzyszenia?

LEJEUNE: Stowarzyszenie, które powstało w 1992 roku, ma dwa główne cele. Pierwszy, najbardziej widoczny, to pozyskiwanie, czytanie i przechowywanie wszystkich niepublikowanych tekstów autobiograficznych, które ludzie zechcą nam powierzyć. Chcemy stworzyć nowy rodzaj przestrzeni bibliotecznej czy też nowy rodzaj archiwum, w którym przyjmuje i przechowuje się wszystko bez żadnej selekcji. Jedynym warunkiem jest to, że tekst ma charakter autobiograficzny – niezależnie od tego, czy będzie to dziennik, wspomnienia, listy etc. – i że nie był publikowany. Jednak to, co nas wyróżnia, to nie tylko gromadzenie wszystkich tekstów autobiograficznych, ale i czytanie wszystkiego, co do nas trafia. W tym celu stworzyliśmy pięć grup lektury, każda po około dziesięć osób, które pracują przez cały rok czytając wszystkie napływające teksty. Na początku mówiono nam, że przy takich zasadach zostaniemy zarzuceni materiałami, ale nie okazało się to prawdą. W tej chwili osiągnęliśmy względną równowagę. Dostajemy około 150 do 180 tekstów rocznie, które pięć grup lektury jest w stanie w ciągu roku przeczytać. Tak więc czytamy wszystkie teksty i piszemy krótkie noty, które są publikowane w naszym seryjnym wydawnictwie *Garde-mémoire*. To pozwala innym czytelnikom zorientować się w naszych zasobach, zainteresować się przechowywanymi u nas tekstami, czego konsekwencją może być ich lektura, gdyż wszystkie one są dostępne dla każdego na zasadach określonych przez ich autorów. Można je wszystkie oglądać i czytać w naszym ośrodku, którego istotną część stanowi biblioteka w Amérieu-en-Bugey, malej miejscowości niedaleko Lyonu. [...]

Rodak „Nie istnieje tu nic, zanim...

RODAK: Wiem jednak, że Stowarzyszenie, do którego sam mam przyjemność należeć, ma także jeszcze inne formy aktywności.

LEJEUNE: Tak, jest jeszcze to, co my nazywamy społecznymi formami naszej działalności: spotkania publiczne, spotkania dyskusyjne, spotkania weekendowe. Co roku odbywają się „Journées de l'autobiographie” („Dni autobiografii”) wypełnione dyskusjami, warsztatami, spektaklami, projekcjami etc. Pomagamy także w tworzeniu się grup dyskusyjnych dla osób zainteresowanych problematyką autobiografii. Poza tym mamy wiele grup warsztatowych pracujących nad sposobami pisania czy lektury tekstów autobiograficznych. Wydajemy także pismo zatytułowane „La faute à Rousseau”, które ukazuje się trzy razy do roku i które z jednej strony informuje o bieżących działaniach Stowarzyszenia, z drugiej – zawiera zawsze duży zestaw szkiców, recenzji czy omówień. Każdy numer posiada tematyczne *dossier*, które jest przygotowywane nie przez specjalistów, ale przez członków stowarzyszenia – to nasz istotny wyróżnik. Pismo to jest redagowane w dużej mierze przez zwykłych ludzi, to znaczy nie przez naukowców, literatów czy dziennikarzy, ale członków stowarzyszenia, którzy mogą wykonywać czy reprezentować najróżniejsze profesje. Spośród tematów naszych ostatnich *dossier* mogę wymienić następujące: „Ja i czas”, „KobiECE/Męskie”, „Autobiografia i fikcja”, „Autobiografia i poezja”, „Cenzura i autocenzura”. Oprócz *dossier* tematycznego w każdym numerze mamy rubryki z aktualnościami, nastawione na to, by pokazać, że w naszej cywilizacji istnieje kultura autobiografii. Poruszamy tu wszystkie problemy, które stawia przed nami wyrażanie siebie: problemy moralne, prawne, literackie, związane z funkcjonowaniem mediów etc. Autobiografia to nie tylko kwestia tekstów, książek, ale także na przykład filmów, komiksów, fotografii, sztuk plastycznych. Z drugiej strony nasze pismo stara się informować swoich francuskich czytelników o wszystkich ciekawych zjawiskach dotyczących autobiografii, które mają miejsce zagranicą. Naszym celem nie jest tylko wzajemna wymiana doświadczeń pomiędzy członkami Stowarzyszenia czy – szerzej – pomiędzy Francuzami zainteresowanymi autobiografią, ale pomiędzy ludźmi z różnych krajów. A więc mamy pewien cel europejski, międzynarodowy. Dlatego cieszę się, że mieliśmy już okazję w naszym piśmie informować również o polskich instytucjach działających na rzecz autobiografii i będę rad, jeśli w przyszłości takich informacji będzie więcej.

RODAK: Dziękuję za rozmowę.

Szyborska

Małgorzata CZERMIŃSKA

Ekfrazy w poezji Wisławy Szyborskiej¹

Zajmowanie się ekfrazami w twórczości Szyborskiej może się wydać pomysłem chybionym. Poetka niewiele wierszy poświęciła dziełom sztuki, krytycy już te wiersze zauważyli, wyodrębnili i zinterpretowali². Dotąd jednak nie natknęłam się na próbę zastosowania do interpretacji wierszy Szyborskiej kategorii ekfrazy (wyjawszy pojedyncze wzmiankowania terminu przez Joannę Grądział i Wojciecha Ligęzę), choć tytułowy utwór jednego z tomów, mianowicie *Ludzie na moście* (1986) stanowi modelowy przykład, a inne próby pojawiają się już bardzo wcześniej, u samych początków twórczości poetki, mianowicie *Malowidło w Pałacu Zimowym* (w tomie *Pytania zadawane sobie*, 1954)³ i *Dwie małpy Bruegla (Wolanie do Yeti)*, 1957), a następnie znajdziemy je w niemal każdym tomie. Jedynie Leonard Neuger, interpretując *Elegię podróżną*, zauważył ukryty wątek refleksji nad

^{1/} Tekst został napisany na międzynarodową konferencję pt. *Wisława Szyborska's Poetry*, zorganizowaną w maju 2003 w Sztokholmie przez The Royal Academy of Letters, History and Antiquities przy współpracy wydziałów slawistycznych uniwersytetów w Sztokholmie i Uppsali; ukaże się w tomie materiałów konferencyjnych. Wersja polska ukazuje się dzięki łaskawej zgodzie organizatorów.

^{2/} J. Faryno *Semiotyczne aspekty poezji o sztuce. Na przykładzie wierszy Wisławy Szyborskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1975 z. 4; J. Kwiatkowski *Arcydzielka Szyborskiej*, w: *Radość czytania Szyborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996 (szkic powstał w 1977); J. Grądział *Świat sztuki w poezji Wisławy Szyborskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1996 z. 2; W. Ligęza *O poezji Wisławy Szyborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001.

^{3/} Anna Bikont i Joanna Szczęsna przypominają (*Pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szyborskiej*, Warszawa 1997, s. 113-115), że wiersz opatrzony był mottem „Na tle autentycznego wydarzenia”, ale pytana o to poetka już nie przypomina sobie, gdzie o tym czytała. Autorki ustaliły, że anegdota mogła odnosić się do obrazów z tzw. „Sali Sławy”, czyli Galerii Wojny 1812 roku w Pałacu Zimowym (przedr. *Malowidła...* w: *Wiersze wybrane*, Warszawa 1964; już bez motta).

Czerwińska Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej

ekfrazą, ale zarazem uznał, że jest tam ona przez poetkę pojęta jako wyzwanie, któremu nie można sprostać⁴. W konkluzji interpretator dochodzi do wniosku, że mimo niewyraźności przeżycia, a więc i niemożliwości dokonania ekfrazy, wiersz mówi o konieczności podejmowania tego zadania wciąż na nowo. Dowód na to, że pojawia się tu przeświadczenie poetki o niewyraźności, jednak nie całkiem przekonuje, został bowiem wsparty cytatem z całkiem innego utworu Szymborskiej.

W mojej lekturze *Elegii podróźnej* na pierwszy plan wysuwa się sprawa zawodności pamięci, której Neuger nie docenia. Jak sądzę, wskazaną w wierszu przyczyną elegijnego nastroju (zresztą dość żartobliwie potraktowanego) jest nie tyle trudność dokonania ekfrazy, ile ulotność wrażeń wynoszonych z podróży. Świadczy o tym pierwsza strofa dodatkowo powtórzona później w tekście. Zarówno pozycja inicjalna, szczególnie nacechowana znaczeniowo, jak powtórzenie każą traktować myśl zawartą w tej strofie jako kluczową dla utworu. A jest to myśl o bogactwie doznań danych w terażniejszości („wszystko”), które zostaje przeciwstawione ubóstwu tego, co zostaje w pamięci („nic własnością”):

Wszystko moje, nic własnością,
nic własnością dla pamięci,
a moje, dopóki patrzę.

Temat bezlitosnego zapomnienia powraca w wierszu jeszcze dwukrotnie:

Ledwie wspomniane, już niepewne
boginie swoich głów. [...]
Nie uchowam ani żdźbła
w jego pełnej widzialności.

Trzeba jednak przyznać rację Neugerowi, że problem konieczności i zarazem niemożliwości albo przynajmniej trudności dokonania ekfrazy w tekstach Szymborskiej pojawia się jako kwestia ważna i godna namysłu, tyle że nie w *Elegii podróźnej*. Natomiast zgadzam się co do tego, że echo tej myśli brzmi w wierszu *Clochard*, o którym wspomnę za chwilę.

Wśród wielu figur przejętych przez literaturę z retoryki ekfrazy należy do tych, które wzbudziły ostatnio wielkie zainteresowanie teoretyków literatury z uwagi na jej przydatność do rozważań o językowych możliwościach przedstawiania rzeczywistości pozasłownej, oraz o relacjach między słowem a obrazem. Nie miejsce tu, by referować problematykę, której poświęcono już wiele książek i jeszcze więcej artykułów⁵. Korzystając z różnych źródeł przypominę, że ekfrazy (albo *descriptio*)

⁴ L. Neuger *Biedna Uppsala z odrobiną wielkiej katedry (Próba lektury „Elegii podróźnej” Wisławy Szymborskiej)*, w: *Radość czytania...*

⁵ M.P. Markowski *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza, „Pamiętnik Literacki” 1999 z. 2*; tenże, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999 (zwłaszcza rozdz.: *Prolog. Ikony i idole*).

jako figura myśli, zwana też hypotypozą (*evidentia*) to opis unaoczniający z tak wielką wyrazistością, że słuchacz – jak sądził Kwintyliusz – ma wrażenie iż raczej widzi opisywany przedmiot, niż słyszy brzmienia słów. Z czasem znaczenie terminu „ekfrazja” ograniczyło się do opisu dzieła sztuki (obrazu, rzeźby lub budowli), który albo włączony jest w większą całość (np. narracyjną), albo stanowi osobny utwór traktowany wówczas jako realizacja gatunku⁶. Genologiczną odrębność używała ekfrazja w późnym antyku w Bizancjum, a swą trwałą obecność w tradycji literackiej zawdzięczała po części temu, że przez stulecia (aż po wiek XVIII) stanowiła jedno z obowiązkowych ćwiczeń w szkolnym nauczaniu retoryki⁷.

Współcześni poeci nie przejmują się wymaganiami szkolnej *Ratio Studiorum*, ale ślady gatunkowych konwencji przetrwały w realizacjach poetyckich choćby takich, jak słownikowy przykład *Ody do urny greckiej* Keatsa lub jawnie klasycyzujący nie tylko w stylu, ale i w temacie wiersz Iwaszkiewicza *Na biust rzymski w muzeum w Spirze* z tomu *Powrót do Europy*. W tytule lub tekście utworu powinno się znaleźć odwołanie do opisywanego dzieła sztuki – jego autora, tytułu bądź jakiejś charakterystycznej cechy pozwalającej go zidentyfikować. Niekiedy przedmiotem opisu może być nie pojedyncze dzieło sztuki, ale cała ich klasa reprezentująca np. twórczość znanego artysty, styl jakiejś szkoły, gatunku czy epoki. Z ekfrazją łączy się przekonanie o unaoczniającej sile słowa i o wyższości słowa nad obrazem. Michał Paweł Markowski zwraca uwagę, że w ekfrazji tkwi też pewien paradoks, który jest zarazem paradoksem wszelkiej reprezentacji:

z jednej strony zmierza ona do unaocznienia przedmiotu (ukazanie przedmiotu opisu), z drugiej zaś – robi wszystko, by na plan pierwszy wysunąć sposób jego prezentacji (narrację lub opis).⁸

Działanie tego paradoksu dobrze widać na przykładzie wierszy Szyborskiej, która zawsze sięga po stylizację językową, specjalnie dobraną leksykę i zabiegi słowotwórcze, charakteryzujące dane dzieło sztuki nie mniej wyraziście niż same znaczenia wyrazów. Poetka przekłada znaki wizualne na literackie nie tylko dzięki wymienionym wyżej zabiegom stylistycznym, ale i dzięki odpowiednim strukturom wypowiedzi. Oprócz typowego dla ekfrazji opisu wprowadza dialog, narrację w formie mini-anegdoty, albo dramatyzuje to, co przedstawione na obrazie. Zabiegi te służą wytwarzaniu znaczeń metaforycznych i przywołaniu skojarzeń, które

^{6/} R. Krzywy *Konwencja i autopsja w opisie dzieł sztuki na przykładzie ekfraz kościoła Mądrości Bożej w poezji barokowej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 2011, „Prace Literackie” XXXVI, Wrocław 1998; oraz R. Popowski *Retoryka w późnoantycznych opisach dzieł sztuki*, w: *Retoryka antyczna i jej dziedzictwo*, red. J. Axer, Warszawa 1996.

^{7/} J. Ziomek *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 91; oraz T. Michałowska, *Poetyka i poezja (problemy interpretacji poezji staropolskiej)*, w: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, red. J. Sławiński, J. Święch, Wrocław 1979, s. 94-95.

^{8/} M.P. Markowski *Pragmenie obecności*,... s. 13.

Czerwińska Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej

przynoszą interpretację bogatszą, subtelniejszą i zwięźlejszą, niż byłoby to możliwe w języku dosłownym z użyciem naukowej terminologii historii sztuki.

Autorka *Kobiet Rubensa* nie tylko napisała kilkanaście wierszy, które mieszczą się w zreferowanym wyżej rozumieniu ekfrazy jako gatunku wypowiedzi, ale też wypowiadała się wprost na temat swego sposobu pojmowania możliwości opisu dzieła sztuki. W jednym z miniaturowych szkiców z cyklu *Lektury nadobowiązkowe*, omawiając książkę Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej *Z Paryża w przeszłość* (1973), wygłasza pochwałę wartości literackiego opisu, mimo że żyjemy w dobie wszechobecności kultury wizualnej i możliwości bezpośredniego dostępu do oryginalnych dzieł sztuki:

Istnieją w opisie literackim do dziś bynajmniej nie zdewaluowane wartości. Przede wszystkim w opisie czas płynie wolniej, o ile nie całkiem inaczej. Jest miejsce dla refleksji, dalekośnyh skojarzeń i wszelkich innych uroków kontemplacji. [...] Tak więc oglądajmy, co tylko jest do oglądania, podróżujmy, gdy nadarzy się okazja, zwiedzajmy, ile się da. Ale jeśli poczujemy czasem żal, że obraz na ekranie mignie nam w oczach, żeby już nigdy nie powrócić, jeśli w podróży okaże się nagle, że na ołtarz van Eycka zostało nam zaledwie dziesięć minut, że przed Vermeerem od rana do wieczora przewalają się tłumy, że ciasne buty zepsuły nam szczęście zwiedzania Alhambry – sięgnijmy po książkę, powróćmy do statecznego literackiego opisu... Co rzekłszy, mogłabym przejść już do innego tematu, ale pragnę wydobyć jeden jeszcze walor tej cichej i rzetelnej prozy. Jest nim umiejętność opisywania architektury. Bo o ile malarstwo daje się dość łatwo opowiedzieć, architektura opornie poddaje się słowom. Chwytając przestrzenność, gubimy detale – i na odwrót. Piekielnie też trudno wyrazić jej ruchliwą nieruchomość. Mówię tu, oczywiście, o perłach architektury dawnej...⁹

Sąd o względnej łatwości opowiadania malarstwa w porównaniu z architekturą może wydawać się nieco zaskakujący, ale warto uprzytomnić sobie, że kiedy poetka go wyrażała, miała już za sobą wiersze – takie jak *Dwie mały Bruegla*, *Kobiety Rubensa* i *Mozaika bizantyjska* – poświęcone interpretacji obrazów. A także *Clocharda*, w którym nie zdobyła się na opisywanie katedry Notre-Dame w przekonaniu, że

nie zbudowano jej, o nie,
zagrano ją na lutni.

Nie pomogło w tym zadaniu nawet błagalne westchnienie „o święta naiwności opisu, wspomóż mnie!” Tu rzeczywiście poetka zrezygnowała z ekfrazy jako niemożliwej, nie mogąc nawet dokończyć zdania:

W Paryżu jak
w Paryżu, który...

i – jak pamiętamy – zamiast opisywać gotycką architekturę, opowiedziała o kłoszardzie śpiącym w ogrodzie pod murami katedry w pozie przypominającej średniowieczne rzeźby nagrobkowe.

^{9/} W. Szymborska *Lektury nadobowiązkowe. Część druga*, Kraków 1981, s. 43.

Wiara w unaoczniającą moc słowa nie zawsze jest w wypowiedziach Szyborskiej tak niezachwiana, jak w omówieniu książki Olędzkiej-Frybesowej. Nieco wcześniej w *Lekturach nadobowiązkowych*, z okazji ukazania się albumu z reprodukcjami Vermeera (1970) poetka napisała:

Opisywać słowami obrazy Vermeera to trud marny. Dużo lepszym środkiem wyrazu byłaby tu muzyka na kwartet z dwójgim skrzypiec, fagotem i harfą.¹⁰

Zarysowuje się tu coś jak prywatna hierarchia sztuk, w której Szyborska muzykę stawia najwyżej, bo przecie i niewypowiedziana piękność katedry Notre-Dame ma na tym polegać, że nie została zbudowana, a „zagrana na lutni”. Pisząc jednak dalej o Vermeerze, poetka przyznaje historykom sztuki prawo do podejmowania wysiłku stworzenia słownego opisu „bo takie ich powołanie i profesja”. (Nawiasem można by dodać, że ten typ ekfrazy badacze nazywają krytyczną, w odróżnieniu od literackiej¹¹). Szyborska sama natychmiast korzysta z tego przyznanego historykom sztuki prawa do opisu, ale głównie po to, by wdać się w spór z autorem piszącym o Vermeerze, z autorem, którego interpretacje poetki nie przekonały. Swój szkic kończy dwiema dokonanymi przez siebie miniaturowymi ekfrazami, z których drugą przytoczę ze względu na polemiczny wigor:

Patrzę i nic mi się nie zgadza. Widzę cud dziennego światła kładącego się na różnych rodzajach materii: na skórze ludzkiej i jedwabiu szaty, na obiciu krzesła i bielonej ścianie – cud, który Vermeer powtarza stale, ale ciągle w nowych wariantach i świeżym olśnieniu. Gdzież tu oschłość i wyobcowanie, czegoż niby one dotyczą? Kobieta kładzie ręce na szpiniecie, jakby nam chciała przegrać jeden pasaż, dla żartu, dla przypomnienia. Głowę odwraca ku nam ze ślicznym półuśmiechem na niezbyt urodziwej twarzy. Jest w tym uśmiechu zamyślenie i szczypta macierzyńskiej pobłażliwości. I tak już trzysta latek patrzy na nas, krytyków nie wyłączając.¹²

Zaufanie do słowa i do poezji – wprost wyrażone w cytowanych szkicach, a kulminujące w wierszu *Radość pisania*, choć stale kontrapunktowane lekkim cieniem ironii – obecne jest we wszystkich poetyckich ekfrazach Szyborskiej. Dokonajmy teraz pobieżnego przeglądu wierszy, które można uznać za należące do tego gatunku, zaczynając od przykładów najbardziej niewątpliwych. *Dwie małpy Bruegla* i *Ludzie na moście* to utwory, które mogłyby służyć jako słownikowe przykłady ilustrujące definicję ekfrazy. W pierwszym mamy dokładny tytuł obrazu i nazwisko malarza oraz zwięzły, ale niezwykle dokładny opis wyglądu tła i obu małp. Interpretacyjną ramę stanowi sytuacja z sennego koszmaru, kiedy śni się, że trzeba ponownie zdawać egzamin maturalny. Wymowę obrazu poetka odczytuje jako

^{10/} W. Szyborska *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1997, s. 33.

^{11/} Odróżnienie ekfrazy literackiej i ekfrazy krytycznej, wprowadzone przez M. Rifaterre'a omawia A. Dziadek w szkicu *Problem ekphrasis – dwa Widoki Delft (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)*, „Teksty Drugie” 2000 nr 4.

^{12/} W. Szyborska *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1997, s. 34.

Czermińska Ekfrazy w poezji Wisawy Szyborskiej

gorzko ironiczne oskarżenie okrucieństwa, znane też z takich jej wierszy jak *Malpa*, *Tarsjusz* i *Tortury*.

W *Ludziach na moście* opis tego, co na obrazie, jest również zwięzły i szczegółowy zarazem, nazwisko malarza Hiroshige pojawia się w tekście, natomiast identyfikację konkretnego obiektu znajdujemy w angielskim zbiorze wierszy Szyborskiej *People on a bridge*, tłumaczonych i wydanych przez Adama Czerniawskiego, który reprodukuje na okładce barwny drzeworyt japońskiego artysty ze zbiorów British Museum, zatytułowany *Deszcz w Ohaszi*¹³. Tu także precyzyjny opis obrazu nie jest celem, a środkiem przydatnym dla sformułowania refleksji o zwycięstwie artysty nad czasem, refleksji podobnej do tej, która brzmi w zdaniach kończących *Radość pisanía*:

Radość pisanía.
Możność utrwalania.
Zemsta ręki śmiertelnej.

W innych ekfrazach nie możemy już z taką pewnością odnaleźć konkretnego dzieła jako pierwowzoru dla opisu. W przypadku *Miniatury średniowiecznej* krytycy wskazują jako prawdopodobne źródło inspiracji *Godzinki* malowane przez braci Limbourg dla księcia de Berry, z tym że wiersz przedstawia scenę mniej więcej odpowiadającą dwu miniaturom *Maj* oraz *Sierpień*¹⁴ z dodaniem nieobecnych tam elementów.

Kto zasię smutny, strudzony,
Z dziurą na lokciu i z zezem,
Tego najwyraźniej brak.

Najładniejszej też kwestii
mieszczańskiej czy kmiecej
pod najlazurowszym niebem.
Szubieniczki nawet tyciej
dla najsokolszego oka
i nic nie rzuca cienia wątpliwości.

Tak sobie przemile jadą
w tym realizmie najfeudalniejszym.

Onże wszelako dbał o równowagę:
piekło dla nich szykował na drugim obrazku.

¹³ A. Czerniawski w nocie od tłumacza dziękuje Richardowi Edgumbe za pomoc w ustaleniu, który z barwnych drzeworytów Hiroshige Utagawy zainspirował tytułowy poemat (por. W. Szyborska *People on a bridge. Poems*, introduced and translated by A. Czerniawski, London–Boston 1996, s. XVI; wyd. 1 – 1990).

¹⁴ J. Kwiatkowski, *Arcydziełka...*, s. 356; W. Ligęza, *O poezji*, s. 179.

Szyborska

Myślę, że te nieobecne elementy zaczerpnięte z „drugiego obrazka” poetka mogła znaleźć w znacznie późniejszym cyklu *Pory roku* u innego ulubionego przez siebie malarza, którego styl stwarza wyraźną przeciwwagę dla słodczy miniatur braci Limbourg, mianowicie u Pietera Bruegla Starszego. Najważniejszym sposobem charakterystyki stylu malarskiego jest w *Miniaturze średniowiecznej* stylizacja językowa: żartobliwie potraktowana archaizacja i słowotwórcze eksperymenty z formami superlatywów, które pewnie podobałyby się Gombrowiczowi, autorowi *Trans-Atlantyku*:

Po najzłotejszym wzgórzu,
najkonnejszym orszakiem,
w płaszczach najjedwabniejszych.
[...]
a każdy się dwoi, troi,
i jak który z miną gęstą
prędkiem inny z miną tęgą,
a jak pod kim rumak gniady,
to najgniadszy moiściewy,
a wszystkie kopytkami jakoby muskając
stokrotki najprzydroniejsze.

Syntetyczną charakterystykę stylu – zamiast wskazania konkretnego, poszczególnego dzieła – znajdujemy w kilku innych wierszach. W jednym z wywiadów poetka powiedziała:

Zapytano mnie [...], który z obrazów Rubensa zainspirował mnie do napisania *Kobiet Rubensa*. Oczywiście nie ma takiego obrazu. Jest to opis stylu.¹⁵

Jak się zdaje, podobna sytuacja dotyczy *Mozajki bizantyjskiej*. Jednak nawet w tych ekfrazach, gdzie opisywane dzieło można wskazać z pewnością albo bardzo dużą dozą prawdopodobieństwa, wiersze Szyborskiej kierują uwagę odbiorcy przez konkret w stronę odczucia całościowo ujętego stylu. W *Kobietach Rubensa* opis obrazu nieistniejącego, ale jak najbardziej prawdopodobnego w sensie tematu i stylu, służy może nie tylko charakterystyce tego malarza, ale i przeciwstawieniu dwu typów kobiecości, a raczej dwu sposobów prezentacji ciała kobiecego w sztuce. Jeden to właśnie bujna zmysłowość obfitych, barokowych kształtów, odwołująca się do fizjologii, drugi – ascetyczne uduchowanie szczupłych, ulatujących jak ptaki kobiet średniowiecza, w których poetka w zaskakujący sposób odnajduje coś jak przecucie kultu smukłej sylwetki współczesnych gwiazd filmowych:

Trzynasty wiek dałby im złote tło.
Dwudziesty – dałby ekran srebrny.
Ten siedemnasty nic dla płaskich nie ma.

^{15/} *Powrót do źródeł. Rozmowa z Wisławą Szyborską*, w: K. Nastulanka *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1975, s. 306; cyt. za J. Grądziel *Świat sztuki...*, s. 96.

Czerwińska Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej

Podobna opozycja pojawia się w *Mozaice bizantyjskiej*: ascetycznemu ideałowi wczesnośredniowiecznej cielesności, wstydliwie ukrytej pod luźną i sztywną szatą, przeciwstawiona jest nagość niemowlęcia, które ma urodę barokowego *putto* i znakomicie by się prezentowało wśród „kobiet Rubensa”:

Naguśki jak prosiątko,
a tłusty a żwawy,
cały w fałdkach przegubkach

Mozaika bizantyjska cała jest dialogiem. Mogłoby to się wydawać wykroczeniem poza reguły ekfrazy polegającej na opisie. Jednak pewne cechy stylu mozaikowych przedstawień z czasów schyłku cesarstwa oraz elementy kultury obyczajowej Bizancjum są doskonale oddane nie tylko dzięki atrybucji dokonanej w tytule, ale i dzięki archaizującej stylizacji językowej, odpowiednio dobranej leksyce i epite-
tom. Wojciech Ligęza przekonująco ukazał obecność żartobliwej stylizacji na dia-
log miłosny z *Pieśni nad Pieśniami* oraz na podtekst takiej wiedzy o życiu obyczajowym Bizancjum, jaką przekazuje na przykład *Historia sekretna* Prokopiusza z Cezarei¹⁶. Możemy się domyślać, że para cesarska nie zaniedbuje małżeńskiego pożycia, skoro na początku rozmowy oboje zapewniają sobie o wzajemnym podzi-
wie dla swej urody i istnieje też owoc ich związku – nowo narodzony synek. Z dia-
logu małżonków można również wysnuć wnioski dotyczące mentalności epoki. Ideał piękności cielesnej jest wyraźnie ascetyczny, zakłada wstydlivość i lęk przed nagością, podobnie jak to jest w wypadku XIII-wiecznego malarstwa, przeciwsta-
wionego barokowemu w wierszu o Rubensie.

Temat rozmowy pary cesarskiej, dotyczący narodzin nieoczekiwanie pulchnego dzieciątka upewnia nas, że nie mamy tu do czynienia z dokładną ekfrazą mozaiki przedstawiającej cesarżową Teodorę i cesarza Justyniana wraz z towarzyszącymi im orszakami w kościele San Vitale w Rawennie. Jednak żartobliwie patetyczne imiona – Teotropia i Teodendron – oraz ich „godziwe dostojeństwo” sprawiają, że nie należy wykluczać mozaik z San Vitale jako jednego z możliwych źródeł inspi-
racji. Sugerowana w wierszu hieratyczna sztywność wyglądu i zachowań postaci dobrze oddaje typ sylwetek przedstawianych na bizantyjskich mozaikach, z któ-
rych słynie Rawenna. W związku z tym wypada skorygować drobny szczegół wni-
kliwych skądinąd dociekań Ligęzy:

Skojarzenie dłoni kobiecych z palemkami zapewne odsyła do słynnej mozaiki z kościoła San Vitale w Rawennie (VI w.), przedstawiającej orszak cesarżowej Teodory.¹⁷

Palemek nie ma ani na mozaice Teodory, ani Justyniana, stanowią natomiast bardzo charakterystyczny, wielokrotnie powtarzany motyw mozaik z innego ra-
weńskiego kościoła, mianowicie San Apolinare Nuovo. Jeśli takie są istotnie
źródła inspiracji poetki, mamy tu do czynienia z analogiczną kontaminacją kilku

¹⁶ W. Ligęza, *O poezji...*, s. 184-186.

¹⁷ Tamże, s. 184.

dział sztuki, jak w przypadku syntetycznej charakterystyki stylu Rubensa oraz średniowiecznych miniatur.

Krajobraz z drzewami, drogą, „która na pewno prowadzi do celu”, wieśniaczką i domem, ukazany w wierszu *Pejzaż*, mógłby wyjść spod pędzla któregoś z holenderskich mistrzów. Ustalenia Ligęzy wskazują jako przedmiot ekfrazy obraz Meindert Hobbema z National Gallery w Londynie „Droga do Middelharnis” (1689)¹⁸. Opis w wierszu w istocie odpowiada wielu szczegółom obrazu znanego jako przykład kompozycji idealnie symetrycznej, zrównoważonej, w której malarz „osiągnął znakomitą ekspresję, wyrażając pragnienie ucieczki i poezję nieskończoności”¹⁹. Pierwsze zdania wiersza ludzą, że są opisem, ale szybko okazują się początkiem monologu, który wygłasza współczesna nam kobieta, nagle wcielona w postać namalowaną na obrazie. Jednocześnie zwraca się ona do swego mężczyzny, który pozostał w czasie dzisiejszym i właśnie stoi przed obrazem. W jej monologu nakładają się na siebie dwa punkty widzenia, jak w chwycie mowy pozornie zależnej: „ja” mówiące łączy w jednym i tym samym zdaniu mentalność XVII-wiecznej chłopki z perspektywą dystansu intelektualnego kobiety żyjącej współcześnie. Możliwy w utworze literackim pomysł – by osoba oglądająca obraz „weszła” do jego wnętrza i utożsamiała się z namalowaną na obrazie postacią, jednocześnie nie tracąc możliwości opowiadania o obrazie drugiemu, stojącemu przed nim widzowi – służy tutaj refleksji na temat granicy między życiem a sztuką, przeszłością a teraźniejszością, a także na temat obcości, która może nagle wkraść się – albo i wdrzeć – między najbliższych sobie ludzi, nagle tak obcych, jakby dzieliły ich stulecia.

Fetysz płodności z paleolitu, jedyny jak dotąd wiersz Szyborskiej opisujący rzeźbę, dotyczy jeszcze innej koncepcji kobiecości. Mimo że szczegóły przedstawione w utworze odpowiadają dokładnie wyglądowi słynnej Wenus z Willendorfu²⁰, poetka nie nazywa swej bohaterki tym imieniem, określa ją mianem Wielkiej Matki, znanym z archaicznych kultów płodności. Ta pierwotna kobiecość jest równie obfita w kształtach i sprowadzona wyłącznie do bezosobowej cielesności, jak Rubensowska, ale jej sens nie odnosi się do seksualnego pożądania, tylko do potężnego macierzyństwa natury, do elementarnej siły dawania życia. W opisie wyglądu figurki pojawia się stylizacja na język potoczny, proste zwroty frazeologiczne, typowe dla języka mówionego, które charakteryzują kogoś, kto skupia się na kilku podstawowych kategoriach zakreślonych ciasnym horyzontem codziennego życia, bez sięgania myślą do czegoś tak nieużytecznego jak piękno, ozdoba, ornament.

18. Tamże, s. 195; inne tłumaczenie: *Aleja w Middelharnis*; w książce Ligęzy mylnie podana nazwa miejscowości wymienionej w tytule obrazu.

19/ R. Gennaille *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, przekł. E. Maliszewska, H. Secomska, Warszawa 1975, s. 98; por. też: M. Praz *Mnemozynie. Rzecz o powmowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przekł. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 224.

20. J. Grądziel, *Świat sztuki*, s. 99.

Czerwińska Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej

W tym wierszu także – jak w *Miniaturze średniowiecznej*, *Pejzażu* i *Mozaice bizantyjskiej* – pojawia się żartobliwie ironiczny dystans do konwencji, która pomiędzy obrazem a podmiotem mówiącym w wierszu pojawia się jako coś wyczuwalnego, a więc stojącego na przeszkodzie pełnemu utożsamieniu. Ironiczna podwójność uchwytana jest na poziomie stylu. W ekfrazach odnoszących się do dzieł sztuki z okresu paleolitu, cesarstwa bizantyjskiego, średniowiecza i wieku XVII poetka stosuje zróżnicowane sposoby archaizacji i odpowiednio do danej epoki kształtuje dobór leksyki, a jednocześnie zachowuje czytelny w stylu i słownictwie swój XX-wieczny punkt widzenia. Konwencja odległej epoki jest wprawdzie czytelna i w tym sensie akceptowana z perspektywy nadrzędnej świadomości podmiotu wiersza, ale sprawia, że nie ma mowy o takim podejściu do sztuki, jak to było w wypadku *Dwu małp Bruegla* i *Ludzi na moście*, gdzie w opisywanym obrazie wprost został odczytany sens tożsamy z sensem wiersza.

Podobnie utożsamiający, a nie ironiczny jest stosunek do malarstwa Rembrandta w wierszu *Pamięć nareszcie*, niebędącym właściwie ekfrazą, ale wykorzystującym elementy jej poetyki. Tematem utworu jest sen o umarłych rodzicach, których widzenie we śnie przypomina styl, kompozycję i kolorystykę Rembrandtowskich portretów we wnętrzu. Cały monolog liryczny – sięgnięcie w głąb pamięci – wpisane jest w nawias opisu imaginacyjnego widoku pary rodziców siedzących przy stole, przyśnionego widoku, który jednak ma dziwnie silny związek z obrazem malarskim, bo przebudzenie jest zarazem dotknięciem istniejącego na jawie świata „jak rzeźbionej ramy”.

Ekfrazę znajdziemy u Szymborskiej nie tylko w odniesieniu do tradycyjnych form sztuki wysokiej. Poetka rozszerzyła jej użycie na zjawisko pojawiające się dopiero w kulturze nowoczesnej, stechnicyzowanej i mające początkowo charakter użytkowy, a nie artystyczny. To decyzja charakterystyczna dla wyobraźni poetki, odkrywczą umiejaczej dostrzegać tematy dla poezji nawet w tak obcych liryce rejonach rzeczywistości, jak dociekania naukowe lub najpospolitsza codzienność. Szczególną formę ekfrazy Szymborska zastosowała bowiem również do fotografii i to bynajmniej nie czysto artystycznej, ale takiej, jak portret atelierowy, fotografia prasowa i amatorska fotografia prywatna²¹. Najwyrazistszym przykładem jest wiersz *Znieruchomienie*, dokładnie opisujący zdjęcie Izadory Duncan stojącej w atelier fotograficznym w dość niezręcznej, sztywnej pozie. Tematem wiersza jest kontrast pomiędzy przyziemnością szczegółów codziennego życia gwiazdy (gorset) a tym, co było legendą jej sztuki polegającej na swobodzie i lekkości tanecznego ruchu.

W wierszu *Pierwsza fotografia Hitlera* znacznie ostrzej pokazany jest kontrast pomiędzy nastrojem obrazu fotograficznego a tym, co wiemy o życiu znanego człowieka. Sformułowanie tytułowe dokładnie spełnia wymagania poetyki ekfra-

²¹ Na opisy fotografii zwrócił już uwagę J. Faryno (*Semiotyczne...*, s. 137), ale niesłusznie przeciwstawił je ostro opisom malarstwa i uznał, że poetka przypisuje fotografiom wartość wyłącznie negatywną. Znacznie bardziej wycieniowaną interpretację wierszy o fotografiach przeprowadza W. Ligęza (*O poezji*, s. 260-269).

Szyborska

zy, wiersz bowiem zawiera szereg szczegółów pozwalających odnosić go do konkretnego, nazwanego obiektu (choć nie da się określić go jako dzieło sztuki). Przedmiotem opisu jest pierwsza znana fotografia Hitlera²². Przyszły führer liczy sobie jeden rok życia. U dołu zdjęcia można odczytać dane, dotyczące atelier fotograficznego: „J.F. Klinger, Braunau, Stadtgraben”.

No, nie będziemy chyba teraz płakać,
pan fotograf pod czarną płachtą zrobi pstryk.

Atelier Klinger, Grabenstrasse Braunau,
a Braunau to niewielkie, ale godne miasto

Zdjęcie reprodukowane jest zwykle w fotomontażu wraz z gazetowym wycinkiem z wiadomością o narodzinach syna Aloisa Hitlera, opublikowaną w kronice towarzyskiej lokalnej gazety z dnia 5 maja 1889, a więc w dwa tygodnie po narodzinach. To właśnie (bo niekoniecznie zdjęcie samo przez się) daje asumpt do wspomnienia dnia narodzin:

Bobo, aniołek, kruszyna, promyczek,
kiedy rok temu przychodził na świat,
nie brakło znaków na niebie i ziemi

Wiersz parodiuje mityczny wzór opowieści o narodzinach bohatera, którym towarzyszą niezwykle okoliczności, bo owe „znaki” mają styl drobnomieszczańskiego kiczu:

wiosenne słońce, w oknach pelargonie,
muzyka katarynki na podwórku,
pomyślna wróżba w bibulce różowej,
tuż przed porodem proroczy sen matki:
gołąbka we śnie widzieć – radosna nowina

Może za tym stylem kryje się przekonanie o banalności zła? Chłopczyk na fotografii podobny jest „do dzieci z wszystkich rodzinnych albumów” i nie znajdujemy w utworze opisu jego wyglądu. Wiersz jest czymś w rodzaju sentymentalnego i przypochlebnego monologu mówiącego o dziecku i do dziecka tuż przed zrobieniem zdjęcia przez fotografa w prowincjonalnym miasteczku. Ironiczna stylizacja parodiuje szczebiotliwy sposób zachwyty, pełen zdrobnień i nazw niemowlęcych akcesoriów. Dopiero w trzech ostatnich linijkach wiersza przebija się głos ukrytego narratora mówiącego z innej perspektywy czasowej. Poznał już przyszłe dokonania chłopczyka i dlatego może powiedzieć od siebie, że na razie, w chwili robienia zdjęcia jeszcze:

²² Reprodukacje np. w: K. Grünberg *Hitler prywatnie*, Toruń, brak r. wyd. (wydawn. Troja); lub R.Ch. Brooken *Adolf Hitler: Wzlot i upadek tyrana*, przekł. J. Kalinowski, Gdańsk 1994.

Czermińska Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej

Nie słycać wycia psów i kroków przeznaczenia.
Nauczyciel historii rozluźnia kołnierzyk
i ziewa nad zeszytami.

Oba omówione wiersze o fotografii odnoszą się do przekraczania czasu. Temat ten, który już znamy z wcześniejszych ekfraz Szymborskiej, dominuje także w dwu opisach fotografii z najnowszego tomu. *Chwila* zawiera dwa utwory, które już w tytule sygnalizują, co będzie przedmiotem opisu: *Negatyw* i *Fotografia z 11 września*. Pierwszy – opisujący negatyw anonimowej, prywatnej fotografii mężczyzny siedzącego przy stoliku w ogrodzie – zbudowany jest na zasadzie antytezy. Opozycja jasnych i ciemnych plam układających się na negatywie odwrotnie niż w rzeczywistości służy ukazaniu przeciwstawności istniejącej pomiędzy światem umarłych i żywych. Na poziomie języka dokonuje się odwracanie znaczeń utartych formuł językowych i zwrotów frazeologicznych („duch, który próbuje wywoływać żywych”, „nie skąpić mu pytań na żadną odpowiedź”, „życie, czyli burza przed ciszą”). Osobisty ton monologu, zwrócony do najbliższego, a już nieżyjącego człowieka, brzmi podobnie jak sąsiadująca z tym wierszem *Słuchawka* i jak *Pożegnanie widoku* z tomu *Koniec i początek*, co każe go odczytywać w poetyce trenu.

Wiersz *Fotografia z 11 września* opisuje powszechnie znaną fotografię prasową, ukazującą drobne sylwetki ludzi skaczących z płonącego wieżowca, jedno z niezliczonych przedstawień terrorystycznego zamachu w Nowym Jorku. Stylistycznie rzecz biorąc, nie jest to opis przedmiotu, ale dynamiczne opowiadanie o rozgrywającym się właśnie zdarzeniu. Refleksja towarzysząca tej ekfrazie po raz kolejny powraca do tematu zatrzymania czasu w obrazie. Tym razem nie towarzyszy mu ufna, a nawet tryumfalna nuta znana z *Radości pisania* i *Ludzi na moście*. Jest w nim podobna zgroza, jak niegdyś w przedstawieniu ostatniej chwili przed wybuchem bomby w wierszu *Terrorysta, on patrzy*.

Jako rys charakterystyczny wszystkich ekfraz Szymborskiej uważam to, że przedstawienie wybranego dzieła sztuki nie jest w nich celem samym w sobie, ale środkiem do innego celu, którym jest jakaś refleksja pobudzona przez to dzieło. Element opisowy w ekfrazach zawsze jest podporządkowany pomysłowi interpretacyjnemu, który pozwala powiedzieć coś o problemach interesujących poetkę także w innych jej utworach tematycznie niemających związku z estetycznymi walorami jakiegos malarskiego obrazu. Te problemy to przede wszystkim czas, twórcza moc artysty, okrucieństwo człowieka w historii, różne sposoby rozumienia kobiecości. Ekfrazy te mówią ostatecznie więcej o wyobraźni poetki niż o dziełach sztuki, których dotyczą. Ale jednak mówią inaczej niż w wierszach, w których do przetrzeni pomiędzy poetką a jej czytelnikami nie został przywołany jako pośrednik żaden obraz, rzeźba, fotografia.

Na koniec jeszcze jeden – tym razem na wpół żartobliwy – argument o doniostej roli ekfraz w twórczości Szymborskiej. Dowodem ich inspiracyjnej siły jest dla mnie to, że inna autorka napisała wiersz-ekfrazę, który – jak u Szymborskiej – po-

Szyborska

święcony jest fotografii. I jak u Szyborskiej jest nie tylko opisem, lecz został ujęty w formę apostrofy, żywego monologu zwróconego do sportretowanej osoby. Jeśli zaś chodzi o szczegółowość i precyzję opisu (odczytana została nawet godzina, którą wskazuje zegarek na przegubie ręki spoczywającej obok filiżanki z kawą!) a także, że wprost wymienia tytuł i autora opisywanego obrazu, to jest to po prostu modelowy przykład tego gatunku. Myślę oczywiście o wierszu Agnety Pleijel, zatytułowanym *Do fotografii Wisławy Szyborskiej, wykonanej przez Joannę Helander*²³.

²³ Polski przekład Leona Neugera wraz z reprodukcją fotografii Joanny Helander w: *Radość czytania Szyborskiej...*, s. 5-6.

Interpretacje

Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL

Byłem dzieckiem...

Elegie dzieciństwa Bolesława Leśmiana

I. Elegie autobiograficzne

Wśród elegii autobiograficznych Leśmiana, o których pisał Michał Głowiński¹, są wiersze, które można określić jako elegie dzieciństwa. Powstawały one w różnym czasie. Najwcześniejszym z nich jest dłuższy utwór *Ze wspomnień dzieciństwa (fragment)*, drukowany w 1901 roku w „Wędrowcu” i nieprzedrukowany później w *Sadzie rozstajnym*. W debiutanckim tomie znalazło się natomiast *Wspomnienie*, pierwsze spośród trzech Leśmianowskich wierszy pod tym tytułem, z incipitem: *Drzwi otwarte na oścież były w naszym domu...* Drugie (*Lubię wspominać te dziecięce lata...*) – wyraźniej poświęcone właśnie dzieciństwu niż to pierwsze poetyckie przywołanie przeszłości i domu – trafiło do *Łąki*. Tu również znalazła się „zimowa elegia” o dzieciństwie – *Snieg*. W *Napoju cienistym* zamieścił Leśmian swoje arcydzieło poezji dzieciństwa – *Z lat dziecięcych* – i ostatnie spośród *Wspomnień* z incipitem *Te ścieżyny, których stopą dziecięcą...* Obok elegii autobiograficznych wskazać trzeba jeszcze jeden wiersz utrzymany w formie zwrotu do „ty” lirycznego, zaczynający się od słów *Twój portret z lat dziecinnych... Ten uśmiech niecały...*, opublikowany pośmiertnie w tomie *Dziejba leśna*². Poza najwcześniejszym utworem, mającym

^{1/} M. Głowiński *Elegie autobiograficzne Leśmiana*, w: tenże, *Zaświat przedstawiony*, Warszawa 1980. Szkic mój najwięcej zawdzięcza zaproponowanym w tym właśnie studium perspektywom badawczym.

^{2/} Chronologia wierszy to w przypadku Leśmiana jedynie kolejność ich publikowania, nie zaś powstawania – o tej niewiele wiadomo. Jednak to – kiedy wiersze te zostały przez poetę oddane pod osąd czytelnika i to, które spośród nich trafiły do poszczególnych tomów – ma istotne znaczenie.

Interpretacje

jeszcze wiele cech Leśmianowskich *iuweniliów*, a którego sam autor nie uznał za godny zamieszczenia w żadnym ze swych tomów, elegie dzieciństwa należą do najlepszych utworów poety, choć, podobnie jak inne jego liryki o charakterze osobistym, rzadko zwracały uwagę badaczy³. Zawarta tu wizja dzieciństwa spleciona jest ściśle z refleksją dotyczącą natury wspomnień, pamięci, przeszłości i przemijania. Przemyslenia te naprowadzają na trop inspiracji Bergsonowskich tak ważnych w twórczości Leśmiana⁴. Najistotniejsze związane z pamięcią, czasem i trwaniem kwestie poruszane przez Bergsona interesują także autora *Napoju cienistego*. Dla Leśmiana, podobnie jak dla Bergsona, ważny jest nie jednostkowy, psychologiczny, lecz filozoficzny i antropologiczny wymiar tych zagadnień.

Inny ważny trop stanowi tak bliska autorowi Łąki koncepcja poety jako człowieka pierwotnego⁵. Na przełomie XIX i XX wieku za sprawą filozofii, antropologii czy medycyny silnie akcentowane było równanie „dziecięcy = pierwotny”. Antoni Lange, którego wypowiedzi Leśmian na pewno czytał z uwagą, stwierdzał:

Stan pierwotny dziecka czy ludzkości, jakkolwiek ubogi sam w sobie, stanowi pewną całość, pewną doskonałość, jedność. Idealnie biorąc, ta nieświadomość noworodka lub pierwszego człowieka, który na świecie się ukazał, jest to związek z naturą, jest to harmonia całkowita i jednolita świata zewnętrznego i wewnętrznego.

Dziecko i dziki człowiek nie odróżnia siebie od świata, nie ma poczucia swego „ja”, nie ma świadomości. Podrażnienia (wrażenia) budzą w nim rozdwojenie, naruszają jedność pierwotną i całkowitą harmonii: to naruszenie harmonii zowie się świadomością. I od pierwszej chwili świadomości człowiek pragnie powrócić do tej jedności pierwotnej...⁶

Słowa te przywołuje Jerzy Kwiatkowski w swej monografii twórczości Staffa i – cytując dalej programowe wypowiedzi Langego ze szkicu *Sztuka i natura* („Celem ostatecznym sztuki jest odzyskanie raju na ziemi. Odzyskanie raju – to połączenie ducha z naturą”⁷) – stwierdza, że, według Antoniego Langego i jego europejskich,

^{3/} Elegii tych nie omawia również Tomasz Cieślak, który podkreśla małe zainteresowanie dotychczasowych interpretatorów poezją osobistą Leśmiana. (T. Cieślak *Liryka bezpośrednia w twórczości Bolesława Leśmiana*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000).

^{4/} Temat związków Leśmiana z myślą Bergsona ma obszerną bibliografię, jednak kwestie pamięci i trwania nie były szerzej uwzględniane przede wszystkim ze względu na to, że dla poety najważniejszym dziełem filozofa była, jak się wydaje, *Ewolucja twórcza*, nie zaś *Materia i pamięć*; por. S. Borzym *Leśmian: światopogląd poety*, w: tenże, *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wrocław 1984. Ostatnio o zawartych w esejach odwołaniach do poglądów Bergsona pisał J. Zięba (*Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*, Kraków 2000). Z kolei o związkach wyobraźni poetyckiej Leśmiana z Bergsonem pisała M. Podraza-Kwiatkowska (*Pan Blyszczynski Bolesława Leśmiana*, w: tenże *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001).

^{5/} M. Głowiński *Poeta jako człowiek pierwotny*, w: tenże *Zaświat przedstawiony...*

romantycznych poprzedników, można zidentyfikować stan „rajski” i stan „dziecięcy”, a także „pojęcie najwyższego szczęścia o charakterze mistyczo-religijnym ze stanem, by tak rzec, wtórnej nieświadomości, wtórnego dzieciństwa”⁸. Jeśli przywołane przez Kwiatkowskiego konteksty stanowiły potwierdzenie koncepcji Raju Utraconego u Staffa, to w jeszcze wyraźniejszy sposób korespondują one z tematem poszukiwania dziecięcej pierwotności u Leśmiana, który swoich znanych wypowiedziach eseistycznych o człowieku pierwotnym pisał:

Pomiędzy nim a jego pojęciem o sobie nie utworzyła się jeszcze przepaść pozorów. To też nie był zmuszony s z u k a ć s i e b i e , d ą ż y ć d o s i e b i e. [podkr. Leśmiana] Był sobą od razu... I w tym jego żywiowość, jego konkretność, jego całokształtność.

(SL, s. 47)

To, co odnosi się do człowieka pierwotnego, daje się zastosować do dziecka, którego „pierwotność” powoduje, że jawi się ono Leśmianowi jako twórca i idealny odbiorca baśni. Autor *Sadu rozstajnego* nie pragnie odnalezienia jedynie utraconego raju dzieciństwa, ale szuka swego rodzaju „dowodów na istnienie”, źródeł tożsamości; nie tyle straconego czasu, co utraconego „ja”.

2. Przeczucia poezji

Jedynie w pierwszej spośród swych elegii o dzieciństwie, wyraźnie retorycznej i narracyjnej, Leśmian akcentuje ewazyjny charakter wspomnień, chęć ucieczki „z ładu życia” (s. 598). Zaskakująca łatwość tego przeskoku w przeszłość – („Jedno okamgnienie – / I już tam jestem!... Znów się czuję dzieckiem”), która nasuwa skojarzenia z Bergsonowskim pojęciem „skoku” pamięci⁹ – nie powtórzy się już w późniejszych, dojrzałych utworach. Chociaż motyw dziecięcej szczęśliwości zawsze będzie dla Leśmiana ważny, nie powróci też w czystej postaci stereotyp szczęśliwego, żyjącego „jak u Pana Boga za piecem”, niewinnego i nieświadomego chłopca „w krótkich spodenkach”, co „płeć rozróżniał tylko po ubraniu...” (s. 598). Romantyczny topos dziecięcych zajęć („goniąc motyle i zrywając kwiaty”) i zabaw („koń drewniany”) przeniesiony jest tu w nieromantyczną miejską i mieszczańską scenę – perkalowe firanki w oknach, w nich „donice w koszulach z papieru” (s. 598) z mirtem i kaktusami. Spokój rodzinnego domu i wypełnionego zabawkami dziecinnego pokoju stanowią gwarancję bezpieczeństwa, źródło szczęścia. Za-

^{6/} A. Lange *Twórczość i obłęd*, w: tenże *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900, s. 100.

^{7/} A. Lange *Sztuka i natura*, tamże, s. 32; wśród poprzedników Langego Jerzy Kwiatkowski wskazuje Schillera jako autora rozprawy *O poezji naiwnej i sentymentalnej*; wśród głosów późniejszych przytacza słowa Junga o stanach nieświadomości dziecka i człowieka pierwotnego (por. J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 244).

^{8/} J. Kwiatkowski, tamże, s. 241. Postulat „powrotu do dzieciństwa” jako „genialnej epoki”, „czasów Mesjaszowych” zaistnieje w całej pełni w twórczości innego czytelnika *Ewolucji twórczej* Bergsona, mianowicie u Schulza, którego wiele łączyło z Leśmianem.

^{9/} Por. G. Deleuze *Bergsonizm*, Warszawa 1999.

Interpretacje

mknięta przestrzeń pokoju oddzielona oknem od tego, co nieznanne, nie pozwala na poznanie obcego świata:

Przez okna w głębie patrzałem ulicy,
Co mi się zdała niezbadanym światem,
Nieskończonością!...

(s. 598)

Cechą tak ukazywanego dzieciństwa jest absolutne poczucie bezpieczeństwa i swobody zarazem. Osłona i ochrona nie jest wcale ograniczeniem:

W tym to pokoju wpośród zabaw zgiełku,
Pod matczynego ramienia opieką
Czułem się dobrze, jak lalka w pudełku...
A kiedy indziej – jak motyl nad rzeką!

(s. 599)

Jednak nawet w tym wczesnym utworze pojawiają się prawdziwie Leśmianowskie motywy snów, a zwłaszcza podwójności świata w lustrzanym odbiciu.

Wtedy lubiłem spoglądać w zwierciadło
I ujrzeć w jego wymownej głębinie
Własny mój pokój...

Dziecięcym sposobem poznania jest „sprawdzanie” – eksperymentalne odkrywanie i potwierdzanie zasad rządzących nieznanym dotąd światem:

Gdy tupnę nogą, to mego tupnięcia
Wiem, że się w tamtym pokoju nie słyszy...¹⁰

(s. 599)

Za sprawą lustra dziecko-poeta czuje się wciągane w inny wymiar, w „głębie bezludne”, przeżywa „zachwyty nieczłowiecze” (s. 600).

I nie wiedziałem, że to jest tęsknota,
Ta, która kiedyś ma utworzyć przedział
Pomiędzy duszą mą a między życiem!

(s. 600)

Odbicie jest warunkiem pierwotnej re-fleksji i pierwszych metafizycznych przeżyć. Początki świadomości i samoświadomości – to właśnie przynosi psychologiczny „etap lustra”¹¹. Wyraźne rozgraniczenie pomiędzy duszą a życiem,

^{10/} Podobnie „sprawdzają” i badają świat dzieci z późniejszych XX-wiecznych wierszy, wśród nich Mistrz z wiersza Szymborskiej, który upewnia się, czy rzeczy nie zmieniają się, gdy nie są obserwowane.

^{11/} Ten ważny w psychologii rozwojowej termin stał się, za sprawą Lacana, synonimem sytuacji pierwszego samorozpoznania.

Czabanowska-Wróbel *Byłem dzieckiem...*

działaniem a refleksją wskazuje na ten rodzaj ukształtowania osobowości, który znamionuje „dziecko z czarnymi oczyma” – młodszego spośród bohaterów *Godziny myśli* Słowackiego. Przypomnijmy, że właśnie rozdźwięk – pomiędzy tym, co rzeczywiście przeżyte a tym, co marzone – jest źródłem twórczości; umiejętność rzutowania teraźniejszości w przyszłość, tak by z tej perspektywy stała się wspomnieniem, jest znakiem rozpoznawczym przyszłego poety:

On przed sobą przyszłości postawił zwierciadło
I rzucał w nie obecne chwile – i z odbicia
Wnosił, jaki blask przyszłe wspomnienia nadadzą
Obecnym chwilom życia.¹²

U Leśmiana w pobliżu dziecka pojawia się wzięty bardziej z dziecięcej mitologii niż z kręgu dorosłej wiary anioł stróż. Zapewne anioł pragnie przekazać mu słowa o jego powołaniu poetyckim:

ja słów jego wtedy nie pojąłem,
Tylkom do piersi przyciągnął go blisko!
Dopiero później – zrozumiałem wszystko...
(s. 600)

Dziecięcy anioł, który stoi nad śpiącym dzieckiem-poetą, to oczywiście motyw romantyczny, ale autor znał go też z *Błogosławieństwa (Benediction)*¹³ z *Kwiatów zła*. Leśmianowski podmiot także żyje „Pod okiem Anioła łaskawym”¹⁴, szczęśliwszy jednak niż wyrutek Baudelaire’a, bo kochany, a nie wyklęty przez matkę. Przypomnijmy, że aniołowie, których byt jest u Leśmiana co najmniej problematyczny¹⁵, są w wierszu z *Sadu rozstajnego*:

Dla dzieci dziećmi, lecz bardziej piękniemi,
A dla poetów – przyrównań potęgą!

Dziecko z elegii ufnie przytula do siebie anioła, jakby dając wyraz przekonaniu, że człowiek jest „niewiele mniejszy od aniołów” (Ps. 8, 6).

Jedynie w pierwszym elegijnym utworze Leśmiana „ja” stanowi wyrazistą konstrukcję zachowującą ciągłość również tę retoryczną, od pierwszych, obiektywnych stwierdzeń do wyrazistej pointy: „zrozumiałem wszystko...”. Elegijne rozpoznanie dotyczy tu powołania poety i romantycznych „przeczuć nieskończoności

^{12/} J. Słowacki *Godzina myśli*, Kraków 1999, s. 45-46.

^{13/} Do tego właśnie utworu Leśmiana nawiąże później aluzyjnie w wierszu *Poeta*; por. J. Trznadel *Przypisy*, w: B. Leśmian *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1974.

^{14/} Ch. Baudelaire *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska, J. Brzozowski, Kraków 1994, s. 11.

^{15/} Por. M. Stała *O tych, których nie ma. Na marginesie Leśmianowskiego cyklu wierszy Aniołowie*, w: tenże *Trzy nieskończoności*, Kraków 2001, s. 110-111.

Interpretacje

we wspomnieniach wczesnego dzieciństwa”, by przywołać tytuł słynnej ody Wordswortha.

3. Dar widzenia

Naturalnym, pierwotnym poetą jest dziecko ze *Wspomnienia (Lubię wspominać te dziecięce lata)*. Jego dar niezwykłego widzenia ujawnia się w zwyczajnej scenerii wiejskiego pastwiska, czego obojętnymi świadkami są krowy otoczone przez różnokolorowe muchy. Poetyzacja codzienności dokonuje się za sprawą ukazywania – zadawałoby się nieważnych – szczegółów w całej intensywności dziecięcego zachwyty. Przywołanie z pamięci wyrazistego obrazu takiego, jak moczony w wodzie „chleb, w kostki tępym krajany kozikiem” (s. 240), którego spożywanie wydawało się rytuałem, pozwala na uniezwyklenie zwyczajności. Szczególnie postrzeganie rzeczywistości to również wyczulenie na barwy, walor światła, wreszcie na podwojenia, pojawiające się dzięki cieniom drzew, ptaków czy motyli.

I widywałem wszystko i nic prawie
(s. 239)

W stwierdzeniu tym słyhać echo formuły mistycznej, łączącej w jedno przeciwieństwa – pustkę i pełnię. Przypomnienie dziecięcego wszechogarniającego doznania całości to Leśmianowska epifania¹⁶. Uważnemu kontemplowaniu „wszystkiego” towarzyszy cisza i zatrzymanie czasu. Znieruchomienie to dowód działania czaru:

A taka cisza na ten czar pobliski
Szła z dala, jakby wiek mijal za wiekiem,
Nie czyniąc zmiany...

(s. 240)

Podmiot wspomina swoje dziecięce doświadczenie – poznawanie łąki i jej mieszkańców w ogromnym przybliżeniu, które powiększa o najdrobniejsze szczegóły. W autobiograficzny charakter tego wspomnienia pozwala wierzyć udowodniona w tylu innych wierszach Leśmiana umiejętność takiego właśnie widzenia. Perspektywa „Gucia zaczarowanego” – bohatera książki Zofii Urbanowskiej, ocalonej dla współczesnej poezji za sprawą Czesława Miłosza – była w epoce dzieciństwa Leśmiana uznawana za właściwą dzieciom. Do nich to adresowany był pozytywistyczny jeszcze *Doktor Mucholapski* Erazma Majewskiego i rozmaite broszury wspierające entomologiczne pasje wychowawców. Wcześniej zainteresowane życiem motyli, pszczół i mrówek, mogły sięgnąć później już dorosłe po naukowe książki Jeana Fabre’a i mistyczne traktaty Maeterlincka. Cierpliwym obserwatorem z wiersza Leśmiana układa się na trawie:

¹⁶ Por. R. Nycz *Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)*, „Teksty Drugie” 1996 z. 4; por. także R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

Czabanowska-Wróbel *Byłem dzieckiem...*

Ażeby badać skrycie i ciekawie
Znajomą łąkę oglądaną spodem
(s. 241)

Dziecko obserwuje przyrodę, podobnie jak poeta-śpiewak wiersza *Do śpiewaka*, który „bada uważnie przez łez pozłocinę / Zabę...” i przygląda się:

z miłości uśmiechem
Schwytanego świetlika szmaragdowej treści
I musze, co kołując z starannym pośpiechem,
Zbacza nagle do nikąd i mknie na bezwieści?
(s. 301)

Dziecięce i pierwotne myślenie to medytowanie nad spostrzeżeniami. Leśmian przeciwstawiał dwa niepodobne do siebie sposoby myślenia, współczesny i pierwotny:

On – ów człowiek pierwotny, dążył do tego, ażeby obrazy, które widział, stały się jego myślami. My zaś przeciwnie – staramy się o to, ażeby myśli nasze stały się obrazami... My – obrazujemy myśli. On – przemyślał obrazy.

(SL, s. 47)

Tak właśnie – obrazami – myśli u Leśmiana dziecko. Także znane z innych wierszy tomu *Łąka* powiększające szczegóły widzenie jest właśnie widzeniem dziecięcym. Owady: motyl i jego opóźniony cień, bąk czy żuk i inne małe stworzenia pojawiają się w drobiazgowym opisie. Nagromadzenie i wyliczenie nie przeszkadza wcale ukazaniu doznania jednoczącego, ogarniającego wrażenia w całość:

A pod tym istnień zgiełkiem i natłokiem
Czułem pierś ziemi i jej rozróżnienia
Pod moją piersią zdławioną urokiem
(s. 241-242)

Co ważne, niemal wszystkie widziane tuż przy ziemi stworzenia kierują się w górę, w stronę nieba. Nie tylko boża krówka (w zgodzie z prastarymi dziecięcymi wierzeniami) „z trudem swe skrzydła ku słońcu wyzwała” ale i żaba „wznosi ślepią bure” „ku niebu”, wreszcie gąsienica – przyszły motyl – „wspina się dzielnie na tylnych łapkach i dalszy kierunek / Węszy swym pyskiem” (s. 241). Inny pełen ruchu, dynamiczny element zapamiętanych obrazów to rodzenie się, stawanie, w którym współuczestniczy podmiot, czując się sam jak „dziw pierworodny”, który „łęgnie się w słońcu wraz z tłumem owadów” (s. 242).

W tomie *Łąka* nie dziwi antropomorfizacja samej łąki, która jakby ze świadomością wyjątkowej sytuacji („rozumiejąc, czym jest taka chwila”, s. 241) odsłania przed dzieckiem swoje tajemnice, które czuje swą jedność w chórze istnień trakto-

wanych jako nieznanzi bracia. W poczuciu jedności z chórem stworzeń dziecko – naturalny poeta – zaczyna przeczuwać, że to właśnie człowiek układa w imieniu całej natury słowa do pieśni, którą za sprawą ważnej Leśmianowskiej formuły wolno nazwać „pieśnią bez słów”. Jak pisze Abraham Heschel dusza ludzka:

pragnie śpiewać za wszystkie rzeczy, o tym, czego są znakami. Wszystkie rzeczy niosą nadwyżkę sensu nad byciem – znaczą więcej niż to, czym same w sobie są. [...] Kiedy zaczynaemy śpiewać, śpiewamy za wszystkie rzeczy. [...] Wszechświat jest partyturą wiecznej muzyki, a my jesteśmy krzykiem, jesteśmy głosem. [...] Gdy śpiewamy, jesteśmy niesieni przez nasz zachwyt; a a k t y z a c h w y t u są znakami czy symbolami tego, co znaczą wszystkie rzeczy.¹⁷

Pamięć pozwoliła na poetyckie odtworzenie takiego właśnie dziecięcego „aktu zachwytu”. Odtworzenie we wspomnieniu wielokrotnie powtarzanej w przeszłości drogi na łąkę rodzi inne pragnienie – powtórzenia, już po śmierci tej samej drogi, stała się ona bowiem częścią „ja”:

Bo odbywałem ja zarówno w sobie
Jak poza sobą. Dziś wierzę, iż w grobie
Gdy z mymi snami sam na sam zostanę,
Znów ją odbędę...

(s. 240)

„W sobie i poza sobą” – to formuła pełni poznania, gdyż, jak podkreślał Leśmian, „człowiek pierwotny” „począł swe myśli tylko w sobie, ażeby nimi właśnie obdarzyć i ożywić świat, który go otaczał. Był bardziej ludzkim, bardziej sobą, bardziej a n t r o p o m o r f i c z n y m...” (s. 47). Tak właśnie, antropomorficznie, ujmując świat dziecko z wiersza. Długą, narracyjną elegię kończy pytanie o to, czy możliwe będzie kiedyś spotkanie z „braćmi” widzianymi na łące. Pytanie o możliwość ponownego przeżycia kiedykolwiek w przyszłości dziecięcej jedności ze światem pozostaje w zawieszaniu.

4. Ślady dziecka

Miarę twórczej oryginalności Leśmiana stanowi *Śnieg* – wyjątkowy na tle wielu młodopolskich wierszy, w których zimowy pejzaż stawał się dekoracyjnym i nastrojowym elementem łatwej baśniowości, zmieniał w „zimową bajkę”¹⁸. U Leśmiana to właśnie pamięć dzieciństwa jest najważniejszym tematem elegii, nie tytułowy śnieg, lecz wspomnienie śniegu, próba odtworzenia dziecięcych odczuć i dziecięcej wrażliwości:

^{17/} A.J. Heschel *Człowiek nie jest sam. Filozofia religii*, Kraków 2001, s. 41.

^{18/} Szczególnie łatwo w bajkę zamieniał się zaśnieżony krajobraz i widok zamarzniętych okien, na których mróz maluje kwiaty. Piszę o tym w książce *Baśni w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 89.

Czabanowska-Wróbel *Byłem dzieckiem...*

Pamiętam ów ruchliwie rozblyskany szron
I śniegu ociążałe w gałęziach nawiesie,
I jego nieustanny z drzew na ziemi zron,
I uczucie, że w słońcu razem z śniegiem skrzę się.

(s. 284)

Z perspektywy minionego już czasu przywołana jest ważna cecha percepcji dziecka – nieoddzielanie siebie od własnych spostrzeżeń. Z pamięci wywoływane jest wspomnienie tajemniczego dla dziecka „wpół zapadłego domu”:

Kto tam mieszkał? Pytanie – czy człowiek, czy gnom?
Byłem dzieckiem. Śnieg bielą zasnuwał przestwory.

(s. 284)

Stwierdzenie „byłem dzieckiem” starcza za odpowiedź na tak postawione pytanie, w którym ujawnione jest pierwotne, magiczne myślenie. Dziecięcy strach przed nieznanym i tajemniczym miejscem ożywa we wspomnieniu dzięki pamięci sensualnych doznań: „Dotknąłem dłonią szyby, mimo strachu mąk”; „Serce marło, gdym w dłoni nosił ten ślad”. Dziecko – czarodziej i naturalny poeta stwierdza z powagą:

Tą dłonią dotykałem mych sprzętów i ksiąg,
I niańki, by ją oddać na baśni użytek...

Atmosferę niezwykłości przełamuje tu pojawiająca się w wyniku dystansu czasowego subtelna, prawie niezauważalna ironia, z jaką mówi się o „magicznych księgach” dziecka, o jego zdolności do przekształcania otoczenia dzięki zabawie także nieświadomych tego ludzi w posłuszne rekwizyty baśniowych ceremonii.

Śnieg, który padał w dzieciństwie w baśniowym przepychu i nadmiarze, nigdy później nie wygląda tak samo, jest więc jak „niegdyśjsze śniegi” Villona, skłania do pytań o to, co minione:

Śnieg ustał – i minęło odtąd tyle lat,
Ile trzeba, by ślady zatracić do siebie

(s. 284)

Oddalenie od samego siebie jest źródłem elegijnego smutku. Poszukiwanie śladów dawnego „ja”, szukanie śladów do samego siebie to kwestia osobiście odczuwanego przemijania. To również ważny rys antropologii Leśmiana, który referując poglądy bliskiego mu Bergsona pisał: „człowiek jest brudną znikliwą” (SL, s. 41). „Ślad” z wiersza *Śnieg* ma podwójny charakter, to ślad pozostawiony na szybie przez dziecięcego bohatera, materialny dowód i sprawdzian istnienia kogoś, kto miał dotąd wrażenie, że „skrzy się razem ze śniegiem”, że jest wszędzie i nigdzie. To również nietrwały, choć dotykalny dar śniegu – „ślad hojny niby czarów zbytek” (s. 284) na tyle przemijający, by sam mógł stać się symbolem przemijania.

Interpretacje

Metafora śladu naznaczyła Leśmianowskie myślenie o człowieku¹⁹. „Takim samym śladem od uderzeń twórczego ducha w materię jest człowiek” (SL, s. 41) – stwierdza Leśmian. Ryszard Nycz interpretując wiersz *Zwiewność*, cytuje słowa Levinasa: „ślad jest rzeczywistością niewymazywalnością bycia”²⁰ i podkreśla szczególnie „zwiewność”, ulotność Leśmianowskiego człowieka, który godzi się z „osobliwym kształtem nieformnego i nietrwałego śladu swego bycia”²¹. Elegijne rozpoznanie w *Śniegu* to właśnie odkrycie pozostawiania śladu, ukazane jako kluczowe przeżycie z dzieciństwa, to jakby zdobyty (nietrwały ze względu na rodzaj materii) dowód własnego istnienia. Ostatnie strofy wiersza wypowiedziane już są z perspektywy złego czasu teraźniejszego:

Jakże pragnąłbym dzisiaj, gdy swe bóle znam,
Stać, jak wówczas, przed domu wpół zapadłą bramą
I widzieć, jak śnieg ziemię obielea ten sam...

(s. 284)

Powrót po śladach do dawnego siebie nie jest czymś oczywistym. „Dziecięce dłonie” są tak samo utracone, jak dziecięce wspomnienia. Można by powiedzieć, parafrazując sformułowanie z poematu *Eliasz*, że „minął czas” tamtych dłoni. Przedmiotem elegijnego opłakiwania jest poczucie bezpowrotnej utraty dawnego „ja”. Autorski podmiot – ten, kto, w innym wierszu mówi o sobie „nieistniejących zdarzeń wspominać” – to w *Śniegu* „niepoprawny śniarz”, marzyciel, śniący z poetyckiego powołania a także niemal „zawodowo” (z końcówką –arz, jak szklarz) zajęty, za sprawą paronomazji, zarazem śnieniem i śniegiem.

Z jakimż płaczem bym zajrzał – niepoprawny śniarz –
Do szyby, by swą młodość odgrzebać w jej szronie –
Z jakąż mocą bym tulił uznojoną twarz
W te dawne, com je stracił, w te dziecięce dłonie!

(s. 285)

„Dziecięce dłonie” przypominają słowa Mickiewicza:

Niemnie, domowa rzeko moja! gdzie są wody
Które niegdyś czerpałem w niemowlęce dłonie...²²

^{19/} Por. J. Zięba *Człowiek jako „ślad”*. *Niesubstancjalna antropologia Leśmiana*, w: tenże *Bolesława Leśmiana światopogląd...*, s. 30-33.

^{20/} E. Levinas *Ślad innego*, w: *Filozofia dialogu*, wybór i oprac. B. Baran, Kraków 1991, s. 227; cyt. za: R. Nycz „Słowami... w świat wyglądam” *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, w: tenże, *Literatura jako twój rzeczywistości...*, s. 133.

^{21/} R. Nycz, tamże, s. 136.

^{22/} A. Mickiewicz *Do Niemna*, w: A. Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, t. I, cz. 2: *Wiersze 1825–1829*, Wrocław 1972, s. 8.

Czabanowska-Wróbel *Byłem dzieckiem...*

Znamienna dla elegii opozycja „dawniej – teraz” jest w *Śniegu* mocno zaakcentowana, podobnie jak w wierszu *Kłęska*²³ czy *Niegdyś mój dom ochoczy*²⁴. Elegijne łączy przywodzą na pamięć najślynniejszy Mickiewiczowski płacz nad minionym dzieciństwem i młodością²⁵. Tu jednak nawet łączy są niemożliwe, choć upragnione. Podmiot elegii tęskni za dzieciństwem i za dziecięcym płaczem odnalezionej przeszłości.

5. Czujne istnienie

Wizję chwil tuż przed oddzieleniem się „ja” od „nie-ja”, narodzin świadomości, przynosi wiersz *Z lat dziecięcych*, w którym nie ma już nic z naiwnej łatwości odzyskanych wspomnień z dzieciństwa, która była możliwa we wcześniejszych elegiach wspomnieniowych.

Przypominam – wszystkiego przypomnieć nie zdołam:

Trawa... Za trawą wszechświat... A ja kogoś wołam.

(s. 410)

Pełne przypomnienie minionego doznania jest niemożliwe, a i samo przeżycie należy do sfery niewyrażalnego, jako nie do końca uchwytne daje się jedynie zasugerować, nie ukazać. Sytuacja wspominania i rodzaj wspominanych doświadczeń to podwójna przyczyna retoryki niewyrażalności w elegiach Leśmiana²⁶. Jednak to właśnie wiersz *Z lat dziecięcych* jest próbą odzyskania utraconego czasu, dotarcia do sposobu przeżywania właściwego dziecku. Za sprawą poezji dokonuje się odwołanie do doznawania istnienia w całej intensywności przeżyć. Taką właśnie wizję dzieciństwa Gaston Bachelard nazywał „dzieciństwem kosmicznym” i widział w nim „potrójne powiązanie – wyobraźni, pamięci i poezji”²⁷. Wydaje się, że w pochodzącym z *Napój cienisty* wierszu przyszedł czas na poetyckie przecięcie dylematów filozoficznych Bergsona, że tu nie należy przeciwstawiać pamięci i wyobraźni, że Leśmian dokonał ich poetyckiej syntezy. Wiersz otwiera wprawdzie słowo „przypominam”, ale dalej czytamy: „co mi jeszcze z lat dawnych się marzy?” (s. 410). Poezja umożliwia przekroczenie pojęć – Leśmian zawsze był o tym przekonany. Dlatego właśnie Bachelard, którego marzycielskie medytacje bliższe są nieraz poezji niż nauce, może być przewodnikiem interpretatora.

^{23/} M. Głowiński *Elegie...*

^{24/} Por. J. Brzozowski *Notatki do wiersza „Niegdyś dom mój ochoczy...”*, w: *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, red. B. Stelmaszczyk, T. Cieślak, Kraków 2000.

^{25/} Por. M. Stala *Łaska czystych łez*, w: tenże *Trzy meskończoności...*

^{26/} Por. M. Podraza-Kwiatkowska *Literatura a poznanie, czyli o wyrażaniu niewyrażalnego*, w: *Wolność i transcendencja...*; por też. R. Nycz „Wyrażanie niewyrażalnego” w *Literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.

^{27/} G. Bachelard *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 122.

Interpretacje

Intensywnemu przeżyciu „czystego istnienia” towarzyszy samotność, która nie jest zwrócona przeciw zbiorowości, nie jest ona ani buntem „dziecko obrażone”), ani osamotnieniem porzucenia i odrzucenia. Jak pisze Bachelard:

to właśnie we wspomnieniach tej kosmicznej samotności odnaleźć musimy ośrodek dzieciństwa, stanowiący centrum ludzkiej *psyche*. Tam właśnie splatają się najsilniej wyobrażenia z pamięcią. Tam właśnie byt dzieciństwa splata to, co realne, z tym, co wyobrażone, i w pełni wyobraźni przeżywa obrazy rzeczywistości. I wszystkie te obrazy kosmicznej samotności oddziałują do głębi na jego byt.²⁸

Rozpoznajemy tu inne elementy obrazu dzieciństwa, składające się na Bachelardowski „archetyp zwyczajnego szczęścia”²⁹ – intensywność doznań zmysłowych, zapachy – „I pachnie macierzanka” (s. 410) i – co najważniejsze – głębokie, wszechogarniające poczucie szczęśliwości. To jest właśnie owa dziecięca „harmonia całkowita i jednolita świata zewnętrznego i wewnętrznego”, o której pisał Lange. Dziecko przeżywa ekstatyczny zachwyt, oszołomienie biegiem, szybkim oddechem, żywiołowym ruchem, cieszy je samo „wołanie”, „śmiech” (s. 410), kroki, bieg, dotyk. Wszystkie przywołane czynności domagają się podmiotu, jakby wywołują „ja”, które rodzi się jako sprawca tylu działań. Przeciwnym doznaniem jest swego rodzaju „zachwycenie”, „oszklenie” tak bliskie „ośnieniu” w tym wierszu, który jest próbą odtworzenia dziecięcego zachłystywania się poczuciem własnego istnienia:

Dotyk szyby – ustami... Podróż – w nic, w oszklenie –
i to czujne, bezbrzeżne, z całych sił istnienie

(s. 410)

To właśnie „czynność istnienia” i jej świadomość stanowi u Leśmiana najważniejszy rys człowieczeństwa. Nie ma sprzeczności między „zwiewnością” dzieciństwa, „zwiewnością” człowieczeństwa a poczuciem niesłychanej intensywności istnienia, które rodzi się u Leśmianowskich bohaterów, gdy zmysłowe i nasycone emocjami doznania umożliwiają rozpoznanie samego siebie. „Czujne i bezbrzeżne istnienie” wydaje się spełnieniem marzenia (wyrażonego w szkicu o Bergsonie) o takim sposobie myślenia, który można nazwać „filozofią samego życia, osnutą na myśleniu w c z a s i e r z e c z y w i s t y m ...” (SL, s. 38).

Byłoby to myślenie o d r a z u c a ł y m ż y c i e m, nie zaś przedmiotami poszczególnymi, pojęciami oderwanymi, słowami, zdaniami, wreszcie najszerszymi nawet skrótami myślowymi w rodzaju systematów metafizycznych. Pomędzy takim myśleniem a jego przedmiotem (życiem) nie byłoby żadnej różnicy, żadnego przedziału. [...] A więc [myśle-

^{28/} Tamże, s. 125.

^{29/} Tamże, s. 143.

Czabanowska-Wróbel *Byłem dzieckiem...*

nie] nie miałyby czasu ani na świadomość, ani potrzeby świadomości. [...] Wiedza doskonała wyłącza wiedzę tej wiedzy. Poznaje się życie od razu w jego d a n e j c a ł o ś c i, w jego locie, rozpędzie, w jego niepowstrzymanym potoku.

(SL, s. 38)

Gdy Leśmian tworzy projekt takiego doskonałego, totalnego poznania, godzącego intelekt i intuicję, wyraża przekonanie, że jest ono prawie niemożliwe, graniczyłoby z cudem, a gdyby jednak było możliwe, dawałoby poczucie nieporównywalnego z niczym szczęścia:

Gdyby wszakże stał się cud, dzięki któremu zdobycz instynktu stałaby się równocześnie zdobyczą intelektu, ciało – słowem (nie odwrotnie), to świadomość otrzymanej w ten sposób i wysłowionej tajemnicy rozplomieniłaby się w nas jako szczęście osiągnięte, jako ekstaza, której żadna z dotychczas znanych nie dorówna. Ekstaza ta byłaby może jeno cudem chwilowym, krótkotrwałym jak płomień krzewu na Synaju...

(SL, s. 38-39)

Wiersz *Z lat dziecięcych* to zapis takiej ekstazy, chwili gdy „ciało staje się słowem”, krótkiego doznania wszechogarniającego szczęścia. To, co łączy Leśmianowski podmiot liryczny z przeszłością, to nie pamięć rzeczy, przedmiotów, które można kolekcjonować w „szufladzie pamięci”, jak to było u Staffa, lecz pamięć doznań zmysłowych, dotykowych, wzrokowych, intensywnie przeżywanych chwil, w których „ja” poznające niemal stapiało się ze światem. To także ludzie, bliscy. Dzieciństwo Leśmiana bywa samotne tym dobrym rodzajem samotności, która jest potrzebna, by poznawać naprawdę, w całej pełni możliwości. Nigdy nie jest bezładne, jak to było u Tetmajera. Jest w nim właśnie „liściasto i ludno” (s. 410).

6. Tożsamość i nietożsamość

Nietożsamość dawnego i obecnego „ja” to stały temat Leśmiana. Powrót do dzieciństwa jest więc powrotem do pierwotnej świadomości, do najstarszych zagrzebanych pod warstwami czasu pokładów osobowości. Swoje dawne i obecne odczuwanie świata przeciwstawiał podmiot wiersza *Śnieg*. Znał też różnicę między dawną a obecną cielesnością, podkreślał inność własnych dłoni z przeszłości. Nietożsamość drugiej osoby, dawnego i obecnego „ty” jest tematem rozważań w wierszu *Twój portret z lat dziecińczych...*, który Janusz Sławiński interpretował w związku z odkrywanymi przez siebie zasadami semantyki poetyckiej Leśmiana³⁰. Krytyk wskazuje na rozszczepienie „ja” w wierszu *Tamten*:

^{30/} Sformułowana przez niego zasada mówi: „jedność znaczeniowa słowa [...] jest wysoce problematyczna: pod maskującą identyfikacją znaku ukrywa się wielość sensów równoprawnych i odwrotnie: różnorodność znaków ukrywać może ich faktyczną tożsamość znaczeniową” (J. Sławiński *Semantyka poetycka Leśmiana w: Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 99).

Interpretacje

Widzę siebie – tamtego, co w łzach się nie zmieścił –
I w nicość wywędrował, wołany daremnie!
Wszakże pieszczę cię dotąd tak, jak tamten pieścił...
A ty wstecz się doń garniesz, choć widmem jest we mnie
(s. 345)

Zaś w erotyku *Twój portret...* dostrzega „jakby replikę na to rozwiązanie”: „«Ty» dzisiejsze przegląda się w dawnym, a dawne zostaje rozpoznane w dzisiejszym»³¹.

Postać z portretu nie jest jeszcze w pełni tą najbliższą, znaną osobą, nie stała się nią, jej „uśmiech niecały” zaledwie zapowiadał jej dzisiejsze usta, zdolne do pocałunków, jej miłosne uczucia jeszcze nie istniały, serce jeszcze nie znało samo siebie. Brak podobieństwa małej dziewczynki i dojrzałej kobiety to również odmienność cielesności sprzed i po okresie dojrzewania, które jest powolnym, przebiegającym w czasie, jednokierunkowym procesem. Jej nogi – przedmiot miłosnej fascynacji – trzeba wyobrazić sobie jako nogi dziecka „skaczące w ogrodzie przez sznur rozbijały” (s. 504). Skoki, bieg – to znowu u Leśmiana przejawy dziecięcego sposobu istnienia. Jeszcze wyraźniej na nieodwracalność radykalnych zmian wskazuje to, co związane z samą kobiecością, z płcią. Piersi dojrzałej kobiety – traktowane przez zakochanego jako obiekt pieszczot – nie dają się rozpoznać w dziecięcym cielesności:

Pierś – jagoda znikliwa i nie do ujęcia
W biegu wklęta w ramiona, jak łódź między wiosła...

Postać z przeszłości opisują dwa Leśmianowskie słowa-klucze. Pierś określona jest jako „znikliwa” (przypomnijmy: bytujący w czasie „człowiek jest bruzdą znikliwą”) i „wklęta” (jak w wierszu *Ciało me wklęte w korowód istnienia*); człowieczeństwo bowiem uwikłane jest w paradoksy czasowości i cielesności³². Metamorfozy w czasie sprawiły, że podmiot dostrzega na przemian podobieństwo i niepodobieństwo najbliższej mu osoby względem portretu z przeszłości.

Na dwie siostry w rozłące – patrzę na przemiany
I czarem podobieństwa w milczeniu się poję –

Podmiot daje wyraz swego rodzaju zazdrości o przeszłość. Kochanek nie ma dostępu do minionego czasu ukochanej, nie może zagarnąć wspomnień z jej dzieciństwa, nie może posiąść czegoś, co było nią, a teraz uległo przemianie.

Którąż dzisiaj posiadam, żądzą opętany?
Jednąż kocham dziewczynę czyli dziewcząt dwoje?
(s. 504)

³¹ Tamże, s. 101.

³² O zagadnieniach duszy i ciała i ich wzajemnych relacjach w poezji Leśmiana pisał Marian Siałła (*Jam jest miejsce spotkania. Duch, dusza i ciało w poetyckiej antropologii Bolesława Leśmiana*, w: tenże, *Trzy nieskończoności...*).

Czabanowska-Wróbel *Byłem dzieckiem...*

Zamykający wiersz niemal barokowy koncept prowadzi do refleksji na temat niemożności zdobycia na własność osoby, której „posiadanie” podpowiada błędnie język miłości fizycznej. Pointa wiersza ma również podkreślać trudności w poznaniu nieustannie zmieniającego się w czasie człowieka, o którym Leśmian-eseista pisał, że nie składa się tylko z materii i jako niepodzielna całość nie może być poznany na drodze intelektualnej:

Jest on co chwila inny. I nie tylko co chwila, lecz nieustannie i nieprzerwalnie inny.

(SL, s. 41)

7. Czyste trwanie

Ostatnie ze *Wspomnień* (*Te ścieżyny, które stopą dziecięcą...*) przynosi elegijny topos *ubi sunt?* – „co z nimi, gdzie one?” i elegijne lży nad tym, co minęło:

Te ścieżyny, które stopą dziecięcą
Dotykałem... Co z nimi? Gdzie one?
Tak się kręcą, jak lży się kręcą,
Z oczu w nicość strącone!

(s. 434)

Pojawiają się pytania: dokąd odchodzą minione wrażenia i przeżycia? Czy przeszłość może się gdzieś gromadzić, czy zapada w nicość? I niewyrażone wprost inne pytanie: dokąd odchodzą zmarli? Dzieciństwo ukazane jest tu jako wyjątkowy (choć pozorny) stan zawieszenia śmierci, niemal boskiego, pozaczasowego trwania: „wszyscy trwali i nie umierali” (s. 435). Rodzi się on z dziecięcego poczucia nieśmiertelności, ugruntowanego w tym, że nikt dookoła nie umiera. To prawdziwie rajską niewiedza, nieznaną śmierci. Stąd tym ostrzejsza cezura, gdy nagle „umierać zaczęli”. Wygnanie z raju oznacza wrzucenie w strumień nieuchronnie płynącego czasu. Dzieciństwo jest jakby pozaczasowe – to domena czystego trwania.

Dzieciństwo ukazane jest tu jako początek dnia – zasugerowane przez pierwszy obraz wilgotnej świeżości poranka. Porankowi dzieciństwa towarzyszy światło słońca i złoty blask³³. Zwykle rodzinne śniadanie jest z perspektywy dziecka sceną niezwykłych przemian. Pryzmaty stojącej na stole karafki powodują rozszczepienie barw, pojawia się tęcza zabarwiająca stół i cały pokój:

Cukier igrał skrå błękitną,
Bochen chleba – różował...

(s. 435)

^{33/} Piszę o tym w szkicu „*Niepojętość zielonoci*” i „*możliwość szkartatu*”. O kolorystyce Bolesława Leśmiana, w: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stała, F. Ziejka, Kraków 2001.

Interpretacje

W zwyczajnej scenerii dzięki spojrzeniu dziecka rodzi się możliwość baśniowych metamorfoz jak z *Tysiąca i jednej nocy*:

Kto dość zaklinająco spogląda
W światło, nawidocznione milczeniem,
Musi w końcu zobaczyć słonecznego wielbłąda
I zbójcę słonecznego ze skrzystym spojrzeniem...
(s. 434)

Z dyskretnym humorem Leśmian ukazuje gwarantujący bezpieczeństwo dystans dorosłych wobec dziecięcych gier wyobraźni. Gdy dziecko wyobraża sobie stół jako pustynię i siebie w roli orientalnego zbójcy na wielbłądzie, spokojnie zajęty lekturą gazety ojciec nie przerywa czytania „jakby wiedząc, że wielbłąd go wymiśnie” (s. 434).

Pamięć zatrzymała to, co bezpowrotnie minione: obok wspomnień przedmiotów pozornie trwałych jak meble – wspomnienie najbardziej ulotnych wrażeń: brzęku osy w białych firankach, odbicia roślin w lustrze błyszczącej podłogi. Ale beczcasowość dzieciństwa była złudzeniem, nawet fotel niepostrzeżenie zmieniał się w czasie, „ociężałe wygodniał i płowiał” (s. 435) podobny w tym do mebla z wiersza *W pałacu królowny śpiącej*, opowiadającego o baśniowym zatrzymaniu czasu, fotela, co „pruń się przez sen, co zresztą czynił w dniu powszednie” (s. 378). Podobne jest też trwanie ludzi i rzeczy „w umeblowanym półśnie słonecznych pokoiów” (s. 435). O złudzeniu beczcasu przypomina „dłużąca się nuta” domowego zegara. Przychodzi jednak czas na pointę raptowną, gwałtownie niweczącą idylliczny nastrój:

A potem coś się stało... Złe, że coś się stało...
Ten sam zegar w innych miastach bil nieśmielej...
I dusza się potknęła o nieogłędne ciało –
I kolejno umierać zaczęli...
(s. 435)

8. „Okno w zaświat”

Leśmian w swoich elegiach dotknął zagadnienia niewyraźności minionego już doświadczenia dzieciństwa i niewyraźności samych wspomnień. Wspomnienia to nie „ekrany pamięci”, lecz lustra o wciąż zmiennych odbiciach, w których można przez chwilę rozpoznać podmiotową tożsamość. To zarazem okna otwarte na „to, co inne”. Pierwsze, najmniej dziecięce *Wspomnienie z Sadu rozstajnego (Drzwi otwarte...)* przynosiło metafizyczną wizję domu z amfiladą pokoi prowadzących do symbolicznej „ostatniej komnaty”. Wizja ta stanowi analogię do fascynującego Leśmiana obrazu „lustrzanego tunelu” z wiersza *Prolog*, alei nieskończonych odbić. Na końcu ukrytych w mroku pomieszczeń jest to ostatnie, pełne światła – symboliczny „pokój ostatni / z oknem w zaświat – na słońce, po pas białe w chmurę” (s. 42).

Czabanowska-Wróbel *Byłem dzieckiem...*

Zły czas terażniejszy podmiotu to ten, „gdy już zamknięto drzwi naszego domu” (s. 42). Z kolei otwieranie drzwi oznacza powrót do wspomnień. W ich mroku dobrze widoczna jest jasność „ostatniego pokoju”. Pozostałe, ukryte w ciemności, pełne rdzy i pleśni wnętrza symbolizują to, co już przeżyte i utracone, a co może uzyskać blask i sens jedynie „stamtąd i zawsze stamtąd – z komnaty ostatniej” (s. 43). Tam tytułowe „wspomnienie” podsuwa wizję z przeszłości czy z przyszłości – nie wiadomo.

Wieczna światłość!... Kurz złoty!... Pył słońca w twarz Boga!

(s. 43)

Marzeniom o dzieciństwie i wspomnieniom dzieciństwa towarzyszy w elegiach Leśmiana atmosfera cudowności i ciepła. W czasie przeszłym dominują żywe kolory w przeciwieństwie do późniejszej „cienistości”, „mroku na schodach”, szarości. Dzieciństwo ukazywane jest w świetle, w blasku słońca. Dziecięcym wspomnieniom towarzyszy pamięć doznań zmysłowych, przede wszystkim dotykowych, poczucie intensywności istnienia i jedności tego istnienia. Powroty w dzieciństwo z wierszy Leśmiana, elegijne „wspomnienia” odgrywają ważną rolę w jego poetyckiej antropologii, pozwalają zrozumieć nietożsamość „ja” wciąż zmieniającego się w czasie. A jednak temporalny i zmienny człowiek Leśmiana ma swoje „wczoraj” – ma przeszłość i pamięć o niej. Ma też przyszłość (wprawdzie niejasną i pełną zagadek), perspektywę – okno, przez które widać zaświat. Wizja dziecka stanowi ważny klucz do obrazu człowieka w poezji Leśmiana. Może stać się także, co już mniej oczywiste, kluczem do jego eschatologii.

Olga ORZEŁ

W poszukiwaniu straconego mitu. Obraz dzieciństwa w *Dzieciach Syjonu* Henryka Grynberga

Istotę dzieła fragmentarycznego upatruje się najczęściej w subtelnej grze pojęć przedmiotu i transcendencji. Choć pojmowanie epifanicznej mocy tak rozumianego fragmentu podlega przemianom, jedna rzecz pozostaje niezmiennie związana z ideą fragmentaryczności: jest ona jednocześnie przestrzenią wybrakowania i bogactwa znaczenia. Dzieło fragmentaryczne ma status „przymiarki”, ale może też zadziwić niezwykłą i kunsztowną formą. Fragment jest więc pierwotnie „pozbawiony możliwości rozwoju, jest wcieleniem zatrzymanego wzrostu, nieruchomości, skamienienia (styl lapidarny), na koniec – śmierci”¹. Więcej: „fragment jawi się jako rzecz – umarła lub czekająca narodzin”². Fragment stanowi zatem jakby emblematyczny pusty znak, ciało bez duszy, skamielinę. Fragmentaryczność to brak wpisany w dzieło. Lecz ten brak zarazem otwiera tekst na większą aktywność wyobraźni czytelnika, dynamizuje go. Dla romantyków fragment był medium niewyrażalnego, otwierał dzieło na mowę transcendencji; w literaturze modernizmu sama tylko innowacyjna forma powoływała do życia to, co Inne. Literatura nowoczesna natomiast stawia sobie za cel uchwycenie faktyczności istnienia pojedynczej egzystencji, chcąc dowartościować jej nietrwałą materię. Widząc, jak materia ta ginie, literatura zdaje sprawę z nieprzedstawialności jej śladów³. Fragmentaryczność funkcjonuje jako symptom owej niemożliwości przedstawienia. Frag-

^{1/} J.-L. Galay *Problemy dzieła fragmentarycznego*. Valery, „Pamiętnik Literacki” 1978 z. 4, s. 368.

^{2/} Tamże.

^{3/} Por. rozważania Ryszarda Nycza, „Wrażanie niewyrażalnego” w *literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki i E. Kuźma, Warszawa 1998. Rozszerzona wersja tego szkicu w: R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.

Orzeł W poszukiwaniu straconego mitu

ment, który jest zawsze naśladowczy, odbija kształt rzeczywistości; może więc być odzwierciedleniem rozbitego, bliskiego schyłku świata, bądź zaświadczać o rozpadzie „ja” i kryzysie jego poznawczej sytuacji, w której całościowy sens jest nieuchwytny. Ułamki ponadto – w odróżnieniu od dzieła zamkniętego – przypominają odpryski myśli, uchwycone w ich ulotnej formie i zapisane; w przeciwieństwie do tradycyjnej powieści nacechowane są duchem autentyzmu.

W przeświadczeniu niektórych teoretyków Holocaust stał się paradygmatem nieprzedstawialności, wydarzeniem nieprzekładalnym na język literatury⁴. Zgodnie z tym stanowiskiem negatywność tego doświadczenia może wyrazić się jedynie w formach specyficznie autobiograficznych. Literatura dokumentu osobistego – jak udowadnia Henryk Grynberg – może mieć jednak wiele twarzy. W jej ramach, wykorzystując poetykę fragmentu, Grynberg eksperymentuje ze świadectwami Zagłady i mnoży płaszczyzny ich odczytania. Z fragmentarycznego zapisu wyłania się coś, co ów zapis przekracza.

Fragmentaryzacja to zasadnicza cecha kompozycji *Dzieci Syjonu* Henryka Grynberga. Aby stworzyć ten literacki dokument wykorzystał on siedemdziesiąt trzy protokoły spisane w 1943 roku w Palestynie przez dzieci ewakuowane ze Związku Sowieckiego. Relacje dzieci, rozbite na cząstki, zorganizowane są wokół kolejnych tematów, które w chronologicznym porządku oddają przebieg wydarzeń. W obrębie tychże tematycznych rozdziałów fragmenty ułożone zostały w taki sposób, aby podkreślić powtórzenia. Na uwagę zasługuje nietypowa geneza fragmentarycznego tekstu, jakim są *Dzieci Syjonu*: z zeznań dzieci – relacji będących całościowymi, ukończonymi wypracowaniami – zostają wydzielone małe akapity bądź zdania. Ze strukturalnej całości wyłaniają się skrawki. Podczas gdy poetyka fragmentu była zazwyczaj odrzuceniem zasady kompozycji, Grynberg – narzucając fragmentaryczność – nadaje wtórną formę tekstom, na nowo je komponuje. *Formlose Form* fragmentu zostaje zastąpiona wtórnym, rygorystycznym kształtem utworu. Podział i kompozycja u Grynberga odbywa się na zasadzie podobieństwa wątków, zestawione w ten sposób fragmenty (na tle tego, co im wspólne) ukazują także różnice. Niewątpliwie taki zabieg uwydatnił, bądź przypisał (ten problem powróci jeszcze w dalszym ciągu rozważań) pewne treści w zeznaniach dziecięcych. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że protokoły powstały jako odpowiedzi na postawione dzieciom pytania, są rozwinięciem przedstawionych im zagadnień. Podobnie jak w przypadku wielu innych dokumentów osobistych, które nie powstały spontanicznie, także i tu głos świadka jest zapośredniczony przez język w stosunku do niego zewnętrzny. „Drewno urzędniczego stylu”⁵ – jak określa tę cechę relacji Grynberg – stanowi istotny (będący też warunkiem ich powstania) fundament zeznań. Być może właśnie ta scalająca materia wydała się Grynbergowi niepożądana i sztuczna. Jej rozbitcie oznaczałoby zatem usunięcie tego spoiwa

^{4/} Por. np. H. White *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, w: *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2000.

^{5/} H. Grynberg *Dzieci Syjonu*, Warszawa 1994, s. 6.

Interpretacje

i wpisanie „braku” w język teherańskich dzieci – bez dodawania choćby jednego słowa, dopisania miejsc, z których coś może się wyłonić. Fragment jest wszak zapisem „wybrakowanym”, niepełnym i niedojrzałym, ale – co ważne – zarazem obfitującym w potencjalne znaczenie. Czyżby Grynberg odnalazł doskonałą w swej niedoskonałości formę dla wyrażenia doświadczenia zesłanych?

Zajmijmy się najpierw mimetycznym potencjałem fragmentu. Grynberg – rozpisując protokoły na osobne i przemieszane ze sobą części – pozbawia je autorskiego podpisu i odrębności, którą stanowiły jako jednostkowa i autobiograficzna relacja. Wyrwa je ze swego rodzaju całości naturalnej, jaką wydaje się być chronologia poszczególnego życia i komponuje w nową całość na zasadzie podobieństwa. Całostki tekstu protokołów zostają wyrwane z kontekstu i włożone w inny kontekst – zbiorowy. Zbieżność płaszczyzny historycznej i literackiej formy wydaje się oczywista: dzieci żydowskie wyrwane zostały ze swego życia, wykorzenione z własnej rzeczywistości, ich życie – zinstrumentalizowane. Los dzieci teherańskich i ich rodzin skazany był na duże podobieństwo. Te rodziny nie mogły pokierować swoim losem, ich przeznaczeniem był „los utracony”. Fragment posłużył Grynbergowi jako figura owego wykorzenienia z własnej biografii. Nowym tłem dla głosu dziecka stanie się, w jego opowieści, wspólny los narzucony przez system totalitarny. Los ten nie przynosi nic poza stopniową utratą.

Opowieść dokumentalna jest zapisem doświadczenia zarówno indywidualnego, jak i zbiorowego, w wyjątkowy sposób pokazuje zarazem zróżnicowanie i tożsamość losów dzieci; jednocześnie masowość, powtórzenie w obrębie losów dzieci żydowskich, losów tworzących fakty zapisane na kartach historii; ale także zróżnicowanie pojedynczych wątków. Przypadkowość decyzji, poruszanie się we mgle dezorientacji i sytuacji skazania na powszechny los. *Dzieci Syjonu* być może unieważniają rozróżnienie na pamięć zbiorową i indywidualną, historię indywidualną i tę pisaną wielką literą. Pokazują zawieranie się małego w dużym, pojedynczego losu we wspólnej historii, nie negując poszczególności osobistego doświadczenia. Powtórzenie nie ma funkcji utwierdzenia w prawdziwości, lecz powoduje efekt zwielokrotnienia, pokazuje powszechność i zewnętrżność tego, co następuje. Ponieważ treści te zostają przekazane autentycznym językiem małych świadków, indywidualne doświadczenie nie gubi się w perspektywie zewnętrznego systemu. Zeznania dzieci, połączone we fragmentaryczny ciąg, dysponują większą siłą oddziaływania przez to, że w tekst wnikają nowe znaczenia. Grynberg, operując fragmentem, otwiera czytelnikowi drogę do interpretacji tekstu. Wydobywając z protokołów cząstki, przypisując im brak, Grynberg nakłania do wyjścia poza to, co dane w dosłowności tekstu. Jak była o tym mowa wcześniej, integralną część protokołów palestyńskich stanowi unifikujący i scalający język formalnego zapisu. Autentyzm relacji musiał się w nim zmieścić. Nie może więc być mowy o uczynieniu ich bardziej prawdopodobnymi, autentycznymi przez rozbicie oryginalnego dyskursu na części. Uprawniona będzie zatem próba dopatrzenia się w *Dzieciach Syjonu* zwrotu ku literaturze i ku mitowi. Potraktujmy jednak tę próbę tylko jako „przymiarke”.

Orzel W poszukiwaniu straconego mitu

Mówiąc najkrócej, zabieg Grynberga polega na dezintegracji życiorysu świadków i włączeniu go w strumień zeznań innych, w ciąg historii, która posuwa się po jednym torze. Historia ta jest historią Hioba. Jak wiemy, Hiob utracił wszystko, co posiadał i z czym był związany. Wszystko zostało mu odebrane. Strona bierna nie jest tu bez znaczenia. To, co się przydarzyło Hiobowi, przyszło z zewnątrz i było niezawinione. Być może Hiob był tym, który najmniej zawinił, gdyż był człowiekiem głęboko religijnym i ufał w dobroć Boga. Hiob widział postępującą nędzę swojej sytuacji, zdawał sobie z niej sprawę, ale jej nie rozumiał. Niemniej jednak przeżył swój los, który nie był jego losem. Wracamy w ten sposób do problemu poruszonego przez Imre Kertesza, do tego wymiaru egzystencji, który także Grynberg określił mianem „klasycznej tragedii nowożytnej”⁶. Tragizm nowożytnej egzystencji tym różni się od tragizmu starożytnych, że człowiek jest wyalienowany ze swojego losu, zarazem zaś zostaje weń wrzucony, nie identyfikując się z nim ani z jego tragizmem jak bohaterowie antyczni. Dzieci – uosobienie niewinności – dają świadectwo doświadczenia, które jawi się jako skrajnie przypadkowe. Prometeusz Ajschylosa ogarnia swoje przeznaczenie: „... wszystko, co się stanie, wiem naprzód i takiego nie będzie cierpienia, które by niespodzianie przyszło”⁷ – powiada. Także Edyp i Antygona stanowią „część losu”, którego tragizm polega na tym, że nie jest niezawiniony. Częścią tragicznego losu była ponadto świadomość tragiczna. W niezajomości losu – braku tej „jasności widzenia”⁸, która dana była starożytnym bohaterom – spotykają się dzieje Hioba i historia dzieci teherańskich. Dzieciństwo rozumiane jako czas niezajomości zła, czas nieskażony lękiem i niepewnością przyszłości, naprowadza nas znowu na trop biblijny i historię Hioba – na jej część sprzed wystawienia go na próbę przez Boga. Losy dzieci Syjonu obrazują stopniowe wykorzenienie z tak rozumianego dzieciństwa i wprowadzenie ich w przestrzeń nieznaną przyszłości o kształcie rozmytym i nieprzeniknionym.

Sięgnijmy do książki Jana Tomasza Grossa i Ireny Grudzińskiej-Gross *W czterdziestym nas, matko, na Sybir zesłali...*⁹, aby zobaczyć w szerszej perspektywie sytuację dziecka skazanego na sowiecką zsyłkę. Kilka cennych dla nas myśli ze wstępu poświęconych jest związkowi systemu totalitarnego i rodziny. Jak pisze Gross

Totalitaryzm spełnia się wtedy, kiedy ludzie żyjący i pracujący razem przestają widzieć w sobie nawzajem współnotę.¹⁰

Chodzi tu głównie o zaburzenie poczucia przynależności do grupy szerszej niż najbliższa rodzina, ale także o zmiany wewnątrz niej. W totalitaryzmie człowiek

⁶/ Tamże, s. 5.

⁷/ Cyt. za: A. Camus *Eseje*, Warszawa 1971, s. 280.

⁸/ Tamże.

⁹/ *W czterdziestym nas, matko, na Sybir zesłali... Polska a Rosja 1939–1942*, red. J.T. Gross, I. Grudzińska-Gross, Londyn 1983.

¹⁰/ Tamże, s. 73.

Interpretacje

dysponował ogromną władzą przeciwko drugiemu człowiekowi, miał w ręku cały system państwowy, którym mógł się przeciwko drugiemu posłużyć. Taka „prywatyzacja” państwa otwierała możliwość użycia władzy w prywatnym interesie. Nigdy jednak w obronie innego człowieka – arbitralne „prawo” zawsze zwracało się przeciwko temu, na którego padł choćby cień podejrzenia, nigdy w jego obronie. A zatem brak wolności w totalitaryzmie oznacza brak wolności do życzliwości i bezinteresowności wobec drugiego człowieka. Razem z tym, co określa się mianem „prywatyzacji narzędzi przemocy”¹¹, na terenach okupowanych przez bolszewików nastąpiło upaństwowienie prywatności i rodziny. Wszechobecne donosicielstwo wciskało się w Związku Sowieckim na miejsce zniszczonych więzi nieformalnych. Wszystkie dziedziny życia, na których opierało się poczucie wspólnoty, zostały objęte represjami; a zatem potępiona została wiara i religijne rytuały, napiętnowane były przejawy patriotyzmu rozumianego jako przywiązanie do własnej tradycji, wystawione na próbę tradycyjne role wewnątrz rodziny. Modlitwa karana była więzieniem, szkoły nauczały, że Boga nie ma, niszczone godła polskie i inne symbole polskiej państwowości, rozdzielano rodziny, NKWD wzywało dzieci na przesłuchania przeciwko ich rodzicom. Relacje dziecięce zamieszczone w książce Grossów, a pochodzące prawie wyłącznie od dzieci nieżydowskich oddają atmosferę tamtego czasu w sposób prosty i pełen treści. Uczucia patriotyczne są jednym z często powracających wątków:

Miałem orzelka na czapce to mi zerwali i rzucili na podłogę pod ławkę chciałem podnieść to my wybil po twarzy i nie dal podjąć mówi że koguta noszę. wskrucie koniec.¹²

– opisuje Tadeusz M.

Dzieci czują się upokorzone, gdy rosyjscy nauczyciele „wymawiają” im wiarę, niektóre przestają chodzić do szkoły, „bo w szkole mówiono, że nie ma Boga”¹³. Wielokrotnie opisywana przez dzieci sztuczka ze spadającymi z sufitu cukierkami na hasło *sawiet daj kanfiet*, ma być ostatecznym dowodem na nieistnienie Boga (który nie słyshi prósb) i zarazem agitacją na rzecz sowieckiej Rosji.

Zawłaszczenie ciała przez władze i odebranie rodzinie prawa nie tylko do pochówku ale nawet do zobaczenia zmarłego było powszechną praktyką kwestionowania więzów rodzinnych. Innym czynnikiem nadwątlającym trwałość i spójność rodziny były liczne zmiany jej anatomii. Rodziny często znajdowały się w sytuacji, która czyniła dziecko odpowiedzialnym za utrzymanie siebie i rodziców (choroba matki, aresztowanie lub śmierć ojca). Bardzo częstym scenariuszem było odsyłanie dzieci do domów dziecka przez żyjących w kompletnej nędzy rodziców. Dzieciom tym, podającym się za sieroty, udawało się zapewniać jedzenie całej rodzinie. Zdarzało się też, że dzieci po kryjomu, w tajemnicy przed rodzicami zgłaszały się jako sieroty do domów dziecka. Gdy domy dziecka partiami przeno-

¹¹/ Tamże, s. 71.

¹²/ Tamże (Relacja Tadeusza M., nr 22, s. 106).

¹³/ Tamże (relacja nr 43, s. 125).

Orzel W poszukiwaniu straconego mitu

szo do Teheranu, nawet te dzieci, które nie były sierotami chciały jak najszybciej wydostać się z Rosji. Czasem było to wspólne pragnienie całej rodziny, innym razem samotny ojciec sprzeciwiał się wyjazdowi dziecka. Warunki panujące w Rosji zmuszały ludzi do walki o przetrwanie, chęć przetrwania zaś była niejednokrotnie silniejsza od więzi rodzinnych. Okres ewakuacji z Rosji po ogłoszeniu amnestii w 1941 roku często oznaczał dla ludzi zwolnionych z obozów faktyczny rozpad rodzin. Przywołajmy kilka możliwych wersji wydarzeń: a) ojciec i straszny brat wstępowali do wojska polskiego, dziecko zostawało samo w głębi Rosji; b) nawet mali chłopcy mogli wstąpić do Junaków, zostawiając matkę w kolchozie; c) matka z powodu choroby zostaje w głębi Rosji, dzieci wstępują do Junaków; d) ojciec nie żyje, albo wstępuje do wojska; e) losy matki często pozostają nieznane, gdyż dziecko jej nie wspomina; f) niektóre dzieci wcale nie wspominają swojej rodziny, jej los pozostaje nieznany.

Grynberg wybrał z archiwum Instytutu Hoovera protokoły dzieci żydowskich, z których jedynie cztery znalazły się w książce Grossów. Zeznania dzieci, zapewne uwzględniające pytanie urzędnika, charakteryzują okres sprzed wojny przez pryzmat zatrudnienia i pozycji ojca. Tak rysuje się kształt przedwojennego, w miarę beztroskiego dzieciństwa. Miejszem jego krótkiego trwania był cały obszar wschodniej i środkowej Polski. Wraz z wybuchem wojny także w przypadku dzieci zmienia się percepcja bycia w czasie: „z lękiem myśleliśmy o jutrze”¹⁴ – pisze jedno z nich. Wojna położyła kres ahistorycznemu dzieciństwu, etapowi, w którym czas płynął w sposób niezauważalny. Okres, który po nim nastąpił, cechował przede wszystkim chaos i zamęt towarzyszące destrukcji znanego dotąd kształtu świata. Beładne przemieszczanie się lub przeciwnie – koczowanie w jednym miejscu, nagle zmiany decyzji lub całkowita dezorientacja oddają dobrze stan umysłu, który był wspólny większości Polaków we wrześniu 1939 roku. Nawet „pociągi nie wiedziały, w którą stronę jechać”¹⁵. Niemożność podjęcia właściwej decyzji, przypadkowość kolejnych kroków, działanie na oślep – to elementy, które powtarzają się we wszystkich relacjach dzieci, charakteryzując wspólny los ich i ich rodzin. Odzwierciedlają kształt przyszłości, która nie posiada jasnych konturów i nie daje się przewidzieć. Wraz z początkiem wyniszczania Żydów i odbierania im ich własności Niemcy – natychmiast po wkroczeniu do Polski – palili święte księgi, synagogi, domy nauki, zabijali kapłanów. Z metodycznym okrucieństwem karali wszelkie przejawy religijności. Ta próba uniemożliwienia praktyk wiary była kontynuowana w Sowietach nie tylko wobec Żydów, ale wobec wszelkich wyznań. Żydowscy mieszkańcy miast i wiosek zmuszeni niemieckim nakazem lub gnani strachem uciekają na wschód, tracąc wszystko, co miało walor stałości: dom, środki utrzymania, osadzenie w lokalnej i religijnej społeczności.

Ci, którzy nie opuścili miast wcześniej, uczynili to po wycofaniu się Armii Czerwonej. Z czasem mapa wydarzeń kurczy się, a drogi polskich Żydów zmie-

¹⁴ H. Grynberg *Dzieci...*, s. 13.

¹⁵ Tamże, s. 16.

Interpretacje

rzają w jednym kierunku; podczas ewakuacji – na stronę rosyjską, w ogólnej panice i zamieszaniu, niektóre dzieci gubiły się, w ciemnościach słychać było ich krzyki. Jeśli przeprawiły się przez granicę, na rosyjskich terenach okupowanych znalazły się już jako sieroty. Postępująca degradacja uchodźców stawiała wszystkie dzieci przed coraz to nowymi koniecznościami. Całonocne wystawianie w kolejkach po jedzenie, zajmowanie się nielegalnym handlem czyniło z nich głównych żywicieli rodziny. Wszelkie konsekwencje tych nielegalnych praktyk ponosiły oczywiście same dzieci, na komisariacie zachowując milczenie i bohatersko chroniąc rodziców niczym twardzi konspiratorzy. Rola społeczna dziecka uległa całkowitej zmianie, tak jakby historia cofnęła się o kilkaset lat, aby powrócić do czasów, kiedy kultura nie znała jeszcze dzieciństwa i nie uznawała odrębności egzystencjalnej dziecka.

Relacja z wywózek ludności zamieszkującej ziemie okupowane przez Związek Sowiecki do wschodnich i północnych części Rosji¹⁶ to najbardziej poetycka część książki Grynberga. Poddana mocnej literackiej przeróbce, pomiędzy zdaniem ułożonymi w wersy, wychyla się ku milczeniu. Zeznania dzieci poddane takiej delimitacji narzucają lekturę inną niż lektura związana paktem autobiograficznym osobistego dokumentu. Lektura przekracza autobiografię w stronę poetyckiego uogólnienia pozostającego w służbie już nie osobistego uczucia, ale czegoś bezosobowego. Wróćmy do historii. Wyrzuceni z domów ludzie, odeskortowani na dworzec kolejowy odnajdują się tam wśród tłumu: „NKWD-ziści nas zaprowadzili na dworzec, gdzie spotkałiśmy tysiące ludzi”¹⁷. Spotkanie tych tysięcy, które wspomina kilkoro dzieci, jest zetknięciem się z przeznaczeniem, niejasnym znakiem nieodwracalności. Ustanawia się nowe miejsce jednostki – pośród tysięcy innych, a nie w obrębie rodziny lub możliwej do ogarnięcia społeczności. W opisie wywózki dominuje strona bierna:

Załadowano nas do ciemnych wagonów.

Załadowano nas do wagonów bez okien.

Załadowano nas do ciasnych i brudnych wagonów.

Wpakowano nas do wagonów towarowych, które zaplombowano.

[...]

Trzymano nas całą dobę, nie dając nic do jedzenia i picia.

[...]

Nie dawano nam nic do jedzenia i picia i nikogo nie dopuszczano¹⁸

Strona bierna jest figurą utraty jednostkowości i podmiotowości, wyobcowania z życia. Dzieci przyjmują w swojej opowieści perspektywę tłumu, relacjonując z dystansu wydarzenia. Przytoczę jeszcze jeden wers, gdzie zewnętrżność tego, co

^{16/} Cztery wielkie deportacje uchodźców i ludności miejscowej odbyły się w lutym, kwietniu i czerwcu 1940 roku, oraz w czerwcu 1941 roku.

^{17/} H. Grynberg *Dzieci...*, s. 67.

^{18/} Tamże, s. 68-69.

Orzeł W poszukiwaniu straconego mitu

następuje, osiągnęła najwyższy stopień: „W Równem nasz pociąg połączono z innymi i olbrzymi transport ruszył w drogę”¹⁹. Ten ciągły ruch, droga, którą przemierzają dzieci, często zyskuje wyraz czegoś pasywnego, w czym dziecko – paradoksalnie – jest unieruchomione.

Strona bierna jest też przede wszystkim skargą na to, co nastąpiło. Jest lamen-tem Hioba i niezgodą na niedoskonałe dzieło stworzenia. Zakwaterowanie na dzikich terenach Syberii na dobre oznaczało początek chorób, głodowania i zima. Zaczęła się druga faza egzystencji prześladowanych (prześladowany to jedno z możliwych znaczeń imienia Hiob), która w niektórych relacjach bliska jest egzystencji trędowatego Hioba, w skrajnym poniżeniu unieruchomionemu na kupie popiołu.

W zgnilych barakach leżeliśmy niemal jeden na drugim, pluskwy gryzły nawet gdy się spało na zewnątrz a ich ukąszenia zostawiały dziury w ciele²⁰

– zeznaje jedno z dzieci.

Rosyjscy zesłańcy i władze obozowe występują często w roli przyjaciół Hioba, którzy chcieli podkopać jego wiarę i – usiłując znaleźć jego winę w tym, co go spotkało – wieszczyli kary, które dopiero miały nań spaść. Deportowani musieli znosić ich przekonywanie, że nigdy nie wrócą do ojczyzny, że Polska przestanie istnieć. Łamanie zakazu przestrzegania szabatu i innych świąt żydowskich w wielu obozach było możliwe, w niektórych karano aresztem, wstrzymaniem wydawania chleba, groziły też szykany naczelników obozów. Jednak dzieci żydowskie ograniczają się raczej do formalnych trudności i konsekwencji zachowania wiary. Nie znajdziemy wielu opisów „wymawiania” Boga dzieciom ani innych zabiegów sowietyzacji, które skupiały się na profanowaniu tego, co święte i duchowe. W porównaniu z relacjami dzieci Grossów w *Dzieciach Syjonu* nie ujawnia się tak silny konflikt wiary i rzeczywistości w lagrze. Postawa sprzeciwu, zdynamizowana relacja pomiędzy światem a „ja” w ogóle tu nie występuje. Zapis jest prawie pozbawiony modalności, nieruchomy w idealnej przyległości pamięci do przeszłości, dzieci wydobywając ją z pamięci, stają się idealnymi mediami obiektywizmu.

Wiem, że mnie do śmierci prowadzisz,
wspólnego miejsca żyjących²¹

Kolejne spotkanie z olbrzymim tłumem, który jest w *Dzieciach Syjonu* emblematem anonimowej śmierci, następuje na drodze do miejsc rekrutacji wojsk polskich i baz ewakuacyjnych, gdzie udawali się Polacy i Żydzi po zwolnieniu z obozów pracy. Dla tych, którzy zostali w miastach i dla tych, których rozmieszczono po kołchozach, zaczął się w ten sposób najgorszy etap zesłania. W Turkiestanie, Sa-

¹⁹ Tamże, s. 69.

²⁰ Tamże, s. 79.

²¹ *Biblia Tysiąclecia*, Warszawa 1971 (*Ili* 30, 23).

Interpretacje

markandzie i Bucharze, oswajając się z widokiem trupów, dzieci miały świadomość, że to, co wspólne im i tysiącom uchodźców, to bliskość śmierci. Fizyczna bliskość śmierci w takim ogromie cierpienia czyni ją pożądaną. „Mieszkaliśmy na ulicy, śpiąc w błocie i nieraz życzyliśmy sobie śmierci”²² – pisze jedno z nich. Śmierć jest jedynym znakiem, które dziecko potrafi odczytać na drodze niewiadomego przeznaczenia. Jest powszechna na ulicach przeludnionych miast, a zarazem intymna, kiedy spotyka najbliższych. W pewnym oddaleniu od śmierci znalazły się dzieci, które przebywały w ochronkach, ale ponieważ polskie dzieci doświadczały tam lepszego traktowania niż żydowskie, miejsca te były dalszym ciągiem nauki o istnieniu niezawinionej niesprawiedliwości.

Pozycja rodziców, którzy nie mogli zapewnić dzieciom jedzenia, znacznie się zdewaluowała. Charakter związku rodziców z dziećmi uległ znaczącym przeobrażeniom. Dzieci, w obrębie ograniczonych możliwości, same w dużym stopniu decydowały o swoim losie. Mogły szukać schronienia pod dachem ochronki, zapisać się na ewakuację wbrew woli rodziców lub bez ich wiedzy. Dziecko i jego uniwersum nie należało już do rodzica, który często miał mylne wyobrażenie o poczynaniach potomstwa. Niejeden rodzic nie domyślał się istnienia podwójnej tożsamości dziecka, które całe dni spędzało w domu dziecka jako sierota. Z kolei dzieci utrzymujące rodziców, pielęgnujące ich w chorobie lub grzebiące ich po śmierci poświadczają istnienie więzi opartej na czymś innym, niż tylko uzależnienie od opieki ojca lub matki. (Należy też dodać, że dziecko w obozie było kolejnym czynnikiem, który mógł zadecydować o przetrwaniu. Dzieci pracowały dla nędznego zarobku, lub przynajmniej zbierały w lesie grzyby i jagody. Szanse na przeżycie malały, jeśli ktoś nie miał wsparcia rodziny ani dzieci). Część dzieci została osierocona, lecz część wybrała bycie sierotą. Starania o umieszczenie dziecka w domu sierot często podejmowali też sami rodzice. Miejsce dziecka stało się negocjowalne, dziecko straciło swoją naturalną przynależność. Utrata tej przynależności była spowodowana śmiercią rodziny bądź związana z niemożnością spełnienia rodzicielskich obowiązków, takich jak zapewnienie potomstwu warunków przeżycia. Sieroctwo przerywało łańcuch rodzinnych pokoleń i czyniło dziecko bezdomnym nie tylko w przetrzeniu, ale i w czasie.

Jan Tomasz Gross i Irena Grudzińska-Gross przedstawili relacje dzieci w ich oryginalnej formie. W zestawieniu z książką historyczną widać dość wyraźnie, że Grynberg *Dzieci Syjonu* umieścił po stronie eksperymentu literackiego. Jaki skutek ma to przesunięcie zeznań dziecięcych z obszaru, który nazwalibyśmy jednak bez większego wahania historycznym, na pole literatury? Zakorzeniając głęboko swoją książkę w dokumencie (nie zawiera ona – oprócz zwięzłego wstępu – żadnego odautorskiego słowa) Grynberg tworzy dzieło wyrafinowane literacko. Posługując się określonym, stylistyczno-kompozycyjnym chwytem, narzuca dziełu rygorystyczny kształt. Efekt tego zabiegu tak postrzega Marek Zaleski:

^{22/} H. Grynberg *Dzieci...*, s. 110.

Orzeł W poszukiwaniu straconego mitu

Opowieść litanijskie zrytmizowana za sprawą sytuacyjnych powtórzeń zmienia się w oratorium bezimiennych głosów. Mogłaby zostać wykorzystana jako ścieżka dźwiękowa w jerozolimskim Mauzoleum Bezimiennych. Taka konstrukcja książki, przynoszącej obrazniczym niezawinionego cierpienia, niewątpliwie porusza czytelnika, ale jako metoda budowania znaczeń stanowi przecież ingerencję w materię rzeczywistości, zmierza do nadania jej kształtu w taki sposób, aby to, co jest przykładem, *exemplum*, tworzyło emblematyczną figurę, pomnik dziecięcego męczeństwa.²³

Esej Zaleskiego, traktujący o literackich możliwościach przekazywania niewyraźnego doświadczenia, naprowadza nas na niewypowiedzianą przez autora konkluzję, że twórczość Grynberga, być może wbrew samemu Grynbergowi, odczytywać należy jako prawdę artystyczną. *Dzieci Syjonu* widziałabym jako opowieść nie tylko wykorzystującą styl poetyckiego fragmentu, ale także czerpiącą swoją symboliczną wymowę z głębi poematu, którym jest Księga Hioba. Grynberg powołuje do życia nowy wymiar dokumentu osobistego (lub przynajmniej nadaje mu wyrazistość), otwierając go na znaczeniowórczy wpływ mitu i tradycji biblijnej. Tworzy w ten sposób jeszcze jeden sposób mówienia o historii przez literaturę. Historia Hioba obecna jest w *Dzieciach Syjonu* jako traktat o niezawinionym cierpieniu i o prawdzie, która kryje się w ludzkiej skardze. W tradycji żydowskiej Hiob – mąż sprawiedliwy – porównywany jest z postacią Abrahama i Izaaka; ich życie jawi się jako niewiadome, obce i nieprzenikalne dla ludzkiego umysłu. W podobnie niezrozumiałym i cudownym sposobie powraca w nie sens. Wyjazd dzieci z sierocińców przez Iran do Palestyny oznaczał możliwość odzyskania tego wszystkiego, co zostało utracone. Możliwość powtórzenia – otrzymania swojego życia z powrotem – która stanęła przed Hiobem, a także Abrahamem i Izaakiem ofiarowuje im Ziemia Obiecana, miejsce najbardziej pożądane. Jeśli sieroty mogą odzyskać swój los utracony, to tylko wtedy, gdy podróż przez ziemię wygnańczą zaprowadzi je do Syjonu. Dzieci Syjonu w ziemi Kanaan mogą odwrócić swoje sieroctwo. Nadając nowy kształt protokołom palestyńskim, Grynberg z całą mocą ożywił taką ich wymowę, lecz posługując się do tego celu formą fragmentaryczną, zostawił czytelnikowi przestrzeń otwartą na rozstrzygnięcia.

²³ M. Zaleski *Formy pamięci*, Warszawa 1996, s. 207.

Marek STANISZ

Juliusz Słowacki jako krytyk literacki

Rozważania na temat Słowackiego-krytyka wypada rozpocząć od przypomnienia faktów powszechnie znanych. Autor *Beniowskiego* był zawodowym pochłaniaczem książek i wytrawnym znawcą wszelkiej sztuki: literatury, malarstwa, muzyki, przedstawień teatralnych, operowych itp. Był człowiekiem książkowym i intelektualistą *par excellence*. Imponujący zakres lektur, zawodowy wręcz nawyk i potrzeba stałego obcowania z literaturą, namiętna lektura czasopism i dzienników, fenomenalne wyczucie warsztatu poetyckiego i niespotykana kultura literacka – oto cechy, które charakteryzują osobowość twórczą Słowackiego. Niewątpliwie trudno więc wyobrazić sobie lepszy materiał na krytyka literackiego...

A jednak powiedzmy to otwarcie: Juliusz Słowacki nie był krytykiem literackim *sensu stricto*. Owszem był nim, ale przygodnie i tylko w pewnych sytuacjach. Pochłaniała go przede wszystkim twórczość poetycka, toteż swym wypowiedziom o literaturze rzadko nadawał formę dyskursu krytycznoliterackiego. Prace krytyczne Słowackiego stanowią więc zaledwie margines jego aktywności pisarskiej. Ale nawet one wywoływały niekiedy entuzjastyczne sądy, takie choćby jak opinia jednego z najwybitniejszych krytyków młodopolskich, Ignacego Matuszewskiego, który na temat Słowackiego-krytyka napisał:

Gdyby autor *Króla-Ducha* nie posiadał tak wyjątkowych zdolności twórczych, mógłby zasłynąć jako genialny krytyk w nowoczesnym stylu.¹

Słowacki nie „zasłynął” wprawdzie jako „genialny krytyk”, ale spojrzenie na jego dorobek w tej dziedzinie przynosi wielorakie korzyści. Pozwala bowiem, po pierwsze, na ukazanie głównych idei, na których koncentrował on swoją uwagę i za

¹ I. Matuszewski *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, oprac. i wstęp S. Sandler, Warszawa 1965, s. 114. (wyd. I – 1901).

Stanisz Juliusz Słowacki jako krytyk literacki

pomocą których wyrażał swój sposób myślenia o literaturze; dzięki temu można uzyskać pełniejszą charakterystykę jego sylwetki twórczej. Ale jest i powód drugi, ważny zwłaszcza dla badacza krytyki literackiej doby romantyzmu. Z tego punktu widzenia prace krytyczne Słowackiego są istotne także same w sobie jako przejaw określonego typu pisarstwa podporządkowanego własnym regułom i spełniającego właściwe sobie funkcje. Istotne staje się wówczas wyodrębnienie zasad jego wewnętrznej organizacji, typowych dla tego dyskursu kategorii regulatywnych oraz strategii pisarskich². Rzecz jasna, trudno wyczerpać wszystkie wymienione zagadnienia w krótkim artykule, toteż skupię się tylko na niektórych.

Katalog prac krytycznych autora *Beniowskiego* obejmuje: artykuł polemiczny *Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana Z. K. O poezjach Juliusza Słowackiego*³, felieton literacki „*Noc letnia*”⁴, artykuł krytyczny *O poezjach Bohdana Zaleskiego*⁵, parodystyczna scenka dramatyczna *Krytyka krytyki i literatury*⁶ to bodaj wszystkie teksty zasługujące na miano krytyki literackiej w ścisłym sensie tego terminu. Trzeba do nich jednak dodać opinie umieszczane przez poetę w jego własnych utworach poetyckich, zwłaszcza w tych, którym nadawał wydźwięk polemiczny (myślę np. o *Beniowskim* oraz o niektórych wierszach⁷). Oprócz tego na uwagę zasługują sądy o literaturze, które Słowacki zawarł w przedmowach i posłowiach do wydawanych przez siebie tomów literackich⁸, także fragmenty jego listów oraz [*Fragmenty pa-*

2/ Problem struktury dyskursu krytycznoliterackiego przedstawia obszernie M. Głowiński (*Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997), a także – w odniesieniu do romantycznej krytyki literackiej – M. Strzyżewski (*Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, Toruń 2001).

3/ Artykuł opublikowany w dodatku do wychodzącego w Paryżu czasopisma polskiej emigracji („*Młoda Polska*” 1839 nr 9) stanowił odpowiedź Słowackiego na recenzję jego poematów – pióra S. Ropielewskiego.

4/ „*Trzeci Maj*”, Paryż, 29 kwietnia 1841 r.

5/ Była to recenzja tomu *Poezji* J.B. Zaleskiego, opublikowanego w Paryżu w 1841 r. Tekst Słowackiego nie został ogłoszony za jego życia. Po raz pierwszy został opublikowany w poznańskim czasopiśmie „*Warta*” 1884, nr 504.

6/ Artykuł przesłany do redakcji poznańskiego czasopisma „*Orędownik Naukowy*” we wrześniu 1841 r. nie został przyjęty do druku, ukazał się po śmierci poety w 1891 r.

7/ Np. wiersze, których tematem jest twórczość J.B. Zaleskiego (*Polska! Polska! o! królowa...*, [*Przy kościółku...*]) oraz żartobliwa ballada *Nie wiadomo, co, czyli romantyczność*, napisana wraz z A.E. Odyńcem.

8/ Mam tu na myśli: posłowie do dwutomowego wydania *Poezji* Juliusza Słowackiego (Paryż 1832), *Objasnienie* do publikowanej tamże powieści poetyckiej *Żmija* (1832), rozdział wstępny niewydanej powieści historycznej w języku francuskim *Król Ladawy* (1832), wstęp do III tomu *Poezji* (Paryż 1833), wierszowany *Prolog do Kordiana* (1834), przedmowy do poematów *Ojciec zadziumionych* (1839) i *Wacław* (1839), a także adresowane do Z. Krasieńskiego listy dedykacyjne, pełniące funkcje przedmów do *Ballady* (Paryż 1839) i *Lilli Wenedy* (Paryż 1840). W wymienionych tekstach uwagi o charakterze krytycznoliterackim występują z reguły w rozproszeniu obok fragmentów

Interpretacje

miętnika] pisanego w latach 1817–1832. Jak widać, nie jest tego sporo, ale w dorobku twórczym autora *Kordiana* są to teksty ważne. Niektóre z nich mają wręcz kluczowe znaczenie dla zrozumienia jego drogi artystycznej.

Jeśli weźmiemy pod uwagę wszystkie rozsiane po różnych utworach wypowiedzi krytyczne Słowackiego, to okaże się, że okres szczególnego nasilenia jego aktywności w tej dziedzinie przypada na lata trzydzieste i początek lat czterdziestych XIX wieku. Jest to czas, gdy poeta w sposób najintensywniejszy angażował się w bieżące życie kulturalne i podejmował regularne polemiki w obronie własnych utworów. Trudno byłoby natomiast znaleźć dłuższe wypowiedzi krytycznoliterackie, które pochodziłyby z tzw. okresu mistycznego poety. Zapewne bierze się to stąd, iż w ostatnich latach swego życia Słowacki przestał się interesować literaturą samą w sobie, a zaczął ją traktować jako medium służące do przekazywania prawd, których czuł się głosicielem. Wtedy też wypowiedzi krytycznoliterackie utraciły swą podstawową rację bytu.

Jeszcze jedna cecha rzuca się w oczy już przy pobieżnej lekturze wystąpień krytycznych poety. Jest nią wyraźne uwikłanie biograficzno-polemiczne tych tekstów. Prace krytyczne Słowackiego stanowią bowiem najczęściej odpowiedź bezpośrednią lub pośrednią na recenzje jego pism lub polemikę z przeciwnikami, są zatem w oczywisty sposób napiętnowane doraźnością⁹. Zapytajmy jednak: czy zważywszy na personalnych utarczkach, animozji i pojedynków (zresztą nie tylko na pióra...) ¹⁰, wylania się jakiś całościowy projekt krytyczny Słowackiego?

Niezależnie od tego, czy uda się ów projekt zrekonstruować, analiza wystąpień krytycznych autora *Beniowskiego* musi respektować ich sytuacyjność i doraźność. Zręby jego wizji krytyki literackiej siłą rzeczy będą się wszak znajdować na drugim planie, przesłonięte treściami polemicznymi i autobiograficznymi. Sądzę jednak, że w trakcie lektury tekstów krytycznych Słowackiego nie warto się ograniczać wyłącznie do obserwacji tego, co pierwszoplanowe. Niejako w tle jego wystąpień dadzą się bowiem spostrzec również inne kręgi problemów, które w równym stopniu decydują o kształcie wypowiedzi krytycznoliterackich autora *Kordiana*. Są to zwłaszcza: kluczowe kategorie, wokół których organizuje się dyskurs krytyczny Słowackiego, a także stosowana przez niego metoda krytyczna. Wymienione kwestie współdecydują o stylu oraz jakości krytyki literackiej tego autora; determinują jego wybory ideowo-estetyczne, określają stosowane przez niego metody analityczno-interpretacyjne, wyznaczają kryteria oceny analizowa-

innego rodzaju, ale bywa i tak, że właśnie wokół nich organizuje się cała wypowiedź poety.

⁹/ Do tej sprawy wypadnie jeszcze powrócić.

¹⁰/ Głównie na tych sprawach skupił się ostatnio M. Strzyżewski w interesującym studium pt. *Juliusza Słowackiego pojedynek z krytyką*, w: tenże. *Mickiewicz wśród...*, s. 208-255. W podobnych kategoriach interpretowali działalność krytyczną Słowackiego również najwybitniejsi monografści poety: J. Kleiner, E. Sawrymowicz, A. Kowalczykowa i Z. Sudolski.

Stanisz Juliusz Słowacki jako krytyk literacki

nych dzieł oraz szczegółowe opinie na temat ówczesnego życia literackiego. Spróbujmy więc najpierw ukazać te idee, wokół których skupiało się myślenie Słowackiego-krytyka.

Jest ich co najmniej kilka. Zagadnienie pierwsze dotyczyło wizji literatury narodowej. Problem ten obecny był zresztą nie tylko w pismach krytycznych Słowackiego. Wizja literatury jako ekspresji „ducha” określonej zbiorowości narodowej była jedną z głównych idei romantycznych, miała centralny charakter dla światopoglądu oraz refleksji literackiej omawianej epoki, i to nie tylko w Polsce¹¹. Dzięki tej koncepcji romantycy zerwali z dotychczasowym, oświeceniowym modelem literatury elitarnej, wiernej uniwersalnym wzorom i kanonom estetycznym. Na to miejsce wprowadzili zaś nowe inspiracje artystyczne, które wpływały z zainteresowania rodzimym folklorem, ludową fantastyką, narodową historią.

We wstępnej fazie prądu romantycznego kategoria narodowości funkcjonowała w polskiej krytyce głównie na płaszczyźnie estetycznej. Ale nie tylko. Już wtedy literatura romantyczna miała wszak służyć „uświadomieniu się narodu w swoim jestestwie”. Polityczny wymiar idei narodowości był wprawdzie niejawnym, tkwił w niej jednak potencjalnie. Po klęsce powstania listopadowego status tej kategorii uległ natomiast radykalnemu wzmocnieniu. Postulat „narodowości” zaczęto utożsamiać, głównie za sprawą popowstaniowych dzieł Mickiewicza, z powinnościami patriotycznymi literatury polskiej. „Temat narodowy” oznaczał odtąd nie tylko afirmację rodzimości, swojskości, partykularnej tradycji powiatowej; wiązał się ściślej niż dotychczas z problematyką narodowyzwoleńczą.

W romantycznej krytyce literackiej po powstaniu listopadowym problem przyszłości narodu polskiego odgrywał jeszcze większą rolę niż dotychczas. I było to zupełnie zrozumiałe, moment historyczny wymuszał taki właśnie kierunek myślenia. Zagadnienie narodowego charakteru literatury określiło w ten sposób główny nurt refleksji krytycznej. Sądy krytyków literackich bywały zresztą w tej kwestii radykalne. Z zarzutem niewierności „tematowi narodowemu” spotykali się bowiem nawet najwybitniejsi pisarze, jeżeli tylko treść ich dzieł nie pasowała do rozpowszechnionego wzorca¹².

Inaczej Słowacki. Jak dowodzą jego wypowiedzi krytyczne, obowiązek patriotyczny z biegiem czasu uzyskiwał w jego myśleniu coraz większe znaczenie, ale nigdy nie osiągnął pozycji centralnej. Problem powinności „narodowych” literatury polskiej znalazł u Słowackiego dość ambiwalentne ujęcie. Z jednej strony autor *Kordiana* miał świadomość konieczności polityczno-ideowych, które zmuszają

^{11/} Wizję literatury jako obrazu życia narodowego sformułował po raz pierwszy J.G. Herder. W Polsce ideę Herdera podjął najpierw K. Brodziński w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* (1818), a za nim uczynili to wszyscy zwolennicy kierunku romantycznego; por. B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 30-36.

^{12/} Dla przykładu, S. Goszczyński w *Nowej epoce poezji polskiej* (1835) za pisarzy „nienarodowych” uznał A. Fredrę i A. Mickiewicza. Podobny zarzut sformułowany tym razem przez S. Roplewskiego spotkał także autora *Kordiana*.

Interpretacje

polskich poetów do takich decyzji pisarskich i zgadzał się z twierdzeniem, że poezja winna być „obrazem wieku”, „duszy narodowej lub duszy świata”¹³. Z drugiej jednak strony największe wartości artystyczne umieszczał on przede wszystkim na płaszczyźnie uniwersalnej, a nie partykularnej.

Dobrym przykładem takiego sposobu wartościowania faktów literackich jest *Przedmowa* do III tomu *Poezji*. Słowacki poszukiwał w niej odpowiedzi na następujące pytania: w jaki sposób pisarz może stać się wyrazicielem najważniejszych dylematów epoki, w której żyje? A także: jak winien opisywać stan świadomości tej zbiorowości, której jest członkiem? Poeta dążył w ten sposób do rozstrzygnięcia zasadniczego pytania: co to znaczy być pisarzem uniwersalnym? Odpowiadając na tak zarysowane kwestie, rozróżnił trzy grupy twórców. Pierwszą stanowią ci, którzy w swoich dziełach wyrażają ducha własnego narodu, są „ściśle krajowymi zamknięci obrębami [...], stoją jednak wysoko i mocno, bo ich podstawami są narody”. Należą do nich: Johann Wolfgang Goethe, Pedro Calderon de la Barca i Walter Scott. Grupę drugą tworzą poeci, którzy pozostają wierni duchowi swego czasu, „wyobrazają epoki, w których żyli”, a „oblicza wieków odbite są na ich umysłowej twarzy”. Takimi poetami są: Dante Alighieri, Wolter i George Gordon Byron. I wreszcie grupa ostatnia, najmniej liczna, ale najbardziej przez Słowackiego ceniąca, to poeci, którzy „malują” i „stwarzają” „nie własne serce, nie myśli swojego czasu, lecz serca i myśli ludzkie, niezależne od epoki przesądów”¹⁴. Wzorem takiego pisarza jest Szekspir, gdyż w swoich dziełach nakreślił on sylwetkę człowieka „w ogóle”, bez względu na epokę, w której żyje. Dopiero taka uniwersalność stanowi dla Słowackiego świadectwo poezji najwyższej próby.

Jednocześnie autor *Kordiana* uznawał romantyczną zasadę, iż prawdziwa poezja winna oświetlać podstawowe dylematy współczesności, pośród których na poczesnym miejscu stawiał ekspresję „duszy narodu”¹⁵. Sądził jednak, iż ekspresja ta nie jest efektem zamknięcia się w ramach tradycji rodzimej zwłaszcza ciasno pojętej ale najpełniej wyraża się przez nadanie problematyce narodowej perspektywy ogólnoludzkiej. Dzięki niej „narodowe” dzieło (przedstawione w nim idee, a także dylematy moralne oraz niepokoje bohaterów literackich) zyskiwałoby szerokie, ponadhistoryczne odniesienie. W cytowanej przedmowie Słowacki pisał:

^{13/} *Wstęp* do III tomu *Poezji*, w: *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, W. Floryan, t. 2, s. 12 (dalej – DW; liczba rzymska oznacza tom; liczba arabska – numer strony). Podobny sąd wyraził Słowacki w artykule *Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana Z. K. O poezjach Juliusza Słowackiego*, pisał: „*Kordian* świadczy, że jest rycerzem tej nadpowietrznej walki, która się o narodowość naszą toczy” (DW III, 198).

^{14/} Wszystkie cytaty: DW II, 12.

^{15/} Sądy krytyczne Słowackiego potwierdzają jego drogę twórczą. Początkowe fascynacje orientalne i byroniczne poświadczono głównie w jego wczesnych powieściach poetyckich były raczej odległe od wizji literatury narodowej. Wkrótce od czasu opublikowania *Lambra* i *Kordiana* punkt widzenia poety uległ zasadniczej zmianie.

Stanisz Juliusz Słowacki jako krytyk literacki

Lecz myli się ten, kto sądzi, że narodowość poezji zależy na opisywaniu narodowych wypadków: wypadki są tylko szatą, ciałem, pod którym trzeba szukać duszy narodowej lub duszy świata.¹⁶

A zatem – według Słowackiego – postulat zachowywania narodowego charakteru literatury wcale nie musiał wiązać się z wiernością narodowemu tematowi¹⁷.

Wizja literatury jako ekspresji ducha narodowego implikowała w tekstach krytycznych Słowackiego pytania o sens naśladowania oraz istotę oryginalności. I znowu dotykamy tutaj jednego z kluczowych problemów, które oświetlają całokształt twórczości autora *Beniowskiego* wyznaczają w równym stopniu jego stanowisko estetyczne, praktykę poetycką oraz krytyczną. Nie jest tajemnicą, że twórczość Słowackiego ma charakter na wskroś stylizatorski i że autor *Ballady* nieraz w sposób manifestacyjny eksponował swą zależność od inspiracji literackich. Już choćby z tego tylko powodu jego poglądy na temat granic i warunków oryginalności domagają się gruntownego namysłu. Ale jest i powód drugi. Otóż odrzucenie dyrektywy naśladowania (którą łączono z tradycyjnym, oświeceniowym myśleniem o literaturze) oraz postulat oryginalności twórczej były od samego początku mocno akcentowane przez wszystkich twórców programu romantycznego¹⁸.

Ogólny kierunek myślenia Słowackiego zbliżał się w tej kwestii do opinii wielu innych romantyków¹⁹. Uważał on więc, iż oryginalność stanowi podstawowe kryterium wartości każdego dzieła, ale dodawał jednocześnie, że taka postawa nie jest równoznaczna z odzęgniwaniami się od dziedzictwa literackiego poprzedników. Przeciwnie pełną oryginalność można osiągnąć jedynie na drodze twórczego asymilowania i przetwarzania inspiracji literackich. Poeta stał więc zdecydowanie na stanowisku, że w literaturze „wszystko już było”, a wizja „poezji naiwnej”, wyrażającej z rzekomo nieeksploatowanych dotąd złóż literackości, jest po prostu fikcją. Poezje współczesnemu pozostaje zatem tylko jedna droga. Nie może on odrzu-

^{16/} DW II, 12; zwróćmy uwagę, że ten pogląd sformułował Słowacki już po przezwyciężeniu swoich orientalnych fascynacji, a więc wówczas, gdy wszedł na drogę „narodowości”.

^{17/} Taką samą myśl wyraził Słowacki w artykule *Krytyka krytyki i literatury*, w którym jeden z bohaterów, Pan Orędownik (reprezentant zamkniętej na świat polskiej krytyki literackiej), w następujący sposób atakuje „słowiańskiego Szekspira”: „Ja mu zaś to jedno tylko zarzucę, że nienarodowy. Urodził się Słowianinem, a czerpie raz gdzieś w Szkocji drugi raz w Danii, to znów we Włoszech, to w Cyprze... Zamiast naszą staropolską duszę malować on wyszukuje Bóg wie czego po świecie więc co do dzieł jego, niewiele o nich rokuje...” (DW X, 91).

^{18/} Ten problem omawiam obszernie w swojej książce *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998.

^{19/} Omawiane zagadnienie poruszał Słowacki kilkakrotnie w swoich pracach krytycznoliterackich. Jego najważniejsze wypowiedzi w tej kwestii znajdują się: w posłowiu do dwutomowego wydania *Poezji* z 1832 r.; w rozdziale wstępnym do *Króla Ladawy*; a także w artykule *O poezjach Bohdana Zaleskiego*.

Interpretacje

cić tradycji literackiej, ale może z nią prowadzić twórczy dialog, bawić się nią i adaptować do własnych celów artystycznych. Dzięki temu nie tylko pozostanie suwerenny wobec swoich poprzedników, ale także nie sprzeciwi się jednemu z podstawowych postulatów romantycznych, który nakazywał odrzucić wszelkie strategie naśladowcze²⁰.

Takie spojrzenie na oryginalność w literaturze eksponował Słowacki nie tylko w odniesieniu do własnej drogi twórczej. Stosował je również jako kryterium opisu i oceny utworów innych pisarzy. Dla przykładu, o Józefie Bohdanie Zaleskim pisał:

mogąc być bardzo wysoko gdyby się był kształcił na wzorach, a swojej ukraińskiej samodzielności nie stracił mogąc być Ariostem Kozaków dniewprowych tak, że kiedyś ślepy lirnik śpiewałby jego długi poemat ludowi a lud przyklaskiwałby, lub płakał dobroduszenie [...] mając przed sobą taką przyszłość dobrowolnie prawie stanął przy wielotomowym Książnicy a jeszcze i przed Karpińskim z drogi ustąpił. Bez wielkiej ambicji poetycznej dojść do niczego w poezji nie można. (DW X, 111-112).

Z dzisiejszego punktu widzenia wizja oryginalności Słowackiego wydaje się znacznie bardziej wyrazista a także bardziej radykalna niż opinia wielu innych krytyków romantycznych. W jego deprecjacji naśladowania oraz w sposobie rozumienia oryginalności twórczej rozpoznajemy bowiem na wskroś nowoczesny styl myślenia o tradycji literackiej. Nie określa go ani postawa naśladowcza, zmierzająca do ponowienia wzorów w nowym kontekście kulturowym, ani nawet postulat sięgania po nowy materiał literacki; wyznacza go raczej postawa dialogu i gruntownego dystansu wobec dziedzictwa epok poprzednich²¹.

W swoich wypowiedziach krytycznych Słowacki poddał pod dyskusję również inny problem, który tym razem wiązał się z powszechnym w dobie romantyzmu zainteresowaniem wzorcem literatury ludowej. Fascynacja ludowością szczególnie wyraźnie uwidoczniła się wówczas w twórczości takich poetów, jak Józef Bohdan Zaleski, dla którego stała się wręcz sposobem na uprawianie literatury. Jego poglądy w tej kwestii były jednak dla Słowackiego nie do przyjęcia, gdyż w praktyce sprowadzały się do idealizowania stron rodzinnych oraz eksponowania takich metod wyrazu artystycznego, które rzekomo wypływają z ludowej wizji świata a więc nieuczoności, sielankowości, naiwności i prostoty²².

^{20/} W posłowie do drugiego tomu *Poezji* Słowacki pisał: „Dzisiejsi poeci muszą również jak dawniejsi w myślach spotykać się, a nawet częściej, bo malują wiernie naturę i serce człowieka; ta różnica tylko zachodzi, że dawniejsi naśladować chcieli i starali się, gdy drudzy przypadkowo naśladowują, ile razy tego uniknąć nie mogą” (DW I, 186).

^{21/} Por. S. Balbus *Między stylami*, Kraków 1996, s. 165-192; Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 187-207.

^{22/} „Słowiańskiego Szekspira” z artykułu *Krytyka krytyki i literatury porte parole* samego Słowackiego spotyka również wymieniony zarzut, tym razem sformułowany przez Pana Tygodnika: „Pan się nigdy nie śmiesz oddalić zupełnie od starego naśladownictwa, a rzucić się z całą miłością ducha w poezję gminną” (DW X, 93).

Stanisz Juliusz Słowacki jako krytyk literacki

I oto wiersze Zaleskiego, pisarza niezwykle wpływowego na emigracji, stały się powodem do rozważenia konsekwencji światopoglądowych i artystycznych, które płynęły z preferowanej przezeń wizji poezji. Słowacki wyczuwał fałsz artystyczny i intelektualny w owym utożsamieniu ludowości z naiwnością emocjonalną i prostotą, a nawet prymitywizmem wyrazu artystycznego. Jego zdaniem, postawa pisarska, która odwołuje się do takich wartości, nie harmonizuje ze stanem świadomości współczesnych twórców, jest przeto zakłamaną intelektualnie, staje się martwą pozą i manierą. Oczywiście prostota pozostała dla Słowackiego istotną wartością, ale tylko taka prostota, która wypływałaby z całkiem odmiennych źródeł – byłaby znamię bogactwa myśli, głębi przeżycia oraz wysublimowanej świadomości artystycznej. Jej symbolem jest malarstwo Rafaela, nasycone poetyką wzniosłości, a nie poezja Zaleskiego, przepełniona udawaną naiwnością i pretenjonalną poetycką²³.

Juliusz Słowacki to poeta wyobraźni. Podobnie jak inni romantycy, uznawał on, że ta dyspozycja psychiczna wyzwala szczególne możliwości poezjotwórcze, a jej wytwór – obraz poetycki – stanowi podstawowe medium literatury. W jego refleksji krytycznej nie mogło więc zabraknąć również tej kwestii. Pytania o wyobraźnię rozstrzygały przy tym sprawy zupełnie zasadnicze, były pytaniami o granice poetyckości, o to, co jeszcze jest poezją, a co już nią być przestało.

Spśród wszystkich dotąd scharakteryzowanych ta kategoria określa dyskurs krytyczny Słowackiego w sposób – być może – mniej widoczny, ale równie decydujący. Jego szczególną wrażliwość na obrazowe bogactwo poezji daje się bowiem wyłuskać z kilku tekstów, a zwłaszcza z artykułu *Krytyka krytyki i literatury*. Poeta wyszydził w nim młodą poezję romantyczną, którą promowała redakcja poznańskiego „Tygodnika Literackiego”²⁴. Sparodiowane przez Słowackiego utwory epigońskie artystycznie, a przy tym pełne filozoficznego deklamatorstwa – były serią wierszowanych wypracowań na temat koncepcji Hegla, rozpowszechnionych w ówczesnym środowisku poznańskiej młodzieży literackiej²⁵. Trzeba przyznać,

^{23/} „Kto pierwszy raz spojrzy [na obrazy Rafaela], myśli, że to jakieś dziecko malowało, tak wszystko jest proste i niesztuczne – murawa blade-zielonym pociągnięta kolorem, prawie bez perspektywy – dno niebios blade, jednostajne jak turkus..., ale kto się w twarze Aniołów zapatrzy – powoli, powoli przestaje oddychać, zachwycony pięknnością wyrazu i małą, a jednak dziwną rozmaitością uczucia... Teraz Niemiec, naśladowując pierwszą manierę Rafaela – trawy rysuje grynspanowym bladym kolorem – niebo błękitem zaciąga Aniołów – robi podobnych do woskowych figurek... i taki blade dziecko postawiwszy obraz, sądzi, że dosięgnął najwyższego szczytu malarstwa. Porównanie to zupełnie stosuje się do prostoty katolickiej Przegravek [Zaleskiego]” J. Słowacki *O poezjach Bohdana Zaleskiego* (DW X, 105).

^{24/} Autorami wierszy publikowanych w „Tygodniku Literackim” byli: Edmund Wasilewski, Franciszek Zygliński, Jan Nepomucen Jaśkowski, Konstanty Zakrzewski, Adam Szukiewicz; zob. J. Maciejewski *Słowacki w Wielkopolsce. Szkice i materiały*, Wrocław 1955, s. 60.

^{25/} Por. J. Maciejewski, tamże, s. 57.

Interpretacje

że nie były to poezje wybitne, ale też Słowacki nie poprzestał na ich krytyce. Dzięki niej ukazał, co dzieje się z poezją, która zrezygnuje z własnego języka i właściwych sobie środków wyrazu, a jej celem nie będzie piękno, lecz jakaś z góry założona, abstrakcyjna idea. Punkt widzenia Słowackiego był mniej więcej taki: nawet romantyczna filozofia i ideologia mogą zabić poezję w poezji, jeśli przytłoczą wyobraźnię i zamieniają tekst artystyczny w szkolarski wykład²⁶.

Tak oto prezentują się najważniejsze kategorie, które organizują dyskurs krytyczny Słowackiego. Powtórzmy je w skrócie: dialektyka narodowości i uniwersalizmu, których celem winna być ekspresja wspólnego wszystkim doświadczenia egzystencjalnego; dialektyka tradycji i nowatorstwa, sprowadzająca się do postulatu twórczej reinterpretacji dziedzictwa literackiego; idea wzniosłej prostoty, rozumianej jako zaprzeczenie sztampy artystycznej, łatwizny intelektualnej i banalnej emocjonalności; postulat swobody myśli, uczucia i wyobraźni, dzięki której poezja może sprostać swoim powinnościom intelektualnym, emocjonalnym oraz artystycznym.

Jako się rzekło, nie tylko ogólne kierunki myśli decydują o kształcie dyskursu krytycznoliterackiego danego autora. A zatem również portret Słowackiego-krytyka nie byłby skończony, gdyby pominąć metodę, którą się posługiwał. I w tej kwestii dokonania krytyczne Słowackiego warto usytuować na tle przemian ówczesnej krytyki literackiej w Polsce.

Wyobraźnia krytyczna Słowackiego zdominowana była przez problemy czysto warsztatowe, literacką „kuchnię”. Do oceny techniki pisarskiej świetnie zaś nadawała się dobrze znana, bo jeszcze oświeceniowa, metoda analizy krytycznoliterackiej. Poeta nie stronił zatem od tradycyjnych sposobów opisu i wartościowania tekstu – oceny pomysłu i kompozycji (czyli „ducha” i „wynalezienia”), „rozbioru gramatycznego” (tj. wyboru, opisu i oceny „miejsc” szczególnie pięknych lub nieudanych), czy wreszcie od tropienia wad i niejasności poetyckiego stylu²⁷. Korzystał przy tym z klasycystycznej terminologii teoretycznoliterackiej („kształcenie się na wzorach”, „imaginacja”)²⁸. Taką strategią krytyczną Słowacki posługiwał się

^{26/} Pan Orędownik skarży się na wiersze napływające do jego redakcji: „od rana do wieczora słuchać muszę takich wierszy... te wszystkie różnią się tylko tytułem od siebie... i tak jedno nosi nazwę *Idealów*, drugie nazywa się *Szaleńcem*, inne są *Weschmieniami do gwiazd*, albo *do kochanek*. W tece mojej mam sto *Zapałów młodości*, czterysta wierszy pt. *Urojone*. Inne noszą tytuł *Snów*, inne *Marzeń*. Są, które się adressują do Przyrody, tak tu nazwano naturę... [...] Wpływ to jest niemczyzny, która także cała teraz w liryzmie kąpie się i tonie” *Krytyka krytyki i literatury* (DW X, 96).

^{27/} Były to strategie właściwe dla późnooświeceniowej krytyki literackiej (zob. I. Kitowiczowa, *O zadaniach krytyki literackiej lat 1800-1820*, w: *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, Wrocław 1974).

^{28/} Niewątpliwie Juliusz Słowacki kształtował swój warsztat analityczny m.in. na pismach teoretycznoliterackich swego ojca Euzebiusza, wybitnego przedstawiciela późnego klasycyzmu w Polsce, który w latach 1811–1814 pełnił funkcję profesora wymowy i poezji na Uniwersytecie Wileńskim. Juliusz znalazł pisma Euzebiusza przynajmniej od

Stanisz Juliusz Słowacki jako krytyk literacki

zwłaszcza wtedy, gdy omawiane przezeń utwory wykazywały, według niego, błędy językowe i niedociągnięcia stylistyczne. Jednak, w odróżnieniu od krytyków późnego oświecenia, za ostateczne kryterium wartości dzieła uznawał on nie tyle niezmienny system norm i nakazów, ile własne wyczucie estetyczne. W taki właśnie sposób zbudowany jest artykuł krytyczny *O poezjach Bohdana Zaleskiego*, w którym Słowacki przeprowadził obszerny i szczegółowy „rozbiór” gramatyczny wierszy tego poety²⁹.

Warto pamiętać, że scharakteryzowana wyżej metoda krytyki stylistycznej nigdy nie była przez romantyków całkowicie zarzucona, ale z reguły ją marginalizowano, podkreślając jej ograniczone zastosowanie, niedoskonałość, a nawet ułomność (zwłaszcza w dziedzinie oceny poetyckich „natchnień”). Nawet sam Słowacki opowiadał się przeciwko formalistycznej „dysekcji” poezji³⁰. Jeśli by jednak wziąć pod uwagę model krytyki filozoficznej – dość rozpowszechniony w romantycznym piśmiennictwie krytycznoliterackim w Polsce głównie za sprawą Maurycego Mochnackiego – to prace krytyczne Słowackiego raczej by do niego nie przystawały. Nie przystawałyby zresztą również do Mickiewiczowskiego projektu krytyki historycznej, który skryształizował się już w jego *Przemowie* do wileńskiego tomu *Poezji* (1822)³¹.

Może się to wydać paradoksalne, ale autor *Beniowskiego* pod względem metody krytycznej pozostał w dużym stopniu tradycjonalistą. Stało się tak zapewne dlatego, że Słowacki ze względu na swą profesję miał „warsztatowe” podejście do literatury, tak bardzo dla pisarzy charakterystyczne. Interesował się głównie jakością wyrazu artystycznego i nie poprzestawał na ideach filozoficznych oraz metafizyce. Zapewne z tej przyczyny Słowacki nie lekcewał strony formalnej, lecz z uwagą śledził, czy poetyckie myśli i uczucia znalazły w ocenianych dziełach adekwatny wyraz. W ten oto sposób diagnozy krytycznoliterackie Słowackiego wypływały z dwóch źródeł: tyleż z wycucia artystycznego i intuicji, co z romantycznych koncepcji filozoficznych i romantycznego programu estetycznego.

Natomiast jakie były konkretne sądy krytyczne Słowackiego? Przede wszystkim wyraziste. W tych sprawach Słowacki nie hamletyzował – chwalił jednych (np. Byrona, Malczewskiego, Spitznagla, Mickiewicza), ganił innych. Słowacki podejmował dyskusje z reprezentantami wpływowych koncepcji i prądów polskiej literatury romantycznej, ale pochylał się również nad zjawiskami marginalnymi. Z jednej

1835 r., gdy otrzymał je na własną prośbę od matki (za pośrednictwem Teofila i Hersylii Januszewskich). Por. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1960, s. 239, poz. 495.

²⁹ Kleiner stwierdził wprost, że w tym artykule Słowacki „trochę zbliżał się w metodzie do pseudoklasyków” (J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. III: *Okres Beniowskiego*, Warszawa 1923, s. 246).

³⁰ M.in. w III pieśni *Beniowskiego* (w. 25-26).

³¹ Por. M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, Toruń 2001, s. 50-93.

strony tematem jego wypowiedzi była więc twórczość Adama Mickiewicza, pisarzy tzw. szkoły litewskiej (Józefa Bohdana Zaleskiego, Stefana Witwickiego), koncepcje krytyczne Michała Grabowskiego oraz redaktorów poznańskich czasopism: „Tygodnika Literackiego” i „Orędownika Naukowego”, z drugiej zaś utwory trzejciorznych poetów związanych z wymienionymi powyżej poznańskimi periodykami.

Bardzo ostro wypadły oceny ówczesnego życia literackiego na emigracji. Słowacki był szczególnie wyczulony na jego skostnienie oraz jak zapewne sądził instynkt zbiorowy ówczesnej publiczności. Argumentował więc, że współcześni mu pisarze polscy niczego nie nauczyli się na sporach klasyczno-romantycznych i nie są gotowi do uznawania prawdziwych wartości w świecie literackim:

podobnie do ministeriów politycznych, związawszy się niegdyś razem w opozycją przeciwko Osiańskiemu i Koźmianowi, osiągnęli berło i dziś są równie przeciwko nowym autorom, partią Osiańskich i Koźmianów.³²

Podobnie zachowują się czytelnicy na emigracji, dla których „epidemiczną jest chorobą uwielbienie, epidemiczną chorobą oziębłość” (DW III, 198). Toteż współczesne życie kulturalne jest zapóźnione i mierne intelektualnie, a publiczność emigracyjna oraz poeci powtarzają bez końca rytualne gesty i obiegowe sądy. W rezultacie nie wytworzył się odpowiedni klimat na przyjęcie nowych, wybitnych dokonań twórczych³³.

Pora na podsumowanie. Po pierwsze, prace krytyczne Słowackiego w swych zasadniczych rysach stanowią kontynuację wątków i zagadnień obecnych w romantycznej refleksji krytycznoliterackiej. Świadczą o tym głównie zasadnicze problemy i kategorie, wokół których autor *Beniowskiego* budował swój dyskurs krytyczny i za pomocą których dokonywał szczegółowych wartościowań. Mimo że jego wystąpienia krytyczne miały w zasadzie charakter przygodny i niesystematyczny, można jednak odtworzyć obecny w nich, całościowy projekt krytycznoliteracki. Obejmował on i system zagadnień oraz kategorii ogólnych, i metodę krytyczną, i konkretne akty wartościowania oraz ich ideowo-estetyczne uzasadnienia. Okazuje się ponadto, że Słowacki podejmował w swojej krytyce główne nurty romantycznej refleksji metaliterackiej, ale z drugiej strony zachowywał wobec nich stosowny dystans, twórczo rozwijając ówczesne poglądy na sztukę.

W tym kontekście ponownego namysłu wymaga sytuacyjny i polemiczny charakter wystąpień krytycznych poety. Ten fakt należy zawsze brać pod uwagę, aby nie wypaczyć ich podstawowego sensu. Nie lekceważyłbym bowiem zgodnych opinii badaczy, dla których właśnie polemiki Słowackiego ze współczesnością wydają się najważniejsze. Okazjonalny i często ułamkowy charakter wypowiedzi krytycznych autora *Beniowskiego* wskazuje wszak na jeszcze jedną, być może najistotniejszą cechę tego pisarstwa. Otóż ich centralnym punktem są nie tyle poddawane

^{32/} Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana Z. K. O *poezjach Juliusza Słowackiego* (DW III, 198).

^{33/} Wstęp do III tomu *Poezji* (DW II, 11-12).

Stanisz Juliusz Słowacki jako krytyk literacki

ocenie dzieła innych, ile sam podmiot snujący ów dyskurs, „ja” romantycznego poety. Wypowiedzi krytycznoliterackie Słowackiego funkcjonują więc przede wszystkim jako jego komentarz do własnej twórczości, ukazują skomplikowaną grę z tradycją, samym sobą oraz innymi uczestnikami komunikacji literackiej. Istotne wydają się zwłaszcza ze względu na *Beniowskiego*, w którym pasja krytycznoliteracka poety osiągnęła swoje *apogeum*. Próbnym krytycznym Słowackiego zawdzięczamy więc i to, że osobowość romantycznego poety-ironisty mogła znaleźć w jego twórczości tak sugestywną ekspresję.

Z dzisiejszego punktu widzenia uderzająca jest trafność sądów krytycznych Słowackiego. Jego hierarchia romantycznych wartości artystycznych w zasadzie pokrywa się z hierarchią ustaloną przez współczesnych badaczy literatury³⁴. Pośród polskich pisarzy współczesnych była tylko jedna wielkość dla Słowackiego niepodważalna jego główny antagonist, Adam Mickiewicz. Co się zaś tyczy diagnozy polskiego życia literackiego, to wydaje się, że punkt widzenia oraz pozycja Słowackiego w ówczesnym świecie literackim uprawniały go do sądów zdecydowanie krytycznych. Autor *Balladyny* był wszak taką osobowością pisarską, z którą zarówno czytelnicy, jak i współcześni mu poeci jakoś nie mogli sobie dać rady. Był on swój, ale traktowano go jak obcego, był bliski, ale w tej bliskości biegunowo odległy. Toteż sądy entuzjastyczne takie jak zacytowana na wstępie opinia Ignacego Matuszewskiego mogły przyjść dopiero po wielu latach.

^{34/} Choć warto odnotować, że niektórych ważnych zjawisk literackich Słowacki po prostu nie zauważył albo zupełnie się nimi nie zainteresował jako krytyk. W jego artykułach krytycznych nie zaistniał więc na przykład problem powieści, już wówczas intensywnie dyskutowany w krajowej krytyce literackiej. Niedostrzeżenie procesów rozwojowych gatunku powieściowego było wszelako jednym z typowych ograniczeń polskiego romantyzmu emigracyjnego (zob. Z. Stefanowska, *O przelomowości i przelomie romantycznym*, „Teksty” 1972 z. 5, s. 30-31). Symptomatyczne jest również to, że Słowacki dwukrotnie rozpoczynał pisanie powieści (były to: *Król Ladawy* i *Pan Alfons*), ale żadnej z nich nie ukończył, pozostawiając jedynie ich fragmenty.

Przemysław PIETRZAK

Na granicy dialogu.

Język i etyka w powieści *Zbrodnia i kara*
Fiodora Dostojewskiego

I. Wprowadzenie: *Zbrodnia i kara* a etyczne ujęcie dialogu w powieści

Z punktu widzenia badań nad słowem w powieści *Zbrodnia i kara* zajmuje w twórczości Fiodora Dostojewskiego pozycję szczególną. Powołując się na wypracowane przez Michaila Bachtina terminy, należałoby to ująć w sposób następujący: obecny już we wcześniejszych utworach pisarza dialogowy charakter dzieła otrzymuje tu postać polifonii. Autor wybiera trzecioosobowego narratora, zdolnego do czasowych wyprzedzeń, a więc w jakimś stopniu wszechwiedzącego. Stosuje jednak strategię mediacyjną – „przepuszcza” słowo narratorskie przez świadomość bohaterów. Dzięki temu stykają się tu ze sobą różne punkty widzenia, oceny i wartości, dodatkowo wprawiane w ruch przez nieustannie konfrontującą je w swych monologach wewnętrznych centralną postać – Raskołnikowa. Lecz przede wszystkim, ścierają się one w bezpośrednim dialogu, w którym rola Drugiego zwiększa się. Staje się on równorzędnym partnerem głównego bohatera. Każdy z najważniejszych głosów zostaje powiązany z samodzielnym pełnowartościowym podmiotem reprezentującym określony światopogląd. Ich wzajemne zderzenie jest próbą dla idei, które owe podmioty wyznają. Przypomnijmy stwierdzenie Bachtina: dialog nie jest tu uzupełnieniem ani wprowadzeniem do zdarzeń, ale sam stanowi zdarzenie¹. To w trakcie ciągłej rozmowy objawia się w twórczości rosyjskiego pisarza dynamika postaci.

^{1/} Por. M. Bachtin *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 380. Podstawowe tezy dotyczące natury dialogu w powieściach Dostojewskiego Bachtin zawarł w podrzdziale *Dialog w dziele Dostojewskiego*. W sprawie definicji i istoty zjawiska polifonii w powieściowej narracji według Bachtina zob. s. 11 i nast. tej samej rozprawy.

W szkicu tym pragnąłbym przyrzeć się powieści *Zbrodnia i kara* od strony występujących w niej dialogów. Dialog traktuję tu dwoiście. Po pierwsze, jako szczególnie przejaw mocy i właściwości języka; po drugie, jako artystyczną formę podawczą wypowiedzi. Spróbuję pokazać, w jaki sposób oba te aspekty łączą się w tym przypadku w swojej najgłębszej istocie z zagadnieniami natury etycznej. Monolog jako osobna forma podawcza nie będzie przedmiotem mojego zainteresowania.

Ciekawe, iż w tradycyjnych badaniach nad prozą uwagę skupiano raczej na narracji, dialog zaś traktowany był jako coś drugorzędnego, podporządkowanego głównemu opowiadaniu (wyjątkiem jest, rzecz jasna, myśl Bachtina i dlatego jeszcze nieraz trzeba się będzie na nią powołać). W o wiele lepszej sytuacji znajduje się teoria dramatu, gdzie często analizuje się funkcję, którą pełni dialog dla rozwoju akcji. Wyciągnięte stąd wnioski można w jakimś stopniu przenieść także na prozę i zastanawiać się, na przykład, nad związkami dialogu z mechanizmami napędzającymi fabułę, czy też rozpatrywać jego zdolność językowo-społecznego charakteryzowania indywidualium. Zwłaszcza ta ostatnia pojawia się często w omówieniach tekstów prozatorskich. Tymczasem takie podejście, chociaż w pełni uzasadnione, posiada jedną wadę. Traktuje dialog jako zamkniętą całość, podporządkowaną jakimś „strukturom wyższym”, narracji, fabule, czasem ideologii. Nie potrafi natomiast wnikać w wewnętrzną konstrukcję, nie zauważa zasad, na jakich został on w danym przypadku oparty, słowem – nie może określić skomplikowanej koncepcji dialogu, obserwowanej także na poziomie jego językowego ukształtowania. W koncepcji tej miejsce uprzywilejowane zajmują stosunki pomiędzy rozmówcami, siatka wzajemnych napięć, w które wtkła się ich słowo.

Łukę tę zapełnia – jak dotąd wyłącznie – myśl Bachtina. Dla rosyjskiego humanisty zdarzeniem, w którym przejawia się z całą mocą byt języka, jest właśnie dialog. Żywe słowo wiąże się zawsze ze słowem cudzym. Dlatego też wypowiedź artystyczna powinna być w swej tkance słownej rozpatrywana właśnie pod kątem owego nastawienia czy to w formie zdialogizowanego monologu (mikrodialog), czy też w dialogu tradycyjnym.

Pogląd, iż język w użyciu stanowi pole spotkania co najmniej dwóch podmiotów, stał się także udziałem innego wielkiego humanisty XX stulecia – Hansa-Georga Gadamera. Piszze on:

Mówić – to mówić do kogoś. Słowo chce być słowem celnym – to zaś znaczy, że słownictwo tylko przedstawia mnie samemu w rzecz, o której mówię, lecz stawia ją przed oczyma również tego, do kogo mówię.

Stąd bardzo ważny wniosek:

Mówienie należy więc nie do sfery jednostki, lecz do sfery wspólnoty. [...] Duchowa rzeczywistość języka jest bowiem rzeczywistością *pneuma*, ducha łączącego Ja i Ty. Język jest rzeczywisty w rozmowie – na co już dawno zwrócono uwagę. W każdej rozmowie zaś panuje duch, do-

Interpretacje

bry lub zły, duch zatwardziałości i zahamowania lub duch otwarcia się ku sobie i płynnej wymiany między Ja i Ty.²

Zacytowany fragment pokazuje tak zbieżności, jak i ważne różnice pomiędzy obydwojma stanowiskami. Bachtin mówi o „nastawieniu” słowa na słowo cudze. Każda wypowiedź jest zawsze odpowiedzią. Nawet pozorne jej zamknięcie, ignorowanie wypowiedzi wcześniejszych to tylko szczególnie przypadek takiego nastawienia. Upraszczając – dialog przedstawia dla autora *Słowa w powieści* fakt. Akt mowy może go ukryć, dążąc do zmonologizowania, w praktyce jednak stan pełnego „wyciszenia” głosów cudzych jest nieosiągalny. Gadamer zaś, pisząc o otwarciu się Ja na Ty, ma na myśli przede wszystkim proces rozumienia i zrozumiałość w ogóle. Należy tak posługiwać się słowem, aby było ono – w możliwie wszystkich swoich aspektach – dostępne dla partnera rozmowy. To już postulat.

Obydwe koncepcje tworzą dogodny grunt dla rozważań nad etyką w języku i wartościami przejawiającymi się w mowie. Dzieje się tak dlatego, iż w centrum językowego bytu stawiają one problem międzyludzkiego kontaktu, wzajemnego stosunku wielu podmiotów. Podejście autora *Prawdy i metody* pozwala na taką paralelę w szczególnie wyrazisty sposób. Przytoczone wyżej sformułowania stawiają jednostkę przed wyborem o jawnie etycznym charakterze: wykazać dobrą wolę w rozumieniu i byciu zrozumiałym lub – przeciwnie – zamknąć się w skorupie własnego idiolektu, odrzucającego każdą językową odmienność. Jeśli dla rosyjskiego myśliciela monologizacja wypowiedzi polega na stopniowym wyciszaniu reakcji na słowo cudze, na minimalizacji „aktywnego współodpowiadania” na nie, to – gdyby spróbować przenieść owo pojęcie na grunt Gadamerowski – dla niemieckiego hermeneutyka oznaczałoby ono zacieranie sensu. Dlatego też istota języka może objawić się w pełni jedynie w sytuacji, gdy obie strony rozmowy będą nad dostępnością owego sensu współpracować.

Kto mówi językiem niezrozumiałym dla nikogo poza nim samym, nie mówi w ogóle.³

Wynikają stąd bardzo ważne wnioski. Sam związek pomiędzy głosami nie wystarczy, by wyczerpać istotę dialogu-rozmowy. Należy jeszcze uwzględnić rozumienie. „Nastawienie” na Drugiego może mieć czasem czysto mechaniczny albo ukryty, abstrakcyjny charakter. Nie dochodzi wtedy do prawdziwego kontaktu. Przyglądając się dialogom w dziełach literackich, można by uwzględnić ten sam czynnik. Weźmy dla przykładu formę dramatyczną. W klasycznej tragedii greckiej komunikowanie się bohaterów wydaje się niezakłócone. Konflikt ma tutaj wymiar ponadludzki, dotyczy wyroku bogów lub losu. Przeciwiństwa zarysowują się pomiędzy całymi postawami bohaterów, uwarunkowanymi przez owe metafizyczne siły. Nigdy zaś nie nabierają one charakteru językowego. Tejrejasz może skrywać

² H.-G. Gadamer *Człowiek i język*, przekł. K. Michalski, w: H.-G. Gadamer *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 1979, s. 53.

³ Tamże.

Pietrzak Na granicy dialogu

przed Edypem prawdę, nigdy jednak nie będzie o tym mówił w sposób naumyślnie wieloznaczny. Nigdy nie będzie z Edypem „grał słowem”. Ismena może nie rozumieć agresywności Antygony, pojmując natomiast znaczenie jej argumentów. Niezrozumiałe mogą być początkowo słowa wyroczni, jak w *Ijonie* Eurypidesa, ale dzieje się tak zwykle jedynie z powodu ludzkiej ograniczoności, która potrzebuje czasu, by pojąć mowę bogów. Mowa człowieka natomiast dla nikogo tajemnicą nie jest⁴. Podobnie przedstawia się sprawa z tragedią w dobie francuskiego klasycyzmu. Tutaj także konflikt dotyczy nie słowa, ale natury ludzkiej, rozdartej pomiędzy wolą a rozumem. Wyraźna zmiana zachodzi dopiero na przełomie XIX i XX stulecia wraz z dramatami Czechowa i późnego Strindberga. U autora *Wujaszka Wani* wzajemne nieporozumienia dotyczą wprawdzie wciąż jeszcze postaw, ale znajdują już odbicie w języku. Postacie często „mówią, by nie mówić”, ukrywają bolesne prawdy i w ukrywaniu tym wzajemnie się pojmują. Nie jest to jednak rozumienie się jako otwarcie Ja na Ty. I nie może być. Język bowiem służy tutaj nie odsłanianiu sensu, ale przeciwnie – jego maskowaniu. Rozmowa tylko pozornie dotyczy spraw terażniejszych i codziennych. Daje się w niej słyszeć wyraźnie przeszłość i inne sprawy „niewypowiedziane”. Proces ten posuwa się jeszcze dalej u dramaturga szwedzkiego. W *Sonacie widm* język nie komunikuje, ale stwarza pewne konwencje, maski uniemożliwiające swobodny przekaz. W sztukach współczesnych tendencja owa przybiera postać pustych gestów słownych, prowadzących donikąd, podtrzymujących jedynie mechaniczną wymianę zdań (Tennessee Williams), albo słów o całkiem innej funkcji: jako środka skomplikowanej gry, w której jedne postacie podporządkowują sobie inne (*Ślub* Witolda Gombrowicza). Wreszcie może dojść do całkowitego rozpadu mowy, co w skrajnym przypadku przejawia się w poszukiwaniu innych, pozawerbalnych środków porozumienia (teatr eksperymentalny, pantomima). Ze stanowiska Gadamera wynika jeszcze jeden ważny wniosek. W pytaniu o rozumienie jako ważny czynnik konstrukcyjny dialogu w dziele literackim poetyka krzyżuje się z etyką. Przyczyny tego połączenia są zrozumiałe w świetle wcześniejszych twierdzeń. Istnieją dzieła – głównie te o niezwykłej świadomości językowej i komunikacyjnej – w których kontaminacja ta odczuwana jest szczególnie mocno. Oba aspekty stanowią wtedy dwie strony jednego problemu. Metodologiczny ich rozdział jest oczywiście możliwy, ale w dużym stopniu sztuczny. Zamyka bowiem drogę do zrozumienia całości dzieła i wzajemnego naświetlania się tejże całości z badanym fragmentem, którym są struktury dialogowe. Warto wtedy zwrócić uwagę na sposób, w jaki w danym dziele łączą się ze sobą słowo i odpowiedzialność. Do takich dzieł należy między innymi *Zbrodnia i kara*.

⁴ W *Królu Edypie* Jokasta pojmując słowa posłańca z Koryntu szybciej niż jej syn-małżonek i, odgadując tajemnicę, schodzi ze sceny, by odebrać sobie życie. Jednakże nie wynika to z celowej niezrozumiałości mowy posłańca. To tylko różnica w czasie, spełniająca funkcję dramatyczną dialogu. Wkrótce również Edyp pozna prawdę.

Interpretacje

II. Słowo wyobcowane

Nazwisko „Raskolnikow” pochodzi od rosyjskiego słowa *раскольник*, które znaczy tyle, co odszczepieniec, schizmatyk. Wskazuje ono na kondycję bohatera, w jakiej znalazł się po dokonaniu swojego czynu. W liście do Katkowa z września 1865 r. Dostojewski, w nieco przesadnie uproszczony sposób, przedstawia sens przygotowywanej właśnie powieści. O jej głównej postaci pisze:

Boża prawda, prawo ziemi biorą górę i kończy on w ten sposób, że zmuszony jest sam na siebie donieść; donieść, by nawet za cenę zguby na katordze połączyć się z powrotem z ludźmi; poczucie odłączenia, rozdzielenia się z ludzkością, którego doznał natychmiast po dokonaniu zbrodni, zadrczyło go.⁵⁷

Czyn, którego się dopuścił, wykluczył go ze wspólnoty. Stąd bierze się ambiwalentny stosunek Raskolnikowa do otoczenia. Pragnie z nim kontaktu („ciągnie go do ludzi” – jak zauważa narrator) i zarazem odczuwa doń najwyższą niechęć, zdolną przerodzić się w nienawiść. Te przeciwne stany następują jeden po drugim, są niemal ze sobą połączone. Chwilowe, ale gwałtowne otwarcie się wywołuje natychmiastową wrogość. Dotyczy to wszystkich, z którymi przychodzi mu się zetknąć, nie wyłączając najbliższej rodziny i Soni. Świat, w którym przyszło działać bohaterowi, jest zatem światem naruszonej – wskutek przekroczenia granic – etyki harmonii ludzkiego współżycia. Stan ów objawia się na różne sposoby w zachowaniu Raskolnikowa. Dotyczy to również jego mowy – żywej mowy, jaką posługuje się w dialogach.

Zależność pomiędzy mową, słowem a czynem bohatera jest podkreślana w powieści niejednokrotnie. Istotne wydają się zwłaszcza dwa momenty. Wyznając swoją winę przed Sonią, Raskolnikow czuje, iż nie znajdzie w sobie dość siły, by wypowiedzieć prawdę samemu. Prosi więc Sonię, by spróbowała ją odgadnąć. Oto jak przedstawiony zostaje ten moment:

Jeszcze jedna okropna minuta. Nie przestawali patrzeć na siebie.

– Więc nie możesz się domyślić? – spytał nagle z wrażeniem, jakby się rzucał w dół z dzwonnicy.

– N-nie – szepnęła bezgłośnie.

– Dobrze się przyjrzyj.

Ledwie to wyrzekł, znowu jedno dawne, znajome doznanie na łód ścięło mu duszę: patrzył na Sonię i raptem w jej twarzy zobaczył jakby twarz Lizawiety. Dokładnie zapamiętał twarz Lizawiety, gdy się wtedy zbliżał z siekierą, a Lizawieta cofała się ku ścianie, wyciągając ręce przed siebie, z zupełnie dziecięcym przestraszem w rysach, całkiem jak małe dzieci, gdy zaczynają się czegoś bać, trwożliwie i nieruchomo patrzą na to, co je przejmują strachem, cofają się i wyciągają przed siebie rączkę, wnet gotowe się rozplakać. Prawie tak właśnie działo się teraz z Sonią: tak samo bezsilnie, z takim samym przestra-

⁵⁷ M. H. Каткову, 10 – 15 сентября 1865, w: F. M. Dostojewski *Dziela wszystkie*, T. XXVIII, cz. II, Leningrad 1985, s. 137.

Pietrzak Na granicy dialogu

chem patrzyła na niego jakiś czas i naraz, wyciągnąwszy lewą rękę, z lekka, ledwie-ledwie, oparła się palcami o jego pierś i wolno zaczęła się podnosić, coraz bardziej się odchylając się od niego, a jej utkwiony w nim wzrok stawał się coraz bardziej nieruchomy.

(II, 376, przekł. Cz. Jarzębiec-Kozłowski)⁵

Parę chwil wcześniej zaś, gdy próbuje się zmusić do wyznania, czytamy:

W jego doznaniu ta chwila była okropnie podobna do owej, kiedy to stał za staruchą, z siekierą już wyjętą z pętli, i poczuł, że „teraz nie ma ani sekundy do stracenia.

(II, 375)

W obydwu przypadkach mamy do czynienia z tym, co J.M. Meijer nazywa „zrymowaną sytuacją”⁷. Jest to powtarzanie pewnych scen, motywów czy obrazów, charakterystyczne dla *Zbrodni i kary* w ogóle. Dzięki porównaniu Soni z Lizawietą oraz przypomnieniu chwili, kiedy Raskolnikow zamierzał się siekierą na starą lichwiarkę, scena wyznania zostaje porównana do sceny zabójstwa. Stanowi jej odwrócenie. Tam dokonał przestępstwa, tutaj musi się doń przyznać. Jedynie za cenę przyznania się może powrócić do ludzkości, od której odseparował go poprzedni akt. Przyznać się zaś oznacza przede wszystkim „wypowiedzieć” swoją winę. Spowiedź to częsty dla rosyjskiego pisarza motyw, ale nigdzie chyba nie jest on pokazany tak drastycznie, jak właśnie w tej scenie. Raskolnikow milczy. Nie potrafi wydać z siebie słowa prawdy. Nie wie zresztą, gdzie leży prawda. Cały następujący później dialog jest poszukiwaniem „ostatecznej” motywacji dla swojej zbrodni. To nie odpowiedź na pytania Soni, ale na własne dręczące go problemy, których rozstrzygnąć nie potrafi. Istotny jest właśnie moment samego wyznania. Nazwać swoją winę znaczy tutaj przeżyć to samo, co w momencie jej popełniania. Słowo i uderzenie siekierą, słowo i strach przed tym uderzeniem. Oto nasuwające się skojarzenia. Raskolnikow odczuwa szczególnie rodzaj aporii – wynika ona z wyjścia poza granice społeczności, granice, które stara się w tej chwili przekroczyć w kierunku powrotnym. W ten sposób u podstaw „milczenia” bohatera w całej powieści – także „milczenia” jako zakłóconej komunikacji, jako gry, maski, którą musi przyjmować w każdej rozmowie – leży jego zbrodnia. Jest inne miejsce w utworze, które szczególnie mocno ilustruje tę kontaminację – scena spotkania Raskolnikowa z rodziną w obecności Razumichina. Jego siostra zauważa, iż mówi on „jakby wyczoną lekcję”. Nie ma tu faktycznego porozumienia, jest jedynie udawanie. Oto, co myśli wtedy sam bohater:

6/ O ile nie zaznaczono inaczej w przypisie, wszystkie cytaty ze *Zbrodni i kary* oraz innych utworów Fiodora Dostojewskiego podaję według wydania *Z dzieł Fiodora Dostojewskiego*, TT. I-XIV, London 1992–1999 (cyfra rzymska oznacza numer tomu, arabska – numer strony). Przy pierwszym przytoczeniu danego utworu podaję imię i nazwisko tłumacza. Cytaty te zostały sprawdzone oraz ewentualnie poprawione zgodnie z podstawowym wydaniem rosyjskim, F.M. Dostojewskij *Полное собрание сочинений*, red. G. Bazanow, TT. I-XXX, Leningrad, 1972–1990.

7/ J.M. Meijer *Situation Rhyme in a Novel of Dostoevsky. Dutch Contributions to the Fourth International Congress of Slavistics*, The Hague 1958.

Interpretacje

– Co znowu, mamusi... – bąkał zakłopotany, nie patrząc na nią i ściskając jej rękę – jeszcze się nagadamy!

Powiedziawszy to, stropił się nagle i pobladł: znowu jedno niedawne, straszliwe uczucie śmiertelnym chłodem musnęło mu duszę; znowu rozumiał jasno i wyraźnie, że to, co rzekł przed chwilą jest okropnym kłamstwem; że nie tylko już nigdy nie będzie mógł „nagadać się jeszcze”, ale teraz już w ogóle nie wolno mu nigdy, z nikim, o niczym mówić. Wrażenie tej dręczącej myśli było tak silne, że na chwilę zapomniał się prawie zupełnie, wstał z miejsca i na nikogo nie patrząc, zmierzał ku drzwiom.

(II, 210, przekł. Cz. Jarzębski; podkr. – P.P.)

Słowo Raskolnikowa jest więc słowem mordercy. Chociaż „nastawione”, w Bachtinowskim sensie, na słowo Drugiego pozostaje jednak „zamknięte” w pojęciu bliskim Gadamerowskiemu. Nie umożliwia bowiem pełnego porozumienia między bohaterem a otoczeniem i jako takie powinno być analizowane. Nie oznacza to, oczywiście, iż słowo bohatera jest po prostu „niezrozumiałe”. Takie przypadki również mają tu miejsce i zostaną przedstawione w odpowiednim momencie. Jednakże, generalnie rzecz biorąc, należałoby mówić raczej o zakłóconym wzajemnym rozumieniu przejawiającym się w szczególnej komplikacji aktu komunikacyjnego. Aby dobrze zdać sobie z tego sprawę, trzeba najpierw zapytać, czym jest rozumienie w ogóle.

Pytanie to zawsze wywoływało i nadal wywołuje wiele sporów. Nie ma sensu się w nie tu zbyt zagłębiać. Wystarczy, jeśli przypomnimy dwa główne stanowiska. Według zwolenników pierwszego z nich, nazwijmy je formalno-logicznym, zrozumieć czyjąś wypowiedź to rozpoznać znaczenie tkwiące immanentnie w jej składnikach. Znaczenie całości nie jest, co prawda, prostą sumą jej elementów, niemniej jednak daje się je z pomocą odpowiednich, matematycznie ujętych reguł z tej całości wyprowadzić. Przedstawiciele drugiego stanowiska natomiast – związani między innymi z hermeneutyką, etnolingwistyką, a współcześnie z tzw. kognitywistyką – utrzymują, iż rozumienie jest procesem daleko bardziej złożonym, zdecydowanie wykraczającym poza ramy ujętego lingwistycznie zdania. Zrozumienie wymaga interpretacji całego kontekstu słowa. Znaczenie komunikatu jest wypadkową sensu zdania i funkcji kontekstu. Powstaje w takim razie pytanie, co jest tutaj najważniejsze, skoro granice kontekstu poszerzać można praktycznie w nieskończoność? Z pomocą znów przychodzi Gadamer:

Każda wypowiedź ma jakieś motywy – to znaczy: o wszystko, co powiedziane, można sensownie zapytać: „dlaczego to mówisz?” I dopiero wówczas, gdy to nie powiedziane rozumiane jest wspólnie z tym, co powiedziane, wypowiedź jest w ogóle zrozumiała.⁸

A zatem, zrozumieć wypowiedź to rozpoznać jej funkcję, cel, pojąć intencję mówiącego. W ten sposób „centrum znaczeniowótworcze” przemieszcza się w prze-

^{8/} H.-G. Gadamer *Człowiek...*, s. 54. Omówienie obydwu przedstawionych stanowisk czytelnik może znaleźć między innymi w książce G. Lakoffa i M. Johnsona *Metafory w naszym życiu*, przekł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

Pietrzak Na granicy dialogu

strzeń pomiędzy słowem a człowiekiem⁹. Istotne staje się nie tyle to, co ktoś mówi, ile co chce przez to powiedzieć. Dla osoby śledzącej procesy rozumienia w dowolnej rozmowie zasadnicze jest nie samo słowo, ale całe postawy w nim tkwiące. Stwierdzenie to jest dla nas niezmiernie ważne. Staje się bowiem prawdziwym narzędziem metodologicznym przy zgłębianiu wyróżnionego wyżej problemu.

Zacznijmy od owego „skomplikowania” komunikacyjnej wymiany. Pokazaliśmy już, w jaki sposób wina łączy się ze słowem w scenie wyznania bohatera. Związek ów odczuwany jest z podobną siłą w jeszcze jednej obecnej w powieści swojej „sytuacji słownej”. W przesłuchaniu.

Jeśli w spowiedzi celem jest dobrowolne wyznanie winy, to w przypadku przesłuchania wyznanie to należy wydobyć. Na tym polega główna różnica. Tu i tam dokonany w przeszłości występki wpływa na przebieg rozmowy, w różnym oczywiście stopniu, w zależności od konkretnego zdarzenia. Kształtuje napięcia powstające między mówiącym a słuchającym, postawy, gesty. Dotyczy to także najgłębszych sfer samego słowa. O ile jednak w spowiedzi – zwłaszcza, gdy przybiera postać dialogową – obaj partnerzy zmierzają do względnej współpracy (słuchający stara się „pomóc” mówiącemu w pokonaniu własnego oporu), o tyle w przesłuchaniu zarysowuje się wyraźny konflikt. Śledczy próbuje tak poprowadzić dialog, tak formułować pytania i sugestie, by przesłuchiwany nie miał wyboru i poddał się, tj. przyznał w obliczu niezbitych, „matematycznych” dowodów. Dlatego też przesłuchiwany powinien szczególnie uważać na słowa swojego rozmówcy, umiejętnie je interpretować. Sam zaś musi tak dobierać argumenty i zdania, by wynikało z nich jasno, iż żadnego przestępstwa nie popełnił.

Nie takie wszakże przesłuchanie preferuje Porfiry Pietrowicz. Jego zdaniem, określa ono ostatecznie role i pozycje obu stron. To gra w otwarte karty, w której zbyt łatwo można przewidzieć ruch przeciwnika. Metoda, którą on sam stosuje, polega na nieustannym trzymaniu swej ofiary w niepewności – „jestem czy nie jestem podejrzany”. W praktyce wyraża się to przez – jeśli tak można rzec – przesłuchanie ukryte. Taktykę tę da się opisać jako swoiste połączenie przesłuchania i zwykłej „pogaduszki”. Dlatego też nie całkiem ma rację Raskolnikow, gdy – wyczuwając grę Porfirego i pragnąc go sprokocować – mówi:

Podobno istnieje taka prawnicza reguła, taki chwyt prawniczy, obowiązujący was wszystkich: zrazu rozpocząć z daleka, od błahostek, albo nawet od czegoś serio, lecz całkiem ubocznego, by, że tak powiem, ośmielić albo raczej zmylić badanego, uśpić czujność, a później raptem, najnieoczekiwaniej, ogłuszyć jak ciosem w ciemię jakimś najbardziej decydującym i groźnym pytaniem, nieprawdaz?

(II, 307)

^{9/} Dlatego też niebezpieczeństwo cofania się w nieskończoność – chociaż i tutaj jak najbardziej realne – jest zasadniczo mniejsze niż w przypadku, gdybyśmy mówili po prostu o „kontekście”. Pojęcie kontekstu jako szczególnie szerokie dopuszcza może także zjawiska wykraczające poza wolę i przewidywalność jednostki ludzkiej. Co nie znaczy oczywiście, że zjawiska te przy ustalaniu intencji mówiącego nie mogą okazać się istotne.

Interpretacje

Nie. Porfiry nigdy nie doprowadza do tak wyraźnego przełomu w swej taktyce. Nawet gdy w ostatniej rozmowie zapewnia, że przyszedł już wszystko odkryć, niczego tak naprawdę nie mówi wprost. Według słów Raskolnikowa, przesłuchanie „następuje” nieoczekiwanie po nic nieznaczącej „gadaniu”. U Porfirego te dwa porządki pozostają w ciągłym napięciu. Widać to zwłaszcza we wspaniale przezeń rozegranej rozmowie drugiej. To, co stara się on u siebie zatrzyć, to właśnie jasność swojej postawy, swojej intencji. W jego mowie puste słowa przechodzą w aluzje, nabierają dwuznaczności. Zwykle dla przesłuchania napięcie silnie się tutaj komplikuje. Obie strony przybierają maski zgodne ze swym celem. Porfiry próbuje nie dać po sobie znać – że podejrzewa, Raskolnikow – że jest winny. W grze, którą stosuje, Porfiry ma coś z Sokratesa. To przyjmuje jakąś postawę, to znów porzuca ją, wyśmiewa. Nie bez przyczyny Razumichin zauważa, iż bierze on czyjąś stronę, by później ją wyszydzić. Ateński mędrzec zastawiał w niezauważalny sposób pułapki słowne na swoich rozmówców, by tym sposobem wydobyć z nich „wiedzę”, „Prawdę”. Taktyka Porfirego jest zbliżona, tyle że liczy on nie na logikę rozumu, ale na psychikę („nerwy, nerwy, Rodionie Romanyczul!”), także na sumienie swego przeciwnika. Dlatego też związek słowa i przestępstwa jest w tym przypadku odczuwany jeszcze silniej niż w przesłuchaniu tradycyjnym, opartym na „matematyce”.

Z pewnego punktu widzenia trzy rozmowy Raskolnikowa z Porfiryem Pietrowiczem są jedynie szczególnym, wzorcowym przypadkiem tego, co w rzeczy samej ma miejsce na przestrzeni całej powieści. Skomplikowana gra, napięcie powstałe w takim dialogu zostały tutaj doprowadzone do skrajności. Ale sama istota „utajonego przesłuchania” powtarza się w wielu innych sytuacjach. Sprowadza się ona do pytania: „czy jestem podejrzewany, czy nie?”. Wynikają stąd konsekwencje dla prawie każdego kontaktu słownego. Raskolnikow próbuje określić postawę swojego partnera, jego stosunek do samego siebie. Z drugiej strony stara się na wszelkie możliwe sposoby nie tylko „nie zdradzić”, ale też sprawić wrażenie człowieka o czystym sumieniu. Ponieważ jednak czyni to w zwykłej rozmowie, nigdy nie udaje mu się osiągnąć swego celu w sposób zadowalający. „Drugi” i jego słowo pozostają dla niego zawsze problemem, zagadką, podobnie jak on sam staje się niepojęty dla innych. Proces wzajemnego zrozumienia zostaje zakłócony przez grę podejrzeń. W odróżnieniu od dialogów z Porfiryem, we wszystkich tych przypadkach kierującym słowem pozostaje Raskolnikow. Tam poddaje się on wszystkim chwytom śledczego, który odnosi dzięki temu pełny sukces; tu zaś to on próbuje swoich słuchaczy bądź sprowokować, bądź uśpić ich ewentualne „podejrzenia”.

Błąkając się w okolicach Placu Siennego, Raskolnikow wstępuje do Kryształowego Pałacu, gdzie spotyka Zamiatowa, pracownika komisariatu policyjnego, który dzień wcześniej był tam jednym ze świadków jego omdlenia. Raskolnikow próbuje wydobyć zeń jakikolwiek znak podejrzeń wobec własnej osoby. Oto reprezentatywny przykład jego strategii:

O gwoździu będzie później, teraz zaś mój kochany, oznajmiam ci... nie, lepiej tak: „przyznaję się”... Nie, i to nie: „składam zeznanie, a pan protokołu”, ot tak! A zatem składam

Pietrzak Na granicy dialogu

zeznanie, żem czytał... interesował się... wyszukiwał... wyszukiwał... – Raskolnikow zmrużył oczy i zawiesił głos – i właśnie w tym celu wstąpiłem tutaj... o zabójstwie staruszek-lichwiarki – rzekł nareszcie prawie szeptem, zbliżając twarz do twarzy Zamiotowa.

(II, 150)

*

A jeżeli to ja zabiłem staruchę i Lizawietę? – wycedził nagle i... opamiętał się. Zamiotow rzucił na niego dzikie spojrzenie i zbiełał jak chusta. Twarz wykrzywiła mu się w uśmiechu.

Czyż podobna? – wyszeptał ledwie dosłyszalnie.

Raskolnikow spojrzal na niego ze złością.

Przyznaj się pan, żeś uwierzył. Tak? No? Tak?

Wcale nie! Teraz mniej niż kiedykolwiek wierzę! – skwapliwie upewnił Zamiotow.

Tu cię mam! Nasz wróbelek wpadł w sidelka. Czyli żeś przedtem wierzył, skoro teraz „wierzysz mniej niż kiedykolwiek”?

Ale ani trochę! – zawołał Zamiotow, wyraźnie skonfundowany. – Więc pan po to napędzał mi strachu, żeby mnie tak podejść?

Zatem pan nie wierzy? A o czymżeście mówili wtedy, gdym wyszedł z biura? I dlaczego porucznik Proch badał mnie po moim ocuceniu? Hej, kelner! – zawołał wstając i biorąc czapkę. – Ile płacę?

Trzydzieści pięć kopiejek – rzekł ów podbiegając.

Masz tu jeszcze dwadzieścia pięć kopiejek na piwo. Widzi pan, ile pieniędzy! – pokazał Zamiotowowi banknoty w swej drżącej ręce. – Piątaki, dziesiątaki: dwadzieścia pięć rubli. Skąd? I skąd ten nowy garnitur? Wszak pan wie, żem dawniej nie miał grosza przy duszy, jużście z pewnością ciągnęli gospodynię za język... No, basta! *Assez causé*, do miłego zobaczenia, do najmilego!

(II, 154)

Pierwszy cytat oraz finał drugiego przypominają nieco odwróconą sytuację u Porfirego. Próbujący sprowokować Zamiotowa Raskolnikow wplata w „stolikowy” dialog formuły właściwe oficjalnemu przesłuchaniu oraz dwuznaczne aluzje do swego czynu. Jednakże tutaj dochodzi także do głosu jego psychika, napięcie, którego nie potrafi znieść. Chce – jak pisze narrator – „wysunąć język”, tak jak wtedy, pod drzwiami zamordowanej. Dlatego w odróżnieniu od sprytnego śledczego jego słowo jest mniej wyważone. Używając Bachtinowskich kategorii, można by rzec, iż mamy tu do czynienia z nastawieniem na domniemany „ukryty” głos Zamiotowa (podejrzewający bohatera). Osiąga ono jednak stopień na tyle duży, że przejawia się jako zachowanie zgoła szalone. Zanika ów równoważący ton, który u Porfirego odpowiadał „pustym błahostkom”. Stąd pomysł swego „przyznania się” złożonego w trybie przypuszczającym. „Co bym zrobił, gdybym to ja”. Stąd również otwarcie już rzucone pod koniec pytanie. Ponieważ jednak Zamiotow najwyraźniej o nic go nie podejrzewa, słowa te, jak i całe zachowanie Raskolnikowa pozostają dlań niejasne.

Interpretacje

Nieco inną odmianę podobnej dialogowej sytuacji obserwujemy w scenie odgrywanej się w biurze śledczym. Przybyły tam bohater w przekonaniu, iż wzywano go w sprawie wiadomej, odczuwa nagle ogromną ulgę, gdy okazuje się, iż przyczyną wezwania była skarga gospodyni. Chcąc jak najszybciej zatrzeć niemiłe wrażenie, które – jak sądzi – wywołał na początku swej wizyty, wybucha prawdziwą tyradą częściowo będącą usprawiedliwieniem, częściowo zaś wynikającą z pragnienia „powiedzieć coś nadzwyczaj przyjemnego”. To już więc nie próba sprowokowania, ale niejako społecznego „zatwierdzenia” swojej niewinności za pomocą słowa. Emocje powodują wszakże, iż zanika – by tak rzec – wspólne „pole doświadczenia” umożliwiające fortunne porozumienie. Raskolnikow mówi o zdarzeniach osobistych i to często tak, jakby były one wszystkim znajome:

– Przecież to nie nasza rzecz – powtórnie zauważył sekretarz.

Przepraszam, przepraszam! Najzupełniej się z panem zgadzam, lecz niech mi będzie wolno wyjaśnić – podjął Raskolnikow zwracając się nie do sekretarza, ale do Nikodema Fomicza, jednak z całej siły starając się z całej siły również i do zastępcy, choć ów uparcie udawał, że szuka czegoś w papierach i że pogardliwie nie zwraca na niego uwagi. – Niech mi będzie wolno ze swej strony wyjaśnić, że mieszkam u niej już blisko trzy lata, od mego przyjazdu z prowincji, i że przedtem... przedtem... Zresztą dlaczego bym nie miał wyznać ze swej strony, że od razu na początku przyrzekłem ożenić się z jej córką... była to obietnica słowna, zupełnie nie wiążąca... To była dziewczyna... zresztą, owszem, nawet mi się podobała... chociaż nie byłem zakochany... Słowem, młodość, a raczej chciałem powiedzieć, że podówczas gospodyni chętnie mi kredytowała, ja zaś poniekąd pędziłem taki tryb życia... byłem bardzo lekkomyślny...

(II, 95)

Może się początkowo wydawać, że mamy tu do czynienia ze słowem „otwartym”. Nie tylko dlatego, że jest ono w sensie dosłownym „zwrócone” (znów według kategorii autora *Problemów poetyki Dostojewskiego*), ale także dlatego, że ma w sobie coś z wyznania. Będzie to jednak wrażenie mylne. I to nie tylko z tego powodu, że mowa bohatera nie pasuje do oczekiwań właściwych dla miejsca i okoliczności, w których się znalazł. Jest ona – jeśli można tak się wyrazić – manifestacją przyjemności mówienia. To potok nieskrępowanych żadnym złym przeczcuciem słów. To słowo wygłaszane prawie dla samego siebie (i tylko jako takie może ono pełnić wyróżnioną mu przez nas funkcję w kontaktach bohatera z otoczeniem). Raskolnikow wcale nie zwraca się do zajmujących się nim pracowników biura. Przeciwnie – ignoruje ich, albowiem nie uwzględnia ich intencji (choć zdaje sobie z niej sprawę), a także balansuje na granicy wiedzy potrzebnej obu stronom do pełnego porozumienia. Nie zwraca uwagi na prośby przyjmującego go urzędnika i porusza całą sferę prywatnych, intymnych problemów.

Owo skupienie się na sobie, stopniowe „rugowanie” kompetencji słuchacza może czasem przybrać skrajną postać. Wychodzi ona wtedy poza założony przez nas schemat ukrytego, „domniemywanego” przesłuchania, chociaż pewne jego właściwości – jak zobaczymy – czasem mogą jeszcze odgrywać rolę. Ogółem rzecz

Pietrzak Na granicy dialogu

biorąc, wszystkie te przypadki cechuje silne rozejście się wspólnego podłoża komunikacyjnego, warunkującego porozumienie. Mam tu na myśli wymagany stopień językowej jedności, obejmującej zbliżone rozumienie znaczenia słów przez członków danej społeczności, znajomość konwencji społecznych ich użycia w zależności od stosunku pomiędzy mówiącymi oraz wspomnianą już wspólną ich wiedzę. Otóż w wielu miejscach powieści Raskolnikow nie uwzględnia tego podłoża. Przy założeniu, że istota każdego języka wychodzi poza słownik i gramatykę, można by rzec, że język bohatera podlega wówczas daleko idącej indywiduacji, porzuca społeczne uwarunkowanie sensu. Staje się bliski idiolektowi. Często zaś – jak jeszcze zobaczymy – nawet i to założenie nie jest konieczne. W centrum tego mechanizmu „wyalienowania” języka stoi czyn bohatera. Przypomnijmy: zbrodnia wyobcowała go ze wspólnoty, a jej pamięć wpływa na każde jego zachowanie.

Niedługo po wyjściu z policyjnego biura Raskolnikow odwiedza po raz pierwszy w powieści Razumichina. Jednakże miotają nim sprzeczne uczucia. Z jednej strony nie chce pozostawać w izolacji, z drugiej – dopiero co popełniony czyn powoduje, że woli tego spotkania uniknąć. Ponadto sam tak naprawdę nie wie, co nim powoduje. Oto fragment ich rozmowy:

– Do widzenia! – rąbnął i ruszył ku drzwiom.

Czekajże, wariacie!

Nie potrzeba!... – powtórzył ów, znowu wyszarpując rękę.

To po kiego diabła przyszedłeś! Sfiksowałeś czy co? Przecie to... obraźliwe. Ja cię tak nie puszcę.

Więc słuchaj: przyszedłem tutaj, bo poza tobą nie znam nikogo, kto by mi dopomógł... rozpocząć... bo ty jesteś od nich wszystkich lepszy, chciałem powiedzieć: rozsądniejszy, i potrafisz zrozumieć... Ale teraz widzę, że mi nie potrzeba, słyszysz? Absolutnie nic... niczych usług i współczuć... Ja sam... I basta! Dajcie mi święty spokój!

(II, 104)

Cytat ten został wyrwany z kontekstu, niemniej jego status zasadniczo nie uległ przez to szczególnym zmianom. Wytłumaczenie Raskolnikowa jest dla nas tak samo niejasne, jak dla słuchającego go Razumichina. Prawdopodobnie on sam próbuje znaleźć przyczynę swego niepojętego zachowania. Wskutek tego słowo obejmuje przestrzeń tylko jemu wiadomych doznań. Ma ono charakter jednostkowy i w najwyższym stopniu obcy, nie tylko dla Razumichina, ale w ogóle dla każdego, kto mógłby je w tej chwili usłyszeć. Tym razem więc rzecz już nie w samej intencji. Nastawienie na własną osobę dotyczy tu poziomu rozumienia słowa. Nie wiadomo, kim są „oni” ani też, co bohater chce „rozpocząć”. Zaskakująca też pozostaje jego wrogość, kiedy zapewnia, że „nic mu już nie potrzeba”.

Weźmy przykład kolejny. Mniej więcej w tym samym czasie Raskolnikow próbuje nawiązać kontakt z bląkającymi się po ulicy ludźmi.

Niespodziewanie Raskolnikow zwrócił się do jakiegoś już niemłodego przechodnia, który stał obok niego koło katarynki i wyglądał na szlifibruka:

Interpretacje

Lubi pan ulicznych śpiewaków?

Tamten popatrzył spode łba i zdziwił się.

Bo ja lubię – podjął Raskolnikow, lecz z taką miną, jakby mówił wcale nie o śpiewakach ulicznych. – Lubię śpiew pod melodię katarynki w zimny, ciemny i wilgotny wieczór jesienny, ale koniecznie wilgotny, kiedy to wszyscy przechodnie mają bladezielone i chorobliwe twarze; albo jeszcze lepiej, kiedy prószy mokry śnieg, zupełnie prostopadle, bez wiatru, wie pan? A poprzez śnieg błyskają gazowe latarnie...

Nie wiem... Pan wybacz... – bąknął jegomość, spłoszony zarówno pytaniem, jak i dziwnym wyglądem Raskolnikowa, i przeszedł na drugą stronę ulicy.

(II, 145)

Niezmiernie ważna jest tutaj uwaga narratorska. Raskolnikow mówi wyraźnie o czymś innym. Jego słowa zyskują „drugie dno”, wtórne znaczenie, zapewne nieświadomialne nawet dla niego samego. Dlatego spotyka się już nie ze zwykłym niezrozumieniem, ale wręcz z przestachem swojego słuchacza. Biorąc pod uwagę chorobliwy stan bohatera, a także jego status „wyobcowania”, można by rzec nieco metaforycznie, że jego słowo ma charakter „autystyczny”. Jest ono zamknięte na społeczny wymiar języka i mowy. Otwiera się natomiast często na irracjonalny żywioł psychiki swojego podmiotu. Zauważmy pewną bardzo ważną rzecz: „nastawienie” na słowo cudze – o którym pisze Bachtin – jeszcze tu występuje, chociaż przybiera postać szczątkową. Wynika bowiem z podstawowej potrzeby komunikowania się Raskolnikowa, chęci odzyskania przezeń straconego kontaktu, a nie z wczuwania się w wewnętrzny głos rozmówcy. Jednakże przez swoją „autystyczność” pozostaje ono słowem zamkniętym. Podobnie ma się rzecz z przytoczoną poprzednio rozmową z Razumichinem. Może jednak zdarzyć się i tak, że owo nastawienie nie tylko będzie występować, ale – co więcej – osiągnie dość silny stopień, a mimo to słowo pozostanie „obce”, „zamknięte”, bo pochodzące niejako z innego, nazbyt subiektywnego porządku. Mam tu na myśli scenę, kiedy bohater przybywa na miejsce popełnionej przez siebie zbrodni.

– Czego chcesz? Coś za jeden? – Krzyknął robotnik zbliżając się do niego. Raskolnikow znowu wszedł do pokoju.

Chcę wynająć mieszkanie – rzekł. – Oglądam.

Któż wynajmuje mieszkanie po nocy? I trzeba było przyjść ze stróżem.

Widzę, że podłoga wyszorowana; będziecie malowali? – ciągnął Raskolnikow. – Krwi już nie ma?

Jakiej krwi?

Przecie zamordowano tu starą i jej siostrę. Była tutaj cała kałuża.

Dobrze, ale ktoś ty taki? – niespokojnie zawołał robotnik.

Ja?

Tak.

Chciałbyś wiedzieć?... Chodźmy na policję, tam powiem.

Czas na nas, już późno. Chodźmy Aloszka. Trza zamykać – odezwał się wreszcie starszy.

Pietrzak Na granicy dialogu

Zgoda, chodźmy! – odparł Raskolnikow i ruszył przodem, bez pośpiechu zstępując ze schodów. – Hej tam, stróż! – krzyknął wychodząc przez bramę.

(II, 161)

Rozpoznajemy tutaj znany nam schemat „ukrytego przesłuchania”. Raskolnikow pragnie sprowokować robotników. Jednakże w odróżnieniu od sceny na komisariacie oraz rozmowy z Zamiatowem ludzie, do których się zwraca, nie mogą mieć żadnych podstaw, by go o cokolwiek posądzać, w ogóle go bowiem nie znają. Podejrzliwość Raskolnikowa powoduje, że „wewnętrzny głos” partnera rozmowy, do którego ma apelować jego słowo, jest fikcyjny. To znów wytwór chorobliwego stanu, w jakim znalazł się po swoim czynie. Rozpoznajemy tutaj opisane przed chwilą właściwości słowa „wyobcowanego”. Raskolnikow ignoruje uwagi robotnika (fragment o podłodze i krwi), wychodzi poza dostępny im obu wspólny kontekst. Odrębność jego mowy sięga także poziomu leksykalnego. Wymówione przez jednego z malarzy słowo „chodźmy” interpretuje on na swój sposób jako „chodźmy na policję”.

Warto zauważyć, że analizowane obecnie zjawisko nie jest właściwe jedynie *Zbrodni i karze*. We wczesnych utworach pisarza pojawia się ono stosunkowo często. Prawie zawsze związane jest z etycznie rozumianym wyobcowaniem bohatera ze społeczności, odbijającym się natychmiast w jego mowie. Do nader wyrazistych i radykalnych przykładów należy (lekceważone zwykle przez krytykę) drobne opowiadanie *Pan Procharczyn*. Tytułowa postać, skromny i „zahukany” urzędnik, odsuwa się od ludzi, by oddać się skrywanej przed nimi pasji gromadzenia pieniędzy. Nawet w wynajmowanym mieszkaniu chowa się „za parawan”. Dręczące go senne koszmary, w których dostrzega swoją nikczemność i które – jak zwykle u Dostojewskiego – pozostają na granicy jawy, opanowują go do tego stopnia, że nie odróżnia już rzeczywistości od urojeń. Wkradają się one również do jego mowy, która i bez tego znajduje się w stanie rozpadu. Jak pisze narrator, Procharczyn „zapewne z powodu długotrwałego milczenia mówił i postępował w sposób bardziej porywczy, a poza tym, gdy na przykład zdarzyło mu się dłuższe zdanie, wówczas, w miarę jak je wypowiadał, jedno słowo zdawało się rodzić drugie, drugie natychmiast po urodzeniu wydawało na świat trzecie i tak dalej, toteż w końcu miał ich pełne usta, zaczynał się krztusić i stłoczone słowa zaczynały wreszcie wylatywać w nader malowniczym nieładzie”¹⁰. Jego wypowiedzi tracą wewnętrzną spójność, rwą się. Pełne są jego własnych podejrzeń i przywidzeń, co oczywiście czyni je niepojętymi dla jego towarzyszy. Oto dalszy ciąg cytowanego fragmentu. Bohater pozostaje pod wrażeniem niedawno przeżytego snu, w którym widział pożar potraktowany przezeń jako zapowiedź własnej zguby:

– Pan wciąż jeszcze bredzi czy co, Semionie Iwanowiczu?

A, słuchaj – odpowiedział Semion Iwanowicz – bredzi dureń, pijanica bredzi, pies bredzi, a mądry rozsądnemu służy. Ty, słyszysz, na rzeczy się nie znasz, rozpustny ty człowieku,

¹⁰ *Z pism Fiodora Dostojewskiego*, red. P. Hertz, t. IX, „Sobowtór” i inne opowiadania. 1846–1848, przekł. S. Pollak, Warszawa 1962, s. 190.

Interpretacje

uczony ty, książko ty malowana! A weźmiesz i spalisz się, to nawet nie zauważysz, jak ci głowę upali, słyszałeś coś takiego, co?

Ależ... to znaczy... jak to... jak pan to rozumie, Semionie Iwanowiczu, że głowa mi się upali?¹¹

Podobnie jak Raskolnikow zwracający się do Razumichina, do nieznanego lub pracujących w mieszkaniu lichwiarki robotników, Procharczyn używa słów, których sens wykracza poza wspólne pole doświadczenia. Jest to mowa w szczególny sposób zamknięta, hermetyczna. Wśród wczesnych prac pisarza podobną hermetycznością wyróżnia się też język Goliadkina z opowiadania *Sobowtór*. Ale i dzieła późniejsze zawierają zbliżone przypadki. Nie dotyczą one jednak całego językowego zachowania danej postaci, a jedynie wybranych momentów – tych, kiedy wewnętrzne, emocjonalne napięcie powoduje zbyt silne skupienie się na sobie. Przesłania ono wtedy „inność” drugiego, której nie bierze się pod uwagę jakby zakładając, iż własna świadomość jest temu innemu zupełnie dostępna, czy też – by ująć rzecz z innej strony – gwałtem mu niejako tę świadomość narzucając (gwałtem, gdyż w jakimś stopniu w y m a g a s i ę odeń zrozumienia). Oto na przykład dialog rozgrywający się w *Braciach Karamazow* pomiędzy Dymitrem oraz woźnicą podczas drogi do Mokrego, gdzie Mitia spodziewa się zastać Gruszeńkę ze swoim „pierwszym i bezspornym”:

Mitia chwycił go za ramiona.

Woźnica jesteś? Woźnica? – zapytał wściekłym głosem.

Woźnica.

Czy wiesz, że trzeba innym z drogi ustępować? Jak jesteś woźnica, to już nikomu bracie z drogi nie ustąpisz, rozjeżdżasz ludzi, bo niby na bok ludzie, ja jadę?! Nie, woźnico, nie wolno rozjeżdżać ludzi, nie wolno przejeżdżać człowieka, nie wolno ludziom psuć życia, a jak zepsuleś, to musisz ponieść karę. Jeśli tylko komu życie zniszczyłeś, ukarż siebie i usuń się.

Wszystko to wyrwało mu się jednym tchem, jakby w ataku hysterii. Andrzej, choć trochę zdziwiony, podtrzymał rozmowę:

Prawda, Dymitrze Fiodorowiczu, prawda, nie wolno człowieka mordować ani męczyć, jak i wszelkie inne stworzenie, bo wszelkie stworzenie to przecie też stworzone. Ot, choćby i koń. Bywa taki między nami, co okrutnie morduje i biczem pogania; choć bydlę siły nie ma, to mimo to pogania je i pogania.

Do piekła? – przerwał mu nagle Dymitr i zaśmiał się swoim krótkim, urywanym śmiechem. – słuchaj, Andrzeju – dodał, chwytając go znów za bary – duszo prosta, powiedz: czy Dymitr Karamazow trafi do piekła czy nie trafi? Jak myślisz?

(X, 95; przekł. A. Wat)

¹¹ O funkcji słowa „krew” w kontekście związków frazeologicznych, ujętych etycznie w *Zbrodni i karze* zob. H. Brzoza *Dostojewski. Między mitem, tragedią i apokalipsą*. Toruń 1995 (rozdz.: *Mysł w języku. Symboliczna przestrzeń tekstu a antropologia*).

Pietrzak Na granicy dialogu

Rozdarty pomiędzy pragnieniem zemsty z jednej a pokory z drugiej strony, Mitia, zwracając się do Andrzeja, zwraca się tak naprawdę do samego siebie. Wiadać to już w braku związku pomiędzy pytaniem „Do piekła?” a wcześniejszą wypowiedzią jego „interlokutora”. Znaczenie słów, których używa, uwarunkowane jest jego indywidualnym doświadczeniem, ale woźnica pojmuje je dosłownie. Można więc rzec, że obaj oni mówią tu obcymi sobie językami, przy czym Andrzej posługuje się ogólnie przyjętą normą, Mitia zaś swego rodzaju idiolektem.

Szczególny przykład języka „wyobcowanego”, wymagający osobnego i gruntownego przebadania, możemy znaleźć w powieści *Biesy*. Mam na myśli głównie mowę postaci skupionych wokół Piotra Wierchowieńskiego i zarazem związanych ze Stawroginem. Na uwagę zasługuje zwłaszcza Kirillow. Jak zauważa narrator, nie posługuje się on poprawną ruszczyzną, a często miewa nawet problemy ze sformułowaniem swoich myśli. Oto fragment z rozmowy pomiędzy nim a Szatowem:

– Kirillow, żona rodzi!

Co? Jak?

Rodzi, dziecko rodzi!

Pan... się nie myli?

O nie, nie! Już ją chwytają kurcze!... Potrzebna jest babka, jakaś starucha, byle zaraz... Skąd taką teraz dostać? Pan zna dużo różnych staruch...

Jaka szkoda, że ja nie umiem rodzić – poważnie odpowiedział Kirillow. – To znaczy nie rodzić, ale zrobić tak, żeby rodzić, to jest... Nie, trudno mi się wysłowić.

(IV, s. 535; przekł. T. Zagórski, Z. Podgórzec)

Dziwaczny język Kirillowa – być może – wiąże się głęboko ze stanem jego ducha, ovladniętego myślą o samobójstwie i mającej się dokonać w ten sposób przemianie człowieka w „człowieka-boga”. Stroni on od ludzi, a przejawem dystansu, który wyrósł pomiędzy nim a światem, jest także sposób, w jaki się z tym światem porozumiewa. Odmiennością łamiącą ustalone normy odznacza się również mowa Stawrogina, o którym kronikarz pisze, iż „pomimo całego wykształcenia europejskiego, niezupełnie opanował własny język” (IV, 620). Warto też uwzględnić celowo dwuznaczne i niejasne wypowiedzi młodego Wierchowieńskiego, świadomie szerzącego zamęt w umysłach mieszkańców „naszej guberni”. Piotr Stiepanowicz przybiera bardzo szybko odmienne, nieraz przeciwstawne role, które znajdują także odbicie w jego słowach. Ogólnie rzecz biorąc, obcość języka „spiskowców” stanowi jedno ze znamion ich „opętania”, „biesowskiego” charakteru, jakim odznaczają się ich umysły, wyizolowane ze świata opartego na wartościach tradycyjnych.

Powróćmy do *Zbrodni i kary*. Rozejście się języków bohatera i jego otoczenia można obserwować jeszcze na parę innych sposobów. Istnieje słowo, którego Raskolnikow używa w sobie tylko wiadomym znaczeniu, słowo napiętnowane jego czynem. To „krew”. Wychodząc od Katarzyny Iwanowny, zaraz po tym, jak przeprowadzono jej umierającego męża, Raskolnikow spotyka na schodach Nikodema Fomicza, jednego z pracowników znanego mu już biura policyjnego. Oto krótki fragment ich rozmowy:

Interpretacje

– Jak się pan zawałał krwią! – zauważył Nikodem Fomicz, który w świetle latarni dostrzegł kilka świeżych plam na kamizelce Raskolnikowa.

– A tak, zawałałem się... jestem cały we krwi! – rzekł Raskolnikow z jakąś osobliwą miną, potem uśmiechnął się, kiwnął głową i jął zstępować ze schodów.

(II, 173)¹²

Dla Raskolnikowa krew nabiera sensu symbolicznego. To już nawet nie ta konkretna, przelana przez niego krew, ale znak winy, którą w sobie nosi, oraz zapewne także wyrzutów sumienia. Podobnie ma się rzecz w wymianie zdań pomiędzy nim a służącą Nastazją. Tu jednak niemal zaledwie po dokonanej zbrodni znaczenie tego słowa bliskie jest jeszcze swemu źródłu. Nie zdążyło stać się symbolem.

– To krew – odparła w końcu cicho i jakby do siebie samej mówiąc.

Krew!... Jaka krew?... – jękał blednąc i odsuwając się pod ścianę.

Anastazja wciąż patrzyła na niego bez słowa.

(II, 109)

Ciekawa właściwość języka Raskolnikowa dotyczy imion własnych. W jego wypowiedziach, rozmyślaniach nabierają one znaczenia szerszego, odnosząc się do całych postaw, typów ludzkich. Stają się więc imionami pospolitymi. Do mężczyzny kręcącego się przy pijanej dziewczynie woła: „Ej, panie Swidrygajlow!”, później zaś, zastanawiając się nad losem owej nieznanym, przeczuwa, iż jeśli nie wygoni jej matka, to i tak zapewne „wywączają Darie Francówny” (imię kobiety, która „zaopiekowała się” Sonią Marmieladową). Nawet jeśli nie poznał jeszcze tych ludzi osobiście, to w jego wyobraźni tracą oni „jednostkowość” i zyskują funkcje symboliczne¹³. Owa szczególna semioza, tworzenie i przetwarzanie znaków, objawia się także poza językiem werbalnym bohatera. Mam na myśli jego tendencję do interpretowania przypadkowych zdarzeń, szczegółów jako zrzędzeń losu, przeznaczenia. Przejście przez Plac Sienny akurat w chwili, gdy podsłuchał w toczącej się tam rozmowie, że lichwiarka pozostanie następnego dnia o siódmej wieczorem sama, również podsłuchana rozmowa studentów, siekiera, na którą dosłownie natknął się w pomieszczeniu dozorczy, i wiele innych szczegółów, wszystko to nabiera dlań z czasem osobnego znaczenia.

Opisane przykłady łączy wspólna właściwość: bohater niejako wyrwa znak z jego społecznego, „wspólnotowego” uzusu, włączając go w swoje jednostkowe językowe uniwersum, do którego nikt inny nie może mieć dostępu. Rozdziela przy-

^{12/} *Z pism Fiodora Dostojewskiego*, t. IX, s. 191 (przekład poprawiony). Interesującą, śmiałą, choć nie pod każdym względem jasną analizę sytuacji językowej w tym opowiadaniu przeprowadził W.N. Toporow *Господин Прохарчин: попытка истолкования*, w: tegoż, *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*, Moskwa 1994.

^{13/} Na tę właściwość świadomości Raskolnikowa zwraca też uwagę Bachtin (*Problemy poetyki...*). Jest to dlań reprezentatywny przykład dialogowości monologów bohatera, w którym spotykają się ze sobą różne podmioty odpowiadające odmiennym światopoglądom (patrz w tej sprawie niżej).

Pietrzak Na granicy dialogu

jęty związek między elementem znaczącym a znaczonym lub też nadaje znaczenie czemuś, co – obiektywnie rzecz biorąc – pozostaje semiotycznie obojętne. Tworzy zatem swoisty idiolekt. Jego prywatność przekracza dopuszczalne dla międzyludzkiego kontaktu granice. Nikodem Fomicz nie wie, o jakiej krwi mówi Raskolnikow; „Frant” nie pojmuje, czemu okrzyknięto go Swidrygajłowem. Być może w tym przypadku widać najlepiej „obcość” bohatera, który zamyka się w swoim własnym języku, gdzie w centrum znajduje się zbrodnia, przekroczenie przyjętych norm etycznych, które zachwiało równowagę pomiędzy indywiduum a społecznością. Tworzy ona swoiste tabu słowne, kształtuje nowe sensory, przeinacza dawne.

Przytoczone przypadki ilustrują omawiane zjawisko w sposób dostatecznie jaszkrawy. Odmienność mowy bohatera sięga nawet leksyki. Jednak kto wie, czy nie mamy do czynienia z tym samym zjawiskiem na nieco wyższym poziomie dyskursu, kiedy to dochodzi do konfrontacji ludzkich postaw, idei i systemów wartości. Na przykład rozmowy z Sonią i Dunią pokazują, iż Raskolnikow rozumie po swojemu takie pojęcia, jak „moralność”, „zbrodnia”, „prawo”, „ludzkość”, a także „dobro” i „zło”. Najprościej mówiąc, „sensotwórczy” system odniesienia stanowi dlań jego szczególna wizja historii, w której zasady tworzone są wciąż na nowo przez człowieka. To historia bez transcendencji. Inaczej ma się rzecz w przypadku Soni i Duni, które każdy postępek oceniają według jednej, niezmiennej skali wartości, reprezentującej etykę chrześcijańską. Póki trwa ta różnica, nie może być mowy o pełnym wzajemnym rozumieniu się przez obie strony:

– Rodia, Rodia, co ty mówisz! Przecie tyś przelał krew! – zawołała z rozpaczą Dunia.

Którą wszyscy przelewają – podchwycił nieomal zapamiętałe – która się leje i zawsze się lała na świecie jak wodosпад, która leje się jak szampan i za którą wieńczą na Kapitolu i potem zwą dobroczyńcą ludzkości. Spójrzże uważnie i z r o z u m! Ja sam chciałem dobra dla ludzi, spełniłbym setki, tysiące dobrych uczynków zamiast tego jednego głupstwa, nie głupstwa nawet, tylko po prostu niezręczności, bo cała ta myśl nie była wcale taka głupia, jak się wydaje teraz wskutek niepowodzenia... (przy niepowodzeniu wszystko wydaje się głupim!)

[...]

To przecie nie to, wcale nie to! Rodia, co ty mówisz!

Aha! To nie ta forma, nie dość estetyczna, nie dość ładna forma! Otóż stanowczo nie rozumiem: dlaczego walić w ludzi pociskami, morzyć ich regularnym obłężeniem... to ma być szacowna forma? Lęk przed estetyką jest pierwszą oznaką bezsilności. Nigdy, nigdy jaśniej nie zdawałem sobie z tego sprawy niż teraz, m n i e j n i ż k i e d y k o l w i e k r o z u m i e m t ę m o j ą „z b r o d n i ę”! Nigdy, nigdy nie byłem silniejszy ani bardziej przekonany niż teraz!

(II, 474, 475; podkr. – P.P.)

Nie zajmowałem się w tym rozdziale monologiem. Odmienność języka w najpełniejszy sposób objawia się poprzez tradycyjny dialog między postaciami. Jednakże pewne właściwości wewnętrznych rozważań bohatera być może również mają związek z przedstawionym powyżej przykładem. Mam na myśli ich heteroge-

niczność, specyficzne „rozpisanie” na głosy. Raskolnikow rozpatruje swoją sytuację z różnych punktów widzenia, jak gdyby wcielając się w coraz to inne postacie, odpowiadające zapewne spotykanym przez niego osobom. Rzecz w tym, że stosunki między tymi głosami mają charakter konfliktu, którego Raskolnikow nie potrafi rozwiązać. Podobnie jak w świecie zewnętrznym, głosy te mówią obcymi sobie językami. Widać to zwłaszcza wtedy, gdy próbuje uzasadnić przed sobą swój postępek pod koniec trzeciej części, na chwilę przed pierwszą rozmową ze Swidrygajłowem.

III. Zamknięcie: dialog i polifonia

Nie lekceważąc wcale ideowych treści *Zbrodni i kary*, a być może w jak najściślejszym z nimi związku powieść tę da się odczytać jako historię o zakłóconej komunikacji. W słowie głównej postaci ulega rozchwianiu to, co stanowi o wspólnotowym charakterze języka: zdolność przekazu zrozumiałego, w pełni dostępnego dla innych osób. Właściwość ta warunkuje językowe otwarcie się „ja” na „ty”, nadaje więc komunikacyjnym aktom charakter etyczny. Dlatego przekroczenie zasad moralnych prowadzi nieuchronnie do jej osłabienia. Język wyodrębnia się ze swej wspólnoty i staje w stosunku do niej językiem obcym. To jakby powtórzenie wieży Babel: następuje rozdzielenie języków wewnątrz społeczności, w której złamano zakaz. Przypomina się tutaj drobne opowiadanie zamieszczone w *Dzienniku pisarza – Sen śmieszego człowieka*. Zbojعتها wobec świata, wykpiwany przez swoich kolegów petersburski urzędnik przeżywa sen, w którym zostaje mu odsłonięty obraz Raju. W idealnym, utopijnym świecie nieznanicy zła ludzie bytują w pełnej harmonii obejmującej także naturę i mowę. Bohater opowiada:

Pokazywali mi swoje drzewa — i nie mogłem zrozumieć tego ogromu miłości, z jaką na nie patrzyli: zupełnie jakby mówili do siebie podobnych istot. I wiecie co, może się nie pomyłę, jeśli powiem, że rzeczywiście do nich mówili! Tak, odkryli ich język, i jestem przekonany, że one ich rozumiały.

Jednak z jakichś niewiadomych, zapomnianych już przezeń powodów, „śmieszny człowiek” niszczy tę harmonię. „Zepsułem ich wszystkich”, wyznaje. Następstwem tego jest „wygnanie z raju”, rozpad wspaniałej jedności. Nie omija on oczywiście także „adamowego”, uniwersalnego języka:

Zaczęła się walka o rozdzielenie, o odosobnienie, o jednostkę, o moje i twoje. Zaczęli mówić różnymi językami.¹⁴

Otóż w *Zbrodni i karę* zostaje najwyraźniej wpleciony wątek podjęty już samodzielnie w kilkanaście lat później (w 1877 r.). Tu zaś stanowi on jedynie część skomplikowanej struktury wątków, tematów i obrazów. Pozostaje jednak wspólna, sięgająca biblijnych źródeł zasada połączenia dwóch problemów: języka i winy.

¹⁴ F.M. Dostojewski *Полное собрание сочинений*, t. XXV, Leningrad, 1983, s. 113, 116 (przekład własny autora pracy).

Pietrzak Na granicy dialogu

Raskolnikow „wypadł” poza język wspólnoty. Nie może już w nim znaleźć kontaktu. Być może dlatego pierwsze jego faktyczne wyznanie, które czyni przed Razumichinem, zaraz po wyjściu z pokoju matki i siostry, odbywa się poza słowem, w milczeniu. Dlatego też pytanie o koncepcję dialogu w *Zbrodni i karze* obejmuje poetykę wraz z etyką. Istotą dialogu, najwyższego przejawu mocy języka (według ujęcia Gadamerowskiego) jest bowiem współrozumienie jako otwarcie przestrzeni prawdziwego spotkania pomiędzy „ja” i „ty”. Bez uwzględnienia tej istoty i tej przestrzeni nie pojmamy w pełni stosunku pomiędzy słowem Raskolnikowa, słowem Innego, a tytułową zbrodnią.

Tak oto doszliśmy do miejsca, w którym można zadać pytanie o zależności pomiędzy pojęciami monologu, dialogu i polifonii w tej powieści. Dla Michaila Bachtina *Zbrodnia i kara* ma charakter polifoniczny, ponieważ łączy ona ze sobą głosy, za którymi stoją równorzędne, niehierarchizowane podmioty. Zasada owego połączenia zakłada, iż każdy głos jest „nastawiony” na pewne głosy innych postaci, niejako „apeluje” do nich. Dowolne słowo przyjmuje jakąś pozycję w stosunku do słowa cudzego. Samo odznacza się wewnętrznym rozbięciem na wiele innych, zwykle skłóconych wzajemnie głosów, z których każdy odpowiada określonym głosom zewnętrznym. Jednakże autor *Słowa w powieści* nie uwzględnia warunku rozumienia. Wystarczy mu samo „apelowanie”, odniesienie danej wypowiedzi do innej. Tymczasem nie oznacza to jeszcze, że zostanie ona zrozumiana i że dialog naprawdę będzie miał miejsce. Istnieje, co prawda, mnóstwo przypadków, kiedy nastawienie współwystępuje ze zrozumieniem, jednakże bywa i tak (na przykład w rozmowie Raskolnikowa z malarzami w mieszkaniu lichwiarki), że bohater wyraźnie apeluje, zwraca się do swych słuchaczy, ale bez rozumienia. Nie pozwala na to hermetyczność jego mowy. Czasem nawet i owo nastawienie maleje do rozmiarów szczątkowych („dialog” z nieznanym przechodniem). Mamy wtedy do czynienia z wypowiedzią niedostępną, zamkniętą, idiolektyczną. Dialog zamienia się w szczególnie monolog. Jeśli Bachtin wskazuje, iż dialog jako napięcie między głosami może występować nawet w monologu („mikrodialog”), który nazywa wtedy „zdialogizowanym”, to tu należałoby mówić o „dialogu zmonologizowanym”.

Być może zatem należałoby tutaj nieco zmienić rozumienie polifonii. Trzeba w tym celu wznieść się o jeden poziom wyżej i rozpatrywać nie oddzielne głosy, ale od razu całe stosunki, w jakie one ze sobą wchodzi. Polifonia dotyczyć będzie wtedy nie napięcia pomiędzy równorzędnymi głosami, ale pomiędzy dialogiem a monologiem. To niejako wyższy stopień heterogeniczności tekstu. Otrzymujemy wtedy *continuum*, w którym da się wyróżnić następujące momenty. Na jednym jego końcu znajdzie się sytuacja, w której nastawienie współgra z rozumieniem. To pełny dialog. W miarę posuwania się w przeciwną stronę skali rozumienie będzie malało. Początkowo objawi się to jako zakłócenie kontaktu. Maski, gra, nieznanne intencje spowodują, że choć same słowa dadzą się pojąć, niepojęty pozostanie cel, jaki się poza tymi słowami kryje i cała postawa osoby mówiącej. To jeszcze dialog, ale dialog rozchwiany, którego partnerzy zaczynają się stopniowo na siebie zamykać. Mówią oni jednym, ogólnie dostępnym językiem, ale nie gwarantującym

Interpretacje

już pełnego kontaktu. Dalej natomiast język jednego z nich (w tej powieści) zaczyna się stopniowo odrywać od wspólnego podłoża, podda się idiolektyzacji. Rozzerwane zostaną zwyczajowe związki pomiędzy znaczącym a znaczonym, znakiem a jego referentem. Dojdzie do głosu świat wyłącznie jednostkowych (tzn. niedostępnych innym w sposób bezpośredni) przeżyć. Mowa ulegnie hermetycznemu zamknięciu. Może nawet zaniknąć samo nastawienie. Jesteśmy na drugim końcu *continuum*, gdzie mieści się „zmonologizowany dialog”.

A zatem napięcie kształtuje się nie (lub nie tylko) pomiędzy odrębnymi głosami, ale pomiędzy dialogiem a monologiem. Te dwie strategie walczą ze sobą o prymat. Wewnętrznie rozbite słowo, nawet w *soliloquium*, to triumf jednej tendencji. Niedostępny, dążący do zdominowania dialogu głos – to zwycięstwo drugiej. Mogą przy tym powstawać najrozmaitsze układy. Wewnętrzny monolog Raskolnikowa może być zdialogizowany, ale gdy słowa z jednego porządku zostaną w nim przekute na jego idiolekt – jak ma to miejsce, gdy imię własne zamienia on na rzeczownik pospolity – owa dialogowość dążyć będzie w kierunku powtórnego zmonologizowania. Podobnie ma się rzecz na wyższym poziomie interpretacyjnym. Idea bohatera – chociaż na przestrzeni powieści uwikłana w całą sieć stosunków dialogowych – ma charakter w dużym stopniu zmonologizowany. Dopiero *Epilog* przedstawia pełne rozbitcie jej zamkniętej w sobie jednorodności¹⁵.

^{15/} Wiadomo, że *Epilog* tej powieści sprawiał zwykle nieco problemów. Dla Bachtina naiwne, zbyt łatwe otwarcie się przez Raskolnikowa na światopogląd Soni to zakończenie „umownie homofoniczne” (M. Bachtin *Problemy poetyki...*). Michael Holquist natomiast zwraca uwagę na rolę „przypowieści” w kształtowaniu się narracji finału, zasadniczo odmiennej od poprzedzającej ją konwencji „kryminalnej” (M. Holquist *Dostoevsky and the Novel*, Princeton, New Jersey, 1977; rozdz.: *Puzzle and Mystery. The Narrative Poles of Knowing. „Crime and Punishment”*.)

Dociekania

Ewa REWERS

Pustka i forma¹

Jeśli w ogóle ośmielam się pisać o *Shoah*, jeśli swój głos dołączyć zamierzam do głosów rozlegających się w tej sprawie od dawna, to tylko w odpowiedzi na Celanowskie „powiedz i ty”, które dotarło do mnie kilkanaście lat temu, za pośrednictwem Jacquesa Derridy, którego *Szibbolet*, nowo wydany esej poświęcony poezji Celana chciałam wówczas zrozumieć. Zanim do mnie dotarło, musiało przejść zatem bardzo zawiłą drogę, jako że Derrida nie zwrócił na nie uwagi, aczkolwiek nie pominął wiersza zatytułowanego *Sprich auch du*, stanowiącego fragment opublikowanego w 1955 roku tomu wierszy Paula Celana pod wspólnym tytułem *Von Schwelle zu Schwelle*. Przebiegł jednak pierwsze jego wersy, by zatrzymać się dopiero przy drugiej strofie, w której znalazł wsparcie dla swoich ówczesnych poszukiwań dotyczących jednoczesnego zaznaczania i zacierania śladów, datowania i nie-datowania ukrytego w fenomenie daty. Ja jednak, wracając po wielu latach ponownie do poezji Celana, przeczytałam przede wszystkim:

Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch

Sprich – ²

Ten nakaz, to polecenie, które w języku poezji Celana brzmi „Sprich auch du”, a więc literalnie tłumaczone „p o w i e d z t a k ż e i t y” rozkazuje bowiem

^{1/} Rozszerzona wersja referatu wygłoszonego na ogólnopolskiej konferencji naukowej *Pamięć Shoah – współczesne reprezentacje*, Łódź 12-14 maja 2003 r.

^{2/} „Powiedz i ty, / powiedz jako ostatni, / powiedz swą sentencję. / Mów –” P. Celan *Powiedz i ty*, w: tenże, *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*, oprac. R. Krynicki, Kraków 1998, s. 73.

i ośmiela jednocześnie tego, kto jeszcze „n i e oddzielił nie od t a k”, kto stoi pośrodku, między wezwaniem i odpowiedzią, pustką i formą, w cieniu, z którego jest już „rozbiegany”, w miejscu, które „kurczy się”. Odczytane przez kogoś – takiego jak ja, kto z *Shoah* został wykluczony językowym, temporalnym, przestrzennym – *szibbolet* zachęca do tego, „aby zrobić krok, aby przekroczyć granicę miejsca lub próg wiersza, aby uznać się za kogoś, komu przyznano prawo do azylu lub prawnego zamieszkania w języku”³. W momencie jednak, kiedy ten krok zamierzałam uczynić, różnica, którą jest *szibbolet*, nie poprowadziła mnie do żadnej formy, w której mogłabym ją wypowiedzieć. W ten sposób zaznaczyło się miejsce, z którego mogę odpowiadać na Celanowskie „powiedz i ty”. Jest to miejsce, w którym nie wystarczy znać różnicę, aby móc ją wypowiedzieć, miejsce między pustką wykluczenia, otwierającą się na wszelką myśl o różnicy i formą, która przed nią ustępuje. Odnalezienie tego miejsca uważam za bardzo potrzebne, ponieważ oddala pokusę, której zwykł ulegać dyskurs filozoficzny, pokusę nadania konkretnemu doświadczeniu lektury wymiaru uniwersalnego, unicestwiającego ten pojedynczy, osobisty moment bycia wezwaniem, naznaczonym przez „powiedz i ty”. W tej szczególnej sprawie, jaką jest pamięć *Shoah*, znacznie bardziej oczywista bowiem niż w innych sytuacjach⁴ wydaje się konieczność wskazania tego, co Derrida nazywa: „idiomatycznym zdarzeniem”, „nazwą własną”, „traumatycznym nacięciem”, „raną”, „przemocą cudzej prośby” wpisaną w filozoficzny tekst. Od tego naznaczenia zaczyna się dopiero praca anamnezy, która autobiograficznego doświadczenia lektury nie czyni punktem wyjścia lub dojścia, lecz progiem oddzielającym i prowadzącym zarazem pustkę do formy.

Wezwanie Celana wyznacza zatem również granice – choć czyni to mało precyzyjnie – przestrzeni, w której zamierzam się poruszać. Jest to przestrzeń interferencji, nakładania się, nasuwania pustki, która jest warunkiem koniecznym wszelkiej reprezentacji, na formę. W tej przestrzeni nie sposób odciąć pustki od formy. Obie łącznie ustanawiają warunki, w których mogą dopiero się pojawić: wypowiedź, obraz, pojęcie, sztuka, muzeum, a więc wszelkie sposoby wytworzenia i społecznego przekazywania znaczeń. Pustka i forma są możliwością i koniecznością zarazem wyłonienia się przedmiotów i pojęć. I takie będzie pierwsze założenie dające podstawy stanowisku, które chcę zaproponować w tej dyskusji. Będzie to także pierwsza odpowiedź na Celanowskie wezwanie: „powiedz także i ty”. Powiedz – znaczy dla mnie najpierw: odszukaj swoje miejsce pomiędzy niewypowiedzianym, niewidzialnym, niepojętym (pustką) a tym, ku czemu się ono zwraca (formą), by przedstawić się, by pojawić w zmysłowej percepcji i świadomości współczesnych. Znaczy to także, w drugiej kolejności, zająć stanowisko między pa-

^{3/} J. Derrida *Szibbolet dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2000, s. 30-31.

^{4/} J. Derrida wielokrotnie podkreślał, szczególnie dobitnie jednak w wywiadzie krążącym wokół jego eseju o Celanie, iż interesujący, krytyczny dyskurs filozoficzny powstaje na skutek prowokacji lub przerwania za sprawą niepodlegającego podporządkowaniu doświadczenia (*Passages – from Traumatism to Promise. w: Points... Interviews, 1974-1994. Jacques Derrida*, przeł. P. Kamuf i m., Stanford 1995, s. 372-395).

Rewers Pustka i forma

mięcią *Shoah*, poszukującą w sztuce i filozofii zastępstwa, czyli reprezentacji w toczącej się grze znaczeń oraz efektem tych poszukiwań. Po trzecie wreszcie, stanąć między re-prezentacjami, powtórными, kolejnymi prezentacjami *Shoah* a nieusuwalną pustką, na którą wskazuje Celanowskie „powiedz i ty”.

Jednak proponuję odwrócić tu tradycyjny porządek, w którym to raczej forma nasuwa się na pustkę, by zamknąć ją w pojęciu lub wprowadzić w nią przedmiot. W najnowszej sztuce bowiem i filozofii – szczególnie wtedy, gdy chcą odnieść się one do pamięci *Shoah* – najbardziej etycznie uzasadnione i estetycznie poruszające wydają mi się próby zatrzymania pustki jako stanu świadomości po *Shoah*, a więc prezentacji tej pustki raczej niż jej reprezentacji. Trzy przykłady, którymi się tu posługuję – poezja Paula Celana, filozofia Jacquesa Derridy i architektura Daniela Libeskinda – skupiają się nieprzypadkowo wokół tego pierwszego. To jednocześnie próby zbudowania dla pustki schronienia w samoograniczającym się języku poezji, w stroniącej od nadawania jednej nazwy filozofii, w tworzącej schronienie, w sensie dosłownym, dla pustki – architekturze. Zatrzymać pustkę nie znaczy tu bowiem uwięzić ją w *morfe* czy *eidos*, czyli nadać jej formę widzialną, czego najwinnie oczekiwać możemy od architektury lub formę pojęciową, czego dostarczyć ma filozofia czy też formę widzialną, słyszalną i pojęciową zarazem, co pozostaje w obszarze możliwości poezji. Takie postępowanie wszakże pokrywałoby się z najbardziej rozpowszechnionym pojęciem reprezentacji. Tymczasem, skoro analizowany przez filozofię współczesną kryzys reprezentacji uaoocznił nam niewystarczalność, jeśli nie nieredukowalną niezdolność sztuki, filozofii, języka do całościowego reprezentowania świata, to w sensie najbardziej dosłownym dotknął on reprezentacji pustki.

Paradoksalnie wszakże tym samym przypomniał o jej prawach lekceważonych przez ekspansywne teorie poznania i media reprezentacji. Przeciwnie zatem, niż wydawać by się mogło, to pustka stoi nadal przed formą, pełniąc wobec niej rolę ustanawiającą i odmawiając z uporem akceptacji niewczesnym zastępstwom. Dlatego Celanowskiego „powiedz także i ty” w żadnej mierze nie potrafię odczytać jako zachęty do wzięcia udziału w zapełnianiu tej pustki lub w jej reprezentowaniu. Odszukanie swojego miejsca pomiędzy pustką i formą nie zmusza mnie do pełnienia roli pośrednika, bo jeśli jej nie wyklucza, to tylko w ramach poznania ontycznego, doświadczenia, które zawsze było dla mnie niedostępne. Nie byłam ani uczestnikiem, ani świadkiem *Shoah*. Czy mogę być zatem „zraniona” przez wezwanie Celana, o wierszach którego Derrida mówi, że wpisana została w nie pamięć d a t y? „Ta data określa wiersz jako niekomunikowalne, unikalne zdarzenie, które rozszyfrować może jedynie świadek”⁵. Z trzech zdarzeń – zdarzenia *Shoah*, zdarzenia wiersza, zdarzenia lektury – tylko to ostatnie mogą zatrzymać w pamięci jako niepowtarzalne, niekomunikowalne „traumatyczne nacięcie”. Zatrzymać w pamięci, czyli powtarzać: „powiedz i ty”. Ze wszystkich typów anamnezy, jakie podsuwa mi filozofia, właśnie powtórzenie, w sensie nadanym mu nie tyle przez Hei-

⁵ J. Derrida *Passages – from...*, s. 176.

Dociekania

deggera, ile przez Deleuze'a, wiąże się z pragnieniem zatrzymania w pamięci wezwania Celana, które, choć skierowane do wszystkich, stało się moim prywatnym, osobistym doświadczeniem, stawiającym mnie na progu pustki po *Shoah*.

Odróżnić w tym miejscu trzeba konieczności zdarzenia, a więc przedmiotową rzeczywistość, od pozostającej po ich wygaśnięciu pustki. Zdarzenia *Shoah* są dla mnie bezpośrednio niedostępne. Ich wersje poznaję, biorąc udział w licznych prezentacjach, lecz sama nie mogę ich prezentować, czyli przed-stawiać innym, jako swojego własnego świata. Interesuje mnie natomiast ten świat oraz formy jego pojawiania się w wypowiedziach tych, którzy w zdarzeniach konstytuujących *Shoah* mieli jakikolwiek udział. Autobiograficzna anamneza nie jest zatem ścieżką prowadzącą ku przeszłym zdarzeniom, lecz ku tekstom pojawiającym się w różnym czasie, obrazom, dźwiękom, fotografiom i miejscom. Przybiera postać hipertekstu raczej niż wyprawy pamięci ku źródłowemu doświadczeniu, które zostało zapomniane i przez re-prezentacje powinno zostać wydobyte z zapomnienia. Pomijam tu Adornowską wątpliwość, czy uczestnicy i świadkowie zdarzeń potrafią, i czy powinni z pozycji zdystansowanego podmiotu przedstawiać ten świat jako przedmiot. Tę wątpliwość, jak się powszechnie sądzi, podsunęła filozofowi opublikowana nieco wcześniej *Fuga śmierci* Celana. Pomijam również pytanie, czy można przedstawiać zdarzenia *Shoah*, gdy nie może być mowy o jakimkolwiek dystansie.

Chcę przypomnieć jednak, że wtedy, gdy Adorno najpierw w *Dialektyce negatywnej*, a później także w *Teorii estetycznej* stanowczo wycofywał wcześniej zgłoszone zastrzeżenie, Celan przeżywał kryzys, dostrzegając konstytutywną różnicę między językiem swoich wierszy i współczesnym mu, potocznym językiem niemieckim. Przede wszystkim jednak spór o estetykę i sens poezji Celana, który toczył na łamach „Frankfurter Allgemeine Zeitung” Peter Szondi⁶ z Hansem Egonem Holthusenem, gdzie przez tego drugiego przywołana została *Fuga śmierci* wraz z bezczelnym komentarzem, uświadomił poecie i jego nielicznym przyjaciółom bezsilność poezji w obliczu potężnej potrzeby wypierania z pamięci *Shoah*, manifestowanej przez społeczeństwo niemieckie⁷ Adorno i Celan rozminęli się po raz drugi. W 1966 r. Adorno napisze:

To, co sadyści w obozach zapowiadali swoim ofiarom: jutro ulecisz w niebo jak dym, z tego komina, daje świadectwo indyferencji życia każdej jednostki, tej indyferencji, ku której zmierza historia.⁸

Zabrzmie to wprawdzie jak tawestacja obsesyjnie powtarzanej frazy z *Fugi śmierci*, w której mężczyzna:

^{6/} W *Shibboleth* Derrida przypomina o tym, że to Szondi przedstawił go Celanowi w 1968 r. i był „zawsze pośrednikiem i świadkiem, wspólnym przyjacielem” w krótkiej przyjaźni poety i filozofa przerwanej samobójczą śmiercią tego pierwszego.

^{7/} Dokładniej pisze o tym Helmut Böttiger (*Paul Celan. Miasta i miejsca*, przeł. J. Ekiert, Olsztyn 2002, s. 94-95).

^{8/} T. Adorno *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 509.

Rewers Pustka i forma

Krzyczy ciemniej ciągnijcie po skrzypkach a z dymem wleciecie w powietrze
Grób wtedy macie w chmurach tam się nie leży ciasno⁹

Nietrudno jednak zauważyć, że powtórzeniu Adorna brakuje siły wypływającej z bezpośredniości reakcji poety (którego rodzina zginęła w obozie zagłady) i przyległości czasu *Fugi* do cierpienia, któremu dopiero po dwudziestu latach Adorno przyznał „prawo do ekspresji”. Celan w tym samym czasie wiedział już, że to zbyt późno na krzyk. Wcześniej jednak Adorno wspominał o „drastycznej winie oszczędzonego” (świadka), która być może w sposób najbardziej bezpośredni rozszyfrowuje wspólną poecie i filozofowi pamięć o „idiomatycznym zdarzeniu”, „traumatycznym nacięciu” – o *Shoah*. Poeta i filozof w jakimś sensie, choć to raczej paradoks niż analogia, spotkają się dopiero w 1970 r. Adorno w *Teorii estetycznej* niezrehabilitowanej do końca, jako że ostatni etap pracy przerwała śmierć, napisał o Celanie, że „w zamkniętych utworach [potrafił – E.R.] zrekonstruować drogę prowadzącą od zgrozy do zamilknięcia”¹⁰. Celan skoczył z mostu na Sekwanie.

Derrida odwołując się do anamnezy jako pokusy, przed którą staje od wieków filozofia, mówi o wzajemnym oplataniu się, okrążaniu jej różnych postaci. Mogę zatem przyznać, że moja autobiograficzna anamneza wspina się, oplatając jednocześnie teksty Celana, Adorna, Derridy. Tę wielowarstwową konstrukcję przecina jednak dramatyczne pytanie Celana, które brzmi:

Gdybym był jak ty. Gdybyś był jak ja.
Czy nie byłibyśmy zależni
Od j e d n e g o passatu?¹¹

Dla mojej winy bowiem, która nie jest winą uczestnika ani świadka, Celan znalazł inne miejsce, w którym chciałabym się zatrzymać. Nie ma w nim mowy o pełnieniu roli pośrednika reprezentującego *Shoah*, mówi się o zamianie ról na granicy, którą jest śmierć.

Zgodnie z niemal uniwersalną figurą, śmierć jest przedstawiana jako przekroczenie granicy, podróż między tym, co tutaj i tym, co po drugiej stronie, z albo bez przewoźnika, z albo bez łodzi.¹²

Na tej granicy, w tym przejściu, choć możliwa do pomyślenia, nie dokonała się zamiana i doświadczenie *Shoah* pozostało dla mnie niedostępne. Nie można nikogo zastąpić w śmierci, napisze Heidegger. Gdyby jednak powrócić do szibbolet, tego z wiersza Celana i eseju Derridy, okazałoby się, że nie można za kogoś przekroczyć granicy, jeśli nie ma się jego paszportu, a ktoś inny pyta o szibbolet. Gdy staje się między tym, kto, świadomy różnicy, nie daje nam upoważnienia do wystąpienia

^{9/} P. Celan *Utwory wybrane...*, s. 25.

^{10/} T. Adorno *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 585.

^{11/} P. Celan *Krata rozmównicy*, w: tenże, *Utwory wybrane...*, s. 89.

^{12/} J. Derrida *Aporias*, przeł. T. Dutoit, Stanford 1993, s. 6.

Dociekania

w jego imieniu oraz tym, który pozwoli przekroczyć granicę śmierci, jeśli ową różnicę sobie przywłaszczymy. Aby zastąpić kogoś w śmierci, musimy sobie zatem przywłaszczyć różnicę, której on nam odmawia.

Skoro nie mogliśmy się zastąpić, jakże teraz pustkę – po zdarzeniach i uczestnikach tych przedstawionych zdarzeń należących do świata przedstawianego, który nie jest moim światem – mogłabym reprezentować, czyli zastępować? Jakie mam do tego prawo lub jakie usprawiedliwienie? Należy innego zastąpić w śmierci, powie Levinas. Czego oczekuje ode mnie Celan, nakazując „powiedz także i ty”, jeśli nie mam bezpośredniego dostępu do zdarzeń *Shoah*, a tylko do ich przedstawień i to nie do tych obecnych w umysłach uczestników, lecz dostarczanych przez różne media komunikacji, pośredniczące między tamtym światem i moją anamnezą? Czego ode mnie oczekuje, skoro dzieli nas *szibboleit*, którego nie ustanowiłam i którego mi odmówiono. Na pewno nie oczekuje prezentacji czy re-prezentacji zdarzeń, raczej przyznania, że zamiana, która okazała się niemożliwa w świecie zdarzeń, na granicy śmierci odbyć się może w tym miejscu, które odnalazłam jako swoje: pomiędzy pustką, która wyzwała poczucie winy i formą, która pobudza do odpowiedzialności. Tu tylko „bylibyśmy zależni / Od j e d n e g o passatu”.

Aby posługiwać się dalej pojęciami pustki i formy, muszę odwołać się do najbliższej mi w tym względzie tradycji filozoficznej: do Platona, Kanta, szkoły marburskiej, Heideggera i Derridy. O pustce na początek mogę wtedy powiedzieć, że nie jest ona niebytem¹³, a raczej rozciąga się między granicami bycia i niebycia. Jeśli pozostać mielibyśmy w tradycji Platonskiej, przywołanej niedawno przez filozofię francuską, a szczególnie przez Derridę, pustką nazwalibyśmy miejsce „niezniszczalne, ofiarujące pobyt u siebie wszystkim przedmiotom, które się rodzą”¹⁴, wcześniejsze niż wszelka ontologia. Platon podkreślał, iż obejmując wszystko w żaden sposób nie przyjmuje formy podobnej do którejś z tych, które wchodzi w jej skład. Pustka zatem byłaby niewidzialna, niewypowiedziana, pozbawiona formy, a w konsekwencji niedefiniowalna. Jednocześnie wszakże – i tu spotykają się Platon, Kant, Heidegger i Derrida – pustka nie jest negacją rzeczywistości choćby z tego powodu, że poprzedza wszelki byt i jego logikę, będąc w istocie pierwotną w stosunku do wszelkiej negacji, wszelkiego zaprzeczenia. Pustka zatem to szczególne miejsce które, otwierając przestrzeń dla wszelkich form, potencjalnie je w sobie rozpoznając, samo poszukuje schronienia. Dlatego wahałabym się powiedzieć, że ta pustka jest, ona raczej chce być poszukana, uzyskana i obroniona. Tak rozumiem pustkę po *Shoah*.

Forma wydaje się w przywołanej tradycji problemem jeszcze bardziej złożonym, lecz w żadnym ze swoich znaczeń nie przeciwstawianym pustce. Wszelkie jej sensory estetyczne i filozoficzne warto tu wziąć pod uwagę. Ja jednak punktem wyjścia chciałabym uczynić najradykałniejszy wariant: tradycję platoń-

¹³/ Taki sam pogląd, poparty jednak innym wywodem, rozwija Andrzej Leder (*Nieświadomość jako pustka*, Warszawa 2001, s. 7).

¹⁴/ Platon *Timajos. Kritis albo Atlantyck*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1986, s. 67.

Rewers Pustka i forma

sko-kantowską. W niej bowiem forma to, najogólniej rzecz ujmując, wkład umysłu do poznawanego przedmiotu. Dzięki formie umysł w ten i tylko ten sposób może postrzegać i pojmować dane doświadczenia. Przeciwnieństwem tak rozumianej formy czyni się zatem doświadczenie, a obszarem, w którym nie obowiązuje przy-
porządkowanie doświadczeń formom apriorycznym, jest estetyka. Na gruncie tej tradycji stanie między pustką i formą musi pociągać za sobą inne konsekwencje w filozofii i sztuce. Derrida w *Szibboleth* usiłuje zatrzeć i jednocześnie przypomnieć tę różnicę. Ale stanąć między pustką i formą, tak jak mogą to zrobić dzisiaj, to także odnaleźć się wśród wielu form, które nie przywołają niemożliwego doświadczenia zdarzeń. Wszystko, co mogą dla mnie zrobić, to przywoływać pustkę po *Shoah*, która w odróżnieniu od doświadczenia zdarzeń staje się tym samym częścią mojego świata.

Gdy nakaz sformułowany przez Celana wypowiedziałam głośno – zmuszona do powtórnej, mozolnej lektury gęstych, nieskłonnych do jakichkolwiek ustępstw na rzecz innego doświadczenia i innej wyobraźni, hermetycznych (jak je nazwał w *Teorii estetycznej* Adorno) wierszy – najważniejsze okazało się, najmocniej zabrzmiało zagubione w polskim przekładzie „także”. „Powiedz także i ty”, nie bój się, twój głos jest tylko jednym z wielu głosów i jak wszystkie pozostałe być może zostanie wysłuchany, zanim – ostrzega w zakończeniu wiersza Celan – „skurczy się miejsce, gdzie stoisz”. A może raczej czytać powinnam to tak: powiedz, ty także masz prawo zabrać głos w tej sprawie, sprawie „życia stającego w krąg – przy śmierci”, jak napisze Celan dalej. Powiedz: „Jakie życie!”. Albo przeczytam wezwanie Celana jeszcze inaczej: powiedz, także na ciebie przyszła kolej, nawet jeśli myślałeś dotąd, że dla tego, co masz powiedzieć, nie ma słów w twoim języku, a myślałeś tak, ponieważ udzielił on kiedyś gościny tym, którzy jednak (jak pisał Franz Rosenzweig) „Nawet wtedy, gdy mówią językiem gospodarza [wiedzą – E.R.], że ów język nie jest ich językiem”¹⁵. Gdyby bowiem był, udzieliłby schronienia im i temu, co masz wypowiedzieć tak naturalnie, jak przyjmuje pod swój dach ciebie i pozwala ci przedstawić własną historię.

Tymczasem mój język podobnie, jak starał się odciąć mnie od Celanowskiego „także”, tak nie pozwolił dotąd nawiedzić twojej historii przez to, do czego wypowiedzenia wzywa teraz ciebie i mnie Celan. Ciebie, może znaczyć – filozofa, którego filozoficzny, obiektywizujący i uniwersalizujący dyskurs odciął od idiosynkratycznego doświadczenia pustki po *Shoah*. Wezwanie Celana odczytane najbardziej dosłownie brzmi jednak, jak mi się wydaje: „powiedz także w twoim języku, po polsku”. Poeta jednak mówi do mnie językiem morderców narodu swojego i mojego, językiem, którego jesteśmy zaledwie gośćmi, chociaż nasze dzieciństwo pozostało w nim zanurzone. Gadamer, wspominający w *Mojej drodze do filozofii* o wizycie Celana u Heideggera w Todtnauberg, pisze, że musiał go ująć gospodarz, „nie-wysoki wieśniak o błyszczących oczach”, który pozwolił mu „zrozumieć ryzykow-

^{15/} F. Rosenzweig *L'Etoile de rédemption*, przeł. A. Derecznski, J.-L. Schlegel, Paris 1982, s. 356.

Dociekania

ność myślenia, to, co ktoś inny («człowiek») może usłyszeć, nie rozumiejąc, stąpanie po niepewnym gruncie»¹⁶. Jak to możliwe, że wrażliwy na warunki prowadzenia rozmowy, dociekliwy Gadamer, który świat zamknął w języku, zlekceważył głęboką różnicę między gościem i gospodarzem, którą wyrażały języki ich rozmowy? Jak to możliwe, że Gadamer nie zapytał, dlaczego pod wpływem tej rozmowy rozwiła się nadzieja, o której wspomina Celan w inskrypcji pozostawionej w księdze gości filozofa? Dlaczego dopiero Grass zaatakuje język filozofii Heideggera, przed którym wycofuje się w milczenie poezja Celana? Dlaczego to on nazwie Heideggera „mistrzem z Niemiec”, powracając do *Fugi śmierci*, w której Celan takie imię nadaje śmierci¹⁷?

Rozenzweig, rozumiejąc różnicę między gościnną i schronieniem, pokazywał, w jaki sposób można starać się uznać język gospodarza za swój własny, idąc drogą tłumacza. Poezja Celana otwiera przed nami inną perspektywę: trud odnowienia języka gospodarza, podejmowany przez gościa stopniowo redukującego go do wspólnych słów, które nie uległy skażeniu. Jest ich niewiele: śmierć, życie, słowo, cień, kamień, oko, sen, śnieg, lód, las, gwiazda. A jednak posługując się nimi z uporem w każdym wierszu – jak Celan – można zobaczyć pustkę „w wydmach wędrujących słów”. Dlatego „Powiedz także po polsku” muszą uznać za nakaz odnowienia mojego języka, oczyszczenia go ze słów skażonych nie tyle po to, by do tej pustej przestrzeni sprowadzić się mogły słowa nowe, lecz by z tych, które ocalały, zbudować można było schronienie dla pustki.

Okazuje się ostatecznie, że udzielić gościny to nie to samo, co udzielić schronienia. Dlatego to do tej pustki, która staje się strażnikiem różnicy pomiędzy językiem gospodarza oraz językiem-schronieniem, odnosi się Celananowskie „powiedz także i ty”. I to ta pustka nasuwa się na każdą z prób odpowiedzi na wezwanie Celana, szczególnie wtedy, gdy odczytamy następny fragment wiersza, w którym Celan doda:

Mów –
Lecz nie oddzielaj „nie” od „tak”.
Daj swej sentencji również sens:
Daj jej cień

Ten cień, jeśli tak w ogóle można powiedzieć, kładzie się również na każdą próbę reprezentacji. Wypowiedzieć to spostrzeżenie potrafię tylko w formie pytania takiego np.: czy dzisiaj, gdy myślimy o współczesnych reprezentacjach *Shoah*, dysponujemy jakimkolwiek językiem-schronieniem, czy też kolejne języki udzielają pustce po *Shoah* jedynie gościny, niezdolne i nieskłonne do obrony przed unicestwieniem pamięci? Nie mam przy tym na myśli tylko języków etnicznych, o tych napisano wiele, przeciwnie, pytanie to narzuca się pod wpływem sugestii Jeana

^{16/} H.-G. Gadamer *Moja droga do filozofii. Wspomnienia*, przeł. J. Wilk, Wrocław 2000, s. 167.

^{17/} Pisze o tym obszerniej Maria Janion (*Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 262-270).

Rewers Pustka i forma

Baudrillarda, sformułowanej w jednym z najciemniejszych i chyba najtrudniejszych do zaakceptowania esejów – *Holocaust*. Zagadnienie podniesione przez autora *Simulacra and Simulation* jest z pozoru proste. Zapominanie, pisze Baudrillard, uznać trzeba za szczególną postać eksterminacji, ponieważ oznacza ono eksterminację pamięci i historii. Jest jak niebezpieczne zdarzenie, które ciągle zachodzi, chociaż nie potrafimy go zlokalizować. Dlatego próbujemy je (zdarzenie zapomniania) wymazać z ludzkiej pamięci za pomocą pamięci sztucznej. Ta z kolei dzisiaj potrafi zatrzeć pamięć człowieka, a także wymazać go z jego własnej historii, ponieważ jest medium zimnym, promieniującym zapomnieniem i eksterminacją w sposób, jeśli to w ogóle możliwe, bardziej systematyczny niż same obozy koncentracyjne. Baudrillard pisze:

Nikt już nie zmusi Żydów do przejścia przez krematorium, przez komorę gazową, lecz sprawi by przeszli przez ścieżkę dźwiękową i ścieżkę obrazów, przez uniwersalny ekran i mikroprocesor. Zapomnienie, anihilacja, ostatecznie osiągną w ten sposób wymiar estetyczny – zdobyty w stylu retro, wyniesiony tutaj ostatecznie na poziom masowy.¹⁸

Baudrillard pisze oczywiście o telewizji. To ona jako forma wielopoziomowego zapisu, sztuczna pamięć pozbawia nas poczucia winy za to, co zapomniane, zatajone, niewypowiedziane. Nie jest to żałobna pamięć, a więc likwiduje rolę pustki jako strażnika różnicy między gością a schronieniem, podsuwając swoje archiwum pamięci, aby „każdy wiedział”, jak pisze Baudrillard. Jeśli sprawi, że każdy zadrży w obliczu prezentowanej mu zagłady, uwierzmy, że Zagłada ponownie się nie wydarzy. Tymczasem, to w czym weźmiemy udział, to likwidacja ludzkiej pamięci, to łatwe wzruszenie bez echa, samopowielający się egzorcyzm. To – by wrócić do poezji – ucieczka przed Celanowskim wezwaniem „powiedz także i ty”. Pustka, która została po *Shoah*, nie może zostać wchłonięta przez jakąkolwiek reprezentację włącznie z filozoficznym dyskursem o śmierci, która zawsze pozostanie tym, co niewypowiedziane, niepojęte, co nie mieści się w granicach poznania i przedstawienia. Można jednak zostać poruszonym przez tę pustkę i trwać przy niej. To właśnie historia filozofii i odpowiedzialności europejskiej – napisze Derrida w *Darze Śmierci* – historia czuwania przy śmierci, po której żałoba nigdy (wbrew pogładowi Freuda) nie kończy się ani sukcesem, ani porażką. Jest aporią – napisze Derrida. Trwanie między pustką i formą znałam tylko za jedno z imion tej aporii.

Myślałam wówczas także, czytając poezję Celana – zwijającą się, coraz bardziej niechętną ludzkiemu światu rozmowy i w konsekwencji zapadającą w milczenie – że „powiedzieć jako ostatni” znaczy przede wszystkim być spóźnionym, któremu jednak w chwili dołączenia się, gdy milkną inni uczestnicy rozmowy, pozwolono zabrać głos. Być ostatnim – myślałam – to pomimo wszystko pozostawać oczekiwa-

¹⁸ J. Baudrillard *Holocaust*, w: *Simulacra and Simulation*, przeł. S.F. Glaser, Ann Arbour 1994, s. 49.

Dociekania

nym i – ostatecznie – zdążyć. Być ostatnim to nadejść, idąc po śladach innych: również Celana, Derridy, Libeskinda. To móc powiedzieć jak Libeskind, objaśniający *Star Matrix*, rysunek, kolaż, szkic, plan, od którego rozpoczął projektowanie Muzeum Żydowskiego w Berlinie:

Czułem, że fizyczny szkic Berlina był nie tylko śladem, lecz raczej, że była tam niewidoczna matryca czy anamneza bliskich powiązań. Czułem, że pewni ludzie, a szczególnie pewni pisarze, kompozytorzy, artyści i poeci kształtowali więź między tradycją żydowską i kulturą niemiecką. Znalazłem zatem to połączenie i nakreśliłem irracjonalną matrycę, która poprzez formę systemu przeplatających się trójkątów dawałaby się odnieść do symboliki ściśniętej i zniekształconej gwiazdy: żółtej gwiazdy, którą tak często noszono w tym właśnie miejscu.¹⁹

Dalej Libeskind opisuje, jak szukał adresów zamieszkania oraz adresów miejsc, w których pracowali ci ludzie, pomiędzy którymi wymienia również odwiedzającego Berlin Paula Celana; oraz to, jak był zaskoczony łatwością, z jaką przychodziło mu ich splatanie. W *Star Matrix* właśnie, co na różne sposoby usiłuje opowiedzieć Libeskind komentujący swój projekt, ukrywa się pustka, ale także wylaniała się z niej „szczególna miejska konstelacja Uniwersalnej Historii”.

Najważniejsze dla mnie było jednak to, że jego Muzeum Żydowskie nie służy do przechowywania pamiątek, a w każdym razie – nawet dzisiaj – nie przede wszystkim do gromadzenia i przechowywania. Ten przestrzenny *palimpsest* nazwisk i śladów zarazem odsłania i osłania pustkę. Szczególną rolę pełni w projekcie Libeskinda Dziedziniec Paula Celana prowadzący w istocie rzeczy w dwóch kierunkach: ku wieży Holocaustu i ku poezji Celana, do *Powiedz i ty*, do *Fugi śmierci*, do *Schibboleth* – umieszczonego w *Od progę do progę*, do którego nawiąże po samobójczej śmierci poety Derrida w *Szibboleth dla Paula Celana*, od którego rozpoczęła się moja anamneza. W którymkolwiek miejscu spotka nas Celanowskie „powiedz także i ty”, poprowadzi dalej – ku Levinasowi i jego esejowi poświęconemu Celanowi; i na powrót – ku Derridzie, o którym nieco dalej w tej samej książce pisze Levinas; a także – ku Derridzie piszącemu *Adieu à Immanuel Levinas* po śmierci filozofa, ku Adorno, Benjaminowi i innym. Libeskind często porównywany bywa z Derridą, mówi bowiem o doświadczeniu, podobnie jak Derrida, że jest zawsze próbą obecności przeżytej w obecności – choćby była to obecność n i e o b e c n o ś c i jak wówczas, gdy mówi się o doświadczeniu wygnania czy śmierci. Owo doświadczenie wymaga jednak wykonania wysiłku, który nazywam tutaj stanem między pustką i formą.

Dopiero niedawno, czytając wielowątkową książkę Tadeusza Sławka o Williamie Blake’u, natrafiłam na odmienne odczytanie tego samego fragmentu wiersza Celana. Sławek odnajduje w wezwaniu Celana

¹⁹ D. Libeskind, *Jewish Museum. El Croquis* 80, 1996 IV, s. 40.

Rewers Pustka i forma

zarówno element pewnego uprzywilejowania, jak i pokory (ten, kto mówi „ostatni”, może zabierać głos jako mówca podsumowujący wszystkie poprzednie wypowiedzi, lecz również może być najmniej ważnym uczestnikiem debaty).²⁰

Celan – jak pisze Sławek – pozostawia obie możliwości otwarte: pomiędzy byciem jednym z wielu zabierających głos i tym, który „powiedzieć ma swą sentencję”. „Akt mowy, do którego wzywa Celan – pisze dalej komentator poezji Blake’a – jest więc wypowiedzią jurydyczną (wyrok), filozoficzną (maksyma) i religijną (przypowieść)”²¹. To obszerne przytoczenie potrzebne było mi przede wszystkim po to, by wykluczyć każdą z wymienionych przed chwilą możliwości. Jeśli czułam się wezwana przez Celana do mówienia, to nie po to, by „orzekać”, „wyrokować”, budować przypowieść, dążyć do filozoficznych konkluzji. Tylko trud podjętej przez spóźnionego anamnezy, któremu mimo wszystko pozwolono zabrać głos, upoważnił mnie do przedstawienia tej wypowiedzi.

²⁰ T. Sławek *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*, Katowice 2001, s. 136.

²¹ Tamże.

Przechadzki

Agata BIELIK-ROBSON

Nie krzywdzić nikogo

W *Genealogii moralności* Nietzsche podaje swą słynną definicję człowieka: człowiek to zwierzę, które składa obietnice, a może składać obietnice i ich dotrzymywać, ponieważ pamięta. Obietnica nie jest więc możliwa bez pamięci, ale też – sugeruje Nietzsche – na odwrót: pamięć istnieje tylko po to, by człowiek mógł obiecywać. Inaczej byłaby tylko biernym wspomnieniem czasu minionego i jałowego, raz na zawsze zamkniętego w swej przeszłości. Taki czas tradycja żydowska nazywa „czasem pustym”, czasem, który po prostu tylko jest i mija niewypełniony napięciem zrodzonym oczekiwaniem na Mesjasza. Oczywiście Nietzsche podaje swą definicję człowieka po to jedynie, by ją natychmiast odrzucić; pragnie przecież wyzwolić jednostkę spod opresji pamięci, która wiąże ją nierozzerwalnie z tym, co już było, a tym samym otworzyć ją na chaotyczny żywioł bycia tu i teraz, bez obietnic i bez zobowiązań. I może to właśnie czyni go filozofem prawdziwie nowoczesnym, rozdartym między dwa sprzeczne imperatywy: natężonego pamiętania, które jest dla życia szkodliwe i intensywne życie, które obywa się bez ciężaru pamięci. Nowoczesność bowiem, a zwłaszcza ta późna, w której dziś żyjemy, nieustannie podsuwa nam dylemat: albo będziemy pamiętać, naprawdę pamiętać, a to znaczy zarazem składać i dotrzymywać obietnic, że coś takiego, jak Zagłada nie powtórzy się nigdy – albo unieważnimy to, co się wydarzyło, jako czas przeklęty i pusty, niewarty wspomnienia, i zawierzymy życiu, nowemu i swobodnemu, że nie przyniesie nam ono w przyszłości nic równie straszliwego.

Te dwie strategie stanowią o stosunku dzisiejszej filozofii wobec kwestii, którą jest pamięć o Zagładzie. Jedna linia, idąca od Theodora Adorno, czyni z tej kwestii wręcz podstawowy problem humanistyki współczesnej. Każdy, kto zabiera się dziś do napisania książki czy wiersza, powinien zadać sobie (za Adorno) pytanie: „Jak możliwa jest poezja, literatura, filozofia po Oświećcimiu?” Adorno nie tylko więc nie wzbrania się przed ciężarem pamięci, ale w tym obciążeniu pamiętaniem widzi podstawowy moralny obowiązek człowieka współczesnego, który

Przechadzki

nie może nie pamiętać, że żyje w erze post-oświęcimskiej; wszystko odtąd ma się podporządkować zawartej w tej pamięci obietnicy, by Zagłada nie uległa powtórzeniu. Jak zatem zmienić świat, jak „urządzić nasze myśli i uczynki” – pyta Adorno – by Holocaust nie był już nigdy możliwy? W tym postępowaniu ukrywa się także wyraźny zamysł teologiczny. Pamięć o Zagładzie nie może wprowadzić zbawić czasu przekłętą, w jakim ta się wydarzyła, nie pozwala jednak, by przeminął on jałowo jako „czas pusty”. Nie chodzi tu więc o teodycę, o usprawiedliwienie Holocaustu w perspektywie metafizycznej, ale o to, by nie utracić wiary w sensowność historii, a tym samym w więź moralnych obligacji, łączącą nas z naszymi przodkami. Jest to wprowadzić – jak twierdzi Walter Benjamin, inny wielki teoretyk pamięci, pochłonięty przez Zagładę – tylko „słaba więź mesjaniczna”, niezdolna do tego, by raz na zawsze zbawić historię, ale też jedyna, która jeszcze stanowi o istocie człowieczeństwa.

Druga linia – bardziej Nietzscheańska w swej istocie, a tym samym, można powiedzieć, bardziej pogańska – wiąże się z nazwiskiem Jean François Lyotarda i jego słynną tezą o „nieprzedstawialności Holocaustu”. Zagłada jest tu wydarzeniem, którego nie sposób przedstawić sobie pojęciowo, a tym samym zrozumieć, stanowi ona nieprzekraczalne wyzwanie dla każdej logiki dziejowej. Teza ta umieszcza się zatem na antypodach twierdzenia, które w swoim czasie stało się popularne za sprawą Hannah Arendt relacjonującej proces Eichmanna, czyli twierdzenia o „banalności zła”. W Zagładzie nie ma miejsca na zrozumiałą, przedstawialną trywialność, jest ona niczym nagła epifania zła z nieludzkiego porządku, nagle objawienie potwornego mitycznego bóstwa, niemającego nic wspólnego z Bogiem żydów i chrześcijan. Teza ta ma jednak dość paradoksalne konsekwencje w odniesieniu do pamięci. Holocaust należy wszak pamiętać jako coś, co wymyka się wszelkiemu przedstawieniu, a więc także zapamiętaniu. W rezultacie ten osobliwy ikonoklazm otwiera drogę Nietzscheańskiej wolności od pracy pamięci, zarazem zwalniając nas od obietnicy, która się na tej pracy opiera: nie pozostawia nam nic oprócz ufności, że samo życie owego strasznego Wydarzenia nie powtórzy.

Filozofia lubi postawy skrajne i wyraziste, ludzka rzeczywistość tymczasem jest zwykle bardziej szara; opisać ten żywiol zmieszania, w jakim naprawdę żyjemy, pozostaje zadaniem literatury. Proza Michała Głowińskiego stanowi doskonały przykład tego, co René Girard nazwał „prawdą powieściową”, obrazem pełnym rzeczywistych komplikacji, nieprzystającym do jednoznacznych schematów filozofii. Bohaterowie rodzinnego miasta Michała Głowińskiego, o których opowiada *Historia jednej topoli*¹, przeżyli szok wojny i Zagłady, ale – ponieważ przeżyli – nie mają innego wyjścia, jak żyć dalej. Ich życie zatem broni się przed pamięcią, by móc trwać, ale też i pamięć domaga się swego, nie godząc się na zepchnięcie w niebyt. Rezultatem jest kompromis: ludzkie, arcyłudzkie rozwiązanie, które psychoanaliza podniosła do rangi podstawowej formuły egzy-

¹ M. Głowiński *Historia jednej topoli*, Kraków 2003.

Bielik-Robson Nie krzywdzić nikogo

stencjonalnej. Niepełna pamięć z jednej i – by znów przywołać Adorno – „poharatane życie” z drugiej strony.

Wszyscy ci dotknięci wielkim cierpieniem ludzie zmagają się z niezrozumieniem tego, co się im przydarzyło, z niemożnością przedstawienia sobie przyczyn zła, które zniszczyło ich świat. Ich pamięć jest jakby p r z e s u n i ę t a: omija ciemne jądro traumy, skupiając się na czymś innym, bliższym, bardziej zrozumiałym, co ów uraz symbolizuje. Niezwykle wzruszająca jest opowieść o Babce autora, zatytułowana *Szaleństwo*: wiele rodzin, które przeżyły Zagładę, zna tę historię – w jakiejś swej części oczywiście – zwykle przemilczaną, niewypowiedzianą, kładącą się cieniem na psychikę następnych pokoleń wyrastających w pobliżu ocalałych. Michał Głowiński jednak postanawia opowiedzieć tę historię – dla niego, jak i dla wielu innych w podobnej sytuacji – oczywiście, a jednak, pomimo swej oczywistości, domagając się opowiedzenia. Powody, dla których to robi, wyjaśnia ostatni refleksyjny rozdział książki, zatytułowany właśnie *Opowiadanie i oczywistość*. Otóż szaleństwo Babki jest niczym innym, jak tylko kompromisowym procesem pamięci. Starsza kobieta, psychicznie krucha jeszcze w młodości, zdradzająca skłonność do stanów lękowych, przeżywa wojnę, ukrywając się po aryjskiej stronie; przez cały ten czas zachowuje się w pełni przytomnie i racjonalnie, nie pozwalając sobie na ataki paniki, które mogłyby okazać się zgubne dla niej i jej rodziny. Właściwa reakcja zostaje więc opóźniona, odbywa się – jakby powiedział Freud – *nachträglich*, czyli po niewczasie i dlatego też jest symbolicznie przesunięta. Najpierw Babka ślepnie, a potem zapada we własny świat urojeń i manii prześladowczej. Za powód zła, którego doznała, podstawia jedyną rzecz, jakiej być może bała się już wcześniej; całkiem świadomie, jedyną, która wydaje się jej bliska i zrozumiała. Wydaje się jej, wie, pamięta, że całe jej nieszczęście wzięło się stąd, że Działek ją opuścił, zostawił samą, zdradził z inną kobietą. Przeżyła lęki istoty skrajnie bezradnej i opuszczonej, ale nie jest w stanie winić za to świata i historii, której nie rozumie – której zapewne nikt dziś do końca nie rozumie – dlatego też winę przesuwana na to, co bliskie, znajome, prywatne. Jej pamięć przybiera charakter syndromu.

Opowieść o szaleństwie Babki nadaje ton wszystkim pozostałym opowiadaniom, to nie przypadek zatem, że to ona otwiera właściwy cykl wspomnieniowy, zaraz po tytułowej *Historii jednej topoli*. Wszyscy małomiasteczkowi bohaterowie Michała Głowińskiego borykają się z pamięcią jako formą szaleństwa, mniej lub bardziej wyrazistego; wszyscy przekładają dezorientujący chaos wielkiej Historii na małe, prywatne wydarzenia i znaki, które w ten sposób nabierają wagi symptomów. Ojciec, który obsesyjnie usiłuje przywrócić bezpowrotnie miniony porządek bytu, domagając się spłat od swych dłużników na podstawie ocalałej, przedwojennej Księgi Kredytowej. Pani Aniela, polska zubożała ziemianka, której wszystkie straty zwały się w jedno: zagubiony mityczny parasol z rączką z czerwonej masy. Wuj Józef, który wyemigrował do Ameryki Południowej i który w czasie swych wizyt w Polsce unika wszelkich aluzji do przeszłych losów swej rodziny, choć ją regularnie, z wielkim nakładem czasu i kosztów, odwiedza. Wreszcie sam autor, który

Przechadzki

za młodu niemal wymazał bezpośrednio wspomnienia o swych wojennych kryjówkach, a jednak nie może uciec przed nagłym, dramatycznym powrotem pamięci. Kiedy koledzy dla zabawy próbują zamknąć go w wagonie kolejowym, przeżywa napad klaustrofobii, w którym cielesnie odżywa pamięć o ciasnocie klatek, w jakich się ukrywał. Przykłady te można by mnożyć. Te – by raz jeszcze użyć formuły Adorno – „poharatane życia” stanowią świetną literacką ilustrację tego, co suchy język psychoanalizy nazywa kompromisem: zawsze wadliwym, zawsze nieudany wyjściem pośrednim między straszną pamięcią a nakazem dalszego życia, rozwiązaniem, które – koniec końców – uszkadza i jedno i drugie.

Jednak sama wola opowiedzenia tej niemej i męczącej oczywistości stanowi tylko o części zamysłu, który przyświecał autorowi; nie oddalibyśmy mu sprawiedliwości, nie wspominając o formie, jaką nadaje on swojej własnej pamięci, tej, dzięki której otrzymujemy relację z Miasteczka. Jest to pamięć łagodna, oczyszczona z niszczących namiętności, wyzwolona z nadmiaru uwikłań dzięki wyobrażonej identyfikacji z perspektywą tytułowej topoli. Opowiadaniom Głowińskiego mogłoby służyć za motto *haiku* Miłosza: „Nie żeby być od razu bogiem lub herosem. Zmienić się w drzewo, rosnąć na wieki, nie krzywdzić nikogo”. W ten sposób autor wykonuje pracę pamięci, której imperatyw nałożył na nas Adorno: przyjmując perspektywę tego szlachetnego bytu, który dba o siebie, nie wadząc nikomu, „urządza swe myśli” tak, by uniemożliwić powtórzenie się zdarzeń, jakie stały się udziałem oszalałej ludzkiej Historii. Wyzwała się tym samym z okowów syndromu, pamięci niepełnej i uszkodzonej, której ofiarą padł jako młody chłopiec, jednocześnie jednak nie popada w stan przeciwny, charakteryzujący się nadmierną, histeryczną wręcz przejrzystością narracji. W opowiadaniach Głowińskiego, pisanych ze szlachetnej perspektywy drzewa, wyczuwam ogromne współczucie dla ludzi zmagających się ze swą przeszłością, a zarazem cichą, implicitną krytykę tych wszystkich form pamięci, które osiągają fałszywą pełnię i przejrzystość za cenę cięć i uproszczeń. Opowiadanie u Głowińskiego służy wydobyciu, a zarazem komplikacji pamięci realnej; umieszcza się jako forma między syndromem, który ginie w mrokach nieświadomego, a mitem, który epatuje nadmierną przejrzystością. Z perspektywy topoli łagodnie górującej ponad poharatanym życiem ludzkim świat jawi się bogaty w szczegóły, które znoszą się nawzajem, uniemożliwiając wyłonienie się kolejnej pewnej siebie, oskarżycielskiej narracji – czy to przeciw złym Polakom, złym Niemcom, czy złym komunistom w o g ó l e. Chłopska rodzina Salamonów, która ocaliła Dziadka autora; Pan Juliusz, dewocyjny katolik i wierny przyjaciel wuja Józefa; ale także Jasza i Maks, dwaj czerwonoarmiści, przyjaciele domu – to postaci, które uparcie przeciwstawiają się wszelkim mitycznym uogólnieniom. Bez wątplenia tę rolę polegającą na komplikowaniu pamięci odgrywa także opowiadanie *Egzamin z filozofii*, pod koniec którego dowiadujemy się, że ów łagodny, niezwykle ludzki egzaminator, przymykający oko na ideologiczną ignorancję studentów to nikt inny, jak tylko Tadeusz Kroński, straszny Tygrys epoki stalinizmu.

Bielik-Robson Nie krzywdzić nikogo

Opowiadania Głowińskiego mają więc charakter fragmentów, które nie chcą być niczym innym, jak tylko fragmentami. Odmawiają złożenia się w jedną przejrzystą całość. Tym samym składają i dotrzymują obietnicy, która – jak twierdzi Nietzsche – wiąże się z realnie dokonaną pracą pamięci: *n i e c h c ą k r z y w d z i ć n i k o g o*, nawet tych najbardziej tępych i nieświadomych, którzy wręcz sami się proszą, by ich winą obarczyć. Taka literatura rzeczywiście pełni funkcję uzdrawiającą – nie chcę powiedzieć, terapeutyczną, bo to budzi zbyt przyziemne skojarzenia. Dostarczając nam języka, w jakim mogłaby się wyrazić rzeczywista praca pamięci, wydobywa nas z podwójnej pułapki syndromu i mitu, czyli pułapki traumy nieprzepracowanej, której nieodmiennym przeznaczeniem okazuje się zawsze repetycja: powtórzenie w przyszłości krzywdy, jakiej się samemu uprzednio zaznało.

Ewa DOMAŃSKA

Autofikcja Joanny Bator

Do napisania tego tekstu zachęciła mnie debiutancka powieść Joanny Bator pod tytułem *kobieta*, w której autorka ukazuje postmodernistyczną kondycję młodej intelektualistki¹. Jest to książka skłaniająca do podjęcia próby stworzenia profilu egzystencjalnego bohaterki i zastanowienia się nad przyjętą przez nią postawą życiową, która jest mi tyleż niepokojąco bliska, ileż uspokajająco obca.

Autorka książki – Joanna Bator – jest przede wszystkim kobietą; warto podkreślić, kobietą pisaną małą literą i dodajmy – specyficznym jej „gatunkiem” – kobietą-intelektualistką. W istocie ma wiele osiągnięć, którymi może się pochwalić² i wskazuje na nie stosując różne sposoby, by przedstawić się czytelnikowi, a tym samym przełamać dystans między autorem i odbiorcą. Na okładce zamieszcza notę o sobie, pozwala oglądać się na zdjęciu, które przesyła komunikat. Tak wyglądam – jestem szczupłą blondynką o melancholijnym usposobieniu, mam trzydzieści kilka lat, nie mam obrączki, czasami splatam ręce w geście obronnym, który chroni mnie przed żarłocznością świata i innych; „jestem kulturoznawczynią i filozofką z wykształcenia, feministką z przekonania, a podróżniczką z wyboru”³. Mimo że znajdujący się na okładce fragment z książki, który zapisany jest odręcznym piśmem autorki (kolejny sposób autoekspozycji, bo przecież na podstawie analizy charakteru pisma można sporządzić portret psychologiczny człowieka) mówi: „nie znajdziesz mnie pod tysiącem nadawanych mi imion”, to podpisany jest konkret-

¹ J. Bator *kobieta*, Warszawa 2002.

² Joanna Bator – doktor filozofii, autorka książek: *Wizerunek kobiety w reklamie telewizyjnej* (1998), *Wizerunek kobiety w polskiej debacie publicznej* (1999), *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza* (2002); stypendystka programu Tempus (Londyn), Fundacji Kościuszkowskiej (Nowy Jork) i rządu japońskiego (Tokio).

³ Z noty biograficznej na okładce książki Bator.

Domańska Autofikcja Joanny Bator

nym imieniem i nazwiskiem „Joanna Bator” sugerując, że to nazwisko jest tylko jednym z możliwych jej identyfikatorów.

Przyciągająca uwagę okładka książki, zaprojektowana przez Macieja Sadowskiego, nasuwa skojarzenia z *Tajemnica patrzy* – pracą polskiej artystki, Alicji Zebrowskiej⁴. W jej filmie widzimy kobiece oko, które w zbliżeniu okazuje się szklanym okiem włożonym w intymność kobiety, otoczonej przyklejonymi rzęsami i ozdobionej makijażem. Na okładce powieści Bator widzimy trzy – przypominające szklane – oczy, które niepokoją przypuszczeniem, że to, co widzimy (czujne, piękne oko), w istocie może być zupełnie czymś innym (koszmarną i budzącą przerażenie *vagina*). Można też widzieć te oczy jako nieludzkie, gadzie, oddające osobowość bohaterki powieści, która dopasowuje się do zmieniających okoliczności jak kameleon. Nasuwa się skojarzenie z symboliką oczu w mitologii – troje oczu u bóstw odnosiło się do stworzenia, zachowania i zniszczenia. I być może takie trójokie bóstwo symbolizuje bohaterkę, która – wymyślając się na nowo na potrzeby kolejnych związków – przechodzi w trakcie ich trwania proces od kreacji do destrukcji, tworząc i niszcząc zarówno kolejne wymyślone „ja”, jak i „innych”.

W uszczypliwej, ale i niepozbawionej racji notatce o *kobiecie*, opublikowanej w „Wysokich obcasach”, Justyna Jaworska – mimo uwagi zamieszczonej na okładce książki, określającej formę pisarstwa zastosowaną przez Bator jako „autofikcja” i mówiącej, że „*kobieta* Joanny Bator nie jest powieścią autobiograficzną, choć niewątpliwie oparta jest na wątkach osobistych” – utożsamia autorkę z bohaterką. Zauważa, że Bator kreuje główną postać na swoje podobieństwo i proponuje w tekście godny pozazdrosczenia wizerunek kobiety pięknej, inteligentnej, czytanej, ironicznej, podróżującej po świecie, mającej romanse, przyjaciół i pieniądze⁵. Istotnie taką interpretację można narzucić tej książce, choć jest to jej powierzchowne odczytanie. Bohaterka książki Bator jawi się jako taka, bo kultura i środowisko zmusza ją do noszenia masek (bądź piękna, młoda, szczupła, roztaczaj wokół siebie atmosferę sukcesu, uśmiechaj się itd.), ale głębsza analiza tekstu pokazuje, że owa maska chroni przed ostatecznym rozpadem najbardziej skrywane „ja”, strzaskane wypadkami życia. Zgadzam się z Jaworską, że Bator „nie zawsze mówi własnym głosem”, a czasami wprost rażą kalki z prac Jacquesa Lacana, Rolanda Barthes’a, a szczególnie Julii Kristewej i Luce Irigaray. W książce wyróżniają się bowiem dwa poziomy: poziom erudycyjny, gdzie autorka daje się poznać jako biegła znawczyni psychoanalizy i feminizmu, oraz pozbawiony kreatywności poziom literacki. Bator nie pisze sobą (do czego nawołuje w swoim feministycznym manifestie Hélène Cixous), ale pisze „innymi”. Można przypuszczać, że autorka nie posługuje się indywidualnym stylem, bowiem go jeszcze sobie nie wypracowała, albo też nie chce się odsłaniać, niemniej – naśladowując styl francuskich badaczek – udało się jej wywołać efekt *écriture féminine*. Tekst faktycznie wydaje się

^{4/} Na temat tej sztuki Zebrowskiej zob. I. Kowalczyk *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Warszawa 2002, s. 219-249.

^{5/} J. Jaworska (notatka o książce J. Bator), „Wysokie Obcasy” 18 stycznia 2003, s. 36.

Przechadzki

przylegać do ciała nie tylko samej Bator, ale i empatyzujących z nią czytelników/czek. Z drugiej jednak strony przeintelektualizowanie i zagęszczenie treści odniesieniami, która bez klucza znajomości teorii przywoływanych w tekście badaczy, nie daje się odczytać, powoduje, że *kobieta* Bator trafia do bardzo określonego grona czytelników, głównie różnego rodzaju „akademików/czek”.

Mimo uwag krytycznych wobec debiutu literackiego Joanny Bator *kobieta* jest książką ważną, interesującą i niepokojącą. To w treści, która narzuciła autorce taki, a nie inny sposób wypowiedzi, upatruję wartość tej powieści. Autorka bowiem stworzyła w niej typ kobiety będącej wytworem epoki postmoderny; polskiej (czy tylko?) intelektualistki, która – jak wielu intelektualistów/ek – pisze „innymi”, gdyż styl ten oddaje jej składającą się z cytatów fragmentaryczną podmiotowość. Jest to osoba egocentryczna, niezależna, „własnowolna”, którą nękają maniakalno-depresyjne cykle.

Mam więc trzydzieści trzy lata, zaczęte dwie książki, środek cyklu, lekką manię idącą w parze z ironicznym poczuciem humoru i delikatnym samozachwytem, mężczyzn, z których przynajmniej jednego dziś Kocham, Bubę, Lemuela i Adę.

(s. 30)

– pisze o sobie bohaterka książki, która nie ma imienia. Jest to osobowość wielowymiarowa o rozproszonej, nomadycznej i „bezdzennej” podmiotowości, która została stworzona z fragmentów przeczytanych książek Nietzschego, Freuda, Lacana, Barthes’a, Kristevej, Irigaray i wielu innych. Wykazuje ona wiele cech wspólnych z przywoływaną w książce „poetką psychoanalizy” – „Mużą Nietzschego. Przyjaciółką Freuda. Kochanką Rilkego” (s. 7) – Lou Andreas-Salomé. To od niej zaczyna się powieść i na niej się kończy. Z podziwem i sympatią narratorka opisuje ją jako kobietę, którą kieruje pragnienie wiedzy, zamilowanie do podróży i introspekcji. Podobnie jak bohaterka książki Bator, Lou zostawia męża, by z nadzieją wiosny ruszać w świat i podobnie jak ona, żyje chwilami (s. 248-268).

Kobieta Bator to *femme mélancolique*, która buduje swoją podmiotowość na ruinach i tworzy się w kolejnych związkach, zdając sobie sprawę z ich tymczasowości. Ileż bowiem razy można przeżywać rozczarowania banalem „kocham Cię”, który – jak pisze często przywoływany w książce Barthes – niszczy miłość w momencie wypowiedzenia tych słów? Mimo to w książce pojawiają się jakże podstawowe dla ludzkiej egzystencji pytania: jak zacząć od nowa? Jak pokochać jeszcze raz? (s. 109). Bohaterka nie pozostawia jednak czytelnikowi złudzeń; każdy następny związek będzie podobny do poprzedniego. Mężczyzna jest jej potrzebny po to, by „mogła jeszcze raz, od nowa opowiedzieć swoją historię. Ładniejszą niż ta, którą opowiadałam jakiemuś mężczyźnie ostatnio, i przedostatnio, i wcześniej” (s. 33). Nie ma bowiem miłości, jest tylko jej niespełnialne pragnienie i dyskurs kochanków, który wywołuje „efekt miłości”.

Odpowiedzią na wielowymiarową egzystencję i na kolejne doświadczenia potwierdzające powtarzające się schematy związków jest kondycja melancholiczna – depresja. Reakcja na Strateż/Brak to jest – jak się wydaje – powód, dla którego bo-

Domańska Autofikcja Joanny Bator

haterka „wymiotuje” tekstem. To, co znajduje się na stronach tej książki, to opis *object* Kristevej. „Bez wymiotu nie ma podmiotu” – czytamy (s. 108). Jej pisanie jest rodzajem egzorcyzmu czy *katharsis*, sposobem czyszczenia pamięci, by zrobić miejsce na nowe wspomnienia. Pisanie jest także terapią, lekarstwem na melancholię (s. 100). Wydaje się, że po postmodernistycznej krytyce podmiotu, nie może mieć on rdzenia, ale książka Joanny Bator pokazuje, iż taki punkt odniesienia, wokół którego oplatają się opowiadania bohaterki, istnieje. Jest nim depresja – która częścię określana w tekście elitarnie brzmiącym mianem melancholii, na równi z cyklicznością wyznaczaną przez pleć bohaterki – determinuje jej życie. Bo bohaterka jest typem maniakałno-depresyjnym, co powoduje, że jej życie nie biegnie na podobieństwo sinusoidy, ale zygzakami, raz powodując euforię, a raz bezsenność i rozpad. Jednak nie leczy się tabletkami, ale poddaje manii, bowiem wprawia ona bohaterkę w stan podobny do narkotykowego odurzenia. Pisz:

Kokainę, o której dużo słyszałam, musiał wymyśleć ktoś, komu opowiadano, jak wyglądał seks w stanie manii i chciał poznać choćby namiastkę tego doświadczenia. Precz więc z tabletkami z litem, którymi straszą mnie medyczne publikacje, ręce precz od moich manii, czubki czulków pod skórą rozkwitają jak kwiaty. [...] Czuję narastającą manię, w którą powoli, nieubłaganie, w już tak dobrze znany mi sposób, przepotwarzał się od wczoraj mój dobry nastrój. [...] Nie pomoże naciągnięta na głowę koldra. Ani zimny prysznic. Ani żadna forma najbardziej wyczerpującej miłości. Pomogłyby małe białe tabletki z dużą zawartością litu, ale nie oddam ich mojej manii, nawet pod groźbą tego, co przychodzi potem, jeszcze nie.

(s. 47-48, 44)

Metafora rozkwitających pod skórą czulków otwiera czytelnika/czkę na współ-czucie z bohaterką. Wielu bliskie jest bowiem doznanie pęknięcia podmiotowości, która z jakiegoś „centrum” neuronami przenosi się pod powierzchnię ciała, rozpraszając się na tysiące ostrych kawałków kłujących każdy milimetr ciała. Uwaga przyjaciółki bohaterki, Ady, że „nie trzeba odstawiać żaluzji, bo świeci w ciemności jak świetlik” i jej pytanie „Masz manię czy jajczkowanie?” (s. 46) – dotyczy właśnie chwili kolejnego rozpadu. Podmiot emanuje światło; cierpi, uchodzi z niego potencjał życia. Kolejne ataki depresji, która stanowi typowy dla współczesności sposób bycia-w-swiecie, niszczy w człowieku „zaległość”, owo – jak pisze Martin Heidegger – „jeszcze-nie”, które stanowi rezerwuuar życia i pozwala się mu odbudowywać. Z drugiej jednak strony metafora „rozkwitających pod skórą czulków” może nasunąć skojarzenie z insektem, bo interpretowana mniej życzliwie bohaterka może okazać się – w jednym ze swoich wcieleń – modliszką. Niestabilna i karmiąca się chwilami kobieta to także nie-dojrzała i egoistyczna dziewczynka, która egzekwując swoją wolność – mniej czy bardziej świadomie – rani ludzi, których angażuje w swe życie. Nie pisze jednak o tym, bo tego problemu zdaje się nie dostrzegać. Książka Joanny Bator jest niepokojąca mimo widocznej ironii, która powinna wprowadzić dystans i zneutralizować pesymizm depresji powodującej kolejne rozpady podmiotowości, odziera czytelnika z nadziei i nie pozostawia złudzeń. Bohaterka miewa mimo to marzenia:

Przechadzki

Bo może jednak, czasem, mam ciągle cień wstydlivej nadziei, że tym razem uda mi się dostać wszystko? Ze książkę pozostanie księciem, a pocałunek nie zmieni go w żabę [...] Że zawieszę na kołku całą tę wiedzę, powieszę za jaja wszystkich Freudów i Lacanów, i z szerokim uśmiechem naiwnej bohaterki kreskówki opuszczę stały ląd, i powędruję w powietrzu, bez ziemi pod stopami.

(s. 40)

Jest jednak pewien stabilny w życiu bohaterki element, punkt odniesienia, który pozwala jej odnaleźć azymut życia i zebrać na chwilę fragmenty – to postać Lułka (Lu-lek), którego dobroć jest heroiczna i który uosabia dom, spokój, odpoczynek, czułość, ukojenie i sen (s. 70). To przed nim bohaterka uchyła swoje najbardziej skryte „ja”, to z nim „powtarzalność nie staje się rutyną”, on ją kąpie i opiekuje się nią podczas ataków depresji, a jednak ciągle od niego ucieka, odchodzi, boi się uzależnienia, widać nie jest przygotowana na stały związek, który narzuciłby jej odpowiedzialność za los drugiego człowieka. Bojąc się dorosłości, wdaje się w kolejne romanse i woli żyć chwilami, oczekując od Lułka bezwarunkowej miłości, tj. takiej, jaką oczekuje się od matki. W zasadzie bowiem, zgodnie z psychoanalitycznymi teoriami, podmiot poszukuje w innym matki.

Książka Bator przepelniona jest postaciami, które są sztuczne i wymyślają same siebie. Uwidacznia się to m.in. w osobie przyjaciółki bohaterki – Buby, która żyje w rzeczywistości internetowej, pozwalającej na przybieranie różnych tożsamości. Większość bohaterów tej książki zachowuje się tak, jakby życie polegało na ciągłym udawaniu, grze, nakładaniu masek, które nie tyle ukrywają twarz (postaci nie mają żadnej prawdziwej twarzy), ale transformują, czyniąc z realnych ludzi postacie dyskursu. Umiejętność autokreacji i szybkiej zmiany ról staje się podstawą funkcjonowania w ich świecie. Pragną „rzeczywistości”, mają nadzieję na uczucia i związki, ale nie umieją się odsłonić, zrzucić kostiumu, obnażyć swoje skryte, słabe „ja”. Nie umieją być sobą, bo tej „sobości” nie mają albo ją zatracili. Wygląda to tak, jakby świat i modelowe podmiotowości przedstawione w tej powieści zbudowane były według teorii postmodernistów. Autorka zdaje się mówić: taki jest świat postmoderny, postfeminizmu, posthumanizmu i takie jest życie w tym świecie, a my możemy się tylko z nim pogodzić i do niego dopasować.

Nie przypadkowo jeden z kochanków bohaterki, Wielki Gatsby, nosi nazwisko tytułowego bohatera powieści Scotta Fitzgeralda. Amerykański prototyp zmienia nazwisko z Jamesa Gatsa na Jaya Gatsby i –

wymyśla sobie takiego Gatsby'ego, jakiego siedemnastoletni chłopak potrafi wymyśleć i tej swojej koncepcji pozostał wierny aż do końca.⁶

Jest to człowiek, który wydaje się być błyskotliwy i interesujący, ale przy bliższym poznaniu okazuje się, że nie ma nic do powiedzenia, a jego opowieści narrator przyjmuje z niedowierzaniem, znajdując w nich wyświechtane wyrażenia i banały, które „wywołują obraz wypchanej trocinami kukły” (s. 86). Wielki Gatsby nosi

⁶: F.S. Fitzgerald *Wielki Gatsby*, tłum. A. Demkowska-Bohdziewicz, Warszawa 1990, s. 130.

Domańska Autofikcja Joanny Bator

jednak w sobie smutek straconej miłości do Daisy, kobiety „która nie dorastała do jego marzeń, i nie ona była temu winna, tylko ogromna siła jego wyobraźni” (s. 127). Daisy nie była z jego sfery. Imponowało mu, że jest dziewczyną z dobrego domu, a fakt, że miała wielu wielbicieli, podnosiło w oczach Gatsby’ego jej wartość. Ten zaś w tym czasie był człowiekiem bez grosza i bez przeszłości.

Brał, co mógł brać, zachłannie i bez skrupułów – w końcu wziął Daisy. [...] Mógł sobą gardzić, ponieważ wziął ją podstępem podając się za kogoś innego [...] z rozmysłem obudził w Daisy zaufanie i poczucie bezpieczeństwa; dał jej do zrozumienia, że jest z tej samej sfery co ona, że jest całkowicie zdolny zaopiekować się nią. W istocie jednak nie miał tych możliwości. ... Prawdopodobnie miał zamiar wziąć, co się da, i odejść – lecz oto stwierdził, że skazał się sam na wędrówkę za Świętym Graalem.

(s. 196-197)

Bohaterka książki Bator opisuje doświadczenia kobiety, która jest w związku z mężczyzną, który podobnie jak Wielki Gatsby w powieści Fitzgeralda po mistrzowsku

wykreował swój wizerunek. [...] A pod nim otchłań, nic, do którego zaprasza mnie jak na bal. Idealny obiekt pragnienia melancholiczki. Pozwoli na chwilę nadać imię temu, co w jej tęsknocie nienazywalne.

(s. 10)

Z jednej strony – jak twierdzi bohaterka – Gatsby wymyśla siebie, a z drugiej – kreuje wizerunek kochanej kobiety, na który projektuje swoje marzenia. „Jestem pustym miejscem, na które inny projektuje swoje sny. Niczym otwarta na jego pragnienie” (s. 13). Bohaterka Bator jest jednak świadoma tych pułapek:

Będziemy odchodzić i wracać. Żadne z nas nie zdobędzie się na szczerłość Któregoś dnia, za rok, dwa, zobaczy we mnie to, co chce widzieć we wszystkich kobietach. Złą siostrę Kopciuszka, która tylko przez chwilę była jego własnością.

(s. 11)

Broni się przed nadmiernym zaangażowaniem w związek.

To się nie uda. Jego okrucieństwo, pośpiech zachłanność, potrzeba innych niż ja kobiet – luster powiększających, a ja jestem krzywym zwierciadłem. ... Taki sadoromantyk. Przecież ja rozumiem. Nie będzie z tego Historii, historyjka co najwyżej, taka, jakie kiedyś zbierało się z gum do żucia Donald.

(s. 173-174)

Gatsby Fitzgeralda za wszelką cenę chce naprawić stratę; chce odzyskać jednak nie tyle ukochany obiekt, ile „jakąś część samego siebie, która zatraciła się w miłości do Daisy” (s. 146). Psychoanaliza wyjaśnia ten mechanizm, odnosząc pierwotną stratę do pragnienia ponownej identyfikacji z matką, co powoduje, iż zewnętrzne obiekty miłości nie są ważne bowiem tym, kogo w istocie człowiek kocha, jest on sam. Tęskni za tym, co zostało pierwotnie odrzucone, dlatego też od-

Przechadzki

czuwa swoją podmiotowość jako wybrakowaną, mając się iluzjami naprawienia siebie przez inkorporację jakiegoś obiektu znajdującego się na zewnątrz. Gatsby – ten u Fitzgeralda i ten u Bator – pada zatem ofiarą swoich własnych iluzji, a ich tworzenie jest w istocie sposobem na ucieczkę od siebie. Jednak podczas gdy Wielki Gatsby Fitzgeralda szuka Świętego Graala, Wielki Gatsby Bator umie już tylko gonić za króliczkiem. Istota niby ta sama, ale wartość zatracona. Problem polega ponadto na tym, że owe ulotne związki (gdzie jedna relacja zazwyczaj bywa terapią na poprzednią), to „związki nadaremne”. Nie wynika z nich nic – jedynie chwile złudnego spełnienia. Miłość (to słowo w książce pojawia się sporadycznie) nie jest ani wzniosłą ideą, ani czymś namacalnym, ale dyskursem – rodzajem języka tworzącym „rzeczywistość” na potrzeby danej chwili. W zależności od inteligencji i wyobraźni partnerów, które pozwalają im się wcielać w kolejne wymyślone role i nadawać sobie różne imiona, związki są bardziej lub mniej ciekawe, bardziej lub mniej pamiętane, a ich ślady z większą lub mniejszą pieczołowitością strzeżone, ale na tym się kończy.

Partnerki związane z Wielkimi Gatsby’mi z książek Fitzgeralda i Bator wyraźnie się różnią i mają do siebie tak, jak epoka jazzu lat trzydziestych do epoki postmoderny lat dziewięćdziesiątych. Choć zarówno Daisy, jak i bohaterka powieści Bator to kobieta silna, dość niezależna i wiedząca czego chce, to jednak w tekście ta pierwsza przyporządkowana jest Gatsby’emu, podczas gdy druga jego sobie przyporządkowuje. Pragmatyczność Daisy jest nieporównywalna z pozbawioną złudzeń bohaterką Bator, dla której miłość jest zabawą w splecione dłonie i wielkie słowa (s. 203), gdzie partnerzy odgrywają rolę w pogoni za króliczkiem. Ich związki są przypadkowe i sfragmentaryzowane, pozbawione *continuum* i oparte na epizodycznych spotkaniach. To „namiętność, która równie dobrze może płynąć z miłości, jak i z przerażenia, że już za późno na miłość” (s. 169). Podczas gdy Daisy przed iluzjami Gatsby’ego ratuje jej pragmatyzm, bohaterkę Bator ocala jej przenikliwość, wiedza i brak złudzeń. Wie bowiem, że szuka w mężczyznach tego, czego dać jej z założenia nie mogą – bezwarunkową miłość matki i brakującą część siebie. Ta świadomość niemożności z jednej strony staje się powodem depresji, a z drugiej – powodem „dumy ze wzniesłego nieszczęścia” (s. 203).

Zachowanie bohaterki *kobiety* cechuje „determinizm przyczynowo-skutkowy”, bowiem wszelkie jej decyzje znajdują wyjaśnienie w psychoanalitycznej diagnozie: jednostka cierpi na niespełnialne pragnienie, Brak, ciągle poszukuje „matki” i dlatego jest taka, jaka jest. Psychoanaliza spełnia bowiem rolę metanarracji, która narzuca pewną wizję świata i człowieka. Tym, co niepokoi w tej książce, jest wspomniany brak autokrytycyzmu i egocentryczność bohaterki. Ponadto nie próbuje ona zrobić nic, by wyjść poza błędne koło powtarzających się jak kobieca cykliczność sytuacji życiowych i wyleczyć się z depresji. Jako znawczyni psychoanalizy zakłada, że jest napiętnowana Brakiem i skazana na melancholię, nie zauważając, że to ona sama zastawia na siebie pułapki. Można wprawdzie założyć, że depresja jest chorobą cywilizacyjną, a melancholia specyficznym tropem charakteryzującym wiek XX, ale wyjście poza beznadziejność kręcenia się w kołko, które od-

Domańska Autofikcja Joanny Bator

czuвам jako czytelniczka, wnosi teoria Melanie Klein, na którą wychodząca z tradycji Lacanowskiej bohaterka się nie powołuje, a która wiele pisała o naprawczej roli melancholii⁷. Oczywiście nie chodzi mi o to, by „leczyć” bohaterkę, ale o to, by wskazać alternatywę interpretacyjną empatyzującym z nią czytelnikom/czkom kuszonym melancholią, która w książce Bator pozbawiona jest zarówno uroku dekadencji, jak i geniuszu kreatywności.

Dla Klein, podobnie jak dla bohaterki książki Bator, niezwykle ważna jest relacja między dzieckiem i matką, która w zasadniczy sposób wpływa na stosunek do świata i innych w późniejszej fazach życia. Dziecko, które na początku traktuje ciało matki jako przedłużenie swojego, w pewnym momencie dostrzega, że ten sam obiekt miłości, który zaspokaja jego potrzeby i pragnienia, jest także źródłem niemiłych doznań (piers karmi, ale i każe czekać). To odczucie rodzi nienawiść i agresję wobec matki. Dziecko niejako zabija matkę w sobie, a tym samym traci to, co w sobie miało najlepszego (strata). Wraz z procesem dojrzewania rodzi się w podmiocie poczucie winy i chęć naprawienia krzywdy (*reparation*). Idea reparacji, naprawy stanowi jeden z najciekawszych motywów teorii Klein, ponieważ to ona właśnie wskazuje na pozytywną potencjalność depresji i wskazuje możliwość przejścia z postawy depresyjnej na reparacyjną. Psychoanalityczka uważa, że postawa depresyjna wiąże się z uczuciem utraty dobrego obiektu w sobie i jednostka, która ma poczucie winy ze względu na uczynioną obiektowi miłości krzywdę, będzie się starała naprawić ową ranę przez akty miłości czynione na obiektach zewnętrznych, co projektowane jest także na jej wnętrze. Przyjęcie odpowiedzialności za stratę oraz poczucie winy jest kluczowe dla podjęcia pracy reparacji. Rodzą one bowiem w podmiocie nadzieję, że nie całe dobro wewnętrzne zostało stracone. Klein podkreśla, że takie akty wymagają czasami dużego poświęcenia wobec danego obiektu zewnętrznego, który staje się symbolicznym przedmiotem odczyniania krzywdy (może to przybrać np. formę pracy charytatywnej czy pracy edukacyjnej). Działania, które mają na celu odzyskanie utraconego dobrego obiektu we mnie, mogą także objawiać się kreatywnością: pisaniem czy tworzeniem dzieł sztuki. W tym sensie praca taka wykonywana przez osobę, którą cechuje postawa depresyjna, będzie zawsze aktem żałoby za dobrym, martwym elementem we mnie.

Bohaterce Bator można zarzucić, że pisanie traktuje jak terapię, pracę żałoby, która ma uleczyć ją samą, ale nie naprawi krzywd wyrządzonych innym i światu. Być może dlatego też inne postaci w książce wydają się papierowymi wytworami dyskursu, którym bohaterka nie może – symbolicznie czy realnie – odczynić krzywdy, a jedynie o nich pisać, tak jakby były pozbawionymi uczuć językowymi tworami. Chciałoby się powiedzieć, że dojrzały/a intelektualista/ka powinien/na przestać widzieć zewnętrzne obiekty jako przedłużenie ciała matki i pozwolić światu korygować swoje teorie, a nie tylko je światu narzucać. Problem bohaterki Bator polega bowiem na tym, że – interpretując świat i innych przez pryzmat psy-

^{7/} Na ten temat zob. także A. Bielik-Robson *Melancholia i ekstaza*, w: *Nuda w kulturze*, red. P. Czaplński, P. Śliwiński, Poznań 1999.

Przechadzki

choanalizy, feminizmu i postmodernizmu – przyjmuje ona postawę jasnovidzącej: ponieważ wie, jaki jest świat i inni, nie daje im szansy zbudowania alternatywnej wizji. I tak, jej kolejne obiekty miłości są stracone od samego początku, bowiem bohaterka dręczona obawą przed możliwością ich utracenia, nie pozwala sobie na otwarcie, ujawnienie najbardziej skrytej części siebie, zakładając, że nie warto, skoro i tak obiekt zostanie stracony. Tym samym bohaterka zachowuje się tak, jakby – używając słów Irigaray – przyszłość miała już za sobą. Stąd też bierze się powtarzalność pewnych sytuacji w jej życiu – są one podobne, gdyż projekując na nie swoją wiedzę, włącza je w pewne schematy interpretacyjne i niejako je klonuje.

Postawa proponowana w tej książce – jak sądzę, charakteryzująca wielu młodych intelektualistów/ek – jest postawą niepokojącą. Legitymizuje egoistyczną i wygodną niedojrzałość, roszczeniowość wobec świata, instrumentalne traktowanie innych oraz pragnienie osiągnięcia wszystkiego. Stąd teoria Klein wydaje się pomocna, bo wskazuje możliwości przyjęcia postawy naprawczej. Jednostka musi jednak wyrazić chęć jej przyjęcia, odczuć winę i pogodzić z tym, że aby coś dostać od świata, należy też mu coś zaoferować, nie oczekując przy tym wdzięczności. Kluczowa jest także krytyczna analiza swoich zachowań, a nie tylko apoteoza kojącego depresję *jouissance*. Lekarstwem na depresję jest bowiem – według Klein – nie *eros*, lecz *caritas*.

Przyjęcie perspektywy Kleinowskiej upoważnia do sparafrazowania Marksowskiej tezy, że „choć psychoanalicy rozmaicie interpretują świat, chodzi jednak o to, by go zmieniać”. Oferuje on nie tylko nadzieję dla papierowych bohaterów powieści Bator, lecz może spowodować poważne implikacje polityczno-społeczne w realnym życiu. Dostrzegł to już Fred Alford, który zaproponował polityczną kategorię „indywidualizmu naprawczego” (*reparative individualism*) jako przeciwwagi dla „indywidualizmu liberalnego”⁸. Dostrzegł to także John Rawls, który o reparacji – choć nie w ujęciu Kleinowskim – pisze w swojej *Teorii sprawiedliwości*. Oczywiście zwracając uwagę na tę kwestię, zdaję sobie sprawę, że wychodzi ona daleko poza problematykę powieści, niemniej mogłaby stanowić ciekawy punkt wyjścia do dyskusji o etyce, tożsamości i narracji. Nie jest to jednak miejsce na podjęcie tego wątku, ponieważ i bohaterka książki Bator do tego nie zachęca. Zbyt jest skupiona na wiwisekcjach własnej duszy, które prócz tłumaczenia jej cierpienia poszukiwaniem matki w innym nie ujawniają jej poczucia winy.

Moim zamiarem nie jest w żadnym razie moralizowanie czy wartościowanie i ocenianie zrekonstruowanego tutaj na podstawie *kobiety* Joanny Bator profilu egzystencjalnego młodej intelektualistki. Wartość książki polega bowiem m.in. na tym, iż uwidacznia niezwykle ważną zmianę paradygmatów, gdzie wyłaniający się odmienny model życia opiera się na społeczeństwie, w którym zanika (i przestaje być potrzebna) instytucja rodziny (żaden z bohaterów nie ma rodziny) i w której

⁸ Zob. C.F. Alford *Melanie Klein and Critical Social Theory. An Account of Politics, Art, and Reason Based on Her Psychoanalytic Theory*, New Haven and London: Yale University Press, 1989.

Domańska Autofikcja Joanny Bator

dochodzi do wyraźnej zmiany ról płciowych (bohaterka jest kobietą wyzwoloną, robi karierę, jeździ po świecie, wybiera sobie kochanków). Choć efektem życia w takiej nowej rzeczywistości jest depresja bohaterki, co może wskazywać na porażkę egzystencjalną sposobów życia promowanych przez feminizm, postmodernizm itd., nie należy negatywnie oceniać „nowe” i za wszelką cenę bronić „starego”. Doskonale bowiem zdajemy sobie sprawę, że owa kondycja depresyjna spotyka równie często kobiety żyjące w tradycyjnym paradygmacie (kobiety zawiedzione, które złożyły swoją przyszłość w ręce mężczyzn i te, ulegające presji oczekiwań społecznych), jak i w „nowym”, ale w autorefleksjach bohaterki niepokoi brak wątków na temat odpowiedzialności. Narratorka zachowuje się tak, jakby bezrefleksyjnie angażowała innych w swoje życie, nie ponosząc za owe – choćby epizodyczne – związki odpowiedzialności. Czyż nie powinniśmy pamiętać, by „nie pożądać bliźniego swego nadaremnie”?

Magdalena KUBAREK

Adonis, Hiob, Mahomet i Święty Mikołaj – interferencje kulturowe w poezji Hajdara Mahmuda

Poezja arabska powstała, zanim jeszcze narodził się islam (622 r.), i sięga swoimi korzeniami okresu wcześniejszego tzw. epoki *dżahiliji* (niewiedzy, ciemności). Wówczas powstają słynne „poematy celowe” (rozwijające się z uwagi na określony cel, który chce osiągnąć autor: wyszydzić kogoś, oplakać, pochwalić) kasydy. Na przestrzeni wieków z kasydy wylaniają się gatunki poetyckie, takie jak: panegiryk, elegia, satyra. Rozwija się tzw. arabska poezja klasyczna, która do modernistycznego przełomu w świecie końca XIX i początków XX w. jest bardzo sformalizowana. Obowiązują określone kanony metryczne i rytmiczne, zasady podziału treści itp. Dopiero po drugiej wojnie światowej powstają pierwsze próby odejścia od tych – wydawałoby się – nienaruszalnych kanonów w kierunku wiersza białego.

Nazik Al-Mala'ika (ur. 1923), awangardowa poetka iracka, jako jedna z pierwszych zaczęła pisać wierszem wolnym, a w swoim dziele *Qadā'iyā aš-ši'r al-mu'āsir* (*Problemy poezji współczesnej*) dowodzi, „że czas odejść od restrykcyjnej dbałości o formę, by dać ponieść się natchnieniu i uczuciom”. To romantyczne hasło – definiujące lirykę jako mowę uczuć i opierające się przede wszystkim na emotywnej funkcji poezji – nadal stanowi podstawowe motto twórców arabskich. Od chwili uwolnienia się od pęt jednego metrum i rymu tzw. nowa poezja arabska rozwija się dynamicznie, ogarnia cały świat arabski, wraz z nią powstają nowe wzory estetyczne, kształtuje się nowy typ wrażliwości. Zmienia się również tematyka utworów, uniwersalizuje, co odzwierciedla tendencje do ujednolicania cywilizacji w dzisiejszym świecie. Podlegając temu procesowi, poezja arabska zachowuje jednak własną specyfikę, orientalne środki obrazowania i bogatą metaforykę charakterystyczną dla literatury Wschodu. Zachodniemu czytelnikowi może wydawać się

Kubarek Adonis, Hiob, Mahomet i ...

obca i niezrozumiała. Pisarze przeważnie dokonują świadomych wyborów i decydują, na ile chcą pozostać wierni swoim arabskim korzeniom. Niektórzy całkowicie zwracają się w stronę zachodnich technik pisarskich, inni ich wyraźnie unikają, jeszcze inni, najliczniejsi, plasują się gdzieś po środku.

Do tego grona zalicza się Hajdar Mahmud (ur. 1938), jordański poeta pochodzenia palestyńskiego. Opuścił kraj ojczysty wraz z pierwszą falą uchodźców po klęsce wojny izraelsko-arabskiej w roku 1948, mając zaledwie osiem lat. Od tego czasu nigdy ponownie nie odwiedził Palestyny. Jego drugą ojczyzną stała się Jordania, w której wychował się, uzyskał wykształcenie, zdobywał pierwsze szlify poetyckie i w której strukturach rządowych pracuje od 1979 roku. Arabscy krytycy mają problemy z jednoznacznym sklasyfikowaniem go. Nazywają go twórcą wierszy okolicznościowych, nadwornym bardem panującej dynastii Haszymidów, piewą potęgi armii jordańskiej czy wreszcie poetą Palestyny. Z pewnością wszystkie te opinie są słuszne. Hajdar Mahmud jest poetą płodnym i wszechstronnym, uprawiającym wiele gatunków liryki, podejmującym różnicowaną problematykę. W jego utworach tradycja miesza się z awangardą, tworząc oryginalną mieszankę będącą indywidualną realizacją współczesnych tendencji w literaturze arabskiej oraz odpowiedzią na kondycję społeczeństwa arabskiego końca XX wieku.

Dominującą rolę w wizerunku artystycznym tego poety odgrywa zaznaczające się wyraźnie w jego twórczości poczucie wewnętrznego rozdarcia. Z jednej strony Hajdar Mahmud stara się pogodzić palestyńskie pochodzenie i wiążące się z nim poczucie solidarności z rodakami na drugim brzegu Jordanu, z drugiej – jako obywatel odczuwa obowiązek lojalności wobec państwa Haszymidów, którego polityka nie zawsze była zgodna z interesem narodowym Palestyńczyków. Zmarły w 1999 władca Jordanii, król Husajn, czynił zakusy, żeby przyłączyć tereny na Zachodnim Brzegu do swojego królestwa. W latach 70. krwawo rozprawił się z oddziałami OWP, mającymi siedzibę na terenie jego państwa. Tak więc pierwsza oś podziału wewnętrznego przebiega wzdłuż „linii” Palestyńczyk – Jordańczyk. Poeta stara się zjednoczyć opozycyjne elementy osobowości w jedną arabską tożsamość. Siłę scalającą tworzy wspólna tradycja historyczno-literacka oraz religia. Dlatego też Hajdar Mahmud czerpie z tych dwóch źródeł inspiracje, odwołuje się do poezji arabskiej, dawnej i współczesnej, nawiązuje do tekstów Koranu i *sunny* – zbiorów opowieści z życia proroka Mahometa. Często wskazuje na swoje powinowactwo duchowe z twórcami *kasyd*, czuje się spadkobiercą dawnej wspaniałej tradycji, kontynuatorem dzieła przodków. W swoich utworach dawne dni chwały i potęgi przeciwstawia współczesnym czasem upadku i pogardy. Pyta:

Bracia Arabowie, co się z nami stało? Jak do tego doszło, że zapomnieliśmy o tym, że kiedyś wszyscy żyliśmy w jednym państwie kalifa, my dyktowaliśmy prawa, decydowaliśmy o losach świata. Dziś nie jesteśmy w stanie odebrać tego, co zostało nam bezprawnie zabrane. Dlaczego nikt nie stanie do walki przy boku naszych palestyńskich braci? Sprzedaliście wolność za amerykańskie subsydia. Ropa zakleiła wam mózgi, straciliście zdolność myślenia, potraficie jedynie liczyć dolary.

Przechadzki

Swój apel kieruje Hajdar Mahmud nie tylko do Arabów. Uważa, że walka o uwolnienie Palestyny z rąk wroga stanowi obowiązek wszystkich wyznawców proroka. Postuluje się więc świętymi symbolami islamu, nawiązuje do sur koranicznych wzywających do walki oraz przedstawiającymi obowiązki *ummy* – wspólnoty muzułmańskiej. Poeta, przywdziewając płaszcz proroka, nawołuje do zawrócenia ze złej drogi, przestrzega przed karą Bożą.

Owa arabsko-muzułmańska tożsamość Hajdara Mahmuda jest poddawana z kolei nieustannej konfrontacji z kulturą Zachodu i na styku tych dwóch światów przebiega druga linia podziału. Tak jak w przypadku pierwszej opozycji, również tutaj zaznacza się tendencja do łączenia i asymilowania przeciwieństw, podkreślenia podobieństw i cech wspólnych tych dwóch kultur. Poeta zdaje sobie sprawę, że żadna kultura nie rozwija się w izolacji. Kultura arabska wyrosła po części na gruncie kultury hellenistycznej oraz kultur Dalekiego Wschodu. To Arabowie ocalili wiele dzieł z piśmiennictwa antycznego, tłumacząc je na język arabski. Przez Hiszpanię wpływy cywilizacji arabskiej dotarły do średniowiecznej Europy i miały istotny wpływ na rozwój nauki i literatury. Islam jest religią, która powstała na gruncie poprzedzającego ją judaizmu i chrześcijaństwa. Z punktu widzenia Arabów stanowi ich rozwinięcie i uzupełnienie. Mahomet kontynuował dzieło Mojżesza i Jezusa. Został zesłany po to, aby naprawić spalone przez ludzi słowo Boże. Jak dowodzi Islam, Żydzi zgrzeszyli pychą ustanawiając się narodem wybranym, chrześcijanie wykroczyli przeciwko pierwszemu przykazaniu ubóstwiając Jezusa. Allah znaczy po arabsku Jeden Bóg Najwyższy i nie jest to, jak twierdzi się w świecie zachodnim, imię jakiegoś innego muzułmańskiego Boga. Islam oznacza oddanie się Bogu, przesłanie pokoju, które odnosi się do wszystkich ludzi, nie tylko do Arabów. Tak pojmuje tradycję i religię Hajdar Mahmud. Czyni z niej czynnik scalający kultury i jednoczący narody. Przy pierwszej lekturze utworów poety można odnieść jednak zupełnie inne wrażenie. W wierszu *Ostatni świadek (Aš-šahid al-ahīr)* tak zwraca się do arabskiego wyzwoliciela Palestyny:

Przybądź jak wyrok losu, podburzając, nienawidząc,
Każdy, kto istnieje jest przeciw tobie, pełen nienawiści

Bądź kosą wycinającą z korzeniami każdy „chwast”
Wszak rozplenili się z nas i wśród nas „chwasty”

Kto nie odpłaca pięknym za nadobne, jest martwy
Kto nie płaci za jedną śmierć dwoma...zgubiony na wieki!!

Ekspresja podmiotu litycznego jest tu zdecydowanie negatywna. Można odczuć silną nienawiść do wszystkiego, co niearabskie. Przy głębszej analizie dochodzi się do przekonania, że jest to tylko pozorne. Spod pierwszej warstwy znaczeń wylania się głębszy sens tego utworu. Na tym poziomie widać skomplikowaną konstrukcję znaczeń, nawiązującą do treści różnych kultur. Trudność odczytywania nie jest związana ze stopniem skomplikowania środków artystycznych – przekształceń se-

Kubarek Adonis, Hiob, Mahomet i ...

mantycznych, służących nawiązaniu do obcych kultur. Ważniejsze są tutaj konteksty kulturowe. Inaczej będzie rozumiał ten tekst odbiorca z zachodniego kręgu kulturowego, a inaczej czytelnik arabski. To, co dla jednego nie jest w pełni zrozumiałe, dla drugiego jest znane i swojskie. Wyraźnie widać tę różnicę już w przypadku stosunkowo prostego tropu, mianowicie porównania. W porównaniu zestawia się ze sobą jakieś dwa zjawiska, z których jedno służy określeniu drugiego. Porównania pozwalają odnieść to, co znane do tego, co nieznanne, abstrakcje sprowadzić do konkretnego, rzecz niewyobrażalną – do wyobrażalnej. Odbiorca zachodni będzie odczytywał porównanie niejako od tyłu, w odwrotnym kierunku, ponieważ bardziej konkretne są dla niego zjawiska zaczerpnięte ze znanej mu rzeczywistości, natomiast abstrakcyjne pozostaje to, co łączy się z wschodnią kulturą. Z pewnością ma to istotny wpływ na ostateczne zrozumienie treści. Oto przykłady:

...Przekonani, że krew popłynie,
jak przybywa święty Mikołaj.

W porównaniu tym płynąca krew stanowi palestyńską codzienność. Ustawicznie dochodzi do zamieszek i ludzie giną na ulicach. Święty Mikołaj to odwołanie do jakości znanych Zachodowi, kojarzy się prezentami, sympatyczną atmosferą świąt. Podstawą zestawienia kontrastowych obrazów jest skojarzenie czerwonego koloru krwi i czerwonego koloru – charakterystycznego dla stroju świętego starca. Dla Palestyńczyka krew jest konkretna, zna jej zapach. Dla niego Święty Mikołaj jest czymś abstrakcyjnym, oglądanym w amerykańskich filmach, obcym tradycji muzułmańskiej. Postać ta funkcjonuje w jego świadomości jako symbol konsumpcyjnej kultury Zachodu, budzi niechęć i skojarzenia z agresywnym przeniesieniem na podłoże arabskie zachodnich obyczajów zapoczątkowanych przez kolonistów, a obecnie kontynuowanych przez media. Dla Europejczyka czy Amerykanina krew jest abstraktem, przeważnie ogląda się ją na szklanym ekranie, natomiast Świętego Mikołaja spotyka na ulicach. Nawet pozornie proste słowa mogą zasadniczo różnić się znaczeniem w przypadku tych dwóch typów odbiorców. Ponieważ inna jest rzeczywistość, inny jest zakres znaczeniowy słów opisujących tę rzeczywistość. Podobne zjawisko obserwujemy w innych porównaniach odwołujących się do elementów współczesnej kultury masowej. W utworach Hajdara Mahmuda pojawia się guma do żucia czy Coca Cola w porównaniach służących wywołaniu dysonansu, wyostreniu kontrastu pomiędzy funkcjonowaniem tych samych zjawisk w rzeczywistości arabskiej i zachodniej.

Inaczej przedstawia się problem rozumienia porównań odwołujących się do mitologii. Są podobnie rozumiane tak samo przez arabskiego i zachodniego odbiorcę. Nawiązania do mitologii nie są liczne w poezji Hajdara Mahmuda w porównaniu z twórczością innych poetów arabskich tak wybitnych, jak Adonis (Liban) czy Salah Abd As-Sabur (Egipt). Haydar Mahmud chętnie eksploatuje egipski mit o legendarnym ptaku Feniksie, który odradza się popiołów. Mit ten został przeniesiony do mitologii greckiej, gdzie symbolizował nieśmiertelną duszę. Dlatego też

Przechadzki

przytoczone poniżej porównanie jest tak samo zrozumiałe dla odbiorcy z zachodniego jak i wschodniego kręgu kulturowego:

Chce obywatela, który w nim mieszka
Niczym legendarny ptak
Pogrzebany ponownie się odradza
I znów pogrzebany z popiołów wstaje
Niepokonany w swej miłości

Metafora odnosząca się do postaci religijnych, których przedstawienie w tradycji muzułmańskiej jest bliskie tradycji chrześcijańskiej będzie dla zachodniego odbiorcy zupełnie zrozumiała. W przypadku istotnych różnic pomiędzy przedstawieniem danej postaci w Koranie albo Ewangelii może dojść do całkowitego niezrozumienia metafory zawartej w tekście utworu. I tak metafora –

Mojżesz, nie uderzaj laską morza, nie rozstąpi się

– jest zupełnie zrozumiała. Mojżesz podobnie przedstawiany jest w obu religiach. Odbiorca uzna ten obraz za wyraz bezsilności i braku wiary w skuteczność podejmowanych wysiłków. Natomiast inaczej w obu kręgach kulturowych przedstawia się Marię, matkę Jezusa. Dla chrześcijan jest matką Boga i Przenajświętszą Panną. Islam odrzuca boskość Jezusa i przedstawia Marię jako matkę proroka. Dlatego też metafora –

Potrząśnij ku sobie pień palmy
Ona ci zrzuci ścianę niewoli.

[stanowiąca parafrazę wersetu Koranu]

Potrząśnij ku sobie pień palmy
Ona ci zrzuci świeże, dojrzałe daktyle.
(*Koran*, sura XIX, wers. 26)

– w tym wypadku jest zupełnie nieczytelna dla odbiorcy nieznającego tekstu Koranu. Opis narodzin Jezusa w Koranie nie ma nic wspólnego z Betlejemską stajenką. Maria, wygnana z plemienia Izrael tuż przed rozwiązaniem, szuka schronienia w cieniu palmy, której owocami się żywi. Obok palmy wypływa cudownie źródło, w którym gasi pragnienie i obmywa nowo narodzone dziecko. Jest to dowód łaski wszechmocnego Boga. Dopiero znajomość tekstu koranicznego pozwala zrozumieć, że wersy stanowią nawiązanie do postaci Marii oraz odczytać sens metafory. Podobnie jak poprzednia metafora dowodzi bezsilności oraz pokazuje brak ingerencji opatrnościowej w losy dzisiejszego świeckiego świata. Inną sytuację ilustruje metafora oparta na ewangelicznym opisie Jezusa wyganiającego kupców ze świątyni:

Gdybym miał
choć część

Kubarek Adonis, Hiob, Mahomet i ...

pieniędzy i funduszy,
co ma mój brat nafiarcz
to kupiłbym
Organizację Narodów Zjednoczonych
ze wszystkim co się w niej znajduje...
chaszce i dżungle [...]
...Poprzewracałbym
Stoly Zgromadzenia Narodowego
Nargile...
Gry Hazardowe...

W tym przypadku arabski odbiorca, nie znając tekstu oryginalnego, będzie miał problemy z odczytaniem sensu tej metafory. Aby ułatwić odczytywanie metafor, Hajdar Mahmud często zestawia obok siebie przenieśnięte zaczerpnięte z własnej tradycji oraz tradycji chrześcijańskiej, mówiąc niejako to samo na dwa sposoby. W ten sposób zwraca się raz do odbiorcy zachodniego, a następnie – do arabskiego. Z jednej strony poeta pragnie dotrzeć do obu odbiorców niezależnie od bariery językowej, z drugiej – takie zestawienia świadczą o podobieństwie systemów wartości występujących w obu religiach oraz o ich wspólnych korzeniach. Widać to, jeśli rozwinieśmy cytowany wyżej przykład:

Zawolałbym głodnych z krajów trzeciego świata...
i dwudziestego,
żeby zjedli reżysera i aktorów
i wypili krew foteli, które jęczą pod ciężarem rozpartych panów
(spróchniałe słupy).
Poprzewracałbym
Stoly Zgromadzenia Narodowego
Nargile...

Gry Hazardowe...

W tym fragmencie zawarta jest parafraza koranicznego zwrotu „spróchniałe słupy” pochodzącego z sury LXIII, wers 4:

Kiedy na nich patrzysz,
Podoba ją ci się ich postacie;
Kiedy mówią to słuchasz ich słów,
A oni są jakby słupami spróchniałymi (wymagającymi podparcia)
Przeto wystrzegaj się ich!

(Koran, sura LXIII, wers. 4)

Treściowo zwrot ten odpowiada chrześcijańskiemu określeniu faryzeuszy – „groby pobielane”. Oznacza hipokrytów, ludzi dwulicowych. Jest czytelny dla muzułmańskich czytelników, natomiast mało zrozumiały dla zachodniego odbiorcy. Kto z nas skojarzyłby spróchniałe słupy z hipokryzją? Dalej umieszcza poeta

Przechadzki

wersy nawiązujące do ewangelicznego opisu Jezusa wyganiającego kupców z domu swego Ojca:

A Jezus wszedł do świątyni i wyrzucił wszystkich
sprzedających i kupujących w świątyni:
poprzewracał stoły zmieniających pieniądze
oraz ławki tych, którzy sprzedawali gołębie.

(Ewangelia wg św. Mateusza, 21, 12)

One właśnie pozwalają nam odczytać sens całego obrazu. Natomiast czytelnik arabski będzie się posiłkował nawiązaniem do Koranu w dopełnianiu treści ewangelicznej metafory.

Kolejną grupą przekształceń semantycznych, w których przejawiają się interferencje kulturowe w twórczości Hajdara Mahmuda, są symbole. Ponieważ symbol nigdy nie ujawnia swego znaczenia, jego odczytanie wymaga większego wkładu czytelnika niż w przypadku innych środków wyrazu. Zostawia inicjatywę odbiorcy, który musi symbol w swojej percepcji niejako dopełnić. Można by się spodziewać, że w przypadku symboli występują duże różnice w ich percepcji. Czy jednak jest tak rzeczywiście? Na podstawie studiowanej przeze mnie poezji sądzę, że nie. Posłużę się tutaj przykładem bogatej symboliki religijnej, występującej w utworach Hajdara Mahmuda. Jako poeta narodu będącego w stanie wojny, walczącego o prawo powrotu na ziemię swych ojców i ponoszącego codziennie ofiary, w swojej liryce patriotycznej często posługuje się muzułmańskimi symbolami religijnymi, widząc w religii istotny czynnik integrujący i jednoczący wyznawców Allaha. Ponieważ trzy wielkie religie monoteistyczne wyrastają ze wspólnych korzeni i rozwinęły się na tym samym obszarze geograficznym, treść właściwej im symboliki jest prawie ta sama, ewentualne różnice zaznaczają się w zewnętrznej formie symboli. Przykładem takiego uniwersalnego symbolu jest Jerozolima. W jednym z utworów tworzy on główny czynnik konstrukcyjny tekstu:

Wszak droga
do Boga
wiedzie z Jerozolimy,
która odległa stąd o moc głosu muezina
i modlitwy żar o pomoc
w kajdanach błaga...
Kto
rozplecie jej panieńskie warkocz
wyzwoli z niewoli?
Kto
usunie but
miażdżący pierś?!
Kto przywróci jej życie?!
Ciekawe kto,

Kubarek Adonis, Hiob, Mahomet i ...

zrobi pierwszy krok w jej stronę,
aby odprawić wieczorną modlitwę
przed jej ołtarzami...
Ciekawe, kto
przywróci blask
na jej prorocze oblicze?!

Muzułmanie
strzeżcie się dnia,
kiedy zapytają was
o świetność waszych miast
i świetność minaretów,
oddanych w ręce oprawców.
Strzeżcie się gniewu bożego,
wszak droga
do Boga
wiedzie z Jerozolimy,
która odległa stąd o moc głosu muezzina
i żar bohatera, o krew jego
krzyczy i wzywa.

Jerozolima jest świętym miastem dla Żydów, muzułmanów i chrześcijan. Papieże w okresie krucjat krzyżowych, nawołując do odzyskania ziemi świętej z rąk najeźdźców, posługiwali się symbolem Grobu Świętego. Syjoniści wykorzystywali Jerozalem do swej koncepcji utworzenia państwa Izrael na świętej ziemi przodków. Personifikowana w utworze Jerozolima żąda krwi wybranka-wyzwolicielea, którym jest poświęcający swe życie *fedain*. Nietrudno dopatrzeć się tu analogii do chrześcijańskiej ofiary krzyża i pierwotnych obrzędów składania ofiar z ludzi jako daniny za przychyłność bogów.

Jeszcze bardziej widoczny jest uniwersalizm symboliki religijnej w przypadku biblijnych alegorii. Alegoria odwołuje się do utartych wyobrażeń społecznych. Występuje przecież wówczas, gdy jakiś znak językowy na stale zastępuje dane pojęcie. Odczytywanie alegorii nie sprawia trudności odbiorcom w obu kręgach kulturowych. Ich funkcjonowanie w języku arabskim i polskim świadczy o wspólnych korzeniach kultur Wschodu i Zachodu. Przykładem jest postać Hioba – alegoria cierpliwego znoszenia cierpienia – z której Hajdar Mahmud uczynił symbol współczesnego Palestyńczyka.

Kamień...
budowla zostaje dopelniona,
kończy Hiob
ze śniegiem wygnania.
Kamień...
wschodzi słońce dla Hioba,

Przechadzki

któremu skradziono warkocze-pustynie niezmierzone,
a oczy odzyskują kolor
i budzi ogień
żar poezji.

Hiob nie powstrzymuje się,
tak jak się wydaje rządzącym
z tchórzostwa,
lecz burze piaskowe
wydały go pustynnym wichrom.
W plecach tkwią miliony ostrzy,
w płucach śmiertelnej trucizny pokłady,
na rękach pęta,
na nogach kajdany,
świat zaciska wokół niego
swą pięść...

Jest chłopcem ukształtowanym
z gliny nieszczęść i głodu,
wyniszczającego pragnienia
i okrążeń wokół Kaby.
Jest numerem,
o którym jeszcze nie pisali elegii poeci (kiedy zginął)
lecz kiedy zmartwychwstanie
pięć jego będzie ogniem
gniewu niszczącym

Palestyński Hiob Hajdara Mahmuda buntuje się, odrzuca bierną postawę, nie chce znosić dłużej niezawinionego cierpienia. Zastosowanie takiego wybiegu artystycznego, opartego na paradoksie, możliwe jest dzięki funkcjonowaniu w świadomości społecznej utartego wyobrażenia o postawie Hioba.

Zasadniczy wpływ na percepcję symboli i alegorii zdaje się mieć źródło, z którego pochodzą. Największe różnice w odbiorze pojawiają się, gdy utwory nawiązują do współczesnych zjawisk kulturowych, co wiąże się z odmienną postawą odbiorcy arabskiego i odbiorcy z zachodniego kręgu kulturowego. To, w czym uczestniczymy, co składa się na otaczającą rzeczywistość, nie pozwala na dystans poznawczy ani obiektywizm. Im dalej cofamy się w czasie (historii), tym wyraźniej widoczne są podobieństwa pomiędzy tradycją i religią dwóch kręgów kulturowych. Różnie rozumiemy nawiązania do Biblii, Ewangelii czy Koranu ponieważ różnie przedstawiają one te same postaci i wydarzenia, ale postaci i wydarzenia są tu jednak tożsame, mamy do czynienia z podobnym systemem dogmatów i wartości, co stwarza wspólną religijną podstawę, do której odwołuje się Hajdar Mahmud. Religie wyrosły na bazie pierwotnych wierzeń ludzkości, których parabolą są mity. Na tej podstawie ludzkość zbudowała różnorodność kulturową współczesnego świata. Dla-

tego też odwołania do mitów stwarzają najmniejsze problemy w percepcji niezależnie od typu odbiorcy i środków artystycznych, które je wykorzystują. Interferencje kulturowe są zjawiskiem mającym swe odzwierciedlenie w różnych przejawach działalności ludzkiej. Wyraźnie zaznaczają się w sztuce i literaturze pozornie odległych społeczeństw. W poezji Hajdara Mahmuda na pierwszy rzut oka obce i zawierające wrogie światu zachodniemu treści stanowią wewnętrzną strukturę utworów. Czasem mylnie odczytywane, czasem pozornie ukryte, stanowią dowód na to, że jesteśmy członkami jednej społeczności ludzkiej. Od naszej gotowości czytelniczej, od tego, na ile sobie ten fakt uświadamiamy, zależy uniwersalność wymowy utworów tego poety. Hajdar Mahmud wzywa w swoich lirykach patriotycznych do walki o wyzwolenie. Nie trudno dopatrzeć się podobieństw do tego typu liryki uprawianej przez poetów zachodnich na przestrzeni dziejów. Są wręcz uderzające, ten sam typ ekspresji zamknięty w nieco tylko odmiennej formie.

Beata KOZAK

Mistrzyni i uczennica – próba utopii

Historia Bettiny von Arnim i Karoline von Günderode ma dwie warstwy albo dwa dna. Pierwsza z nich, ta bardziej powierzchowna, daje się zamknąć w historii ich dość burzliwego związku, a druga zamknąć się nie da. Głębsza historia relacji między Bettiną a Günderode może oznaczać rozważania nad tym, jakiego rodzaju była ta relacja: sentymentalna, wczesnoromantyczna przyjaźń między dwiema pannicami, z których jedna była egzaltowana, narwana i stuknięta, jakbyśmy dziś powiedzieli, a druga chmurna i depresyjna. Czy może było to coś o wiele więcej – może związek erotyczny, ale może siostrzeństwo ducha, budowane w świadomej czy nieświadomej opozycji do braterstwa krwi? I co w relacji Bettiny i Günderode było w ogóle świadome oprócz opublikowania korespondencji między nimi w formie książki? Czy rację ma Christa Wolf, która wydała pisma Günderode i napisała entuzjastyczny esej o obydwu kobietach, niemal je gloryfikujący – czy też kwestia Bettiny i Karoline to tylko jedno wielkie chciejstwo i romantyczna poza zakochanej w sobie Bettiny von Arnim? Odpowiedź na te pytania wydaje się uzależniona od indywidualnego odbioru tej historii. Pokazuje to recepcja pism Bettiny (w mniejszym stopniu Günderode, która popadła w prawie całkowite zapomnienie) wyrażająca stany od lekceważenia i niechęci po entuzjazm i zauroczenie.

Bettina von Arnim, z domu Brentano, urodziła się w 1785 roku. Niemiecki romantyczny poeta, Clemens Brentano, był jej bratem, a jego przyjaciel Achim von Arnim, także poeta, został jej mężem. Miała z nim siedmioro dzieci. Do innych znaczących w literaturze niemieckiej i światowej twórców, z którymi Bettina miała styczność, należał także Goethe. (W tym miejscu należałoby przestrzec przed złośliwym wobec Bettiny jej wizerunkiem, który kreśli w *Nieśmiertelności* Milan Kundera, przedstawiając Bettinę jako miernotę pasożytującą na geniuszu Johanna Wolfganga, pijawkę, która uczepiona jego pleców chce wepchnąć się na Parnas nieśmiertelnych). Bettina była jedną z najbardziej znaczących kobiet wczesnego romantyzmu w Niemczech i wybitną pisarką. Opublikowała kilka powieści w li-

Kozak Mistrzyni i uczennica – próba utopii

stach; najważniejsza to *Korespondencja Goethego z dzieckiem* (1835) – z powodu której sto kilkadziesiąt lat później Kundera tak ją niemiło potraktował; *Wiosenny wianek* (1844) napisany na podstawie korespondencji z bratem; i *Günderode*, wydana w roku 1840, składająca się z listów wymienianych z przyjaciółką w okresie między rokiem 1804 a 1806.

Karoline von Günderode była poetką starszą od Bettiny o 5 lat. Pisała poematy w klasycystycznym stylu i nie należała do romantyków, mimo że przyjaźniła się z wieloma spośród nich. W swojej twórczości była bardzo przywiązana do obowiązującego kanonu estetycznego. Ostatnim z szeregu jej nieudanych związków miłosnych był związek z heidelberskim filologiem klasycznym, Friedrichem Creuzerem, człowiekiem żonatym. Ten zawód miłosny najwyraźniej przeważał szalę i Günderode w wieku 26 lat popełniła samobójstwo, wbijając sobie nad brzegiem Renu nóż w serce. Miało to miejsce w osiemnaście dni po zerwaniu przyjaźni z Bettiną, ale oczywiście nie dowiemy się nigdy, czy zerwanie to także miało wpływ na decyzję Günderode o odebraniu sobie życia.

Bettina i Karoline poznały się u babki Bettiny, jednej z pierwszych pisarek niemieckich, znanej autorki sentymentalnych powieści, z których najpopularniejsza to *Fräulein von Sternheim*. Bettina miała wtedy 19 lat, Karoline – 24. Günderode stała się dla Bettiny powiernicą jej tajemnic i najróżniejszych fantazji, bliską przyjaciółką, nauczycielką stylizowaną na mistrza. Być może znaczenie miał tu też fakt, że w wieku 8 lat Bettina straciła matkę i że wśród gromady bliższego i dalszego rodzeństwa czuła się dość obco. Ale Günderode na pewno nie zastępowała jej matki.

Biografowie Bettiny różnie postrzegają jej związek z Günderode. Ingeborg Drewitz pisze o przyjaźni, a Gisela Dischner – o „namiętnej miłości”. W opisach spotkań obydwu kobiet można znaleźć tzw. „momenty”, kiedy Bettina opisuje, jak odwozili Günderode od zamiaru popełnienia samobójstwa i jak krytykowała jej fascynację śmiercią, wspomina m.in. o „pierwszym pocałunku w usta” czy „pocałunkach w szyję”. Na naszą wyobraźnię może też podziałać to, że w przypiływie rozpaczy czy uczuć Bettina „złożyła tysiąc pocałunków” na miejscu tuż pod piersią, które Günderode pokazała jej jako najlepsze do zasztyletowania siebie samej. Miała to być wiedza pewna, bo uzyskana od chirurga. Ale nie możemy być do końca pewni, czy nie jest to metafora, czy usta Bettiny dotykające miejsca przeznaczonego dla śmiertelności noża nie mają być czymś w rodzaju pieczęci życia, zaklaniem sił życia w przyjaciółce kuszonej przez śmierć.

Tu wkraczamy już w inną przestrzeń między Karoliną a Bettiną, ciekawszą niż zwykle obracanie w palcach faktów z życiorysów, i możemy być pewni, że Bettina na pewno nie zabroniłaby nam wstępu do tej przestrzeni. Wszystkie jej powieści złożone z częściowo od nowa przepisanej korespondencji z ważnymi dla niej osobami – jej bratem, Goethem czy z Günderode – są w gruncie rzeczy wielkimi, kryształowymi zwierciadłami, w których odbijać ma się Bettina, Bettina i jeszcze raz Bettina. O tyle pomylił się Milan Kundera, przypisując jej w związku z *Korespondencją Goethego z dzieckiem* brzydkie pasożytnicze intencje i o tyle nie zrozumieli sensu tych książek ci, którzy dopatrywali się w nich tylko i wyłącznie nie-

Przechadzki

skończonej próżności i zakochania w sobie samej starzejącej się pisarki. Bettina wydała przecież swoją korespondencję z Günderode w 34 lata po jej samobójstwie i ich zerwaniu, a więc w wieku ponad 50 lat. Jej przeglądanie się w Goethem, przyjaciółce czy bracie miało służyć znalezieniu samej siebie, swojej tożsamości – czy może raczej umocnieniu jej oraz utwierdzeniu się w swoich prawdach i uczuciach (bo trudno mówić w przypadku emocjonalnej i krytycznej wobec rozumu Bettiny o racjach).

Bettina przyjęła wśród gromady rodzeństwa na wpół błazeńską strategię przetrwania i ustalenia granic swojej osoby. Przyjęła rolę romantycznego dziecka, Mignon, kobolda, który skacze po szafach, drzewach, dachach i płotach i od najmłodszych lat mości się na kolanach Goethego, pobiera ku przerażeniu krewnych lekcje hebrajskiego i matematyki u „starego, czarnego Żyda”, coś tam pisze, coś tam maluje, sadi kwiatki w ogrodzie, rozmawia z przyrodą tuląc się do ziemi i ogólnie kryje się za maską niepoważnej osóbkki. W ten sposób chciała wyszarpnąć dla siebie ochłap swobody i prowokującymi żartami obronić się przed pytaniami, kiedy w końcu wyjdzie za mąż i zajmie się czymś rozsądnym. Jest jak trąb(k)a powietrzna, w której centrum panuje nie tyle cisza, co rozpacz i samotność. W takiej mniej więcej sytuacji spotyka poważną, stateczną, piszącą ciemne poematy Karolinę von Günderode i znajduje w niej – albo przynajmniej tak jej się wydaje – partnerkę dla swego projektu „romantyzowania świata”. Tak właśnie Bettina przedstawiła siebie samą w opublikowanej korespondencji z przyjaciółką.

Czyni to po to, aby się od Günderode odróżnić. Bardzo łatwo można dać się zwieść jej na pozór bezkrytycznemu uwielbieniu dla starszej, poważnej poetki i nie zauważyć, jak bardzo ważna jest dla Bettiny ona sama. I to nie jako trzpiotowaty Motyl Emil i Makowa Panienka w jednym, ale jako indywidualistka odgraniczająca się od tego, co w Günderode jest jej obce – a jest to głównie fascynacja rozumem i silną, porządkującą wszystko męskością, ubolewanie nad własną, słabą płcią i obsesyjne myśli o śmierci. Mówiąc w skrócie – bycie ofiarą.

Różnicę między nimi oddają wyraźnie ich listy. Styl Günderode jest spójny i wyważony, nie ma w jej listach tak wielu „achów” i „ochów”, jak w listach Bettiny, Günderode jest w swoich listach spokojna, logiczna, dość obojętna w porównaniu z tym, jak Bettina miota się od jednego uczucia do drugiego. Momentami Günderode jest wręcz nudna. Bettina jest w ich związku stroną aktywną i zabiegającą o uczucie i zainteresowanie, a Günderode jest obsadzona w roli dużej dawki środka uspokajającego. W odpowiedzi na listy Bettiny – szalone, bardzo długie, pisane czasem przez kilka dni, pełne wyznań i na pozór nic nie znaczącej paplaniny – Günderode wysyła z rzadka listy o wiele krótsze, pedagogiczne, w których poucza Bettinę, strofuje ją, przywołuje do porządku, próbuje nakłonić do systematycznej nauki. Pisze sucho:

Muszę się strzec, aby mnie nie ogarnęły twoje płomienie. Dziwię się, z jak potężną siłą wszystko porywa cię ze sobą i że to nie niszczy twojego zdrowia, bo jak mi się zdaje, sympiasz chyba niewiele?

Kozak Mistrzynie i uczennica – próba utopii

W jednym z listów Karoline pisze do Bettiny:

Nie weźmiesz mi chyba za złe, że się ciebie trochę boję? ... Nie wiem, może jesteś zabawką złych demonów? [...] Napisz mi jakoś porządnie o tym chaosie i o twoich wariactwach. [...] Pisziesz, że kiedy się zataczasz i jesteś troszeczkę pijana, jest to niewymowny duch? – ależ ty się zbyt łatwo upijasz – bo przecież wino ci szkodzi; piszesz, że nowe źródła języka muszą się otworzyć, żebyś mogła wypowiedzieć swoje myśli. Wzmocnij się trochę albo nie pij tak dużo naraz, gdybyś lepiej się sobą zajęła, język by cię nie zawodził.

O stylu listów Bettiny Günderode pisze:

Posługujesz się językiem, który można by nazwać stylem, gdyby nie to, że klóci się ze wszelkimi normami.

Bettina z lubością umieszcza w *Günderode* wszystkie te połajanki i dydaktyczne uwagi, bo przyjaciółka funkcjonuje przecież jako echo jej aktywności, jako wielkie lustro. Im bardziej stateczna i rozsądna wydaje się Karoline, tym bardziej wyróżnia się na jej tle barwna, rozkochana, nieporządna postać Bettiny. Ursula Liebertz-Grün w swoim eseju *Refleksje o poetyce autorki Bettiny von Arnim* określa zachowanie Bettiny jako komedię, a *Günderode* – jako tragedię. Polaryzacja tych dwóch postaci przypomina powiedzenie o przyciągających się przeciwieństwach. W przypadku Bettiny i Karoline to przyciąganie zaowocowało bardzo ciekawym projektem, który w tytule tego tekstu nazwałam próbą utopii. Na określenie intensywnego związku między tymi dwiema młodymi kobietami można by też użyć takich pojęć, jak eksperyment, pogranicze, krawędź, utopia, krok w stronę Gomory – i jeszcze dalej, na pola poza granicami Gomory – i oczywiście inność. W eseju komentującym powieść Bettiny *Günderode* Christa Wolf napisała:

Ta książka opisuje eksperyment, na który poważyły się dwie kobiety. Podtrzymywały się nawzajem, wzmacniały się, uczyły się od siebie. To „utopia”, oczywiście. Eksperyment nie był kontynuowany. Ale dlaczego dopuściliśmy do tego, że słowo „utopia” zdegradowało się do rangi wyzwiska?

To inność Bettiny nadawała ton ich wspólnemu projektowi i to jej inność i odwaga ten projekt zainicjowały. Bettina świadomie wybrała rolę *outsider*-ki, która porusza się poza granicami tolerancji na dziwactwa i która nie jest nawet z powodu swojej inności nieszczęśliwa. Zdaje sobie dokładne sprawę z tego, co robi, ale jednocześnie nie posuwa się za daleko, biorąc przykład z losu Hölderlina, którego zresztą zawsze broniła przed krytyką „filistrów”. Zachowuje maskę cudownego, nieznośnego dziecka, bo dzięki temu nie musi być ofiarą ograniczających ją układów – zamiast tego woli być osobą aktywną i niezależną, uważaną przez otoczenie za wariatkę.

Jej oryginalność i umiejscowienie przestrzeni swej aktywności na pograniczu sztuki i cudactwa zaowocowały szeregiem utopijnych idei, które z entuzjazmem próbowała urzeczywistniać razem z Günderode. Kiedy próbowała wyperswadować

Przechadzki

przyjaciółce zauroczenie śmiercią, nie ograniczała się tylko do potępienia, lecz próbowała przeciągnąć ją na stronę wykoncypowanej przez siebie nowej religii, religii „radości życia, rozkoszy zmysłowych i humanizmu” – jak nazwała ją Christa Wolff. Religię tę Bettina określiła jako *Schwebereligion*, czyli religię unoszenia albo wznoszenia, lotną religię. Był to projekt zmiany świata, romantyczne przekonanie o niekończącym się rozwoju i przemianie, które nie tolerują wokół siebie żadnych stałych form i ograniczających je ram. W listach do Günderode Bettina pisała:

bo na świecie jest dużo do zrobienia, mnie w każdym razie wydaje się, że nic nie jest na swoim miejscu.

I pewnego dnia wpada na pomysł:

Ach, zróbmy coś naprawdę wielkiego – niech nie będzie tak, że spotkałyśmy się na tym świecie nadaremnie – założmy ludzkości religię, która sprawi, że ludzie poczują się lepiej.

Autorki eseju pt. „*Günderode*” *Bettiny von Arnim jako kobieta utopia* zwracają uwagę na to, że utopia Bettiny jest utopią oddolną, bo punktem wyjścia jej społecznej religii, dzięki której ludziom ma się wieść lepiej, jest indywidualny człowiek, a jej utopia jest możliwa do urzeczywistnienia już w wykonaniu dwóch pierwszych osób – Günderode i jej samej. Wraz z pomysłem nowej uszczęśliwiającej religii przyjaciółki wymieniały „myśli o rządach” (*Regierungsgedanken*); o tym, jak można by wyrzucić świat do góry nogami i to w dodatku z „uśmiechem na ustach”. Günderode z przyjemnością posyłała Bettinie swoje komentarze i pomysły na temat ich wspólnej, nowej religii i przemeblowania świata. Christa Wolf nazwała ich wspólnie wykoncypowane idee *Weiberphilosophie* – babską filozofią, co jednak nie brzmi w jej wydaniu lekceważąco, wręcz przeciwnie.

Bettina, młoda kobieta z bardzo słabo zaludnionej planety Innych, próbowała przeciągnąć delikatnie na swoją stronę Günderode, też z planety Innych, ale z tych słabszych. Związek, który miał służyć praktykowaniu i rozprzestrzenieniu ich uszczęśliwiających idei, nazwały oczywiście związkiem miłosnym (*Liebesbund*). Bettine pisała do przyjaciółki:

Nie umiem tworzyć tak, jak ty, Günderode, ale umiem rozmawiać z przyrodą, kiedy jestem z nią sama ... A kiedy tylko wrócę ... wtedy przysuniemy nasze łóżka blisko do siebie i będziemy przez całą noc gadać, ... i my, filozofowie, będziemy wygłaszać wielkie, głębokie spekulacje, od których stary świat zadrży w swoich zarzewiałych posiadach, o ile się nawet od tego nie wyrzuci. – Wiesz co, ty jesteś Platonem, i wygnali cię hen na zamek, a ja jestem twoim najukochańszym uczniem i przyjacielem Dionem; kochamy się czule i oddałybyśmy za siebie życie, jeśli byłoby trzeba, a chciałabym, żeby rzeczywiście było trzeba, bo niczego nie pragnę bardziej, niż nadstawić dla ciebie głowy... Tak, tak będę cię teraz nazywać, Platonie! – i jeszcze nadam ci imię pieszczotliwe, będę mówiła na ciebie Łabędź ... a ty mów do mnie Dion. Dobranoc, mój Łabędziu, idź spać na oltarzu Erosa.

Kozak Mistrzynie i uczennica – próba utopii

Jest to, jak zauważa z wielkim uznaniem Christa Wolf, jedyny w niemieckiej literaturze związek między dwiema piszącymi, twórczymi kobietami, usytuowany w opozycji do powszechnych związków między mężczyznami, zbudowanych na osi „mistrz – uczeń”. „Cóż za odwaga w rozmowach tych dwóch kobiet!” – pisze Wolf i ma na myśli między innymi pojmowanie przez nie natury, całkowicie różne od tradycyjnego, widocznego chociażby w *Fauscie*, gdzie natura jest lochem pełnym tajemnic, wydzieranych jej przemocą. Tymczasem Bettina i Günderode widzą w naturze „kochanie”, przemawiają do niej czule, pytają ją o samopoczucie, a owoce dojrzewające w ogrodzie babki są dla Bettiny ważniejsze niż ponura i niezrozumiała historia egipskich faraonów. Obie przyjaciółki wymieniają w listach wiele uwag o języku, stwarzają wspólnie nowe słowa, odgrywają role dalekie od codzienności.

Można spierać się o to, która z nich była bardziej inna. Bettina – aktywniejsza, żywsza, kolorowa owca w stadzie filistrów, która wyszła w końcu za mąż, urodziła siedmioro dzieci, zarządzała małżeńskimi dobrami pod Berlinem, wydała jeszcze kilka książek i prowadziła w Berlinie salon artystyczny; czy Günderode, którą artyzm doprowadził do przegranej, która tak bardzo wzięła sobie do serca obowiązujący kanon estetyczny i koncepcję geniuszu, że nie była w stanie iść do końca w ślady Bettiny i „asertywnie” stworzyć sobie swój własny kanon wartości. Byłaby może w związku z tym kanonem wyśmiewana, jak Bettina, ale może nie stałby się dla niej duszącym, zabójczym kaftanem. Christa Wolf pyta w kontekście przegranej Günderode:

Zastanawiam się, czy brak geniuszów żeńskich, nad którym się często, czasem obłudnie, ubolewa, nie wiąże się oprócz okoliczności życiowych także z tym, że nie nadają się do tego, by dopasować się do obrazu geniusza, skrojonego na męską miarę?

Być może jest to odpowiedź na pytanie o przyczyny niepowodzenia utopii Bettiny i Günderode.

Życie dopowiada swoje własne zakończenia. Friedrich Creuzer potępił bliski związek swojej kochanki z Bettiną, którą uważał za wariatkę. Najwyraźniej to na jego żądanie Günderode zerwała tę przyjaźń, zwracając Bettinie wszystkie listy i mówiąc jej w czasie ostatniego spotkania wprost, że pomyliły się co do siebie nawzajem. Jak zareagowała Bettina? Schowała się szybko za maską krnąbrnego dziecka, informując Günderode, że obrała sobie teraz za przyjaciółkę radczynię Goethe, matkę Goethego: „Tak więc pobiegłam do niej i jestem teraz z nią jak dziecko”. Trudno zaprzeczyć, że to zdanie nie rozczarowuje. A może dlatego była to tylko próba utopii, że gdyby nie skończyło się tylko na próbie, utopia nie byłaby utopią.

Maciej MARYL

Przepraszam, czy mogę przypilnować samochodu?¹

Warszawskie śródmieście i jego wąskie uliczki. W ciepłych kolorach. Rządki samochodów prześlizgują się między dość niskimi, ładnymi, zapuszczonymi budynkami. Pobłyskują eleganckie samochody, ludzie chodzą z zakupami, rozmawiają przez telefony komórkowe i życie toczy się powoli. Leniwie.

Kierowcy natykają się w centrum Warszawy na uczynnych ludzi, którzy pokazują im, gdzie można zaparkować i zgłaszają gotowość do przypilnowania samochodu. W przeważającej większości są to ludzie, których aparycja nie budzi zaufania – brudne, zniszczone i często śmierdzące ubranie, zarośnięte, pokiereszowane twarze, które mogłyby stanowić kompendium wiedzy z zakresu chirurgii urazowej. Dla wielu praca na parkingu jest po prostu zakończeniem burzliwej drogi życiowej, jak dla pana Zygmunta z parkingu na Poznańskiej:

– Nie chcę kraść, odsiedziałem trochę, przeżyłem pewne sprawy i chcę na spokoj; i nic więcej.

– Jego kolega Wojtek zauważa, iż większość „parkingowców jest karanych”. „Wiesiek” z Brackiej o swoim kompanie mówi wprost „złodziej”. Ten ze śmiechem zaprzecza, po czym dodaje dość dwuznacznie:

– Robiłem różne rzeczy – i przy komputerach i mieszkaniówki, sklepy, remonty... Odsiedziałem 16 lat w więzieniu.

Najdobitniej tę bezlitosną alternatywę ujmuje pan Grzegorz ze Złotej:

Pilnuję samochodów, bo nie umiem i nie chcę kraść.

^{1/} Wszelkie wypowiedzi parkingowców pochodzą z rozmów, które przeprowadziłem z nimi 14 kwietnia 2003 roku. Rozmowy nagrywałem za zgodą rozmówców. Wypowiedzi przytaczam w formie niezmienionej. Na życzenie mogę udostępnić kasety z nagraniami. Wypowiedzi Tomasza Ziemińskiego, rzecznika Straży Miejskiej, odtwarzam z notatek, gdyż nie zgodził się na nagranie naszej rozmowy. Rozmowę z policją przytaczam z zapisu, którego dokonałem bezpośrednio po zdarzeniu, gdyż dyktafon, który miałem przy sobie, odmówił niesietego posłuszeństwa.

Maryl Przepraszam, czy mogę...

Praca na parkingu jest więc kwestią wyboru, ale jest to raczej wybór mniejszego zła. Większość marzy o jakiejś godnej, nawet słabo płatnej, ale stałej pracy, która znajduje się poza zasięgiem ich możliwości – nie są konkurencyjni. Dużą rolę odgrywają tu wiek (35-60 lat) i niskie kwalifikacje, głównie do pracy budowlano-remontowej lub usługowej, choć nie jest to reguła. Cytowany już pan Grzegorz jest magistrem inżynierem.

Płeć piękna jest wśród parkingowców słabo reprezentowana. Kobiety stanowią około 10-15%, przy czym nigdy nie pracują na własną rękę – zawsze z kolegami. Są przeważnie „dobrym duchem” parkingu. Parkingowcy odnoszą się do nich z kurtuazją i uśmiechem; czasem flirtują. Nie jest to wcale *mobbing*, lecz umilanie sobie przeważnie nudnej pracy.

Ponad połowa parkingowców, z którymi rozmawiałem, to bezdomni. Brak dachu nad głową przeważnie jest jednak przyćmiony w rozmowach dużo większym zmartwieniem, którym jest – swoista choroba zawodowa parkingowców – alkoholizm.

– O ile człowiek by nie pił, to miałby na te jedzenie – przyznaje pan Zygmunt, po czym dodaje z żalem – ale pijemy...

– Na jedzenie mamy k... i na flaszkę. – wykrzykuje dumnie „Wiesiek” – Bo alkoholikami jesteście k... od urodzenia.

Dla większości jest więc parking „cichą przystanią”, gdzie bez żadnych kwalifikacji, w każdym niemal wieku można zarobić na życie nie łamiąc prawa. Niektórzy traktują parking jako poczekalnię i rozglądają się za pracą, podczas gdy inni zadowolają się tym, co jest. Nie wierzą w poprawę swego losu i stoją często tylko po to, by uezierać na flaszkę.

Parkingowcy na parkingu

Parkingowcy dzielą się na dwa rodzaje.

– Są parkingowcy, którzy wędkują, tzn. żądają od razu, żeby zapłacić. Chodzi im o alkohol – zauważa pan Wojtek. „Wędkarze” są zmorą pozostałych parkingowców, takich jak on. Psują im opinię.

– Tu dwóch stoi nurków – muskularny parkingowiec ze Złotej z zadziornym uśmiechem pokazuje rękawem swej schludnej kurtki w stronę „Empiku” – pier...nie coś, upije się i chodzi tak, to obciach robi, to się go przegania.

– Nie można być pijanym – trzeba jakoś wyglądać – podkreśla pan Wojtek. Trzeba być ogolonym. Normalnym człowiekiem trzeba być.

Traktują swe zajęcie jak normalną pracę – są przeważnie dość schludnie ubrani i trzeźwi. Nie oznacza to pełnej abstynencji, tylko spożycie umiarkowane. Różnica w podejściu do zajęcia odbija się na zarobku parkingowców. „Wędkarze” zarabiają przeważnie około 20 złotych dziennie, podczas gdy pozostali parkingowcy dwa razy tyle, czasem więcej.

– Każdy w zasadzie działa solo – mówi pan Bogdan z Lipowej. Zdarzają się jednak lokalne spółki jak – trzech parkingowców ze Złotej, którzy zbierają wszystko do jednej puli, którą dzielą pod koniec dnia na równe części. Spółdzielczość ma często walory prewencyjne – pan Piotr z Poznańskiej trzyma wspólną kasę Zyg-

Przechadzki

munta i Renaty, którzy mają tendencję do szybkiego przepijania zarobku przed końcem dnia.

Innym, równie ważnym czynnikiem jest miejsce, w którym się stoi, czyli rewir. Łatwo zauważyć, iż nie wszystkie punkty w mieście są obsadzone przez parkingowców. Najczęściej spotyka się ich tam, gdzie ruch jest największy – w okolicach centrów handlowych i banków. W rejonach o mniejszym natężeniu ruchu jest zawsze dużo wolnych miejsc i kierowca sam wybierze, gdzie stanie.

Dochodowe rewiry – jak te wokół Galerii Centrum – są ściśle obsadzone przez parkingowców. Funkcjonują tam na zasadzie swoistej umowy społecznej – wspólnie nakładając na siebie ograniczenia terytorialne, delimitowane przez czynniki „naturalne”. Pan Jerzy na przykład działa na terenie „od słupa do słupa”, pan Adam – „stąd do winkla”. Parkingowcy ściśle trzymają się swoich rewirów i nimi zarządzają:

– Tak jak, wie pan, na swojej farmie trzeba się rozejrzeć, co się dzieje – mówi pan Grzegorz. W razie kłopotów mogą liczyć na pomoc kolegów-sąsiadów w myśl muszkieterskiej zasady współpracy.

Dostanie się do zajętego rewiru jest praktycznie niemożliwe. Nowi parkingowcy są przeważnie wprowadzani przez kolegów, którzy dzielą się z nimi swoim terenem, dokonując komasacji gruntów i ponownego podziału. Dzieje się tak nie tyle z altruizmu, co z ograniczonych możliwości parkingowca – trudno pilnować większej liczby samochodów niż kilkunastu (około 15 metrów bieżących parkingu). Pojawiają się problemy z wprowadzaniem nowych klientów i jednoczesnym pobieraniem pieniędzy od innych, o czym wiem z własnego doświadczenia. Ale o tym później.

Inną metodą dostania się do dochodowego rewiru jest przychodzenie w godzinach, w których nie ma stałych parkingowców. Są to jednak przeważnie pory nieatrakcyjne zarobkowo – rano lub późny wieczór – gdy już po prostu nie opłaca się stać. Kiedy jednak stali parkingowcy przychodzą na swój teren, „doskakujący” opuszcza ich rewir. Zasada pierwszeństwa przez zasiedzenie jest respektowana bezdyskusyjnie.

Zajęcie parkingowców nosi wszelkie znamiona normalnej pracy. Zarobkują w określonych godzinach uzależnionych przeważnie od ruchu i czasu pracy publicznych instytucji. Na parkingach położonych blisko centrów rozrywki parkingowcy stoją także wieczorem. W weekendy parkingowcy pracują krócej, a często przenoszą się do bardziej dochodowych rewirów. W te dni klienci są hojniejsi, gdyż nie muszą płacić za parkowanie.

Z godzinami pracy bywa jednak różnie. Zdarzają się karne grupy – jak pod Marriottem, gdzie funkcjonuje system zmian. O określonej porze nowa grupa parkingowców luzuje kolegów. Bywają jednak także tacy, którzy często opuszczają stanowisko pracy i to nie tylko podczas „przerwy” w godzinach 13-15, kiedy to panuje względny zastój. Na przykład pan Bogdan z Lipowej zarzeka się, że stoi w każdy dzień roboczy od godziny 7.30 do 19, a czasem i dłużej. W istocie pojawia się na parkingu dość sporadycznie, pracując raczej w systemie „wędkarskim”.

Maryl Przepraszam, czy mogę...

Podobieństwo ze zwykłym zawodem wzbudza także stosunek wewnątrz grupy. Wspominałem już o współpracy między rewirami. Warto jeszcze napomknąć o ciekawej tradycji pod Mariottem, gdzie podczas świąt, parkingowcy dzielą się opłatkiem bądź jajeczkiem, co przypomina trochę ceremoniał „wigilii biurowej”.

– No, bo to jak jedna rodzina, kierowniku, wiesz, o co chodzi – tłumaczy pan Maniek – Człowiek z człowiekiem musi żyć, bo jak będziemy się kłócić, to będzie tylek.

Jakkolwiek by jednak ich praca nie wyglądała, jak bardzo zorganizowana by nie była – nie są z niej dumni. Jedna kobieta, która odmówiła mi rozmowy, tłumaczyła się wstydem przed wnukami. Podobnie niektórzy parkingowcy reagowali na pytanie, czy mogę zrobić im zdjęcie. Przeważnie odmawiali, żartując, że są „niewyściovu” ubrani lub mówiąc wprost, że to wstyd pracować na ulicy, że ktoś z rodziny zobaczy i wyśmiej. Pracę na parkingu traktują jak ostatni przystanek przed ostatecznym upadkiem – złodziejstwem lub żebractwem. To, co obserwujemy na parkingach, nie zawsze jest zwykłym dorabianiem do flaszki, lecz niepewną i niewdzięczną pracą, która pozwala im utrzymać się na powierzchni.

Parkingowe strategie

Zastanawiające jest, dlaczego takie zajęcie może być dochodowe. Wszak ludzie nie boją się zostawiać samochodów na parkingach niestrzeżonych przez parkingowców, choć jest tam mniejszy ruch i ryzyko kradzieży większe. Dlaczego kierowcy płacą za usługę, której często nie oczekują i bez której łatwo mogliby się obejść? Kluczem do rozwiązania tej zagadki jest znany mechanizm psychologiczny, zwany regułą wzajemności, według której „zawsze powinniśmy starać się odpowiednio odwdziżyć osobie, która nam dostarczyła jakieś dobro”². Czujemy wewnętrzny przymus do wynagrodzenia darczyńcy nawet wtedy, gdy jego prezent nie był przez nas oczekiwany, lub wręcz nie chcieliśmy wcale go przyjmować³. Tymże mechanizmem – w sposób mniej lub bardziej świadomy – posługują się parkingowcy. Prześledźmy ich działanie.

Kierowca próbuje zaparkować samochód w centrum Warszawy, co w godzinach szczytu bywa zadaniem równie niewdzięcznym, jak wymiana koła w deszczu. Na chodnikach rzędy ściśniętych samochodów i żadnego wolnego miejsca. Dodajmy jeszcze nerwowe spoglądanie na zegarek, który nieubłaganie odmierza czas do umówionego spotkania. I nagle zdesperowany kierowca widzi w oddali machającą postać – parkingowiec wskazuje wolne miejsce. Kierowca parkuje tam i pędzi na spotkanie. Często słyszy jeszcze natarczywe pytanie: „przepraszam, czy przypilnować samochodu?” Natarczywość jest jednak raczej domeną „wędkarzy”. Parkin-

² R. Cialdini *Wyrwieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*, przeł. B. Wojciszke, Gdańsk 1999, s. 34.

³ Częstym przykładem działania tej reguły jest akcja członków sekty Hare Krishna na amerykańskich lotniskach, gdzie wręczali zaskoczonym podróżnym kwiaty, po czym prosili ich o drobne datki. Por. tamże.

Przechadzki

gowcy przeważnie ograniczają się do wskazania miejsca lub – jak pan Wojtek – mówią tylko „dzień dobry” i odchodzą.

Ta litościwa zdawałoby się technika, nie męcząca zbyt kierowcy, jest w istocie bardziej perfidna od natarczywości „wędkarzy”. Kierowca nie dostał szansy zrezygnowania z usług parkingowców. Gdy wróci do samochodu usłyszy: „przypilnowany”, lub po prostu natknie się na parkingowca przechadzającego się opodal jak gdyby nigdy nic. Świadomość, iż ktoś wyświadczył mu przysługę, zmusza go do sięgnięcia po portfel. Nie wszyscy oczywiście płacą parkingowcom, ale zauważmy, iż ciężiej jest nam właśnie odmówić zapłaty, niż rzucić „dobroczyńcy” złotówkę⁴. Dlatego też kierowcy próbują uniknąć wpadnięcia w siatkę zależności na samym początku i z reguły wybierają inne miejsce niż to, które wskazuje parkingowiec, jeśli takie jest oczywiście dostępne.

Także strategia „wędkarzy”, choć oparta na zupełnie innych zasadach, nie jest pozbawiona sensu. Korzystają oni tylko z innych mechanizmów socjologicznych, opierając się na swojej aparycji. „Autoprezentacja nie zawsze jest pozytywna. [...] Zdarza się wszakże, że człowiek ma większe szanse osiągnąć swoje cele, kiedy wyrze na otoczeniu negatywne wrażenie”⁵. „Uniform” podkreśla w tym wypadku nędkę, w jakiej „wędkarz” się znajduje i sprawia, iż kontakt z kierowcą nabiera raczej cech aktu jałmużny, niż wymiany „uprzejmości”. Z taką reakcją spotykałem się wielokrotnie, gdy w niechlujnym przebraniu parkingowca przechadzałem się po ulicy Śniadeckich.

Oprócz tych podstawowych strategii parkingowcy posługują się jeszcze kilkoma innymi, jak choćby modyfikacją formy zwracania się do klienta. Są tutaj dwie szkoły: 1) „bezpośrednia” – pan Stefan zwracający się do wszystkich na ty; oraz 2) „uniżona” – którą reprezentuje pan Maniek mówiący kierowcom *per* „kierowniku”. Jest to pusty frazes bez znaczenia, wyzwalający jednakże delikatne, przyjemne poczucie wyższości i sympatię. Trudno powiedzieć, która strategia daje najlepsze efekty. Większość parkingowców preferuje metodę neutralną, zwracając się do klientów *per* pan, czasem z modyfikacjami typu: „pan szanowny”, „pani miła” (czyżby wpływ elokwentnego Jana Rokity?).

Trzeba tu jeszcze rozpatrzyć pod kątem strategii samo zjawisko funkcjonowania parkingowców w statych rewirach. Fakt, iż dany człowiek stoi codziennie w określonym miejscu, sprawia, iż kierowcy zaczynają go poznawać i bardziej mu ufają⁶.

Najoryginalniejszą strategię wymyślił pan Adam spod „Empiku”, który od połowy grudnia rozdawał klientom pocztówki z życzeniami, które dostał od zaprzyjaźnionego drukarza. Podobny zabieg znamy już z działalności wielkich firm,

⁴ Tamże, s. 39.

⁵ M. Leary *Wywieranie wrażenia na innych. O sztuce autoprezentacji*, przeł. A. Kacmająr i M. Kacmająr, Gdańsk 2001, s.18.

⁶ Ciekawe przykłady badań na temat obdarzania zaufaniem zjawisk znanych por. R. Cialdini *Wywieranie wpływu...*, s. 165 i nn.

Maryl Przepraszam, czy mogę...

które zarzucają nas swoimi życzeniami. Parkingowcy dbają o renomę i walczą o klienta.

Pełna gama usług

Parkingowcy kojarzeni są głównie z pilnowaniem. Pilnują niemal wszystkiego, głównie przed „małolatami”, którzy obrywają lusterka, rysują lakier, kradną wycieraczki. Na włamywaczy raczej nie muszą uważać, gdyż – jak buńczucznie podkreśla „Wiesiek” – „Jak tu my we dwóch stoimy, to nikt tu nie ma prawa wejść!” Czasami tylko zwracają baczniejszą uwagę, gdy kierowca powie, że w samochodzie zostawił coś cennego.

Mimo znikomego zagrożenia parkingowcy poważnie traktują swoją robotę, nie chcąc dopuścić, by cokolwiek stało się z samochodem, bo wtedy rewir traci renomę i klienta. „Wędkarze” mają do pilnowania stosunek niejasny, o czym świadczą częste nieobecności. Oprócz pilnowania, parkingowcy dyrygują ruchem, o czym była już mowa. Ponadto wykonują drobne usługi na życzenie klienta, jak przeniesienie ciężkich zakupów czy wykładziny. Panowie spod „Mariotta” ochoczo wskażą drogę do stręczyciela. Są to jednak sytuacje sporadyczne.

Interesującą i dość ukrytą sferą działalności parkingowców jest obsługa parkingów objętych stołecznym systemem płatnego parkowania. Kiedyś parkingowcy wykupywali bilety parkingowe – tzw. „kartki” – i wkładali kierowcom za wycieraczki, gdy pojawiali się kontrolerzy. Jednakże od czasu, gdy weszło nowe zarządzenie, „za wycieraczką się nie liczy” – jak mówi anonimowy parkingowiec z Brackiej. Wraz z „Wieśkiem” zbierają więc stare bilety od odjeżdżających kierowców. Jeśli „kartka” jest jeszcze ważna – oferują ją następnemu, jeśli nie – zachowują na później. Gdy jakiś kierowca dostanie mandat WaParku za brak ważnego biletu⁷, zgłasza się do parkingowców i jeśli mają „kartkę” z tego dnia i godziny – odkupuje ją od nich. „Wiesiek” – jak mówi – zarabia na takiej transakcji na ćwiartkę (około 10 zł). Pan Maniek również świadczy takie usługi, tylko lepiej mu płać (20 zł). Co więcej, razem z panem Włodzimierzem mają własny mandat WaParku, który wkładają za szybę zaprzyjaźnionym kierowcom. Wszak kontrolerzy nie zajmą się „ukaranym” samochodem. Gdy klient wraca, pan Włodzimierz zabiera swój mandat z powrotem.

Równie ciekawym procederem, o którym parkingowcy mówią niechętnie, jest osobista umowa ze stałymi klientami, na mocy której kierowca zostawia lekko uchyloną szybę, a parkingowcy wrzucają mu do środka bilet, gdy zauważą nadchodzących kontrolerów. Parkingowcy wyświadczają kierowcom również pożądane usługi, ratując ich od ponoszenia dotkliwych kar za parkowanie. „Wędkarze” nie nawiązują takich kontaktów z kierowcami i nie świadczą w zasadzie żadnych dodatkowych usług.

^{7/} Kara wynosi 50 zł, a w przypadku nieuiszczenia kwoty w terminie na samochód zakładana jest blokada – tzw. „kajdany” – której zdjęcie kosztuje dodatkowo 80 zł.

Przechadzki

Nasz klient, nasz pan

Powyższe przykłady współpracy kierowców z parkingowcami świadczą o zaakceptowaniu sytuacji przez tych pierwszych. Wynajmują parkingowców do prostych prac niczym pomocników do wszystkiego – swoistych służących.

– Ludzie się cieszą, że tu jesteśmy, bo tu nie ma żadnych włamań do samochodów, żadnego nic. Wie pan, o co się rozchodzi – mówi pan Adam, który ma kilku stałych klientów, podobnie jak grupa z Poznańskiej. Wszyscy oni rzadko narzekają na ludzi, którzy – jak sami twierdzą – przeważnie im nie odmawiają. Pan Maniek jednakże powtarza – Zależy od człowieka. Różnice zaczynają się już na poziomie pieniędzy – parkingowcy zgodnie twierdzą, iż nie da się przewidzieć wysokości zapłaty:

– Nieraz taki przyjedzie „figo-fago” i 40 groszy mi dziś dal – opowiada parkingowiec ze Złotej – Z malucha da nieraz 5 złotych, a z Mercedesa 40 groszy!

Równie trudno ocenić, jaka będzie reakcja kierowcy.

– Niektórzy kierowcy są zadowoleni z naszej pracy, większość – mówi pan Marek. – Ale są i tacy, co potrafią się perfidnie odezwać, wprost wulgarnie „Po co, ch... machasz”, albo takie rzeczy. Generalnie to trudno przewidzieć, jak się kierowca zachowa.

Pragnąc uzyskać informacje z pierwszej ręki, zdecydowałem się na eksperyment. Przebrawszy się w brudne, stare ubranie udawałem parkingowca na ulicy Śniadeckich, obok placu Konstytucji. Ruch w tamtym miejscu jest dość umiarkowany, dzięki czemu rewir był od wielu miesięcy opuszczony. Na brak kierowców nie mogłem jednak narzekać i szybko ograniczyłem pole działania do kilkunastu metrów, by móc sprawnie dyrygować ruchem. Wskazywałem wolne miejsca, kręciłem się po ulicy, pytałem, czy przypilnować samochodu, pokazywałem, gdzie jest parkometr. Po dwu i półgodzinnej obserwacji – przerwanej interwencją policji – udało mi się wyodrębnić cztery, jak sądzę, podstawowe typy kierowców:

Pierwszy typ charakteryzuje postawa asertywna. Są to ludzie o zdecydowanej postawie względem parkingowców, którzy, nie patrząc na mnie, twardo urywają rozmowę krótkim: „nie” lub „nie, dziękuję”. Stosunek ten można by porównać z traktowaniem, na jakie narażony jest zbyt natrętny komiwojażer – słabo maskowana wrogość. Można tu też zaklasyfikować kierowców ignorujących pytanie, odwracających się plecami.

Drugi typ to ludzie, u których uruchamia się pewne poczucie winy. Może wywołane opisywaną już odmową wzięcia udziału w kulturowej wymianie przysług? A może była to po prostu litościwa reakcja na mój oplakany strój? W każdym razie ten typ kierowców odrzucał moją propozycję, podając przy tym jakieś uzasadnienie, typu: „nie ma czego pilnować”, „byłoby lepiej, gdyby ukradli tego grata”, „ja na krótko”, „mój samochód cały czas tu stoi”. Absurdalna wymowa połączenia dwóch ostatnich, krańcowo różnych wypowiedzi, uzasadniających to samo posunięcie świadczy o konstruowaniu argumentów na użytek chwili, tylko po to, by okraszona nimi wypowiedź załagodziła dyskomfort mówiącego.

Maryl Przepraszam, czy mogę...

Trzeci typ, stanowią kierowcy zgadzający się na usługę niejako z przymusu, bez większego przekonania. Wydawało mi się, że po prostu jest im głupio odmówić.

Czwarty, ostatni typ to ludzie, którzy życzliwie przyjmują usługę i często nawiązują kontakt. Pytają np. „czy dobrze tu pilnujecie?“, „czy będzie tu pan stał cały czas?“ itp. Wydaje się, iż świadomie decydują się na usługę, choć niewykluczone, że jest to po prostu efektywne wykorzystanie sytuacji, przed jaką stawia nas reguła wzajemności.

Rozważania nad motywami zgody klientów i pewną fraternizacją z obserwatorem, naprowadziły mnie na trop kolejnego motywu ich działań. Wedle obiegowej opinii krążącej po Warszawie, parkingowcy mszczą się na tych, którzy odmówią im zapłaty, zarysowując lakier gwoździem. Gdyby to była prawda, mielibyśmy do czynienia z kupowaniem spokoju i zwiększaniem gwarancji bezpieczeństwa, poprzez życzliwe odnoszenie się do parkingowca⁸.

Faktem jest, iż – jak powiedział mi rzecznik Straży Miejskiej – nie zgłoszono, ani nie odnotowano żadnego aktu wandalizmu ze strony parkingowców. W świetle tego wszystkiego, co już pisałem – nie może to dziwić. Parkingowcy szukają spokoju i dbają, by ich rewir uznawany był za bezpieczny, a oni sami – obdarzani zaufaniem przez stałych klientów.

Na tropie parkingowców

Generalnie parkingowcy nie narzekają na kontakty z Policją i Strażą Miejską. Pan Wojtek zauważa, że „czepiają się” raczej „wędkujących”. Parkingowcy są jedynie spisywani przez Policję, która sprawdza, czy nie są poszukiwani:

– Lekcje muszą na nas odrobić – wzdycha pan Maniek – chociaż i tak nas znają.

Nie przepędzają parkingowców – „oni umyli ręce” – zauważa pan Marek. A kiedy przestali interweniować? Pan Jerzy z Alei Jerozolimskich sugeruje, że od czasu wojny z Irakiem. Tomasz Ziemiński, rzecznik Straży Miejskiej, tęgi, lysawy i elokwentny mężczyzna, potwierdza, iż „są ważniejsze rzeczy”, jeśli chodzi o bezpieczeństwo stolicy. Straż nie zajmuje wyraźnego stanowiska względem parkingowców: „strażnicy indywidualnie dostosowują swe działania do sytuacji”. Generalnie, jak zauważa, parkingowcy robią dobry uczynek – „co jest chwalebne” – i problem zaczyna się dopiero, gdy zdecydowanie żądają zapłaty lub zakłócają porządek, zachowując się głośno i wulgarnie w stanie nietrzeźwym. „Wędkarze” nie mają więc dobrych stosunków ze Strażą. Są jednakże świadomi, iż nie łamią prawa, stojąc na parkingu.

– Aluzje mają – zaperza się „Wiesiek” – O, niech spier...! I tak prawnego żadnego podejścia nie mają!

Niemniej jednak parkingowcy czują się wyraźnie nieswojo, gdy policja lub Straż Miejska pojawiają się w ich okolicy. Większość zawiesza działania, ograni-

⁸: W kwestii problemów z interpretacją podobnych oświadczeń por. S. Fish *Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki*, przeł. M. Smoczyński, w: M. Fish *Interpretacja, polityka, retoryka*, red. A. Szahaj. Kraków 2002, s. 37-40.

czając się do dyskretnego przechadzania się po chodniku i cichego nagabywania kierowców, by nie przyciągać uwagi patrolu. Podobnie zachowywałem się i ja, gdy na mojej ulicy pojawiła się para policjantów w odblaskowych kurtkach. Bacznie mi się przyglądali z drugiej strony jezdni i, gdy zagadnąłem jakiegoś kierowcę, ruszyli w moją stronę. Poprosili o dokumenty. Otwarcie się przyznałem, iż takowych nie posiadam.

– W takim razie – odparli – poprosimy na bok. – Udaliśmy się więc na chodnik, gdzie dyskretnie odcięli mi drogę ucieczki, ustawiając się tak, że stałem między nimi. Podałem swoje dane osobiste, nie przyznając się bynajmniej, iż jestem studentem prowadzącym badanie, by na własnej skórze poznać zachowania policji względem parkingowców. Podczas gdy jeden z nich sprawdzał przez krótkofalówkę moje dane, drugi bacznie lustrował mnie wzrokiem.

– Czy ma pan przy sobie jakieś środki odurzające? – zapytał podejrzliwie.

– Nie! – odparłem zaskoczony, dodając pojednawczy żart – O ile papierosy nie są środkami odurzającymi.

Żart nie spotkał się z uznaniem i zostałem poproszony o opróżnienie kieszeni. Wyciągałem różne rzeczy, machając nimi przed nosem policjanta. Z wyraźnym obrzydzeniem macał opuszkami palców zagłębienia mej kurtki, pytając podejrzliwie, czy „nie ma jakichś ziółek”. Drobiazgowo przeszukał nie doprowadziło do wykrycia u mnie telefonu komórkowego (skąd u parkingowca telefon?) ani dyktafonu schowanego w kieszeni spodni i 15-centymetrowego mikrofonu ukrytego pod bandażem na lewej ręce. Środków odurzających nie posiadałem.

Z powodu przeciążenia sieci, policjant nie mógł sprawdzić, czy nikt mnie nie ściga. Zadowolił się wobec tego ustną deklaracją i kazał iść z tej ulicy, bo jeśli znów się spotkamy – „porozmawiamy inaczej”.

– Jak to? – nie kryłem zdziwienia – Dlaczego? Przecież jestem w porządku, niczego złego nie robię...

Policjant objaśnił mi, że muszę stąd iść, bo mieszkańcy od dłuższego czasu skarżą na mnie, że chodzę po ulicy i kręcę się między samochodami. Nie powiedziałem, że od chwili, kiedy pojawiłem się tu po raz pierwszy, minęły zaledwie trzy godziny. Nie ustępowałem. Łamięcym się, łzawym głosem przekonywałem, że nikomu nie szkodzę, że pomagam wjechać, że przypilnuję...

– Od pilnowania to jesteśmy my – zbijali me argumenty.

Zgodziłem się, ale podkreśliłem, że ja tu stoję cały czas, że jak jest stłuczka, to spiszę numery, że nie wymuszam, że jak ktoś nie chce, to nie musi korzystać z mych usług itp. Doprowadziłem do tego, iż policjanci zaproponowali, że się „umówimy” – mogę tu stać, ale jak będą szli, to mam odchodzić tak, żeby mnie nie widzieli. „Zrozumieliśmy się?”. Z radością przystałem na ten salomonowy wyrok i ukryłem się w bramie.

Jestem świadomy, iż zasadnicze podejrzania policjantów wzbudził mój młody wiek w połączeniu z wykonywaną pracą. Zastanawia jednak samo podejście do zjawiska parkingowców, mimo iż w niczym nie zawiniłem, kazali mi opuścić rewir, otwarcie przyznając, iż takie mają wytyczne (tego nie udało

Maryl Przepraszam, czy mogę...

mi się zweryfikować). Nie wiadomo, jak podejść do parkingowców, doraźnie więc usuwa się ich z ulic.

Powracająca kartka

Niektórzy parkingowcy nie lubią się z pracownikami firmy WaPark – organizatorem i zarządcą stołecznych parkingów.

– A przypier...ją się czasami – mówi „anonim” z Brackiej. Każą mu wyrzucać „kartki”, które zbiera z myślą o kierowcach, którzy będą chcieli anulować mandat. Sprzedawanie zużytych biletów z pewnością zmniejsza wpływy firmy z kar. W biurze WaParku nie chcą jednak nawet o tym rozmawiać tłumacząc, że ten problem ich nie dotyczy i nie mają nic do powiedzenia w sprawie parkingowców. Pozostali parkingowcy nie narzekają na kontrolerów WaParku – jedni i drudzy zajmują się swoją pracą. Nie kryją jednak niechęci do systemu płatnego parkowania w Warszawie:

– Dla mnie to jest zdzierstwo – obrusza się pan Wojtek zauważając, iż parkingi są w złym stanie, często nieodśnieżane zimą. – Nie wiadomo, gdzie te pieniądze idą. Podobnego zdania jest pan Marek, który zarzuca WaParkowi, iż bierze pieniądze za nic.

– Parkometr nie upilnuje samochodu – konkluduje pan Wojtek.

Parkingowcy szczycą się tym, iż nie wyłudniają pieniędzy. Jeżeli coś dostaną, to jest to w ich oczach gratyfikacja za wykonaną pracę. Mniejsza o to, czy pożądana, czy nie. Wygląda na to, iż kierowcy płacąc podwójne ceny za parking (część za bilet, część dla parkingowców), tylko połowę przeznaczają na prawdziwą usługę. Tylko którą połowę?

Parkingowcy tęsknie myślą o modelu łódzkim. W Łodzi na ulicach bilety sprzedają „żywi ludzie”, nie różniący się zbyt od warszawskich parkingowców.

– My to i tak byśmy nie dali rady dlatego, że większość parkingowców jest karanych i nie może człowiek karany mieć z pieniędzmi do czynienia, bo wiadomo – trzeba na koniec dnia się rozliczyć, a takim się nie wierzy – wzdycha pan Wojtek, po czym szybko dodaje – i tak bym nie opuścił tego parkingu, i tak.

Andrzej SKRENDO

Dwa typy krytyki etycznej i ich pogranicze

Dwa typy krytyki etycznej i ich pogranicze – oto mój temat. Pierwszy typ odwołuje się do filozofii Emannuela Levinasa, drugi – Richarda Rorty’ego. Aby pokazać pogranicze obu typów, odwołam się do propozycji składanych przez Michała Pawła Markowskiego. Wiem oczywiście, że *new ethical criticism* posiada wiele źródeł. Ograniczam się do Levinasa i Rorty’ego tylko dlatego, że ich myślenie o etyce daje się opisać jako rodzaj opozycji. Wedle pierwszego, inność nigdy nie zostanie przyswojona i właśnie ta niemożliwość jest warunkiem możliwości istnienia etyki. Wedle drugiego, postawa etyczna polega na nieustannym przyswajaniu inności. W perspektywie Levinasa mówienie o inności jest katachrezą – praktyką nazywania za pomocą znanych słów tego, na co słów nie ma. Rorty zdaje się sądzić, że może być tylko synekdochą, gdyż opiera się na relacji części i całości. Zobacz w tym, co obce, element kultury, do której sam przynależysz – oto „imperatyw katagoryczny” Rorty’ego.

Levinas, aby opisać wyjątkowość Innego, mnoży odróżnienia. Przede wszystkim odróżnia Innego od Toż-Samego. Nie istnieje między nimi żadna styczność ani kontakt, są od siebie zupełnie niezależni. W książce *Całość i nieskończoność* oddziela potrzebę od pragnienia – potrzeby można zaspokoić, pragnienie ma charakter metafizyczny i zaspokoić się nie daje. Jest bowiem pragnieniem bycia „gdzie indziej”, tęsknotą za krainą, w której nigdy nie byliśmy i z której – mimo to – czujemy się wygnani. W *Inaczej niż być lub ponad istotą* twierdzi, że inność nie pozwala się uchwycić jako inne bycie, lecz tylko jako inność inna od samego bycia. Raz jeszcze podkreśla też różnice między ontologią a metafizyką, między Heideggerowską opozycją „bycie – byt” a własną koncepcją Innego, który sytuować ma się przed tą opozycją. Levinas wymyśla tak wiele dystynkcji, aby ukazać bezwarunkowość nakazu, który nakłada na mnie Inny. Uważa bowiem, że obliuguje nas tylko taki obowiązek, jaki został nam narzucony. Każda służba, którą podejmujemy z własnej woli, jawi się mu jako przejaw egoizmu. Gdy mówi o Innym, twierdzi, że Inny nas

Skrendo Dwa typy krytyki etycznej...

nachodzi, nawiedza, opętuje, podporządkowuje sobie i czyni z nas swego zakładnika. To nie ja konstytuuję Innego mocą swej-podmiotowej władzy, lecz przeciwnie – to on konstytuuje mnie jako podmiot, narzucając mi wymóg nieskończonej odpowiedzialności.

Levinas – jak podkreślają niemal wszyscy jego komentatorzy – boryka się z językiem. Jak bowiem wypowiedzieć inność, aby jej nie zredukować do toż-samości? Jak mówić o tym, co jest ponad lub przed byciem, skoro nasz język zbudowany został na czasowniku „być”?¹ W szkicu o Celanie Levinas pochwała autora *Fugi śmierci* za to, że jego wiersze mieszczą się na poziomie presyntaktycznym i prelogicznym. Co – jak dodaje – stanowi dziś normę². Poezja jest zatem potrzebna Levinasowi z powodu swego antyesencjalizmu. Jego filozofia spełnia się i niejako domyka we wskazaniu na literaturę jako język Innego.

Pochwała literatury wieńczy również myślenie Rorty'ego. Rorty jest przeciw esencjalizmowi – za historyzmem; przeciw filozofii – za powieścią; przeciw argumentacji – za redyskrypcją. Literatura wydaje mu się najważniejsza, ponieważ rozszerza i wzmacnia nasze doświadczenie moralne, pozwala nam bowiem zaznać sytuacji, których normalnie nie moglibyśmy zaznać. Odwołuje się do naszej wyobraźni, rozwija ją i umożliwia wczucie się w przeżycia obcych. Zwiększa naszą ludzką solidarność, poszerza grupę, do której odnosimy zaimek „my”. W *Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth-Century America*³ Rorty odróżnia reformistyczną lewicę sprzed lat 60. od lewicy współczesnej. Ta wcześniejsza skupiała się na opresji mniejszości i głosiła pogląd, że wszyscy są równi niezależnie od koloru skóry. Dzisiejsza powiada, że z szacunku dla siebie i dla różnic dzielących Amerykanów, Stany Zjednoczone nie powinny tworzyć kulturowego tygla. Rorty tęskni za tą wcześniejszą. Oskarża więc politykę tożsamości (*identity politics*), rdzeń dzisiejszej lewicy kulturalnej, o to, że dyskredytuje poczucie wspólnoty, bez którego nie może istnieć Ameryka i bez którego niemożliwa staje się wszelka zmiana socjalna i polityczna⁴.

^{1/} E. Levinas, nawet gdy przedstawia tę trudność, czyni to w sposób trudny (*Inaczej niż być lub ponad istota*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 2000, s. 18); „*Inaczej niż być* wypowiada się w mówieniu, które musi także od-mówić [*se de dire*], aby w ten sposób wyrwać *inaczej niż być* temu, co powiedziane, w którym *inaczej niż być* zaczyna już znaczyć tylko *być inaczej*. Czy owo ponad byciem, które wypowiada filozofia – i które wypowiada ona z mocy samej transcendencji *tego, co ponad* – wikła się w formy wypowiedzi służebnej bez szans na pozbycie się tego brzemienia?”

^{2/} E. Levinas *Paul Celan. Między bytem a innością*, w: tenże: *Imiona własne*, tłum. J. Margański, Warszawa 2000, s. 48.

^{3/} R. Rorty *Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth-Century America*, Cambridge-Harvard UP, 1998.

^{4/} Podejmuje zatem pewne idee konserwatywne, które wcześniej pojawiły się w takich książkach jak *The Disuniting of America* Artura Schlesingera Jr. (1992) i *The Twilight of Common Dreams: Why America Is Wracked by Culture Wars* Todda Gitlina (1995); autor krytykuje w niej m.in. Rorty'ego za jego antyfundamentalizm, który dostarczać

Polemiki

Wedle Rorty'ego zatem – warto to powtórzyć – postawa etyczna polega na anektowaniu tego, co inne. Ci, którzy pozbawiają nas chęci, aby to czynić, działają nieetycznie i antyspołecznie. Inny wyraża się przez synekdochę, zabieg *pars pro toto*, gdyż musi stać się częścią tego, co nasze i swojskie. W Innym powinienem rozpoznać kogoś takiego jak ja – oto kwestia najważniejsza. Przeciwnie myśli Levinas. Wedle niego, fundamentalna sytuacja etyczna to taka, w której Inny pozostaje absolutnie inny: nie sposób go przywołać, opisać, zapowiedzieć, wyobrazić sobie. *W Inaczej niż być lub ponad istotą* czytamy:

Bliźni nie obchodzi mnie dlatego, że uznany zostaje za kogoś, kto należy do tego samego gatunku, co ja. Jest właśnie i n n y.⁵

Rorty nigdy by się z tym nie zgodził. Oczywiście różnica wynika w części stąd, że pojmuje on inność jako kategorię społeczną i polityczną, a Levinas jako metafizyczną. Owe dwa aspekty prowadzą więc do niezgody, ale nie muszą. Wolno utrzymywać bez popadania w sprzeczność, że inność metafizyczna manifestuje się przez inność etniczną, rasową lub seksualną. Ta pierwsza jest nieuchwytna, druga uchwytna i to uchwytna – by tak rzec – aż za bardzo. Inności uchwytny jawią się jako manifestacje tej nieuchwytny, ale ta nieuchwytny nie daje się do nich sprowadzić.

Obok odmiennosci istnieją też podobieństwa między Levinasem a Rortym. Łączy ich przede wszystkim ambicja stworzenia etyki anty-Kantowskiej, to znaczy takiej, która nie opiera się na założeniu, że moralność jest kwestią stosowania ogólnych zasad. Innym punktem wspólnym jest filozofia Heideggera. Autora *Bycia i czasu* łączy z Levinasem i Rortym nadzieja pokładana w literaturze. Choć oczywiście każdy z nich ma własne powody, aby nadzieję tę żywić. Heidegger widzi w literaturze mowę bycia, przestrzeń istoczenia nieskrytości, manifestację sygetyki języka (jak tłumaczy w *Przyczynkach do filozofii*⁶); Levinas uważa literaturę za mowę jeszcze starszą niż mowa bycia, za język komunikujący wtedy, gdy brak komunikacji (chodzi tu oczywiście o sytuację spotkania z Innym); Rorty – za najsukuczniejszą metodę indywidualnej autokreacji i sposób budzenia społecznej nadziei. I jeszcze jedno, Levinas i Rorty patrzą na Heideggera przez pryzmat jego zaangażowania w nazizm. Obaj też nie lubią Heideggerowskiej pogardy dla tego, co społeczne (Rorty), dla etyki (Levinas). Zajmowanie się etyką Heidegger – jak wiadomo – uważał za dowód powierzchowności i podrzędności umysłowej.

ma uzasadnienia ideologiom separatystycznym. Jeden z komentatorów (David Palumbo-Liu, *Awful Patriotism: Richard Rorty and the Politics of Knowing*, „Diacritics” 1999, Spring, s. 45) powiada, że dokonując takiej krytyki Rorty w sposób „mimowolny, ale i nieunikniony odstępuje od swego antyfundamentalizmu”.

⁵ E. Levinas *Inaczej niż być...*, s. 145.

⁶ Zob. *Przyczynki do filozofii. (Z wydarzania)*, przeł. B. Baran i J. Mizera, przedmowa J. Mizera, Kraków 1996, s. 86.

Skrendo Dwa typy krytyki etycznej...

Wydaje się, że autorzy *Konsekwencji pragmatyzmu oraz Całości i nieskończoności* mogą być uznawani za patronów dwóch najważniejszych tendencji panujących w krytyce etycznej. Pierwsza z nich traktuje literaturę jako opowieść o tym, jak powinniśmy (lub nie powinniśmy) traktować Innego. W ujęciu tym literatura jawi się jako źródło przykładów etycznego (lub nieetycznego) stosunku do inności. Tak uważa Rorty, gdy – na przykład – powiada, że to przede wszystkim literaturze zawdzięczamy naszą świadomość, że niewolnictwo jest złem. Podobnie myśli – *mutatis mutandum* – Martha Nussbaum (z punktu widzenia Rorty’ego Nussbaum jest jednak nazbyt esencjalistyczna, gdy kładzie nacisk – w *Love’s Knowledge* – na podobieństwa między literaturą a filozofią moralną, gdy sięga do Arystotelesa, który – wedle Rorty’ego – jest w gruncie rzeczy platońskim esencjalistą i gdy posługuje się pustym i nieużytecznym – jak sądzi Rorty – pojęciem *the good life for a human being*). Druga tendencja – mieszczą się w niej m.in. Hillis Miller i Derek Attridge – opiera się na założeniu, że doświadczeniem etycznym jest samo doświadczenie czytania tekstów. To tekst jest Innym, Innym, który nigdy nie poddaje się asymilacji (Attridge – nawiązujący do Barthes’owskiego odróżnienia tekstu od dzieła – powiedziałby zapewne: „dzieło”)⁷. Dodajmy, że i Hillis Miller i Attridge czytają Levinasa przez Derridę, mimo wszystko kładą więc nacisk na konieczność negocjacji z Innym, na aporię obcości, która polega na tym, że obcość – aby mogła dla nas cokolwiek znaczyć – musi częściowo przestać być obcością.

Rorty’ego interesuje bardzo aspekt społeczny czytania, zastanawia się, jak literatura oddziałuje na świadomość zbiorową. Z pewnego punktu widzenia można powiedzieć, że ją instrumentalizuje. Ale po pierwsze, czyni tak świadomie, zaś samo to odróżnienie – to rzecz druga – z punktu widzenia dzisiejszej świadomości teoretycznej jawi się bardzo niejasno. Inaczej stawia problem Hillis Miller w *Ethics of Reading*. Niezwykle ciekawą dyskusję wywołały jego tezy podczas zorganizowanej w 1994 roku dyskusji „Humanistic Discours and the Others”⁸. W dyskusji wzięli udział m.in. Derrida, Wolfgang Iser i Murray Krieger. We wprowadzeniu Hillis Miller powtórzył swoje tezy z *Ethics of Reading*: nie zaprzecza, że czytanie i pisanie uwarunkowane są kulturowo i historycznie; że posiadają specyfikę narodową, rasową, klasową, płciową i językową; przede wszystkim jednak – twierdzi – gdy piszemy, lub czytamy, kontaktujemy się z Innym. Na pytanie, czy Inny może być partnerem dialogu, Hillis Miller odpowiada: tak, jest to możliwe dzięki mechanizmowi „performatywnej katachrezy”. Na pytanie, czy doświadczenie inności nie niszczy instytucji uniwersytetu, jest bowiem jednostkowe, nie zaś egzemplaryczne, pada odpowiedź: nie, to, co jednostkowe, nie daje się wprawdzie zinstytucjonalizować, ale uniwersytet to właśnie instytucja pozwalająca jednostkowość ocalić. Hillisa Millera popiera Derrida, który jednak nieco przenosi akcenty. Wy-

^{7/} Zob. M.P. Markowski *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 2000 z. 1.

^{8/} „Surfaces” 1994, Vol. 4; posługuję się wersją z internetu: http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol6/miller_1.html

jaśnia, że gdy naucza, traktuje dzieło egzemplarycznie, jednocześnie usiłuje jednak za wszelką cenę zachować jego jednostkowość. Poddaje więc dzieło nieustannym negocjacom, których stawką jest ocalenie jego inności. Najbardziej uparty i osamotniony okazuje się Iser. Pyta, jak można dostrzec Innego i odróżnić rodzaje inności bez kategorii tematu i horyzontu? Otrzymuje grzeczną i niejasną odpowiedź od Hillisa Millera oraz stanowczą (co nie znaczy, że jasną) od Derridy: Inny pojawia się w sposób, który nie jest pojawieniem; kiedy przychodzi, nie ma horyzontu ani tematu, ponieważ Inny podważa ich odróżnienie; jeśli jest coś takiego, jak czysta obcość, czysta inność, to nie jest ona tylko nietematyzowalna... Kiedy Iser chce o coś zapytać Derridę, ten nie dopuszcza go do głosu. Gdy wreszcie może coś (pod koniec) powiedzieć, uporczywie powraca do pytania, jak nazywać nietematyzowalną inność. I otrzymuje jednozdaniową odpowiedź od Hillisa Millera: za pomocą katachrezy.

Dyskusja ta jest ciekawa, bo pokazuje kłopoty, które mają literaturoznawcy z kategorią Innego. Jeśli inność – tak jak rozumieją ją niektórzy zwolennicy Levinasa – manifestuje się jako zdarzenie przemieniające czytelnika i w zdarzeniu tym sama się przemienia (asymiluje), to jakie ma to konsekwencje dla praktyki interpretacyjnej? Jak zmieniają się wspólnotowe mechanizmy czytania (myśl, że czytanie przypomina relację Innego z Toż-Samym, to przecież idealizacja)? Jak mogą negocjować z kimś, kto chce mnie opętać?

Powiedziałem, że zwrot w kierunku literatury, jaki obserwujemy u Levinasa i Rorty'ego, jest czymś, bez czego ich filozofia nie daje się pomyśleć. Ta okoliczność określa bardzo mocno sens pytania, które zadają sobie często krytycy etyczni: jak idee formułowane na gruncie filozofii odnieść do doświadczenia czytania? Okazuje się bowiem, że nie trzeba specjalnego wysiłku, aby to uczynić. Nie wynika stąd, że ginie różnica między filozofią a literaturą. Trzeba o niej pamiętać, choć trudno ją uchwycić. Być może właśnie ta różnica decyduje o tym, że odmienne, a nawet sprzeczne, tradycje filozoficzne krzyżują się w wielu tekstach, które mieszczą się w nurcie krytyki etycznej.

Za przykład niech nam posłuży jeden z artykułów Michała Pawła Markowskiego – *Literatura i interpretacja*. Markowski sam podkreślał, że właśnie kwestie etyczne miał na celu – gdy artykuł ten pisał – w swej odpowiedzi na polemikę Tomasza Kunza⁹. Nie zamierzam roztrząsać, ani tym bardziej rozstrzygać ich sporu. Rozumiem intencje Kunza, ale jego argumentację uważam za nieco niefortunną. Markowskiego nie warto atakować z pozycji konserwatywnych, lepiej rozważyć, na ile skutecznie broni on sprawy, która jest (jak ufam) naszą wspólną – Markowskiego,

^{9/} M.P. Markowski *Literatura i interpretacja*, „Teksty Drugie” 2001 nr 5; T. Kunz *Swoją do swojego po swoje?* (*Kilka uwag do tekstu Michała Pawła Markowskiego*), „Teksty Drugie” 2002 nr 1-2; M.P. Markowski *Nieswoją po swoje*, „Teksty Drugie” nr 4.

Skrendo Dwa typy krytyki etycznej...

Kunza i moją – sprawą. Jak ją nazwać? Może za pomocą takiego oto pytania: „Na czym oprzeć etykę lektury, jeśli nie na scjentystycznych wartościach oferowanych przez tradycję strukturalizmu?”

Markowski wykonuje dwa gesty jednocześnie: „quasi-transcendentalny” oraz pragmatyczny. Głosi nieograniczoną wolność czytania i w imię tej wolności znosi wszelkie różnice epistemologiczne, pozwalające różnicować poszczególne lektury. Wedle niego, nie istnieje różnica między skrupulatną egzegezą a demonicznym użyciem, ponieważ egzegeza to też użycie, tylko że takie, które nie chce się do tego, że jest użyciem, przyznać; w tekście nie ma niczego, co by nam podpowiadało, które użycie mamy wybrać; wybieramy to, co nam każe wybrać nasz światopogląd lub to, co daje nam przyjemność; o wszystkim decyduje cel, a nasze cele nie dają się ocenić w żaden niesprzeczny sposób (nieoparty na błędnym kole). Wobec niczym nieograniczonej swobody czytania teoria interpretacji kapituluje i ustępuje miejsca opisom konkretnych sytuacji, w których ludzie biorą do ręki książki.

Markowski nie cofa się przed żadną konsekwencją wynikającą z przyjętych założeń. Twierdzi m.in., że jedynym kryterium oceny interpretacji jest jej „perswazyjno-demagogiczny charakter” (s. 57). Co to znaczy, wyjaśnia na przykładzie istniejących odczytań Nietzschego. Powiada, że wszystkie one są prawdziwe (zauważmy, że nie bierze tego słowa w cudzysłów), także interpretacja Rosenberga:

Fakt, że nikt już dziś interpretacji Rosenberga nie traktuje poważnie, świadczy nie o tym, że jest to zła interpretacja, ale o tym, że nie znajduje już ona dziś wystarczającej liczby czytelników, którzy by za nią stanęli. Nie ma więc złych i dobrych interpretacji (użyć) tekstu. Są natomiast mniej lub bardziej interesujące preteksty do wytwarzania kolejnych tekstów. Jeśli ktoś uzna, że powinien rozpuścić dyskusję z Heideggerem na temat metafizyki Nietzschego, to znaczy, że Heidegger napisał interesującą interpretację. Jeśli w lekturach akademickich brakuje dziś marksistowskich tekstów Lukácsa, to znaczy, że nie są one warte dyskusji i z tego powodu są do niczego. Rzecz nie polega więc na tym, czy interpretacja jest ścisła, czy nieścisła, prawdziwa lub fałszywa, ale czy warto z nią dyskutować, czy nie warto.

(s. 57)

Pod adresem tej argumentacji nasuwa się kilka pytań. Czy naprawdę tylko liczba zwolenników decyduje o wartości interpretacji? Jeśli tak, to jak ich liczyć i co zrobić z przykrym faktem, że zwolennik zwolennikowi nierówny? I czy aby na pewno winniśmy się z powstałej sytuacji cieszyć? (Markowski konstatuje swe odkrycie z zadowoleniem). Czyż nie jest kłopotliwa intelektualnie sugestia, że osiągnięcie zgody we wspólnotach interpretacyjnych polega na przyłączaniu się do większości i że takie przyłączenie wystarcza, aby zagwarantować interpretacji „użyteczność”? Czy Markowskiemu – na gruncie jego własnych założeń – wolno powiedzieć, że z faktu, iż w spisach lektur uniwersyteckich nie ma marksistowskich dzieł Lukácsa wynika, że są one „do niczego”? Czy nie powinien raczej – jeśli nie chce mylić pragmatyzmu z dogmatyzmem – powiedzieć, że raczej tylko jakimś „nam” (okreś-

lonym czasowo i politycznie) książki te wydają się „do niczego”? Czy warto wspinałomyślnie przyzwalać na interpretację Rosenberga (i jakiegokolwiek inne zmierzające do podobnych celów), jeśli zwolennicy tej wykładni pragną pozbawić nas wolności, w imię której dopuszczamy ich do debaty? Czy Markowski – w tym kluczowym momencie – nie powinien zamiast „zła interpretacja” powiedzieć „niepoprawna”? Powstałoby wtedy interesujące pytanie, czy niepoprawne interpretacje są złe (etycznie) i czy kryterium prawomocności interpretacji da się zastąpić kryterium jej „tolerowalności” (s. 65). Ale pytanie to nie pada.

Niejasne jest kluczowe twierdzenie mówiące, że spory o interpretacje są nierozwiązywalne, bo o wszystkim decyduje światopogląd. Po pierwsze, wikła się ono w paradoks samoodniesienia. Szkic *Literatura i interpretacja* nie kończy się bynajmniej stwierdzeniem, że światopogląd Markowskiego jest tyle samo wart, co światopogląd tych, przeciw którym Markowski się zwraca. Markowski nie poprzestaje na stwierdzeniu nierozstrzygalności, lecz za pomocą pojęcia nierozstrzygalności dokonuje rozstrzygnięć. Choć zatem spory o interpretacje pozostają nierozstrzygalne, to jednak dają się rozstrzygnąć – mianowicie w artykule Markowskiego. Po drugie, twierdzenie o światopoglądowym charakterze interpretacyjnych sporów samo się podważa – na mocy własnych, utylitarnych założeń. Nie dlatego, że jest za słabe, lecz za mocne. Za jego pomocą można unieważnić (lecz nie rozwiązać!) każdy literaturoznawczy spór, nie tylko spory interpretacyjne. Każdego stanowisko w jakimkolwiek konflikcie można przecież bronić za pomocą powiedzenia, że nikt nie ma prawa narzucać nam swego światopoglądu, a właśnie o to mu chodzi, skoro chce nas przekonać do swej racji (jakakolwiek by ona była). Po trzecie, twierdzenie Markowskiego jest mało użyteczne, ponieważ nie daje się przekuć w jakąś zasadę hermeneutyczną. Nie istnieje żadna *quasi*-marksistowska reguła, na mocy której określone światopoglądy owocują określonymi interpretacjami. Po czwarte, analizowane twierdzenie nie staje się wcale jaśniejsze ani lepiej uzasadnione po przyjęciu „kryterium użyteczności”. Zastąpienie pary „prawdziwe – nieprawdziwe” parą „użyteczne – bezużyteczne” daje niewiele, ponieważ dalej nie wiemy, dlaczego mielibyśmy wybierać raczej to, co użyteczne niż to, co nieużyteczne? I co jest miarą użyteczności?

Czy wątpliwości te można uchylić za pomocą odróżnienia, na które Markowski kładzie nacisk w swej polemice z Kunzem i powiedzieć, że bezwarunkowa wolność mieści się na poziomie „*quasi*-transcendentalnym”, zaś na poziomie empirii obowiązują wszystkie reguły fachu? Obawiam się, że nie. Jeśli Markowski namawia nas tylko (i aż) do zmiany postawy wobec tekstu, to nieograniczona wolność czytania, którą głosi, znaczy, iż czytanie nie-znawców niczym nie różni się epistemologicznie od czytania znawców i że wszystkie reguły rządzące lekturą znawców mają odtąd umocowanie nie transcendentalne, lecz instytucjonalne. Wówczas jednak brawurowe wystąpienie Markowskiego okazuje się pochwałą tego, co jest – i niczego nie zmienia. Dziwić może za to przesada, z jaką Markowski zwalcza taki rodzaj pewności, którego nikt dziś – naprawdę nikt, nawet najbardziej zatwardziali strukturaliści – nie broni. Bo przecież nawet gdy Edward Balcerzan wysyła post-

Skrendo Dwa typy krytyki etycznej...

strukturalistów do „Izby wytrzeźwień” (tytuł jego nowego cyklu felietonów w „Arkuszu”), to przecież jest to w gruncie rzeczy gest obronny... Jeśli natomiast bezwarunkowa wolność wyraża się (empirycznie) w uczynieniu z użyteczności kryterium „tolerowalności” (bo przecież nie prawomocności) interpretacji, to argumentacja Markowskiego jawić się zaczyna jako zaskakujący przykład dezynwoltury i rodzi sporo niepokojących konsekwencji. Co stwierdzam ze smutkiem i samokrytycznie¹⁰.

Wróćmy do naszego głównego pytania: jak uzasadnić cnoty interpretacyjne, jeśli nie za pomocą wartości oferowanych przez paradygmat scjentystyczny? Albo – to inna wersja tego samego pytania – jak przekonać ucznia, żeby zechciał podjąć trud nauki podstaw filologicznego rzemiosła w sytuacji, gdy upada wiara w szczególnie status czytania znawców i w to, że tekst domaga się jakiegoś określonego typu lektury? Lub jeszcze inaczej – czym są owe konkretne sytuacje, w których ktoś bierze do ręki książkę i czyta, których opisem mamy się zająć po śmierci teorii? Markowski wyjaśnia, że nasza niczym nieograniczona wolność dotyczy momentu, kiedy jeszcze nie zdecydowaliśmy się, jak czytać. Lecz co dzieje się później? Jeśli wybierzemy drogę egzegezy, wszystko, co następuje potem i co nazywamy interpretacją, przebiega wedle rygorów, jakie znamy. Z kolei wybór „demonicznego użycia” okazuje się niepełnoprawny, bowiem nie wchodzi w grę w najbardziej powszechnej sytuacji lekturowej – w szkole. Tutaj ci, którzy wierzą w „demoniczne użycia”, napotkają w odpowiedzi nagą przemoc instytucji, nagą – gdyż kamuflowanie tej przemocy za pomocą epistemologicznych uzurpacji teorii jest (jak mniema Markowski) jeszcze gorsze. Wychodzi więc na to, że „konkretne sytuacje”, o których mówi Markowski, to sytuacje, które przydarzają się znawcom – takim np. jak Roland Barthes. Ale to przecież Barthes’a oskarżano o to, że jego koncepcja przyjemności czytania to burżuazyjna, indywidualistyczna fikcja...

Oczywiście zmiana postawy wobec tekstu to – wbrew pozorom – niemało (rzekłbym nawet, że niemal wszystko). Pytanie jednak, czy po tej zmianie etyczne podejście do tekstu opierać się będzie na naszej czytelniczej bierności czy aktywności? W perspektywie Rorty’ańskiej synekdochy czytanie jawi się jako gwałt na tekście. To my jesteśmy aktywni, tekst zaś całkowicie bierny. Możemy z nim uczynić wszystko, co uczynić pragniemy, gdyż jego plastyczność jest nieskończona. Nie oznacza to, że z każdym tekstem zdołamy, lub powinniśmy próbować uczynić

^{10/} W Krasicy, gdy Markowski wygłaszał swój tekst podczas XXX Konferencji Teoretycznoliterackiej, odniosłem wrażenie, że dyskusja omija ważne kwestie, zwłaszcza etyczne, czemu dałem wyraz w swym sprawozdaniu („Teksty Drugie” 2001 nr 5). Stało się tak – jak sugerowałem – nie bez winy autora referatu, któremu zależało na tym, aby jego głos zabrzmiał dobitnie i nieco prowokująco. Teraz, nieskrępowany obowiązkami sprawozdawcy, wracam do sprawy etyki lektury, rozwijając swe wątpliwości, w których utwierdziła mnie odpowiedź Markowskiego na polemikę Kunza.

wszystko, lecz że cokolwiek zrobimy, zawsze będzie to użycie. Między poszczególnymi interpretacjami i tekstami zachodzą wprawdzie różnice, lecz – nie różnice epistemologiczne. Nie istnieje żadna sfera *quasi*-transcendentalna, która by nas bezwzględnie obligowała, lub na poziomie której dana by nam była absolutna wolność. Z kolei w perspektywie Levinasa nie ma mowy o jakimś „my” – wszystko, co najważniejsze, dzieje się między mną a Innym. Ja jestem bierny i tylko odpowiadam na wezwanie Innego, wezwanie które poprzedza mnie w swej nieusuwalnej diachronii. To ja – niejako – jestem gwałcony i brany w niewolę. Markowski w osobliwy sposób łączy te dwa ujęcia – *quasi*-transcendentalne uzasadnienie nie dotyczy istnienia Innego, który mnie zniewala, lecz bezwarunkowej wolności czytania. Wolność ta stanowi konieczny warunek wszelkiej lektury i gwarantuje jej etyczność. Warunkiem wolności okazuje się zupełna bierność tekstu, który (przynajmniej na poziomie *quasi*-transcendentalnym) nie mówi nic o tym, jak go czytać. Dalej, na poziomie empirycznym i po wyborze drogi egzegezy, też – jak się zdaje – nic nie mówi, ale staje się za to elementem pewnej instytucjonalnie określonej praktyki, która określa granice swobody interpretacyjnej.

Argumentacja ta budzi wątpliwości przynajmniej w trzech punktach. Po pierwsze, „perswazyjno-demagogiczne” kryterium „tolerowalności” interpretacji ani nie wynika z *quasi*-transcendentalnej wolności czytania, ani nie potrzebuje tego rodzaju uprawomocnień. Pragmatystyczne zrównanie statusu wszystkich odczytań nie dopuszcza wyjątków – a takim wyjątkiem jest dekret o istnieniu sfery *quasi*-transcendentalnej. Po drugie, jeśli absolutna wolność na poziomie *quasi*-transcendentalnym oznaczać musi zezwolenie na interpretacje rasistowskie na poziomie empirycznym lub (w najlepszym razie) uzasadnia *status quo*, to nie mamy wcale do czynienia z myśleniem etycznym, lecz z pomieszaniem pojęciowym, albowiem ze zdania „nie ma różnicy epistemologicznej między odczytaniem” nie wynika zdanie „nie ma różnicy etycznej”. Po trzecie wreszcie, *quasi*-Hegłowska argumentacja, na mocy której liczba zwolenników zaświadcza o tym, że interpretacja jest potrzebna, a ta okoliczność zapewnia z kolei jej (interpretacji) „tolerowalność”, stanowi niestety przede wszystkim zachętę do cynizmu.

Na szczęście na cynizm nie jesteśmy skazani, nawet jeśli komuś z nas przydarzyło się być pragmatystą. Kryterium użyteczności nie musi bowiem oznaczać akceptacji tego, co jest i nie musi prowadzić do pochwały czegoś, co zwycięża (bo skoro zwycięża, to jest lepsze...). Rorty’ego wolno przecież uważać – podobnie jak Levinasa – za przedstawiciela filozofii mesjańskiej, utopijnej lub proroczej (mimo wielu między nimi różnic). To, co mówi Rorty, przypomina utopię, gdyż jego perswazji nie sankcjonuje – wbrew pozorom – kryterium użyteczności, lecz wizja pewnej wyobrażonej wspólnoty postfilozoficznej. Rorty składa nam pewną niejasną (ale bardzo sugestywną) obietnicę, popartą wątpliwą argumentacją historyczną (dotyczącą Oświecenia i jego konsekwencji dla kultury¹¹). Narzuca heroiczny obo-

¹¹ Wedle wielu, jest to kalkulacja zbyt optymistyczna. Tak uważa – na przykład – Leszek Kołakowski. W jednym z wywiadów (*Jeśli w to uwierzymy, to koniec naszej kultury... Z Leszkiem Kołakowskim rozmawia Andrzej Skrendo*, „Pogranicza” 2000 nr 6)

Skrendo Dwa typy krytyki etycznej...

wiązek nieustannej autokreacji. Proponuje filozofię głęboko kontrintuicyjną i niezgodną ze zdrowym rozsądkiem, ponieważ głównym elementem zdrowego rozsądku stał się platonizm. Wszystko to oznacza, że odróżnienie między tym, jak jest a jak powinno być, pozostaje utrzymane. Niezależnie od tego, czy będziemy mieli do czynienia z etyką twórczości czy obowiązku, wrażliwości czy zasad. Na czym zatem oprzeć etykę czytania, jeśli nie na wartościach scjentystycznych i epistemologicznej uzurpacji teorii? Może na myśli, że nigdy nie czytamy na tyle dobrze, aby powiedzieć, że nasze czytanie powinno stać się modelem wszelkiego czytania.

powiada, że Rorty nazbyt ufa w oświecenie. Myli się, gdy sądzi, że odwoływanie się do religijnych zasad i transcendentálních doktryn zwalnia nas od odpowiedzialności, choć ma rację, gdy zauważa, że bywało źródłem pychy. Cóż z tego jednak? – „to prawda, że można zrobić pretekst do prześladowań z każdej szczytnej idei. Ale z braku jakichkolwiek założeń podstawowych, jakiejkolwiek wiary fundamentalnej, można przyrzadzić sposób na życie, który będzie jeszcze gorszy. Nie wolno odwoływać się do tego rodzaju argumentów: będziemy lepiej żyli, jeśli damy sobie spokój z filozofią, metafizyką, z religią, z wiarą”. Z kolei Rorty w rozmowie z Bronisławem Wildsteinem (*Filozofia pasożytuje na wyobraźni poetyckiej. Rozmowa z Richardem Rortym*, w: B. Wildstein, *Profile wieku*, Warszawa 2000, s. 152) posługuje się tym samym argumentem, lecz go odwraca – „nie ma kryteriów, nie ma zasad ani godności, do których możemy się odwołać, istnieje zdolność ludzka do uczynienia przyszłości inną od przeszłości. Nie mamy na czym polegać oprócz naszej wyobraźni i inicjatywy. Są to niebezpieczne sugestie, bo proponują eksperyment społeczny, który może przynieść katastrofę. Oświecenie proponowało jednak społeczny eksperyment, który także mógł być katastrofą, a nie był”. Na obiekcję Wildsteina, że jednak bywał, Rorty niecierpliwie odpowiada: „takie stwierdzenie można odnieść do wszystkiego. W przedoświeceniowej religijnej kulturze było wiele okropności, na przykład inkwizycja. Także w kulturze oświeceniowej wiele było okropności, na przykład jakobini. Będą w pragmatycznej kulturze zjawiska, które okażą się paskudne. Żadna z tych kultur nie jest immunizowana na perwersje, fanatyzm”.

Ogłoszenia

Ostatni „Arkusz”

Ze smutkiem musimy poinformować Czytelników i Autorów, że w maju ukazał się ostatni, 138 numer naszego czasopisma.

Dziękujemy Oficynie Wydawniczej Wielkopolski (dawniej Oficyna Wydawnicza „Głos Wielkopolski”) oraz jej prezesowi Marianowi Markowi Przybylskiemu za wydawanie i sponsorowanie miesięcznika kulturalnego „Arkusz” w ciągu jedenastu i pół lat – od listopada 1991 do maja 2003 roku. Wspierały nas niekiedy krajowe instytucje centralne (Ministerstwo Kultury, Fundacja Batorego), a także fundacja zagraniczna (Pro Helvetia) – przy całkowitej obojętności gremiów poznańskich – powołanych do opieki nad życiem kulturalnym miasta i województwa.

Redakcja „Arkusza”

Sprostowania

W poprzednim numerze pisma (1/2003) do sprawozdania Ireneusza Piekarskiego z konferencji Schulzowskiej w Lublinie zakradło się kilka błędów. Po pierwsze, zabrakło następującego fragmentu traktującego o komizmie u autora *Sklepow cynamonowych*:

Kolejnym znaczącym rysem lubelskiej sesji były właśnie referaty wydobywające z cienia dotąd pomijaną problematykę. Aż trzech badaczy, z trzech różnych ośrodków (Tomasz Bocheński, Bogusław Gryszkiewicz i Tomasz Mizerkiewicz) upomniało się o Schulza-humorystę. Ich wypowiedzi starały się ukazać niedostatecznie opisany i nie w pełni doceniony dowcip, przysłonięty w opowiadaniach i wypowiedziach programowych przez „poważniejsze” kwestie, na przykład fundamentalną mityzację. Tomasz Mizerkiewicz zasugerował, że Schulzowski komizm nie jest li tylko sposobem budowania groteskowości – jak się dość powszechnie przyjmuje – ale cieszy się większą autonomią i ma do spełnienia ważniejsze zadanie: pomaga wnikać w naturę rzeczy. Śmiech odkrywa przed narratorem tajemnice jego świadomości (związek z freudowską psychoanalizą) i ma moc dotarcia do zapomnianych źródeł języka (związek z filozofią Fritza Mauthnera, ufundowaną na przeświadczeniu o pokrewieństwie metafory i dowcipu). Co więcej, pełen jest witalnej, „artystycznej” siły. Inne oblicze Schulza-komika, a właściwie jego rewers, ukazali Tomasz Bocheński i Bogusław Gryszkiewicz, lokując go w – sięgającej Kaliguli – tradycji czarnego humoru, tej odmiany śmiechu, która nie tyle śmiesz, co przeraża czy też poraża. W precyzyjnym ujęciu Gryszkiewicza narrator Schulzowskich opowieści nie posługuje się tzw. „humorem ofiar” (wisielczą, szubieniczną odmianą dowcipu), lecz raczej – co może dziwić – „humorem katów” charakteryzującym się wesołą bezdusnością, czy wręcz całkowitym znieczuleniem serca. Jego przejawy u Schulza to: fascynacja kalectwem, degradująca, depersonalizująca metaforyka i kanibalistyczna motywika.

Po drugie, Stanisław Rosiek w swoim wystąpieniu w Krakowie w 1992 roku nie porównywał Schulza z Piłsudskim, a jedynie ukazywał rolę „mitu Marszałka” dla poetyki autora *Komety*.

I po trzecie, autor omówienia wcale nie wróży schyłku schulzologii, jak mogłoby wynikać z jednego zdania w sprawozdaniu.

Za pomyłkę, pana Ireneusza Piekarskiego – Autora i Czytelników, przepraszamy.

Noty o autorach

Mieke BAL, profesor teorii literatury i dyrektor Amsterdamskiej Szkoły Kulturowej Analizy, Teorii i Interpretacji (ASCA) w Uniwersytecie Amsterdamskim, wykłada także na Cornell University; specjalizuje się w teorii literatury i badaniach kulturowych. Autorka kilkunastu książek, m.in.: *Narratology* (1997, wyd. 2 zmienione), *Quoting Caravaggio: Contemporary Art., Preposterous History* (1999), *Louise Bourgeois' Spider* (2001), *Mieke Bal Kulturanalyse* (2002), *Travelling Concepts in the Humanities* (2002).

Agata BIELIK-ROBSON, adiunkt w IFiS PAN; autorka książek *Na drugim brzegu nihilizmu* (Warszawa 1997); *Inna nowoczesność* (Kraków 2000). W przygotowaniu książka poświęcona rewizji myśli romantycznej *Duch powierzchni* (Univeritas).

Clare CAVANAGH, profesor, specjalizuje się w badaniach nad rosyjską i polską literaturą nowoczesną, kierownik slawistyki w Northwestern University. Autorka m.in. książki *Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition* (1995) oraz licznych przekładów poezji polskiej, zwłaszcza Wisławy Szymborskiej (wraz ze Stanisławem Barańczakiem) i Adama Zagajewskiego. Przygotowuje do druku dwie książki: *Poetry and Power: Russia, Poland and the West* (Yale Univ. Press) oraz *Czesław Miłosz: A Critical Life* (Farrar Straus Giroux).

Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL, dr, adiunkt w Instytucie Polonistyki UJ, specjalizuje się w historii literatury Młodej Polski oraz w badaniach nad poezją współczesną. Autorka *Baśni w literaturze Młodej Polski* (1996); w przygotowaniu do druku książka *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski* (Wyd. Universitas).

Małgorzata CZERMIŃSKA, profesor dr hab., pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Opublikowała m.in. *Czas w powieściach Parnickiego*

Noty o autorach

(1974), *Teodor Parnicki* (1974), *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie* (1987), *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie* (2000).

Emilia DĄBROWSKA, studentka MISH i IV roku polonistyki w UJ.

Ewa DOMAŃSKA, adiunkt w Instytucie Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się współczesną anglo-amerykańską teorią i historią historiografii. Autorka książki *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach* (1999). Pod jej redakcją ukazały się w Polsce – *Historia: o jeden świat za daleko?* (1997), *Pamięć, etyka i historia. Angloamerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych* (2002) oraz zbiór artykułów Haydena White'a *Poetyka pisarstwa historycznego* (red. wraz z Markiem Wilczyńskim, 2000), a w Stanach Zjednoczonych – *Encounters: Philosophy of History After Postmodernism* (1998).

Adam DZIADEK, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor książki *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata* (Katowice 1999). Swoje rozprawy ogłaszał w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Przestrzeniach Teorii”. Tłumacz prac Rolanda Barthes'a i Jacques'a Derridy. Obecnie przygotowuje książkę *Obrazy i teksty. Interferencja sztuk w polskiej poezji współczesnej* oraz zbiór szkiców o francuskim poststrukturalizmie

Maciej KACZYŃSKI, mgr, absolwent MISH UW, interesuje się współczesną filozofią podmiotowości, publikował w „Sztuce i Filozofii” (*Czy można wrócić do genialnej epoki? Dzieciństwo jako kategoria filozoficzna*, SiF 2003, nr 2).

Beata KOZAK, mgr germanistyki i sławistyki Nadreńskiego Uniwersytetu Frydryka Wilhelma w Bonn. Redaktorka naczelna „Zadry”, tam też publikuje.

Dorota KOZICKA, dr, adiunkt w Instytucie Polonistyki UJ, specjalizuje się w badaniach nad miejscem i rolą tekstów niefikcyjnych w literaturze polskiej XX wieku. Publikuje w „Dekadzie Literackiej” i „Ruchu Literackim”. W przygotowaniu książka *„Wędrowcy światów prawdziwych”. Dwudziestowieczne relacje z podróży* (Universitas).

Magdalena KUBAREK, mgr Filologii Arabskiej UJ, doktorantka w Instytucie Arabistyki i Islamistyki UW. Zajmuje się współczesną poezją arabską, twórczością kobiet arabskich, wpływami międzykulturowymi, komparatystyką (liczne pobyty na stypendiach: Heidelberg, Damaszek, Amman).

Tomasz KUNZ, absolwent filologii polskiej UJ, tłumacz, krytyk literacki. Tłumaczył m.in. teksty M.H. Abramsa, Z. Baumana, J. Cullera i H. Vendler. Publikował w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Kre-

Noty o autorach

sach” i „Dekadzie Literackiej” oraz pracach zbiorowych: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz (Kraków 1998), *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma (Warszawa 1998), *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, t. II, red. R. Nycz (Kraków 1999).

Philippe LEJEUNE, jeden z najwybitniejszych znawców pisarstwa autobiograficznego, współzałożyciel i działacz Stowarzyszenia na rzecz Autobiografii i Dziedzictwa Autobiograficznego (l'Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique), wykłada literaturę francuską na Uniwersytecie Paris-Nord (Villetaneuse). Jest m.in. autorem książek: *L'autobiographie en France* [Autobiografia we Francji] (1971), *Le pacte autobiographique* [Pakt autobiograficzny] (1975), *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias* [Ja to kto inny. Autobiografia – od literatury do mediów] (1980), „*Cher cahier...*” *Témoignages sur le journal personnel* [„Drogi zeszyt...” Świadczenia o dzienniku osobistym] (1989), *Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille* [„Ja” młodych panien. O dziennikach młodych dziewcząt] (1993), *Les Brouillons de soi* [Zapiski siebie] (1998), „*Cher écran...*” *Journal personnel, ordinateur, Internet* [„Drogi ekranie...” Dziennik osobisty, komputer, Internet] (2000). Po polsku ukazał wybór tekstów poświęconych autobiografii pt. *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii* (Kraków 2001).

Anna ŁEBKOWSKA, dr hab., pracownik IP UJ, autorka m.in. książek: *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku* (1991, 1998) oraz *Między teoriami a fikcją literacką* (2001). Zajmuje się teoriami fikcji, narracji, *gender*, a także współczesną literaturą. Obecnie pisze książkę o relacjach międzyludzkich i problemie empatii w prozie współczesnej.

Tomasz ŁYSAK, mgr, absolwent filologii polskiej i angielskiej, doktorant w Szkole Nauk Społecznych, IFiS PAN, publikował w „Literaturze na Świecie” oraz „Akcentach” (opowiadania), zajmuje się ekspresją tożsamości drugiego pokolenia ocalałych z Holocaustu w tekstach narracyjnych, reprezentacjami Holocaustu oraz teorią autobiografii, członek *Association for Jewish Studies*.

Maciej MARYL, student MISH UW oraz Akademii *Artes Liberales*.

Piotr MICHAŁOWSKI, dr hab., pracownik Zakładu Teorii Literatury Uniwersytetu Szczecińskiego; autor książek *Miniatura poetycka* (1999), *Granice poezji i poezja bez granic* (2001); redaktor tomów *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm* (2002).

Robert MIELHORSKI, dr, pracownik naukowy Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego; zajmuje się poezją polską drugiej połowy XX wieku.

Tomasz MIZERKIEWICZ, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Literatury XX Wieku w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Autor książki *Stylizacje*

Noty o autorach

mityczne w prozie polskiej po 1968 roku (Poznań, 2001); redaktor tomu *Śladami człowieka książkowego* (1997) oraz współredaktor *Lektur Grochowiaka* (1999). Zajmuje się historią literatury współczesnej i krytyką literacką.

Olga ORZEŁ, polonistka, doktorantka SNS PAN, przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą literackim zapisom dziecięcego doświadczenia Zagłady.

Przemysław PIETRZAK, doktorant w Zakładzie Teorii Literatury i Poetyki na Wydziale Polonistyki UW (promotor: prof. dr hab. Zofia Mitosek), zajmując się powieścią nowoczesną. Opublikował rozprawę *Formalizm rosyjski*, w: *Literatura, Teoria, Metodologia*, (red. D. Ulicka, Warszawa, 2001).

Ewa REWERS, prof. dr hab. w Instytucie Kulturoznawstwa UAM. Zajmuje się filozofią i teorią kultury, zwłaszcza filozofią miasta, teorią architektury i teorią literatury współczesnej. Ostatnio opublikowała: *Language and Space: The Poststructuralist Turn in The Philosophy of Culture* (1999); *Przestrzeń, filozofia i architektura*, red. (1999); *Man within Culture at the Threshold of the 21st Century*, red. z J. Sójką (2001).

Paweł RODAK, dr, adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego; zajmuje się historią literatury i kultury polskiej XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem okresu wojennego i diarystyki. Opublikował m.in. książkę *Wizje kultury pokolenia wojennego* (Wrocław 2000) oraz opracowanie *Pamiętnika Andrzeja Trzebińskiego* (Warszawa 2001). Przygotowuje książkę o dziennikach polskich pisarzy w XX wieku.

Andrzej SKRENDO, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Uniwersytetu Szczecińskiego, autor książki *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji* (Kraków 2002); zajmuje się poezją modernizmu oraz radykalnym konstruktywizmem.

Janusz SŁAWIŃSKI, prof. dr hab., przewodniczący Rady Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Założyciel „Tekstów”, patron „Tekstów Drugich”. Pracuje w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie. Opublikował m.in. *Dzielo, Język, Tradycja* (1974, 1988), *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej* (1965, 1998); *Teksty i teksty* (1990, 2000); *Próby teoretycznoliterackie* (1992, 2000); *Prace wybrane* (t. 1-5, red. W. Bolecki, 1998-2001).

Marek STANISZ, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu i Pozytywizmu Uniwersytetu Rzeszowskiego, autor książki *Wczesnoromantyczne spory o poezję* (Kraków 1998), stypendysta Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Zajmuje się romantyczną krytyką i świadomością estetycznoliteracką oraz romantycznymi paratekstami.

Noty o autorach

Aleksandra UBERTOWSKA, dr, adiunkt w Uniwersytecie Gdańskim. Publikowała w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”, „Tytule”. Autorka książki *Tadeusz Różewicz i Niemcy. Strategie intertekstualności* (Universitas 2002). Zajmuje się problematyką relacji międzykulturowych w literaturze, zwłaszcza zagadnieniem tożsamości (ostatnio: polsko-niemiecko-żydowskiej).

Andrzej ZAWADZKI, dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Instytutu Polonistyki UJ, zajmuje się literaturą i teorią literatury XX w. Tłumaczył na język polski prace m.in. P. Bourdieu i G. Vattimo. Autor książki *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim I połowy XX w.*, (Kraków 2001).

Andrzej ZIENIEWICZ, dr hab., pracownik Zakładu Literatury Polskiej XX wieku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Autor m.in. książek: *Idące Wilno. Szkice o „Zagarach”* (1987); *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego* (1989); *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej* (2001) Publikował studia z historii literatury i krytyki literackiej. Zajmuje go literatura autobiograficzna, pisanie jako świadectwo, pogranicze fikcji i dokumentu. Przygotowuje książkę *Autorzy o sobie*.

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 2003 r. **81,00 PLN.**

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkających 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 2003 łącznie z wysyłką:

- pocztą zwykłą - 49,00 USD lub 51,00 EUR;
- pocztą lotniczą;
- Europa wraz z Rosją i Izraelem - 58,00 USD lub 60,00 EUR;
- reszta świata 67,00 USD lub 69,00 EUR

Wpłaty w USD prosimy kierować na konto RUCH SA:

Pekao SA IV O/W-wa
12401053-40060347-2700-457872-001

w EUR:

Pekao SA IV O/W-wa
12401053-40060347-2700-459782-001

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. Szpitalna 19 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 ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Mieke BAL

Krytyka głosu

Włodzimierz BOLECKI

Impresjonizm i modernizm

Bogdana CARPENTER

Etyka i metafizyka w poezji Herberta i Miłosza

Jerzy JARZĘBSKI

Schulz i dramat tworzenia

Gianni VATTIMO

Dialektyka, różnica, słaba myśl

Krystyna KUJAWIŃSKA-COURTNEY

Stephena Greenblatta poetyka kultury

Anna ZAJDLER-JANISZEWSKA

Druga moderna?