teksty
DRUGIE

SOC I HOMO

z treści:

Stefan Chwin
Literatura polska i upadek komunizmu

Vladimir Macura
Stonka ziemniaczana

Mariusz Zawodniak
Królewicz i murarz

Grigorij Krejdlin
Język pieriestrojki

Izabela Kalinowska
Dostojewski i Polacy

German Ritz
Iwaszkiewicz: Eros i sublimacja

1
(25) 1994

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

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

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

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

teksty DRUGIE
1
1994
Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN
TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Co się zmieniło?

Przez prasę literacką niedawno przeszła fala ankiet. Różnie brzmiały stawiane w nich pytania, a odpowiedzi, naturalnie, różniły się jeszcze bardziej między sobą ze względu na poglądy ich autorów. Prawdę mówiąc, dałoby się jednak odnaleźć pewien dominujący podtekst. To zdziwienie, dlaczego jest tak źle, skoro jest tak dobrze, czyli dlaczego mimo zasadniczej zmiany, o jaką literatura upominała się, czy wręcz walczyła, nie widać ani przełomu, ani nawet zwiastunów jakiegoś poważniejszego odnowienia stylu. Od lat osiemdziesiątych kanon autorów „uznanych" prawie nie uległ zmianom, tyle że się wewnętrznie „zdezorganizował", tracąc spójność. Nie doszły nowe nazwiska, bo nie pojawiły się znaczące debiuty, nie było „rewelacji". Do tej pory rytm przełomów politycznych pokrywał się z rytmem przełomów literackich, oczekiwania wynikają więc nie tylko z trzeźwej oceny sytuacji. Chodzi wręcz o pewien symboliczny sposób przeżywania czasu, wyraz dla świadomości, że od tej pory liczy się to „nowe". W 1918 roku Skamandryci przedstawili zaledwie efektowne fajerwerki, ale to wystarczyło. Nikt od tej pory nie wątpi, że wtedy właśnie otworzył się nowy rozdział.

Na zjeździe Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, jaki odbył się wiosną tego roku, dało się słyszeć sporo narzekań. Pojawiły się określenia: „jesteśmy znów debiutantami", „musimy zaczynać wszystko od nowa", czy nawet biadania, że totalitaryzm dobrze służył rozwojowi kultury, czego o demokracji powiedzieć na razie nie można. Pozostają niewczesne żale — gdyż „sam tego chciałeś, Grzegorzu Dyndało". Pogląd taki, wyrwany z kon-

tekstu, wygląda dość wrednie, przynajmniej dopóki nie zacznie się go oglądać z bliska. Bo wiadomo, że „totalitaryzm" to nie prawdziwy totalitaryzm, tylko to, z czym pisarze opozycyjni walczyli przez ostatnich kilkanaście lat, imputując tego rodzaju skłonności władzy, która była już bardzo słaba. A czy totalitaryzm może być słaby? I „dobrze służył" to nie to samo, co wspierał, a może nawet — wręcz przeciwnie. Literaturze dobrze robiło bowiem posiadanie klarownego obrazu wroga, choć sam ten obraz był tworem pewnej przesady polemicznej, a nie realistycznej oceny sytuacji. Jedno małe zdanko, a tylu wymaga uściśleń. „Totalitaryzm", „komunizm" — to określenia nieomal magiczne, w których kryje się przede wszystkim sprzeciw używającego ich wobec autorytarnej władzy. Niestety, wydaje się, że w języku, jakim się mówi i myśli, takich „zdanek" jest pełno. Poglądy i hasła komplikują rozpoznania, stanowią wciąż szyfr przeniesiony z poprzedniej epoki. Granica między poglądem a przesądem nie jest niestety wyraźna.

Dawny paradygmat „kultury niezależnej" czy zaangażowanej wyczerpał się. To oczywiście wymaga jeszcze wielu dopowiedzeń i komentarzy. W tej chwili od różnych odpowiedzi na pytanie „dlaczego jest tak źle" zaczynają się istotne i głębokie podziały polityczne. Sam już jednak fakt, że ten niezadowolony, malkontencki styl wciąż dominuje, stanowczo psuje atmosferę, wywołuje zniecierpiwienie i niepokój. Mam swoje zdanie na ten temat — jeszcze tego by brakowało, żebyśmy nagle poczuli się jak w najlepszym z możliwych światów. Wszystko to nie ułatwia jednak rozpoznań, od których może zacząć się coś nowego. Niedawne a już tak odległe czasy „kultury powielaczowej" wydają się czasem słodkim rajem w porównaniu z obecnymi. Wszystko było jasne, określone. Formuła, jaką zastosowała niegdyś w tytule swojej książki Teresa Torańska, wydawała się oczywista. „Oni" — bo naprzeciw byliśmy „my". My walczyliśmy z „nimi" jak się tylko dało: były gazetki, książki, a teksty drukowane oficjalnie miały swoje czytelne podteksty i wyraźne mrugnięcia okiem. Jakże inny był sens określenia „szara strefa"! Teraz mówi się tak o nie kontrolowanych przez urzędy skarbowe dochodach, jeszcze kilka lat temu tak określano w publicystyce politycznej to, co leży między biegunem niezależności a oficjalną propagandą, co pozwala na owe „mrugnięcia". Już wtedy rysowały się różnice stanowisk, wystarczy przypomnieć „Traktat o gnidach" Piotra Wierzbickiego i dyskusję, która potem nastąpiła. To była już zapowiedź obecnych skomplikowanych podziałów. A jednak — wciąż żył mit wspólnoty, miło było czuć w niej oparcie, kultywować jej piękny obraz, oparty na ideałach i szlachetności.

Ten mit miał jednak swoją cenę i, co więcej, do dziś nie została ona spłacona. Szkic Stefana Chwina, stawiający wprost pytanie, dlaczego literatura polska nie była w stanie przewidzieć upadku starego stystemu, przyjęłam z poczuciem ulgi. Nareszcie. Jak każda diagnoza, nie każdemu musi wydać się trafna. Mnie akurat wydaje się niezwykle przekonująca. Jeszcze ważniejsze jest jednak coś innego. To wyraźny dowód, że sposób patrzenia na doświadczenie literatury w PRL się zmienia, że przestają obowiązywać dawne ograniczenia wynikające z uwikłania wszystkiego, co się pisze i wypowiada publicznie, w dualizm my — oni.

Pisze się dla kogoś, ale i przeciwko komuś. To bardzo ważne, bo dzięki temu dzieło literackie i tekst krytyczny stają się czytelne w pewnym układzie, odnajdują drogę do swoich czytelników, określają się wobec swego czasu i dotykają bezpośrednio tego, co w danej chwili wydaje się najważniejsze. Taki był przypadek Herberta i towarzyszącej mu w latach osiemdziesiątych krytyki: jego poezję czytano jako kodeks niezależnej etyki, wyraz oporu społecznego. Zadałam sobie kiedyś sporo trudu, by sprawdzić jak na wiersze Herberta reaguje krytyka niemiecka. Interesowało mnie, jak przyjmowana jest kulturowość tej poezji i czy stanowi ona podstawę interpretacji. Co zostaje nie tylko z poezji po przetłumaczeniu, ale i z towarzyszącej jej otoczki? To było dla mnie szokujące, ale odczytywano ją najczęściej poprzez kontekst polski, tak samo odnosząc ją do układu my — oni i wypowiadając wprost te myśli, które u nas, poza drugim obiegem, funkcjonowały w czytelnym dla wszystkich podtekście, kryły się w owych „porozumiewawczych mrugnięciach", które dopuszczała cenzura, a domyślni czytelnicy w lot podchwytywali. Nawet więc przeniesienie w świat innego języka i innej kultury nie niweczyło owego kontekstu, jakby był on czymś zupełnie oczywistym. A przecież — jest to zawężenie przesłania samego tekstu, a nawet — jego instrumentalizacja. I jeśli dziś karta się odwróciła i to, co jeszcze kilka lat temu wydawało się tak wspaniale, celne, głębokie, teraz budzi zniecierpliwienie i odruch odrzucenia, z pewnością również nie jest to „sprawiedliwe". Na dawne znaczenia nałożyły się wszystkie całkiem niedawne i bolesne rozczarowania. Sytuacja dzisiejsza nie polega na tym, że nie ma dzieł. Owszem, jest ich trochę. Nawet pojawiają się debiuty, są wydawane w niskim nakładzie i przeważnie przechodzą bez echa. Nowe utwory wydają też starsi pisarze: Szymborska, Różewicz, Herbert — ostatnio pojawiły się przecież ich znakomite tomy. Wszystko jednak, mimo swego poziomu, wydaje się jakoś „niekonieczne", nie ma układu zapewniającego tym dziełom nośność,

sprawiającego, że stają się głosem czytelnym i niezbędnym, oczekiwanym w napięciu. Co więcej, cała sfera kultury znalazła się jakby na marginesie. Czy pamiętamy jeszcze kolejki do księgarń, gdy właśnie „mieli rzucić" nowości? To naprawdę nie dlatego czekano przed drzwiami księgarni, że nakłady były bardzo niskie, wręcz przeciwnie, teraz ten pułap okazuje się prawie nieosiągalny.

Mam nadzieję, że doraźność polityczna przestanie określać literaturę, gdyż ją po prostu zubaża. I jeśli kiedyś owo zawężenie sensu przyjmowano chętnie, godząc się na uproszczenia, to teraz przestanie to już wystarczać. Piszę w czasie przyszłym, bo jednak to wciąż się nie stało. Trudno uwolnić się od presji psychicznej, czasami tak silnej, że dezorganizuje ona wszystkie inne zajęcia, myśli i emocje. Zaczynałam pisać ten felieton przed wyborami, kończę po wyborach i zastanawiam się, co się znów zmieniło i jakie akcenty trzeba by znów rozkładać inaczej. Ale nie, niech zostanie, przecież do czasu, gdy numer ten trafi do rąk czytelnika, może się znowu wszystko zmienić.

Anna Nasiłowska

Redakcja przeprasza

W artykule „Po śmierci Boga (O twórczości Tadeusza Różewicza)", opublikowanym w numerze 3 pisma, znalazł się błąd druku zniekształcający tekst autora.

Na stronie 31 wydrukowano: „fenomenologię wiary"; powinno być: „fenomenologię nie-wiary".

Autora, Pana Aleksandra Fiuta, serdecznie przepraszamy.

Szkice

Stefan Chwin

Dlaczego upadek komunizmu zaskoczył literaturę polską?

Nie wasza to rzecz znać czas i chwile
Łk. 24, 51

Za lat dwieście czy jutro?

Pisarze nie mają żadnego obowiązku prorokowania czegokolwiek i nie w udanym proroctwie tkwi też wartość dzieła. Zdarzało się przecież, że właśnie błędne przewidywanie stawało się szansą sztuki i rodziło arcydzieła. Pozostaje jednak fakt historyczny, nad którego przyczynami warto się zastanowić: literatura polska „przewidziała" inny rozwój zdarzeń niż ten, jakiego byliśmy świadkami w roku 1989.
Ale i z Sierpniem 1980 było podobnie. Jeśli Barańczak w jednym z wywiadów[1] powiedział niedawno, że Sierpień zaskoczył go absolutnie, Zagajewski w 1986 roku wyznawał, że spodziewał się w latach siedemdziesiątych upadku komunizmu za lat dwieście, więcej nawet: totalitaryzm wydawał mu się „niezniszczalny, wieczny"[2]. Czy tylko zresztą

[1] *Co widać z Harvardu? Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawiają Krystyna i Stefan Chwinowie*, „Tytuł" 1992 nr 2.
[2] A. Zagajewski *Dwa miasta*, Kraków 1991, s. 138–139.

jemu? Poczucie, że należy spodziewać się postępującej sowietyzacji czy wręcz ostatecznego *finis Poloniae*, kulminowało niemal przed samymi wielkimi strajkami, z których narodziła się „Solidarność". To właśnie wtedy powstały dwa najbardziej chyba mroczne teksty w literaturze pojałtańskiej, odbierane i jako „czarna" kasandryczna przestroga, i jako „czarna" diagnoza: *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* Barańczaka (1980) i *Mala Apokalipsa* Konwickiego (1979).[3]

Poczucie, że komunizm potrwa jeszcze pokolenia, a przynajmniej wiele lat[4], utrzymywało się w polskiej świadomości niemal do ostatnich dni PRL i było równie silne jak poczucie, że komuniści (nawet jeśli dopuszczą do pewnych reform) nigdy nie podzielą się władzą ze społeczeństwem, przypuszczenie zaś, że za naszego życia pokojowo władzę oddadzą (godząc się na wolne — czy prawie wolne — wybory), wydawało się po prostu absurdalne[5].

Dlaczego jednak „wariant 1989" nie mieścił się w horyzoncie poznawczym polskiej literatury?

Moim zdaniem to, co się stało, powinno się przypisywać raczej Panu Bogu niż racjonalnym przyczynom. Bo żeby tego rodzaju imperium [...] rozpełzło się w szwach, no to najprostsza przyczyna — cud. Pan Bóg to sprawił.[6]

Zdaniem Miłosza, koniec komunizmu był więc nie do przewidzenia

[3] Zob. także wiersz Jana Polkowskiego z tomu *To nie jest poezja* (NOWA 1980): „Burzliwe oklaski, długo nie milknące, / przeradzają się w owację. / Wszyscy delegaci wstają / Finis Poloniae".

[4] O prognozach formułowanych przez opozycję po 1980 roku pisał J. Jastrzębowski w szkicu *Zmierzch polskiej futurologii*, „Kultura" 1988 nr 1. W 1983 roku „Kultura" (nr 1) opublikowała fragment powieści Piotra Guzego *Wielkie nieszczęście* o rozbrojeniu przez Rosjan oddziału AK zwabionego w pułapkę podstępną propozycją rokowań. Przeświadczenie o zasadniczej „niedialogiczności" komunistów formułował bardzo dobitnie Maciej Poleski: „Demokracji nie można z komunistami wynegocjować". W stoczni w 1980 roku „siedzieliśmy z bandytami politycznymi, którzy gotowi są wyciągnąć nóż zza cholewy, gdy tylko pozwalała na to sytuacja" (*Program i organizacja*, „Kultura" 1983 nr 5). W połowie lat osiemdziesiątych przewidywano co najwyżej „taktyczne, oszukańcze rozmowy", które nie miały przynieść żadnego rezultatu (S. Denfer, „Kultura" 1985, nr 3, s. 89).

[5] W 1986 roku na łamach „Kultury" Norman Davies stwierdzał: „nie ma mowy o jakimś wielkim zwycięstwie; samo przeżycie jest największym osiągnięciem, na jakie Polacy mogą liczyć i na jakim muszą koncentrować swoją uwagę" (nr 11, s. 61).

[6] *Literatura nie jest od prawdy. Z Czesławem Miłoszem rozmawiają Krystyna i Stefan Chwinowie*, „Tytuł" 1992 nr 4.

dlatego, że na ziemi nic go nie zapowiadało. Oczywiście nie wszyscy tak sądzili. Opinie Amalrika (który, jak pamiętamy, pomylił się w swoich przewidywaniach o lat pięć) były jednak przez Miłosza i przez innych polskich pisarzy traktowane raczej lekceważąco. W polskiej literaturze co prawda od dawna mniej lub bardziej jawnie dochodziło do głosu wewnętrznie sprzeczne przekonanie: że t o będzie trwać jeszcze ze sto lat oraz że t o powinno rozlecieć się już jutro, bo postępujący rozpad jest widoczny gołym okiem dla każdego[7], nie zmieniało to jednak bynajmniej obrazu przewidywanej przyszłości. Uważano — jak to przedstawił np. Konwicki w *Małej Apokalipsie*, nawiązując do toposu rozpadającego się w nieskończoność Trzeciego Rzymu — że rozkład komunizmu jest właśnie formą trwania komunizmu.[8]

Otóż to, dlaczego owo poczucie „wiecznotrwałości" komunizmu utrzymywało się w polskiej literaturze także pod koniec lat osiemdziesiątych, nie daje się wyjaśnić jedynie chwiejnością politycznej sytuacji tego czasu, która rzeczywiście mogła się rozwinąć w różnych kierunkach, także w kierunku dla nas najgorszym.[9] Trzeba cofnąć się do lat siedemdziesiątych, a nawet do Października 1956, bo właśnie wtedy ukształtował się obraz władzy komunistycznej, który na całe dziesięciolecia naznaczył wyobraźnię polskich pisarzy.

System, nie osoby, czyli o nieważności Pierwszych

W obrazie tym podstawową rolę odegrała przede wszystkim „depersonalizacja" władzy, tendencja rysująca się w literaturze

[7] O katastroficznych wątkach w literaturze lat osiemdziesiątych pisał L. Szaruga w szkicu *Wielkie oczekiwanie*, „Kultura" 1986 nr 5, s. 34–35.

[8] Topos permanentnego upadku imperium jako sposobu trwania imperium pojawiał się także w literaturze lat osiemdziesiątych. Np. w 1984 roku Anna Frajlich pisała: „upadł Rzym / co trwał przez wieki / żeby u p a d ł s z y wieki trwać" („Kultura" nr 5, s. 67).

[9] Już w 1985 roku Zbigniew Brzeziński rozważał realną możliwość „likwidacji spuścizny Jałty na Wschodzie" i dobrowolnego rozwiązania się imperium (*Przyszłość Jałty*, „Kultura" 1985 nr 1/2, s. 140). O konieczności rewizji porządku pojałtańskiego mówił Andrzej Kijowski na Kongresie Kultury Polskiej w 1980 roku. Opinie te jednak nie wpłynęły na świadomość polskich pisarzy lat osiemdziesiątych. Rzecz ciekawa, że już w 1982 roku w obozach dla internowanych funkcjonariusze SB próbowali werbować działaczy RMP do współpracy, wzywając ich do „wzięcia odpowiedzialności" za losy Polski, „bo kto wie, czy Związek Sowiecki nie rozsypie się za 10 lat". Zob. A. Wręga *List do Redakcji*, „Kultura" 1984 nr 1, s. 217.

polskiej już w połowie lat pięćdziesiątych, a znajdująca swoją kulminację m. in. w poezji Nowej Fali. Po roku 1956 polscy pisarze (np. Słonimski, Wirpsza) zdecydowanie odrzucili lansowaną bardzo intensywnie przez partię tezę, że „błędy i wypaczenia" realnego socjalizmu były skutkiem „kultu jednostki", a więc fatalnego wpływu osobowości Stalina na funkcjonowanie partii i na całość życia społecznego.[10] Kategorii „błędów i wypaczeń" literatura przeciwstawiła (w języku ezopowym) kategorię immanentnego zła systemu.[11] Magia nadziei związanych ze zmianą pierwszych sekretarzy przestała działać wkrótce po represyjnych posunięciach Gomułki z 1957 roku i owa nieufność do personalnej analizy ekip władzy stała się na wiele lat trwałą postawą wielu pisarzy.

Takie więc kwestie, jak rola Piaseckiego czy Moczara w politycznym mechanizmie wydarzeń grudniowych, rola konfliktu między frakcjami partyjnymi czy życiorysowa geneza postaw dygnitarzy partyjnych — dla np. pokolenia '68 w ogóle nie istniały. Perspektywa „ze szczytu schodów"[12] — a więc studiowanie psychologii elity komunistycznej w nadziei, że tu właśnie kryje się sekret przyszłości — nie interesowała ani Zagajewskiego, ani Karaska, ani Kronholda.

Tendencja ta utrzymywała się także w literaturze siódmej i ósmej dekady. Inaczej niż w poezji robotniczej Grudnia i Sierpnia[13], w pierwszych sekretarzach widziano przede wszystkim wymienne wcielenia anonimowej władzy totalitarnej i nawet *Miazga* Andrzejewskiego nie wnosiła istotnych zmian do tej perspektywy, mimo ostentacyjnie życiorysowej, personalnej optyki.

[10] Krytyka stalinizmu przeprowadzona przez Chruszczowa 25 II 1956 roku w referacie *O kulcie jednostki i jego następstwach* nie mówiła nic o systemowych uwarunkowaniach „kultu jednostki" (zob. „Trybuna Ludu" z 10 III 1956). Polscy pisarze wskazywali natomiast na konieczność stworzenia zabezpieczeń instytucjonalnych „przed cezaryzmem". Chodziło np. o przywrócenie opinii publicznej jako mechanizmu zabezpieczającego przed degeneracją władzy, czego domagał się na posiedzeniu Rady Kultury i Sztuki 24–25 III 1956 Słonimski.

[11] Kwestia immanentnego zła systemu doszła do głosu w sporach wokół *Poematu dla dorosłych* (np. w wypowiedzi W. Wirpszy). Zob. Z. Rykowski, W. Władyka *Polska próba. Październik '56*, Kraków 1989, s. 101–102.

[12] Z. Herbert *Raport z oblężonego miasta i inne wiersze*, Paryż 1983, s. 9.

[13] „Wiara w odmiennego sekretarza" była trwałym składnikiem robotniczej świadomości lat siedemdziesiątych. Personalna (nazwiskowa) perspektywa dominowała też w poezji strajkowej roku 1980. Zob. A. Błaszkiewicz *Nowe tematy i stare motywy*, „Kultura" 1985 nr 7, s. 147.

Nic zatem dziwnego, że z perspektywy wykreowanej przez Nową Falę pojawienie się w roku 1981 takich postaci jak Fiszbach, Kołodziejski czy Jagielski (sygnatariusze porozumień sierpniowych), było po prostu cudem. Uosobieniem władzy w poezji pokolenia '68 był anonimowy tajniak w ortalionie tropiący dysydenta piszącego niesłuszne wiersze, bądź anonimowy aparat złożony z ludzi bez twarzy. Formułując postulat myślenia o „konkretnym" człowieku, Barańczak nie miał przecież na myśli konkretyzacji imiennej swoich przeciwników politycznych, choć polscy pisarze — od Mickiewicza i Słowackiego począwszy — niejeden raz z literackim upodobaniem portretowali konkretnych przedstawicieli narzuconej Polsce władzy (wystarczy wspomnieć choćby portret Wielkiego Księcia Konstantego nakreślony przez Wyspiańskiego...). Z pewnością w jednym z wierszy Zagajewskiego na moment przemknął w swojej czarnej wołdze Machejek, ale taki człowiek konkretny jak „namiestnik" Edward Gierek już dla pisarzy nowofalowych zupełnie nie istniał. Decydowały o tym nie tylko względy cenzuralne.
Prawdziwą zagadką Nowej Fali było jednak nie tyle to, że poeci nie interesowali się duszami członków KC (trudno tu było zapewne o postać na miarę Ryszarda III...), ile to, że budowali swoją wizję „świata nie przedstawionego", tak jakby nigdy nie zdarzyła się Praska Wiosna, jakby w ogóle nie było Dubczeka czy Imre Nagya, chociaż właśnie z fermentu wywołanego m. in. przez Praską Wiosnę ich poezja powstała. W perspektywie nowofalowej osobowość takich czy innych dygnitarzy z elity władzy komunistycznej nie miała żadnego znaczenia.

Czerwone jako brunatne, czyli kolor realnego socjalizmu

Z tego rodzaju depersonalizacją obrazu władzy współgrała w literaturze niezależnej systemowa wizja realnego socjalizmu, ściśle związana z przeświadczeniem, że skoro zachowania ludzi władzy w PRL (czy w całym obozie komunistycznym) są „reżyserowane" przez Wielki Mechanizm, są w istocie przewidywalne. Takiemu obrazowi relacji między osobowością komunistycznych dygnitarzy a systemem pozostał wierny przez wiele lat m. in. Gustaw Herling-Grudziński.[14]

[14] Pojawienie się Gorbaczowa Grudziński kwitował słowami: „zaczyna się kolejna zabawa w «liberalnego gołębia kremlowskiego»". Grudziński powoływał się też na ironiczną opinię Maksimowa: „Liczy się maszyna systemu, maszyniści nie mają już na nią żadnego

Wizja ta łączyła się z ekspansją kategorii totalitaryzmu w myśli niezależnej. W systemie PRL-u i sowieckim widziano nie tylko kolejną mutację stalinizmu, lecz także jeden z wariantów ogólniej pojętego ustroju totalitarnego.[15] Objawiło się to dążeniem do zacierania różnic między faszyzmem i komunizmem. Poczucie, że stalinizm istnieje nadal, pozornie tylko odmieniony czy złagodzony, i w każdej chwili może objawić się światu w swojej prawdziwej postaci (która niewiele odbiega od hitleryzmu) doszło do głosu szczególnie silnie w poezji Krynickiego. Realny socjalizm w oczach poetów pokolenia '68 miał barwę tyleż czerwoną, co brunatną, i nie przypadkiem Barańczak tak wiele uwagi poświęcił postaci Bonhoeffera. Faszyści zmienili — jak pisał Krynicki — koszule brunatne na non-ironowe, a „mumia Stalina" stale jest gotowa do powrotu. Szykuje się kolejna „noc długich noży" — sugerował w swoich wierszach Jarosław Markiewicz.[16]

Płynął stąd jeden wniosek: literatura niezależna powinna stale przestrzegać społeczeństwo przed pozorami kolejnych „liberalizacji", bo bezosobowe zło systemu nie słabnie mimo kolejnych odwilży.

Czy dusza komunisty jest ciekawa?

Jeden tylko chyba Stefan Kisielewski przyjmował perspektywę odmienną, próbując zajrzeć na „tamtą" stronę, do wnętrza dworu, ale nie ceniono jego powieści, bo, jak uważano, dawał w nich towarzysko-plotkarską wizję partii, właśnie skrajnie spersonalizowaną, więc naiwną i mylącą. Nie było to prawdą: Kisielewski uprawiał *political fiction*, budował personalne modele sytuacji we wnętrzu elit komunistycznych, rysował (czasem najzupełniej świadomie fantastyczne) hipotezy na temat tego, jak mogą zachować się ludzie władzy w Polsce w nie-

wpływu. Maszynistą może być filozof albo małpa, wyjdzie na jedno". Zob. *Dziennik pisany nocą*, „Kultura" 1985 nr 3, s. 39.

[15] Perspektywa ta utrzymywała się także w latach osiemdziesiątych. Zob. np. A. Sadowski *Komunizm i faszyzm. Wspólny rodowód, wspólne zasady*, Wrocław 1984. Znamienne, że Michał Heller krytykował Brzezińskiego, przewidującego rychłą zmianę rzeczywistości pojałtańskiej, za brak w jego pracach o ZSRR słowa „totalitaryzm". „Ignorować totalitarny charakter państw komunistycznych znaczy zamykać oczy na ich prawdziwą naturę" („Kultura" 1986 nr 12, s. 50).

[16] Zob. R. Krynicki *Nasze życie rośnie*, ABC, Kraków 1981, s. 98, 101; J. Markiewicz *i*, Warszawa 1980, s. 26.

przewidywalnych sytuacjach przyszłości i gdyby Pan Bóg dał mu talent powieściopisarski równy inteligencji, byłby to z pewnością ważny pisarz. To właśnie chyba tylko on jeden naprawdę interesował się „widzianym z góry".[17] Sekretarze z życiorysem urzędniczym i sekretarze z życiorysem łagiernika, sztywni dogmatycy pochodzenia wiejskiego i partyjni dandysi po zachodnich uniwersytetach, żydowscy intelektualiści i endecy z KC... W powieściach Kisielewskiego osobowość dygnitarzy stawała się obiektem szczegółowego badania, a pytanie, co może t a k i człowiek, człowiek z takim życiorysem i taką duszą (a także z takimi znajomościami) zrobić w przyszłości — jawiło się jako najważniejsze.

Wpływ jednak wizji Kisiela na obraz komunizmu w świadomości polskich pisarzy był znikomy. Dla pokolenia '68 prawdziwie ciekawa była właściwie tylko skorodowana moralnie dusza zbiorowości oraz zbuntowana dusza dysydenta. Zapewne dlatego Barańczak wolał napisać *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* zamiast realsocjalistycznego *Generała Barcza* czy *Bołdyna*.

Ideologiczny demonizm, czyli od Torquemady do tow. Szmaciaka

Tymczasem to właśnie Kisiel kontynuował (dziwacznie czasem i polemicznie) tę linię zainteresowań, którą zainicjowały analizy umysłowości ludzi „ze szczytu schodów" w tekstach Miłosza (*Umysł zniewolony* 1953), Andrzejewskiego (*Ciemności kryją ziemię* 1956; *Bramy raju* 1960), Broszkiewicza czy Brandysa (*Oblicza władzy* 1957; *Obrona Grenady* 1956). Linia ta wygasła w polskiej literaturze gdzieś w połowie lat sześćdziesiątych i już się w niej nie odrodziła. Dusza komunisty „ze szczytu schodów" dla literatury polskiej właściwie przestała istnieć właśnie wówczas (oczywiście nie dla Putramenta, Machejka, Hołuja, Safiana czy Sokorskiego). W tym sensie komunizm skończył się dla polskich pisarzy dużo wcześniej niż w roku 1989. Od połowy szóstej dekady dominowało w twórczości pisarzy niechętnych systemowi poczucie, że „czerwony" władca nie jest żadną fascynującą tajemnicą, której warto by poświęcić powieść, esej czy dramat. Inaczej było w latach pięćdziesiątych, kiedy to komunista taką tajemnicą był np. dla Miłosza czy Brandysa. Jeśli już pisano o partyjnych dygnitarzach, to raczej

[17] Zob. T. Staliński [S. Kisielewski] *Widziane z góry*, Paryż 1967.

w tonacji groteskowo-satyrycznej, jak to robił np. Janusz Szpotański.[18] Dla Miłosza uosobieniem komunizmu był demoniczny Wolin ze *Zdobycia władzy* (1953), oficer służby bezpieczeństwa z heglowską dialektyką w małym palcu (śledczy–filozof, błyskotliwy niczym sędzia Porfiry ze *Zbrodni i kary*), albo Baruga–Borejsza, partyjny mistrz socjotechnicznej manipulacji. Andrzejewski, wyraźnie zafascynowany demonicznym Torquemadą, fanatykiem utopii i manipulatorem, a także „hunwejbinem" Diego, młodym inkwizytorem, którego ponosiły ideologiczne pasje, tropił w swoich powieściach meandry i paradoksy partyjnej myśli, widząc w niej diaboliczną pułapkę. Dla Broszkiewicza uosobieniem psychologii komunisty ze szczytów władzy był demoniczny cyniczny Klaudiusz, intelektualista wierny lodowatej konieczności totalitarnego państwa. Brandys swojego doktora Faula obdarzył demonicznym talentem uwodzenia młodych dusz.

Otóż wszystkie te demonizmy rychło z polskiej literatury wywietrzały. Wystarczy porównać Torquemadę, postać ustawioną w powieści Andrzejewskiego na monumentalnych koturnach stylu i ideologii, z „gnomem" z potwornych antygomółkowskich wierszyków Szpotańskiego czy z „towarzyszem Szmaciakiem", a dalej z „gnidami", które zaludniły publicystykę Piotra Wierzbickiego[19]. Nie było chyba od lat sześćdziesiątych w Polsce pisarza, który by potrafił uwierzyć w demoniczno-szatańską ideologiczną pasję ludzi z „aparatu". Może poza Józefem Mackiewiczem, który do końca był przekonany o manipulatorsko-ideologicznych talentach diabolicznego Kremla, czy Władysławem Terleckim, który przez całe lata rysował w swoich powieściach portrety superinteligentnych tajniaków przejętych wiarą w totalitarną utopię, co mu wytykano jako uleganie spiskowej wizji dziejów. Jeszcze może Jacek Bocheński (choć trybem szyderczym) z wyraźną fascynacją pisał w *Boskim Juliuszu* (1961) o demonicznym politycznym awanturniku, Juliuszu Cezarze (który w jego powieści łączył w sobie najgorsze cechy Stalina–satrapy i Dzierżyńskiego–manipulatora). Warto też pamiętać o Herbercie, który w *Trenie Fortynbrasa* (1961) nie tylko szydził z nieubłaganej logiki władzy totalitarnej, lecz i z ironią przyznawał, że nie jest to wcale logika aż tak absurdalna, jak byśmy sobie tego życzyli. Także o Mrożku,

[18] Zob. J. Szpotański *Zebrane utwory poetyckie*, Londyn 1990.

[19] P. Wierzbicki *Traktat o gnidach*, „Oficyna Niepokornych", Wrocław 1987; *Gnidzi Parnas*, Biblioteka „Pulsu", t. 2 [b. d.].

który na zawsze zapamiętał „mistrzostwo" ideologicznej sofistyki stalinizmu i bawił się nią później z czarnym humorem przez całe lata, czy o Iredyńskim, który w swoich sztukach–modelach starał się rozgryźć sekret *quasi*-religijnej manipulacji, tkwiącej — jego zdaniem — u podstaw struktur totalitarnych.

Komunista różańcowy

Z owym wyraźnym spadkiem zainteresowania pisarzy duszą ludzi „ze szczytów schodów" wyraźnie współgrało poczucie, że po kryzysie 1956 roku ideologia się wykruszyła i komunizm trwa w Polsce jedynie siłą inercji (i dzięki wschodniemu wsparciu) jako wydrążona skorupa instytucji państwa represyjnego.[20] Pewną rolę odegrały tu też opinie Kołakowskiego o rozkładzie marksizmu, a także stopniowe wyczerpywanie się idei ruchu rewizjonistycznego. Sekret komunizmu tkwił nie tyle w ideologii czy psychologii, ile w socjologii: w funkcjonowaniu państwowo-policyjnej struktury Wielkiego Mechanizmu, tak jak go rysował np. Kott w swoich esejach o „Szekspirze współczesnym" (1965). W przekonaniu wielu pisarzy komunizm przestał być groźną, uwodzącą ideą, którą należało intelektualnie przezwyciężyć (był taką np. dla Miłosza, Gombrowicza i innych pisarzy pokolenia 1910...). Złowieszczy (ale i fascynujący) komunista–ideowiec, zaplątany w pułapki filozoficznej sofistyki (np. śledczy z *Ciemności w południe* Koestlera czy O'Brian z *Roku 1984* Orwella), odchodził w bezpowrotną przeszłość. Gomułka dla Szpotańskiego był prymitywnym recytatorem nowomowy,

[20] W latach osiemdziesiątych przeświadczenie o dezideologizacji władzy komunistycznej najradykalniejszy wyraz znalazło w filozoficzno-satyrycznych małych prozach Sławomira Mrożka. W *Życiu duchowym — umysłowym i artystycznym* („Kultura" 1984 nr 1) totalitarny dyktator, wyznawca prymatu pałki nad ideologią, zalecał, by najpierw bić „uniwersalnym kluczem ideologicznym", a dopiero potem przekonywać o słuszności idei. O ewolucji komunizmu w kierunku „nowego dziwoląga państwowego: władzy komunistycznej bez ideologii" pisał w 1984 roku Kołakowski (*Pałka i teoria*, „Kultura" 1984 nr 3, s. 7). W publicystyce niezależnej ścierały się dwa obrazy władzy: komunistów przedstawiano bądź jako niezdolnych do kompromisu aideologicznych terrorystów, bądź jako funkcjonariuszy systemu skazanych na jakieś kompromisy ze społeczeństwem. Żaden z tych obrazów nie zakładał jednak bliskiego końca komunizmu. Herling–Grudziński zgadzając się z opiniami Kołakowskiego stwierdzał: „Jedyną legitymizacją jest terror i siła" (*Dziennik pisany nocą*, „Kultura" 1983 nr 12, s. 17). Z tej perspektywy Grudziński wysoko oceniał *Raport z oblężonego miasta* Herberta.

a nie demonicznym fanatykiem utopii, z którego szatańską sofistyką należało podjąć spór. Spór taki — spór Torquemady z „liberałem" Diego (jego modelem były przesłuchania Winstona w *Roku 1984* Orwella) — fascynował Andrzejewskiego czy Brandysa. Dla literatury niezależnej lat siedemdziesiątych perspektywa ta już nie istniała: partnerem pisarzy stał się nie demoniczny Wolin, lecz Łukaszewicz — a potem Albin Siwak. Pisarze pokolenia '68 w „czerwonej" ideologii PRL-u widzieli co najwyżej narzędzie władzy bądź atrapę maskującą moralne zło systemu. Przeciwnikiem wolności przestał być diaboliczny komunista–fanatyk. Stał się nim komunista–konformista, godzący się na każdy frazes, byle by tylko utrzymać się przy władzy: prymityw Sancho Pansa z *Sądu nad Don Kichotem* Słonimskiego (1963–1965) czy Edek z *Tanga*. I jeśli nawet poeci pokolenia '68 widzieli wciąż w partii ideologiczny mechanizm indoktrynacji, sam komunista był w ich oczach przede wszystkim zdemoralizowanym pragmatykiem, w którego jednej kieszeni — jak pisał Krynicki[21] — tkwiła legitymacja partyjna, w drugiej zaś książeczka do nabożeństwa. Można było z takiej obserwacji wyprowadzić wniosek, że przecież skoro ów konformistyczny komunista różańcowy jest zdolny i do ideologicznej obojętności, i do największych łajdactw, w sprzyjających okolicznościach będzie być może zdolny także do najzupełniej niespodziewanej politycznej wolty (tym bardziej, że takie wolty w rzeczywistości zdarzały się coraz częściej, kiedy to byli wyznawcy czerwonej ideologii stawali się filarami opozycji)...

Pożerająca maszyneria

Dostrzeżenie przez pisarzy postępującej dezideologizacji władzy w PRL-u wcale jednak nie zmieniło literackiego obrazu ludzi „ze szczytu schodów". Świadomość opozycyjną określiło na długo przeświadczenie, że ludzie ci, mimo że nie przejmują się ideologią tak jak za Stalina, są elementami systemu — ich działanie zatem jest przewidywalne i nie należy się spodziewać żadnych istotnych niespodzianek.

Uraz załamania się nadziei październikowych trwale naznaczył polską świadomość. Wzmocniły go doświadczenia Marca i dwóch Grudni: 1970 i 1981. Bardziej pamiętano to, co Gomułka zrobił z „Po prostu",

[21] R. Krynicki *Organizm zbiorowy*, Kraków 1975, s. 68.

niż to, jak zachował się Dubczek w roku 1968 czy później, w 1981, Jagielski. Bardziej pamiętano Kadara wjeżdżającego na rosyjskim czołgu do Budapesztu, niż to, co zrobił Imre Nagy, komunista, który ośmielił się wystąpić z Paktu Warszawskiego... Poczucie, że władza komunistyczna jest ze swojej istoty „systemowa" i nie-negocjacyjna, stało się jednym z najsilniejszych przeświadczeń świadomości opozycyjnej. „Robią to, co każe im system (nawet jeśli prywatnie mają go dosyć)" — taki obraz rysował w *Miazdze* Andrzejewski. O trwałości systemu decydowała w takim ujęciu inercja martwego Mechanizmu, który obracał się siłą bezwładu, kształtując ludzkie losy.

Ilustrowała to przeświadczenie charakterystyczna struktura fabularna, która pojawiła się w polskiej literaturze tuż po rozczarowaniach 1956 roku: opowieść o klęsce reformatora, którego „pożerają" mechanizmy systemu. W powieści *Ciemności kryją ziemię* Torqemada, szef inkwizycyjnej służby bezpieczeństwa usiłujący odgórnie naprawić „błędy i wypaczenia" przeszłości poprzez wydanie „dekretu o zniesieniu strachu", padł właśnie ofiarą mechanizmów, które sam stworzył. Podobnie kapelan z *Bram raju*. Ów mnich starający się zatrzymać ideologiczną krucjatę zginął zadeptany przez puszczoną w ruch natchnioną zbiorowość dążącą do Nowego Jeruzalem. Dominowanie wyalienowanego mechanizmu rządzenia nad jednostką rysował Broszkiewicz w *Obliczach władzy*, a nawet Kruczkowski w *Śmierci gubernatora* (1961).

Wszystkie te opowieści mówiły o klęsce reformy odgórnej i o załamaniu się procesu liberalizacji, tłumaczyły zaś to fatalizmem politycznych struktur, poprzez które objawiało się immanentne zło systemu. Optyka ta, wyraźna jeszcze w *Mszy za miasto Arras* Szczypiorskiego (1971), pozostała w polskiej literaturze na długo.

Dlaczego jednak ta optyka okazała się aż tak trwała, mimo że zdarzały się fakty (z czasem coraz liczniejsze), które wyraźnie jej przeczyły, takie na przykład, jak odchodzenie od partii ludzi, będących przecież dziećmi systemu? Nie ma prostej odpowiedzi na to pytanie. Wszystkie wyjaśnienia mogą być tylko hipotezami.

Piękno samotnego sprzeciwu

Otóż ta nie-negocjacyjna „systemowa" wizja władzy PRL jako władzy kryptostalinowskiej, współgrała — jak się zdaje — z ideą wierności sprawie przegranej, którą literatura pojałtańska

przejęła od polskich poetów wieku XIX i odniosła do doświadczeń współczesnych, przede wszystkim do doświadczeń opozycji lat siedemdziesiątych.

Wystarczy tylko przypomnieć karierę wiersza Herberta *Przesłanie Pana Cogito* (1974), w którym Barańczak (podobnie jak tysiące polskich inteligentów) rozpoznał się natychmiast[22]. Był to jeden z najbardziej mitotwórczych wierszy w literaturze po roku 1944. Przedstawiał wizję samotnego buntownika stającego do beznadziejnej (ale moralnie koniecznej) walki z potęgą i wyraźnie łączył się z totalitarną wizją realnego socjalizmu, którą Herbert (także pod wpływem swoich doświadczeń lwowskich z 1939 roku) kreował od wielu lat. Po konferencji KBWE, kiedy to niemal każde posunięcie opozycji działo się na oczach zachodniego świata raz po raz grającego kartą polską, Pan Cogito był w PRL tolerowany, choć oczywiście władze nie dawały mu spokoju. W wierszach Herberta samotność zbuntowanego Katona z Utyki była absolutna, a zagrożenie ostateczne.

I znowu: czynić poetom z tego zarzut byłoby nierozsądne. Barańczak i Herbert obdarzyli polską wyobraźnię jednym z najmocniejszych mitów ostatnich dziesięcioleci, mitem polskiego inteligenta jako samotnego Obrońcy Oblężonego Miasta. Mit ten wyrastał z tradycji Conradowskiej, ale jego korzenie sięgały romantyzmu. Bezbronny okularnik z wierszy Barańczaka, czytający po nocach niesłuszne książki, lekceważony przez tłumy wyjące na stadionach „Polska gola!", miał wiele wspólnego z Panem Cogito i z Katonem z Utyki, bohaterami wierszy Herberta. W obu przypadkach siła mitu wspierała się na „hipnotycznym" obrazie miażdżącej dysproporcji między tyranią a zbuntowaną jednostką.

Mit ten wznosił nas ponad prawdziwą sytuację moralną, w jakiej żyliśmy: sytuację dwuznaczną, zarazem tragiczną i groteskową. Nadawał postawie inteligenta czystość dramatycznego starcia z systemem. Naprawdę starcie takie było udziałem nielicznych, którzy odważyli się podjąć ryzyko otwartej niezgody. Poczucie, że komunistyczne fatum będzie ciążyć nad Polską jeszcze pokolenia, nadawało patos codziennym upokorzeniom bytowania w realnym socjalizmie. Mit samotnego heroizmu nakazywał lekceważyć symptomy kruszenia się systemu: budował piękno sytuacji ostatecznej.

[22] S. Barańczak *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984, s. 127.

Samoobsługa niewoli

Ową fascynację pięknem samotnego, bezsilnego protestu wzmacniało przeświadczenie, że porządek pojałtański w Polsce nie jest prostą kontynuacją zaborów, lecz nowym rodzajem zniewolenia opierającego się na współudziale społeczeństwa.
Przeświadczenie to, wzmocnione urazem społecznej izolacji protestów marcowych 1968, silnie naznaczyło świadomość pisarzy niezależnych.[23] O trwałości komunizmu decydować miała w takim ujęciu nie tylko zniewalająca presja Wielkiego Mechanizmu represji i propagandy, lecz i nieświadoma współpraca „milczącej większości" Polaków z władzą komunistyczną.[24]
W przypadku Nowej Fali taki obraz polskiego społeczeństwa, inspirowany wizją totalitaryzmu Ericha Fromma („ucieczka od wolności") i Victora Klemperera (zatrucie świadomości społecznej językiem propagandy), a także Orwellowską koncepcją nowomowy, eksponował bardzo silnie skuteczność manipulacji propagandowej w PRL, akcentował też zjawisko politycznego konformizmu milionów „szarych obywateli".[25] Kisielewski szedł jeszcze dalej sugerując, że komunizm ma w Polsce wielką przyszłość, przede wszystkim dlatego, że jest autentyczną demokracją ludową.[26] Nie istniała bowiem — jego zdaniem — w PRL żadna partyjna oligarchia panująca nad zniewolonym narodem. Władzę w tysiącach instytucji szczebla gminnego, powiatowego i wojewódzkiego, gdzie dostać się wcale nie było trudno nawet bezpartyjnym, sprawowały tysiące Polaków, którzy naprawdę rządzili zgodnie ze swoimi pragnieniami. Właśnie dlatego — twierdził Kisielewski — bunt robotników w sierpniu 1980 był tylko buntem przeciw partyjnym zarządcom państwowego systemu dystrybucji dóbr, nie zaś przeciw samemu systemowi, który najzupełniej odpowiadał szerokim rzeszom, łącząc w sobie uroki życia bez odpowiedzialności z paternalizmem państwa nadopiekuńczego. Prawdziwą komunistką — ironizował Kisielewski — była szeregowa pracownica urzędu podatkowego, żarliwa katoliczka, która w domu

[23] J. Kornhauser *Zasadnicze trudności*, Kraków 1979.
[24] O tym, że rzesze są związane z systemem, pisał m. in. Leopolita [R. Zimand] w *Tekstach cywilnych* (Paryż 1983).
[25] Zob. S. Chwin *Cień Bonhoeffera*, w: *Literatura i zdrada. Od Konrada Wallenroda do Małej Apokalipsy*, Kraków 1993.
[26] S. Kisielewski *Wszystko inaczej*, Londyn 1986.

przeklinała „czerwonych", w pracy zaś masakrowała podatkami „prywatną inicjatywę", nie widząc między jednym a drugim żadnej sprzeczności. I chociaż wiersze Barańczaka czy Krynickiego były pisane z innej perspektywy, czytając je można było również odnieść wrażenie, że komunizm będzie trwał w Polsce jeszcze pokolenia, ponieważ naprawdę przeniknął do serc „tłumu". Wielkim tematem Nowej Fali była samotność dysydenta tropionego przez policję i lekceważonego przez zsowietyzowane społeczeństwo. Przypominało to wizję komunizmu z pism Aleksandra Zinowiewa. Równie pesymistyczny obraz rysował w swoich powieściach Tadeusz Siejak.[27]

W przededniu końca

Wszystkie te nastawienia spotęgowały się po grudniowej pacyfikacji 1981 roku[28]. Publicystyka i literatura niezależna gwałtownie zwróciły się przeciw „oszukańczej ofercie dialogu", który w rzeczywistości — jak pisał Barańczak — był „dialogiem kastetu ze szczęką"[29]. Powrócono do rozczarowań związanych z postacią Gomułki. W *Twardym człowieku* Mariana Brandysa (1983)[30] I sekretarz, wyraźnie przypominający towarzysza Wiesława, odrzucał prośbę Dubczeka o polską pomoc dla Praskiej Wiosny, sam zresztą czeski reformator był przedstawiony jako postać zdezorientowana, przestraszona i przypad-

[27] W swoich powieściach Siejak opisywał fenomen „socjalizmu powiatowego". W jego ujęciu w 1980 roku przeciw prymitywnej, niedokształconej władzy z awansu społecznego buntowało się moralnie skorodowane społeczeństwo, wrogie wobec komunistów, ale też świetnie dopasowane do systemu. W *Pustyni* (1987) przywódcą strajku roszczeniowego był robotnik z wąsami *à la* Wałęsa, który kradł akumulatory z koparki do swojego Trabanta, traktując to jako rzecz najzwyklejszą w świecie.

[28] Ekipa Jaruzelskiego, pisał J. Orliński w „Kulturze" w 1988 roku, jest „najprzebieglejszą politycznie ekipą w historii PRL", wszelki kompromis z nią zawarty może być tylko podstępem i fatalnie wpłynie na zsowietyzowane społeczeństwo. „W chwili obecnej wiara w Niepodległość jest wiarą *quasi*-religijną. Nasz rozum nie potrafi zadawalająco przedstawić sytuacji, w której społeczeństwo polskie odzyskuje suwerenność, a Europa, czy też kula ziemska, nie ulega zniszczeniu" (J. Orliński *O poszukiwaniu wyjść z sytuacji bez wyjścia*, „Kultura" 1988 nr 7/8, s. 3, 20).

[29] S. Barańczak *Przywracanie porządku*, „Zeszyty Literackie" nr 1.

[30] M. Brandys *Twardy człowiek*, „Kultura" 1983 nr 3. Także Herling-Grudziński pisał z lekceważeniem o Dubczeku jako naiwnym „prawomyślnym" reformatorze („Kultura" 1988 nr 3, s. 22–23).

kowa. Niechęć szefa polskiej partii wobec praskich reform wynikała tu właśnie z systemowo zdeterminowanej psychologii partyjnego funkcjonariusza. Niereformowalność władzy komunistycznej w Polsce objawiła się jako skutek alienacji „czerwonych" mechanizmów rządzenia. W *Malpeczce*[31] przedstawił Brandys absolutną bezideowość komunistów stanu wojennego, ale i to nie prowadziło go do wniosku, że skoro cyniczna ekipa Jaruzelskiego jest zdolna do wszystkiego, być może przymuszona okolicznościami zasiądzie kiedyś do stołu rokowań. Marek Nowakowski przedstawiał polskich komunistów jako „janczarów" z Moskwy, którzy zawsze będą działać zgodnie z totalitarną logiką mechanizmu imperium.[32] Po wyborach do Sejmu w roku 1985, które zbojkotowało (tylko? aż?) 40% Polaków, odrodziła się (przytłumiona po Sierpniu) pesymistyczna wizja realnego socjalizmu jako systemu skutecznej manipulacji i biernego współudziału. Najostrzej objawiło się to w utworach poświęconych bolesnej sprawie udziału żołnierzy służby zasadniczej w zdławieniu „Solidarności". „Co zrobiłeś, / gdy rozkazano strzelać do bezbronnych?" W wierszu Krynickiego opublikowanym w 1986 roku polski żołnierz z 13 grudnia 1981 roku odpowiadał na to pytanie: „Miałem szczęście pilnowałem wieży telewizyjnej".[33] Obraz Polaka wewnętrznie zbuntowanego, ale równocześnie działającego zgodnie z regułami gry w obrębie systemu, powracał u kilku autorów. W połowie lat osiemdziesiątych Janusz Anderman przedstawiał społeczeństwo polskie jako zdezorientowane i zsowietyzowane, jako zbiorowość, w której psychice bunt i nienawiść do „czerwonych" splatały się z chytrym przystosowaniem do realiów. Poczucie, że opór społeczny słabnie, dochodziło do głosu i w podziemnej publicystyce, i w podziemnej literaturze. To, że nic się nie zmieni za naszego życia, zaczynało uchodzić za oczywistość. Waldemar Kuczyński[34] przekonany, że nadchodzi długi czas „spokoju

[31] M. Brandys *Malpeczka*, „Kultura" 1982 nr 12.

[32] M. Nowakowski *Kto to zrobił*, Warszawa 1990, s. 217.

[33] Zob. „Kultura" 1986 nr 10, s. 61. Oskarżanie szeregowców LWP o współudział w zdławieniu „Solidarności" było w literaturze niezależnej rzadkie. Dominowała wizja żołnierzy, którzy wstydzą się tego, co robią, ale wykonują wszystkie rozkazy. Zob. np. J. Bocheński *Stan po zapaści*, NOWA 1987, s. 20. Powrócono też do sprawy udziału Polaków w inwazji na Czechosłowację. W poemacie *Lekcja o literaturze polskiej (prawie centon)* Jacek Trznadel pisał o „Hańbie dzieci Warszawy", które — jego zdaniem — posłusznie wzięłyby udział w każdej pacyfikacji (także pacyfikacji któregoś z krajów azjatyckich), tak jak wzięły udział w pacyfikacji Czechosłowacji w 1968 roku.

[34] W. Kuczyński *O niektórych postawach w opozycji*, „Kultura" 1986 nr 3.

w Warszawie", wzywał do realistycznego wallenrodyzowania w strukturach oficjalnych, podziemna publicystyka nawoływała zaś do myślenia o przyszłości w kategoriach „długiego marszu", rysowano też analogie między apatią lat osiemdziesiątych a paraliżem społeczeństwa po powstaniu 1863 roku.

Dawał też o sobie znać uraz zdrady Polski przez zachodnich sojuszników. Obawę, że Zachód znów może powtórzyć Jałtę, wzmacniało poczucie, że państwa demokratyczne mimo gestów sympatii traktują Polskę jako niewygodnego „chorego człowieka Europy". Dawano wyraz przebijającemu poczuciu niezmienności sytuacji geopolitycznej. „I nie wiadomo ile wieków / Ma trwać imperium ich globowe" — pisał w 1984 roku Jarosław Marek Rymkiewicz.[35] „W kraju zmieniło się wiele / i nic się nie zmieniło" — konstatował Tomasz Jastrun w 1988 roku. „Głucho wszędzie ciemno wszędzie / Już wszystko było co będzie".[36] Kisielewski dawał upust swoim sarkastyczno-pesymistycznym skłonnościom. Znamienne też, iż mimo zmieniania się sytuacji w Polsce i ZSRR z miesiąca na miesiąc, entuzjastycznie przyjęto „powrót" emigracyjnej twórczości Józefa Mackiewicza, w którego książkach myśl o jakimkolwiek kompromisie z bolszewizmem była z furią wyszydzana.[37] Powróciła też wizja systemu jako Wielkiego Mechanizmu „reżyserującego" zachowania funkcjonariuszy komunistycznych.[38]

[35] *Ulica Mandelsztama i inne wiersze z lat 1979–1985*, Kraków 1992. Marząc o wybuchu wolnościowych rozruchów w Alma Acie i Taszkiencie Rymkiewicz stwierdzał równocześnie: „A nim wybuchnie to stulecia miną" (s. 13).

[36] Zob. np. W. Charłamp *Dziennik zewnętrzny*, „Kultura" 1988 nr 6, s. 82: „Czym staje się nasze społeczeństwo? Nasz naród jest jak lawa. Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa, lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi. Otóż jest właśnie rok 1988 i ja, osobiście i zupełnie prywatnie, zacząłem mieć co do tego — Panie Adamie — pewne wątpliwości". Jeszcze w 1989 roku Charłamp pisał o sowietyzacji Polaków i o wąskim kręgu opozycji. Adam Poprawa notował zaś 16 listopada 1988: „Już chyba koniec. Kiosk przy placu Bema, / Znów niewolnicy stoją po gazety" („Kultura" 1988 nr 9, s. 35). W *Kraju świata* (Paryż 1988) Janusz Anderman opisywał syndrom szczęśliwej niewoli: skryte samozadowolenie trwania Polaków w dwuznacznej „heroicznej" pozie ofiar nowej okupacji.

[37] Mackiewicz pisał: „bolszewizm nie zna kompromisu. Gdyby go znał, nie byłby bolszewizmem, to jasne. A więc zlikwidowani zostaną wszyscy niebolszewicy" (*Droga donikąd*, Londyn 1989, s. 177). Fala fascynacji Mackiewiczem w latach osiemdziesiątych łączyła się z niechęcią do „paktowania" z czerwoną władzą (zob. np. J. Malewski [W. Bolecki] *Ptasznik z Wilna*, Kraków 1991 i *Wyrok na Józefa Mackiewicza*, Londyn 1991).

[38] Np. opowiadanie Marka Nowakowskiego *Śledztwo*, dotyczące procesu Macieja Szczepańskiego, rysowało obraz „nieuchronnych praw wynaturzenia" władzy w systemie

Zarówno więc obraz władzy, jak i obraz społeczeństwa kreowany przez wielu pisarzy wykluczał jakiekolwiek nadzieje na rychły koniec komunizmu. W najbardziej nawet optymistycznych prognozach myślano co najwyżej o jakimś powtórzeniu Października 1956. Nawet w pełnym rozkwicie *głasnosti* Herling-Grudziński przewidywał co najwyżej kolejną „odwilż"[39], a Kazimierz Brandys w 1987 roku zastanawiał się, czy Gorbaczow nie jest w istocie aktorem lepszym niż Gregory Peck.

„Zadyma" i Sybir: konflikt języków

Oczywiście była to nieufność całkowicie uzasadniona. Ludzie, którzy sparzyli się już nie jeden raz, woleli zachować dystans wobec niepewnych zapowiedzi nowego. Nie tylko dlatego katastroficzne diagnozy utrzymywały się jednak w przededniu upadku imperium. Trzeba wziąć pod uwagę też jeszcze jeden element ówczesnej sytuacji — tyleż socjologicznej, co estetycznej natury. Nie był to oczywiście moment najważniejszy, nie warto go jednak, jak sądzę, lekceważyć. W latach osiemdziesiątych zarysował się bardzo silny rozdźwięk między językiem literatury a „poetyką" zdarzeń, językiem patriotycznej ulicy, językiem elit opozycji i językiem Kościoła, a także, oczywiście, językiem władzy. Dostrzegł to Mrożek w *Alfie*: uwięzienie Wałęsy zostało z całą świadomością wyreżyserowane przez ekipę Jaruzelskiego w taki sposób, by nie dawało się opowiedzieć w kodzie romantycznym (np. w symbolicznym języku opowieści o Cichowskim z III części *Dziadów*). „Poetyka" tego zdarzenia rozminęła się całkowicie ze społecznymi „oczekiwaniami", które określał romantyczny stereotyp zesłania. „Oczekiwane" losy Wałęsy Mrożek (nie bez ironii) rekonstruował następująco: jedni mówią, że

socjalistycznym, przywołując topos „czerwonego" *perpetuum mobile*. Bohater Nowakowskiego, prawnik, podczas procesu „zrozumiał ostatecznie, że [oskarżeni] są jak trybiki wkręcone w gigantyczną, niezmiennie toczącą się machinę i ich usunięcie wcale nie zmienia pracy tego mechanizmu" („Kultura" 1984 nr 4).

[39] „Kultura" 1987 nr 12, s. 22. 17 lipca 1988 roku Herling-Grudziński drwił ze złudzeń polskich intelektualistów uczestniczących w spotkaniu z Gorbaczowem na Zamku Królewskim w Warszawie („przed świetlanym obliczem nowego rosyjskiego cara-reformatora" — „Kultura" 1988 nr 9, s. 12), w grudniu 1988 roku zaś określał Jaruzelskiego jako „polskiego Namiestnika" władz rosyjskich. Inaczej Kołakowski, który już w 1987 roku uznawał politykę Gorbaczowa za przyczynę przyszłego „rozkładu imperium" („Kultura" 1987 nr 7, s. 77). Ewentualną repetycję 1956 roku przewidywał Nowak-Jeziorański („Krytyka" nr 30/1988).

„jesteś ranny, że się broniłeś i wzięli cię rannego. Inni, że zginąłeś, jedni, że od kuli, drudzy, że zakatowany. Jedni, że nie zabity, ale zniknąłeś. (...) Że zniknąłeś i teraz organizujesz powstanie. Zbrojny opór".[40] Oczywiście wszystko — jak wiemy — zostało „zakomponowane" inaczej.
Powstał też specyficzny język „internatów" (ośrodków dla internowanych): „ubecja", „interna", „komuchy", „bolszewia", „kocioł", „nalot", „zrzuty" (paczki z Zachodu), „konspira"..., który ujmował starcie z komunizmem w kategoriach szyderczej gry z „głupcami" i „łobuzami". To, że władza nie posłużyła się metodami z grudnia 1970, sprawiło, że demonstracje patriotyczne często przeradzały się w rodzaj happeningu, patriotyczna ulica nazywała je „zadymami". Później ton ten wzmocniło pojawienie się Pomarańczowej Alternatywy, dążącej do przeobrażenia starcia politycznego w teatralną „zabawę" uliczną.[41] Ci sami jednak pisarze, którzy w rozmowach prywatnych posługiwali się słowem „zadyma" na określenie wielogodzinnych gonitw młodzieży z chorągwiami po ulicach polskich miast, wyraźnie unikali tego określenia w poezji i prozie. Pragnienie wysokiej romantycznej „dykcji" zdarzeń było powszechne także w politycznym folklorze lat 1981–1983.
Stan wojenny, wydarzenie o nieustabilizowanej tożsamości (tragiczne, lecz i o silnych akcentach groteskowych)[42], wyobraźnia opozycyjna starała się wtłoczyć w symboliczną strukturę III części *Dziadów*, Sybiru, *Reduty Ordona*, a także w wizję demonstracji poprzedzających Powstanie Styczniowe czy w analogię wojenno-okupacyjną. Tendencja ta kulminowała w poetyce „mszy za Ojczyznę" (recytacje poezji romantycznej przez renomowanych aktorów, kazania księdza Popiełuszki), chociaż równocześnie zarysowało się napięcie między tą poetyką a tonacją kazań prymasa Glempa, który wyraźnie nawiązywał do stylu wypowiedzi arcybiskupa Zygmunta Felińskiego z 1863 roku. W teatrze i poezji odżyły wyobrażenia mesjanistyczne (*Anhelli* zespołu NST, powieść Henryka Wańka *Dziady berlińskie*, Brylla *Adwent*)[43]. Pisząc o 13 grudnia 1981 roku Rymkiewicz przywoływał topos Polski umierającej na krzyżu, a Bryll nawiązywał do tradycji powstania 1831 roku.

[40] S. Mrożek *Alfa*, w: *Dramaty*, Kraków 1990, s. 101.
[41] Zob. *Pomarańczowa Alternatywa*, „Kultura" 1988 nr 3; T. Jerz *Młody Wrocław*, „Kultura" 1988 nr 9.
[42] W. Charłamp *Dziennik zewnętrzny*, „Kultura" 1989 nr 2, s. 87.
[43] Zob. A. Wójcik *Przekraczając granice*, „Kultura" 1987 nr 7/8, s. 187.

Władze o tym wszystkim oczywiście wiedziały i nie przypadkiem symbolicznym reprezentantem tyranii uczyniły — rzecz bez precedensu w dziejach komunizmu — Jerzego Urbana, satyryka w randze ministra, postać niczym z Grand Guignolu. Reżyserowany w ten sposób obraz władzy miał nie dopuścić do wysokiej romantycznej „lektury" zdarzeń przez społeczeństwo. Ironiczny i szyderczy język propagandy przedstawiał starcie „Solidarności" z systemem jako „awanturę" wywołaną przez nieodpowiedzialnych frustratów, którzy zapomnieli o realiach geopolitycznych. Wszystko to miało obniżyć patos starcia — i zablokować myślenie historycznymi analogiami.[44] Internowanie zaś części działaczy niepodległościowych w ośrodkach wypoczynkowych, gdzie z całą premedytacją stworzono im warunki materialne lepsze od tych, w jakich żyły miliony Polaków kupujących żywność na kartki, było częścią ogólniejszej strategii paraliżowania tradycyjnych polskich wyobrażeń o walce i prześladowaniu, ukształtowanych w wieku XIX.
Reżyserowana przez władze semiotyczna „niewygoda" tej sytuacji była dotkliwie odczuwana przez wielu Polaków. W dziełach romantycznych (i w narodowym wspomnieniu) naprzeciw zniewolonej Polski stał demoniczny Nowosilcow, budzący grozę car i diaboliczny Książę Konstanty, za którym czaił się cień Sybiru. Polska świadomość stanu wojennego chciała „powtórzenia" duchowej tonacji tamtego starcia. Dlatego, choć patriotyczne demonstracje (i represje) z lat osiemdziesiątych radykalnie różniły się od masakry na Placu Zamkowym z 8 kwietnia 1861 roku, sporo pisarzy niezależnych starało się nie dostrzegać tej różnicy i zdecydowany nacisk położyło właśnie na myślenie historycznymi analogiami. Nie akcentowano też ludycznych aspektów stanu wojennego (które dostrzegł np. Białoszewski).
To pragnienie utrzymania wysokiego romantycznego tonu polskich doświadczeń wzmocniło dawną tendencję do depersonalizacji władzy. „Nicość nakłada bagnety" — tak Krynicki określał sprawców stanu wojennego[45]. Podobnie wrogów wolności określał Herbert w *Raporcie z oblężonego miasta*. Nie-negocjacyjny obraz władzy komunistycznej jako zbrodniczego bezosobowego systemu, wzmocniony urazem zabój-

[44] O myśleniu historycznymi analogiami po 13 grudnia 1981 pisał P. Wandycz w szkicu *O historycznych analogiach*, „Kultura" 1983 nr 7.
[45] „Kultura" 1986 nr 10, s. 58. O „granicach kompromisu z bagnetem" pisał Krzysztof Hariasz („Kultura" 1987 nr 10, s. 30).

stwa księdza Popiełuszki, w latach osiemdziesiątych święcił swój prawdziwy tryumf.[46]

Naprzeciw „lodowej ściany" imperium, czyli Montsegur 1989

Literatura rysując taki obraz władzy („głupcy i siepacze" — Krynicki, „oprawcy" — Tomasz Jastrun), szyderczej i pragmatyczno-pozytywistycznej formule języka władzy, pragnącej obniżyć duchowy ton starcia, przeciwstawiła patos wiecznego zmagania z tyranią i patos klęski.

„Nie mijasz, godzino próby" — pisał Krynicki w roku 1986. „Naprawdę umiemy żyć dopiero w klęsce" — pisał Zagajewski, dodając autoironicznie — „Oby / nie zaskoczyło nas zwycięstwo"[47]. W 1987 roku przebywający w Paryżu Brandys stwierdzał: dziwne, ale życie w Polsce komunistycznej „przy całej obwisłości i szarzyźnie, było jakoś gęstsze, intensywniejsze. Okresami żyło się wśród napięć, które dodawały rumieńców i wyrabiały muskulaturę. Sens życia tworzyły nam harce z władzą (...) podpisywanie zbiorowych oświadczeń. Albo niepodpisywanie. (...) To rozumiem, to były przeżycia!"[48] Ale Brandys miał na myśli nie tylko przyjemność doznawania moralnej wyższości nad „czerwonymi" — przede wszystkim chodziło mu o pisarski „gaz", którego dostarczały mocne wrażenia, o jakich nawet śnić nie mogli pisarze na Zachodzie. „A jak z pisaniem? Czy tu ma się gaz?" — pytał paryskiego Brandysa Konwicki. A może — odpowiadał Brandys — tam, „gdzie trzeba protestować, bać się upokorzeń i bronić się przed upokorzeniami, życie jest prawdziwsze?". Ilu pisarzy niezależnych myślało podobnie? Towarzyszyła czasem takim nastrojom pogarda dla „naiwnego", „miękkiego" Zachodu, który „niczego nie rozumie", paktuje z „czerwonymi" i żyje życiem rozrzedzonym. Tomasz Jastrun narzekał, że jedyną reakcją na wieczne polskie cierpienie (takie samo w XIX i XX wieku) jest obojętny „śpiew francuskiego

[46] Zabójstwo Popiełuszki umocniło „systemową" nie-negocjacyjną wizję komunizmu. „Czy rzeczywiście ważne jest ustalenie, kto jest naprawdę odpowiedzialny za śmierć księdza Popiełuszki?" — pytał Andrzej Artur Grabiec („Kultura" 1985 nr 1/2, s. 9). Mordercy i inspiratorzy to tylko „mechanizmy ustroju". „Z takim ustrojem żadne społeczeństwo nie ma szans dogadania się". Jedyna możliwość to *„ecraser l'infame"*.

[47] A. Zagajewski *List. Oda do wielości*, Paryż 1983, s. 55.

[48] K. Brandys *Miesiące 1985–1987*, Warszawa 1989, s. 137.

języka".[49] Miłosz słusznie ironizował na temat takiej postawy w eseju *Szlachetność, niestety*.[50] „Co by się stało, gdyby pewnego dnia (...) Polska odzyskała swobodę życia politycznego? Czy utrzymałoby się to wspaniałe napięcie duchowe (...)? Czy to, co powstało jako odpowiedź na niebezpieczne wyzwanie totalitaryzmu, przestało by istnieć tym samym w dniu, w którym zniknęłoby samo to wyzwanie?" — pytał z niepokojem w 1986 roku Zagajewski, wskazując na paradoks: komunistyczne zagrożenie bardzo dobrze służyło polskiej kulturze.[51] Stwarzało to, co w niej najlepsze? Czy to także dlatego Pan Cogito niemal do ostatnich dni PRL-u pragnął stanąć naprzeciw monumentalnej „lodowej" ściany imperium, tak jak jego romantyczni przodkowie, by walczyć samotnie z potęgą?[52]

[49] T. Jastrun, „Kultura" 1986 nr 1, s. 120, nr 12, s. 61.

[50] Cz. Miłosz *Szlachetność, niestety*, „Kultura" 1984 nr 9. Zdaniem Miłosza, polityczne zaangażowanie nie tylko pozwalało pisarzom opozycyjnym zaleczyć podświadomą niewiarę artysty w „trwałą wartość sztuki", obdarzało ich też równocześnie doskonałym samopoczuciem moralnym „sprawiedliwych". Właśnie walka z komunizmem, szczególnie walka przegrana, pozwalała przezwyciężyć kompleks społecznej izolacji artysty, dręczący pisarzy w XX wieku. Odosobnienie artysty „tym razem wydaje się definitywnie skończone". „Gdyby nie została rozgromiona «Solidarność», upolitycznienie straciłoby wkrótce swoją intensywność (...)". „Taka jednak integracja nie obywa się bez kosztów". „Obsesja moralnego obowiązku piszących" stała się „najgorszym skutkiem wewnętrznej inwazji 13 grudnia 1981 roku". Na podobne zjawisko zwracał uwagę też Paweł Morga w *Notatkach o bojkocie* („Kultura" 1984 nr 1), wedle którego właśnie poprzez bojkotowanie imprez oficjalnych peerelowski artysta pół-konformista odzyskiwał dobre samopoczucie moralne. W ujęciu Morgi stan wojenny stał się dla polskiego inteligenta szansą moralnego samooczyszczenia, przy czym cena owego samooczyszczenia — z uwagi na umiarkowane represje — nie była zbyt wygórowana.

[51] A. Zagajewski *Solidarność i samotność*, Paryż 1986, s. 27.

[52] T. Jastrun, „Kultura" 1986 nr 3, s. 19. Wpływ Herberta na poetów i publicystów niezależnych w latach osiemdziesiątych był ogromny. Moralny wzór *Przesłania Pana Cogito* stał się wzorem dla wielu autorów. Z Herbertowskiej perspektywy oceniano nawet postawę milionów Polaków podczas wyborów 1985 roku. „Ponad połowę naszych rodaków — pisał Jan Lityński — zawiodło owo ulotne wrażenie, które najcelniej określił kiedyś w swym słynnym wierszu Zbigniew Herbert — poczucie smaku" (*Rozważania o bojkocie*, „Kultura" 1985 nr 12, s. 12). Nawiązania do Herberta także w: A. Bąkowski *Potęga złego smaku*, „Kultura" 1988 nr 5, s. 21–22; J. Trznadel *Księga morderców*, „Kultura" 1985 nr 4, s. 48 (wiersz o zabójstwie księdza Popiełuszki). W 1985 roku Jan Prokop w eseju *Samosierra i Szlissenburg* („Puls" nr 26/1985) bronił tradycji „niezłomnej walki bez względu na szanse sukcesu". Nawiązując do wiersza *Do matki Polki*, pisał o wierności „sprawom przegranym". Stadny inteligencki narcyzm szlachetnych obrońców wartości starał się wyszydzić Rafał Grupiński w eseju *Ci wspaniali mężczyźni od podstawowych wartości*, „Kultura" 1988 nr 9.

W tym samym 1985 roku, w którym doszło w Gdańsku do aresztowania funkcjonariuszy SB współpracujących z nielegalną „Solidarnością" i konfiskat podziemnej gazety milicjantów „Godność", redakcja „Krytyki" opublikowała utwór Herberta *Securitas*[53], w którym tajna policja została przedstawiona jako nieśmiertelny model struktury państwa komunistycznego, akceptowany skrycie przez zniewolone społeczeństwo. Tekst Herberta sugerował, że w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, po zdławieniu dziesięciomilionowej „Solidarności", walka o wolność może mieć nadal formę tylko bezsilnego protestu samotnego inteligenta. Znamienne: nikt z polskich pisarzy nie podjął polemiki z koturnowo upozowanym *Przesłaniem Pana Cogito*, chociaż nietrudno sobie wyobrazić, co o tym „zamurowaniu" polskiej świadomości w Panu Cogito pomyślałby sobie Gombrowicz. Przeciwnie: pod koniec 1988 roku, w wyznawczym wierszu adresowanym do Herberta, Jacek Bierezin pisał:

Zbyszku [...]
Wierzę głęboko, że te kilkanaście
Twoich wierszy sprawi,
że kilkuset młodych ludzi
pójdzie znowu do więzienia.
Ponieważ trzeba być wiernym.
Ponieważ trzeba bronić
Murów Montsegur.
Ponieważ trzeba wsiąść
Na statek „Argo".
Ponieważ trzeba płynąć
do Ultima Thule.[54]

Po wielkiej fali strajków w lecie 1988, w epoce Pomarańczowej Alternatywy i negocjacji przygotowujących zejście komunizmu z politycznej sceny, w czasie, gdy rozsypujący się reżim wypuszczał z więzień kogo się tylko dało, Bierezin sugerował, że wzorem dla Polaków na rok 1989 powinien być beznadziejny heroizm Albigensów oblężonych przez wojska inkwizycji w twierdzy Montsegur, opisany przez Herberta w eseju

[53] „Krytyka" nr 19/20 (1985). Securitas — pisał Herbert — „czerpie siły żywotne z naszych nadziei i obaw", „stworzyła układ zamknięty, czerpiący energię sam z siebie". „Naruszenie tego układu wydaje się równie niemożliwe jak zmiana praw grawitacji". W 1985 roku Herbert powoływał się na słynny tekst Tyrmanda o Piaseckim i na słowa Miłosza, określające Partię jako „spadkobiercę" faszyzującej ONR (J. Trznadel *Hańba domowa*, NOWA 1987, s. 141).

[54] J. Bierezin *List pisany nocą*, „Kultura" 1989 nr 4, s. 54.

Barbarzyńca w ogrodzie. Taką postawę tłumaczyło zapewne emigracyjne oddalenie autora — ale czy tylko ono?

Szydercze spojrzenie Andermana na patriotyczne upozowanie internowanych (i sugestia, że solidarnościowe podziemie stworzyło romantyczno-stereotypową nowomowę patriotyzmu), ironia Kuśniewicza, chłód Rylskiego, żarty Białoszewskiego w *Kabarecie Kici Koci* czy kwaśne szyderstwo Kisielewskiego z „dostojnego bzika tragiczności" panującego w *Dzienniku* Herlinga-Grudzińskiego nie nadawały tonu polskiemu życiu. Dominowało inne brzmienie.

Nie warto jednak z tego drwić. Istotę doświadczenia lat osiemdziesiątych stanowiło gorzkie upokorzenie płynące z bezsilności, nie mające precedensów w polskiej historii. Ekipa Jaruzelskiego chciała przede wszystkim ośmieszyć, poniżyć i obezwładnić społeczny opór odzierając go z romantycznych barw poprzez reżyserowanie politycznego konfliktu w taki sposób, by tradycyjne formy ekspresji patriotycznej rażąco nie przystawały do rzeczywistości. Powrót do romantyzmu pozwalał to upokorzenie zaleczyć, wysoka „dykcja" zdarzeń, odbudowana przez literaturę, pozwalała przezwyciężyć semiotyczną (i psychologiczną) blokadę protestu, przenieść starcie w dobrze znany polskiej kulturze sakralny wymiar wielkiej walki ze Złem, wzmacniała też zranioną do żywego zbiorową świadomość. Sztuka sięgająca do romantyzmu naprawdę pomogła wielu ludziom przetrwać zły czas.

Równocześnie jednak to romantyczne samopoznanie, które wzmacniało narodowego ducha, utrudniało orientację w zmieniającej się rzeczywistości — taka była cena przezwyciężania frustracji. Bo Kiszczak nie był Nowosilcowem, tak jak Jaruzelski nie był Wielkim Księciem, choć o tym, że nimi byli, starała się przekonać czytelników podziemna publicystyka.[55] Także pobyt działaczy opozycyjnych w ośrodkach wczasowych MON-u nie stał się Sybirem, choć internowani w swoich relacjach stale podkreślali poczucie, że mogą w każdej chwili zostać, jak ich przodkowie, wywiezieni na Wschód.

To samopoznanie romantyczne niemal do ostatnich dni PRL-u utrwalało nie-negocjacyjną wizję władzy i usztywniało postawę niezłomnych.[56]

[55] „Jak walczyć z Rosją i jej Wielkim Księciem Jaruzelskim?" — pytał Maciej Polcski w artykule *21 uwag o dialogu z terrorystą*, „Kultura" 1982 nr 9.

[56] Marek Łatyński przewidywał w 1985 roku, że uraz zdrady sprawy polskiej przez PZPR popchnie społeczeństwo polskie do krwawego odsunięcia komunistów od władzy. Zob. *Wariacje na temat Jaruzelskiego*, NOWA 1987, s. 46.

Tymczasem w rzeczywistości, jak o tym pisał już wówczas w „Kulturze" Spektator, Pan Cogito stał wobec pragmatyków, gotowych w sprzyjających okolicznościach natychmiast zmienić front. Myślenie historycznymi analogiami, teza o „samoobsłudze" niewoli i utrzymywanie się w alienacyjnej wizji systemu w połączeniu z estetyczno-moralną perspektywą „samotnego protestu" — wszystko to sprawiło, że upadek komunizmu (negocjacje i częściowo wolne wybory) zaskoczył polską literaturę niezależną. Nikt nie przewidywał takiego wariantu zdarzeń.
Ale jest to tylko część prawdy. Jeśli bowiem czas upadku komunizmu i model zachowań elit władzy z końca lat osiemdziesiątych nie mieścił się w przewidywaniach polskiej literatury, nie zaskoczył polskich pisarzy sam mechanizm załamania się imperium. Literatura polska, i to już od połowy lat sześćdziesiątych, podobnie jak krąg paryskiej „Kultury", doskonale bowiem przeczuła „narodową" formę rozpadu systemu. Od wielu lat „polska polityka wschodnia", wpisana w temat kresowy i temat mniejszości, kształtowała się tak, jak by polscy pisarze wiedzieli, że kiedyś wolna Polska stanie naprzeciw wolnych narodów sąsiednich, które wyłonią się z rozpadu imperium. Romantyczne samopoznanie polskich pisarzy z jednej więc strony utrudniało orientację w zmieniających się realiach, z drugiej jednak — to właśnie dzięki romantycznemu mitowi wielonarodowej Galicji, kresów i Wilna literatura nigdy w zasadniczy sposób nie odeszła od idei „przyjaciół Moskali", przyjaciół Ukraińców i Litwinów — przez lata komunizmu budowała ponad granicami zręby duchowego współistnienia z sąsiadami.[57]

[57] „Robić wszystko, by nieprzyjaciół wczorajszych i dzisiejszych przeobrażać w przyszłych, lub przynajmniej w rzetelnych partnerów koegzystencji wolnych ojczyzn" — pisał Józef Szrett w eseju *Dolina między górami* („Kultura" 1984 nr 1, s. 16). Wielu polskich pisarzy pojałtańskich mogłoby się podpisać pod tą deklaracją.

German Ritz

Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza

„Szept twój w ciemni serce złowi.
Na balkonie dźwięk kroplany.
Będzie śmierć ku wieczorowi.
Jestem w wiośnie zakochany."

Po raz pierwszy skonstatowałem wtedy rewelacyjny dla mnie związek pomiędzy twórczością i erotyzmem. Pierwszą książką, jaką kupiłem sobie na własność jako zaczątek mojej biblioteki, była *Uczta* Platona w lwowskim wydaniu Altenberga. Poprzez lekturę tej książki i poprzez czarowną postać Maslejewa odkryły mi się perspektywy sublimacji instynktu, z którym nie wiedziałem, co począć. Miły, głupiutki chłopiec, otoczony jak nimfami chórem przepięknych sióstr, stał się dla mnie objawieniem nowego świata [*Książka moich wspomnień*, Kraków 1957, s. 237].

Krótki fragment wspomnień z młodości bezpośrednio mówi o sublimacji, sugeruje, jakie jest jej źródło i jednocześnie sam stanowi jej akt. Wspomnienie sublimacji z okresu młodzieńczego pojawia się spontanicznie w pewnych późniejszych okolicznościach: na obczyźnie, w Paryżu. „Niektóre paryskie spotkania, odnawiając wspomnienia dzieciństwa i młodości..." — czytamy we wprowadzającym akapicie. Wspomnienie o przyjacielu młodości Maslejewie budzi jego siostra. Ale mimo poważnej refleksji intelektualnej nad wspomnieniem z młodości pozostaje coś, o czym się nie mówi — homoseksualne zainteresowanie, które kryje się

za ową sublimacją. Pełen nieśmiałości związek z chłopcem gubi się niejako w „chórze przepięknych sióstr, które go otaczają jak nimfy". To, co niewypowiedziane, wysyła jednak dwa (ukradkowe) sygnały: wskazanie na *Ucztę* Platona i zetknięcie Erosa i Tanatosa w wierszu. *Uczta* jest dla wtajemniczonego zawsze tekstem dwojakim: apologią miłości homoseksualnej i sublimacją Erosa jako siły służącej osiąganiu doskonałości i piękna. W kulturze modernizmu pierwszej gwałtownie dającej o sobie znać próbie wypowiedzenia tego, „co nie da się wypowiedzieć", przedstawia się zwykle homoseksualnego Erosa jako śmierć. Tekstem klasycznym jest tu *Śmierć w Wenecji* Tomasza Manna. Pod koniec lat siedemdziesiątych Andrzej Kuśniewicz w swej słynnej powieści *Lekcja martwego języka* przywoła raz jeszcze, uciekając się do stylistyki neomodernistycznej, ten sam problem, przy czym uczyni to w sposób bardziej jawny i konsekwentny: śmierć spotyka nie tylko tego starszego. Uwięziony w pułapce erotycznego spojrzenia Kiekeritz zastrzeli chłopca.

Między mordem seksualnym a patetyczną rezygnacją

Problematyka homoseksualna jest u Iwaszkiewicza wszechobecna. Współokreśla jego smak literacki, który kształtuje się pod wpływem Prousta, Gide'a, Wilde'a czy nawet Kuźmina — wszyscy oni są w rozmaitej formie odpowiedzialni za wizerunek kultury homoseksualnej modernizmu. Problematyka ta łączy się z typowym dla Iwaszkiewicza dążeniem do estetyzacji, z kultem piękna; jednocześnie stale chroni go przed wewnętrznym zagrożeniem, jakim jest *l'art pour l'art*, kierując jego zainteresowanie ku zwykłym sprawom życiowym. Zachwyt Włochami, który Iwaszkiewicz dzieli z Szymanowskim, także jego silni, prości, tryskający zdrowiem bohaterowie przypominający Whitmana — wszystko to są również sygnały homoseksualnej imaginacji. Tematyka homoseksualna przewija się zarówno w jego liryce, jak i prozie. Ograniczę jednak swe rozważania do opowiadań, ponieważ łatwiej je — inaczej niż powieści— traktować jako pewną całość. Pozwoli to ustrzec się przed niebezpieczeństwem zwykłej analizy motywu.
Można wyróżnić u Iwaszkiewicza przede wszystkim trzy fazy:
1. Fazę wczesną, z silną tendencją do sublimacji i estetyzacji oraz zachowaniem wierności stylowi młodopolskiemu.
2. Podjętą w latach trzydziestych próbę bezpośredniej tematyzacji o charakterze oświeceniowym.

3. Nową sublimującą estetyzację w utworach późniejszych.
We wszystkich trzech fazach mamy do czynienia z homoseksualnością w formie sublimacji. W pierwszej — przenosi ona homoseksualny tekst do kryptotekstu, w drugiej — sublimacja sama staje się tematem. Trzecia faza w skomplikowanej formie nawiązuje do pierwszej. Zależnie od funkcji sublimacji musimy modyfikować sposób jej odczytywania — co najważniejsze, w pierwszej fazie przyjmuje ona zawsze formę poszukiwania znaków tekstu homoseksualnego.

Mord na pięknie jako czyn seksualny i projekcja piszącego

Zakazane opowiadanie liryczne *Zenobia Palmura* z 1920 roku przyniosło Iwaszkiewiczowi sławę autora książek kultowych. Opowiadanie tchnie jeszcze cieplarnianą atmosferą modernizmu. W odbiorze współczesnej młodzieży nowością była śmiałość otwartego opisu spraw seksualnych.
Interesujące nas tu przełamanie tabu polega jednak nie tyle na opisie cielesności i seksualności, ile na skomplikowanej grze ról partnerów seksualnych i połączeniu seksualności ze śmiercią. Jedno i drugie daje się odczytywać jako szyfry homoseksualności, która jako taka ani przez chwilę nie staje się bezpośrednim tematem opowiadania.
Historię stanowi tu seksualnie umotywowany mord na pięknym księciu Jurze Mawrickim. Zamiar popełnienia morderstwa zostaje co prawda w połowie opowiadania bezpośrednio wyartykułowany, a potem wielokrotnie powtórzony, jednak sama historia mordu na skutek umieszczenia zamierzonego czynu niejako w systemie luster staje się dla czytelnika trudna do pojęcia. Sens mordu seksualnego, czyli poniekąd znaczenie prehistorii, wydaje się niemożliwy do wypowiedzenia.
Komplikacja zaczyna się od rozłożenia ról postaci. W sublimujących historiach związków homoseksualnych u Iwaszkiewicza nigdy właściwie nie mamy do czynienia ze zwykłą grą ról — ze związkiem dwóch mężczyzn. Podstawową figurą jest historia trójkąta, w sposób klasyczny rozgrywana w opowiadaniach *Wieczór u Abdona* czy *Czwarta symfonia*. Kobieta pomiędzy dwoma mężczyznami staje się medium ich erotycznego zbliżenia. Erotyka ma przy tym zawsze znamiona aktu skopofilii. W naszym opowiadaniu moment pośredniości ulega dodatkowemu wzmocnieniu, ponieważ nieodzowną parę mężczyzn (tu: książę Jura

i służący Józef) uzupełnia trzeci aktant męski — postać poety, Jarosława Iwaszkiewicza. Takie rozszerzenie konstelacji figur jest motywowane różnorako i zarazem ambiwalentnie. Znamionuje dystans i nieuchronną przynależność, to znaczy, że stanowi oznakę sublimacji. Trzecia figura jest aktantem i postacią reflektującą.

Obecność trzeciego aktanta wzmacnia przede wszystkim utajoną homoerotyczną relację między trzema mężczyznami. Dwaj męscy partnerzy otrzymują cechy płynące z homoseksualnych projekcji młodego poety Iwaszkiewicza. Odpowiadają zarazem dwóm podstawowym homoerotycznym wyobrażeniom epoki: książę ucieleśnia grecką w sensie plastycznym (muskulatura), raczej bezpłciową piękność, wywodzącą się z estetycznej imaginacji takich twórców, jak Winckelmann, Hafiz czy Wilde. Józef z kolei stanowi przeciwieństwo księcia zarówno ze względu na swój związek z naturą, jak i w sensie seksualnym: to chłopak ze wsi, który jednak przyjąwszy rolę kamerdynera jawi się w mglistym świetle ambiwalentnych projekcji swoich panów (Jury i Iwaszkiewicza). Opowiadanie ukazuje w sposób kontrastowy „seksualną" różnicę między obydwiema figurami. Podczas gdy książę „właściwie (...) nie miał dotąd ani jednej kobiety" (s. 171)[1], kamerdyner Józef zostaje przedstawiony w poddanym skopofilskiej obserwacji akcie samogwałtu, którego seksualna dwuznaczność staje się tym wyraźniejsza, że chwilę przedtem Józef jest opisywany jako mizogynik (s. 164).

Obecność trzeciego męskiego aktanta o charakterze autobiograficznym (choć zobiektywizowanym) nie tylko wzmaga napięcie erotyczne i nadaje mu znamiona — tak ważnego dla homoseksualnej sublimacji — niebezpośredniego wyznania osoby-„ja", lecz także powiększa dystans. Poeta Iwaszkiewicz zostaje wprowadzony nie jako „ja", lecz jako „on" — figura obecna w polu widzenia wszechwiedzącego narratora. Ponadto wskazuje na autotematyczny (metafikcjonalny) charakter opowieści. Jest postacią piszącą, zamkniętą w swym imaginacyjnym tylko działaniu:

> Jarosław siedział w swoim pokoju. Już od dłuższego czasu pisał powieść. Nie kleiło mu się to na razie, jednak lubił to siedzenie w ciepłym, ogrzanym, zielonawym pokoju. Szyby miał zaklejone papierem, gdyż wychodziły na klozet w podwórzu [s. 169].

W odróżnieniu od np. *Paludes* Gide'a, wątek autotematyczny nie tworzy zasadniczego wątku opowiadania, lecz pojawia się dopiero wtedy, gdy

[1] Opowiadania *Zenobia Palmura* i *Wieczór u Abdona* cytuję według wydania: J. Iwaszkiewicz *Proza poetycka*, Warszawa 1979.

obrazy auto- i homoerotyczne zostały już przedstawione. Narcystyczny akt autotematyczny kojarzy się z erotycznymi, równie narcystycznymi imaginacjami. Opowiadanie nie poprzestaje na tej paraleli, lecz wykracza poza dotychczasowy akt skopofilii i narcyzmu. To właśnie refleksja autotematyczna styka się z głównym motywem opowiadania: mordem seksualnym. Jest to okoliczność znacząca dla naszych poszukiwań homoseksualnego sposobu odczytania.

Pisarstwo homoseksualne, które nie zamierza prowadzić dyskursu o homoseksualności, odkrywa się, odnajduje samo siebie, kiedy wyraża sam akt pisania. Rozmaite imaginacje seksualne, o których się opowiada, rodzą się z uwikłania piszącego „ja" w sieć nierealnych życzeń seksualnych i dopiero ich ponowne odniesienie do osoby–„ja" nadaje chaotycznej grze alegorycznych obrazów znaczeniową ramę planów wyrażania i treści (*signifiant* i *signifié*). Ta zależność między tekstem a metatekstem zostaje w naszym opowiadaniu — podobnie jak w powieści Christopha Geisera *Das Gefängnis der Wünsche* — wpisana w sam tekst.

Ogarniał go strach. Fizyczny strach piękności. Ilekroć sobie wspomniał Zenobię (szczególnie pewien ruch rąk, gdy stawiała szklanki na stole) lub młodego księcia, uczuwał lekkie dreszcze: bał się. Piękno ich stawało się dla niego chłodem: czymś mrożącym najistotniejsze, dziecinne jeszcze przeżycia. Czuł, że w tym pięknie dzieją się rzeczy na razie dla niego obce, nie znane, nie zakosztowane, a przed którymi chciał się bronić [s. 169].

Im bardziej refleksja nad pięknem przeradza się we wspomnienie erotycznych obrazów: nagiego ciała Zenobii i Jury, tym mocniej uwięziona w osobie–„ja" imaginacja nakłania do czynu:

Pomału powstawała w nim dziwna myśl. Już ostatniego dnia śniegu, kiedy tylko białe resztki pozostały na niskich dachach, wypłynęła na powierzchnię świadomości.
„Trzeba zabić piękno?"
Potem: Zabić Jurę? [s. 171–171].

Zdumiewająca kolejność: „Trzeba zabić piękno?", „Zabić Jurę?" — wprowadza nas w problemy o centralnym znaczeniu. Wyjaśnijmy najpierw sens zniszczenia samego piękna. Może ono być rozumiane najpierw jako akt wyzwolenia z czysto estetycznej egzystencji artysty — więźnia wieży z kości słoniowej; jako takie należy do najważniejszych metafor pośród tych, które odwoływały się do postaci artysty i funkcjonowały w okresie przechodzenia od modernizmu do awangardy. Wieża — metafora modernistycznego bytu artysty, w której przebywa nasz poeta — jest jednak z wyraźną ironią traktowana jako miejsce izolacji nie od

innego, cywilnego świata zewnętrznego, lecz od naturalistycznej scenerii podwórza z widokiem na klozet. A na podstawie immanentnego obrazu świata i ze względu na bliskość kontekstu seksualnego, który nigdy naprawdę nie znika, modernistyczny kult piękna zostaje ograniczony, stając się jedynie nośnikiem estetycznej sublimacji w stylu wspominanego już Oskara Wilde'a. Piękno jest przy tym zagrożone, ilekroć pełniąc funkcję seksualnej sublimacji musi prowadzić do samozniszczenia (narcyzm przeradza się w sadyzm). Zniszczenie piękna ma zatem swą przyczynę bardziej w szczególnego rodzaju sublimacji niż w dążeniu do nowej estetyki. Zaniepokojenie wynika z niepojętej i nieuświadomionej seksualności: „unikał myśli o nagim ciele: nie chciał się kąpać. Widok różowej, żółtawej skóry przerażał go" (s. 169–170).

Właśnie w świetle dominującego kontekstu seksualnego można też jednak zniszczenie piękna rozumieć jako metaforę samego pisania o seksualności — przede wszystkim jeśli przypomnimy sobie drugą część podwójnego życzenia: „zamordowanie Jury". Mówić o seksualności, która przypuszcza psychotyczny atak na samego piszącego, znaczy tyle, co porzucić literaturę. Zerwanie byłoby tym radykalniejsze, że owo pożądanie ma charakter homoseksualny. Skoro jednak zniszczenie piękna niespodziewanie zmienia się w życzenie zniszczenia Jury, a więc w akt, który stanowi o historii w naszym opowiadaniu, trzeba to rozumieć tak, że to nie sztuka zostaje w nim zamordowana, lecz seksualność, która zyskując swój wyraz zniszczyłaby sztukę. Tej interpretacji odpowiada też dalszy ciąg opowiadania.

Czyn nie tylko zostaje przez obu potencjalnych sprawców — mężczyzn (Józefa i Jarosława) — przeniesiony na figurę żeńską, Zenobię; więcej — zostaje opowiedziany w konwencji późnoantycznej historii *Zenobia, the Queen of Palmyra*. Opowiadanie kończy się triumfem literatury, wieńczącym wyrafinowaną grę wielorakich intertekstualnych związków, której niepotrzebna jest rzeczywistość pozatekstualna. Konsekwentnym zakończeniem opowiadania jest więc afirmacja bytu poetyckiego zawarta w cytacie: „Et pourtant je sais, je sais que j'ai des ailes!" (s. 188).

Alegoria mordu na pięknym księciu Jurze umożliwia wszak inny jeszcze, w pewnym sensie przeciwstawny sposób odczytania. Jak już wspomnieliśmy, metafora śmierci jest kluczowa dla pojęcia miłości homoseksualnej, zwłaszcza w okresie modernizmu. Niemożność spełnienia aktu homoseksualnego domaga się zniszczenia obiektu miłosnej tęsknoty. Akt homoseksualny jest możliwy tylko na granicy sadystycznego

zniszczenia. Opowiadanie Iwaszkiewicza potrafi jednak zrealizować homoseksualne pożądanie na skraju życia i śmierci jedynie poprzez projekcję tego pożądania na kobietę — Zenobię. Przejmuje ona męską skopofilską perspektywę, staje się istotą androgyniczną, która urzeczywistnia czyn. Przyjęta tu za punkt wyjścia autotematyczna *Scena XIV* bezpośrednio mówi o przeniesieniu homoseksualnej skopofilskiej perspektywy na Zenobię:

Pewnego dnia Jura przyjął go u siebie w łazience: kąpał się był — i właśnie wycierał swe ciało mieszaniną soli i wody kolońskiej. Zaróżowione kształty muskułów dziwacznie pięknych olśniły go zupełnie. Nie mógł sklecić trzech słów; a przy tym ciągle owa myśl o Zenobii. Jakby reagowała ona? [s. 170]

W późniejszym opowiadaniu *Wieczór u Abdona* z 1922 r. Iwaszkiewicz przedstawi podobną fantazję homoseksualną w sposób znacznie mniej zawoalowany. Zasadnicza problematyka utworu łączy się ściśle z *Zenobią Palmurą*. Mamy tu już tylko trzy figury. Przestrzeń akcji jest zamknięta. Abdon, główny bohater, któremu autor nadał cechy autobiograficzne, jest centralnym ośrodkiem homoseksualnej imaginacji. Dokonuje tymczasowej jedynie projekcji swego homoseksualnego pożądania wobec młodszego Michasia, przenosząc je na figurę żeńską — Herminę.

Hermina mówi:
— Czuję, prowadząc rękę po ramionach jego, po muskułach rąk, po bladym grzbiecie — czuję pulsowanie krwi. Krwi dla mnie rwącej, dla mnie bijącej, dla mnie płynącej [...]. Więc krew. Abdon nachyla się. Przykłada ucho do ciała Michasia [...]. Obejmuje go: o, Michasiu. [...]
Więc krew. Nóż zaciska powoli w dłoni. Palcami obejmuje szyję tętniącą czerwoną posoką, kark pełen pożądliwych muskułów. Tra-tach. Tra-tach. Głucho. To przeraźliwe uczucie rozstępowania się miękkiej masy ciała pod ostrzem. Obraca nóż w ranie i pełno już ma tej chluszczącej, przyjemnie ciepłej posoki w dłoniach, na ustach, na trzosach [s. 234].

Sadystyczne zniszczenie obiektu miłości jest całkowicie imaginacją Abdona. Brutalna ekspresywność mordu seksualnego ulega niejako złagodzeniu, kiedy na zakończenie pada sugestia, że był on jakby wyzwoleniem sprawcy z homoseksualnego pożądania — ku heteroseksualności: „I szukać poczyna białego ciała Herminy".
Koniec opowiadania jest uogólnieniem: eksplozję sadystycznej homoseksualnej imaginacji należy rozumieć jako akt samowyzwolenia głównego bohatera. Teraz Abdon potrafi już odejść.

Gdyby zreasumować cechy pisarstwa homoseksualnego w obu tekstach, to jego głównym wyróżnikiem jest namiętne pożądanie męskiego ciała, prowadzące do zniszczenia obiektu miłości. Ta namiętność jawi się jako akt skopofilii, przy czym widoczne w obu tekstach „sublimujące" przesunięcie pożądającego „ja" z mężczyzny na kobietę może być rozumiane nie tylko jako oznaka sublimacji, której wymaga kultura: w *Wieczorze u Abdona* bohater odstępuje co prawda kochance rolę przedmiotu pożądania, ale tylko tymczasowo. Owo przesunięcie jest także symptomem nieuchronnej zamiany ról — męskiej na kobiecą — skoro tylko mężczyzna ujawni swe pożądanie. Dlatego właśnie, kiedy zostanie ujawnione, może z łatwością zostać przeniesione z powrotem z kobiety na mężczyznę. W obu opowiadaniach mamy do czynienia z przesunięciem figur żeńskich i męskich: opanowane żądzą stają się czymś w rodzaju istot androgynicznych. Zmienna jest jednak nie tylko figura pożądającego, lecz także pożądanego mężczyzny. Szczególnie silnie uwidacznia się to w *Zenobii Palmurze*. Jak już wspominaliśmy, Jura i Józef są figurami, w których odbija się homoseksualna imaginacja. Jura — dekadencki esteta, typ utrzymany w tradycji Oscara Wilde'a, przypominający androgynika, i Józef — zdrowy, młody człowiek ze wsi (tradycja whitmanowska). Jeśli więc obydwa typowe obiekty homoseksualnego pożądania wprowadza się jako potencjalnych aktantów interakcji homoseksualnej, nie może dojść do czynu, ponieważ w seksualnie umotywowanej grze ról brakuje w istocie tego drugiego, pożądającego podmiotu — zostaje on zepchnięty, w efekcie sublimacji sprowadzony do roli piszącego. Bohater ucieleśnia skopofilskie, nieustannie ponawiane spojrzenie, mówiąc inaczej: staje się samą homoseksualną imaginacją. Opowiadanie okazuje się aktem artystowskim.

Wieczór u Abdona, w którym gra projekcji zostaje uproszczona, a homoseksualna imaginacja przedstawiona bardziej bezpośrednio, kończy się odejściem osoby pożądającej. Wraz z tym rozstaniem dochodzi do wyartykułowania centralnego aspektu sublimującej gry erotycznej. Ewokowana, zabarwiona homoseksualnie namiętność, znajduje swój wyraz w nostalgicznym — zwłaszcza w *Zenobii Palmurze* — opisie utraconego czasu dojrzewania.

Powróciły mu wraz z tym załatwianiem sprawy płciowej dziecinne a głębokie tęsknoty. Leżąc, widział przez okno dach i komin sąsiedniego budynku, a nad nim gwiazdy: gwiazdy widywał, gdy mając czternaście lat, sypiał na dworze. Chciało mu się owych

czasów [...]. Zapach bzów wilgotnych, ziemi, świeżej spermy i ów ruch wężowy Zenobii, prześlizgującej się przez mokre gałązki. Zenobia wysoka, bardzo wysoka, z hełmem płowych włosów. Głos jej niski odzywa się wśród krzaków [s. 164–165].

W tym nostalgicznym wspomnieniu rzuca się w oczy, że seksualne pożądanie jest zamknięte w sobie i odnosi się samo do siebie; następuje zespolenie z naturą, a ewentualny partner seksualny jest postrzegany jako istota androgyniczna („wysoka, bardzo wysoka, z hełmem płowych włosów"). Inicjacja seksualna w idyllicznym dworze jest wolna od poddanej ustalonym regułom gry ról — zarówno motywowanych seksualnie, jak i społecznych.
Ewokacja niespełnionego pożądania homoseksualnego — wraz z takim nostalgicznym wspominaniem utraconego czasu jako okresu nie przypisanej do określonych ról (fallokratycznej) homoseksualnej seksualności — mieści się w dominującym nurcie pisarstwa Iwaszkiewicza tamtego czasu — pożegnania z idyllą, z utraconymi stronami na Ukrainie i egzystencją estetyczną.

Spojrzenie realistyczne i seksualne wtajemniczenie

Opowiadanie *Wieczór u Abdona* kończy się odejściem głównego bohatera, choć cel tego odejścia pozostaje nieznany. W takich opowiadaniach z lat trzydziestych, jak *Przyjaciele*, *Nauczyciel*, *Zygfryd*, znajduje się opis tego, co działo się później. Bohaterowie są teraz w innej, zmienionej sytuacji życiowej w porównaniu z tymi, którzy występowali w modernistycznej prozie „poetyckiej" okresu powojennego. Znika naturalność wspólnego przebywania rówieśników — w to miejsce pojawia się skomplikowana gra ról: znacznie starszego, pożądającego mężczyzny i mniej lub bardziej naiwnego młodzieńca. W opowiadaniach dominuje dystans. Homoseksualność nie jest już literackim wyzwaniem wobec tekstu, staje się tematem psychologicznym, ukazywanym przez akcję. Sylwetki bohaterów nabierają wyrazistości, my jako czytelnicy (wraz z narratorem) znajdujemy się poza historią. Dokonała się zmiana stylu. Zwłaszcza wczesne opowiadanie *Przyjaciele* hołduje modelowi psychologicznego realizmu. Powstaje pytanie, co wynika z tej zmiany dla naszej problematyki?
Po pierwsze — znaczący przyrost samej zawartości tematycznej. Homoseksualność zostaje umiejscowiona na mapie określonych zjawisk społecznych. W tej konkretyzacji daje o sobie natychmiast znać także ten

element tematyczny, którego brakowało we wczesnych opowiadaniach: odrzucenie społeczne. Szczególnie akcja opowiadania *Nauczyciel* — odkrycie homoseksualnych skłonności nauczyciela domowego i w konsekwencji jego natychmiastowe zwolnienie — wprowadza nas w problematykę represji seksualnych. Dokładne przyjrzenie się sposobowi potraktowania tego problemu, zwłaszcza w długim opowiadaniu *Przyjaciele*, dowodzi jednak, że nie o interwencjonizm tu chodzi. W drugiej fazie twórczości Iwaszkiewicz wyraźnie unika emancypacyjnego przesłania, jakie musiałby przyjąć, gdyby represja stała się tematem głównym. Ponadto, wbrew oczekiwaniom, analizowane tu opowiadania nie mają w zasadzie charakteru wyznania. Istotne dla naszych rozważań pierwsze z opowiadań, *Przyjaciele*, prawie zupełnie rezygnuje z cech autobiograficznych. W dwóch pozostałych mamy wprawdzie układ trójkąta, przy czym „ten trzeci", wyposażony w znamiona autobiograficzne, jest przede wszystkim medium obserwatora — dzieje się tak zwłaszcza w *Zygfrydzie*. W *Nauczycielu* narrator — choć znajduje się bliżej erotycznej interakcji — zostaje jednak zneutralizowany przez wczesnomłodzieńczy brak doświadczenia chłopca, który opowiadając wspomina skandal z homoseksualnym nauczycielem.

Co zatem chroni Iwaszkiewicza, jeśli nie przyjmuje on rzeczywistej intencji emancypacyjnej względnie konfesyjnej, przed ześliźnięciem się w czystą „egzotykę" swych tematów? Aby odpowiedzieć na to pytanie, przypomnijmy krótko Tadeusza Brezę: w latach trzydziestych stanął przed tym samym zadaniem co Iwaszkiewicz. Chodziło o to, by unikając prywatnego bądź społecznego zaangażowania, wprowadzić tematykę homoseksualną do tekstu literackiego. Rozwiązał tę trudność, próbując w *Adamie Grywałdzie* z jednej strony pojąć na nowo psychologię homoseksualisty (bez rozwijania jednak *explicite* dyskursu psychologicznego, który bierze pod uwagę rezultaty współczesnej dyskusji fachowców, takich jak Adler); z drugiej — łącząc tę nowoczesną perspektywę psychologiczną z jeszcze nowocześniejszą psychologiczną narracją. Ujęcie Iwaszkiewicza w *Przyjaciołach* jest zaskakująco bezpośrednie: właściwie nie ma tam prób estetyzacji procesu narracyjnego, jak np. u Prousta, do którego stale odwołuje się powieść Brezy. Integracja tematyki homoseksualnej na płaszczyźnie niejako nadrzędnej (płaszczyźnie narracji lub interpretacji) dokonuje się przy użyciu innych środków. Iwaszkiewicz włącza problematykę homoseksualności do głównego tematu swego dzieła, włącza ją w relację sztuki i życia. W ten

sposób osiąga najwyższy z możliwych stopień intensywności problemu. Uogólnieniu tej szczególnej kwestii życiowej dobrze służy wspomniany wybór aktantów — w *Przyjaciołach*, *Zygfrydzie*, a także w większości późniejszych opowiadań mamy do czynienia z pożądającym, starzejącym się mężczyzną przeciwstawionym niedoświadczonemu chłopcu. Gra ról może stać się alegorią przeciwieństwa sztuki i życia. Pomaga w tym typologia gry ról z jej nieprzebranymi możliwościami.

Pederastyczny wariant związku homoseksualnego stanowi, począwszy od przełomu wieków, kiedy to aktywnie nawiązywano do kultury greckiej, jedno z głównych autoprzedstawień pożądania homoseksualnego (A. Gide, T. Mann, S. George). Dwa jego najważniejsze elementy to estetyzacja pożądania — rzut oka na urodziwego młodzieńca — i paradoksalna inicjacja: naturalny młodzieniec jest wtajemniczany przez starszego mężczyznę w inne, wyższe (sztuczne) życie, a starszy mężczyzna przy pomocy tego aktu inicjującego stara się jednocześnie przebić przez szklaną ścianę sublimacji — stąd paradoks.

Interesować nas będą już jednak tylko te przeobrażenia homoseksualnej problematyki życiowej, które wpisują się w ogólną dyskusję o kulturze i sztuce. W opowiadaniach *Przyjaciele* i *Zygfryd* włączenie tej szczególnej tematyki w ogólną odbywa się, jak należało oczekiwać, najpierw jako sublimacja homoseksualności, przy czym samo zjawisko sublimacji w obydwu opowiadaniach traktowane jest bardzo odmiennie.

Zygfryd opisuje pragnienie wyrwania się młodego akrobaty (Zygfryda) z jego naturalnego środowiska życiowego. Następuje to przez kontakt ze sztuką. Spotkanie z nią nie jest czymś spontanicznym, wynika z sublimującego aktu, spowodowanego niejasną homoseksualną fascynacją starego mężczyzny, który wprowadza Zygfryda we własny świat kultury. Spotkanie ze sztuką kończy się tragedią. Zygfryd traci swą wewnętrzną pewność i pada ofiarą śmiertelnego wypadku. Homoseksualny „subtekst" redukuje się do niewyraźnej, ogólnej erotyzacji biegu zdarzeń. Wewnętrzną konsekwencją sublimacji jest wzmocnienie postawy skopofilskiej. Pożądliwe spojrzenie starego — w dramatycznym spiętrzeniu podczas obserwacji śmiertelnego wypadku — przynosi śmierć również jemu, podwaja się niejako w jednoczesnym spojrzeniu narratora, trzeciej figury. Nic dziwnego, że to opowiadanie Iwaszkiewicza stało się tak znane. Nie wymaga ono homoseksualnego sposobu odczytania sublimacji.

We wcześniejszym opowiadaniu *Przyjaciele*, co może wydać się zadziwiające, dochodzi do konsekwentnej i udanej sublimacji. Iwaszkiewicz

osiąga to przede wszystkim przez inną dyspozycję figur, a tym samym — relacji między nimi.

Obiekt pożądania, chłopiec nazwiskiem Achilles Korecki, jest pod względem psychologicznym i socjologicznym typową postacią dla dekadenckich wyższych sfer w nowej Polsce po 1918 r. i zdecydowanie nie ma nic wspólnego z naturalnością czy pierwotnością Zygfryda. Imaginacja homoseksualna z reguły preferuje obraz idylliczny, zwłaszcza gdy stara się przedstawić obiekt pożądania. Tu idylla zostaje przeniesiona na sytuację historyczną, a tym samym poddana wewnętrznemu przeobrażeniu. W sposób typowy dla przedstawiciela powojennej generacji Achilles odrzuca wszelką tradycję i odpowiedzialność. Jednocześnie, jako potomek wysadzonej z siodła ukraińskiej szlachty, nie jest jednak zdolny do samodzielnego kształtowania własnego życia. Coraz bardziej uzależnia się od konsumpcyjnych marzeń „złotej młodzieży", na których urzeczywistnienie nie może sobie pozwolić. Staje się dekadentem, którego specyficzny cynizm i amoralność złożą się na postawę nowego człowieka — faszysty. Jego ideologiczny obraz świata wyrasta nie z refleksji politycznej, lecz ze swoistej płytkiej sentymentalności. Nie jest to figura, z którą chciałby się utożsamiać empatyczny czytelnik. Podobnie jego starszy partner Wolff — przedsiębiorca i znawca sztuki — nie wywołuje empatii. Taki właśnie zdystansowany, zobiektywizowany opis głównych aktantów narzuca polityczny przede wszystkim sposób odczytania, któremu tematyzacja homoseksualności — dla niedoświadczonego czytelnika zauważalna i tak dopiero pod koniec lektury — ani na chwilę nie odbiera racji bytu. Prywatny dramat stale nosi cechy społeczne. Opowiadanie nie kończy się patetycznym listem Wolffa, poprzedzającym samobójstwo, lecz opisem zachowania spadkobiercy — Achillesa. Interesować więc nas teraz będzie analiza dramatu psychicznego.

Tematem opowieści jest próba zbudowania przez Wolffa związku z młodym Koreckim. Wolff usiłuje sublimować swe homoseksualne pożądanie w typowym paradoksalnym dążeniu do poświęcenia się i wtajemniczenia innego we własny świat. Czyni to, z jednej strony, pragnąc uczestniczyć w nowym, reprezentowanym przez młodzież stylu bycia, z drugiej strony, wciągając młodego Koreckiego w swój świat sztuki (antyku, renesansu). Ale sublimacja nie rozbija się o tę nierozwiązywalną sprzeczność, która jest wyrazem pękniętej homoseksualnej tożsamości. Wewnętrznym motorem opowiadania staje się inny temat: historia uwiedzenia materialnego, rosnąca zależność finansowa Korec-

kiego od jego starszego przyjaciela. Jest ona opowiedziana bardzo lapidarnie, acz konsekwentnie, i — opiera się sublimacji. Mamy zatem dwie historie uwiedzenia. Historia sublimacji (która wychodzi od Wolffa) wywołuje historię perwersji (której głównym ośrodkiem jest Korecki). O ile pierwsza służy skrywaniu przedstawianego stanu rzeczy, o tyle druga działa demaskująco. Wysublimowany powód seksualny, określający stosunek Wolffa do młodego człowieka, z całą otwartością ujawni się w „historii" Koreckiego. Rozwija się ona jako historia złamania tabu, czyli zamiany ról seksualnych. Korecki przejmuje w swej uwodzicielskiej grze rolę kobiety, staje się męską kurtyzaną, ponieważ nie kontroluje już swych pragnień dotyczących konsumpcji i prestiżu. Każe płacić za pożądanie. W konsekwencji tę zamianę ról ogarnia pojętnym spojrzeniem nie mężczyzna, lecz kobieta — Jadzia, która intuicyjnie porównuje Koreckiego ze sobą. Jest kochanką Koreckiego i jednocześnie utrzymanką starszego jegomościa.

— Słuchaj, a czybyś ty nie mógł naciągnąć Wolffa na większą sumę?
— Wiesz, ty masz pomysły. I tak mnie ciągle gdzieś zaprasza i płaci za mnie [...].
— No i cóż takiego? Skoro on ma.
— Gdybyśmy brali od każdego tylko dlatego, że on ma...
— Ja biorę u tego starego, ile się tylko da.
— No, oczywiście, to twoje uczciwe źródło dochodów [s. 72].[2]

Korecki przejmuje potem aktywnie rolę kurtyzany. Manifestując ją otwarcie wobec Wolffa, uniemożliwia zarazem sublimację w historii tamtego:

Achilles przesiadł się na kanapę obok Wiesława i pocałował go mocno w usta. Wiesław Wolff odepchnął go, wstał z kanapy i przechadzał się przez długą chwilę po pokoju. Ostatecznie powiedział pierwszych parę słów Achilles:
— Co ci jest?
— Nic. Pomyliłeś się [s. 121].

Jedną z formalnych zalet opowiadania jest to, że przedstawiając historię Wolffa i Koreckiego posługuje się ono prawie wyłącznie dialogiem. Tym silniejsze wrażenie wywołuje jedyne działanie homoseksualne: pocałunek kupionego kochanka. Powoduje on samobójstwo Wolffa. Ale nawet w obliczu własnej śmierci nie udaje mu się już próba

[2] Opowiadanie *Przyjaciele* cytuję według wydania: J. Iwaszkiewicz *Opowiadania*, t. 2, Warszawa 1979.

sublimującego usprawiedliwienia poprzez samooskarżenie o demoralizujący wpływ estetyki na chłopca, o sprowokowanie jego postawy egocentrycznej: „Etyka twoja głęboko podkopana została przez moją estetykę" (s. 127).

Wolff drze na strzępy wyjaśniający list pożegnalny do Achillesa. Niespełniony akt miłości homoseksualnej, który w historii chłopca wyraża się jako grymas perwersji, miłości za pieniądze, w sublimującej historii życia Wolffa może się zrealizować jedynie jako niewytłumaczalny, ale już nie wysublimowany akt śmierci. Ale tego silnego przeżycia egzystencjalnego, w którym Eros spotyka się z Tanatosem, nasza historia nie opowiada. Samobójstwo nie zostaje przedstawione. Opowiadanie do końca odmawia empatycznego wejrzenia w serce swego tragicznego bohatera.

Tego dystansu nie należy odbierać jako oznaki tłumienia ewentualnych skłonności homoseksualnych autora. Celem naszym nie jest bowiem zrozumienie pożądania homoseksualnego, lecz obiektywizacja jego sublimacji. Jej osiągnięcie, czyli w tym przypadku jednoczesne jej ujawnienie, należy docenić tym bardziej, że dokonuje się ono w ramach dyskusji estetycznej, tzn. tej dyskusji, która ma charakter zasadniczy i przewija się w całym dziele Iwaszkiewicza.

Podjęta przy tym próba połączenia homoseksualności, sublimacji i estetyzacji bytu jest o tyle ryzykowna, że raz skutecznie przeprowadzona grozi narzucaniem interpretacji każdego innego, kolejnego akcesu na rzecz sztuki jako aktu sublimacji homoseksualnej. Pokrewni Iwaszkiewiczowi pisarze, tacy jak Tomasz Mann, André Gide czy Marcel Proust, mają silną świadomość niebezpieczeństwa, jakie niesie tematyka homoseksualna i jej estetyczna sublimacja — jawi się ona u nich jako granica sztuki, poza którą nie ma już miejsca na samoorganizujący się, posłuszny imaginacji autora tekst artystyczny. Przeciw przyznaniu się do homoseksualności przemawia nie tyle nawet strach przed końcem świata mieszczańskiego, ile strach przed końcem sztuki. Przede wszystkim Mann i Proust stanąwszy wobec tego dylematu wybrali takie sposoby sublimacji, które tylko po analizie można rozpoznać jako sublimację. Egzystencja sublimująca jest egzystencją nostalgiczną. Jeśli porównać *Śmierć w Wenecji* Manna z *Przyjaciółmi* Iwaszkiewicza, widać wyraźnie, jaka może być inna droga. *Śmierć w Wenecji* pozostaje w granicach sublimacji, a empatyczny czytelnik bierze w niej udział. *Przyjaciele* unikają wszelkiej formy identyfikacji. Typowy dla Iwasz-

kiewicza impresjonistyczny, sensualny sposób przedstawiania (*Brzezina*) ustępuje tu przed swego rodzaju protokołem z rozmowy. Znika ponadto możliwość odczytania autobiograficznego. W przeciwieństwie do figur artystów z innych opowiadań czy powieści, Wolff nie jest sobowtórem autora. Swoistość naszego opowiadania polega na artystowskim przemieszaniu bliskości i dystansu. Otrzymujemy coś w rodzaju homoseksualnych *liaisons dangereuses*, które jednak w rezultacie protokolarnego obiektywizowania uczuć sytuują się niekiedy w pobliżu powieści społecznej, co sprawia, że tracą swą artystowską kunsztowność. Figury z zewnątrz: ksiądz i nauczyciel domowy Gallieni oraz powiernica Wolffa Janiszewska, przydają opowiadaniu drażniącego sentymentalnego względnie moralizującego posmaku i przyprawiają je o cień prowincjonalności.

W późniejszej twórczości Iwaszkiewicz nie podąża już tą drogą obiektywizowania sublimacji. *Przyjaciele* to w sumie utwór w jego twórczości marginalny. Analizując *Zygfryda* wskazaliśmy już na powrót do sublimacji. Iwaszkiewicz zostanie przy niej również w trzeciej i ostatniej fazie swego homoseksualnego pisarstwa — po 1956 r.

Triumf rezygnacji i erotyzm ciała męskiego

Wśród późnych utworów Iwaszkiewicza zdumiewająco licznie występują teksty, które zachęcają do homoseksualnego sposobu ich odczytania. Dedykacje dla zaprzyjaźnionych pisarzy, jak Jeleński (w *Sérénité*) czy Andrzejewski (w *Psyche*), dopuszczające homoseksualne asocjacje, metaforyczne tytuły: *Tatarak* — nawiązanie do *Calamus* Whitmana lub *Czwarta symfonia*, która w związku z rosyjską osnową akcji każe myśleć o Czajkowskim — tego rodzaju znaki w tekstach stają się drogowskazami w lekturze późniejszych opowiadań, które zdają się sugerować mniej lub bardziej otwarcie homoseksualny sposób odczytania. To oznacza, że teksty zawierają znaki, wykraczające poza poszczególny motyw czy nawet temat i umożliwiają taką (choć nie tylko taką) lekturę całości, lekturę, która za punkt wyjścia przyjmuje stawianie pod adresem tekstu pytań homoseksualnych.

W ostatniej fazie robi duże wrażenie nie tylko mnogość opowiadań homoseksualnych — obok już wymienionych wypada dodać jeszcze *Mefisto–Walca* i *Martwą pasiekę* — lecz także różnorodność ujmowania i przetwarzania tej tematyki. Cechą wspólną pozostaje przy

tym rezygnacja z poddawania homoseksualności osądowi społecznemu bądź psychologicznemu, z traktowania opowiadań jako aktu służącego emancypacji uciskanej mniejszości. Iwaszkiewicz ani przez chwilę nie uważa się za rzecznika oświaty seksualnej na wzór na przykład Boya–Żeleńskiego. Homoseksualność u Iwaszkiewicza to coś, co po prostu jest i nie chce, ani nie musi podlegać jakiejś integracji. W rozmaitych portretach psychologicznych geneza homoseksualności zostaje całkowicie pominięta. Tu tkwi jedna z najsilniejszych różnic między tekstami Iwaszkiewicza a emancypacyjnymi obrazami w literaturze zachodnioeuropejskiej czy amerykańskiej tego okresu. Mniej natomiast różnią się owe teksty od utworów literatury polskiej, w której jednak tzw. *coming-out-literature* daje o sobie znać dopiero pod koniec lat siedemdziesiątych.

Gdyby stosunek Iwaszkiewicza do homoseksualności opisywać typologicznie, to można dostrzec, że jest on osadzony w podwójnej tradycji, która w drugiej połowie XIX wieku objawia się w zmiennej postaci, a w obu wersjach pojmuje egzystencję homoseksualną jako przeciwieństwo panującej kultury — jako coś, co nie podlega integracji. Owa inność może się sublimować w postawie pasywnej, cierpiętniczej (Czajkowski, Andersen) lub wyżywać się w heroizmie (Verlaine, Rimbaud), jako protest, jako jedyna godna akceptacji forma bytu w obliczu ogólnego wyobcowania kultury w okresie moderny. W swym późnym dziele Iwaszkiewicz opisuje — w nawiązaniu do tych pozostających względem siebie w paradoksalnym związku tradycji — pewien arcyinteresujący ruch wahadłowy: tam, gdzie homoseksualna figura ma swoją historię, homoseksualne predyspozycje domagają się interpretacji w kontekście opisanych zdarzeń (*Mefisto–Walc* czy *Czwarta symfonia*), ujawnia się wyraźny związek z pierwszą, pasywną, sublimującą tradycją. Natomiast tam, gdzie homoseksualność pojawia się tylko jako moment, impresja, uwidacznia się tradycja witalistyczna, odarta już jednak w znacznej mierze z patosu heroicznego protestu. Homoseksualność u Iwaszkiewicza nie ma w istocie charakteru skandalizującego w znaczeniu łamania tabu.

Najdalej w kierunku przetwarzania homoseksualnej biografii w główny temat opowiadania zmierza *Czwarta symfonia*. Porównywalna koncepcja ujęcia tematu występuje tylko jeszcze w *Przyjaciołach*. W opowiadaniu *Mefisto–Walc* homoseksualność, czy też homoseksualne uwiedzenie młodego pianisty z prowincji, stanowi raczej drastyczne, przy-

pominające Przybyszewskiego kulisy dramatu duszy (Sztuka i Zło) niż właściwy temat utworu. Opowiadanie *Czwarta symfonia* nawiązuje do XIX wieku nie tylko przez swój stosunek do homoseksualności; także w wyborze tematu i w sposobie opowiadania. Iwaszkiewicz unika wszelkich formalnych komplikacji. Oparte na wspomnieniach opowiadanie idzie tropem prostego, ujętego w kolejne sceny opisu życia. Unika się komplikacji związanej z aluzyjnością fikcji wobec autentycznego losu Czajkowskiego — często opisywanego w biografistyce homoseksualnej — wyciszając jak gdyby asocjację przez użycie neutralnego imienia. Odstąpienie od przyjęcia losu Czajkowskiego za podstawę opowieści bierze się nie z niechęci do uniknięcia zawikłań narracyjnych — ma ono swoje źródło w próbie zgoła nie tragicznej interpretacji losu homoseksualisty. W pierwszej, dłuższej części opowiadania Iwaszkiewicz uderza jeszcze w melodramatyczny ton, właściwy dla powieści o Czajkowskim, opisuje fatalny *coming-out* kompozytora Pieti, który kończy się zaledwie trudnym do zatuszowania skandalem towarzyskim, ale nie śmiercią bohatera. Część druga opowiada o kuracji egotycznego bohatera po emocjonalnym wstrząsie. Nie chodzi więc już o pragnienie śmierci, w którym jak wiadomo sublimuje się homoseksualne pożądanie, lecz odwrotnie: o odzyskanie zdolności sensualnego przeżywania innego jako cielesnego *vis-à-vis* — zdolności, która w rezultacie odtrącenia Pieti przez księcia została utracona. Niespodziewane rozwiązanie sytuacji tragicznej dokonuje się za sprawą swego rodzaju sobowtóra. Księcia Talię, opisanego jako dandysa z rosyjskiej arystokracji, w drugiej części zastępuje Wasia, chłopiec z ludu. W swej cielesnej prezencji są sobie równi. Podczas gdy charyzmatyczne oddziaływanie Talii w pierwszej części jest ostatecznie jedynie aktem narcystycznym, to cielesność Wasi jest w swych odniesieniach naturalna. Wasia należy do łaźni, będącej według Uspienskiego i Lotmana szczególną czy też graniczną sferą kultury, i znajduje się niejako poza podziałem na role seksualne. Jego cielesna, erotyczna gotowość przyjęcia chorego Pieti i zajęcia się nim prowadzi do restytucji osobowości kompozytora jako artysty i członka społeczeństwa. „I ożeniłem się z Zulą, i jestem bardzo szczęśliwy. *Czwartą symfonię* spisałem i posłałem do Petersburga" (s. 135).[3] Opowiadanie nie pozostawia wątpliwości co do powodzenia owej restytucji; kończy

[3] Opowiadania *Czwarta symfonia* i *Sérénité* cytuję według wydania: J. Iwaszkiewicz *Opowiadania*, t. 6, Warszawa 1980.

się bowiem stwierdzeniem: „I nad jezioro też już nigdy nie chodzę" (s. 135). Jezioro oznacza tu miejsce, do którego wiedziony swym niegdysiejszym homoseksualnym pożądaniem dawny „ja" docierał po to, by obserwować kąpiącego się Wasię. Można by tu stawiać zarzut, że wyleczenie jest niebezpiecznie całkowite. Ale Iwaszkiewiczowi nie chodzi w tym opowiadaniu bynajmniej o apologię stanu, w którym pożądanie seksualne zostaje przezwyciężone. Cytowana wypowiedź nie pada zresztą z ust stojącego na zewnątrz narratora, lecz samego „ja", które napomykając negatywnie, zaprzeczając homoseksualnej przeszłości daje wyraz nie tyle jej przezwyciężenia, ile raczej udanej sublimacji. Ta uwaga końcowa znów obiektywizuje naszą figurę–„ja" i stwarza czytelnikowi możliwość dystansu.

Pozostaje pytanie, jak należy odczytywać to pojednawcze opowiadanie o sublimacji pożądania homoseksualnego, jeśli się wykroczy poza świadomość zobiektywizowanej w nim figury–„ja"? Dwa następujące sygnały rozstrzygają w moim przekonaniu o sposobie lektury: wspomniany już przełom w oczekiwaniach czytelnika, który dzięki dziewiętnastowiecznemu sztafażowi nastawia się na przeżycie tragedii — przełom osiągnięty przez nie-tragiczne rozwiązanie losu homoseksualnego artysty — oraz pojawienie się naturalnej cielesności w osobie chłopca z ludu. Sublimacja jako odzyskanie siły kreacyjnej staje się możliwa, jeśli homoseksualna żądza, która w istocie się z niej bierze, zostanie zaspokojona w rezultacie sensualnego spotkania z ciałem innego — innego mężczyzny — ale też jednocześnie nie rozwinie się w historię. Akt ten odbywa się niejako na marginesie kultury (łaźnia) i nie wnika w jej sferę. Zewnętrzność w wizerunku nienaruszonego, cielesnego bytu Wasi jest zarazem naturą, tak że kulturalny akt sztuki i ożenku nie staje w opozycji do natury, lecz podąża jej śladem. Spotykają się tu dwie wymienione tradycje homoseksualnego samopoznania, mianowicie tradycja przezwyciężania innego, zewnętrzności kultury, czyli sublimacja, oraz tradycja heroicznego spotkania z innym. Pogodzenie tych tradycji nie jest stanem, lecz doświadczeniem samego siebie, w świetle którego los homoseksualny daje się opowiedzieć nie tylko jako (tragiczna) historia, lecz także jako historia wielokrotna, tzn. w dużej mierze znaczeniowo otwarta.

Tak silnie tu przez nas podkreślane znaczenie zamkniętej w sobie czystej cielesności innego mężczyzny, który pojawia się jako moment, ale nie daje się wciągnąć w historię, znajduje potwierdzenie w lekturze pozosta-

łych opowiadań Iwaszkiewicza z tego okresu. Cielesność spełnia w nich jednak rozmaite funkcje. „Idylliczne", pojednawcze rozwiązanie losu artysty, takie jak w *Czwartej symfonii*, już się nie powtórzy. W *Tataraku* czy *Psyche* zmysłowe postrzeganie ciała mężczyzny jest możliwe już tylko jako doświadczenie graniczne (doświadczenie śmierci); ciała innego doświadcza ponadto nie mężczyzna, lecz kobieta. Właściwym *pendant* do *Czwartej symfonii* jest poświęcone Jeleńskiemu opowiadanie *Sérénité*. W swej poetyce i przedmiocie oba opowiadania są sobie przeciwstawne. *Czwarta symfonia* rozwija się z opowieści zamkniętej, stanowi *education sentimentale* o charakterze historycznym i dopiero wraz z pojawieniem się naturalnej cielesności przechodzi w inne, otwarte opowiadanie. To pęknięcie powtarza się też na płaszczyźnie poetyki. *Sérénité* mówi natomiast o braku mobilności, nieistotności działań i zdarzeń (*Tout passe / Rien ne change*) w obliczu „niezmiennej nicości" i pojmuje owo zatrzymanie jako „zachwycającą śerénité". *Sérénité* rozwija się jako otwarte, impresjonistyczne, oparte na wspomnieniach opowiadanie, które ogarnia umiejscowione obok siebie Niegdyś i Teraz. Zawiera bezpośrednie odniesienie do Prousta (s. 297). Tak jak w *Czwartej symfonii*, mamy tu podwójną figurę: Witka i Diego — o podobnie oszałamiającej cielesności, jak w przypadku Wasi i Talii:

Diego przypomina mi ich swoją narzucającą się cielesnością. Diego prawie zawsze chodzi w czerwonej, makowego koloru koszuli. Nasi przyjaciele nie byli tacy wulgarni. Czyli raczej nasz przyjaciel... [s. 301].

Podwójna figura Witka i Diego nie funkcjonuje jednak w *Sérénité* jako para przeciwieństw (dekadencja i naturalność). Witek i Diego są sobie równi. Jakkolwiek wspomnienie, które za sprawą otwartej formy listu, tzn. formy bezpośrednio przekazanej wiadomości, nabiera obowiązkowego charakteru, usiłuje traktować Witka jako historię wyjaśniającą, potrafi ostatecznie zreprodukować zaledwie dwa wyraziste obrazy cielesności: Karola całującego Witka w plecy i Witka duszonego przez politycznych morderców z odkrytymi torsami:

kiedy Karol pocałował Witka w plecy między łopatkami, nie zastanawiałem się nad sensem życia [s. 318].

Jacyż to byli siłacze ci dwaj chłopcy! Zerwali z siebie koszule, to było latem, i widziałem, jak go dusili zatknąwszy mu usta tamponem, żeby nie krzyczał [s. 323].

Cielesność między Erosem i Tanatosem. Piękny byt cielesny na płasz-

czyźnie wspominanej przeszłości i teraźniejszości nie działa wyzwolicielsko. Jest jakby pozazmysłowy, obecność innego przynosi tylko oszołomienie:

Diego wydał mi się aniołem w zbroi, poczułem, jak jego cielesność rozsadza czerwoną koszulkę i nie rozumiałem, czego ten anioł chce ode mnie [s. 308].

Narrator odpowiada na pytanie, co oznaczają te oszałamiająco piękne wizerunki mężczyzn, które narzucają się podmiotowi, niegdyś i teraz. Stają się znakiem śmierci, ale nie śmierci pięknego innego, jak we wczesnych opowiadaniach, lecz własnej śmierci. Jest to śmierć pożądliwego „ja", które kiedyś niszczyło obiekt swego pożądania, teraz jednak, samo umierając zwraca innemu jego piękną cielesność. Stąd bierze się atmosfera pożegnania i zarazem spokoju, która określa tak trudny do zdefiniowania nastrój *Sérénité*.

W takiej interpretacji to opowiadanie staje się ostatnim możliwym punktem w historii sublimacji, która rozpoczęła się od wyimaginowanego zniszczenia pożądanego innego, następnie w *Przyjaciołach* sama się zobiektywizowała, po to by przynieść na koniec ostateczne wyzwolenie — przez śmierć pożądającego, który zawsze był i pozostał punktem wyjścia sublimacji.

przełożył Andrzej Kopacki

Małgorzata Czermińska

Autobiografia jako wyzwanie (O „Dzienniku" Gombrowicza)

Nawet wśród pisarzy świadomych swej sztuki i chętnie komentujących własne dokonania Gombrowicz odznacza się wyjątkowo przenikliwą samoświadomością i dbałością o precyzję komentarza. Najtrafniej byłoby więc interpretować Gombrowicza Gombrowiczem. Nie pójdę jednak tą drogą, bo Gombrowicz mnie często drażni. Muszę jednak myśleć o nim, bo ten pisarz nie daje mi spokoju od czasu, kiedy w latach studenckich przeczytałam pospiesznie pierwszy tom jego *Dziennika* w wydaniu paryskiej „Kultury", pożyczony mi przez kolegę, który później został jezuitą. Była to jedna z tych nieobowiązkowych, a raczej nawet zakazanych lektur, które rozświetlają monotonię powszedniości krótkim a niepokojącym błyskiem, wypalającym swój ślad na trwałe. Gombro wbił we mnie swój pazur i już wiedziałam, że sobie z nim nie poradzę w otwartym pojedynku. Taktyka uników w walce z silniejszym przeciwnikiem wymaga jednak czasem stanięcia na moment twarzą w twarz. Trzeba to zrobić na tyle szybko, by nie dać się uchwycić w zwarcie. Mój cytat z *Dziennika* będzie więc krótki:

Pisanie nie jest niczym innym, tylko walką, jaką toczy artysta z ludźmi o własną wybitność. Lecz jeśli nie jestem zdolny urzeczywistnić tej myśli tu, w dzienniku — cóż ona warta? A jednak nie mogę, i coś mi przeszkadza; gdy pomiędzy mną a ludźmi nie ma formy

artystycznej zbyt żenująca staje się styczność. Powinienem potraktować ten dziennik jako narzędzie mego stawania się wobec was — dążyć do tego abyście w pewien sposób mnie ujęli — w sposób, który by umożliwił mi (niech się pojawi słowo niebezpieczne) talent. Ten dziennik niech będzie bardziej nowoczesny i bardziej świadomy i niechaj będzie przepojony ideą, iż talent mój może powstać tylko w związku z wami, to jest iż wy jedynie możecie podniecić mnie do talentu — więcej — stworzyć go we mnie.[1]

Zanim Gombrowicz zaczął pracować nad dziennikiem jako narzędziem stawania się wobec nas, czytelników — istniały w polskim pisarstwie autobiograficznym przynajmniej dwa sposoby mówienia o sobie. Jeden to składanie świadectwa, drugi — spojrzenie w głąb własnej duszy. Ponieważ opisywałam już obie te postawy gdzie indziej, tu przypomnę tylko pokrótce ich główne rysy. Nie chodzi tu o formy gatunkowe, lecz o postawę „ja" mówiącego.

Świadectwo pojawia się przede wszystkim w pamiętniku i we wspomnieniach poświęconych ludziom lub wypadkom dziejowym. Ważne jest też w pewnych typach dziennika, jak dążąca do obiektywności kronika wydarzeń lub nastawiona na opis relacja z podróży. Postawa narratora–świadka jest w swej istocie epicka, jego uwaga zwraca się przede wszystkim ku otaczającemu światu, choć nie rezygnuje on zwykle z zaprezentowania przy okazji siebie, a także pamięta o czytelniku, dla którego podjął trud utrwalania swojej wizji rzeczywistości. Tradycja pamiętnikarstwa, od czasów staropolskich aż po lata drugiej wojny światowej i po niej, dostarcza tu niezliczonej ilości przykładów.

Introspekcja jest domeną dziennika intymnego, skupionego na życiu codziennym jednostki. Podobnie jest w anglosaskiej autobiografii duchowej, opowiadającej dzieje upadku duszy i nawrócenia. Należy tu także wspomnieć o dzienniku filozoficznym, który przedstawia przygody umysłu, lub o autobiografii artysty, skupionej na opowieści o powołaniu. Głos mówiącego o sobie w taki sposób brzmi niekiedy podobnie do „ja" lirycznego. Czasami dostarcza pretekstu do określeń takich jak egotyzm lub narcyzm. Pisanie bywa przyrównywane do wiwisekcji, jest trudną i niekiedy zaskakującą pracą samopoznania. Może przerodzić się w autoterapię i autokreację. Czasami z przyglądania się sobie jak w lustrze zmienia się w pozowanie jak przed lustrem — i tu już nieuchronnie pojawia się myśl o czytelniku, na użytek którego przybiera się te pozy.

[1] W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956, Dzieła*, t. VII, Kraków 1986, s. 57. Dalsze cytaty wg tego wydania; numery stron podaję w nawiasie.

Tak więc świadectwo i introspekcja pod pewnymi względami są sobie przeciwstawne jako postawa ekstrawertyczna i introwertyczna.
W sytuacji, którą zastał Gombrowicz przystępując do pisania dziennika, obie te postawy były już w znacznym stopniu wyeksploatowane. Pierwsza miała w polskiej literaturze autobiograficznej nieporównanie dłuższą tradycję i była silnie zakorzeniona w świadomości czytelniczej. Druga wprawdzie wydawała się mieć mniej realizacji i pojawiła się późno, dopiero w romantyzmie, ale Gombrowicz znał sporo jej wersji naiwnych, ponadto wyrazistość postawy introspekcyjnej w diarystyce francuskiej, z którą był dobrze obznajomiony, czyniła wejście na tę drogę czymś dla niego nieznośnym. Gombrowicz mówi o tym między innymi w pierwszym roku pisania *Dziennika*, w którym odrzuca postawę „nieszczerej szczerości" intymisty.

Dla kogo piszę? Jeśli dla siebie, dlaczego idzie to do druku? A jeśli dla czytelnika, dlaczego udaję, że rozmawiam ze sobą? Mówisz do siebie tak, żeby cię inni słyszeli? [s. 56]

Odrzuca także zasadę dziennika jako sytuacji mówienia bez formy. Bezpośredniość spowodowana brakiem formy prowadzi bowiem do „zbyt żenującej styczności" z czytelnikiem. Szuka więc dla siebie zupełnie nowej formuły dziennika. Miał jednak poprzedników, miał sobie współczesnych, więc w walce z nimi szukał swojej niepowtarzalności. Jak wygląda ten kontekst, na tle którego powinniśmy oglądać *Dziennik* Gombrowicza?
Najłatwiej wymienić poprzedników stanowczo odrzucanych przez pisarza. To przede wszystkim cała tradycja francuskiego *journal intime*, kulminująca w świadomie literackim dzienniku Andre Gide'a. Z polskiej diarystyki w latach pięćdziesiątych funkcjonowały tylko trzy teksty: *Dziennik* Żeromskiego, którego publikacja właściwie zaczyna publiczny żywot tego gatunku w polskiej literaturze, następnie *Dziennik* Lechonia i *Szkice piórkiem* Bobkowskiego. Żeromski bawił Gombrowicza swoją młodzieńczą egzaltacją. Autor *Ferdydurke* zresztą rozczytywał się w autobiografiach naiwnych, czego ślady są w *Dzienniku* i o czym wspomina Rússovich. Lechonia Gombrowicz parę razy łaskawie skomplementował za bystrość obserwacji i cięty dowcip („dziennik, znakomity literacko i lśniący naturalną inteligencją" — rok 1959, s. 183), od samej jego koncepcji dystansował się jednak zdecydowanie. Lechoń był dla niego jednym z tych diarystów, którzy nie potrafili znaleźć wyjścia z dylematu fałszu i żenady. Bobkowskiego dziennik

z lat wojny we Francji zdecydowania bardziej Gombrowicza zaciekawił, jednak poza jakimkolwiek odniesieniem do własnej koncepcji. Był stanowczo zbyt obiektywny i zwrócony ku zewnętrznym wydarzeniom. Z poprzednikami, których osiągnięcia Gombrowicz przekraczał i odrzucał, sam sobie radził doskonale w bezpośredniej polemice. Dzisiejszy jego czytelnik widzi jednak także inny kontekst: tych poprzedników i współczesnych, których diariuszy autor *Ślubu* znać nie mógł, ponieważ nie były jeszcze publikowane w czasach, gdy on sam pisał. Istniały już wówczas ogromne, wieloletnie dzienniki Nałkowskiej, Irzykowskiego i Dąbrowskiej, dziś wchodzące do głównego kanonu polskiej diarystyki, a wówczas nieobecne jeszcze na literackiej scenie. Miały zresztą jeszcze długo spoczywać w głębi szuflad. Z tymi akurat Gombrowicz polemizowałby prawdopodobnie tak samo, jak z modelem praktykowanym przez Gide'a czy Lechonia.

Są jednak inni autorzy, których nie udałoby mu się chyba zbyć tak łatwo. Myślę tu o trzech diariuszach, które do tej pory nie są bardzo popularne i zapewne nigdy takie nie będą. To *Pamiętnik* Brzozowskiego, Elzenberga *Kłopot z istnieniem* i trzy tomy notatek Konińskiego *Nox atra, Ex labyrintho* oraz *Uwagi*.

Na początku lat pięćdziesiątych tylko dziennik Brzozowskiego (nazwany *Pamiętnikiem*) istniał jako tekst publikowany, ale rzecz ta, wydana jeszcze przed pierwszą wojną światową, była już raczej zapomniana. Rękopiśmienne zapiski Konińskiego spoczywały w jego pośmiertnych papierach. Elzenberg kontynuował pisanie swoich „aforyzmów w porządku czasu", jak je potem nazwał, wyraźnie oddzielając je od tekstów przeznaczanych do druku.

Gombrowicz odnotowuje w *Dzienniku*, że nic Brzozowskiego nie czytał, zetknął się z nim tylko pośrednio, przez książkę Miłosza *Człowiek wśród skorpionów*.[2] Przywołana przez Gombrowicza sytuacja odnosi się niewątpliwie do wspomnianych w dzienniku Brzozowskiego lat młodzieńczych i jego buntu przeciw bezmyślności zapyziałej rodzinnej tradycji. Gombrowicz jednak, choć pod wieloma względami mógłby rozpoznać w nim bratnią duszę, tym razem zachowuje się zgodnie ze swoją dewizą, że wśród hreczkosiejów jest artystą, a na tle bohemy szlachcicem. Opowiada się przeciwko synowskiemu buntowi autor *Płomieni* po stronie ojca i jego zaściankowości, na przekór Brzozowskiemu i Miłoszowi —

[2] *Dziennik 1961–1966*, s. 56–60.

i poniekąd naprzekór samemu sobie. Wygląda na to, iż wywnioskował z wywodu Miłosza, że mógłby się wydać w czymś do Brzozowskiego podobny, a więc robi unik i wciąga czytelnika w długi wywód przekonujący, że jest zupełnie odwrotnie.

Przeciw istnieniu punktów stycznych z postawą Konińskiego i Elzenberga mógł już zaprotestować. Wprawdzie ich nie czytał, ale pojawienie się tych zbieżności możliwe jest dzięki istnieniu czegoś takiego, jak obecność w tym samym polu możliwości myślowych, w zasięgu oddziaływania tej samej intelektualnej siły grawitacyjnej. Sprawiła ona, że każdy z tych pisarzy zupełnie niezależnie od siebie prowadził przez lata dziennik filozoficzny. Na kartach ich dzienników powracały podobne pytania o niezrozumiały fenomen bólu, o niezawinione cierpienie każdej żyjącej istoty, bez względu na to, czy była człowiekiem czy muchą. Pojawiała się także myśl o nieistnieniu Boga, o jego istnieniu wątpliwym, o grozie egzystencji.

Ci nieznani Gombrowiczowi diaryści poruszali się (zresztą niezależnie od siebie) w polu problemowym, które miało stać się później jego domeną, i w granicach którego czuł się władcą niepodzielnym. To, co ich jednak od Gombrowicza różniło, to postawa konsekwentnie introspekcyjna, refleksyjna, w której myśl o czytelniku nie odgrywa żadnej roli. Postawa świadka epoki czy kronikarza z pewnością w przypadku Gombrowicza nie wchodziła w rachubę z powodów zasadniczych: tematem pisarstwa było dla niego zawsze jego własne „ja". Cóż mu jednak pozostawało, skoro nie chciał mówić w sposób właściwy introspekcyjnemu dziennikowi intymnemu?

Poszukiwanie formy „bardziej nowoczesnej i bardziej świadomej", formy opartej o wcześniejsze własne doświadczenia powieściopisarskie, doprowadziło Gombrowicza do przekroczenia alternatywy świadectwa i introspekcji. Znalazł trzecią drogę, przez niektórych autobiografów przeczuwaną zaledwie, ale przez żadnego nie podniesioną do godności ujawnionej zasady. W przytoczonym na początku cytacie Gombrowicz nazywa dziennik narzędziem stawania się wobec nas, czytelników. Zamiast introspekcji, którą uznał za niemożliwą dla siebie, bo była na przemian fałszywa i żenująca, wymyślił autokreację dokonywaną wobec czytelników. Samotną (a w konsekwencji samobójczą) kontemplację Narcyza zastąpił reżyserowanym przez siebie spektaklem. Przy czym nie było to coś na kształt monodramu, recytowanego przed milczącą widownią. Gombrowicz rozpoczął grę, wciągającą odbiorców

do udziału, prowokującą listy czytelników i włączającą polemikę z nimi w tok dziennika.[3]

Ta trzecia droga, na którą Gombrowicz pchnął polskie pisarstwo autobiograficzne czterdzieści lat temu, to przyjęcie postawy, którą nazywam postawą wyzwania rzuconego czytelnikowi. W y z w a n i e różni się od ś w i a d e c t w a i i n t r o s p e k c j i przede wszystkim tym, że zamiast relacji „ja" — świat albo „ja" — „ja" stawia na pierwszym planie relację „ja" — „ty". Oczywiście jakaś myśl o adresacie była zawsze w pisarstwie osobistym obecna. Forma wyznania, konfesji, leżąca u podstaw europejskiej autobiografii, zakładała milczącą obecność słuchacza, któremu się to wyznanie czyni. Pojawiało się nawet „ty" zwrócone do adresata. Dlatego opisując Gombrowiczowską formułę autobiografii jako wyzwania nie mówię o w p r o w a d z e n i u czytelnika, a jedynie o wysunięciu go na widoczny plan. Gombrowicz przecież wcale nie był pierwszym diarystą, który myślał o swym adresacie i zwracał się do niego. Był jednak pierwszym (przynajmniej w polskiej literaturze), który jawnie uczynił odbiorcę z a s a d n i c z y m układem odniesienia, wobec którego dziennik istnieje. Jego dziennik jest tyleż pisaniem o s o b i e, co pisaniem dla kogoś. Mimo używania tytułu *Dziennik* Gombrowicz napisał w istocie ciągnący się przez kilkanaście lat l i s t do współczesnych i potomnych.

Przekształcenie wyznania w wyzwanie, spowiedzi w prowokację było oczywiście możliwe dzięki filozofii „międzyludzkiego". Narzuca się tu natychmiast skojarzenie z Martinem Buberem, jednak Gombrowiczowska filozofia interakcji układa się wprawdzie równolegle, ale niezależnie od myśli Bubera. Chociaż, jak wiadomo, Gombrowicz czytywał jego pisma i nawet okazjonalnie korespondował z nim, to jednak w odróżnieniu od słynnego filozofa rozumiał kontakt z Innym przede wszystkim jako walkę, a nie jako dialog. Określenie Gombrowiczowskiej formuły pisarstwa autobiograficznego jako wyzwania sytuuje się też dobrze w polu jego ulubionego słownictwa związanego z walką, a zwłaszcza z pojedynkiem, który pojawia się w tylu wersjach poczynając od *Fer-*

[3] Taki pomysł Gombrowicza na nową formę dziennika wiąże się oczywiście z dramatyczną i teatralną ideą osobowości w myśli Gombrowicza, o której wiele pisano — m. in. Janusz Goćkowski, a w kontekście *Dziennika* Zdzisław Łapiński. Nie miejsce tu, by ten wątek szerzej rozwijać, choć niewątpliwie jest to problem pokrewny, podobnie jak kategoria gry, uprzywilejowana przez Jerzego Jarzębskiego.

dydurke, poprzez *Trans-Atlantyk* i dramaty, aż po *Wspomnienia polskie*. Rytuał pojedynku — od rzucenia wyzwania, poprzez wybór sekundantów i ich pertraktacje na temat miejsca, czasu i reguł walki, aż po samo postawienie przeciwników twarzą w twarz przeciwko sobie, wydaje się szczególnie intrygować wyobraźnię Gombrowicza.

Komuż więc zostaje rzucone wyzwanie w *Dzienniku*?

Najpierw czytelnikom „Kultury", których listy i polemiki dostarczyły wielu punktów zaczepienia w kolejnych zapisach diariusza. Bezpośrednio reagujący czytelnicy miesięcznika odgrywają jednak tylko rolę harcowników, potykających się przed rozpoczęciem bitwy. Właściwą batalię dziennik stacza z nami, czytelnikami książkowego wydania, którzy już swoim listem nie mogą nań wpłynąć, których pytania i polemiki nie doczekają się odzewu w żadnym następnym odcinku. O to jednak idzie w *Dzienniku*, by to nie do nas należało ostatnie słowo, by ciąg prowokacji, zaskoczeń, zmian punktów widzenia nadawał jego tekstowi strukturę sieci, w którą zostaniemy w końcu złapani, choćbyśmy próbowali szamotać się i wymykać.

Pierwsze oczko tej sieci, która nas chwyta, to niewinne z pozoru gramatyczne formy. Oprócz typowego dziennikowego „ja" diarysta wprowadza drugą osobę. Zwraca się do nas per „ty" i „wy", używając tych form w różnych tonacjach: od ironiczno-żartobliwej niby felietonowej zaczepki, poprzez różne sposoby perswazji, pouczania, karcenia aż po gniewne serio apelu i pytania. Najostrzej określił Gombrowicz adresata swej twórczości w *Dzienniku* w 1958 roku: „Pisałem dla wrogów" (*Dziennik 1957–1961*, s. 42). Posługuje się także formą osoby trzeciej, mówiąc o sobie „on" we wstawkach udających komentarz dopisany *ex post* przez biografa lub wydawcę, objaśniającego czytelnikowi niedopowiedzenia i kwestie sporne.

W ten sposób wymieszane zostają sposoby mówienia charakterystyczne zarówno dla dziennika, listu, jak i komentarza w wydaniu krytycznym, a każdy z tych stylów bywa jeszcze poddawany ciśnieniu parodii. Jedyne, czego czytelnik może być pewny, to to, że za każdym odwróceniem strony, za każdym akapitem może go czekać niespodzianka. Coś, co w pierwszej chwili gotów był wziąć za koszmar, okazuje się żartem. Gdzie indziej głupia historyjka o spotkanej krowie przeradza się w poważny wywód filozoficzny o obcości natury. Strategia nieustannych zmian napięcia powoduje, że czytelnik czuje się wciąż przymuszany do czujności, wciąż na nowo wzywany i wyzywany, nawet tam, gdzie znika

forma bezpośrednich zwrotów per „ty" i „wy". Jeżeli całe swoje pisanie Gombrowicz nazwał „długim listem" (w *Dzienniku 1957–1961*, s. 42), to *Dziennik*, będący jednocześnie pisaniem o s o b i e i d o k o g o ś, ma najjawniej epistolarną naturę.

Gramatyczna forma drugiej osoby pojawiała się w dziennikach także przed Gombrowiczem, ale miało to wówczas inny charakter. Brzozowski adresował niektóre zdania do siebie, było to formą autoperswazji, zwrotem do samego siebie z zachętą i pociechą. U Żeromskiego jest kilka zdań będących zwrotami do ukochanej kobiety, której dawał do czytania swój dziennik. U Nałkowskiej, we wczesnych latach pisania, trafiają się retoryczne zwroty do nieznanego, przyszłego czytelnika. Są to jednak sporadyczne przypadki, nikomu wówczas do głowy nie przychodziło podnosić ich do roli metody.

Narracyjne taktyki angażowania czytelnika to tylko wstępne sposoby nawiązania kontaktu i rozbudzenia uwagi, coś jak przygrywka. Kiedy już jednak zostaliśmy schwyceni za palec, żarty się kończą, trzeba zapłacić urwaną ręką albo i całym sobą. Gombrowicz wciąga czytelnika w świat fantastycznych mikrofabul, w świat pełnych napięcia sytuacji, eksplodujących kpiną i grozą. Rozgrywają się one tylko w myślach pobudzonych nagle jakimś błahym szczegółem. Rzadko kiedy jest to lektura książki, czasem notatka w gazecie, często po prostu widok jakiegoś przedmiotu lub sytuacja tak banalna, jak nalewanie wody do szklanki. Nic się właściwie nie stało, a zostaje rozdarta zasłona rzeczywistości i zieje z tej szczeliny groza istnienia. Jedyne, czego się nie da ominąć, to lęk przed bólem.

Powaga i ostrość pytań, które wyprowadza Gombrowicz–filozof z tych przygód myślowych, zamykają czytelnika jak w potrzasku. Napięcie między błahością impulsu do rozważań a wagą poruszanej kwestii urasta do rozmiarów nieznośnych, bo droga wyjścia w serio zamknięta jest śmiesznością, a na gest lekceważenia nie pozwala perspektywa zasadniczych pytań egzystencjalnych, które zostają logicznie wyprowadzone z początkowej błazenady. Diarysta przyprowadza czytelnika tam, gdzie sobie zamierzył i porzuca go oszołomionego niespodziewaną pointą lub urwaniem wątku bez zakończenia.

Oprócz tych przygód, stanowiących osobliwą odmianę mikropowiastki filozoficznej, *Dziennik* zawiera też inne eksperymenty z czytelnikiem, mianowicie różne mistyfikacje na poziomie anegdoty. Czasami mistyfikacja sygnalizowana jest tylko parodystycznym stylem, a czasami

dekonspirowana późniejszym komentarzem. Bywa odwrotnie — za prostą wersją zdarzenia rzeczywiście stoi fakt, a kwestionujący go komentarz jest dopiero wyprowadzeniem w pole.

Cała ta skomplikowana strategia prowokacji pozostałaby tylko jednorazowym wynalazkiem, a nie początkiem nowej postawy w pisarstwie autobiograficznym, gdyby nie została podjęta i przekształcona przez innych autorów. Nośność i siłę inspiracyjną Gombrowiczowskiej koncepcji widać o wiele wyraźniej z dzisiejszej perspektywy w kontekście następców niż tylko w kontekście poprzedników.

Spośród diarystów, którzy zaczęli pisać po Gombrowiczu, wymienić trzeba przede wszystkim Konwickiego. Na takie uwikłanie *Kalendarza i klepsydry* krytycy od razu zwrócili uwagę. Niewątpliwie gombrowiczowski jest rodowód tego „łże-dziennika", w którym autor wodzi czytelnika na manowce, zaprzecza na następnej stronie temu, co powiedział na poprzedniej, czasami przedstawia jako zmyślenie lub marzenie coś, co później okazuje się sprawdzalnym faktem, kokietuje i kpi na przemian, wciąż zwracając się wprost do czytelników. Dalszymi wariantami tego samego pomysłu są kolejne autobiograficzne książki Konwickiego, jak *Nowy Świat i okolice* czy *Wschody i zachody księżyca*. Także Herling–Grudziński, tak zdecydowanie opozycyjny wobec Gombrowicza w swej koncepcji dziennika jako kroniki lub fresku z życia epoki, przynajmniej raz zagrał po gombrowiczowsku z czytelnikiem, opisując wycieczkę do Pragi, która w rzeczywistości wcale się nie odbyła. Dopiero w następnym odcinku *Dziennika pisanego nocą* zdementował mistyfikację, na którą tymczasem, w ciągu miesiąca upływającego pomiędzy ukazywaniem się kolejnych numerów „Kultury", parę osób dało się nabrać. To jednak posunięcie wyjątkowe: jeśli Herling wykracza poza rzeczowy ton świadka, raczej ironizuje lub szydzi, niż gra z czytelnikiem. Wyzwaniem wobec czytelnika jest natomiast *Dziennik intymny mego N. N.* Zbigniewa Żakiewicza. Pisarz kreuje tam postać swego anonimowego sobowtóra i do własnego dziennika wplata relacje z przemyśleń i przeżyć owego tajemniczego N. N., który ma bardzo wiele wspólnych rysów z Żakiewiczem: pisarzem, rusycystą, Polakiem spod Wilna mieszkającym w Gdańsku. Granice tożsamości diarysty i jego fikcyjnego sobowtóra są płynne. Czytelnik niejednokrotnie musi zadawać sobie pytanie, z którym z nich tak naprawdę ma do czynienia i kiedy dostaje się w objęcia tego drugiego.

Wszyscy ci autorzy, bez względu na szczegółowe różnice między nimi,

znajdują się także we wspólnej im a nieznanej dawniejszym diarystom sytuacji. Otóż pisanie dziennika od razu przeznaczonego do druku, a nawet publikowanego na bieżąco, jest dla nich czymś już możliwym, znanym, oczywistym. Przed Gombrowiczem pisarze polscy nie publikowali swoich dzienników za życia, choć przykład Gide'a był im znany. Tylko druk fragmentów dziennika Lechonia w „Wiadomościach" londyńskich przypada w okresie współczesnym Gombrowiczowi. Dopiero po nim pojawia się Herling, Konwicki, Żakiewicz, wybory książkowe ze swego diariusza publikuje Zawieyski, Andrzejewski zamieszcza odcinki *Z dnia na dzień* w tygodniku, Kamieńska publikuje dwa tomy *Notatnika*, a Brandys przez dziesięć lat ogłasza kolejne tomy *Miesięcy*.
Czterdzieści lat temu, gdy rodził się *Dziennik* Gombrowicza, coś takiego było w polskiej literaturze nie do pomyślenia.

Roztrząsania i rozbiory

Dostojewski i Polacy

Na temat stosunku Dostojewskiego do Polaków wypowiadano się już niejednokrotnie. Najpełniejsze wypowiedzi dotyczące tego tematu zawarte są w eseju Jerzego Stempowskiego *Polacy u Dostojewskiego*[1] oraz w pracy Wacława Lednickiego *Russia, Poland and the West*.[2] Niniejszy artykuł stanowi próbę uaktualnienia poglądów tych autorów w oparciu o analizę tekstu „polskiego epizodu" w *Braciach Karamazow*. Jednocześnie zastrzec muszę, że moje rozważania dotyczą właśnie tekstu Dostojewskiego, a nie ideologicznego kontekstu jego wypowiedzi o Polakach. Nie należy więc traktować ich jako polemiki ze Stempowskim czy z Lednickim, lecz raczej jako uzupełnienie tego, co już wcześniej zostało powiedziane na temat stosunku rosyjskiego pisarza do Polaków.

Według Bachtina, w polifonicznie skonstruowanej powieści Dostojewskiego bohater jest w dużym stopniu autonomiczny wobec autora; jego głos osiąga pewną niezależność i dzięki temu jest możliwy dialog, który staje się główną zasadą konstrukcyjną prozy Dostojewskiego.[3] Interpretacja Bachtina wniosła wiele do zrozumienia stosunku Dostojewskiego–autora do głosów bohaterów jego powieści. Gdy chodzi natomiast o mniej znaczące postaci prozy Fiodora Michajłowicza, autorska otwartość na dialog często się załamuje. Do grupy bohaterów, których wypowiedzi są całkowicie zdeterminowane przez słowo autora o nich,

[1] J. Stempowski *Chimera jako zwierzę pociągowe*, Warszawa 1988, s. 60–89.
[2] W. Lednicki *Russia, Poland and the West. Essays in Literary and Cultural History*, London 1954.
[3] M. Bachtin *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970.

a więc włączone w autorski monolog, należą niewątpliwie pan Musiałowicz i pan Wróblewski. Ci dwaj Polacy, którzy pojawiają się w drugim tomie *Braci Karamazow*, są jakby dwuwymiarowi — zamknięci w przestrzeni karykatury. Ich świadomość jest do tego stopnia określona przez autora, że czytelnik zatraca złudzenie ich autonomii. Warto przyjrzeć się konstrukcji tych postaci, szczególnie na poziomie języka. Czym różnią się one od innych bohaterów Dostojewskiego — i wreszcie, co skłania pisarza, by od obecnego zazwyczaj w jego prozie dialogu przejść do autorskiego monologu przy okazji wypowiedzi właśnie o Polakach?

Warto przypomnieć pokrótce okoliczności, w jakich pojawiają się Polacy w *Braciach Karamazow*. Zanim akcja przeniesie się do karczmy w Mokrym, widzimy Dymitra w drodze na spotkanie z Gruszą. Im bliżej Mokrego, tym bardziej rośnie jego determinacja, by „ustąpić z drogi", zrzec się swego prawa do Gruszy na rzecz jej polskiego, „dawnego i niewątpliwego", pana Musiałowicza. Jednak, gdy Dymitr jest już w karczmie w Mokrym, jego obserwacja Polaków czy, w większym jeszcze stopniu, obserwacja stosunku Gruszy do nich, potwierdza jego przekonanie, że na rezygnację ze starań o względy ukochanej kobiety jest jeszcze za wcześnie. Tak jak pozostali obecni w Mokrym: Kałganow, Maksimow i właściciel gospody — Dymitr demaskuje pana Musiałowicza, odkrywa w „polskim oficerze" zwykłego oszusta i głupca. Im bardziej narasta zniecierpliwienie Dymitra i Gruszeńki wobec Polaków, tym silniejsze staje się ich wzajemne zbliżenie. I właśnie to spotkanie jest początkiem przemiany zachodzącej w świadomości obojga bohaterów. Aby ustalić rolę panów Musiałowicza i Wróblewskiego spójrzmy na nich oczami Dymitra. Podkreślmy raz jeszcze, że w momencie przybycia do Mokrego Dymitr jest nastawiony ugodowo w stosunku do całego świata i tak oto postrzega swojego polskiego rywala i jego towarzysza:

> Nieco obrzękła, prawie czterdziestoletnia twarz pana z maleńkim noskiem, pod którym pretensjonalnie sterczała para ostrych, cieniutkich wąsików, nie wzbudziła chwilowo w Miti najmniejszych wątpliwości. Nawet bardzo licha peruczka pana kupiona gdzieś na Syberii, głupio zaczesana do przodu przy skroniach, nie wywarła nań szczególnego wrażenia... Drugi, młodszy od tamtego pan, który siedział pod ścianą, spoglądał na całe towarzystwo zuchwale i wyzywająco i przysłuchiwał się ogólnej rozmowie z milczącą pogardą; uderzył Mitię wysokim wzrostem, wyjątkowo kontrastującym z niziutką postacią tamtego pana [s. 68].[4]

Pojawia się jakiś rozdźwięk pomiędzy nastrojem Dymitra a narastającymi w jego spostrzeżeniach na temat Polaków negatywnie zabarwionymi sformułowaniami. Wynika to stąd, że opis Dymitra jest kory-

[4] Cytuję na podstawie: F. Dostojewski *Bracia Karamazow*, przeł. A. Wat, Warszawa 1959.

gowany przez narratora, który określa Polaków wedle potrzeb czytelnika — definiuje ich, zanim jeszcze oni sami zdążą się zdefiniować. Istotnie — późniejsze słowa i czyny Polaków potwierdzają (rzekomo wychwycone przez Dymitra) cechy ich wyglądu fizycznego i zachowania.
Rozmowy i interakcje zgromadzonych w gospodzie postaci z dwoma Polakami obracają się wokół czterech tematów: polskich kobiet, toastu za Polskę i za Rosję, gry w karty oraz pieniędzy. Maksimow rozpoczyna rozmowę o polskich kobietach i rosyjskich oficerach kawalerii. Z jego opowieści wyłania się stereotyp Polki, który dodatkowo ilustruje jego doświadczenia z własną polską żoną. Ten stereotyp to jakby popularna wersja modelu polskiej kobiety, który ustalił się w literaturze rosyjskiej od czasów *Borysa Godunowa* Puszkina. Podobnie jak Maryna Mniszek Puszkina, kobiety polskie to — według Maksimowa — podstępne i skłonne do manipulacji uwodzicielki. Panowie Wróblewski i Musiałowicz usiłują bronić honoru swych rodaczek. Jednak karykaturalny sposób przedstawienia Polaków oraz kontekst, w jakim Dostojewski umieszcza ich wypowiedzi próby te udaremnia. Oto, gdy jeden z Polaków gniewnie protestuje, Mitia zauważa jego brudny but, a narrator dodaje, że obaj panowie mieli raczej niechlujny wygląd. Wysoki ton Polaka nie wytrzymuje konfrontacji z jego brudnym butem.
Pan Musiałowicz i pan Wróblewski wyglądają równie głupio i wtedy, kiedy próbują bronić idei państwowości polskiej: gdy Dymitr wspaniałomyślnie wznosi toast za Polskę, panowie chętnie wychylają kielichy, ale gdy następnie proponuje wypicie toastu za Rosję, Polacy nie piją, dopóki panu Wróblewskiemu nie udaje się dodać uściślającej uwagi: „Za Rosję w granicach z 1772 roku". Dymitr nie wykazuje zrozumienia dla takiej małostkowości. Podobnie Gruszeńka — gdy Polak próbuje uzasadnić swój patriotyczny ferwor, zniecierpliwionym tonem nakazuje mu milczenie. Rozmowa na temat polskich kobiet i niefortunny toast Dymitra pokazują, jak bardzo Polacy są czuli na punkcie honoru i ojczyzny. Natomiast dalszy ciąg ich „przypadków" to już tylko demaskacja karcianych oszustów i wyłudzania pieniędzy.
Oglądamy panów Musiałowicza i Wróblewskiego oczami innych bohaterów, słyszymy ich nieudolne, choć patetyczne, nasycone polonizmami wypowiedzi, wreszcie — możemy ich oceniać wedle ich postępowania. Dlaczego są to tak żałosne figury w porównaniu z innymi bohaterami Dostojewskiego? Różnica jest oczywista. Ich egzystencja w powieści Dostojewskiego ograniczona jest wyłącznie do zewnętrznych przejawów ich obecności. Nigdy nie słyszymy ich „wewnętrznego głosu": narrator ogranicza swą wszechwiedzę, nie wnika w motywacje zachowań i myśli Polaków. Dlatego też, mimo że Musiałowicz i Wróblewski mówią, czytelnikowi wydają się niemi. Parafrazując Bachtina

można by powiedzieć, że ich słowa zawierają się w słowie autora o nich. Dostojewski pozbawia te postaci psychologicznej głębi — są to twory nie posiadające świadomości. W zamian za to dana nam jest wypowiedź pisarza o Polakach: „Ach, jacy oni są! Jakby nie ludzie. Dlaczego nie chcą się pogodzić?" (s. 93) — zauważa Gruszeńka, gdy Polacy, odizolowani od towarzystwa zgromadzonego w Mokrym i trzymani pod kluczem w sąsiednim pokoju, odrzucają jej ofertę powrotu. Ulegający sugestiom narratora czytelnik skłonny jest zgodzić się z Gruszą. Rzeczywiście są to „jakby nie ludzie". Dostojewski odmawia swym polskim bohaterom człowieczeństwa — pan Musiałowicz i pan Wróblewski nie są ludźmi, reprezentują bowiem pewien stereotyp. Jak już zauważył Jerzy Stempowski, „Polacy [u Dostojewskiego] są konstrukcjami figurującymi pod nazwą Polaków".[5]

Stereotyp to jakby gotowy przepis na człowieka, na obcego, innego. Pośród skończonej listy składników tworzących typ polski wyróżnić można pychę, arogancję, przywiązanie do nic nie znaczących konwencji, pretensjonalność, nieuczciwość. Narzucając na kogoś formę stereotypu pozbawiamy go głosu. Nic więc dziwnego, że nie ma mowy o dialogu pomiędzy Polakami a pozostałymi bohaterami *Braci Karamazow*. Pozbawieni świadomości Polacy nie mogą się określić i przedstawić swoich argumentów. Nie może być mowy o pojednaniu.

Dymitr, który nazwał Wróblewskiego szubrawczykiem, tak oto usprawiedliwia się przed Kałganowem: „Że jego nazwałem szubrawcem, to nie znaczy, że całą Polskę nazwałem szubrawcem. Jeden łajdak nie stanowi Polski" (s. 93).

Jednak polskość pana Musiałowicza i pana Wróblewskiego określa ich obu do tego stopnia, że mimo zapewnień Dymitra, iż obelga dotyczy tylko pewnego łajdaka, który — tak się akurat złożyło — jest Polakiem, wnioskować można, że słowa Dostojewskiego o panach Musiałowiczu i Wróblewskim dotyczą Polaków i polskości w ogóle.

Duże znaczenie dla omawianego tu zagadnienia ma język epizodu polskiego w *Braciach Karamazow*. Bowiem polscy bohaterowie, pozbawieni własnego głosu, przemawiają w powieści Dostojewskiego w swoim własnym języku. Gdy czytamy *Braci Karamazow* w oryginale, pierwsze spostrzeżenie związane z Polakami dotyczyć musi licznych

[5] Stempowski (op. cit., s. 70) na pytanie: „Jaki jest plan tych konstrukcji?" odpowiada stwierdzeniem, że to szczególna kombinacja „cech prostych", „obliczona na stworzenie postaci szpetnych i odrażających". Moim zdaniem lepszej odpowiedzi można udzielić przeciwstawiając określony przez Bachtina stosunek Dostojewskiego–autora do pierwszoplanowych bohaterów jego prozy (autonomia bohatera, dialog) i do Polaków (wypowiedź monologiczna autora–narratora).

polonizmów, urozmaicających (raczej zachwaszczających) język, którym się posługują; jest to mieszanina słów rosyjskich i polskich, często zniekształconych na rosyjską modłę. Na przykład: „Пане, мы здесь приватно. Имеются инные покои". „Ежели позволит мойа крулева..." Niekiedy Polacy podejmują wysiłek skonstruowania prawidłowej wypowiedzi, takiej jak to szarmanckie stwierdzenie Musiałowicza: „Что изволит моя царица — то закон".[6] Jak już zauważył Wacław Lednicki, Dostojewski wykazuje duże wyczucie języka polskiego.[7] W zależności od okoliczności, moduluje — poprzez interferencje z polskim — stopień zniekształcenia języka rosyjskiego.

Wśród niewielu uwag narratora dotyczących „życia wewnętrznego" Polaków jest jedna sugerująca, że ich język (plątanina polskiego i rosyjskiego) to jeszcze jedna forma oszustwa. Narrator o Musiałowiczu: „Właściwie władał dobrze rosyjskim, w każdym razie o wiele lepiej niż udawał... Lecz przeplatał rosyjskie słowa polskimi, i w dodatku przekręcał je umyślnie z polska" (s. 69).

W istocie Dostojewski osiąga znacznie więcej poprzez wprowadzenie elementów polszczyzny do wypowiedzi Polaków. To właśnie język oddziela ich od pozostałych bohaterów. Wszystkim, z którymi stykają się „panowie", muszą się oni wydawać jeżeli nie dziwaczni, to przynajmniej całkowicie obcy, właśnie ze względu na barierę językową. Grusza, która spowodowała pojawienie się pana Musiałowicza w Mokrym, kilkakrotnie oburza się na coraz bardziej irytujący ją język Polaków: „Po rosyjsku gadaj, po rosyjsku, nie waż mi się wtrącić ani jednego słowa polskiego... Dawniej mówiłeś po rosyjsku, czyżbyś zapomniał przez te pięć lat" (s. 80). Tak więc język, którym mówią, staje się zewnętrznym przejawem odmienności Polaków, ich drażniącej obcości w świecie *Braci Karamazow*.

Językowe rozwiązanie epizodu polskiego przez Dostojewskiego ma jeszcze inne konsekwencje: mowa Polaków zdaje się oddzielać ich nie tylko od innych bohaterów, lecz także od narratora powieści. Ich słowa naruszają językową harmonię toku narracji, są obce — i dlatego narrator z łatwością je omija, nie zagłębia się w myśli Polaków, nie objaśnia motywów ich zachowania. Ograniczając w ten sposób wszechwiedzę narratora, Dostojewski spłyca swoich bohaterów, co łatwo może być odebrane przez czytelnika jako dowód umysłowego i duchowego ubóstwa Polaków.

W zapiskach Dostojewskiego, we fragmencie poświęconym epizodowi

[6] F. Dostojewski *Polnoje sobranije soczinienij w tridcati tomach*, t. 14, Leningrad 1976, s. 377.

[7] W. Lednicki, op. cit., s. 284.

w Mokrym znajdujemy długą listę pisanych cyrylicą słów, fraz, a nawet całych zdań w języku polskim. Lista ta zawiera około 140 pozycji. Gdyby pisarz mógł samodzielnie ułożyć taką listę, to by znaczyło, że całkiem nieźle znał język polski — co zresztą przypisuje mu Lednicki. Po cóż jednak wtedy umieszczałby tłumaczenia rosyjskie obok fraz polskich? Błędy popełnione w zapisie potwierdzają jednak przypuszczenie, że Dostojewski polskiego nie znał, a przytoczone frazy zapisał ze słuchu, gdy przygotowywał się do napisania „polskiej" części swej powieści. Na przykład: згрухотал бы джни, gdzie *drzni* to „drzwi"; Цо до мне, а ни хвнлн длужей не чекам, gdzie „ani" zapisane jest jako *a ni*; Чи не маш в стыду, gdzie zamiast polskiego „wstydu" pojawia się rosyjski *styd* i tym podobne. Zawartość zapisek pisarza wykracza znacznie poza te strzępy polszczyzny, które ostatecznie znalazły się w tekście. Pozostaje pytanie, dlaczego Dostojewski zadał sobie tyle trudu? Czy chciał wsłuchać się w melodię języka, by trafniej ująć charakter swych polskich bohaterów? Sądzę, że bliższa prawdy będzie odpowiedź następująca: Dostojewski podjął próbę zamknięcia tych postaci w ograniczonej liczbie konwencjonalnych zwrotów i fraz.

Tak więc pan Wróblewski i pan Musiałowicz przemawiają w swoim własnym języku nie po to, byśmy mogli usłyszeć ich własny głos, i by mogli oni — z punktu widzenia autora i czytelnika — uzyskać podmiotowość, dającą się wyrazić ich własnym, znaczącym słowem. Dostojewski kreuje te postaci jako dopełnienie autorskiego słowa o nich — w wypowiedziach Polaków zawarta jest wypowiedź autora o Polakach, wypowiedź świadcząca o jego własnym światopoglądzie.

W pierwszej, dłuższej części rozmówek polsko-rosyjskich Dostojewskiego odnajdujemy te zdania, które autor umieścił w ostatecznej wersji utworu, takie jak proste pytanie: „ктура годзина" czy nieco bardziej wyszukane zdanie orzekające: „Але не можна не мець слабосьци до свойего краю".

Po niewielkim fragmencie tekstu rosyjskiego następuje druga, krótsza część listy. Zauważamy zaraz, że jedna grupa zanotowanych przez Dostojewskiego fraz nie ma rosyjskiego tłumaczenia. Żadnej z nich nie odnajdujemy w tekście *Braci Karamazow*. Sądzę, że te właśnie słowa zapamiętał Dostojewski z czasu syberyjskiego wygnania, kiedy to miał okazję poznać przebywających na Syberii polskich zesłańców politycznych. W tych zajmujących kilkanaście linii słowach brzmią być może echa zasłyszanych przez pisarza rozmów Polaków, które swymi tematami obejmowały całe spektrum życia polskiego — od domowej ekonomii po Mickiewiczowskie *Dziady*:

Пан ойц и пани матка.
Польски злотыи, пане.

Слыхам пане. Гонор, крулевство.
Паие добродзею. Як пшнехал.
Падам до ног. Свентка матка Ченстохова.
Экономия. До лясу. Стара будка.
Пане лайдак. Пес. Песья кров. Рабска вяра.
Свободна. Вольна. Крыж.
Цихо вшендзе, бендзе. Цо то. Дьябли.[8]

Jeśli moje przypuszczenie dotyczące reminiscencyjnego charakteru tej właśnie części notatek Dostojewskiego jest słuszne, to można wnioskować, że autor *Notatek z domu umarłych* myślał o swych syberyjskich spotkaniach z Polakami, gdy szkicował postaci panów Wróblewskiego i Musiałowicza. Wspominał zresztą te spotkania kilkanaście lat wcześniej, pisząc opowiadanie *Muzyk Mariej* (włączone do *Pamiętnika Pisarza* za rok 1876). W opowiadaniu tym poirytowany widokiem zesłańczej jatki narrator opuszcza zaludniony przez kryminalistów barak. Chwilę później spotyka jednego z polskich więźniów politycznych. Oto jak opisuje tę scenę Dostojewski:

Мне встретнлся поляк М-цкии, из полнтнческих; он мрачно посмотрел на меня, глаза его сверкнулн, и губы загряслнсь: *Je hais ces brigands* проскрежетал ои мне вполголоса и прошел мимо. Я воротился в казарму...[9]
[Spotkałem Polaka M-ckiego, z politycznych, ten mroczno na mnie popatrzył, w jego oczach pojawił się błysk, usta zadrżały: *Je hais ces brigands* zasyczał półgłosem i przeszedł obok. Wróciłem do baraku...]

Oświadczenie Polaka nie powinno było zaskoczyć Dostojewskiego–narratora, tym bardziej, że odzwierciedlało jego własne uczucia wobec współwięźniów–kryminalistów. A jednak wywołało szalenie emocjonalną reakcję:

сердце билось неспокойно, а в ушах звучалн слова М-цкого *Je hais ces brigands*. Впрочем, что же описивать впечатлення, мне н теперь нногда снится это время по ночам, н у меня нет снов мучнтельнее.[10]

Narrator odwraca się od Polaka, a jednocześnie wspomina życzliwie chłopa Marieja, który wiele lat wcześniej, w dzieciństwie, wyciągnął do niego pomocną dłoń. Dochodzi wtedy do przekonania, że każdy z tych irytujących go mużyków może okazać się takim właśnie Mariejem. To epifaniczne wręcz odkrycie uspokaja go i jest zarazem rozwiązaniem nękającego go dylematu. Jeśli chodzi o pozycję społeczną i wiedzę, Polak jest bliższy Dostojewskiemu niż skazani za przestępstwa kryminalne chłopi rosyjscy. M-cki porozumiewa się z narratorem po francusku,

[8] *Polnoje sobranije soczinienij*, t. 15, s. 279.
[9] Tamże.
[10] Tamże, t. 22, s. 46.

co jest dodatkowym sygnałem ich wspólnego uczestnictwa w kulturze europejskiej, jeśli już nie przynależności do niej. Świadomość pewnych zbieżności, a przede wszystkim podobieństwo odczuć wobec brutalnych i nieokrzesanych chłopów, tj. rosyjskiego „narodu", skłania Dostojewskiego do odwrócenia się od Polaka i przejścia na stronę rodzimego ludu. Odrzucając M-ckiego Dostojewski–narrator odrzuca jednocześnie tę część swojej świadomości, która łączy go z Polakiem; tłumiąc negatywne uczucia wywołane widokiem świętujących chłopów, „złe" emocje przenosi na „inność", na cudzoziemca. W wypracowanym w ten sposób światopoglądzie różnica pomiędzy tym, co rodzime i tym, co obce — pomiędzy „nami" Rosjanami i „nimi" Polakami — zajmuje centralną pozycję. Ten sam mechanizm: odrzucanie „innego" poprzez przypisywanie mu cech tłumionych w sobie — obserwujemy też w *Braciach Karamazow*. Tym razem jednak lista cech negatywnych przypisywanych Polakom jest znacznie dłuższa.

Wszyscy rosyjscy bohaterowie, którzy pojawiają się w omawianym epizodzie w Mokrym, uczestniczą w stopniowej demaskacji Polaków. W końcu bezeceństwa dwóch „panów" doprowadzają do tego, że zostają oni fizycznie wykluczeni z towarzystwa — zamknięci pod kluczem (który zresztą sami przekręcają w zamku) w oddzielnym pokoju. Poprzez ten zewnętrzny akt wykluczenia, Rosjanie odrzucają także „Polaka w sobie". Jest to proces uwalniania się od tego, co N. N. Strachow nazwał „opolaczeniem". Wystarczy tylko przypomnieć, że właściciel gospody, który oskarża Polaków o szulerstwo, sam też nie odznacza się nieskazitelną uczciwością; widzieliśmy bowiem, jak ukradł sto rubli Dymitrowi. A przecież i pieniądze, za które hula i gra w karty Dymitr, też nie są jego własnością; zatrzymał sobie bowiem pieniądze Kati. Wykreowanie i konsekwentne potępienie „tych innych" wzmacnia wewnętrznie tych, którzy kierują wobec cudzoziemców oskarżenia. Poprzez ujawnienie i odrzucenie ucieleśnionego w postaciach Polaków upadku moralnego Dymitr i Gruszeńka stają się wewnętrznie silniejsi, zdolni do refleksji i odrodzenia duchowego.

Wspaniałomyślne gesty wobec Polaków ze strony Dymitra i Gruszy, takie jak wspomniany już toast Dymitra za Polskę czy wizyta Gruszeńki u zbankrutowanych fizycznie i moralnie „panów", nie czynią dialogu polsko-rosyjskiego możliwym. Zdeterminowany przez autora i jego narratora, zamknięty w ramach stereotypu, charakter polskich bohaterów uniemożliwia ludzkie spotkanie Polaków i Rosjan. Znajdujemy natomiast w powieści wypowiedź na temat wyższości świadomości rosyjskiej nad polską, która to wypowiedź jest możliwa właśnie dzięki podzieleniu świata na dwie kategorie ludzi: „my" Rosjanie i „oni" Polacy. Stopniowo narastające w tekście podkreślanie różnicy pomiędzy tym,

co rodzime — rosyjskie i tym, co obce, nie może prowadzić do dialogu. Dostojewski dąży do potwierdzenia wyższości rodzimego kosztem odstąpienia od praktyki dopuszczania swych bohaterów do głosu. Zgodnie z zamierzeniem autora kultura i świadomość rosyjska umacniają się poprzez przeciwstawienie jej wartościom obcym, reprezentowanym rzekomo przez Polaków.

N. N. Strachow, w opublikowanym w 1864 roku artykule *Fatalna kwestia*, pisanym w okresie intelektualnego zbliżenia z Dostojewskim, dochodzi do następujących wniosków w sprawie polskiej:

> Arogancja i pretensje Polaków biorą się z europejskości ich kultury.
> Ponieważ zarówno ta arogancja, jak i ich pretensje nie są zaspokajane, stają się one źródłem wielkiego nieszczęścia Polaków.
> Ponieważ mogą one być zaspokojone tylko w stosunku do nas, stanowią dla nas obrazę. Być może nasza obraza jest równie wielka jak ich nieszczęście; z tej niesprawiedliwości powinniśmy sobie zdać sprawę: ich nieszczęście jest widoczne, natomiast nikt nie widzi naszej obrazy.[11]

Sposób przedstawienia Polaków w *Braciach Karamazow* jest odpowiedzią Dostojewskiego na obrazę, o której mówi Strachow. Polacy w jego powieści upadają na dno poniżenia moralnego po to, by Rosja mogła zwyciężyć. Pisarz udowadnia w ten sposób sobie i swoim rodakom, że prawdziwie rosyjska kultura może się zmierzyć ze zlatynizowaną, zapatrzoną na Zachód Polską — i odnieść moralne zwycięstwo. Pognębienie Polaków, równoznaczne z odrzuceniem reprezentowanych przez nich wartości, staje się w ramach takiego światopoglądu warunkiem odnalezienia i docenienia „prawdziwej" Rosji.

Izabela Kalinowska

Kicia Kocia spotyka Pana Cogito

1. Jedną z ostatnich okazji do podglądania świata stał się dla Białoszewskiego stan wojenny. I okazało się, że równie inspirujący był folklor języka, jak współczesna mowa oficjalna, poprzedzająca i stanowiąca wzór dla nieformalnych działań słownych, a w konsekwencji — także dla lingwistycznego eksperymentu. Zastanawiać musi przy tym

[11] Artykuł Strachowa ukazał się w ostatnim numerze wydawanego przez braci Dostojewskich czasopisma „Wremia" za rok 1864. Pretekstem do cofnięcia pozwolenia na publikacje tego czasopisma przez cenzurę był — co ciekawe — rzekomo propolski wydźwięk artykułu Strachowa.

co rodzime — rosyjskie i tym, co obce, nie może prowadzić do dialogu. Dostojewski dąży do potwierdzenia wyższości rodzimego kosztem odstąpienia od praktyki dopuszczania swych bohaterów do głosu. Zgodnie z zamierzeniem autora kultura i świadomość rosyjska umacniają się poprzez przeciwstawienie jej wartościom obcym, reprezentowanym rzekomo przez Polaków.

N. N. Strachow, w opublikowanym w 1864 roku artykule *Fatalna kwestia*, pisanym w okresie intelektualnego zbliżenia z Dostojewskim, dochodzi do następujących wniosków w sprawie polskiej:

> Arogancja i pretensje Polaków biorą się z europejskości ich kultury.
> Ponieważ zarówno ta arogancja, jak i ich pretensje nie są zaspokajane, stają się one źródłem wielkiego nieszczęścia Polaków.
> Ponieważ mogą one być zaspokojone tylko w stosunku do nas, stanowią dla nas obrazę. Być może nasza obraza jest równie wielka jak ich nieszczęście; z tej niesprawiedliwości powinniśmy sobie zdać sprawę: ich nieszczęście jest widoczne, natomiast nikt nie widzi naszej obrazy.[11]

Sposób przedstawienia Polaków w *Braciach Karamazow* jest odpowiedzią Dostojewskiego na obrazę, o której mówi Strachow. Polacy w jego powieści upadają na dno poniżenia moralnego po to, by Rosja mogła zwyciężyć. Pisarz udowadnia w ten sposób sobie i swoim rodakom, że prawdziwie rosyjska kultura może się zmierzyć ze zlatynizowaną, zapatrzoną na Zachód Polską — i odnieść moralne zwycięstwo. Pognębienie Polaków, równoznaczne z odrzuceniem reprezentowanych przez nich wartości, staje się w ramach takiego światopoglądu warunkiem odnalezienia i docenienia „prawdziwej" Rosji.

Izabela Kalinowska

Kicia Kocia spotyka Pana Cogito

1. Jedną z ostatnich okazji do podglądania świata stał się dla Białoszewskiego stan wojenny. I okazało się, że równie inspirujący był folklor języka, jak współczesna mowa oficjalna, poprzedzająca i stanowiąca wzór dla nieformalnych działań słownych, a w konsekwencji — także dla lingwistycznego eksperymentu. Zastanawiać musi przy tym

[11] Artykuł Strachowa ukazał się w ostatnim numerze wydawanego przez braci Dostojewskich czasopisma „Wremia" za rok 1864. Pretekstem do cofnięcia pozwolenia na publikacje tego czasopisma przez cenzurę był — co ciekawe — rzekomo propolski wydźwięk artykułu Strachowa.

fakt tak jednoznacznej tożsamości cywilnego „ja" poety z bynajmniej nie abstrakcyjnym podmiotem zbiorowym. Podobną relację wyrażał w *Pamiętniku z powstania warszawskiego* wszechobecny zaimek *się*, i o takiej identyfikacji mówi Białoszewski w jednym z zapisów *Rozkurzu*: „MY z końca dwudziestego wieku" (s. 105 — podkreślenie moje). Utożsamienie „ja" z cywilizacyjnym i kulturowym, czy wręcz „politycznym" „my" podmiotu zbiorowego stanowi zarazem okazję do wcale nie jednoznacznej interpretacji językowego weryzmu. „Omyłki o literę" skutkują nawrotem do lingwizmu:

Dawniej ciachali głowy.
Teraz przyszła kolej na słowa.

Biorą
— wronę
— okonia
— prom
i obciachowują końcówkowatości
WRON OKON PRON

Omyłki o literę...
Srom w niebezpieczeństwie!
Znormalizują erotykę,
Ostatnią przyjemnostkę
narodową.

Prują suki
w sukach syny
suwysuk
na n a s z e wyłaniania
przepytujemy się
z pałek użycia
do bicia

O, Jezu!
użyli gazu...

— im o to
żeby załzawić?
— e, o to
żeby śmierdziało[1]

Białoszewski chce, by czytelnik uwierzył w presupozycję życia i porękę rzeczywistości. „To co ja piszę — przypominał w wywiadzie — jest związane jakoś z tym, co się dzieje dookoła, z językiem mówionym, łowionym. Szukam tych żywych docieków".[2] I nawet najbardziej zawiły

[1] Wiersze bez tytułu drukowane w „Kulturze Niezależnej" nr 63/1990.
[2] *Sztuka jest wszystkożerna... Rozmowa z Mironem Białoszewskim* [rozmawia K. Nastulanka], w: *Sami o sobie*, Warszawa 1975, s. 318.

„dramat wewnątrz słowa" — czyli eksperyment lingwistyczny — wyjaśniał poprzez zasadę analogii i naśladowania:

To nie są dziwactwa — jak niektórzy sądzą — ale uczucia przeżywane przez wielu, a przeze mnie wygłaszane na instrumencie zachciankowym, który powinien świadczyć o rozmiarach wyobraźni poetyckiej, o własnej osobowości twórcy.

Nie był z tych, którzy „wiedzą lepiej". Ale był realistą, o ile pojęcie to ma jeszcze rację bytu i jest władne określić zjawiska literatury współczesnej, w której — po prostu — realizm się nie udawał (był zawsze „nie taki", nie na miarę). Ten nowy, możliwy już realizm nazywa Jerzy Jarzębski „realizmem pytań", „lekturą wielokrotną, pełną wątpliwości, uzupełnianą zmyśleniem, wolną od powziętych z góry mniemań i presupozycji natury ideologicznej".[3]
Deklarując realizm, Białoszewski równocześnie czynił zastrzeżenie: poezja nie nadaje się do załatwiania sporów doraźnych, sprawy społecznej, narodowej, politycznej. Poczynając od *Tłumaczenia się z twórczości* (z tomu *Rachunek zachciankowy*) po tom *Oho* wyjaśniał więc cierpliwie zasadę innego niż publicystyka poetycka „łowienia" żywych docieków:

chcą od mojego pisania nabrania życia otoczenia
a ja ich łapię za słowa
po tocznie
po tworzę
[*Tłumaczenie się z twórczości*]

Ma się być świadectwem
epoki
siebie też? chyba też
ostatecznie jest się samemu
człowiekiem też
[* * *; z tomu *Było i było*]

A w chwilę potem, uznając poezję za rzecz jednak „niemęską" oraz sprawę „młodości", dodawał: „zacząłem pisać prozą, bo z biegiem lat człowiek nabiera doświadczeń i musi mieć formę do przekazania, a w wierszach tego nie upchnie" (*Rozkurz*, s. 139). „Zbiorowe histerie" i przeżycia typu kolektywnego, mieszczące zarówno wspólne oglądanie telewizji, jak doświadczenie powstania, stanu wojennego czy „sprawozdanie z SO" (Sądu Ostatecznego), „pakował" Białoszewski do „skondensowanej" prozy. Zgodnie z deklaracją. Ale także wbrew niej — wprowadzał do jawnie stylizowanej poezji, nade wszystko — do swego przedziwnego kabaretu, wywiedzionego z doświadczeń Gałczyńskiego i Witkacego. Po lekturze Rabelais'go wiedział, że najwnikliwszymi

[3] J. Jarzębski *Dwa bieguny dokumentu: Mackiewicz — Białoszewski*, w: *W Polsce czyli wszędzie*, Warszawa 1992, s. 188–189.

emisariuszami w teraźniejszość nie są bynajmniej persony z definicji realistyczne. Gdy rzeczywistość skrzeczy, potrzeba groteski, karykatury. Jak w anegdocie ze szmaragdem, „który hrabina podbiła zieloną bibułką, żeby się wydawał prawdziwszy" (*Spiszę wszystko*, z tomu *Szumy, zlepy, ciągi*).

Karykaturą postaci literackich są Wicunia, bohaterka *Interesu drugiego* (z tomu *Rachunek zachciankowy*), Ciotka Aniela, „jąkała", baba z bloku, baba spod piramid. Autokarykaturą jest tajemnicza postać monologu, w której nadawca jest zarazem odbiorcą i adresatem, a wypowiedź dotyczy tylko tego, co „ja" jest skłonne samemu sobie wyjawić w dyskursie, a więc — siebie:

jestem sobie
jestem głupi
co mam robić
a co mam robić
jak nie wiedzieć
[.....]
co ja jestem
wiem że jestem
taki jak jestem
może niegłupi
ale to może tylko dlatego że wiem
że każdy dla siebie jest najważniejszy
bo jak się na siebie nie godzi
to i tak taki jest się jaki jest
[*wywód jestem'u;* z cyklu *Leżenia*, z tomu *Mylne wzruszenia*]

2. Kicia Kocia jest karykaturą doskonałą. Na nią i na grono jej znajomych scedował Białoszewski wypełnianie społecznych oraz „obywatelskich" zobowiązań w brawurowym kabarecie. Kicia Kocia wygłasza zatem odczyt o wolności słowa:

Korzystam z wolności słowa
Kochani! Kochane!
Oddzielność się skończyła.
Zabija nas bezustanna bomba łańcuchowa społeczności
[*Odczyt Kici Koci*; z tomu *Oho*]

Sybilla Grochowa sprawdza się w powszechnie zrozumiałej roli narodowego bohatera:

chachacha! uciekłam im
[.....]
Wzięli mnie za zasłużoną ciotkę ZMP, KOR-u i „Solidarności" z przystępem do komunii... Buda pędzi. Ja w niej sama. Zaczęłam tłuc butlami z mlekiem o przegrodę. Stanęli. Wtedy ja na siebie chlap! dwie torby czerwonej mrożonki i na podłogę — w trupa. Zlecieli się. Znalazły się mary. Ja nieruchomo, trup-trup, raptem — jak się nie zerwę! Jak spieprzali!

Umyłam się śniegiem na Grochowskiej. Cha cha cha!
[*Bohaterka*; z tomu *Oho*]

Stresa dokonuje historiozoficznej analizy:

W Polsce zawsze były trzy stany: przedwojenny, wojenny i powojenny.
[*Wybuch stanu*; z tomu *Oho*]

A wszystkie razem podejmują próbę sprzeciwu. Grając w kartki żywnościowe, albo — demonstracyjnie, z wykorzystaniem indywidualnie dopracowanej metody — protestując:

BŁ. SIWULA
módlmy się do wszystkich bóstw o małe nic złego
(padają rzędem we cztery, głowy do podłogi, antygłowy wypięte)

BŁ. SIWULA
nic złego
i w tył
ogełz cin
i w przód:
nic złego
[.....]
chyba że zaprotestujemy
[.....]
stanem spokoju

STRESA
wewnętrznego

KICIA KOCIA
zewnętrznego
[*Wybuch stanu*]

Kicia Kocia okazała się idealną wysłanniczką. Może mówić i milczeć bezkarnie. Niczym inne poetyckie persony wyraża tę sferę świadomości, której z różnych przyczyn nie dane było przypisać autorskiemu „ja". Obdarowano ją przyjaciółmi, wyposażono w sfingowaną biografię i kazano nie tylko tłumaczyć własną — Kici Koci — osobowość, ale także wypełniać sobą (Kicią Kocią) lukę, której w żaden sposób nie można było „sobą" (Mironem Białoszewskim) zapełnić:

naród znarowiony?
gel, ruch, kręty,
sprzeczne węchy
znarowiony?
[.....]
znerwiony?
[.....]
To się nie da przepisać
z faktyczności
na wyrażalność
[***, z cyklu *Kołowanie*; z tomu *Oho*]

Jest na pewno najbardziej niezwykłym z sobowtórowych wcieleń Białoszewskiego. Spotyka tych samych ludzi, bywa w tych samych — co bohater autobiografii literackiej Białoszewskiego — miejscach. Towarzyszy mu od *Rozkurzu* aż po ostatnie, zawałowo-szpitalne wtajemniczenia. Z drugiej strony — samo „imię" wskazuje tu na intencję dystansu, akceptacji zaś musi odpowiadać dezaprobata czy chociażby możliwość sporu. Z tą personą bohater autorski rozmawia. Zmierza ku porozumieniu, będąc jedynym uczestnikiem dialogu, jego podmiotem i zarazem adresatem. Kicia Kocia to przecież nie tylko maska (rola?) Białoszewskiego, ale także projekcja jego c i e r p l i w e g o c z y t e l n i k a, partner w jak najdosłowniej pojętym akcie komunikacji.[4]
Jej doskonały praktycyzm, racjonalizm, do granic wytrzymałości doprowadzona i podejrzana odporność psychiczna oraz absolutny brak roszczeń są — może — odwrotną stroną niepoprawnego donkiszotyzmu odzianego w kartezjański kostium współczesnego świętego Jerzego? Pan Cogito buffo? Pan Cogito w krzywym zwierciadle? Bohater moralitetu na skorygowaną miarę naszego *hic et nunc*, o co nieustannie zabiegała krytyka postulująca zaangażowanie, uczestnictwo oraz realizm? Lub — persona współczesności obdarzona nie tylko poczuciem ironii, lecz także — poczuciem humoru. A może idealna towarzyszka Pana Cogito, zgodnie z klasyczną zasadą dopełniania się przeciwieństw.

3. Sceptycy powiedzą, że takiemu związkowi przeczy wszystko. Pan Cogito to z założenia elew kultury najwyższej, konstytuowanej przez arcysymbole, superarchetypy. Kicia Kocia chowała się na przedmieściach, w trywialnym, nacechowanym środowiskowo gronie Ciotek. ON używa mowy scjentystycznej, zmierza — daremnie, ale uparcie — do myśli czystej, dba o czytelność aluzji, uwielbia mądre tautologie Natury i tłumaczenie *idem per idem*. JĄ bawi solipsyzm, cieszy onomatopeja, satysfakcjonuje przypadkowość skojarzeń, kicz i „głupstwo" egzystencji. Kicia Kocia, „przepisując z faktyczności na wyrażalność", mówi może i dobitnie, ale za to niegramatycznie, a co gorsza — „nie-poetycko", nawet wtedy, gdy mówi „do rymu":

Moja filozoo

(śpiewać szybko, tylko pierwszy i ostatni werset szeroko)

Wiem wszystko
bo wiem

[4] W. Duszka *Jawna i utajona dialogowość w poezji Mirona Białoszewskiego. Zarys problematyki*, „Roczniki Humanistyczne" 1978 z. 1; R. Nycz *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 284.

więcej niż zjem
a
jem wszystko
bylebym miała co
a że jest byle jak
dzielone przez wszystkich
mnożone przez wszystkiego brak
więc wiem, że
zjem wszystko
[*Kabaret Kici Koci*; z tomu *Oho*]

Upiję się

Dzień na Grochowskiej huczy.
Noc nogami powłóczy.
Uciekać za te góry ludzi gdzieś!
Głupstwa pleść,
Kwiatki rwać.
Urwa mać!
[* * *, *Kabaret Kici Koci*; z tomu *Rozkurz*]

Trudno wyrazić zgodę na tak niefrasobliwą dykcję, nawet jeśli wiemy, że „głupstwo" czy „kwiatki" to jeszcze jedna aluzja literacka, jeden jeszcze cytat ze Słowackiego wykorzystany jako argument w sporze Karusi z Mędrcem:

Ja piórystka
(fruwa przez sen, spada w łóżko, budzi się)
Ja antypiórystka
(wstaje, przewraca się)
Ja wszystka
i nic.
[* * *; z tomu *Oho*]

Wedle NIEGO świat daje się porządkować i nadal wyrażać w uniwersalnej mowie humanistów: gdy poważny język filozofów zawodzi — w ponurej mowie polityków i historyków, kształconych w i na seminariach. Powodowany kwestią smaku dochowa przymierza. Ocalały wszak sokratejskie ideały i ocalała etyka.
Dla NIEJ rzeczywistość jest tylko tym, czym czyni ją każdorazowo własne „ja" — wdzięczne w „przegięciu", w zadziwieniu, w nieporadności „życia sopie", w dosłowności *je pence donc je suis*, wyśpiewywanych do rytmu polki czy oberka, ale również w rytm pieśni, której nadaliśmy znaczenia najświętsze:

BŁOGOSŁAWIONA SIWULA, a za nią KICIA KOCIA

(sfruwają na linie z prześcieradeł)
(podbiegają)
(krzyczą)

Pani tu nie stała!
Pani tu nie stała!
(torbią się na górę)
(intonują)

Boże, coś Polskę, ustawił w ogooony...
[*Kicia Kocia dzwoni...*; z tomu *Oho*]

Pan Cogito to autorytet. Przeglądając się w NIM, zawsze odczuwaliśmy satysfakcję. Owszem, sam wie, że pierwsze wrażenie nie jest korzystne: podwójny podbródek, blisko osadzone oczy, nazbyt odstające uszy, niezbyt wysokie czoło. Ale jakaż umiejętność budowania antropologicznej paraleli, co za nośność sentencji i trafność paradoksu, jaka szlachetność i moralna niezłomność. I jaki krąg antenatów.
Do pokrewieństwa z Kicią Kocią przyznajemy się z zażenowaniem i niechętnie, pytając JĄ o genealogię i grono znajomych, narzekając na jej bezrefleksyjne samozadowolenie, a zwłaszcza — brak zaangażowania w świat bardziej skomplikowany niż kuchnia czy łazienka, do zagospodarowywania której sprowadzona została jej aktywność. Cóż zatem mogłoby łączyć JEGO topiczną, odpowiedzialną i kulturową podróż (powrót) do Europy z JEJ penetracją Manhattanu czy wyprawą na Antarktydę, z której przywiozła nonsensowny manuskrypt „baby dryfującej na krze".
Można by zaryzykować — i miejsce oraz czas wymierzyć kwalifikatorem „śródziemnomorskim", a choćby — środkowoeuropejskim. JEMU jednak marzy się Paryż, Werona, Rzym, przynajmniej — Kraków (co dziwne, o grodzie rodzinnym, pozostawionym naturalnie bez nadziei powrotu, wspomina rzadko); tymczasem ONA, rodowita warszawianka, zlekceważyła atrakcyjność kolorytu lokalnego i galicyjsko-kresowy strój regionalny. Nie chciała zgodzić się na podróż dalszą niż do Zawichostu. Trudno odmówić JEJ przezorności — proszę sobie wyobrazić towarzyszący oblubieńcom a złożony z przyjaciółek i kuzynek Kici Koci orszak wyruszający z Grochowa, Pragi czy Powązek na Zachód bądź Południe... Stresa, Błogosławiona Siwula z Wisznu Woli, Sybilla Grochowa, Katakumbowa, Baba z bloku i Baba spod piramid, Teosia Powązkowska, Ciotka Aniela (ta, co to ją „wrzucono w ten świat") na Manhattanie — to zaiste barbarzynki w ogrodzie. ON przyjaciół ma niewielu. Obcował z Cieniami raczej, duchami, praszczurami, rodzinę traktować zwykł wyłącznie jako pretekst tożsamościowej lub historiozoficznej refleksji, przysparzającej mu nieodmiennie frustracji, zagrażającej wątłemu *principium individuationis*.
Z drugiej jednak strony, Kicia Kocia była MU potrzebna. Okazała się doskonałym *axis mundi*, szansą jeśli nie na integrację osobowości, to przynajmniej na „zakotwiczenie" mieszkania w przestrzeni fizycznej

(oraz przestrzeni mitu). Poczucie przestrzeni własnej i cudzej, sublokatorskiej, było JEJ dane od dzieciństwa. Nigdy natomiast nie stała się partnerką w grze — grach właściwie — jakie Pan Cogito ze sobą bądź z migoczącą nicością toczył. Owszem, pojęła reguły, sens naddany i głębinowy faktyczności i teraźniejszości, zrozumiała na czym polega tzw. rzeczywistość, ale i tak najpoważniejszą nawet partię kończyła wybuchem śmiechu, tłumacząc cierpliwie, że „robienie kiecek na drutach" to najlepszy sposób obłaskawienia bestii. Cóż — jak pisał jezuita — „Świat bałamut i fiut, fiut", nie jest ani realny, ani trwały, ani jednoznaczny. Lepiej „pilnować sznurka"...
ON wniósł do wspólnego mieszkania biblioteczkę klasyka, plansze gier strategicznych, wycieraczkę z ukrytą pod nią otchłanią, portrety przodków (aż po człekoidalne monstra, o których ONA zwykła mówić z czułością: „małpiliony"), przemycone z Oblężonego Miasta ideały. ONA — tomik rymów księdza Baki, księgozbiór undergrandowy i sentymentalny, wiklinowy kosz, makatkę, wywiezione z Oblężonego Pokoju „dziewiętnaście żywych chomików". Poznali trudną sztukę kompromisu. Pan Cogito także spacerował po przedmieściach, pisywał „późnojesienne" wiersze przeznaczone do kobiecych pism. Kicia Kocia natomiast nauczyła się śpiewać romancoballady po francusku. Jest świadoma swych kulturowych odniesień: jej prefiguracją była bohaterka romantycznej ballady i pasterka ze skały Druidów; dane jej było spełniać rolę noblistki i pielgrzyma obmyślającego w Ameryce sonety; cytuje rady jezuity równie chętnie, jak dylematy czy składnię romantyków.

4. I można by spytać, czy w tym związku Pan Cogito nie jest postacią nazbyt łatwą, jak łatwe są z założeń persony literatury moralizatorskiej. Sam będąc kontynuacją, ma oczywiście tyluż antenatów, co potomków. I stał się dosłownie tym, czym miał być parabolicznie: powielaną w sobowtórach postacią z przesłania, z moralitetu. Niepewność, zawieszenie odpowiedzi, „duszne rozterki" to również element strategii — nawet jeśli sam nie zechce odegrać roli Kropotkina, to rolę tę zagrają nim inni. Będzie mieszkał w historii.
Kicię Kocię zreprodukować w cudzej poezji byłoby trudno. Nie można JEJ kopiować, bo nie można się z nią spierać, skoro aż tak bardzo jest osobna. Nie uda się powtórzyć jej dykcji tak innej i równie trudno jest traktować poważnie jej proste odkrycia: perypatetyczną pozę jako metaforę istnienia („dojdę do siebie") i „latanie" symbolizujące — jak w każdej z onirycznych ballad Białoszewskiego — natchnienie, fantazję, dar poetyckiej wiwisekcji potoczności.
O ile zatem mamy klucz do perypetii i rozterek Pana Cogito (decy-

zjami zawiaduje pamięć Kultury i Historii, instynkt społeczny, poczucie odpowiedzialności), o tyle ONA jest nieobliczalna i może się wplątać dosłownie we wszystko, więc także w to, co przydarzyło się Panu Cogito. Tym, w co mamy uwierzyć, jest instynkt samozachowawczy i poczucie humoru. Obrażać się, że przepaść Kici Koci nie dorównuje otchłani Pascala, byłoby jednak nietaktem. Jesteśmy przecież — i tu konieczny okaże się truizm — w NIEJ w takim samym stopniu, w jakim bohater Herberta jest w nas. Zresztą, z ulokowanych na szczycie góry–wieżowca, miejsca zatem szczególnie wyróżnionego, kuchni czy łazienki widać sporo, tylko inaczej.

Nie ma tu sfer zakazanych lub nieważnych, tak jak dla poetyki „łapania co się da", szczególików, podsłuchów czy donosów, naocznego mitu, nie ma obszarów tabu. „Faktyczność" można obrzucić wyzwiskami, można komizmem i farsą wywalczyć dla siebie miejsce bezpieczne, kryjówkę kręgowca i troszczyć się, by schronienie przetrwało. Nie można jednak faktyczności nie zauważać. Zresztą, jaki sens miałoby cierpliwe tworzenie azylu, gdyby nie pierwszy człon równania. Białoszewski unika doraźności, „nie chce sprawdzać w rocznice" (*Oho*). Ale i dla niego „świat nie da się od siebie za bardzo oddzielić" (*Zawał*). Jego aluzje są — jak sam powiada — „krótkie, błyskawiczne, trochę inaczej i bardziej cienko budowane"[5]. Ale uznając także tę poezję za dialog, podkreślając równoprawność form wypowiedzi, przesycenie jej mową cudzą i żywą, powinniśmy przyznać tej rozmowie podobnie funkcjonalne znaczenie. To nadal dykcja Kici Koci, tym razem „skrytej" za pierwszą osobą gramatyczną, i zapewne dlatego więcej tu zniecierpliwienia i sprzeciwu:

Faktyczność

ani mrugnie

ja do niej coś
i chrząkam

ona nic

więc rzeczowieję
na nieruchomo

chrząkła

a wtedy ja
— ty świnio
[z cyklu *Przelatywanie*; z tomu *Oho*]

[5] J. Szymkiewicz *Rozmowy o sztuce: z Mironem Białoszewskim i Ludmiłą Murawską — o Teatrze Osobnym*, „Gazeta Pomorska" 1962 nr 41.

Faktyczność

siedzi, patrzy w okno

ja nic

nie wytrzymała
robi miny

ja tak myślę, co jej powiedzieć
aż mówię
— y
z nią razem
[z cyklu *Garwolin w zimie*; z tomu *Oho*]

Małgorzata Łukaszuk

Struktura i autorytet

Trudno może nawet w to uwierzyć, choć czasy te nie są specjalnie odlegle, a fakty — znane są chyba powszechnie. Jeszcze niedawno było w Polsce tak, że książki Miłosza w żadnej księgarni nie leżały na ladzie ani nawet pod nią. Dopiero w ostatnich latach tego długiego okresu można było dostać je w wydaniach podziemnych — ale też nie wszystko, w wyborze mocno znaczonym politycznością. Na uniwersytecie jego nazwisko wymieniano ukradkiem i choć już bez specjalnego strachu, to trochę mimochodem, bo przecież — należał do nieobecnych. A nawet wielkich nieobecnych i jako „owoc zakazany" budził szczególne zaciekawienie. Niektóre, jego książki — te przedwojenne — można było znaleźć w specjalistycznych bibliotekach, a na czytanie reszty trzeba było mieć specjalne pozwolenie z odpowiednimi pieczęciami, wymieniające jakiś szczególny powód takiej ciekawości. Najlepiej, żeby to był powód naukowy — referat czy praca magisterska.

Ta nieobecność znaczyła coś więcej, nie była tylko luką w erudycji, białą plamą. Trudno wyobrażać sobie polską poezję jako górę lodową, której ogromna część jest ukryta. A jednak owa góra jest całością i to dryfującą w jednym kierunku. Miłosz rzeczywiście nie uczestniczył w codzienności polskiej poezji przez wiele lat, był z niej wykluczony, przeniesiony do rejonu wiedzy tajemnej, elitarnych lektur bardzo wąskiej grupy. Jan Błoński pisząc w 1973 roku, że ogromne oddziaływanie Miłosza jest „polonistyczną tajemnicą poliszynela"[1], myślał raczej po profesorsku

[1] J. Błoński *Bieguny poezji*, w: *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 203.

Faktyczność

siedzi, patrzy w okno

ja nic

nie wytrzymała
robi miny

ja tak myślę, co jej powiedzieć
aż mówię
— y
z nią razem
[z cyklu *Garwolin w zimie*; z tomu *Oho*]

Małgorzata Łukaszuk

Struktura i autorytet

Trudno może nawet w to uwierzyć, choć czasy te nie są specjalnie odlegle, a fakty — znane są chyba powszechnie. Jeszcze niedawno było w Polsce tak, że książki Miłosza w żadnej księgarni nie leżały na ladzie ani nawet pod nią. Dopiero w ostatnich latach tego długiego okresu można było dostać je w wydaniach podziemnych — ale też nie wszystko, w wyborze mocno znaczonym politycznością. Na uniwersytecie jego nazwisko wymieniano ukradkiem i choć już bez specjalnego strachu, to trochę mimochodem, bo przecież — należał do nieobecnych. A nawet wielkich nieobecnych i jako „owoc zakazany" budził szczególne zaciekawienie. Niektóre, jego książki — te przedwojenne — można było znaleźć w specjalistycznych bibliotekach, a na czytanie reszty trzeba było mieć specjalne pozwolenie z odpowiednimi pieczęciami, wymieniające jakiś szczególny powód takiej ciekawości. Najlepiej, żeby to był powód naukowy — referat czy praca magisterska.

Ta nieobecność znaczyła coś więcej, nie była tylko luką w erudycji, białą plamą. Trudno wyobrażać sobie polską poezję jako górę lodową, której ogromna część jest ukryta. A jednak owa góra jest całością i to dryfującą w jednym kierunku. Miłosz rzeczywiście nie uczestniczył w codzienności polskiej poezji przez wiele lat, był z niej wykluczony, przeniesiony do rejonu wiedzy tajemnej, elitarnych lektur bardzo wąskiej grupy. Jan Błoński pisząc w 1973 roku, że ogromne oddziaływanie Miłosza jest „polonistyczną tajemnicą poliszynela"[1], myślał raczej po profesorsku

[1] J. Błoński *Bieguny poezji*, w: *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 203.

i życzeniowo. Nie, nie było tak dobrze. Zmiana, jaka nastąpiła w ciągu ostatnich kilkunastu lat — wejście poezji Miłosza w normalny obieg literatury, jest dość zasadniczym przekształceniem kanonu polskiej poezji, tym bardziej, że Miłosz nie bardzo do niego pasował, jego włączenie się spowodowało zasadnicze przekształcenie pewnego obrazu wewnętrznych napięć artystycznych i dyskusji, nie koniecznie toczonych wprost, a jednak czytelnych.

Jeżeli postawimy pytanie: na czyjej poetyce ufundowany jest ten dominujący głos, jak wygląda pewien wspólny obszar porozumienia i obszar dyskusji? — to jeszcze dziesięć lat temu odpowiedź, że na poetyce Przybosia, wydawała się dość oczywista. Mogę przytoczyć tu na przykład zdanie Janusza Sławińskiego, że dla poezji współczesnej „wspólnym układem historycznoliterackiego odniesienia" jest awangardowy wzorzec poetycki, głównie w tym jego wariancie, jaki ukształtowała liryka Przybosia"[2]. Nie trzeba tego rozumieć zbyt rygorystycznie, układ odniesienia to także możliwość pójścia w inną stronę niż Mistrz. Mówimy tu o rozwinięciach, przekształceniach, nie o samym Przybosiu i jakiejś „ortodoksji" jego szkoły, której zresztą nie było, ale o linii rozwojowej, jaka zaczyna się od Peipera, Przybosia i ukształtowanego w dwudziestoleciu wzoru awangardy, który po 1956 roku stał się swego rodzaju „normą artystyczną", codziennością polskiej poezji, w której mieścił się i Różewicz, i Białoszewski, i Herbert, i Szymborska. Gdyby zresztą to pytanie zadać z mniejszą starannością językową, natychmiast odsłoni się jego „nienaukowość" i intuicyjny charakter odpowiedzi. Brzmieć ono przecież może i tak: kto najbardziej wpłynął na polską poezję? Jaki jest najważniejszy autorytet? Kto jest Mistrzem? Nawet świeżo po Noblu dla Miłosza odpowiedź wydawała się bezdyskusyjna, może już nie tak bezwarunkowa jak, powiedzmy, dwadzieścia lat wcześniej, gdy pisał swój szkic Sławiński, z jakimś „od — do", licznymi zastrzeżeniami, dopowiedzeniami i coraz większym poczuciem, że układ wartości się starzeje, przesuwa w stronę młodszych poetów.

Sprawa ta stała się już przedmiotem dyskusji w latach siedemdziesiątych po artykule Błońskiego *Bieguny poezji*. Odpowiadali Edward Balcerzan i Andrzej Lam.[3] Streszczając bardzo pobieżnie i prosto: Błoński reprezentował pogląd, że poezja polska rozwija się pomiędzy dwoma biegunami, Przybosia i Miłosza, Balcerzan kwestionował pozycję Miło-

[2] J. Sławiński *Próba porządkowania doświadczeń*, w: *Teksty i teksty*, Warszawa 1991.

[3] Tekst J. Błońskiego *Bieguny poezji*, wygłoszony pierwotnie na Warszawskiej Jesieni Poezji w 1973 roku, wywołał polemiczną odpowiedź E. Balcerzana (*Polaryzacja sztuki poetyckiej*) i A. Lama (*Głosy z ubocza*), przedrukowane następnie w książce Błońskiego *Odmarsz*, s. 197–233.

sza jako owego bieguna, wskazując „niemodelowość" artystyczną jego twórczości, Lam — podobnie. Ja pisząc o tym dziś, po latach, jakie upłynęły od tamtej dyskusji, widzę, jak waga wahnęła się pomiędzy owymi biegunami: najpierw była bardzo silna przewaga Przybosia, teraz wszystko się obróciło. I na dodatek dręczy mnie podejrzenie pewnej powierzchowności, że gdyby nie literacki Nobel dla Miłosza, nagroda ceniona w Polsce niezwykle (i — chyba trochę ponad miarę), jego obecność wyglądałaby inaczej.

Sytuację dzisiejszą określiłabym raczej jako zamazanie napięć, bliższe chaosu, choć być może na pytanie, kto jest Mistrzem, należałoby odpowiedzieć zdecydowanie — jest nim Miłosz. Być może pojawiła się przy tej okazji inna tajemnica poliszynela: że kolejne tomy Miłosza nie zawsze spotykają się z równym zachwytem, jak to wskazywałyby drukowane w prasie recenzje. Przyboś natomiast znajduje się „w czyśćcu", odwiedzanym czasem przez badaczy. Nad jego dorobkiem zapadła wielka, grobowa cisza, dopiero ostatnio coś zaczęło się zmieniać.[4] Włączenie do kanonu Miłosza całkowicie przekształca sposób traktowania poezji. Spróbuję tu naszkicować zaledwie różnicę myślenia, która przecież nie tylko tych dwóch poetów dotyczy, ma znaczenie dla całego współczesnego systemu wartości artystycznych, jest właśnie najlepszym sposobem uchwycenia owej zmiany, która zaszła ostatnio. Przyboś to poezja ufundowana na systemie języka, na metaforze, na ścisłości myślenia i wydobyciu nieznanego potencjału ze słów i zdań. Miłosz — to najpierw, w latach debiutu wizyjność, czyli wyobraźnia, a potem próba osiągnięcia równowagi, spokoju wypowiedzi, odnalezienia się między dyskursem a symboliką kulturową. Miłosz powraca do koncepcji autorytetu, Przyboś — usiłuje pisać od nowa, jakby przedtem istniał tylko nienazwany, dziewiczy świat. Przybosia cechuje nieomal bezgraniczne zaufanie do sztuki i jednocześnie maksymalizm wymagań, Miłosz mówi o „nieprzystojności" poezji, wątpi w jej moc — gdyż „nie ocala". Ponad poezją umieszcza więc instancję wyższą, dziedzinę spraw ostatecznych, gdy ona sama jest córką pamięci.

I Miłosz, i Przyboś podejmują wielki dialog z nauką, ich twórczość to próba sprostania osiągnięciom cywilizacji technicznej, największym dokonaniom XX wieku. Kto chce się przekonać, jak różne jest podejście obu poetów — wystarczy, by porównał ze sobą dwie wydane w tym samym czasie, nierówno cenione, a moim zdaniem podobnie ważne książki: *Ziemię Ulro* Miłosza i *Zapiski bez daty* Juliana Przybosia. Obie są wyznaniami poetów na temat własnego światopoglądu, poetyki,

[4] Myślę tu zwłaszcza o artykule E. Balcerzana, a także o wypowiedzi B. Latawiec publikowanej na łamach „Arkusza", przypominającej wagę *Zapisków bez daty*.

epoki. Gdy jednak Przyboś mówi przede wszystkim o warsztacie, jaki chciałby wyprowadzić z pozytywnego dorobku nauki, Miłosz dokonuje rozrachunków z negatywnym spadkiem historii i kreśli wizję metafizyki ratującej przed ostatecznym upadkiem zagrożoną rozwojem scjentyzmu i wydziedziczoną z Prawdy metafizycznej kondycję ludzką. Gdy pierwszy widzi w rozwoju nauki niebywałe wyniesienie człowieka, szczyt zdolności twórczych, któremu kreatywnością sprostać musi wizja poetycka, to drugi z podobnych faktów wyciąga przeciwne wnioski, usiłuje ratować przed nieubłaganą logiką nauki, przywrócić człowiekowi pozaziemską tajemnicę, która stanowi o jego godności.

Opozycja postaw Miłosza i Przybosia nie da się prosto sprowadzić do dylematu: za czy przeciw komunizmowi, choć Przyboś reprezentował „liryczną" wersję wiary w postęp, równość i socjalizm, może najbliższą „lirycznego modelu socjalizmu", o którym pisał Jan Strzelecki. Jeśli mówimy jednak o tradycjach i liniach rozwojowych, to warto wspomnieć, że całe doświadczenie poezji lingwistycznej, a później Nowej Fali, da się wywieść z Przybosia właśnie, a nie z Miłosza. Dopiero później, na emigracji, lingwizm Barańczaka zaczął nasiąkać metafizycznością, a Zagajewski zmienił zaangażowanie na dystans i zadumę artysty, w której można rozpoznać Miłoszowskie wątki eschatologiczne.

Mieszają się w następcach dwie przeciwne tradycje: jasna i ciemna, optymistyczna i pesymistyczna. Strona Przybosia to racjonalizm, oszczędność słowa, precyzja, maksymalne stężenie „poetyckości w poezji", optymizm poznawczy, wiara w postęp, wiara w teorię poetycką, konsekwencja, gramatyka i składnia. Strona Miłosza to wątpienie, fraza poezjo-prozy, forma „bardziej pojemna"— jak to się mówi w wierszu *Ars poetica?*, ale i nieczysta. *Traktat poetycki* z punktu widzenia awangardy nie jest prawdziwym traktatem, bo nie jest teorią, programem, manifestem, co najwyżej — zbiorem przeświadczeń, świadectwem dokonywanych wyborów i gustu. Jest to też różnica tradycji — gdy po stronie Przybosia zapisać trzeba francuskość, prostotę, klarowność (utożsamiane z elegancją), uznanie racjonalizmu za normę myślenia, w każdym razie współcześnie, przywiązanie do Courbusierowskiej utopii, to po stronie Miłosza: tradycję anglosaską, utożsamienie metafizyczności z istotą poezji, krytykę racjonalizmu, zachwianie klarownych podziałów, zatarcie konturów zdania, wielokształtność. Ideał Przybosia to forma konieczna i jedyna, można powiedzieć — matematyczna. Miłosz rozumie swoją sztukę raczej jako pojemne gospodarstwo treści, poglądów, czego dobitnym przykładem — oba traktaty, *Traktat moralny* i *Traktat poetycki*. Ten pierwszy model jest awangardowy, modernistyczny, jeśli modernizm rozumieć jako przeciwieństwo postmodernizmu i wyniesienie nowoczesności, ten drugi — odwrotnie, awangardowość traktuje jako

wielkie złudzenie, niebezpieczną redukcję. Odrębne są także interpretacje własnego rodowodu. Początek współczesności umieszczają obaj poeci odmiennie, u Przybosia następuje zerwanie z epoką bezpośrednio poprzedzającą, gwałtowny protest przeciwko poetyce młodopolskiej, gdy Miłosz podkreśla w *Traktacie*, że „tam nasz początek", traktuje Młodą Polskę jako najbliższą, nieomalże „domową" tradycję. A jeśli obieramy sobie Miłosza na Mistrza, to musimy razem z nim powtarzać, że to „nasz początek..."

Taka opozycja ma oczywiście pewne podstawy historyczne: wywodzi się przecież z dwudziestolecia międzywojennego. Chodzi o różnicę między tak zwaną pierwszą a drugą awangardą. A chociaż nazwa jest raczej niesłuszna, bo wątpliwe jest istnienie czegoś takiego jak „druga awangarda" jako spójnego ruchu, to przecież trafnie wyraża przeciwieństwo między pokoleniem poetów debiutujących w latach dwudziestych a nową falą debiutów z końca lat dwudziestych i początku trzydziestych. Przywołując ten kontekst wcale jednak nie chcę sprowadzić całego swojego rozumowania do dość odległej historii literatury, a zwłaszcza do momentu powstania owego dualizmu. Odnoszę go do sytuacji dzisiejszej, mając w perspektywie co najwyżej dziesięć czy dwadzieścia ostatnich lat, kiedy owe zmiany następowały: od dominacji systemu Przybosiowskiego po „wyniesienie" Miłosza jako autorytetu. Jeśli już chcemy patrzeć na sprawę historycznie, to wypada zauważyć, że ów dualizm odrębnych tradycji Przybosia i Miłosza jest i tak w stosunku do dwudziestolecia wyraźnym przesunięciem, reinterpretacją.

W dwudziestoleciu uczestnikom życia literackiego wydawało się oczywiste inne „albo — albo": Skamandra i Awangardy (tej pierwszej, oczywiście), które wydawało się dużo silniejsze, prawie nie do pominięcia. Po wojnie Skamander po prostu zestarzał się i jeśli ktoś uprawiający dawniej tę poetykę chciał się liczyć w nowym układzie wartości — musiał zmienić styl. Dokonał tego bardzo spektakularnie Wierzyński, który po tomie *Korzec maku* (1951) odwraca się od dawnych wzorów, staje się jakby nowym poetą, właśnie post-Przybosiowskim, a nawet później post-Różewiczowskim. Iwaszkiewicz dokonuje przemiany może mniej spektakularnie, ale jeśli uświadomimy sobie, jak różny jest styl na przykład *Oktostychów*, gdzie wyraźnie pobrzmiewają echa młodopolskie, i *Śpiewnika włoskiego*, to okaże się, że zerwanie z własnymi początkami jest jeszcze głębsze. W *Oktostychach* widać wyraźną zależność od moderny, nie tylko myślową, także artystyczną. I to jest właśnie ta część własnej tradycji, która później musi zostać zanegowana, przynajmniej należy zachować wobec niej dystans.

Jeśli czyta się w *Traktacie poetyckim passus* dotyczący Przybosia, może wydawać się, że pod słowami tymi drzemie tylko niechęć:

Awangardzistów było bardzo wielu.
Podziwu godny z nich jest tylko Przyboś.
W sól, w popiół padały narody i kraje
A Przyboś został, tak jak był, Przybosiem.

Wielce podszyty ironią jest ów podziw. Może to nie podziw, przecież ze słów wyłania się coś na kształt ciężkiego zarzutu? Wiele wyjaśnia jednak mniej ironiczna uwaga poczyniona w *Ziemi Ulro*: „Pośród mnie współczesnych ludzi pióra o jednym tylko myślę z zazdrością. Był to poeta Julian Przyboś."[5] Tylko poeta może tak zazdrościć poecie. Ale nie z powodu poezji, twierdzi Miłosz — z powodu niezmienności. Wcześniej passus o Gombrowiczu, ale ani słowa o zazdrości, zaledwie szacunek, respekt. Rzeczywiście, coś takiego jak „poetyka Miłosza" z trudem dałoby się opisać. Miłosz nie ma jednego głosu, stabilnego artystycznego oblicza, ideowo zmieniał się też mocno i, bywa, sam sobie przeczył. Wizja wileńskiej młodości w późniejszej prozie wspomnieniowej to wyraźnie pewna konstrukcja, mocno tuszująca na przykład społeczne pasje i lewicowe inklinacje studenta Wileńskiego Uniwersytetu. Nie chcę przez to powiedzieć, że Miłosz fałszuje wspomnienia, po prostu — wybiera, dobiera i obdarza znaczeniem tylko to, co wydaje się z późniejszego punktu widzenia logiczne i znaczące. Taki jest odwieczny przywilej wszystkich piszących o sobie.

Miłosz traktuje Przybosia znacznie poważniej niż wskazywałby na to *Traktat poetycki*, przygląda się jego światopoglądowi. W *Ziemi Ulro* pojawiają się trzy niepokojące osobowości wyłączające się z chrześcijaństwa — Gombrowicz, Witkacy, Przyboś. Miłosz oczywiście sam określa się odwrotnie, jako poeta metafizyczny, miłośnik Blake'a i Swedenborga. Już tu widać, że Miłosz dziedziczy po Dostojewskim przekonanie o konieczności wyboru między religią i nauką. Uważa, że jeśli dokonamy wyboru wiary — to musimy kwestionować naukę, gdyż jest ona ateistyczna. W ten sposób otwiera się pewna przestrzeń dyskusji pomiędzy straszliwym przypuszczeniem Dostojewskiego, że „jeśli Boga nie ma to wszystko wolno", a przekonaniem (może lepiej: wyborem) Miłosza, dałoby się sparafrazować jako: „tylko jeśli Bóg jest, to istnieje etyka i życie człowieka ma sens".

Znaleźliśmy się w sytucji, w której dyskutowanie z Miłoszem, to jakby próba przekonania deszczu, żeby nie padał. Miłosz sam wyznacza typ sporu: nie artystyczny, ale ideowy. Poglądy Przybosia, a przede wszystkim ta ich część, która nie odnosi się bezpośrednio do warsztatu, nie odgrywają specjalnej roli w późniejszym oddziaływaniu tego poety: dalsze linie rozwojowe wieść mogą i w kierunku poszukiwania przeżycia

[5] Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 34.

metafizycznego, i poezji rozumianej jako wyzwalająca gra, zabawa ze słowem czy opis codzienności i przedmiotów.
Istnieją więc różne modele traktowania metafizyki, co uwyraźniło się zwłaszcza ostatnio. Ja zwykle wolę, jeśli metafizyczność jest rzadkością, wyjątkiem i jest „trudna", gdy pojawia się w poezji zasadniczo racjonalistycznej, która jej nie wyklucza, choć i nie zakłada z góry. Zgadzam się też z niedawną obserwacją Edwarda Balcerzana, który pokazywał, jak „metafizyczność" została utożsamiona z niezależnością:

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych „metafizyczność" poezji oznaczała coś więcej niż popaździernikową „autentyczność": [...] to nie tyle odtrutka na „ukąszenie heglowskie", ile głównie — dla nonkonformistów — azyl przed doraźnością moralistyki opozycyjnej.[6]

Miłosz stał się nie tylko Mistrzem, ale także Autorytetem. To coś innego, bo mistrzostwo dotyczy raczej wymagań formalnych i poziomu, autorytet natomiast — obejmuje poglądy, przekonania, przeświadczenia. To właśnie jest ta zmiana, która się dokonała. Nastąpiło to tym łatwiej, że etyczny i religijny wymiar, głęboko zapisany w twórczości Miłosza, wydawał się po stanie wojennym czynnikiem niezbywalnym wszelkiego myślenia, które chce uniknąć zagrożenia totalitarnego.
Potwierdza się więc teza Błońskiego o dwu biegunach polskiej poezji, tyle że te bieguny są mocno przesunięte w czasie i nierównoważne. Na tym drugim, Miłoszowskim, znajduje się mnóstwo t r e ś c i, gdy przedtem chodziło raczej o możliwości artystyczne. I to właśnie powodować może obecną dezorientację, rozmycie wartości artystycznych, a zwłaszcza — kryteriów oceny utworu.
Czy jednak mamy rzeczywiście do czynienia z ostrym przeciwieństwem postaw, z kontrastem?
Jest punkt, w którym obaj poeci spotykają się. Zdumiewający, jak wiele rzeczy, które dotyczą poezji. Przeciwieństwa stykają się — mówi francuskie przysłowie. Wstydliwość uczuć — hasło jeszcze Peiperowskie, z pierwszego okresu awangardy. Przecież Miłosz jest również poetą wstydliwości uczuć, zahamowanej ekspresji, poetą antypsychologicznym. Bo obaj milczą podobnie, może o tym co najważniejsze. Dla obu zawieszenie głosu zastępuje niedozwolony patos, wielkie słowa i deklaracje. Być może jest to po prostu wybór epoki, która wielką część prawdy woli kryć w cieniu.

Anna Nasiłowska

[6] E. Balcerzan *Przyboś metafizyczny*, „Teksty Drugie" 1992 nr 4.

Królewicz i murarz (socrealistyczne potyczki z fantazją)

Anty-bajka

Rzadko biogramy Jerzego Harasymowicza informują o jego debiucie w roku 1953, zazwyczaj umieszcza się go trzy lata później. Ale nawet wtedy wspomina się tylko o wystąpieniach poety na łamach prasy literackiej, nie mówi się natomiast nic o charakterze tych publikacji. Zwłaszcza że — poza krótką prozą poetycką *Wawel* — nie powtórzy ich Harasymowicz ani w debiutanckim tomie *Cuda*, ani przy okazji kilku przeglądów jego poetyckiej twórczości.[1] A jest wśród wystąpień roku 1953 tekst zasługujący na uwagę. Chodzi o *Bajkę*, która jeszcze rok później znajdzie miejsce w literackim almanachu młodych; był on wówczas — jak głosiło słowo wstępne — hołdem „składanym przez literatów dziesięcioleciu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej"[2]. W hołdzie tym złożył poeta tekst pozornie mało znaczący. Przypomnijmy jego treść:

Bajka

Dziadek: „Był raz królewicz..."
(kot nastroszył wąs)
Dziadek: „Był raz królewicz..."
Dzieci nie słuchają.

Dziadek: „Był raz królewicz..."
ale dzieci
zapatrzone na MDM.
Dziadek: „Był raz królewicz..."

Dziadek: „Był raz królewicz..."
(kot nastroszył wąs)
ale dzieci przy szybie
liczą pomału murarzy.[3]

Bajka Harasymowicza jest — dość przewrotnie — krytyką bajki, próbą zdegradowania gatunku. Ale też — w swej przewrotności — naucza: tak

[1] Chodzi tu o wystąpienie Harasymowicza na łamach „Życia Literackiego" (1953 nr 32, s. 5), gdzie poeta zamieścił cztery niedługie utwory (*Bajka*, *Dom*, *Rozmowa łóżek*, *Wawel*). Wszystkie one odpowiadają duchowi socrealistycznej poetyki, także *Wawel*, choć wzmianka o hutnikach i murarzach oraz robotnikach w kombinezonach jest może dzisiaj już mniej czytelna.

[2] „Almanach Literacki", Warszawa 1954, s. 6 (przedmowę napisał Igor Newerly).

[3] Tamże, s. 52

jak niefortunna okazała się próba snucia opowieści o królewiczu, tak też wątpliwa wydaje się korzyść mająca płynąć z lektury bajki. Lepiej się stanie, gdy dzieci skierują swą uwagę na to, co dzieje się wokół nas, gdy zaintryguje je nie przygoda królewicza, lecz los robotnika. Tak też się stało. Utwór Harasymowicza dowodzi bezsprzecznie zwycięstwa takiej edukacji. Takie też będą z pewnością efekty szkolnego kształcenia literackiego: w rywalizacji o miano ulubionego bohatera murarz (czy robotnik) zdystansuje królewicza, zaś w konkursie na najpiękniejszą książkową ilustrację wszystkich fascynować będzie nie zamkowe wzgórze — lecz plac budowy.

Dlaczego utwór Harasymowicza zatytułowany jest *Bajka*, nie zaś np. *MDM* czy *Murarze*? Przecież wyznaczniki gatunku praktycznie w ogóle nie określają struktury tego tekstu. Tytuł chce pełnić najwyraźniej funkcje prowokacyjne: pozwala czytelnikowi spodziewać się klasycznego schematu i rozwiązania, gdy tymczasem ma on do czynienia z utworem zgoła odmiennym; zaczyna się jak w bajce, lecz potem motywy się mieszają. Tekst daje niewątpliwie do myślenia, skłania odbiorcę do minimalnego wysiłku intelektualnego. Intencją utworu jest bowiem nie tylko eksponowanie — w myśl założeń poetyki socrealistycznej — symboli naszej rzeczywistości i obrazowanie pożądanej postawy najmłodszych, ale i przeprowadzenie subtelnej rozprawy ze szkodliwą czy zbyteczną literaturą (nawet przekazywaną ustnie). Dzieci — jak wiadomo — lubią, czy też — lubiły słuchać opowieści o królewiczach, ale czasy, w których dane jest im żyć, mają im do zaoferowania dobra o wiele większe i ważniejsze. Nie bez powodu więc bajka Harasymowicza burzy wszelkie oczekiwania związane z lekturą tego właśnie gatunku — dokonuje bowiem jego krytyki. Rezygnacja z tytułowych konotacji zatarłaby ślady takiego zamysłu, zwłaszcza że w samym tekście obecność bajki sprowadza się tylko do zachowania fragmentu klasycznej ekspozycji. Gdyby utwór nosił tytuł *Murarze* czy *MDM*, nie rościłby pretensji do bycia bajką, tym samym nie prowokowałby do rozważań o jej wyznacznikach i do konfrontacji z założeniami literatury lat pięćdziesiątych. Tytuł więc wywołał dyskusję o bajce jako o przekazie bezużytecznym (może nawet szkodliwym) dla socrealistycznej edukacji. Utwór Harasymowicza pozostanie zatem — ze względu na pewne okoliczności — tekstem nad wyraz szczególnym. Przypomina bowiem skrajną — wręcz patologiczną — wersję stanowiska, jakie zajmowano w dyskusji nie tylko o bajce, lecz o całej literaturze fantastycznej. Dodajmy — dyskusji prowadzonej początkowo nie u nas, lecz jeszcze przed 1939 rokiem w Związku Sowieckim. To oczywiście pewna prawidłowość. Wszystkie tezy określające kształt literatury socjalistycznej zostały tam najpierw jasno postawione — i nie po to, by je przeinaczać,

lecz przejmować i upowszechniać. Ale dyskusja o bajce pozostanie wyjątkowym rozdziałem w życiu literackim państwa budującego socjalizm. Literatura fantastyczna zamierzała bowiem opierać się doktrynie. I to bynajmniej nie z powodu racji gatunkowych, lecz występując w obronie niezbywalnego prawa dziecka do bajki (zasadnicza dyskusja toczyła się więc wokół bajki dziecięcej; w Polsce prowadzona była niemal wyłącznie w kręgu zainteresowanych literaturą dla najmłodszych).

Niestety, w latach stalinowskiego reżimu edukacja była nastawiona wyłącznie na kształtowanie, a w zasadzie — na wyrabianie świadomości dnia dzisiejszego (na dodatek jasno i jednoznacznie zinterpretowanego). Taka świadomość zastąpić musiała wyobraźnię, której domeną jest przecież ruch myśli, zmienność obrazów — także światów. Właśnie dziecięcą wyobraźnię kształtują w dużej mierze przekazy bajkowo-baśniowe, ale ponieważ kreują one rzeczywistość fantastyczną, więc ich racja bytu w okresie, o którym mowa, została podważona. W toczącej się latami dyskusji o prawo do bajki szło jednak nie tyle o literaturę, ile o świadomość proletariackich dzieci. Literatura fantastyczna mogła być jej poważnym zagrożeniem.

Kliniczny przypadek takiego poglądu zarejestrował i dość obszernie zrelacjonował — w kolejnych wydaniach swej książki *Od dwóch do pięciu* — znany pisarz dla dzieci, Kornel Czukowski. Spisane tam doświadczenia dowodzą bezsprzecznie, iż doktrynerzy takiej polityki i szkoleni na jej strażników liczni zwolennicy — padli ofiarą maniackiej działalności sowieckich pedologów, „którzy utrzymywali, iż proletariackim dzieciom nie są potrzebne ani bajki, ani zabawki, ani piosenki".[4]

„Proponujemy zastąpić ludowe nierealne, fantastyczne baśnie przez zwykłe realne opowiadania, wzięte ze świata rzeczywistego i przyrody!" (s. 185) — pisała uznawana wówczas w Moskwie pedolog Stanczyńska, znana na dodatek z tego, iż własnego syna chroniła przed bajkami, a „opowiadając mu o zwierzętach wymieniała tylko takie, które widział na własne oczy" (s. 185). Szkód podobnego wychowania nie da się ocenić, jedno wszakże jest pewne: prowadziło ono do wypaczenia i kalectwa dziecięcej wyobraźni. Dla przykładu jedno z wymownych wspomnień Czukowskiego:

Z głębokim współczuciem przeczytałem w jednym z czasopism o czterolatku, tak ogłupionym przez swoich wychowawców, że kiedy matka opowiedziała mu pełną poezji bajkę o cudownych łabędziach, również zaczął jej zarzucać łgarstwo:

[4] K. Czukowski *Od dwóch do pięciu*, przeł. i oprac. W. Woroszylski, Warszawa 1962, s. 184. Pozostałe cytaty lokalizuję w tekście.

— Ciągle kłamiesz, mamo: piec nie umie mówić i jabłko nie umie mówić, i rzeczka nie umie mówić, a dziewczynka nie schowała się do rzeczki, tylko utonęła [s. 197].

Ten z pewnością skrajny przypadek przypomina dzieci z Orwellowskiej powieści, które skutecznie otumaniane przez podobnych pedologów gotowe były zadenuncjować (i niejednokrotnie denuncjowały) własnych rodziców. Przykłady takiego chorego sposobu myślenia i określania elementów rzeczywistości nie należały wówczas do rzadkości. Przyjrzyjmy się na przykład zanotowanym przez Czukowskiego wypowiedziom dzieci:

— Dobrze im tak, burżujom!
[s. 95; reakcja na wiadomość, że kiedy w ZSSR jest dzień, w Ameryce panuje noc]

— Jak rąbnę człowieka!
— Jak można rąbnąć człowieka!
— Nie człowieka — burżuja! [s. 117]

— Kto to jest na obrazku?
— Krasnoludek.
— Faszysta czy nasz? [s. 96]

Komentarz jest zbędny. Trudno się dziwić, że kiedy pisarz na jednym ze spotkań zaczął czytać dzieciom *Münchhausena*, wywołał natychmiastową reakcję wychowawców: „Jakim prawem czyta pan te świństwa naszym dzieciom?" (s. 180). A kiedy ogłaszał swe kolejne utwory, mógł znaleźć w gazetach (jeszcze w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych) takie oto listy:

Znowu po raz któryś z rzędu ukazał się utwór Kornela Czukowskiego o *Muszce Złotobrzuszce*... Jak długo jeszcze K. Czukowski będzie wprowadzał w błąd dzieci radzieckie? [...] Czukowski wydaje muchę za dzielnego komara. To przeciwne naturze, ażeby komar żenił się z muchą. Wesz nie może ożenić się z pluskwą ani komar z muchą... [s. 216–217; w podpisie — „A. Kołpakow, kandydat nauk historycznych"]

Dzisiaj to wszystko ma prawo wymykać się naszej wyobraźni; staje się jakby bajką („czarną bajką"), chociaż w historii pozostaje zjawiskiem prawdziwym. Trudno to pojąć, ale u podstaw proletariackiej pedologii legło istotnie prymitywne założenie, jakoby bajka zgubnie wpływała na świadomość dziecka, zakłócała na długie lata poczucie rzeczywistości i umiejętność obcowania w realiach. Stąd też kolejne założenie o konieczności izolowania właśnie najmłodszych od szkodliwych przekazów (skoro nie da się ich do końca wyeliminować z życia). W konkluzji można więc tylko podpisać się pod sądem Kornela Czukowskiego:

wymysł o zgubności bajek jest najbardziej obłąkaną czarodziejską bajką, nie liczącą się z żadnymi faktami. To jedyna bajka, z którą należy walczyć — bajka zacofanych pedagogów o bajce [s. 194].

„Za dużo królewiczów i królewien"

Historia sowieckiej pedologii miała się u nas nie powtórzyć. Na odbywającym się w czerwcu 1947 roku kongresie poświęconym literaturze dla dzieci wyrażano jednak obawy przed zaistnieniem podobnego zjawiska w Polsce.[5] Przypominano:

[Książka Czukowskiego] powstała jako krytyczna reakcja na pewne wynaturzenie twórczości literackiej dla dzieci w pewnym określonym momencie w ZSRR. Wynaturzenie to polegało na próbie usunięcia fantazji i nonsensu z twórczości dla dziecka [...]. Aktualna może [...] stać się ta sprawa i u nas w niedalekiej przyszłości, wobec zarysowujących się obecnie tendencji zbliżonych do tych, z którymi walczyć musiał Czukowski.[6]

Jednak w dyskusji zjazdowej nie podzielono tego stanowiska (a na tłumaczenie książki Czukowskiego przyszło jeszcze poczekać 15 lat). Obawy o to, że realizm w literaturze mógłby zagrażać fantazji, uznano za bezzasadne. Ale w końcowych uchwałach zapisano wyraźnie: „Literatura dziecięca winna służyć wychowaniu nowego człowieka w duchu aktualnych przemian społecznych".[7]
W praktyce prowadziło to do obrachunku z dotychczasową produkcją i do upowszechniania najnowszych tendencji. Przystępując na przykład do głośnej krytyki bajek Grimma, uznano obecne w nich — i we wszystkich innych bajkach — pierwiastki zemsty, okrucieństwa czy podstępu za wysoce niemoralne.[8] Zakwestionowano też rozwiązania niektórych klasycznych schematów, prostując w nich przede wszystkim spaczone — zdaniem nawet samych pisarzy — formy nagradzania pozytywnych bohaterów: występowano przeciwko pojęciu szczęścia łączonego z nadmiernym posiadaniem (nagrodą bywała przecież połowa królestwa, ożenek z księżniczką, a tym samym — zapowiedź beztroskiej przyszłości). W uwagach typu: „za dużo królewiczów i królewien" odnoszono się więc krytycznie do tych fabuł, które za bardzo odwodziły uwagę młodego odbiorcy od wydarzeń dnia codziennego. Zabiegi przewartościowujące schematy i rozwiązania klasycznej bajki, jej tradycyjne motywy — prowadziły więc w prostej linii do urealistycznienia

[5] Kongres poświęcony literaturze dla dzieci odbył się w Warszawie (1–4 czerwca). Sprawozdania z wystąpień i omówienie dyskusji zamieszczono w „Ruchu Pedagogicznym" (1946/47 nr 4 i 1947/48 nr 1).
[6] S. Baley *Literatura dla dzieci a etyka*, w: „Ruch Pedagogiczny" 1946/47 nr 4, s. 311.
[7] Zob. Uchwały zjazdu poświęconego literaturze dla dzieci (p. 2), w: „Ruch Pedagogiczny" 1947/48 nr 1, s. 66.
[8] Zob. W. Osterloff *Kryminalistyka i bajki Grimma*, „Odrodzenie" 1946 nr 19; M. Librachowa *Uwagi nad literaturą dla dzieci i młodzieży*, w: „Ruch Pedagogiczny" 1946/47 nr 2.

bajki dziecięcej, która w nowej wersji oddawać mogła wielką przysługę doktrynie: akcja toczyła się w mieście, w którym jeździły tramwaje, u szewczyka w warsztacie buciki mówiły do siebie: towarzyszu, krasnoludki zjawiały się w pegeerze, a księżniczki czy królewny (jeśli występowały) śniły o robotnikach bądź były wybawiane przez dzielnego hutnika; nawet królewiczowi, który odnalazł swego kopciuszka nie dane było pozyskać jej ręki, gdyż nie potrafił szyć butów.
Dzieci powinny być świadome doniosłości zdarzeń dokonujących się w rzeczywistości realnej, winny też postrzegać i uznawać wielkość czynu pracujących murarzy i wszystkich budowniczych ojczyzny (trzeba więc wyraźnie wzmóc czujność, gdyż światopogląd magiczny wpływa w takich okolicznościach destrukcyjnie na świadomość najmłodszych).
Utwór Harasymowicza, o którym była mowa, nadal akcentuje racje takiego właśnie stanowiska — pomimo późnego już socrealizmu.
Przypomnijmy: *Bajka* ukazała się w 32 numerze „Życia Literackiego" z 1953 roku. Ponownie ogłoszono ją w „Almanachu Literackim" w roku następnym — z pewnością w przekonaniu o ciągłej aktualności głoszonych postulatów. Ale rok 1954 to moment, kiedy podobne hasła brzmiały jak anachronizmy. I bynajmniej nie dlatego, że od ponad dwóch lat wytaczano już boje schematyzmowi, lecz z racji przeciwwagi, jaką dla „betoniarskich" tekstów stanowić zaczęły utwory „odwilżowe".

Tropem „Złotego lisa"

Do takich utworów zaliczyć trzeba ogłoszone w grudniu 1954 r. na łamach „Nowej Kultury" opowiadanie Jerzego Andrzejewskiego (z października) zatytułowane *Złoty lis*.[9] Stało się ono od razu wydarzeniem, w miesiąc później poświęcono mu nawet dyskusję w Sekcji Prozy ZLP.[10] I właśnie w kontekście zjawiska, o którym tu mowa, odczytywano autorskie intencje:

Dosłowny sens opowiadania Andrzejewskiego zamyka się w ukazaniu szkodliwych skutków zabijania u dzieci tęsknoty do fantazji [...] nasze wychowanie powinno dążyć do tego, by rozwijać w dzieciach indywidualność, subtelny sposób myślenia i odczuwania, samodzielność sądów — a wszystko to łączy się właśnie z wyobraźnią.[11]

W *Złotym lisie* chodzi więc o prawo dziecka do indywidualności,

[9] „Nowa Kultura" 1954 nr 49, s. 4, 5 i nr 50, s. 4–6.
[10] Omówienie tej dyskusji można znaleźć w: *Z życia ZLP. O „Złotym lisie"*, w: „Nowa Kultura" 1955 nr 9, s. 7.
[11] Tamże. Inaczej odczytywał *Złotego lisa* np. A. Kijowski (*Nowe opowiadanie Jerzego Andrzejewskiego*, „Twórczość" 1955 nr 10) czy J. Kwiatkowski (*Dwie satyry Andrzejewskiego*, „Życie Literackie" 1955 nr 33).

do snucia wyobrażeń, fantazjowania, kreowania własnego świata. Dlatego też opowiadanie Andrzejewskiego demaskuje mechanizmy systemu, obnaża założenia ówczesnej pedagogiki, pokazuje jej żałosne skutki. Efekt w postaci karykaturalnego obrazu uzyskuje autor zachowując elementy socrealistycznego schematu: pojawiają się kanoniczne opozycje, motywy klasowej świadomości i społecznego zaangażowania, obecny jest temat pracy, a nawet wątek tropienia i demaskowania wroga. Schemat ten obowiązuje także w świecie najmłodszych. Bohaterem opowiadania jest pięcioletni Łukasz. Jego to pewnego dnia odwiedza niespodziewany gość — lis:

Był to przede wszystkim lis [...] z wielką puszystą kitą i co najbardziej zdumiewające: cały był złoty jakąś niezwykłą złocistością, miękką i jedwabistą, lśniącą w mroku zadziwiającym poblaskiem.[12]

Z młodym bohaterem, wędrującym po świecie fantazji i cudowności — wyraźnie solidaryzuje się narrator. Łukasz zdobywa też sympatię odbiorcy, który wraz z nim przeżywa cudowne spotkanie i wszelkie jego następstwa. Racje zdają się być po stronie dziecka. Ale tylko — tego jednego dziecka. Inne bowiem obrazują tragiczne przykłady ofiar systemu.

Nad wyraz żałosna okazuje się rówieśnica Łukasza — „Emilka, córka tokarza z fabryki na Żeraniu". Wszystko, co najważniejsze i najpiękniejsze ogranicza się dla niej do zdobyczy nowego ustroju, zwłaszcza zaś do osiągnięć Związku Radzieckiego.

Świadomość naszej bohaterki sprowadza się tylko do realiów, nie potrafi przekroczyć tej granicy ani tym bardziej wniknąć w świat złudzeń czy fantazji. Emilka pozbawiona jest całkowicie wyobraźni, nie potrafi nawet na chwilę przenieść się w cudowny świat zmyśleń i dlatego właśnie „nie zobaczy cudu". Tajemnica, o której jej Łukasz wspominał, to oczywiście złoty lis. Ale odwiedziny dziewczynki w jego pokoju kończą się niepowodzeniem: zamknięciem Emilki w szafie, krzykiem, płaczem, gniewnym rozstaniem. Nie zobaczyła złotego lisa właśnie dlatego, że zabrakło jej dziecięcej wiary (no i odrobiny wyobraźni):

— Nie krzycz [...] nierozumna, jak można nie widzieć? Jak się zgasi światło, to po ciemku można widzieć wszystko, co się chce [s. 127]

— zapewniał Łukasz. Ale Emilka najwyraźniej nie chciała. Podobnie starszy brat Łukasza, dwunastoletni Grześ, który ponad przeżycia i doświadczenia młodszego brata przedkładał współzawodnictwo w gro-

[12] Cytuję według wydania: J. Andrzejewski *Złoty lis*, Warszawa 1955, s. 92. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście.

madzeniu makulatury i butelek oraz zebrania swego ogniwa. Na pytanie Łukasza, czy widział kiedyś złotego lisa — odpowiada:

— Coś ty, zwariował? Nie ma żadnych złotych lisów.
— Właśnie, że są.
— Gdzie? Głupstw ci ktoś naopowiadał. Lisy mogą być takie jak u nas, zwyczajne, rude, albo srebrne [s. 98].

Bracia nie mogą się porozumieć. Świat fantazji nie przystaje do rzeczywistych faktów, realiów. Ale też Łukasz nie zamierza szukać złotego lisa wśród „naszych, zwyczajnych, rudych, albo srebrnych". Grześ zaś nie próbuje zadać sobie trudu, by wniknąć w świat dziecięcych wyobrażeń. Doświadczenia te są mu najwyraźniej obce, jego świadomość została w tym względzie okaleczona. Jeśli w grę wchodzi jakakolwiek zabawa — to musi być ona naśladowaniem czy też odbiciem zdarzeń realnych. Dlatego na urodziny Łukasz dostanie od rodziców traktor z przyczepkami („zupełnie, jak «Ursus», tylko mniejszy") i pudełko z klockami, a od Grzesia „Stara" — i będzie można budować wieś spółdzielczą i rozpocząć żniwa.

Zgodnie z inicjatywą Krzysztofa, przyjechała z miasta ekipa sportowców celem wzięcia udziału w akcji żniwnej. W pewnym momencie Łukasz wpadł na pomysł, żeby nad polami przeszła ulewna burza z piorunami. Grześ się sprzeciwił.
— Nie! — powiedział stanowczo. — Deszcz nie może padać, szkoda zboża. Nasza spółdzielnia produkcyjna musi być przodująca [s. 144].

Całą zabawę miała uświetnić demaskacja wroga:

— Wiesz — powiedział Krzysztof — zdemaskujmy kułaka.
— Fajno! — zgodził się Grześ.
— Jak zdemaskujecie kułaka? — spytał Łukasz.
— Zwyczajnie — odparł Grześ. — Kułak jest gruby i brzuchaty.
— I ma ohydną mordę — uzupełnił Krzysztof. — Od razu go można poznać [s. 144].

Ale Łukasza takie zabawy nie pociągały. Póki co — żył w innym świecie. Miał zresztą swoją tajemnicę — i naiwnie wierzył, że dzieląc się nią z najbliższymi znajdzie nie tylko zrozumienie, ale i życzliwych przyjaciół dla niecodziennego gościa. Stało się zaś inaczej. Grześ przy każdej okazji wytykał mu kłamstwo (bo Łukasz nie mógł przecież widzieć złotego lisa), koledzy brata naigrywali się z niego, Emilka przeszła nad całym zdarzeniem do porządku dziennego, a zakłopotany ojciec szukał rozwiązania tej dziwnej sprawy w rozmowie z matką:

— Nie wiem, może to jest z mojej strony kapitulacja, a może właśnie zrozumienie naszych czasów, ale wydaje mi się, że najlepiej jest, jeżeli człowiek niczym specjalnym nie odróżnia się od innych ludzi [s. 135–136].

Oto i kwintesencja socrealizmu. Z ust ojca padają kanoniczne formuły żelaznej doktryny. I z pewnością dobrze się dzieje, jeżeli przenikają one

nawet do rozmów potocznych, jeżeli stają się argumentem w ważnej dyskusji o losach dziecka.
Rozmowie tej przypadkowo przysłuchuje się nasz bohater. I mimo pięciu lat — wiele z niej rozumie:

jedno stało się dla niego nagle jasne: matka nigdy złotego lisa nie widziała, więcej — podobnie jak ojciec, jak Grześ, jak Emilka, jak wszyscy w ogóle wykluczała możliwość istnienia złotego lisa, a więc oszukała go, brzydko okłamała [s. 136].

Łukasz pozostał w swoim świecie — sam.

Och lisie, lisie — myślał z bólem — dlaczego się ciebie wyrzeczono? Czemu cię wszyscy lekceważą? Dlaczego nikt cię nie pragnie zobaczyć? [s. 136]

— pyta z poczuciem przegranej. Ale przegrana ta oznaczała nie tylko zlekceważenie przez najbliższych przypadkowego zdarzenia (rzekomych odwiedzin złotego lisa), oznaczała dla Łukasza upadek całego wykreowanego przez niego świata. Nasz bohater jest o krok od zanegowania jego istnienia: nie pobudzając dalej swej wyobraźni, a przede wszystkim nie znajdując w nikim oparcia — traci dziecięcą, naiwną wiarę. Świat fantazji upada, bo już nikt weń nie wierzy, nikt nie znajduje dla niego miejsca w swojej świadomości — nawet rodzice, i wszyscy wokół negują racje jego istnienia. Przyszła więc kolej na Łukasza, by „zrozumiał, że uległ był złudzeniu" („Nigdy nie widziałem złotego lisa — wykrzyknął prawie z tryumfem" — s. 146).
Utwór Andrzejewskiego jest oczywiście w swej ostatecznej wymowie tragiczny: próba samodzielnego wykreowania świata fantazji przez dziecko kończy się niepowodzeniem, można by rzec — dramatycznym sprowadzeniem na ziemię, do świata realiów (zabawek uobecniających zdobycze socjalistycznego państwa: „Ursus", „Star", „Warszawa"). I choć finalny okrzyk Łukasza nie oznacza z pewnością natychmiastowej kapitulacji, to jednak stanowi poważny krok na drodze tworzenia klasowej świadomości przedszkolaka. Łukasz bowiem pozostawał w swym świecie samotny, co czyniło go w pewnym sensie — indywidualnością. Ale przecież indywidualność nie cieszyła się w socrealizmie dobrą reputacją: była uznawana za formę dywersji, stawała się dla systemu zagrożeniem, była symptomem zdrady, wrogości. Zwycięstwo Łukasza było więc — choćby w tej perspektywie — niemożliwe, wręcz — wykluczone (sami rodzice zresztą czuwali, by ich dziecko zanadto nie wyróżniało się od innych). Ale poza tym zagadnieniem akcentuje się w utworze kwestię o wiele istotniejszą. Chodzi przecież nie tylko o prawo do indywidualności dla tych, którzy byli lub są indywidualnościami. Chodzi o przywrócenie życiu każdego dziecka tego, co pozwoli mu stać się jednostką samodzielnie myślącą, co pobudzi wreszcie spaczoną

świadomość, okaleczoną wyobraźnię. Chodzi więc o przywrócenie normalności; nie jest bowiem normalne to, że najmłodsi zamiast przeżywać historię dzielnego królewicza bądź wyobrażać sobie obecność złotego lisa zauroczeni są murarzami, MDM-em czy Świętem Rewolucji i Moskwą. Pytanie niezdecydowanej matki: „czy my musimy odbierać dzieciom prawo do fantazjowania?" — jest zatem wyzwaniem rzuconym systemowi, doktrynie, która doprowadziła do unicestwienia pewnych obszarów ludzkiej świadomości. W centrum zagadnienia staje oczywiście deprawacja dziecięcej psychiki i eliminowanie z niej elementarnych dla tego wieku procesów myślowych; pozbawianie najmłodszych możliwości fantazjowania i kreowania własnego świata jest zgubne dla ich wyobraźni. Skutki takiego wychowania są nad wyraz tragiczne: dzieci z bajki Harasymowicza, Emilka, Grześ czy Krzysztof z opowiadania Andrzejewskiego — to jakże godne pożałowania ofiary proletariackiej pedologii. Ale na szczęście i takie „najbardziej obłąkane czarodziejskie bajki" mają swój koniec.

Mariusz Zawodniak

Ten wspaniały mężczyzna od bezkompromisowej krytyki

Dziedziniec strusich samic jest książką prowokacyjną.[1] Niewinnie anonsowane w podtytule „kilka uwag o życiu umysłowym w Polsce" to w istocie sąd nad intelektualistami, rozrachunek z opozycją, zwłaszcza tą gromadną z lat osiemdziesiątych, choć nie tylko. Rafał Grupiński, autor zjadliwych polemik, znanych już z wcześniejszych publikacji w pismach niezależnych, jest krytykiem (czy raczej pamflecistą) totalnym. Pisze o wszystkim: o psychologii i aksjologii, socjologii i wyolbrzymionej martyrologii, polityce i etyce, kulturze i literaturze. Lecz przede wszystkim pisze o „Pinie", czyli polskim intelektualiście, odpowiedzialnym za stan etyki i styl polityki, obraz literatury i niedowład kultury. I tak dalej.

Dwu cech Rafałowi Grupińskiemu odmówić nie sposób: odwagi cywilnej oraz polemicznej zadziorności i pewności siebie. Występuje wszak przeciw poważanym autorytetom własnego środowiska, byłej opozycji,

[1] R. Grupiński *Dziedziniec strusich samic. Kilka uwag o życiu umysłowym w Polsce*, Poznań 1992, Obserwator.

świadomość, okaleczoną wyobraźnię. Chodzi więc o przywrócenie normalności; nie jest bowiem normalne to, że najmłodsi zamiast przeżywać historię dzielnego królewicza bądź wyobrażać sobie obecność złotego lisa zauroczeni są murarzami, MDM-em czy Świętem Rewolucji i Moskwą. Pytanie niezdecydowanej matki: „czy my musimy odbierać dzieciom prawo do fantazjowania?" — jest zatem wyzwaniem rzuconym systemowi, doktrynie, która doprowadziła do unicestwienia pewnych obszarów ludzkiej świadomości. W centrum zagadnienia staje oczywiście deprawacja dziecięcej psychiki i eliminowanie z niej elementarnych dla tego wieku procesów myślowych; pozbawianie najmłodszych możliwości fantazjowania i kreowania własnego świata jest zgubne dla ich wyobraźni. Skutki takiego wychowania są nad wyraz tragiczne: dzieci z bajki Harasymowicza, Emilka, Grześ czy Krzysztof z opowiadania Andrzejewskiego — to jakże godne pożałowania ofiary proletariackiej pedologii. Ale na szczęście i takie „najbardziej obłąkane czarodziejskie bajki" mają swój koniec.

Mariusz Zawodniak

Ten wspaniały mężczyzna od bezkompromisowej krytyki

Dziedziniec strusich samic jest książką prowokacyjną.[1] Niewinnie anonsowane w podtytule „kilka uwag o życiu umysłowym w Polsce" to w istocie sąd nad intelektualistami, rozrachunek z opozycją, zwłaszcza tą gromadną z lat osiemdziesiątych, choć nie tylko. Rafał Grupiński, autor zjadliwych polemik, znanych już z wcześniejszych publikacji w pismach niezależnych, jest krytykiem (czy raczej pamflecistą) totalnym. Pisze o wszystkim: o psychologii i aksjologii, socjologii i wyolbrzymionej martyrologii, polityce i etyce, kulturze i literaturze. Lecz przede wszystkim pisze o „Pinie", czyli polskim intelektualiście, odpowiedzialnym za stan etyki i styl polityki, obraz literatury i niedowład kultury. I tak dalej.

Dwu cech Rafałowi Grupińskiemu odmówić nie sposób: odwagi cywilnej oraz polemicznej zadziorności i pewności siebie. Występuje wszak przeciw poważanym autorytetom własnego środowiska, byłej opozycji,

[1] R. Grupiński *Dziedziniec strusich samic. Kilka uwag o życiu umysłowym w Polsce*, Poznań 1992, Obserwator.

co nie jest łatwe. W walce tej jest, a raczej był osamotniony (jeśli pojawiały się krytyki — to nigdy tak zażarte, tak „totalne"). Polemiki Grupińskiego znacznie wyprzedzają ataki Lecha Wałęsy na „jajogłowych" i pamiętne straszenie ich klapsami. Dziś poznański krytyk nie jest już osamotniony w walce z inteligenckimi elitami opozycji. Należy go jednak wyodrębnić z ulicznego towarzystwa polityków, którzy czując koniunkturę, ochoczo szarżują na profesorów, doktorów, byłych „korowców" i ekspertów. Swoją drogą ciekawe, czy autor myśli czasem o tym, że jego „ideał sięgnął bruku", czy też dumny jest jedynie z powodu swych spełnionych proroctw o „ojcach frustracji", nie rozpoznających swoich dzieci? „Ojcowie frustracji" to polityczni sojusznicy Mazowieckiego, czyli: inteligencki areopag dawnej opozycji.

O co chodzi w walce Grupińskiego z intelektualistami? O nowoczesną, europejską, otwartą i tolerancyjną Polskę, o różnorodność i niezależność życia umysłowego, o śmiałość myśli równą odwadze cywilnej niektórych opozycjonistów. Nie jest to oryginalne. Wszak większość tych, których krytykuje niezłomny polemista, opowiada się za tym samym. Dlaczego zatem mamy wierzyć, że w jego wypowiedziach brzmi świeżo, ożywczo i wiarygodnie to samo, co wydaje mu się frazesem w artykułach np. Michnika? Albo: dlaczego aprobuje i niemal patetyzuje własną zdolność krytycznego sądu, a dostrzeżoną u innych — od razu piętnuje. Charłamp i Spectator, Surdykowski i Wolicki, „Wezwanie" i „Res Publica" wydają mu się czasem sojusznikami w boju, ale co z tego? Kogo nie mógł (jak wymienionych powyżej) skrytykować za uchylanie się od myślenia i sądzenia, tego dalejże batożyć za... „nową Pinową modę — krytyczną swobodę", czyli za to, że ośmieszony przez autora za swą intelektualną nijakość Pin jednak „proszę, wręcz na odlew, i w lewo, i w prawo, i to jeszcze jak — m y ś l i!" Więc dobrze to czy źle, że myśli? To nie jest ważne. Chodzi wszak o to, by napisać takie właśnie zdanie.

Pamflet to sztuka efektownego, a nawet efekciarskiego pisania, przepraszam — flekowania przeciwnika, któremu z założenia nie przyznaje się żadnej racji. Poszukując efektów, poznański polemista nie zauważa pułapek własnych myśli, w które raz po raz wpada, choć zastawione zostały na szkodę innym. Krytykuje np. rewizjonistów (tzn. duchowych spadkobierców Leszka Kołakowskiego) za to, że nieustannie grzebią się w przeszłości oraz „uwielbiają uprawiać manicheizm pojęciowy, są prawdziwymi ministrantami dychotomii". Nie spostrzega jednak, że sąd ten jest także wdzięczną samokrytyką. Wszak tytuły Grupińskiego to wręcz bezwstydna parada dychotomii: *Nowe idee i stare wyobrażenia*, *Frazes i czyn*, *Rechot i kumkanie*, *Kolaboracja czy insurekcja?* Co więcej, autor o żadnej uważanej przez siebie za pozytywną wartości nie potrafi pisać inaczej niż ukazując jej zaprzeczenie. Tak więc zwolennik reinter-

pretacji analizuje przede wszystkim błędy rewizjonizmu; tak więc orędownik sprawiedliwości politycznej dla tych, co są za insurekcją, rozważa i rozlicza straszne grzechy kolaboracji. Apelując o śmiałe myślowe wizje przyszłości, nieustannie zwraca się ku bliższej lub dalszej przeszłości. Okładka książki, prezentująca dwóch dżentelmenów dosiadających strusi, przypomina styl polemik „szyderców" z lat sześćdziesiątych. Mnie kojarzy się z wczesnym Mrożkiem albo z pierwszą amatorską inscenizacją *Ślubu* Gombrowicza. Toteż więcej w niej nostalgii, jak w każdym zresztą pastiszu, niż drapieżnej karykatury, o którą zapewne chodziło grafikowi i pamfleciście. Wytyczane przez Grupińskiego polemiczne zarzuty wobec elit są także — w większości — powtórzeniem tej samej od ponad wieku listy grzechów i zaniedbań. Gdy czytam ironiczne uwagi o „stróżach imponderabiliów", ich „szlachetnych deklaracjach" i nieobecnej odwadze intelektualnej („pomylono kategorię sprzeciwu ze śmiałością myślenia"), gdy wpadają mi w oczy zdania (szydercze, oczywiście) o Sprawie, nowej literaturze martyrologicznej („stos makulatury o parzeniu herbaty i zakulisowych sporach doradców") czy „efektownych, skrojonych według najnowszej mody płaszczach pokutnych opozycyjnych intelektualistów lat osiemdziesiątych — mam wrażenie, że czytam niezmiennie ten sam krytyczny tekst: od Mochnackiego po Gombrowicza i Mrożka. Świadczy to chyba nie tylko o tym, że Polacy aż do znudzenia powielają swoje anachroniczne pozy cierpiętnicze i uparcie pozostają głusi na wezwania zmieniającego się czasu. Oznacza to bowiem również zużycie języka krytyki, od stulecia posługującego się tym samym wzorcem antybohatera: szlachecko-inteligenckiego konserwatysty (w sensie psychicznym raczej niż politycznym), zapatrzonego wyłącznie w swój narodowy (zaściankowy i prowincjonalny) grajdoł, megalomana tym większego, im więcej cywilizacyjnych kompleksów ma do ukrycia przed światem.

Nie twierdzę wcale, że taki typ nie istnieje, ani że nie należą mu się słowa krytyczne lub prześmiewcze. Literacki styl cierpiętniczo-martyrologiczny, „redukcja nacjonalistyczna" czy wyszydzane przez Grupińskiego „płaszcze pokutne" są raczej folklorem zniewolonego narodu. To było i będzie, zwłaszcza w okresach zagrożenia. Lecz dlaczego głównym winowajcą tego stanu ma być tylko inteligencki „stróż imponderabiliów" — i to taki, którego wina (tak wyłączna i bezdyskusyjna, jak ukazuje to krytyk) wydaje się co najmniej problematyczna?

Kimże bowiem jest ów „stróż imponderabiliów"? To zbiorowy autor (i bohater) więziennych wspomnień o „parzeniu herbaty", to Jerzy Turowicz organizujący w Krakowie spotkanie intelektualistów oraz sygnatariusze apelu ogłoszonego po tym spotkaniu, to wreszcie, wedle autora, bliżej nieokreśleni kolaboranci, asekuranci, „profesorska opo-

zycja" oraz uzurpatorzy idei „Solidarności" popierający Mazowieckiego. Dlaczego tylko oni? Za karę, gdyż nie zaproponowali żadnej wizji przyszłości, poza kompromisem z komunistami. Kompromis (notorycznie i taktycznie mylony z kolaboracją) nie jest oczywiście programem politycznym, lecz wyrazem strachu przed „zdecydowanym działaniem", „przed stawianiem wszystkiego na jedną kartę", tzn. przed próbą sił, którą dopuszczał Grupiński w roku 1988 — chyba jednak tylko w abstrakcyjnych słowach, gdyż brak jakichkolwiek innych konkretów, poza wspominanym kilkakrotnie niezadowoleniem strajkujących robotników i zapałem chłopców z „Solidarności Walczącej". Czy Rafał Grupiński uważał to za potencjał zdolny zapewnić zwycięstwo? — nie dowiemy się, gdyż uchylił się od odpowiedzi. Nie sprecyzował też, w jaki sposób sformułowana przezeń idea „okrągłego stołu" opozycji, poprzedzającego porozumienie opozycjonistów z komunistami, miałaby uchronić naszą scenę polityczną przed frustratami i przypadkowymi demagogami. Chciałabym jednak — skoro bezkompromisowy autor tak łatwo zarzuca swym przeciwnikom myślowy niedowład i brak wizji przyszłości — aby sam przykładnie wykładał swe argumenty: jasno i, przede wszystkim, do końca, bez łatwizn i uników. W przeciwnym bowiem razie jego polemiki pozostaną efektownym pustosłowiem, mglistym, jak niedomyślane zdania o insurekcji, oraz intelektualnie nieefektywnym, jak ataki na martyrologię stanu wojennego. Dziwi mnie skądinąd fakt, że nie gustując w poważnych i liczących się pismach opozycji: „Krytyce" czy „Arce", od czasu do czasu mimochodem poszturchiwanych, Grupiński nie zdobywa się na rzeczową z nimi polemikę, która mogłaby stać się sporem o nowoczesną, otwartą i niezależną myśl polską. Wszak pisma te, a z nimi „Res Publica", po trosze „Wezwania", późny i zupełnie odmienny „brulion" zdawały się prowokować do takiej dyskusji. Tym bardziej, że były one (z wyjątkiem „brulionu") towarzysko powiązane z tymi grupami, które Grupiński atakuje najbardziej. Eklektyczne i wtórne (a przy tym do zanudzenia „słuszne") „Zeszyty Literackie", wyszydzone przez polemistę, to temat dobry do wygłoszenia paru dowcipów o pretensjonalności polskich Europejczyków, ale nie wystarczający, by wypełnić dyskusję o polskim życiu umysłowym — tak „totalną", jakiej domaga się nieustannie.

Dziedziniec strusich samic jest książką odważną, pisaną w porywie, sprawiedliwego często, gniewu: na polityków, dawne elity opozycji, Kościół. Mogła to być książka o historycznym wyczerpywaniu się intelektualnego potencjału polskiej inteligencji, bo w gruncie rzeczy tak należałoby określić niektóre postaci naszej niemożności opisane przez autora. Stała się jednak zbiorem pamfletów na tych, którzy, moim zdaniem, najmniej zawinili. Trudno przecież postronnemu obserwato-

rowi uwierzyć w to, że dziedziniec strusich samic: przestrzeń nieracjonalnych, narodowo-cierpiętniczych póz i ściganych chimer przeszłości — jest odpowiednim miejscem dla Turowicza czy Michnika. Wszak to ci, którzy potrafili — i wciąż potrafią — „myśleć i działać na dal", jak pisał kiedyś Berent. Więc może jednak to nie tylko „ojcowie frustracji" (już zresztą w tej funkcji zastąpieni przez sukcesorów), ale przede wszystkim siewcy wartości nie mających nic wspólnego ze strusią polityką.

Lidia Burska

Sztuka syntezy

Polonistyczny księgozbiór podręczny wzbogaca się ostatnio o nowe słowniki, encyklopedie, podręczniki i syntezy historycznoliterackie. Kolejne tomy różnych serii — a wśród nich na miejscu pierwszym „Vademecum Polonisty" — ukazują się teraz dość regularnie. Oby tylko ów rytm wydawniczy udało się zachować i przywrócić go innym przedsięwzięciom edytorskim o długoletniej tradycji, od dawna bezskutecznie czekającym na druk!

Sięgając po pozycje z tego zakresu, warto uzmysłowić sobie, że stanowią one dokument szczególny, świadectwo perfekcyjnej systematyczności, z jaką zespoły autorskie, redakcyjne i opiniodawcze wypełniały podjęte przed laty ważne, a zarazem niezwykle mozolne zadania. Tego rodzaju gatunki piśmiennictwa literaturoznawczego powstają z osobliwego przymusu, wpisanego w kodeks profesji akademickiej, czemu dał wyraz Jerzy Ziomek, redaktor dzieła zbiorowego *Dzieje literatury polskiej. Synteza uniwersytecka*. W okresie krystalizacji wstępnego projektu tej pracy z naciskiem podkreślił: „Jest to może prawda banalna, ale warta powtórzenia, że każde pokolenie musi mieć swoją historię literatury"[1]. Wiadomo, że nie była to mimochodem rzucona glosa znakomitego uczonego, historyka literatury, teoretyka i badacza doktryn literaturoznawczych, lecz wyznanie i wyzwanie postawione — nie po raz pierwszy — samemu sobie. A równocześnie — zaproszenie, skierowane do wybitnych znawców epok literackich, należących do pokolenia autora *Renesansu* i *Retoryki opisowej*. Przedstawiciele tej generacji historyków

[1] J. Ziomek *Metodologiczne problemy syntezy historycznoliterackiej*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz i J. Sławiński, Kraków 1976.

rowi uwierzyć w to, że dziedziniec strusich samic: przestrzeń nieracjonalnych, narodowo-cierpiętniczych póz i ściganych chimer przeszłości — jest odpowiednim miejscem dla Turowicza czy Michnika. Wszak to ci, którzy potrafili — i wciąż potrafią — „myśleć i działać na dal", jak pisał kiedyś Berent. Więc może jednak to nie tylko „ojcowie frustracji" (już zresztą w tej funkcji zastąpieni przez sukcesorów), ale przede wszystkim siewcy wartości nie mających nic wspólnego ze strusią polityką.

Lidia Burska

Sztuka syntezy

Polonistyczny księgozbiór podręczny wzbogaca się ostatnio o nowe słowniki, encyklopedie, podręczniki i syntezy historycznoliterackie. Kolejne tomy różnych serii — a wśród nich na miejscu pierwszym „Vademecum Polonisty" — ukazują się teraz dość regularnie. Oby tylko ów rytm wydawniczy udało się zachować i przywrócić go innym przedsięwzięciom edytorskim o długoletniej tradycji, od dawna bezskutecznie czekającym na druk!

Sięgając po pozycje z tego zakresu, warto uzmysłowić sobie, że stanowią one dokument szczególny, świadectwo perfekcyjnej systematyczności, z jaką zespoły autorskie, redakcyjne i opiniodawcze wypełniały podjęte przed laty ważne, a zarazem niezwykle mozolne zadania. Tego rodzaju gatunki piśmiennictwa literaturoznawczego powstają z osobliwego przymusu, wpisanego w kodeks profesji akademickiej, czemu dał wyraz Jerzy Ziomek, redaktor dzieła zbiorowego *Dzieje literatury polskiej. Synteza uniwersytecka*. W okresie krystalizacji wstępnego projektu tej pracy z naciskiem podkreślił: „Jest to może prawda banalna, ale warta powtórzenia, że każde pokolenie musi mieć swoją historię literatury"[1]. Wiadomo, że nie była to mimochodem rzucona glosa znakomitego uczonego, historyka literatury, teoretyka i badacza doktryn literaturoznawczych, lecz wyznanie i wyzwanie postawione — nie po raz pierwszy — samemu sobie. A równocześnie — zaproszenie, skierowane do wybitnych znawców epok literackich, należących do pokolenia autora *Renesansu* i *Retoryki opisowej*. Przedstawiciele tej generacji historyków

[1] J. Ziomek *Metodologiczne problemy syntezy historycznoliterackiej*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz i J. Sławiński, Kraków 1976.

literatury, którzy rozpoczynali studia polonistyczne tuż po roku 1945, którzy formowali swe warsztaty badawcze pod opieką Tadeusza Mikulskiego, Romana Pollaka, Kazimierza Wyki i Stefana Żółkiewskiego w wyjątkowo trudnym czasie, owej „prawdzie banalnej" wystawili po latach imponujące świadectwo najwyższej próby. Dziś mają swoją historię literatury. Obejmujące niemal tysiąc lat piśmiennictwa *Dzieje literatury polskiej* zostały — przez nich — skompletowane.

Do rąk czytelników dotarła w roku 1992 *Literatura Młodej Polski* Marii Podrazy-Kwiatkowskiej[2], ostatni z ośmiu tomów cyklu, doprowadzających rekonstrukcję wielkich całości do roku 1939.

Na powstanie tej części opracowania złożyły się — to wymóg oczywisty — prace ogólne, syntezy dawne i nowsze, studia szczegółowe, ogłaszane w ogromnej ilości przez kilka już pokoleń krytyków literackich i historyków, którym przewodzi szkoła badaczy literatury Młodej Polski, utworzona przez Kazimierza Wykę. Ale o kształcie tej syntezy przesądziła niewątpliwie osobowość autorki. To jej samoistny sposób odczytywania dzieła literackiego, twórczości poszczególnych pisarzy, programów estetycznych, prądów literackich, utajonych między nimi napięć, a także odkrywanych sugestywnie powiązań, jakie powstawały na styku rozmaitych szeregów ewolucyjnych epoki, zaważył na tym, że *Literatura Młodej Polski* — uwzględniająca bogactwo ustaleń i tych sprzed lat, i tych najaktualniejszych — jest w tak wysokim stopniu wzorcowym przykładem syntezy historycznoliterackiej.

Jeśli zestawić to dzieło z bogatą serią szkiców, rozpraw, esejów, prac edytorskich i redakcyjnych Marii Podrazy-Kwiatkowskiej — a do podobnego zabiegu zaprasza ono niejednokrotnie — to nie sposób nie zauważyć, że od pierwszych swych zaciekawień badawczych autorka zmierzała w stronę syntetycznego opracowania „swej" epoki, odkrywając najpierw autorów zapomnianych: Wacława Rolicza-Liedera, Franciszka Nowickiego czy Marię Komornicką. Każda z tych prac zapowiadała przyszłe ujęcie całościowe. Dostarczała dlań gotowego budulca. Stawała się jego przetworzonym fragmentem. Wywodem analitycznym i tytułem powiadamiała o założeniach i wewnętrznym porządku kursowej relacji. Kolejne sekwencje *Literatury Młodej Polski* niezbicie dowodzą naturalnej ciągłości i spoistości realizowanego z rzadko spotykaną konsekwencją programu badawczego. Umiejscawiając młodopolski człon *Dziejów literatury polskiej* w takiej perspektywie, dostrzegam w nim również syntezę dokonań naukowych Podrazy-Kwiatkowskiej, nie pomniejszając w żadnej mierze znaczenia osiągnięć poprzedników. Wartość

[2] M. Podraza-Kwiatkowska *Literatura Młodej Polski. Dzieje literatury polskiej.* Synteza uniwersytecka pod red. J. Ziomka, Warszawa 1992, PWN.

i zakres oddziaływania jej pisarstwa potwierdzały i nadal potwierdzają liczne tomy studiów i szkiców o literaturze Młodej Polski.

Każda próba prezentacji tej epoki wystawiana była na pułapki nadmiernej schematyzacji. A także — w zależności od kontekstu historycznego, w jakim powstawała, oraz od osiągniętego w danym momencie poziomu eksploracji, ocierała się o segmenty krajobrazu literackiego zamazane, nie dość czytelne, wystające jakby poza ramy kształtowanego wizerunku. Naturalnie, podobne niebezpieczeństwa i niedogodności dotyczą wszystkich epok literackich. Młodopolskiej jednak, kto wie, czy nie najbardziej. Wystarczy sięgnąć po kompendia dotychczasowe. Widoczne w nich dążenie do wprowadzenia ładu w przestrzeń tej niezwykle przez swą wieloprądowość złożonej epoki, bogatej w indywidualności pisarskie, reprezentujące twórczość pod względem ideowym i artystycznym wielce powikłaną, prowadziło do różnorakich, mniejszych bądź większych uproszczeń. Najczęściej — do przeważnie wątpliwych lokalizacji autorów w klatkach „izmów" literackich i orientacji ideowo-politycznych, zabiegów, gwałtownie kontestowanych przez tamto pokolenie, bo zagrażających z takim trudem wywalczonej autonomicznej pozycji artysty. Prowadziło też nierzadko do pomijania takich segmentów, które po prostu nie mieściły się pośród uznanych za reprezentatywne norm estetycznych epoki, albo też do ich prezentacji jako zjawisk obcych, osobnych. Pouczające z tego punktu widzenia byłoby porównanie ujęcia fazy końcowej Młodej Polski przez autorów klasycznych pozycji historiograficznych — od Wilhelma Feldmana po Juliana Krzyżanowskiego. Jeszcze w podręczniku *Młoda Polska* z roku 1991 pewne nurty dla tamtych lat typowe, choć opisane zadowalająco, tak właśnie zostały potraktowane.[3]

Maria Podraza-Kwiatkowska, zapewne nie bez inspiracji Wyki, znalazła dawno klucz do syntezy. Charakterystyczne tytuły jej kolejnych prac podpowiadały, jak budować pełny, wyrazisty i spójny wewnętrznie obraz literatury polskiej lat 1890–1918. Spełniały jakby funkcję swoistej figury metodycznej ważnej dla badacza, a zarazem dydaktycznej wskazówki skierowanej do uważnego czytelnika. Przypomnijmy niektóre: *Salome i androgyne. Mizoginizm i emancypacja*; *„Naga dusza" i „epoka mundurów" (O Stanisławie Przybyszewskim)*; *Wieża z kości słoniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintesem a Piotrem Skargą (O Tadeuszu Micińskim)*; *Homo militans i homo faber. O nurcie heroicznym w literaturze Młodej Polski*; *Pustka — otchłań — pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia...* Wszystkie, wraz z „naczelnym" tytułem z Miriamowym rodowodem — *Młodopolskie harmonie*

[3] Zob. moje omówienie tegoż podręcznika, w: „Teksty Drugie" 1992 nr 4.

i dysonanse — nie tylko dobitnie akcentują fakt istnienia opozycji wewnątrz poszczególnych jednostek procesu historycznoliterackiego, ale także uzmysławiają doniosłość i poznawczą efektywność założenia, że opozycje są podstawowymi i niezbędnymi wiązadłami syntezy.[4] Znakomicie służą charakterystyce utworu, twórczości pisarza, prądu czy nurtu literackiego. Spójrzmy na fragment syntezy poświęcony *Nietocie* Tadeusza Micińskiego:

Pragnienie wolności narodowej nakłada się tu na chęć swobody wewnętrznej indywiduum; rozwiązanie zagadki bytu narodu — na odkrywanie tajemnicy istnienia; autokreacja narodu — na autokreację indywidualną. Wszystkim tym procesom towarzyszą, ciągle na nowo przełamywane: zwątpienie i niewiara [s. 261].

O dramatach Stanisława Wyspiańskiego autorka pisze między innymi:

Wiecznie trwającej sztuce przeciwstawiony jest krótkotrwały, kończący się śmiercią czyn: Wanda chce być silna przez jedną noc (*Legenda II*), na jedną noc ożywają posągi wawelskie (*Akropolis*), Odys zostaje na Itace jeden dzień (*Powrót Odysa*). Krótkotrwały czyn uzyskuje przedłużenie trwania poprzez mit, legendę, dzieło sztuki, historię... [s. 125].

Przyjrzyjmy się fragmentowi tego, co pisze o liryce odrodzeńczej lat 1900–1907:

W tym rodzaju [...] zmieniają się elementy pejzażu: zaczyna świecić życiodajne słońce, przedmiot czci i pogańskiej prasłowiańskiej wiary („Święto słońca"). Puste i martwe ugory zmieniają się w rozkwitające sady, w żyzne ogrody, w pokryte pszenicą pola. Pełnia zastępuje pustkę: pojawiają się obrazy żniwa i owocobrania. Zamiast „martwych wód" płyną czyste krynice i żywe źródła. Wiosna wypiera związane z zastojem obrazy późnej jesieni i zimy. Tułacz zostaje zastąpiony przez „wesołego pielgrzyma" i silnego „o brązowym ciele barbarzyńcę" (Staff). Jednym z tematów staje się macierzyństwo (cykl *Matka* w tomie *Dzień duszy* L. Staffa). Bezczynności przeciwstawia się — podniesioną do rzędu wartości sakralnych — pracę... [s. 79].

Podobnie konstruowane całostki narracyjne obecne są w każdej niemal sekwencji wykładu. Uchwycone — jakże lapidarnie i celnie — antynomie i opozycje dynamizują tok relacji respektującej genologiczny porządek syntezy uniwersyteckiej, zgodnie z zasadą: „Im bliżej współczesności, tym presja normy gatunkowej, dobrze wykształconej czy będącej przedmiotem gorącego nieraz sporu, jest większa"[5].
Ale — powiedzieć trzeba wyraźnie — większe całości nie przesłaniają tu ani na chwilę jednostki elementarnej, jaką jest dzieło lub jego segment,

[4] Ich ważność uwidoczniona została w niektórych pracach K. Wyki; zob. M. Podraza-Kwiatkowska *Kazimierz Wyka jako badacz literatury Młodej Polski*, w: *Kazimierz Wyka. Charakterystyki. Wspomnienia. Bibliografia*, red. H. Markiewicz i A. Fiut, Kraków 1978.

[5] J. Z. [J. Ziomek] *Słowo od Redaktora*, w: H. Markiewicz *Literatura pozytywizmu*, Warszawa 1986, s. 286.

dzieło poddawane niekiedy różnorakim wykładniom (por. na przykład uwagi o *De profundis* Stanisława Przybyszewskiego, s. 209–210), przedstawiane tu i ówdzie poprzez cytat włączony w wykład jakby na prawach synekdochy. Autorka najpierw odnajduje w utworze literackim, czasem i w dyskursie krytycznym, literackie, filozoficzne i społeczne znaki czasu, mity i symbole, stereotypy i archetypy: to, co składa się na repertuar sposobów przedstawiania świata, co pozwala znaleźć klucz do młodopolskiej wyobraźni, co stwarza pole grawitacyjne dla pojemnych, lakonicznych i zawsze sugestywnie budowanych podsumowań cząstkowych. Tropi następnie antynomie, paradoksy, ambiwalencje, zależności równie skomplikowane, co niespodziewane, przywołując precyzyjnie bliższe i dalsze konteksty zjawisk opisywanych niezmiennie w całej ich, zdawałoby się, nieuchwytnej złożoności. Oto charakterystyczny wywód na temat literackiej sugestii:

Poezja, która zdecydowanie odcinała się od prasy, która odrzucała sprofanowane „słowo" dziennikarskie, zaakceptowała jednocześnie dla swoich celów metodę, przyjętą w wieku XX jako sposób kształtowania opinii właśnie przez różnorakie środki masowego przekazu, m. in. przez prasę. Poezja zatem, literatura, bodaj czy nie pierwsza i to w sposób świadomy zaczęła się posługiwać metodą społecznego działania nie wprost [...], lecz pośrednio: stosując mniej lub bardziej zamaskowany system chwytów podających, naprowadzających, sugerujących. I jeszcze jeden paradoks. Elitarna koncepcja poezji autonomicznej, poezji czystej, wchłonęła zasadę sugestii, która wskazuje właśnie na społeczne istnienie dzieła literackiego [...]. Zasada sugestii mianowicie podsuwa problem, jak należy ukształtować dzieło, aby mogło ono najskuteczniej, zgodnie z założeniami twórcy, oddziaływać na odbiorcę. Problem zatem, który będzie szczególnie istotny dla... sztuki masowej [s. 69].

To jednocześnie przykład wskazywania istotnych zależności między epoką Młodej Polski a tymi tendencjami rozwojowymi literatury i kultury, które objawiają się w szerszej skali po roku 1918. Nurt satyryczno-groteskowy i antyutopie młodopolskie uwidaczniają owe zależności jeszcze dobitniej. Podobnie — z relacjami: Młoda Polska — pozytywizm, podkreślonymi w rozdziale *Sprzymierzeńcy naturalizmu*. Pojawia się tam taka oto uwaga:

nie tyle w okresie pozytywizmu, ile właśnie w pierwszym dziesięcioleciu Młodej Polski powstaje szereg powieści i opowiadań, w których bądź to jako temat główny, bądź w formie epizodu przedstawiona została praca w fabrykach, hutach i kopalniach [s. 178].

I później owe relacje zostaną odnotowane, gdy mowa o widocznym „w latach poprzedzających wojnę nawrocie idei zbliżonych do pozytywizmu" (s. 270). Nawiązuje tu autorka do dawnych ustaleń Wyki. Niektóre z nich poddaje modyfikacjom. Widać to na przykład w ujęciu dynamiki rozwojowej okresu. Rok 1905 był dla autora *Modernizmu polskiego* datą przełomową. Zamykał bowiem okres szczytowy Młodej Polski, zapoczątkowany około 1900 roku. Maria Podraza-Kwiatkowska dat

przełomu unika. Zachowuje wobec nich dystans, wprowadzając cztery przedziały czasowe: 1890–1900, 1900–1907, 1907–1914, 1914–1918. Sygnalizuje ich względność, a nawet — niekiedy (s. 278) — problematyczność. Dla uzasadnienia swych decyzji nie rozwija odrębnego przewodu dowodowego. Wynikają one bowiem z rekonstrukcji naturalnego toku przemian i obecnej w nim — wbrew antynomiom, a może właśnie dzięki nim — ciągłości. Przemian, których zapowiedzi znajduje autorka w fazie poprzedzającej i niemal każdorazowo zapowiada ich charakterystykę w fazie następującej, nakłaniając równocześnie czytelnika — a częsty to i dydaktycznie niezmiernie cenny zabieg — do przeprowadzania porównań ewolucji gatunków, ich odmian i różnorodnych form synkretycznych w obrębie wydzielonych segmentów chronologicznych. Unika dzięki temu interpretacyjnych dysonansów i buduje harmonijny układ „izmów" młodopolskich, pokazując jak kształtował się on w poezji, dramacie i prozie, jakim przeobrażeniom ulegał.

Fazy rozwojowe epoki poddawane są zatem ocenom kilkakrotnie, ocenom uwzględniającym innowacyjność i konwencjonalizację sztuki słowa, formułowanym w sposób wyważony, w powiązaniu ze zmieniającymi się kontekstami historycznymi i społeczno-politycznymi. Synteza uzyskuje pożądaną wielowymiarowość oglądu epoki i skutecznie broni się przed naciskiem tak trudnych do przezwyciężenia uschematyzowań. Wreszcie znaczna liczba odsyłaczy narracyjnych do odpowiednich sekwencji wykładu wzmacnia dodatkowo jego spoistość i — co szczególnie istotne — nakłania czytelnika do ponownej lektury.

Zaprasza do niej i styl. Pisarstwo Podrazy-Kwiatkowskiej — godne z tego punktu widzenia osobnego studium — ujmuje, najogólniej mówiąc, zarówno ładem dyskursu naukowego, jak też obrazowością i prostotą wypowiedzi. Funkcjonalne i poznawczo inspirujące porównania, sugestywne, raz subtelnie, to znów dobitnie, ale zawsze przekonywająco kreślone oceny łączą się w nim z rygoryzmem terminologicznym i klarownością opisu czy mikroanalizy. Operacje definicyjne, przejrzyste i lakoniczne, sąsiadują ze zdaniami opisowymi o frazach rozbudowanych, w których częściej występują porównania, antytezy i antonimy, czasami tylko — zwroty z delikatnym nalotem metaforycznym. Inwencja i kunszt stylistyczny ani na chwilę nie zamazują konturów charakteryzowanych zjawisk. Przeciwnie: ożywiają obraz epoki.

Historia literatury Młodej Polski staje się pasjonującą opowieścią o dynamicznej „akcji", wypełnioną mimo niezbędnej selekcji bogatym materiałem faktograficznym, funkcjonalnie rozplanowanym i doskonale ilustrującym wszystkie właściwości i osobliwości okresu, materiałem, któremu wartości przydają liczne, po mistrzowsku wmontowane w relację mozaiki cytatów z utworów bądź wypowiedzi krytycznoliterackich.

Autorka eksponuje tak znamienną dla tej epoki, wszechobecną dążność do przemian i utrzymania ciągłości. Demonstruje napięcie pomiędzy nowatorstwem i wyborami tradycji rodzimej, napięcie, mające swe źródło w poszukiwaniach równowagi między charakterystycznym dla modernizmu europejskiego synkretyzmem kulturowym i naturalnym dążeniem do zachowania tożsamości narodowej w zmieniającej się gwałtownie sytuacji cywilizacyjnej. I na to zwraca ustawicznie uwagę czytelnika, burząc jego przyrodzoną skłonność do gromadzenia wiedzy gotowej, wciąż unieruchamianej przez spetryfikowane style odbioru dzieł oraz ustalone niegdyś hierarchie wartości.

Takiemu też celowi służy między innymi to, że w *Literaturze Młodej Polski* silniejsze światło skierowane zostało na utwory literackie pozostające jeszcze do niedawna w cieniu kanonicznych tablic lektur, na utwory u progu naszego stulecia nie zauważone, we wcześniejszych opracowaniach albo nieobecne, albo usytuowane na ich obrzeżach, a reprezentatywne — jak dowiodły rozprawy z ostatnich lat kilkunastu — dla nurtów nowatorsko-awangardowych lat 1907–1914. Osobnych, szerszych omówień doczekały się na przykład: *Dobrodziej złodziei* Karola Irzykowskiego i Henryka Mohorta, *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazilissa Teofanu* Tadeusza Micińskiego, *Ofiara królewny* Jana Lemańskiego, *Stara Ziemia* Jerzego Żuławskiego, *Płomienie* i *Sam wśród ludzi* Stanisława Brzozowskiego oraz *Historie maniaków* Romana Jaworskiego (pisarza, który — dopowiedzmy — wyszedł po upływie dziesięcioleci z czytelniczego i historycznoliterackiego niebytu i zajmuje dzisiaj znaczącą pozycję w kręgu twórców tego pokolenia, czego dodatkowym potwierdzeniem jest nota bio-bibliograficzna). Często też na kartach syntezy pojawia się Zofia Nałkowska, Juliusz Kaden-Bandrowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, którzy w różnym zakresie uczestniczyli w życiu literackim tuż przed i w czasie Wielkiej Wojny.

Na zakończenie nasuwa się jedna wątpliwość, dotycząca impresjonizmu. Przewija się on w kursowej relacji chyba nieco zbyt migotliwie: w całostce o liryce Kazimierza Przerwy-Tetmajera (s. 54–55) i gdy mowa o typach dyskursu krytycznoliterackiego (s. 288–289). Tymczasem ów zespół tendencji artystycznych, choć nie tak wyrazisty jak symbolizm czy ekspresjonizm, ujawnił się jednak na przełomie XIX i XX wieku — ze zmiennym wprawdzie nasileniem — w wymiarze szerszym. Wskazać to można w prozie — zwłaszcza u sprzymierzeńców naturalizmu, skąd technika impresjonistyczna bierze swe początki; u Stefana Żeromskiego, Wacława Sieroszewskiego, Władysława Reymonta i Henryka Zbierzchowskiego, ale także w rozmaitych uwikłaniach u Wacława Berenta — w wierszach Maryli Wolskiej, Kazimiery Zawistowskiej czy Edwarda Leszczyńskiego; wreszcie — w pewnej mierze również w poetycko-symbolicznej odmianie

dramatu.[6] Trudno zapewne wyodrębnić w sposób nie budzący wątpliwości wiązkę cech dla impresjonizmu konstytutywnych. Ten rodzaj artystycznej percepcji świata zewnętrznego i pejzażu mentalnego wchodził bowiem w różnorakie związki z innymi prądami literackimi. Sytuował się na ich pograniczu lub też bywał ich fakultatywnym komponentem, współtworzącym artystyczny i światopoglądowy wizerunek epoki.
Ten zrekonstruowany przez autorkę — z wyjątkowym pietyzmem filologicznym i dbałością o satysfakcję czytelnika — obraz jest i — można zasadnie przypuszczać — pozostanie na długo oryginalną i nowatorską pozycją w dziejach polskiej syntezy historycznoliterackiej.

Tomasz Lewandowski

I co dalej?
(z mową pozornie zależną)

Historyków i teoretyków literatury — a w tym gronie szczególnie badaczy stylu, mniej zaś zapewne wersologów — prześladuje i stale gnębi myśl o tym, że ich dociekania i wywody nigdy nie są tak ścisłe i precyzyjne (by zrymować: nigdy nie osiągają oczekiwanej głębi) jak powinny byłyby być. Zazwyczaj wszystkim wydaje się, że prace językoznawców znajdują się o wiele bliżej ideału logicznego myślenia i logiczno-matematycznego zapisu wyników tego dedukcyjnego procesu. Wszyscy przecież wiemy, że w stylistyce wyodrębniły się dwie gałęzie badawcze: 1) stylistyka literacka; 2) stylistyka lingwistyczna (notabene, mająca od roku 1992 własne czasopismo PAN-owskie „Stylistyka", wydawane przez opolską WSP) — które odzwierciedlają nie tylko rozmaitość analizowanego materiału (stylistyków–lingwistów interesują zarówno teksty nieliterackie, jak i literackie, gdy ich koledzy — jeśli tylko nie wchodzą w paradę socjolingwistom — ograniczają się przede wszystkim do dzieł artystycznych), ale także odmienność metod analitycznych, przy niemym założeniu, że stylistyka lingwistyczna może dać sądy o większej sprawdzalności oraz trwałości.
Wojciech Tomasik — autor dobrze przyjętych książek: *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej* (Wrocław 1988) oraz *Słowo o socrealizmie. Szkice* (Bydgoszcz 1991) — leje miód w serca

[6] Por. M. Głowiński *Impresjonizm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992.

dramatu.[6] Trudno zapewne wyodrębnić w sposób nie budzący wątpliwości wiązkę cech dla impresjonizmu konstytutywnych. Ten rodzaj artystycznej percepcji świata zewnętrznego i pejzażu mentalnego wchodził bowiem w różnorakie związki z innymi prądami literackimi. Sytuował się na ich pograniczu lub też bywał ich fakultatywnym komponentem, współtworzącym artystyczny i światopoglądowy wizerunek epoki.
Ten zrekonstruowany przez autorkę — z wyjątkowym pietyzmem filologicznym i dbałością o satysfakcję czytelnika — obraz jest i — można zasadnie przypuszczać — pozostanie na długo oryginalną i nowatorską pozycją w dziejach polskiej syntezy historycznoliterackiej.

Tomasz Lewandowski

I co dalej?
(z mową pozornie zależną)

Historyków i teoretyków literatury — a w tym gronie szczególnie badaczy stylu, mniej zaś zapewne wersologów — prześladuje i stale gnębi myśl o tym, że ich dociekania i wywody nigdy nie są tak ścisłe i precyzyjne (by zrymować: nigdy nie osiągają oczekiwanej głębi) jak powinny byłyby być. Zazwyczaj wszystkim wydaje się, że prace językoznawców znajdują się o wiele bliżej ideału logicznego myślenia i logiczno-matematycznego zapisu wyników tego dedukcyjnego procesu. Wszyscy przecież wiemy, że w stylistyce wyodrębniły się dwie gałęzie badawcze: 1) stylistyka literacka; 2) stylistyka lingwistyczna (notabene, mająca od roku 1992 własne czasopismo PAN-owskie „Stylistyka", wydawane przez opolską WSP) — które odzwierciedlają nie tylko rozmaitość analizowanego materiału (stylistyków–lingwistów interesują zarówno teksty nieliterackie, jak i literackie, gdy ich koledzy — jeśli tylko nie wchodzą w paradę socjolingwistom — ograniczają się przede wszystkim do dzieł artystycznych), ale także odmienność metod analitycznych, przy niemym założeniu, że stylistyka lingwistyczna może dać sądy o większej sprawdzalności oraz trwałości.
Wojciech Tomasik — autor dobrze przyjętych książek: *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej* (Wrocław 1988) oraz *Słowo o socrealizmie. Szkice* (Bydgoszcz 1991) — leje miód w serca

[6] Por. M. Głowiński *Impresjonizm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992.

zakompleksiałych (chociaż niektórzy słynni są z pychy... metodologicznej) historyków literatury, a wśród nich przede wszystkim badaczy stylu beletrystyki, gdy pisze w swojej najnowszej rozprawie[1]:

Jak wiadomo, nie udało się dotąd nikomu wyodrębnić gramatycznej kategorii przytoczeń. Spektakularny wydaje się tu przypadek mowy zależnej. Podejmowane od stu lat próby gramatycznego zdefiniowania tego zjawiska nie przyniosły dotąd oczekiwanych rezultatów. [...] Istotnie — gdy stoi się na gruncie naśladowczej (mimetycznej) teorii przytoczeń, granice mowy pozornie zależnej wydawać się muszą rozmyte. Aby wyodrębnić to zjawisko trzeba bowiem przyjąć, że może je charakteryzować — z jednej strony — formalna różnorodność, z drugiej — wielofunkcyjność tej samej formy. [...] Jako fundamentalną przesłankę w opisie przytoczeń wypada zatem przyjąć tę, jakiej Meir Sternberg nadał miano „Zasady Proteusza": „w różnych kontekstach — zarówno w ramach przytoczeniowych, jak i w otoczeniach nieprzytoczeniowych — ta sama forma może spełniać różne funkcje, a różne formy — tę samą funkcję" [s. 126–127].

Przypomnijmy sobie, że językoznawcy (między innymi) od dawna trudzą się z jednoznacznym zdefiniowaniem pojęcia i funkcjonowania metafory: napisano już całą bibliotekę o tej figurze stylistycznej — bez przekonywających (wszystkich) rezultatów. Chodzi mi o to, że dziś każdy z „metaforologów" ma wolny wybór w sięganiu po rozliczne teorie metafory, gdyż żadna z nich nie stała się (czy: ostała się) jedyną bądź też dominującą. Okazuje się z książki Tomasika — o czym mało kto mógł nawet pomyśleć dotychczas! — że podobnie ma się rzecz z kategorią mowy pozornie zależnej. Nie tylko wiele tu różnych nazw tego samego zjawiska (po polsku: „monolog o narzuconej strukturze opowiadania", „monolog pośredni", „monolog myślany w trzeciej osobie", „mowa myślana", „mowa przeżywana", „reprodukcja pośrednia niezależna" — s. 11), ale także dużo sprzecznych metodologii badań zjawiska i fundamentalnych dyferencjacji. Wedle Tomasika wyodrębniają się dziś dwie szkoły badania mowy pozornie zależnej: 1) opcja jednogłosowości, 2) opcja dwugłosowości. Zależnie od przyjętej opcji gramatycy twierdzą, że przemawia li tylko narrator, albo też, że nakłada się tu na mowę narratora mowa bohatera. Teorię jednogłosowości mowy pozornie zależnej wiąże Tomasik ze stanowiskiem Charlesa Bally'ego i amerykańskiej uczonej Ann Banfield, natomiast patronem teorii dwugłosowości jest badacz niemiecki Theodor Kalepky, a nieco później — Bachtin (Wołoszynow). Sam autor omawianej rozprawy jest zwolennikiem opcji jednogłosowości mowy pozornie zależnej (i tu nie zgadza się ze swoim mistrzem, Michałem Głowińskim, który wybrał stronę Bachtina).
Tomasik bardzo szczegółowo przedstawia stuletnie boje (zaczęło się

[1] W. Tomasik *Od Bally'ego do Banfield (i dalej). Sześć rozpraw o „mowie pozornie zależnej"*, Bydgoszcz 1992, Wydawnictwo Uczelniane WSP w Bydgoszczy. W pracy bibliografia prac o mowie pozornie zależnej.

wszystko w roku 1872, gdy Otto Behaghel ogłosił artykuł poświęcony zjawisku nazwanym *bericht*, czyli relacji, „jaką prowadzi się w oparciu o treść cudzej wypowiedzi" — s. 151) językoznawców dotyczące problemu: czy mowa pozornie zależna ma jakiekolwiek wyznaczniki gramatyczne (zaimki, system czasów gramatycznych, tryby czasownika). Jest to bardza zajmująca relacja — i, o ile mogę sądzić, kompetentna — gdyż kolejni uczeni przytaczają — jak armaty — argumenty nie do obalenia, które jednak w świetle krytyki okazują się zawodne i nie oparte na faktach językowych. Nie tu miejsce na streszczanie tych streszczeń. Mogę jedynie podzielić się uwagą, że językoznawcy stale mają kłopoty ze strukturami ponadsłownymi. Żywa mowa (a także mowa literacka, czyli świąteczne użycie języka) jest tak bogata, że trudno ją zagnać i nagiąć do lingwistycznych formuł albo dybów. Notabene metafora także nie ogranicza się do jednego słowa (pojawia się w kontekście zdaniowym), stąd nieuchwytność jej genezy i sensów. Autor omawianej książki — zmierzając ku rozwiązaniom pozytywnym problemu mowy pozornie zależnej — odwołuje się do trybu „nieświadka" (*preizkazano nakłonenie* — auditivus, imperceptivus), znanego językowi bułgarskiemu. Rozpoznajemy sprawę na przykładzie z *Nocy i dni*: zdanie z tej powieści Dąbrowskiej dotyczące lektury Przybyszewskiego („Nie, pani Barbara nie czytała ani jednej rzeczy tego autora") można po bułgarsku oddać na dwa różne sposoby:

Jeśli założy się, iż zdanie pochodzi od narratora, tłumaczenie będzie miało formę: „Ne, gospoża Barbara ne e czeła nito edno weszto na tozi awtor"; jeśli natomiast uzna się, że zdanie odtwarza odpowiedź pani Barbary, będzie ono wyglądać: „Ne, gospoża Barbara ne czeła nito edno weszto na tozi awtor" [s. 112].

Odwoływanie się do trybu „nieświadka" (*ne czeła* kontra *ne e czeła*), gdzie *ne czeła* oznacza „podobno nie czytała" — jest pewną „asekuracją mówiącego, która zabezpiecza go przed konsekwencjami, jakie mógłby ponosić w następstwie swej wypowiedzi" (s. 113). Wedle Tomasika, cytowane zdanie Dąbrowskiej jest wypowiedzią nie bohaterki, ale narratora, w której nie bierze on „pełnej odpowiedzialności za słowa" (s. 144). Ta kategoria odpowiedzialności staje się w tej rozprawie „ważnym parametrem każdej wypowiedzi; w procesie komunikowania się stopień tej «odpowiedzialności» musi być przez nadawcę sygnalizowany i przez odbiorcę właściwie oszacowany" (s. 144). Stąd też mowa pozornie zależna „jest środkiem modalizowania wypowiedzi. Pozwala ona zaznaczyć dystans między przekonaniami mówiącego a treścią wygłaszanych sądów" (s. 144).

Czy teoria Tomasika rozstrzyga wszystkie wątpliwości, jakie niesie ze sobą pojęcie mowy pozornie zależnej? Nie wiem! Wiadomo bowiem, że

odwołując się do kategorii odpowiedzialności wszedł Tomasik w te rejony badań lingwistycznych, w które mało kto się zapuszcza. Należy poczekać na kontrataki innych językoznawców, a także zwolenników tezy o dwugłosowości mowy pozornie zależnej. Teoria Tomasika wywołać może wstrząs wśród leksykografów, gdyż korzysta z przesłanki o adwerbalizacji czasownika, czyli o funkcjonalnej zamianie czasowników na przysłówki.

Dla literaturoznawców ma Tomasik także pewną niespodziankę. Otóż kategoria Bally'ego *le style indirect libre* przylega ściśle do stylu wypowiedzi Flauberta i młodego Zoli, nie dotyczy zaś „maniery" stylu późnego Zoli. A właśnie styl późnego Zoli naśladuje w Polsce i Żeromski, i Kaden-Bandrowski. Tak więc jedna i ta sama formuła mowy pozornie zależnej (np. późny Zola) jest inaczej — negatywnie — oceniana przez Bally'ego, a inaczej — w wydaniu Żeromskiego — przez Wóycickiego czy Adamczewskiego. To, co we Francji było „manierą" — stało się w naszej literaturze pewnym wzorcem, stylem Żeromskiego, bądź (według antagonistów pisarstwa autora *Popiołów*) żeromszczyzną, do której odwołują się epigoni (szkoła Żeromskiego). Nie wiemy, czy w dalszym ciągu „późny" Zola jest źle widziany przez historyków literatury francuskiej: pewnie opinie są podzielone. Styl zaś Żeromskiego od początku miał swoich zwolenników i przeciwników. To samo można powiedzieć i o stylu Berenta.

W związku z tym, że Tomasik reprezentuje stylistykę lingwistyczną, dziwne jest to, że nie powołuje się na analizy stylu Berenta przeprowadzone przez Peera Hultberga, lingwistę duńskiego. Stąd literaturoznawca nie może się dowiedzieć, czy Hultberg ma rację, gdy propaguje termin *oratio recta* (wysunięty przez J. Brøenduma-Nielsena) na określenie sposobu oddawania mowy (a nie myśli) w *le style indirect libre*[2]. Analizy Hultberga zmierzają w kierunku powiązania techniki mowy pozornie zależnej z różnymi sposobami wprowadzania do tekstu literackiego monologu wewnętrznego. Wydaje się, że kategoria odpowiedzialności, którą proponuje jako jeden z wyróżników mowy pozornie zależnej Tomasik nie wiele może nam pomóc właśnie w opisie stylu monologu wewnętrznego bądź strumienia świadomości. Raz bowiem mówi się o monologu Molly (w *Ulissesie*), że jest realistycznym przekazem emocjonalnej wypowiedzi bohaterki, innym razem twierdzi się, że w tego rodzaju wypowiedzi nigdy nie wiadomo, co jest prawdą, a co zmyśleniem (słynny problem joysologiczny: „Ilu kochanków miała Molly?"). Tak więc — na moje wyczucie — kategoria odpowiedzialności

[2] P. Hultberg *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*, przeł. I. Sieradzki, Wrocław 1969, s. 132–133.

mogłaby mieć zastosowanie w mikrokosmosie tekstualnym (zdanie, akapit, paragraf), trudniej natomiast byłoby o jej odniesienie do makrokosmosu dzieła (cała powieść, cały rozbudowany monolog Molly). Może się mylę, ale myślę, że suma modalności poszczególnych zdań Molly (żona Blooma w każdym z nich mówi swoją subiektywną prawdę życia kobiety przełomu XIX i XX w.) nie równa się podsumowaniom i interpretacjom całego jej monologu. Nie wiem też, czy nie żądam od Tomasika za dużo: językoznawcy rzadko zapuszczają się w regiony oznaczane słowami akapit, rozdział, całość tekstu.

I co dalej będzie z mową pozornie zależną? Wydaje się, że w dobie postmodernizmu kwestia: „kto tu mówi?" staje się bardzo istotną sprawą interpretacyjną. Są takie książki współczesne, gdzie wszelkie wyróżnienia czcionek, wszelkie rodzaje przypisów autorskich mają za zadanie wywieść czytelnika w pole (przykład: J. Kosińskiego *Pustelnik z 69 ulicy*). Postmodernizm w prozie rzuca wyzwanie badaczom stylu: „kto tu istotnie mówi?" Częstokroć nie mówi przecież ani bohater, ani narrator, ani bohater wraz z narratorem: cały czas przemawia do nas autor w różnych przebraniach i maskach. Maskach złożonych czy wykonanych z cytacji i centonów cytacji.

Jerzy Paszek

klasyfikacji zawierającą opozycję między dwoma skrajnymi punktami, od silnego ujednolicenia (na bazie języka, kryteriów etnicznych lub religijnych, czyli hipertrofii zasady *ethnos*) aż do szerokiego uwzględnienia podziałów społecznych (zasada *demos*).

Patrick Sériot
przełożyła Anna Dutka

Dyskurs na temat języka: Stalin przeciwko marryzmowi

Zdefiniowanie języka jest zadaniem lingwistyki, jeśli jednak spojrzeć na język jako na system symboliczny stanowiący podstawę zbiorowej tożsamości, to problem ten nabiera charakteru politycznego i może okazać się, że w danym okresie jakiś sposób mówienia o języku jest akceptowany, a inny — nie. Wtedy z rozmaitych tekstów dotyczących języka (niekoniecznie teoretycznych) można starać się wyłonić kategorie (często nie formułowane *explicite*, na co zwracał uwagę M. Foucault), w jakich się o nim mówi i ukazać, jakie cechy się mu przypisuje w danych warunkach historycznych. Jest to szczególnie istotne w państwie takim jak ZSRR, gdzie z jednej strony powstawały nowatorskie teorie językoznawcze, a z drugiej — właśnie koncepcje dotyczące języka bywały przyczyną prześladowań.

Można więc przyjąć perspektywę tzw. francuskiej szkoły analizy dyskursu.[1] Zajmuje się ona badaniem tekstów związanych z szeroko rozumianymi instytucjami, determinującymi wypowiedzi np. co do typu treści, jakie należy bądź musi się powiedzieć, jak też co do warunków wypowiadania wiążących się z pewnym „źródłem": miejscem w przestrzeni dyskursywnej, które może być zajęte kolejno przez różnych wypowiadających[2].

Pragnę krótko przedstawić interpretację słynnego artykułu Stalina[3], jaką proponuje slawista i rusycysta Patrick Sériot (z Uniwersytetu

[1] Jej historię i problematykę przedstawia np. D. Maingueneau w pracy *L'analyse du discours, Introduction aux lectures de l'archive*, Paris 1991.

[2] Jest to więc koncepcja nie odwołująca się do pojęcia intencji i do podmiotu definiowanego przez subiektywność, jak ma to miejsce w pragmatyce. Por. D. Maingueneau, op. cit., s. 17–18.

[3] J. W. Stalin *W sprawie marksizmu w językoznawstwie*, „Nowe Drogi" 1950 nr 3 (21).

w Lozannie), językoznawca mający w swym dorobku np. analizy radzieckiego dyskursu politycznego[4], a obecnie prowadzący badania dotyczące epistemologii porównawczej dyskursu.

Autor ten rozumie dyskurs jako wypowiedzi i ciągi wypowiedzi związane ze szczególnymi warunkami ich wytworzenia i interpretacji. Gdy dotyczą one języka, mowa będzie o „dyskursie na temat języka" (*discours dur la langue*). W danej epoce mogą się one wiązać z różnymi przekonaniami, z różnymi „miejscami" bądź „źródłami" (w podanym wyżej rozumieniu). W tej perspektywie Sériot sytuuje polemikę Stalina z marryzmem[5]. Ujęcie dyskursywne ma zapobiec arbitralnemu decydowaniu, jakie aspekty tekstów wiązać można z lingwistyką, a jakie wykraczają poza jej zakres. Dodać należy, że w tekstach różnego typu koncepcje języka ogólnonarodowego mogą być rozmaite, a relacje między nimi i ich periodyzacja czekają na wyczerpujący opis. Podkreślmy też, że chodzi wyłącznie o pewne aspekty koncepcji języka zawarte w tekstach i one właśnie, a nie ich autorzy, są przedmiotem zainteresowania. W szczególności nie chodzi o przeciwstawianie kompetencji językoznawczych N. Marra i J. Stalina ani o problem atrybucji tekstu sygnowanego nazwiskiem tego ostatniego.

By zrozumieć istotę sporu, trzeba sięgnąć do lat dwudziestych i przypomnieć, że dla Związku Radzieckiego, który odziedziczył skomplikowaną sytuację etniczną i językową, kluczowym problemem było stworzenie systemu porozumiewania się. Pojawiło się zatem zagadnienie zmian językowych w kontekście przemian społecznych.

N. Marr zaproponował koncepcję języka jako nadbudowy. Wynika z niej, że: a) etapy języka następują po sobie jako odbicie zmian formacji społeczno-ekonomicznych; b) nie ma rodzin językowych, tylko kolejne stadia rozwojowe, przez które w sposób konieczny przechodzą wszystkie języki; c) na danym etapie języki ewoluują przez krzyżowanie się; d) ponieważ nadbudowa ma charakter klasowy, język też ma charakter klasowy; e) nie ma odpowiedniości między językiem i narodem, gdyż istnieje wiele klas społecznych.

Mówienie o języku w tych kategoriach odpowiadało problemom państwa wielonarodowego, mającego przezwyciężyć konflikty językowe, jak też wizji społeczeństwa bezklasowego, bez różnic językowych — zjednoczonej kiedyś ludzkości. Do uniwersalnego języka doprowadzić miało krzyżowanie języków istniejących, a zadanie lingwistów polegać miało

[4] P. Sériot *Analyse du discours politique soviétique*, Paris 1985.

[5] P. Sériot *Propositions pour une écriture de l'histoire de la linguistique soviétique: la notion de „discours sur la langue"*, „Essais sur le discours soviétique, russe... et autres discours slaves" 1989–1990 nr 9.

na kierowaniu rozwojem mowy.[6] Proces ten można bowiem na przykład przyspieszyć.

Definitywną postać marryzm przybrał w latach 1930–1940, a więc głównie po śmierci Marra (1934), za sprawą uczniów, zwłaszcza I. I. Mieszczaninowa. Rozwijał on teorię stadialności, która przyjmowała, że struktura składniowa zdania jest odbiciem pewnego typu myśli, stanowiącego z kolei odbicie struktury społeczno-ekonomicznej.

Tymczasem od 1924 r. podejmowano działania administracyjne wynikające z konstytucji, która gwarantowała publikowanie wszystkich oficjalnych dokumentów w oficjalnych językach republik. Za takie uznawano języki, którymi mówiły najliczniejsze narodowości żyjące w danej republice. Zabiegi zmierzające do ich ustalenia były niekiedy całkowicie arbitralne, miały jednak pewną stałą cechę: opierały się na myśleniu w kategoriach nieciągłych. Na przykład dawny Turkiestan podzielono na pięć republik, a z kontinuum dialektów utworzono języki oficjalne na podstawie wariantów najbardziej od niego odległych; w Gruzji oficjalnym językiem staje się gruziński, a inne, jak abchaski, mają status niższy, ponieważ Abchazja ma inny status niż Gruzja. Podstawą była tu stalinowska definicja narodu z 1913 r.: naród to „wytworzona historycznie trwała wspólnota ludzi, powstała na gruncie wspólnoty języka, kultury, życia ekonomicznego i układu psychicznego przejawiającego się we wspólnocie kultury"[7]. Mamy tu kategorię zamkniętą, trudną do pogodzenia z koncepcją zlania się języków i narodów w przyszłości. Sprzeczność ta będzie narastać i artykuł Stalina traktować można jako swego rodzaju stanowisko pośrednie.

W latach dwudziestych rysują się zatem w polityce językowej dwie koncepcje nie do pogodzenia: języków jako kategorii nieciągłych, tak jak narody (wtedy walczą ze sobą nie upodabniając się), bądź przeciwnie, ciągłych (wtedy mogą się mieszać).

Moment zwrotny nastąpił z końcem lat trzydziestych. Z jednej strony Mieszczaninow rozwija koncepcję stadialności, z drugiej — konstytucja (1936) wysuwa pojęcie państwa całego narodu. Kluczowym problemem staje się polityka narodowościowa i jej ideologiczne uzasadnienie. Zagrożenie ze strony hitlerowskich Niemiec odsuwa myśl o międzynarodowym komunizmie. Następuje druga faza alfabetyzacji (dwujęzyczność rosyjsko-narodowościowa; rosyjski staje się obowiązkowy w szkole od 1938 r.; zmiana alfabetu na cyrylicę w językach stosujących

[6] P. Sériot *Et ils n'auront qu'une seule langue (Eléments pour une typologie des projets de langue universelle du communisme en URSS)*, „Essais sur le discours..." 1988 nr 8.

[7] J. W. Stalin *Marksizm a kwestia narodowa*, w: *Dzieła*, t. 2, Warszawa 1948, s. 303.

pisownię łacińską), potem wojna, w czasie której narody ZSRR mają się jednoczyć w oparciu o język rosyjski. Ideologicznie dozwolone staje się badanie rosyjskiej tradycji przedrewolucyjnej. Pisarze (np. Gorki) odwołują się do języka ludu. W tej sytuacji marryzm, odrzucający relacje genetyczne między językami i głoszący, że język jest determinowany przez strukturę społeczną, proponował koncepcję nie dostosowaną do nowego celu: zjednoczenia obywateli radzieckich w oparciu o rosyjską naukę i język. Nie był też w stanie sprostać zadaniu upowszechniania języka rosyjskiego na szeroką skalę, co było jednym z głównych celów polityki powojennej i wymagało sprecyzowania relacji między rosyjskim i innymi językami ZSRR.

Stalin zabiera głos wysuwając teorię jednorodnej grupy językowej. Zbieżne jest to z konstytucją mówiącą o jednorodnym społeczeństwie radzieckim. Oto tezy Stalina: a) język nie jest nadbudową; b) język nie jest zjawiskiem klasowym, bo może służyć zarówno burżuazji, jak i proletariatowi; c) po rewolucji społecznej język nie ulega rewolucyjnym zmianom; d) jest on środkiem porozumiewania się całego społeczeństwa, a nie jednej klasy; e) głównym zadaniem językoznawstwa jest badanie wewnętrznych praw rozwoju języka. Stalin odróżnia wolno zmieniające się reguły gramatyczne od słownictwa, bardziej podatnego na wpływy rzeczywistości pozajęzykowej. Pozwala to objaśnić, że język rosyjski się zmienił, choć nie było w nim przewrotu rewolucyjnego, jak też uzasadnić napływ słów rosyjskich do języków poszczególnych narodowości, nie zagrażający ich tożsamości.

Polityka językowa zyskuje nowe uzasadnienie: Stalin odrzuca ideę mieszania się języków i mówi o zwycięstwie jednego języka nad drugim, podając jako przykład języka zwycięskiego — rosyjski. W ten sposób można argumentować na rzecz jego dominacji w ZSRR. Podstawą jest tu teza „językoznawstwa marksistowskiego" o tym, że stopień rozwoju języków jest różny i zależy od kultury danego ludu, zawsze uwarunkowanej historycznie. Uprzywilejowane miejsce zajął rosyjski — jako bogaty (pod względem leksykalnym i stylistycznym) i potężny. „Postęp" i „doskonalenie" dotyczyły zwłaszcza jego słownictwa, którego szczególna rola wynikać miała stąd, że odzwierciedla ono stan świata pozajęzykowego, „rzeczywistości obiektywnej", gdzie stale pojawiają się nowe przedmioty wymagające adekwatnej nazwy. I właśnie za sprawą słownictwa (zapożyczeń) rosyjski przenika do innych języków, zwłaszcza gdy znikła przeszkoda w postaci różnych alfabetów. Jest to istotny moment w radzieckiej polityce językowej: gdy się przyjęło, że język ma dostarczać nazw dla przedmiotów danych i powiązanych niezależnie od języka, a językiem najdoskonalszym jest rosyjski, to do innych języków wprowadzać się będzie zapożyczenia leksykalne,

nieodmiennie przedstawiając to jako „wzbogacenie".[8] Nie chodziło przy tym tylko o terminy naukowe i techniczne: dążono do stworzenia wspólnego zasobu „internacjonalizmów socjalistycznych", który by odpowiadał wspólnej strukturze społecznej narodów ZSRR[9]. Granica nasycenia rusycyzmami nie istniała: liczba zapożyczeń mogła znacznie przekroczyć liczbę słów danego języka.

Rozprzestrzenianie się rosyjskiego przedstawiano jako proces naturalny, który należy wspierać. Przypominająca wiek XIX wizja języka jako pewnego organizmu[10] stanowiła punkt odniesienia równie trwały co teza o języku–narzędziu używanym przez podmioty–jednostki od niego niezależne[11]. Obie zakładają możliwość oddziaływania na język z zewnątrz, a lingwiści mają aktywnie uczestniczyć w modyfikowaniu i upowszechnianiu rosyjskiego, który pełni funkcję przede wszystkim ideologiczną. Chodzi głównie o definiowanie norm języka ogólnonarodowego.

Do stalinowskiej koncepcji języka i narodu nawiązywano przez wiele dziesięcioleci. Stwierdzenie, że język powstał jako ogólnonarodowy, jeden dla całego społeczeństwa i wspólny dla wszystkich jego członków[12] miało istotne konsekwencje. Na przykład powołująca się na nie radziecka socjolingwistyka, która przyjęła koncepcję społeczeństwa złożonego z grup nieantagonistycznych, wykluczyła z pola zainteresowania językowe przejawy zróżnicowania społecznego (żargony, języki tajne) i zajęła się tylko językiem ogólnonarodowym, który miał stać się jedynym środkiem porozumiewania[13].

Wszystko koncentruje się na upowszechnianiu reguł poprawnego mówienia. Choć nie wiąże się to bezpośrednio z dyskutowanym tu artykułem Stalina, trudno pominąć kluczowe pytanie o datę ich krystalizacji. Okazuje się[14], że są to lata 1930–1940, a więc okres czystek i promocji nowych kadr całkowicie oddanych Stalinowi. To ich mówienie, prze-

[8] P. Sériot *L'un et le multiple: l'objet-langue dans la politique linguistique soviétique*, w: *Etats de langue* (Encyclopédie Diderot), Paris 1986.

[9] „Język rejestruje i utrwala w słowach i w zestawieniach słów, w zdaniach wyniki pracy..." (Stalin *W sprawie marksizmu...*, op. cit., s. 12).

[10] Język się „rodzi", „rozwija" i „umiera" (tamże, s. 12).

[11] Przypomnijmy dla kontrastu E. Benveniste'a, według którego człowiek staje się podmiotem w mowie i dzięki mowie (*Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris 1966, s. 259).

[12] Stalin *W sprawie marksizmu...*, op. cit., s. 3.

[13] Dla Stalina dialekty i żargony, pozbawione wszelkiej samodzielności językowej, są skazane na wegetację (tamże, s. 7).

[14] K. S. Gorbaczewicz, cyt. w: P. Sériot *La sociolinguistique soviétique est-elle „néo-marriste"? (contribution à une études des idéologies linguistiques en URSS)*, „Archives et documents de la SHESL" 1982 nr 2, s. 79.

siąknięte ideologią, staje się wzorcem. Ustalanie norm na tej podstawie jest formą ukrycia politycznego aspektu nauczania szerokich warstw społeczeństwa, jak „mówić poprawnie". Chodzi bowiem nie o normy języka, lecz DYSKURSU, które pozwalają na reprodukowanie modelu, a zatem dają dostęp do kierowniczych stanowisk i umożliwiają awans społeczny[15]. Jak każda ideologia, także i radziecki język polityki przedstawia swój stosunek do rzeczywistości jako uniwersalny i naturalny, ukrywając, że funkcja referencjalna zależy od warunków wytwarzania dyskursu. Takie spojrzenie umożliwia opis nie w kategoriach kłamstwa i manipulacji, lecz w kategoriach funkcjonowania danego dyskursu w danym społeczeństwie[16].

Wracając do marryzmu warto odnotować, że w Polsce to on napawał obawą przed ekspansją rosyjskiego: „Ludzi myślących przerażało, że językiem pierwszego kraju socjalistycznego był język rosyjski — co więc nas będzie czekać — gdy wejdziemy do tej formacji?"[17] Z tego względu artykuł Stalina został przyjęty z ulgą.

Stalinizm w językoznawstwie jest dla Sériota swoistym powrotem do koncepcji wywodzących się z romantyzmu (Humboldta i Herdera). Wystąpienie Stalina przeciw marryzmowi można widzieć jako moment, w którym sankcjonuje się mówienie o języku jako o kategorii nieciągłej, ściśle powiązanej z pojęciem narodu, co odpowiadało konkretnym potrzebom historyczno-ideologicznym, wyrażanym zresztą już wcześniej. Wizje języka wiążące się z nazwiskiem Marra i Stalina są przedstawione w niniejszym artykule jako przeciwstawne, można jednak znaleźć ich wspólny mianownik: negują one mianowicie specyfikę języka polegającą na tym, że istnieją w nim jedynie różnice: F. de Saussure wprowadził tu pojęcie wartości językowej[18]. Szczegółowy wywód na ten temat wykracza jednak poza ramy omawianej problematyki.

Anna Dutka

[15] P. Sériot *La sociolinguistique*, op. cit., s. 80.

[16] P. Sériot *La langue de bois et son double (Une analyse des analyses du discours politique soviétique)*, „Langage et société" 1986 nr 35, s. 30.

[17] A. Abramowicz *Historia archeologii polskiej. XIX i XX wiek*, Instytut Kultury Materialnej, Warszawa–Łódź 1991, s. 148–149.

[18] F. de Saussure *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa 1991, rozdz. 4.

Od redakcji: *Niniejszy artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na sesji „Spojrzenie na metodologię okresu stalinowskiego w polskiej archeologii" w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego w marcu 1993 r.*

Portrety

Greimas

Algirdas Julien Greimas (babka Mickiewiczówna z domu) urodził się 9 marca 1917 roku w Tule, a zmarł 27 lutego 1992 roku w Paryżu. Po polsku nie mówił, ale miał dużo wspaniałych uczuć dla Polaków, których cenił i którym pomagał jak mógł, włączając w to wystawianie najdziwaczniejszych zaświadczeń pozwalających później na uzyskiwanie stypendiów i wiz.

Był lingwistą, semiotykiem, filozofem, kimś kogo interesowały znaczenia, a raczej sensy, wszelkie możliwe układy znaczące. Interesował go człowiek–podmiot i świat, który go osacza. Tak właśnie powiedział kiedyś w debacie Ricoeurem. Cała problematyka wiedzy o człowieku sprowadza się do odpowiedzi na pytanie, jak ma sobie poradzić człowiek–podmiot w świecie atakujących go znaczeń. I było to powiedziane jakby niechętnie i wstydliwie, gdyż uroczysty i podniosły charakter tych słów musiał drażnić trochę ich autora i wywołać przekorę, cudzysłów, kontrminę człowieka, który poruszając się w głębokich strukturach sensów nie lubił napuszoności i jednoznacznej, jednowymiarowej powagi. Jedna z najciekawszych jego prac jest analizą przepisu na zupę prowansalską, mowa w niej o różnicy pomiędzy informacją a manipulacją i statusach podmiotów w sytuacji przekazywania wiedzy oraz jej związku z realizacją wolnej woli i wyboru — „chcę wiedzieć lub nie", o programach działania ludzkiego tworzących składnię życia człowieka. Ciąg następstw od stanu do zdarzenia modalizowanych jest już to koniecznością, już to możliwością, a także wiedzą i wiarą. Greimas miał sposób mówienia soczysty o sprawach teoretycznie suchych: o aspekcie dokonanym, a raczej o perfektywności twierdził, że jest w stanie „nadgryźć"

rzeczywistość, podczas gdy niedokonaność pozbawiona jest tej możliwości i siły, prześlizgując się nad nią lub tworząc tło dla zdarzeniowych punktów; iteratywność byłaby szczególnym sposobem przejawiania się wielości, zróżnicowaniem istnieniowego tła.
Nadgryzanie rzeczywistości jest „intymnym wymogiem, jaki stawia sobie semiotyk" i równocześnie celem jego dwu podstawowych książek: *Du Sens. Essais sémiotique*, Paryż 1970 i *Du Sens II. Essai sémiotique*, Paryż 1983. Był kimś, kto całe życie poświęcił tropieniu istoty znaczeń. W *O niedoskonałości*, jednej ze swoich ostatnich prac, wyznaje:

Każdy wygląd rzeczy, kształt zewnętrzny jest niedoskonały: ukrywa bowiem jej istotę. Ale to wokół niego tworzy się wola istnienia i konieczność istnienia, co jednak jest już wynaturzeniem sensu. Lecz jednocześnie ten kształt rzeczy jest możliwy, czy zaledwie znośny — tylko wtedy, gdy jawi się nam jako możliwość istnienia.
Znaczy to, że konstytuuje on jednak naszą kondycję ludzką. Ale czy to sprawia, że można go kształtować, udoskonalać? I czy w ostatecznym rachunku ta zasłona dymna może rozedrzeć się chociaż trochę i uchylić rąbka tajemnicy, umożliwić wgląd w życie lub śmierć, którekolwiek z nich? [*De L'imperfection*, Périgeux 1987, s. 13].

Rozdarcie, a może tylko uchylenie zasłony dymnej kryjącej (przedustawną?) strukturę znaczeń było chyba sensem jego życia. Ale była nim również wrażliwość, uczulenie na znaczenia przejawiające się w otaczającej rzeczywistości, a także zwykła radość, przyjaźnie, spotkania, zainteresowanie ludźmi, odpisywanie na listy i nie-bycie profesorem w sytuacjach towarzyskich, a wspaniałym kompanem.

Świat znaczeń i ważność znaczenia to wątek przewodni całego jego dzieła. W *Semantyce strukturalnej* (1966) pisze we wstępie:

Pierwszym spostrzeżeniem dotyczącym znaczenia jest zauważenie jego wielokształtności i wszechobecności. Dziwimy się naiwnie, kiedy zaczynamy zastanawiać się nad sytuacją człowieka, który od rana do wieczora i od zaistnienia w łonie matki aż do śmierci jest dosłownie osaczony przez znaczenia, które go dopadają ze wszystkich stron, przekazy, które ścigają go w każdej chwili i we wszelkich możliwych postaciach. [...] Jakże śmieszne wydają się pretensje pewnych prądów literackich, które budują estetykę non-sensu: jeżeli obecność w pewnej sztuce teatralnej dwu krzeseł, ustawionych jedno koło drugiego, wydaje się Alainowi Robbe-Grillet niebezpieczna, bo mitotwórcza ze względu na swą siłę wyrażenia, to dlatego, że zapomina on, iż obecność jednego tylko krzesła funkcjonuje jako paradygmat lingwistyczny i presuponuje nieobecność, która także — jeżeli nie bardziej — znaczy [*Sémantique Structurale — recherche de méthode*, Paris 1960, s. 8].

Ale żeby sensownie mówić o znaczeniu, trzeba zdać sobie sprawę z wagi tzw. „różnicy znaczącej": „postrzec różnicę to ustalić obecność dwu terminów i istniejącą między nimi relację (tamże, s. 19).
Od tego ustalenia poprzez definicje semu, leksemu i sememu oraz ich klasyfikację czytelnik dochodzi do definicji wypowiedzi jako tajemniczego miejsca, węzła splatającego manifestację i immanencję, gdzie

struktury sensów uzyskują postać niedoskonałego, ale jedynie dostępnego istocie ludzkiej wyrażenia:

wypowiedź (dyskurs) jest nie tylko miejscem zderzenia się znaczącego i znaczonego, ale także miejscem przekształcenia się znaczenia, co spowodowane jest sprzecznymi wymogami sytuacji komunikacyjnej: swobody z jednej i ograniczania z drugiej strony, a także opozycją przeciwstawnych sił: inercji i historii [tamże, s. 42].

Dążeniu do doskonałości w próbie stworzenia krystalicznych reguł semantyki strukturalnej towarzyszyło poczucie nienasycenia, niedoskonałości opisów i ujęć, wynikające z uwzględnienia także tego pierwiastka materii, myśli, epistemologii, przeżycia, który choć wymyka się strukturom, na równi z regułami kształtuje zarówno język, jak myślenie, bo jest zarówno odbiciem naszego świata, jak i naszej niemożliwości ostatecznego poznania. Sam tytuł semantyki strukturalnej, jedyny w swoim rodzaju w historii językoznawstwa, musiał być chyba przez Greimasa odczuwany jako swoisty oksymoron. Stwierdził był bowiem uprzednio, zawiedziony (tuż po swej pracy doktorskiej na temat słownictwa mody w 1948), że leksykologia nie jest w stanie ustrukturować pól semantycznych, że leksyka nie podlega strukturalizacji. *Semantyka strukturalna* musiała być więc dla niego wyzwaniem wobec materii języka i wobec możliwości jej racjonalizacji, dążeniem do doskonałości. I rzeczywiście, jest ona doskonała w tworzeniu i opisie hierarchii struktur elementarnych i ich artykulacji, czyli objawianiu się znaczenia. W *O niedoskonałości* Greimas uznaje niemożliwość zracjonalizowania przeżycia estetycznego. Ujawniają się w tej książce podskórne prądy i nurty myślowe towarzyszące przez całą jego twórczość opisom struktur znaczenia i klasyfikacjom ról podmiotowych, a dotyczące nieokreślonego i nieuchwytnego — bez czego nie ma sztuki.
Od semantyki strukturalnej (której drugą część stanowi analiza wypowiedzi literackiej) droga prowadzi prosto do semiotyki podmiotu (aktantu), podmiotu animowanego wartościami modalności wolicjonalnej, pierwszej przyczyny każdego ludzkiego działania (a także innych, jak modalności możliwościowej, deontycznej i kognitywnej), i znajdującego się w polu działania podmiotu nadrzędnego, wyposażonego w możliwość narzucenia woli (los, historia, życie, świat), a także konfrontowanego ze sobą samym i przedmiotami świata. Ten ciąg musiał zaprowadzić do skonkretyzowania rozważań na temat sił poruszających podmiotem: *Les passions* (*Namiętności*) — to tytuł ostatniej książki (1991) Greimasa, jeżeli nie liczyć nieco wcześniejszej pracy *Bogowie i ludzie*, poświęconej mitologii litewskiej.

Greimas był lingwistą. Pierwsze jego prace i studia, powstałe między 1936 a 1939 rokiem w Grenoble, dotyczą dialektologii, kolejne już po

jego przyjeździe do Francji na stałe w 1943 — leksykologii i leksykografii, którym pozostał wierny do końca życia. Rygor myślenia lingwistycznego, precyzja budowania opozycji, waga przywiązywana do słowa, morfemu i formy językowej leksemu, czasu i trybu, który buduje sposób ujęcia świata — wszystko to sprawia, że jego semiotyka, zbudowana na solidnych (jak chciał Witkacy) podstawach myślowej dyscypliny, stworzyła semiotyczną ontologię, uczciwą, precyzyjną i naukowo rzetelną. Lecz wartość greimasowskiego myślenia polegała także na otwarciu semiotyki na każdy układ znaczący — także niewerbalny — i stworzeniu narzędzi wspólnych, zdolnych „nadgryźć" zarówno przepis kuchenny, jak poemat czy obraz, a nawet frazę muzyczną. Ale Greimas przestrzegał przed przekształceniem się narzędzi w ideologię: nie ma narzędzi „cudownych", rozwiązujących każdy problem, do semiotyka–człowieka należy wybór sposobu i interpretacja świata znaczącego. W takim ujęciu często przedmiot analizy wybiera metodę, a nie metoda przedmiot. Semiotyka nie jest metodą, jest dla Greimasa raczej wizją świata. Nie chodziło tu o sztywną ortodoksję doktryny, interesowała go wielość zastosowań i indywidualnych interpretacji semiotyki.

Pracę doktorską obronił na Sorbonie w 1948; dotyczyła słownictwa mody z roku 1830 na podstawie pism ilustrowanych epoki. W 1949 roku wykładał historię i język francuski w Aleksandrii, gdzie zetknął się z Rolandem Barthesem.

Studiował de Saussure'a, Merleau Ponty'ego, C. Levi–Straussa, wykładając język i literaturę francuską w Ankarze i Istambule. Z tego czasu pochodzą refleksje na temat doktryny de Saussure'a jako modelu epistemologicznego dla całości nauk humanistycznych: „Język jako system symboliczny jest miejscem dziania się historii". Po śmierci Merleau Ponty'ego napisał:

> fenomen języka powinien być rozważany jako sposób istnienia wielkich struktur społecznych [...], a może i coś więcej: jako miejsce, gdzie rozgrywa się proces historycznego stawania się (dziania się) ludzkości.

W 1962 został profesorem lingwistyki francuskiej na uniwersytecie w Poitiers. Z roku 1963 pochodzi praca *Jak określić elementy nieokreślone w języku?* — odnosząca się do pracy Brondala o *omnis* i *totus*; z precyzyjnej, „technicznej" analizy lingwistycznej wynika refleksja ogólniejsza, dotycząca sposobu istnienia znaczenia elementów nieokreślonych (np. związek między pejoratywnością a nieokreślonością). Interesował się wtedy również pracami Dumezila i mitologią porównawczą. W latach sześćdziesiątych wykładał semantykę strukturalną w Instytucie Poincarégo w Paryżu. Powstałe w tym okresie prace na temat znaczenia, jak np. *Elementarna struktura znaczenia w lingwistyce* (*La structure élémen-*

taire de la signification en linguistique, „L'Homme" nr 4), przeplatają się z pracami na temat wypowiedzi baśniowej jak *Rosyjska baśń ludowa, analiza funkcjonalna* (*Le conte populaire russe, analyse fonctionelle*, „International Journal of Slavic Linguistics and Poetics" IX). Wydaje się, że zestawienie tych dwu tytułów z tego samego okresu (ale i z całego jego życia) jest ważne dla zrozumienia przekornej dwoistości Greimasowskiego ujęcia świata: pasjonował go rygor geometrycznego porządkowania świata (dążenie do doskonałości racjonalizmu), ale — w tym samym stopniu — także i to, co umyka klasyfikacji, a więc na przykład rozwichrzony romantycznie świat bajki. Taki dualizm okazuje się pozorny, bajka jest skonstruowana jak figura geometryczna, a podstawowe struktury znaczenia nie dają się ująć w czyste ramy figur, bo nawet słynny kwadrat greimasowski interpretuje się jak opowieść (fantastyczną?) i czasem okazuje się, że brakuje mu jakiegoś elementu do pełni symetrii. Wydaje się, że całe Greimasowskie myślenie jest dążeniem do ujęcia złożoności świata. Nie dążył on do przezwyciężenia dualizmu porządku pierwiastka geometrycznego i żywiołowego w języku, życiu, relacjach i formach obcowania społecznego, ale przeciwnie — chciał mu dać wyraz. Jedynym na to sposobem jest zwalczanie, przeciwstawianie się entropii świata poprzez dążenie do doskonałości uporządkowania materii myślowej, próbę uchylenia tajemnicy istnienia struktur znaczeniowych.

W 1966 roku zakłada wraz z Barthesem, Dubois, Pottierem, Quemadą pismo „Langages", którego przedmiotem zainteresowania jest „zespół systemów znaczących, pojmowanych jako struktury relacyjne zhierarchizowane". W tym roku bierze również udział w sympozjum semiotycznym w Polsce w Kazimierzu nad Wisłą, zorganizowanym przez Jakobsona pod auspicjami UNESCO. Powstaje International Association for Semiotics Studies; przewodniczącym jest Żółkiewski, a Greimas sekretarzem. Wygłoszone wówczas *Rozważania na temat języka* (*Considérations sur le langage*, przedruk w *Du Sens*) sytuują go na osi de Saussure — Jakobson — Hjemslev.
W tym samym roku, dzięki poparciu C. Levi–Straussa, formuje pierwszą grupę badań semio-lingwistycznych w ramach Pracowni Antropologii Społecznej L'Ecole Pratique des Hautes Etudes i Collège de France (tworzą ją: J. Coquet, O. Ducrot, G. Genette, J. Kristeva, C. Metz, F. Rastiet, T. Todorov, A. Zemsz). Wtedy też wychodzi wspomniana już *Semantyka strukturalna, poszukiwanie metody*. Proponuje ona model elementarnej struktury znaczenia i przedstawia po raz pierwszy teorię składni i semantyki aktantowej w planie ponadzdaniowym, dyskursywnym. W roku 1968 powstają prace, które zostaną potem zebrane w tomie

Du Sens i które dotyczą koncepcji podmiotu (*sujet*). Aby uniknąć konotacji związanych z tendencjami metafizycznymi, podmiot, według Greimasa, powinien być ujmowany jako czysta forma układów treści (*contenu*) znaczeniowych. W tym czasie powstają również pierwsze sformułowania kwadratu semiotycznego, dynamicznego ujęcia organizacji sensów (podstawowych elementów znaczeniowych), zorganizowanych wokół osi przeciwstawności i przeciwieństwa.
Artykuł ku czci Żółkiewskiego podejmuje problematykę manifestacji i immanencji. Każdy przedmiot semiotyczny istnieje równocześnie w tych dwu wymiarach.

To właśnie ta zasłona kształtu [pozoru, manifestacji] umożliwia nam życie. [...] można powiedzieć, że każdy człowiek ukrywa swój semiotyczny byt dzięki sieci znaczeń alienujących, wewnątrz których wydaje mu się, że żyje, czuje, sądzi i wierzy.

Praca zatytułowana: *Warunki istnienia semiotyki świata naturalnego* (*Conditions d'une sémiotique du monde naturel*, przedruk w *Du Sens*) formułuje postulat dotyczący zakresu badań semiotyki ogólnej — tej, która ma tłumaczyć wszelkie formy i wszelkie manifestacje znaczenia i powinna objąć także semiotykę świata naturalnego.
Z roku 1969 pochodzi *Dictionnaire de l'ancien francais*, a także ważny artykuł: *Podstawy gramatyki narratywnej* (*Eléments d'une grammaire narrative*, przedruk w *Du Sens*):

Powstawanie (tworzenie się) znaczenia nie odbywa się dzięki produkcji wypowiedzeń (*énonce*) i ich kombinacji w dyskursie, ale jest ono przejmowane w swym generatywnym przebiegu przez struktury narracyjne i to one w efekcie wytwarzają wypowiedź znaczącą, rozczłonkowaną później w wypowiedzeniach.

Kolejna praca to *Literatura etniczna* (*La littérature ethnique* — 1970, przedruk w *Sémiotique et sciences sociales*). Znajdujemy tu ważne ustalenia epistemologiczne i metodologiczne przeciwstawiające badaniom północno-amerykańskim, „naukowo-ścisłym" semiotykę europejską, której założycielami są de Saussure i Propp; Greimas rozróżnia w semiotyce podejścia generatywne i interpretatywne. Podejmuje zagadnienia mitologii pojmowanej jako „figuratywna refleksja społeczeństwa, które myśli swoją własną kulturę".
Zbiór *O sensie — eseje semiotyczne* (*Du Sens. Essais sémiotiques*) jest próbą „określenia wielorakich form obecności sensu oraz aspektów jego istnienia", „zinterpretowania ich jako poziomych i pionowych instancji znaczenia; opisania przebiegu transpozycji i transformacji treści znaczeniowej". Tylko taka semiotyka form może stać się w przyszłości językiem, w którym można mówić o sensie. Ponieważ właśnie forma semiotyczna nie jest niczym innym jak sensem sensu.
Znajdujemy tu rozważania na temat języka jako przedmiotu semiotyki.

struktur semantycznych, semiotyki świata naturalnego, mitologii porównawczej, elementów gramatyki narratywnej, elementów teorii interpretacji mitu, struktur aktantowych wypowiedzi, a także rozważania o lingwistyce i poetyce, o krzyżówkach zestawianych z poezją, przysłowiach i powiedzonkach. W 1971 wspólnie z E. Landowskim Gremais publikuje *Analizę semiotyczną wypowiedzi prawniczej* (*Analyse sémiotique d'un discours juridique*). Jest to podsumowanie długotrwałych studiów przeprowadzonych na zamówienie Izby Handlowej Paryża, a dotyczących struktur aktantowych społeczeństwa komercjalnego. Wyróżnia się tu dwie podstawowe grupy społeczne różniące się stosunkiem do władzy (jedna) i posiadania (druga).

Każdy rok wzbogaca dorobek Greimasa o nowe pozycje: rok 1972 przynosi *Eseje o semiotyce poetyckiej* (*Essai de sémiotique poétique*). Teoria wypowiedzi poetyckiej powinna zawierać typologię „strukturalną", wykorzystującą „typy i stopnie motywacji przedmiotu poetyckiego", i „konotatywną", opierającą się na „układach taksonomicznych klasy zmiennych, które są nadawcami i/lub odbiorcami społecznymi". *Semiotyka przestrzeni* (*Sémiotique de l'espace*) to tytuł referatu wygłoszonego w Institut de l'Environment. Przedstawiona w nim analiza łączy między innymi element znaczący przestrzenny z elementem znaczącym kulturowym — miastem. Ten przedmiot (analizy) może być uznany za tekst, dla którego należy ustalić zbiór reguł nim rządzących — gramatykę. Gremais stwierdza między innymi, że dyskurs semiotyczny i dyskurs naukowy łączy tworzenie modeli achronicznych, „możliwych do zrealizowania niezależnie od konkretnej epoki, i miejsca".

W 1973 powstaje ważny artykuł *Jeden z problemów semiotyki narratywnej: przedmioty wartości* (*Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur*, przedruk w *Du Sens II*). Pod wpływem Dumezila (i jego trzech podstawowych funkcji społecznych) Gremais mówiąc o przedmiotach „wcielających" wartość, kładzie nacisk na wartości kulturowe (w przeciwieństwie do modalnych). Przedmiot taki jawi się jako „przestrzeń [miejsce, rzecz, uczucie, figura wyobrażeniowa] zdolna pomieścić w sobie układ i determinacje wartości".

Inny artykuł *Aktanci, aktorzy i figury*, wprowadza obok konceptu roli aktantowej (w planie narracyjnym i modalnym) rolę tematyczną w planie dyskursywnym, która jawi się pod postacią figury (np. grzesznika) i wchodzi w relacje i konfiguracje relacji. Obok głębokich struktur narracyjnych i powierzchniowych struktur dyskursywnych wprowadza strukturę auktorialną, która wywodząc się z dwu poprzednich jest jednak skonstruowana jako „miejsce ich manifestacji, nie należąc właściwie do żadnej z nich". W tym też artykule w formie kwadratu semiotycznego przedstawia się rozczłonkowanie kategorii prawdy i fałszu:

Określenie aktantów według kategorii immanencji i manifestacji ukazuje tę nadzwyczajną grę masek, w której dochodzi do konfrontacji zapoznanych lub nierozpoznanych bohaterów i zdemaskowanych zdrajców, która to konfrontacja jest motorem, główną osią każdego narracyjnego wyobrażenia.

Artykuł *Wypowiedź (postawa epistemologiczna) — Enonciation (une posture épistémologique)* — podejmuje problemy podmiotu i jego epistemologicznego ujęcia. Pada tu również stwierdzenie — jedno z ważniejszych stwierdzeń semiotyki — analiza semiotyczna jest oparta na tekście: „cały tekst, nic tylko tekst i nic poza tekstem".
Rok 1974 przynosi *Umowę o prawdomówności* (*Contrat de véridiction*, przedruk w *Du Sens II*): jest to wystąpienie na sesji o prawdopodobieństwie fikcji. Wypowiedź może być rozumiana jako „to czułe miejsce, gdzie zapisane są i odczytywalne: prawda, fałsz, kłamstwo i tajemnica". Żyjemy w „epoce manipulacji", człowiek „oszukuje i jest oszukiwany". Umowa o prawdomówności presuponująca „rodzaj układu pomiędzy dwoma aktantami w strukturze komunikacyjnej" implikuje dwa elementy autonomiczne (modalność kognitywną i modalność wiary) i dwa nakładające się na siebie poziomy (sąd epistemiczny, czyli pewność przeważający nad sądem aletycznym, czyli prawdy).
W 1976 ukazuje się książka *Maupassant. Semiotyka tekstu: ćwiczenia praktyczne (Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques)* — 266 stron analizy sześciostronicowej nowelki, praca uwzględniająca największą chyba możliwą liczbę zjawisk tekstowych. Jest to jedyny w swoim rodzaju przykład tak szczegółowego zbliżenia się do tekstu, który jawi się w trakcie postępującej analizy jako wielokształtny i wielopoziomowy, pełen „ukrytych" zakątków i zakamarków. Wydawałoby się, że tego typu analiza — morfem po morfemie, słowo po słowie, forma po formie, paragraf po paragrafie — musi zgubić sens całości, jego literacką specyfikę i rację bytu. Ale tak nie jest. Pracę czyta się jak pasjonującą opowieść, wchodzącą w coraz nowe głębie tekstu i odkrywającą ukryte pokłady tam, gdzie wszystko wydawało się już ujawnione. Z analizy użycia formy iteratywnej czasownika wynika np. sąd egzystencjalny, a równocześnie ten ciąg logiczny nie traci ani na chwilę związku z całością struktury, utrzymując wysoki poziom rygoru myślenia. Jako przykład można tu podać interpretację fragmentu Maupassanta, który zaczyna się od formy inchoatywnej: „i tak zabrali się do łowienia [ryb]", a kończy się na imperfektywnej, ciągłej: „łowili".
Następstwo ciągłości i punktualności układające się w narracyjny przebieg stanów i zdarzeń jest semantyzowane przy pomocy organizacji temporalnej: „Aspektowość jest w rzeczywistości powierzchniową formą, w jakiej się nam objawia i może być przez nas rozszyfrowany — czas" (tamże, s. 71). W tym samym roku wychodzi zbiór *Semiotyka i nauki*

społeczne (*Sémiotique et sciences sociales*), gdzie znajdujemy zdanie ujmujące wypowiedź naukową jako „przedmiot semantyczny analizowalny przy zastosowaniu modelu o charakterze syntaktycznym, czyli aktantowym".
Wypowiedź na temat struktur elementarnych znaczenia (*Structures élémentaires de la signification*) postuluje, że podstawowym konceptem semiotycznym jest struktura definiowana jako „sieć relacji usytuowanych «pod» poziomem wyrażenia". Taką elementarną strukturę można przedstawić w formie kwadratu semiotycznego. Z tego roku również pochodzą rozważania precyzujące rolę semiotyki jako ujmującej „znaczenia świata dla człowieka i człowieka wobec drugiego człowieka". Greimas dzieli semiotykę na semiotyki naturalne i konstruowane. Język jest przykładem semiotyki naturalnej. Równocześnie świat, który nas otacza jest również znaczący. „Natura przekształcona przez działalność człowieka nabiera znaczeń, ciało ludzkie, gest człowieka przy pracy, w trakcie komunikacji międzyludzkiej i społecznej." Jeżeli chodzi o semiotyki konstruowane przykładem tu mogą być: teatr, kino, malarstwo, fotografia.
W roku 1977 powstaje „Biuletyn" publikujący prace członków grupy semio-lingwistycznej, w 1978 — Towarzystwo Rozwoju Semiotyki (Association pour le Développment de la Sémiotique) z siedzibą w Paryżu, w 1979 — „Documents", publikujące podobnie jak „Biuletyn" prace członków grupy. W tym samym roku wychodzi opracowany z J. Courtésem *Słownik komentowany teorii języka* (*Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* — wersja rozbudowana 1986). Dzieło bez precedensu w swojej dziedzinie. Zawiera 645 haseł komentujących terminy i koncepty semiotyczne przedstawiające, lingwistyczne, semiologiczne i semiotyczne punkty widzenia szkoły greimasowskiej; niezbędny dla rozumienia prac semiotycznych grupy.
Jest to okres wspaniałego funkcjonowania seminarium odbywającego się przez całe lata zawsze w środę od godziny 14 do 16, w najdziwniejszych miejscach (jak np. sala... fakultetu teologicznego), które szkoła (Ecole Pratique des Hautes Etudes, potem Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales) wynajmowała dla potrzeb seminarium. Przewinęli się przez nie U. Eco, R. Thom, T. Pavel, B. Pottier, P. Ricoeur, O. Ducrot, M. Arrivé, C. Hagège. Celem Greimasa było konfrontowanie semiotyki z lingwistyką, filozofią, historią, teorią literatury, psychologią. Po jego odejściu na emeryturę (1985) seminaria cotygodniowe przekształciły się w comiesięczne spotkania całodzienne. Greimas przychodził coraz rzadziej i rzadko zabierał głos, chciał okazać się zbędnym, chciał, żeby semiotyka istniała także bez niego. Ale na ogół nie wytrzymywał — odzywał się i warto było poczekać do końca na ten głos. Z tego okresu pochodzi (wspomniany już) artykuł *Zupa z pistu* (*La soupe au pistou ou*

la construction d'un objet de valeur, przedruk w *Du Sens II*), a także *Modalizacja istnienia*.
Rok 1981: artykuł o *O gniewie* (*De la colère*, przedruk w *Du Sens*) proponuje analizę konfiguracji konstytuującej „gniew". Opierając się na relacji: skupienie (kondensacja) — ekspansja rozkłada ją na trzy segmenty: „frustracja" (oczekiwanie) — „niezadowolenie" — „agresja" (zemsta). Precyzyjna analiza leksematyczna przedstawiona jest tu jako model do rozwinięcia w dalszych analizach dyskursywnych. Leksem jest traktowany jako mikronarracja.
Rok 1982: artykuł *Wyzwanie* (*Le défi*) opisuje figurę manipulacji. W tymże roku ukazuje się tom *O Sensie II. Eseje semiotyczne* (*Du Sens II — Essais sémiotiques*), w którym można znaleźć rozważania na temat wiedzy i wiary traktowanych jako jeden świat akognitywny.
Ricoeur powiedział na sesji zorganizowanej w dwa tygodnie po śmierci Greimasa, że posiadał on zmysł architekta pozwalający na precyzyjną hierarchizację struktur, ale że jego zasługą i jego nowatorstwem było ożywienie struktury i wprawienie jej w ruch. Ta uwaga odnosi się głównie do kwadratu semiotycznego, który wprowadza operacje i transformacje do układów statycznych jako opozycje. Relacja staje się dynamicznym działaniem. *Du Sens II* wzbogaca naszą wiedzę o formach istnienia sensu przez włączenie do problematyki semiotycznej konceptu przedmiotu wartości, subiektywizmu, podmiotu modalizowanego i uwikłanego w strukturę *être* i *paraitre* (czyli istotę i manifestację). Różnica istniejąca dotąd pomiędzy eksplikacją i rozumieniem — mówił Ricoeur — polegała na tym, że eksplikacja jest właściwa naukom ścisłym (*science de nature*), a rozumienie (proces rozumienia) naukom ducha, umysłu (*science de l'esprit*). Zasługą Greimasa było dążenie do zniesienia tego rozdziału i dążenie do wyjaśnienia, dlaczego rozumiemy poprzez mnożenie konceptów eksplikatywnych.

W 1987 wydaje Greimas *O niedoskonałości* (*De l'imperfection*). Dziwny to tekst, pełen wyrażeń nieokreślonych i sformułowanych niepewności, analizujący fragmenty literackie (np. I. Calvino) lub przedstawiający wariacje na temat np. wypowiedzi Schillera, tłumaczącego pani de Staël, że ważna jest tylko sztuka sama w sobie. Przywołanie tego wyznania poety wywołuje komentarz Greimasa dotyczący natury zdarzeń estetycznych:

Czyż nie są one szczególnymi konfiguracjami związanymi z konkretną *episteme*, tą z XX wieku, czy mówią coś na temat naszej kondycji ludzkiej? [...] Coś się zdarza, nie wiadomo co: ani piękne, ani dobre, ani prawdziwe, ale zawierające to wszystko równocześnie. Nie dający się ująć racjonalnie ten rodzaj pęknięcia, przełamania się biegu życia, może spowodować wszelkie możliwe interpretacje [...] możemy sądzić, że rozpoznajemy w nim

„magdalenkę" odsyłającą nas do zamierzchłych źródeł istnienia; rodzi się nadzieja na życie prawdziwe, całkowite stopienie się podmiotu i przedmiotu. I w tym samym momencie, w którym to doznanie [przełamania] daje nam odczuć smak wieczności, pozostawia też gorzki smak niedoskonałości [s. 72].

W 1991 wychodzi napisana wspólnie z J. Fontanille *Semiotyka namiętności. Od stanów rzeczy do stanów ducha* (*Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*), gdzie Greimas pisze:

Semiotyka jest w stanie stwierdzić, że pewien kawałek wypowiedzi (jak i kawałek życia), który zawiera taką a nie inną organizację aktantową, modalną, aspektualną może — zależnie od szczególnego przypadku — być uznany za namiętność lub za zwykłe działanie kompetencji semantycznej (społecznej, ekonomicznej etc.); sprawia to, że [...] musimy przyznać, iż istnieje jeszcze to „coś więcej" patemiczne i że sekwencja wypowiedzi (lub życia) nic przekształci się w namiętność bez dodatku tego elementu [s. 17].

W tym roku wychodzi też *Dictionnaire de francais moyen*, opracowany wspólnie z Teresą Kean, gdzie we wstępie znajdujemy „pochwałę słowa". Przedostatnim, nie publikowanym jeszcze tekstem Greimasa jest artykuł o paraboli, a ostatnim drukowanym — tekst o śmierci, o twórczości i sensie życia:

Czyż akt twórczy nie rozpoczyna się od tego męczącego, obsesyjnego uczucia, że jest coś do zrozumienia, że jest coś, nie wiadomo dokładnie co, do powiedzenia o świecie i do świata? Pasja estetyczna? Ostateczny punkt dojścia bez treści i bez końca [...].
Czymże jest twórczość umysłu, jeżeli nie uprzywilejowanym związkiem z *episteme* naszych czasów. [...] I kiedy taka nić się pojawia, to można poczuć się trochę mniej samotnym. Niektórzy mylą twórczość z oryginalnością, ale jest ona tylko jej zewnętrzną, wystawioną na sprzedaż iluzoryczną powłoką.

Zainteresowanie językiem, przestrzenią, w której dzieje się istnienie człowieka, tworzy i odbija jego świat, formułują się relacje i układy sensów — wywołuje marzenie o stworzeniu gramatyki zachowań i sposobów istnienia znaczenia, gramatyki świadomego istnienia ludzkiego, dzięki której człowiek–podmiot mógłby poczuć się mniej zagubiony w osaczającym go świecie. I to ze świadomością istnienia tego nieuchwytnego i wymykającego się regułom pierwiastka nieokreśloności, tworzącego przecież wspólnie z nią — gramatyką — i świat, i kondycję ludzką.

Magdalena Nowotna–Szybistowa

Treść

Anna Nasiłowska Co się zmieniło? 1

Szkice

Stefan Chwin Dlaczego upadek komunizmu zaskoczył literaturę polską? 5

German Ritz Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza (tłum. *A. Kopacki*) . . 29

Małgorzata Czermińska Autobiografia jako wyzwanie (O „Dzienniku" Gombrowicza) 49

Roztrząsania i rozbiory

Izabela Kalinowska Dostojewski i Polacy 59

Małgorzata Łukaszuk Kicia Kocia spotyka Pana Cogito . . 67

Anna Nasiłowska Struktura i autorytet 77

Mariusz Zawodniak Królewicz i murarz (socrealistyczne potyczki z fantazją) . 84

Lidia Burska Ten wspaniały mężczyzna od bezkompromisowej krytyki 93

Tomasz Lewandowski Sztuka syntezy 97

Jerzy Paszek I co dalej? (z mową pozornie zależną) . 104

Świadectwa

Vladimir Macura Topika realnego socjalizmu (*tłum. M. Burkówna*) 109

Glosy

Grigorij Krejdlin Gra z tożsamością (*tłum. T. Dobrzyńska*) 127

Patrick Sériot Ethnos i demos: dyskursywne konstruowanie zbiorowej tożsamości (tłum. *A. Dutka*) 134

Anna Dutka Dyskurs na temat języka: Stalin przeciwko marryzmowi 142

Portrety

Magdalena Nowotna–Szybistowa Greimas 149

Warunki prenumeraty na rok 1994:
Roczna prenumerata krajowa: **150 000 zł** (6 numerów)
Roczna prenumerata zagraniczna:
— kraje postkomunistyczne: **300 000 zł** (pocztą zwykłą)
— inne kraje świata: **36 USD** (pocztą lotniczą).
Cena pojedynczego egzemplarza — **6 USD**.
Wpłaty prosimy kierować na konto: Instytut Badań Literackich PAN, „Teksty Drugie", PBK XIII O/Warszawa, nr 370044-3489, z podaniem dokładnego adresu nadawcy.
Istnieje także możliwość opłacenia prenumeraty dolarowej czekiem, który prosimy kierować na adres redakcji.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach OR PAN

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

oraz m. in. w księgarniach:

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

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

Roczniki 1991–1993 wydano nakładem Oficyny Polska Encyklopedia Niezależna (PEN, później OPEN)

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Janina Abramowska
Jednak autor!
Kazimierz Bartoszyński
O podmiocie literackim
w kontekście filozoficznym
Norman Davies
Kapsułki
Ryszard Nycz
Tropy „ja". Koncepcje podmiotowości
w literaturze polskiej ostatniego stulecia
Denis de Rougemont
Nowe wcielenia Tristana
Barbara Sienkiewicz
Kto kusi Spinozę?
Wacław Twardzik
Głosy w „Rozmyślaniu przemyskim"
Tomas Venclova
Gnostyczny „Piecyk" Aleksandra Wata

ISSN 0867-0633