Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

teksty

DRUGIE

Pisać o (o)sobie

Anna Nasiłowska
Liryzm i podmiot modernistyczny

Agata Bielik-Robson
Podmiot jako akt woli: Harold Bloom i teoria dziedziczenia agonicznego

Janusz Sławiński
Bez przydziału

German Ritz
Seks, gender i tekst albo granice autonomii sztuki literackiej

Izabella Kaluta
Pisać Nałkowską

Andrzej Turowski
O podróży, nomadzie i imigrancie

Roland Barthes
Śmierć autora

1/2 [54/55] 1999
cena 17,00.- PLN

Redaguje kolegium: **Ryszard Nycz** (redaktor naczelny),
Anna Nasiłowska (zastępca), **Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski,
Zdzisław Łapiński, Adam Makowski, Marta Zielińska**

Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

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

adres redakcji: 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pok. 1, tel. 828.32.06, 657.28.07, fax 826.99.45

Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki

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

skład i korekta komputerowa: **Zdzisław Popławski**
korekta: **Teresa Winek**
łamanie i korekta szpaltowa (na podst. gwarantowanego przez redakcją zapisu komputerowego):
Wydawnictwo IBL PAN, Helena Dziurnikowska, Krystyna Petryk

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

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Spis treści

Wstęp

Ryszard NYCZ 4 Osoba w nowoczesnej literaturze: spojrzenie wstecz i parę wątpliwości

Szkice

Anna NASIŁOWSKA 7 Liryzm i podmiot modernistyczny

Krystyna RUTA-RUTKOWSKA 31 Dramatyczne gry w podmiot

Inga IWASIÓW 49 Osoba w dyskursie feministycznym

Andrzej ZAWADZKI 65 Filozoficzny dziennik intymny: de Biran, Amiel, Elzenberg

Agata BIELIK-ROBSON 85 Podmiot jako akt woli: Harold Bloom i teoria dziedziczenia agonicznego

Roztrząsania i rozbiory

Piotr BUKOWSKI 109 Ku topologii nowożytnej podmiotowości

Filip MAZURKIEWICZ 121 Psychoanaliza i literackość

Monika BOGDANOWSKA 132 Ujarzmianie Foucaulta

Magda HEYDEL 140 Książka o przekładzie

Fragmenty

Janusz SŁAWIŃSKI 151 Bez przydziału (VII)

Interpretacje

German RITZ 165 Seks, *gender* i tekst albo granice autonomii literackiej (przeł. *Małgorzata Łukasiewicz)*

Michał MASŁOWSKI 175 „Kościół międzyludzki" w *Ślubie* Witolda Gombrowicza

Portrety

Izabella KALUTA **189** Pisać Nałkowską

Ewa KRASKOWSKA **211** Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska

Jacek KOPCIŃSKI **229** Niby-ja, niby-on, czyli zbiorowe ustalanie persony Mirona Białoszewskiego (na podstawie wspomnień o poecie)

Przechadzki

Jerzy TUROWSKI **239** O podróży, nomadzie i imigrancie

Archiwalia

Roland BARTHES **247** Śmierć autora (przeł. *Michał Paweł Markowski*)

253 Korespondencja Jerzego Stempowskiego i Aleksandra Wata (do druku podała *Alina Kowalczykowa)*

Leszek SOLIŃSKI **267** Kwadrat mowy o Mironie

Miron BIAŁOSZEWSKI **273** Rozalie

Kronika

Grzegorz WOŁOWIEC **283** Osoba w literaturze

Joanna GRĄDZIEL **291** Literatura (u)wiedziona

Osoba w nowoczesnej literaturze: spojrzenie wstecz i parę wątpliwości

Nowoczesna literatura nie zachęca, jak wiadomo, do zajmowania się osobą pisarza. Niezależnie od tego, czy weźmiemy pod uwagę wypowiedzi twórców jak (Eliot), krytyków współczesnej ówczesnie kultury (jak Ortega y Gasset), czy historyków nowoczesnej literatury (jak Friedrich czy Culler); bez względu na to, czy zwrócimy się ku poezji, powieści czy dramatowi, czy też, jak sądzi wielu, ku innym dziedzinom sztuki – wszędzie napotkamy tę samą nadrzędną tendencję, streszczoną w dobrze znanej formule ucieczki od osobowości.

Z punktu widzenia bowiem nowoczesnej świadomości – utrwalonej w literackich i krytycznych dokumentach epoki oraz historycznoliterackich syntezach – literatura modernistyczna rodzi się z radykalnego zerwania tradycyjnych więzi między dziełem a światem, a także między autorską intencją a tekstowym znaczeniem. Osiąga swą swoistość i autonomię w procesie depersonalizacji, w rezultacie przeistoczenia głosu autorskiego w bezosobowy tekst, anonimową wypowiedź fikcyjnego podmiotu mówiącego. Owa depersonalizacja, znamionująca główne formy nowoczesnej twórczości, ma, jak się zdaje, istotne przyczyny w rozkładzie tradycyjnych pojęć rzeczywistości, literatury i człowieka. W kategoriach tożsamości można by powiedzieć: 1/ o rozpadzie tożsamości doświadczenia jako formy indywidualnego przeżycia rzeczywistości w postaci spójnej, trwałej, podzielanej z innymi i dającej się artykułować przez jednostkę; 2/ o rozpadzie tożsamości literatury, której głębokie związki z istotą człowieka i naturą rzeczywistości uległy erozji, a samo celowa autonomia stała się substytutem absolutu w sytuacji „transcendentalnej bezdomności" (wedle formuły Lukácsa); 3/ o rozpadzie tożsamości człowieka, której ujęcie substancjalne – esencjalnej natury i niezmiennych własności charakteru – wyparte zostało przez wizję dynamiczną: procesu uzgadniania sprzecznych czy po prostu niespójnych aktów życiowej działalności oraz ciągłej pracy świadomości, nadającej integralność osobie ludzkiej w przepływie zmiennych danych życiowego doświadczenia.

Nie wdając się w tym miejscu w charakterystykę cech tej dobrze znanej przemiany antropologicznej samowiedzy, warto może jedynie zauważyć, że to ona właśnie stanowi empiryczne, historyczne zaplecze ogólnych, a nawet uniwersalnych tez głoszonych przez nowoczesną teorię literatury, w myśl których literacki podmiot jest w sposób nieredukowalny oddzielony od odczuwającego i doświadczającego empirycznego podmiotu. Przede wszystkim odnosi się to oczywiście do poezji lirycznej, która zyskała rangę paradygmatu w literaturze nowoczesnej. Lecz nie jedynie; jak można wyczytać w każdym współczesnym podręczniku poetyki czy teorii literatury, nie tylko ja lirycznego nie wolno nigdy utożsamiać z osobą poety, ale i żaden narrator nie powinien nig-

dy zostać utożsamiony z autorem-człowiekiem (pojęcia sytuacji lirycznej i, odpowiednio, sytuacji narracyjnej są koniecznym uzupełnieniem tak immanentystycznie rozpatrywanych podmiotowych kategorii).

Kluczowe dokumenty (i proklamacje) samowiedzy nowoczesnej teorii literatury zdają się jedynie potwierdzać te oczywiste oczekiwania i sankcjonować istniejący stan rzeczy. Jednakże lektura zapewne najsławniejszego z tekstów tego rodzaju, tzn. Śmierci autora *Rolanda Barthes'a*

- *podjęta po trzydziestu latach, z dzisiejszej perspektywy – stać się może tyleż pouczającym, co zaskakującym doświadczeniem. Z niejakim zdziwieniem (mając w pamięci wspomniane wyżej świadectwa i rozpoznania nowoczesnej literatury) możemy na przykład w nim wyczytać, że „obraz literatury, jaki znaleźć możemy w kulturze dzisiejszej,* obraca się wyłącznie wokół autora, jego osoby, *jego dziejów, upodobań i namiętności" (podkr. moje). Możemy się też przekonać, że owe urzekające prawdy, roszczące sobie prawo do uniwersalności, dochodzą teraz do nas w niezbyt już zrozumiałym języku niegdysiejszego ducha czasu. Inaczej mówiąc: większość z formułowanych w* Śmierci autora *radykalnych tez i supozycji okazuje się dziś trudna do obrony – tak, jak musiała wydawać się trudna do zaakceptowania już w parę lat później samemu ich autorowi, dającemu w swych pismach ostatnich wyraz niezwykłej wrażliwości na referencyjny wymiar znaku i ślady (choćby negatywne...) empirycznych obecności w tekście.*
- *Czas, prosi się melancholijna uwaga, odsłania jednak nieco prawdy; pewnie więc dzięki temu i w uśmierconym autorze zaczynamy dziś coraz wyraźniej dostrzegać zarysy sylwetki pisarza, niczym w zwłokach Mr Hyde'a profil Dr Jeckylla (i jak w tekstach bezosobowego skryptora, sygnowanych „Barthes" – ślady niepowtarzalnej inteligencji i wrażliwości, osobowości, Rolanda Barthes'a). Wygląda bowiem na to, że Barthesowski autor – obdarzony anachronicznymi cechami wczesnodziewiętnastowiecznego ideału – wiódł w dyskursie teoretycznym żywot prawdziwego upiora. Tylko w charakterze widma mógł chyba w literackiej świadomości XX wieku egzystować jako osobnik obdarzony cechami substancjalnego podmiotu o niezmiennej tożsamości; jednostka ludzka wyposażona w absolutną jaźń, racjonalna, niezależna i autonomiczna; „osoba ludzka" konstytuująca się przed – czy poza – wszelkimi zewnętrznymi (językowymi, społecznymi, kulturowymi...) determinacjami. Uporczywie powoływany do życia bywał w polemicznych kampaniach pewnie głównie po to, by mógł wystąpić*

w roli ulubionego obiektu krytycznych odniesień. Poddawany negacji i zakwestionowaniu, został w końcu, właśnie w Śmierci autora, *nie tyle uśmiercony, co raczej publicznie przebity osinowym kołem.*

- *Tak więc ów antybohater teoretycznego dyskursu ma wyraźne znamiona celowo wyprojektowanego fantazmatu. Nietrudno też zauważyć, że z kolei bohater pozytywny, owo anonimowe ja (bezosobowy skryptor) obwołane ucieleśnieniem prawdziwych cech podmiotu tekstowego, okazuje się nieuprawnioną uniwersalizacją własności jedynie pewnej koncepcji podmiotu historycznego (pisze o tym w tym numerze Anna Nasiłowska) – podmiotu modernistycznego, i to w jego najbardziej skrajnym wariancie. To zaś na koniec rodzi podejrzenie, że być może przyczyna tego poznawczego impasu, zamykającego refleksję w kręgu wewnątrzjęzykowych konstrukcji (a czasem fantomów) i przesadnie antytetycznych (bo zbyt mocnych i zbyt słabych) osobowych atrybucji, jest natury bardziej zasadniczej. Niewykluczone, że tkwi ona w specyfice metody badawczego dociekania, dziedziczącej ciągle swe podstawowe rysy po lingwistycznej poetyce: z jej przymusem tworzenia systemowych opozycji; pryncypialnym przeciwstawianiem tego, co wewnątrz- i tego, co zewnątrztekstowe; ostrożnością (graniczącą z urazem) wobec wykraczania poza granice języka oraz idącym w parze z tym „przedsądem" przekonaniem, że prawdziwa empiria, świat rzeczywisty, jest czymś całkowicie pozalingwistycznym, nie dającym się uchwycić – ani nie pozostawiającym śladów – w materii języka.*
- *Dziś problem statusu osoby staje się – jak świadczą zgromadzone tu szkice – nie tylko dalej aktualny, ale i coraz donioślejszy. Osoba bowiem reprezentuje, można powiedzieć, tę najbardziej energicznie domagającą się uobecnienia realność, która nie daje się zredukować do wyłącznie pozajęzykowych i pozaspołecznych kategorii, a pozostaje uporczywie wykluczana z dyskursu. By jednak sprawę tę rozważyć na nowo, trzeba już chyba zacząć myśleć inaczej, ryzykując porzucenie dotychczasowych założeń teoretycznoliterackiego „dyskursu o osobie". Nie ma, rzecz jasna, żadnej pewności, czy owo „inaczej" znaczyć będzie „lepiej"; wiele wskazuje przecież na to, że – by mogło znaczyć „lepiej" – trzeba jednak zacząć myśleć o związku osoby i tekstu choć trochę „inaczej".*

Ryszard NYCZ

Anna NASIŁOWSKA

Liryzm i podmiot modernistyczny

Kto mówi?

Każda wypowiedź implikuje istnienie wypowiadającego, niezależnie od tego, czy zaimek „ja" zostanie w niej użyty, czy nie. „Każda wypowiedź spełnia się jako zdarzenie, lecz jest rozumiana jako sens" – twierdził Paul Ricoeur[1]. W wypadku żywej mowy, gdy jesteśmy świadkami samego „zdarzenia", odniesienie do konkretnego podmiotu jest zazwyczaj dość proste. Wobec pisma każdy odbiorca posługuje się raczej logicznym postulatem podmiotowości niż rzeczywistym odniesieniem, dlatego list czy dokument wymagają zawsze podpisu. Istnieją nawet sposoby prawne potwierdzania tożsamości osoby piszącej i zgodności tekstu, kiedy oświadczenie pociągnąć ma jakieś ważne skutki, na przykład w wypadku testamentu.

Oczywiście wiemy także, że literackie struktury są pod tym względem bardziej skomplikowane i z zasady nie zakładają prostej sygnatury: użycie „ja" oznacza tu nie tylko odniesienia wobec podmiotu tożsamego z twórcą, ale wobec jakiegokolwiek realnego podmiotu. Jest to ważne zastrzeżenie zwłaszcza w przypadku prozy fikcjonalnej; w innych typach literatury nie pojawia się w tak czystej postaci, różne typy dzieł wyprowadzają bowiem odmienne sytuacje komunikacyjne. Podczas gdy „ja", pojawiające się w dzienniku intymnym, będzie bez większych zastrzeżeń identyfikowane z autorem (mimo że dziennik od pewnego czasu czytany jest jako dzieło literackie), to w powieści pojawić się może wielość różnych „ja", nie odsyłających do żadnej realności pozatekstowej lub odsyłających w różnym stop-

---

1/ P. Ricoeur *Zdarzenie i sens wypowiedzi*, przeł. E. Bieńkowska, w: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, oprac. S. Cichowicz, Warszawa 1985, s. 241; por. też: *Wyzwanie semiologiczne: problem podmiotu*, tamże. Z nowszych polskich prac filozoficznych, podnoszących problem podmiotu: K. Okopień *Podmiot czyli podrzutek. O fenomenologii odbioru idei filozoficznych*, Warszawa 1997; B. Skarga *Tożsamość Ja*, w: *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, s. 163–276.

niu, a podmiot organizujący narrację, jak rzecz się ma w wypadku narratora wszechwiedzącego, może pozostać nie oznaczony zaimkiem i w ogóle ukryty, niemożliwy do – nawet pośredniego – zrekonstruowania pod postacią jakiegokolwiek „ja" osobowego, choć ktoś taki jak „twórca-kreator" z całą pewnością istniał, skoro sam tekst zaistniał w realnym świecie, a nawet – jak zdarza się najczęściej – opatrzony został podpisem autora. Są to jednak fakty tak dobrze znane, że zazwyczaj przypisanie konkretnemu rodzajowi tekstu właściwej sytuacji komunikacyjnej, sytuującej go w przestrzeni całkowitej fikcji, empirii lub gdzieś pomiędzy nimi nie sprawia kłopotu nawet nie przygotowanemu profesjonalnie odbiorcy.

Sytuacja tekstów poetyckich jest jednak w tym systemie mocno niejasna, gdyż nie tworzą one „świata przedstawionego", w którym umieszcza się fikcyjne „ja" prozy. Pojawia się tu „«ja» przedstawione w tekście" – jak określiła to Aleksandra Okopień-Sławińska[2]. Może być ono mocno niedookreślone czy wręcz fikcyjne. Z tą ostatnią sytuacją spotykamy się wcale nierzadko, typowym przykładem jest liryka roli. Jednocześnie „podmiot liryczny" to jedna z głównych kategorii poetyki opisowej, szeroko stosowana w analizie tekstów i obecna w dydaktyce już od szkoły podstawowej. I – niezależnie od teoretycznego dorobku badaczy reprezentujących strukturalizm, którzy kategorycznie przecięli wszelkie roszczenia tradycyjnego psychologizmu, a więc próby tłumaczenia „ja" tekstowego przeżyciami i biografią twórcy – wprowadzając „podmiot liryczny", wprowadzamy obraz relacji, być może ograniczonej danymi wynikającymi bezpośrednio z tekstu, w pełni iluzorycznej, ale niezaprzeczalnie psychologizującej w pewien sposób odbiór tekstu poetyckiego.

Jeśli wierzyć badaczom niemieckiego kręgu językowego, termin *lyrisches Ich* pojawił się po raz pierwszy w 1910 r. w pracy Margaret Susman *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*[3]. Autorka, dzięki związkom przyjaźni, bliska kręgowi Stefana George'a, zdecydowała się na tę terminologiczną nowość, aby dać wyraz odmienności n o w e j l i r y k i, której najważniejszymi twórcami byli – poza Stefanem

---

2/ A. Okopień-Sławińska *Semantyka „ja" literackiego („Ja" tekstowe wobec „ja" twórcy)*, w: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, Wrocław 1985, s. 98–115; także w zbiorze *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Wrocław 1986. Por. też prace wcześniejsze: J. Sławiński *O kategorii podmiotu lirycznego (tezy referatu)*, w: *Wiersz i poezja. Konferencja teoretycznoliteracka w Pcimiu*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1966, przedr. w: J. Sławiński *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 78–90. Za podsumowanie tego strukturalistycznego etapu badań wypada uznać rozdział *Kategoria autora w badaniu poetyki utworów lirycznych* w pracy Ti Kostkiewiczowej *Kniaźnin jako poeta liryczny*, Wrocław 1971, s. 161–193, tam – obszerna bibliografia teoretycznoliteracka. O pojęciu liryki w poetyce antycznej i renesansowej – por.: T. Michałowska *Pojęcie „liryki" wobec kategorii „rodzaju" i „gatunku" w renesansowej teorii poezji*, w: *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982, s. 71–96.

3/ Por.: K. Pestalozzi *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*, Berlin 1970, s. 342; K.H. Spinner *Zur Struktur des lyrischen Ich*, Frankfurt a/M 1975, s. 1–26; J.E. Jackson *La Question du Moi. Un Aspect de la Modernité poetique européenne, T.S. Eliot – Paul Celan – Yves Bonnefoy*, Neuchâtel 1978.

George'em – Nietzsche, Hofmannsthal i Rilke. Pojęcie miało sens polemiczny – wprowadzało dystans wobec indywidualnego „ja" twórcy i początkowo przyjmowane było nie bez oporu, jako niepotrzebna abstrakcja, niezbyt dobrze uzasadniona i trudna do zrozumienia. Określenie się przyjęło, gdy zaczął je stosować Oskar Walcel. W Polsce pojawiło się w ślad za Niemcami i rychło wyparło „duszę poetycką", o której pisze jeszcze Ignacy Matuszewski. Nowy termin przede wszystkim nie był obciążony religijnymi konotacjami związanymi z „duszą".

Samo pojęcie jest więc stosunkowo młode, a utworzone zostało pod wpływem praktyki literackiej poetów-modernistów. I – tym samym – nie należy do kategorii bezwzględnych, uniwersalnych, choć jest stosowane powszechnie. Ma ono z pewnością swoją historię jako problem literaturoznawczy i jako fenomen nowoczesnej literatury. Tu tradycja badawcza – nie wiadomo czy do końca słusznie – wiąże wyłonienie się takiej formuły podmiotowości z twórczością Rousseau, przede wszystkim z jego *Marzeniami samotnego wędrowca*. U zaczątków poetyckiej koncepcji stoi więc utwór prozatorski. Ujmując rzecz nieco trywialnie, a za to dobitnie i skrótowo: pod koniec życia Rousseau cierpiał na manię prześladowczą, co dało efekt niezwykłego skupienia na sobie. Dialog był niemożliwy, samego siebie traktował Rousseau więc jako jedynego adresata, kontemplując swoją samotność, co dało efekt poetyckości czy nawet liryzmu. Hugo Friedrich w pracy *Struktura nowoczesnej liryki* twierdzi, że osobność, a nawet wrogość Rousseau wobec świata stała się przedmiotem podziwu. „Absolutne «ja», któremu towarzyszy u niego patos nie zrozumianej wielkości, uwydatnia rozłam między nim a społeczeństwem"[4]. W świetle poglądów antropologicznych Rousseau istotę człowieka można odnaleźć poza historią i społeczeństwem. Pogrążenie się w samotnym marzeniu pozwala odkryć lepszy, prawdziwszy świat: wewnętrzność, krainę niespełnienia, marzenia, prawdy wewnętrznej, odbijającej tęsknotę do stanu pierwotnego.

W ten sposób „ja", przedmiot autoanalizy, uprzywilejowany temat i wehikuł poznania, wkracza do literatury. Mamy więc do czynienia z terminem w dziejach kultury stosunkowo niedawnym oraz z pewnym – też nieodległym – jego początkiem. Z tym że *Marzenia samotnego wędrowca* Rousseau nie są utworem, który odegrałby jakąś istotniejszą rolę w literaturze polskiej. Umieszczanie u genezy samego zjawiska utworu prozatorskiego nasuwa spostrzeżenie, że chodzi tu nie o określoną formę literacką, ale o formułę podmiotowości, generalną koncepcję, która może się realizować poprzez różne figury mówiącego, a której cechą jest liryczność.

Odkrycie „ja" trudno związać jednoznacznie z jednym dziełem, czy nawet momentem przełomu. Z całą pewnością nie można przypisać tej zasługi jednoznacznie Oświeceniu wraz z jego nowymi teoriami estetycznymi i podkreślaniem roli wyobraźni, gdyż są to jedynie deklaracje filozoficzne i cała prawie literatura – a zwłaszcza poezja oświeceniowa! – operuje dość konsekwentnie starszym typem ukształtowania wypowiedzi, a podmiot w wierszu może oczywiście pojawiać się

4/ H. Friedrich *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 42–43.

wprost w postaci „ja" wypowiedzeniowego, nie jest to jednak „ja" zdolne do osiągnięcia liryzmu, nieuchronnie subiektywne, podejmujące retrospekcję, będące w centrum jako autokreacja organizująca tekst. Poezja oświecenia jest p r z e d m i o t o w a, liczy się w niej jasno określony temat, fabuła, wyklad racji, retoryczne opracowanie tematu – zgodnie z normami konkretnego gatunku poetyckiego. W porównaniu z koncepcją obowiązującą w literaturze od ostatnich lat dwustu, poeta epok poprzednich wydaje się w ogóle pozbawiony „psychologii", owych indywidualnych rysów twórczych, które dla nas często stanowią istotę poezji w ogóle utożsamianej z liryką. Cechą rozstrzygającą o poetyckości jest – obok wyznaczników formalnych – uwznioślenie tematu, idealizacja. Trudno zresztą powiedzieć, że tradycja wzniosłości całkowicie została zapomniana. „Liryzm to poryw ku wszechludzkiemu szczęściu utrwalony w słowie" – stwierdza Julian Przyboś w *Zapiskach bez daty* – i dodaje zaraz: „Jest to poryw, a więc wytężenie całej osobowości piszącego..."[5].

Poeta – nazwijmy go klasycznym – skupia się nie na relacji samozwrotnej, wyznaniach i własnej osobowości, ale na konstruowaniu odniesień wobec istniejących autorytetów: tradycji, której przejawami są wysoka ranga mitologii, kanon tego, co uznawane jest za wiedzę obiektywną, czy nawet naukową, relacje społeczne. Wyrazem tych związków jest istnienie gatunków poezji dydaktycznej – w tym poematu dydaktycznego, opisowego i retorycznej ody, a także poezji panegirycznej, której zasada pozostaje na tyle obca czytelnikowi współczesnemu, że skłonny jest stawiać wobec niej niewłaściwe pytania – o szczerość, prawdę intencji autorskich, choć relacja wobec autorskiego podmiotu zazwyczaj nie pojawia się w ogóle w tego typu tekstach i żadnych wyznań i deklaracji osobistych w nowoczesnym sensie w nich nie spotykamy. Użyję wyrazistego przykładu: jeśli Trembecki pisze wiersz polityczny, to do zaistnienia tego tekstu potrzebne są dwie racje, a mianowicie polityczna wola Stanisława Augusta Poniatowskiego, który inspiruje wypowiedź, zależność poety wobec królewskiego mecenasa (czyli relacja społeczna) oraz możliwość przywołania pewnego wzorca gatunkowego. Sam poeta natomiast miałby prawo uchylić się od osobistego sądu, a nawet jeśli go – jak się wydaje – wypowiada, ma to wyraźny charakter retoryczny.

Oto początek poematu *Na dzień siódmy września*:

Nie tajne mi są z rybim niewiasty podpasem,
Ni szczekacz erebowy z potrójnym hałasem;
Znam walki Tyfeusza, Likaona zdrady,
Głównie z idejskich statków zmienione w najady,
Kamieniejącą Gorgonę swej twarzy widokiem
I Polifema z jednym, Arga z setnym okiem.
Samymli wiersz bajeczkom poświęcon? niestety!
Wyrzekam się na zawsze imienia poety.

5/ J. Przyboś *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 8.

O ty, najwyższej z istot pierworodna córo,
Prawdo, jedyna prawdo, kieruj moje pióro!
[...]

Po tej poetyckiej introdukcji następuje silnie przesiąknięty panegiryzmem wyklad polityczny, uwzględniający podstawowe założenia polityki króla i program planowanych reform oraz przedstawiający osobę Stanisława Augusta Poniatowskiego jako męża opatrznościowego ojczyzny. Wypowiedź ta skonstruowana została w konkretnej sytuacji politycznej (w 1773 roku) i miała przede wszystkim uwolnić króla od zarzutu odpowiedzialności za pierwszy rozbiór. Ani introdukcja, ani bardzo obszerny wykład polityczny (całkowicie pominięty w szczupłym cytacie) nie mieszczą się w późniejszej normie, która określa, „czym jest poezja". W tekście znajdujemy kilka deklaracji, czynionych w imieniu „ja", począwszy od pierwszego wersu „Nie tajne mi są z rybim niewiasty podpasem" (czyli Syreny). Nikogo nie trzeba chyba przekonywać, że owa zażyłość poety z istotami mitycznymi nie jest materią tego, co nazwalibyśmy „wyznaniem", choć nie jest pozbawiona pewnej przewrotnej pikanterii. Nie jest wyznaniem również deklaracja polityczna – ma ona charakter wykładu racji emocjonalno-patriotycznych i historycznych, jest sprecyzowaną wizją bieżących wydarzeń i przyszłych celów związanych z pewnym obozem politycznym. I ich uwznioślenie – przydanie wzniosłości można określić jako zasadniczy cel, osiągalny wyłącznie za pomocą poetyckiego ich wyrażenia.

Podmiot wiersza – bo jakiś podmiot niewątpliwie się pojawia, jednoczy tekst, konstruuje całość – nie posiada „głębi", ani nie skupia się na sobie. Służy w istocie do przywołania dwóch instancji zewnętrznych: sfery imaginacji mitologicznej, utożsamianej z samą poezją, oraz, przechodząc do części politycznej, „prawdy obiektywnej" (również „umocowanej" mitologicznie lub filozoficznie jako pierworodna córka najwyższej z istot, a więc najwznioślejsza, czyli niepodważalna). Nie jest to osobista deklaracja, co więcej – introdukcję moglibyśmy potraktować nawet jako sygnał dystansu, który ma jednakże znaczenie wzmacniające wobec przedstawianych poglądów: jeśli nie mamy do czynienia z „bajaniami" poety (które w epoce oświecenia miały mniejszą rangę niż prawdy rozumu), a z czymś odnoszącym się do rzeczywistości, to cała wypowiedź ma walory obiektywizmu. Poetyckość wykładu politycznego polega na wyraźnej idealizacji, w tym wierszu polegającej na doprowadzeniu argumentacji politycznej do stanu wysokiego wzoru i ukazaniu go jako postulatu możliwego do spełnienia. Prawda i szlachetność znajdują odbicie w działaniu króla, a to wieść musi do szczęśliwej przyszłości, rozkwitu państwa, powszechnej zgody. Konieczny charakter tego związku ma kluczowe znaczenie dla argumentacji politycznej. Wszystko to przypisane jest jednak nie poecie, podmiotowi wstępu, ale jakiemuś „ja", które zdolne jest odrzucić fantazje, osobie dużo poważniejszej. Można odnieść wrażenie, że „poeta" potraktowany został z przymrużeniem oka (coś baja o Syrenach), aby na tym tle dużo korzystniej wypadł „publicysta", którego obszerny wywód zajmuje środkową część utworu. Kreacja podmio-

tu jest więc złożona, niejednolita. W zakończeniu pojawiają się słowa skierowane wprost do króla, który dopiero tu, w zamykającym czterowierszu okazuje się ukrytym adresatem:

> Do końca ostatniego spieszący z ochotą,
> Wtenczas moje żywioły podzielę istotą,
> Kiedy na starych barkach dźwigając prawnuki,
> Będziesz je uczył trudnej królowania sztuki.[6]

– czyli: autor umrze bez dramatu, gdy lad znajdzie kontynuację. Tu persona tekstu przywdziała na chwilę szatę deklaracji autorskiej. Jak wiemy, tak się nie stało: polski tron nie stal się dziedziczny, a Stanisław, utraciwszy koronę, zmarł nie zapewniwszy legalnej sukcesji. W jego ostatnich chwilach w Petersburgu towarzyszył mu Trembecki. Poeta nie zmienił jednak sposobu przedstawiania śmierci, możliwość pogodnego rozstania z życiem wyrażał także w wiele lat później w *Sofiówce*. Doświadczenie osobiste odgrywa rolę poślednią, nawet jeśli z biografii wyczytujemy sens tragiczny – niewiele to zmienia. Ideał jest ideałem, a poezja powinna go kreować i jak najdoskonalej wyrażać.

Poeta XVIII wieku wie, że biografia i poglądy pana Trembeckiego niewielką mają wartość i tym, co on sam wnieść może, jest zakorzenienie w tradycjach gwarantujących odpowiednio wysoki status wypowiedzi, nadanie jej myślowej koherencji, opracowanie w postaci wiersza, zastosowanie poważnych argumentów, odniesienie do ideału, fortunność językowa i zgodność z regułami tego typu wypowiedzeń. Interesująca jest zwłaszcza rola wyobraźni mitologicznej, w pewien sposób utożsamionej w przywołanym wierszu z samą istotą poetyckości. Mit zawiera w sobie element mediacji między indywidualną wyobraźnią a powszechnym kodem, zakorzenionym głęboko, nie tylko w tradycji, która siłą rzeczy wiąże się z wymiarem relatywnym, bo historycznym, a przede wszystkim – w Prawdzie. Antyczne odwołanie ma w tym systemie myślenia wewnętrzną wartość hermenutycznego dowodu wskazującego i odczytującego istotę rzeczy, jej sens.

Do dziś badacze poezji Oświecenia łamią sobie głowę, usiłując skonstruować na podstawie tekstów Ignacego Krasickiego jego portret duchowy. Jaka właściwie idea przyświecała autorowi *Monachomachii* i w jaki sposób połączyć ten utwór z faktem biograficznym, a mianowicie sprawowaniem przez autora wysokiej godności kościelnej? W istocie jednak pytanie jest całkiem „nowoczesne", psychologiczne, opiera się bowiem na założeniu interpretatora, że tekst jest odbiciem podmiotowego „świata wewnętrznego", lub też – rzecz ujmując z innej strony – utwór konstytuuje ów świat; kategorie podmiotowe zaś, przy zachowaniu koniecznej ostrożności, można, relatywizując, odnosić do autora. Czasami pomiędzy autorem a podmiotem nie ma bezpośredniego związku, często fakty biograficzne czy inne

---

6/ S. Trembecki *Na dzień siódmy września albo rocznicę elekcji*, w: *Pisma wszystkie*, red. J. Kott, t. 1, s. 114–121.

wypowiedzi autora łączą się bezpośrednio z kreacją podmiotu, wykluczona jest jedynie sprzeczność. Jak sądzimy: autor wyraża i jest wyrażany. Dokonuje ekspresji. Tymczasem w poezji przedromantycznej impulsem w ogóle nie musi być „chęć uzewnętrznienia Jaźni", ale szczególny (powiedzielibyśmy: zewnętrzny) zbieg okoliczności – istnienie dobrego wzorca gatunkowego i możliwość zakorzenienia go w konkretnej sytuacji współczesnej, szansa na realizację tradycji. Sante Graciotti we wstępie do (nomen omen!) *Wyboru liryków* Krasickiego formułuje wiele zastrzeżeń i tak określa poetę:

> Był on klasycystą dzięki swoim osobistym ideałom horacjańskiego umiarkowania i stoickiej niewzruszalności, dzięki gatunkom lirycznym, które uprawiał, dzięki nieufności do uczuć i zamiłowaniu do racjonalnej jasności, którą poznać zarówno w wyborze materii artystycznej, jak i w sposobie jej organizacji. W jakiej mierze to wszystko może być zgodne ze skłonnością liryczną, to problem niełatwy do rozwiązania do tego stopnia, że wielu historyków literatury negowało, jakoby Krasicki był „poetą". Negacja taka jest upraszczająca i niesłuszna, jako że wzruszenie liryczne nie wywodzi się jedynie, choć najczęściej tak bywa, z emocjonalnych źródeł.[7]

W dyskusji tej mieszają się dwa pojęcia liryki – to stosowane wobec Krasickiego jest zgodne ze sformułowanym w poetykach klasycystycznych, powtarzających zresztą wiernie Arystotelesa w tym, że uwzględnia cechy formalne wiersza a nie takie jakości, które obecnie z pojęciem liryzmu łączymy niemal automatycznie. Ta dwuznaczność przyczyniła się do powstania nieco dziwnych kontrowersji na temat: czy Krasicki w ogóle p o e t ą b y ł? Wątpliwość wielokrotnie rozciągano zresztą na całą epokę, mówiono o sprzeczności między naturą poezji (jako sztuki subiektywnej, emocjonalnej), a oświeceniowym racjonalizmem. Tymczasem jest to epoka, w której obowiązują jeszcze odmienne od naszych pojęcia o starożytnym rodowodzie. W wieku XVIII „liryczny" to tyle, co związany z poetyckim gatunkiem pieśni, czyli z bardzo silną i podziwianą tradycją Horacego, a w Polsce – Jana Kochanowskiego. W poezji oświeceniowej pojawiają się jednakże dość wyraźne symptomy zmian: niektóre wiersze trudno zaklasyfikować gatunkowo, sztywny dotąd system gatunków zaczyna się kruszyć, a w każdym razie nie traktuje się go już jako czegoś danego i określonego z góry, podejmuje się prace nad starożytnymi „wynalazkami" w tej dziedzinie. „Wynalazkiem" Krasickiego są umieszczone w zbiorze *Liryków* „wiersze z prozą".

„Ja psychologiczne" w poezji przedromantycznej pojawia się wyjątkowo, choć z całą pewnością przesadne byłoby stwierdzenie, że w ogóle jest nieznane. Rzecz wymagałaby niewątpliwie głębszych studiów. Samo słowo „liryka" ma przecież

7/ I. Krasicki *Wybór liryków*, oprac. S. Graciotti, BN, Wroclaw 1985, *Wstęp*, s. XXI. Problem zastrzeżeń co do poetyckości dorobku Krasickiego podejmuje W. Borowy w klasycznej pracy *O poezji polskiej XVIII wieku* (wiele wydań). Por. także: T. Kostkiewiczowa *O poetyce wierszy lirycznych Krasickiego. Studia o Krasickim*, Warszawa 1997, s. 61–83; kategoria „wiersze liryczne" obejmuje zwyczajowo utwory Krasickiego, które w wydaniu F.K. Dmochowskiego oznaczone były jako „wiersze różne".

pradawny grecki rodowód, a początki poezji zwanej liryczną giną w pomroce dziejów i trudno nawet wskazać epokę, kiedy rzeczywiście utwory wykonywano z towarzyszeniem instrumentu. Liryka grecka była wielogatunkowa – obejmuje pieśni na różne okazje, utwory polityczne, zalecenia życiowe i ogólne refleksje. Pojawianie się w niej przeżyć osobistych – jak w inwektywach Archilocha czy u Safony – jest rzadkie. W czasach nowożytnych poezja nadal pozostawała wyznaczana przez metrum, przewidziane jako wzorzec gatunku. Karl Pestalozzi odnajduje ślady liryczności – rozumianej przede wszystkim jako *Erhebung*, a więc uwznioślenie – u Dantego, Petrarki, w liryce barokowej; jednak za moment przełomowy uznaje połowę XIX wieku. Czy np. *Treny* Kochanowskiego nie są odosobnionym przykładem „wyznania"? Przypuszczam, że tę kategorię dałoby się zastosować do pewnych, niezbyt obszernych fragmentów cyklu, a możliwość jej zastosowania jest jednym z ważniejszych powodów, który wskaże dzisiejszy czytelnik jako przyczynę bliskości wobec dawnego tekstu. Podobne racje każą dziś doceniać poezję metafizyczną dawnych wieków.

Możliwość odtworzenia osobistej sytuacji mówiącego nie wyklucza się w *Trenach* z przywołaniem antycznej tradycji, jest udanym przykładem bezkonfliktowego pogodzenia obu planów, które nakładają się na siebie przede wszystkim we wrażliwości dzisiejszego czytelnika. Trzeba wziąć pod uwagę i to, że na renesansowy indywidualizm patrzymy przez kategorie ukształtowane później, usiłując wydzielić to, co „naprawdę jednostkowe", związane z przeżyciem, emocjonalne. Czy *Sonety do Laury* Petrarki są przykładem wczesnej obecności „wyznania"? Wydaje się, że poezja miłosna była na pewno terenem uprzywilejowanym dla „ja lirycznego", choć powinniśmy pamiętać również o dystansie wobec osoby autora i mediatyzującej roli konwencji; w przeciwnym razie grozi nam naiwne psychologizowanie. W literaturze antycznej można spotkać dodatkowe komplikacje w relacji autor-podmiot tekstowy, „ja" w utworze odnosić się może bowiem do recytatora – wypowiadającego lub chóru[8].

„Ja liryczne" nie stanowi przed romantyzmem wyróżnika poetyckości i głównej kategorii. W poezji późniejszej takie gatunki jak list poetycki, mitologiczny epyllion, sielanka, poema dramatyczne, poemat heroikomiczny, filozoficzny czy panegiryk staną się odtąd sprzeczne z samą zasadą poetyckości, mogą pojawić się jako stylizacja, a więc – w funkcji retorycznej. Po romantyzmie stają się one tylko rymowaną epiką, wierszowanym traktatem naukowym (czyli czymś zbyt „obiektywnym") lub też – w wypadku panegiryku – sama konwencja pochwały z góry podważała szczerość każdego wypowiedzianego sądu, gdyż kłóci się z zasadą „szczerego wyznania", podmiotowej ekspresji. Także satyra spada do rangi rozrywki i współcześnie więcej łączy ten gatunek ze skeczem i dowcipną anegdotą niż z „prawdziwą poezją".

8/ J. Danielewicz *Relacja: autor – podmiot literacki w liryce greckiej*, w: *Autor, podmiot literacki, bohater*, red. A. Martuszewska, J. Sławiński, Wrocław 1983, s. 129–142.

Poezja oświeceniowa i klasycyzm porozbiorowy to w poezji polskiej ostatni moment, gdy liryczna kreacja podmiotu nie jest do kształtowania tekstu poetyckiego w ogóle konieczna. Wraz z pojawieniem się wymiaru „podmiotowego wyznania" i romantycznej koncepcji podmiotu poezja zaczyna zmierzać do bezgatunkowości, staje się od tego momentu przede wszystkim liryką, liryką przez odniesienie do figury „ja", któremu przypisuje się pewną „głębię", określoną osobowość. W polskiej poezji nowe jakości przyniósł niewątpliwie nurt sentymentalny, są to jednak zaledwie nieśmiałe pierwsze jaskółki w porównaniu z prawdziwym wybuchem romantyzmu. Interpretator tekstów Krasińskiego nie napotka już owego braku, zagadki a może pustki w miejscu „ja", co badacz twórczości biskupa warmińskiego. W wyniku rozchwiania gatunków powstaje natomiast sytuacja nieprzystawalności wielowiekowej formalnej tradycji poetyckiej i – zwróconych przeciwko gotowym formom – kategorii nowoczesnych. Opis struktur gatunkowych wypowiedzi dość dobrze przystaje do „istoty poezji" renesansu czy oświecenia. Ten sam język nie ujmuje jednak najważniejszych cech poezji współczesnej. Utwory określa się bardzo ogólnikowo jako „wiersz" lub „liryk" (często traktując je zamiennie, choć pierwsza nazwa ma nieco szersze zastosowanie), pojawiają się też propozycje czysto negatywnych terminów, jak „antywiersz", lub ekspresywnych określeń, jak „szok"[9]. Kryje się w nich tęsknota za utraconą formą i normą sztuki, która wybrała subiektywność.

Liryzm romantyczny

Podstawową zasadę sztuki romantycznej Hegel w *Estetyce* wyjaśniał następująco: „To wzniesienie się ducha do s i e b i e, dzięki któremu duch, zmuszony dotychczas szukać swej przedmiotowości w zewnętrznym i zmysłowym istnieniu, odnajduje ją teraz w sobie samym i odczuwa siebie w tej jedności ze sobą samym, i jest tej jedności świadomy"[10]. Sztuka okazuje się drogą Jaźni. „Prawdziwą treścią romantyki jest absolutna wewnętrzność" – czytamy niewiele dalej (s. 151), a zasadniczy ton tej sztuki jest liryczny. „Pierwiastek liryczny jest dla sztuki romantycznej niejako elementarną, zasadniczą cechą, tonem, który pobrzmiewa nawet w epopei i w dramacie, i który, niby jakieś ogólne tchnienie duszy, owiewa nawet dzieła sztuki plastycznej" (s. 165) – liryzm, rozumiany jako ujawnienie się wewnętrznego „ja", przenika zatem nie tylko poezję. Indywidualizm, odsłonięcie Jaźni okazuje się przy tym drogą do nieskończoności, co wyjaśnia *Fenomenologia ducha*. Być może zmysłowe piękno traci na tym, że sztuka weszła na drogę Jaźni, gdyż klasyczny ideał harmonii stanie się odtąd nieosiągalny, lecz gdy duch „ze świata zew-

9/ Por.: M. Dłuska *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 1980.

10/ G.W.F. Hegel *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Gradowski, A. Landman, Warszawa 1966, t. 2, s. 149 – przy dalszych cytatach podaję jedynie odpowiedni numer strony. W artykule tym rezygnuję z bardziej szczegółowego przedstawienia analizy przemian gatunkowych poezji polskiej XIX wieku, mogąc odesłać czytelnika do pracy Cz. Zgorzelskiego *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*, w: *Problemy teorii literatury*, Seria 2, red. H. Markiewicz, Wrocław 1976, s. 131–147.

nętrznego wycofa się w swoją własną wewnętrzną głębię i w zespolenie ze sobą samym" (s. 150), osiąga zarazem samoświadomość, która przezwyciężając skończone formy, pozwoli mu wznieść się do absolutu.

Maurycy Mochnacki uważał, że istnieją dwa tylko rodzaje poezji: taka, w której autor jak pająk pajęczynę wysnuwa myśl ze swojej indywidualności, i taka, która polega na ścisłej wierności wobec realności. Ta pierwsza – to poezja liryczna (czyli poezja duszy), ta druga – plastyczna czyli snycerska (w dziele *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* spotykamy określenia „poezja obiektowa", czyli „realna"). Mickiewicz, Byron, Schiller są poetami ubierającymi wrażenia w szaty myśli i wyobrażeń wewnętrznych. Przykłady drugiej postawy (Szekspir, Goethe i... Walter Scott) nasuwają pewne wątpliwości. Mochnacki jednak dłużej się nad nimi nie zatrzymuje, znacznie bardziej interesują go marzenia, smutek, tęsknota i samotna wielkość tych pierwszych. To tu duch dochodzi nie tylko do wiedzy o świecie, ale do samoświadomości, „rozpoznania się we własnym jestestwie". Romantyk ma „twarde *ego*", które może stać się w świecie wewnętrznym samowładne; wierzy przy tym, że tekst stanowi jego ekspresję, a nie tylko – personę.

Powstaje „ja" zdolne do kontemplacji, introspekcji i melancholii w poczuciu nieodwracalnej utraty własnej przeszłości, świadome w każdym z tych procesów, że poza zmysłowymi wrażeniami i procesami poznawczymi są jeszcze treści życia wewnętrznego treścią i nieredukowalne istnienie d l a s i e b i e. Liryzm jest w pewnym stopniu obrazem Narcyza, tropiącego wciąż nowe własne odbicia i ciągle poszukującego nowych, wyraźniejszych, lub Hamleta, który przestaje działać, zapatrzony w sprzeczność tkwiącą w nim samym, porwany bogactwem targających nim przeżyć. „Hamlet (...) zamiast działać, analizuje własne odczucia i odsłania przed widzem zakrwawione włókna cierpiącej duszy" – pisał Ignacy Matuszewski w pracy *Słowacki i nowa sztuka*[11]. Tak przynajmniej wygląda jednak z wewnętrznych treści romantycznego liryzmu, bo jej efekty wymagają osobnego spojrzenia z zewnątrz.

Pojawienie się romantycznego liryzmu zmienia sposób czytania poezji. Istotne stają się relacje różnych tekstów wobec siebie – rekonstrukcja kategorii „ja" lirycznego w różnych utworach tego samego autora i konstruowanie z nich immanentnego portretu psychologicznego, odczytywanie wpisanej w nie konsekwentnej koncepcji podmiotowości staje się jednym z uprawnionych i stosowanych bardzo często sposobów lektury. Odtwarza się dzieje owej persony lirycznej począwszy od wczesnych wierszy danego autora po dojrzałość, wyznacza etapy przekształceń i kulminacji, gdy „ja" włada samodzielnie obszerną sferą wyobraźni. Zwrot ku podmiotowości ma jednocześnie ważne implikacje teoretyczne: wiąże kategorię „ja lirycznego" z interpretacją dokonywaną przez czytelnika. Zazwyczaj jest to interpretacja przewidziana przez autora, gdyż obaj pozostają w kręgu podobnych wyobrażeń kulturowych.

---

[11] I. Matuszewski *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, w tegoż: *Z pism*, t. 3, oprac. S. Sandler, Warszawa 1965, s. 84.

Niemieccy badacze zauważają, że w konsekwencji trudno traktować „ja" liryczne wyłącznie jako kategorię strukturalną, wewnątrztekstową[12]. Podobny pogląd wyrażał wcześniej w impresyjny sposób Julian Krzyżanowski. Przytoczmy odpowiedni fragment rozważań historyka literatury:

> Istotę postawy lirycznej stanowi liryzm, pojęcie trudne do sprecyzowania, określane zazwyczaj metaforycznie jako rodzaj fluidu, wydzielanego przez utwór liryczny. Posługując się przenośnią innego rodzaju, liryzm można by nazwać zdolnością do wywoływania w psychice odbiorcy wzruszeń bardzo głębokich lub przynajmniej kształtowania w niej wzruszeń na sposób zbliżony do ich ujścia w samym utworze. Zazwyczaj odbywa się to tak, że czytelnik utworów lirycznych dorabia sobie do nich fikcyjną biografię autora, by do jego przeżyć utrwalonych w liryce dostrajać przeżycia własne.[13]

Praca Krzyżanowskiego była w czasie moich studiów traktowana jako lektura obowiązkowa: fragment o „fluidach wydzielanych przez utwory" budził niepohamowaną wesołość studentów, usiłujących przedstawić oddziaływanie wierszy pod postacią różnych wydzielin, a nawet zaproponować ich odpowiednią klasyfikację (najsposobniejsze wydawały się przy tym zapachy nieprzyjemne). Pomińmy jednak żakowskie zabawy – pod koniec lat siedemdziesiątych, w czasie bujnego rozwoju strukturalizmu i kierunków pokrewnych, język Krzyżanowskiego sprawiał wrażenie anachroniczne. Dziś patrzę na to inaczej: dostrzegam u Krzyżanowskiego jakąś zeszłowieczną odwagę formułowania sądów ogólnych, nawet gdy nie są one poparte szczegółowym stanem badań, metodologią i wypracowanymi wcześniej terminami.

Fragment o „dostrajaniu" się czytelnika do fikcyjnego scenariusza utworu poparty jest przykładami z poezji romantycznej, a konkretnie – z poematu Juliusza Słowackiego *W Szwajcarii*. To wydaje się dość oczywiste, wcześniejsza literatura nie dostarczyłaby klarownego modelu takiej sytuacji. Sztuka romantyczna „wymusza" na czytelniku pewne operacje na jego własnym „ja" – pod groźbą niezrozumienia czytelnik dokonać musi „uwewnętrznienia", musi „odnaleźć się w sobie samym", odrzucić uwikłania przedmiotowe, przystać na istnienie „absolutnej wewnętrzności". „Ja" liryczne, odkąd staje się głównym wyznacznikiem poetyckości, modeluje sposób lektury.

Mamy tu też do czynienia z kategorią, przy pomocy której z rozproszonych tekstów autora, pisanych w różnym czasie, pod wpływem różnych impulsów wewnętrznych i okoliczności, tworzy się dzieło – *opus*. Kategoria ta nie jest niepodważalna. Jak stwierdza Michel Foucault:

12/ Por.: K.H. Spinner *Zur Struktur des lyrischen Ich*, Frankfurt a/M 1975, s. 19–22; K. Pestalozzi powołuje się na następujące określenie Herberta Lehnerta w pracy *Struktur und Sprachmagie*, Stuttgart 1966: „Ja liryczne jest Jednością mówiącego i słuchacza czy też rozmową z sobą samym, co strukturalnie prowadzi do tego samego.", cyt. za: K. Pestalozzi, *Die Entstehung des lyrischen Ich*, s. 343.

13/ J. Krzyżanowski *Nauka o literaturze*, Wrocław 1969 (wyd. II), s. 192.

Jeśli tedy mówi się tak często i bez stawiania dodatkowych pytań o „dziele" jakiegoś autora, znaczy to, iż przyjmuje się, że jest ono określone przez funkcję tego, co ma wyrażać. Zakłada się, że każdorazowo musi istnieć poziom (umiejscowiony tam, gdzie jest to w danej chwili potrzebne), na którym dzieło objawia się – we wszystkich swoich fragmentach, nawet najdrobniejszych i najmniej znaczących – jako wyraz bądź myśli, bądź doświadczenia, bądź wyobraźni, bądź podświadomości autora, bądź wreszcie uwarunkowań historycznych, w które był uwikłany. Widać jednak natychmiast, iż taka jedność nie jest bynajmniej dana bezpośrednio i że jest wynikiem określonego zabiegu; że zabieg ów to zabieg interpretujący (skoro odczytuje z tekstu zapis czegoś, co ten ukrywa i ujawnia zarazem).[14]

Uwagi Foucaulta dotyczą zresztą *opusu* filozoficznego, a bezpośrednio – są polemiką z supozycją całości wysuwaną przez interpretujących dzieła Nietzschego, wyjątkowo niespójne i niejednolite pod względem autorskiego opracowania. Na wywodzie filozoficznym ciąży jednak dużo silniejszy wymóg koherencji wewnętrznej niż na wypowiedziach literackich, z natury różnorodnych. Wobec wielu dzieł literackich, przede wszystkim poetyckich, owym zabiegiem interpretującym, najczęściej stosowanym bezrefleksyjnie, jest konstruowanie portretu „ja" lirycznego, tożsamego w czasie i spójnego, lub nawet – jak twierdził Krzyżanowski – całej „fikcyjnej biografii autora".

„Ja" liryczne, „poeta" to terminy stosowane także wobec całości znacznie większych i jeszcze bardziej różnorodnych niż twórczość pisarza: a mianowicie całych epok, chodzi przy tym nie tyle o „ja" tekstu, co o koncepcję podmiotowości, którą implikują utwory. Każdy student, a nawet uczeń, z łatwością dokona charakterystyki czegoś, co uznaje się za typowe (czyli modelowe) „ja" romantyczne czy młodopolskie, a będzie to uogólniony portret artysty, pokazujący „głębię jego duszy". „Głębia duszy" jest bowiem istotną cechą kreacji poetyckiej po – mówiąc słowami Stanisława Brzozowskiego – „romantycznym przesileniu kultury". Romantyczna wizja podmiotowości powołuje serię przeciwstawień: „ja" czuje swoją odrębność wobec świata, pełne marzeń życie wewnętrzne zderza się z zewnętrznym światem, silna uczuciowość – z wszelkimi społecznymi ograniczeniami, a w centrum kreacji staje postać artysty i jego niepowtarzalne, wyjątkowe „ja". Twórczość poetycka staje się ekspresją „ja".

Od romantyzmu ta wizja indywidualistyczna zaczyna obowiązywać, więc poezja staje się przede wszystkim liryką. Pokolenie Młodej Polski powtórzy z początku bez większych innowacji romantyczną kreację, dodając do niej może tylko głębszą, nacechowaną surowym socjologizmem odziedziczonym po pozytywistach, świadomość owej „drugiej strony". Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski* tak charakteryzuje twórców ruchu młodopolskiego:

[...] osamotniona jednostka, nie znajdująca dla siebie w ramach istniejącego społeczeństwa zadania ani stanowiska, pochodząca z warstw posiadających lub psychicznie od nich

[14] M. Foucault *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 48.

zależna. Odrywanie się jednostki tej od społecznego podłoża, jej dojrzewanie do samotności, usiłowanie przełamania tej samotności, stworzenia naokoło siebie nowej rzeczywistości, próby uzasadnienia swego stosunku do świata, oparcia na tym stosunku jakiejś akcji, jakiegoś dziejowego czy choćby indywidualnego planu – oto są zasadnicze momenty przejść psychicznych, których wyrazem była i jest twórczość Młodej Polski.[15]

Postawy, zarysowane przez Stanisława Brzozowskiego, są w istocie bardzo niejednorodne. Znajdujemy tu jednoczesne potwierdzenie romantycznego indywidualizmu, jak i próby przełamania osobności, zarysowania jakiejś nowej koncepcji, ustanowienia relacji między światem wewnętrznym i zewnętrznym. Dlaczego? Spróbujmy najpierw przyjrzeć się skutkom indywidualizmu. Oto fragment wiersza Wincentego Korab-Brzozowskiego:

Na moim czole, jako na kamiennej płycie,
Duchowa, niewidzialna ręka światłem pisze
Przerażające słowa: Tu samotne życie.

I czuję, że za chwilę pogrążę się w ciszę,
A zmysły moje spadną w głębokie letargi:
Duszą pomiędzy czasem a wiecznością wiszę...

Tutaj samotne życie. O wy, moje wargi!
Nim się dokona napis ten, hymn pożegnania
Śpiewajcie światu – niechaj łkają wasze skargi![16]

To mniej więcej połowa wiersza, ale nie ma chyba potrzeby cytowania całości. „Słowa me padają w Głębię i Milczenie" – to jeszcze jedno wyznanie udręczonego podmiotu. Nie jest to skarga porzuconego przez przyjaciela, ani zawiedzionego kochanka, lecz pewne doznanie egzystencjalne, a życiowe zdarzenia świata zewnętrznego nie są przyczyną udręki, a jedynie przedłużeniem czystej prawdy wewnętrznej. „Ja liryczne" ma więc charakter konstrukcji nie psychologicznej, lecz filozoficznej, odsłania nie tyle indywidualny los, ale powszechną formę istnienia. Nie nosi na sobie śladów biograficznych, oderwało się od okoliczności zewnętrznych, jego sensem jest rozpoznanie sytuacji egzystencjalnej. U Korab-Brzozowskiego łatwo dostrzec oznaki d e p e r s o n a l i z a c j i nowoczesnej sztuki. Publiczność może odwracać się od aspołecznej postawy ze wstrętem – to niczego nie zmieni, utwierdzi tylko poetę w jego buncie przeciwko filisterstwu, targowisku pozorów. Rozdźwięk między obcą zewnętrznością, wszelkimi uwarunkowaniami krępującymi wolność, stał się faktem, a poeta z masochistyczną przyjemnością przyj-

15/ Cyt. za: S. Brzozowski *Eseje i studia o literaturze*, oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1990, t. 2, BN, s. 720.

16/ W. Korab-Brzozowski *Utwory zebrane*, oprac. M. Stała, Kraków 1980, Biblioteka Poezji Młodej Polski, s. 91, *Symbole*, II.

mie ciążące na nim przekleństwo. Samotność jest mu karą i nagrodą zarazem, stanowi jednocześnie źródło udręki i najgłębsze potwierdzenie podmiotowej osobności, bycia „ja" niezależnym „w sobie samym".

W wierszu tym skupiają się najważniejsze przeżycia młodopolskie. Głębia duszy okazała się jednocześnie głębią samotności – to deprymujące odkrycie uznać można za jedno ze źródeł kryzysu duchowego, poczucia wyczerpania, jałowości, dekadencji, a jednocześnie dowód przecięcia relacji ze światem zewnętrznym. Zwolennik czystego artyzmu uzna ten stan za wymóg konieczny osiągnięcia prawdziwej sztuki, wyzwolonej z uwikłania społecznego i wszelkich ograniczeń. Doświadczenie „ja" radykalnie przeciwstawnego światu wiedzie do pustki, bezruchu – o ile nie odkryje się w tym miejscu Ducha (tak, jak rozumiał to Hegel), wyższej instancji wykraczającej poza „ja", wewnętrznej cząstki ponadindywidualnej boskości czy zasady świata. Korab-Brzozowski nie był pierwszym, który odkrył pustkę w miejscu „ja", tego rodzaju odczucia są charakterystyczne dla Młodej Polski, ale pojawiają się i wcześniej – na przykład w dziennikach Amiela[17]. Przytoczone wyżej określenia Hegla także je w pewien sposób zapowiadają – wystarczy uznać za nieoczywiste wszelkie instancje zewnętrzne. Młoda Polska to nie tyle co jakiś przełom w postaci kryzysu duchowego, początkującego zdecydowaną zmianę, ile uświadomienie sobie jałowości obranej drogi, gdy dokona się absolutyzacji wybranej koncepcji. Konsekwencją filozoficzną zbiegu trzech okoliczności: ustanowienia twardego „ego", wyboru czystej introwersji i religijnego zwątpienia – jest utrata spoistości podmiotowej. Zawsze, ilekroć usiłuje się oprzeć poznanie na wyobrażeniu konfliktu „ja" ze wszystkim, co zewnętrzne, zaczyna ono tracić jednorodność, rozpływa się w czymś nieokreślonym, staje się płynne.

„Twarde ego" nie było na przełomie wieków ani absolutnym, ani jedynym modelem. Rozumowanie naukowe, zgodnie z pozytywistyczną tradycją, opierało się przede wszystkim na obiektywizacjach zakładających redukcję podmiotu, traktując ścisłą przedmiotowość jako wymóg poprawnego rozumowania. Model przyrodoznawstwa nie stanowił jednakże uniwersalnego wzorca: przywołać można w tym miejscu koncepcję Freudowską, która rozbiła złudzenie jednorodności i spójność podmiotu, dodając warstwy nieświadome i pośredniczące. To odkrycie miało jednakże nie tyle wartość szoku i utraty pewności, zachwiania podstawami światopoglądu, co oczyszczenia. Jak zauważa Paul Ricoeur, konsekwencje projektu Freudowskiego i odkryta niejednorodność: „uwalnia filozofię *cogito* od abstrakcji, idealizmu, solipsyzmu, słowem od wszystkich patologicznych odmian subiektywizmu, które zanieczyszczają akt ustanowienia się podmiotu"[18]. Chciałabym jednak od razu podkreślić dystans, jaki dzieli filozoficzną problematykę podmiotowości od literackich formuł liry-

17/ Por.: M. Janion *Dobry książę*, przedmowa do wydania: H.-F. Amiel *Dziennik intymny*, przel. J. Guze, Warszawa 1997.

18/ P. Ricoeur *Zdarzenie i sens wypowiedzi*, s. 253.

zmu. Sąsiedztwo w czasie wcale nie rozstrzyga o tym, że koncepcje muszą zostać uzgodnione i niesprzeczne; obserwować można raczej narastanie dystansu między różnymi polami, jakie tworzą refleksja naukowa, filozofia i literatura, a w związku z tym – zanik nadziei na osiągnięcie jakiejś „wielkiej syntezy", mimo że jeszcze literatura romantyczna takie ambicje przejawiała. Romantyczne „twarde ego" nie uwolniło się od marzeń o przeniknięciu tajemnic świata, które da się wysnuć z wyobraźni, w twórczym natchnieniu. Słowacki w *Genezis z Ducha* ma odwagę snuć wizję, która stanowi rodzaj traktatu „o naturze wszechrzeczy".

Późniejsze „ja", nawet jeśli powtarza absolutystyczne marzenia, musi liczyć się z innymi koncepcjami, a także z tym, że – jak widzieliśmy – ostateczną konsekwencją zamknięcia się w świecie wewnętrznym jest rozmywanie się jego granic, poczucie utraty punktu oparcia i wreszcie wyłonienie się czynnika nieświadomego. Tego odkrycia nie trzeba wiązać tylko i wyłącznie z teorią Freudowską. Istnienie nieświadomego „ja" miał najprawdopodobniej na myśli Rimbaud, pisząc szokujące zdanie: „Ja to ktoś inny". Znalazło się ono w tzw. *Listach jasnowidza* (tym mianem określa się programowe wyznanie w listach do Georges'a Izambard i Paula Demeny'ego z maja 1871 roku). „Niesłusznie jest mówić: Ja myślę. Należałoby powiedzieć: Mnie myślą. Przepraszam za grę słów"; oba listy Rimbauda są pełne sformułowań intuicyjnych, projektów, marzeń o poszerzeniu percepcji, o nowej poezji jako przezwyciężeniu ograniczeń, nowej formie poznawania, której początkiem jest wniknięcie w siebie, a następnie „rozprzężenie wszystkich zmysłów", świadome szaleństwo, które pozwoli zostać j a s n o w i d z e m, zobaczyć nieznane. Hugo Friedrich twierdzi, że wraz z przemyśleniami Rimbauda: „«Ja» zapada się w dół, pozbawione siły przez warstwy głębokie (*l'ame universelle*). Stoimy na progu"[19]. Ten próg poznania jest równocześnie progiem nowoczesności. Jednostajność emocjonalna i szybkie wyczerpanie możliwości jest być może istotniejszym powodem odwrotu od dekadenckiego solipsyzmu niż równolegle wyłonienie się nowego ujęcia w dziedzinie naukowego dyskursu. Niepodważalna pozostaje jednak zasada traktowania „ja" jako podstawowej formy wyrazu doświadczenia. Poezja poromantyczna nie wierzy może w pewne oparcie w Psyche artysty, ale nie może obejść się bez osoby tekstu, jego Persony jako podstawowej formuły. Poezja poromantyczna jest zatem liryką.

Filozof pyta o sens *ego*, odnajduje w nim źródło innych sensów, jak rzecz się ma w słynnej Kartezjańskiej formule *Cogito ergo sum* i wszelkich nawiązaniach do niej, łącznie ze współczesną fenomenologią. Poeta nie powtarza rozwiązań współczesnej mu filozofii, nie zajmuje się na przykład redukcją fenomenologiczną, bo wtedy musiałby uwolnić się od przeżyć. Poeta może używać zaimka „ja" do skonstruowania w tekście pewnego planu psychologicznego, odniesienia dla całości przedsta-

19/ H. Friedrich *Struktura nowoczesnej liryki*, s. 93. *Listy jasnowidza* dostępne są po polsku w przekładzie i opracowaniu J. Hartwig i A. Międzyrzeckiego *Ja to ktoś inny. Korespondencja Artura Rimbaud*, Warszawa 1970, s. 55–64.

wionych przeżyć, i wtedy mówimy o „ja lirycznym", co jest w historii poezji dość młode i dawniej wcale nie było w tego typu wypowiedzi niezbędne. „Ja liryczne" to bycie zredukowane do realizacji w konkretnym tekście. To także – dla współczesnego człowieka – forma przeżywania bardzo trwała, dana z góry, gotowa, a zarazem jeden z najważniejszych warunków sensowności tekstu literackiego, oczywisty zwłaszcza wobec poezji, która objawi się jako ważne świadectwo świadomości, o ile zostanie zrozumiana przez czytelnika, ciekawego spotkania z innym „ja", któremu na moment pożycza swego istnienia i gotowego zrekonstruować personę tekstu.

Choć zmieniła się formuła podmiotowości, a „ja" zostało pozbawione absolutystycznych tendencji, wiara w syntetyzującą rolę podmiotu nie osłabła, wydaje się ciągle niepodważalnym romantycznym spadkiem, obowiązującym fundamentem współczesnego światopoglądu. Dzięki „wszechwładztwu świadomości" – zdaniem Foucaulta – rozwój społeczeństwa w historii otrzymać miał „schronienie pewniejsze i mniej narażone na niebezpieczeństwo aniżeli mity, systemy pokrewieństwa, języki, seksualizm lub pożądanie"[20]. I pewniejszą podstawę – niżeli we wszelkich obiektywnych wykładniach umocowanych w wiedzy naukowej. Trudno nie zauważyć, że bez *ego* niemożliwa jest forma społeczeństwa demokratycznego, chodzi więc o strukturę wyjątkowo ważną.

Modernizm liryczny

Pora uporządkować dotychczasowe przesłanki. Kategoria podmiotowości, którą wyrażamy jako „ja liryczne", ma charakter historyczny; od romantyzmu stała się ona podstawą poetyckości, co zasadniczo zmieniło podejście do form poetyckich, a w dłuższej perspektywie spowodowało zachwianie i rozpad gatunków, przejście ku bezgatunkowości współczesnej poezji, w której zasadą stała się jednorazowość. To ostatnie nie zawsze musi pociągać za sobą bezwzględne, awangardowe nowatorstwo; zasadą jest raczej zgodność z indywidualnym, wewnętrznym wzorem. Poza wartością przedmiotową każdego sądu pojawiającego się w poezji koniecznie musi być zaświadczony punkt obserwacji, który go zarazem relatywizuje i uwiarygodnia, jakaś figura „ja", której można go przypisać.

Zarysowana tu problematyka „ja" ma także kluczowe znaczenie dla modernizmu – związek pomiędzy modernizmem a dominacją „ja" lirycznego podkreślał bardzo wyraźnie już Ignacy Matuszewski w pracy *Słowacki a nowa sztuka*:

> Co stanowi ideał sztuki najnowszej?
>
> Wypowiedzenie się całkowite indywidualności artystycznej za pomocą wszelkich możliwych środków ekspresji, ujętych w jednolitą i podmiotową syntezę na tle liryczno-muzycznego nastroju.
>
> Znaczy to [...], że głównym, podstawowym czynnikiem poezji dzisiejszej jest liryzm.[21]

---

[20] M. Foucault *Archeologia wiedzy*, s. 40.

[21] I. Matuszewski *Z pism*, t. 3, s. 148.

Realizacje tej postawy widzi Matuszewski w poezji młodych, toteż wiąże ów wybór z formami poezji nastrojowo-symbolicznej i podkreśla prekursorstwo Słowackiego. Propozycja Matuszewskiego nie służy jednak do skonstruowania opisu historycznoliterackiego, zjawisko, które opisuje, jest mu współczesne i termin ma sens typologiczny. Wybór liryzmu ma znaczenie dużo bardziej długotrwałe i zasadnicze, pozostaje w mocy jako znak formacji modernistycznej, również wtedy, gdy formy młodopolskie odchodzą w przeszłość.

Wyjaśnić tu trzeba niewątpliwie sprawę pojęcia „modernizm".

W Polsce najbardziej rozpowszechnioną wykładnię terminu stworzył Kazimierz Wyka w przygotowanej w pierwszej wersji w 1939 roku, a opublikowanej dopiero w 1958 pracy *Modernizm polski*: „Przez modernizm rozumiem wcześniejszą, przygotowawczą fazę twórczości pokolenia Młodej Polski, fazę związaną przede wszystkim z powstaniem indywidualizmu, z odrodzeniem metafizyki, z przesyceniem rodzajów literackich liryzmem i symboliką"[22]. Wyka poszedł tu śladem Ignacego Matuszewskiego (chodzi oczywiście o jego pracę *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, wydaną po raz pierwszy w 1901 roku), aczkolwiek w sposób istotny zawęził znaczenie terminu, odnosząc go jedynie do pierwszej, „bojowej" fazy ruchu, podczas gdy dla Matuszewskiego termin ten jest po prostu synonimem sztuki nowoczesnej, „tego, co Przybyszewski nazwał «nową sztuką», sztuką podmiotową w przeciwstawieniu do sztuki przedmiotowej, którą reprezentował naturalizm"[23]. Matuszewski podkreśla, że nazwę przejął od krytyków francuskich i niemieckich, jego zamiarem jest bowiem przedstawienie ruchu młodopolskiego jako części europejskich przemian w sztuce, które na Zachodzie zaczęły się nieco wcześniej, w Polsce jednak, choć pojawiły się później, to dzięki prekursorstwu artystycznemu Słowackiego szybko doprowadziły do wykrystalizowania się dojrzałych form. Jeszcze przed Matuszewskim Jerzy Żuławski zauważał, że modernizm to pojęcie negatywne, wyrażające sprzeciw wobec „starej" sztuki, głównie naturalistyczno-pozytywistycznej i obejmujące różne nurty i tendencje, które nie składają się na żaden wspólny obraz. „«Modernizm» przypomina mi pociąg towarowy, w którym się węgiel kamienny, bydło i cenne materie razem przewozi. – Stąd nieporównane bałamuctwo pojęć i sądów, tak u tych, którzy o «modernizmie» jako o czymś jednolitym piszą, jak u tych, którzy te piękne wypracowania czytają i – wierzą im"[24] – twierdził Żuławski.

Kazimierz Wyka zastosował pojęcie „modernizmu" dlatego, że funkcjonowało ono w świadomości epoki, było już zadomowione i wydało mu się spośród innych nazw „najstosowniejsze", lepsze niż obciążony negatywnymi konotacjami deka-

---

22/ Cyt. za wydaniem: K. Wyka *Młoda Polska*, t. 1, *Modernizm polski*, Kraków 1987, s. 30.

23/ I. Matuszewski *Słowacki i nowa sztuka...*, s. 81, autorski przypis 6. do rozdziału wstępnego.

24/ J. Żuławski *Znaczenie symbolizmu w sztuce* (1900), w: *Eseje*, Warszawa 1960, s. 38.

dentyzm, niż – związany z konkretną postawą artystyczną – symbolizm czy, zaproponowany przez Juliana Krzyżanowskiego, neoromantyzm, który z kolei podkreślił odniesienie do epoki wcześniejszej, a więc w istocie zwracał uwagę na cechy wtórne[25]. „Modernizm" wybrany więc został przez Wykę z braku lepszego określenia decyzją dość arbitralną; nigdy też ta propozycja nie została szerzej rozwinięta i opatrzona szerszą argumentacją niż przytoczona powyżej. Oczywiście, pojęciu przypisane zostały konkretne zjawiska literackie, takie jak ukazanie się I serii *Poezji* Tetmajera, zarysowana została pewna dynamika rozwoju modernizmu oraz określone wartości ideowe takie jak pesymizm, dążenie do nirwany, przyjęcie inspiracji skandynawskich. Nie padła jednak odpowiedź na pytanie: dlaczego te właśnie zjawiska i wartości łączyć mamy z pojęciem „nowoczesności"? – choć źródłosłów *modern* jest po polsku czytelny.

Stało się tak z kilku powodów: Wyka skupił się przede wszystkim na uzasadnieniu zastosowanej w opisie historycznoliterackim kategorii pokolenia, którą wyeksponował, uważając ją za najważniejszy własny wkład i przy tym narzędzie teoretyczne o znacznie szerszym zastosowaniu, bardziej uniwersalne niż szczegółowy termin „modernizm". Dzieje powojennej krytyki literackiej przyznały mu tu rację, gdyż w tej chwili pojęcie to weszło do potocznego instrumentarium, a nawet jest bardzo często nadużywane. Książka Wyki została przygotowana tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej jako rozwinięcie pracy doktorskiej; ogromne przesunięcie czasowe jej publikacji, w niczym przez autora nie zawinione, spowodowało, że wprowadzanie zmian do dawnej pracy pociągnęłoby za sobą konieczność napisania jej na nowo, ukazała się więc w kształcie pierwotnym, opatrzona dystansującą przedmową autora.

Pojęcie „modernizm", w wersji zaproponowanej przez Wykę, przyjęło się w polskiej historii literatury mocą jego autorytetu[26], choć dzisiaj, w momencie pojawienia się w powszechnym użyciu „postmodernizmu", wydaje się nie do utrzymania. Termin został zarezerwowany i określony bardzo wąsko: modernistami nie są Żeromski i Wyspiański, są nimi – Tetmajer w I i II serii *Poezji*, wczesny Przybyszewski, także cytowany wyżej Wincenty Korab-Brzozowski, wszyscy pogrążeni w „rozpaczliwym hedonizmie" i satanizmie. Tymczasem zwrócić trzeba uwagę na to, że istotą propozycji Wyki jest uznanie p o t r z e b y wyodrębnienia z całości o nazwie Młoda Polska osobnego podokresu wstępnego.

25/ J. Krzyżanowski *Neoromantyzm polski 1890–1919*, Wrocław 1971; również ta synteza, podobnie jak książka Wyki, ukazała się z dużym opóźnieniem, opatrzona mocno dystansującą przedmową autora.

26/ Por.: A. Makowiecki, Hasło: *Modernizm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992; Makowiecki wspomina o szerszym zastosowaniu terminu w literaturze zachodniej, w odniesieniu do literatury polskiej powtarza jednak wyłącznie propozycję Wyki. Artur Hutnikiewicz (*Młoda Polska*, Warszawa 1994) rezerwuje pojęcie „modernizm" dla sztuki zachodniej; Maria Podraza-Kwiatkowska (*Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992) wspomina o propozycji Wyki (s. 6), ale jej nie podejmuje.

Trzeba więc przede wszystkim zadać do tej pory przeoczone pytanie: czy słuszne jest wyróżnienie wstępnego podokresu obejmującego lata dziewięćdziesiąte? Tym bardziej że samo użycie terminu nie wydaje się w pełni konsekwentne, pociąga za sobą konieczność rygorystycznych rozróżnień między „wczesnym" a „późnym" Przybyszewskim i nie jest w pełni zgodne z funkcjonowaniem terminu „modernizm" w obrębie Młodej Polski. A używał go i Brzozowski[27], i Ignacy Matuszewski, których o preferencje „dekadenckie" posądzać raczej nie można. I tym bardziej wreszcie, że data końcowa epoki budzi takie lub inne wątpliwości, czego przejawem są inne propozycje: uznanie cezury roku 1915 lub 1910 czy nieco zapomniany dziś artykuł Tomasza Burka *1905 nie 1918*[28]. To powodowałoby, że do pierwszych dziesięciu lat modernizmu moglibyśmy doliczyć pięć czy dziesięć lat „dojrzałej Młodej Polski", obejmujących też nieokreślony schyłek. Ale nie tylko – z drugiej strony w dwudziestoleciu międzywojennym wyróżnia się grupa zjawisk związanych mocno z epoką poprzednią – jak twórczość Leśmiana czy Witkacego – a niewątpliwie nowatorskich. Wyka, proponując terminologię dla opisu historycznoliterackiego w 1939 roku nie zdawał sobie (bo nie mógł) sprawy ze skutków tej decyzji, gdyż oto powstała sytuacja całkowitego braku terminów stylowych dla epoki następnej, przy „przesyceniu" nimi krótkiego okresu młodopolskiego.

„Dwudziestolecie" to pewna realność historyczna, termin tak samo dobry jak literatura Księstwa Warszawskiego, wydawałoby się – niewiele wnoszący, ale i niekłopotliwy, bo wiadomo przynajmniej, kiedy się zaczyna i kiedy kończy. Ale tylko pozornie, bo natychmiast powinno wyłonić się pytanie o okres drugiej wojny światowej – mocno związany merytorycznie z dwudziestoleciem (recepcja romantyzmu, przedłużenie katastrofizmu), a często opisywany wraz z czasami powojennymi, choć jest to słabo uzasadnione. Dlaczego? Odpowiedzi jest kilka, nierozciągliwość „dwudziestolecia" to tylko jedna z nich, ogromne znaczenie miały też względy pragmatyczne, także praktyka szkolna, w której standardowo materiał obejmujący „literaturę dwudziestolecia" i „okres wojny i okupacji" podzielony jest między III a IV klasę liceum, co zapewne zmieni kolejna reforma.

Decydują też nawyki periodyzacyjne historyków literatury. Można odnieść wrażenie, że praca badawcza polega często na komplikowaniu opisu, proponowaniu siatki cezur czasowych i nazewnictwie, podczas gdy procesy długotrwałych, fundamentalnych zmian umykają uwadze, nie mieszczą się bowiem w zaproponowanej siatce (przy czym uznano, że siatka im drobniejsza – tym lepsza). Ulubionym sposobem myślenia jest tworzenie przeciwstawień („jasne" i „ciemne" dziesięciolecie dwudziestolecia). Pokutuje tu też schemat Krzyżanowskiego, który twierdził, że w historii literatury panuje stała zmienność okresów romantycznych

---

27/ Wyka zresztą zwraca na to uwagę, *Młoda Polska*, t. 1, s. 70.

28/ Zapomnianą *Polską literaturę współczesną* Antoniego Potockiego przypomniał ostatnio Ryszard Nycz w książce *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 18–29; T. Burek *1905 nie 1918*, w: *Dalej aktualne*, Warszawa 1973, s. 96–115.

i klasycystycznych[29]. Hugo Friedrich ubolewał: „Niejednemu wierszowi przypisuje się na wyrost charakter «przełomowy», a między liryką 1945 roku i z roku 1955 podziwia się różnice, które nie są większe niż interwał dwóch sekund"[30].

Nie ma w tym miejscu potrzeby dowodzenia, że podobne schematy w historii literatury nie opierają się na żadnej wystarczająco umotywowanej wizji historii. „Funkcjonujące w obiegu terminy, jakimi posługują się historycy literatury (...), są rezultatem rozmaitych fikcjonalnych działań" – stwierdza Marek Zaleski w artykule podsumowującym dyskusję metodologiczną, wiążąc zresztą uświadomienie owej fikcjonalności z odkryciem braku referencjalności podstawowych terminów i swoistym empiryzmem strukturalizmu[31]. Formalistyczno-strukturalistyczne podejście właściwie wyklucza historię literatury z jej eklektyzmem i koniecznością wielkich syntez. Ożywienie dyskusji przypisać można zresztą przede wszystkim pojawieniu się nowych impulsów teoretycznych – zawartych u Paula de Mana, Jacques'a Derridy czy Michela Foucaulta – i toczy się ostatnio wśród badaczy zainteresowanych raczej efektowną teorią niż żmudną praktyką budowania syntez historycznoliterackich. Znaleźliśmy się w sytuacji dość trudnej: zmiany polityczne w Polsce po 1989 roku niewątpliwie spowodowały ogromne zapotrzebowanie na nowe zarysy historycznoliterackie, uwzględniające dotychczas pomijane lub niedostatecznie eksponowane tematy, pisane zwłaszcza na poziomie popularnym lub szkolnym, a jednocześnie rozwój teorii wciąż zmuszał do poważnego wątpienia, czy taka praca z metodologicznego punktu widzenia jest w ogóle możliwa. Jako praktykowi, który mimo wszystko wielokrotnie posługiwał się dość wątpliwą w istocie terminologią z powodów pragmatycznych, ze względu na jej użyteczność i dobre zadomowienie w języku, wypada mi się zgodzić z wieloma sceptycznymi konstatacjami.

Kluczowe pojęcia historii literatury w ogóle nie są definiowane. Jan Józef Lipski w pracy o twórczości Kasprowicza z pewnym zdziwieniem zauważył, że musi samodzielnie odpowiedzieć na pytanie, „co to jest «przełom»", gdyż brak tu odpowiedniej literatury przedmiotu. Hasła takie jak „przełom" i „cezura" nieobecne są w *Słowniku terminów literackich* jako terminy procesu historycznoliterackiego. Teresa Walas tak usiłowała streścić założenia dynamiki okresów literackich:

> Przedstawianie procesu literackiego jako następujących po sobie i zmieniających się konfiguracji prądów oparte jest w dużej mierze na koncepcji struktur dynamicznych, czę-

---

29/ J. Krzyżanowski *Nauka o literaturze*, s. 334 – historia literatury została przedstawiona w postaci regularnej sinusoidy, przy czym oś pozioma symbolizuje bieg czasu, a oś pionowa – wahania od (najwyższych) wzniesień romantyzmu do wartości ujemnych prądów klasycznych. Pojawia się też ciąg A1 – B1 – A2 – B2 – A3 – B3... (A – prądy romantyczne, B – klasyczne), przy czym logika schematu wymaga np. uznania ekspresjonizmu za prąd antyromantyczny.

30/ H. Friedrich *Struktura nowoczesnej liryki*, s. 24.

31/ M. Zaleski *Jak możliwa jest dziś historia literatury?*, w: *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska, A. Brodzka, Poznań 1997, s. 48.

ściowo samorodnej w obrębie wiedzy o literaturze, po części zaś wywodzącej się z myśli Piageta, czyli znowu odsyłających do zachowań organizmów żywych. Koncepcja ta, zastosowana do opisu dziejów literatury, posiłkuje się zazwyczaj zasadą opozycji i hierarchizacji oraz pojęciami relacji i funkcji; pojawiają się w niej także kategorie mocy (siły) i integracji – nie zawsze, nawet nie często bezpośrednio wysłowione w obrębie dyskursu, lecz obecne w głębszych pokładach jego nie wyrażonych wprost presupozycji. Postać klasyczna takiego przebiegu ukazuje wzór, w którym prąd A uchwycony jest w fazie nasilającego się rozproszenia i nietwórczych repetycji, równolegle zaś uwidacznia się prąd B jeszcze nie w pełni ukształtowany, ale już wykazujący tendencje do integracji, czyli tworzenia zarysów dającej się rozpoznać postaci. Kolejno prąd B przybiera formę wyrazistą, co oznacza – najogólniej mówiąc – takie ukształtowanie literackich zjawisk, stanowiących jego empiryczny podkład, że dzielące je różnice mniej są widoczne niż wiążące je podobieństwa.[32]

Wywód Walas świetnie odtwarza mechanizm myślenia, określając go jednocześnie jako „częściowo samorodny w obrębie nauki o literaturze". Należy on bowiem do tradycji, jest przejmowany wraz z nią, i to wraz z nie chcianym dziedzictwem pozytywistycznych obciążeń oraz domieszką nieokreślonego idealizmu[33].

Wydaje mi się, że nie należy dłużej bronić się przed używaniem w opisie zjawisk literatury polskiej nazwy „modernizm" w szerszym znaczeniu, tym bardziej że mamy tu do czynienia z pewną analogią:

> Chociaż pojęcie „modernizmu" może wydawać się niedopuszczalnie mgliste, zaczęło pełnić decydującą funkcję w krytyce i historii literatury, jak też w teoretycznych dyskusjach o literaturze. Bez wątpienia w ogóle wśród pojęć używanych w dyskusji i opisie dwudziestowiecznej zachodniej literatury „modernizm" stał się najważniejszy, nie sam dla siebie, ale jako część pochodnego pojęcia „postmodernizm"[34]

32/ T. Walas *Czy możliwa jest inna historia literatury?*, Kraków 1993, s. 91.

33/ Nie mogę tu odnieść się szczegółowo do wszystkich etapów wieloletniej dyskusji. Pozostaje przytoczyć jej najważniejsze etapy: K. Wyka *O potrzebie historii literatury*, w: *Szkice z lat 1944–1967*, Warszawa 1969; J. Ziomek *Metodologiczne problemy syntezy historycznoliterackiej*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976; T. Burek *Jaka historia literatury jest nam dzisiaj potrzebna*, „Zeszyty TKN" Nowa, 1979, przedruk w: *Żadnych marzeń*, Londyn 1987; M. Janion *Jak możliwa jest historia literatury*, w: *Humanistyka, poznanie, terapia*, Warszawa 1982; J. Ziomek *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1986 z. 4; R. Wellek *Upadek historii literatury*, przel. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki" 1988 s. 3; K. Kasztenna *Z dziejów formy niemożliwej. Wybrane problemy historii i poetyki polskiej powojennej syntezy historycznoliterackiej*, Wrocław 1995. Interesującą propozycją innego opisu jest (dotycząca w zasadzie historii sztuki) książka Mieczysława Porębskiego *Granica współczesności 1909–1925*, Wrocław 1965 (wyd. 2: Warszawa 1989), proponująca rodzaj kolażu wydarzeń awangardy, życia codziennego (z gazet); por. także: M. Porębski *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975.

34/ A. Eysteinsson *The Concept of Modernism*, Ithaca–London, Cornell University Press 1992, s. 1.

— stwierdza autor pracy poświęconej opisowi dziejów funkcjonowania pojęcia „modernizm" w zachodniej krytyce literackiej. Zapewne zgodziłby się z użytym przez Żuławskiego w 1900 roku porównaniem „modernizmu" do pociągu towarowego, w którym fortepiany i armaty mogą jechać razem, choć niewiele z tego wynika. Jednakże trzeba liczyć się z tym, że:

> Terminy zarówno „awangarda" jak i „modernizm" stały się najbardziej znaczącymi pojęciami w anglo-amerykańskiej krytyce lat 60. (Wcześniej oczywiście był to kluczowy termin odnoszący się w krytyce kontynentalnej do sztuki eksperymentującej, jednakże wcześniej, przed latami sześćdziesiątymi, rzadko był używany z definiującą końcówką *-ism*).[35]

Kłopoty z tym terminem nie są więc wcale polską specjalnością. „Modernizm" uznać trzeba za nazwę pojemniejszą niż awangarda, okazującą swą użyteczność zwłaszcza wtedy, gdy zacierają się granice „awangardy". W wielu słownikach (np. M.H. Abramsa) awangardowość uważana jest za przejaw modernizmu. Ale np. Gertruda Stein uważana jest za przedstawicielkę niewątpliwej awangardy, ale nie modernistkę, podkreśla się raczej jej post-modernistyczność.

„Modernizm" to według słownikowej definicji tyle, co nowoczesność. Kiedy więc skończyła się nowoczesność? – powinniśmy zdać sobie sprawę z takich konsekwencji logicznych trzymania się wąskich definicji terminu. Sprawa ta ma jednak dla mnie mniejsze znaczenie niż bardziej generalny problem wizji procesu historycznoliterackiego. Otóż zrezygnować trzeba z pokus bardzo ścisłej periodyzacji, a przejść na wizję kumulatywną: pojawienie się prądu B nie oznacza zaprzeczenia wcześniejszego prądu A, w ogóle nie musi powodować zjawiska zwanego przełomem, ale dołączenie nowych wartości. Z taką sytuacją mamy do czynienia w wieku XX, gdy wszystkie cezury, dość powszechnie przyjmowane w opisie, mają charakter wobec literatury zewnętrzny, są datami z historii politycznej, do czego przyczyniły się przede wszystkim dwie wojny światowe w Europie, które pociągnęły za sobą zmiany kontekstu, a także warunków powstawania i funkcjonowania dzieł. Nie warto kłócić się o to, czy 1905, 1910, 1918, 1945 czy 1948 są przełomami; cezury literackie trzeba uznać za czysto umowne i relatywne, zależne od celów, jakie stawia się przed opisem historycznoliterackim. Marzeniem krytyka jest znalezienie punktu nieciągłości, punktu absolutnego zerwania, zaprzeczenia dotychczasowej logice. Ale punkt taki nie istnieje, jest utopią jak potop, który na naszych oczach unicestwia zastany świat – do niego bowiem można porównać ideę cyklicznej, nawracającej rewolucji artystycznej.

Od Irzykowskiego krytyka literacka nasiąkła przy tym przekonaniem jednoznacznie waloryzującym cezury: te wewnętrzne, ściśle literackie, miałyby być z jakichś powodów lepsze od zewnętrznych, przynależnych do rytmu historii. A jednak to te drugie rysują się jako niepodważalne, i to niekoniecznie z powodu słabości życia literackiego, jego „plagiatowości", ale z samej natury procesu, w którym

---

35/ Tamże, s. 143.

każda różnica jest jednocześnie wynikiem nawiązania i przynależności do wspólnego układu, rysuje się o tyle, o ile stanowi wynik powtórzenia[36].

„Modernizm" jest z tego punktu widzenia pojęciem niezwykle kuszącym, bo nie przypisanym jednoznacznie do pewnego zespołu faktów w ściśle określonym czasie jako nazwa okresu, kumulatywne, odnoszące się do zjawisk narastających długo, od dziewiętnastego wieku, i właściwie wciąż nie zamknięte. Podobny pogląd, choć inaczej umotywowany, wypowiedział przed laty Jan Józef Lipski: „W zasadzie jestem zdania, że modernizm na gruncie polskim zaczął się około roku 1890 i trwa do dziś. Kryzysy i przełomy w tym czasie, niekiedy istotne, nie zburzyły jednak jego wewnętrznej spójności"[37]. Ta wizja nie została szerzej rozwinięta, gdyż autor pracy o Kasprowiczu uważał, że problem znacznie przekracza ramy jego i tak obszernej monografii. Zarysował jedynie model teoretyczny modernizmu, oparty na przestrzennych układach współrzędnych i skomplikowany niczym układ cząstek w złożonym związku chemicznym. Takie postępowanie wynikało z intuicji, którą w pełni podzielam: opis XX wieku w postaci wymienności prądów byłby fałszywy, mamy tu wciąż do czynienia z jednoczesnością bardzo różnych zjawisk, ich nakładaniem się, nieoczekiwanymi nawrotami do – zdawałoby się – już pogrzebanych tradycji i ciągłymi przełomami o niewielkiej skuteczności.

Dywergencja, niejednorodność jest przy tym produktem samej kultury modernistycznej, jej kwintesencją, a nie świadectwem, że badacz nie dokonał właściwej syntezy. Modernistyczny indywidualizm opiera się na różnicach, to one, a nie eksponowana poprzednio tożsamość, decydują o randze dzieła. Najważniejszym rysem jest podmiotowość, której ujawnianie zmusza do ciągłego poszukiwania form wyrazu. W ramach pozytywistycznego dylematu: subiektywność czy realizm, artysta zmuszony był do wyboru – modernista wie, że taki wybór wtrąciłby go w fałsz, prawda wymaga oznaczenia własnego punktu obserwacji, zanotowania go i tylko to, co indywidualnie doświadczone, przeżyte, ma szansę być kluczem pasującym do tego, co powszechne. „Mimetyzm", „realizm" przestają być formami, w których wyraża się racjonalna świadomość – wszystko jest bowiem zapośredniczone, nieoczywiste. A najpoważniejszym medium jest język, traktowany jako samoistny przedmiot zainteresowania, kreacyjnie.

Artysta wie jednak, że jego własna indywidualność, choć nie do pominięcia w każdym akcie poznawczym, nie może stanowić trwałego i stabilnego punktu oparcia, jest bowiem wciąż niegotowa, w trakcie stawania się, rozbita na serie przeżyć, a całe jej obszary – niejasne, pogrążone w ciemności, z której tylko dzieło wy-

---

36/ Por. G. Deleuze *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.

37/ J.J. Lipski *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 32. Odwołać się też muszę do nowszych prac polskich badaczy, którzy używają pojęcia „modernizm" w bliskim mi sensie, idąc śladem krytyki zachodniej. Por.: B. Baran *Postmodernizm*, Kraków 1992, rozdział *Modernizm literacki*, s. 26–39; R. Nycz *Język modernizmu*, rozdział *Tropy „ja". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia* – poruszający problem modeli podmiotowości, przede wszystkim w prozie.

dobywa pojedyncze fragmenty. I nie ma też żadnego powodu, by upominać się w społeczeństwie o „rząd dusz" czy jakiekolwiek romantyczne przewodnictwo: do tego potrzebne byłoby twarde „ja", nad-"ja", gdy tymczasem wszelkie przeżycia kształtują się w relacjach, są z istoty relacyjne. Historia modernistycznego podmiotu to historia kolejnych relacji: wobec świata, wobec własnych przeżyć wewnętrznych i wobec języka.

Krystyna RUTA-RUTKOWSKA

Dramatyczne gry w podmiot

Kłopoty metodologiczne

Trudno nie zauważyć pewnego zażenowania metodologicznego badaczy, którzy usiłują opisać dramat współczesny. Najczęściej spotyka się dwie postawy: albo całkowitą rezygnację z uchwycenia utworu w kategoriach poetyki dramatu, albo uporczywe trzymanie się składników tekstu dramatycznego wyróżnionych i opisanych przez Arystotelesa (a zwłaszcza wartościowania Stagiryty). Jednakże takie właśnie postępowanie powoduje wrażenie unikania problematyki poetyki dzieła teatralnego, a nawet – bezradności wobec utworów nie przystających do kanonu.

Pilne wydaje się zatem uświadomienie sobie następującej rzeczy: wobec przemian, jakie zaszły w dramacie w wieku XIX i XX, poetyka tekstu dramatycznego wymaga nowej formuły; ba, włączenia do rozważań problemów nieobecnych w ujęciach tradycyjnych. Obiecująca wydaje się zwłaszcza kwestia podmiotów mówiących w dramacie, szczególnie – podmiotu tekstowego (podmiotu utworu); kwestia – dodajmy – dotychczas właściwie niemal nie poruszana. A w związku z tym przemyślenia wymaga po pierwsze: status, ukształtowanie tekstu niedialogowego w dramacie, i – oczywiście – wypowiadającego się w nim podmiotu; po drugie: status postaci jako podmiotów mówiących, które przez tradycyjne poetyki uznawane są za równorzędne.

Zacznijmy od pierwszego z tych problemów.

Tekst niedialogowy

Jeśli chodzi o problematykę didaskaliów i innych tekstów niedialogowych, to nasuwa się spostrzeżenie, że w tradycyjnym ujęciu jakby nie są one uznawane za integralną część utworu, lecz za coś drugorzędnego; właściwie niemal nie istniejącego. Didaskalia chociażby (najbardziej podstawowy i obecny w dziele dra-

matycznym „od zawsze" tekst niedialogowy) są traktowane jako wskazówki sceniczne przeznaczone dla inscenizatora i reżysera dramatu (zwłaszcza przez zwolenników koncepcji „partytury teatralnej"). Jako takie nie posiadają żadnej instancji mówiącej (co zrozumiale wobec ich statusu), którą można by potraktować jako tekstowy podmiot.

Powstaje zatem paradoksalna sytuacja teoretyczna (*notabene* przemilczana nawet przez przeciwników wspomnianej koncepcji partytury teatralnej): po pierwsze – jakby unieważnienie części tekstu dramatycznego, po drugie – jako konsekwencja takiego myślenia o tekście dramatycznym – brak podmiotu tekstowego w tekście. I wcale nie chodzi tutaj o reaktywację tzw. literackiej teorii dramatu, tylko po prostu o uznanie jego tekstowego statusu. Ponieważ, jak zauważa Jan Ciechowicz:

> Dzisiaj wiemy już na pewno, że po zachłyśnięciu się tak zwaną teatralną teorią dramatu, które doprowadziło do nazbyt kategorycznych rozstrzygnięć, dramatologia (czyli nauka o dramacie) staje się dyscypliną siostrzaną teatrologii. Dramat należy do literatury, ale jednocześnie nie stoi „poza sztuką teatru", nie jest dla sztuki teatralnej jedynie okolicznością „zewnętrzną". Nie może być eliminowany ani z orbity literaturoznawczej (jak chciała Skwarczyńska) ani – tym bardziej – teatrologicznej (jak chciał Brumer). Wielotworzywowość sztuki teatru budowana jest także przez tworzywo dramatyczne.[1]

Pytanie o podmiot tekstowy w dramacie

Trzeba powiedzieć, że opisany status tekstu niedialogowego od dawna budzi zaniepokojenie wśród badaczy. W naszym literaturoznawstwie pojedyncze sugestie na temat jego znaczenia spotykamy u Ireny Sławińskiej oraz u Marii Renaty Mayenowej.

Irena Sławińska pisze, iż w s z y s t k o j e s t t e k s t e m g ł ó w n y m i z a s a d n i c z y m w d r a m a c i e[2], ale traktuje didaskalia jedynie jako zapis autorskiej wizji scenicznej. Nie proponuje żadnej nowej kategorii teoretycznej, która by ujęła (nazwała) przedstawiający tę wizję podmiot.

Uwagę dotyczącą świadomości nadrzędnej (niestety, także nie rozwiniętą) znajdziemy też w *Poetyce teoretycznej* M.R. Mayenowej:

> Wiadomo, że nadrzędna świadomość ujawnia się w tekstach dramatycznych jako tzw. tekst poboczny wraz ze spisem osób itd., ale jeszcze przedtem i niezależnie od dialogowości – w istnieniu tytułu.[3]

1/ J. Ciechowicz *Mickiewicz w badaniach teatrologicznych*, „Dialog" 1998 nr 5, s. 119–120.

2/ I. Sławińska *Główne problemy struktury dramatu*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór J. Deglera, Wrocław 1988, s. 32.

3/ M. R. Mayenowa *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979, s. 288.

Próby postawienia tego problemu inaczej niż okazjonalnie spotykamy jednak dopiero od niedawna, w pisarstwie teoretycznym lat dziewięćdziesiątych[4]. W sposób najbardziej – by tak rzec – operatywny, a zarazem najbardziej inspirujący, robi to Anne Ubersfeld w trzeciej części swojego słynnego cyklu poświęconego dramatowi *Lire le théâtre*, pt. *Le dialogue de théâtre*[5].

Autorka, proponując ujęcie w aspekcie pragmatyki (to jest uwzględniając sytuację komunikacyjną), stwierdza, że w tekście dramatycznym poza „wypowiadaczami"-bohaterami, z których każdy jest odpowiedzialny za swoją kwestię, obecny jest także „wypowiadacz" nadrzędny, odpowiedzialny za całość tekstu:

> [...] L'auteur E1 est responsable de la totalité du texte de théâtre (fable + paroles de tous les personnages + didaskalies), non de la parole de chacun – tandis que l'enonciateur-personnage E2 est responsable de la totalité de ses répliques.[6] [Autor E1 jest odpowiedzialny za całość tekstu dramatycznego (fabułę + wypowiedzi wszystkich postaci + didaskalia), [a] nie za wypowiedź każdego [z osobna] – podczas gdy wypowiadacz-bohater jest odpowiedzialny za całość swoich replik].

Oczywiście, w przypadku przedstawienia teatralnego – dodaje autorka – sytuacja wzbogaca się o konkretnych odbiorców i nadawców – widzów; aktorów, reżysera itd. i tym samym komplikuje się sytuacja nadawczo-odbiorcza.

Ów „wypowiadacz-skryptor" (*l'enonciateur-scripteur*), funkcjonuje więc jako instancja nadrzędna w dramacie. To podmiot tekstowy dzielący swój dyskurs na wiele głosów, by za ich pośrednictwem skomunikować się z odbiorcą:

> À la base il y a le „contract théâtral": je-scripteur vous parle un discours éclaté en plusieurs voix: bien entendu, c'est moi-scripteur qui m'adresse à vous spectateurs, mais mon discours devra vous arriver par le canal de voix qui sont des interlocuteutrs médiats.[7] [U podstawy istnieje „kontrakt teatralny": ja-skryptor wypowiadam swój dyskurs rozdzielony na wiele głosów: oczywiście to ja-skryptor zwracam się do was widzów, ale mój dyskurs będzie musiał do was dotrzeć poprzez kanał głosów należących do interlokutorów pośrednich].

Anne Ubersfeld rozważa sytuację komunikacyjną w dramacie oraz formy dialogu dramatycznego, nie zajmuje się natomiast strukturą tekstu niedialogowego. Niemniej jej sugestie wydają się niezmiernie istotne, gdyż zawierają zwięzłą charakterystykę sposobu istnienia podmiotu tekstowego w dramacie, a ponadto proponują pewien model przydatny – jak sądzę – przy próbie opisu statusu wszystkich podmiotów mówiących w tekście dramatycznym.

4/ Istnieje także poświęcony tej problematyce passus w *Poetyce* Adama Kulawika oraz nie publikowany dotychczas artykuł Ewy Wąchockiej, pt. *Autor – z problemów badawczych podmiotowości tekstu dramatycznego*.

5/ A. Ubersfeld *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris 1996, s. 11.

6/ Tamże, s. 11

7/ Tamże, s. 53.

I jeszcze uwaga dotycząca terminologii. Nazwę „główny wypowiadacz" możemy potraktować jako specyficzną nazwę podmiotu utworu. Ułatwi to operowanie innymi, przyjętymi w polskim literaturoznawstwie terminami, które niegdyś opisała i usystematyzowała Aleksandra Okopień-Slawińska[8].

Przede wszystkim jednak spróbujmy przyjąć perspektywę wyłaniającą się z rozważań Anne Ubersfeld za punkt wyjścia, który być może umożliwi opis różnorakich komplikacji pojawiających się w dramacie, nieobecnych w tradycyjnym kanonie.

Problematyka tekstu niedialogowego

Tekst niedialogowy stanowią przede wszystkim didaskalia, ale także wszelkie wstępy i przypisy autorskie, międzytytuły itp. Dramat klasyczny operuje jedynie didaskaliami, które są kształtowane bezosobowo, jako „przezroczyste" informacje o miejscu i czasie zdarzeń (wszystkie inne pojawiały się tutaj w miarę rozwoju dramatu), a przede wszystkim tak, aby zachowana została „konwencja nieobecności dramatopisarza" (tak to nazywa Adam Kulawik[9]), służąca iluzji jego nieobecności.

Taka konwencja formułowania didaskaliów bywa respektowana przede wszystkim w sztukach wiernych klasycznemu wzorcowi. Jednakże w innego typu dramaturgii nie tylko zmienia się ich postać, ale tzw. tekst właściwy „obrasta" różnego rodzaju komentarzami, czyli – formami niedialogowymi.

I tak dramat romantyczny, z założenia przecież antagonistyczny wobec wzorca klasycznego[10], wprowadza – obok dialogów – obszerne partie „odautorskie": narracji epickiej lub lirycznej; komentującej i uzupełniającej „obrazy dramatyczne".

W naszej literaturze dość przypomnieć Zygmunta Krasińskiego, który znacznie rozbudowuje wypowiedzi podmiotu literackiego – poprzez wstępy w *Nie-Boskiej komedii* czy długie fragmenty pisane prozą poetycką i obszerne erudycyjne przypisy w *Irydionie*. Pojawia się więc świadomość ogarniająca nie tylko całość „dziania się", ale i znaczenia przezeń konstytuowane, ich konteksty interpretacyjne itd.

Dramat modernistyczny również wszechstronnie wykorzystuje tekst niedialogowy. W roku 1892 Bernard Shaw postuluje wykorzystanie didaskaliów jako terenu autorskiego komentarza do sztuki[11].

Takie praktyki znajdziemy także u polskich dramaturgów. Maria Woźniakiewicz-Dziadosz w swoim obszernym studium poświęconym dramaturgii młodopol-

---

8/ A. Okopień-Slawińska *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: *Problemy teorii literatury*, wybór H. Markiewicza, seria 2, Wrocław 1987.

9/ A. Kulawik *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990.

10/ Zwykle bywa wzorowany na tzw. *Lasedrama*, za którego pierwowzory uważa się *Fausta* Goethego i *Manfreda* Byrona. Sam termin wydaje się jednak historyczny (właściwie: anachroniczny), a już na pewno anachroniczne jest uzasadnienie niescenicznością, tj. wskazywanie na techniczną niemożliwość realizacji sztuki.

11/ Zob.: M. Woźniakiewicz-Dziadosz *Funkcje didaskaliów w dramacie młodopolskim*, „Pamiętnik Literacki" 1970 z. 3.

skiej pokazuje integrację tekstu pobocznego z dialogowym w sztukach tego okresu oraz wielorakie funkcje didaskaliów, przynoszących interpretację „dziania się" czy obraz stosunku autora do uruchamianych konwencji literackich. Dogodnych przykładów dostarcza badaczce twórczość Adolfa Nowaczyńskiego, Jana Augusta Kisielewskiego, Tadeusza Micińskiego i – rzecz jasna – Stanisława Wyspiańskiego. W dramatach tych autorów tekst niedialogowy staje się strukturalnie ważniejszy od dialogowego, a „ja" w nim ukonstytuowane istotniejsze od „ja" postaci.

Rolę didaskaliów w obrębie jednego utworu – *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego – analizuje Ewa Miodońska-Brookes. Przede wszystkim zauważa, że jako narracyjny monolog, upodrzędniający do pewnego stopnia wszystkie wypowiedzi postaci[12], tekst didaskaliów staje się dominujący w dramacie[13]. Oprócz funkcji informacyjnej i nastrojotwórczej pełni on również funkcję kompozycyjną, porównywalną do roli motywu przewodniego czy refrenu i w związku z tym stanowi drugi – obok fabuły – element motywujący wzajemne powiązanie „obrazów poetyckich". Tym samym zaś wzrasta jego rola i rola „ja" autorskiego w tekście.

Didaskalia zamiast akcji i inne eksperymenty

W dramacie XX wieku, ogólnie rzecz biorąc, następuje radykalne zachwianie równowagi między tzw. tekstem właściwym (należącym do postaci) a tekstem niedialogowym (należącym do jakoby nieobecnego dramatopisarza). Przyjrzyjmy się kilku znamiennym przykładom z naszej dramaturgii.

Już sztuki Witkacego obrastają często ironicznymi autokomentarzami, zawartymi we wstępach, a czasem autorskich przypisach[14]. Również Sławomir Mrożek chętnie włącza w swoje utwory obszerne komentarze w formie wstępów lub uwag do „dziania się", zawartych w rozbudowanych didaskaliach[15]. Słowem wstępnym poprzedza swoje utwory Witold Gombrowicz[16].

Zmieniają się jednakże nie tylko stosunki ilościowe w obrębie dyskursów dramatycznych, ale i jakościowe. Bolesław Leśmian swoje dramaty skomponuje

---

12/ E. Miodońska-Brookes *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Wroclaw 1972, s. 116.

13/ Najwyraźniej uwidacznia się to w aktach III i IV, w których „didaskalia otwierają dwukropek dla przytoczeń słów bohaterów scenicznych", pisze autorka na s. 116.

14/ *Tumor Mózgowicz* zawiera *Wstęp teoretyczny*, będący skróconym wykładem Teorii Czystej Formy, oraz *Przedmowę*, przynoszącą uwagi o charakterze genetycznym. *Przedmowę* wyjaśniającą motyw tytułowy znajdziemy też w dramacie *Mister Price, czyli Bzik tropikalny*. Witkacy często też dodaje przypisy do swoich tekstów.

15/ Na przykład *Do czytelnika* w dramacie *Alfa, Charakterystyka i znaczenie postaci* w *Vatzlavie*, *Uwagi o chronologii* w *Portrecie*.

16/ W *Ślubie* zamieszczona jest *Idea dramatu*, będąca właściwie autointerpretacją, *Operetka* zaczyna się *Komentarzem* tłumaczącym wybór konwencji operetkowej; jest tu też *Akcja* streszczająca i interpretująca poszczególne akty oraz *Uwagi o grze i reżyserii*.

wyłącznie z opisu pantomimicznych zachowań bohaterów[17], nie oddając im ani razu głosu. Jeszcze dalej posunie się Tadeusz Różewicz, u którego niejednokrotnie nie tylko didaskalia zupełnie zdominują dramat, ale staną się terenem refleksji autotematycznej. W *Akcie przerywanym* tekst właściwy utworu poprzedzają kilkustronicowe *Didaskalia i uwagi* z rozbudowaną refleksją o powodach „niescenicznościˮ i rezygnacji z budowania akcji dramatycznej oraz opisem własnej koncepcji twórczości teatralnej. W kolejnych czterech scenach przeważająca część tekstu należy do podmiotu didaskaliów, a nie do postaci. Oprócz tradycyjnego opisu zachowań bohaterów spotkamy tu komentarze związane z ich znaczeniem kulturowym, a przede wszystkim z konwencjami teatralnymi, za pomocą których można by rozwiązać sytuacje sztuki i – co za tym idzie – nadać dramatowi odmienne kształty i sensy.

Jeszcze bardziej radykalne przekształcenia znajdziemy w *Przyroście naturalnym. Biografii sztuki teatralnej*. Zanika tu zupełnie bohater i akcja, zamiast nich pojawia się coś w rodzaju dziennika o niemożliwości napisania sztuki.

Halina Filipowicz, autorka *A Laboratory of Impure Forms. The Plays of Tadeusz Różewicz*, analizując „trylogię postmodernistycznąˮ, to jest *Akt przerywany*, *Przyrost naturalny* i *Straż porządkową*, stwierdza wzrastającą rolę didaskaliów w tych utworach. W *Akcie przerywanym* tekst poboczny awansuje do roli zasady konstrukcyjnej[18], *a w Przyroście* głos autora, obywający się tu bez pośrednictwa postaci scenicznych, sam stanowi dramaturgię utworu[19]. Ewa Wąchocka określa to jako zapisaną w didaskaliach narrację, łączącą w sobie relację twórcy o projektowanym zamierzeniu [...] z zarysem samego projektu scenicznego[20], Tadeusz Drewnowski natomiast w *Walce o oddech*[21] próbuje znaleźć jakieś rozstrzygnięcie terminologiczne i nazywa *Przyrost* „sztuką konceptualnąˮ, zmierzającą ku wyznaniu autorskiemu, szkicowi literackiemu i traktatowi filozoficznemu.

Sztuki Różewicza – jak widać – zmuszają do poszukiwań i sprawiają niemale kłopoty genologiczne. Przestrzeń tekstu jest w nich bowiem często zdominowana przez didaskalia (tradycyjnie drugorzędne i jedynie uzupełniające), a w *Przyroście naturalnym* wręcz przez nie opanowana, gdyż – poza wspomnianą tematyką – utwór ten zawiera jedynie obraz ciągłego, przerażająco szybkiego przybywania ludzkich

---

17/ Okazuje się zatem, że dramaty Leśmiana – *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany* (datowane na lata 1910–1912; patrz: Bolesław Leśmian *Skrzypek Opętany*, oprac. i wstęp Rochelle H. Stone, Warszawa 1985) – wyprzedzają eksperyment S. Becketta z *Aktu bez słów*. Niestety, opublikowano je dopiero w latach osiemdziesiątych.

18/ H. Filipowicz *Tadeusza Różewicza trylogia postmodernistyczna*, „Dialogˮ 1991 nr 10, s. 87.

19/ Tamże, s. 91.

20/ E. Wąchocka *Autorskie „ja" w dramaturgii Tadeusza Różewicza*, w: *Zobaczyć poetę*, pod red. E. Guderian-Czaplińskiej i E. Kalemby-Kasprzak, Poznań 1993, s. 24.

21/ T. Drewnowski *W walce o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990.

ciał; jakby skrajnie zredukowany ślad akcji i bohaterów (aczkolwiek nie przedstawionych dramatycznie).

Trzeba więc powiedzieć, że zdecydowanie zmienia się nie tylko hierarchia w obrębie tekstu dramatycznego, ale i funkcja tekstu pobocznego i – w związku z tym – funkcja pozostałych składników dramatu. Otwiera się zatem możliwość wprowadzania różnych innowacji. Różewicz uczynił tekst poboczny terenem autotematycznych manifestacji i dywagacji o „istocie" dramatu.

Inną sytuację znajdziemy w nie dokończonym dramacie Witolda Gombrowicza pt. *Historia*. Po *Projekcie aktu I-o* następuje *Legenda I-o aktu*, napisana w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Postać nazwana w akcie pierwszym Witoldem, w drugim oznaczana jest po prostu zaimkiem „ja". Podmiot didaskaliów przypomina tutaj epickiego narratora pierwszoosobowego, i to nie tylko dzięki formie czasowników, ale także dzięki zawartości merytorycznej, skoro znajdziemy tu jakby monolog (Witolda) przeniesiony do tekstu pobocznego. W drugim akcie *Historii* ma zatem miejsce połączenie funkcji podmiotu didaskaliów i bohatera; zarówno na poziomie świata przedstawionego, jak i na poziomie struktury tekstu.

Eksperyment będący jakby odwrotnością Gombrowiczowskiego opisuje Anne Ubersfeld. W *La nuit juste avant les forêts* Bernarda-Marie Koltèsa niezidentyfikowany „bohater-wypowiadacz" (*un enonciateur*) prezentuje *„un discours-fleuve"*, jakby monolog wewnętrzny, przy tym tekst sztuki pozbawiony jest jakichkolwiek didaskaliów.

Wszystkie opisane eksperymenty negują klasyczny kanon dramatu. Różewicz zmienia hierarchię w obrębie utworu dramatycznego; tekst niedialogowy czyniąc strukturalnie ważniejszym od dialogowego. Gombrowicz w *Historii* uśmierca tradycyjnie rozumiane didaskalia (jako bezosobowo zapisane wskazówki sceniczne), Koltès – dialog jako ciąg replik generujący akcję. Pierwszy z nich znosi granicę między podmiotem mówiącym w tekście pobocznym i podmiotem wypowiedzi postaci. Drugi – obydwa punkty widzenia łączy w dyskursie przynależnym bohaterowi.

Postacie w rolach autorskich

Niemałe kłopoty sprawiają także postaci, których funkcja jakby nie całkiem mieści się w świecie przedstawionym i których „modus egzystencji"[22] wyraźnie różni się od sposobu istnienia pozostałych bohaterów.

Problematykę tę najszerzej omawia Sławomir Świontek, który w książce pt. *Dialog, dramat, metateatr* pisze o szczególnym typie postaci, realizujących r o l e a u t o r s k i e[23]. Jako takie są one n o ś n i k a m i ś w i a d o m o ś c i d r a m a t u r g a i p r e z e n t u j ą w j a k i m ś s t o p n i u „s ł o w o a u t o r s k i e" (chodzi na przykład o w y p o w i e d z i r e z o n e r a, w t o p i e n i e

---

22/ Termin Ireny Sławińskiej, w: tejże *Teatr w myśli współczesnej*, Warszawa 1990.

23/ S. Świontek *Dialog, dramat, metateatr (z problemów teorii tekstu dramatycznego)*, Łódź 1990, s. 129.

w dialog maksym, sentencji, aforyzmów itp. lub przesłania ideowego, moralnego, dydaktycznego, które przypisać można tyleż postaci jej wygłaszającej, ile autorowi[24]). Sytuacja komplikuje się jeszcze inaczej, jeśli w dramacie występuje „zdublowanie [...] rzeczywistości, z których każda odpowiada innemu obiegowi informacji", czemu towarzyszy „narzucenie bohaterowi w jakimś stopniu kompetencji autora jako «dysponenta reguł gry»"[25].

Wynika z tego, że w utworze dramatycznym mogą pojawiać się bohaterowie o szczególnym statusie, sytuujący się jakby ponad rzeczywistością przedstawioną na dwa sposoby: albo jako postacie obdarzone mocą prezentowania „słowa autorskiego", choć „ontycznie" pozostające w świecie przedstawionym, albo jako postacie sytuujące się w rzeczywistości drugiego stopnia; w „metarzeczywistości" pojawiającej się w tekście dramatycznym wskutek zastosowania praktyk metateatralnych.

Prawdę mówiąc, taki typ postaci spotykamy w dramacie od początku jego istnienia. Już starożytnej komedii znana jest bowiem tzw. parabaza, czyli bezpośredni zwrot do odbiorcy, zawierający zwykle wypowiedź w imieniu autora. Parabaza jest luźną wstawką, nie związaną z fabułą utworu, ale ją komentującą i tym samym inaugurującą poziom meta- (wobec fabuły) oraz obecność zewnętrznego wobec niej „ja". W dramacie średniowiecznym i renesansowym na podobnej zasadzie pojawia się wypowiedź Prologusa, który wygłasza streszczenie sztuki i jej rekomendację, a czasem nawet rozważania teoretyczne, jak u Bena Jonsona[26].

Zarówno „wypowiadacz" parabazy (zwykle koryfeusz), jak Prologus funkcjonują więc tu na innych zasadach niż pozostałe postacie, przyjmują bowiem kompetencje „dysponenta reguł gry". Ich świadomości wykraczają poza świat przedstawiony, skoro pozostają na zewnątrz niego, by wprowadzać zdystansowane spojrzenie na zawartość sztuki; na „dzianie się". Ale nie tylko. Dzięki ich szczególnemu usytuowaniu w strukturze tekstu w dramacie powstaje dodatkowy obieg informacyjny (i dodatkowy poziom rzeczywistości, który można, za Świontkiem, nazwać metateatralnym), usytuowany niejako pomiędzy fabułą a podmiotem utworu.

Postacie o zbliżonych kompetencjach, włączające w swój dyskurs jakby punkt widzenia „autorski" i podejmujące „autorską rolę", chociaż – by tak rzec – „fizycznie" obecne w świecie przedstawionym, częste są również w dramacie późniejszym; jakkolwiek ich szczególne kompetencje mogą przyjmować różne formy.

W dramacie romantycznym pojawia się bohater-protagonista, którego znaczenie rośnie tak bardzo, że świat przedstawiony wydaje się oglądany jego oczami. Odgrywa on rolę analogiczną do roli medium narracyjnego w powieści personal-

---

24/ Tamże, s. 129.

25/ Tamże s. 125–126.

26/ Zob.: *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego*, pod red. E. Udalskiej, Warszawa 1989.

nej. Podobnie rzecz wygląda w dramacie przełomu wieków, preekspresjonistycznym i ekspresjonistycznym (na przykład w sztukach Strindberga).

W dramaturgii dwudziestowiecznej bardzo często natomiast pojawiają się postacie, które można by określić jako „figury reżysera". W sztukach Luigiego Pirandella są to rezonerzy o rozbudowanych kompetencjach, obejmujących także koncepcje dramaturgiczne (najbardziej znani to Ojciec i Dyrektor z *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora*). Thorton Wilder w *Naszym mieście* wprowadza natomiast osobę Reżysera, zastępującego akcję inscenizacją. W wyniku tego mamy właściwie do czynienia z opowiadaniem scenicznym, którego układ (tj. części i ich powiązanie) w całości wyznacza Reżyser, komentujący „dzianie się" i uzupełniający swoim opowiadaniem luki czasowe (akcję nie przedstawioną). Teresa Pyzik w ten sposób opisuje sytuację w *Naszym mieście*:

> W *Our Town* reżyser kontroluje wszystko, co dzieje się na scenie [...]. Jest więcej niż narratorem, ponieważ może manipulować czasem scenicznym i biegiem wydarzeń, zestawiając je w taki sposób, by, pomimo ich blahości, publiczność zobaczyła je w perspektywie kosmicznej.
>
> Świadomość postaci odgrywania siebie (implikująca metateatralny charakter dramatu) pogłębia poczucie istnienia sfery transcendentalnej, poza doczesną rzeczywistością. Osoba reżysera wiąże świat dramatu ze światem myśli jednego człowieka, autora, obserwatora.[27]

„Ja" owego reżysera – autora inscenizacji, staje się zatem dominujące w utworze, gdyż posiada on kompetencje podmiotu utworu i reprezentuje go w świecie przedstawionym.

Podobnie skonstruowanych reżyserów (lub inaczej nazwane postacie o kompetencjach „autorskich") spotkamy później w dramacie współczesnym.

Ale takie „ja" nie musi się manifestować w tekście tak bezpośrednio (to znaczy, nie musi „przyoblekać się", „wcielać się" w postać), nie rezygnując zarazem z odciśnięcia w nim swojego piętna. W teatrze epickim Bertolda Brechta poprzedzające tzw. tekst właściwy prolog lub introdukcja, a także tytuły części (których projekcja towarzyszy przedstawieniu), czyli zabiegi budujące słynny efekt obcości, nie tylko rozbijają iluzję sceniczną i upodrzędniają dialog, ale wprowadzają do utworu zewnętrzny punkt widzenia; punkt widzenia „ja" organizującego całość tekstu. W konsekwencji dialog u Brechta właściwie ilustruje jedynie stany rzeczy (i idee), a przebieg zdarzeń zdaje się nie tyle przedstawiany, co opowiadany. Właśnie dzięki obecności i – by tak rzec – dyskursywnej ingerencji zewnętrznego „ja". To „ja" sytuuje się na poziomie meta- względem świata przedstawionego „pierwszego stopnia". W dramatach pozostających w kręgu teatru absurdu takie „ja" również jest obecne, choć ujawnia się raczej w konstrukcji tekstu niż w dyskursie, tj. za pomocą informacji implikowanych, a nie stematyzowanych. Dzięki

---

27/ T. Pyzik *Postać w dramacie. Obraz człowieka w dramaturgii amerykańskiej*, Katowice 1986, s. 147.

temu tekst jako całość wydaje się przekazem czyjejś – nie nazwanej, nie określonej gramatycznie – percepcji[28].

Kwestia kryzysu dramatu

Odstępstwa od klasycznego kanonu dramatu stały się powodem żywotności tezy o jego kryzysie, którego początek bywa umieszczany w różnych okresach (zwykle w romantyzmie, ale niekiedy nawet już w średniowieczu), najczęściej jednak w wieku dwudziestym. Takie spojrzenie patronuje wciąż najczęściej cytowanej *Teorii nowoczesnego dramatu* Petera Szondiego[29], jedynej jak dotychczas pracy, której autor usiłuje opisać nowoczesny dramat wszechstronnie – we wszystkich jego aspektach[30].

Dzieje tegowiecznego dramatopisarstwa przedstawia on jako proces destrukcji dramatu jako takiego, przez który rozumie utwór zachowujący Arystotelesowską dominację akcji skonstruowanej według klasycznych reguł i służącego jej budowie dialogu. Za najbardziej charakterystyczną tendencję nowoczesnego dramatu Szondi uznaje jego epicyzację, pojawiającą się wraz z wprowadzeniem do tekstu epickiego „ja". Wynikiem tego jest destrukcja akcji (gdyż traci ona spójność i charakter ciągu wydarzeń uporządkowanego przyczynowo-skutkowo) oraz zanik podporządkowanego jej dialogu, w którym „wypowiadane w dramacie słowa są wszystkie decyzjami, wypływają z sytuacji i trwają w niej"[31], to jest dialogu będącego interakcją, powodującą teleologicznie ukierunkowane „dzianie się". Na pierwszy plan bowiem wysuwa się jakieś dominujące „ja", występujące jako czynnik nadający tekstowi spójność, zarazem jednak pozbawiający tekst wyznaczników tradycyjnie rozumianej dramatyczności.

Nowe problemy poetyki dramatu

Sądzę jednak, że wszystkie te przemiany dadzą się ująć inaczej niż objaw kryzysu, jeżeli spojrzymy na nie uwzględniając kategorię podmiotu tekstowego i przede wszystkim – jeśli zrezygnujemy z normatywizmu, charakterystycznego dla ujęcia Szondiego i wielu innych teoretyków dramatu. Można przecież mówić o różnych postaciach podmiotu tekstowego w dramacie. Co prawda, w dramacie klasycznym jest on ukryty za światem przedstawionym, ale to przecież tylko konwencja („nieobecności dramatopisarza") i w końcu pozostaje on uchwytny jako podmiot utworu obecny w strukturze, kompozycji oraz tzw. przesłaniu utworu jako „ja" wyzna-

28/ Tak rzecz ujmuje Martin Esslin w swoim *Teatrze absurdu*. Zob. też: M. Sugiera *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1996.

29/ P. Szondi *Teoria nowoczesnego dramatu*, przeł. E. Misiołek, Warszawa 1976.

30/ Szondi nie dociera, niestety, do czasów teatru absurdu, gdyż praca powstała w latach pięćdziesiątych. Czasy nam najbliższe obejmuje praca J.L. Styana *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. M. Sugiera, Wrocław 1997, ale autor prezentuje tu jedynie ujęcie historyczne.

31/ P. Szondi *Teoria nowoczesnego dramatu*, s. 13.

czone przez tekst[32] (albo – jak to ujmuje Anne Ubersfeld – jako odpowiedzialny za całość tekstu „główny wypowiadacz").

W dramacie romantycznym, symbolicznym czy ekspresjonistycznym obdarza on swoimi kompetencjami głównego bohatera, którego oczami oglądamy „dzianie się" na przestrzeni całego tekstu. Na tym polega odgrywanie przezeń „roli autorskiej". (Szondi nazywa to „ja" w przebraniu osoby dramatu, ale dostrzega je dopiero poczynając od dramaturgii Ibsena, Czechowa i Strindberga).

Jeśli postać pełni funkcję prezentera, „zapowiadacza" albo reżysera, komentującego „dzianie się", a nawet ingerującego w nie (jak u Wildera), to bez względu na to, czy pozostaje w obrębie rzeczywistości przedstawionej „pierwszego stopnia", czy istnieje „metateatralnie" (a więc na poziomie zdublowanej rzeczywistości) – przejmuje w jakiejś mierze uprawnienia „dysponenta reguł gry".

Jeżeli wzrasta rola didaskaliów, przypisów, komentarzy autorskich itd., obserwujemy ich bezpośrednie wykorzystanie przez podmiot utworu, który tym razem ostentacyjnie i bez masek manifestuje swoją obecność. Wówczas mamy do czynienia z uprzedmiotowionym i dyskursywnie przedstawionym „ja" autorskim[33], odpowiadającym narratorowi w tekście epickim.

Przyjęta tu perspektywa pozwala postawić nowe pytania dotyczące poetyki dramatu.

Po pierwsze: jakie są sposoby przejawiania się podmiotu utworu w dramacie? Istnieją przecież różne możliwości. Może się on manifestować dyskursywnie – w didaskaliach, przedmowach autorskich, przypisach jako autorskie „ja". Ale może też, rezygnując z wpisywania w utwór swojego wizerunku, przenikać do świata przedstawionego, by tam posłużyć się szczególną kreacją bohatera. Takiej niebezpośredniej obecności sprzyja również pomnażanie obiegów informacyjnych (za pomocą różnych praktyk metateatralnych), dzięki czemu tekst nasyca się informacjami metatekstowymi, refleksją autotematyczną[34].

Po drugie: jaki jest stosunek tekstu przynależnego podmiotowi tekstowemu do dialogów? W dramacie klasycznym obserwujemy pełną niezależność obydwu dyskursów, ale w dramacie niezgodnym z klasycznym kanonem spotykamy się niekiedy z ich równorzędnością. Tak jest na przykład w niektórych sztukach młodopolskich czy u Witkacego, gdzie język didaskaliów i dialogów bywa ujednolicony, a ich zawartość informacyjna ma zbliżony jakościowo charakter. Jeśli zaś didaskalia stają się najważniejszym składnikiem dramatu, to dialog jest im mniej lub bardziej podporządkowany. Wszystkie chyba możliwe warianty (włącznie z eliminacją dialogu) znajdziemy w utworach scenicznych Tadeusza Różewicza.

32/ Zob.: A. Okopień-Sławińska *Semantyka „ja" literackiego („Ja" tekstowe wobec „ja" twórcy)*, w: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, pod red. J. Sławińskiego, Wroclaw 1986.

33/ Zob. tamże.

34/ Na ten temat patrz: M. Schmeling *Métathéâtre et intertexte /aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris 1982.

Po trzecie: jak konstrukcja podmiotu literackiego wpływa na kształt składników świata przedstawionego – bohaterów, fabuły, a nawet czasu i przestrzeni (które też mogą być pozornie „obiektywne" i niezależne, albo przeciwnie, ostentacyjnie uzależnione od nadrzędnej świadomości)?

Po czwarte: czy w konstrukcji dramatu jest uwzględniona obecność odbiorcy? Jaka rola i jakimi środkami jest mu wyznaczona? I tutaj techniki dramaturgiczne oferują różne możliwości: od biernego, jakby nie istniejącego obserwatora (w sztuce z usuniętą czwartą ścianą) poprzez odbiorcę, którego obecność jest eksponowana (dzięki zwrotom *ad spectatorem*) lub nawet dublowana w tekście (i na scenie; tak jest w sztukach posługujących się chwytem teatru w teatrze), aż po odbiorcę – uczestnika w dosłownym tego słowa znaczeniu (np. w *Dziś wieczór improwizujemy* Luigiego Pirandella, gdzie przewidziane są różne warianty reakcji publiczności, albo w *Publiczności zwymyślanej* Petera Handkego).

Zauważmy, że w każdym z tych przypadków nie tylko inna jest rola odbiorcy, ale także inaczej pomyślana jest rola nadawcy. Może on być ukryty i komunikować się z odbiorcą (czytelnikiem lub widzem) wyłącznie za pośrednictwem świata przedstawionego, ale może powierzyć część swoich prerogatyw postaciom, a nawet – odbiorcom. Na marginesie dodajmy, że inna staje się również koncepcja dzieła.

Kategoria podmiotu tekstowego w dramacie ujawnia zatem wiele aspektów utworu, które umykają w przypadku jej zaniechania. Pozwala spojrzeć w nowy sposób na tekst i – co najważniejsze – likwiduje wreszcie sytuację, w której jego część jakby nie istniała. Pojawia się także możliwość podważenia tezy o kryzysie dramatu jako takiego, którego to kryzysu początek tropi się we wszystkich epokach nieklasycznych. Ten sposób myślenia każe widzieć jedynie „prawdziwą" i „nieskażoną" odmianę dramatu właściwie tylko w antycznej tragedii, dramacie klasycyzującym i tzw. *pièce bien faite*. A jest to w końcu nie tylko absurdalne, ale także zupełnie jałowe teoretycznie.

Można przecież mówić o waloryzacji poszczególnych elementów struktury tekstu dramatycznego w różnych epokach. I tak w sztukach zgodnych z klasycznym kanonem dominantę stanowi akcja, ale w dramatach „niekanonicznych" może stać się nią bohater (zwłaszcza kiedy podejmuje „rolę autorską" i podporządkowany jest mu cały świat przedstawiony) lub podmiot tekstu (szczególnie wtedy, gdy wprowadza do dramatu swój uprzedmiotowiony wizerunek). Wówczas akcja staje się oczywiście jednym z elementów podporządkowanych dominującemu. W tej perspektywie dzieje dramatu da się zobaczyć jako historię różnych rozwiązań strukturalnych, w których znaczącą rolę odegrała konstrukcja podmiotu literackiego.

Formy podmiotowości w dramacie

Temat ten przywołuje także szerszą problematykę, możliwą do sformułowania (w odniesieniu do dramatu) właśnie dzięki perspektywie, jaką otwiera kategoria podmiotu tekstowego. Ryszard Nycz tak ją ujmuje:

> Historyczne sposoby ujawniania subiektywności w literaturze okazują się wykładnikiem nie tylko uznawanej koncepcji podmiotu [...], lecz także pojmowania roli języka oraz realizowanej strategii ukonstruowania i semantycznej budowy dzieła literackiego.[35]

Spróbujmy – z konieczności bardzo pobieżnie – przyjrzeć się pod tym kątem dramatowi. Otóż w dramacie zbudowanym klasycznie, gdzie „duszę" stanowi akcja, podmiot tekstowy, jakkolwiek ukryty, ma zarazem status uniwersalnego, niepodważalnego źródła sensu i obiektywnego poznania. Jako taki nie stanowi żadnego zindywidualizowanego „ja"; jego kształt i status całkowicie określa konwencja. Jak wiadomo, dominantą dramatu klasycznego jest akcja (będąca przyczynowo-skutkowym ciągiem wydarzeń, posiadająca zawiązanie, punkt kulminacyjny i rozwiązanie), której zadaniem jest odzwierciedlanie „obiektywnej" rzeczywistości, tyle że uporządkowanej i ustrukturowanej tak, aby utwór wywołał u odbiorcy wstrząs. Reguły jej budowy określa kanon, uprawomocniający obowiązujący kształt dramatu, w myśl którego ukryty podmiot sprawczy jest tylko tym, kto zgodnie z nim czynności tych dokonał. Konwencja, zgodnie z którą postępuje, przyznaje mu – jako jedyną – możliwość „wypowiadania się" za pomocą akcji (czy szerzej: świata przedstawionego, którego reguły budowy są podporządkowane nadrzędnemu celowi dramatu). Akcja funkcjonuje tu zatem nie tylko jako „matryca rzeczywistości", ale także jako najważniejszy semantycznie, „mówiący" składnik dzieła. Tej modelowej sytuacji nie zmienia – powiedzmy – pojawienie się figury prologusa, który dodatkowo niejako sygnalizuje wypowiedzeniową „ramę modalną": „oto my – dramatopisarz i zespół teatralny jako wykonawca sztuki, zaprezentujemy historię; ale dalej «mówić» będzie akcja". Prologus nie zmienia więc statusu dramatopisarza, ujawnia jedynie sytuację teatralną (jego funkcja jest zresztą także określona konwencją), co jednak nie wydaje się podważać światopoglądowych przesłanek immanentnej poetyki[36]. Inna rzecz, że stwarza coś w rodzaju precedensu strukturalnego i tym samym otwiera możliwość pomnażania obiegów informacyjnych w dramacie także innymi metodami.

Odrzuceniu opisanych reguł budowania akcji i strukturowania tekstu dramatycznego najpierw towarzyszy waloryzacja bohatera, którego subiektywność niejako „przejmuje ciężar" konstrukcji dramatu. Tak jest w dramacie romantycznym. Subiektywność protagonisty jawi się tutaj jako odrębna, niezależna i trwała jaźń[37]; samoistny, samodzielny i uniwersalny podmiot, naśladujący atrybuty boskości[38];

35/ R. Nycz *Tropy „ja". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie" 1994 nr 2, s. 7. Przedruk w: tegoż *Język modernizmu*, Wrocław 1997.

36/ Tamże, s. 8.

37/ Tamże, s. 7.

38/ E. Kasperski *Epitafium dla podmiotu? Przyczynek do antropologii literatury*, w: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, pod red. M. Lubelskiej i A. Łebkowskiej, Kraków 1994, s. 155.

posługujący się językiem i przedstawieniem świata jako środkiem ekspresji własnego „ja".

Jednakże już w obrębie romantyzmu ów substancjalny model podmiotowości zaczyna ujawniać pęknięcia. Marta Piwińska tak pisze o biografii romantycznego „ja":

> Można powiedzieć, że owo „ja" w tej samej chwili tworzy się i traci, co oglądamy metaforycznie sfabularyzowane we wczesnym romantyzmie. Ono zauważa siebie [...], odróżnia się, oddziela od „wszystkiego" [...]. A następnie pyta logicznie o swój status.[39]

I jeszcze:

> Później romantyk uzna, że „prawdziwe ja" nie siedzi, gotowe, w sercu, lecz rozwija się jako proces, że trzeba go szukać w czasie i, na koniec, że nie ma jednego „ja" w jednym człowieku.[40]

Niepokój spowodowany niemożnością dotarcia do tego „ja", które nadaje znaczenia światu i kreuje jego obraz, a jednocześnie jest właściwie nieuchwytne i niepoznawalne, oddaje w literaturze tzw. ironia romantyczna. Pozwala ona ujawnić jego rozwarstwienie i niespójność oraz bezsilność języka jako jego medium. To „ja" okazuje się co najmniej rozdwojone: na idealne i realne, transcendentalne i tekstowe, przy czym ta druga forma okazuje się zawsze nieadekwatna (skoro „język kłamie głosowi a głos myślom kłamie"...). Wyrazem romantycznej ironii bywa duplikacja wizerunku autora taka, jaką znajdujemy chociażby w *Nie-Boskiej komedii*. Figurą autora jest przecież protagonista dramatu, jego świadomość zostaje jednak powtórnie uprzedmiotowiona i poddana wiwisekcji w dyskursywnych (niedialogowych) przedmowach autorskich, poprzedzających każdą z części sztuki.

Niepokój o status „ja" potęguje się na przełomie wieków, który w spadku po romantyzmie przejmuje wizję podmiotowości samoistnej i indywidualnej, ale wewnętrznie pękniętej. Pojawia się jej wariant symboliczny (termin Ryszarda Nycza), który przynosi wizję „podmiotu rozszczepionego na fragmentaryczne «ja» powierzchniowe oraz niezwerbalizowane «ja» głębokie, jednoczące rozproszone manifestacje podmiotowości symboliczną więzią z niezmienną esencją"[41].

Te rozproszone manifestacje podmiotowości mają umożliwić dotarcie do „prawdziwego" „ja" i odnalezienie indywidualnego sposobu jego artykulacji; utwór literacki traktowany jest bowiem jako wyraz niepowtarzalnej rzeczywistości wewnętrznej twórcy. Stąd w dramaturgii młodopolskiej potrzeba zaznaczenia jego obecności (często dyskursywnego), podkreślenia jego „sprawczości", stąd waloryzacja tekstu niedialogowego jako miejsca ujawniania się „ja" autorskiego. „Ja",

---

39/ M. Piwińska *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981, s. 91.

40/ Tamże, s. 139.

41/ R. Nycz *Tropy „ja"*..., s. 12.

rozszczepione na fragmentaryczne manifestacje (czyli: rozproszone przejawy istnienia), a jednak posiadające substancjalny substrat, pojawi się także w dramaturgii ekspresjonistycznej. Świat zewnętrzny staje się jego odbiciem, a raczej serią odbić (gdyż każda scena posiada tu autonomiczny status), które należy scalić poprzez odniesienie ich do podmiotowego centrum. Nie jest ono jednak w stanie radykalnie oddzielić siebie od zewnętrza, od świata, w którym się odbija (tak się rzeczy mają chociażby w tzw. dramacie stacji, którego prototypy to *Sonata widm* czy *Do Damaszku* A. Strindberga).

To „ja" samostwarzające się w tekście, który jest jego ekspresją (i jako dyskurs, i jako konstytuujący się w nim świat przedstawiony), co prawda zapewnia utworowi strukturalną spójność, jednocześnie jednak przestaje być uchwytne jako substancja; jako istnienie niezależne od tekstu (w postaci przedtekstowej). Skoro zaś może przejawiać się tylko w pisaniu, to tekst właśnie musi stać się miejscem jego samoartykulacji, a nawet autokreacji. Z takiej oto sytuacji wynikają nowe dwudziestowieczne praktyki dramaturgiczne, umożliwiające ich dokonanie. Z chwilą, kiedy znika już nie tylko uniwersalny kanon utworu dramatycznego, ale także podważony zostaje status podmiotu sprawczego, każda decyzja o pisaniu dramatu wymaga zastąpienia nie istniejącej uniwersalnej legitymizacji – legitymizacją każdorazowo uprawomocniającą tekst i demonstrującą „sprawcę" jako źródło znaczeń. Terenem jej wpisania staje się tekst niedialogowy, który może pomieścić prezentację koncepcji dramaturgii (jak u Witkiewicza), a czasem – koncepcję konkretnego utworu (jak u Gombrowicza).

Ale wskutek tego pojawiają się także inne konsekwencje, które znajdą rozstrzygnięcie w dziedzinie filozofii. Skoro znika opozycja między „ja" a światem przedmiotowym (która stanowiła podstawę kartezjańsko-kantowskiego substancjalnego podmiotu), to nie tylko traci ono status warunku zaistnienia i uchwycenia świata przedmiotowego, ale jakby przestaje istnieć niezależnie od niego, a przynajmniej jako takie okazuje się nieuchwytne. Uchwytny pozostaje tylko język, w którym „ja" usiłuje się określić, ale on przecież tak naprawdę nie „odzwierciedla" tego, o czym mówi – ani świata, ani „ja", bo zaciera między nimi granicę.

Powstaje więc sytuacja, kiedy nieaktualne okazują się, jak powiada B. Banasiak:

> dwa mity, które konstytuowały literaturę (i sztukę) w jej dwudziestopięciowiekowej tradycji. Pierwszy z nich to mit przedstawienia rzeczywistości – imitacji, naśladowania (*mimesis*), odtwarzania świata. Drugi zaś to mit indywidualności twórczej – ekspresji, przedstawiania, wyrażania rzeczywistości wewnętrznej autora.[42]

Takie rozpoznanie sytuacji staje się jakby impulsem do sformułowania jeszcze dalej idących podejrzeń wobec statusu „ja". Dokonają tego wszystkie prawie kie-

---

[42] B. Banasiak *Destrukcja przedstawienia we współczesnej filozofii francuskiej*, „Colloquia Communia" 1988 nr 1–3, s. 13.

runki filozoficzno-intelektualne XX wieku: psychoanaliza, egzystencjalizm i strukturalizm; wizji fundamentalnego i świadomościowego „ja" broni chyba tylko fenomenologia[43].

W obrębie strukturalizmu i poststrukturalizmu pojawi się następująca teza: skoro podmiot może zaistnieć tylko dzięki językowi, to być może jest on tylko fikcją intelektualną, wynikającą tyleż ze schematów myślowych narzuconych nam przez tradycyjną filozofię (i zawartą w niej „metafizykę obecności", jak to określił Derrida), co przez gramatykę, język („to język mówi, zaś podmiot /autor jest tylko jego konsekwencją"[44]). To radykalne myślenie (za którego ojca uznano Fryderyka Nietzschego) wesprą „wiwisekcyjnie" nastawione sformułowania teoretyków francuskich. Takie, jak Rolanda Barthes'a:

> „Ja" nie jest niewinnym podmiotem, wcześniejszym od tekstu, którym podmiot mógłby się posłużyć jako przedmiotem do rozbioru albo miejscem do uzupełnienia. To „ja", które podchodzi do tekstu, samo jest już wielością innych tekstów kodów nieprzeliczalnych [...]. Podmiotowość [...] nie jest niczym innym, jak magazynem wszystkich kodów, które mnie stworzyły, i to tak zupełnie, że moja podmiotowość w końcu ma ogólność stereotypu.[45]

Albo – Julii Kristevy, która ujmie podmiot jako dynamikę „sensotwórczą":

> podmiot nigdy nie JEST, bo podmiot jest tylko PROCESEM ZNACZENIOWYM i nie ujawnia się inaczej jak tylko jako PRAKTYKA ZNACZENIOWA.[46]

Jako taki, „istniejący w nie kończącym się ustosunkowaniu [*intercourse*] kodów, nie zaś w punkcie końcowym aktywności «osobowościowej»; rozszczepiony, nieustannie przemieszczany – i niszczony"[47], nie jest żadną substancją ani tożsamością. W rozważaniach Gilles'a Deleuze'a pojawi się jedynie w zwielokrotniającej się serii powtórzeń, w których:

> Wszystkie tożsamości są tylko udawane, wytwarzane jako optyczny „efekt" w toku głębszej gry, gry różnicy i powtórzenia.[48]

---

[43] Zob.: E. Kuźma *Język jako podmiot współczesnej literatury*, w: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. M. Lalaka, Szczecin 1993; E. Kasperski *Epitafium dla podmiotu*; B. Banasiak *Destrukcja przedstawienia*, K. Okopień *Podmiot, czyli podrzutek*, Warszawa 1997.

[44] B. Banasiak *Destrukcja przedstawienia*, s. 9.

[45] R. Barthes *S/Z*, Paris 1970, s. 16–17, cyt. za: E. Kuźma *Język jako podmiot...*, s. 26.

[46] J. Kristeva *La révolution du langage poètique*, cyt. za: E. Kuźma *Język jako podmiot...*, s. 8.

[47] R. Barthes *Teoria tekstu*, przel. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1992, s. 206.

[48] G. Deleuze *Różnica i powtórzenie*, przel. K. Matuszewski, „Colloquia Communia" 1988 nr 1–3, s. 191.

Ogólnie rzecz biorąc można powiedzieć, że w myśli najnowszej (ponowoczesnej) formula podmiotu jako substancji i tożsamości straciła swoje uprawomocnienie (jak powiada Lyotard[49]), gdyż podmiot padl ofiarą przenikających się dyskursów. Jeśli więc istnieje, to tylko dynamicznie, jako niestabilny punkt przecinania się intertekstualnych praktyk, objawiający się w powtórzeniach. To powtarzanie się i „rozplenianie" bywa pełne ironii (w takim znaczeniu, jakie nadał jej Rorty). Jest przymierzaniem się do różnych stylów, ról i języków, przy pełnej świadomości ich nieostatecznego, tymczasowego i prowizorycznego charakteru[50]; symulacją aktu konstytuowania się „ja" jako pełni, gdyż:

> Konwencjonalne znaki artykulacji podmiotowości, maski stylów i ról stają się [...] świadectwem wyłącznie negatywnej identyfikacji ironicznego podmiotu. [...] Podległy władzy mowy, działaniu jej anonimowych a antagonistycznych sił, nie jest też w pełni sprawcą ani źródłem czy gwarantem sensu. W obszarze ironicznej komunikacji indywidualny podmiot ukazuje swą tymczasową, fragmentaryczną i intersubiektywną naturę.[51]

Podmiot samoartykulujący się w dramacie w wersji ponowoczesnej nie szuka już więc uprawomocnienia dla swojego tekstu, ale włącza się w „gry językowe" i – można powiedzieć – w gry dramaturgiczne. Ich terenem stają się konwencje, jakie w swoich dziejach wytworzyło dramatopisarstwo, ale traktowane jako wariacje na temat; praktyki dyskursywne istniejące równorzędnie i bez pretensji do wytwarzania jakiegokolwiek ustabilizowanego znaczenia. Jest to zapewne reakcja na sytuację, kiedy – jak pisze A. Krajewska – dramat stał się już niemożliwy[52].

Właśnie świadomość tej zasadniczej niemożności wydaje się patronować dramatom Różewicza, w które wpisane są na przykład różne projekty „zagospodarowania" jednej sceny (np. w *Akcie przerywanym*) lub różne projekty sytuacji dramatycznej (w *Przyroście naturalnym*), bez uprzywilejowania jakiegokolwiek z rozwiązań. Taka praktyka zapewnia dynamikę w obrębie *signifiant* dramatycznego, a także w obrębie wizerunku – powiedzmy to tak – instancji autorskiej, która zapisuje się jako system masek i ról, a nie jako źródło sensu i sprawca tekstu. Podobne myślenie patronuje też zapewne demontującemu, dekonstruującemu przedsięwzięciu *Kartoteki rozrzuconej*.

Tradycyjna konwencja dramaturgiczna stała się bez wątpienia niezdolna do komunikowania wielości (a może nawet chaosu) kanonów, kodów i języków, właściwej ponowoczesnej epoce. Być może tej sytuacji może sprostać tekst demonstrujący tę wielość oraz twórca demonstrujący niemożność ukonstytuowania swojej podmiotowości inaczej niż prowizorycznie i w sposób pełen ironii. Próby kon-

---

49/ J.-F. Lyotard *Kondycja ponowoczesna*, przel. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997.

50/ Zob.: R. Rorty *Prywatna ironia i nadzieja liberałów*, przel. E. Nowotka, „Twórczość" 1992 nr 12.

51/ R. Nycz *Tropy „ja"*..., s. 21.

52/ A. Krajewska *Dramat niemożliwego dramatu*, w: *Od symbolizmu do post-teatru*, pod red. E. Wąchockiej, Warszawa 1996.

stytuowania podmiotu w tekście dramatycznym wypiera więc ostentacyjna gra tekstowymi konwencjami podmiotowości, której patronuje pełna świadomość – właśnie – konwencjonalności ich budowania.

Inga IWASIÓW

Osoba w dyskursie feministycznym

Pobieżny przegląd dyskursu, a właściwie dyskursów feministycznych, pozwala sądzić, iż „osoba" jest ważnym ich miejscem. Nie tylko z powodów opracowanych w kontekście poetyki odbioru, a więc przez uprzywilejowanie kobiety czytającej. Również nie wyłącznie z perspektywy tematologii – gdy „motyw kobiety" czy „motywy kobiece" zajęłyby centralną pozycję. I – jeśli byśmy chcieli dopełnić strukturalistycznego przeglądu tekstowych instancji – nie wyczerpuje problemu psychokrytyka, jako metoda pochylająca się nad autorem. Poprzez psychoanalizę powracają owe dyskursy do podświadomości i nieświadomości, związków pisania z biografią, tekstu z życiem. Ale też przypominają zagadnienia sprawiedliwości społecznej – łącząc doświadczenie potoczne jednostki z kategoriami przemocy i władzy dyskursywnej – znów podmiot stawiając w centrum. Co istotne, można obserwować skupianie pracy interpretacyjnej na konkretnych postaciach (nowy biografizm), traktowanych jako szczególnie ważne dla zrozumienia skomplikowanego statusu płciowości w kulturze – przykładem może być tutaj Maria Komornicka[1], opisywana w ostatnich latach znaczącym wielogłosem. Zjawiskiem z pogranicza socjologii i literaturoznawstwa jest poszukiwanie w historii i współczesności kobiecych autorytetów, których pakt z otaczającą je „szkołą" miałby być budowany poza hieratycznymi, patriarchalnymi przyzwyczajeniami.

Krytyka feministyczna zatoczyła koło: od zainteresowań kobietą piszącą, jej biografią, jej obrazem w tekście; także zainteresowań kobietą czytającą – przez teorie pantekstualne, wyłączające sensualistycznie rozumianą podmiotowość literac-

---

1/ Najważniejsze szkice wyszły spod pióra Marii Janion (M. Janion *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 186–319), przykłady innych to prace Izabeli Filipiak i Germana Ritza (referaty wygłoszone na konferencji *Neues Geschlechterbewusstsein in Sprache und Geschichte der Moderne. Gender in der polnischen und russischen Jahrhunderwende.* Gender Tagung Boldern, 27–29 sierpnia 1998).

kiego mówienia – ku osobie pojmowanej, po lekcji dekonstrukcjonizmu i neopsychoanalizy, w bardzo różny sposób.[2]

*

Spróbuję się przyjrzeć wybranym aspektom „osoby w dyskursie feministycznym", opatrując swe rozważania jednym, istotnym zastrzeżeniem. Przyjmuję bowiem zawężającą perspektywę, interesując się raczej cieniem (wypadałoby powiedzieć – blaskiem, tyle że nie istnieje dość dobry idiom, oddający pożytki wynikające z odważnego myślenia), jaki kładzie światowy feminizm na polskim literaturoznawstwie, niż diagnozą sytuacji globalnej. Polska krytyka feministyczna wciąż „czyta", ale jednocześnie przetwarza dzieła należące zarówno do drugiej i trzeciej fali, jak i do postfeminizmu. Wydaje się jednak, że wśród większości badaczek przeważa impuls identyfikacyjny, potrzeba podkreślenia swej podmiotowości „jako kobiety". Póki co, niemożliwe byłoby w Polsce dzieło podobne do autobiograficznej konfesji i zarazem teoretycznej refleksji: książki typowej dla lat dziewięćdziesiątych – Nancy Miller *My Father's Penis*. Penis mojego ojca – niewątpliwe tabu – potraktowany jako symbol przełamywania etapu odniesień symbolicznych do matki, macierzyństwa – znamionuje czas „powrotu do ojca". By jednak wrócić – trzeba odejść, co być może jest podstawową różnicą między głosami rozlegającymi się z różnych miejsc geograficznych. Mam jedno jeszcze, trudno weryfikowalne, spostrzeżenie. O ile dla Nancy Miller[3] egzystencjalna sytuacja pielęgnowania umierającego ojca jest okazją do wglądu w siebie, uladzenia własnej podmiotowości – także przez reminiscencje przeszłości, wspomnienia sypialni rodzicielskiej i odczucia przemocy – w polskiej tradycji kulturowej funkcja pielęgniarki była zawsze żywa, nie trzeba jej było odzyskiwać. Czuwanie kobiety przy łóżku umierającego ojca jest objęte zakazem mówienia, ale zarazem jest powszechne. Z tej różnicy, nie zaś z lekturowych braków, mniejszego rozeznania, wynika mówienie polskich krytyczek feministycznych, mówienie gdzie indziej.

Powrót do kategorii, tematów, postaci i arcydzieł z encyklopedii powszechnej ludzkości – obserwowany wyraźnie w bibliotece *gender* lat dziewięćdziesiąt, nie nastąpi, póki nie przeżyjemy etapu odejścia, choćby łagodnego buntu, prób namalowania osobistych i ściśle teoretycznych portretów oraz autoportretów kobiet i mężczyzn.

Z tych właśnie powodów granicą moich rozważań jest hipoteza recepcji pewnych teksów na gruncie polskim. Jeśli przywołuję teksty obcojęzyczne, to ze świadomością ich „istnienia w tle". Dla przykładu: jeśli Izabela Filipiak pisze wstęp do *Własnego pokoju* Wirginii Woolf, niewątpliwie zapleczem jej dowodu jest znajomość dyskusji pomiędzy Elaine Showalter i Toril Moi. Jeśli powołuję się na słow-

---

2/ Por.: M. Eagleton *Introduction*, w: *Feminist literary criticism*, red. M. Eagleton, New York 1991, s. 1–24.

3/ N. K. Miller *My Father's Penis*, w: *Getting Personal. Feminist Occasions and Other Autobiographical Act*, New York–London 1991.

nik Dorothei McEwan – wiem o kontaktach tej badaczki z Polską. Dla prac Judith Butler szukam kontynuacji w polskojęzycznych komentarzach. Najważniejsze jest dla mnie określenie tła interpretacji konkretnych tekstów literackich, co pozwala sondować przydatność rozumienia podmiotowości, które proponuje krytyka feministyczna; a ściślej – zastanowienie się nad podmiotowością, aktywizującą pracę twórczą pisarek. Pretekstem jest dla mnie, ponawiana od kilku lat, lektura dorobku Krystyny Kofty, autorki z wielu powodów modelowej, dysponującej wiedzą na temat feminizmu, ujawnianą zarówno w utworach fabularnych, jak i w działalności publicystycznej. Nie wdając się w oceny i spory wokół intencji, rynkowych gestów, ortodoksyjności lub jej braku w prozie pisarki, próbuję zapytać o kontekst towarzyszący jej fabułom. Podobne pytanie trzeba by zadać, co oczywiste, większej grupie tekstów, także autorstwa mężczyzn. Na szersze rozważania, które mogą pokazać odmienne inspiracje twórcze pisarek i pisarzy, a także osób związanych z krytyką *gender* i wobec niej neutralnych – w tym szkicu nie znalazło się dość miejsca. Potraktujmy go więc jako szkic właśnie.

* * *

Osoba odtwarzana z pamięci

W jednej z finałowych scen powieści Krystyny Kofty, *Złodziejka pamięci*[4], czytamy:

> – Ciotka Aniela umarła już ładnych parę lat, ale nikt nas nie zawiadomił, nawet nie byłyśmy na pogrzebie, widziałyśmy potem nekrolog, córka też była podpisana, córka z mężem i wnukiem, synowie, synowe i wnuki.
>
> – No więc tu wyszła za mąż.
>
> – Ale ma niemieckie nazwisko. I wymienione były w nekrologu dwa miasta, Warszawa i Monachium. Cała rodzina się rozjechała.
>
> Poczułam zmęczenie nierzeczywistością własnej osoby. Musiałam przemyśleć to w samotności. Przymknęłam oczy. Widziałam, jak dają sobie znaki.
>
> [ZP, s. 321]

Co może oznaczać owa „nierzeczywistość własnej osoby" w powieści wyraźnie nawiązującej do społecznego i literackiego dyskursu feministycznego? Spróbujmy, na początek, interpretacji „blisko tekstu", podążającej tropem „autorskich intencji"; takiej, która podobna jest parafrazie.

Oczywiście, cytowane zdanie można objaśnić zawartością fabularną utworu. Bogna Wegner, postać znana z wcześniejszej prozy Krystyny Kofty, przede wszystkim z programowej powieści *Chwała czarownicom*, odwiedza rodzinny Poznań. Zachowując pożyteczne *incognito* podgląda własną przeszłość, metonimicznie reprezentowaną przez przedmioty, meble, podwórko, kamienicę i dalsze ciągi życiorysów postaci, kiedyś przynależnych do jej własnej biografii. Kuzynki podejmujące

4/ K. Kofta *Złodziejka pamięci*, Warszawa 1998. Dalej cytowana jako ZP.

Bognę domowym winem nie rozpoznają w niej towarzyszki dziecięcych zabaw; podobnie jak nie rozpoznawały jej w występującej często w telewizji znanej pisarce, z którą jednak się utożsamiały z powodu głoszonych przez nią poglądów. Dzieje rodziny, z drugiej strony, potwierdza ów dwujęzyczny nekrolog: trop dalszego ciągu.

Okazuje się zatem, że istnieje zasadnicza nieciągłość osoby, nieprzezwyciężalna przepaść pomiędzy teraźniejszością a przeszłością, a ściślej mówiąc – pomiędzy dorosłością a dzieciństwem. Tak to przynajmniej wygląda na zewnątrz, dla innych. Opowieść Bogny Wegner to jednak właśnie trud przezwyciężania owej nieciągłości, niepamięci, utraty. Zadanie o tyle trudne, że „oficjalna tożsamość" okazuje się zafałszowana, a do hipotezy własnego życiorysu trzeba dochodzić mozolnie, odsłaniając pokłady różnych narracji, „kradnąc pamięć" – swoją i cudzą. Zamykające powieść zdanie: „Pamięć należy do kobiet – mówię" (ZP, s. 366) – projektuje feministyczną narrację, której zadaniem jest „opowiedzieć siebie", jednak i po to, by opowiedzieć innych, by zbudować uniwersalną biografię, której cechą najważniejszą jest powtarzalność, a zasadą tajemnica.

Opowiadanie owo przypomina detektywistyczną grę, bowiem jest tu konieczne przejście od oczywistych faktów do hipotez i prowizorycznych wątków. Bogna Wegner ma oficjalną, można by powiedzieć, tożsamość, zgodną z normami narracji patriarchalnej. Jej ojciec próbuje zbudować przestrzeń władzy, między innymi zabraniając swojej żonie i córce kontaktów z najbliższą rodziną po kądzieli. W pamięci Bogny zachowały się więc jako najważniejsze konspiracyjne wypady do domu babki, wtajemniczenia w tradycję rodziny, w kobiecą tradycję rodziny, skoncentrowaną wokół miłości i pożądania – nawet umierająca babka Schönmyth (zwróćmy uwagę na znaczące nazwisko, ten „piękny mit" to swego rodzaju ciążenie ku wyjątkowej fabule, przeciwstawiającej się banałowi życiorysu i sygnał wysyłany do czytelnika, który podejmuje grę w opowieść biograficzną ze świadomością jej konwencjonalności) prosi od dawna nieżyjącą matkę o kubek mleka. Podaje go konającej mala Bogusia, przejmująca tym samym kobiecą nić opowieści, w której przekazywanie życia, sztafeta pokoleń, dokonuje się z dala od pól bitewnych, ekonomii, wielkiej historii – czego symbolem jest życiodajne mleko – pierwszy i ostatni pokarm.

Tajemnica wizyt u rodziny matki to pamięć Bogusi. Ale jej własny życiorys jawi się jako seria opowieści ledwie dostrzegalnych za kolejnymi zasłonami: równolegle dzieją się zasadniczo różne historie. Domowy tyran, czule nazywany małym Bernim, ma władzę tylko iluzoryczną. Bogna nie jest jego córką, ale owocem grzesznej miłości z esesmanem. Prawdę zna tylko kobieta, bo „pamięć należy do kobiet". Tożsamość bohaterki oscyluje między normą obyczajową, codziennym życiem, a mroczną tajemnicą, dwuznacznością kobiecego pożądania, znajdującego spełnienie w grzesznym związku, ukrywanym przez resztę życia. Kofta pisze o tożsamości w podwójnym sensie: płciowej i narodowościowej. W wątku miłości z esesmanem – symbolem zla – spotykają się oba te sensy: u podstaw płciowości i u podstaw tożsamości narodowej leży skaza, przekroczenie, inwersja.

Taki sam scenariusz powtarza Bogna, gdy spisuje swoją przeszłość. Krystyna Kofta stosuje zwykle wyraziste schematy narracyjne – swoje bohaterki stawia w sytuacjach ekstremalnych, granicznych; we wspomnianej powieści narratorka podejmuje swoją opowieść w momencie, gdy zaczyna odczuwać dyskomfort menopauzy, wtedy właśnie dokonuje remanentów „z życiorysu". Repetycją z przeszłości rodzinnej staje się jej własny romans z kierowcą zamieszanym w mafijne interesy. Analogia oczywista: przekroczenie obyczajowego tabu. Erotyczne spełnienie skrywa w życiu Bogny taka sama tajemnica jak ta, która w przeszłości zagmatwała jej własną tożsamość. Nie może przyjść na pogrzeb kochanka, bo dobrze zapamiętała dzień pogrzebu matki i „nielegalnego" uczestnika: przystojnego pana w okularach ze złotymi oprawkami, prawie emblematyczny wizerunek literacki Niemca, człowieka kultury i ciemnych sił. Bogna Wegner dziedziczy po kobietach rodu – jest namiętna jak babka Schönmyth i grzeszna jak matka, ale zarazem szuka w przeszłości wizerunku ojca, martwi się jego słabością i pragnie – wbrew pamięci własnej i innych – ocalić go jako konkretną osobę, małego Berniego, tyrana rodziny ukradkiem pijącego wódkę. Dysonans między oficjalną a intymną wersją zdarzeń domaga się kobiecego suplementu, historii prywatnej, którą znają kobiety i którą tylko one mogą opowiedzieć. Postaci tej prozy istnieją w opowieści, plotce i spisanej naprędce sadze domowej, której centrum jest sypialnia, współczesna mutacja buduaru, łóżko kobiet rodzących, miejsce Erosa i Tanathosa, ale też spiżarnia i kredens, z butelkami domowych nalewek – lekarstwem na smutki.

Ocalenie ojca – nie tego biologicznego, ale osoby bliskiej egzystencjalnie – jest dalekie od obrazoburczego opisu „penisa ojca" w wydaniu Nancy Miller. Pokazuje raczej łagodny i mediacyjny charakter polskiej kultury, czego świadomość ma z pewnością Kofta. Choć w innych jej powieściach znajdziemy wiele scen przemocy, a nawet symbolicznej kastracji opresora-mężczyzny, to w zasadzie chodzi o harmonię rodzinną, przywodzącą na myśl poglądy dziewiętnastowiecznych emancypantek.

Podobną konkluzję zawierała powieść *Chwała czarownicom*, w której Kofta próbowała opowiedzieć dzieje kobiety także jako mitologię – historię zbiorowego fantazmatu kobiecości, czarownicy – tym sposobem szukając tożsamości grupowej, płciowej, i na tej podstawie budując tożsamość indywidualną. Pytanie o tożsamość w dyskursie feministycznym oscyluje bowiem między impulsem wspólnotowym, definiowaniem się w kontekście płci i silną potrzebą indywidualizacji. Spróbujmy zatem pokazać kilka węzłowych punktów dyskursu osnutego wokół osoby – kobiety.

Osoba prawna i osoba fizyczna

Prawnicza formuła (potraktowana tu, oczywiście, dowolnie i metaforycznie), znane płatnikom podatków rozróżnienie stosowane w życiu codziennym, wyznacza także bardzo wyraźny kierunek refleksji feministycznej. Feminizm jest, w sensie nadanym temu pojęciu przez Kate Millet, polityczny, ale nie szczegółowym rozbiorem owej „polityczności" chcę się tutaj zająć, lecz opcją metodologiczną, która reinterpretuje całe spektrum myślenia o podmiocie jako o osobie zarazem

społecznej jak indywidualnej. Czytane dzisiaj dziewiętnastowieczne teksty programowe ujawniają myślenie, którego centrum stanowi potrzeba wyodrębnienia kobiety jako podmiotu dyskursu prawnego, mającego dostęp do mechanizmów rządzenia, edukacji, dysponowania majątkiem, a w konsekwencji – także życiem. Przyznanie kobiecie praw obywatelskich wiązało się bardzo wyraźnie z przezwyciężeniem społecznego fantazmatu kobiecości, stosowania w odniesieniu do kobiet zamkniętych formuł opisowych, utrudniających ich indywidualizację. Nie ma w tym miejscu potrzeby omawiania powszechnie znanych stereotypów płci, współtworzących obraz dziewiętnastowiecznego *gender*, warto wszak przypomnieć, że tezy dyskursu emancypacyjnego Johna Stewarda Milla opierały się bardzo wyraźnie na zestawieniu stereotypu kobiecości z pragmatyką polityczną. Wykład Milla[5], nawiązujący do tradycji dialogów filozoficznych, cechuje antytetyczna budowa, obrazująca różnicę zdań między domniemanym interlokutorem a narratorem. Wpisany w tekst przeciwnik postępowych racji, opartych na koncepcji wczesnoliberalnego społeczeństwa, reprezentuje opinię powszechną, przypisującą kobiecie podrzędną rolę społeczną, ufundowaną na biologicznej i kulturowej podrzędności oraz relatywnie mniejszym potencjale. John Steward Mill obala stereotypy płci, dowodząc w serii retorycznych pytań i prowizorycznych tez ich niepewnego statusu i przesuwa dyskurs ku pragmatyce społeczno-politycznej. Przyznanie kobietom podmiotowych praw obywatelskich powinno zmienić także ich autoidentyfikację, otworzyć pole indywidualnego rozwoju, przenieść kobiety z przestrzeni domowej w przestrzeń historii – powiada ojciec współczesnych ruchów emancypacyjnych.

Ten doniosły moment w nowożytnej refleksji społecznej nabiera dodatkowej wagi, jeśli zrekonstruujemy go w kontekście współczesnych poglądów na istotę płci. Okazuje się bowiem, że już John Steward Mill postrzegał *gender* jako konstrukt kulturowy; ponieważ zaś nie funkcjonowało rozróżnienie *sex* i *gender*, także pierwsze z tych pojęć było, w jego rozumieniu, konstruowane w ramach dyskursu władzy, dominacji i przemocy, realizowanej zarówno w planie indywidualnym, jak i – powiedzielibyśmy dziś za Michelem Foucoult – w ramach mechanizmów i struktur ponadindywidualnych, które jednocześnie nadzorują i produkują relacje dominacji.

Warto zwrócić uwagę, że dyskurs polityczny traktował także mężczyzn jako klasę pojęciową, nie wymagającą indywidualizacji, przez co „osoba", podmiot tego dyskursu, nie zyskiwała ściślejszej specyfikacji. Ten aspekt wskazują współczesne teksty zajmujące się historią polityczną płci, usytuowane na przecięciu krytyki feministycznej i nowego historyzmu. Ważną cechą tego metodologicznego kontraktu jest przeniesienie refleksji z obszaru suplementu, marginesu, dopowiedzenia i wskazanie na uniwersalny charakter badań, których podstawą jest *gender*, rozumiana już wszak jako płeć zarówno męska, jak i żeńska.

5/ Por.: J. S. Mill *O rządzie reprezentatywnym. Poddaństwo kobiet*, przeł. G. Czernicki, M.Ch. [M. Chyżyńska], przekład przejrzał i wstępem opatrzył J. Hołówka, Kraków 1995, s. 24.

Dzieje płci, zaznaczające swą obecność (przynajmniej jako aspiracja) od połowy lat osiemdziesiątych XX wieku, różnią się od klasycznej historii kobiet podejściem bardziej kompleksowym i mocniej osadzonym w teorii. Przyjmując za punkt wyjścia zamiar ukazania kobiet w dziejach, badania historii kobiet, zajmowały się dotychczas głównie wypełnianiem oczywistych luk w „ogólnym" dziejopisarstwie. Jakkolwiek spóźnione i nieodzowne są owe studia, ostatecznie uzupełniają one tylko tradycyjny „ogólny" obraz dziejów o „formę szczególną: kobiety". Dopełniają obrazu, czynią go migotliwszym, wzbogacają o szczegóły, niewiele jednak zmieniając jego kontury i perspektywy.

Natomiast dzieje płci stawiają sobie za cel gruntowną rewizję obrazu całości. Nie chodzi w nich przede wszystkim o napisanie zapomnianej historii kobiet jako szczególnej formy czegoś, co „ogólne"; raczej o dekonstrukcję „ogólnego", zbadanie go pod względem właściwej mu specyfiki płci i nowe ukonstytuowanie.[6]

Ta metodologiczna deklaracja pozwala jej autorce rozważać zagadnienia, takie jak prawa partycypacji w społeczeństwie mieszczańskim pod kątem podmiotowego stosunku do istoty ludzkiej. Taka analiza pokazuje, że dziewiętnastowieczna umowa społeczna utrwala raczej myślenie o grupie niż wyodrębnia osobę jako w pełni integralny podmiot. Spuścizna XVIII stulecia wiąże prawa mieszczan z domem, cechem, gildią, dawkując przywileje ze względu na podmioty zbiorowe, jakimi są klasy „mężczyzn" i „kobiet", „rzemieślników" i „rajców", odpowiednio ułożone w hierarchii społecznej. Indywidualne zasługi zostają uznane dopiero w ramach dziewiętnastowiecznego liberalizmu, który też otwiera refleksję nad kobietą w kontekście równości lub stratyfikacji praw we wszystkich dziedzinach życia. Miejsca dyskursu feministycznego, takie jak „my, kobiety", „siostry", „feministki", „pismo kobiece", „kobiece doświadczenie", „kobieca historia i mitologia" zaczną się odtąd zderzać ze skrajną podmiotowością. Można zaryzykować twierdzenie, że ukonstytuowanie kobiety jako w pełni autonomicznego podmiotu w dyskursie prawnym, otwiera drogę myśleniu antyesencjalistycznemu, opisującemu kobietę w kategoriach jednorazowego fenomenu, wbrew uogólnieniom kulturowym. Lata dziewięćdziesiąte przesuwają akcenty bardzo radykalnie ku osobie prawnej, która jest jednostką ludzką, analizując dyskurs polityczny jako zajmujący się powszechnymi stereotypami i fantazmami „człowieka", „obywatela", nie umieszczając w polu widzenia osoby z jej zmiennymi cechami, potrzebami i możliwościami.

Osoba symboliczna

Przezwyciężanie próżni semantycznej, przeciwstawianie się Lacanowskiej definicji kobiety jako „pustego miejsca dyskursu" odbywa się między innymi poprzez poszukiwanie figur symbolicznych oraz opowieści, wokół których można by scalić narrację kobiecą. Figury te najłatwiej ukazać można w dyskursie teologicznym oraz antropologicznym.

6/ Por.: U. Frevert *Mąż i niewiasta. Niewiasta i mąż. O różnicach płci w czasach nowoczesnych*, przel. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 17.

Obszerny słownik *Feminist Theology*[7], pod redakcją Lisy Isherwood i Dorothei McEwan, zawiera tylko dwa hasła osobowe: Mary i Mary Magdalene. Wybór tych dwu postaci kobiecych wiąże się z próbą reinterpretacji tradycji biblijnej, w której rola kobiet została wtórnie upodrzędniona. Maria Magdalena, według autorek słownika, jest figurą kobiety uczestniczącej w ziemskich peregrynacjach Chrystusa, ale też współobecnej w męce i zmartwychwstaniu. Jej specyfiką jest przedstawienie poza tradycyjnymi rolami kobiecymi, takimi jak przygotowywanie jedzenia, a w kontekście życia publicznego społeczności wczesnochrześcijańskiej. Także tradycja przypisująca Marii z Magdali rolę jawnogrzesznicy jest reinterpretowana w ramach teologii feministycznej. Aprobujący gest Jezusa miałby sankcjonować, wydobywać na światło dzienne kobiecą seksualność. Maria Magdalena jest dla teologii feministycznej figurą wskazującą na pierwotnie wysoką pozycję kobiety, utraconą w toku historycznych transformacji chrześcijaństwa, zapoczątkowanych Edyktem Mediolańskim[8].

Postacią centralną teologii feministycznej jest oczywiście Maria, matka Jezusa. Symbolizująca, jak chętnie piszą teolożki, „specyficznie kobiece doświadczenie" chrześcijaństwa. Dogmatem kwestionowanym jest dogmat o niepokalanym poczęciu; ważnym punktem refleksji pozostaje sens roli Marii jako pośredniczki, orędowniczki czy też integralnego bóstwa, uosabiającego żeński aspekt boskości.

Ważną kategorią, przywoływaną przez badaczki feministyczne, jest pojęcie teologii kontekstualnej[9], wskazujące na rolę osobistego doświadczenia oraz aktów parenetycznych. W centrum egzegezy postawiona zostaje wobec tego indywidualna kobieta, a kategorią uprzywilejowaną staje się biografia chrześcijanki, dla której Maria-ziemska matka – jest najbliższym wzorcem osobowym.

Poza refleksją chrześcijańską rozciąga się w krytyce feministycznej obszar władania Wielkiej Bogini. Prócz rozmaitych hipotez, odnoszących się do tezy Bachofena o matriarchalnej prehistorii ludzkości, pojawiają się rekonstrukcje idei oparte na badaniach antropologicznych. Wielka Matka, mająca swój pierwowzór w neolicie, jest postacią skupiającą opowieść o alternatywnym wzorze społecznym, którego wartości mogą być częściowo kontynuowane we współczesności. Ciało bogini, seksualne i macierzyńskie, jest jednocześnie symbolem dawnych kultur. Tak o tym pisze Jolanta Brach-Czaina:

> W świątyniach Malty i Gozo nie było podobizn mężczyzn. Natomiast znaleziono tam liczne statuetki i figury kobiet. Jedne robione z gliny, inne rzeźbione w kamieniu. Najmniejsze mają kilka centymetrów, największe kilka metrów. Cechą, która je łączy, jest ob-

---

7/ *An a to z of Feminist Theology*, red. L. Isherwood , D. McEwan, Sheffield Academy Press 1996, s. 128–129. Por. też: L. Isherwood, D. McEwan *Introduction Feminist Theology*, Sheffield Academy Press 1994.

8/ Również polska humanistyka oferuje refleksję nad teologią feministyczną, np. W monograficznych numerach „Więzi".

9/ Por.: D. McEwan *Feminizm – chrześcijański feminizm – teologia feministyczna*, przel. P. Urbański, „Pogranicza" 1996 nr 3.

fitość ciała. Nazywane „Grubymi Paniami" przedstawiają Boginię pękatą jak dzieża, emanującą spokojem cielesności. Święte ciało świata napęczniale życiem. Są tak obfite, bo dają nam znać, że cały świat jest ciałem Bogini, a to znaczy, że boskość jest w nim bezpośrednio obecna. Wystarczy, abyśmy skontaktowali się z cielesnością świata, czyli istnieniem w postaci wielkiego bytu, nie przeoczając nasion, kamieni, gliny, wody i naszego ciała, a odsłoni się przed nami wszechobecność boskiej potencji. Żeńska zasada świata mówi, że boskość jest w nim ucieleśniona, zawarta, może nawet zamknięta. Należymy do ziemi, ona jest ciałem Bogini wraz ze wszystkim, co nosi, wraz z nami. Żyjemy w boskości świata, jesteśmy naturalnym przejawem tej boskości, jedną z jej form. Uczestniczymy w niej, ponieważ przez nią jesteśmy kreowani, a więc nieobcy, a nawet w jakiś sposób tożsami.[10]

O ile więc teologia feministyczna odzyskuje opowieść o kobiecie, feministyczna opowieść antropologiczna odsłania wzór świata urządzonego wedle symboliki przyjaznej kobiecej cielesności, płynącej wprost od osoby Wielkiej Matki.

Spór o gesty (narracyjne)

Nie muszę was chyba zapewniać, że nic z tego, co tu opiszę, nie istnieje w rzeczywistości: Oxbridge to czysty wymysł, podobnie jak Fernham, „ja" – to jedynie wygodna nazwa dla kogoś, kogo w ogóle nie ma. Z moich ust spływać będą kłamstwa, chociaż nie można wykluczyć, że wśród nich zaplącze się odrobina prawdy – do was będzie należało prawdę tę odszukać i zadecydować, czy jakaś jej część warta jest zachowania. Jeśli nie, to na pewno wszystko wyrzucicie do śmieci, by natychmiast o całej sprawie zapomnieć.[11]

Fragment ten wydaje się kluczowy i zaskakujący w tekście autorki *Własnego pokoju*. Z pewnością należy go rozpatrywać w kontekście modernistycznych poglądów na podmiot, nie zapominając wszak, że rzecz dotyczy jednego z ważniejszych tekstów programowych feminizmu. „Ja" jako wygodna nazwa dla nie istniejącej osoby, dla tekstowej reprezentacji oraz fabulacja jako „kłamstwo" przygodnie tylko zbliżające się do prawdy... Możemy tę deklarację potraktować jako retoryczną formułę inicjalną, ale nie sposób pominąć jej podobieństwa do modernistycznych koncepcji podmiotu, które Ryszard Nycz nazywa sylleptycznym modelem podmiotowości[12]. Z jednej bowiem strony Wirginia Woolf przemawia w swoim, autorskim imieniu i siebie samą wprowadza do tekstu jako pierwszoplanową bohaterkę w pełni panującą nad narracją, z drugiej natomiast zaznacza literackość swojej wypowiedzi, jej umowny i językowy charakter, w uproszczonej formule roli i fabulacji rozumianej jako zmyślenie. Świadomość Woolf jest, z punktu widzenia krytyki feministycznej, kłopotliwa, osłabia bowiem kategoryczny ton

10/ *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1997, s. 30.

11/ W. Woolf *Własny pokój*, przel. A. Graff, wstęp I. Filipiak, Warszawa 1997, s. 21.

12/ Por.: R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 85–114.

wywodu. Dlatego też *Własny pokój* stał się punktem wyjścia dla najbardziej wpływowych autorek współczesnego feminizmu.

Elaine Showalter rozdział książki poświęconej autorce *Własnego pokoju* zatytułowała *Woolf i ucieczka w androgynię*[13]. Dlaczego ucieczka, kim jest ów podmiot nie przywiązujący znaczenia do swej ścisłej referencji i co – dla Elaine Showalter – z tego wynika? Androgynia to, jej zdaniem, rodzaj ucieczki od problemów własnego, psychoseksualnego wyposażenia oraz sposób na uniknięcie konfrontacji z publicznością literacką i otoczeniem społecznym. Zastosowana we *Własnym pokoju* technika narracyjna (zbieżna z rozwiązaniami stosowanymi w prozie) to ciąg powtórzeń, parodii, zwielokrotnianego punktu widzenia. A z drugiej strony, podmiot tego tekstu jest defensywny i nieosobowy poprzez „odpłciowienie" zaimka „ja", powtarzanego nawet trzykrotnie w jednym zdaniu. Od początku można porównać ten tekst do łuku alegorycznych terminów, charaktery i miejsca zaś stanowią subtelną parodię własnego doświadczenia Wirginii Woolf – ten aspekt tekstu Elaine Showalter analizuje szczegółowo.

Analiza Showalter wiedzie wyraźnie ku konstatacjom politycznym: Woolf, jak pisarki tego okresu, ukrywa się pod maską androgynii, by zniwelować napięcia, rozpatrywane także jako narracja psychiatryczna jej własnego życiorysu. Parodystyczny i alegoryczny charakter podmiotu *Własnego pokoju* jest konsekwencją przyjęcia męskiej estetyki, kłócącej się wszak z ideowym programem „dochodu osobistego" dla kobiety-pisarki.

Krytykę Woolf próbuje przenicować Toril Moi, w rozdziale *Kto się boi Wirginii Woolf*[14]. Moi dokonuje analizy krytyki feministycznej pod kątem jej związków z dekonstrukcjonizmem, a przede wszystkim z lekturą Jacques'a Derridy i Julii Kristevej. Twierdzi, że zarzuty Elaine Showalter przynależą tyleż do przezwyciężonego etapu feminizmu, co do jego odmiany anglosaskiej (związanej z praktyką i mniej skłonną do teoretyzowania). Efektywną interpretację zaś uprawiają czytelniczki zorientowane na francuską (świadomą, wypracowaną i teoretyczną) krytykę. Dla nich też problem podmiotu kobiecego musi zostać przemyślany poza binarnymi opozycjami, a więc gest Woolf byłby w pełni usprawiedliwiony i zarazem prekursorski. Showalter, zdaniem Moi, oczekuje od dzieła odbicia autentycznych doświadczeń pisarki, jako takie odbieranych przez czytelnika. Showalter jest „proletariacką humanistką", domagającą się od dzieła przekazu obrazu „zjednoczonej jaźni" – indywidualnej lub zbiorowej – odbijającej związek stwórcy i świata w relacjach historia – tekst. Tekst miałby być oknem dla jaźni i świata, a wszelka sztuka musiałaby być – konsekwentnie – autobiograficzna.

Toril Moi przywołuje zaproponowany przez Kristevą model trzech etapów samorefleksji feministycznej. Pierwszy – to domaganie się przez kobiety równego dostępu do porządku symbolicznego. Drugi – odrzucenie męskiego porządku symbolicznego w imię różnicy. Trzeci – odzyskanie dychotomii między męskim a żeń-

13/ E. Showalter a *Literature of Their Own*, w: *Feminism literary...*, s. 24–37.

14/ T. Moi *Sexual/ Textual politics*, w: *Feminism literary...*, s. 37–54.

skim jako metafizycznej. Ustalona tożsamość *gender* zostaje u Woolf zakwestionowana serią parodii, zmian ról, alegorii. Nie wynika to z lęków, ile raczej z potrzeby dekonstrukcji śmiertelnej, binarnej opozycji między męskością a kobiecością.

Osoba jako stały konstrukt zostaje zakwestionowana, a asocjacjom z autobiografią, osobistym doświadczeniem, zostaje przydzielony status jednej z historii, których obecność lub brak zyskuje sens jako gest demontażu zastanego porządku symbolicznego. Woolf nie boi się mówić „jako kobieta". Idzie krok dalej: „jako kobieta" kwestionuje różne scenariusze płci, w tym także scenariusz dychotomii męskiego i żeńskiego. Doświadczenie osoby w jej tekście to doświadczenie rozproszenia, nie kończących się serii, odbiegających od zaprzeczanych stereotypów świadomościowych. Ten sposób budowania podmiotowości warto zestawić z poglądami Judith Butler, które Bożena Choluj, ich tłumaczka i komentatorka, rozwija w teorię negocjacji[15], proponując rozumienie osoby jako dynamicznego indywiduum, realizującego się w aktach komunikacji, w kontakcie z drugą osobą, który można by nazwać „techniką małych kroków". Każdorazowe negocjowanie siebie, którego źródłem jest subwersywna „osoba", pozwala uciec z niewoli porządku znaczenia.

Mity i buty

Inspirującą wykładnię różnych punktów widzenia, a także swoistą teorię negocjacji proponuje Kazimiera Szczuka w tekście rozważającym status mitów matriarchalnych. Ścisłe rozróżnienie mitu jako historii i jako narracji nie jest możliwe. Wynika to choćby z lekcji Haydena White'a, na którego powołuje się autorka. Ale właśnie tę niemożność udzielenia jasnej odpowiedzi na pytanie, czy prace opisujące dzieje osób i społeczności na podstawie tak wątłych poszlak, jakimi są „milczące kamienne bloki neolitycznych świątyń", są, jak pisze Szczuka, „rodzajem naukowej *fantasy*" – należy uznać za obiecującą. Prawdziwy potencjał stanowi opowieść, bo ona konstytuuje także osobę – o tym przekonać się możemy w części szkicu, poświęconej Ann Snitow. Czytamy w niej:

> Kim jest Ann Snitow? Nowojorska profesorka literatury i studiów kobiecych, woolfistka, legendarna działaczka Drugiej Fali, uczennica Dorothy Dinnerstein, przyjaciółka Kate Millet itd. Przy kości, czarnowłosa, ruchliwa, chichotliwa, ciemno odziana, jest posiadaczką sporej, jak zdążyłam się zorientować, kolekcji apaszek i chust, stanowiących liberalny, niekrępujący kobiecy atrybut. W trakcie spaceru niefrasobliwie wyciągnęła swą apaszkę z błotnistej kałuży (były to czasy powodzi), do której w ferworze dyskusji pozwoliła jej się osunąć. Szczególnie jednak zaciekawiły mnie jej buty. Snitow była obuta w egalitarne, wygodne sandały, a na wycieczkę wzięła sobie jeszcze na zmianę parę radykalnych, lub wręcz utopijnych, buciorów, w których sama Wielka Bogini mogłaby kroczyć po górach.[16]

15/ Maszynopis tekstu.

16/ K. Szczuka *Czy feministki wybić się mogą na mit?*, „Res Publica Nowa", wrzesień 1997, s. 39.

Opis ten jest zgrabną metaforą narracji i historii, a zarazem mieści w sobie potencjał polityczny: apaszki są liberalne, a buciory radykalne. Żeby zrozumieć intencje Kazimiery Szczuki, trzeba, jak mawiało się do niedawna, „być w temacie", czyli znać feministyczny idiolekt. Nie to jest jednak najważniejsze, ale sposób, w jaki autorka buduje postać, konstruuje dyskurs wokół osoby, mającej zarówno „oficjalny" życiorys, jak i coś w rodzaju lokalnego kolorytu, indywidualizującego zestawu cech podpatrzonych. Oryginalność budowanej ze skrótu i ze szczegółu „osoby" konstytuuje w istocie narracja wokół niej, swobodna konfabulacja przezwycięża abstrakcyjną obcość postaci uczonej, przybliża jej poglądy i ją samą, tworząc specyficzną przestrzeń przyjaznego dyskursu, rezygnującego z przemocy i władzy. Spacer zastępuje seminarium, rozmowa – wykład, anegdota – dogmat, a profesorka gubi szal – przywołując tym gestem malowniczą opowieść o Isadorze Duncan. Nici nawiązań są na tyle gęste i poplątane, że do ich opisania nie wystarczy poczciwa metafora arachnologiczna. Cechą nowego dyskursu staje się przygoda i niespodzianka, związana z bezpośrednim kontaktem z żywą i nieprzewidywalną osobą. Czy raczej z osobami: Ann Snitow i opowiadającą o niej Kazimierą Szczuką.

Kilka komplikacji filozoficznych

[...] humanistyczne koncepcje podmiotu zdają się zakładać substancjalne istnienie substancjalnej osoby, będącej nosicielem pewnych istotnych lub nieistotnych atrybutów, Humanistyczny feminizm z kolei pojmuje płciowość jako atrybut osoby, której istotę charakteryzuje przed-płciowościowa substancja, „rdzeń", nazywany osobą i oznaczający powszechną zdolność do rozumowania, rozważań moralnych oraz języka. Ta uniwersalna koncepcja osoby jest jednak podważana przez takie historyczne i antropologiczne twierdzenia, które upatrują wyjściowego punktu społecznej teorii płciowości w postrzeganiu jej jako relacji między społecznie ukonstytuowanymi podmiotami w dających się oznaczać kontekstach. Ten relatywistyczny czy też kontekstowy punkt widzenia sugeruje, iż to, czym „jest" dana osoba, a nawet to, czym „jest" płciowość, zawsze pozostaje relatywne wobec skonstruowanych relacji, w których została określona. Jako płynne i kontekstowe zjawisko, płciowość nie oznacza zatem bytu substancjalnego, lecz relatywny punkt zbieżności zbiorów relacji wyznaczanych historycznie i kulturowo.[17]

Koncepcja Judith Butler jest niezwykle ważna, także wtedy, gdy podejmiemy trud prześledzenia zainteresowań polskiej krytyki feministycznej konkretnymi pisarkami. Butler bada poglądy czołowych przedstawicielek feminizmu, zestawiając koncepcje wyraziste, choć odległe w czasie: przede wszystkim Luce Irigaray i Simone de Beauvoir. O ile, dowodzi, dla Beauvoir kobieta w obrębie dyskursu maskulinistycznego pozostaje b r a k i e m albo I n n y m[18], dla Irigaray płeć żeń-

---

17/ J. Butler *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identify*, Routledge 1990. Cytuję za: *Spotkania feministyczne*, Warszawa 1994–1995, s. 64.

18/ Por. też: C. Owens *Dyskurs Innych: feministki i postmodernizm*, przel. M. Sugiera, w: *Postmodernizm, Antologia przekładów*, wybrał, oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1998, s. 421–452.

ska wymyka się wymogom przedstawienia, żeńskość nigdy nie naznacza żadnego podmiotu. Płeć żeńska jest podmiotem, który nim nie jest, jest zarazem wielością[19]. Dla Beauvoir podmiot, w ramach asymetrycznych relacji i modalności języka fallogocentrycznego, jest męski i powszechny; żeński I n n y natomiast, pozostający na zewnątrz uniwersalizujących norm bycia osobą, jest „szczegółowy" i immanentny. Ze stanowiska autorki *Drugiej płci* wypływa dla Butler „fundamentalna krytyka odcieleśnienia abstrakcyjnego męskiego podmiotu epistemologicznego", który „wyrzeka się swego społecznie naznaczonego ucieleśnienia", projektowanego w symbolicznym przemianowaniu ciała na żeńskie, a tym samym przeniesienia tego, co odrzucane, na sferę kobiecości[20].

Ów „dyskurs różnicy" totalistycznie, zdaniem Butler, kwestionuje Irigaray, gdy dowodzi, iż kobieta jest w istocie „skreślona" , „wykreślona" z domeny tego, co oznaczalne. Ekonomia męskiego oznaczania jest bowiem jednym z fantazmatów samozwrotnego pożądania fallogocentryzmu.

O ile Butler kwestionuje totalistyczne konstatacje francuskiej feministki, proponując zamiast – jak to nazywa – imperialnych założeń transkulturowych (poszukiwania i krytyki uniwersalnych relacji podległości) politykę koalicyjną, o tyle jej pogląd na istotę płci wiele zawdzięcza demontażowi dyskursów oraz koncepcji podmiotu, proponowanemu przez Luce Irigaray. Zdaniem Judith Butler, nie tylko płeć kulturowa, ale też płeć biologiczna jest konstruktem, możliwym do rozbicia – i to jest jej oryginalna propozycja – polityką subwersji, której źródłem jest ciało ujmowane jako miejsce oporu przeciw normom. Kobietę znajdziemy na pograniczu, na śmietniku porządku symbolicznego, wśród odpadków patriarchalnej narracji. Czyli gdzie?

Wróćmy teraz do tekstu Krystyny Kofty.

Tekst i osoba

Kofta ma nadzieję na odnalezienie i scalenie wszystkich wątków, na napisanie powieści niosącej kobiecie nadzieję. W perspektywie przytoczonych powyżej rozważań trzeba jednak zinterpretować jej tekst nieco inaczej. Bohaterka powieści próbuje bowiem odnaleźć „kobiecą pamięć" w ramach katalogu sensów dostępnych w kulturze. Źródłem doświadczenia jest wprawdzie ciało, ale ujmowane w ramach dyskursu medycznego i seksualnego, w jego wersji spopularyzowanej przez pisma ilustrowane. Takie wyposażenie świadomości postaci ma uzasadnienie

---

19/ Por.: L. Irigaray *Ta płeć, która nie jest jednością,* przeł. K. Kłosińska, „Fa-art" 1996 nr 4, s. 44-48. Por. też inne prace Krystyny Kłosińskiej, analizujące „kobietę" w kulturowo umocowanych porządkach symbolicznych i w gestach i przekroczenia – na podstawie twórczości Gabrieli Zapolskiej – (np. K. Kłosińska *Dziewictwo (w powieści Zapolskiej)*, w: *Pogranicza wrażliwości w literaturze dawnej oraz współczesnej.* Część I, *Miłość.* Materiały z konferencji *Pogranicza wrażliwości w literaturze dawnej oraz współczesnej – konfrontacje,* Szczecin 2-4 czerwca 1997, pod red. I. Iwasiów i P. Urbańskiego, Szczecin 1998, s. 85–101).

20/ J. Butler *Gender Trouble*, s. 65.

w planie całej twórczości autorki, która napisała także dwa *quasi*-poradniki oraz powieść o kobiecie zawładniętej przez manię telewizyjną. Kultura masowa jest źródłem cierpień, ale wyznacza zarazem pole wolności – można by przypisać taki sens prozie Kofty pisanej w latach dziewięćdziesiątych.

Bogna Wegner próbuje odzyskać przeszłość, budując równoległą wobec męskiej narrację. Układa ją z cegiełek świetnie podtrzymujących budowlę patriarchalnej fabuły. Po pierwsze więc, zawsze relatywizuje swoje doświadczenie wobec mężczyzn. Pamięć należy do kobiet, ale jej bohaterami są stereotypy męskiej wyobraźni – przede wszystkim fantazmat kobiecego masochizmu. Przemoc, gwałt oraz obcowanie z wrogiem tworzą tajemnicę kobiety.

Kobieta Krystyny Kofty jest utkana z męskiego tekstu, jest tekstem, co wynika z postawy, którą można nazwać próbą mediacji z męskim porządkiem symbolicznym. Pomimo że tematem powieści jest świadomość bohaterki, a intymny ton narracji oraz tożsamość postaci różnych tekstów na poziomie życiorysu i doświadczenia pokoleniowego, każe czytać tę prozę także w konwencji autobiografii.

W innej, ważnej powieści feministycznej, *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak, próba odzyskiwania pamięci w ramach porządku kulturowego wygląda inaczej. Bohaterka tej powieści, Marianna, w wypracowaniu zatytułowanym *Wyobrażam sobie moją przyszłość*[21], notuje kilka możliwych scenariuszy. Na przestrzeni tekstu możliwe jest zawracanie wpół drogi, dlatego kolejne sekwencje otwierają zdania: „Ja mam tego dość i wracam do poprzedniej historii". Owe historie to konwencjonalne fabuły, półoficjalne życiorysy znanych kobiet, postaci filmowych, mitologicznych lub literackich, a także opisy konfiguracji erotycznych. Gwałtowne przejścia od jednej do drugiej fabuły – projektu tożsamości, potęgują wrażenie zagubienia, okaleczenia, niezgody na wytyczone „ciągi dalsze". Jedną z bohaterek wypełniających hipotetyczny życiorys Marianny jest młoda Eliza Pawłowska, chowająca się pod stołem przed matką i panem Orzeszko. Bunkier, gdzie Marianna spotyka się z przyjacielem, podziemie oraz stół jako rewers rzeczywistości to przestrzenie subwersji, z których obszaru nie widać żadnych punktów zbieżnych z dyskursem patriarchalnym. Osoba w twórczości Izabeli Filipiak nie może wesprzeć się o tekst, musi zobaczyć wyraźnie oddalające się konwencje, gatunki i fabuły, jak w zakończeniu wypracowania, gdzie Marianna widzi oddalającego się z książką w ręku brata Ifigenii – jednej z wersji „ja".

Ów deficyt przedstawienia podkreśla Filipiak jeszcze dobitniej w sztuce performance[22], rozwijającej równoległe projekty osobowości. Bohaterka tej sztuki usiłuje wedrzeć się w system symbolicznych odniesień, co kwitowane jest każdorazowo powtarzanym jak refren: „i nic", „i znowu nic", podkreślającym nieadekwatność tekstu wobec osoby. Dopiero anarchia, przemoc wobec mężczyzn, transseksualizm, konstytuują osobę kobiety.

21/ I. Filipiak *Absolutna amnezja*, Poznań 1995, s. 175–191.

22/ Performance – Kraków, 30 maja 1998.

Krystyna Kofta i Izabela Filipiak należą do różnych pokoleń, mają różne doświadczenia estetyczne i zaplecze teoretyczne. Ich oczywista przynależność do różnych etapów dyskursu feministycznego nie jest jednak dla mnie najważniejsza. Najważniejszy jest wniosek, że osoba – różnie rozumiana, osadzona w różnych kontekstach filozoficznych i literackich – stanowi niewątpliwie owo „inne centrum", osnute wokół demontażu tradycyjnego dyskursu patriarchalnego. Kobieta, podmiot, jest tymczasem najważniejsza, a podstawowa trudność polega na konieczności przedstawienia jej jako podmiotu centralnego, który nie jest jednocześnie źródłem dyskursywnej przemocy i władzy.

Andrzej ZAWADZKI

Filozoficzny dziennik intymny: de Biran, Amiel, Elzenberg

Dyskurs autobiograficzny, w różnych jego odmianach – autobiografii, autobiografii duchowej, pamiętnika, dziennika intymnego – uchodzi za jedną z uprzywilejowanych, w tradycji europejskiej, form kształtowania wypowiedzi filozoficznej oraz autoprezentacji filozofującego „ja"[1]. Jak wiadomo, za pierwszy tekst autobiograficzny uważane są zazwyczaj *Wyznania* św. Augustyna, chociaż, zdaniem niektórych badaczy, tendencje autobiograficzne występowały już, wprawdzie sporadycznie, w starożytnej literaturze filozoficznej[2].

1/ Na temat dziennika intymnego zob. przede wszystkim: A. Girard *Le journal intime*, Paris 1963; B. Didier *Le journal intime*, Paris 1976; *Le journal intime et ses formes litteraires*, ed. Del Litto, Genève 1978. Sposród licznych prac, poświęconych problemom autobiografii i uwzględniających także specyfikę autobiograficznych tekstów pisanych przez filozofów, największe znaczenie dla prezentowanego w tym szkicu stanowiska miały następujące pozycje: J. Olney *Metaphors of Self. Meaning of Autobiography*, Princeton 1972; *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, ed. J. Olney, Princeton 1980; B. Lang *Philosophical Style* (zwłaszcza rozdz. 9: *Autobiography As a Matter of Literary Fact*); *Studies in Autobiography*, ed. J. Olney, New York–Oxford 1988; *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, ed. by R. Folkenfik, Stanford 1993; G. Gusdorf *Warunki i ograniczenia autobiografii*, w: „Pamiętnik Literacki" 1979 z. 1; L.A. Renza *Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii*, tamże. Z prac polskich wymienić należy przede wszystkim trzy artykuły Małgorzaty Czermińskiej: *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy. Studia*, pod red. Tadeusza Bujnickiego i Janusza Sławińskiego, Wroclaw–Warszawa 1977; *Autobiografia duchowa w dwudziestowiecznej literaturze polskiej*, w: „Roczniki Humanistyczne KUL" 1986 z. 1 oraz *Nawiązania międzytekstowe w autobiografii duchowej*, w: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej. Studia*, pod red. Jerzego Ziomka, Janusza Sławińskiego, Włodzimierza Boleckiego, Warszawa 1992.

2/ Wg J. Olneya (*Metaphors of Self...*, s. 4) Heraklita należy uznać za „pierwszego teoretycznego autobiografa", ponieważ przyznawał on rolę centralną autorefleksji oraz samowiedzy człowieka; B. Lang zaś (*Philosophical Style*, s. 173) wskazuje na fragmenty *Obrony Sokratesa* oraz *Fedona*, bliskie, jego zdaniem, dyskursowi autobiograficznemu.

Wśród badaczy autobiografii dość powszechnie jednak akceptowany jest pogląd głoszący, że autobiografia jest gatunkiem w pełni nowożytnym, takim więc, który w pełni mógł ukształtować się i rozwinąć wraz z wyłonieniem się nowożytnej figury podmiotu oraz – ujmując rzecz najogólniej – na gruncie filozofii pokartezjańskiej, przyznającej podmiotowi szczególny, wyróżniony status ontologiczny jako substancji, podstawie, zaś autorefleksji i samoświadomości – status wyróżnionego sposobu poznania[3]. Z jednej więc strony, nowożytna filozofia podmiotowości stanowi podstawę dla dyskursu autobiograficznego, umożliwiając autorefleksję, pełną penetrację świadomości, samopoznanie podmiotu, z drugiej zaś strony – podmiot pokartezjański jest zawsze, do pewnego stopnia przynajmniej, podmiotem autobiograficznym, zaś nowożytny tekst filozoficzny – autobiografią[4].

Korpus tekstów autobiograficznych, pisanych przez filozofów (czy też szerzej, myślicieli), jest bardzo obszerny: autorami autobiografii, dzienników intymnych czy też innych, zbliżonych do nich form narracyjnych, byli m.in. Giambattista Vico, Christian Wolff, Jean-Jacques Rousseau, Søren Kierkegaard, John Stuart Mill, kardynał John Henry Newmann, Ralph Waldo Emerson, Thomas Carlyle, Benedetto Croce, Bertrand Russell, Sigmund Freud, Karl Jaspers, Carl Gustav Jung – by pozostać tylko przy najbardziej znanych i najchętniej przywoływanych przez badaczy przedmiotu przykładach.

Pomimo sceptycznego stanowiska niektórych współczesnych badaczy autobiografii, dotyczącego możliwości (a także prawomocności) skonstruowania spójnej teorii dyskursu autobiograficznego[5], wydaje się, że jest rzeczą niezbędną wprowadzenie przynajmniej kilku rudymentarnych podziałów i klasyfikacji w tak obfitym przecież i zróżnicowanym materiale tekstowym, nawet jeżeli można je traktować jedynie jako „słabe", skonstruowane *ad hoc* aproksymacje. Interesującą i pożyteczną, z punktu widzenia przyjętej w tym szkicu perspektywy, próbę klasyfikacji tekstów autobiograficznych podjął James Olney, proponując wydzielenie autobiografii pojedynczej metafory (*autobiography of the single metaphor*) oraz autobiografii podwójnej metafory (*autobiography of the double metaphor*): te pierwsze skupione są na ukazywaniu faktów, wydarzeń, poczynań narratora, rozumianych jako obiektywne, uporządkowane, usytuowane w określonym czasie i przestrzeni, chociaż ukazywane z niepowtarzalnej, jednostkowej perspektywy; w tych drugich natomiast akcent położony jest na manifestację samego podmiotu oraz na jego sensotwórczą aktywność, na sposoby, w jakie porządkuje on rzeczywistość oraz dokonu-

3/ „Autobiografia i pojęcie autora jako podmiotu kontrolującego dyskurs są produktem tej samej *epistéme*", zob.: M. Sprinker *Fictions of the Self. The End of Autobiography*, w: *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, s. 325.

4/ J. Olney (*Metaphors of Self...*, s. 43) uważa zdanie *cogito ergo sum* za „twierdzenie preautobiograficzne"; *Dyskurs o metodzie* interpretowany jest dość często jako narracja autobiograficzna; zob. m.in.: B. Lang *Philosophical Style*, s. 47 oraz Ch. Miething *La grammaire de l'ego. Phenomenologié de la subjectivitè et thèorie autobiographique*, w: *Autobiographie et biographie. Colloque de Heidelberg*, Paris 1989, s. 153.

5/ Zob.: J. Sturrock *Theory Versus Autobiography*, w: *The Culture of Autobiography*, s. 21.

je wysiłku autoprezentacji, uchwytywania siebie za pomocą metafor i symboli, przy czym sam narratorski punkt widzenia jest tu nieustannie „podwajany": poddawany rewizji, krytykowany, uprzedmiotawiany, formułowany na nowo[6].

Autobiografia Johna Stuarta Milla stanowi, jak się wydaje, charakterystyczny przykład pierwszego z wyróżnionych przez Olneya typów autobiografii. Narracja skupiona jest tu przede wszystkim na faktach obiektywnych (stosunki z ojcem, małżeństwo z Harriet Taylor, sprawy polityczne *etc.*), nie zaś na autorefleksji, introspekcji czy też penetracji życia wewnętrznego; proces dojrzewania osobowości, jej rozwoju (*mental progress*; *moral and intellectual developpement*), choć wzmiankowany kilkakrotnie, nie wprowadza jednak do tekstu elementu dynamiki: proces zmian zostaje zresztą dość wcześnie zakończony, w konsekwencji – zakres narracyjnych możliwości podmiotu wyczerpuje się i tekst *Autobiografii* faktycznie kończy się[7].

Wydaje się więc, że narrator *Autobiografii* Milla rezygnuje niemal całkowicie ze swojej uprzywilejowanej poznawczo pozycji w dyskursie autobiograficznym, polegającej na niemożliwości weryfikacji wygłaszanych sądów z perspektywy innej niż narratorska[8] oraz, jednocześnie, unika prób skonstruowania perspektywy w pełni własnej, niepowtarzalnej, indywidualnej. Różnica pomiędzy perspektywą pierwszoosobową a perspektywą trzecioosobową zmierza tu do zera, w konsekwencji – zatarciu ulega także różnica pomiędzy autobiografią a biografią[9].

Odmiennym charakterem odznaczają się te teksty autobiograficzne, które Olney nazywa autobiografią podwójnej metafory, a które, za Małgorzatą Czermińską, określić można by także jako autobiografię duchową czy też jako filozoficzny dziennik intymny[10]. Wydaje się, że termin ten w sposób trafny określa za-

---

6/ J. Olney *Metaphors of Self...*, s. 38–45.

7/ Rozdział ostatni *Autobiografii* rozpoczyna się znamiennym stwierdzeniem narratora, że wobec braku w jego życiu istotnych zmian umysłowych (*mental changes*) niewiele już pozostaje do opowiedzenia; rozdział ten, zatytułowany *General view of the remainder of my life*, obejmuje chronologicznie najdłuższy okres – od lat trzydziestych XIX w. aż po lata sześćdziesiąte.

8/ Cechę tę B. Lang (*Philosophical Style*, s. 187) uważa za konstytutywną dla dyskursu autobiograficznego.

9/ Na fakt ten zwrócił uwagę J. Olney (*Metaphors of Self*, s. 237, 259), pisząc o abstrakcyjnym i nieosobowym charakterze Millowskiego autoportretu.

10/ Tak określa *Kłopot z istnieniem* T. Szkołut w pracy *Poglądy estetyczne Henryka Elzenberga*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*, Warszawa 1975, s. 191, 192. Na temat różnic oraz podobieństw pomiędzy autobiografią a dziennikiem intymnym zob. przede wszystkim: G. May *L'autobiographie*, Paris 1979 (rozdz. *Autobiographie et journal intime*) oraz B. Didier *Le journal intime*, s. 9, 147; wspomniani badacze za kryterium podziału uważają perspektywę narracyjną: odległą od opowiadanych zdarzeń w przypadku autobiografii, zaś bliską im w przypadku dziennika; autobiografię cechowałaby więc ciągłość narracji oraz narzucony *ex post* porządek opowiadanych zdarzeń, dziennik zaś – nieciągłość oraz słabsze uporządkowanie. Felicity Nussbaum proponuje przyjęcie za

równo perspektywę, z której dokonywana jest autoprezentacja podmiotu (perspektywa „wewnętrzna", prywatna, bliska introspekcji czy też formie *soliloqium*[11]), jak również charakter narracji (dziennikowy sposób prowadzenia zapisków) oraz najogólniej pojętą problematykę[12]. Charakterystycznym przykładem tej tradycji pisarstwa intymistycznego są dziennik Maine de Birana, dziennik Amiela oraz nawiązujący do nich w sposób widoczny *Kłopot z istnieniem* Henryka Elzenberga.

De Biran: studiowanie siebie samego[13]

Problematyka podmiotowości zajmuje istotne miejsce w twórczości filozoficznej Maine de Birana[14]. Biranowska koncepcja podmiotu wyrasta z krytyki dwóch istotnych tradycji: racjonalizmu Descartes'a oraz sensualizmu Hume'a i Condillaca.

Dedukcja bytu, substancji, z aktu myślenia, wyrażona w Kartezjańskiej formule „myślę, więc jestem", jest, według de Birana, nieuprawniona: po pierwsze, formula ta nie stanowi wnioskowania, logicznego sądu, lecz momentalny akt intro-

---

kryterium podziału koncepcji podmiotu oraz sposobów jego prezentacji: podmiot dziennika (*diary*) odznacza się, według Nussbaum, nieciągłością, brakiem koherencji oraz różnorodnością sposobów autoprezentacji, podmiot autobiografii zaś (zwłaszcza w jej wersji XIX-wiecznej) – ciągłością, stabilnością oraz jednorodnością autoprezentacji; zob.: F. Nussbaum *Toward Conceptualizing Diary*, w: *Studies in Autobiography*, s. 132, 137, 138. Na nieciągły, fragmentaryczny charakter dziennikowej narracji zwracają też uwagę G. Gusdorf *Warunki i ograniczenia...*, s. 267 oraz J. Sturrock *Nowy wzorzec autobiografii*, w: „Pamiętnik Literacki" 1979 z. 1, s. 341. Wydaje się jednak, że trudno jest przeprowadzić tu podział jednoznaczny i definitywny; poza podział zarysowany przez Maya oraz Didier wykracza np. Elzenberga *Kłopot z istnieniem*: choć zapiski są tu prowadzone w sposób specyficzny dla dziennika, to jednak, jak wyznaje sam autor w komentarzu, zostały one, z perspektywy późniejszej, przeredagowane, przeformułowane i niejednokrotnie zmienione.

11/ Za rodzaj *soliloqium* uważa dziennik M. Czermińska, dowodząc, iż wyznacznikiem struktury komunikacyjnej wypowiedzi diarystycznej jest tożsamość nadawcy i odbiorcy, służąca tu celom samopoznania i autoterapii; zob.: M. Czermińska *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym*, s. 113, 115–116; na temat struktury komunikacyjnej dziennika intymnego zob. także: B. Didier *Le journal intime*, s. 147–158.

12/ Nieco odmienne wyznaczniki tekstu intymistycznego podaje A. Girard, *Le journal intime*, s. 3–5.

13/ Cytaty podaję za wydaniem *Journal intime de Maine de Biran*, publié avec un Avant-propos, une Introduction et des Notes par A. de Lavalette Monbun, Paris 1927 (dalej w tekście jako JI).

14/ Zagadnienie to omawiają m.in. następujące prace: M. Couailhac *Maine de Biran*, Paris 1905 (zwłaszcza livre II *Le Moi*); L. Brunschwicq *Le progrès de la conscience dans la philosophie occidentale*, Paris 1927, t. 2. s. 593–621; L. Chmaj *Teoria „zmysłu wewnętrznego" w filozofii Maine de Birana*, Warszawa 1932 (odbitka z „Przeglądu Filozoficznego" T. 35). Interesującym eseistycznym świadectwem lektury dziennika de Birana jest szkic Józefa Czapskiego *„Ja"*, w: J. Czapski *Tumult i widma*, Kraków 1997.

spekcji, w którym wyrażone zostaje egzystencjalne poczucie tożsamości podmiotu z sobą samym; zdanie: „myślę" oraz zdanie „jestem" to dwie formuły identyczne, nie może więc istnieć między nimi relacja wynikania ani relacja następstwa[15]; po drugie, formula ta kryje w sobie paralogizm: z aktu myślenia nie wynika istnienie myślącej substancji, co więcej, Descartes musi założyć istnienie tej ostatniej, aby wyjaśnić fakt myślenia.

„Ja" substancjalne jest więc, według de Birana, niemożliwe do utrzymania. Także w stanowisku sensualistów można jednak odnaleźć poważne słabości: po pierwsze, traktowanie podmiotu jedynie jako ciągu fenomenów prowadzi, w konsekwencji, do anihilacji „ja"; po drugie, de Biran uznaje konieczność przyjęcia apercepcji, jedności podmiotu, jako warunku koniecznego oraz poprzedzającego doświadczenie zmysłowe. Ta jedność podmiotu oraz poczucie jego tożsamości w czasie, trwałości, stabilności, jest rozumiana w sposób dynamiczny: jest wynikiem oporu, jaki „ja" (podmiot) napotyka ze strony „nie-ja" (świat), i na który odpowiada wysiłkiem zrodzonym z wolnej woli, którą, w rezultacie, de Biran uważa za czynnik konstytutywny podmiotowości[16].

Akt woli oraz poznanie są jednoczesne i warunkują się wzajemnie: „W jedności «ja» czas jest niepojęty, nie istnieje"[17]. W dzienniku Maine de Birana wymiar temporalny ma znaczenie istotne, podważa bowiem do pewnego stopnia stabilność podmiotu oraz zakłóca proces samopoznania.

Dążenie do uczynienia swego „ja" w pełni poznawalnym i przejrzystym stanowi, jak się wydaje, podstawową cechę autoprezentacji podmiotu w dzienniku Maine de Birana. To samopoznanie, autorefleksja, koncentracja na sobie, charakteryzowane jest w tekście najczęściej za pomocą metaforyki przestrzennej: zstąpienie w siebie, powrót do siebie (JI, s. 35), niewychodzenie z siebie (JI, s. 37) oraz za pomocą opozycji wnętrza i zewnętrza (JI, s. 48). Istotna jest tu także topika *locus amoenus*, przestrzeni odosobnionej, prywatnej, zapewniającej warunki niezbędne dla prowadzenia *vita contemplativa*, dla autorefleksji i badania siebie (JI, s. 46, 48).

Zdolność do penetracji własnego wnętrza, do poznania siebie, decyduje o autentyczności egzystencji oraz o jej wymiarze etycznym, umożliwia także twórczy rozwój jednostki (JI, s. 15).

Samopoznanie napotyka jednak istotne trudności: zarówno rzeczywistość zewnętrzna (JI, s. 42), jak i podmiot podlegają nieustannej przemianie, stawaniu, uniemożliwiającemu ujęcie ich w jakiejkolwiek formie trwałej, stabilnej, niezmiennej (JI, s. 42): „przechodzę przez tysiąc różnych stanów dziennie" (JI, s. 41); egzystencja jest, ze swej natury, procesem, następowaniem po sobie poszczegól-

---

15/ Zob.: M. de Biran *De l'existence. Textes inèdites*, ed. critique par Henri Gouhier, Paris 1966, s. 16–17; Biranowską krytykę Descartes'a omawia dokładnie M. Couailhac *Maine de Biran*, s. 73–86.

16/ Zob.: M. de Biran *Oeuvres*, t. 3 (*Memoire sur la decomposition de la pensée*), premier section, Paris 1924, s. 180–183.

17/ Zob.: M. Couailhac *Maine de Biran*, s. 105.

nych momentów (JI, s. 19, 27), ciągiem różnorodnych modyfikacji (JI, s. 28). Powoduje to zachwianie tożsamości jednostki w czasie (JI, s. 35), niemożliwość nadania egzystencji trwałej struktury (JI, s. 23, 36) oraz, co tu szczególnie istotne, niemożliwość pełnego samopoznania: „To następstwo w mniej czy bardziej zmiennych formach naszej egzystencji, przeciwstawiając się jedności, pozbawia nas korzyści poznania siebie, korzyści nieocenionej, którą starożytni mędrcy przekładali nad wszystko inne" (JI, s. 23).

Amiel: umykające „ja"[18]

Wydaje się, że dynamikę autoprezentacji podmiotu z dziennika Amiela oraz, jednocześnie, specyfikę samej konstrukcji tekstu wyznacza podstawowa, choć przybierająca różne warianty, opozycja pomiędzy centrum a peryferiami, pomiędzy ruchem dośrodkowym a ruchem odśrodkowym: „Krążyć od centrum do peryferii lub od peryferii do centrum" (JI, s. 126).

Doświadczenie własnej podmiotowości to, z jednej strony, doświadczenie „ja centralnego", nie podlegającego zmianom ośrodka, rdzenia podmiotowego, utożsamianego, jak się wydaje, niekiedy ze świadomością, niekiedy zaś raczej z wolą: „Ja (*le moi*) to świadomość centralna, pień wszystkich okrojonych gałęzi, nośnik wszystkich okaleczeń" (FJ II, s. 208); „Oscyluję wokół tego punktu spoczynku, którym jest moje centrum" (JI I, s. 75). Celem refleksji filozoficznej jest dotarcie do tego głębokiego „ja", jego penetracja (FJ I, s. 115; JI II, s. 48); niekiedy podmiotowa koncentracja, stworzenie sobie trwałego centrum, organizowanie oraz konstruowanie własnej osobowości stanowi dopiero obowiązek, zadanie do wykonania (JI I, s. 129, 141, 143, 148).

Z drugiej jednak strony, częste jest doświadczenie utraty podmiotowego centrum: „Jestem zdepersonalizowany, oderwany, ulotny"; „oto mój duch: pusty kadr tysięcy pustych obrazów" (FJ II, s. 292); „Jestem płynny" (FJ I, s. 104); „Jesteś rozproszony" (JI I, s. 102). To doświadczenie osłabienia czy też wręcz zaniku trwałego, stabilnego, ośrodkowego „ja" związane jest z postrzeganiem rzeczywistości podmiotowej jako nieustannej zmiany: „Ruch dzieje się tak szybko, że duch jest nie tylko rozebrany, lecz wręcz obdarty z siebie samego i, by tak rzec, zdesubstancjalizowany" (FJ II, s. 257) oraz z doświadczeniem destrukcyjnego działania czasu, nieuchronnie osłabiającego poczucie tożsamości podmiotu: „Jedna noc tworzy przepaść pomiędzy mną dziś a mną wczoraj" (tamże)[19].

---

[18] Korzystałem z następujących wyborów z dziennika Henri-Frédérica Amiela: *Fragments d'un Journal intime*, precedes d'un etude par Edmund Scherer, Genève 1887 (dalej w tekście jako FJ) oraz Henri-Frédéric Amiel *Journal intime*, Genève 1948 (dalej w tekście jako JI). Po polsku ukazały sie dwa wybory z dziennika Amiela: *Z pamiętnika*, przel. Aleksandra Kordzikowska, studium krytycznym poprzedził Władysław Jabłonowski, Warszawa 1901, oraz Henri-Frédéric Amiel *Dziennik intymny*, wybór i przekl. Joanny Guze, przedm. Marii Janion, Warszawa 1997.

[19] O ukazywaniu przez Amiela świadomości jako zdekomponowanej i rozbitej na momenty pisze Alain Girard, *Le journal intime*, s. 447.

Wydaje się także, że Amielowską koncepcję podmiotowości cechuje irracjonalizm: elementem konstytutywnym osobowości nie jest tu ani sfera świadomości, ani nawet sfera wolicjonalna, lecz, rozumiana specyficznie, sfera witalna, z którą Amiel utożsamia naturę ludzką (FJ I, s. 91). Kategoria życia rozumiana jest ponadindywidualnie: życie powszechne, uniwersalne, transcenduje egzystencję jednostkową (FJ I, s. 141) oraz przenika byty indywidualne (FJ I, s. 59), których zadaniem jest zyskać świadomość życia powszechnego oraz utożsamić się z nim (FJ I, s. 157). Zarówno jednak życie indywidualne, jak i życie uniwersalne wymyka się wszelkim próbom wyjaśnienia oraz racjonalizacji; każda jednostka stanowi więc nierozwiązywalną zagadkę (FJ I, s. 156). Do tych trudności poznawczych przyczynia się także, w sposób znaczący, sfera nieświadomości: stanowi ona bowiem podstawę życia świadomego, jednak poznawać ją można jedynie w sposób pośredni (FJ I, s. 173).

W dążeniu do depersonalizacji, do anihilacji „ja", postrzeganego jako ośrodek woli, a także w panteizmie, w pesymizmie oraz w nastawieniu kontemplacyjnym i swoistym kwietyzmie zaznacza się wyraźnie wpływ filozofii orientalnej na Amiela, wielokrotnie zresztą podkreślany przez niego samego (FJ I, s. 142; FJ I, s. 194, 223). Taka koncepcja podmiotowości powoduje, że pełne samopoznanie jest niemożliwe: „Potrzeba poznania, skierowana na «ja», jest ukarana, jak ciekawość Psyche, ucieczką rzeczy ukochanej" (FJ I, s. 164); „Czuję się kameleonem, kalejdoskopem, proteuszem, to samo w moich manifestacjach i przedstawieniach" (*representations*) (FJ I, s. 245). W konsekwencji niemożliwa jest też pełna autoprezentacja: wymagałaby ona zastąpienia temporalności spacjalizacją oraz zredukowania wielości do jedności: „Aby otrzymać właściwy portret, należy przemienić następstwo w jednoczesność, porzucić wielość dla jedności, sprowadzić zmienne fenomeny do jedności. Jest więc we mnie dziesięciu ludzi, zgodnie z czasem, miejscem, otoczeniem, okazją; umykam sobie w mojej ruchliwej różnorodności" (FJ I, s. 245)[20].

Na doświadczenie utraty przez „ja" stabilnego, trwałego centrum wskazuje też perseweracja metafor ruchowych – woltyżera, motyla, podróżnika, nomady – dominujących, jak się wydaje, w autoprezentacji podmiotu Amielowskiego dziennika. Metafory wzrokowe – druga z nader istotnych i występujących tu w wielu kontekstach grup figur – odznacza się znamienną ambiwalencją. Z jednej bowiem strony, widzenie przedmiotu utożsamiane jest z uzyskaniem poznawczej pewności: „kiedy się widzi to, co jest, nie wątpi się, że to może być" (FJ I, s. 41); wgląd, rzut oka (*un coup d'oeil*) utożsamiany jest z dotarciem do istoty przedmiotu, jego centrum (JI I, s. 134); poznanie przedmiotu utożsamione zostaje ze zdolnością widzenia go z wielu różnych perspektyw: „widzieć każdą rzecz ze wszystkich możliwych stron" (FJ II, s. 65); „moją specjalnością jest umiejętność ustawiania się we wszystkich punktach widzenia, widzenie wszystkimi oczami, to znaczy niezatrzymywanie się w żadnym indywidualnym więzieniu" (FJ I, s. 35). Z drugiej jednak

---

20/ Nawet przestrzenność nie pozwala jednak zachować tożsamości: „ja" przestrzenne, cielesne także podlega dyspersji, rozproszeniu, FJ II, s. 202–203.

strony, widzenie ma charakter momentalny, perspektywa oglądu podlega nieustannej zmianie i nie prowadzi do wytworzenia stabilnego obrazu: „Nie widzi się po raz drugi tego samego pejzażu, ponieważ okno jest jednym kalejdoskopem, a widz drugim" (FJ II, s. 144). Zakwestionowana zostaje też ostatecznie występująca tu często metafora widzenia siebie (FJ I, s. 28, 64, 123; JI, s. 46, 49) jako aktu introspekcji, samopoznania: wymienne w tym akcie pozycje podmiotu i przedmiotu porównane zostają do ustawionych naprzeciw siebie luster, mnożących obraz *ad infinitum* (JI II, 47)[21].

Wysiłki skonstruowania trwałego porządku ontologicznego oraz epistemologicznego skazane są więc na niepowodzenie: dostępne są jedynie lokalne krystalizacje, zawiązki organizacji (FJ II, s. 260). Niemożliwe okazuje się także ostatecznie ustrukturowanie samego tekstu, nadanie mu spójnej konstrukcji. Wielokrotnie podejmowaną dyrektywą tekstotwórczych operacji dziennikowego podmiotu pozostaje stworzenie dzieła (*oeuvre*) – metodycznej oraz systematycznej *summy*, mogącej stanowić tekstowy wykładnik porządku poznawczego oraz dyskursywnego: „powinieneś narzucić sobie dzieło. DZIEŁO!" (JI I, s. 103) oraz stworzenie odpowiedniego stylu, rozumianego jako siła organizująca zarówno osobowość, jak i tekstowy material (JI I, s. 141, 143). Postulowany ład dzieła, „systematyczny i regularny budynek zapisków" (JI I, s. 89), okazuje się jednak projektem niewykonalnym: tekst skazany jest na kondycję fragmentu, szkicu, próby (*essais*); postępowanie metodyczne, teleologiczny lad zastąpione zostają meandrycznym falowaniem, powtórzeniami, nawrotami, nieregularną linią wywodu (FJ II, s. 236). Podważona zostaje w rezultacie przedstawieniowa moc samego dyskursu intymistycznego: dziennik nie jest zdolny do uchwycenia istoty życia (FJ II, s. 208) i zostaje zdemaskowany jako fałszywy (JI I, s. 90)[22].

Podmiotowość, rzeczywistość empiryczna czy też, najszerzej – życie (rozumiane jako kategoria filozoficzna) z trudem poddają się więc próbom racjonalizacji i kategoryzacji. Doświadczenie filozoficzne nie może ograniczać się do paradygmatu podmiotowo-przedmiotowego, lecz powinno zostać wzbogacone o empatię (JI I, s. 24) oraz poznanie intuicyjne (JI I, s. 137). Wydaje się, że dziennik Amiela jest próbą stworzenia najpojemniejszej formy dla takiego doświadczenia: formy

21/ Warto zwrócić uwagę, że podobna metafora występuje w *Portrecie Juliana Apostaty* Bolesława Micińskiego, w: „Teksty Drugie" 1990 nr 5–6, s. 207. U Maine de Birana metafora lustra związana jest z deprecjacją wzroku, jako organu poznania, na rzecz dotyku, który zakłada aktywność poznawczą podmiotu: „byt myślący, który siebie szuka i ogląda w lustrze prawie zawsze niewiernym, oddala się coraz bardziej od skupionej refleksji, w której może uchwycić swoje kształty; zob.: tenże *Oeuvres*, t. 4, deuxieme section, s. 114. O znaczeniu metafory lustra w autobiografii wspomina G. Gusdorf (*Warunki i ograniczenia...*, s. 262–263), umieszczając ją jednak w tradycyjnym kontekście odbicia, przedstawienia; bliższy intuicjom Amiela jest, jak się wydaje, Paul de Man, pisząc o „zwierciadlanym modelu poznania" w autobiografii: autor i czytelnik oraz autor tekstu i autor w tekście porównani tu są do dwóch luster ustawionych naprzeciwko siebie; zob.: tenże..., s. 311.

22/ Por.: A. Girard *Le journal intime*, s. 471.

swobodnie łączącej w sobie cechy wypowiedzi filozoficznej, literackiej, retorycznej oraz świadomie zmierzającej do przekraczania spetryfikowanych podziałów gatunkowych: „wypowiadaj siebie jak umiesz, przez poezję, literaturę, fragment, analizę, syntezę, syntetycznie, monograficznie – to sprawa drugorzędna" (JI I, s. 136).

„Wydajesz mi się naturą bardziej literacką niż naukową" (FJ II, s. 136), napisał Amiel w jednym z licznych autokomentarzy. Wydaje się więc, że do postawy intelektualnej samego Amiela można odnieść te cechy, które charakteryzują myśliciela (*pensateur*), przeciwstawionego filozofowi-myślicielowi naukowemu (FJ I, s. 18–19): traktowanie aktywności intelektualnej jako gry, zabawy; fragmentaryczność; zainteresowanie szczegółem, a nie dążenie do objęcia całości problemowej; uprawianie filozofii literackiej.

Henryka Elzenberga *Kłopot z istnieniem*: autoprezentacja podmiotu, konstrukcja tekstu

Kłopot z istnieniem[23] zajmuje w dorobku Henryka Elzenberga miejsce szczególne, o czym świadczy choćby ilość odwołań do tego dzieła w literaturze krytycznej, poświęconej filozofowi[24]. Dzieło to należy także uznać za najbardziej charakterystyczny przykład autobiografii duchowej w piśmiennictwie polskim[25]. Wydaje się, iż tradycją, która wywarła na Elzenberga najsilniejszy wpływ, jest właśnie intymistyka francuska, a szczególnie dzienniki intymne Maine de Birana oraz Henri-Frédérica Amiela, wielokrotnie w *Kłopocie z istnieniem* wzmiankowane i komentowane[26]. Choć oprócz nich Elzenberg wspomina także o lekturze dzienników Tołstoja oraz Vigny'ego, to jednak dzieła de Birana oraz Amiela (Amiela może w szczególności) spełniają w *Kłopocie z istnieniem* rolę intertekstów o szczególnie wyróżnionej pozycji, których znaczenie i wpływ nie ogranicza się jedynie do tych fragmentów, które zostały przywołane wprost

---

23/ Wszystkie cytaty z dziennika Elzenberga lokalizuję za: H. Elzenberg *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu* (dalej w tekście jako KI), Kraków 1963.

24/ Zob. m.in.: S. Pacuła *W kręgu myśli filozoficznej Henryka Elzenberga*, w: „Życie i Myśl" 1966 nr 10; I. Dąmbska *„Próba kontaktu" z myślą filozoficzną Henryka Elzenberga*, w: „Znak" 1967 nr 9; N. Łubnicki *O wyzwolonym z „kłopotu istnienia"*, w: *Rozprawy filozoficzne (Księga pamiątkowa ku czci Prof. Tadeusza Czeżowskiego)*, Toruń 1969; T. Szkolut *Poglądy estetyczne Henryka Elzenberga*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*, red. Sław Krzemień-Ojak, Witold Kalinowski, Warszawa 1975. Elzenberga koncepcję kultury rekonstruuje i omawia Jan Zubelewicz w artykule *Elzenbergowskie ujęcie procesu tworzenia kultury*, w: „Kultura i Społeczeństwo" 1986 t. 30 nr 1.

25/ M. Czermińska za przykłady autobiografii duchowej uważa też m.in. *Pamiętnik* Brzozowskiego, listy Lieberta, *Nox atra* Konińskiego, *Mój wiek* Wata, *Ziemię Ulro* Miłosza, *Notatnik 1965–1972* Kamieńskiej. Do tej listy można by także dodać *Prawdę życia* Rozwadowskiego.

26/ I. Dąmbska (*„Próba kontaktu" z myślą filozoficzną...*, s. 1127) wskazuje także na podobieństwa pomiędzy *Kłopotem z istnieniem* a *Próbami* Montaigne'a.

i skomentowane, lecz rozciąga się na całą sferę konstrukcji tekstu oraz na charakter autoprezentacji jego podmiotu.

Kłopot z istnieniem odznacza się bogactwem i różnorodnością wątków filozoficznych, z których wiele zasługiwałoby na osobne omówienie. Przyjęta tu perspektywa nie pozwala na odrębne potraktowanie tak intrygujących skądinąd zagadnień, jak koncepcje etyczne Elzenberga, jego filozofia wartości, antropologia, wpływ filozofii buddyjskiej *etc.* Uwagę skupiam tu przede wszystkim na aspektach konstrukcyjnych tekstu oraz na specyfice autoprezentacji podmiotu, by uchwycić charakterystyczną strukturę nowoczesnego dyskursu intymistycznego; pozostałe wątki traktuję więc z konieczności jedynie pomocniczo.

a. „Gdzie jest tak zwane j a?": Podmiot i jego autoprezentacja w *Kłopocie z istnieniem*

Zagadnienie autoprezentacji jest w tekście Elzenberga związane nieodłącznie z problemem podmiotu, jego statusu, sposobu istnienia, jego możliwości poznania oraz poznania siebie: problem ten to, przede wszystkim, jeden z głównych wątków myślowych *Kłopotu z istnieniem*: „Interesuje mnie, tak naprawdę, tylko jedno: podmiot świadomy, indywidualny, monada. Ta, o której mówię «ja» i inne podobne" (KI, s. 365). Stanowi on także intelektualną oraz kompozycyjną ramę dzieła – tekst, obejmujący lat ponad sześćdziesiąt, zaczyna się oraz kończy pytaniem o podmiot.

Wielowątkowość oraz antonimiczność problematyki podmiotowej w tekście Elzenberga powoduje, że nie poddaje się ona jednak łatwo jasnym klasyfikacjom oraz jednoznacznemu uporządkowaniu: obok krytyki tradycyjnego, filozoficznego pojęcia podmiotu, inspirowanej, jak się wydaje, fenomenalizmem i empiriokrytycyzmem, odnaleźć tu można przekonanie o istnieniu głębokiego, ośrodkowego „ja"; potrzebie anihilacji „upartego ja" towarzyszy apologia podmiotu silnego, zdolnego do pełnego zaistnienia w rzeczywistości dzięki starciu z innymi podmiotami; ruchowi „dośrodkowemu", koncentracji świadomości, odwróceniu od bytu przeciwstawia się ruch „odśrodkowy", dążenie do utożsamienia się i zjednoczenia z bytem.

> Pytanie: gdzie jest tak zwane j a? Oto wczoraj znajduję się sam w pokoju i zaczynam myśleć o sobie, ale myśląc tak mam dwa dziwne wrażenia. Po pierwsze: wrażenie, jak gdyby żadna z tych moich myśli nie wychodziła z głębi mojego ja, tylko jak gdyby wszystkie były z zewnątrz przywiane. Po drugie: przedmiotem tych myśli byłem ja, ale jakoś one tego j a nie znajdowały; przesuwały się po szczegółach, wypadkach, stosunkach, pojęciach, ale do środka nie docierały.
>
> I teraz także, gdy piszę, nie czuję, żeby to „ja" pisało. [KI, s. 15]

Ten rozpoczynający *Kłopot z istnieniem* passus, nawiązujący zresztą, jak się wydaje, do dziennika Amiela[27], ukazuje podmiot jako niespójny, nie w pełni tożsamy

[27] „Gdzie, ostatecznie, usytuowane jest nasze Ja? W myśli czy też raczej w świadomości (*conscience*)"; zob.: H.-F. Amiel, FJ II, s. 116. O podobieństwach pomiędzy dziennikami Amiela i Elzenberga pisze Narcyz Łubnicki *O wyzwolonym...*, s. 235–237, zauważając, że obaj pisarze reprezentują podobny typ umysłowości oraz kultury intelektualnej.

ze sobą: z jednej strony „ja" zjawiskowe, relacyjne, przygodne, możliwe do pojęciowego uchwycenia, z drugiej strony – „ja" głębokie, odmienne od podmiotu dokonującego aktów refleksji oraz od podmiotu piszącego, tekstowego i wymykające się poznaniu: „Nie mówiąc już o cierpieniu, można powiedzieć, że człowiek przyznający największe znaczenie swej jaźni szuka czegoś, czego znaleźć w ogóle nie można, i gubi się w próżni gorszej niż ten, który szuka Boga albo innych absolutów poza sobą" (tamże). Przekonanie o nieosiągalności własnego „ja" w akcie autorefleksji potwierdzone zostaje także w zakończeniu utworu:

> Ale najchętniej może bym sobie przypomniał Leconte'a de Lisle'a o „nieruchomym falowaniu": tu także, tylko że w sferze podmiotowej, była jakaś wibracja – rozkołysanie naokoło własnego nieosiągalnego centrum, które urzeka i którego człowiek trochę się boi. [KI, s. 461]

Stwierdzenia te, umieszczone, co znamienne, w szczególnie nacechowanych semantycznie miejscach utworu, wskazują, iż samopoznanie jest procesem z konieczności niedomkniętym i nie prowadzącym do wytworzenia stabilnego i spójnego oglądu podmiotu, jego pełnego przedstawienia. W bliższej konsekwencji prowadzi to, jak się wydaje, do podważenia podstawowych założeń dyskursu autobiograficznego, a w dalszej konsekwencji – nawet do zachwiania całego paradygmatu filozofii pokartezjańskiej. Nieuprawniona bowiem okazuje się także dedukcja podmiotu z aktu *cogito*, akt autorefleksji traci swój fundujący, gwarantujący pewność poznania charakter:

> *Cogito ergo sum*. – Nie ma żadnego *cogito*; jest tylko *cogitatur. Cogitatur, ergo est aliquid*. To c o ś, to nie to, co myśli, tylko to, co jest myślane; myśl nie jest dowodem istnienia czynnika myślącego, jest tylko dowodem istnienia swej zawartości[28]. [KI, s. 36]

Podważona zostaje również tożsamość podmiotu w czasie (jako przeszły jest on już niedostępny doświadczeniu, jako istniejący w teraźniejszości także nie może stać się przedmiotem doświadczenia, gdyż chwila teraźniejsza jest wielkością nieskończenie małą), oraz jakościowa odmienność introspekcji, jej charakter uprzywilejowany w stosunku do poznania zmysłowego: „Jednym słowem, mój własny duch, jak przeszłość, objawia mi się w sposób taki sam jak świat zewnętrzny: *est*, to znaczy *percipitur* – «jest ideą»" (KI, s. 20). W rezultacie każda próba udowodnienia istnienia podmiotu, jaźni, narażona jest na błąd *petitio principii*, ponieważ zawsze musi zakładać to, co ma być dopiero udowodnione (KI, s. 21). Także dokonane przez filozofię empiriokrytyczną zastąpienie pojęcia substancji pojęciem procesu podważa zasadność podziału zjawisk na fizyczne i psychiczne: „Mach: nie ma rzeczy, tylko procesy. Bez substratu; i tak znika różnica między tym, co fizyczne i co psychiczne" (KI, s. 92) Esencjalistyczne ujęcie podmiotu zostaje więc zastąpione ujęciem formalno-funkcjonalnym: „«Ja» jest bez treści; jest formą i jest pewną siłą;

28/ Por. Nietzschego krytykę *cogito* Kartezjańskiego, w: tenże *Poza dobrem i złem*, przekł. Stanisława Wyrzykowskiego, Warszawa MCMVII, s. 24–25.

w tę formę cała treść wpływa z zewnątrz, a siła ją według wymagań formy indywidualnej kształtuje" (KI, s. 104).

Zanik podmiotowości cechuje również współczesną kulturę, ukształtowaną pod wpływem psychologizmu: „Źródło tego wszystkiego prawdopodobnie w psychologii Taine'a. Osoba ludzka nie istnieje; jest tylko szereg wydarzeń psychicznych, fal, «meteorów»" (KI, s. 24; notatka z początku 1908 r.).

Empiriokrytyczna, czy szerzej – fenomenalistyczna krytyka podmiotu istotnie, jak się wydaje, wywarła znaczny wpływ na filozofię Elzenberga: choć nie podzielał on w pełni tego stanowiska, to jednak powracał do niego wielokrotnie i dostrzegał konieczność jego przezwyciężenia. Jednym z istotnych impulsów była konieczność zachowania pojęcia osoby jako podmiotu działań etycznych:

> Zaprzeczenie jaźni przez analizę fenomenistyczną, a z drugiej strony konieczność jej przyjęcia jako podmiotu etycznego: z tym się trzeba uporać. Jeśli ten podmiot się nie pokrywa z żadnym „ja", trzeba go s k o n s t r u o w a ć: bez niego się nie obejdziemy. [KI, s. 101]

Zadaniem i celem myślącego podmiotu nie jest więc bierna kontemplacja, introspekcja, w której podmiotowa treść nieustannie się wymyka, prowadząc w konsekwencji do rozpadu podmiotowości, lecz dynamiczne kształtowanie siebie: „Od zwykłej, chorobliwej i zgubnej autoanalizy różni się to myślenie chyba jednak tym, że jest c e l o w e, że stanowi wysiłek w kierunku kształtowania się jakiejś *Selbstzucht*" (KI, s. 94); „Moja natura ciągle mi stawia jakieś zgoła praktyczne problemy; ciągle muszę się wychowywać" (KI, s. 95). Fenomenalistyczna tendencja do rozpadu jaźni okazuje się tu główną przeszkodą w procesie kształtowania własnej podmiotowości: „wrogiem głównym stawało się raczej «pół-istnienie», fenomenalny charakter własnej osoby, ta jakaś *quasi*-mistyczna trudność w urzeczywistnianiu siebie samego" (KI, s. 441).

Podmiot więc nie jest dany, lecz stanowi zadanie, podobnie jednak jak proces samopoznania, także i etyczny proces samodoskonalenia jest w swym zasięgu ograniczony, gdyż od świadomości pierwotniejsza jest sfera „pożądań, pragnień, dążeń, impulsów", stanowiąca „ja" głębokie i niedostępna przez to pełnej kontroli „ja" świadomego:

> Ten j a, o którym teraz mowa, to nie coś aktualnego i gotowego, coś, co by można cyzelować, rzeźbić, kształtować. Jest to coś, co w ogóle d a n e mi nie jest, nazwa na wspólny punkt wyjścia moich impulsów i dążeń. [KI, s. 264]

Elzenberga koncepcja podmiotowości rysuje się dość wyraźnie jako model przestrzenny, w którym podstawowe, antynomiczne napięcia wyznaczone są przez opozycje głębi i powierzchni, centrum i peryferii, ruchu dośrodkowego i ruchu odśrodkowego. Choć wymykające się poznaniu, niedostępne, niemożliwe do udowodnienia w filozoficznym dyskursie, „ja" istnieje jako fakt niepodważalny, niekwestionowalny, niezależnie od doświadczenia zmysłowego:

I oto w końcu ustają także i wrażenia cielesne: przestaję czuć swoją rękę, swoją nogę, czynność oddechu; tętno znika, nie mam już zmysłów, nie mam ciała, nie mam treści dla myśli; n i c – ale n i c tylko poza mną, bo „ja" wciąż istnieję, podmiot czysty, czujący potrzebę widzenia, dotykania, ruchu, myślenia; ten podmiot trwa i trwać będzie. [KI, s. 128]

Pewność bycia podmiotem przeciwstawiona zostaje niepewnemu statusowi ontologicznemu świata:

Na tle nie dość ustalonego obrazu świata nasze *ego* nabiera jakiejś konsystencji szczególnej. *Ego sum*: oto jest ten twardy słup kamienny, który zostaje, gdy wszystko inne się chwieje. U mnie od dwudziestu lat, albo więcej, żadne fenomenistyczne szumy nie dały rady temu elementarnemu odczuciu. [KI, s. 172]

Im pełniej żywa, im bardziej skoncentrowana świadomość, tym mniej potrzebuje tej całej zabawy w świat i tym bardziej ogranicza się do życia własną swą treścią. [KI, s. 355]

Tej tendencji dośrodkowej, zmierzającej do maksymalnej koncentracji, skupienia się na sobie świadomego podmiotu, przeciwstawione są dwie tendencje: dążenie do przekroczenia lub przynajmniej osłabienia granic dzielących „ja" od świata oraz ujmowanie tego „ja" w zależności i relacji do innych podmiotów. Pierwsza z nich najczęściej przybiera postać doświadczenia, które najbliższe jest chyba niektórym przeżyciom mistycznym. Doświadczenie to jednak nie jest w swej strukturze jednolite: niekiedy polega na rozszerzaniu świadomości, jej ekspansji w kierunku świata:

Zwalczyć swój egotyzm to niekoniecznie jest zabieg p r z e c i w n y własnemu „ja" (temu głębszemu). Nie musi on polegać na samoprzekreśleniu, kapitulacji przed światem; może również na wchłonięciu świata, włączeniu, rozlaniu się „ja" niczym morza poprzez wszystkie przejawy rzeczywistości. [KI, s. 379]

Niekiedy, przeciwnie, raczej na wycofaniu się świadomości ze świata: „Całą treść, która mnie dotąd urzekała jako moja, dziś, przemieniony, mogę dostrzec jako treść świata: przewrót równie radykalny jak prosty" (KI, s. 101); niekiedy wreszcie obie te tendencje uznawane są za równoważne:

Może być, że to, co tak drażni człowieka, to to przeciwieństwo między jego „ja" a światem zewnętrznym (i starcia, jakie między nimi zachodzą) – i że wszelka jego dążność polega na utożsamianiu jednego z drugim, na wchłanianiu jednego przez drugie – czy to własnej osobowości przez zewnętrzność i przedmiot, czy to świata przez osobowość. [KI, s. 18][29]

„Ja" istnieje nie tylko wobec świata jako pewnej całości, lecz także wobec innych podmiotów, których obecność jest niezbędna do zyskania poczucia tożsamości oraz świadomości własnej egzystencji:

29/ Wspomnieć należy, że podobne doświadczenie stopienia się z „życiem powszechnym" (*vie generale*) jest częstym motywem dziennika Amiela, zob. tenże, FJ I, s. 157. Por. też zapis przeżycia mistycznego u Elzenberga, KI, s. 129.

> Żyjemy tylko współżyjąc. Tylko o tyle, o ile w jakiejś świadomości cudzej zdołamy odbić się jako w zwierciadle (KI, s. 221); Jeśli moje przeżycia nie odzwierciedlają się w żadnej zewnętrznej w stosunku do mnie świadomości, to nie istnieją; a jeśli są to właśnie przeżycia stanowiące, w moim odczuciu, moją najistotniejszą treść, to poniekąd także i ja sam nie istnieję. [KI, s. 236]

Podmiot *Kłopotu z istnieniem* jest więc, jak się wydaje, uwikłany w nieusuwalne sprzeczności, na które raz po raz natrafia, które wielokrotnie wyznaje (KI, s. 17, 86, 176, 376) i których doświadcza jako swoistego *modus existendi*:

> Tu wypadałoby więc może również omówić pewną s p r z e c z n o ś ć dwóch moich dążeń. Jedno: chcę jak najrealniej, jakoś mocno i substancjalnie, „być" – co trochę może znaczy: być bardziej rzeczywistym niż to, co mi dane, głównie jednak: mieć jak najbardziej intensywną swego bycia ś w i a d o m o ś ć. Drugie: wyzbyć się wszelkich raniących i męczących duszę pragnień i obaw. [KI, s. 449]

Z jednej więc strony podmiot zdolny do kształtowania siebie oraz świata, pewny swego istnienia jako wartości i dążący do narzucenia tej wartości innym: „Kochamy wielość, rozłam, walkę podmiotów pojętych jako *centres de forces*, zgoła niezdolnych się rozpłynąć w żadnej «jedności»" (KI, s. 71); „ale teraz mówię jako j a, *der Einzige*: pozadziejowy, własnym prawem stojący i własne prawa dyktujący «podmiot sam w sobie»" (KI, s. 306); z drugiej strony – podmiot traktujący zapomnienie o sobie jako dobro (KI, s. 245), dążący do wykorzenienia „nieszczęsnego ja" (KI, s. 37), „upartego ja i jego pychy" (KI, s. 427)[30], podmiot nieustannie kwestionujący własną tożsamość, pytający o jej granice i sposoby przejawiania się w świecie:

> To, co – w znaczeniu ontologicznym – nazywam „duchem", j e s t przecież jakoś, nie stanowi fikcji doszczętnej. Chodzi tylko o to, czy jest czynnikiem, który świat czy światy kształtuje, czy też epifenomenem, jakimś przybłędą. [KI, s. 141]

Charakterem antynomicznym cechuje się także, jak można sądzić, sama autoprezentacja podmiotu. „Nakaz a u t e n t y c z n o ś c i" (KI, s. 11), dążenie do przekazania całej prawdy o sobie, a więc także pełnej przejrzystości podmiotowej autoprezentacji jest z pewnością dominującym wyznacznikiem autobiograficznego dyskursu Elzenberga. Pełna autoprezentacja, „bycie na zewnątrz tym, czym jestem w sobie" (KI, s. 373), nie jest jednak, jak się wydaje, możliwa do osiągnięcia, ponieważ ujawniające się „ja" nie jest niezależne od reprezentacji tekstowej; podmiot „głęboki", istniejący uprzednio wobec tekstu i niezależnie od niego, uzewnętrzniając się w tekście zatraca swą pozycję dominującą, staje się wtórny wobec „ja" tekstowego:

30/ Wątek ten jest, jak się wydaje, inspirowany najsilniej przez filozofię stoicką oraz buddyjską; por. znamienne uwagi o uwolnieniu się od cierpienia przez anihilację podmiotu: „Cały ten tragizm, cały ten straszny potrzask, w którymśmy się w godzinie naszego urodzenia dostali, czyż nie okaże się fikcją, gdy ulotni się nam «jaźń», a zostanie tylko słynna «wiązka», «pęk zjawisk»" (KI, s. 221).

„Ja" – to ten stos tek i papieru pokrytego ciemnymi znakami, kruchy i nietrwały, ale dzisiaj już bardziej od podmiotowości mej rzeczywisty. Moja podmiotowość to dziś już tylko źródło, z którego spływają nowe strugi do tego zbiornika. [KI, s. 319][31]

b. „Wypady myślowe": konstrukcja *Kłopotu z istnieniem*

Pełne poznanie siebie, kompletna autoprezentacja jest więc przedsięwzięciem niemożliwym: „Człowiek nie jest czymś skończonym – i sam się nie zna" (KI, s. 101). Podobnie rzeczywistość: „Świat ma wiele aspektów tego rodzaju, że pod każdym z nich można go ująć i zrozumieć bez wypaczania" (KI, s. 160). Rzeczywistość nie jest od podmiotu niezależna, lecz jest wytworem jego porządkującej, sensotwórczej działalności: nawet świat empiryczny, „dany", „zastany", nie istnieje niezależnie od podmiotu, lecz stanowi jego konstrukt (KI, s. 278); człowiek organizuje świat myślą (KI, s. 32), odbudowuje go po swojemu (KI, s. 104), przepaja treścią symboliczną (KI, s. 112).

Poznająca świat myśl musi więc być dynamiczna, ruchliwa, perspektywiczna; o sile myślenia nie decyduje zdolność do pełnego, statycznego oglądu rzeczywistości, lecz fragmentaryczność, niewykończenie (KI, s. 322) oraz moc paradoksu:

> Dziś wiem, że każda wypowiedź unaocznia tylko pewien aspekt mojej myśli, mieniącej się, wycieniowanej, wijącej się jak strumień poprzez sprzeczności, i która tylko poprzez sprzeczności, w ciągłych przybliżeniach, przemianach i w ciągłym ruchu zdoła ujawnić treść swoją istotną, nie dającą się zamknąć w formuły. [KI, s. 280]

Celem myślenia filozoficznego nie jest maksymalnie jednoznaczny, precyzyjny opis, lecz, wręcz przeciwnie – niedomknięta interpretacja (w rozumieniu tego pojęcia bliskim, jak się wydaje, hermeneutyce Heideggerowskiej):

31/ „Ja autobiograficzne tworzy się przez podwojenie swojej obecności, przez zanurzenie się w materii tekstu", zob.: Ch. Miething *La grammaire...*, s. 153. Intuicje Elzenberga są tu, jak się wydaje, niedalekie od poststrukturalistycznych, przede wszystkim, teorii autobiografii, akcentujących „pisany" charakter podmiotu autobiograficznego i przeciwstawiających go podmiotowi metafizycznemu; zob.: M.C. Taylor *Erring. A Postmoderm A / theology*, Chicago 1984, s. 45–46; J. Watson *Toward an Anti-Metaphysics of Autobiography*, w: *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, s. 58–59. Radykalną tezę o nieobecności podmiotu autobiograficznego w tekście stawia, oprócz Miethinga, także M. Sprinker, *Fictions...*, s. 342. Stanowisko bardziej umiarkowane reprezentuje G. Gusdorf, utrzymując, iż autobiografia nie jest prostym „odbiciem", przedstawieniem rzeczywistości istniejącej uprzednio wobec tekstu, lecz procesem samopoznania, konstruowania siebie, nadawania znaczeń egzystencji, zob.: tenże *Warunki i ograniczenia...*, s. 269, 277. Koncepcje poststrukturalistyczne omawia i krytykuje Janet Varner Gunn, twierdząc, że wymiar czasowy oraz językowy umożliwiają właśnie samopoznanie podmiotu i, w rezultacie, ukonstytuowanie się autobiograficznego „ja"; zob.: taż *Autobiography. Toward A Poetics of Experience*, Pennsylvania, s. 9. Gunn określa własne stanowisko jako najbliższe hermeneutyce, zwłaszcza w jej wersji Gadamerowskiej. O zagadnieniu podmiotowości w dzienniku intymnym piszą obszernie A. Girard *Le journal intime*, s. 3–55, 485–547 oraz B. Didier *Le journal intime*, s. 117–158.

W filozofii nie o to chodzi, żeby osiągnąć wynik określony i ostateczny; raczej o coś wręcz przeciwnego: żeby wbrew jednostronnym naciskom, specyficznym dla każdej epoki, wszystkie rozsądne możliwości rozumienia świata pozostawić otwarte. [KI, s. 355][32]

Zakwestionowana zostaje również prawomocność poznania racjonalnego, dyskursywnego, jako nadrzędnego, jedynego wzorca poznawczego. Stanowi on, po pierwsze, sztywną, arbitralnie narzuconą siatkę pojęć i kategorii, zapoznającą irracjonalny, płynny charakter rzeczywistości, redukującą to, co jest w swej istocie różnorodne i niewyczerpywalne do jednoznacznego, a przez to jałowego modelu (KI, s. 155, 271, 281); po drugie, wzorzec nieadekwatny dla poznania rzeczywistości aksjologicznej:

Mam świadomość, że rzeczywistość aksjologiczną z n a m, „posiadam", niezależnie od formuł racjonalnych, w które próbuję jakoś ująć, w t ł o c z y ć jej opis. [KI, s. 198]

U mnie samego centralny był oczywiście zawsze, i w pełni świadomy, antagonizm: wartościowanie przeciw poznaniu naukowemu. [KI, s. 401][33]

Temu, jeśli można tak powiedzieć, racjonalistycznemu redukcjonizmowi przeciwstawione zostają dwa projekty: pierwszy z nich to hermeneutyczny projekt rozumienia, nie odrzucający – co należy podkreślić z całą mocą – poznania dyskursywnego (KI, s. 281), lecz rozszerzający je i wzbogacający o poznanie intuicyjne (KI, s. 149) oraz obrazowe (KI, s. 157), dzięki czemu możliwe staje się uchwycenie tego, co umyka abstrakcyjnemu poznaniu pojęciowemu: sfery jakości (KI, s. 157) oraz tego, co niepowtarzalne, indywidualne, więc, przede wszystkim – konkretnego życia ludzkiego i jego przejawów (KI, s. 248, 250–251). Projekt drugi dotyczy znaku językowego: jednoznacznemu znakowi (KI, s. 369) przeciwstawiony zostaje, *primo*, znak celowo i świadomie wieloznaczny, który, dzięki rezygnacji z ideału formalizacji zapewniającej pewność epistemiczną, pozwala na dezautomatyzację poznania i umożliwia „pozbycie się nieznośnego rozłamu między myślą a rzeczywistością" (KI, s. 312); *secundo*, pojęcia wieloznaczne, płynne, niezbędne dla myślenia rozumiejącego, ujętego jako opozycyjne wobec ideału reprezentacji, odtwarzania rzeczywistości (KI, s. 331–332)[34].

Także samo myślenie nie jest rozumiane przez Elzenberga jako statyczny wytwór, lecz jako proces, stawanie się: dążenie do celu jest dobrem wyższym niż sam cel (KI, s. 53); tekst filozoficzny powinien odzwierciedlać nie tylko wyniki myślenia, lecz także „p r o c e s myślowy, p r a c ę myśli, p r z e ż y c i e myślowe" (KI,

32/ Na temat zbieżności pomiędzy koncepcjami Elzenberga a myślą Heideggera oraz, szerzej, filozofią egzystencjalistyczną zob.: N. Łubnicki *O wyzwolonym...*, s. 214–215.

33/ Antagonizm pomiędzy nauką a światem wartości został zarysowany przez Elzenberga najpełniej w pochodzącym z r. 1930 szkicu *Nauka i barbarzyństwo*. Elzenbergowską krytykę nauki omawia Jerzy Gałecki w artykule *Nauka a kultura. Na marginesie rozprawy Henryka Elzenberga pt. „Nauka i barbarzyństwo"*, w: „Życie i Myśl" 1966 nr 10.

34/ Tradycją negatywną jest więc dla Elzenberga przede wszystkim tradycja szkoły lwowsko-warszawskiej, zob. m.in. KI, s. 377.

s. 252). Celem poznawczej aktywności nie jest uzyskanie spójnego i kompletnego przedstawienia świata, „odzwierciedlanie całości", lecz swobodne kształtowanie indywidualnego obrazu rzeczywistości (KI, s. 101). Jedyny dostępny filozoficzny system to nie sformalizowany system aksjomatów i twierdzeń, lecz pewna indywidualna postawa egzystencjalna, „przemyślany stosunek do życia" (KI, s. 145); niekiedy ekspresja indywidualności zostaje nawet przeciwstawiona ujęciu systematycznemu (KI, s. 11)[35].

Tym ontologicznym przeświadczeniom o naturze świata oraz podmiotu i epistemologicznym przeświadczeniom o możliwości ich poznania odpowiada ściśle, jak się wydaje, określona praktyka tekstowa. Uprawianie filozofii to także pisanie; myśl nie zapisana jawi się jako niepełna (KI, s. 31), w tekście filozoficznym zasadnicza rola przypada więc kategorii stylu: „styl mój powinien mieć przede wszystkim ruch, rytm i linię" (KI, s. 19)[36].

Uderzającą cechą *Kłopotu z istnieniem* jest kwestionowanie czy wręcz nawet podważanie własnych założeń genologicznych oraz konstrukcyjnych: aforyzm, pełniący tu rolę gatunkowego wyznacznika, już choćby przez umieszczenie go w tytule dzieła oraz uznany za uprzywilejowany sposób kształtowania wypowiedzi także w odautorskim komentarzu (KI, s. 11), rychło uznany zostaje za formę nieprzydatną: „strzec się form literackich zasadniczo irracjonalnych, jak aforyzm: lepsza już zwykła, bezpretensjonalna rozprawa" (KI, s. 148). Podważona zostaje także, ostatecznie, rola tytułowego „porządku czasu" jako kompozycyjnej dominanty utworu: linearny sposób prezentacji myśli, „rozmieszczenie ich wzdłuż linii

---

35/ Antysystemowy charakter filozofowania Elzenberga uważany jest przez badaczy za zabieg świadomy oraz za cechę charakterystyczną jego myśli: T. Szkołut (*Poglądy estetyczne*..., s. 190) pisze, iż „Istotną trudność w rekonstruowaniu poglądów estetycznych Elzenberga stanowi wszakże to, iż autor programowo rezygnuje z nadania im formy spójnego, konsekwentnego systemu. Wprawdzie już w latach trzydziestych filozof posiadał «pewien zespół poglądów dość zwarty, do pewnego nawet stopnia ujęty w system», jednakże obawiając się apodyktyczności i martwoty myśli, jaka – jego zdaniem – grozi wszelkim zamkniętym konstrukcjom intelektualnym, nie doprowadził go nigdy do skończonej postaci"; N. Łubnicki zaś (*O wyzwolonym*..., s. 215) stwierdza, że Elzenberg „Nie chce świadomie tworzyć systemu. Piękno i wartości widzi w swobodnym filozofowaniu, tak jak to czyni w Dzienniku". Do poglądów Szkołuta i Łubnickiego krytycznie odnosi się M. Woroniecki, stwierdzając jednak, że „Elzenberga «kłopoty z systemem» mają źródło w tym, że system, logicznie wcześniejszy, faktycznie był czymś wtórnym wobec intuicyjnej i artystycznej wizji świata wartości, który miał opisywać", zob.: M. Woroniecki *Przyczynek w sprawie Elzenbergowskiej koncepcji wartości*, w: „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne" 1987 nr 30, s. 82.

36/ Na Elzenberga oddziałała tu, jak się wydaje, Nietzscheańska koncepcja „wielkiego stylu", odznaczającego się właściwościami rytmicznymi i wewnętrznym tempem, zob.: F. Nietzsche *Ecce homo. Jak się staje – kim się jest*, przeł. Leopold Staff, Warszawa 1909, s. 56. Nietzsche niejednokrotnie podkreślał też znaczenie właściwego pisania w filozofii, zob. m.in.: *Zmierzch bożyszcz, czyli jak się filozofuje młotem*, przeł. Stanisław Wyrzykowski, Warszawa MCMV–MCMVI, s. 65; dość podobne uwagi na temat stylu odnaleźć można u Amiela, FJ I, s. 70.

upływającego i wszystko relatywizującego czasu" (KI, s. 10), akcentujący intelektualną ewolucję i zmienność, okazuje się do pewnego stopnia przypadkową, powierzchowną organizacją tekstu, istotna zaś rola przypada porządkowi zgoła odmiennemu – cyrkularności, repetycji, „uporczywemu wracaniu do swych początków":

> Można rzecz ująć także od końca przeciwnego, całkiem statycznie: to w ogóle tylko pozornie był proces, a naprawdę eksplicytacja czegoś, co od pierwszej chwili było już dane. Czynna rola czasu nie jest tu ważna: czas był mi potrzebny tylko o tyle, że nie można do wszystkiego w sobie dobrać się naraz i musi być jakaś kolejność. To by mi się dość podobało: jestem trochę eleatą i przepływ czasu nie jest dla mnie sprawą istotną. [KI, s. 461][37]

Za równouprawniony wobec temporalnego zostaje także uznany model alternatywny, przestrzenny, rozbijający ciągłość wywodu i zbliżający się do metody momentalnych wglądów: „Są to jakby fotografie z dość śmiałym, choć nigdy, mam nadzieję, nie cukierkowym i nie samobrązowniczym retuszem" (KI, s. 10).

Antynomie egzystencjalne oraz intelektualne znajdują więc, jak się wydaje, swój odpowiednik w antynomiach samego tekstu. Niemożliwość realizacji filozoficznego systemu powoduje świadomą rezygnację z ideału dzieła jako *summy* o konstrukcji spójnej, funkcjonalnej i zamkniętej: „rzecz przestaje właściwie być k s i ą ż k ą" (KI, s. 10) oraz wymusza zwrócenie się ku formie otwartej, o charakterze „brulionów i szkiców" (KI, s. 11, 20, 80), ku poetyce fragmentu (KI, s. 9, 36), ku niemetodycznym „przeskokom z tematu na temat" (KI, s. 10) i „wypadom myślowym" (KI, s. 11), łączącym charakter dyskursywny z lirycznym oraz z elementami narracyjnymi (KI, s. 9)[38].

Kondycja uczestnika kultury jest kondycją glosatora, skazanego na komentowanie tekstów cudzych i pomnażanie intertekstowej przestrzeni: „Piszemy na marginesach, na marginesach marginesów i tak w nieskończoność" (KI, s. 224). Intertekstualności przypada w *Kłopocie z istnieniem* rola nader istotna: nawiązania do innych tekstów, cytaty, kryptocytaty – przywoływane zarówno z aprobatą jak i krytycznie, komentowane czy też pozostawione bez komentarza – nie tylko zajmują pokaźną część utworu, lecz także stały się nawet przedmiotem teoretycznej mini-rozprawki (KI, s. 125–126). Spośród kilku rozważanych przyczyn cytowania za własną, naj-

---

[37] G. Gusdorf (*Warunki i ograniczenia*, s. 48) uważa, że podstawowym wyznacznikiem konstrukcyjnym autobiografii nie jest czasowość, lecz powtarzanie się pewnych stałych motywów.

[38] Cecha ta, jak się wydaje, zbliża autobiografię duchową do eseju; o podobieństwach zachodzących pomiędzy obiema formami wspominają m.in. J. Olney *Metaphors of Self...*, s. 3 oraz B. Lang *Philosophical Style...*, s. 173; B. Didier (*Le journal intime*, s. 32) uważa, że esej różni się od dziennika intymnego większą spójnością kompozycji. M. Czermińska pisze o postawie autobiograficzno-eseistycznej, w której podstawową wartością jest podmiot poznający i przeżywający; zob.: taż *Postawa autobiograficzna*, w: *Studia o narracji*, pod red. J. Błońskiego, St. Jaworskiego, J. Sławińskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1982, s. 229–230.

istotniejszą i najbardziej uprawnioną intelektualnie uznana zostaje potrzeba zaistnienia w pewnej duchowej i intelektualnej wspólnocie, przełamania samotności, towarzyszącej działalności filozoficznej i pisarskiej (KI, s. 126). Ta wspólnota ma jednak charakter dynamiczny, oparta jest na intelektualnym starciu:

> Stan filozofowania jest stanem wojny. [KI, s. 358]; Dla indywidualności silniejszych i silniej zróżnicowanych walka może być jedynie właściwą formą włączenia się: nie w stan rzeczy, nie we „wspólną wiarę", w układ gotowy, ale w to wiecznie nie rozstrzygnięte współzawodnictwo, w ten ferment, z którego układy i wiary, i stany rzeczy powstają. [KI, s. 381]; Także w świecie kultury, ducha, twórczości, tyle człowiek ma, ile sobie wywalczy. [KI, s. 388]

Również czytanie oraz bycie czytanym nie jest procesem niewinnym, lecz swoistą psychomachią, walką o zachowanie siebie jako wartości indywidualnej, niepowtarzalnej: „Każdy nowy czytelnik to nowe wcielenie i nowa męka" (KI, s. 30); „Każde czytanie jest próbą, kto silniejszy" (KI, s. 56)[39].

Znaczącą ambiwalencją odznacza się także stosunek Elzenberga do tradycji intelektualnej. Ujawnione, *expressis verbis*, wpływy i zależności odznaczają się sporą różnorodnością i nie układają się, jak można sądzić, w obraz w pełni spójny:

> Od Goethego wziąłem ideał życia, od Flauberta fanatyzm sztuki, od Epikteta i stoicyzmu pewną swoistą ascezę; coś innego znów od Renana; dużo więcej od Leconte'a de Lisle'a; od Nietzschego mnóstwo impulsów. [KI, s. 146][40]

Elementy tradycji, przemyślane, przeżyte, zasymilowane, są uznawane za czynnik o znaczeniu podstawowym i konstytutywnym, gdyż bez nich, w istocie, niemożliwa byłaby zarówno własna praca filozoficzna, jak i budowanie indywidualnego stosunku do życia (KI, s. 146). Tradycja jednak utrudnia także poznanie, dotarcie do rzeczywistości: „Tłuczemy się z cudzymi pojęciami, które nam latają koło głowy – i na tym koniec" (KI, s. 31) oraz uniemożliwia wypowiedź w pełni indywidualną, autentyczną (KI, s. 145)[41]. Doświadczenie kulturowej opresji nie prowadzi jednak, jak się wydaje, do odrzucenia tradycji, skłania raczej do przyjęcia odmiennego sposobu jej waloryzowania: tendencja do przyswojenia, asymilacji, zostaje wzbogacona przez tendencję do odrzucenia, dysymilacji, pojętej jako sprawdzian war-

---

39/ M. Czermińska zauważa, że intertekstualność w dzienniku intymnym funkcjonuje przede wszystkim jako dialog z inną osobowością, zob.: taż *Nawiązania międzytekstowe w autobiografii duchowej*, s. 200.

40/ Wpływów tych można, oczywiście, wyliczyć znacznie więcej: sam Elzenberg wymienia dość często jeszcze m.in. Descartes'a oraz Spinozę. Warte podkreślenia jest tu traktowanie jako równie istotnych tradycji filozoficznej oraz literackiej. O wpływach Nietzschego na Elzenberga wspominał Łubnicki, *O wyzwolonym...*, s. 214, 217; sam Elzenberg pisze o nich w szkicu *Troska i myśl*, w: *Próby kontaktu*.

41/ Ta „niechęć przed wpływem" zbliża, jak się wydaje, Elzenberga do Nietzschego: „Mialżebym pozwolić, by mi myśl o b c a skrycie przez mur przelaziła?"; zob. F. Nietzsche *Ecce homo. Jak się staje – kim się jest*, s. 32.

tości, oryginalności i wyrazistości własnego stanowiska oraz osobowości, nie pociągając jednak za sobą deprecjacji stanowiska przeciwnego:

> Co za radość, gdy mogę stwierdzić, że jakiegoś pisarza lub myśliciela moja osobowość odtrąca mimo znacznych nawet jego walorów, że jest we mnie mocne *sic nolo*, które na pewne rzeczy kategorycznie, raz na zawsze, zgody odmawia. [KI, s. 135]

O nowoczesnym charakterze autobiografii Elzenberga decydują, jak się wydaje, przede wszystkim dwie cechy. Po pierwsze, rozumienie filozoficznego myślenia nie jako statycznego wytworu, lecz jako dynamicznego procesu oraz jako sposobu autokreacji, umożliwiającego podmiotowi filozofującemu stwarzanie siebie jako wartości zdolnej do samodzielnego zaistnienia w przestrzeni interpersonalnej oraz – jako podmiotowi tekstu – intertekstualnej. Tendencja ta przeciwstawiona jest, z jednej strony, postulatom pełnej racjonalności oraz intersubiektywności poznania, z drugiej zaś – historyzmowi: „Dosyć już tej ślamazarnej ambicji: wszystko zrozumieć, każdą formę życia uznać i wżyć się w każdą" (KI, s. 135); „więcej niż się godziło, uległem urokowi różnorodności form przejawiających się w dziejach, urokowi wżywania się w różne, jedne od drugich dalekie – i nie moje – sposoby myślenia" (KI, s. 145)[42]. Po drugie, sam gest autoprezentacji, „mania autoportretu", uznana za cechę nowoczesną właśnie (KI, s. 117), lecz prowadząca, w rezultacie, do kwestionowania statusu podmiotowości, sposobów samopoznania, poznania świata oraz do odpowiadającej tym dyspozycjom konstrukcji samego tekstu.

Znaczenie dyskursu autobiograficznego, traktowanego jako uprzywilejowany sposób samopoznania jednostki, polega więc, jak się wydaje, na tym, że jego ograniczenia oraz paradoksy wskazują w sposób dobitny na antynomie, którymi dotknięty jest nowoczesny podmiot w ogóle, potwierdzając tezę Michela Foucault, iż wyłonienie się figury podmiotu przyniosło jednocześnie głęboki kryzys podmiotowości.

42/ Por.: F. Nietzsche *Niewczesne rozważania*, przel. Małgorzata Łukasiewicz, posłowie Krzysztof Michalski, Kraków 1996, s. 135.

Agata BIELIK-ROBSON

Podmiot jako akt woli: Harold Bloom i teoria dziedziczenia agonicznego

Es ist schwer ein Erbe zu sein...

All that a critic, as critic, can give poets is the deadly encouragment that never ceases to remind them how heavy their inheritance is.

HAROLD BLOOM
A Map of Misreading, 10

Do czego potrzebny nam podmiot? Czy warto go bronić dzisiaj, kiedy wygodniej byłoby głosić hasło „śmierci subiektywności": hasło obiecujące przekroczenie paradoksów myślenia podmiotowego w obszar, w którym myśl mogłaby poruszać się swobodniej, wolna od napięć nakładanych na nią przez tamten szablon?

Na oba powyższe pytania odpowiadam twierdząco: podmiot jest nam nadal potrzebny i opłaca się nie rezygnować z trudności, jakie narzuca myślenie o podmiocie. Ale – jaki podmiot? Kartezjański, kantowski, świadomość transcendentalna niemieckiego idealizmu, czy może podmiot spreparowany przez jego przeciwników na użytek kontrargumentów (a więc, jak by powiedział Harold Bloom, heros politycznej niepoprawności w humanistyce, „podmiot Heideggera i jego francuskiego stadka" (AI, XXVII)? Od kiedy w filozofii i kulturze Zachodu zaczął załamywać się paradygmat subiektywności, pojawiło się tak wiele możliwych definicji tego, czym podmiot jest bądź był, że z szumu informacyjnego, jakie określenia te stworzyły, można wyłonić tylko jedną konkluzję: podmiot generalnie oznacza to wszystko, co zbuntowani adepci zachodniego kanonu pragną dziś odrzucić, by zacząć życie od nowa. Kryptonimuje więc wszystko to, co stare, martwe, białe (także i w tym sensie, że bezbarwne) i co zastygło w nierozwiązywalnych aporiach, które przeciąć dziś trzeba jednym cięciem miecza. „Podmiot" jest więc tą kategorią zbiorczą, pod którą podpada to wszystko, co uchodzi za zniechęcająco martwe w kanonie kultury zachodniej: z jej platońsko-idealistyczną filozofią, refleksyjną

literaturą eksplorującą życie wewnętrzne, wymagającą i ascetyczną duchowością, szekspirowskim humanizmem. Bronić podmiotu oznaczałoby wówczas ni mniej ni więcej jak tylko bronić zachodniego kanonu: od *Anxiety of Influence* aż po *Western Canon* i *Omens of the Millennium*; na tym z grubsza polega wybór i życiowa misja Harolda Blooma.

Oczywiście, żeby utożsamiać walkę o zachowanie tego, co stworzyli „martwi biali mężczyźni" z namiętną obroną podmiotowości, trzeba posłużyć się definicją podmiotu znacznie szerszą niż te, jakie oferują poszczególne prądy filozoficzne. Obronna teoria subiektywności stworzona przez Blooma w „obawie przed wpływem", jakim był i jest dlań dekonstrukcjonizm (jeszcze raz: „Heidegger i jego francuskie stadko"), powstawała w dokładnie taki sposób, w jaki Bloom opisuje powstanie każdej subiektywności: tworu konstruującego się w przemyślnych strategiach obronnych. Tej jedynej w swoim rodzaju definicji podmiotowości nie znajdzie się w żadnym filozoficznym podręczniku: jest w niej wiele wiedząca, defensywna mądrość starej kultury, która w ostatnim przesileniu dowiaduje się, czym była i czym już nigdy nie będzie.

Podmiot zatem to swoista strategia obronna: strategia radzenia sobie z wpływami. Nie Kartezjańskie *cogito* obdarzone doskonałą samowiedzą, nie oświeceniowe ja-podstawa racjonalnego egoizmu, nie Kantowski warunek transcendentalny wszelkiego doświadczenia, nie Fichteańska czysta jaźń, nie Husserlowska sfera immanentna, nawet nie Freudowskie *ego* – a zarazem coś, co stanowi ogólny model dla wszystkich tych definicji. Bloomowskie, obronno-intuicyjne wyczucie podmiotowości, uformowane w długoletnich bojach o zachowanie kanonu, którego jest ona najwyrazistszym reprezentantem, obejmuje je wszystkie, jako przynależne do kanonu – ale samo sięga daleko głębiej. Kanwą, na jakiej się kształtuje, jest Stary Testament, przede wszystkim z postacią Jakuba; Szekspir, twórca drugiej biblii, *inventor of the human* oraz Freud z jego charakterystycznym ugięciem wątku Jakubowego, dostarczyciel „duchowego języka współczesności".

Podmiot, jaki rysuje się w opowieściach Blooma, to pewna modyfikacja Freudowskiego *Ich*. Podczas bowiem gdy Freudowskie *ego*, zawsze pełne lęków i trosk, pozostaje raczej bierne w swych fobiach (jak to wzruszająco ujmuje sam Freud: „*ego* pragnie żyć i być kochane"), *ego* Bloomowskiej modyfikacji, choć tak samo złożone z niepokojów, stawia im czoła aktywnie. Podczas gdy Freudowskie *Ich* jest neurotyczne i lękowe, zachowujące dystans od wszystkiego, czego nie może uznać za całkowicie „swoje", Bloomowski podmiot atakuje sferę *nicht-Ich* z ogromną siłą przyswajania, tocząc walkę o własną odrębność na morzu obcych wpływów. Utożsamienie *ego* z klasycznym podmiotem jest o tyle usprawiedliwione, że tylko w *Ich* obecna jest iskra samoświadomości, odpowiedzialna za przeczucie bycia sobą i tylko sobą, tu i teraz (nieświadomość, w której w znacznej mierze zanurzone są *id* i *superego*, jest bezosobowa, uniwersalna i ahistoryczna): to, co Heidegger trafnie nazwał w *Sein und Zeit Je-Meinigkeit*, a więc „zawsze-mojością" – stanem niedyskursywnym i niedefiniowalnym, dlatego też bliższym przedrefleksyjnemu „fenomenowi Troski" („*Dasein* to byt, który każdorazowo troszczy się o samego siebie").

Iskra odrębności, jaka rozświetla Freudowskie *ego*, skądinąd najbardziej „przygaszoną" cząstkę psychiki, nie jest, podobnie jak u Heideggera, kwestią samowiedzy jakkolwiek pojmowanej (od Kartezjańskiego *cogito* po wysoce wyrafinowaną wersję *intellektuelle Anschauung* u Fichtego). U Freuda iskry tej starcza akurat na tyle, by *ego* nie zatraciło się w gigantomachii, jaką toczą nad jego głową dwie nieświadome potęgi i by przetrwało w roli pokornego negocjatora. U Blooma natomiast iskra ta, przeniesiona z mroków nieświadomego, w które korzeniami wrasta samo *ego*, ma moc gnostyckiej *scintilli*. Dzięki niej *ego* nie tylko przetrwa i ocali swój skromnie zakreślony zamiar – by żyć i, jak się uda, zaznać trochę miłości, trochę akceptacji swego odrębnego bytu – ale też będzie rosło i – w myśl genialnej formuły Nietzschego – stawało się tym, czym jest: istotą odrębną, której siłą jest jej odrębność. To zatem, co u Freuda na zawsze pozostaje źródłem słabości *Ich* – że w odróżnieniu od ponadjednostkowych potęg *id* i *superego*, jest ono t y l k o s o b ą – u Blooma staje się źródłem siły.

Obawa o wpływ

Fobiczna obrona przed wszelkim obcym wpływem, przy jednocześnie słabo zdefiniowanym poczuciu własnej tożsamości – to charakterystyka *ego* według Freuda, która, jego zdaniem, skazuje je nieuchronnie na neurotyczne cierpienie i wieczną słabość. Bloom wprowadza tu pewną poprawkę: alergiczna obrona przed obcym wpływem, świadcząca o wstępnej słabości *ego*, staje się podstawą formacji silnego Ja. Im większa pierwsza słabość, podatność na wpływ – tym większa szansa na późniejszą siłę i wsobność.

Pierwotna *anxiety of influence*, obawa przed wpływem, jest więc wysoce ambiwalentna. Może zamrozić *ego* w jego niedojrzałej nieokreśloności, zaledwie przeczuciu tego, że jest „tylko sobą" i zanurzyć je w neurotycznym lęku przed wszystkim, co „nie-jego": Ja będzie kurczowo trzymać się uwewnętrznionych strzępków wychowania, instrukcji, pouczeń *superego*, które konstytuują jego niegotową odrębność, postrzegając świat zewnętrzny jako źródło nieustannych zagrożeń i wyzwań dla jego słabo uformowanej tożsamości. Obawa przed wpływem może jednak mieć też skutki zbawienne, choć – jeśli wierzyć Freudowi – „formacja przez reakcję" jest zabiegiem tak ryzykownym, że częściej się nie udaje, niż udaje. *Ego* może wypowiedzieć cichą wojnę obcym wpływom, nie odcinając się od nich, a wręcz przeciwnie: próbując je p r z y s w o i ć. Ale – przyswoić do czego, skoro samo jeszcze nie jest uformowane? Czy sam termin „przyswoić" nie sugeruje Heglowskiego uwewnętrzniania tego, co wyobcowane, które „przypomina" sobie o jaźniowym pochodzeniu tego, co pozornie tylko obce (*Er-innerung* ma tu bowiem podwójny sens: i uwewnętrznienia i przypomnienia)? I tak i nie. Bloom ma rację, dystansując się od tradycji niemieckiego idealizmu, która problem przyswojenia rozwiązała na zasadzie anamnezy: absolutnie logicznej, ale też zupełnie nieprawdopodobnej. Nie decyduje się jednak na to, by całkiem z tego pojęcia zrezygnować: wówczas bowiem nie różniłby się w niczym od dekonstrukcjonisty, dla którego – również absolutnie logicznie – akt przyswajania nie może mieć sensu, skoro nie istnieje podmiot przyswajający.

Bloom nie jest jednak filozofem i dlatego jego wgląd w naturę podmiotowości, wolny od typowo filozoficznej „obawy przed antynomiami", jest głębszy i istotniejszy. W radykalnie niefilozoficznym ujęciu Blooma podmiot jawi się jako twór paradoksalny, istniejący tylko na mocy aktu wiary. Nie czyni go to jednak słabszym. Przeciwnie. Bloomowskie „przyswajanie", *An-eignen*, czerpie ostatecznie z pewnej niezbędnej gnostyckiej *hybris*, bez której nie ma subiektywności: przeczucia siły samego siebie, własnej odrębności, zanim jeszcze Ja będzie mogło się nią wykazać. Zarazem jednak, jak się jeszcze okaże, ta bliskość wobec gnostyckiego źródła jest dla Blooma przyczyną nieustannych kłopotów z własną doktryną; nieco więcej niż tylko szczypta gnostyckiej pychy będzie dlań za każdym razem zabójcza.

Blooma koncepcja podmiotu jest radykalnie niefilozoficzna. Jego teoria „przyswajania" nie ma żadnego odpowiednika w znanych koncepcjach filozoficznych: od hermeneutyki, bazującej na Heglowskim modelu „przyswajającego kształcenia", *Bildung*, po dekonstrukcję, odrzucającą możliwość jakiejkolwiek autokonstytucji podmiotu. Przyswajanie, owo *An-eignen*, które stanowi o oryginalności Bloomowskiego konceptu, jest po gnostycku pyszne, nielogiczne i negatywne. Umieszcza się gdzieś między opozycją przewidzianą przez myśl filozoficzną: między zupełną uległością wobec wpływu (jakakolwiek reakcja na wpływ nie jest możliwa, ponieważ nie istnieje nic, co mogłoby mu się przeciwstawić), a całkowitą negacją możliwości wpływu jako takiego (to, co z pozoru obce i co stanowi materię wpływu, jest w istocie natury podmiotowej i powinno być jako takie „przypomniane" i „przyswojone"). *Flux* Derridiańskiego pisma jest prostą kontynuacją pierwotnego *in-flux*, czyli nieuporządkowanego zalewu, wpływu; między pismem zalewającym a pismem wypływającym nie ma żadnej instancji kontrolującej i modyfikującej przepływ, tradycyjnie zwanej podmiotem. Z kolei Heglowska *Bildung* jest idealistyczna z natury, a więc unieważnia („znosi") ideę wpływu w ogóle i traktuje fazę podlegania wpływowi jako pożyteczny fałsz w historii rozwoju ducha, pokazując, że wszelka obcość jest tylko pozorna. Tymczasem Bloomowska wersja reakcji na wpływ uznaje tak realność obcego *in-fluxu*, jak realność – choć zaledwie przyszłą, antycypowaną – broniącego się przed nim podmiotu. Przyswojenie ma charakter przede wszystkim obronny. Podmiot jest jeszcze słaby i dlatego musi się bronić: ale defensywna strategia „przejmowania wpływu" (przyswajanie jako *misprision*) okazuje się zarazem źródłem subiektywnej siły. Słaby podmiot robi wobec wpływu „unik", „uskok" (*swerving*), sprawiając, że staje się on nową jakością, budulcem jego własnej i niepowtarzalnej jaźni. Przyswajając obronnie i unikowo, w długim procesie kolejnych przesunięć i przepracowań, których celem jest zatarcie obcego pochodzenia wpływu – sam powoli staje się swoim wpływem. Im niegdyś słabszy, tym teraz silniejszy.

O jaki wpływ tu chodzi? O każdy. Wpływem jest wszystko, co obce, a dla dopiero rodzącej się subiektywności obce jest wszystko, nawet najprostsze impulsy płynące z zaspokojenia bądź niezaspokojenia cielesnych popędów. Bez wpływu nie ma zatem doświadczenia. Dlatego Fichte, filozof szczególnie wyczulony na dwuznaczność wpływu, który sam nazywał „uwarunkowaniem" (*die Bedingtheit*), doko-

nał genialnego skrótu, nazywając wszelkie doświadczenie cierpieniem; posłużyła mu do tego naturalna ambiwalencja czasownika „leiden", znaczącego zarazem „cierpieć" i „doznawać". Wszelkie doświadczenie jest więc cierpieniem; wszelkie cierpienie jest wpływem. Jedną możliwą reakcją jest obrona narcystyczna: próba unieważnienia wszelkiego wpływu w poszukiwaniu idealnej „zawsze-mojości", czystej jaźni (*reine Ichheit*), która byłaby doskonałą podmiotową wsobnością (drogą tą idzie cały niemiecki idealizm oraz wszystkie nowoczesne techniki Szkoły Podejrzenia, które zapoczątkowały przełom dekonstrukcyjny). Drugą możliwą reakcją jest obrona formacyjna: stawanie się tym, czym się jest, a więc – jako że wszystko najpierw jest obce – stawanie się swoim własnym wpływem. Albo – by użyć równie trafnej metafory rodem z Kabały, kolejnego źródła Bloomowskiej inspiracji – żmudny proces scalania rozbitych naczyń, które nie wytrzymały naporu boskiego światła, ostatecznej figury wpływu. *Shevirath hakelim* to początek podmiotowości.

Trauma dziedziczenia

W niepokojącym ujęciu Freuda – a jeszcze bardziej Melanii Klein – traumy są podstawą procesu, w jakim tworzy się *ego* i jego charakter: procesu przebiegającego w rwanym rytmie to kryzysu to reparacji. Szczególnie jednak mocnym, a więc potencjalnie traumatycznym wpływem jest ten, który jest świadomy siebie jako wpływ. Urzeczywistnia się on w akcie, jaki Bloom, znów lekko modyfikując Freuda, nazywa Sceną Instrukcji: silnym, osobowym, słownym przekazem tradycji, którego kwintesencją jest pouczenie Mojżesza na górze Synaj. Jak twierdzą rabini, Mojżesz otrzymał wówczas od Jahwe całą Torę, która była przezeń jednocześnie i czytana i pisana. Tu też, przy tym specyficznym wyborze modelu wpływu, wyjaśnia się, dlaczego teoria Blooma, zajmująca się *explicite* „wyłącznie poetami i to tylko j a k o poetami", niechętna wobec filozofii, może mieć także szersze, filozoficzne zastosowanie; dlaczego jego koncepcja „silnego prze-czytania"[1], które wprowadza wariację w tradycyjny przekaz, może mieć znaczenie dla idei podmiotu w ogóle.

1/ Nie jest łatwo znaleźć polskie odpowiedniki dla Bloomowskich terminów. Proponuje „silne prze-czytanie" oraz „silne prze-jęcie" jako tłumaczenia *strong misreading* oraz *strong misprision*, ponieważ tylko prefiks „prze-" oddaje ambiwalencję, jaka zawiera się w chętnie przez Blooma używanym *„mis-"*. Kiedy jakiś tekst jest *„mis-taken"*, *„mis-read"* albo *„mis-understood"*, to znaczy, że został tylko częściowo zrozumiany, ale nie do końca; w *„mis-"* obecna jest sugestia pewnego uniku interpretacyjnego, który Bloom nazywa *clinamenem*. W polskim tylko „prze-" ma podobny wydźwięk, w takich słowach, jak „przeoczyć" czy „przesłyszeć się": coś zostaje dosłyszane, ale błędnie, nie do końca. Stąd, trochę może pretensjonalnie i po Heideggerowsku, z wyakcentowaniem „prze-" – prze-czytanie i prze-jęcie.
BV: *The Breaking of the Vessels*, The University of Chicago Press, London 1982 (The Wellek Library Lectures at the University of California, Series Editor: Frank Lentricchia).
A: *Agon. Towards a Theory of Revisionism*, Oxford University Press, Oxford 1982.
AI: *Anxiety of Influence*. A Theory of Poetry, Oxford University Press, Oxford 1997, with a new preface on Shakespeare.

Silny poeta staje się bowiem figurą silnej subiektywności, która buntuje się przeciw ciągłości wpływu, jaki przedstawia sobą tradycja.

Prawie wszystko u Blooma pochodzi od Szekspira. Intuicja wpływu jako ambiwalentnego daru losu, zarazem niebezpiecznego i pożądanego, znajduje swoje źródło w dwóch fragmentach. Pierwszy jest z *Hamleta*: uczony Horacjo opisuje w nim złowieszczy wpływ planet i ich zaćmień na zachwianie równowagi między światem żywych i umarłych (*the graves stood tenantless...*); *influence*, dwuznaczna i chorobliwa niczym influenza, wiąże się z nagłym otwarciem na świat śmierci, zaćmieniem życia przez cień zmarłych przodków. Drugi fragment pochodzi z *Sonetu 87* i utożsamia wpływ z przewrotną inspiracją, niechętnym przyjęciem daru, którego autor nie czuje się godny i którego wcale nie żądał. To przymusowe obdarowanie sprawia, że obdarowany nie ma innego wyjścia, jak tylko wziąć dar, jakiego nie jest gotowy przyjąć: robiąc to jednak, musi go odmienić, na swój sposób wypaczyć[2].

Bloom bierze z *Sonetu 87*, subtelnego erotyku dla earla Southhamptona, wszystkie swoje podstawowe terminy. Osobliwy platoniczny erotyzm relacji między dającym a obdarowanym stanowi dlań „mroczny wgląd w naturę każdej autentycznej tradycji" (AI, XIII). Wgląd ten musi być mroczny, bo też każda autentyczna tradycja zasadza się na nieuleczalnej ambiwalencji: na miłosnym agonie, zależności i walce o odrębność, polegającej na zmaganiu się z darem nie do odrzucenia. *Misprision* nie jest tylko pomyłką czy nieporozumieniem; u Szekspira oznacza ono także „niesprawiedliwe uwięzienie" oraz „niedocenienie" wynikające z niewiedzy. Dwuznaczność jest wszędzie; uwięziony jest i nieoczekiwanie obdarowany, który na przyjęcie daru nie był gotowy i dar, który znalazł się w rękach osoby niegodnej, nie mogącej właściwie go docenić. *Misprision* staje się więc w rozmyślnej i przekornej dezinterpretacji Szekspira figurą rozmyślnej i przekornej dezinterpretacji (tamże, XIII); pierwszym „unikiem" (*swerving*), w jakim niegodny, niższy, niesprawiedliwie obdarowany, przepełniony tak wdzięcznością, jak resentymentem, manifestuje swoją dwuznaczną lojalność. Lojalność wobec silniejszego, jakim jest dziedzictwo, przodkowie, ich tradycja. A jednak dar, który padl na tak niepewną glebę, rośnie: *so thy great gift, upon misprision growing...*

Czym jest wobec tego *anxiety of influence*, obawa o wpływ? Bloom podkreśla wyraźnie, że nie chodzi mu o rywalizację w ramach kompleksu Edypa (jak zauważa Bloom złośliwie „to Freud cierpiał na kompleks Hamleta, prawdziwe imię kompleksu edypalnego, czyli obawę o wpływ w stosunku do Szekspira", AI, XXII):

> [...] silny wiersz to niepokój spełniony. „Wpływ" to metafora implikująca cały zespół relacji – obrazowych, czasowych, duchowych, psychologicznych – które wszystkie są natury obronnej. Najważniejsze jest tu jednak następstwo: to, że obawa o wpływ pojawia się jako efekt złożonego aktu silnego prze-czytania, twórczej interpretacji, którą nazywam

2/ Cytuję w oryginale, zachowując pierwotne brzmienie podstawowych terminów Blooma: *„The cause of this fair gift in me is wanting / And so my patent back is swerving./ Thyself thou gav'st, thy own worth then not knowing/ Or me, to whom thou gav'st, else mistaking/ So thy great gift, upon misprision growing,/ Comes home again, on better judgment making".*

„poetyckim prze-jęciem"... Silne prze-czytanie jest pierwsze: najpierw musi zaistnieć akt głębokiej lektury, który jest swojego rodzaju zakochaniem się w dziele prekursorskim. [AI, XIII]

Obawa o wpływ pojawia się więc – całkiem logicznie – wobec zaistnienia silnego wpływu, jakim jest, po freudowsku rzecz ujmując, poetycka Scena Instrukcji i wynikające zeń zakochanie. Zakochanie to – a jest to emocjonalna figura wstępnej inicjacji – może rozwinąć się w dwie zupełnie różne strategie podmiotowe: słabą i silną.

Słaba jest dobrze znana. Jej celem jest rozwiać nadzieje początkującego podmiotu na identyfikację z obiektem jego miłości. Identyfikacja ta jest zawsze tylko cząstkowa i spełnia się w procesie sublimacji, kiedy to ukochany obiekt czczony jest pod nie swoją postacią wzniosłych wartości[3].

Strategia silna natomiast ociera się o niemożliwe: jest „protestem twórczego umysłu przeciw tyranii czasu" (AI, 9), jego „rozpaczliwym nastawaniem na pierwszeństwo", na – słowami Kierkegaarda – „stanie się swoim własnym ojcem", a więc tym, który jest źródłem wpływu, obiektem zakochania. Strategia silna, rodząca silnych poetów i silne subiektywności, ma swoją własną logikę rozwoju, różną od drogi sublimacyjnej, która kończy się powstaniem neurotycznego *ego*, lękliwie uległego wobec swego ideału. O ile bowiem w tym drugim przypadku początkowa obawa o wpływ staje się po prostu akceptacją wpływu, a jej niepokój ewoluuje w lęk wobec ideału, w tym pierwszym, w przypadku strategii silnej, *anxiety of influence* blokuje akt idealizacji prekursora i choć nie kwestionuje wprost jego wielkości, to jednak czyni cały proces jego uznania długim i skomplikowanym, pełnym wewnętrznych perypetii[4].

Strategia silnej obrony

Perypetie te składają się na kilka etapów, które Bloom nazywa *six revisionary ratios*, a które można by przetłumaczyć jako „sześć zwarć rewizyjnych"[5]. Jakkolwiek

---

3/ Bloom jest namiętnym wrogiem strategii słabej, prowadzącej do sublimacji, widzi w niej bowiem przyczynę tchórzliwej postawy „kiepskich poetów" wobec tradycji. Sublimacja jest, jego zdaniem, tropem podrzędnym, egzoterycznym, który nie jest w stanie ożywić przekazu tradycji: „Poprzez sublimację, ulubiony Freudowski środek psychicznej samoobrony, wchodzimy w sferę, którą Freud określał jako «normalność». Sądzę jednak, że «normalność», jakkolwiek pożądana dla osoby ludzkiej, nie sprawdza się w tradycji poetyckiej..." (MM, 100–101).

4/ „Poetyckiego wpływu – pisze Bloom – nie sposób w jego pierwszej fazie odróżnić od miłości, choć już wkrótce przechodzi on w rewizyjną batalię" (MM, 12). Przyczynę, dla jakiej tak właśnie się dzieje, podaje Freud w *Poza zasadą przyjemności*, którą Bloom uważa za dzieło *implicite* poświęcone teorii wpływu (tamże): „Obrona przed bodźcem jest niemalże tak samo istotną funkcją żywego organizmu jak jego recepcja". Dlatego też, tłumaczy Bloom, „starcia rewizyjne są środkami samoobrony" (MM, 17).

5/ W *A Map of Misreading* Bloom tłumaczy, dlaczego wybrał słowo „*ratio*" a nie, na przykład, „faza" (MM, 95). O ile bowiem to drugie sugeruje pewne sztywne następstwo, o tyle

u samego Blooma odnoszą się one tylko do procesu dziedziczenia poetyckiego, można je w całości traktować jako model inicjacji w tradycję, zwłaszcza jeśli tradycja ta ma charakter kultury linearnej, a więc opartej na długowiecznej akumulacji wpływów. Prekursor jest wówczas figurą Tego, który Poucza, jego poetyckie dzieło figurą istotnych treści tradycji, które zostają adeptowi przekazane w Scenie Instrukcji, zaś dzieło adepta obrazuje sposób ich przejęcia-przyswojenia przez inicjowanego.

Pierwszym jest *clinamen*, „czyli poetyckie prze-czytanie i prze-jęcie; słowo to – pisze Bloom – biorę od Lukrecjusza, gdzie znaczy ono «uskok» atomów, które w ten sposób wprowadzają zmianę w porządek wszechrzeczy. Poeta «uskakuje» od swego prekursora, tak czytając jego wiersz, by skrzywić jego bieg i narzucić mu *clinamen*. W jego własnym wierszu pojawia się on jako korekta, która sugeruje, że wiersz prekursora toczył się właściwie do pewnego tylko momentu, ale potem p o w i n i e n b y ł uskoczyć i to dokładnie w kierunku wyznaczanym przez wiersz adepta" (AI, 14). *Clinamen* jest już przekroczeniem wobec porządku czasu: korekta, jakiej dokonuje adept, w pewnym momencie odmawiając kontynuacji linii prekursora, jest czymś w rodzaju nieodpowiedzialnego uczniowskiego uniku, ale też upomnieniem wobec Tego, który Poucza: jeśli mam to ciągnąć dalej, zdaje się mówić młody adept kultury linearnej, to nie do końca na warunkach mi przekazanych. Jeśli ma się ona r o z w i j a ć, to niech to będzie kontynuacja z „uskokiem": nie tak bowiem p o w i n n o b y ł o być.

Drugim jest *tessera*, „czyli zarazem dopełnienie i antyteza; biorę to słowo... – wyjaśnia Bloom – ze starożytnych kultów, w którym określało ono fragment rozbitego naczynia, które razem z innymi fragmentami mogło na powrót utworzyć całość. Poeta antytetycznie «dopełnia» swego prekursora, czytając wiersz rodzicielski w taki sposób, że choć zatrzymuje jego wyrażenia, to używa ich w innym, szerszym sensie. Dopełnienie to zawiera sugestię, że prekursorowi nie udało się pójść dostatecznie daleko" (tamże). *Tessera* jest więc czymś w rodzaju rozbicia zwrotnego: adept oddaje prekursorowi to samo, czego w pierwszym rzędzie dokonał jego wpływ, rozbijając jego niegotowe naczynie. *Shevirath hakelim* – na małą skalę, na jaką może się zdobyć uczeń, dopiero przeczuwający swoją siłę – tym razem dotyka dzieła prekursorskiego: adept pragnie wierzyć, że to on jest w posiada-

---

„*ratio*" znaczy tylko stosunek, proporcje wobec wpływu, który ulega „prze-jęciu". „*Ratio*" nie jest więc w ścisłym sensie etapem w strategii przyswajania wpływu – Bloom twierdzi, że możliwe są nawroty, które zaburzają ciągłość procesu – ale próbą nawiązania relacji z prekursorem. A jako że próba ta odbywa się w atmosferze konkurencji, słowo „*ratio*" również powinno mieć lekki odcień agoniczny. Stąd propozycja „zwarcia" – jak w zapasach, zwłaszcza że mityczną figurą Bloomowskiego agonu jest Jakub walczący z Aniołem, jednym z Elohim. Dla uproszczenia podaję tu tylko jedną wersję sześciu zwarć rewizyjnych – oryginalną z *Anxiety of Influence* – i pomijam dalsze komplikacje, jakie wprowadza w swój system Bloom na etapie *A Map of Misreading*, gdzie rewiduje swe terminy pod wpływem Kabały lurianicznej: wyłożenie tych wszystkich stopniowych „korekt twórczych" wobec swego własnego pomysłu wymagałoby oddzielnego tekstu.

niu brakującego fragmentu, który je dopełnia. Po raz pierwszy tradycja jawi się jako niepełna, jeszcze niedokończona, otwarta na uzupełnienia.

Trzecim jest *kenosis*, „czyli mechanizm zerwania, podobny do mechanizmów obronnych, jakich używa nasza psychika przeciw kompulsywnym powtórzeniom; w ten sposób *kenosis* pozwala poecie na zerwanie ciągłości ze swym prekursorem" (tamże). *Kenosis* to zatem ciąg dalszy *tessera*: adept, próbując unieważnić wpływ tradycji, poszukuje w sobie tej koniecznej iskry oryginalności, która byłaby brakującym elementem łańcucha dziedziczenia.

Czwartym jest *demonizacja*, „czyli ruch w stronę osobistej Anty-Wzniosłości w reakcji na Wzniosłość, jaka jest udziałem prekursora... Poeta późniejszy otwiera się na moc, którą zaczyna oddzielać od samej osoby swego Rodzica i postrzegać ją jako przynależną sferze bytu poza prekursorem" (tamże, 15). To bardzo ważna faza, w której autorytet samego Ojcostwa, a wraz z nim Pierwszeństwa, odrywa się od wcielenia w postaci konkretnego ojca. Wzniosłość, *the Sublime*, opromieniająca tradycję, dotąd zlana w jedno z osobą Pouczającego, zaczyna być postrzegana jako własność transcendentna, którą może również posiąść sam adept.

Piątym jest *askesis*, „czyli akt samooczyszczenia, którego celem jest stan doskonałej samotności... Późny poeta wyzbywa się części swego uposażenia w postaci wiedzy czy talentu po to, by odseparować się od innych, łącznie z prekursorem" (tamże). Asceza powtarza więc ruch *kenosis*, ale na wyższym poziomie: teraz adept przygotowuje się nie tylko do tego, by tradycję uzupełnić, ale do tego, by ją w całości przejąć, wejść w posiadanie jej charyzmy, stać się jej równoprawnym przedstawicielem.

Szóstym, ostatnim, jest *apophrades*, „czyli powrót zmarłych; słowo to – pisze Bloom – biorę z ateńskich rytuałów, w których oznaczało ono te kilka nieszczęśliwych dni w roku, kiedy to do swych domów powracają zmarli. Późny poeta w swej fazie ostatecznej... na powrót otwiera swoje dzieło na dzieło prekursora, tak że na pierwszy rzut oka wydaje się, że w swym agonicznym ruchu przeciw rodzicowi, adept zatoczył pełne koło i że znów jesteśmy na początku jego zalanej wpływami drogi, zanim jeszcze jego siła zaczęła się zaznaczać w sześciu kolejnych zwarciach rewizyjnych. Różnica jest jednak wyraźna: o ile bowiem wtedy jego dzieło stało otwarte na wpływy prekursora, o tyle teraz samo się nań otwiera. Całą więc rewizję wieńczy dziwaczny rezultat: wrażenie nie tego wcale, że nowy wiersz napisany został przez martwego poetę, ale że najbardziej charakterystyczne dzieła prekursora zostały stworzone przez adepta" (tamże, 15–16). *Apophrades* jest więc „oszukanym" zwycięstwem nad czasem, a zarazem najcenniejszym rezultatem procesu dziedziczenia: to, co z początku wydawało się tylko sztubackim buntem, nieuzasadnioną odmową wpływu, w ostatecznej instancji tradycję wzmacnia i ożywia. „Powrót zmarłych" jest podwójnym triumfem: i adepta, który wygrał swą walkę z prekursorem, i tradycji, która w ten sposób zyskuje prekursora jeszcze silniejszego. Rebelia domyka się więc jeszcze pełniejszym uczestnictwem niż w przypadku strategii słabej, prowadzącej wprost do sublimacyjnej uległości: oto paradoks, a zarazem najwyższe osiągnięcie strategii silnej.

Jeśli więc całą strategię rewizyjną, której celem jest stworzenie mocnej podmiotowości, podsumować jako „rebelię przeciw kondycji późności" (*rebellion against the condition of belatedness*), to jej rezultat jest istotnie sukcesem dość osobliwym: syn płodzi swego własnego ojca, a tym samym odwraca porządek wpływania i dziedziczenia. Podmiot sam staje się swym własnym wpływem, i to silniejszym niż wpływ początkowy; przebija prekursora, każąc mu brzmieć, jakby był tylko bladą kopią dzieł swego adepta. To „oszustwo wobec czasu" (*lying against time*) ma jak najbardziej dobroczynne skutki: dzięki niemu tradycja ożywa rodzajem życia, jakiego nigdy nie dostarczyłaby jej posłuszna sublimacja. Pomimo ciągłego oddalania się od źródła w procesie linearnej reprodukcji, potrafi, na przekór biegowi czasu, znaleźć się na powrót blisko swych początków. Tradycja, mówi Bloom, żyje tylko dzięki adeptom, którzy nie godzą się na jej przyjęcie. Paradoksalnie bowiem ich bunt tym lepiej służy zaburzeniu chronologii, która przywraca tradycję jej źródłom. Zmarli poeci powracają – i to w lepszej formie niż za życia.

Scena Instrukcji a Scena Pisania

Natychmiast wychodzi na jaw uderzająca różnica w stosunku do Derridy: prymat Sceny Instrukcji nad Sceną Pisania. Silne, osobowe, słowne pouczenie, za którym stoi wyraźna obecność tego, kto tradycję personifikuje (trudno o mocniejszy obraz obecności niż „Jestem, który jestem" z płonącego krzaka), przesądza według Blooma o sposobie czytania. Czytanie nie jest tu, jak u Derridy, zaledwie relacją odwracającą akt pisania. Czytanie nie korzysta z niebezpiecznych swobód pisma, a niejako odwrotnie: zmusza pismo do tego, by przemawiało. Akt czytania nie jest więc aktem wolnej różnicującej dezinterpretacji, której możliwość zawarta jest w piśmie jako piśmie, ale na odwrót: aktem żądania wobec pisma, by reprezentowało Scenę Instrukcji[6]. Bloom, podpierając się własną silną tradycją Słowa Mówionego, stawia się w ten sposób w jawnej opozycji wobec szkoły dekonstrukcyjnej[7]. Wyostrza zasadę, na jakiej opiera się her-

6/ Podstawową różnicą, na której Bloom opiera swą odmienną interpretację, jest różnica między greckim a hebrajskim pojęciem słowa: między *logos* a *davhar*. Bloom twierdzi, że Derridiański prymat Sceny Pisania nad Sceną Instrukcji wynika z jego pomieszania greckiej i hebrajskiej koncepcji Słowa jako *logosu*, a więc „aktu zbierającego", oraz *davhar*, „aktu świadczenia". Podczas gdy *logos* łatwiej odrywa się od swego przekazu oralnego, a nawet może sugerować odwrotność pierwszeństwa, *davhar* podkreśla „autorytet oralny", wyższość aktu mowy, który „ujawnia to, co jest zakryte w głębiach psychiki" (MM, 43). „Ideą *davhar* jest: mów, działaj, bądź. Ideą *logos* jest: mów, rozważaj, myśl" (tamże). Złożonej relacji między Sceną Instrukcji a Sceną Pisania Bloom poświęca cały rozdział pt. *The Primal Scene of Instruction* (MM, 41–62).

7/ Wbrew powszechnym dziś, ale błędnym pozorom, tradycja judejska wcale nie faworyzuje pisma wobec przekazu oralnego; Derridiański prymat Sceny Pisania tyle ma wspólnego ze swym rzekomym źródłem, Kabałą, co teoria *pharmakonu* z realnym *passusem* na temat niebezpieczeństw pisma w Platonie. Bloom wiele trudu poświęca, by odeprzeć tę fałszywą pogańską fascynację rzekomym żydowskim dziedzictwem dekonstrukcji, przypominając, że czytanie Tory na głos – od pierwszego momentu,

meneutyka, która – w trafnym ujęciu Manfreda Franka, niemieckiego komparatysty obu szkół czytania – podchodzi do lektury jak do miejsca, w którym „duch spotyka się z duchem"[8]. Pryncypium spotkania sformułowane jest tu jednak ostrzej, ponieważ duchem tym nie jest abstrakcyjny *Zeitgeist*, lecz konkretna osoba, która bierze na siebie ciężar reprezentowania tradycji (jak osobowy Jahwe, jak Figura Ojca). W porządku wpływów poetyckich takim geniuszem instrukcji jest u Blooma Milton albo Szekspir: mocne upostaciowania literackiego kanonu, które zmuszają adepta do silnej rywalizacji, do – jak to ujmuje sam Bloom – agonu. Tym też ujęcie Blooma różni się od podejścia Gadamera, że choć oba są nieredukcyjne, a więc nie sprowadzają „spraw ducha" do niższych determinant, to Gadamerowskie pozostaje koncyliacyjne i podtrzymujące kulturowe *kontinuum*, podczas gdy Bloomowskie jest wyraźnie agoniczne i opiera się na wywalczanej przez silny podmiot nieciągłości w stosunku do tradycji. Stąd jego krytycyzm, antytetyczność, rewizjonizm.

Najlepiej widać to na przykładzie stosunku Blooma do Miltona, którego w swojej pionierskiej *Anxiety of Influence* uważa za „najsilniejszego prekursora poezji no-

w jakim zaistniała, a więc kiedy została przeczytana-napisana dla Mojżesza na górze Synaj – jest tradycyjnym bezpiecznikiem, którego zadaniem jest chronić przekaz przed ekscesami dezinterpretacji, jakich możliwość stwarza samo pismo. I nie tylko czytanie Tory na głos, ale także nigdy samemu – co z kolei chronić ma przed niebezpieczeństwami „samotnego czytelnictwa" i jego nieposkromionej fantazji, której nie krępuje obecność obcego sceptycznego umysłu. W ten sposób, mówi Bloom, podtrzymując napięcie między pismem a słowem, tradycja judejska znajduje wyjście pośrednie między religijnością czysto naśladowczą a gnozą, czyli rozpasaną duchowością indywidualną: ta pierwsza jest zbyt martwa, ta druga zbyt merkurialnie żywa. Scena Instrukcji, która jest założycielską sceną tej tradycji, dostarcza idei przewodnika, *psychopomposa*, który wprawdzie pozwala na błądzenie – zadawanie pytań, dociekanie, stawianie hipotez – ale, będąc mimo wszystko autorytetem, nie gloryfikuje odstępstwa (wszystko w tej kwestii powiedziane zostało w *Przewodniku dla błądzących* Majmonidesa). To ubezpieczające, wtórne uzależnienie kultury duchowej od przekazu oralnego sprowadza ją do wymiaru rozmowy: rozmowy korygującej, powściągającej nadmiar twórczej pychy jednostki, konfrontującej ją z krytyczną obojętnością innego. Duchowy dialog ma za zadanie ochłodzić entuzjazm mistyczny i poskromić *hybris*, która mogłaby zaowocować herezją, a więc całkiem własną, indywidualną wariacją tradycji. Chwila, w jakiej doświadczenie religijne jawi się jako niewypowiadalne – niebezpieczna *karma* mistyków – zostaje w ten sposób skrócona do minimum, a przez to niejako unieważniona; nie może rozwinąć się w podstawę dla pysznego rodzaju duchowości indywidualnej. Nie może wyrodzić się w żadną bardziej substancjalną niekomunikowalność, o której najlepiej zaświadczają teksty gnostyckie: napisane nie po to, by ujaśnić, ale po to, by zaciemnić, zwieść tego nie rozumiejącego innego, do którego zwracają się zawsze za późno. Wierność wobec Sceny Instrukcji – silnej, osobowej, oralnej – służy więc odparciu naraz dwóch niebezpieczeństw: martwej reprodukcji tradycji i niebezpiecznie dewiującej, łatwej twórczości indywidualnej.

8/ M. Frank *Der Text und sein Stil. Schleiermachers Sprachtheorie*, w: *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur neuesten französischen Hermeneutik und Texttheorie*, Frankfurt a/M 1980, s. 16.

wożytnej"[9]. Ujęcie z pozoru łagodnej zasady hermeneutycznej – „spotkania ducha z duchem" – na sposób osobowy, natychmiast wprowadza element agonu i rywalizacji: ambiwalencji uczuć, jaka charakteryzuje instruowanego adepta – wdzięczności a zarazem silnej niechęci. Uosobienie Sceny Instrukcji – wątek, który Bloom czerpie z tradycji judaistycznej jako motyw personalnej obecności Boga dyktującego Torę Mojżeszowi – całkowicie zmienia naturę dziedziczenia.

Z łagodnego procesu dialogicznego, do jakiego zachęca nas Gadamerowska hermeneutyka, nie przeczuwając w Scenie Instrukcji żadnych dramatów, inicjacja w tradycję staje się aktem drapieżnym i pełnym rywalizacyjnych napięć. Uzurpacja, jakiej dokonuje „wielki martwy poeta", biorąc na siebie reprezentację *the terrible splendor of cultural heritage* (AI, 32), czyni ów splendor rzeczywiście strasznym i opresyjnym. Pomimo bowiem tego, że symbolicznie wykracza on poza dokonania poszczególnych jednostek, jest on jednak – przynajmniej w tej jednej szczególnej chwili Pouczenia – przez jednostkę uosabiany. Agon dziedziczenia rozpoczyna się więc w chwili rozpoznania osobowej natury Sceny Instrukcji; kiedy wielkość tradycji staje się na moment wielkością poszczególnego poety – podobnie jak we Freudowskiej Figurze Ojca, kiedy wielkość kultury wciela się na chwilę w wielkość Tego, który Poucza[10].

9/ Milton jest dla Blooma *cherub mimshach*, strasznym Cherubinem z wizji Ezechiela, „cherubinem nakrywającym", zwanym również „aniołem zniszczenia". *Mimshach* znaczy tu „rozciągający się daleko", albo, w trafnym tłumaczeniu księdza Wujka, „nakrywający". Jego pierwotną rolą jest strzec w Edenie drogi wiodącej do Drzewa Życia – i taką też funkcję pełni jako Pouczający, który zarazem daje klucz do tradycji, jaka reprezentuje i „przykrywa" ją swoim ogromem, broniąc doń żywego dostępu. Milton jako Wielki Martwy Poeta i Cherubin Nakrywający tradycji nowożytnej jest dla Blooma figurą inicjacji agonicznej: dwuznacznego pouczenia, które jest zarazem zakazem pełnego wstępu do tradycji, z jakiej pouczenie to płynie (archetypem takiej celowo niepełnej instrukcji jest oczywiście zakaz-kuszenie wystosowany do pierwszych rodziców). Prorok Ezechiel, który obiecuje zniszczenie Cherubina Nakrywającego, ponieważ ten broni mu dostępu do samego Boga, mówi zatem słowami każdego silnego poety – czy w ogóle każdej silnej subiektywności, która wyczuwa agoniczny charakter inicjacji: „dlatego wytrącę cię z góry Bożej, o Cherubinie Nakrywający, a z pośrodka kamienia ognistego wygubię cię!" (por.: AI, 37–39).

10/ Wprawdzie Bloom nie atakuje hermeneutyki, ale osiąga ten sam skutek, wyszydzając, cokolwiek niesprawiedliwie, biednego Eliota z jego pokorną lekcją subordynacji wobec „wielkich martwych poetów". W eseju *Tradycja i talent indywidualny* Eliot, walcząc skądinąd z tym samym przesądem, co Bloom – że „prawdziwa twórczość" rozpoczyna się od aktu zerwania z tradycją – proponuje bardziej łagodne wejście poety w jego dziedzictwo. „Przystępując do poety bez takiego przesądu – pisze – odkryjemy często, że najlepsze i najbardziej indywidualne cząstki jego dzieła to właśnie te, w których zmarli poeci, jego przodkowie, najsilniej manifestują swoją nieśmiertelność". (T.S. Eliot *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998). Tę zbyt prostą, zdaniem Blooma, zależność odkrywca dziedziczenia agonicznego nazywa „łagodną transmisją" (A, 64). Por. też przypis nr 3 na temat tropu sublimacji.

Paradoksy dziedziczenia

Koncepcja Blooma to teoria dziedziczenia w ramach kultury linearnej, a więc takiej, która akumuluje tradycję i jest świadoma swych źródeł historycznych. Wydaje się, że to paradoks, ale stare kultury linearne, pomimo wielkiego nagromadzenia z pozoru przytłaczających bogactw, nie tłumią wcale indywiduacji, lecz jej sprzyjają. To właśnie gigantyczna akumulacja doświadczeń i ich świadectw sprawia, że jednostka zmuszona jest działać wobec nich wybiórczo, a wybór ten dyktowany jest zwykle lokalnymi wymogami czasu i miejsca: najpierw wspólnoty, z jakiej jednostka pochodzi, a następnie jej samej, kontynuującej edukację-inicjację[11]. Rewizji pomaga też rosnący dystans wobec źródła, obecnego w kulturze w postaci paradygmatycznych tekstów; dystans, jakiego nie sposób oszukać Durkheimowską techniką atemporalnych rytuałów, których siła w kulturze linearnej słabnie proporcjonalnie do jej akumulacji. Sposobem życia w kulturze linearnej jest k r y t y c y z m. Krytycyzm, a więc n a u k a: agoniczny wysiłek, by dziedzicząc – a więc szanując swoich przodków – stać się zarazem od nich lepszym. Banalny sekret ciągłości i zmiany.

Dlatego też w kulturze linearnej wzrasta waga doświadczenia indywidualnego, wyczulonego na specyfikę lokalności, jej *Zeitgeist*, na to, co różne od i niesprowadzalne do *illud tempus*, a zarazem ożywianego usilnym pragnieniem dotarcia do źródeł tradycji tak blisko, jak to tylko możliwe. W tym napięciu między pragnieniem bliskości wobec źródła a wrażliwością na to, co z nim nietożsame, formuje się istota kultury linearnej: dowartościowanie zmiany, ale nie bez lęku przed samobójczą dla niej utratą ciągłości; osobliwe kontinuum dziedziczenia, które nie jest nam, po Durkheimowsku, wrażane w bezczasowym rytualnym oszołomieniu, ale jest świadomym, żmudnym procesem edukacji, krytycyzmu i nieuniknionej rewizji.

Stąd też nie jest przypadkiem, że kultura ta realizuje się najpełniej w mądrości, jaką Bloom nazywa nienormatywną, a więc krytyczno-literackim (oczywiście, idiosynkratycznie rozumianym) rodzajem twórczych prze-czytań tekstów źródłowych, w których najwyraźniej dochodzi do głosu lokalna, czasoprzestrzenna r ó ż n i c a w o b e c ź r ó d ł a. *Zeitgeist*, twierdzi Bloom, rozpoznaje się nie w de-

---

11/ Wejście w kulturę linearną odbywa się bowiem przez naukę; tu inicjacja jest edukacyjna i ciągła, a więc zarazem „kastowa": różni członkowie wspólnoty pozostają na różnych stopniach wtajemniczenia. Zróżnicowanie to wyjaśnia, dlaczego potrzebne są odmienne strategie podmiotowe: dlaczego nie każdy może, a nawet powinien być silnym podmiotem, mocującym się z wpływami. Najlepszą wykładnią różnic inicjacyjnych w ramach kultury linearnej jest esej Michaela Oakeshotta *On Liberal Education*, w którym formułuje on tezy nie tak znów różne od pomysłów Blooma na temat specyficznego pożytku, jaki płynie dla podtrzymania tradycji z elementów buntu wobec jej ciągłości: podczas więc gdy Bloom mówi o agonie, którego celem jest tym pełniejsze uczestnictwo, Oakeshott mówi o wzbogacającym „dystansie", który jest wprawdzie oddaleniem, ale nie zerwaniem (M. Oakeshott *On Liberal Education*, w: *Rationalism in Politics and Other Essays*, New York 1992).

klaracjach zerwania, ale w próbie zbliżenia do źródła, w której zarazem ujawnia się specyficzny dystans. Paradoksalnie zatem, najwyrazistsza różnica powstawałaby w wysiłku nie tyle odcięcia się od źródła, co, dokładnie odwrotnie, w wysiłku jego całkowitego przyswojenia. By sięgnąć po źródło z takiej czasoprzestrzennej odległości, trzeba bowiem determinacji, jaka charakteryzować może tylko *misprision* silnego poety. Z kolei silny poeta to ktoś, kto będąc „późnym wnukiem", jeszcze niepewnym istoty swego tu i teraz, potrafi mimo to „ugiąć" tekst źródłowy w taki sposób, by mówił nam więcej o jego współczesności niż tekst potulnie wpisujący się w tradycję czy też tekst otwarcie z nią zrywający. Silny poeta zmusza źródło, by zaistniało w jego tu i teraz; wykrada on jego odległą charyzmę, by przez chwilę znaleźć się w *illud tempus*, w blasku mitu założycielskiego. Najbardziej efektywne dziedziczenie w kulturze linearnej możliwe jest więc dzięki przemożnej woli niedziedziczenia: bycia *hic et nunc*, któremu poeta usiłuje nadać status *illud tempus*. A zatem: jeszcze raz to samo – tyle że lepiej[12].

Ojcostwo bez ojca

Tu jednak pojawia się wątpliwość co do uniwersalności Bloomowskiego ujęcia. Czy w ten sposób rozwijać się musi każda kultura linearna? Czy reprezentacja osobowa leży w naturze Sceny Instrukcji, czy też raczej jest to cecha charakterystyczna tylko dla pewnej tradycji, albo – jeszcze inaczej rzecz ujmując – dla pewnej tylko epoki, a mianowicie epoki nowożytnej? Czy w związku z tym agon dziedziczenia, jaki prowokuje uosobienie Sceny Instrukcji, należy do samej natury aktu inicjacji, „przyjęcia wpływu", czy jest relatywny do jednej tylko kultury i czasu? Czy zatem silna strategia „przyswajania", jaka decyduje o wyłonieniu się mocnej podmiotowości, wzmocnionej przez rywalizację z wpływem, może być traktowana jako propozycja powszechna?

Sądząc po tym, co piszą specjaliści od inicjacji kulturowej, obawa przed wpływem, jak i obawa przed tą obawą, stanowią jej cechę kondycyjną; różne tradycje w różny sposób rozwiązują problem możliwości agonu, jaki wprowadza pojawienie się *in-flux*, w którym gromadzą się podstawowe treści tradycji. Robert Bellah, porównując tradycję chińską z judeochrześcijańską, wskazuje w związku z tym na zupełnie inny stosunek do ojcostwa[13]. W tej pierwszej relacja jest prosta i oparta na bezwzględnym i bezwyjątkowym posłuszeństwie wobec Ojca, którego pierwszeństwo – a tym samym większa bliskość wobec źródła, większa moc reprezentowania tradycji – nie jest nigdy kwestionowane. W tej drugiej natomiast stosunek do Ojca jest znacznie bardziej dialektyczny. Nie znaczy to, że kwestionowany jest jego autorytet jako Ojca. Przeciwnie: autorytet Ojcostwa jest zachowany

---

12/ A więc znów zupełnie inaczej niż u Derridy, gdzie źródło różnicuje się mechanicznie, wytwarzając pozornie „to samo", co w ogóle znosi samą ideę źródła i jego założycielskiej charyzmy; tu progres w ramach kultury linearnej jest kwestią zawsze osobowego agonu, a więc chęci okrycia się tym samym blaskiem, jaki świecił *bereszith*, „na początku".

13/ R. N. Bellah *Beyond Belief. Essays on Religion in a Post-Traditional World*, London 1970.

i kultywowany, napięcie pojawia się jednak wobec ojca jako tej a nie innej, konkretnej osoby. W rezultacie – mówi Bellah, nieświadomie dla siebie cytując znaną formułę Kierkegaarda, powtarzaną również przez Blooma – celem agonicznego procesu, jaki to napięcie wywołuje, jest „stać się swoim własnym ojcem": autogenia, wydarcie charyzmy Ojcostwa temu, który posiadł ją tylko przez przypadek; zaburzenie chronologii i zapewnienie sobie duchowego pierwszeństwa.

Analizy René Girarda z jego *Mensonge romantique et vérité romanesque* uzupełniają intuicje Bellaha, dookreślając je bardziej szczegółowo: agon dziedziczenia występuje w tradycji judeochrześcijańskiej z jej częstą figurą „stawania się Ojcem", a nasila się zwłaszcza w czasach nowożytnych. *Le désir triangulaire*, „pragnienie w trójkącie", które zdaniem Girarda charakteryzuje nowożytną kulturę, możliwe jest tylko wobec silnej personifikacji treści tradycji, a więc wobec istnienia „osobowych pośredników", którzy tradycję tę wcielają[14]. Girard, w odróżnieniu od Blooma, wskazuje na mroczny aspekt dziedziczenia opartego na silnym agonie osobowym; sądzi, że zbyt wyraziste uosobienie *le mediateur* narusza równowagę między bezosobowym charakterem tego, co repre-

---

14/ R. Girard *Mensonge romantique et vérite romanesque* (Paris 1961). Girard rozpoczyna swą analizę „pragnienia w trójkącie" od lektury *Don Kichota*, w którym, jak sądzi, po raz pierwszy pojawia się tak silnie uwypuklona postać „mediatora", pośredniczącego między podmiotem a przedmiotem jego pragnienia. Don Kichot pragnie bowiem tylko tego i dokładnie tego, co słynny rycerz Amadis, który jest jego bożyszczem: „Wydawałoby się – pisze – że pragnienie jest zawsze spontaniczne, że zawsze można je przedstawić w postaci linii prostej, łączącej podmiot i przedmiot. Ta linia prosta jest obecna w pragnieniu Don Kichota, ale nie ona jest tu najważniejsza. U jej spodu pojawia się pośrednik, który promieniuje tak w stronę podmiotu, jak przedmiotu. Tworzy się trójkąt. Z każdą kolejną przygodą zmienia się przedmiot pragnienia, lecz trójkąt pozostaje; Amadis staje się trwałym punktem odniesienia" (s. 12). Girard śledzi rozwój tego *désir selon l'Autre* (przeciwstawionego *désir selon Soi*) u kolejnych pisarzy nowożytnych: Flauberta, Stendhala i Prousta.Twierdzi, że w nowoczesności zmienia się zasada obsadzania trójkąta pragnień: od *imitatio Christi*, gdzie mediatorem jest istota boska, obdarzona oczywistą nieziemską charyzmą, przez trójkąt rycerski *à la* Don Kichot, gdzie mediatorem jest idol, a więc już osoba ziemska obdarzona elementem charyzmy sakralnej – po figurę próżności Stendhalowskiej i Proustowskiego snobizmu, gdzie *ce meme médiateur est descendu sur terre* (s. 16) i nawet jego charyzma jest czysto ziemskiego pochodzenia, wyznaczona miejscem w hierarchii społecznej, majętnością, arystokratycznym „wdziękiem" *etc*. Obsadzaniem trójkąta pragnień rządzi więc w coraz silniejszym stopniu zasada „zmniejszania dystansu" (s. 17) między mediatorem a podmiotem pragnącym, tak zwana „mediacja wewnętrzna", która proces naśladownictwa zamienia w gwałtowny agon, ze wszystkimi jego negatywnymi następstwami w sferze emocji. Bohater Stendhalowski określany jest przez trójcę uczuć próżnych, *vaniteux*, jaką stanowią: *la haine, la jalousie, l'envie*... Jest on więc Schelerowskim „człowiekiem resentymentu" *par excellence*, wchodzącym w ostrą rywalizację z osobą pośredniczącą, która zarazem i uwielbia, i nienawidzi, i kocha, i pożąda jej zniszczenia, pragnąc zająć jej miejsce. O ile w mediacji zewnętrznej *aucune rivalité avec le médiateur n'est pas possible* (s. 18), w mediacji wewnętrznej staje się ona sama ukrytym motorem napędowym pragnienia.

zentowane, a osobowym charakterem tego, który reprezentuje. Dobrze wykonana Scena Instrukcji utrzymuje ten balans, opromieniając Figurę Ojca choćby na chwilę boskim blaskiem. Tymczasem zaburzenie tej trudnej równowagi prowadzi do tego, że tradycja traci swój ponadjednostkowy splendor i staje się kwestią osobowego naśladownictwa bądź agonu, w których nie ma już nic „wzniosłego". Sublimacyjne naśladownictwo staje się tylko ludzką, arcyludzką imitacją uprawianą przez mieszczańskiego snoba: podporządkowaniem tradycji nie ze względu na jej wielkość, ale ku swej własnej chwale, w dandysowskiej pogoni za przedmiotami powszechnie uznanymi za godne pożądania (między obiektem pragnienia a jego podmiotem zawsze stoi „ktoś inny", kto pragnienie to usankcjonował). Agon zaś staje się ludzkim, arcyludzkim buntem wobec tradycji: łatwym odejściem, za którym nie stoi żaden „wielki zakaz", a tylko kilku *dead white poets*, z których męczącą zagrobową obecnością najwyższy czas się pożegnać. Girard wskazuje więc na nowożytną erozję tego, co Bellah, równie świadomy jego niebezpiecznej dwuznaczności, nazywa „autorytetem Ojcostwa bez autorytetu ojca". W momencie, kiedy moment personifikacji bierze górę nad samą zasadą „bycia prekursorem", ojcowie przestają być Ojcami: stają się tylko tymi, co „byli przedtem". Nie sposób spodziewać się po nich Sceny Pouczenia: można ich albo naśladować dla zwykłego snobizmu, zamiłowania do patyny wieku, albo zwalczać jako przebrzmiałych *has-beens* w imię tego, co radykalnie nowe. W ramach nowoczesnego *désir triangulaire* możliwa jest bowiem tylko łatwa imitacja i łatwa twórczość, którym obcy jest wysiłek zgłębienia „duchowego sensu tradycji". Snob zawsze będzie chciał tego, czego chcieli już inni (na sposób Madame Bovary); radykał natomiast zawsze będzie chciał czegoś innego, niż chcieli inni (na sposób artystycznej awangardy). Ani jednemu ani drugiemu nie przyjdzie do głowy, by za „osobowymi pośrednikami" tradycji poszukiwać samej Tradycji [15].

[15] Robert Pippin w swojej książce *Modernism as Philosophical Problem* w podobny sposób definiuje przejście, jakie dokonało się w stosunku do tradycji na przełomie nowoczesności. Jeszcze Bernard z Chartres porównywał współczesnych do karłów umieszczonych na głowach gigantów; dzięki nagromadzonej przez swych przodków wiedzy mogą oni widzieć dalej i więcej, ale bynajmniej nie dlatego, że ich talent przerasta zdolności prekursorów. Tymczasem już Bacon inaczej podejdzie do problemu, nadając mu wyraźny aspekt rywalizacyjny: to nieprawda, że starożytni byli gigantami; w istocie byli zaledwie dziećmi w świecie wiedzy, marnymi debiutantami, których nowocześni przewyższają o głowę. Jak pisze Pippin, wchodząc w język agonu typowego dla judeochrześcijańskiej walki o prymat Ojcostwa: „A zatem to my, dzisiaj, jesteśmy prawdziwymi starożytnymi (*the true ancients*), którym dane jest korzystać z przez wieki nagromadzonej mądrości, dopiero teraz gotowi zrobić z niej właściwy użytek..." (przypis 6, s. 171). Nowoczesność, zdaniem Pippina, charakteryzuje się więc śmiałym i radykalnym odwróceniem stosunku Ojcostwa, które ulega pełnej legalizacji kulturowej. Bloomowski agon staje się wówczas czymś więcej niż tylko „mrocznym wglądem w naturę dziedziczenia", ale obowiązującą formą uczestnictwa w tradycji (R.B. Pippin *Modernism as a Philosophical Problem*, Oxford 1991).

Bloom także jest świadomy postępującej agonizacji w stosunku adepta do tradycji – a wraz z nią rosnącej obawy o wpływ – która następuje w czasach nowożytnych[16]. *Poetic influence is a disease of self-consciousness* (AI, 29), pisze za Blake'em, świadomy tego, że w nowoczesności poczucie jednostkowego wyosobnienia bierze górę nad poczuciem partycypacji. „Angeliczne doświadczenie uczestnictwa", które zdaniem Blooma stanowi fałszywą poetycką świadomość szkoły eliotowskiej, ustępuje agresywnemu współzawodnictwu z konkretnymi osiągnięciami prekursora. O ile jednak trwa walka o „to, co wzniosłe", a więc o iskrę twórczej charyzmy, którą emanuje obecność Tego, który Poucza (nawet jeśli jest to obecność utrwalona w piśmie), o tyle agon nie ma prawa ześlizgnąć się w *désir triangulaire* Girarda, gdzie tradycja staje się tylko historią przypadkowych ludzkich namiętności. I o ile jest miejsce w agonie na reparację – a więc na „przyswojenie" wpływu, na stanie się swym własnym wpływem w ostatecznym akcie *apophrades* – o tyle nadal działa zasada „autorytetu Ojcostwa bez autorytetu ojca": agon nadal prowadzi do swego celu, jakim jest jednak zaistnienie i uczestnictwo w kontinuum tradycji. Pytanie tylko, czy w koncepcji Blooma jest dostatecznie wiele bezpieczników, które uniemożliwiałyby tę łatwą dezinterpretację agonu dziedziczenia i nie czyniłyby z pierwszego „uniku", „ugięcia" czy „uskoku" zwykłej negacji, prowadzącej raczej do odrzucenia tradycji niż złożonego wejścia w jej rytuały. Nie jest bowiem pewne, na ile teoria Blooma odporna jest na zagrożenia, które płyną tak z napięć samej tradycji judeochrześcijańskiej, jak z przypadłości epoki nowoczesnej; na ile zatem strategia silnej obrony potrafi sama bronić się przed obecnymi w niej napięciami[17].

16/ W *Anxiety of Influence* pisze: „Poetycki wpływ... jest cząstką szerszego zjawiska intelektualnego rewizjonizmu. Styl rewizji – czy to w teorii politycznej, psychologii, teologii, prawie, czy w poetyce – uległ dziś znacznej zmianie. Przodkiem rewizjonizmu jest herezja. Podczas jednak gdy herezja próbowała dokonać zmian w doktrynie, inaczej rozkładając akcent na obecne w niej elementy, współczesna rewizja posługuje się twórczą korektą... która polega na tym, że idzie za doktryną do pewnego tylko momentu, a potem robi uskok i kontynuuje ją w innym kierunku" (AI, 28–9). Nowoczesna rewizja miałaby więc charakter twórczej korekty, której zadaniem byłoby nie inne ułożenie zadanych elementów doktryny, ale – przez wprowadzenie wymiaru czasowego, wymiaru rozwoju – „ugięcie" doktryny w pewnym punkcie i poprowadzenie jej w inną strone niż zamierzał prekursor. Podstawą nowoczesnej rewizji jest więc *clinamen*.

17/ Bloom doskonale zdaje sobie sprawę z ryzyka, jakie zawiera jego doktryna pierwszej negacji wpływu: negacja ta, zamiast koniec końców prowadzić do „antytetycznego uczestnictwa w tradycji", zawsze może się usamodzielnić i zamienić w zwykłą rebelię. Stąd dwuznaczny stosunek do postaci Szatana, zwłaszcza w Miltonowskim przedstawieniu z *Raju Utraconego*. Z jednej strony Szatan, który naśladuje Boskie „Jestem, Który Jestem" w swej negującej wszelki wpływ deklaracji: *„I know no time when I was not as now"*, jest figurą początkującego podmiotu: faza „wzrastającej mocy", *the quickening power*, której treścią jest na razie tylko czysta pycha, czysta wola stania się *sicut dii*. Z drugiej strony jednak fiksacja na figurze Szatana sprawia, że początkujący podmiot-poeta przestaje być podmiotem-poetą, a „staje się tylko buntownikiem, dziecinnie odwracającym konwencjonalne kategorie moralne, jeszcze jednym męczącym przodkiem wiecznej Nowej Lewicy" (AI, 22).

Prze-czytać samego siebie

Jak interpretować autora, co sam nieustannie interpretuje siebie w myśl wymyślonych przez siebie zasad, które w ten sposób wciąż ulegają mniej lub bardziej poważnym przesunięciom?

Napięcia, jakie wytwarza tak trudna i paradoksalna koncepcja dziedziczenia, grożą w każdej chwili załamaniem się delikatnej równowagi, jaka panuje między jej komponentami. Bloomowski agon, oparty na religijnie złożonej i paradoksalnej figurze Jakuba walczącego z Bogiem, z łatwością rozpada się na dwa przeciwstawne sobie aspekty. Jeden, „gnostycki", przypomina schemat dziedziczenia opisany przez Bellaha: charyzma tradycji uwalnia się od konkretnej figury ojca tak dalece, że adept odwraca się od rywalizacji i przekonany, że charyzmatyczna iskra tkwi w nim samym od początku, rozpoczyna swe dzieło bez oglądania się na dziedzictwo przodków. Rebelia w każdej chwili zatem może się usamodzielnić, negując potrzebę uczestnictwa; iskra pierwszej *hybris*, dzięki której możliwy jest proces antytetycznego przyswojenia wpływu, w każdej chwili grozi wyrodzeniem się w gnostycką pychę *tout court*, z jej fałszywą ideą samostanowienia i absolutnej *self-reliance* (by użyć wyrazistego terminu Emersona). Z kolei drugi aspekt, „redukcyjny", przypomina schemat dziedziczenia przez „mediację pośrednią", opisany przez Girarda: element osobowy agonu bierze górę nad doznaniem Wzniosłości i zamienia go w zwykłą ludzką rywalizację. W pierwszym przypadku Jakub uwalnia się z uścisku z Aniołem, boskim przedstawicielem, dochodząc do wniosku, że to, o co walczy – błogosławieństwo – od samego początku jest już w nim, cała ta walka jest więc niepotrzebna. W drugim przypadku natomiast zapasy wciągają Jakuba do tego stopnia, że zapomina on, iż nie walczy z człowiekiem, lecz z reprezentantem Boga; że celem nie jest po prostu wygrana, lecz charyzmatyczne błogosławieństwo.

Oba „rozwiązania" paradoksalnej figury walczącego Jakuba są groźne dla jej sensu. Wydaje się jednak, że dla delikatnej równowagi, jaka nią rządzi, najgroźniejsza jest wolta gnostycka. Opcja, która wybiera potęgę uproszczenia, zarazem negując to, co stanowi o istocie kultury linearnej: szansę nauki egzystencjalnej (czyli, w przekładzie na język religijny, p o p r a w y s t w o r z e n i a, to bowiem, w myśl nieprzeblaganie pesymistycznej myśli gnostyckiej, jest poza możliwością jakiejkolwiek poprawy). A negując ją, sprowadza dziedziczenie i twórcze uczestnictwo w tradycji do samopodtrzymującej się iluzji.

Agon. Towards a Theory of Revisionism to ostatnia, a zarazem najbardziej rozczarowująca z książek Blooma poświęconych koncepcji lektury krytycznej. Nie sposób nie zauważyć tu wpływu – w iście Bloomowskim sensie, sugerującym chorobowy stan *influenzy* – gnostycyzmu, na który Bloom, po entuzjastycznej lekturze Hansa Jonasa, nawraca się całym sercem. W *Agonie* Bloom nie jest już więc ani „Żydem nienormatywnym" (zgodnie z żywionym przez siebie przeświadczeniem, że w kulturze zachodu prawdziwa tradycja opuściła puste łupiny religii i żyje wyłącznie w spuściźnie literackiej, do jakiej szeroko zalicza i Kafkę, i Scholema,

i Freuda), ani nawet „żydowskim gnostykiem" wczytującym Torę w opowieści lurianicznej Kabały, ale gnostykiem po prostu – a więc jawnie i otwarcie p r z e c i w judeochrześcijaństwu[18].

Bloomowski relaps na stronę gnozy w uderzający sposób odmienia uprzedni, znacznie bardziej dialektyczny sposób rozumienia takich podstawowych pojęć: gra czasu, wola dotarcia do źródła oraz powtórzenie. Gnostycka silna – zbyt silna – negacja czasu jako marnej imitacji wieczności i jej nieruchomego *nunc stans*, do której Bloom teraz się przyznaje, nie pozwala na uruchomienie skomplikowanego mechanizmu agonicznego dziedziczenia i na powrót wprowadza dychotomię, od jakiej Bloom chciał pierwotnie uwolnić nasz kulejący współczesny modernizm: dychotomię „łagodnej transmisji" (*benign transmission*, A, 64) i kreatywności agresywnej, nastawionej na absolutną nowość, zacierającej istnienie historycznego prekursora. To właśnie ta „gwałtowna, niecierpliwa praca negatywności", którą Bloom przypisuje gnozie (A, 60), sprawia, że prekursor – a wraz z nim cała złożoność dziedzictwa – zostaje zanegowany, zanim jeszcze może zadomowić się w swym „późnym wnuku". Tą niecierpliwą formą negacji jest Freudowskie kłamliwe *Verneinung* – w gnostyckim prze-jęciu Blooma pojęcie pozytywne – a więc *evasion* zamiast *clinamen*: unik jako ucieczka. Tym samym czas, który dotąd stanowił dwuznaczny, ale jednak w ostatecznej instancji użyteczny wehikuł „powtórzenia" (w postaci *apophrades*, „powrotu zmarłych"), w gnostyckiej fazie Blooma zostaje po prostu zaprzeczony, załatwiony przez podstępny unik. Trudno o większe odstępstwo (a może właśnie unik?) wobec źródłowej tradycji hebrajskiej, która dotąd stanowiła Bloomowskie natchnienie:

> [...] gnostyk nigdy niczego nie może się nauczyć – pisze Bloom w *Agonie* – ponieważ nauka to proces w czasie... Forma myślowa Biblii Hebrajskiej zależy od ruchu w pełni czasu, ruchu, który umożliwia naukę moralną, co jest jeszcze jedną przyczyną, dla której tak gnoza jak poezja cierpiąca na kondycję późności wydają się równie odlegle od hebrajskiego wyobrażenia rzeczywistości i od hebrajskiego sposobu reagowania na Słowo. Gnostyk i późny poeta widzą pismo w przestrzeni; nie mogą słyszeć, jak słowo jest wypowiadane w czasie.
>
> [A, 58–59]

W ten sposób – chcąc tego czy nie – Bloom zbliża się do pozycji Derridy, choć dociera do niej od strony gnozy. I Derrida bowiem, i gnostyk stanowią niejako „produkt rozpadu" delikatnej harmonii rządzącej dziedziczeniem agonicznym.

18/ Smutnym świadectwem tego przesunięcia jest wpisanie Derridy, dotąd ideologicznego „przeciwnika", w prosty lineaz „hebrajski" wiodący od Starego Testamentu do dekonstrukcji: dotąd Bloom przypisywał Derridzie raczej niezrozumienie tradycji judejskiej. Pod koniec wielce hermetycznego rodzialu *Lying Against Time: Gnosis, Poetry, Criticism* pisze, chwaląc odmienność gnostyków: „Estetyka gnostycka nie jest ani mimetyczna, jak w przypadku greckiej, od Platona do Plotyna, ani też antymimetyczna, jak w przypadku tradycji hebrajskiej, od Biblii po Jacques'a Derridę" (A, 70). To naprawdę bolesna zdrada!

Podczas bowiem gdy gnostyk zbyt łatwo oddziela autorytet Ojcostwa od jego czasowych wcieleń w konkretnych ojcach-nosicielach tradycji, a więc skupia się na samym czystym elemencie Wzniosłości – Derrida postrzega tradycję jako zupełnie Wzniosłości wyzbytą, składającą się z samych tylko tekstów. Rezultat jest jednak podobny: i gnostyk, i Derridiański dekonstrukcjonista nie żywią nostalgii za Słowem Mówionym, zakładają bowiem, że czas skazuje tekst na to, by go oglądać z zewnętrznej pozycji późnego, nie rozumiejącego wnuka (*belatedness sees a writing in space*). Czas jest tu tylko oddaleniem, zamazaniem, zwloką. Inaczej jednak niż gnostyk, Derrida porzuca również marzenie o dotarciu do samego źródła, w którym Pismo i Słowo stanowiły jeszcze jedno.

Teoria „poetyckiego rewizjonizmu" nie jest więc czysta: spośród różnych prze-czytań samego siebie, jakie Bloom zgromadził w swych licznych dziełach, można wyłonić co najmniej trzy „silne strategie" opierania się wpływowi i walki z *condition of belatedness*:

1. strategia hebrajska polega na podtrzymaniu pewnej formy nostalgii za źródłem, a więc Słowem Mówionym wcielonym w tekst (*davhar*, a więc słowem będącym żywym świadczeniem), a tym samym nadaje wartość czasowi, widząc w nim życiodajny sok tradycji. W każdej chwili tekst, nawet najpóźniejszy, może ożyć, rozbłysnąć objawieniem; zawsze dana jest Druga Szansa, a więc możliwość dotarcia do źródła nie pomimo, a właśnie dzięki pracy czasu (i nie należy owej drugiej szansy mylić z sublimacją, jak to się zresztą często zdarza samemu Bloomowi). „Późność" przezwyciężana jest więc w ramach czasowych, jako swoiste „ugięcie", *clinamen*, wobec biegu czasu: silny podmiot opiera się wpływowi, umieszczając się możliwie blisko jego źródła.

2. strategia Derridiańska porzuca pragnienie bezpośredniości i uznaje czynnik czasu jako istotny: ale inaczej niż tradycja hebrajska, jako czynnik dystansujący i alienujący (*differ and defer*) wobec źródła. W rezultacie *logos* (słowo z góry obliczone na efekt pisma, a więc nie *davhar*) zostaje wcielony w tekst, jaki późny wnuk może jedynie kontemplować z odległości nieporozumienia; tekst ten, w odróżnieniu od Słowa Instrukcji, nie jest doń w żaden sposób adresowany. Opcja Derridiańska jest więc znacznie bardziej gnostycka niż hebrajska, ponieważ pojmuje czas jako czynnik w pierwszym rzędzie destrukcyjny, a dopiero na gruncie tego różnicująco-odwlekającego niszczenia, osobliwie twórczy. Dlatego też trudno nazwać ją w ogóle strategią, ponieważ nie rozwiązuje ona ani problemu wpływu ani „późności"; w tym też sensie nie prowadzi ona do powstania silnego podmiotu.

3. strategia gnostycka neguje czas od samego początku jako marną i upadłą imitację wieczności, a więc nie ma też zrozumienia dla ewentualnych korzyści płynących z „kondycji późności". Przeciwnie, opłakuje ją jako prawdziwą *conditio*, chorobliwy stan upadku: „odpadnięcia od pełni". Dlatego też walczy z nią na sposób podstępu-uniku: odtwarza *illud tempus*, unicestwiając prekursora w rozmyślnie anomalnym i ekstrawaganckim prze-czytaniu jego dzieła. Wierzy więc w obecność źródła, ale nie chce go odkrywać za pośrednictwem i dzięki dziełu czasu. Jej sposobem na prekursorski wpływ jest zanegowanie wagi tradycji jako zawsze już

umieszczonej w czasie, medium upadłym, i poszukiwanie w sobie śladów pleromy na zasadzie czystej *self-reliance*.

W stronę gnozy

Wbrew temu, co twierdzi Bloom w *Agonie*, wydaje się, że porzucenie perspektywy pierwszej, tradycyjnie hebrajskiej, na rzecz trzeciej, wyraźnie gnostyckiej, oznacza poważną stratę. To, co Jonas nazywa „walentyniańską zasadą spekulatywności", a co Bloom tłumaczy po Emersonowsku jako „zasadę spolegania na sobie", jest w gruncie rzeczy upartą odmową pokory wobec nagromadzonej tradycji: pychą zwycięzcy, zanim jeszcze rozpocznie się agon, a więc koniec końców unieważnieniem samego agonu jako takiego. Ireneusz, cytowany przez Jonasa, narzeka na walentyniańskich gnostyków, że „każdego dnia któryś z nich wymyśla coś nowego i nikt nie jest uznany za doskonałego, jeśli nie dochodzi do takiej wprawy" (A, 68) i – wbrew Bloomowi – nie sposób nie przyznać mu racji. Czym innym jest bowiem to usilne wymyślanie nowego, jak nie łatwym unikiem wobec tradycji zamiast mocnego współzawodnictwa? I czy walentyńska zasada spekulatywności nie jest matrycą wszelkiej zbyt łatwej twórczości, której receptą jest aprioryczne lekceważenie dziedzictwa?

Ta banalna „pochwala kreatywności" osiągalnej równie banalną drogą rozmyślnej arbitralności prze-czytań, stanowi wybitnie rozczarowujący *anti-climax* teorii dziedziczenia. Na szczęście, nie jest to jedyna wersja silnej strategii podmiotowej, stworzona przez Blooma: te z *Anxiety of Influence*, *The Breaking of the Vessels* oraz z *A Map of Misreading* wytrzymują trudne napięcia między Słowem a Pismem, Czasem a źródłem, Ojcostwem a konkretnym prekursorem. Zupełne załamanie się równowagi w *Agonie* jest jednak charakterystycznym *memento* dla całej koncepcji dziedziczenia paradoksalnego i dlatego też poświęcam mu tyle uwagi.

Błędne *swerving* Blooma wobec samego siebie ma kilka wymiarów: odejście od tradycji hebrajskiej w stronę gnostyckiej pokrywa się z odejściem od romantyzmu do amerykańskiego pragmatyzmu (tylko w *Agonie* pojawia się pochlebnie cytowany Rorty), które spłaszcza jego kluczowe dotąd pojęcie woli podmiotowej[19]. Pragmatystyczna parafraza woli pozwala adeptowi na znacznie większe oszustwo niż subtelne *lying against time*, które wcześniej pozwalało mu na wzbogacające zaburze-

---

19/ Idąc wprost za Rortym, Bloom godzi się na takie ujęcie agonu, który pozwala *devise new ways of speaking that could help us get what we want*, a więc „wymyślać nowe sposoby mówienia, które pomagałyby nam osiągać to, na co mamy ochotę" (A, 42). Przedtem nigdy nie zaakceptowałby tak pragmatystycznej parafrazy, wedle której wola to nic innego, jak tylko „branie tego, co jest nam potrzebne". W tej nowej, nieromantycznej wersji wszystko naraz zaczyna wyglądać niepokojąco inaczej, choć Bloom, dokonując kolejnego radosnego prze-jęcia własnego dzieła, zdaje się tego nie dostrzegać. Radykalnie zmienia się sama definicja prze-jęcia i prze-czytania: „Przez prze-jęcie rozumiem – pisze Bloom – wpływ literacki postrzegany nie jako łagodna transmisja, lecz jako rozmyślnie przewrotne prze-czytanie, którego celem jest pozbycie się prekursora po to, by wykreować miejsce dla samego siebie" (A, 64).

nie chronologii w ramach tradycji. Teraz adept udaje, że zmaga się z prekursorem, ale w istocie n i e c h c e mieć żadnego prekursora: gnostyckie uniki i ekstrawagancka arbitralność prze-czytań są w stanie zlikwidować każdą tradycję, zanim ta jeszcze będzie mogła objawić swą groźną dla następców siłę. W *Agonie* sześć rewizyjnych zwarć zostaje zastąpionych prostszą gnostycką triadą negacji, uniku i ekstrawagancji, których celem nie jest podwójny, paradoksalny triumf i adepta, i prekursora, ale zwykła likwidacja tradycji jako źródła wpływu. Najpierw gnostyk neguje jej autorytet, uznając ją za podległą upadłemu medium czasu; następnie dokonuje uniku w stosunku do jej treści, próbując odnaleźć w sobie własną zasadę spekulacji; w końcu zaś dopuszcza się możliwie ekstrawaganckiej interpretacji prekursora, rozpuszczając jego dzieło w swej własnej, łatwej i chaotycznej twórczości.

Zmienia się także klimat emocjonalny, w jakim agon zachodzi. Uprzednio Bloom wiele mówił o miłości jako podstawowej tonacji agonicznego dziedziczenia, nadając jej rozmaite kształty i imiona: od wybrańtwa, przez przymierze, demoniczne wyparcie po pełen skruchy powrót (zwłaszcza w *A Map of Misreading*). Teraz zaś mówi tylko o mocy, tym samym zaświadczając, że przynajmniej w jednej ze swych wersji ulega formacji, z jaką od lat się ściera: ponowoczesnej formacji neo-nietzscheańskiej, czerpiącej krytyczne natchnienie z najbardziej agresywnych hermeneutyk redukcyjnych. Zamiana relacji miłosnych na relacje władzy[20] jest kolejnym ryzykiem, jakie wiąże się z koncepcją Blooma. Cała wcześniejsza fascynacja Blooma romantyzmem, która była dlań rebeliancką próbą powrotu do myśli anty-redukcyjnej, odpoczynkiem od łatwych „demaskatorskich genealogii" i asekuranckiej „trzeźwości" poststrukturalizmu, redukującej świat ludzkich doświadczeń do mgliście systemowych „walk o władzę", tu, w *Agonie*, ustępuje miejsca kolejnej, równie płaskiej wersji *power game*. Bloom nie zawsze więc okazuje się dostatecznie „silnym poetą" – i to nawet wobec samego siebie.

Między neurozą a psychozą

Czy wobec tylu trudności warto podtrzymywać wiarę w możliwość subiektywności silnej? Wydaje się przecież bytem żałośnie kruchym, albo – jakby go określił Gianni Vattimo – „bytem tylko trochę mocniejszym od fikcji". Bloom nie pozostawia nam jednak wyboru: jeśli rezygnujemy ze strategii silnej, tracąc wiarę, że u kresu perypetii może wyłonić się prawdziwie mocny podmiot, to również rozwiewa się strategia słaba, czyli z pozoru łatwiejsza droga sublimacyjna. Podmiot słaby (znów w sensie Vattimo), którego sposobem istnienia jest posłuszne naśladownictwo form oferowanych mu przez tradycję, istnieć może tylko wobec podmiotowości silnej, której zadaniem jest okresowa regeneracja dziedzictwa; bez zaburzeń chronologii, które narzuca tradycji strategia silna, „mit źródła" traciłby powoli

20/ *Power*, podobnie jak i *Macht*, jest jednym, bogato wieloznacznym słowem określającym stany, na jakie język polski ma wiele odmiennych określeń – moc, potęga, władza – i niewykluczone, że to właśnie ta językowa ekonomia decyduje o dzisiejszej popularności redukcji Nietzscheańskiej.

swój blask, czyniąc pierwotną Scenę Instrukcji coraz słabszą, coraz mniej przekonującą. Czy zresztą nie dzieje się tak dzisiaj, kiedy stara kultura linearna, w jakiej żyjemy, wyczerpuje swe zdolności regeneracyjne?

Dlatego – chcąc, nie chcąc – musimy zadawać sobie pytanie Nietzschego: czy i do czego potrzebny jest nam podmiot? Wydaje się jednak, że nie mamy wyjścia. Obecność wpływu, a wraz z nim konieczność radzenia sobie z nim, jest przecież nadal równie dotkliwa. W opinii Blooma niewiele zmieniło się od czasów gnozy aleksandryjskiej, która – jak twierdzi – „zrodziła pierwszych modernistów". Wciąż stoimy przed wyborem strategii „przyswojenia", która przebiegałaby wedle arkanów starej i trudnej sztuki – a brakiem jakiejkolwiek strategii, „niecywilizowanym" odruchem, który załatwiałby się z wpływem na zasadzie czystego resentymentu. Bloom jest więc wyjątkowo podejrzliwy wobec dzisiejszych haseł głoszących „rozpuszczenie subiektywności", widząc w nich zaledwie przykrywkę dla resentymentalnych odruchów wobec tradycji (w rodzaju *forget Shakespeare!*). Dziś, twierdzi Bloom, w erze śmierci podmiotu tym silniej ulegamy chorobliwej influenzie i jej niepokojom, nie potrafiąc jej przeciwstawić nic oprócz agresywnych deklaracji wyparcia i zapomnienia (zgodnie z modą rozpoczętą przez francuskich postmodernistów na masowe *oubliez...!*).

Postmoderna nie ma nam w tej mierze nic do zaoferowania, albo też właśnie ma nam ona do zaoferowania „nic": brak strategii, który każe nam zaakceptować jako wybór pozytywny. Parafrazując znaną tezę Freuda o tym, że podmiotowość tworzy się na przecięciu neurozy i psychozy, można powiedzieć, że tak zwane propozycje ponowoczesne należą albo do grupy neurotycznych, albo psychotycznych – ale nigdy subiektywnych. Neurotyczne polegają na negacji wpływu, na agresywnym niszczeniu zależności, którą w ten sposób tylko silniej podkreślają: nadmierny krytycyzm, redukcjonistyczne techniki Szkoły Podejrzenia, wulgarne użycie Nietzscheańskiej genealogii po to, by obrać tradycję z wszelkiej świetności, służą dekonstrukcji źródła wpływu jako czegoś, co samo jest tylko wytworem innych, obcych wpływów (Bloom w najnowszej przedmowie do kolejnego wydania *Anxiety...* doskonale pokazuje, jak działa ów resentyment wobec wielkości Szekspira, którego uważa za figurę arcy-wpływu w kulturze nowożytnej). Tymczasem propozycje psychotyczne polegają na zupełnej uległości wobec wpływu bez świadomości wpływu: czy to w wersji Derridiańskiej, w której twórczość jest prostą kontynuacją *in-fluxu*, jakim jest Pismo; czy to w wersji Rorty'ego, który definiuje „subiektywność" jako *mosaic of blind impresses*; czy w najbardziej ze wszystkich szalonej wersji Deleuze-Guattariego z *Anty-Edypa*, gdzie psychoza chwalona jest wprost jako formula „bycia bezpośredniego", wolnego od trudów „przyswajania" jakichkolwiek doświadczeń i doznań.

Tymczasem, twierdzi uparcie Bloom, podmiotowość jest kwestią woli i właśnie dlatego nie mają sensu formuły głoszące albo jej bytową powszechność (Kartezjańskie *cogito*) albo jej totalny zanik (*death of a subject*). Być może, brakuje nam dziś woli, by walczyć o podmiotowość, mocować się z jej wewnętrznymi antynomiami. I nikt nie jest tu wolny od grzechu, nawet sam Bloom. A mimo to – a może właśnie

dlatego, że sam nierzadko błądzi na krzywych szlakach własnej koncepcji – jego uparte przypominanie, że nie mamy innego wyjścia, jest tym bardziej przekonujące. Wbrew obowiązującym tendencjom, stając niemal samotnie na straży „zachodniego kanonu", który rozpada się na jego oczach, mówi: jeszcze jeden wysiłek, *citoyens* – stawajcie się podmiotami!

Roztrząsania i rozbiory

Ku topologii nowożytnej podmiotowości

Równo dziesięć lat po opublikowaniu jednej z najciekawszych niemieckojęzycznych monografii literackiego modernizmu, *Prosa der Moderne*, Peter Bürger – romanista zaliczany do grona nestorów niemieckiego literaturoznawstwa – zdecydował się na wydanie kolejnej pracy monograficznej – historii nowożytnej podmiotowości. *Znikanie podmiotu. Historia podmiotowości od Montaigne'a do Barthes'a*[1] ukazała się w ubiegłym roku i jest obok *Francuskiego surrealizmu*, *Teorii awangardy* i *Modernistycznej prozy*[2] czwartym już ważnym syntetycznym opracowaniem Bürgera z zakresu szeroko rozumianego modernizmu. Problem podmiotowości nie stał dotąd w centrum zainteresowań badawczych autora, pojawiał się raczej na marginesie rozważań poświęconych socjologii literatury, historii literatury francuskiej czy estetyki. Wydaje się, iż niemiecki badacz do problematyki *Znikania podmiotu* dotarł drogą poniekąd okrężną, próbując mianowicie określić istotę estetycznego modernizmu.

W *Modernistycznej prozie* Bürger po raz pierwszy podjął próbę naszkicowania modelu współzależności nowoczesnej sztuki od kondycji nowożytnego podmiotu. W ujęciu tym sztuka stanowi dla wyzwolonego z więzów religii podmiotu sferę, w której może on w pełni realizować swój projekt niczym nie skrępowanego działania[3]. Samoświadomość zdanego na siebie mieszczańskiego podmiotu jest świadomością jego wolności, w rzeczywistości jednak musi on uznać swą zależność

1/ P. Bürger *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Suhrkamp Verlag Frankfurt a/M 1998.

2/ *Der französische Surrealismus*, Frankfurt a/M 1971; *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a/M 1974; *Prosa der Moderne*, Unter Mitarbeit von Christa Bürger, Frankfurt a/M 1988.

3/ Zob.: P. Bürger *Prosa der Moderne*, Frankfurt am Main 1992, s. 447.

od procesów i zjawisk niezależnych od swojej świadomości[4]. Doświadczenie to jest, zdaniem autora *Modernistycznej prozy*, źródłem nowożytnej „potrzeby sztuki". Jako że historia nie jest już dla podmiotu polem możliwych „doświadczeń sensu" (*Sinnerfahrungen*), właśnie sztuka staje się miejscem wyobraźniowej samorealizacji „ja". Jednakże pragnienie osiągnięcia jedności rozrywających nowoczesny podmiot sprzeczności w pojęciu symbolicznej formy okazuje się niemożliwe do zrealizowania. „Ja", chcąc odnaleźć w sferze sztuki swą prawdę, musi zaszczepić w niej pęknięcie, rozłam między podmiotem a przedmiotem, „ja" a światem. Upragnione doświadczenie sensu przeradza się w ten sposób w przedstawienie nieobecności sensu[5]. Literacki modernizm (od romantyzmu do lat sześćdziesiątych naszego wieku) jest, zdaniem Bürgera, całościowo uchwytny w swym aspekcie dynamicznym, przede wszystkim jako ruch podmiotu, zmierzającego do autorealizacji, która wciąż na nowo okazuje się niemożliwa do osiągnięcia[6]. W sformułowanych w *Modernistycznej prozie* uwagach, dotyczących korelacji nowoczesnego „ja" i sztuki, pojawiają się już kluczowe tematy późniejszej historii nowożytnej podmiotowości; tak więc w *Znikaniu podmiotu* autor powraca zarówno do koncepcji wewnętrznego pęknięcia i pełnej sprzeczności autorealizacji podmiotu, jak i do jego wewnętrznej dynamiki, do ruchu, który określać będzie istotę nowożytnej podmiotowości.

Właściwym punktem wyjścia Bürgerowskiej historii nowożytnej podmiotowości jest nie tyle wiek XVI, co teraźniejszość zdominowana przez dyskusje i spory wokół „śmierci podmiotu". Bo choć wydawać się może, iż – jak pisze Bürger – „paradygmat podmiotu się wyczerpał", to coraz częściej mówi się obecnie o jego „powrocie" (*retour du sujet*).

Zdaniem Bürgera dyskusja nad ogłoszoną pod koniec lat sześćdziesiątych „śmiercią podmiotu" była dość płytka i wyczerpała się zaskakująco szybko, biorąc pod uwagę fakt, iż konstatacja schyłku podmiotu, jawiącego się często jako centralna kategoria modernizmu, wskazywać by mogła na pojawienie się ważnego progu epokowego. W przekonaniu Autora hasło to powinno być odczytywane w kontekście Nietzscheańskiej konstatacji śmierci Boga – bowiem widać wtedy wyraźnie, iż podobnie jak poprzez śmierć Absolutu oznaczone zostaje miejsce, które ów niegdyś zajmował, również i śmierć podmiotu pozwala odkryć ślad „ja". Ten ślad czyni podmiot dla nas wciąż obecnym – lecz jawi on się dziś nie jako monolityczny schemat naszych relacji do świata i do nas samych, lecz jako byt niezwykle kruchy, wewnętrznie sprzeczny.

Współczesna filozofia podmiotowości pokazuje tę wewnętrzną sprzeczność. I tak dla Michela Foucaulta podmiot jest jednocześnie schematem podporządko-

---

4/ Bürger wyraźnie nawiązuje w tym miejscu do tez marksistowskiej filozofii podmiotu. Zob. np.: I.S. Kon *Odkrycie „ja"*, przeł. i wstępem opatrzyła L. Siniugina, Warszawa 1987, s. 165.

5/ Zob.: P. Bürger *Prosa der Moderne*, s. 448.

6/ Zob.: tamże, s. 450.

wania się praktykom władzy i suwerennej autokreacji. Inną aporię uwidoczniła *Dialektyka oświecenia* Maksa Horkheimera i Theodora Adorno w słynnym fragmencie, zawierającym interpretację śpiewu Syren z Odysei: otóż śpiew ten wywołuje jednocześnie lęk przed „amorficzną nieidentycznością" i nieświadome jej pragnienie. Paradoksalne jest więc, że utrata „ja" w równym stopniu przeraża nowożytny podmiot, jak też zdaje się być „źródłem jego bezimiennego szczęścia".

W dyskursie Foucaulta i autorów *Dialektyki oświecenia* Bürger dostrzega ważne podobieństwo, którego nie waha się nazwać „epokowym". Jest nim „zaniepokojenie, iż podstawowa kategoria nowożytności (*die Moderne*[7]) mogła wkroczyć w stadium kryzysowe (Foucault) bądź stanowić już od zarania swych dziejów niezwykle problematyczny schemat organizacji doświadczenia (Horkheimer/Adorno). Owo zaniepokojenie staje się punktem wyjścia książki Petera Bürgera.

Jednakże w swych rozważaniach autor nie podąża tropem *Dialektyki oświecenia*, nie koncentruje się zatem na genealogii podmiotu, ani też nie dokonuje analizy dyskursu nowożytnej podmiotowości, biorąc za wzór Foucaulta. Peter Bürger, wczytując się w teksty francuskich pisarzy-filozofów – od Montaigne'a aż po Rolanda Barthes'a, poszukuje „wiedzy o nowożytnym podmiocie", wiedzy będącej możliwą odpowiedzią na zaniepokojenie, wywołane przez ogłoszoną nie tak znów dawno „śmierć podmiotu". Przy czym francuska literatura, będąca podstawą analiz, jest według Autora jakby soczewką, która skupia najważniejsze wątki nowożytnej refleksji nad podmiotowością, czyniąc ją w miarę spójną i przejrzystą.

O ile na początku swego przedsięwzięcia Bürger, jak sam przyznaje, żywił jeszcze nadzieję, iż historia podmiotowości od Montaigne'a do Barthes'a pełna jest istotnych punktów przełomowych, o tyle już w trakcie samej pracy analitycznej okazało się, iż istnieje pewien trwały schemat, łączący różnorodne koncepcje i stanowiska. Podstawą tego schematu są koncepcje podmiotu sformułowane przez Montaigne'a, Kartezjusza i Pascala, wzajemnie przeciwstawne, lecz mimo to, jak podkreśla Autor, ściśle ze sobą związane. Mają one wartość modelową, określają bowiem główne kierunki refleksji nad podmiotem we francuskiej tradycji filozoficznej. Owa „źródłowa konstelacja" (*Ausgangskonstellation*) wyznacza też, zdaniem Bürgera, pole nowożytnej podmiotowości, czyli, jak można rozumieć, przestrzeń i granice dyskursu. Granice te usiłuje przekroczyć jedynie doświadczenie podmiotu piszącego (siebie), które dochodzi do głosu po raz pierwszy w dziele J.J. Rousseau.

W tym kontekście problematyczny staje się dyskurs kobiet: czy w swych tekstach wychodzą one poza utrwalony schemat myślenia o podmiotowości, czy też pozostają w obrębie narzuconych im ram dyskursu? Do tych pytań będzie Autor powracał, zmagając się przy tym z wątłym i raczej niezbyt interesującym materiałem źródłowym. Toteż i dwa rozdziały poświęcone w całości tzw. „kobiecym

7/ Kluczowy dla rozważań Bürgera termin „die Moderne" tłumaczę – zależnie od kontekstu – jako „nowożytność" (gdy mowa jest np. o procesie kształtowania się podmiotowości, zapoczątkowanym w XVI wieku) bądź jako „modernizm" (kiedy wyraźnie chodzi o tę szeroko rozumianą formację literacką).

koncepcjom «ja»" (w XVII i XVIII wieku – czyżby więc w dwóch następnych stuleciach koncepcji tych brakowało?) wypadają blado i nieciekawie, sprawiając na dodatek wrażenie nie do końca przemyślanych i dopisanych pospiesznie, już po wstępnym zamknięciu pracy (wskazują na to uwagi samego Autora). Ów „feministyczny" wątek pojawił się w *Znikaniu podmiotu* z inspiracji Christy Bürger, autorki książki o „egzystencjalnych projektach" kobiet od Madame de Sévigné do Colette Peignot. Do tez zawartych w tej monografii Peter Bürger często się zresztą odwołuje[8].

Prehistoria nowożytnego „ja" łączy się, zdaniem autora *Znikania podmiotu*, z „radykalną refleksywnością" (Ch. Taylor) filozofii Augustyna, z poszukiwaniem Boga we wnętrzu człowieka. Podczas gdy antyczni filozofowie opisywali podmiot analizując jego zachowanie, teraz uwaga koncentruje się teraz na tym, jak podmiot doświadcza samego siebie. Jednakże owa nowożytna w zalążku autorefleksja możliwa jest jedynie dzięki pośrednictwu Boga; *Wyznania* Augustyna skierowane są do Boga, który udziela autorowi łaski, na mocy której zdolny jest on do autorefleksji, do wglądu w swoje „ja". To, jak twierdzi Bürger, moment niezwykle ważny, bowiem poprzez bezpośrednie zwrócenie się do Boga następuje teraz swoiste unieruchomienie podmiotu, umożliwiające narratywną autoprezentację „ja". Tak więc tylko zwrócenie się do „Ty", którym jest Bóg, otwiera drogę do autorefleksji, zapewniając „ja" tożsamość i trwałość (ustanawiając teleologiczne ramy egzystencji). Czasy nowożytne przynoszą nie tylko kryzys wiary, ale również i problematyzację relacji „ja" i „ty", dlatego też konstytucja nowożytnego podmiotu różni się zasadniczo od modelu Augustyna. Wspólna obu modelom jest wprawdzie interioryzacja refleksji nad podmiotem, lecz nowożytne „ja" jedynie dzięki samoświadomości, bez pośrednictwa Absolutu, uzyskuje wgląd w swą własną istotę.

Dochodzące do głosu w *Próbach* Montaigne'a nowożytne „ja" nie doświadcza laski nawrócenia, która dla podmiotu *Wyznań* Augustyna oznacza kres błądzenia i odnalezienie drogi ku Bogu – toteż i jego egzystencja pozbawiona jest trwałej struktury, metafizycznych odniesień. Nietrwałość, niestałość ludzkiej natury jest jedną z głównych konkluzji *Prób*. Podmiot niezdolny do działania podług trwałych, niezmiennych reguł, reagujący spontanicznie, zależnie od sytuacji, w której się znajduje, staje się nieprzejrzysty, trudno przewidywalny. Wydaje się wręcz, iż brakuje mu wewnętrznej spójności, iż rozpada się na niezależne od siebie fragmenty, czy też momenty. Tu pojawia się szczególnie ważne dla Bürgera pytanie: jak w tych warunkach konstytuuje się tożsamość podmiotu. Bowiem czytelnik *Prób* obcuje – pomimo stale podkreślanych przez Montaigne'a sprzeczności własnego „ja", mimo jego niestałości – z podmiotem spójnym, o wyraźnie zarysowanych konturach. Otóż ową jedność ustanawia w *Próbach* zdolność podmiotu do wydawania sądów (*jugement*), ściśle połączona z pewnością, iż „ja" zajmuje właściwe sobie miejsce, pewien stały, trwały punkt,

---

8 Zob.: Ch. Bürger *Diese Hoffnung, eines Tages nicht mehr allein zu denken. Lebensentwürfe von Frauen aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart 1996.

określający „topologię" podmiotu, niezależną od zmian zachodzących w jego *phisis* – od starzenia się, choroby, śmierci.

Kartezjusza, jak twierdzi Bürger, zbliża do Montaigne'a „ja" mocno zakotwiczone w świecie, będące przedmiotem refleksji obu filozofów. Zasadniczą różnicą jest jednak sposób, w jaki odnoszą się oni do otaczającego świata. Montaigne BADA drogą autorefleksji granice ludzkiego rozumu, zaś Kartezjusz DOCHODZI do autorefleksji myślącego „ja", szukając absolutnie pewnej podstawy ludzkiego poznania. Podmiot Kartezjański pragnie wiedzy pewnej, musi się poddać dlatego absolutnej samodyscyplinie. Całkowicie pewna wiedza, która umożliwia podmiotowi panowanie nad światem, wymaga, by podmiot panował nad sobą samym. „Ja" musi więc wyrzec się pospiesznego wydawania sądów, wszelkich uprzedzeń oraz emocjonalnego stosunku do natury, która staje się w tym momencie przedmiotem jego manipulacji. „Ja", wyzwalając się od przeszłości (źródła uprzedzeń) i przyszłości, popada w metodologiczne wątpienie, które określa właściwe miejsce podmiotu wiedzy: teraźniejszość. Bowiem absolutną pewność odnaleźć można jedynie w teraźniejszości. Tak radykalna samodyscyplina podmiotu zakłada, jak podkreśla Bürger, oddzielenie racjonalnego „ja" od własnego ciała. Na poziomie refleksji epistemologicznej założenie to realizuje się jako *cogito* – owo „ja", które wątpiąc, uświadamia sobie swą egzystencję, jest już wyłącznie „istotą myślącą".

Peter Bürger widzi u Montaigne'a i Kartezjusza dwie przeciwstawne koncepcje podmiotowości – bo oto naprzeciw siebie staje jednostkowo konkretne i abstrakcyjnie ogólne „ja". Autor *Prób* koncentruje się na zbieraniu i porządkowaniu doświadczeń konkretnego podmiotu, natomiast autor *Medytacji o pierwszej filozofii* szuka w abstrakcyjnym, uniwersalnym „ja" podstawy pewnej wiedzy. Przeciwstawienie to nie jest jednak absolutne: Montaigne, opisując własną jednostkowość, pozostaje świadom, iż każda poszczególna jednostka nosi w sobie istotę człowieka jako takiego; podobnie i Kartezjusz nie oddziela całkowicie „ja" *cogito* od osoby René Descartes'a, lecz raczej wywodzi ów podmiot z indywidualnej świadomości własnej osoby.

Refleksje te prowadzą Bürgera do wniosku ogólnego, będącego jednocześnie kluczową tezą jego książki: „nowożytny podmiot (*das Subjekt der Moderne*) ożywia napięcie między jednostkową szczególnością, niepowtarzalnością, a ogólnością" (s. 42). Jeśli wyobrazimy sobie te dwie koncepcje jako przeciwległe bieguny nowożytnego dyskursu podmiotowości, to refleksja Montaigne'a koncentruje się zatem wokół bieguna szczególności, a myśl Kartezjusza wokół ogólności. Bieguny te jawią się Autorowi jako dwie strony tego samego pojęcia podmiotu. Obydwie koncepcje łączy również to, że, zwracając się ku własnemu „ja", dokonują w nim rozłamu na instancję obserwującą i obserwowaną.

Przejście od podmiotu doświadczenia Montaigne'a do podmiotu *ratio* Kartezjusza zaznacza ważny etap w opisanym przez autorów *Dialektyki oświecenia* procesie kształtowania się rozumu instrumentalnego i sukcesywnego zdobywania przez podmiot władzy nad sobą samym. Bowiem tylko niepodzielny, poddany absolutnej

dyscyplinie wiedzy podmiot zdolny jest władać otaczającym go światem, a co za tym idzie, dokonywać wykluczeń, podziałów, klasyfikacji. Jednakże poprzez ów akt poddania się własnej władzy od Kartezjańskiego „ja" oddziela się sfera intymności (*Innerlichkeit*) i – zepchnięta na margines – przybiera formę *ennui* (nudy, wewnętrznej pustki) oraz nieskończonej, pozbawionej celu tęsknoty. Te swoiste „marginesy" zdominowanego przez *ratio* podmiotu stały się tematem filozoficznej refleksji Pascala.

Z pism Montaigne'a i Kartezjusza wylania się obraz pewnego siebie, mocno zakotwiczonego w doczesności podmiotu. Ów obraz staje się przedmiotem ostrej krytyki Pascala. Odnosząc się do naszkicowanego przez Montaigne'a modelu podmiotu wciąż wzbogacanego doświadczeniami, autor *Myśli* twierdzi, iż nasze „ja" konstytuowane jest przez jedno centralne doświadczenie – wewnętrznej pustki. Wszystko co czynimy, czynimy więc po to, by uciec przed męczącą pustką. Pozostawiony sam z sobą człowiek popada w nudę (*ennui*), a pragnąc ją zagłuszyć, szuka rozproszenia (*divertissement*). Niestałość człowieka i świata, słabość rozumu, fałszerstwa wyobraźni, tematy, które często powracają u Montaigne'a, postrzegane okiem pełnego niewzruszonej wiary w siebie sceptyka, interpretuje Pascal jako symptomy metafizycznej nędzy człowieka, doszukując się jej źródeł w grzechu pierworodnym. Idea niestałości tego, co ludzkie, staje się w ręku Pascala argumentem, którego ostrze skierowane jest przeciwko Kartezjańskiej filozofii. Nie zgadza się on z Kartezjuszem, iż drogą racjonalnego rozumowania można dojść do pierwszych zasad, człowiek pojmuje je bowiem intuicyjnie. Jako wyraźną krytykę Kartezjusza odczytuje Bürger również słynny fragment z *Myśli*: „Ja jest wstrętne. [...] Jest niesprawiedliwe w sobie w tym, że się czyni ośrodkiem wszystkiego; jest niewygodne drugim w tym, że ich chce ujarzmić: każde bowiem j a jest wrogiem i chciałoby być tyranem wszystkich innych"[9].

Atakując Kartezjańską koncepcję „ja", Pascal podważa jednocześnie teoretyczne fundamenty „agresywnej" koncepcji nowożytnego podmiotu, w której „ja" stawia się w centrum świata, którym pragnie niepodzielnie władać. Pascalowskie memento – obraz podmiotu w okowach lęku i pętach własnej wyobraźni – osłabić ma władcze aspiracje posługującego się instrumentalnym rozumem „ja". Jednakże, jak twierdzi Bürger, podjęta przez Pascala próba przeciwstawienia się nowożytnej idei zdominowanego przez racjonalność podmiotu, próba przywrócenia go wierze, kończy się niepowodzeniem. By nawrócić kształtowanego przez nowożytną filozofię podmiotu *honnête homme*, Pascal ucieka się do czysto racjonalnej argumentacji, proponując mu swój słynny zakład.

Podjętą przez Pascala krytykę pewnego siebie, samowładnego „ja" uzupełnia, zdaniem Bürgera, La Rochefoucauld. Autor *Rozważań i uwag moralnych* odkrył mianowicie, iż siłą napędową podmiotu jest jego miłość własna (*amour-propre*), która umiejętnie maskuje prawdziwe motywy jego działań. Tak więc „ja", miast być domeną rozumu, staje się domeną samozakłamania. Ta swoista dekonstrukcja

---

9/ B. Pascal *Myśli*, przekład T. Żeleńskiego (Boya), Warszawa 1989, s. 93–94.

honnête homme wytycza ścieżki jego nowoczesnej krytyce, aforyzmom Nietzschego i Adorna. W wykreślonym z pierwszego wydania *Rozważań* fragmencie otwierającym ów zbiór maksym, La Rochefoucauld pisze o „ciemności", która skrywa miłość własną przed nią samą, miłość ślepo i bezwzględnie dążącą do samorealizacji, działającą przy tym często na niekorzyść naszego „ja", „spiskując na swą zgubę"[10]. Trawiony przez miłość własną podmiot jest więc przeciwieństwem Kartezjańskiego racjonalnego „ja", rozpala go pragnienie, którego źródło ukryte jest w głębi nieświadomego.

Wydawać by się mogło, iż odkrycie depersonalizującego lęku, który prowadzi do dysocjacji „ja", miało miejsce w wieku XIX, a przypisać je należy przede wszystkim Kierkegaardowi. Bürger koryguje jednak to przeświadczenie, przypominając nam o Pascalowskim *ennui*. Wraz z pojawieniem się *ennui* Kartezjański podmiot doświadcza paraliżującego lęku, obojętności wobec świata i ludzi oraz załamania się kategorii, na mocy których podmiot ów ustanowił swe miejsce w świecie. Czyżby więc już wiek XVI i XVII prefigurowal całą nowożytną historię podmiotu?

> To krzyżowanie się myśli Montaigne'a, Kartezjusza i Pascala, ich wzajemne przyciąganie się i odpychanie, uzmysławia, iż zamiast sprowadzać nowożytną podmiotowość do jednego tylko źródła, winniśmy raczej szukać jej korzeni w konstelacji, którą tworzą koncepcje podmiotowości tych trzech filozofów, koncentrując się przy tym na przemianach, jakim w ciągu kolejnych wieków podlegała owa źródłowa konstelacja.

– pisze Bürger (s. 218). Tak pojęta przez Autora metoda jest nicią łączącą następujące po sobie w porządku chronologicznym rozdziały, poświęcone analizom koncepcji podmiotu w pismach francuskojęzycznych filozofów i pisarzy. Filozofia podmiotu Montaigne'a, Kartezjusza i Pascala jest dla Bürgera stałym punktem odniesienia, często prowokującym do dyskusji, lecz zawsze wyraźnie zaakcentowanym w kontekście interpretacji czytanych przez niemieckiego literaturoznawcę tekstów.

I tak omówienie najważniejszych osiemnastowiecznych koncepcji „ja" Bürger rozpoczyna od przedstawienia drogi, jaką podążał Wolter, rozwijając swą koncepcję podmiotu w polemice z Pascalem. Domeną Wolterowskiego „ja" jest świat zewnętrzny, to, co ogólne – nie zaś indywidualne, działanie – nie zaś kontemplacja. Inną pozycję w obrębie oświeceniowego paradygmatu zajmuje, zdaniem autora *Znikania podmiotu*, Diderot; ten nawiązuje bowiem do myśli Montaigne'a, konstytuując podmiot nie wzorem Woltera (i Kartezjusza) jako „ja" duchowe (*Geist-Ich*), lecz jako duchowo-cielesną jedność.

Bardzo interesujące są zaproponowane następnie przez Bürgera odczytania Maine de Birana, Benjamina Constanta, Flauberta i surrealistów w kontekście Pascalowskiej koncepcji „ja". Ukazują one wewnętrzne napięcia, obecne w re-

---

10/ Zob.: La Rochefoucauld *Rozważania i uwagi moralne*, przełożył L. Staff, opracował M. Kozielski, Kraków 1992, s. 106.

fleksji tych autorów. W zapiskach de Birana odnaleźć możemy wciąż powracający temat *ennui*, lęku przed pustką, autoalienacją, izolacją – choć jednocześnie opiera się on fatalnej, destruktywnej mocy Pascalowskiego rozproszenia (*divertissement*), przeciwstawiając mu integrującą siłę modlitwy. Temat ten pojawia się u Constanta i Flauberta pod postacią melancholii, w której Bürger dopatruje się źródeł estetycznego modernizmu. Melancholia wydaje się tu stanem nieodłącznie towarzyszącym autorefleksji. U Benjamina Constanta odnaleźć można trop myślowy, wskazujący na to, że przyczyną powracającego wciąż, paraliżującego podmiot *ennui*, jest fakt, iż „ja" nie jest w stanie wyjść poza siebie. Brak substancjonalnej relacji z otaczającym światem, skoncentrowanie na sobie samym jest nie tylko źródłem cierpień opisywanych przez Constanta w jego zapiskach i listach, lecz – co podkreśla Bürger – chorobą trawiącą „mieszczański podmiot" (*das bürgerliche Subjekt*).

Ten rodzaj wewnętrznej pustki, który Flaubert nazwie *ennui moderne*, powstaje, tak Bürger uważa, w społeczeństwie pozbawionym wspólnej tożsamości, gdzie jedynym elementem integrującym poszczególne jednostki są splecione ze sobą ich potrzeby oraz środki, służące ich zaspokojeniu. Charakterystyczną cechą „nowoczesnego" *ennui* jest również nie kończąca się autorefleksja, prowadząca do swoistego odrealnienia podmiotu (fenomen ten stanie się później głównym tematem twórczości Gottfrieda Benna). Lecz u Flauberta odnajduje Bürger także drogę wiodącą do pozytywnego przewartościowania *ennui* w duchu „ujęcia estetycznego". Otóż to, co dotknięte melancholią „ja" przeżywa jako pustkę i brak sensu, który towarzyszy każdemu podjętemu przezeń działaniu, może zostać przewartościowane, jeśli tylko podmiotowi uda się zanegować samego siebie. Wyrzekając się celu, afirmując własną pustkę, podmiot widzi świat w odmiennym świetle: „nie jako porządek, z którego jest wykluczony, lecz jako układ form, barw i kształtów, który należy poddać interpretacji" (s. 143). Jest to świat, w którym to, co zmysłowe, i to, co duchowe, nawzajem się przenika.

Doświadczenie *ennui* surrealistów prowokuje do radykalnej krytyki mieszczańskiego modelu samorealizacji jednostki. Jeszcze bowiem dla Constanta, Flauberta i Baudelaire'a antidotum na nękającą „ja" wewnętrzną pustkę była praca. Surrealiści natomiast negują narzucony jednostce przez mieszczańskie społeczeństwo porządek, z kultem pracy na czele. André Breton przekonywał, iż fundamentalnym gestem „ja" jest odmowa, negacja, która nadaje właściwy kształt podmiotowi i otaczającemu go światu. Toteż i bezkompromisowa negacja staje się tu głównym motorem działań jednostki oraz grupy, do której należy, grupy awangardowych artystów, skupionych wokół samego Bretona. Gest negacji był, jak przypomina Bürger, przyczyną permanentnych spięć i konfliktów w obrębie grupy: jej członek musiał pilnie wsłuchiwać się w krążące o nim pozytywne i negatywne opinie. Lecz właśnie te liczne, zazwyczaj nieprzewidywalne pochwały i groźby napełniały jego „ja" treścią. W ten sposób grupa pozwalała jednostce przezwyciężyć wywołany przez doświadczenie *ennui* paraliż i odzyskać poczucie, iż własne „ja" jest czymś realnym i istotnym.

W świetle Bürgerowskich interpretacji doświadczenie *ennui* wraz z jego rozlicznymi formami i manifestacjami (najważniejsze z nich to izolacja i odrealnienie „ja", fragmentaryzacja czasu, podważenie wiary w schematy pojęciowe) wydaje się konstytutywne dla kultury modernizmu, w najszerszym tego słowa znaczeniu. Nuda, wewnętrzna pustka, lęk – owo usposobienie jaźni opisane po raz pierwszy przez Pascala, jawi się tedy jako stygmat, którym naznaczone jest każde dzieło, każda artystyczna wypowiedź modernizmu.

W Pascalowskiej analizie fenomenu *ennui* podmiot zanika w pustce, będącej efektem nie kończącego się procesu autorefleksji, która, wciąż oddalając teraźniejszość, pozbawia „ja" egzystencjalnego zakotwiczenia. Lecz, jak wskazuje Bürger, do znikania podmiotu wiedzie również i inna droga, którą wytyczył już Wolter w swej polemice z Pascalem: nieidentyczność podmiotu, jego zwrócone ku przyszłości bycie-poza-sobą nie jest jednakowoż w tym ujęciu fundamentalną skazą „ja", lecz właściwym sposobem jego bycia-w-świecie. Wolter rezygnuje z badania przepastnej głębi autorefleksywnego „ja", starając się uchwycić podmiot w swym skierowanym na zewnątrz działaniu. Owa próba eksterioryzacji „ja" prowadzi również do jego dysocjacji, do zanikania podmiotu we własnym działaniu, w umiejscowionym w przyszłości projekcie samego siebie. Do tej koncepcji w różny sposób będą nawiązywać, jak twierdzi Bürger, XX-wieczni autorzy: Valéry, Sartre i Foucault.

Niezwykle ważnym wątkiem pracy Bürgera są rozważania nad istotą „ja" realizującego się w akcie pisania, nad jego „autobiograficzną świadomością". Pisząc, podmiot znajduje się niejako poza sobą, jego świadomość jest rozszczepiona między „ja" opisującym i „ja" opisywanym. Pisanie autobiografii zakłada, zdaniem Bürgera, ruch autora ku sobie samemu w przeszłości i jednoczesne oddalanie się od siebie samego, bowiem jego *Selbst*, poddane refleksji, przybiera postać Innego. Piszący staje się „czystym oglądem", oddającym treść tego, co postrzega, zaś proces pisania – jego właściwą formą życia. Bürger uważa Rousseau za pierwszego bodaj autora, wybierającego pisanie, w toku którego „ja" konstytuuje się jako świadome siebie indywiduum, jako sposób ucieczki przed Pascalowskim *ennui*. Owo dążenie do niewzruszonej świadomości „ja", przeciwstawiającej się lękowi i pustce, w efekcie może prowadzić do jego skostnienia, do bezruchu. Lecz istnieje też przeciwna droga ucieczki – ruch ku dysocjacji, zanikaniu podmiotu w akcie pisania.

Autobiografia może zatem być również narzędziem destrukcji „ja". Widać to najwyraźniej u Sartre'a; tutaj podmiot nigdy nie jest we właściwym sobie miejscu, nie jest identyczny z sobą samym – zadomowiony w idealnym miejscu, stworzonym przez akt pisania, obserwuje uczucia i czyny własnego „ja". Podmiot ten doznaje w procesie pisania szczęścia pewności siebie i samoświadomości (bliskiego Russowskiemu *douceur*, „słodyczy pisania"), zachowując dystans do siebie i otaczającego świata – jest bezpieczny i wolny. Kartezjańskie „ja", jak pisze Bürger, uwalnia się w ten sposób od „cienia Pascala", żyjąc w *futurum*, w miejscu realizacji projektu samego siebie. Pozostaje jednak nadal wspólny obu koncepcjom podmio-

towości niepokojący motyw ucieczki przed czymś, co pozostaje nie nazwane, nieobecne w tekstach. Pisanie wydaje się powiązane z doświadczeniem bezimiennego lęku, będącym często jego siłą napędową.

Przepaść między opisującym i opisywanym „ja" jest u Sartre'a szczególnie wyraźna, te dwie instancje łączy tylko przypadkowa jedność ciała i konwencja nazwiska. Opisywane „ja" zdaje się martwą marionetką, którą manipuluje piszący podmiot. Na horyzoncie dzieła Sartre'a pojawia się więc problem śmierci podmiotu. Problem ten, w ujęciu Maurice'a Blanchota, staje się podstawowym doświadczeniem piszącego. Dla Blanchota akt pisania, wkroczenie w żywioł słów, jest równoznaczne z rezygnacją z życia, swoistym oddzieleniem się od siebie samego. W tym oddzieleniu, w nieobecności zmaterializowanego w słowie podmiotu, „ja" piszącego uobecnia się i osiąga swą samoświadomość.

Możliwość kreacji „ja" w akcie pisania pojawia się jako ważny temat w eksperymentalnej autobiografii Rolanda Barthes'a (*Roland Barthes* z 1975 roku). Redukując własne „ja" do postaci tego, co wyobraźniowe, Barthes uzmysławia jego czysto semiotyczną, językową tożsamość *in statu nascendi*. Jednak, jak pokazuje Bürger w znakomitym rozdziale poświęconym autorowi *Śmierci podmiotu*, nie jest on w stanie oddzielić się od piszącego „ja", wyprzeć się bliskości z własną jaźnią. Bliskości, która jest bolesna. W ostatnich tekstach Barthes'a (zwłaszcza w *La chambre claire*), pod wpływem doświadczenia śmierci matki uwidacznia się dążenie do wyjścia poza egotyzm pisania, który podważając realność empirycznego, żyjącego i cierpiącego „ja", gloryfikuje to „ja", którego domeną jest *écriture*. Bowiem w tym kontekście śmierć podmiotu jest, jak podkreśla Bürger, jedynie maską jego tryumfalnego powrotu pod inną postacią. Barthes pragnie odzyskać „ja", by jednocześnie odzyskać zdolność kochania i wyrażania miłości, musi więc, paradoksalnie, powrócić do własnego „ja", by uwolnić się od egotyzmu, być zdolnym do mówienia/pisania o kimś bliskim. W *Jasnym pokoju* – najbardziej chyba osobistej książce Barthes'a – widać wysiłek zmierzający do powiązania „ja" autora z „ja" tekstu, charakterystyczny przecież dla klasycznej autobiografii.

Fakt, iż historia nowożytnej podmiotowości jawi się nam dziś nie jako otwarte pole możliwości, lecz raczej pole ograniczone, którego bieguny określają możliwe postaci „ja", dowodzi, zdaniem Bürgera, że nie myślimy już w kategoriach radykalnego historycznego przełomu. „Śmierć podmiotu", interpretowana często jako symptom przełomu epokowego, okazuje się jednym ze stanowisk w obrębie zakreślonych przez Bürgera granic pola podmiotowości. Zarówno akt „samoustanowienia się" podmiotu, jak i fenomen jego zanikania, a w konsekwencji nawet i śmierci, wydają się w świetle rozważań niemieckiego literaturoznawcy jedynie skorelowanymi z sobą momentami dynamicznej całości, jaką jest podmiot. Pozostaje ona w ciągłym ruchu, powodowanym przez refleksję, której przedmiotem jest sam podmiot.

Mocną stroną książki Petera Bürgera jest bezsprzecznie jej aspekt komparatystyczny: ciekawa kontekstualizacja analizowanych tekstów, ukazanie zaska-

kujących często analogii i znaczących różnic między poszczególnymi koncepcjami podmiotowości. Wątpliwości pojawiają się jednak, gdy spojrzymy krytycznie na pracę niemieckiego badacza w całościowym aspekcie, zwłaszcza na jej kompozycję i wewnętrzne proporcje. Jeśli za fundament Bürgerowskiej historii podmiotu uznamy rzeczywiście ową „źródłową konstelację", stwarzającą – jak chce tego Autor – pole nowożytnej podmiotowości, konstelację obejmującą koncepcje podmiotu Montaigne'a, Kartezjusza i Pascala, to konstrukcja tego fundamentu jest stanowczo zbyt wątła. Rozdział poświęcony „odkryciu" nowożytnego podmiotu, będący właściwym punktem wyjścia dyskursu i proponujący pewien model podmiotowości, który stanie się punktem odniesienia kolejnych analiz, wypada nader skromnie. Pascalowskiej koncepcji „ja" tudzież jego refleksji nad istotą *ennui* poświęca Bürger ledwie cztery strony pracy. Trudno się więc dziwić, że antropologia Pascala przedstawiona zostaje pobieżnie, że brakuje też miejsca na omówienie genezy i późniejszej historii pojęcia *ennui* (było ono pierwotnie odpowiednikiem *acedii*!), które będzie przecież w książce stale powracało.

Konsekwencją niemal eseistycznej konwencji wspomnianego rozdziału jest dotkliwie odczuwalny brak odniesień do istniejących już opracowań problemu „odkrycia" nowożytnego „ja". A wystarczy sięgnąć choćby do pracy Igora S. Kona (*Odkrycie „ja"* z 1978 roku), by stwierdzić, że Bürger, literaturoznawca o wyraźnie marksistowskiej orientacji, powtarza wiele tez i wniosków rosyjskiego socjologa i filozofa.

Swą modelową koncepcję „źródłowej konstelacji" nowożytnego podmiotu przedstawia Bürger sugerując, iż jest to koncepcja oryginalna i odkrywcza. Tymczasem istnieje obszerna literatura dotycząca początków nowożytnej filozofii podmiotu, analizująca kształtowanie się najważniejszych paradygmatów podmiotowości, opisująca ich genealogie i wzajemne zależności. Tak też w kontekście Bürgerowskiej prezentacji przeciwstawnych sobie modeli „ja" w pismach Montaigne'a i Kartezjusza warto przypomnieć, iż równie przekonywającą, za to nieco bardziej zniuansowaną analizę tych dwóch koncepcji przedstawiła nie tak dawno Verena Olejniczak[11]. Wyróżniła ona dwa paradygmaty podmiotowości: autonomiczny (*Autonomie-paradigma*), zakorzeniony w renesansowej świadomości jednostkowości, oraz kontekstualny (*Kontextualitätsparadigma*), zakładający „nieobecność monolitycznie rozumianej indywidualności, jej przesunięcie i rozproszenie", paradygmat w swej istocie niemetafizyczny[12]. W domenie autonomii, abstrakcji i redukcji pozostaje, jak twierdzi badaczka, filozofia podmiotu Kartezjusza, zaś refleksję Montaigne'a charakteryzuje kontekstualność i świadomość heteronomii, przygodności, zmienności. Jednakże w toku analizy model ten znacznie się komplikuje; i tak na przykład okazuje się, iż heteronomiczny paradygmat, w który wpisuje się Montaigne, zawiera moment paradoksalnej homologii, bo-

11/ V. Olejniczak *Heterologie. Konturen frühneuzeitlichen Selbstseins jenseits von Autonomie und Heteronomie*, „Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik" 1996 nr 101, s. 6–36.

12/ Tamże, s. 7.

wiem „w swym wciąż na nowo artykułowanym zdziwieniu sobą samym piszący podmiot realizuje w praktyce powrót do tego, co własne"[13]. Ujęta w ten sposób dialektyka autonomii i heteronomii podmiotu mogłaby wyznaczyć dodatkowe współrzędne na wytyczonym przez Bürgera polu nowożytnej podmiotowości i uczynić tym samym opis zachodzących tam zmian bardziej precyzyjnym.

Bez wątpienia jednak książka Bürgera jest realizacją bardzo ambitnego przedsięwzięcia. O tym, jak potrzebna jest dziś historia (czy też raczej historie) podmiotowości, świadczy właśnie niedosyt, jaki pozostawia lektura jego pracy; chciałoby się prosić o więcej: tekstów, kontekstów, odniesień, niuansów. Raz po raz czytelnik dotkliwie odczuwa wąskie, bo ograniczone do tekstów francuskojęzycznych, zogniskowanie obiektywu badawczego autora – zwłaszcza wtedy, gdy musząc odnieść się do niemieckiej „linii" refleksji nad podmiotem, do Hegla, Nietzschego, Heideggera, czyni to niezwykle pobieżnie i skrótowo. Mimo oczywistych trudności i różnorakich ograniczeń, Peter Bürger ofiarował literaturoznawcom pracę niezwykle wartościową, zaproponował spójny model topologii nowożytnego podmiotu, pozwalający lepiej zrozumieć wewnętrzną logikę kolejnych przemian „ja" w literaturze na przestrzeni kilku stuleci.

Piotr BUKOWSKI

13/ Zob.: tamże, s. 35–36.

Psychoanaliza i literackość

(O *Formach pamięci* Marka Zaleskiego i *Czarnych sezonach* Michała Głowińskiego[1])

I to życie, co po śmierci nie wie, gdzie żyje
Jeno szuka siebie po własnym pogrzebie.

BOLESŁAW LEŚMIAN
W przeddzień swego zmartwychwstania

Książka Marka Zaleskiego, *Formy pamięci*, liczy sobie trzy lata. Błyskotliwe analizy, których już się przez ten czas doczekała, stawiają spóźnionego komentatora w kłopotliwym położeniu: o czym pisać, jeśli tyle dobrego dotąd napisano? Gdyby, zdaniem niżej podpisanego marudera, należało – przeciwnie – pisać, że źle i nie tak, sytuacja byłaby dużo prostsza. Ale jeśli maruder zamierza twierdzić, że Zaleski napisał znakomitą książkę, no to po co pan piszesz ten tekst?!

Otóż piszę, bo to jednak na swój sposób komfortowa sytuacja, gdy przedmiot jest już omówiony, a od wydania upłynęło trochę czasu. Słowem – bez podejmowania próby ogarnięcia całości – chcę w studium Zaleskiego zwrócić uwagę na dwie sprawy: po pierwsze – na interesujący los freudowsko-lacanowskiej psychoanalizy, a dokładnie: na jej znaczący brak u Zaleskiego; po drugie – bardziej szczegółowo chcę zająć się rozdziałem analizującym wspomnienia z Zagłady. Niniejszy tekst utracił charakter recenzji, choć przyznaję, iż początkowo recenzją miał być. Sądzę, że w zetknięciu z tematem Holocaustu zadziałało tu kryterium stosowności: opisy Zagłady nie poddają się oceniającym kryteriom, nie stają wobec siebie w rywalizacyjnej pozycji.

---

[1] M. Zaleski *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996. Cytaty lokalizuję, umieszczając numer strony w nawiasie. M Głowiński *Czarne sezony*, Warszawa 1998. Cytaty lokalizuję jak wyżej.

W *Formach pamięci* odnaleźć można silną obawę autora przed ześliźnięciem się w psychoanalizę i opór przed jej uwodzicielskim ku sobie kuszeniem, obawę, by tekst nie wychylił się zanadto w stronę tego dyskursu. W napięciu tym chciałbym widzieć, tak niestety rzadką w dzisiejszym polskim literaturoznawstwie, troskę o własny dyskurs, która w głębszym sensie nie jest niczym innym, jak troską o siebie. Zaleski dobrze wie, że jeżeli mówi nami zewnętrze, to owego zewnętrza nie należy utożsamiać z biblioteką, ale z językiem rozumianym jako system, na który składa się gramatyka i słownik. Chodzi o to, że poststrukturalistyczna praktyka jest gramatologiczna, a nie intertekstualna. W zalewie prac, których zasadą działania jest takie właśnie utożsamienie poststrukturalizmu z intertekstualnością, propozycja zawarta w *Formach pamięci* brzmi jak odrębny głos kogoś, kto poststrukturalizm przemyślał znacznie głębiej, niż się to spotyka na co dzień.

Teksty „piszące" Holocaust, pióra Henryka Grynberga analizuje Zaleski w rozdziale *Różnica*, przywołując też szereg innych dokumentów o tej tematyce. Zbiór tekstów zmagających się ze zdarzeniami tych przerażających lat wzbogacił się parę miesięcy temu o wstrząsające, choć jednocześnie z teoretycznoliterackiego punktu widzenia kontrowersyjne, paraliterarium Michała Głowińskiego: *Czarne sezony*. Sądzę, że warto popatrzeć łącznie na teoretyczne i analityczne tezy Zaleskiego – z jednej strony i na zespół wypowiedzianych założeń leżących u spodu wyznań Głowińskiego – z drugiej strony. Problem ten interesuje mnie od strony zmagań z niewyrażalnym, natomiast kwestie faktografii, napięcie między j a k b y ł o, a j a k t o p a m i ę t a m będą poruszone na marginesie rozważań.

Napisałem, że dobrze się stało, iż Zaleskiego nie znęcił psychoanalityczny dyskurs. Czy nie jest to dziwaczny komplement? Może w ogóle nie przyszło mu to do głowy? W takiej sytuacji byłby to komplement nie zasłużony. Wątpię jednak, by tak było. Jego książka przypomina martwą naturę z portretem Freuda w tle. Na pierwszym planie różności, na drugim, w celowym oddaleniu, ograniczone ramą, figury jednolitego dyskursu, które pozostawiono w odległości w obawie przed ich redukującą siłą.

Zacznijmy od zasadniczej strategii analizowanej przez Zaleskiego: strategii powrotu w przeszłość, lecz, co ważne, powrotu w przeszłość własną: powrotu w czas dzieciństwa, młodości piszącego. Autor *Form pamięci* w owym powrocie dostrzega wysiłek zmierzający ku świadomemu ocalaniu świata, którego już nie ma. Praca pamięci służy przywołaniu nie istniejącego i nie ma znaczenia fakt, że jest skazana na fragmentaryczność:

> Rama modalna, mówiąca „to było", sprawia, że to, co przedstawione, jest jedynie metonimią, figurą odsyłającą do większej całości, która dopiero wyposaża przedstawienie w jego prawdziwy sens.
>
> [s. 68]

Przywołana przeszłość zbudowana jest z okruchów zdeponowanych w pamięci, usensownia się wszakże apelując do historycznej wiedzy czytelnika. Rzeczywiście,

na poziomie odbioru działa mechanizm zmuszający do wpisania partykularnego i osobistego w system wyjaśniający, oferowany przez to, co powszechne. Nie mam jednak pewności, czy równie bez zastrzeżeń można za jego pomocą opisać skomplikowany proces przywoływania i zapisywania wspomnień. Zaleski pisze o fenomenie „widzącej pamięci", a obrazy podsuwane przez pamięć analizuje, zaciągając terminologiczną pożyczkę u teoretyków fotografii (Sontag, Barthes, Benjamin) i celowo ustanawiając analogię między tymi obrazami a fotografią. Jeśli się tej analogii trzymać, to – podobnie jak w przypadku fotografii – owe obrazy nie potrzebują zewnętrznego systemu objaśniającego, nie chodzi bowiem w wysiłku ich przywoływania o przeszłość, lecz o teraźniejszość wspominającego. W tym zakresie są odrębnymi całostkami zamkniętymi na wszelki kontekst, ponieważ one takiego kontekstu nie potrzebują. Nie potrzebują, bo – powtórzmy: wyłącznie w płaszczyźnie przypominania/ zapisywania – nie służą wiedzy, lecz zaspokojeniu pożądania pełni, tęsknoty do całości, które się rozpadły. Mgliste wspomnienie rozkoszy płynącej z doświadczenia bycia całością w całości, pełnią w pełni, rządzi procesem przypominania[2]. Impulsem do rozpoczęcia tego procesu jest chęć, by przywrócić zerwaną jedność, by rozkawałkowany świat poskładać, niczym z klocków, w całość zamkniętą, w całość bez zewnętrza. Nieświadomość podsuwa zapamiętane obrazy skojarzone z odczuciem rozkoszy (poczucie pełni jest źródłem rozkoszy), aby jednak powstał obraz zamknięty i całkowity, czyli taki, który w pozorny sposób zaspokaja pożądanie, konieczna jest praca wyobraźni. Zaleski zwraca uwagę na jej istotną rolę w procesie przywoływania przeszłości. W tym fragmencie jego dyskurs rządzi się heglowską triadą: dialektyką zapamiętanego i zapomnianego, a synteza dokonuje się poprzez wysiłek wyobraźni. Autor nie dodaje jednak, że owa dialektyka jest funkcją nieświadomości:

> Wyobraźnia pozostaje w horyzoncie oczekiwań, których granice zakreśla uczucie znudzenia i szok nowości. W powtórzeniu – za pomocą „widzącej pamięci" – podobieństwo, ustanowione poprzez różnicę, pozwala wykorzystać kapryśną logikę przedstawienia fantazmatycznego i wyzwala „trwożną ciekawość" wyobraźni. Nieostra granica między rzeczywistym i dokonanym a jego wariantem sprzyja zatarciu różnicy między przedstawieniem a fantasmagorią. [s. 66]

2/ Zaleski, cytując Starobinskiego, włącza perspektywę rozkoszy w swój dyskurs. Co prawda, nie mówi wprost o psychoanalitycznych inspiracjach, ale skądinąd wiadomo o Freudowskiej proweniencji znacznej części francuskiej filozofii naszego stulecia. Komentując Starobinskiego, Zaleski stwierdza: „Najbardziej istotną sprawą [...] staje się spostrzeżenie, iż tęskni się nie tyle za miejscem utraconym, ile za sobą dawnym w tym miejscu. Nostalgik [...] nie tęskni za miejscem swej młodości, ale za swoją młodością, za swoim dzieciństwem. Jego pragnienie kieruje się nie ku przedmiotowi, który chce odzyskać, ale ku czasowi niemożliwemu do odzyskania" (s. 17). A dalej – z bezpośrednim odwołaniem do Freuda – autor konstatuje, że „im bardziej jest odległe w czasie zdarzenie, które wspominamy, tym większej przyjemności doznajemy rozpamiętując je. Nawet to, co bolesne, nie wraca jako bolesne. Nostalgia żywi się pamięcią, z której usunięto ból" (s. 27).

Przedstawienie i fantasmagoria spotykają się w obrębie jednego obrazu, dzieli je jednak – na co wyraźnie zwraca uwagę Zaleski – zasadnicza ontologiczna różnica. Gdy mowa o ocalaniu przeszłości, o sytuacji, gdy ona sama jest stawką w grze pamięci z zapomnianym, różnica owa jest kwestią zasadniczą, wtedy bowiem punktem dojścia dla jednostkowego t a k p a m i ę t a m jest ponadjednostkowe t a k b y ł o. T a k p a m i ę t a m autocenzuralnie poddaje się weryfikującym zabiegom. Procedury weryfikacji, czyli cała praca świadomości, zmuszają – w zakresie omawianego zjawiska literackiego – do zakwestionowania interpretacyjnej przydatności koherentnego psychoanalitycznego modelu, za pomocą którego nazbyt łatwo byłoby wyjaśnić rozmaite i czasem dość od siebie odległe literackie konkretyzacje. Przedstawiona powyżej próbka ujęcia tej problematyki w języku psychoanalizy pokazała, jak sądzę, jego redukującą siłę. Rezygnacja Zaleskiego z owego dyskursu odbywa się – jak rozumiem – w imię przekonania o ważności historycznych uwikłań wspominającego/ piszącego, ale także każdego, kto wspomina i nie wchodzi w literaturę, i w tym sensie studium Zaleskiego wykracza poza horyzont historii literatury. Owa historyczność to znacznie więcej aniżeli komponenty metonimicznych ciągów generowanych przez nieświadomość. Mimo presji nieświadomości, wbrew mechanizmom redukującym przestrzeń świadomego, to właśnie prywatna historia jest podstawowym problemem do uświadomienia i wypowiedzenia. Własne dzieje, od zarania do kresu, o tyle mają sens, o ile stanowią o naszej odrębności i jednostkowości, które kształtują się w stałym kontakcie – czasem ponad siły bolesnym – z tym, co powszechne. Historia każdego z nas, gdy próbujemy coś na jej temat powiedzieć, udostępnia się ku nam poprzez pamięć – w różnych jej formach. Chcąc je opisać, Zaleski musiał zrezygnować z psychoanalitycznych pokus. I zrezygnował.

Przeważająca część *Form pamięci* analizuje swe tytułowe zagadnienie w jego modernistycznych przejawach, tekstom tym z bliska lub z oddali patronuje Proustowskie rozumienie i doświadczenie fenomenu wspominania: Proust piszący w czterech ścianach obitych korkiem, wyizolowany z teraźniejszości, aby wyraźniej widzieć przeszłość. Ale czy modernistyczna pamięć potrafi zmierzyć się z tragicznym wybrykiem modernizmu, jakim było „ostateczne rozwiązanie kwestii żydowskiej" i jego efekt – Holocaust? Czy jest możliwe *W poszukiwaniu straconego czasu* po Holocauście[3]? Jeżeli w takim zestawieniu mamy do czynienia z całkowicie odmiennym doświadczeniem przeszłości, to i tak pozostaje coś wspólnego – pamięć i przymus powtórzenia. Kwestią tą zajmuje się Zaleski w rozdziale *Różnica*.

Użyłem wcześniej zwrotu: „pisać" Holocaust – nie przez przypadek. Gdy mowa o Holocauście, każdy z łatwością dostrzega nędzę języka, który – o czym od dawna głoszą świadkowie zdarzeń, historycy, filozofowie historii – nie daje słów do opisu, do wypowiedzenia tego, co się wówczas stało. Nie chodzi tu o niemoc w zakresie

3/ Oczywiście nie kwestionuję tu obecności literatury po Holocauście w ogóle, pytam jedynie o operacyjność modernistycznego modelu wspomnień w obrębie przejawów pamięci Zagłady.

wypowiedzenia faktu historycznego w sposób, który by uchwycił go w całej złożoności i niepowtarzalności historycznego fenomenu. W takim ujęciu nie ma różnicy między zdarzeniem takim jak Holocaust a jakimkolwiek innym – historię można tak pomyśleć, ale nie ma technicznych sposobów, aby ją taką wyrazić w pozostającym do dyspozycji dyskursie. Prościej mówiąc, nie ma takiego dyskursu. Odrębność, wyjątkowość Holocaustu na tle wszystkich innych faktów historycznych polega na czymś innym: na trudnościach w wyborze „stosownej" historycznej narracji w sytuacji, gdy pisanie wszelkiej historii nieuchronnie odbywa się w ramach jakiejś narracji.

> Historyk – stwierdza Jerzy Topolski, monografista współczesnej refleksji historiozoficznej – nie może uciec od języka, a zarazem okazuje się on niewystarczający [...], język ma jakby podwójną twarz. Z jednej strony wraz ze źródłami tworzy parę kategorii (środków, narzędzi), które w ogóle pozwalają historykowi wypowiadać się o przeszłości. Inaczej przeszłość byłaby milcząca, a więc nie istniejąca dla ludzi, nie znarratywizowana. Z drugiej jednak strony, zarówno język, jak i źródła są mediami blokującymi historykowi dostęp do przeszłości, bowiem dają mu gotowe już sieci konwencji, w które przeszłą rzeczywistość „chwyta", czyli które mu ją [...] „prefigurują". Język i źródła [...] stwarzają granice reprezentacji przeszłości. Historyk nie może poza nie wyjść. Jest niewolnikiem językowych konwencji oraz narzuconego mu przez źródła obrazu świata.[4]

W przypadku Holocaustu sytuacja przedstawia się jednak nieco inaczej. Historykowi Holocaustu bardziej doskwiera brak konwencji, w której mógłby zamieszkać, aby wypowiedzieć grozę Zagłady, niż niedobór świadectw przeszłości.

> W filozoficznych i historycznych dyskusjach o Holocauście [...] kwestionowana jest adekwatność oddania [go] w tradycyjnej narracji historycznej, w której przeplatają się ciągi kauzalne, faktograficzna relacja oraz interpretacja różnego poziomu ogólności, wszystko kontrolowane przez panującego nad całością narratora (historyka) i jego wolę.[5]

Opisywany tu problem nie jest udziałem jedynie profesjonalnych humanistów, napotykają go także organizatorzy obchodów upamiętniających Holocaust, twórcy monumentów, środowiska żydowskie i nieżydowskie – bez wyjątku. Przerażające, że często wykorzystywanym w takich razach językiem jest język ekonomii ofiar, dystrybucji planowej śmierci: dość przypomnieć niedawne uroczystości w Berlinie, które polegały na trwającym kilka dni i nocy odczytywaniu tysięcy nazwisk

---

4/ J. Topolski *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Warszawa 1996, s. 389–390. Ze współczesnych, narratywistycznych koncepcji historii i jej badania zdaje sprawę – znacznie mniej obszernie od Topolskiego – Teresa Walas w pierwszej części książki *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993. Na ten temat por. także: B. Skarga *Granice historyczności*, Warszawa 1989.

5/ Tamże, s. 395. Interesujący jest też dalszy ciąg wywodu: „Jean-François Lyotard porównał Oświęcim z trzęsieniem ziemi tak silnym, że zniszczyło ono wszelkie sejsmografy, wyłączając go spod możliwości przyjętego w nauce opisu".

pomordowanych, czy zapełnienie ścian jednej z praskich synagog nazwiskami wywiezionych do obozów zagłady czeskich Żydów. Imię własne utrwalone przez źródła nie jest wyłącznie problemem historyków Holocaustu, jest problemem całej historiografii. Jednak w opisywanych wypadkach nie dochodzi do wypowiedzenia prawdy bytu, która kryje się za imieniem własnym. Enumeracja imion i nazwisk ofiar skutkuje ich redukcją do ciągu znaczących. Chociaż więc takie sposoby utrwalania pamięci Zagłady wywierają wstrząsające wrażenie, to równocześnie zmuszają do namysłu nad nieadekwatnością języka, klęską opisu, kresem takiej historii, którą można zamknąć w opowieści. Nieprzypadkowo więc pojawiły się głosy, aby Holocaust niejako wyjąć spod jurysdykcji historii, aby traktować go jako jej swoisty wybryk, który nie posiada w dziejach swych przyczyn i nie znajdzie kontynuacji[6].

O dziwo, Marek Zaleski w rozdziale *Różnica* ulega owej tezie. Stwierdza, że wysiłek rozumu winien zmierzać do zrozumienia „grozy Holocaustu jako czegoś poza logiką i historią" (s. 186). Myśleć problem Zagłady poza logiką i historią byłoby – oczywiście – dużo łatwiej. Jeżeli jednak nie ma nic, co nie jest historyczne, jeżeli nie ma pozahistorycznego, jeżeli człowiek, rodząc się, wkracza w historię, a umierając z historii znika, to historyczność głębiej niż cokolwiek innego stanowi o jego nieprzekraczalnej kondycji, to Holocaust przydarzył się ludziom i jest kartą w dziejach ludzkości – z tego punktu widzenia taką samą, jak działalność Jezusa Chrystusa, upadek Cesarstwa Rzymskiego czy odkrycie Ameryki. Co zaś do logiki, to trudno nie zauważyć, że swą wewnętrzną logikę Holocaust posiadał. Posiadał swój *logos* („ostateczne rozwiązanie") i swą *praxis*, katów i ofiary, wyznaczalny początek i koniec, posiadał swą zasadę, reguły wykonywania, jak i odstępstwa od tych reguł pogrążone w sieci zbiegów okoliczności. Taki Holocaust jest niemal niemożliwy do zaakceptowania, rozum broni się przed takim rozpoznaniem, a język nie potrafi go wypowiedzieć, ale nie ma innego Holocaustu, choć wszyscy byśmy tego chcieli.

Konsekwencją takiego rozpoznania jest bunt rozumu, potrzeba obrony przed nacierającą potwornością, chęć, aby wyrzucić Zagładę poza obręb jednostkowej i zbiorowej świadomości. Jest to konsekwencja tyleż zrozumiała, co niebezpieczna. Ma rację Zaleski, że „tylko pamięć w całej swej nagości i całym swym okrucieństwie, obowiązek stałego rozpamiętywania tego, czym był Holocaust, dociekania jego przyczyn i następstw, jest może jedyną rękojmią, że zło nie znajdzie swej drogi powrotnej do miast Boga i miast Sprawiedliwości" (s. 185). Obowiązek pamięci jest sprawą bezsporną, natomiast stwierdzenia o Bogu i Sprawiedliwości w takim kontekście trudno bez zastrzeżeń akceptować, podobnie jak wszelkie próby postrzegania Zagłady, tak przez Żydów, jak i inne narodowości, w optyce religijnej. Oczywiście trudno się dziwić, że usiłuje się włączać Holocaust w przestrzeń mitu, ale trzeba pamiętać, że mit jest zawsze wyjściem poza historię. Próby takie, jak sądzę, mają zawsze charakter eskapistyczny. Holocaust dział się w zwykłych mia-

6/ Tamże, s. 397.

stach i zwykłych wioskach, w miejscach, które uznajemy za swoje. Sam mieszkam kilkaset metrów od placu, gdzie stała zburzona przez Niemców katowicka synagoga, i nie podejmuję się rozstrzygnąć, czy Katowice są miastem Boga, czy Szatana, ale wiem, że Zagłada dokonywała się także tu.

Pora jednak wracać do kwestii „pisania" Holocaustu. Problem ten, rozważany z metajęzykowego punktu widzenia, od którego – jak próbowałem pokazać – trudno uciec, wkracza w obszar refleksji literaturoznawczej. Marek Zaleski rozważa problem pisania Holocaustu właśnie w tym ujęciu:

> Miejsca puste, zapełniane żywą pamięcią, stają się pomnikami obecności umarłych; mogą stać się „miejscami pamięci" – także tej zbiorowej. Ale przede wszystkim zmniejszają obszar niepamięci, osłabiają ogrom nieobecności zubożającej istnienie. W tej akcji przywracania do istnienia pomocna staje się właśnie literatura. Opowieść poprzez uporządkowanie materii faktów pomaga unaocznić i uchwycić ich znaczenie: jest to szczególnie istotne w sytuacji, gdy groza i nieludzkość faktów sprawia, że ich wartość informacyjna i znaczenie wymyka się potocznej definicji rzeczywistości i tym samym rozumieniu.
>
> [s. 202]

Głosy, że literatura nie ma prawa mówić o Holocauście (wspomina o nich też Zaleski: „zakwestionowane zostało samo prawo literatury /i sztuki/ do tego, by owo «nagie» doświadczenie uczynić figurą metaforyczną, przenosić je w obcy tamtemu doświadczeniu porządek znaczeń", s. 195), tracą ostrość z powodów wcześniej opisanych, które streścić można w stwierdzeniu, że nie ma w humanistyce dyskursów niefiguratywnych i anarracyjnych. Trzeba wobec tego przyznać literaturze, na równi z historiografią, socjologią i filozofią, prawo do pisania Zagłady, bo:

> zadaniem [...] literatury jest studiowanie tego, co wymyka się opisowi, sondowanie owego morza milczenia, jakie okrywa Holocaust, a co najmniej wydobywanie tego doświadczenia z milczenia, jakim jest morze niepamięci [...], pisanie o losach ofiar Holocaustu służy stworzeniu języka, dzięki któremu stanie się możliwe współczujące przeżywanie tamtej śmierci, a więc takie, które włączy pozostałych w świat opowieści.
>
> [s. 207–208]

Holocaust przed półwieczem zaistniał obiektywnie, a dziś może być jedynie przedmiotem przedstawienia w słowach, składających się na ciągi narracyjne. Typ narracji każdorazowo jest kwestią wyboru piszącego (opowiadającego). Zatem przedstawienie Zagłady w języku literatury nie jest ontologicznie różne od jej przedstawień nieliterackich, jest jedynie innym sposobem wysłowienia. I w jednym, i w drugim przypadku rozziew pomiędzy obiektywnie zaistniałym zdarzeniem historycznym, które z w i e m y Holocaustem, a jego przedstawieniem w słowach, to problem o tak rozległych filozoficznych implikacjach, że niezmiernie daleko wykracza poza ramy niniejszego tekstu – ostatecznie mówimy o zasadniczym polu refleksji filozoficznej co najmniej ostatnich stu lat.

Rozważając literackie obrazy Holocaustu, wypada zastanowić się, co ten typ mownego przedstawienia wnosi do ogółu tekstów na ten temat i jaka płynie stąd

ewentualna korzyść. Zaleski poniekąd odpowiada na to pytanie, pisząc o „studiowaniu" przez literaturę „tego, co wymyka się opisowi". Opisowi zaś wymyka się indywidualny, ludzki wymiar Zagłady, który literatura zdolna jest przywrócić:

> Podmiotowa, zindywidualizowana perspektywa, czyniąca osobowego bohatera centrum dziejących się wydarzeń, zawsze wygrywa ze znaczeniową inercją abstrakcyjnej informacji, z wiedzą niezdolną poruszyć wyobraźnię i odwołać się do sfery uczuć, a więc wiedzą nie ulokowaną w ważnym wymiarze rzeczywistości, w którym konstytuuje się sieć międzyludzkich interakcji.
>
> [s. 202]

Rzecz jednak w tym, że literatura nie tylko lepiej niż inne dyskursy apeluje, ingeruje w rzeczywistość swego czytelnika, pozwalając mu „głębiej" – poprzez uczucia – zrozumieć grozę Holocaustu. Wręcz można sądzić, że jest to kwestia drugorzędna. Dużo istotniejsze wydaje się to, że stawką w rozgrywce literatury z historią jest miniona rzeczywistość. Literatura, poprzez penetrację jednostkowego doświadczenia, wchodzi w jakiś rodzaj intymnego kontaktu z minionym rzeczywistym. Chociaż to, co egzystencjalne, jest niemal tożsame z rzeczywistym, to rzeczywiste jednak zawsze poprzedza i warunkuje egzystencjalne. W tym sensie jednostkowe przeżycie rzeczywistego zawsze w jakiś sposób oświetla i tym samym, mówiąc językiem Heideggera, wydobywa rzeczywiste w nieskrytość[7].

Po tych ogólnych uwagach dotyczących współuczestnictwa literatury w pisaniu Holocaustu, ale też o szczególnych „predyspozycjach" literackości do konfrontacji z rzeczywistością, chcę zająć się dokładniej *Czarnymi sezonami* Michała Głowińskiego. W książce tej interesuje mnie jeden, w moim przekonaniu zasadniczy i wysoce dyskusyjny, problem: mianowicie status literackości w obrębie przedstawienia. Interesuje mnie ucieczka autora przed literackością oraz nie chciany powrót literackości i jego konsekwencje.

Gdy czyta się *Czarne sezony*, nie sposób pominąć osoby autora: Michała Głowińskiego – literaturoznawcy. Człowiek, który całe dorosłe życie poświęcił badaniu literatury, który jest jednym z największych literaturoznawczych autorytetów w Polsce – nie ufa literaturze, obawia się literackości, zdradza tęsknotę za takim językiem wypowiedzi, który byłby wolny od figuratywności, metaforyczności, tropizacji. Tęsknota ta nie ujawnia się wyłącznie w zwerbalizowanych deklaracjach, o których dalej będzie mowa. Ucieczka od literackości daje się obserwować już na poziomie stylu książki. Głowiński jest zbyt wybitnym fachowcem od literatury, aby podejrzewać go o to, że bezbarwny, chropawy, programowo nieefektowny styl wybrał przez przypadek i nieświadomie. Ale też – rozumiejąc przyczyny stojące za takim wyborem – trudno nie zauważyć w owym chwycie intertekstualnego nawiązania do słynnej antypoetyckiej frazy, której używał debiutujący Różewicz: „Mam dwadzieścia cztery lata / ocalałem / prowadzony na rzeź" (z wiersza *Ocalony*, z to-

7/ Uwagi te wypowiadam ze świadomością zaciągniętego długu. Kwestie relacji literatury i rzeczywistości wielokrotnie dyskutowałem ze Stefanem Szymutko i chcę mu w tym miejscu podziękować za te dyskusje i cenne dla mnie uwagi.

mu *Niepokój*, 1947); nie trzeba przypominać dalszego ciągu, ani, mimo zasadniczej różnicy, jednak dużej zbieżności doświadczeń obu autorów. Głowiński pisze tak, jakby nie wiedział, że antyliterackość wkroczyła w literaturę, a przecież dokonany przezeń wybór stylu nie jest z punktu widzenia poetyki niewinny, a zastosowany chwyt to najprostsza stylizacja. Natrętne, obsesyjne powracanie pewnych fraz (por. np. rozdział *To ja zabiłem Pana Jezusa* – s. 144–155, gdzie tytułowa fraza powraca kilkakrotnie) – bez względu na to, czy autor tego chce, czy nie chce – przywodzą na myśl strategię powtórzenia, starą jak literatura, a na dodatek namiętnie dziś dyskutowaną. Podkreślam, że rozumiem – może bardziej etyczne niż estetyczne – przesłanki opisywanej decyzji dotyczącej stylu, rozumiem, może realizowaną właśnie poprzez styl – próbę poszukiwania siebie dawnego, siebie dziecka, rozumiem autoterapeutyczny wymiar *Czarnych sezonów*[8], rozumiem, że Głowiński chętnie powtórzyłby za Brzozowskim, że wybór stylu jest wyborem moralnym. Ale mówię tu o cechach tekstu i losie tekstu. Mogę zgodzić się na lekturę „empatyczną", ale dlaczego mam nie pamiętać, że strukturalizm, który Głowiński tworzył i rozwijał, odnosił się z niechęcią do dociekań nad przesłankami twórczych decyzji i ich psychologią. Wkroczenie autora *Powieści młodopolskiej* na teren literatury prywatności pozwala na nowo przemyśleć tamtą wojnę z biografizmem. Na pozór proste stwierdzenie, że *Powieść młodopolską* i *Czarne sezony* napisał jeden człowiek, wprowadza, bez przesady, otchlanną problematykę. Nie chcąc upraszczać zagadnienia, pozostawiam tę kwestię w zawieszeniu.

Głos więźnie w gardle, gdy ma się odezwać po przeczytaniu tak wstrząsających, przerażających zapisów, toteż z przestrachem i rezerwą sygnalizuję pewną irytację i rozczarowanie: jak to możliwe, że literaturoznawca nie wierzy w literaturę, dlaczego próbuje przed nią uciekać w miejsce, które ostatecznie okazuje się także do literatury należeć, tyle że już nieco inaczej. Ów powrót literackości, powrót kuchennymi schodami[9] sytuuje literaturę w miejscu wstydliwym i podejrzanym. Głowiński traktuje literackość jak występek przeciw pamięci, jak wroga, a nie sojusznika, na drodze ku własnej przeszłości. Pisać wspomnienia „bez" literatury to jak grać na skrzypcach bez smyczka – *pizzicato* nie jest podstawowym brzmieniem tego instrumentu – wie o tym i wirtuoz i jego słuchacz. Jest to sytuacja wysoce schi-

---

8/ Nie snuję chyba domysłów, mówiąc o autoterapeutycznym wymiarze książki: „W porównaniu z tym, co było moim udziałem w latach wcześniejszych, ten epizod z czasów szkolnych stanowił niemal błahostkę, bo w niczym życiu nie zagrażał, był niewielką przykrością, jedną z tych, na które jest się nieustannie narażonym. Zdaję sobie z tego sprawę, a jednak nie mogę oprzeć się pokusie, by o nim nie opowiedzieć, a zatem wyrzucić z siebie – i tym samym sprawę ostatecznie zamknąć" (*Czarne sezony*, s. 144).

9/ Proszę dla przykładu popatrzeć na to sformułowanie, którego właśnie użyłem: ileż uruchamia kodów. Odsyła do powszechnego doświadczenia, uruchamia semiotykę przestrzeni, włącza kontekst historyczny (tak się już dziś nie buduje, albo raczej: znów tak się zaczyna budować), wreszcie przywołuje opowiadanie Gombrowicza – wszystko w krótkiej frazie pozornie niewinnej. Być może tzw. lektura profesjonalna jest lekturą na swój sposób szaloną, ale nie ma powodów, by uznawać ją za gorszą od lektury naiwnej.

zofreniczna: polega na tym, że ja wiem, że on wie, ale i on wie, że ja wiem i właśnie w tym rozpoznaniu rodzi się irytacja.

Głowiński wspomina czasem o kontekstowości swych zapisów i o własnych obawach przed poddaniem się naporowi literackości. W rozdziale zatytułowanym *Wyjście* w taki sposób pisze o tym słowie i jego ewentualnych konotacjach, których chce uniknąć:

> Posługuję się tym słowem tylko dlatego, że nie mam na podorędziu innego, takiego, które wydawałoby się bardziej stosowne: „ucieczka" w moim odczuciu jest jeszcze mniej odpowiednia. Oczywiście ma ono wspaniałe konotacje, przywołuje świat biblijny, nie użyłbym jednak wyrazu *exodus*, dlatego że odniesienie do tego rodzaju wydarzeń brzmiałoby zarówno uwznioślająco, jak i pretensjonalnie. A gdy mowa o świecie potwornym, jednym z najstraszniejszych, jakie kiedykolwiek ludziom zgotowano, wszelkie słowa podniosłe i uroczyste są zbyteczne, wkrada się w nie fałsz. W historiach, które złożyły się na Zagładę, nie ma analogii nawet do najokrutniejszych epizodów z Biblii.
>
> [s. 40]

W *Czarnej godzinie* natomiast broni się przed jednym z najbardziej „ludzkich" toposów, nie wyraża zgody na wzorzec głęboko egzystencjalny, sięgający do spodu rzeczowości poszczególnego ciała żyjącego ku śmierci (proszę wybaczyć długi cytat):

> Opowiadałem tę historię wielokrotnie różnym osobom, od dawna też chciałem ją utrwalić na papierze jako świadectwo tamtych czasów, wciąż mnie jednak coś odciągało od realizacji tego zamierzenia, w istocie przed nim się broniłem, tak jakby sam proces zapisywania sprawiał, że wydarzenia we mnie odżyją z całą swą grozą. Przyznaję, że i dzisiaj przystępuję do tej roboty z trudem, muszę przełamywać opory, nie chcę jednak, by ta opowieść wciąż tkwiła tylko w mojej głowie. Na to, że nie mogłem przezwyciężyć ich przez lata, wpływ miały także swoiste względy literackie, obawiałem się, że ta autentyczna relacja wbrew mojej woli podporządkuje się pewnemu wzorcowi, istnieje bowiem odwieczny topos [...], przedstawiający grę człowieka ze śmiercią. Gra, z reguły w karty bądź w kości, toczy się o stawkę najwyższą. Ja grałem wprawdzie w szachy, i to nie z samą śmiercią, ale z młodym mężczyzną, który postanowił mnie skazać na niechybną zatratę. Partia szachów rozgrywana przez dziecko ze szmalcownikiem wydać się może tandetnym pomysłem literackim, dziwacznym odnowieniem archaicznego wątku, w opowieści mojej nie ma jednak ani grama fikcji, nie ma fabularnych konceptów, a jeśli pojawia się w niej „literatura", to wtórnie, przez przypadek, wbrew moim intencjom.
>
> [s. 60]

Czy inwazja literackości, której tak Głowiński się obawia, rzeczywiście trywializuje sytuację? Może jest na odwrót. Może rzeczywiste jest nieredukowalnym komponentem owego toposu. Powtórzenie tego samego odsyła nie do tożsamości, lecz do różnicy, która w tym przypadku immanentnie przynależy odrębnej jednostkowej historii każdego człowieka. Głowińskiego, jak sądzę, porażało w jego własnej historii nie to, że się metaforyzuje w toposie, lecz to, że jego los udosłownił

metaforę. Egzystencjalna metafora stała się rzeczywistym egzystencji, metaforą przeżytą, doświadczoną, Nie ma powodu, by literaturę traktować niepoważnie, jeśli można jej doświadczyć, jeśli się jej doświadcza.

Opowieść Głowińskiego w paradoksalny sposób staje się przypowieścią o losach wszystkich tych, których Holocaust zmiażdżył, i tych, którym udało się przetrwać, bo ta gra – choć trudno to wypowiedzieć i przerażająco to brzmi – miała swe reguły i swój łut szczęścia. Indywidualna historia, która przydarzyła się Michałowi Głowińskiemu, jest – jak sam powiada – „świadectwem tamtych czasów". Dzięki swej literackości jednak, pozostając jednostkowym doświadczeniem, rzeczywistym i konkretnym, osiąga status powszechnej ważności. Staje się nie tylko metaforą losów żydowskiego dziecka wrzuconego w świat koszmarny – w tym sensie jest zasadniczą metaforą całej książki, ale także zdolna jest uchwycić istotny składnik każdej jednostkowej historii, każdego człowieka narodowości żydowskiej, który w tamtym czasie skazany był na śmierć i jednocześnie na próbę ucieczki (można tamten świat pomyśleć jako celę śmierci z zakamarkami, których starczyło do ukrycia nielicznych). W ten sposób, wychodząc od rzeczywistego doświadczenia, godząc się na literacką grę z rzeczywistością, znów wracamy do rzeczywistego, mamy szansę, na pewnym poziomie powszechności, zbliżyć się do tego, co rzeczywiste w każdej ludzkiej, konkretnej historii z tamtych lat.

Przypowieść, dzięki swej maksymalnej lapidarności, pozostając na pewnym poziomie ogólności, a jednocześnie zbliżając się do partykularnego, oddaje cząstkę sprawiedliwości ofiarom Holocaustu – tym znanym i tym bezimiennym, ale jakby każdej z osobna. Potrafi wyrazić część indywidualnego losu, a jako metafora nie jest obojętna na różnicę wydzielającą konkretną historię. Oddaje sprawiedliwość, ponieważ potrafi się zatrzymać nad każdym indywidualnym doświadczeniem, które domaga się osobnej pamięci. W momentalnym przebłysku prawdy jednostkowego doświadczenia zdolna jest wypowiedzieć w transgresywnym ruchu ku pozaslownemu to, co w nim było rzeczywiste, i w tym sensie literackość – na co już wcześniej zwracałem uwagę – jest poznawczo i etycznie skuteczniejsza od wszystkich innych sposobów pisania Holocaustu. Zagłada, być może jak żadne inne doświadczenie w dziejach, domaga się generalizacji, a równocześnie generalizacji się wymyka. Wydaje się, że tylko literatura, w przeciwieństwie do pozostałych dyskursów humanistyki, świadoma swej literackości, potrafiąca uczynić z niej narzędzie do poszukiwania prawdy, posiada możliwości, aby generalizować, zachowując jednocześnie nieusuwalną ważność partykularnego ludzkiego wymiaru tamtego doświadczenia. W tym sensie jest najbardziej rzetelnym sposobem pisania Holocaustu.

Filip MAZURKIEWICZ

Ujarzmianie Foucaulta

Popularność Michela Foucaulta wśród polskich czytelników nie ulega wątpliwości. Przekłady jego kolejnych książek spotykają się z niesłabnącym zainteresowaniem. Foucault jest nie tylko czytany, ale i komentowany. Zupełnie wyjątkowa, i to nie tylko ze względu na pionierski charakter, była książka Tadeusza Komendanta. Publikacja, która powstała w poznańskim Instytucie Filozofii, jest następną poświęconą w całości pismom francuskiego filozofa. Zbiera rozprawy nie tylko polskich, ale i amerykańskich badaczy Foucaultowskiej myśli; amerykańskich, bo – jak pisze we wstępie Marek Kwiek, redaktor tomu – „stosunkowo dużo pisze się i dyskutuje o Foucaulcie we Francji; jednak dzisiejszy oddźwięk amerykański jest nieporównywalnie większy i różnice te dotyczą nie tylko jego, ale i Jacques'a Derridy, Jean-François Lyotarda czy Jean Baudrillarda. Tam czyta się ich z wypiekami na twarzy"[1]. Z pewnością każdy wielbiciel Foucaulta biorąc do ręki tę książkę odczuje dreszcz oczekiwania. A co do wypieków... Cóż, intensywność koloru moich policzków zmieniała się w trakcie lektury, ale nie zawsze powodem tych zmian byl entuzjazm.

> Nie pytajcie mnie, kim jestem, ani nie mówcie mi, abym pozostał taki sam: jest to moralność stanu cywilnego; rządzi ona naszymi dokumentami. Niechże zostawi nam swobodę, kiedy mamy pisać.[2]

Dlaczego nie? Czy dlatego, że autor przestał być już ważny, a liczy się tylko pisanie? A może to lęk przed postawieniem się w sytuacji bez wyjścia; w sytuacji, w której pytający zdobywa coraz większą władzę. Kolejne pytania budzą w nim chęć, by stawiać następne, coraz więcej i więcej, aż do całkowitego spętania ofiary. „Pytanie

---

1/ *„Nie pytajcie mnie, kim jestem...". Michel Foucault dzisiaj*, pod red. M. Kwieka, Poznań 1998, s. 10.

2/ M. Foucault *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 43.

– pisze Canetti – które w efekcie zmierza do rozkładu, zaczyna się od dotknięcia. Dotyka coraz więcej, w różnych miejscach. Tam, gdzie napotyka niewielki opór, wnika w głąb"[3]. Wyraźne określenie tożsamości odbiera jakąkolwiek możliwość przemiany. Foucault odwraca niechętną twarz od pytających, próbuje umknąć przed tymi, którzy chcą go sklasyfikować, zamknąć, zblokować...; ale w ten sposób wyraża przecież pragnienie władzy absolutnej. Jednoznaczna odpowiedź byłaby zgodą na poddanie się, na ustawienie w szeregu, byłaby równoznaczna z przyjęciem jednej z form obecności. Pożądając wolności totalnej nie chce podjąć gry o władzę, sytuuje się poza jej zasięgiem. Odrzucenie pytania jest zapowiedzią kreowanego przez Foucaulta modelu zmienności, w którym każda następna książka anuluje poprzednią. „Nie pytajcie mnie, kim jestem" to zatem metatekstowa autoprezentacja. Zaznaczenie podwójnego dystansu między tekstem a autorem symuluje odrzucenie odpowiedzialności za to, co się napisało, dając jednocześnie zadośćuczynienie kreowanej postaci.

O ile autor może próbować ucieczki, to poddawany zabiegom wyjaśniającym tekst jest niemal całkowicie bezbronny. Wyłożony – przyjmuje narzucone mu rozumienie, a komentator wcale nie musi zadawać pytania, przed którym tak broni się Foucault, on jedynie udziela nań odpowiedzi. Przedstawiając własną, mniej lub bardziej gotową, interpretację, ujarzmia tekst i autora-w-tekście. Skoro każde odczytanie jest pisaniem, to lektura, wprowadzając do tekstu nowe sensy, konstytuuje go na nowo. Poprzez komentarz dokonuje się *assujetissement* autora-w-tekście, czyli właśnie wtedy, gdy ten oddaje się pisaniu.

Poznańska publikacja, pokrywając dzieło Foucaulta siecią komentarzy, zepchnęła je zatem w sieć stosunków władzy. Metafora zaczerpnięta z Foucaultowskiego słownika wydaje się odpowiednia przede wszystkim dlatego, że omawiana praca nie ma wyraźnego centrum. Trudno byłoby wskazać zagadnienie, które organizuje całość wywodu i któremu podporządkowane są wszystkie inne. Są tylko mniejsze i większe ogniska problemów, które wzajemnie się łączą i przenikają. Niezwykle obszerny katalog tematyczny zawiera przegródki, w których znaleźć można etykę i politykę, historiografię i historiozofię, sztukę i przedstawienie, władzę i podmiotowość. Można powiedzieć, że tekst Foucaulta „poprzez symultaniczne obsadzenie kluczowych [...] miejsc"[4] poddany został katalizie. Operacji, podczas której zmierza się do wypełnienia jak największej liczby otwartych przez autora pól, do nasycenia tekstu komentarzem. Jednak, mimo oczywistych walorów, to nie zasięg tematyczny jest tym, co przesądza o wartości redagowanego przez Kwieka tomu. Główną zaletą wydaje się jego dyskursywne zróżnicowanie. Jeśli zgodzić się z Barthes'em, że krytyka to „akt w pełni stylistyczny", zasadniczym pytaniem, jakie należałoby postawić pisząc o tej książce, jest pytanie o style krytyki. W jaki sposób odbywa się ujarzmianie Foucaulta; na czym zasadzają się rytuały interpretacji, którym poddane zostały teksty francuskiego filozofa?

3/ E. Canetti *Masa i władza*, przel. E. Borg i M. Przybyłowska, Warszawa 1996, s. 328.

4/ R. Barthes *Sade, Fourier, Loyola*, przel. R. Lis, Warszawa 1996, s. 139.

Suplement

Charles Taylor, podejmując krytykę Foucaultowskiego pojęcia władzy, przeprowadza analizę trzech, zasadniczych według niego, tez dotyczących tego zagadnienia. A są to: idea władzy bez podmiotu, wynikająca z niej świadomość relacji makro- i mikrokontekstów oraz twierdzenie o intencjonalnym i niesubiektywnym charakterze stosunków władzy. Pretekstem swoich rozważań Taylor uczynił tekst zawarty w pierwszym tomie *Historii seksualności*, w którym Foucault buduje pojęcie władzy, przedstawiając kolejno hipotezy dotyczące jego kształtu.

Brak centralnie osadzonego sprawcy, a także brak zewnętrznych oznak działania władzy wynika z faktu, iż nie może być ona utożsamiana z panowaniem czy przemocą. „Władzę trzeba przede wszystkim pojmować jako wielość stosunków immanentnych dziedzinie, której organizację stanowią"[5]. Sposób rozumienia wzajemnych stosunków przesądza o zawartej w nich obecności różnorakich form dominacji. I choć władzy nie można łączyć z jednym tylko podmiotem, z jego świadomym działaniem dającym się wyodrębnić jako osobny plan, to można jednak zaobserwować illokucyjny aspekt kontekstu. Strategie makrokontekstów sprzężone są z lokalnie ukierunkowanymi siłami, „a zatem zamiast mówić, że władza pochodzi z dołu, powinniśmy powiedzieć, że istnieje nieskończona relacja wzajemnego warunkowania się między kontekstami globalnymi i mikrokontekstami"[6]. Rzecz jasna, nie może być mowy o bezpośrednim wynikaniu i temu Foucault nie przeczy, nie wyjaśnia jednak istoty mediatyzacji między strukturą a jednostką czy między systemem a jego poszczególnymi składnikami. Tymczasem, jak zauważa Taylor, orzeczenie o prymarności jednego z elementów (kontekstu bądź jednostek) winno być decydujące. Tym samym stawia on wymóg opisu, w którym wyjaśnianie nie byłoby pozbawione celowościowego nacechowania. Wówczas czytelność pojęcia władzy straciłaby dotychczasowe potencjalne zabarwienie, ale aby spełnić ten warunek, konieczne byłoby uzupełnienie myśli autora *Woli wiedzy*.

Postanowienie Foucaulta mówiące o tym, ze „stosunki władzy mają zarazem charakter intencjonalny i niesubiektywny"[7], wywołuje wrażenie zestawienia przeciwieństw. Mimo że wrażenie to ma wyraźnie iluzoryczną naturę, to Taylor słusznie podkreśla, że „celowość bez celu, aby była zrozumiała, wymaga pewnego rodzaju wyjaśnienia"[8]. I choć zdanie to wskazuje on jako swoją główną tezę, to jest to raczej określenie przyjętej przez niego strategii komentatorskiej. Analiza ma tu być wzmocniona suplementem. Zabieg „uczytelniania" zapowiadany przez Taylora nie oznacza jednak parafrazowania tekstu czy też jego symplifikacji poprzez do-

---

5/ M. Foucault *Historia seksualności*, przel. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 1995, s. 83.

6/ Ch. Taylor *Foucault o wolności i prawdzie*, przel. M. Kwiek, w: *„Nie pytajcie mnie, kim jestem...". Michel Foucault...*, s. 89.

7/ M. Foucault *Historia seksualności...*, s. 85.

8/ Ch. Taylor *Foucault o wolności...*, s. 91.

bór bardziej przezroczystego języka, wynika natomiast z uzupełniającego charakteru słowa komentującego. Rozumienie tekstu warunkowane jest dodaniem *signifiant*. Opis nakierowanych na określony cel działań jednostek połączonych wzajemnym oddziaływaniem z pozbawioną planu systematycznością kontekstu nie może sprowadzać się do prostej konstatacji jej istnienia. Konieczne jest przedstawienie dróg ich powstawania.

Perwersja

„Nie władza, ale podmiot jest głównym tematem moich rozważań", pisał Foucault w 1982 w studium zatytułowanym *Subject and Power*[9]. Wbrew pozorom nie jest to wypowiedź, którą można by sytuować w opozycji do zawartego kilkanaście lat wcześniej w *Słowach i rzeczach* obwieszczenia o „śmierci człowieka". Nie oznaczało ono bowiem negacji obecności podmiotu, a jedynie chęć wyeliminowania apriorycznego założenia dotyczącego jego istnienia. Podmiot pozbawiony esencji powoływany jest do życia w porządku relacji, nie jest „substancją, jest formą, a forma ta nie jest, ani przede wszystkim, ani też nigdy, tożsama ze sobą"[10]. Różne postaci podmiotu mogą się wzajemnie uzupełniać, niejednokrotnie się zazębiają, ale nigdy nie dochodzi do ustalenia całkowitej zgodności pomiędzy nimi.

O sposobach konstytuowania się podmiotu pisze Jerzy Kmita w szkicu pt. *Jacy moglibyśmy być?* Umieścił on to zagadnienie w obcym dla Foucaulta kontekście wyjaśniania funkcjonalnego. Obcym, bowiem Foucault wyraźnie zachowywał dystans wobec anglosaskiej tradycji filozofii analitycznej, nigdy też wprost nie wskazał na możliwość takiego właśnie odczytania swoich pism. Już przez to, można powiedzieć, sugestia badawcza Kmity odznacza się pewną dozą perwersyjności. Ale trzeba też zauważyć, że to właśnie tekst Foucaulta jest pod tym względem wyjątkowo „przewrotny"; jego przewrócenie nie nastręcza trudności, a przeciwnie – w miarę postępowania wydaje się coraz bardziej usprawiedliwione. Co więcej – taka właśnie eksplikacja upodmiotowiania porusza na nowo wielokrotnie już przecież poddawany egzegezie tekst.

Proces *assujetissement* dokonuje się przez utożsamianie się jednostki z wykształconymi w systemie stosunków władzy podmiotami, które odpowiadają poszczególnym rolom społecznym.

> Jednostka tak upodmiotowiona byłaby zarazem „ujarzmiona" przez system, jakkolwiek „przyznaną" jej podmiotowość traktowałaby jako zjawisko po części spontanicznie jej przysługujące, po części dobrowolnie przez nią samą obrane, a w sumie – jako oczywistość zaakceptowaną przez nią.[11]

9/ M. Foucault *Subject and Power*, w: H.L. Dreyfus and P. Rabinow *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago 1982, s. 209.

10/ M. Foucault *Dits et ecrits. 1954–1988*, Paris 1994, t. 4, s. 719, cyt. za: J. Kmita *Jacy moglibyśmy być?*, w: *„Nie pytajcie mnie, kim jestem...". Michel Foucault...*, s. 127.

11/ J. Kmita *Jacy moglibyśmy być?*, s. 119.

Skoro jednakże przyjmiemy, że proces ujarzmiania jest uwarunkowany funkcjonalnie przez nowoczesny system stosunków władzy, to jednostka, która w tym procesie staje się podmiotem, ulega równocześnie uprzedmiotowieniu. Samoświadomość podmiotu pozostaje bez wpływu na teleologiczny charakter tych przeobrażeń, gdyż wynika on bezpośrednio z istnienia systemu stosunków władzy, obecnych przecież w każdym społeczeństwie.

Podobny w swym perwersyjnym zamierzeniu (choć zdecydowanie mniej natężonym) do omawianego wyżej projekt lektury przedstawił Michael Walzer. Wskazuje on, iż teoria Foucaulta zawiera w sobie ukrytą przesłankę o konserwatywnym (czy może dokładniej – antyleninowskim) nacechowaniu istoty współczesnego systemu stosunków władzy.

Ścięto głowę króla, a jego miejsca nikt nie zajął. Władza została rozproszona tak dokładnie, że wyłania się zewsząd. Niemożliwa jest zatem rewolucja, która doprowadziłaby do jej przejęcia.

Tak jak nie ma jednego centrum, które skupiałoby całą władzę, tak nie istnieje „jedno miejsce wielkiej Odmowy – dusza buntu, ognisko wszelkich rebelii, czyste rewolucyjne prawo. Są natomiast mnogie punkty oporu"[12], te jednak, ze względu na różnice gatunkowe, nie dają się zebrać w jedną, dostatecznie silną wiązkę.

Konserwatywny pierwiastek myśli autora *Woli wiedzy* wynika bezpośrednio z jej pluralistycznego charakteru, choć pluralizm w wydaniu Foucaulta różni się od amerykańskiej wersji przede wszystkim dlatego, że „zajmuje się nie rozproszeniem władzy ku ekstremom systemu politycznego, lecz jej sprawowaniem na tych ekstremach"[13]; ale to właśnie założenie braku centrum decyduje o implikacjach konserwatywnych.

Uzurpacja?

Jakie może być wrażenie? Korzystne, przyjemne, sympatyczne, niezwykłe, niezatarte, potężne...

O tym, że pisma Foucaulta wywołują niezapomniane wrażenie, nie trzeba chyba nikogo przekonywać. Tadeusz Buksiński na początku swojej rozprawy zapowiada „przedstawienie wrażenia, które wywołuje lektura prac francuskiego filozofa"[14] i rzeczywiście dotrzymuje słowa. Choć czytelnik może ulec złudzeniu, że forma, w jaką zostały ujęte tezy Foucaulta dotyczące historiografii, jest sygnałem gruntownej analizy jego pism. Ale do rzeczy!

Omawiając poglądy autora *Nadzorować i karać* Buksiński stawia mu zarzut „dwuznaczności używania pojęcia «władza»"[15]. Wrażenie to wynika prawdopodobnie z przyjęcia synchronicznej perspektywy oglądu, a może powodem jest lek-

12/ M. Foucault *Historia seksualności...*, s. 86.

13/ M. Walzer *Samotna polityka Michela Foucaulta*, przeł. M. Kwiek, w: *„Nie pytajcie mnie..."*, s. 18.

14/ T. Buksiński *Historia – władza – metoda*, w: *„Nie pytajcie mnie..."*, s. 139.

15/ Tamże.

tura wyłącznie tych pism, które zostały już przetłumaczone na język polski. Jednak powtarzanie nazwy nie jest zawsze równoznaczne z tożsamością pojęcia. A pojęcie władzy (w przeciwieństwie do pojęcia podmiotu, które ulegało radykalnym zmianom od efektu procesu ujarzmiania do wyniku samobudowania się[16]) w tekstach Foucaulta ewoluuje. Niezmienne powracanie do tego zagadnienia nie jest odtwarzaniem Tego Samego. O produktywności rozważań przesądza wewnętrzna różnica. Powtórzenie jest tu bowiem wywołane nadmiarem sensu. Asymetria pomiędzy *signifiant* a *signifié* przyczynia się do rozwoju pojęcia, zaś powtarzalność nazwy jest jedynie efektem ubocznym zachodzących zmian.

A jednak Buksiński pisze dalej, że

> Foucault, niezależnie od tego, jak będziemy rozumieli jego pojęcie władzy, upraszcza stosunki społeczne. A to dlatego, że, po pierwsze, redukuje je do stosunków władzy; a po drugie, że władzę rozumie w sposób jednostronny. Absolutyzując stosunki władzy, niejako tylnymi drzwiami wprowadza do rozważań uniwersalny podmiot filozofii dziejów.[17]

Skoro w pismach Foucaulta dochodzi do absolutyzacji stosunków władzy, czy to znaczy, że traktowane są one jako coś niezmiennego i bezwzględnego? Co zatem zrobić z przedstawieniem zmian, jakie zachodziły od przeobrażenia antycznych stosunków władzy w chrześcijańskie, aż po utrwalenie się ich nowoczesnego analogonu?

Absolutyzacja to także ustalenie niezależności. Co zatem z problemem etyki współtworzącej stosunki władzy? „Troska o siebie", „troska o własne zbawienie", wreszcie, jak pisze Kmita, „etyka bezwiednych egzekutorów *assujetissement*" towarzyszyły przecież modyfikacjom stosunków władzy. I na koniec – absolutyzacja to również samoistność, brak jakichkolwiek zależności.

> Należy odróżnić stosunki władzy od powiązań komunikacyjnych, które przekazują informację poprzez język, system znaków bądź jakiekolwiek inne medium symboliczne. Bez wątpienia porozumiewanie zawsze w pewien sposób wiąże się z oddziaływaniem na innych. Choć produkcja i obieg elementów znaczenia może mieć na celu czy też wywoływać efekt władzy; to jedno nie jest tu tylko postacią drugiego. Bez względu na to, czy stosunki władzy zapośredniczone są przez powiązania komunikacyjne, mają one specyficzną naturę. Dlatego stosunki władzy, powiązania komunikacyjne oraz kompetencje do działań instrumentalnych nie powinny być ze sobą mylone [...]. To kwestia trzech typów relacji, które w rzeczywistości zawsze częściowo się pokrywają, warunkując i potwierdzając się wzajemnie. Stosowanie kompetencji do działań instrumentalnych w ich najprostszych formach implikuje powiązania komunikacyjne (czy to w formie wcześniej uzyskanej in-

---

16/ Omówienie koncepcji podmiotowości znaleźć można w jednym z ostatnich wywiadów, jakiego udzielił Foucault. Zob.: *The ethic of care for the self as a practise of freedom. An interview with Michel Foucault on January 20*, 1984 conducted by R. Fornet-Betancourt, H. Becker, A. Gomez-Müller. Translated by J. Gauthier. „Philosophy and Social Criticism" XII, 1987, s. 112–131.

17/ T. Buksiński *Historia – władza – metoda*, s. 148.

formacji czy wspólnej pracy); jest ono również związane ze stosunkami władzy (czy składają się one z obowiązkowych zadań, z gestów narzuconych przez tradycję lub praktykę, czy podziałów i mniej lub bardziej obligatoryjnej dystrybucji pracy). Powiązania komunikacyjne zakładają działania celowościowe (choćby przez właściwe wprowadzanie elementów znaczenia) i poprzez zmianę proporcji posiadanych przez partnerów wiadomości, wywołują efekt władzy.[18]

W komentarzu ujawnia się przechodniość władzy; komentujący może w każdej chwili stać się komentowanym, włączając się tym samym w nie kończący się nigdy łańcuch przypisów. Jednak to, co liczy się najbardziej, zależy od wyboru strategii. W przypadku Foucaulta trudność jej wynalezienia wynika bezspornie z bogactwa jego pism. Jak bowiem orgiastyczne w swej wielowymiarowości dzieło poddać wyjaśnianiu, by nie doprowadzić go do zbyt daleko posuniętej ascezy? W jaki sposób przeprowadzić komentarz, by spełniał on warunek przystawalności? Czy podobieństwo może okazać się wystarczające do uzyskania tego, co nazywamy odpowiedzialnością formy? A jeśli tak, to na czym winno być ono oparte? Wielość, różnorodność i niewspółmierność – wszystko to odnieść można zarówno do pism autora *Historii seksualności* (ale i autora uroczej książeczki *To nie jest fajka*), jak i do poświęconej mu poznańskiej publikacji. Jednak przyjęcie, choć usprawiedliwione, antyklasycystycznego ideału *varietas* za jedyny wskaźnik stosowności komentarza byłoby nadmiernym uproszczeniem.

A co sam Foucault pisze o komentarzu?

Komentować to przyjąć z definicji przerost *signifié* nad *signifiant*, uznać z konieczności nie sformułowaną resztkę myśli, pozostawioną w cieniu przez mowę, *residuum*, będące jej treścią, a pozbawione własnej tajemnicy. Komentować jednak to złożyć także, że owo niepowiedziane uśpione jest w słowie i że można, dzięki nadobfitości właściwej *signifiant*, stawiając pytania, pozwolić mówić treści, jawnie nie należącej do *signifié*. Ta podwójna pełnia, otwierając możliwość komentarza, ofiarowuje nam nieskończone zadanie, którego nie sposób ograniczyć: zawsze istnieje jakieś uśpione *signifié*, które można jeszcze obdarzyć głosem. Co do *signifiant*, to zawsze jest ono nam ofiarowane w bogactwie, które niezależnie od nas samych każe nam zapytywać, co „chce nam ono powiedzieć". *Signifiant* i *signifié* nabierają więc substancjalnej autonomii, zapewniającej (każdemu z osobna) skarbiec potencjalnego znaczenia.[19]

Tom redagowany przez Kwieka stanowić może *exemplum* tak wyłożonej procedury wyjaśniania. Krytyka władzy i podmiotowości waha się tam pomiędzy chęcią odtworzenia zamiaru autora a pragnieniem dookreślenia sensu słowa komentowanego; od ustalenia *intentio auctoris* do zdekodowania *intentio operis*. Lektura prezentowana przez Charlesa Taylora jest próbą wysłowienia tekstu, który oczekuje na

---

18/ M. Foucault *Subject and Power...*, s. 217–218.

19/ M. Foucault *La Naissance de la clinique*, Paris 1963, s. XII–XIII; cyt. za: M.P. Markowski *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 335.

dopełnienie. Komunikatywność, której Taylor żąda od Foucaulta, wiąże się z poszukiwaniem koherencji tam, gdzie poprzez niedobór *signifiant* pozostaje ona w zawieszeniu. Rekontekstualizacja, na której opiera swój wywód Jerzy Kmita, uaktywnia tekst, dopuszczając do produkcji nowych sensów. Wplecenie obcych wątków w zastaną „tkaninę przekonań" odsłania czytelnikowi nie znane dotychczas oblicze autora *Troski o siebie*[20].

Poza paradygmatem komentarza, jaki wyznaczył Foucault, sytuuje się jedynie studium Buksińskiego. Dzieje się tak dlatego, że nie jest ono interpretacją, a użyciem tekstu. Nie znajdziemy tam dialogu z ideami francuskiego filozofa, te bowiem zostają arbitralnie odrzucone, ale przedstawienie własnej propozycji, u której podstaw legło przekonanie o konieczności afirmowania „komunikacji nieznie-walającej". Ale i to można przecież uznać za wzbogacenie *spectrum* lekturowego pism Foucaulta, jeżeli tylko postaramy się zapomnieć o naszych czerwonych policzkach.

Monika BOGDANOWSKA

20/ Interesująco o mechanizmach rekonstrualizacji pisze Jerzy Kmita w książce pt. *Jak słowa łączą się ze światem. Studium krytyczne neopragmatyzmu*, Poznań 1998, s. 132, 134, 138–140.

Książka o przekładzie

Zagadnienia przekładu, w tym także, a może przede wszystkim, przekładu literackiego, coraz częściej stają się tematem toczonych przez literaturoznawców i językoznawców dyskusji. Myślę zarówno o dyskusjach prowadzonych wewnątrz tych dwu „obozów", jak i o tych, które toczą się między nimi: na granicy, której przekraczanie na szczęście przestaje być traktowane przez „stronę przeciwną" jako akt agresji, dokonywanej w dodatku za pomocą nieodpowiedniego (czytaj: nieskutecznego, bo niewłaściwego) rodzaju sprzętu bojowego.

Książka Marii Krzysztofiak *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*[1] jest ambitną próbą zebrania i usystematyzowania zagadnień stanowiących o naturze i charakterze przekładu literackiego oraz umieszczenia ich na tle współczesnej nauki o przekładzie w ogóle. We wstępie autorka tak wyjaśnia cele i założenia książki:

> W obrębie przedmiotu, określanego mianem translatoryki, mieszczą się zarówno studia nad tłumaczeniem pragmatycznym, użytkowym, jak i nad przekładem artystycznym, zwanym też niekiedy literackim. Przedłożona tu książka zajmuje się głównie tym drugim, choć widzi swój przedmiot badawczy w szerszym naukowym kontekście całej translatoryki. Z tego widzenia wynika też metodologia i układ proponowanego podręcznika akademickiego.
>
> [s. 7]

Ma on, mianowicie, stanowić w swojej zasadniczej części omówienie teoretycznych i praktycznych aspektów pracy nad przekładem literackim, proponując równocześnie „klasyfikację kodów komunikacyjnych składających się na całość dzieła, pod kątem ich zastosowania w procesie tłumaczenia" (s. 8). Wstępny roz-

---

1/ M. Krzysztofiak *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1996.

dział pracy, zatytułowany *Miejsce przekładu literackiego we współczesnej translatoryce*, wprowadza czytelnika właśnie w zagadnienia metodologii pracy nad przekładem literackim i jej kontekstów, stanowiąc równocześnie sprawozdanie ze stanu badań nad przedmiotem zarówno w Polsce, jak i na świecie. Badania prowadzone w Polsce potraktowane tu zostają skrótowo: autorka wymienia kilka nazwisk znawców przedmiotu, takich jak Jerzy Ziomek, Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak czy Piotr Fast oraz wspomina o dwu publikacjach: o wydanym w 1955 roku pod redakcją Michała Rusinka tomie *O sztuce tłumaczenia*, którego ciągiem dalszym była zredagowana przez Seweryna Pollaka książka *Przekład artystyczny*, wydana w roku 1975, a także o serii pod tytułem „Przekład Artystyczny", która od 1991 roku redagowana jest przez Piotra Fasta. Polska krytyka i eseistyka poświęcona problemom przekładu artystycznego reprezentowana jest w tym miejscu jedynie przez nazwisko Roberta Stillera (brak odwołań do jakichkolwiek jego tekstów), natomiast jako twórcę refleksji teoretyczno-lingwistycznej dotyczącej przekładu wymienia autorka Franciszka Gruczę. Prace tego ostatniego zawiera przypis.

O wiele obszerniej potraktowane są badania prowadzone za granicą. Krzysztofiak dzieli je na dwa zasadnicze nurty. Jej zdaniem, istnieje wyraźny podział na „Translations Sudies", reprezentowane przez szkołę Mary Snell-Hornby, która stoi na stanowisku, że badanie zagadnienia przekładu wymaga integracji różnych dziedzin i zakresów wiedzy, oraz na „Descriptive Translation Studies", które wydziela się, aby „wyakcentować stanowisko literaturoznawcze, odmienne od dominującej coraz bardziej [...] tendencji integrującej różne dziedziny badań" (s. 13). Omawiając ów drugi nurt badań nad przekładem, Krzysztofiak pisze, że jego zwolennicy pragną wyraźnie oddzielić swoje pole zainteresowań od tego, co po niemiecku nazywa się „Übersetzungwissenschaft". Autorka pisze:

> W ramach „Descriptive Translation Studies" zajmują się oni bowiem wyłącznie badaniem przekładów tekstów literackich oraz oddziaływaniem przekładu w tradycji danej literatury i kultury narodowej (...) w odniesieniu do nazewnictwa związanego z przekładaniem dzieł literackich stosować będziemy pojęcia preferowane przez badaczy przekładu literackiego, świadomie unikając określeń takich, jak „translat" czy „translacja", powszechnie związanych z językoznawstwem, zwłaszcza że nie kto inny ja Roman Jakobson uznał, iż przekład literacki to nie „translation", lecz „transposition".
>
> [s. 13–14]

Powołując się na autorytet Romana Jakobsona, Krzysztofiak zakreśla bardzo wyraźne granice wokół dwu przedstawionych kierunków w badaniach przekładowych. Wydaje się jednak, że własne nazwisko tego ostatniego mogłoby patronować wręcz odwrotnemu od zarysowanego tu modelu „dwu obozów": wszak to nie kto inny jak właśnie Jakobson (i to również w tekście, na który powołuje się Krzysztofiak) patrzył na problemy literatury (także na kwestie przekładu literackiego) z pozycji językoznawcy, a jego cytowane w książce stwierdzenie, że przekład literacki to nie „translation", lecz „creative transposition", z pewnością nie ma na celu oderwania badań nad nim od jego licznych i różnorodnych językoznawczych zako-

twiczeń. Autorka książki jednak zdecydowanie opowiada się za rozgraniczeniem sfer wpływów:

> W niniejszym przeglądzie teorii dotyczących badań nad przekładem naczelne miejsce zajmują koncepcje wywodzące się z literaturoznawstwa ogólnego i porównawczego, w dalszej kolejności przedstawione zostaną koncepcje [...] powołujące się na konieczność wyjścia poza nakreślone dotąd ramy translatoryki i wskazujące na możliwość wykorzystania w translatoryce podstaw filozofii, hermeneutyki, estetyki i socjologii kultury.
>
> [s. 14]

Referowanie najważniejszych koncepcji tak zdefiniowanej linii badań autorka rozpoczyna od próby rekonstrukcji definicji samego fenomenu przekładu literackiego, w którym, jak pisze, krzyżują się dwie sprzeczne tendencje: postulat ścisłego związku z oryginałem – z jednej oraz skupienia się na samym tekście przekładu i jego związkach z kulturą, w którą wchodzi, z drugiej strony. Na skalę możliwości wyznaczoną przez te dwie skrajne wartości (jasne jest, że każdy przekład sytuuje się gdzieś pomiędzy nimi) nakłada się inna, bo zaprojektowana z innego punktu widzenia, dotycząca stopnia wierności i swobody tłumaczenia. Krzysztofiak nie definiuje jednak tych pojęć i nie włącza ich w rekonstruowaną definicję przekładu literackiego, co w pewnej mierze utrudnia ścisłe zrozumienie proponowanej koncepcji myślenia o przekładzie. Uznana przez autorkę za podstawę nowoczesnej myśli o tym zjawisku (mimo ze od jej powstania minęło już parę dobrych lat i powstało parę nowszych prac) teoria Rolfa Kloepfera (1967), przeciwstawiając się językoznawczej koncepcji tłumaczenia George'a Mounina (1963), określa przekład literacki jako twórczość, podczas gdy nieliteracki, zwany przez niego „Dolmetschen", ma rządzić się innymi prawami. Kloepfera definicja przekładu literackiego mówi o „oddaniu określonej treści za pomocą nowych środków językowych [...] Przekład to proces hermeneutyczny [...], otwarty, nie dokończony, prowadzący jednak do odtworzenia całości analogicznej wobec oryginału" (s. 16).

Nieco bardziej ściśle rysuje się propozycja drugiego badacza, uznanego przez Marię Krzysztofiak za twórcę podstaw współczesnej translatoryki, Jizi Levy'ego (1969). Jego postulaty: wiarygodności polegającej na identycznym jak oryginalne oddziaływaniu przełożonego dzieła oraz kreatywności pozwalającej ocalić artystyczne walory oryginału, wynikają jednak, czego zdaje się nie zauważać Krzysztofiak, z przemyślenia zagadnień pragmatyki tekstu i komunikacji literackiej. Zdefiniowanie funkcji przekładu jako „reprezentowania oryginału w kulturze docelowej" też jest przekroczeniem, tak ściśle zamkniętych przez autorkę, granic wokół „obozu" translatologów-literaturoznawców.

Również i kolejny badacz, którego poglądy Krzysztofiak krótko streszcza, wymyka się założonym przez nią liniom podziału: George Steiner, bo o nim mowa, wykracza w swojej słynnej książce *After Babel* (1975) bardzo daleko poza granice ortodoksyjnego literaturoznawstwa, traktując za przekład już samo rozumienie

i interpretację tekstu, co oznacza wprowadzenie w centrum uwagi translatologa zarówno zagadnień hermeneutyki filozoficznej, jak i lingwistyki. Krzysztofiak śledzi kontynuację myśli Steinera w komentarzach Derridy (1985) do *Zadań tłumacza* Waltera Benjamina (1975) oraz w samym tekście niemieckiego myśliciela. Wyjęte z niego wnioski (przekład jako przyswojenie w języku docelowym sposobu myślenia tekstu oryginału oraz pokrewieństwo oryginału i przekładu niekoniecznie połączone z ich podobieństwem) znów sytuują się bliżej filozofii języka niż ścisłego literaturoznawstwa.

Kolejnym wymienionym przez autorkę ogniwem łańcucha rozwoju myślenia o przekładzie literackim są osiągnięcia tak zwanej „Manipulation School". Wydane w zbiorowym tomie przez Theo Hermansa efekty prac należących do niej badaczy (1985) ponownie podkreślają rozbieżność celów i metod badania przekładu tekstu literackiego i nieliterackiego. Ten pierwszy, jak pisze Krzysztofiak, ze względu na swoją specyfikę podlega interpretacji (inaczej: manipulacji), czyli wymagań „innego, nie lingwistycznego, rozumienia niektórych pojęć (np. pojęcia ekwiwalencji)"(s. 22). Autorka streszcza też poglądy „Manipulation School" na kwestię recepcji przekładu w kulturze docelowej, czyli jego rolę jako czynnika wprowadzającego innowacje czy zmieniającego funkcjonujące w danej kulturze kategorie i wartości. Cytowane w tym miejscu prace Jamesa Holmes'a (1976, 1985) i Gideona Toury'ego (1980) rzeczywiście sytuują się w centrum zagadnień literaturoznawczych, jako że dotyczą znaczenia tekstów tłumaczonych jako operujących w ramach pewnych systemów literackich. Te rozważania, chociaż stanowią niezwykle ważną dziedzinę badań nad zjawiskiem kulturowym, jakim jest przekład, nie stanowią jednak odpowiedzi na stawiane przez autorkę pytanie o definicję przekładu literackiego oraz zasady jego powstawania. Takie badania, jakie prowadzi na przykład Toury, rzeczywiście wymagają perspektywy literaturoznawcy i komparatysty, nie skupiają się one bowiem ani na procesie przekładania i jego uwarunkowaniach, ani też na samym fenomenie przekładu i jego teorii, ale dotyczą przekładu w znaczeniu gotowego, finalnego produktu oraz jego dalszego życia w nowym środowisku.

Przemyślenie przedstawionych przez Marię Krzysztofiak pokrótce teorii przekładoznawczych przekonuje, że granice, tak starannie przez nią wyznaczane i chronione, nie są tak solidne, jak chciałaby tego autorka. Sama ona pisze, że zarzuty wysuwane wobec „Descriptive Translation Studies" wskazują na „niebezpieczeństwo zasklepienia się w wypróbowanych strategiach badawczych" (s. 25), a więc zanik sił twórczych, wynikający z zawężenia własnych horyzontów. Odpowiedzią na taki zarzut ma być, według Krzysztofiak, argument, że każdy tekst wymaga nowego podejścia, nowych metod analizy, opisu i porównania. Nie sposób się z tym nie zgodzić. Należy się jednak obawiać, że podobna wielość metod może w istocie okazać się brakiem metody, a przecież także jej zdefiniowaniu poświęcona jest omawiana książka.

Przedstawiając krótko interdyscyplinarny model Translation Studies, rozwijany między innymi przez Mary Snell-Hornby, która przeciwstawia się wąskiemu ro-

zumieniu refleksji nad przekładem prezentowanym przez Descriptive Translation Studies, Krzysztofiak zwraca uwagę na podkreślane przez szkołę Snell-Hornby aspekty praktyczne procesu przekładania, czyli rozumienie go jako budowanie w innym języku wypowiedzi ekwiwalentnej pod względem tożsamości desygnowania i działania (Krzeszowski, 1985) oraz na skalarne widzenie stopnia trudności tłumaczenia zależne od charakteru tekstu (Vermeer, 1991). Oczywiście przekład literacki stanowi górną wartość takiej skali. Ten model translatoryki zakłada interdyscyplinarną otwartość: każda dziedzina wiedzy, dotycząca najszerzej pojętej kultury, a szczególnie wszelka refleksja nad fenomenem tekstu stworzonego w języku (a zatem również lingwistyka!), uznana jest za pomocną w lepszym opisie zjawiska przekładu i warunków jego powodzenia.

Podsumowując zebrane w tym rozdziale teorie przekładu, Krzysztofiak pisze:

> Koncepcja interdyscyplinarnej otwartości [...] wprowadza niewątpliwie nowe perspektywy w dziedzinie translatoryki, jednak badacze przekładu literackiego wydają się pozostawać w kręgu badań literaturoznawczych i komparatystycznych.
>
> [s. 28]

W ten właśnie krąg badań wpisuje się praca Marii Krzysztofiak, z tych dziedzin pochodzą używane przez nią strategie i narzędzia opisu. Kolejny rozdział książki poświęcony jest więc podkreślanemu przez autorkę specyficznemu charakterowi przekładu literackiego. „Elementy strukturalne procesu tłumaczenia" (s. 31), precyzyjnie określające specyfikę przekładu, to „normy estetyczne i poetyka oryginału, dzieło oryginału jako twór epoki i jego recepcja, estetyka i poetyka gatunku w języku i kulturze przekładu, percepcja i recepcja przełożonego dzieła" (s. 31). Wszystkie te zagadnienia mają podkreślać indywidualność, jednorazowość i niepowtarzalność dzieła, których oddanie jest naczelnym zadaniem przekładu. Autorka przedstawia krótko kilka pojęć określających udany akt przekładu literackiego. Są to: adekwatność kształtu – Kathariny Reiss, „Übertragung" – Karla Dedeciusa, równowartościowy przekaz – Fritza Paepcke, koherencja – Hansa Vermeera oraz koncepcje polskich badaczy: Jerzego Ziomka (optymalność w przekładzie), Edwarda Balcerzana (ekwiwalent pierwowzoru) i Jerzego Pieńkosa (ekwiwalencja semantyczna, stylistyczna i pragmatyczna).

Wiele z tych koncepcji, mimo różnic podkreślanych przez ich twórców, jest w istocie bardzo do siebie zbliżonych. Krzysztofiak stara się pokazać ich szczególne odnoszenie się do przekładu literackiego. W tym kontekście krytyce poddane zostaje pojęcie ekwiwalencji jako nie zawierające znaczenia przeniesienia jednostkowego, indywidualnego tekstu. „W kategorii ekwiwalencji nie należy na przykład oceniać pewnych sekwencji tekstu literackiego, w stosunku do których nie sposób stosować stałej interpretacji semantycznej, jak ma to miejsce choćby w przypadku wyrażeń idiomatycznych" (s. 34) – pisze Maria Krzysztofiak. Co najmniej kilka stwierdzeń może tu budzić kontrowersje. Po pierwsze, nasuwa się pytanie, czy istnieją w ogóle takie sekwencje tekstu, w stosunku do których istnieje stała interpretacja semantyczna – i to szczególnie w kontekście

przekładu, czyli przenoszenia elementu jednej kultury do drugiej, co zawsze oznacza zmianę perspektywy widzenia tekstu, a więc i zmianę sposobu rozumienia. Po drugie, trudno się zgodzić z wynikającym z przytoczonego zdania wnioskiem, że wyrażenia idiomatyczne są cechą charakterystyczną wyłącznie tekstu literackiego. I wreszcie, nie da się mówić o ekwiwalencji (a na dobrą sprawę o żadnym z przywołanych pojęć) bez próby określenia, czego ma ona dotyczyć, to znaczy, bez powołania się na jakąś koncepcję budowy tekstu i jego znaczeń. Nie chodzi tu o zaznaczoną ogólnie przez autorkę koncepcję dzieła literackiego jako istniejącego samodzielnie „wytwórcy sensów", niezależnego od intencji autora. W kontekście ekwiwalentnego, adekwatnego itd. przekładu istotne znaczenie ma bardzo konkretny i praktyczny sposób czytania tekstu, teoria, na której wspiera się metoda analizowania owych sensów tak czy inaczej komunikowanych przez dany tłumaczowi, samodzielnie istniejący tekst.

Za taką metodę czytania i rozumienia dzieła literackiego w procesie tłumaczenia Maria Krzysztofiak przyjmuje hermeneutykę, na którą powołuje się na początku rozdziału trzeciego, *Dzieło, tłumacz, przekład*. Tłumacz jest czytelnikiem-interpretatorem, a więc od jego kompetencji, wrażliwości i umiejętności zależy kształt przekładu. Autorka cytuje Zdzisława Wawrzyniaka (1991), który hermeneutyczne akty rozumienia tekstu w odniesieniu do przekładu dzieli na akty identyfikacji i komplementacji sensów i znaczeń segmentów oryginału, akty interpretacji sensów niełatwo dostępnych oraz akty chybione: abolujące, abundujące lub substytuujące części sensów lub znaczeń istniejących w oryginale. Nie można zaprzeczyć sensowności takiej klasyfikacji, niemniej wydaje się, że jej sens w kontekście metody pracy tłumacza-interpretatora tekstu literackiego czy też krytyka przekładu jest ograniczony. Znowu pytać można o zasadność używania takich kategorii wyłącznie w odniesieniu do dzieła literackiego, a nie do każdego innego tekstu oraz o teorię tekstu, która odpowiedziałaby na pytanie, gdzie są ukryte i w jaki sposób są dostępne owe sensy i znaczenia oryginału.

Na te pytania odpowiada książka Marii Krzysztofiak w kolejnych swoich częściach za pomocą przykładowych analiz tłumaczeń dzieł literackich w języku angielskim, niemieckim, francuskim i polskim. Pierwszym omówionym w ten sposób zagadnieniem jest rozumienie sensów zakodowanych w słowach kluczach. Słowa klucze są, zdaniem autorki, jednym z najważniejszych problemów przekładu literackiego, chociaż, jak pisze Krzysztofiak jakby uprzedzając powtórzenie wysuwanego już wcześniej zastrzeżenia, niewątpliwie występuje on również w tekstach nieliterackich. Rzecz omówiona zostaje na przykładzie drobnych fragmentów tłumaczenia opowiadania Franza Kafki *Das Urteil* (*Wyrok*) na angielski i francuski. Za centralny problem przyjmuje autorka kategorię obcości i wyobcowanie głównej postaci, które widać dzięki „różnym grupom słów, rozmieszczonych strategicznie przez autora w tym tekście w celu stworzenia iluzji napięcia i wewnętrznego rozdarcia" (s. 41). W zacytowanych fragmentach podkreślone są właśnie takie przykładowe grupy słów. Jednak porównanie ich znaczenia dla tekstu w przekładzie jest o tyle utrudnione, że teksty przekładów pozbawione są pod-

kreśleń, więc nie wiadomo, o które grupy słów chodzi. Nie podano również żadnych retranslacji, więc bez dogłębnej znajomości czterech cytowanych języków nie jest łatwe rzeczywiste ocenienie trafności zarówno samych przekładów, jak i ich analizy. Ta ostatnia bowiem, co wynika, jak można sądzić, właśnie z braku świadomości ścisłych kryteriów i narzędzi, o czym była mowa wyżej, operuje jedynie niezwykle ogólnymi stwierdzeniami ocierającymi się o impresjonizm i często wysuwa nieuzasadnione przez siebie wnioski wykorzystujące kategorie, od których wcześniej autorka się odżegnywała (np. intencje autorskie). Czytamy więc np.: „W przekładach angielskim i francuskim natężenie znaczenia «keine eigentlichen Mitteilungen» uległo niewątpliwie złagodzeniu" (s. 42), czy „Polski przekład Juliusza Kydryńskiego próbuje, z różnym skutkiem estetycznym i semantycznym, łączyć sferę absurdu z wymiarem realności, co prowadzi [...] do częściowego wypaczenia intencji samego Franza Kafki, zakodowanych w jego indywidualnej poetyce" (s. 44). Te same zastrzeżenia dotyczą wszystkich omawianych w książce przykładów: brak retranslacji oraz ogólnikowość analiz i płynących z nich wniosków poważnie ogranicza walory dydaktyczne tego podręcznika akademickiego.

Dalsze rozdziały dotyczą analizy i interpretacji dzieła dla celów przekładu, reprodukcji i kreatywności w procesie przekładu literackiego oraz innowacyjności przekładu literackiego dla potrzeb teatru. Podane jako przykład problemów wiążących się z pierwszym z tych zagadnień, fragmenty tzw. polskich wierszy Güntera Grassa opatrzone są, jeżeli w ogóle, tylko bardzo skromnym komentarzem, co może świadczyć o zbyt dużym zaufaniu autorki do kwalifikacji językowych i analitycznych czytelników, a używane przez nią sformułowania typu „nie sposób nie zauważyć" często odnoszą się wyłącznie do niej samej. Drugie z wymienionych zagadnień: kreatywność i reprodukcja w przekładzie, poparte jest bardzo ciekawym przykładem, nad którego niewłaściwym wykorzystaniem można naprawdę ubolewać. Mowa o fragmencie opowiadania Ursa Widmera *Erste Liebe*, które na łamach „Die Zeit" zostało w ramach eksperymentu przełożone na hiszpański, z hiszpańskiego na chiński, z chińskiego na angielski i tak, poprzez rosyjski i francuski, z powrotem na niemiecki, co doprowadziło do – niespecjalnie zaskakującego – wniosku, że powstał zupełnie nowy tekst. W eksperymencie interesujące są kolejne etapy przetwarzania tekstu w wersjach proponowanych przez kolejnych tłumaczy, które polski czytelnik może świadomie śledzić jedynie będąc znawcą wszystkich użytych języków lub dysponując retranslacją. Skoro brak tej ostatniej, pozostaje wierzyć na słowo autorce książki żałując, że zapewniła tylko skromne i pobieżne komentarze dotyczące właściwie tylko podstawowych błędów popełnionych przez tłumaczy, a nie rzeczywistych problemów stawianych przez tekst. Zawieść może także i bardzo lakoniczny cytat z samego autora opowiadania, który stwierdził, że „bardziej przywiązany jest jednak do własnej wersji, z lekka ironicznej, acz pełnej sympatii do przedstawionych postaci i zdarzeń" (s. 57). Nie dowiadujemy się więc właściwie, co naprawdę dzieje się z tekstem literackim w procesie przekładu. Zagadnienie przekładu tekstów dla teatru nie jest ilustrowane żadnym przykładem. Autorka przedstawia program Stanisława Barańczaka, sformułowany

przy okazji przekładania sztuk Szekspira, skupiając się przede wszystkim na zagadnieniu uwspółcześniania dzieł dawnych.

Kolejny rozdział książki, *Granice przekładalności*, zawiera klasyfikację kodów komunikacyjnych pod kątem ich zastosowania w procesie przekładu. Jest to, jak pisze Maria Krzysztofiak, jej oryginalny wkład w badania translatologiczne. Autorka wyróżnia trzy kody komunikacyjne: leksykalno-semantyczny, kulturowy i estetyczny. Są one oczywiście silnie ze sobą powiązane i ich harmonijne połączenie w przekładzie jest zadaniem tłumacza, jako że dominacja lub niedomiar któregoś z nich może zafałszować znaczenia oryginału. Problemy czekające tłumacza w obrębie każdego z kodów znowu przedstawione są za pomocą przykładów. Omówiona zostaje kategoria rodzaju gramatycznego: różne języki różnie ją realizują, więc dość oczywisty problem rodzi się, gdy przynależność słowa do danego rodzaju ma znaczenie dla sensu dzieła. Dalej mowa o „barokowej tytulaturze wojskowej" (s. 69) i językowych nieporozumieniach pojawiających się w powieści Haska, trudnej do przełożenia na polski, oraz o nieprzekładalności dramatów Witkacego z powodu stosowanych w nich neologizmów. Ostatnim, ciekawym przykładem jest nieprzetłumaczalność wiersza Petera Huchela *Chausseen*, pozornie nie stawiającego w warstwie leksykalnej żadnych problemów. W części poświęconej kodowi kulturowemu autorka omawia scenę końcową *Zemsty* Aleksandra Fredry ze słynnym „Zgoda!". Na tym przykładzie świetnie widoczne jest wzajemne powiązanie wyodrębnionych przez Krzysztofiak kodów: kontekst kulturowy tej sceny tkwi wszak nie gdzie indziej, jak w warstwie leksykalnej, podobnie jak komizm sceny pisania listu przez Dyndalskiego wynika ze sposobu użycia elementów leksykalnych oraz formy wierszowej. Autorka pokazuje to przekonująco, mówiąc o prozatorskim przekładzie *Zemsty* na angielski i słusznie zastanawia się w tym miejscu nad „ceną kompromisu w przekładzie" (s. 78). Nieprzekładalność łączy się z kontekstem różnic kulturowych zachodzących w czasie (problem przekładania dawnej literatury) i w przestrzeni (różnice w funkcjonujących kanonach kulturowych) oraz z kwestią różnic światopoglądowych, jak to ma miejsce np. w katolickich i protestanckich przekładach Biblii i w nawiązujących do niej utworach. Trzecim omawianym kodem jest kod estetyczny, którego funkcja w przekładzie została pokazana mimochodem, gdy mowa była o *Zemście*. Kod estetyczny dotyczy, zdaniem autorki, przekładania stylu, który definiuje jako „szczególny sposób nadawania kształtu tworzywu językowemu [...], organizacja brzmieniowa i instrumentacja języka, wreszcie [...] także repertuar świadomie stosowanych znaków kulturowych" (s. 84). Znowu zatem powiązanie i pewna jednoczesność trzech wymienionych kodów jawi się nam jako najistotniejsza ich cecha. Dalej mowa o przekładzie metafory, elipsy i innych tropów. Podane przykłady z dzieł Maxa Frischa, Ingeborg Bachmann, Güntera Grassa, Lewisa Carrolla i Szekspira (znowu brak retranslacji daje się we znaki) ilustrują różne typy konkretnych rozwiązań. Bardzo skrótowo potraktowana jest kwestia intertekstualności w przekładzie, nieco obszerniej zagadnienia wersyfikacji, które omówione są na przykładzie fragmentu *Pana Tadeusza* i wiersza Georga Trakla *Grodek*. Jednak w komentarzach do tych przykładów

wyraźnie brakuje istotnych w takim kontekście wniosków dotyczących znaczeń wynikających z ekwiwalentnego (aż boję się tego słowa) oddania, bądź jego braku, oryginalnej formy wierszowej. A przecież to właśnie jest problem dla badaczy przekładu.

Ciekawe przykłady z pogranicza zagadnień wersyfikacji i rytmiki przynosi część poświęcona adaptacjom muzycznym utworów literackich. Cytowane tu zasady tłumaczenia librett Jerzego Zagórskiego pokazują specyfikę tego typu przekładów: wierność tekstowi jest poprzedzona przez wierność ideową i wierność stylową. Swoją drogą, warto by się zastanowić, co w odniesieniu do poezji znaczy wierność tekstowi, i czy rzeczywiście powinna ona być uznana za ważniejszą od wierności ideowej i stylowej. Taka refleksja wymaga jednak przyjęcia ścisłych definicji używanych pojęć.

Ogólne wnioski dotyczące granic przekładalności, płynące z analizy trzech kodów komunikacyjnych wyodrębnionych w dziele literackim, zawiera Maria Krzysztofiak w następującej hipotezie:

> cytowani tu pisarze z kręgu środkowoeuropejskiego w przekładach na języki obce skazani są albo na unifikację, albo na innowacyjność [...]. Jeśli obcujemy z przekładem bardziej oddalonym od kręgu środkowoeuropejskiego, tym (*sic!* – M.H.) trudności będą niewątpliwie większe.
>
> [s. 124]

Nieprzekładalność tekstu autorka definiuje za językoznawcą, którym był Olgierd Wojtasiewicz (porzucając swoje rozróżnienia trzech kodów), jako sytuację, w której język przekładu nie rozporządza środkami strukturalnymi istniejącymi w języku oryginału, lub jeśli nie da się w języku przekładu oddać pewnych pojęć oryginału. Do nieprzekładalnych zalicza autorka poezję eksperymentalną, której przykładem jest zacytowany przez nią wiersz Ernsta Jandla, *schtzgrmm*, jak sama pisze, głośny w latach pięćdziesiątych utwór pacyfistyczny. To jednak wyraźna sprzeczność: jeżeli tworzące wiersz zbitki liter czy dźwięków uznane zostały za niosące treści pacyfistyczne, to opinia, że wiersz „wykracza [...] poza [...] formy literackiej onomatopei, bowiem jego imitacje dźwięków nie przekazują treści semantycznej" (s. 126) mija się z prawdą. Trudno też zgodzić się z opinią autorki, że przekład takiego wiersza nie ma sensu. Można raczej pytać o sposób przekładu czy też o jego konieczność, ale aby znaleźć odpowiedzi na takie kwestie, trzeba mieć bardzo silną i jednoznaczną definicję przekładu (literackiego), a tej właśnie w książce Marii Krzysztofiak brakuje.

Dwa ostatnie krótkie rozdziały omawianej pracy poświęcone są zagadnieniom krytyki przekładu oraz kulturotwórczej roli tegoż. Oba zagadnienia rzeczywiście wymagają rzetelnych omówień zarówno ze względu na ich wielkie znaczenie, jak i ze względu na fakt, że mówi się o nich stosunkowo rzadko, chociaż na przykład krytyka przekładowa w Polsce zdaje się być w dobrej kondycji. Poza wielkim talentem zarówno translatorskim jak i krytycznym Stanisława Barańczaka (stosunkowo rzadko przywoływanym w omawianej książce), który wciąż dostarcza nowych ma-

terialów w obu tych dziedzinach, warto wspomnieć także teksty dotyczące przekładów, które drukuje „Literatura na Świecie", czy też tomy wydawane przez krakowską szkołę tłumaczy i krytyków przekładu. Krzysztofiak jako jedyne nazwisko krytyka przekładu wymienia Roberta Stillera, nazywając go „wzorem [...] krytyka idealnego [...] teoretyka i praktykującego tłumacza, wypowiadającego się wnikliwie i rzeczowo na temat przekładów literackich z bardzo różnych, niekiedy odległych od siebie kultur i języków" (s. 132). Zdaniem autorki, tylko Stiller posiada odpowiednie kwalifikacje, zarówno subiektywne (wrażliwość itp.), jak i obiektywne (kompetencje teoretyczne, znajomość języków i kultur), by wypowiadać się w sprawach przekładu literackiego. Szkoda tylko, że autorka nie zapewniła najskromniejszej choćby bibliografii dokonań translatorskich i krytycznych Stillera: musimy wierzyć jej na słowo, co na przykład czytelnikom *Bladego ognia* Nabokova może przyjść z niejaką trudnością.

Uzupełnieniem podręcznika akademickiego, jakim ma być *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*, jest, prócz spisu literatury zawierającego wybrane prace badaczy niemieckich, anglojęzycznych, polskich oraz francuskich i izraelskich, aneks zawierający materiały do analizy porównawczej: wyjątki z dziel literatury polskiej (*Oda do młodości*, Schulza *Ulica krokodyli*), angielskiej (*Hamlet*), francuskiej (Stendhala *Czerwone i czarne*) i niemieckiej (*Faust*, Grassa *Turbot*). Pomimo że, jak zauważyła pewna doświadczona w nauczaniu zagadnień przekładu osoba, nie podano żadnych argumentów za takim wyborem tekstów, co może rodzić podejrzenie, że są to przekłady, które tylko przypadkowo wpadły w ręce autorce książki, mogą one służyć jako świetny materiał do pracy nie tylko dla studentów, ale dla wszystkich, którzy chcą teoretyczne rozważania zaczepić o „żywy" tekst przekładu i na podstawie obcowania z nim dojść, być może, do własnych uogólnień i wniosków. Bo przecież teoria przekładu ma sens nie jako instruktaż dla tłumaczy, którzy na ogół świetnie sobie bez niej radzą, ale jako opis pewnego szalenie ważnego fenomenu kulturowego, który to opis może wynikać jedynie z solidnej pracy nad tekstami.

Magda HEYDEL

Fragmenty

Janusz SŁAWIŃSKI

Bez przydziału (VII)

*

Znacie bajkę o markizie de Saussure, majętnym ojcu dwóch córek? Jedną – nosiła ona imię *Langue* – nad wszystko ukochał, otaczał ją troskliwością i zbytkiem, wreszcie bogato wyposażył; do drugiej – o imieniu *Parole* – wyraźnie nie miał serca, mało poświęcał jej czasu i uwagi, nie martwiło go, że jest dzieckiem nad wyraz cherlawym, w testamencie zapisał jej mniej niż niewiele, skazując tym samym na trwałe rezydowanie w majątku bogatej i pięknej siostry. Dramatowi nieszczęśliwej *Parole* obojętnie przyglądał się syn markiza – bo ten miał też syna imieniem *Langage*, starszego od obu córek – osobnik zresztą wyjątkowo apatyczny, ospały i bez wyrazu...

25 IX '87

*

Innowacje, jakim podlegała poetyka pod wpływem lingwistyki generatywnej (w latach sześćdziesiątych i później), przez niektórych uważane w swoim czasie za prawdziwy przewrót w wiedzy o mechanizmach tekstu literackiego, w niewielkim tylko stopniu, co widać dziś wyraźnie, naruszyły klasycznie strukturalistyczny fundament owej wiedzy. Nadal bowiem jedynym poważnie traktowanym układem odniesienia dla inicjatywy wypowiedzeniotwórczej (tekstowej) autora pozostawała potencjalna sfera wypowiadalnego, jakkolwiek lokowana już teraz nie w systemie językowym (i literackim), lecz w strukturze głębokiej tekstu. Mieszcząc w sobie schematy elementarnych jednostek tekstowych oraz składniowe i semantyczne reguły ich kombinowania i przekształcania, stanowi ona życiodajną siłę tekstu: z niej to bowiem, poprzez cały ciąg transformacyj, wyrasta dopiero indywidualne skomplikowanie jego struktury powierzchniowej. Z drugiej strony, gdy wychodzimy w procesie analizy od tekstu już w pełni wyposażonego i ukształtowane-

go, struktura głęboka jawi się nam jako jego nieredukowalna ostoja i gwarancja tożsamości. Można bowiem drogą kolejnych pociągnięć analitycznych sprowadzać tekst do ukształtowań coraz prostszych, pozbawiając go stopniowo cech indywidualizujących, wreszcie jednak dochodzi się do obligatoryjnego poziomu organizacji syntaktyczno-znaczeniowej dalej już nieupraszczalnego, do gramatycznego fundamentu tekstu. Jest to kres analizy: docierając do mechanizmu pracującego w strukturze głębokiej, badacz znajduje się tam, gdzie tekst skrywa swoją potencjalność, swoje „być może", a więc minimalne warunki swego istnienia. Rzecz jednak w tym, że ów odnaleziony mechanizm bynajmniej nie jest jedno-jednoznacznie przyporządkowany temu czy innemu tekstowi; dokładnie bowiem taki sam działa w głębi wszystkich tekstów należących do jakiejś wspólnej kategorii (np. narracyjnych). Wszystkie one są wyprowadzalne z jednej Struktury Głębokiej; w niej ostatecznie znajduje oparcie ich fenotypowa różnorakość.

Poetyka generatywna żywiła nie skrywane upodobanie do owej maszynerii logiczno-semantycznej, która, poruszając się uporczywie i monotonnie wedle zadanego jej programu, byłaby zdolna powielać bez końca uniwersalne schematy tekstowej organizacji. W stronę tego rodzaju maszynerii prowadziły dociekania nad tzw. gramatykami narracyjnymi, zrazu niezmiernie atrakcyjne i wiele obiecujące, które rychło ugrzęzły w nużącej powtarzalności swoich rozpoznań. Wraz z nimi wyczerpała się, na trudny do określenia czas, moc problemotwórcza strukturalno-semiotycznego nurtu poetyki, w którym tekst ciekawił przede wszystkim jako wytwór dający się objaśniać w terminach swojej potencjalności – niezależnie od tego, jak ta potencjalność bywała nazywana: systemem językowym (langue), kodem, genotypem lub strukturą głęboką. Nie miało też znaczenia, w którą stronę biegnie analiza: czy od systemowych możliwości do tekstowej aktualizacji, czy odwrotnie. I tak bowiem, i tak wszystko, co dla tekstu ważne, rozstrzyga się poza jego żywą obecnością – tam, gdzie go jeszcze nie ma lub już go nie ma.

12 VIII '87

*

Gdy na początku lat siedemdziesiątych kończyliśmy pracę nad *Słownikiem terminów literackich*, termin „intertekstualność" – wprowadzony, jak wiadomo, w obieg przez Julię Kristevę u schyłku poprzedniego dziesięciolecia – zdołał już dostarczyć, niczym nowa zabawka, miłych przeżyć admiratorom francuskiego strukturalizmu. Miałem go w swojej ewidencji, jednakże nie uważałem wtedy, by zasługiwał na uwzględnienie w *Słowniku*. Wydawał mi się jednym z owych nieprzeliczonych a nietrwałych tworów nazewniczych, które wciąż rodzą się w naszej dyscyplinie i, podobne jednodniowym motylom, niezauważalnie umierają.

Już na pierwszy rzut oka było widać, że intertekstualność jest po prostu na parysko-bałkański sposób przyrządzoną Bachtinowską dialogowością. Nikt zresztą nie ukrywał tych źródeł. Kiedy czytało się, że polega ona na „interakcji tekstowej, która się wytwarza wewnątrz tekstu", że „każdy tekst kształtuje się jako mozaika cytatów", że każdy jest „pochłanianiem i transformacją innego tekstu", czy też stanowi

„miejsce przecięcia różnych tekstowych powierzchni" (slogany Kristevej, wielokrotnie przez innych komentowane) – odnosiło się nieodparte wrażenie, że głównym uzasadnieniem dla takich i im podobnych formuł pozostaje uparta potrzeba powtórnego wypowiedzenia problematyki Bachtinowskiej za pomocą słów innych niż użyte przez Bachtina, potrzeba parafrazy zdolnej przysłonić oryginał.

Od razu zatem sprawa intertekstualności bardziej przypominała szczęśliwe odnalezienie rzeczy przedtem zagubionej niż odkrycie przedmiotu dotąd niedostępnego. I nie tylko dlatego, że spoza najbardziej nawet efektownych jej wysłowień prześwitywały Bachtinowskie rozpoznania i definicje sprzed paru dziesięcioleci; również, a może przede wszystkim, dlatego, że obserwacje szczegółowe idące w ślad za generalizacjami teoretycznymi, tyczące rozmaitych odmian intertekstualności, pokazywały ponad wszelką wątpliwość, że chodzi o mechanizmy tekstotwórcze całkiem nieźle już znane retoryce, stylistyce i poetyce, bynajmniej nie bezimienne czy pozostawione w zaniedbaniu. Cytowanie, kontaminacja formuł, operowanie kliszami, parafraza, zabiegi stylizacyjne, parodia, ironiczne powtórzenie, różnorodne sposoby skrywania słowa właściwego w kształtach innych słów (anagramy, paragramy...) – o wszystkich tych zjawiskach, a i o całej masie im pokrewnych, wiedziano już dotąd niemało i przyrost tej wiedzy nie ulegał wcale zauważalnemu przyspieszeniu wraz z nadaniem im nowej nazwy zbiorczej. W sumie więc miałem prawo sądzić, że niewiele przemawia za tym, by „intertekstualność" włączać do standardowego dykcjonarza terminów literaturoznawczych. Użyteczność tego terminu wydawała (mi) się co najmniej problematyczna i trudno było mu wróżyć szczęśliwą przyszłość.

Gdy jednak, po upływie dziesięciu lat, przygotowywaliśmy uzupełnienia do nowego wydania *Słownika*, nie sposób już było wątpić, że musi się wśród nich znaleźć na jednym z pierwszych miejsc. Nie tylko bowiem – wbrew rozsądnym przewidywaniom – na dobre zadomowił się w „poststrukturalistycznym" dyskursie literaturoznawczym, ale – co więcej – okazał się w tym kontekście jednym z terminów najbardziej ekspansywnych i problemorodnych: z imperialistyczną zaborczością zagarnia dziś pod swoje panowanie rozmaite regiony zagadnień tak z zakresu poetyki tekstu, jak badań nad komunikacją literacką i procesem historycznoliterackim. Niepodobna w tej chwili ustalić granic obszaru jego pojęciowych i przedmiotowych odniesień, gdyż zbyt dużo kręgów problemowych zdołano już o niego zaczepić. Można zapewne dokonać jakiejś enumeracji owych kręgów, nie kłopocząc się o ich teoretycznie zasadne uładzenie, ale niewiele ponadto. Każdy z użytkowników zaborczego terminu jest oczywiście władny podejmować arbitralne decyzje dotyczące jego zastosowań, przywoływać go do porządku, rozstrzygając, które z możliwych zastosowań są uprawnione, a które należałoby wykluczyć. I tak właśnie powinni czynić – i czynią – poważni uczeni.

Gerard Genette w swej potężnej rozmiarami książce z 1982 roku, prawdziwej fabryce nazewniczej, miano intertekstualności zarezerwował dla jednej z pięciu dzielnic rozległego państwa ochrzczonego przezeń imieniem transtekstualności (obok paratekstualności, metatekstualności, hipertekstualności – która go głów-

nie zajmuje – oraz architekstualności). Tymi samymi tropami poszedł Michał Głowiński, jakkolwiek miał różne szczegółowe zastrzeżenia do rozróżnień Genette'a; uważa on za słuszne, by kategorię intertekstualności odnosić wyłącznie do empirycznie stwierdzalnych nawiązań danego tekstu do wcześniejszych odeń konkretnych tekstów. Henryk Markiewicz z budzącą podziw starannością wyodrębnił i ponazywał wszelkie dające się wyobrazić i wyśnić „odmiany intertekstualności" (a właściwie – transtekstualności), wychodząc zapewne z założenia, że w taki sposób najlepiej może się przysłużyć tym, co w przyszłości zapragną oświadczyć cokolwiek odpowiedzialnego w rzeczonej kwestii.

Nie wiem jednak, czy byłoby to oczekiwanie wystarczająco realistyczne. Wprawdzie jako akademiccy roztrząsacze literatury mamy profesjonalny obowiązek dbania o to, żeby terminy, które nam służą, nazywały zjawiska porządnie wyodrębnione, żeby nas kierowały ku czemuś intersubiektywnie określonemu, i żeby ich użycia podlegały możliwie najdalej idącym restrykcjom semantycznym, to jednak w swojej praktyce dość często stykamy się z okolicznościami, w których ta chwalebna troska – jakkolwiek by to dziwnie zabrzmiało – nie zasługuje na bezwarunkowe poparcie. Wiadomo wszak, że w dyscyplinach humanistycznych występują – i grają ważną rolę – również i takie terminy, które swą funkcjonalność zawdzięczają w dużej mierze znaczeniowej nieokreśloności. Nie mogą one podpadać pod kryteria nazw, gdyż nazywanie pozostaje ich funkcją drugorzędną, a po prawdzie – całkiem peryferyjną. Są natomiast swego rodzaju drogowskazami, hasłami programowymi czy środowiskowo powtarzanymi zawołaniami, mobilizującymi i ukierunkowującymi wolę badawczych dociekań. Do takiej właśnie rodziny terminów-drogowskazów, terminów-haseł, terminów-zawołań należy dziś bez wątpienia „intertekstualność" – i to decyduje wciąż jeszcze o heurystycznych walorach tego napuchłego znaczeniami terminu.

W swoich wielorakich zastosowaniach odsyła do bardzo różnych trybów sadowienia się utworu w uniwersum literatury, i także szerzej: w uniwersum twórczości słownej, zarazem jednak wszystkie je umieszcza w jakimś hipotetycznym w s p ó l n y m polu zainteresowań, czyni je aspektami jakiejś jednej – choć trudnej do wyobrażenia – całości, która przyświeca z dala, niczym obietnica, każdemu, kto na to pole z jakiejkolwiek bądź strony wkroczy. Rozprawianie o intertekstualności, niezależnie od tego, jak szczegółowych jej przypadków dotyczy, kieruje się tak czy inaczej ku owej domyślnej i nie dającej się skonceptualizować całości. W niej znajduje poniekąd rację bytu dla siebie, a zarazem swe przypuszczalne dalsze ciągi, dopowiedzenia i uzupełnienia. Gdy próbuje się na tym rozległym i bezkształtnym polu problemowym zaprowadzać porządek w taki sposób, że się najpierw rygorystycznie ogranicza jego rozmiary, odcinając różne niewygodne rejony i pozostawiając jedynie terytorium bezsporne i – rzec można – rdzenne, to takie działania dyscyplinujące pociągają za sobą beznadziejną banalizację tego, co miało się zamiar ulepszyć. Cóż bowiem okazuje się wtedy gruntem najpewniejszym z pewnych? Oczywiście to, co potrafimy w miarę dokładnie dostrzec i skategoryzować, a więc zjawiska, do których znaliśmy już dobrze drogę – zanim w ogóle

zdążyła pojawić się sama kategoria intertekstualności. Jeśli na przykład uznać, że jest ona tożsama wyłącznie z tego rodzaju relacjami międzytekstowymi, co cytat, aluzja czy parodia, to nie wiadomo, po co miałaby być potrzebna. Zyskuje wprawdzie pożądaną określoność, ale ulega zarazem wyjałowieniu: traci zdolność stymulowania nowych konceptów teoretycznych, którą jej zapewniała właśnie owa trudna do tolerowania nieokreśloność.

Toteż wbrew wszelkim rozsądnym zaleceniom sam opowiadałbym się raczej za beztroskim przyzwoleniem na szerokie pojmowanie tej kategorii, za uznaniem – czasowo – legalności rozmaitych jej rozciągnięć, przeciągnięć i naciągnięć. Odnoszę wrażenie, że dopiero cały ten wprowadzany przez nią nieporządek: mieszanie zjawisk, które w świetle dotychczasowych doświadczeń powinny być starannie rozgraniczane, łączenie truizmów z paradoksami, szczegółowych i całkiem poczciwych obserwacji analitycznych z górnolotnymi deklaracjami teoretycznymi – jest autentycznym świadectwem ważnego przesunięcia zainteresowań, jakie dokonało się w domenie poetyki, pozwalając nam inaczej niż dotąd spojrzeć na jej główny przedmiot.

Najogólniej: kariera w latach siedemdziesiątych problematyki intertekstualności oznaczała wyzwolenie *parole* spod tyranii językowej potencjalności. Wszyscy naraz zgodzili się, że wypowiedź zawdzięcza swój status komunikacyjny (zresztą zawsze chwiejny) nie tylko i nie tyle gwarancjom systemowym, co przede wszystkim temu, że na niewyobrażalnie wiele sposobów odnosi się do uprzednich *paroles* – przywołuje je i przetwarza w sobie. Tekst wyszedł z cienia *langue* i oto jawi się naszym oczom jako „skrzyżowanie" innych tekstów, jako „mozaika" przytoczeń, jako *puzzle*, „palimpsest", „kopia" czy „powtórzenie". Nie mamy już wątpliwości, że swe najprawdziwsze życie zawdzięcza nie kodowym potencjom języka (i literatury), ale sytuowaniu się pośród tego, co zostało już powiedziane (napisane), relacjom do poprzedzających wysłowień, z których czerpie podnietę dla własnego istnienia i funkcjonowania. Odzyskaliśmy dla badań fenotypowy poziom tekstu: znudzeni szarą monotonią struktur głębokich, mogliśmy wreszcie prawomocnie cieszyć się wielokształtnością i wielobarwnością tekstowych p o w i e r z c h n i.

Ów drugi horyzont utworu pozostaje drugim wyłącznie w perspektywie logiki kształtowania się konceptów teoretycznoliterackich. W ujęciu umiarkowanie radykalnym odniesienie utworu do świata *paroles* jest równie uniwersalne, co jego determinacje systemowe. Pod tym względem nie ma fundamentalnej różnicy między „literaturą drugiego stopnia" (jak ją zwie Genette) a całą resztą twórczości słownej. Każda bowiem wypowiedź żyje z innych wypowiedzi i sama daje życie jeszcze innym. Każda musi zderzyć się z „już powiedzianym" i uwewnętrznić je, gdyż inaczej w ogóle nie dorosłaby do własnej tożsamości.

Ta radykalna koncepcja Bachtina-Wołoszynowa z końca lat dwudziestych, dająca historyczny początek problematyce intertekstualności (wyjątkowo mocny: późniejsza ewolucja tej problematyki w istocie nigdy nie przekroczyła owego pierwotnego radykalizmu), była w swoim macierzystym czasie zwrócona przeciw założeniom formalistów oraz ideom rodzącej się wtedy lingwistyki funkcjonalnej,

a generalnie biorąc – przeciw lingwistyce i poetyce nurtu posaussure'owskiego, prestrukturalistycznego i strukturalistycznego.

Prawdą jest jednak, że każda myśl ważna musi dopiero trafić na swój czas. Nurt, przeciw któremu Bachtin wytoczył swoją koncepcję l i n g w i s t y k i w y p o w i e d z i (sam ją określał jako „metalingwistykę"), prawie w ogóle na nią nie zareagował wtedy, gdy się pojawiła. Podobnie zresztą, już po II wojnie światowej, obojętnie przepłynął obok antysaussure'owskiej lingwistyki Eugenio Coseriu, bardzo bliskiej skądinąd ideom Bachtina, choć powstałej całkowicie niezależnie od wpływu rosyjskiego myśliciela. (*Nb.* paralela Coseriu-Bachtin to temat pasjonujący, który czeka na swego badacza!). W istocie bowiem koncepcja ta była przedwczesna: zjawiała się, gdy strukturalizm pozostawał jeszcze zbyt mało strukturalistyczny na to, by mu były potrzebne jakiekolwiek konfrontacje z alternatywnymi programami badawczymi. Musiał nie tylko dojrzeć, idąc za własnym impetem rozwojowym, ale osiągnąć nadto przejrzałość: dojść do takiego stopnia zużycia swego potencjału problemowego, aby ludzie nazywający siebie strukturalistami zyskali wyraźną motywację do wyjścia poza granice dotychczasowego terytorium preferowanych zagadnień. Czas taki nadszedł wraz z rozprzestrzenieniem się konceptów teoretycznych i technik analitycznych tzw. poetyki generatywnej, która walnie przyczyniła się do wyjałowienia gleby strukturalistycznej. Rzecz ciekawa, niejako współbieżnie z tym jałowieniem następowało odkrywanie odkryć Bachtina – niewątpliwego poststrukturalisty *avant la lettre*. I nie było to tylko dokopywanie się do zapomnianej przeszłości: właśnie w owym czasie zaczęły wychodzić na światło dzienne prace Bachtina powstałe później i znacznie później od rzeczy publikowanych przezeń na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, rozwijające różne wątki jego lingwistyki wypowiedzi – po części w nawiązaniu do całkiem współczesnych zainteresowań semiotyczno-poetologicznych (myślę o szkole tartuskiej). I to był główny impuls wyzwalający problematykę intertekstualności. Jej widnokrąg teoretyczny zakreślało na początku parę fundamentalnych tez odnoszących się do nieusuwalnej „dialogowości" mowy i roli „cudzego słowa" w konstytuowaniu wypowiedzi; tez, z którymi tak się ostatnio spoufaliliśmy, że łatwo nam się już mylą z banałami. Znamienne jednak, że recepcja w kręgu strukturalizmu (francuskiego) spłaszczyła je i wydatnie zubożyła ich sens. Jak wiadomo, dla Bachtina jednym z podstawowych wymiarów wypowiedzi (może nawet najważniejszym) jest, obok wydarzeniowości i kreatywności, wymiar p o d m i o t o w y, a więc to, że zawsze utrwala ona w sobie osobowy punkt widzenia, że celowy bieg nadaje jej inicjatywa komunikacyjna „ja", które orientując swoją mowę wobec cudzych wypowiedzi, zarazem samo siebie określa jako człon relacji międzyosobowej. Dialogowość w jej różnych przejawach (wewnątrz utworu i między utworami) zakłada nieodmiennie jakiś rodzaj odnoszenia się podmiotu do podmiotu, kogoś do kogoś.

To personalistyczne nacechowanie Bachtinowskiej teorii wypowiedzi zupełnie wyparowało, gdy zabrali się do niej francuscy strukturaliści, Kristeva czy Barthes. Rozprawiali oni zresztą z naciskiem o t e k ś c i e, a nie o wypowiedzi; po to właśnie, by móc efektywnie usunąć z pola widzenia pierwiastek podmiotowości

mowy. Tekst wyobrażali sobie jako miejsce uśmiercenia *ego*. Gdy Barthes usiłował przybliżyć generatywne ujęcie tekstu poprzez obraz nieprzerwanego splatania się i samoprzetwarzania tkaniny słownej, czuł się w obowiązku, by obraz taki dookreślić w pożądanym kierunku: „zagubiony w tej tkaninie podmiot rozpływa się niczym pająk pochłonięty przez konstrukcyjne sekrecje swej pajęczyny". A czy trzeba przypominać Foucaulta, odrzucającego jako przebrzmiałe pytania: kto mówi?, kto ujawnia się lub ukrywa w tym, co mówi? i zdecydowanego, by w analizie wypowiedzi pozostawać konsekwentnie na poziomie jakowegoś „mówi się". Są to antypody koncepcyj Bachtinowskich.

Interferencje i interakcje tekstów wypadało opisywać tak, jak gdyby dokonywały się samoczynnie: teksty po prostu wnikają jedne w drugie, imitują się nawzajem, transformują, układają w serie i konfiguracje, i tak dalej. Początek całemu ruchowi w przestrzeni intertekstualnej daje pozapodmiotowa „praktyka tekstowa" – siła prawdziwie mitologiczna. Gdyby mimo wszystko ktoś próbował ją upersonifikować, to dobrym przybliżeniem byłby obraz jakiegoś superinżyniera (nie dusz ludzkich wszakże), wyposażonego w sztuczną inteligencję, zatrudnionego przy skrawaniu, spawaniu i montażu tekstów. Nie tyle tekstotwórcy, co tekstoroba...

Jeśli więc radykalizm Bachtinowskiej lingwistyki wypowiedzi (każda wypowiedź obudowuje się tak czy inaczej wokół cudzego słowa) był zwrócony przeciwko fetyszyzowaniu systemowości mowy, to wtórny wobec niego radykalizm tezy, że „każdy tekst jest intertekstem" w pierwszej kolejności kierował się przeciw idei podmiotowości mowy.

14 VIII '87, 15 II '89

*

Ciekawe, że Bachtin obsesyjnie niemal zaprzątnięty dopowiadaniem i cieniowaniem swojej teorii w y p o w i e d z i, przygotowywał się w latach sześćdziesiątych do dużego studium o kategorii t e k s t u w naukach humanistycznych. Notatki i szkice do tego studium opublikowano pośmiertnie w 1976 roku. Wolno sądzić, że w zamyśle rosyjskiego myśliciela ważną rolę grał wzgląd na potrzeby efektywnego porozumiewania się z nurtem strukturalno-semiotycznym, którego rosnące znaczenie w humanistyce nie mogło nie być dla niego żywym problemem. Podejmując sprawę tekstu, chciał zapewne zbliżyć się – poniekąd wbrew sobie – do głównego obiektu zainteresowań tego nurtu; w taki wszakże przebiegły sposób, by z obcym sobie pojęciem związać możliwie najwięcej z tego, co dlań najbardziej swojskie. Starał się więc tak wymodelować pojęcie tekstu, by jawił się on w rezultacie jako przedmiot wspólny: strukturalistyczno-bachtinowski, sprawiedliwie jednak podzielony – o dwóch w odmienne strony zwróconych obliczach. Jedno odpowiada temu, co jest w tekście „powtarzalne i reprodukowalne", zestandaryzowane, stereotypowe, odsyłające do systemu językowego: języka autora, języka gatunku, języka narodowego... Drugie oblicze to „niepowtarzalna indywidualność" tekstu, tekst jako zdarzenie, jako manifestacja wolności podmiotu i – w konsekwencji –

jako obszar międzypodmiotowych relacyj: dialogu, nakładania się i przenikania „głosów".

Łatwo spostrzec, że drugie oblicze tekstu jest tożsame z tym, co Bachtin we wszystkich poprzednich pracach – od końca lat dwudziestych – rozważał konsekwentnie pod imieniem wypowiedzi. Nic zatem dziwnego, gdy wreszcie oświadcza, że chodzi mu w tym wypadku o „t e k s t j a k o w y p o w i e d ź". Takie postawienie sprawy podprowadza do myśli, że być może równie zasadne byłoby – z drugiej strony – zdążanie ku charakterystyce w y p o w i e d z i j a k o tekstu. A myśl ta niemal automatycznie generuje jeszcze dalej idącą (jest ona chyba *implicite* obecna w dociekaniach Bachtina), że mianowicie rozprawianie o tekście i wypowiedzi w ogóle nie owija się wokół dwóch osobnych realności, lecz dotyczy różnych aspektów jednej realności – utworu słownego, który uobecnia się badaczowi raz tak, a raz tak, stosownie do roszczeń poznawczych, jakie ten wysuwa wobec przedmiotu. Ich opozycję można, jak sądzę, przedstawić następująco.

Aspekt tekstowy wchodzi w grę, gdy utwór jest ujmowany:

1. jako obiekt wyzwolony z sytuacji komunikacyjnej, znajdujący się poza podmiotowymi relatywizacjami – w stanie bycia „niczyim", odłączony od autora i nie adresowany;
2. jako wytwór operacyj w mniejszej lub większej mierze zalgorytmizowanych, które dają się na jego podstawie odtworzyć i opisać (nawet w sposób sformalizowany);
3. jako konstrukcja, układ elementów rozmieszczonych na sposób *quasi*-przestrzenny, uchwytnie wzajem przyporządkowanych; jako coś „zrobionego", „zmajstrowanego", w czym można się rozeznać niczym w jakimś technicznym urządzeniu;
4. jako układ odpowiadający normatywom uprzednim wobec utworu, spełnianym już przez jakiś zbiór utworów – określającym typy dopuszczalnych elementów tekstowych i rodzaje powiązań między nimi; tekst realizuje sobą ponadindywidualny wzór tekstowej organizacji (również w taki sposób, że zauważalnie odchyla się od niego);
5. jako całość podatna na zabiegi analityczne, dająca się rozkręcać i rozkładać na czynniki pierwsze – naruszalna i przekształcalna;
6. jako przedmiot dający się bez oporu włączać w serie, grupy, systematyki – zaszeregowywać, klasyfikować, typologizować.

Z kolei z aspektem wypowiedziowym wiązałyby się następujące wskaźniki:

1. osadzenie utworu w sytuacji komunikacyjnej i konstytuowanie się w nim immanentnych sytuacyj komunikacyjnych; zarówno utwór jako całość, jak i jego wewnętrzne rozwarstwienie, utrwalają punkty widzenia tych, co w nim mówią: autora i wszystkich podmiotów mowy przez niego wykreowanych; mowa w każdym ze swoich przejawów jest tu nieodmiennie zoriento-

wana: zrelatywizowana względem aktualnych czy tylko implikowanych relacyj międzypodmiotowych;

2. ukształtowanie wypowiedzi nie jest, w tym co dla niego swoiste, podobne do działań zalgorytmizowanych; ma bowiem charakter twórczy: posunięcia wypowiedzeniotwórcze zawierają element innowacji, nieregularności i nieprzewidywalności;
3. utwór nie uobecnia się nam jako konstrukcja, lecz przede wszystkim jako przebieg – czasowe dokonywanie się mowy, która narasta, reinterpretując w każdym momencie sens tego, co dotąd powiedziane i antycypując (jawnie lub skrycie) to, co ma być powiedziane później; relacje między odcinkami wypowiedzi nie są jednoznaczne: w procesie jej rozwijania się ulegają zmianom – odcinki owe przesuwają się jakby wobec siebie nawzajem, wchodząc w coraz to nowe połączenia i odniesienia;
4. indywidualne nacechowanie wypowiedzi powstaje jako swoista wypadkowa jej nieposłuszeństw i odchyleń względem odpowiednich paradygmatów budowy wypowiedzi: gatunkowych, stylistycznych. Takim nieposłuszeństwom i odchyleniom zawdzięcza swój sens sama inicjatywa wypowiedzeniotwórcza; nic równie silnie nie motywuje jej i nie uwiarygodnia;
5. punkty 1, 2, 3, 4 tłumaczą, dlaczego utwór-wypowiedź pozostaje w naturalnej niezgodzie z procedurami analitycznymi, dlaczego wymyka się rozbiorom, stawia im opór, i dlaczego – analitycznie ogarnięty (bo przemocy musi tak czy inaczej ulec) – tak mało, albo zgoła nic, ofiarowuje badaczowi, który ma z niego akurat tyle, użyjmy słów Musila, „ile z delikatnego ciała meduzy wyciągniętej z wody i położonej na piasku";
6. te same punkty – 1, 2, 3, 4, a na dodatek 5 – tłumaczą, dlaczego utwór-wypowiedź okazuje się nader niewygodnym obiektem zabiegów systematyzujących, dlaczego jego zaliczeniom do takich czy innych taksonomii towarzyszy na ogół konieczność wprowadzania do nich mało eleganckich rubryk przewidzianych dla przypadków granicznych, przejściowych, mieszanych, szczególnych i tym podobnych.

Tekst byłby tedy pokarmem właściwym raczej dla strukturalistów, wypowiedź – raczej dla hermeneutów?

29 IX '87

*

Koncepcja utworu słownego (tekstu, wypowiedzi) jako bytu bezwyjątkowo pochodnego – derywatu, naśladowania, przekształcenia, uznająca wtórność za jego cechę definicyjną, oznaczała pożegnanie z koncepcją ergocentryczną, w której utwór był uważany za ustrój kompletny i samowystarczalny: zamknięty mikrokosmos, noszący w sobie prawa własnego porządku i sensu. Przekreślona została idea dzieła, które zdolne jest żyć – jak powiada Pierre Reverdy – „swoim własnym życiem, pod swoim własnym niebem, jak wyspa na horyzoncie"; idea wpierw bliska niektórym kierunkom awangardowym dwóch początkowych dziesięcioleci wieku,

zanim stała się własnością myśli literaturoznawczej. Nie ulega zresztą kwestii, że także owa zastępująca tamtą idea, jaka wyłoniła się z zastanowienia nad intertekstualnym bytowaniem utworu, nie byłaby możliwa bez uprzedniego przyswojenia przez dwudziestowieczną świadomość literacką praktyk Joyce'a, Eliota, czy sztuki kolażu tekstowego.

Dzieło ani nie wynurza się z pustki uprzedniego nie-mówienia, któremu chwilowo kładzie kres inicjatywa autora, ani też nie trwa potem niby skamieniały pomnik mowy pośród nieprzeliczonych aktów recepcji, niezdolnych zagrozić jego raz zdecydowanej tożsamości. W rzeczywistości rodzi się w gęstwie, gwarze i zgiełku wypowiedzi, które wypełniają obszar doświadczeń językowo-literackich pisarza w danym momencie jego biografii. Przechowuje w s o b i e jakieś cząstki owego rozbrzmiewającego obszaru, w którym powstawało; jego wnętrze jest trwale związane z jego prehistorią, zabudowane pre-tekstami. Z drugiej strony życie dzieła w odbiorach też dokonuje się w gęstwie, gwarze i zgiełku wypowiedzi: 1) na tle których jest czytane i interpretowane, 2) w których jest omawiane i komentowane, 3) które wyzyskują je jako część własnego tworzywa. W związku z tym jego obraz w oczach różnych pokoleń i środowisk czytelniczych nigdy nie jest statyczny; podlega zmianom (zwykle powolnym, ale bywa, że i nagłym) wraz z rozrastaniem się pola owych wtórnych uwikłań intertekstualnych. Jeśli więc ktoś upierałby się przy traktowaniu dzieła jako pomnika mowy, to należałoby dodać, że mniej przypomina ono pomnik z kamienia, o który rozbijają się fale morza jego lektur, bardziej – pomnik z gąbki, wchłaniający uderzenia fal...

Intuicyjnie uchwytna jest współzależność między obydwoma obszarami wypowiedzi, które utwór sobą wiąże, tzn. między jego „przedtem" i jego „potem". Im rozleglejszy i bardziej synkretyczny pozostaje pierwszy obszar, i im więcej utwór z niego uwewnętrznia, tym prawdopodobnie bardziej bogata, urozmaicona i dramatyczna okaże się przestrzeń jego recepcji: wielość i różnorodność odczytań, komentarzy i nawiązań. Czy jednak nasycenie utworu odwołaniami do „już powiedzianego" zawsze jest źródłem (jednym ze źródeł) jego wieloznaczności, a zatem wielointerpretowalności? Odpowiedź bezwarunkowo twierdząca nie wydaje się trafna. Gdy bowiem odniesienia utworu są wyraźnie ukierunkowane, skoncentrowane na jakiejś ograniczonej grupie tekstów lub, w skrajnym przypadku, na jednym tekście, gdy więc mamy do czynienia z relacją, którą Gerard Genette określa jako hipertekstualną, z relacją nadbudowywania się utworu nad innym – wcześniejszym – utworem, wtedy ów utwór nadbudowujący się (hipertekst) wcale nie staje się przez to osobliwie polisemiczny, a przeciwnie: stanowczo zdąża właśnie do u j e d n o z n a c z n i e ń. Cytaty, aluzje, parafrazy – kierujące do źródeł w pełni określonych, unieruchamiają go semantycznie, podobnie jak nitki Liliputów unieruchamiały Guliwera. Utwór, trwale przywiązany do swego hipotekstu (tak Genette zwie tekst wcześniejszy), w nim jakby deponuje wykładnię swego sensu; jest to przypadek *Ulissesa* Joyce'a. Natomiast rzeczywistą wieloznacznością obdarowany zostaje utwór s w o b o d n i e p ł y w a j ą c y po swojej prehistorii, zaczepiający się przelotnie o różne teksty, ale z żadnym definitywnie nie sprzęgnięty. Teoretycz-

nym biegunem takiej uwieloznaczniającej intertekstualności byłby tekst-zszywka cytatów, coś w rodzaju centonu (*Finnegans Wake* Joyce'a).

Ale – rzecz ciekawa – nie mniej silne stężenie wieloznaczności, zapewniającej utworowi szansę nielimitowanej wielowykładalności, występuje na biegunie przeciwległym. Źródłem intensywnej wieloznaczności tekstu staje się jego stylizacyjna nijakość (jeśli jest konsekwentnie podtrzymywana), brak nacechowania kierującego ku innym tekstom, swoista neutralność równomiernie go oddalająca od wszelkich przejawów „cudzego słowa". Taka mowa stylizacyjnie bezbarwna, znajdująca oparcie jedynie w samej sobie, pozwala się przyporządkować nieskończenie wielu możliwym intencjom znaczeniowym, a każda z nich niepewna i zwodnicza (przypadek *Procesu* Kafki).

Bezgraniczna (rzekomo) wieloznaczność – tak fetyszyzowana przez dzisiejsze ideologie literaturoznawcze, żywiące upodobanie do wszystkiego, co paraliżuje możliwość efektywnej interpretacji tworu pisarskiego – wyrasta więc zarówno ze wzmożonej intertekstualności dzieła, jak i z jej maksymalnego wytłumienia.

25 VIII '87

*

W bezkresnym morzu spraw łączonych z intertekstualnością są przecież przynajmniej dwie wyspy problemowej określoności.

1. Najbardziej „klasyczna" część tej problematyki wysuwa do centrum uwagi utwór traktowany jako miejsce zamieszkiwania innych utworów (tekstów, wypowiedzi). Głównym bohaterem jest t e k s t w t ó r y przetwarzający w sobie teksty uprzednie. Podlegają tu uobecnieniu bądź w taki sposób, że się o nich w tym tekście mówi (są przedmiotem napomknięć, streszczeń, komentarzy, ocen *etc.*) – zarówno w wypowiedziach autorskich, jak w wypowiedziach podmiotu literackiego i w wypowiedziach postaci; bądź w taki sposób, że w przebieg tekstu wtórego zostają włączone jakieś ich odcinki: w formie dosłownych cytatów lub kawałków cytatopodobnych, mogące występować także na trzech poziomach – w mowie autora, w mowie podmiotu literackiego czy w mowie postaci; bądź wreszcie w taki sposób, że tekst wtóry odtwarza „gramatykę" określonych tekstów pierwotnych, przejmując od nich reguły i schematy własnego porządku – całościowo lub w ograniczeniu do pewnych części czy niektórych tylko poziomów swojego zorganizowania. Te trzy odmiany uwewnętrzniania przez tekst żywej obecności jego pre-tekstów mogą działać łącznie lub rozdzielnie; wystarczy wszakże wystąpienia już jednej, aby dało się mówić o zachodzeniu znaczącej relacji intertekstualnej.

2. Sfera zagadnień rozciągająca się wokół sprawy odbioru tekstu. Jest ona komplementarna wobec poprzedniej (p. 1). I w jednym, i w drugim wypadku obiektem uwagi pozostaje d a n y u t w ó r, uchwycony jednakże w różnych stadiach jego historii naturalnej. Raz jest to faza, gdy utwór już wyślizguje się spod władzy autora, a jeszcze nie został pochwycony w sieci odbioru; następnie określony moment w dziejach jego odczytań. Jaki konkretnie moment – wszak jest ich niepoliczalnie dużo? Otóż, teoretycznie biorąc, każdy spośród tych, które są dostępne historyko-

wi literatury, a więc poprzedzają w czasie jego własną lekturę (tę oto), a po wtóre, mają t e k s t o w e u t r w a l e n i a. Jeśli w tamtej perspektywie utwór jawi się jako rezultat operacyj dokonanych na tekstach pierwotnych, to w tej drugiej sam okazuje się przedmiotem analogicznych operacyj: jest naśladowany, cytowany, parafrazowany, parodiowany, kojarzony z innymi utworami.

Myśl, że wszelka lektura stanowi – w jakiejś mierze – działanie intertekstualne, wydaje się zupełnie oczywista. Wiadomo, że kulturowo-literackie wyposażenie czytelnika wyznacza mu każdorazowo dwa horyzonty: czytelnego i dotąd przeczytanego. W akcie lektury ten pierwszy horyzont jest trwale obecny, lecz raczej jako granica możliwych doświadczeń czytelniczych, rzadziej jako czynny uczestnik konkretnego zdarzenia odbiorczego. Natomiast drugi horyzont jest w nim nieodmiennie elementem aktywnym: do rozumienia dzieła czytanego odbiorca dochodzi głównie poprzez jego relatywizację do zasobu dzieł już przez siebie rozumiejąco przeczytanych – przede wszystkim kategorialnie podobnych do nowo poznawanego. Nowe czyta poprzez pryzmat tamtych i w relacji do nich ocenia. Swoją lekturą wprowadza je w pewną konfigurację tekstów, sytuuje w bliskościach i oddaleniach wobec nich, rozpoznaje (czy ustanawia) międzytekstowe pokrewieństwa i obcości.

Jednakże dla historyka literatury cały ten trud wtórnej intertekstualizacji, podejmowany w każdej lekturze dzieła, będzie na zawsze bezowocny, jeśli sam nie pozostawił po sobie tekstowego świadectwa. W tej perspektywie na nowo mogą okazać się obiecujące badania nad pisarstwem krytycznoliterackim, które dostarcza najbardziej wymownych świadectw lektury. Sytuacja wypowiedzi krytycznej daje się opisywać jako zespół relacji intertekstualnych. Wypowiedź taka jest, po pierwsze, metatekstem w stosunku do utworu lub zbioru utworów: coś o nich orzeka, objaśnia ich funkcjonowanie, ocenia. Po wtóre, cytując tak czy inaczej w swoich ramach utwór pisarza, żywi się poniekąd tym utworem, kształtuje przy jego współudziale (wymuszonym) nową całość tekstową. Tworzy – po trzecie – swoimi środkami rozmaite ekwiwalenty tekstu, do którego się odnosi: daje jego streszczenie czy parafrazę, a może nawet próbować imitacji jego stylu. I na koniec: włącza się w jakiś zbiór wypowiedzi krytycznych, odnoszących się do tego samego tekstu (taki zbiór nazwałem ongiś konstelacją).

18 VIII '87

*

Kluczowe dla teorii intertekstualności pojęcie i n t e r t e k s t u bywa rozumiane trojako:

1. jako tekst „wchłaniający mnogość tekstów" (L. Jenny),
2. jako zbiór – w krańcowym wypadku jednoelementowy – tekstów, do których odsyła dany tekst (m.in. M. Riffaterre),
3. jako zbiór tekstów pozostających między sobą w relacji intertekstualnej (w tym sensie jest równoważny „przestrzeni intertekstualnej", o której, za Kristevą, mówiło wielu).

Stosowniejsze od pozostałych wydaje mi się pierwsze rozumienie, ponieważ znajduje się najbliżej prymarnej intuicji, z której można wyprowadzić całą tę teorię: że mianowicie „fundamentem tekstualności jest intertekstualność".

4 IV '88

Interpretacje

German RITZ

Seks, *gender* i tekst albo granice autonomii literackiej

Owad na kwiecie. Utrata autonomii tekstu w romantyzmie

Nasza nowoczesna refleksja nad stosunkiem osoby/autora i tekstu rozpoczyna się od romantyzmu, wtedy bowiem formalny i semantyczny autorytet tekstu nie jest już budowany w odniesieniu do niezmiennie analogicznej, metafizycznej kosmologii i uznanych wzorców antyku, lecz zostaje ugruntowany w – jeszcze wprawdzie elitarnym i mitycznie wtajemniczonym, ale ostatecznie niezależnym – Ja genialnego twórcy. Romantyczne Ja twórcy nie chce być pojmowane prywatnie i historycznie, lecz ustanawia się jako projekt totalny. Dopiero totalne Ja może gwarantować niezależny sens tekstu. Osoba autora znika za autokreacją. Autoprojekt sięga do dawnego mitu stworzyciela – aż po kanoniczne porównanie z Bogiem – a zarazem nie odrywa się od egzystencji ludzkiej. Stale demonstrowany autoprojekt jest na różne sposoby zagrożony. Źródło zakłóceń stanowi Ja i to właśnie ta jego strona, którą utopijny autoprojekt wypiera bądź ukrywa: strona prywatna, a przede wszystkim element inności – seksualność, ciało i wreszcie kobieta, które jako obca mowa wnikają w mowę uformowaną. Zabiegów zmierzających do wykluczenia seksualności i prywatności w konstytucji nowoczesnego Ja nie można opisać bądź zinterpretować jako zwykłej historii stłumienia; dyskursy, jak uczy Foucault, warunkują się wzajemnie. Od czasów romantyzmu nie da się całkowicie oddzielić w tekście konstrukcji i dekonstrukcji Ja. Płeć i płciowość (seks i *gender*) mają tedy dla nas szczególne znaczenie, ponieważ w odniesieniu do nich Ja ogólne staje się Ja historycznym.

Romantyczne Ja to Ja męskie, i tym samym autorstwo też nabiera charakteru męskiego[1]. Konstytucja nowoczesnego Ja okupiona jest, jak przekonująco do-

1/ Ogólnie o tekście i autorstwie por.: R. Hof *Engenderin Authority*, w: tenże *Die Grammatik der Geschlechter. Gender als Analysekategorie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M., Campus 1995, s. 145–166.

wiodły najnowsze *gender studies* i historia płci, wykluczeniem kobiety[2]. Gdy Ja obiektywizuje swój dramat w fikcji, droga poety do samego siebie usiana jest martwymi ukochanymi[3], a tam, gdzie sublimacja lepiej daje sobie radę, poetyckie Ja staje się androgyniczne[4] i obejmuje pierwiastek kobiecy.

W literaturze polskiej Wielka Improwizacja to jeden z wybitnych przykładów tekstu romantycznej indywiduacji. Przygotowaniem jest IV część *Dziadów*. Gustaw powtarza dramat Wertera, ale w istotny sposób go zmienia. Polski Werter przemawia nie jak u Goethego – za życia, lecz po śmierci. Martwy, ale wciąż jeszcze przemawiający Gustaw nie może jednak mówiąc, przyswoić sobie we wspomnieniu inności kobiecego Ty. Miłosny dramat zakłóca tok stawania się sobą. W trzykrotnym zbliżeniu do miłości narasta obcość, a do żywej mowy Ja wtrąca się obca mowa stereotypu:

> Kobieto! puchu marny! ty wietrzna istoto!
>
> [*Dziady* cz. IV, w. 960]

Przemieniony Gustaw, znów jako poeta, podstawia w miejsce kobiety naród, musi jednak zaraz to zastępstwo zasygnalizować:

> Lecz jestem człowiek, i tam, na ziemi me ciało;
> Kochałem tam, w ojczyźnie serce me zostało. –
> Ale ta miłość moja na świecie,
> Ta miłość nie na jednym spoczęła człowieku
> Jak owad na róży kwiecie:
> Nie na jednej rodzinie, nie na jednym wieku.
> Ja kocham cały naród!
>
> [*Dziady* cz. III, akt i sc. II, w. 103–109]

Sublimacja, jak gdyby niechcący, mówi nadal o Innym miłości, odsłania to, co w miłości do narodu miało być właśnie zakryte. Męskie pożądanie ukazuje się jako Inne, wybierając sobie nie kanoniczny obraz motyla albo pszczoły na kwiatku, ale – owada[5]. Bardziej ogólnemu pojęciu klasy owadów brak konotacji piękna i uży-

---

2/ Por.: praca zbior. *Autorschaft, Genus und Genie in der Zeit um 1800*, red. I. Schabert, B. Schaff, Berlin 1994.

3/ O programowej obecności martwych ukochanych właśnie w sztuce XIX w. pisze Elisabeth Bronfen w książce pt. *Over the dead Body. Death, feminity and the aesthetic* (1992).

4/ Por.: I. Schabert *Amazonen der Feder*, w: *Autorschaft, Genus und Genie in der Zeit um 1800*, s. 115 i n.; R. Frankhauser *Das verleugnete Geschlecht der „blauen Blume". Frühromantische Aufklärungskritik und das „combabische" Geschlecht – Zu Novalis' Entwurf eines frühromantischen Dichtersubjekts*, w: *Geschlecht der Künste*, red. C. Caduff, S. Weigel, Köln 1996, s. 50–69.

5/ W bestiarium Mickiewicza motyl występuje częściej („motyl" – 34, „motylek" – 14, „motyli" – 4 razy) niż owad (31 razy). Por.: J. Bachórz o *„zwierzyńcu" A. Mickiewicza*, w: *Literacka symbolika zwierząt*, pod red. A. Martuszewskiej; Z. Stefanowska *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów"*, w: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 42–64.

teczności, jego symbolika ma walor negatywny, diaboliczny (muchy). W tym znaczeniu owady pojawiają się u Mickiewicza także gdzie indziej. Semantyczna bądź obrazowa różnica lub przesunięcie, w którym wyraża się inność pożądania, jest minimalna i niemal ginie w obliczu właściwych sił destrukcyjnych (wielorako motywowanej *hybris* Ja), które w Wielkiej Improwizacji niszczą autoprojekt, jednakże samo pojawienie się tej różnicy jest symptomatyczne.

Romantyczne Ja musi się w swoim poetyckim autoprojekcie dać poznać jako Ja już nie ogólne, lecz płciowe. Nie może już w roli mężczyzny wykluczać inności kobiety, aby stworzyć swój całkowity projekt, lecz – powodowane wolą sublimacji – musi odsyłać do Innego, a nawet użyczać mu obcego głosu. Autonomiczny tekst zderza się z heterotekstem i zarazem napotyka granice swej ważności. Również narracyjny tekst romantycznej *éducation sentimentale*, która umie opowiadać tylko o klęsce miłości (o nieudanej próbie odzyskania jedności), posługuje się heterotekstem. Pośmiertne opowiadanie Gustawa pełne jest takich wtrętów. Heterotekstem jest zabarwiona autobiograficznie opowieść o powrocie do pustego domu rodzinnego czy też domu matki. Heterotekst w krążącym wokół własnej osi monologu Gustawa można jednak rozumieć zawsze także jako przedstawienie samozatracenia kochanka, natomiast w Wielkiej Improwizacji, gdzie przybiera formę dyskretną, dotyka samych fundamentów nowego pojęcia tekstu literackiego. Ja w kontekście płciowości nie jest panem tekstu.

W polskim romantyzmie mamy do czynienia tylko z męskim autorem, brak tu takiej Bettiny von Arnim, Karoliny von Günderode czy pani de Staël. Kobieta pod nazwiskiem występuje tylko jako przedmiot literatury: Delfina Potocka i inne, nigdy jako podmiot[6]. W badaniach wielokrotnie penetrowano psychologiczną i patologiczną mroczną stronę polskiego romantyzmu (Jean-Charles Gille-Maisani, Marek Bieńczyk, Marta Piwińska i in.), lektury pod kątem *gender* systematycznie dotąd nie uprawiano. Taka lektura dałaby raczej wgląd w konstytucję tekstu niż w zakamarki pokazowych biografii.

Zawłaszczenie męskiego autorstwa przez kobiety w modernizmie

Kulturowe wykluczenie kobiety jako Innego kultury w mieszczańskim wieku XIX prowadzi do przeciwnej reakcji w modernizmie. Powrót kobiety przemawia jeszcze językiem wyparcia. Demonizacja (*femme fatale*), fetyszyzacja (domina) i mityzacja stają się obrazowym i myślowym stereotypem modernizmu w różnych krajach, a przede wszystkim stają się zjawiskiem masowym[7].

6/ Pierwsze spójne opracowanie G. Borkowskiej (*Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996) słusznie skupia się na prozie. Jej historia zaczyna się około 1840 r.

7/ Mario Praz przeanalizował dekadencką galerię wizerunków kobiety pod kątem historii motywu (*Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przel. K. Zaboklicki, Warszawa 1974), Wojciech Gutowski (*Nagie dusze i maski*, Kraków 1997) sporządził nie mniej imponującą antologię męskich wizerunków kobiety w literaturze polskiej.

Mężczyzna nie może już odwrócić wzroku od wypartego Innego. Wyraźniej niż w romantyzmie upewnia się co do autorstwa, stylizując się na istotę androgyniczną[8], mimo to jednak nie może ominąć problemu roli płciowej. Androgyne staje się w tym okresie kategorią dyskusji o płci[9]. Autorstwo nadal pozostaje po stronie mężczyzny, ale w Polsce, jak i gdzie indziej, w literaturze modernizmu coraz częściej do głosu dochodzi kobieta. O tym, że owa introdukcja na męski Parnas nie przebiegała bez problemów, świadczą często spotykane męskie pseudonimy, daleko idące lekceważenie ze strony krytyki literackiej, a wreszcie biografie samych pisarek[10]. Walka o autorytet i autorstwo przybiera w okresie modernizmu inny charakter niż w czasach realizmu. Polski biedermeier i pozytywizm zapewnił niektórym kobietom miejsce w narodowym kanonie, co nie znaczy wcale, że ich modernistyczne następczynie miały wskutek tego lepszą pozycję startową niż ich koleżanki na Zachodzie[11].

Wydaje się, że kobieta autorka[12] łatwiej uzyskuje dostęp do zdominowanego przez mężczyzn życia literackiego wówczas, gdy przedstawia kobiecą uczuciowość i psychikę („dusze i serca kobiece")[13] oraz wnosi przede wszystkim tematykę kobiecą[14], w uproszczeniu – wówczas, gdy jako podmiot piszący jest tym, czym była w męskiej wyobraźni jako przedmiot[15]. Zarazem jednak modernistyczne autorstwo zasadniczo traktowane jest jako męskie, co ujawnia się wyraźnie wtedy, gdy kobieta przemawia głosem mężczyzny i zajmuje jego pozycję autorską. Komornicka, która w 1907 r. przybrała tożsamość mężczyzny, zapłaci za wtargnięcie do męskiej domeny zniknięciem ze sceny literackiej na przeciąg

8/ W kwestii androgynizmu w literaturze por.: *Le mythe de l'androgyne*, red. J. Libis, Paris 1980; *L'Androgyne*, red. J. Libis i in., Paris 1986; F. Monneyron *L'imaginaire androgyne d'Honore de Balzac à Virginia Woolf*, Paris 1987; A. Aurnhammer *Androgynie: Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Wien, Böhlau 1986 (Literatur und Leben. Neue Folge, Bd. 30); A. Runte *Père-version, Sexualität als Maske des Geschlechts in der französischen Dekadenzliteratur*, w: *Maskaraden, Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenisierung*, red. E. Bettinger, J. Funk, Berlin 1995, s. 233–253.

9/ Np. w dyskusji o „trzeciej płci" albo formie homoseksualizmu.

10/ W kwestii sytuacji polskiej literatury kobiecej w okresie modernizmu por. rozdział *Regres. Narcyzm. Walka. Sztuka* w monografii G. Borkowskiej *Cudzoziemki*.

11/ W kwestii sytuacji literatury kobiecej na przełomie wieków por.: E. Schowalter *Sexual Anarchy, Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London 1992.

12/ W sprawie młodopolskiej liryki kobiecej por.: E. Kucharski *Z cyklu „Dusze kobiece"*, „Sfinks" 1912 nr 8–9; J.Z. Jakubowski *Poetki Młodej Polski*, Warszawa 1963; A. Baranowska *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981.

13/ Typowe pod tym względem są np. programowe publikacje M. Kulikowskiej: *Dusze kobiece... Serca kobiece* (Warszawa 1909), *Z dziejów duszy* (Kraków 1911). Również Zawistowska pisze cykl *Dusze*.

14/ Np. Z. Nałkowska *Kobiety*; M. Wolska *Dziewczęta*.

15/ Również późniejsza recepcja Zawistowskiej, Wolskiej, Ostrowskiej, Nałkowskiej i in. potwierdza ocenę współczesnych.

dziewięćdziesięciu lat[16]. Jeśli zważyć, że jako młody talent i autorka prestiżowej „Chimery" istniała na tej scenie aż do 1907 r., a zwłaszcza jeśli uwzględnić jej dziś coraz powszechniej uznawaną wysoką rangę literacką, ową blisko stuletnią nieobecność w polskiej literaturze może tłumaczyć jedynie akt zmiany płci. Przyjmując męskie ciało, Komornicka łamie męskie tabu kulturowe ciała ukrytego. Kultura XIX wieku nie operuje męskim ciałem seksualnym, zasłania właśnie cielesny znak (fallus) męskiego autorytetu. Do dziś obowiązujące prawo o pornografii, które zakazuje pokazywania męskiej erekcji, podtrzymuje tę tradycję. Kobiecy transseksualizm bardzo mocno podważa męskie autorstwo, które nie przyznaje się do swej płciowej legitymizacji[17]. Ale także mistyfikacja męskiego autorstwa, przez przyjęcie męskiego pseudonimu – o ile nie jest to czysta konwencja – spotyka się na ogół z odrzuceniem ze strony współczesnych[18]. Jako przykład może służyć w Polsce przypadek Zofii Trzeszczkowskiej. Recepcja jej dzieła jest wyjątkowo zakłócona.

Tu jednak interesuje nas nie problem recepcji „męskich" autorek, ale specyficzna konstytucja tekstu. Pytanie, jakie sobie zadajemy, brzmi: Jak zmienia się męski projekt autorski, jeżeli pochodzi od autora kobiecego? Czy kobieta, goniąc za męskimi autoprojektami bądź męską wyobraźnią seksualną, nie dotyka granic tekstu tak samo jak autor mężczyzna, gdy w autokonstytucji wyklucza inność kobiety? Czy seks i *gender* innej płci daje się odtwarzać, jeżeli nie jest opisywany z zewnątrz, ale pojmowany w swej istocie jako określona forma mowy i wyobraźni? Czy płciowość daje się użyć jako literacki topos, dogodny dla celów autoprojekcji?

Przy odpowiedzi na to pytanie posłużą dwa przykłady z literatury polskiego modernizmu, mianowicie poetologiczny autoprojekt Komornickiej w późnej liryce, publikowanej pod nazwiskiem Piotr Włast, oraz sadomasochistyczna wyobraźnia Ewy Łuskiny w cyklu nowel *Viragïnitas*. W obu przypadkach mamy do czynienia z seksualną transgresją. W przypadku Komornickiej transgresja rozgrywa się na płaszczyźnie projektu autorskiego. Ja stwarza się jako mężczyzna. Ta zrazu ledwie widoczna autokreacja podlega szczególnej lekturze pod kątem tożsamości płciowej, ponieważ Komornicka w planowanym wydaniu zwraca uwagę na biograficzną transgresję Marii Komornickiej w Piotra Właста. Transgresja u Ewy Łuski-

---

16/ Warto dodać, że właśnie cykl *Księga poezji idyllicznej*, przygotowywany przez nią jako przez Piotra Odmieńca Właста, w wydaniu Podrazy-Kwiatkowskiej uwzględniony został w bardzo małym stopniu.

17/ Kobiecy i męski transseksualizm czy transwestytyzm są przez kulturę odmiennie oceniane i zawsze też wytwarzają odmienną kulturę własną. Ta różnica wskazuje na odmienne funkcjonowanie męskiego i kobiecego ciała w kulturze. Uwagę na ten problem zwróciła dyskusja zainicjowana przez prace J. Butler o kulturowym nacechowaniu ciała naturalnego. Por. J. Butler *Körper von Gewicht: die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995; taż: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991.

18/ Dziewiętnastowieczne pisarki, które przybrały męski pseudonim, są niekiedy właśnie przez rynek literacki zmuszone, by przy nim pozostać.

ny rozgrywa się tylko na płaszczyźnie literatury. Łuskina przedstawia się jako kobieta na miejscu tradycyjnie męskiego podmiotu wyobraźni sadomasochistycznej. Typowa dla tych czasów męska figura projekcyjna – *femme fatale* albo domina – staje się podmiotem zdarzenia, a kobiecy autor sadomasochistycznych nowel daje się wyraźnie rozpoznać.

Przebrane Ja kobiece w autoprojekcie męskiego autora u Komornickiej

Późna liryka Komornickiej powtarza romantyczny mit kreacji jej wczesnej liryki[19]. Brak mu jednak obowiązkowego znaku *hybris* i, co za tym idzie, znaku grożącej samozatraty. Problem niepewnej tożsamości zawiera się w koncepcji języka. Liryka od 1907 r. trzyma się zasady stylizacji, naśladuje – co jako pierwszy wykazał Zimand – język Baki[20]. Bezpośredniość dawnego wyrazu ekspresjonistycznego zastąpiona zostaje przez jawną imitację. Uwaga przesuwa się z *signifié* na *signifiant*. Jest to język transwestytki, a u Komornickiej słychać go niemal zawsze wtedy, gdy liryczne Ja nadaje sobie nową tożsamość. To, co dokonuje się jako esencjalistyczny (metaforyczny) akt przemiany, w języku może ujawniać się tylko jako (metonimiczna) zmiana *signifiant*.

Lektura pod kątem *gender* upewnia Ja co do jego tylko przybranej tożsamości, zwłaszcza tam, gdzie indywiduacja ukazuje się w kontekście rodziny. W wierszu *Dziwny sen* spotykają się Ja, jego ojciec i Bóg Ojciec (Patriarcha). Relacje między nimi rozwijają się w historię, w parabolę nowego stosunku między ojcem a synem. Ja znajduje się w drodze powrotnej z ojcem i na Wzgórzu Śmierci pośród królewskich postaci rozpoznaje „w Bóstwo podniesionego Patriarchę". Gdy już minęli wzgórze, ojciec decyduje się złożyć „daninę" i „niebacznie" wybiera datek zbyt wielki – suwerena. Ale to nie ojciec, lecz Ja dopełnia rozpoczętego, wielkodusznego gestu wobec patriarchy. Zanosi mu monetę. Za drugim spojrzeniem Ja ironicznie rozbija pierwotny obraz patriarchy (obraz *dei absconditi*):

I kopułę czoła złotawą, w długiej opaloną pielgrzymce,
A na niej małą czapeczkę, jak u Leonarda da Vinci,
I długi płaszcz orientalny, i postać arcypoważna...

[w. 379]

Strażnicy nie pozwalają wręczyć datku i Ja powraca smutne do ojca.

W aspekcie *gender* ważne jest, że syn ugruntowuje swój nowy stosunek do wyższego ojca wobec ojca nieokreślonego i dzięki niemu. Jego druga tożsamość wynika z pierwszej, ale nie zajmuje jej miejsca ani jej nie wypiera. Opisujące zbliżenie do wyższego ojca nie podąża wreszcie drogą tego, co wzniosłe, ani

19/ Więcej o tym w moim artykule: *Maria Komornicka: Die gefährdete Autorschaft im Wirren des Geschlechts*, w: *Mystifikation – Autorschaft – Original*, red. S. Schahadat, C. Schramm, S. Frank (w druku).

20/ R. Zimand *Klucze do Marii P.O.W.*, w: tegoż *Wojna i spokój*, Londyn 1984, s. 125.

tego, co niewypowiadalne, lecz posługuje się nieautentyczną, ironiczną ekspresją, której kulminacją jest „zewnętrzne" porównanie z Leonardem da Vinci. Paraboliczne opowiadanie jest wielorako zaburzone. Na początku mamy dwuznaczną homonimię „suwerena"[21]. Suweren pochodzi od ojca. Homonimię przedłuża drugi, już ironiczny opis praojca. Leonardo, zgodnie z ikonografią autoportretu i recepcji – np. w *Szkole ateńskiej* Rafaela, gdzie występuje jako Platon – jest wprawdzie zewnętrznie przedstawiony jako brodaty starzec, ale – jeśli wziąć pod uwagę, że Freud[22] opisał go właśnie jako tożsamość homoseksualną (1910) – nie może mieć znaczenia ojca fallicznego[23]. Ja chybia swej tożsamości, ponieważ edypalne zbliżenie do ojca nie daje mu żadnej orientacji. Ojciec zwielokrotnia się, a jego znaczenie robi się coraz mniej jasne. Pojawienie się homonimii (ze strony ojca) staje się znakiem zmącenia bądź utraty tożsamości. Poszukiwanie tożsamości staje się przykładem aktu dekonstruktywistycznego. Dekonstrukcję paraboli ojciec-syn potwierdza czterokrotnie nawracający obraz dzieciństwa: „Szalenie huśtały się dzieci w rozkwitłych wierzchołkach akacji". Tchnący nieposkromioną swobodą ekspresyjny obraz dzieci ostro kontrastuje z parabolicznym zdarzeniem. Te dzieci nie mają ojca (*sic*!) i są tożsame bez odniesień do kogokolwiek, a przede wszystkim nie zachodzi żaden związek semantyczny między nimi a samym parabolicznym zdarzeniem. Stanowią jedynie zewnętrzny raster paraboli[24].

Jeśli porównać ten projekt Ja z projektem Mickiewicza, uderzająca jest odmienna forma pojawiania się Innego seksualności. W Wielkiej Improwizacji inność pojawia się tylko na marginesie i dyskretnie, tutaj na wiele sposobów toruje sobie drogę. Ukazuje się w homonimicznych wizerunkach Ojca i w heterotekście obrazu dzieci. Dekonstrukcja staje się dominującą procedurą tekstu. W późnych wierszach Komornickiej inność pojawia się też w figurze obłędu. Omawiany wiersz zatrąca marginalnie o prywatny los autorki[25], los obłąkanej. Szaleństwo i transgresja seksualna w późnej liryce Komornickiej są ze sobą ściśle związane. W obu formach Komornicka przekracza swoje pierwotne Ja autorskie i w tej dwojakiej formie nadaje bezwarunkową tożsamość autorskiemu Ja Odmieńca Własta.

21/ W znamiennym geście syna „suweren" staje się zarówno sowitym datkiem, jak znakiem suwerenności, którą syn przejmuje z niebacznej ręki ojca i chce powierzyć nad-ojcu.

22/ *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. W konstrukcji tożsamości homoseksualnej brak ojca ma istotne znaczenie.

23/ Najwyżej ojca duchowego i artystycznego, wówczas jednak Ja i Ojciec łączą się w jedno.

24/ Por. w tej sprawie: J. Sosnowski *Młoda Polska dzieckiem podszyta*, w: *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, Warszawa 1992.

25/ Stosunek Komornickiej do ojca jest bardzo złożony. Oscyluje między identyfikacją a odrzuceniem. Znawcy i znawczynie jej biografii nie wykluczają, że Komornicka została w młodości zgwałcona przez ojca.

Kobiecy projekt dominy u Ewy Łuskiny

Koncepcja *viraginitas* ujawnia się najczyściej w trzeciej od końca noweli cyklu pt. *Żelazna maska*[26]. Historia morderczyni mężczyzn, Carnei, przedstawiona w plastycznej scenerii renesansowej Wenecji, ma charakter opowiadania modelowego. Historię bohaterki poznajemy najpierw z napomknień powiernika i partnera szachowego, weneckiego prałata, tzn. przez pryzmat wyobraźni mężczyzny, a nie od niej samej. Nawet zewnętrzne znamię dominy, tytułowa żelazna maska, nie jest jej własnym znakiem tożsamości, lecz pochodzi od powiernika, który na początku opowiadania chce ją instrumentalnie uwikłać w polityczny mord na florentyńczyku Pawle Borgii. Nie tylko w pierwszej części Carnea jest obiektem i narzędziem męskiej wyobraźni – jest nim także potem dla młodego Borgii, którego pociąga właśnie niebezpieczeństwo śmierci z miłości. „Gdybyś jednak mniejszą cenę nałożyła na rozkosz – gdybyś nie postawiła szkieletu u drzwi twej sypialni – nie byłbym cię pożądał"[27].

Dominacja męskiej wyobraźni w pierwszych dwóch rozdziałach opowiadania nie sygnalizuje jednak po prostu zależności kobiecej autorki od męskiej wizji. W trzecim rozdziale Łuskina pozwala usamodzielnić się męskiemu pożądaniu, gdy z perspektywy Carnei jako podmiotu włącza afunkcjonalny opis uczty u Borgii. Panom podaje się w charakterze deseru kobiety na tacach. Kobieta staje się przedmiotem estetycznym. Opowiadanie nie rozstrzyga, czy w postaci dwunastej wniesionej kobiety ukrywa się główna bohaterka. Zainscenizowane uprzedmiotowienie kobiety służy tu jednak nie tyle emancypacyjnej demaskacji ról płciowych, ile raczej analizie męskiego pożądania. W tej inscenizacji męskie pożądanie chce być aktem estetycznym i ukazuje się jako składnik repertuaru masochistycznego[28]. Mężczyzna sam czyni się obiektem, jednoczy pozycję podmiotu i przedmiotu. Już przy pierwszych zalotach do Carnei (rozdz. II) Borgia chce być oglądany, chce być obiektem kobiecego pożądania:

> – Zobaczysz mnie nagim. – Uznasz, czy proporcja mych bark i bioder formuje wymagany przez ciebie klasyczny trójkąt, czy między antykami Grecyi zdarzyło ci się spotkać tors męski sklepiony wspanialej.
>
> [s. 134–135]

W tym przedstawieniu Ja jako ciała manifestuje się aż nadto wyraźnie także wola przezwyciężenia inności ciała przez estetyzację:

26/ Por. też mój artykuł: *Geschlechtertransgress als Form der Geschlechterkritik und Möglichkeit der Darstellung von Sexualität*, w: *Neues Geschlechterbewusstssein in Sprache und Geschichte der Moderne. Gender in der polnischen und russischen Jahrhundertwende*, red. G. Ritz (w przygotowaniu).

27/ E. Łuskina *Viraginitas*, Kraków 1906, s. 134.

28/ G. Deleuze *Sacher-Masoch und der Masochismus*, w. L. von Sacher-Masoch *Venus im Pelz*, Frankfurt a.M. 1980, s. 220–231 (*Die Phantasie bei Masoch*).

Przekonasz się także, czy umiem dawać rozkosz. Luxuria jest sztuką, nie mniej doskonałą, gwiaździstą i boską – jak poezya...

[s. 135]

Tu inscenizowane, zwrócone na zewnątrz męskie pożądanie zderza się na końcu opowiadania (rozdz. IV) z perspektywą kobiecą. Jest to perspektywa wewnętrzna, w pół drogi między strumieniem świadomości głównej bohaterki, Carnei, a jej zapośredniczeniem w medium narratora bądź narratorki[29]. W pojedynku między zniszczeniem Innego – w figurze oglądanego pięknego mężczyzny – a oddaniem się Innemu zwycięża oddanie. *Żelazna maska* potwierdza na płaszczyźnie *plot* męski stereotyp kobiecej uległości[30].

Milczę – w niemym pojedynku dwóch jaźni, w straszliwym pasowaniu się wszystkich potęg ich ciał i dusz –

Nagle mężczyzna zniżył głowę do jej kolan – owija fałdami jej sukni – a kobieta uczuwa w swej istocie gdyby drgnienie konwulsyi!...

[s. 140–141]

Kobiece oddanie przełamuje dotychczasową stylizację zdarzenia i języka w medium opowiadania – „a kobieta uczuwa w swej istocie gdyby drgnienie konwulsyi". Załamanie się stylu i wyobrażenia (abstrakcja w opozycji do doznania) mówią o Innym ciała w seksualnym pożądaniu. Inne nie jest już bytem estetyzowanym – jest w sposób znamienny bezkształtne. To zetknięcie z Innym ciała, które znosi męską wizję *femme fatale*, jest jednak sprawą kobiety. Borgia w akcie miłosnym pozostaje sobą i, w wyraźnym przeciwieństwie do Carnei, rozporządza językiem, zdolnym wszystko ogarnąć i zinterpretować:

Powstał. – Ironia – boska niedbałość życia i śmierci – cezaryczne okrucieństwo – wygina usta Borgii uśmiechem demona: [...] Za wszystkie rozkosze ciała – za wszystkie męki, jakie zniosła dusza – i za moją piękną śmierć, którą ty mnie zrodzisz...

[s. 141]

W zakończeniu (rozdz. V) kobieta przejmuje męską figurę językową, ale traktuje ją dosłownie. Wzywa kochanka, by razem, w skorupce jaja, w którym urodziła mu śmierć, wyruszyli na spotkanie śmierci:

Zeusie – kochanku... – witaj!... Jam ci powiła śmierć – w łupinie jaja... Pójdź ze mną!...

Na pełnem morzu – Jak na hebanowych nurtach Styksu, chybocze się jajo białe... Łabędź u steru je wiedzie – Przez niebo czarne, jak łąka Tartaru – porosła asphodelami – idzie Amorów brat – bóg śmierci: Thanatos...

[s. 142–143]

29/ Instancja narracyjna nie ma płci, jednakże w stosunku do (kobiecego) autorstwa stanowi bezpośrednią płaszczyznę wyrazu.

30/ *Żelazna maska* powtarza wizerunek kobiety z ramowego opowiadania *Astarte Syriaca* oraz *Demona i Dalhii*.

Podobnie jak zetknięcie z Innym w seksualnym pożądaniu, obraz jajka jako lodzi śmierci lamie stylizację bądź męską ikonografię. Jajko jako symbol początku należy do kosmogonicznej wizji stawania się i wobec śmierci jest zawsze także znakiem nadziei. To mityczne znaczenie z pewnością jest tu także obecne – obraz jajka na morzu, w ustach kobiety, wskazuje na pierwiastek kobiecy i zarazem jest obrazem kosmicznym.

Narracyjny pasaż Łuskiny przez galerię obrazów męskiego pożądania i masochistycznego pożądania w szczególności przybiera nieoczekiwany obrót. Kobiecy glos autorski w męskiej wyobraźni zaznacza się nie w zawłaszczeniu bądź reinterpretacji, lecz w odmiennym podejściu do Innego seksualności. Inne nie zostaje estetycznie zaklęte w masochistycznym pakcie, ale przełamuje ten pakt. Protagonistka utożsamia się z Innym pożądania i opuszcza sferę sadomasochistycznej wyobraźni. Kobieca tożsamość tworzy się tu w obrębie męskiego dyskursu, który Łuskina najpierw po kobiecemu rekonstruuje i tym samym też akcentuje, ażeby w kolejnym kroku przedstawić go jako nie swój własny dyskurs, i następnie porzucić. Kobiece pisarstwo w kanonicznym tekście męskiej wyobraźni sadomasochistycznej staje się pisarstwem dekonstrukcji. Inne seksualności – inaczej niż u Komornickiej – jest tu znów dyskretne, jak w tekście romantycznym, a jego lektura rozpoczyna się niejako dopiero wraz z odtworzeniem męskich stereotypów kobiety, które w kobiecym tekście wzywają do kontrlektury. Inne seksualności, o którym pozornie traktuje tekst, otrzymuje znów swoje miejsce u granic tekstu.

Przeł. *Małgorzata Łukasiewicz*

Michał MASŁOWSKI

„Kościół międzyludzki" w *Ślubie* Witolda Gombrowicza

Zacząć trzeba od elementarnego pytania, czy Gombrowicz jest przede wszystkim pisarzem, czy myślicielem. Czy ważniejsze dla uchwycenia sensu jego dzieła jest podejście estetyczne, czy intelektualne. Czesław Miłosz proponuje formułę pośrednią: „Jego utwory są budowlami, wznoszonymi dla przekazywania myśli o egzystencji, zbyt skomplikowanej, by dało się ją wyrazić za pomocą traktatów..."[1]. Klucz intelektualny pozwala więc dotrzeć do zawartości, jak i wytłumaczyć estetyczną formę; ale też sama forma niesie określoną wizję świata i jego mechanizmów. Najważniejsza w tej sytuacji jest interpretacja, odkrywająca za groteskowym stylem i banalnymi na pozór sytuacjami strukturę głęboką, ukryte *mythos*, wielką metaforę. Czytane w ten sposób jego utwory okazują się specyficznymi przypowieściami.

Ślub należy do najważniejszych dzieł Gombrowicza, obok – a raczej pomiędzy – *Ferdydurke* i *Dziennikiem*. Tam właśnie, opierając się na uchwyconym już w *Ferdydurke* mechanizmie tożsamości interakcyjnej – gry „gąb", pisarz konstruuje w pewnym sensie drugie piętro swojej wizji. Zarysowuje mianowicie koncepcję metafizyki poziomej „kościoła ziemskiego", w którym „duch ludzki uwielbia ducha międzyludzkiego"[2]. Kpiarz, prowokator, grający formami wieczny błazen, szkicuje więc poważną propozycję metafizyczną, wyrażoną w karnawałowym stylu.

Dzieło jest trudne, tym bardziej że forma dramatyczna wymaga specjalnej uwagi, by odróżnić komizm sytuacyjny od gry poważnej, gry od komentarza do tej gry,

---

1/ Cz. Miłosz *Historia literatury polskiej*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993, s. 496.

2/ W. Gombrowicz *Ślub*, w: *Iwona, Ślub, Operetka, Historia*, Kraków 1994, s. 99. Dalej podawać będę jedynie akt i numer strony tego wydania.

parady od rzeczywistego procesu duchowego[3]. Wszystko w dodatku jest wtopione w dialog teatralny, który tylko wydaje się jednoznaczny. W istocie posiada wielopiętrową strukturę semantyczną: metajęzyka (podmiotu-narratora, który dramat śni), mowy performatywnej budującej akcję (słowa angażujące), i wreszcie piętra monologów-refleksji wewnątrz akcji, docierającej chwilami do świadomości metajęzykowej... Sukces kilku słynnych inscenizacji dzieła – od prapremiery paryskiej Georges'a Lavelliego w 1964 r. aż do inscenizacji Jerzego Jarockiego w Krakowie z 1991 r., wybranej przedstawieniem roku (zostało uwiecznione na taśmie wideo i w publikacji[4]) – świadczy o wadze realizacji teatralnej.

Realizacja to jednak z definicji tylko jedna z możliwych interpretacji, tekst jest zawsze bogatszy od ujawnionych przez reżysera znaczeń. Chociaż – by podjąć ulubione w tej sztuce powiedzenie autora – rozpoznane znaczenia są „pompowane" poprzez kolejne spojrzenia, a publiczne przedstawienie odgrywa w tym niewątpliwie większą rolę niż lektury prywatne. Za to w dyskusjach uniwersyteckich liczy się dokonana następnie przez krytykę przemiana literackiego obrazu, symbolu, teatralnego nastroju – na społeczny dyskurs, na język konceptów i idei. Wśród najważniejszych głosów na temat *Ślubu* chciałbym wspomnieć przede wszystkim Czesława Miłosza, który pierwszy, jak się wydaje, wskazał na wagę idei kościoła międzyludzkiego[5]. Ostatnio ukazała się również książka o Gombrowiczu, gdzie Jan Błoński, polemizując z Głowińskim i Falkiewiczem, interpretuje sztukę jako „tragedię psychoanalityczną". Chociaż nie przejmiemy tej koncepcji, nie wydaje się ona sprzeczna z inicjatycznym procesem indywiduacji[6], który postaramy się wskazać. Motorem tego procesu jest „świadomość tragiczna", która, według formuły Błońskiego (s. 139), „przemienia błoto w posągi".

Ów biblijny gest tworzenia człowieka z gliny, podjęty przez autora, prowadzi do nowej, metafizycznej wizji jednostki i ludzkości, mocno zresztą, choć polemicznie, zakorzenionej w tradycji romantycznej, o której z kolei pisał już dość szeroko Rolf Fieguth[7]. By odsłonić strukturę i sens tej nowej wizji, wydobędziemy najpierw ukrytą w *Ślubie* strukturę mitu faustycznego, jej wpływ na ideę kościoła między-

3/ Por.: J. Błoński *„Ślub" jako tragedia psychoanalityczna*, w: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, Kraków 1994, s. 113–140, gdzie autor pisze m.in.: „rozwój zdarzeń jest [...] znakiem wewnętrznej przemiany bohatera" (s. 123).

4/ Teatr Stary w Krakowie, premiera: 20 IV 1991, inscenizacja – J. Jarocki, scen. J. Jur-Kowalski, muz. S. Radwan; Henryk – J. Radziwiłłowicz, Władzio – Sz. Kuśmider, Mania – D. Segda, Ojciec – J. Trela, Matka – D. Makrynowicz, Pijak – K. Globisz; realiz. telew. S. Zajączkowski (1992); *Próby zapisu*, „Dialog" 1992 nr 4, s. 95–107.

5/ Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, Paryż 1980, s. 41; por. też.: *Prywatne obowiązki*, Paryż 1980.

6/ Indywiduacja – termin Junga, oznaczający rozwój osobowości poprzez kolejne etapy, którym odpowiadają archetypalne obrazy ukazujące się we śnie; celem indywiduacji jest uzyskanie świadomości transcendentnej oraz praktyczne przezwyciężenie sprzeczności pomiędzy światem ziemskim a duchowym.

7/ R. Fieguth *Słowo, sacrum i władza. Komentarze do „Ślubu" Gombrowicza i jego tradycji romantycznych*, „Teksty Drugie" 1995 nr 1, s. 18–30.

ludzkiego, jak i semantyczne konsekwencje groteskowej formy, zbudowanej w analogii do aporii współczesnego człowieka. Rozwiązanie tych tragicznych aporii wydaje się tyle intelektualne, co egzystencjalne i polega, z jednej strony, na uświadomieniu sobie swojego niższego „ja", z drugiej, na otwarciu na innych ludzi: na spotkaniu.

Echa mitu faustycznego w *Ślubie*

Sam tytuł, *Ślub*, przywołuje *Wesele* Wyspiańskiego, które, jak wiadomo, jest rodzajem polemiki z romantycznymi mitami Wernyhory (ze Słowackiego) oraz narodowego solidaryzmu (por. słynny dwuwiersz Krasińskiego „jeden tylko, jeden cud/ z polską szlachtą polski lud"). Polemizować z romantycznymi mitami znaczy jednak aktualizować je, jak to ma miejsce prawie w całym dziele Wyspiańskiego. Czy tak jest również w przypadku Gombrowicza? Tak w *Ślubie*, jak w *Weselu*, chodzi o przymierze między tym, co uważane za wyższe, duchowe, a tym, co jest niższe, ale ma dodać sił bohaterom dążącym do wysokiego celu. W *Weselu* inteligencja krakowska (spadkobierczyni szlachty), by osiągnąć niepodległość kraju, łączy się z chłopami – z kulturą ziemi. Duchowość i tradycja zawierają przymierze z pracą i z istniejącymi siłami. W *Ślubie* ciemne siły podświadomości, pożądania sprzymierzają się z inteligencją bohatera, by pomóc mu w wyzwoleniu się. Wyzwoleniu z sytuacji żołnierza na froncie, syna zobowiązanego do posłuszeństwa wobec rodziców, narzeczonego, który nie zdążył ślubu urzeczywistnić. Gdyby podjąć, za Błońskim, terminologię psychoanalityczną – bohater musi się wyzwolić od swego *super-ego* symbolizowanego przez ojca, aby zrealizować *libido* symbolizowane przez narzeczoną. Bohater dąży do psychologicznej i moralnej wolności – absolutnej, a więc metafizycznej. Przegrywa, tak jak marzenie o wolności politycznej przegrało w *Weselu*.

Mechanizm samorealizacji bohatera ma również inne odniesienia literackie: Gustawa-Konrada z *Dziadów* i jego sobowtóra, Kordiana, jak i wspólnego przodka obu tych bohaterów – Fausta Goethego. Można by się zabawić, rozróżniając znaki ukrytej polemiki z polskim romantyzmem[8], pozostaje jednak odniesienie najważniejsze – zarówno bohaterów romantycznych, jak Henryka w *Ślubie* – faustyczny mit paktu z diabłem.

W *Ślubie* występują trzy kluczowe momenty mitu faustycznego: poszukiwanie absolutnej wolności, utożsamionej w utworze Goethego z wiedzą i młodością,

8/ Wystarczy wskazać na podobieństwa: sceny Balu z III cz. *Dziadów* z balem w *Ślubie*, motyw „44" parodystycznie przypomniany poprzez symetrię czterech strażników z każdej strony trupa, scenę z początku aktu II, w której Henryk opiera się o kolumnę jak – metaforycznie – Konrad w czasie Wielkiej Improwizacji, tożsamość imion własnych bohaterki: Mania-Maria w *Ślubie*, Maryla-Maria w *Dziadach*; wreszcie tożsamość imienia bohatera (i problemu nieautentyczności) z Henrykiem z *Nie-Boskiej komedii*... Są to znaki zewnętrzne o charakterze parodystycznym – ich odpowiedniki istnieją na poziomie struktury głębokiej (por. *infra*). Por. też art. R. Fiegutha *Słowo, sacrum i władza*...

w sztuce Gombrowicza z wiedzą i biologiczną potencją (erotyczne *libido*, nakierowane na władzę, „rząd dusz"). Pakt z diabłem przybiera w *Ślubie* charakter przymierza z „niższym kapłanem". Potem przychodzi odkrycie czarnej strony paktu – zniszczonej miłości, śmierci: w *Fauście* – ukochanej, w *Ślubie* – przyjaciela. Można dodać do tej listy końcowy etap rozpoznania (*anagnorisis*) i interioryzacji Prawa – pracy dla innych i z innymi w Fauście, uznania autonomii innych w finale *Ślubu*. Na tych słowach Jarocki kończy swoje przedstawienie, czyniąc z nich zdanie kluczowe, podczas gdy w tekście jest jeszcze mowa o dokonanym czynie, który należy wywyższyć i rozpowszechnić. O jaki czyn chodzi?

Wszystko wskazuje na to, że główna akcja dramatu dotyczy procesu indywiduacji. Błoński twierdzi, że łatwo jest *Ślub* streścić, i czyni to z wirtuozerią w terminach dramaturgii subiektywistycznej[9]. Gombrowicz streścił dramat również, dużo obszerniej, podkreślając transcendencję Formy. Ale sam fakt streszczania dowodzi wyczuwanej trudności odczytania utworu. Można dokonać innych jeszcze streszczeń, gdyż „akcja" główna zależy od interpretacji. Dla nas akcja *Ślubu* polega na walce Henryka o swoją ludzką tożsamość. Jest na wojnie, daleko od rodziny, od narzeczonej, od kraju. Stary lad moralny upadł, gdyż najuczciwsi ludzie stali się mordercami, tylko siła się liczy[10]. Rozdarty pomiędzy pragnienie (utożsamione przez Mańkę i marzenie o ślubie) a niskimi pulsjami (Pijak), z jednej strony; między przestarzałą moralnością (Ojciec) a moralną anarchią czasu, z drugiej strony, powoduje śmierć przyjaciela – Władzia, swego społecznego *alter ego*. Czyni to, by opanować chaos świata, ale traci w ten sposób ostatnie uczuciowe odniesienie. W ten sposób dochodzi do idei samodyscypliny (samo-uwięzienia) i do statusu niewinnego-winowajcy, niewolnika-sędziego (*servus-arbiter*), by podjąć terminologię Lutra[11].

Model procesu indywiduacji w literaturze polskiej to *par excellence* inicjatyczna droga Gustawa-Konrada z Dziadów[12]. Bohater romantyczny rozwijał się duchowo poprzez etapy-mutacje: nieszczęśliwy kochanek – patriotyczny bohater-mściciel – pielgrzym służący uniwersalnej sprawie. Henryk przypomina pod wieloma względami Hamleta, któremu towarzyszył zawsze Horacy – myśli on i rezonuje zamiast

---

9/ „Henryk chce – we śnie – poślubić Manię, która z niewinnej narzeczonej zmieniła się w sługę do wszystkiego. Aby uzyskać społeczne potwierdzenie upragnionego związku, wielbi własnego ojca i czyni go królem. Potem jednak strąca go z tronu i ogłasza się tyranem, aby w końcu – nie mogąc znieść brzemienia krwi, przelanej za jego sprawą – abdykować i oddać się w ręce strażników. Co do ceremonii ślubu, kilkakrotnie zapowiadanej czy rozpoczynanej, nie może ona dojść do skutku za sprawą Pijaka, który – w rozmaitych przebraniach – bądź to walczy z Ojcem i Henrykiem, bądź zohydza Mańkę groźbą «dutknięcia» (= splugawienia), uniemożliwiając zadzierzgnięcie małżeńskiego węzła" (J. Błoński *„Ślub" jako tragedia...*, s. 122).

10/ „Henryk: Czy nie służyłeś okropności? Więcej masz na sumieniu morderstw niż zwykły morderca" (akt III, s. 200).

11/ M. Luter *De servo arbitrio*, 1525; por.: P. Ricoeur *La symbolique du mal*, Paryż 1960, s. 145–150.

działać, co opóźnia cel zemsty/ ślubu. Przechodzi jednak poprzez etapy dojrzewania bliskie bohaterowi Mickiewicza. Etap nieszczęśliwej miłości – Mańka stała się dziwką. Etap buntu przeciw Bogu/ ojcu – detronizacja Ojca, groźba, że Boga „weźmie za mordę" (III, s. 184). Wreszcie etap wewnętrznej przemiany, która prowadzi go do uznania Prawa – „misja" u Konrada, poczucie dokonania „dzieła" u Henryka. Struktura obu losów jest w wielu punktach równoległa, tylko że jest w pewnym sensie skonstruowana na opak. Zamiast wzruszyć się losem swych towarzyszy niewoli, jak Konrad, Henryk zamyka ich w więzieniu; zamiast bić się o wielką sprawę, walczy o zrealizowanie pragnienia mordu, jedynego dowodu absolutnej władzy. Zakończenie jest w obu utworach podobne, ale dochodzi do niego w *Ślubie* drogą „lewą" – niską, groteskową, „ludzką". To droga niesprawiedliwego buntu (droga Pankracego z *Nie-Boskiej komedii*). Niesprawiedliwego, a jednak nieuniknionego. Droga indywiduacji współczesnego człowieka.

Ta nowa droga auto-definicji określa nowy metafizyczny obraz świata i nowy typ tożsamości.

„Międzyludzki kościół"

Motorem akcji dramatycznej w *Slubie* jest walka o tożsamość, o godność. Ma ona miejsce pomiędzy formami wyższymi i niższymi, według mechanizmu „gęby" zarysowanego w *Ferdydurke*[13]. Najpierw Ojciec czyni wszystko, by ocalić swoją godność – nie zezwala na pocałowanie Matki, na jedzenie przed nim itd. By tę godność ocalić, odwołuje się do obrazu Boga-Ojca i ładu moralnego, który ta wiara implikuje. Henryk z początku broni tego ładu, gdyż nie wierząc w Boga, wyznaje wiarę „w Prawo Moralne i w Godność Człowieczą na ziemi" (wszystko dużą literą: II, s. 161). Ale ta humanistyczna wiara bez transcendencji implikuje relatywizm etyczny (każdy ma swoją prawdę, każdy swoją godność) i w rezultacie moralną słabość, której Pijak nie omieszka wykorzystać. A ponieważ chodzi o sprawy ludzkie, a nie absolutne, dlaczego by nie użyć środków ludzkich, ziemskich, tzn. terroru...

Wszystko jest zanurzone w porządku sakralnym, prometejski bunt Henryka również. Jego rodzinny dom przypomina zburzony kościół, a on sam czuje się – w momencie *anagnorisis*, rozpoznania – „kapłanem ojca" swojego (I, s. 112). W rezultacie klęka przed Ojcem, by bronić go przeciw Pijakom i, z pewnością, przeciw

---

12/ Por. mój artykuł *La structure initiatiwue des „Aleux" d'Adam Mickiewicz*, „Revue des études slaves" 1985, LVII/3, s. 421–445.

13/ J. Błoński (*„Slub" jako tragedia...*) polemizuje z M. Głowińskim co do motywacji działania postaci dramatu (*Komentarze do „Slubu"*, w: *Gombrowicz i krytycy*, pod red. Z. Łapińskiego, Kraków 1984): Głowiński uważa, że nie ma żadnej motywacji, Błoński wskazuje na *libido* bohatera i pulsje jego nieświadomości (to „historia pożądania", s. 123). Z naszego punktu widzenia należałoby dodatkowo podkreślić mechanizmy interakcji, w których pulsje się inwestują i które regulują *libido* bohatera, tzn. mechanizmy wymiany „gęby" otrzymanej od innych i innym narzucanej. Przemiana duchowa bohatera może się zrealizować tylko za tę cenę i dzięki temu mechanizmowi (por. *infra*).

własnej obojętności. Klęka następnie po raz drugi z ojcem, najpierw twarzą do niego, następnie za nim – teoretycznie obaj klękają wtedy wspólnie przed Bogiem. W rzeczywistości dla Ojca jest to okazja, by zmusić syna do poprawnego zachowania i wzmocnić swój własny autorytet, co mu pozwoli następnie przyrzec synowi, że jego narzeczona zostanie oczyszczona, podniesiona do godności „przenajświętszej Panny" (I, s. 140): „Mańka" stanie się Marią.

Następuje pojedynek Henryka z Pijakiem – pojedynek metafizyczny, gdyż dotyczy Sensu. Henryk, ogłaszając się królem, dowiaduje się, iż istnieje inna religia i inne kapłaństwo, „ziemskie", „ludzko ludzkie" (II, s. 163). Błoński ma z pewnością rację, kiedy twierdzi, że Pijak jest figurą podświadomości Henryka – bohater zaczyna więc poznawać nową religię od samego siebie, od swych pragnień i pulsji[14]. Jego liturgia polega na społecznym rozpoznaniu. Ale jest manipulowalna. Pijak, „kapłan psychologiczny" (III, s. 200), dobrze o tym wie, łącząc „niższym ślubem" – poprzez spojrzenie innych, poprzez fałszywy obraz społeczny – Mańkę, narzeczoną Henryka, z Władziem, jego przyjacielem.

Henryk ustępuje pokusie i wobec dekonfitury ojca przejmuje w posiadanie ową „niższą religię". a więc i panowanie nad społeczeństwem i światem. Panowanie nad innymi – romantyczny „rząd dusz". Utożsamia się z Bogiem, on, indywidualnie (II, s. 173), a nie jako człowiek pomiędzy innymi. Starego Boga „weźmie za mordę" (III, s. 184). Z tego metafizycznego solipsyzmu wynika dalszy ciąg – samoubóstwienie, wola udzielenia samemu sobie ślubu, wreszcie presja, by doprowadzić swego młodszego przyjaciela, prawie że syna duchowego, Władzia – do ofiarnego samobójstwa.

Obecne są tu wielkie biblijne symbole: jabłko znaczy pokusę morderstwa, gdyż nóż przyniesiony do jabłka posłuży za narzędzie ofiary. Henryk staje się nowym Kainem, który zabił swego brata Władzia-Abla. Ofiara tego ostatniego parodystycznie przypomina ukrzyżowanie zaakceptowane przez Chrystusa, by ocalić honor Ojca.

Liturgia „dudtknięcia palicem", użyta do detronizacji ojca, do wyświęcenia kapłana i do ślubu wymaga chwili uwagi. Dlaczego taka siła przypisywana zwykłemu „palicowi"? Czy jest to tylko gest negatywny? Otóż dotknięcie jest w świecie formy gestem ciała i świadomego panowania nad formą. Forma – dużą literą – jest spadkiem kulturowym ludzkości, duchowości, Ładu moralnego. Nawet jeśli nie wierzy się już w Boga, Formy wypełniają tę samą funkcję, co transcendencja. „Zachować pozory" nie jest tylko podstępem w wojnie, którą jednostka prowadzi przeciw wszystkim innym jednostkom, ale również kodyfikacją komunikacji, międzyludzkiej więzi, inaczej mówiąc – ludzkości. Forma jest znaczącym gestem, a więc Słowem[15], tylko że ufundowanym już nie na dogmatyce, ale na kodzie inte-

---

[14] Co również wskazuje na schemat romantyczny w sensie, że to „od środka" przychodzi mądrość i wiedza o świecie; parodystyczna nowość Gombrowicza polega na tym, że zakorzenia tę wiedzę w pulsjach ciała, a nie w duchowości.

[15] Por.: P. Ricoeur *Théorie de l'action*, w: *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paryż 1986.

rakcyjnym. W odniesieniu do tego kodu zdobywa się tożsamość. Kod utworzony jest przez proste opozycje: „mądrze" *versus* „głupio", „wysoko" *vs.* „nisko", „indywidualnie" vs. „zbiorowo". W swym solipsyzmie wojownika ani Henryk, ani Ojciec – by zachować władzę, by pozostać w porządku symbolicznym, a nie fizycznym, nie mogą dać się „dudtknąć"; inaczej staliby się tacy jak inni. Dotknięcie palcem jest skojarzone z gwałtem. Ale, z drugiej strony, to również odmowa żywego kontaktu z innymi ludźmi. W tym sensie Błoński ma rację, kiedy podważa słowa Gombrowicza, według których wszystko się rozgrywa „między" ludźmi. Ale również się myli, gdyż na koniec Henryk daje się dotknąć – nawet to nakazuje[16]. Jest to kres jego absolutnej wolności i warunek „ludzkiego" kontaktu z innymi ludźmi. Opuszcza w ten sposób porządek sakralny, interioryzując go. Z manipulatora Formy staje się twórcą formy nowej – godności tworzonej w międzyludzkiej relacji. To jest jego czyn.

Ostatni epizod – ostatnie trzy linie tekstu – mogą zostać zinterpretowane jako Odkupienie, zbawienie, którego dostąpił dzięki swym modelowym przejściom, które mogą też służyć innym: „tam gdzieś daleko/ mój czyn wzniesie się na wysokości!" (III, s. 232). To prawie wysłanie widzów, jak apostołów – z misją...

„Kościół międzyludzki" wprowadza więc ostatecznie transcendencję – poziomą, relacjonalną, dialogiczną, by użyć współczesnego teologicznego terminu. „Duch ludzki uwielbia [tu] ducha międzyludzkiego", pisze Gombrowicz w *Przedmowie*. Jego mesjaszem jest człowiek, każdy człowiek lub raczej ludzie, w międzyludzkich kontaktach, zapośredniczonych poprzez tragiczną dialektykę Formy i ciała, pozaczasowego i czasowego, manipulacji i rzeczywistego procesu duchowego[17]. Zbawienie polega na rozwoju jaźni, tak by zintegrował osobowość na wyższym poziomie, przekraczając niejako konflikt *id* i *super ego* (by użyć psychoanalitycznej terminologii). Inaczej mówiąc, zbawienie to doświadczenie tak skończoności, jak biologicznej i duchowej dynamiki wszystkiego, co żyje.

Doświadczenie to jest tragiczne – pisze o tym Błoński – ale ukazane jest jako groteska. Jak mówił Jan Kott, groteska reprezentuje tragedię w świecie bez Boga – pod pustym niebem[18].

Tragiczność groteski

Ślub jest napisany jako parodia tragedii Szekspirowskich, których strukturę częściowo przejmuje. Istotnie, mimo formalnego podziału na akty łatwo jest ująć

16/ J. Błoński pisze: „postęp (akcja) *Ślubu* wcale nie zależy od interakcji, od tego, co tworzy się «między» ludźmi. Zmiana dokonała się w Henryku i tylko w Henryku" (*„Ślub" jako tragedia...*, s. 137). Nawet gdyby tę tezę przyjąć (z rezerwą, por. przypis 7.), sytuacja ulega zmianie w finale, gdy Henryk akceptuje dotknięcie przez innych, a więc interakcję.

17/ W. Gombrowicz mówi o „procesie psychicznym" i o „wewnętrznej pracy duchowej" Henryka (*Dzieła zebrane*, t. 6–8: *Dziennik*, t. 2 (7), Paryż 1971, s. 148–149. Dalej cytować będziemy według tego wydania, podając jedynie stronę).

18/ Por.: J. Kott *„Król Lear" lub „Ostatnia gra"*, w: *Szekspir współczesny*, Kraków 1990.

dramat w sekwencje-epizody. Oto propozycja, która ułatwi nam całościowe spojrzenie na sztukę:

I. 1. Bliskich obcowanie (Henryk odwiedza we śnie rodzinę)
2. *Anagnorisis* (wzajemne rozpoznanie)
3. Bunt (Pijacy chcą pobić Ojca)
4. Intronizacja (uznanie godności Ojca)

II. 5. Przygotowania do ślubu
6. Pojedynek (Henryk – Pijak)
7. Kuszenie i pakt
8. Zamach stanu
9. Zasadzka („niski ślub" Mańki z Władziem)

III. 10. Tyrania
11. Bal
12. Rytuał śmierci
13. Osąd i samouwięzienie: rozpoznanie Prawa (II *anagnorisis*)
14. Rozesłanie apostołów.

Ujęcie całości w epizody ujawnia pokrewieństwo tej struktury: 1° – z teatrem Szekspirowskim i – poprzez tę konwencję – z Brechtowskim (teatr, w którym każdy epizod odpowiada „*Gestusowi* społecznemu"[19]); 2° – z teatrem romantycznym (komponowanym z ciągu obrazów – *tableaux*); 3° – nie zapominajac, że chodzi o groteskę.

1° Poza struktura epicką (podział na epizody) i tematem – historia zamachu stanu, który zachwiał Ładem moralnym świata i który się kończy upadkiem fałszywego pretendenta, jak też układ przestrzenno-czasowy, odwołujący się przede wszystkim do wyobraźni widzów, pochodzą z teatru elżbietańskiego. Wtórne opracowanie tej konwencji zaprowadziło autora do wymiaru „profetycznego", akcji – poprzez teatr – w świecie. Jest to niezmiernie istotne dla teatru Brechtowskiego, „epickiego", gdzie sprowokowana przez „efekty obcości" akcja skierowana na widzów ma ich popchnąć do działania w świecie. W tym celu dramat Brechtowski zbudowany jest z epizodów, w których ważna jest nie akcja sama w sobie, ale jej mechanizmy. Każdy epizod ma objawić nową prawdę o funkcjonowaniu społecznie zdeterminowanych ludzkich zachowań i dlatego jest skonstruowany – jak już było powiedziane – wokół określonego *Gestusa* społecznego. Jasne jest, że choć Gombrowicz najwyraźniej teatru Brechtowskiego nigdy nie widział, występuje tu równoległość poszukiwań estetycznych. Aspekt groteskowy, parodystyczny, odgry-

19/ Co do Brechtowskiego pojęcia *Gestus* społeczny – określony on jest jako „mimicznie odegrana relacja społeczna, jaka wytworzy się między ludźmi w danym momencie" (por. tłum. franc.: *Les Ecrits sur le théâtre*, Paryż 1963, s. 152 i in.), por.: B. Dort *Etude comparée de trois états d'un texte dramatique de Brecht [Galilée]*, w: *Les Voies de la création théâtrale*, t. 3, Paryż 1972, s. 109–258.

wa rolę efektu obcości, zmuszając do odbioru przede wszystkim intelektualnego, a nie emocjonalnego, dokładnie jak tego sobie życzył Brecht[20].

2° Od teatru romantycznego, który zresztą również mocno był zainspirowany teatrem elżbietańskim, łącznie z tradycją polską „teatru ogromnego" czy „monumentalnego", wyznaczoną nazwiskami Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, następnie Wyspiańskiego i Schillera – Gombrowicz zapożycza najpierw strukturę „lirycznej opowieści", tzn. narracji epickiej wychodzącej z przeżyć bohatera-poety[21]. Autobiograficzne aluzje wzmacniają prawdziwość konwencji spowiedzi i zakotwiczają dramat w rzeczywistości, nie rezygnując z ambicji wewnętrznego objęcia kosmosu i jego sensu, co, jak wiadomo, doprowadziło do nadania temu gatunkowi miana „dramatu metafizycznego". Teatralnie rzecz ujmując, czasoprzestrzeń ukształtowana jest według zasady synekdochy, tzn. konkretne miejsce wskazuje na ogólny los człowieka na ziemi; historyczny czas wojny w *Ślubie* staje się w ten sposób metaforą sytuacji człowieka współczesnego w ogóle. Mimo więc precyzyjnych wskazań, dotyczących scenografii i kostiumów, akcja dzieje się zawsze i wszędzie, a przede wszystkim w świadomości widzów, których ma doprowadzić do zaangażowania w świecie.

3° Przejdźmy teraz do aspektu groteskowego, również obecnego w tradycji romantycznej, gdyż wtedy to groteska pod piórem Wiktora Hugo uzyskała filozoficzne szlachectwo (*Wprowadzenie* do *Cromwella*). Otóż w tradycji tej groteska stanowi jeden z dwu biegunów obrazu świata – drugi biegun stanowi to, co uduchowione i wysokie. Ten drugi odpowiada temu, co jednostkowe, godne, uduchowione, podczas gdy groteska reprezentowała to, co prymitywne, zbiorowe, niskie. Groteska należała również do palety środków służących do osiągnięcia ironicznego dystansu do świata, który umożliwiał ukazanie napięciowej struktury świata i rozdarcie człowieka między ogólnym i szczególnym, duchowym i cielesnym, wysokim i niskim. Wybór przez Gombrowicza groteskowego stylu w tym kontekście znaczy więc dowartościowanie tematu naturalistycznego – wagi tego, co cielesne, pulsyjne, biologiczne – w dualistycznym świecie, w którym rozdarcie bohatera oznacza toczoną przez niego walkę o jedność bytu. W teatrze romantycznym bohater bił się ze światem zewnętrznym, u Gombrowicza bitwa toczy się wewnątrz bohatera i w przestrzeni „między" ludźmi – przestrzeni interakcyjnej.

Groteskowa forma reprezentuje więc określoną filozofię egzystencjalną. Błoński wydobył tragiczną strukturę konfliktu, umieszczając *fatum* w fantazmatach bohatera; nazwał ją tragedią psychoanalityczną. W istocie chodzi o konflikt między niekontrolowanymi pulsjami pożądania a porządkiem świata reprezentowanym przez Formę. To prawie Schellingowska struktura tragiczna, polegająca na

---

20/ Por.: B. Brecht *Notatki o Mahagonny* (1930); *Mały Organon dla teatru* (1948), przekł. franc. w: *Les Ecrits sur le théâtre*, t. 1, Paryż 1972, s. 257–261 i t. 2, 1979, s. 38–40.

21/ O epickości teatru romantycznego zob. m.in.: K. Trybuś *Dramat romantyczny i romantyczne marzenie o epopei*, w: *Dramat i teatr romantyczny*, pod red. D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 45–62.

zderzeniu subiektywnych aspiracji z obiektywnym porządkiem świata. U Gombrowicza jest bardziej degradująca, bo subiektywność zostaje „zastąpiona" przez pulsje nieświadomości (mówi ciało, a nie uduchowiona dusza romantycznego bohatera), ale schemat tragiczności pozostaje ten sam.

Nastąpiło więc w stosunku do romantycznej tradycji odwrócenie perspektywy, co odpowiada karnawałowemu „światowi na opak"[22]. Uniwersalny Ład świata – biologiczny – odnajduje Gombrowicz u jednostki, a sformalizowaną duchowość zastępującą transcendencję – w świecie. Bohater nie szuka, jak w romantyzmie, przemienienia świata, ale samego siebie. Prawie że bezwiednie – przemiana w nim „się robi", człowiek przestaje być podmiotem swoich czynów, tworzą go Formy. Można sądzić, że Henryk rodzi się jako podmiot po przyjęciu na siebie „niewinnej odpowiedzialności" za swe czyny, po samouwięzieniu. Po zinterioryzowaniu Formy jako transcendencji swych własnych pulsji i pragnień. *Para*romantyczna i *para*szekspirowska forma teatralna nadają jego miotaniu się wymiar metafizyczny. Dlatego to, mimo blazeńskiego tonu i groteskowej formy – właśnie dzięki nim – w dziele tym wydaje się być zawarta poważna egzystencjalna filozofia.

Aporie tożsamości współczesnej

Kiedy Henryk „wyrywając siebie z siebie" (II, s. 158) konstatuje: „nie panuję nad własnymi czynami", „nie rozumiem własnych słów" (III, s. 230) i twierdzi, że „to nie my mówimy słowa, ale słowa nas mówią" (II, s. 171), Gombrowicz zapowiada strukturalizm i jednocześnie w pewnym stopniu go przezwycięża, otwierając nowe perspektywy budowania ludzkiego sensu. Gdyż nie tylko zdaje sobie sprawę z potęgi form, które nas kształtują, ale i szuka sposobu, który pozwoliłby opanować jej mechanizmy, by właśnie „wyrwać siebie z siebie". Krótko mówiąc – ściera się z podstawową aporią współczesnego człowieka, który w imię prometejskiej autokreacji wyzwoliwszy się z wszelkiej transcendencji, okazuje się mniej niż kiedykolwiek twórcą czegokolwiek – korkiem rzucanym przez fale – przez siły, które go przewyższają: język, społeczeństwo, polityka i ekonomia...

Podstawowy problem tej sytuacji można dostrzec poprzez strukturalistyczne rozróżnienie między sensem i znaczeniem. Znaczenie ma charakter pozycyjny, zależy od miejsca, jakie dany element zajmuje w syntagmie. Można więc nim manipulować. Podczas gdy sens, który strukturaliści ujmowali „w nawias", porównany był przez Lévi-Straussa do zapachu, który danie czyni apetycznym, ale nie jest konieczny do zaspokojenia głodu. Doprowadziło to do kryzysu podmiotu redukowanego przez jakiś czas do osoby gramatycznej. Człowiek był traktowany jako całkowicie wytworzony przez język.

W *Ślubie* bohater „produkuje" lub „pompuje" od innych swe znaczenie, mając przez cały czas świadomość, że sens pozostaje niedostępny: „Słowa wyzwalają w nas pewne stany psychiczne... kształtują nas... stwarzają między nami rzeczy-

---

22/ Por.: M. Bachtin *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przekł. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975.

wistość..." (III, s. 208). Stwierdza więc: „Recytuję tylko / Mą ludzkość! Nie, ja nie istnieję / Nie jestem żadnym «ja», ach, ach, poza mną /Poza mną ja się tworzę..." (III, s. 211). By na koniec wykrzyknąć: „Ja tu za nic nie jestem odpowiedzialny! / [...] nic nie wiem, nic nie rozumiem!" (III, s. 230). Na koniec więc, gdy po zręcznym manipulowaniu formami otrzymał absolutną władzę, dochodzi do sokratycznego „wiem, że nic nie wiem" i odsuwa wszelką odpowiedzialność implikującą poczucie sensu, ponosząc jednocześnie „formalne" konsekwencje swoich czynów (tzn. uznając ich pozycyjne znaczenie w społecznej sekwencji): „Nie, nie ma odpowiedzialności, / Muszą jednak zostać załatwione / Formalności..." (III, s. 231) – co prowadzi go do więzienia.

Znajduje się więc w pozycji *Obcego* Camusa – głęboko i świadomie nieautentyczny, wyznaje swój dystans do form, biorąc jednocześnie na siebie społeczne konsekwencje swego czynu. W ten dopiero sposób ujawnia swą osobowość – ujawnia negatywnie, ale sam fakt ujawnienia nadaje mu tożsamość pozytywną.

Henryk posiada kilka poziomów świadomości: świadomość narratora, twórcy, poprzez sen, świata przedstawionego – to mu daje negatywną władzę możliwości obudzenia się i zatrzymania w każdej chwili wszystkiego; można ją nazwać m e t a ś w i a d o m o ś c i ą. Posiada również ś w i a d o m o ś ć r e f l e k s y j n ą, która interpretuje i komentuje wszystko, co się zdarza. Ona to pozwala mu przekroczyć etapy dojrzewania nieszczęśliwego i rozdartego od początku *ego*. Chce to osiągnąć najpierw poprzez absolutną władzę, która teoretycznie ma opanować chaos świata; klęska tej drogi wiedzie go do końcowego uznania autonomii innych, społeczeństwa – i w rezultacie do zezwolenia na „dudtknięcie" go.

Najważniejsza wydaje się jednak podczas sztuki ś w i a d o m o ś ć o p e r a c j o n a l n a, która pozwala mu z innymi i z sobą samym prowadzić grę form. Ona to zostanie na koniec podjęta przez świadomość refleksyjną, jako model tworzenia Sensu:

> My tylko łącząc się między sobą, wciąż w nowe układamy się kształty
> I kształty owe z dołu ku górze biją. Dziwny to dym!
> Niepojęta melodia! Obłędny taniec! Niejasny marsz!
> I ziemski, ludzki kościół,
> Którego jestem kapłanem!
>
> [III, 231]

„Ja" refleksyjne stwierdza tu, że sens to sublimacja naszego doświadczenia, i że doświadczenia to kombinacja Form, prefabrykowanych elementów ofiarowanych przez kulturę. W żargonie specjalistów można by mówić o pierwszeństwie twórczości syntagmatycznej nad paradygmatyczną, kombinatoryki znaków nad znakami nowymi, ponieważ sens przychodzi z nowej egzystencjalnej syntagmy w pełni przyjętej i przeżytej. Inaczej mówiąc – sens jest otrzymywany poprzez zdobycie świadomości tej kombinatoryki, przez jej przyswojenie.

Henryk, który czuł się „mówiony" i udawało mu się tylko posuwać naprzód przez manipulację form („Naprzód!" to powtarzający się motyw retoryczny w sztu-

ce), na końcu mówi do innych już w swoim własnym imieniu. Zdobył świadomość, indywidualny, pozytywny sens – poprzez świadomość siebie, swej skończoności, swej kondycji niewolnika-sędziego. Teraz nie boi się już kontaktu z innymi, może zostać dotknięty.

Doszliśmy w ten sposób do ostatniej aporii sztuki, być może najważniejszej, choć ukrytej i wstydliwej. Gdyż *credo* Gombrowicza, zapowiedziane w *Przedmowie*, twierdziło, że „człowiek jest poddany temu, co tworzy się «między» ludźmi" (s. 99). Jednocześnie każdy żyje sam, jak w osobnym korytarzu, i tylko Pijak śmie „dotykać" innych ludzi, zabijając ich w ten sposób moralnie. Henryk wykrzykuje: „Dajcie mi człowieka!" (III, s. 212) w sytuacji, gdy jest otoczony ludźmi. To nie kontakt z innymi kieruje groteskowym światem Gombrowicza, to brak kontaktu i marzenie o nim. Inni ukazują się tu jako projekcje nieświadomości bohatera, jest to nawet wpisane w strukturę sztuki. To prawo tego świata, a Henryk posiada świadomość, że on również jest tylko śniony – przez innych i przez samego siebie[23]. To aporia powszechnego i jednostkowego, niskiego i duchowego, okolicznościowego i wiecznego. Będzie ona rozwiązana przez interioryzację tego, co zostało najpierw odrzucone – własnego „ja" banalnego, niskiego, okolicznościowego. Świadoma akceptacja własnej banalności uczyniła z Henryka jednostkę wyjątkową, zindywidualizowaną.

Aporie współczesnego człowieka, wprawione w *Ślubie* w grę form, dotyczą problemu znalezienia – w świecie relatywizmu relacjonalnego – jakiejś absolutnej osi odniesień. Stary świat ze statycznym obrazem Boga „w sobie" rozpadł się pod ciężarem moralnym wojny, ale nie można się ukonstytuować bez transcendencji – świat czystej immanencji prowadzi do morderczego szaleństwa. Forma pozostaje jedynym śladem transcendencji, ale jest względna i do woli manipulowalna. Tylko odkrycie poza Formą innych ludzi, społeczeństwa – otwarcie na innych, wejście w kontakt, pozwala naszkicować horyzont nowego obrazu transcendencji poziomej, inter-relacjonalnej. „Kościoła międzyludzkiego".

Spotkanie

W *Dzienniku* Gombrowicz, buntując się przeciw patriotycznej fetyszyzacji, określa własne rozumienie tożsamości i autentyczności:

> Wiedzcie, że wszędzie tam, gdzie wzrok młodzieńca odkrywa swoje przeznaczenie w oczach dziewczyny, tworzy się ojczyzna. Gdy na ustach waszych jawi się gniew lub zachwyt, gdy pięść godzi w łajdactwo, gdy słowo mędrca lub pieśń Beethovena rozpala wam duszę, uwodząc ją w nieziemskie kręgi, wówczas – na Alasce i na równiku – rodzi się ojczyzna. Ale na placu Saskim w Warszawie, na rynku krakowskim, będziecie bezdomnymi włóczęgami, domokrążcami bez przydziału i wędrownymi, beznadziejnie ordynarnymi groszorobami, jeśli pozwolicie, aby trywialność zabiła w was piękność.
>
> [I, s. 82]

23/ Co jest bliskie dużo późniejszym teoriom J. Lacana; por.: A. Lemaire *Jacques Lacan*, Bruxelles 1977.

Spotkanie spojrzeń, wyrażone pragnienie, miłosna wymiana tworzą międzyludzką przestrzeń, która jest jedyną rzeczywistością autentyczną. Nową osią świata jest relacja, kontakt, spotkanie. Dialog. Jeszcze jeden cytat z *Dziennika*, wyraźnie inspirowany filozofią Martina Bubera:

> Zachód żyje, pomimo wszystko, wizją człowieka odosobnionego i absolutnych wartości. Nam zasię w sposób bardziej namacalny poczyna objawiać się formuła: człowiek plus człowiek, człowiek pomnożony przez człowieka – i nie należy bynajmniej łączyć jej z jakimkolwiek kolektywizmem.
>
> [I, s. 32]

W *Ślubie* interakcyjna, „międzyludzka" wizja człowieka została zaproponowana w najlepszej tradycji wielkiego romantycznego repertuaru, „teatru ogromnego", tzn. wyolbrzymionego. Choć w groteskowej formie. Reżyserzy nie mylili się w tym względzie. W realizacji Jarockiego z 1991 r. akcja ukazana jest w konwencji romantycznego „teatru ogromnego" – rozgrywa się na scenie pustej, w większości wypadków zaciemnionej, z reflektorem skierowanym na monologującego bohatera, narzucającego wydarzeniom i światu sens. Jak hrabia Henryk w obozie rewolucji *Nie-Boskiej komedii*. Jak Konrad w *Dziadach*. Jak Kordian na Mont Blanc, stwierdzający własną nieautentyczność. Groteskowa forma niesie filozofię świata zrelatywizowanego, bez Boga, bez żadnej osi, czystą grę masek, intonacji, gestów[24].

Jarocki ukazał w swojej inscenizacji dojrzewanie jaźni bohatera po doświadczeniach wojny i załamaniu się Ładu moralnego. Nie pokazuje tu samouwięzienia, Henryk nie mówi też o swojej niewinności. Sam rezygnuje z dyktatury po śmierci przyjaciela. Tak kończąc przedstawienie, Jarocki jakby inspirował się bardziej doświadczeniami najnowszej historii – ofiary z 1970 i 1981 r. niewątpliwie przyspieszyły upadek komunizmu – niż filozoficzną, metafizyczną wizją współczesnego człowieka. Niemniej styl gry, pozornie trochę wbrew wskazówkom autora, prowadzi również w kierunku filozofii egzystencji: Henryk poszukujący samego siebie jest w istocie autentyczny; to inni, świat – ukazują się jako krąg sztucznych póz i stosunków wzajemnego podporządkowania. Liryczny punkt widzenia narratora, zniekształcając zewnętrzny obraz świata, ukazuje prawdę wewnętrzną człowieka, a tylko przez zdobycie świadomości dojrzewanie bohatera – autora – utożsamiającego się z bohaterem widza – staje się możliwe.

24/ Co można skojarzyć z analogicznymi obrazami teatru romantycznego, jak szpital wariatów w *Kordianie*, czy wizje Hrabiny w *Nie-Boskiej komedii*.

Portrety

Izabella KALUTA

Pisać Nałkowską

Pisanie wynikało u mnie z tęsknoty za cudzym życiem, za życiem innych ludzi. Myślałam o szczęściu tych miejsc, gdzie mnie nie ma. Myślałam o sobie – innej. O sobie – nie lepszej, nie szczęśliwszej – ale jakby o sobie prawdziwszej.[1]

Uroda piszącej

Pisanie o prozie Zofii Nałkowskiej zaczynam właściwie od ozdób i wykończeń, od anegdot o pisarce i jej własnych komentarzy, przyrównując je (zresztą nieprzypadkowo) do – z trudem mieszczącej się w obrębie „prawdziwej" literatury – dziedziny krawieckich dodatków twórczości. Robię to jednak celowo, przypominając sobie początki mojej „znajomości z Nałkowską". Pobieżna znajomość jej pisarstwa nie zachęcała mnie do sięgania po inne, te nie objęte akademickim kursem, jej utwory. Mimo że zachwycałam się kunsztem *Niecierpliwych*, Nałkowska pozostawała dla mnie autorką nudnej – jak mi się wtedy zdawało – *Granicy*. Twarz kobiety, która patrzyła na mnie z wykonanego w latach czterdziestych, najczęściej reprodukowanego portretu, wydawała mi się zimna, wymagająca i surowa. Jednak ta posągowa postać odżyła, lecz dopiero wtedy, gdy zajrzałam pod podszewkę oficjalnych tekstów. Ze zdziwieniem dowiedziałam się, że była to ulubiona fotografia Nałkowskiej. Z rozbawieniem czytałam o jej wahaniu, „czy aby ta Zofia już się zanadto nie opatrzyła". I nagle jej powierzchowność zaczęła być znacząca. Na tym samym portrecie dojrzałam dokładny makijaż, starannie ufryzowane włosy i ledwie widoczny sznur pereł.

1/ Z. Nałkowska *O sobie*, „Wiadomości Literackie" 1929 nr 47; cyt. wg przedruku w: *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa 1957, s. 13.

Zrozumiałam wagę, jaką w całej swej twórczości, w całym swoim życiu przywiązywała do formy, i to coś nieuchwytnego, styl Nałkowskiej – kobiety i pisarki – który tak wnikliwie opisał Wilhelm Mach:

> Uroda Nałkowskiej, szczęśliwie zresztą przez naturę ukształtowana, nie znaczyła decydująco sama dla siebie. Ale też nie była nieważną jakością dodatkową. Była – co najrzadziej się zdarza – niejako funkcją jej osobowości. Była jak jedyny niewymienny rym związany z jej istotą duchową. Nie można sobie było wyobrazić Nałkowskiej inaczej. Nie mogła wyglądać inaczej. Była s o b ą w ten szczególny i wyjątkowy sposób, który oznacza idealną, absolutną zgodność i jedność wszystkich składników indywidualnego j a. Ma się prawo powiedzieć, że natura wybrała Nałkowskiej jej jedyną, jedynie własną możliwość materialnej reprezentacji, najbardziej akuratny wariant identyczności. Rodzaj urody stał się podpisem, stał się imieniem i nazwiskiem Z o f i a N a ł k o w s k a.[2]

Myślę, że pisarce szczególnie podobałoby się to ostatnie porównanie, bowiem żywiła ona szczególny – nawet jak na pisarza – kult pisanego. I nie pomylę się chyba zbytnio, jeśli powiem, że funkcją jej osobowości było przede wszystkim pisanie. „Dzieje mojego życia – wyznawała przecież – widzę jako dzieje mojego stosunku do twórczości"[3]. Pisała od dwunastego roku życia, za swoje powołanie uznała literaturę w wieku lat osiemnastu. Lecz, co najdziwniejsze – zważywszy ogrom spuścizny, którą pozostawiła, a jest to w końcu bez mała trzydzieści wydanych za jej życia książek – pisanie nigdy nie przychodziło jej z łatwością. Jest to fakt zaskakujący, tym bardziej że do tej liczby dodać przecież trzeba pisma ciągle jeszcze nie w pełni opublikowane, prócz pięciu obszernych tomów już ogłoszonych dzienników – listy i literackie varia[4]. W diariuszu Nałkowskiej sprawa pisania powraca raz po raz, brzmiąc przy tym jak dręczący refren: n i e m o g ę p i s a ć, n i e u m i e m p i s a ć, n i e l u b i ę p i s a ć. Już w 1912 roku notowała: „Jestem zawsze bardzo słaba, gdy piszę, doznaję ja-

---

2/ W. Mach *Myśli o nieobecnej*, w: *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, Warszawa 1965, s. 191–192.

3/ Z. Nałkowska *O sobie...*, s. 14.

4/ Zob. diariuszowy zapis pisarki, opatrzony datą 22 II 1943: „Całe te pełne i dosłownie nieprzerwane trzy godziny przebyłam w starych papierach, które do mnie wróciły. [...] Po raz pierwszy zrobiłam w tym wzorowy porządek, podzieliłam w opaski z napisami: Filozofia, psychologia i estetyka, Myśliciele, Pisarze, Literatura i krytyka, Historia, Nauka, Sztuka i muzea, Cytaty, Lokucje, Książki. [...] Drugi ogromny pakiet – to notatki literackie z napisami: Materiały, Nowe(!) materiały (na kartkach już pożółkłych), bruliony, które odpadły przy pisaniu *Narcyzy*, *Węży i róż*, *Emila* – i tak aż do *Niecierpliwych*. [...] Odpadło też mnóstwo tak zwanych Myśli albo Ogólne, albo Tematy – całe tomy ineditów. [...] Są to jakby wielkie kulisy mej twórczości i zarazem właściwa historia mojego życia. Te odpadki stanowią ilość tekstu więcej nierównie niż to, co wyszło w druku" (Z. Nałkowska *Dzienniki 1939–1944*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 429–430). Jak można się domyślać z projektu pełnej edycji *Dzieł* Nałkowskiej, przynajmniej część tych „odpadków" zostanie opublikowana.

kichś niemiłych przestraszeń i sensacji nerwowych"[5]. Wszystkie kolejne powieści powstawały z wyczerpującymi pisarkę licznymi obawami, niepewnością i mozołem. „Musząca pisać" Nałkowska wywierała na siebie samą olbrzymią presję, często tworząc w pośpiechu, stosując – jako rodzaj przymusu – sprzedawanie nie skończonych jeszcze utworów do różnych pism:

> Ach, Boże, co za ulga! – pisała w roku 1926. – Oto skończyłam *Choucas*, pisane z numeru na numer do „Tygodnika Ilustrowanego" w pośpiechu, udrękach, w przejazdach, w zabawie i rozpaczy. Takie drukowanie, które nie może mieć przerwy, jest ciągłą torturą nerwową, bo nie wolno się rozchorować, nie wolno nie zdążyć na termin, nie wolno n i e m ó c pisać. Jest to już czwarta, nawet piąta moja książka pisana tą metodą. Inaczej nie mogę – głównie z potrzeby pieniędzy, a trochę może z powodu braku woli. O, jakże nie lubię pisać, jakże mi się to napisane okropnie nie podoba! w rzadkich paroksyzmach dobrego humoru niespodziewanie odkrywam w moich książkach jakieś wartości, ale to jest zupełnie nietrwałe. Powiedziałam raz, tłomacząc się ze swego lenistwa: wolę przecież czytać Dostojewskiego niż pisać Nałkowską.[6]

Fastrygowanie

Praca nad powieściami postępowała bardzo powoli, być może również za sprawą niecodziennego sposobu ich opracowywania. Do anegdoty przeszła zdumiewająca technika pisarska Nałkowskiej. Fragmenty powieści i notatki do nich zapisywała na długich, równo przyciętych paskach papieru, które łączone ze sobą dopiero w ostatecznej redakcji przybierały kształt przygotowywanego utworu. Że technika była oryginalna i rzadko spotykana[7], zaświadczają reakcje współczesnych pisarki. Tadeusz Breza wspomina, jak po wizycie w Adamowiźnie Włodzimierz Pietrzak zdumiewał się: „Nałkowska to pisze na kartkach, jakoś je kroi, zlepia śliną i ma powieść!"[8]. Na samym Brezie owa mozolna i wyczerpująca technika pisania powieści zrobiła podobne wrażenie i jemu zawdzięczamy jej dokładny opis:

> Książki Nałkowskiej powstawały we wszystkich miejscach naraz. Wyrastały wszędzie na całej przestrzeni przyszłego dzieła jak kiełki na roli. Zarys powieści był autorce dokładnie znany. Nałkowska myślała o niej, już widząc całość. Zabierała się do niej w ten sposób, że przez całe miesiące rankami notowała na kartkach kawałki późniejszego tekstu. Dziś rzeczy do jednego rozdziału, następnego dnia do innego. To stąd, to zowąd. Po trosze do różnych opisów, do różnych rozmów, wszystko dość bliskie ostatecznej stylizacji, ale właśnie z rozdziałów nie po kolei i w ogóle nie podporządkowane tokowi przyszłego opo-

5/ Z. Nałkowska *Dzienniki 1909–1917*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1976, s. 237.

6/ Z. Nałkowska *Dzienniki 1918–1929*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1980, s. 195–196.

7/ Jednak w podobny sposób, na niewielkich skrawkach, pisała Stanisława Przybyszewska, znając jednak warunki, w jakich żyła, można podejrzewać, że powodowała nią maksymalna oszczędność, przymus zagospodarowania najmniejszego skrawka papieru.

8/ T. Breza *Wspomnienie o „Węzłach życia"*, w: *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, s. 100.

wiadania. Aż wreszcie powstawała odpowiednia góra takich akapitów, biała czupryna gotowych do dalszego użytku paseczków. I w końcu było ich dosyć. Wtedy pisarce potrzeba było największego spokoju, i to na czas długi, by mogła się wziąć do trudnej sztuki scalenia cząsteczek, zalania luk często znacznych oraz wypolerowania całości dla uzyskania owej cudownej, gładkiej, jednolitej powierzchni, jaka cechuje wszystko, co wychodziło spod jej pióra.[9]

Czytając inne wspomnienia z poświęconego Nałkowskiej tomu przekonałam się jednak, że to, co początkowo wydawało mi się nie taką znowu niezwykłą, choć uroczą metaforą, jest opisem rzeczywistej praktyki pisarskiej. Autorce *Węzłów życia* zdarzało się teksty nie tylko dosłownie kleić, ale i prawie zszywać. „Było coś niezmiernie wzruszającego, że pisanie czy redagowanie, czy poprawianie było u Nałkowskiej tak bardzo podobne do kobiecych robót" – pisał Jan Kott wspominając pomoc, której pisarka udzieliła mu kiedyś przy przekładzie jakiegoś sprawiającego kłopot fragmentu Aragona. Pierwszą rzeczą, którą Nałkowska wówczas zrobiła, było rozcięcie tekstu przekładu na kawałki, które potem kilkanaście razy spinała ze sobą krawieckimi szpilami w różnych wariantach. Fastrygowała „słowo po słowie, zdanie po zdaniu", aż do uzyskania pożądanego efektu[10]. Szpilki, używane „do przytwierdzenia zaaprobowanych cząstek rękopisu", odgrywają swoją rolę również we wspomnieniu pióra Wilhelma Macha: pisarka posługiwała się nimi, redagując także swoje teksty, i musiało to być bardzo silne przyzwyczajenie, bo kiedy zwykłych szpilek zabrakło, zdarzało jej się używać szpilek kilkucentymetrowych – na co dzień zdobiących jej kapelusze[11].

Uroda tekstu

U Nałkowskiej więc nawet sposób pisania – bardziej niż o poetyce myślę tu o technice – nosi piętno jej stylu i, co zastanawiające, może być opisywany przy użyciu atrybutów zwyczajowo łączonych z tradycyjnymi zajęciami kobiet. Porównanie pisania powieści do kobiecych robót, porównanie nie deprecjonujące przy tym kobiecego pisarstwa, ma sens jedynie wtedy, gdy szycie sukien i zdobienie kapeluszy uznamy za czynności mieszczące się przynajmniej w przedsionku estetyki; w innym wypadku może stać się łatwym sposobem podważenia znaczenia twórczości kobiet. Jednak „klejenie" czy też „fastrygowanie" powieści z odrębnych kawałków rzeczywiście wiele mówi o stosunku Nałkowskiej do pisarstwa: było ono dla niej bardziej wysiłkiem rzemieślnika niż manifestacją geniuszu. Jako pisarka znana była z systematyczności i drobiazgowości, wnoszenia poprawek do utworów już opublikowanych. To jej podejście nie ograniczało się bynajmniej wyłącznie do obszaru literackiej fikcji, ale w ogóle do wszystkiego, co pisane. Uparcie poprawiała wszystko: powieści, listy, oświadczenia, artykuły prasowe, nawet błahe komunikaty związkowe, a jedynym wypadkiem,

9/ Tamże, s. 99.

10/ J. Kott *Rozmowy Zofii Nałkowskiej*, tamże, s. 164.

11/ W. Mach *Myśli o nieobecnej*, s. 198.

kiedy porzucała zwyczaj wielokrotnego przerabiania pisanych tekstów, były notatki sporządzane na marginesach czytanych książek, chociaż i tutaj pilnie śledziła wszystkie „chwiejące się" zdania. Nałkowska bowiem „musiała poprawiać – wspominał Kott. – Bolało ją zdanie źle napisane albo raczej, jakby może ona powiedziała, uwierało jak źle skrojona suknia"[12].

Krawieckie przeróbki

Szczególnie wyrazistym przykładem stosunku pisarki do pisania pozostają teksty jej artykułów prasowych i publicznych wystąpień. W wielu z nich powracają podobne wątki, a nawet podobne sformułowania. Jak wiadomo, w takich wypadkach Nałkowska często posługiwała się fragmentami swoich wcześniejszych wypowiedzi: komponowała potrzebną nową całość z wyjątków z rękopisów i maszynopisów oraz wcześniejszych publikacji. Najbardziej oczywistą ilustracją praktyki tego rodzaju pozostaje napisany niedługo przed śmiercią szkic *Pisarze wobec dziesięciolecia*[13], w którym pojawiają się przytoczenia całych partii istniejących wcześniej tekstów. Obok obszernych części artykułów ogłoszonych na łamach prasy literackiej, pisarka umieściła fragment swego przemówienia z paryskiego kongresu PEN-Clubów; obok streszczeń poglądów wyłożonych już w innych miejscach – swe prywatne diariuszowe notatki. „Totalne, bezkompromisowe poczucie odpowiedzialności za słowo sprawiało, że nie uznawała różnic w ważności między tekstami o niewspółmiernie różnym charakterze" – wyjaśniał Mach[14]. Umożliwiało to Nałkowskiej późniejsze łączenie ich ze sobą, przestawianie i mieszanie. Zastanawiam się jednak, czy autor *Gór nad czarnym morzem* mimowolnie nie wytłumaczył również przymusu pisania Nałkowskiej i zarazem jej do własnego pisarstwa nie skrywanej niechęci. Postulaty formułowane bowiem na marginesach różnych wystąpień, a dotyczące uprawianej przez nią profesji, koncentrują się właśnie wokół pojęcia odpowiedzialności. W eseistyce Nałkowskiej odpowiedzialność, obowiązek, nakaz, osąd i moralność funkcjonują jak słowa-klucze określające jakość nie tylko każdego pisarstwa, lecz także każdego piszącego człowieka.

Stąd – przy okazji dodam – istotnym znaczeniem wybieranej przez pisarza formy jest, podług autorki *Medalionów*, zawsze jej znaczenie etyczne. Objaśniała swe zdanie odrobinę je plącząc: „Jest to zagadnienie stosunku do treści, pewnej postawy moralnej wobec życia, która jedynie o wyborze formy decyduje, której ta forma jest wyrazem"[15]. Co ciekawe, w jej wczesnych powieściach jest akurat odwrotnie: estetyka dominuje nad etyką tak dalece, że można je było w przekonujący sposób sklasyfikować – jak to zrobiła Grażyna Borkowska – jako utwory parnasyjskie[16]. Poczynając od *Hrabiego Emila* jest już inaczej, jak w cytowanym zdaniu: etyka

12/ J. Kott *Rozmowy Zofii Nałkowskiej*, s. 164.

13/ Z. Nałkowska *Pisarze wobec dziesięciolecia*, cyt. wg przedruku w: *Widzenie bliskie i dalekie*, s. 21–29.

14/ W. Mach *Myśli o nieobecnej*, s. 197.

15/ Z. Nałkowska *Pisana rzeczywistość*, „Wiadomości Literackie" 1926 nr 51/52, cyt. wg przedruku w: *Widzenie bliskie i dalekie*, s. 49.

wkracza na płaszczyznę estetyki, wyznaczając zarazem granice poznania. Zmienia się też stosunek Nałkowskiej do pisarstwa: wybór zawodu pisarza, który w młodości jawi się jej jako nęcąca możliwość, z upływem lat nabierze cech życiowej konieczności. Na pytanie zadane w roku 1950 w radiowym wywiadzie – „dlaczego zostałam pisarzem?" – odpowiedziała:

> Otóż pisarzem zostałam dlatego, że po prostu – czym miałam zostać? Od dziecka otoczona byłam pisaniem. Pisał ojciec i pisała matka, pisali wszyscy przyjaciele i znajomi. Mimo że śpiewałam rozgłośnie i rysowałam, gdzie się dało, niezliczone mnóstwo końskich profilów, nie bardzo wyobrażałam sobie, że można robić na serio co innego niż pisać. Rodzice pisali coś, co od zamierzchłych początków dzieciństwa nazywało się geografią. Przyjaciel ojca, wolnomyśliciel i uczony – Ignacy Radliński, pisał *Dzieje jednego Boga*, a także *Dzieje jednego z synów Bożych*. Pisał Krzywicki Ludwik grubą książkę *Ludy*, a *Duchy*, długo drukowane w odcinku „Prawdy" – Aleksander Świętochowski. Jan Władysław Dawid pisał, jak wiadomo, *Psychologię*, a jego żona, pani Jadwiga, śmiałe artykuły społeczne. Pisał Julian Marchlewski i Zygmunt Heryng. Pisał Adolf Dygasiński i Ignacy Matuszewski. Później pisał Cezary Jellenta *Galerię ostatnich dni*, a Maria Komornicka ponurą prozę i niezwykłe poezje. Nie było wyboru – nic nie można było poradzić. Pisałam tedy i ja.[17]

Zwierzenia

Fascynacja pisanym powstaje zatem w dzieciństwie, w cudownym domu, wypełnionym książkami i poważnymi rozmowami, ale, co interesujące, łączy się w pewnym sensie z zakazem. W innym miejscu Nałkowska wspomina, że szacunek dla książki był jednym z pierwszych przyswojonych przez nią nakazów moralnych oraz że wszelkiego rodzaju zapisane i zadrukowane papiery były w jej domu rodzinnym „czymś, czego nie wolno było ani ruszać, ani drzeć". W tym kontekście nieco dwuznacznie brzmi komentarz, jakim to wspomnienie opatrzyła: „Życie moje zaczęło się więc o d t e j s t r o n y"[18]. Pewną dowolność interpretacji zasugerowała zresztą sama pisarka, nie tylko przez umiejscowienie tego zdania, lecz również przez użycie spacji, którą posługiwała się zawsze wtedy, gdy chciała uwolnić z wyróżnionego w ten sposób słowa lub zdania dodatkowy sens. Od jakiej zatem strony? Czy od strony nakazu, szacunku i moralności? Lub może od strony zachęcającego do występku zakazu? Jeśli szło jednak o pisanie po prostu, to zostało ono już wtedy jakby napiętnowane, na zawsze wyznaczone przez przymus pisania i niechęć do własnego pisarstwa, którego stałymi motywami są przecież choroba, patologia i zbrodnia.

Na chwilę wrócę jeszcze do charakterystycznych dla eseistyki Nałkowskiej „powtórzeń". U autorki *Węzłów życia* nie mają one bynajmniej charakteru incydentalnego i, moim zdaniem, nawet nasilają się z czasem. Zaczynają się pojawiać mniej

---

16/ Zob.: G. Borkowska *Cudzoziemki*, Warszawa 1996, s. 227–238.

17/ Z. Nałkowska *Widzenie bliskie i dalekie*, s. 515.

18/ Z. Nałkowska *O sobie*, cyt. wg przedruku w: *Widzenie bliskie i dalekie*, s. 13.

więcej w polowie lat dwudziestych wraz z dyskursywnymi wypowiedziami na temat pisarstwa, stylu oraz powracającego prawie obsesyjnie zagadnienia stosunku formy i treści. Co ciekawe, wiążą się z wprowadzeniem w obręb tekstów, przeznaczonych na użytek publiczny, zapisków pochodzących z dziennika pisarki. Pierwszą taką wyraźną próbę, będącą zresztą w polskiej literaturze przypadkiem bez precedensu, przynosi artykuł o *pisaniu*[19], powstały na potrzeby redagowanego wspólnie z Bogusławem Kuczyńskim „Studia" – tutaj jednak ich intymny charakter jest jeszcze częściowo przesłonięty. Opatrzone cudzysłowami fragmenty dziennika w tekście publikacji funkcjonują jako notatki znalezione „w dawnych papierach" pisarki. Całkowite ujawnienie ich pochodzenia następuje pod koniec 1953 roku, kiedy Nałkowska decyduje się ogłosić wyjątki ze swego wojennego diariusza, tytułując je *Życie i papier*, na łamach „Nowej Kultury". Był to krok przemyślany, potwierdzony publikacją o kilka tygodni późniejszą od wspomnianego już szkicu *Pisarze wobec dziesięciolecia*, gdzie fragmenty dziennika zostają przytoczone wraz z miejscem i dzienną datą swego powstania. Znamienne, że układając tom swoich esejów *Widzenie bliskie i dalekie*, w którym zgrupowała teksty „o sobie" i „o pisaniu" jako odrębne bloki, właśnie tego szkicu – jako dotyczącego ściśle spraw pisarstwa – Nałkowska nie umieściła, jak można by się spodziewać, wśród tekstów poświęconych pisaniu, lecz wśród tekstów o sobie.

Autorka *Charakterów* planowała też, jak się zdaje, ogłaszanie wyimków z dziennika oraz innych utrzymanych w jego poetyce notatek. W jednej ze swych ostatnich wypowiedzi prasowych wskazywała możliwość dzielenia się z czytelnikami fragmentami opracowywanych właśnie całości – „choćby w postaci aforyzmów, notatek, «charakterów», wreszcie czegoś, co nazywam «zwierzeniami»"[20]. Czym miały być te ostatnie, można się jedynie domyślać, gdyż – jak informuje Hanna Kirchner – mieszczące się w pięciu teczkach roboczych z biurka pisarki notatki do „zwierzeń" oraz maszynopis przygotowanego, a nie wydrukowanego, tekstu o tym tytule zaginęły[21]. Jednak już w roku 1947 w prasie literackiej ukazała się ich niewielka próbka[22] i choć trudno na tej podstawie jednoznacznie orzec, czy owe wyznania twórcy miały dotyczyć wyłącznie spraw pisarstwa, to pewny pozostaje ich intymny ton. Tym gestem Nałkowska wskazuje więc nie wykorzystaną, a jak się okazuje, bardzo atrakcyjną ścieżkę twórczą. Podążać nią będzie już wkrótce cały szereg twórców, począwszy od Gombrowicza, Bobkowskiego i Tyrmanda.

19/ Z. Nałkowska *O pisaniu*, „Studio" 1936; przedr. w: *Widzenie bliskie i dalekie*.

20/ Z. Nałkowska *Jak zacieśniać współpracę literatów z prasą codzienną*, „Express Wieczorny" 18 IV 1954; cyt. wg przedruku w: *Widzenie bliskie i dalekie*, s. 30.

21/ Zob.: nota wydawnicza do *Dzienników* Nałkowskiej, w: tejże *Dzienniki 1899–1905*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1975, s. 414.

22/ Z. Nałkowska *Zwierzenia*, „Nowiny Literackie" 1947 nr 1; przedruk w: *Widzenie bliskie i dalekie*.

Ukryte pod sukniami ciało

Elementy autobiograficzne przenikają do publikacji tego rodzaju także w sposób mniej oczywisty. Mogłabym wprawdzie poprzestać na tłumaczeniu Macha i przyjąć, że Nałkowska przywiązywała się tylko do elegancko skrojonej formy swoich myśli. Wydaje mi się jednak, że potrzeba powtarzania fragmentów tego, co zostało napisane już wcześniej, dowodzi, że Nałkowska pisząc zawsze „przemyca siebie" i jest cała zawarta w swych pismach. Bo przecież istnieje łudzące podobieństwo między jej praktyką pisarską a zwyczajami jej dręczonego fizycznymi dolegliwościami ciała. Kilkakrotne zapalenie ucha środkowego, czego konsekwencją była przebyta w młodości trepanacja czaszki, owocuje narastającymi właśnie w polowie lat dwudziestych poważnymi kłopotami ze słuchem. Nałkowska powtarza więc i powtarza, bojąc się, że ktoś inny – tak jak może ona czasem – jej nie zrozumie, nie dosłyszy. Język pisany jakby naśladuje język ciała, przy czym tę obserwację daje się odnieść, na różnych poziomach, do całej jej twórczości. Mam nawet ochotę może trochę niezręcznie zażartować, że styl Nałkowskiej ewoluuje razem z jej sukniami. Bogata ornamentyka pierwszych utworów przypomina wyszukane stroje, które zgodnie z ówczesną modą nosi młoda autorka, z ich uproszczeniem zaś zbiegają się próby wyczyszczenia języka jej pisarstwa ze zbędnych ozdób.

Nawiasem mówiąc, autorka *Narcyzy* kilkakrotnie zresztą buduje analogię pomiędzy literaturą i damską (bo ta zmienia się znacznie szybciej) modą. Wbrew powszechnym sądom, że hołdowanie modzie oznacza właściwie dokumentowanie swego mentalnego ubóstwa („Któż wie o tym lepiej niż my, kobiety – pisze – które [...] słyszymy na ten temat pod swym adresem tyle posępnych prawd, tyle uwłaczających prześmiewek"), Nałkowska dowodzi, że uleganie wpływom to zjawisko tak powszechne, że nie można go uznać za błahe. Ze względu na swój uniwersalny charakter podążanie za modą – „grzech naśladowania", który umieściła w tytule swego artykułu – nie powinno być traktowane jako wykroczenie zbyt poważne. Naśladownictwo często jest bowiem „przerobieniem cudzej treści na swoją formę", a moda, zarówno tekstylna, jak literacka – „wyrazem solidarności człowieka z gromadą"[23].

A ukryte pod sukniami ciało? Choć ciągle to samo, znane i własne, także przecież się zmienia. Najpierw – jak bohaterki Nałkowskiej – jest piękne i młode, zachwyca i kusi, chce być widziane. A potem jest stare i dokuczliwie chore. Już nie cudze spojrzenie sprawia, że jest ważne, a jego nieustanne doświadczanie. W swych późnych powieściach pisarka często umieszczać będzie dość drastyczne opisy starych, nie mogących się już podobać, zwykle więc „niewidzialnych", pomijanych w oficjalnych tekstach kultury kobiecych ciał. Nie jest to jednak jedyny sposób, w jaki jej cielesność odbija się na jej utworach. „Jej oryginalnym wynalazkiem – zauważa Ewa Kraskowska – jest taki sposób przedstawiania działań psychicznych – wspominania, myślenia, rozważania – który

23/ Z. Nałkowska *O grzechu naśladowania*, „Sfinks" 1915, przedr. w: *Widzenie bliskie i dalekie*.

ze świadomości czyni coś w rodzaju «ciała» obdarzonego rozciągliwością przestrzenną, «mieszczącego» w sobie (znowu na granicy dosłowności) ludzi, zdarzenia, miejsca. Ba, posiadającego wręcz swoistą «fakturę», substancjalność – mianowicie «lepkiego». «Emil mial myśl lepką» – powie Nałkowska o swoim bohaterze, obdarzając go, jak się okazuje, cechą, którą odkryła w sobie samej i którą, dla potrzeb swego pisarstwa, świadomie rozwijała"[24].

Chirurgiczna precyzja

Nałkowska weszła w dwudziestolecie jako autorka już uznawana, mająca w swoim dorobku pięć powieści i przeszło dwadzieścia nowel. Wolała jednak, aby jej dotychczasowa praca została uznana za mało znaczące preludium do właściwej twórczości, której początek mial przypaść na pierwsze lata po odzyskaniu niepodległości. Wyrazem tego pragnienia stał się cytowany już przeze mnie autobiograficzny tekst *O sobie*, napisany jeszcze w latach dwudziestych na zaproszenie kobiecego wydawnictwa Fürhrende Frauen Europas i ogłoszony później na łamach „Wiadomości Literackich", w którym stwierdzała:

> W pierwszym okresie mojego pisania miałam oczy obrócone w głąb siebie – z surowym badaniem i jednocześnie podziwem. [...] Byłam sama dla siebie miarą rzeczy, wystarczającym kryterium sądu o świecie.
>
> W książkach swych pisałam o miłości i myślałam, że każdy ma do niej prawo. Pisałam też o sztuce, o piękności filozoficznego myślenia: *Kobiety*, *Książę*, *Koteczka*, *Rówieśnice*, *Narcyza*, *Węże i róże*, *Lustra* – te książki należą do mojej tamtej przeszłości i dzisiaj są mi obce.
>
> To się zmieniło, gdy wybuchła wojna. Świat okręcił się w swych posadach. Ujrzałam wtedy, czym jest drugi człowiek, czym są l u d z i e. Zobaczyłam rzecz mało mi dotąd znaną: cudze cierpienie.
>
> Nowa seria mych książek jest inna – prawie jak gdyby pisał ją ktoś drugi. Nie tylko inne podejmuje tematy, ma także odmienną zupełnie formę. Inne już jest to miejsce, z którego patrzę – więc świat wydaje się inny i inaczej musi być pisany. Ta forma, przez krytyków nazwana p r o s t o t ą, odpowiada takiemu widzeniu świata, w którym właśnie rzeczy małe i mali ludzie godni są uwagi i współczucia, a a u t e n t y c z n o ś ć staje się najwyższym postulatem artystycznego piękna.[25]

Nie wypada właściwie pytać, jakie były powody przeprowadzenia tak zdecydowanego podziału, jednak ten wielokrotnie cytowany i przyjmowany bez zastrzeżeń przez większość komentatorów Nałkowskiej tekst – bodaj jedynym, którego przeprowadzona w nim klasyfikacja zdumiewała, był Wilhelm Mach[26]

24/ E. Kraskowska *Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej*, „Teksty Drugie" 1996 nr 4, s. 85.

25/ Z. Nałkowska *O sobie*, s. 14.

26/ We wstępie do *Pism wybranych* Nałkowskiej Mach, wyliczając wszystkie pozycje, jakie wyszły spod pióra pisarki pomiędzy rokiem 1915 a 1929, a więc w drugim

– prowokuje do spojrzenia na ów dokonany przez pisarkę rozdział „z daleka". Jego atrakcyjność polega, rzecz jasna, przede wszystkim na tym, że pozwala on rozpatrywać twórczość Nałkowskiej, zamykając poszczególne jej fragmenty w ramach różnych okresów literackich. Usprawiedliwiona w ten sposób, mogłabym bez większych wyrzutów sumienia zająć się wyłącznie powieściami powstałymi w międzywojennym dwudziestoleciu. Nie mogę się jednak oprzeć przeświadczeniu, że działanie takie – wbrew chęci – jest wymierzone przeciwko literackiej spuściźnie Nałkowskiej. Dzieło pisarki rozpada się i pozornie tylko od gustu badacza zależy, o której z oddzielonych w ten sposób części Nałkowskiej powie: „ta właściwa". Kłopot to nie jedyny, w tej samej mierze dotykający przecież i innych debiutujących u progu XX stulecia, a piszących przez następne dziesięciolecia, twórców. Czy jednak utrzymując wyznaczoną przez pisarkę granicę można sensownie wyjaśniać powracające, w różnych tekstach z różnych okresów jej pisarstwa, te same metafory – choćby „męki ryb", „niedobrej miłości" czy „węzłów życia" – obrastające w dodatku z książki na książkę w nowe sensy?

Ta właściwa

Podobne spostrzeżenia naprowadziły Ewę Kraskowską na prosty sposób rozwiązania tego problemu. Zaproponowała ona, by Nałkowską czytać w całości, gdyż – jak napisała – „dopiero wtedy poszczególne utwory wzajem się oświetlają, dopowiadają, i to, co mogło się wydawać opowieścią o indywidualnym przypadku ludzkim [...] okazuje się wariantem uniwersalnego wzorca". Swój dowód oparła na założeniu, że u Nałkowskiej istnieje pewien ogólny plan twórczości, rozumiany jako nie do końca uświadomiony i w pewnym sensie niezależny od świadomości, lecz domagający się realizacji, jej projekt. Teza ta, aczkolwiek zaskakująca, jest trawestacją jednego z paradoksalnych spostrzeżeń Nałkowskiej, umieszczonego na kartach *Hrabiego Emila*, a mówiącego przewrotnie właśnie o tym, że nie istnieje jakiś dany z góry „plan życia", który żyjąc należy wypełnić – jednakże staje się on zauważalny ostatecznie jako nadający życiu sens[27].

Ulegając sile tego efektownego konceptu raz jeszcze powiem, że w wypadku Nałkowskiej szczególnie wyraźnie widać, jak literatura i życie splatają się ze sobą, tworząc integralny tekst. Stwierdzała to już Hanna Kirchner: „Dzieło Nałkowskiej – napisała – przez całe jej życie twórcze żywiło się, mniej lub bardziej jawnie, jej biografią"[28]. Powieści i prywatne doświadczenia pisarki są ze sobą ściśle połączo-

---

z wyodrębnionych w 1929 roku przez pisarkę okresie jej twórczości, zauważał: „Rok 1929, siedemnaście wydanych książek za sobą i wyznanie pisarskie, mówiące o dokonanym w swej sztuce przełomie" (W. Mach o *twórczości Zofii Nałkowskiej*, w: Z. Nałkowska *Pisma wybrane*, Warszawa 1956, s. 12–13).

27/ E. Kraskowska *Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej*, s. 73–77.

28/ H. Kirchner *Posłowie*, w: Z. Nałkowska *Rówieśnice*, Kraków 1968, s. 288.

ne, a pośredniczy między nimi jej intymny dziennik. Na pierwszej karcie wznowionego po latach przerwy w jego pisaniu młodzieńczego jeszcze diariusza Nałkowska wyznaje: „[...] dopiero przestawszy pisać dziennik, zaczęłam pisać powieści; poniekąd jednak z dawnego dziennika właśnie brałam materiały"[29]. W tym nowym projekcie akcent pada na dwie sprawy: „żeby nie dawać niepraktycznie ujścia chęci tworzenia" i „utrwalić dla tworzenia materiał"[30], lecz ten zamiar nie zostanie do końca urzeczywistniony. Dziennik nigdy nie stanie się prawdziwym magazynem, w którym pisarka będzie umieszczać to, co później może stać się surowcem powieści[31] – mimo wielokrotnych napomnień udzielanych w tej sprawie sobie samej. Tematy i materiały literackie szybko staną się samodzielne, tworząc z czasem osobny pakiet jej notatek[32].

> Tu nie zamieszczam – wbrew dawniejszym zamiarom – żadnych „myśli", nie ma to zupełnie charakteru notatnika. To czynię na paskach papieru ołówkiem – najczęściej w bezpośrednim celu użytkowania, później w powieści lub inaczej

– notuje Nałkowska jeszcze w 1911 roku[33]. Główny powód prowadzenia dziennika jest więc inny i po latach tak go sformułuje:

> Jedynym powodem pisania jest u mnie zawsze chęć z a t r z y m a n i a ż y c i a, ustrzeżenia go przed zgubą i zniszczeniem. Ponieważ najtrudniej jest mi zapisywać zdarzenia, opowiadać jakieś cudze sprawy, wychodzi więc na to, że ostatecznie tylko u t r w a l a m s i e b i e.[34]

Nie zachodzi tu jednak proste powielanie (własnego) życia. W tekście diariusza najbardziej zaskakują przeróżne małe „jasnowidzenia" Nałkowskiej, o których naiwnie można by mniemać, że działają na zasadzie samospełniających się przepowiedni. Dlaczego jest inaczej, przekonująco wyjaśnia – tycząca młodzieńczego dziennika pisarki – uwaga Grażyny Borkowskiej: „Piętnastoletnia dziewczyna wchodzi w dojrzałość w roli autorki. I właściwie nigdy i nigdzie nie będzie umiała się z tą rolą rozstać, nigdy i nigdzie nie potrafi biograficznych i literackich sfer życia rozdzielić"[35]. W diariuszu Nałkowskiej więc to, co przeżyte, zostaje starannie

---

29/ Z. Nałkowska *Dzienniki 1909–1917*, s. 29.

30/ Tamże.

31/ Odmiennego zdania był Włodzimierz Wójcik; por.: tegoż *Praca Nałkowskiej nad powieściami w świetle „Dzienników"*, „Pamiętnik Literacki" 1967 z. 2.

32/ Por. przypis nr 3.

33/ Z. Nałkowska *Dzienniki 1909–1917*, s. 192.

34/ Z. Nałkowska *Dzienniki 1939–1944*, s. 423.

35/ G. Borkowska *Cudzoziemki*, s. 242.

zapisane, ale również to, co zapisane, przybiera czasem w życiu zupełnie nowy kształt.

Zaciekawienia bezinteresowne i tak pozaosobiste

Jednym z takich przypadków okazuje się przeprowadzony przez autorkę *Granicy* podział własnej twórczości. Właśnie w dzienniku, na długo przedtem, zanim stała się największą pisarką dwudziestolecia, Nałkowska odnotowała swoją charakterologiczną właściwość: „Charakterystyczną cechą mojego życia jest to, że ono z takim niemiłym trzaskiem rozpada się na okresy"[36]. Zasadniczym czynnikiem prowokującym pisarkę do przeprowadzenia na sobie całej operacji byłaby więc niejako cecha osobowości. U młodej diarystki tylko życie rozpada się na epoki i okresy, u pisarki – dominująca już w jej życiu twórczość. W sprawie „rozszczepienia" dzieła dziennik udziela jeszcze kilku ciekawych podpowiedzi. Pod datą 15 IX 1917 Nałkowska napisała:

> Na pewno już teraz świat ciekawszy i ważniejszy mi jest poza mną niż we mnie. Może to był już zmierzch egotyzmu mego dzieciństwa i młodości, kiedy w *Lustrach* uzasadniałam go, że „jest przecież człowiek jedynym oknem swoim na nieskończoność". Miewam co jakiś czas zaciekawienia ostre – i tak bezinteresowne, tak pozaosobiste, że aż mię tą stroną swoją zadziwiły. Gdy będę teraz pisała, gdy trochę już piszę, to wcale nie, by siebie nadal przemycać. Piszę naprawdę o innych, myślę o innych. Ta zmiana, nie zawierając w sobie nic szczególnie tragicznego, zawiera przecież i moment oceny.[37]

Pomimo oczywistych podobieństw tej diariuszowej notatki i tekstu *O sobie*, istnieje między nimi także wyraźna różnica. W tekście prywatnym spostrzeżenie zmiany staje się dla pisarki impulsem do rozważenia własnych erotycznych dyspozycji, miłosnych klęsk i cierpień. W tekście przeznaczonym na użytek publiczny również powie o cierpieniu – lecz o cierpieniu cudzym, spowodowanym przez wojenną zawieruchę, ogólny i bezosobowy przypadek historii. W biografii Nałkowskiej cezura wojny nakłada się dokładnie na cezurę dojrzałości: w roku wybuchu pierwszej wojny pisarka skończyła trzydzieści lat. W roku jej zakończenia zapisała:

> W młodości pisze się łatwo i chętnie, wszystko bowiem wydaje się zupełnie inne od swego oczekiwania i uczuwa się palącą potrzebę sprostowania tylu błędów, powiedzenia prawdy, od której się wszyscy wykręcają. Dzisiaj moje prawdy, ujęte w słowa, miałyby opłakane brzmienie wszystkich zwalczanych dawniej *lieux communs*.[38]

Różnica między partią młodopolską i międzywojenną dzieła pisarki powstaje zatem za sprawą doświadczenia i w gruncie rzeczy daje się sprowadzić do stopnia

---

36/ Z. Nałkowska *Dzienniki 1899–1905*, s. 59.

37/ Z. Nałkowska *Dzienniki 1909–1917*, s. 458.

38/ Z. Nałkowska *Dzienniki 1918–1929*, s. 37–38.

dojrzałości. Nie ma w tym oczywiście nic dziwnego, czy jednak staranne porządkowanie własnej przeszłości – wcale nie u kresu życia, zaledwie w jego środku – spowodowane jest wyłącznie uczuciem lekkiego zażenowania odczuwanego na wspomnienie ekscesów młodości?

Przemycać siebie

Wydaje mi się, że skazane na zapomnienie młodzieńcze utwory pisarki oświetlone przez tekst jej ówczesnego diariusza zyskują na znaczeniu. Nie przestając być zapowiedzią przyszłych wielkich utworów, świadectwem ewolucji pisarstwa Nałkowskiej, pozwalają prześledzić drogę, którą przeszła jako pisząca kobieta. Odsłonienie źródeł tej twórczości pomaga zrozumieć, w jaki sposób powstawała (powstaje?) kobieca literatura (choć, gdyby to tak strasznie nie brzmiało, należałoby pewnie powiedzieć: „żeńska"). Bo w ontogenezie pisarstwa Nałkowskiej powtarza się – jak sądzę – filogeneza pisanych kobiecą ręką powieści. Generalnie rzecz ujmując, zanim kobiety wejdą do literatury, piszą pamiętniki, dzienniki i listy. Od pisarstwa autobiograficznego do pisania utworów fikcyjnych dzieli je tylko jeden krok[39]. Podobnie jest u Nałkowskiej: pensjonarski dziennik to jej prawdziwe pierwociny literackie, mimo że debiutowała jako poetka[40]. Swe manieryczne wiersze okrasiła po latach, skreślonym na rękopisie jednego z nich, wymownym komentarzem – „Jezus Maria, czy ja byłam wtedy przy zdrowych zmysłach?"; uwagi poczynione w ponownej lekturze na kartach młodzieńczego dziennika mają natomiast wyłącznie charakter uzupełnień. W swej pierwszej powieści Nałkowska w znacznej części spożytkowała zresztą materiał zawarty w pierwszym tomie diariusza, oczywiście dość gruntownie go przerabiając. Utwór w jej dorobku następny, *Książę*, powstał zaś

39/ Zdaję sobie sprawę, że powyższe uogólnienie nasuwać może pewne wątpliwości, bo przecież bez względu na płeć, „osobniczy rozwój" pisarzy często postępuje tą drogą. Zawsze jednak bardzo podobał mi się ton, jakim np. Silvia Bovenschen pisała o historycznym rozwoju twórczości kobiet: „W osiemnastym stuleciu kobietom udało się wkroczyć do sfery literatury poprzez listy (powieść epistolarna), gdyż była to epoka, w której listy i powieści zyskały godność, a rozpad sztywnych reguł formalnych pozwalał na większą elastyczność. Doświadczenie zdobyć można było, pisując listy prywatne. Ponieważ listy i dzienniki nie miały własnego, jasno określonego miejsca w literaturze, wolno było kobietom pisarstwo takie uprawiać. Jedynie romantycy uważali rozmowę – kolejna kobieca dziedzina literatury – za działalność estetyczną. Listy Karoliny Schlegel są prawdziwymi arcydziełami estetycznej formy mieszanej: opisy garderoby sąsiadują tu z roztrząsaniami filozoficznymi, plotki – z literackimi cytatami, aluzjami i krytyką. Mężczyzn zdumiał nowy kierunek, nowy ton, brak respektu i zmysłowość opisu właściwe listom kobiet, a niekiedy wyrażali nawet otwarty podziw. Szybko środek przekazu włączony został do kanonu literackiego" (S. Bovenschen *Czy istnieje estetyka kobieca?*, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybór S. Morawski, Warszawa 1987, t. 2, s. 152).

40/ O modernistycznych wierszach Zofii Nałkowskiej obszernie pisała G. Matuszek, „Pamiętnik Literacki" 1981 z. 3, s. 309–327.

w oparciu o nowelę *Dalecy*, wykorzystującą z kolei prywatne listy pisarki i Leona Rygiera, jej ówczesnego męża.

Czytając pierwsze powieści Nałkowskiej przez pryzmat jej dzienników, próbuję zrozumieć arbitralną decyzję pisarki, zamykającą te utwory w jej z lekka ekscentrycznej przeszłości. W tej lekturze towarzyszy mi przede wszystkim pytanie: czym były dla Nałkowskiej jej wczesne książki? czy coś w nich ukryła i dlaczego chciała się ich wyprzeć? Czy były tylko lustrem, które pozwalało jej podziwiać własną urodę? Pierwszy trop prowadzi właśnie w tę stronę. Wielu współczesnych Nałkowskiej widziało w tych utworach głównie narcystyczne odbicie autorki. Drażniło ono, a czasem nawet stawało się przedmiotem zjadliwej satyry. W komentarzu do pierwszego tomu dzienników Hanna Kirchner przytacza typowy dla takiego nastawienia fragment satyrycznej powieści Grzegorza Glassa *Wizerunek człowieka w r. 1906 w Polsce poczciwego...*, który w części jest poświęcony młodej Nałkowskiej:

> Nie wolno być, Wójciku, romantykiem, nie wolno dziś ani jutro, ani nigdy. Ale czytać – owszem, i nawet płakać – ja sam płakałem na *Tkaczach* Hauptmanna w Berlinie. I gdybyś mnie grzecznie poprosił, dałbym ci *Synów szatana* albo *Próchno*, wiersze Staffa, Tetmajera, Miriama, Zbierzchowskiego, Wikszemskiego, Komornickiej i nawet z mniejszych, Zofii Nałkowskiej-Rygier, która zapewnia wszystkich czytelników, że ma białe nogi i nagniotki, że jest bardzo z siebie i w ogóle dumna, i pisuje listy od siebie do siebie, a niekiedy do męża i od męża, pisują razem i każde z osobna i cytują siebie, i robią dla ciebie piękną literaturę. Nie, oni robią sztukę dla mnie, dla Wiesława Wrony, który ich kupi i pochwali.[41]

Na podobnie złośliwe interpretacje naraziła się zresztą sama pisarka, wybierając w dwu pierwszych powieściach pierwszoosobową narrację, ułatwiającą identyfikację bohaterek-narratorek z autorką. Kobieta kontemplująca swoją urodę, zachwycająca się własnym ciałem, czy tylko zbyt długo na siebie patrząca, ryzykuje przynajmniej zarzut próżności, bo nie do niej należy ocena jej atrakcyjności. Kobieta pisząca o przymiotach kobiety, którą nazywa „ja", ryzykuje podwójnie, bowiem to jej seksualność zostanie poddana ocenie, a wartość jej spojrzenia zanegowana. Nałkowska zdaje się o tym dobrze wiedzieć i buduje system zabezpieczeń uniemożliwiających ewentualną hipotezę o identyczności narratorki i autorki. Najprostszym zabiegiem jest ośmieszenie cech lub sposobów postępowania z całą pewnością przynależnych autorskiemu „ja". W *Księciu* na przykład wyśmiany zostaje „niesmaczny zwyczaj drugorzędnych pisarek i aktorek", którym narratorka nazywa używanie podpisu złożonego z nazwiska panieńskiego i nazwiska męża[42] – a właśnie taką formą swego nazwiska podpisuje tę powieść autorka. Spojrzenie bohaterek, poparte przez ich intelektualną sprawność i wykształcenie, przestaje mieć wartość użyteczną jedynie w buduarze. Nie zmieniając ani na chwilę swego sposobu patrzenia – wychwytującego wszelkie niedociągnięcia toku rozumowania

41/ Zob.: Z. Nałkowska *Dzienniki 1899–1905*, s. 245.

42/ Z. Nałkowska *Książę*, Warszawa 1976, s. 32.

tak, jakby chodziło o wymagające zatuszowania mankamenty urody – z łatwością potrafią się one odnaleźć w świecie myśli i idei. Swoimi pierwszymi książkami Nałkowska niejako likwiduje rodzajową asymetrię młodopolskiej prozy, w której kobiecość pozostaje przecież głównie męskim projektem.

Literatura kobieca długo była bezpłciową

Istotnie jednak, obie jej pierwsze książki obfitują w sformułowania wprost zachęcające do wyjęcia ich z kontekstu i sparodiowania: „O, jakże ciężko jest dźwigać na białych toczonych ramionach straszne brzemię uświadomionego człowieczeństwa..."[43] – wzdycha głęboko Janka Dernowiczówna, główna bohaterka *Kobiet*. W niczym nie ustępuje jej bohaterka kolejnej powieści, pani Alicja: „Największym pragnieniem mym jest, by linia przeprowadzona przez moje życie była równie wytworna jak linia mych bioder"[44]. Jednak szokujące wyznania bohaterek Nałkowskiej, osadzone w swoim pierwotnym tekście brzmią raczej jak prowokacja. Eksponowanie kobiecego ciała ma przy tym cel nie erotyczny, a intelektualny i estetyczny, staje się dowodem ekspansji na teren zastrzeżonej dla mężczyzn kultury. Manieryzm, próżność i sztuczność swoich bohaterek młoda autorka obraca w ich „naturalne" zalety. Określa również w ten sposób charakter protagonistek – istot pięknych i oryginalnych, obdarzonych przy tym nieprzeciętną wrażliwością i żywą inteligencją, ale nade wszystko – nietypowych.

Tymczasem nad szyderstwami przeważyły opinie przychylne i one wyznaczyły miejsce pisarki na tle ówczesnej prozy. Czytelniczkom podobały się zwłaszcza „erotyzm i psychologizowanie", ale przede wszystkim to, że bohaterki tych wczesnych powieści zostają przedstawione z kobiecego punktu widzenia[45]. Również krytyka powitała wprowadzenie tego typu bohaterek jako nowość, w sposób istotny oddziałującą na polską tradycję kobiecą: „Literatura kobieca była długo bezpłciową; powieści Orzeszkowej, wiersze Konopnickiej mógł tak samo dobrze napisać mężczyzna" – zauważał Karol Irzykowski (pomijając jednak Zapolską) w eseju poświęconym modernistycznej twórczości Nałkowskiej[46]. Może warto w tym miejscu przypomnieć, że dla XIX-wiecznych poprzedniczek pisarki wyparcie się własnej płci było ceną, jaką musiały zapłacić za zajęcie miejsca w obiegu literatury[47]. Za sprawą Nałkowskiej płeć przestaje być ciężarem, którego trzeba się pozbyć, żeby pisać. Przeciwnie, ko-

---

43/ Z. Nałkowska *Kobiety*, Warszawa 1976, s. 16.

44/ Z. Nałkowska *Książę*, s. 14.

45/ Zob. np.: W. Melcer *Kolor przeszłości*, w: *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, s. 227.

46/ K. Irzykowski *Powieści Nałkowskiej („Kobiety". – „Książę". – „Biała koteczka". – „Rówieśnice". – „Narcyza")*, w: *Czyn i słowo*, Kraków 1980, s. 541. O przyjęciu wczesnych powieści Nałkowskiej przez krytykę pisała H. Kirchner *Modernistyczna młodość Zofii Nałkowskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1968 z. 1.

47/ Zob.: K. Kłosińska *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie" 1995 nr 3–4; zob. też cytowaną wcześniej książkę G. Borkowskiej.

biece pisarstwo staje się możliwe właśnie dzięki płci. Powiewający nad twórczością Zapolskiej rewolucyjny „sztandar z czerwonej spódnicy" Nałkowska wymieniła na bliższe codziennemu doświadczeniu kobiet lustro. Jeśli jednak w jej pierwszych powieściach lustrzane odbicie służy bohaterkom głównie poznawaniu – lecz również kontrolowaniu – siebie, to już jej nowele (jeden spośród dwu przedwojennych tomów jest opatrzony tytułem *Lustra*) eksplikują zwierciadlanego odbicia odmienne znaczenie. Tak samo bowiem jak w celu budowania iluzji, lustro może zostać użyte w celu jej rozbicia.

Idzie mi przede wszystkim o mnie

Jednak dla młodej pisarki w momencie powieściopisarskiego debiutu nie tradycja jest ważna, a niejako sprawa własna. Potrzeba oznaczenia swego miejsca w „długim szeregu kobiet piszących" przyjdzie później. W pensjonarskim dzienniku Nałkowska zapisze:

> Świat dzieli się na smutną szlachetność i rozkoszny brud. Kobiety mają do wyboru tylko jedno lub drugie, mężczyznom wolno swobodnie przechodzić od jednego do drugiego. Tylko to. I to jest ta rzecz, której nie mogę znieść jak największej niesprawiedliwości.[48]

Płeć u samego początku jej pisarstwa ma dla niej niepodważalne znaczenie, zdaje się prawie fundamentem, o który można się oprzeć formułując światopogląd i poszukując tożsamości, pomimo, że system norm określających ją w kulturze wydaje się Nałkowskiej wyjątkowo niejednoznaczny i wymagający wprowadzenia natychmiastowych korekt i poprawek. Już jako piętnastoletnia dziewczyna zapisuje cale strony swego dziennika rozważaniami na temat nierównych możliwości kobiet i mężczyzn, drażniących ją podwójnych standardów moralnych, wreszcie feminizmu w jego ówczesnej postaci. Pisze: „Zauważyłam, że o ile przedtem kwestia kobieca zajmowała mię ogólnie jako kwestia społeczna, niemal zupełnie w oderwaniu ode mnie, o tyle teraz – idzie mi przede wszystkim o mnie"[49]. Na własną rękę szuka też teoretycznych rozwiązań nurtujących ją problemów. Konkluzja, do jakiej dochodzi, brzmi zaskakująco dojrzale i uzasadnia zarazem feminocentryzm jej wczesnych utworów:

> Nie wierzę, by możliwym było równouprawnienie bez zastrzeżeń – na nic nie zda się koedukacja – lepszym będzie raczej unormowanie i sformułowanie różnicy. Nigdy nie staniemy się zupełnymi mężczyznami, chociaż zdławimy cechy kobiece – lepiej więc rozwijać je w sobie i stawać się coraz wybitniej i swoiściej kobietami.[50]

Notatkę uzupełnia później o dopisek: „bo (to) zatrze różnicę tylko trochę, a jeżeli różnica pozostanie, to lepiej niech będzie wielka".

48/ Z. Nałkowska *Dzienniki 1899–1905*, s. 23–24.

49/ Tamże, s. 91.

50/ Tamże, s, 117.

Szczególnie zgadzamy się w kwestii kobiecej

Jak można przypuszczać, ogólna refleksja nad sprawami kobiet zostaje w pewien sposób u Nałkowskiej wymuszona – trochę przez ducha epoki, ale pewnie i przez środowisko, w którym dorasta. Do bliskich przyjaciół rodziny należy w tym czasie Jadwiga Dawidowa – zdeklarowana feministka, organizatorka Uniwersytetu Latającego, który w jej zamyśle był pierwszą, wówczas jeszcze nielegalną, wyższą uczelnią dla kobiet – i kontrastująca z jej typem, ale również kontestująca rodzajowe standardy epoki, Maria Komornicka. Po stronie kobiet publicznie opowiada się też Wacław Nałkowski – orędownik ich dostępu do wykształcenia oraz przeciwnik mizoginicznych poglądów Sienkiewicza czy księdza Niedziałkowskiego[51]. Feminizm jako „sprawa własna" rozpoczyna się natomiast u Nałkowskiej od uważnego rozpatrzenia dyktowanych zwyczajowo kobietom życiowych możliwości, wśród których nie umie i nie może znaleźć dla siebie nic odpowiedniego. Ten stan rzeczy owocuje buntem, wymierzonym jednak nie – jak można by przypuszczać – przeciwko krytykowanym przez feministki społecznym normom, lecz przeciw ówczesnemu feminizmowi w ogóle. Dla młodej Nałkowskiej jest on bowiem pozbawioną urody, uniemożliwiającą pełne życie suchą doktryną: „Stałam się typem kobiety najbardziej mi wstrętnym – zapisuje – typem feministki, suchej emancypantki, pozbawionej zupełnie wdzięku i niewinności kobiecej"[52]. Jeśli chciałabym bronić tezy o feministycznym światopoglądzie przyszłej pisarki, powiedziałabym, że straszenie potencjalnych feministek utratą urody i seksualnej atrakcyjności należy do klasycznego repertuaru metod używanych w celu utrzymania kobiet w subordynacji – przekonania represjonujących bywają zaś zwykle przez represjonowanych uwewnętrzniane. Zastanawia mnie jednak co innego: w wielu analizujących „kwestię kobiecą" dziennikowych notatkach jak cień powraca postać ojca diarystki, przy czym ich wspólne przemyślenia na ten temat zostają przedstawione jako przykład szczególnego porozumienia istniejącego między córką i ojcem:

> Szczególnie zgadzamy się w kwestii kobiecej. Tu ma ojciec pewne odruchowe, nabyte przez ciąg wieków tradycje, ale zdolny jest wszystko pojąć i uwzględnić, jeżeli jest dowiedzione. Zresztą i w nienawiści do współczesnych feministek – schodzimy się. Nie zdarzyło mi się spotkać nigdzie właściwego objęcia kwestii kobiecej: jedne prawią o wyzwoleniu fizycznym, drugie obmyślają stowarzyszenia przeciw hulankom mężczyzn, inne obawiają się, by ich pragnienia wiedzy i ekonomicznej swobody nie wzięto za pragnienie „swobody obyczajów" [...] a wszystkie nienawidzą mężczyzn.[53]

51/ Zob.: W. Nałkowski *Nie tędy droga szanowny panie!* oraz *Sienkiewicziana*, w: *Pisma społeczne*, oprac. S. Żółkiewski, Warszawa 1951.

52/ Z. Nałkowska *Dzienniki 1899–1905*, s. 117.

53/ Tamże, s. 109.

Z owych uładzonych dyskusji z ojcem urodzą się wkrótce *Kobiety*, a Nałkowska jako autorka feministycznej powieści weźmie udział w warszawskim Zjeździe Kobiet, wygłaszając tam bulwersujący referat[54]. Oracja Nałkowskiej warta jest przypomnienia przynajmniej z dwóch powodów. Sprawa pierwsza dotyczy oddziaływania poglądów pisarki: jej wystąpienie wywołało prawdziwy przełom w przekonaniach polskich feministek, podzielających początkowo wiarę w istnienie wrodzonej kobiecej czystości – nie uznawanej zresztą za opresywną, lecz naturalną i niezbędną. Po drugie zaś, zasadnicze tezy sformułowane przez pisarkę pojawiają się również w jej młodzieńczych powieściach, brzmiąc przy tym tak podobnie, że przemówienie Nałkowskiej można uznać za ich autokomentarz[55].

Zanadto skomplikowana

Pierwsza powieść Nałkowskiej jest w zasadzie – zresztą zgodnie ze swoim tytułem – swoistym przeglądem typów kobiecych, na tle których odrębność, inność i indywidualizm głównej bohaterki są widoczne znacznie wyraźniej niż w jej wyznaniach i zapewnieniach. Przy dokonywaniu tej taksonomii młoda pisarka zręcznie posłużyła się rozróżnieniami, które w znacznej części można odnaleźć w ówczesnej, nasiąkniętej przecież problematyką płci, literaturze i poruszającej „kwestię kobiecą" publicystyce. Zdradzana żona, salonowa lwica, była kurtyzana, porzucona kochanka, „nieestetyczna" emancypantka-rewolucjonistka, uosabiająca pierwotny instynkt miłosny wulgarna szwaczka oraz tajemnicze aktorki i prowadzące swobodne życie artystki – wszystkie one zarejestrowane zostają jako typy, a samo określenie przewija się przez karty powieści aż zbyt wiele razy. W charakterystyczną dla jej młodzieńczej twórczości własną skłonność do odnajdywania ludzkich typów Nałkowska wyposażyła narratorkę i bohaterkę powieści, Jankę Dernowiczównę. Ten rodzaj syntetyzującego spojrzenia związany jest u Janki z jej organiczną niechęcią do wszystkiego, co przypadkowe, nielogiczne, niepotrzebnie komplikujące obraz natury człowieka, a tym samym zaciemniające i utrudniające międzyludzkie stosunki. Nawiasem mówiąc, właśnie to, czego nie lubi główna bohaterka debiutanckiej powieści Nałkowskiej, stanie się zasadniczym jądrem jej dojrzałej twórczości. Jednak naturalistyczną metodą oglądu świata Janka potrafi się posługiwać wyłącznie wtedy, gdy idzie o innych. W stosunku do siebie pozostaje bezradna. Nie mogąc określić własnego typu podejrzewa nawet, że go po prostu nie ma, gdyż jest – „zanadto skomplikowana". Jej tożsamość powstaje bowiem w miejscu zderzenia ostrych kontrastów, wśród których znajdują się i owe wykpione nagniotki:

54/ Zob.: Z. Nałkowska *Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego. Przemówienie wygłoszone na Zjeździe Kobiet*, przedr. w: *Widzenie bliskie i dalekie*.

55/ Inaczej uważa wybitna znawczyni twórczości Nałkowskiej i edytorka jej dzieł, H. Kirchner: „Powieść ta [*Kobiety* – I.K.] była w pewnym sensie zbeletryzowaniem kilku tez publicystycznych, które Nałkowska głosiła na forum obrad ruchu kobiecego – Zjazdu Kobiet Polskich" (H. Kirchner *Modernistyczna młodość...*, s. 67). Jednak zjazd odbył się w roku 1907, a powieść w formie książkowej została opublikowana o rok wcześniej.

Ojciec mój byl murarzem, a w twarzy mojej, postawie, ruchach nie ma nic gminnego, sama zamiatam swój pokój i czyszczę buty, a ręce mam delikatne jak aksamit, przez cale dzieciństwo chodziłam w grubych, tanich trzewikach lub boso, a na mych białych nogach nie ma ani jednego odcisku... Pracuję, chociaż nienawidzę pracy, większą część dnia spędzam nad wyjaławiającym umysł sumowaniem nieskończonych kolumn cyfr, a jednak umiem myśleć mądrze, jestem subtelna, wykwintna i chociaż nie piszę poezji, nie śpiewam ani maluję, mam duszę na wskroś artystyczną; żyję prawie w niedostatku, a mam zamiłowania sybaryckie, jak ludzie żyjący kosztem innych. – Wiem, że właściwie nie jestem niczym nadzwyczajnym – ale wszystko, czym jestem, nie ciąży na mnie żadnym wyrzutem sumienia, w tym wszystkim nie ma ani jednej kropli krwi cudzej, ani jednej ludzkiej łzy.[56]

Cień ojca

Janka, wyglądająca jak dama i tak traktowana przez innych bohaterów powieści, akcentuje swą samodzielność i niezależność w kształtowaniu własnego wizerunku i losu. Moją uwagę zwrócił jednak fakt, że swoją charakterystykę rozpoczyna od wymienienia pospolitego zawodu ojca. Na pierwszy rzut oka zabieg ten wygląda na element budowanego przez Nałkowską systemu zabezpieczającego przed uznaniem narratorki i autorki za tożsame. Czytająca publiczność z początków wieku z pewnością kojarzyła nazwisko autorki *Kobiet* przede wszystkim z nazwiskiem jej ojca. Janka Dernowiczówna, córka murarza, nie mogła być w prosty sposób uznana za identyczną z Zofią Nałkowską, córką znakomitego geografa i publicysty. Przywilej pochodzenia ze znanej rodziny bywa jednak, jak wiadomo, uciążliwy – zwłaszcza dla ceniącego oryginalność artysty. Stosując podobne zabiegi Nałkowska zabezpiecza się, ale i odsłania. Nie jest w tym odosobniona: budowanie mitu o własnych narodzinach jest zjawiskiem, jakie można zaobserwować w twórczości bądź biografii (fałszowanej mniej lub bardziej świadomie) wielu artystów. Ernst Kris, psychoanalityk zajmujący się psychologią twórczości, opisał je w sposób następujący:

W stereotypowo sformułowanym życiorysie przyszły artysta jest zwykle synem wieśniaka, który na swój prosty sposób podejmuje twórcze wysiłki i zostaje przypadkowo odkryty przez uznanego mistrza. Mistrz wyprowadza młodzieńca z prymitywnych warunków i staje się odtąd jego nauczycielem i mentorem.[57]

Pisząc swą pierwszą powieść, Nałkowska nie zapomina o wyposażeniu swej bohaterki w apokryficzną wersję własnego życiorysu. Podobny do opisanego przez Krisa mentor pojawia się w życiu Janki – jest nim elegancki i sławny przyrodnik, profesor Obojański. W tej wyidealizowanej postaci z łatwością dojrzeć można rysy Wacława Nałkowskiego. Bohaterka *Kobiet* charakteryzuje go tak:

56/ Z. Nałkowska *Kobiety*, s. 57–58.

57/ Podaję za: Burness E. Moore, Bernard d'Fine *Słownik psychoanalizy*, przel. E. Modzelewska, Warszawa 1996, s. 274.

> Obojański jest dawnym moim profesorem i najwięcej dopomógł mi do mego uświadomienia. Skorzystałam odeń jednak głównie tylko negatywnie, to jest w tym, co krytykował. Przekonania moje i w ogóle cała filozofia życiowa jest własną moją zasługą. Obecnie Obojański ciaśniejszy jest ode mnie, ja poszłam dużo dalej. Ale lubi często grać w stosunku do mnie rolę mistrza.[58]

Jak widać, Jance daleko do uwielbienia, jakim w takich wypadkach uczeń obdarza swego mistrza i jakim swego ojca darzyła młoda Nałkowska. Dernowiczówna jest uczennicą niewierną, a przy tym niegrzecznie naigrywającą się z profesorskiej powagi. Bez większych skrupułów opisuje jego śmieszności i ukryte wady, w poczet których zalicza się również i to, że Obojański jest starym kawalerem oraz że „w ogóle kobiet nie lubi". Dowodem wstecznictwa uczonego jest jego negatywny stosunek do emancypacji kobiet, który *notabene* zostaje wyrażony po części przez opisane w dzienniku pisarki poglądy jej ojca. W ustach Obojańskiego brzmią one tak:

> Idea Emancypacji – w zasadzie może nawet trochę słuszna – jest przez same kobiety źle pojęta, skoszlawiona; nie zadawalają się one mianowicie równouprawnieniem ekonomicznym, ale dążą także do tej samej swobody obyczajów, którą posiadają mężczyźni. Ładnie by wtedy świat wyglądał! Co się zaś tyczy dopuszczania kobiet do życia umysłowego, to jest to zupełnie bezpożyteczne, ponieważ mózg kobiety jest niezdolny do ścisłego, logicznego myślenia.[59]

Tego ostatniego Wacław Nałkowski nie mógł z pewnością pomyśleć, bo – podobnie jak Obojański Jankę – on także zachęcał swą córkę do podjęcia pracy naukowej. Pierwsze literackie zajęcia Nałkowskiej szły właśnie w tym kierunku: początkowo pod zwierzchnictwem ojca pisała drobne artykuły geograficzne, później już samodzielnie tłumaczyła książki popularnonaukowe. W *Kobietach* patronat ojca zostaje wyraźnie zanegowany i tym ciekawsze zdaje się to, że rozciąga się w powieści poza jej fabularny plan. Oddziaływanie ojca zaznacza się bowiem u młodej autorki na poziomie dziedziczenia jego warsztatu, co dostrzec można przede wszystkim w praktyce klasyfikowania powieściowych bohaterów jako typów. W strukturze debiutanckiego utworu Nałkowskiej wyraźnie więc widać wpływ metodologii Nałkowskiego, wprowadzającego zasady systematyki nie tylko w pracy naukowej: znamiona tego samego intelektualnego rygoru noszą przecież jego wyliczenia typów ludzkich z *Forpoczt ewolucji psychicznej*. Jednak w swej późniejszej twórczości pisarka zdecydowanie tę praktykę odrzuci, stając się wielbicielką Vauvenarguesa, La Bruyere'a i autorką *Charakterów*. W wywiadzie z roku 1935 powie: „Nie bardzo wierzę w życiowe istnienie typów [...]. Istnieją zaledwie charaktery – a i one nie bardzo istnieją, skoro ulegają zmianom pod wpływem zdarzeń i pod wpływem innych ludzi"[60]. Będzie jak Janka Dernowiczówna uczennicą niewierną – wybierze sztukę zamiast nauki.

58/ Z. Nałkowska *Kobiety*, s. 45.

59/ Tamże.

60/ *Rozmowa z Zofią Nałkowską*, w: *Widzenie bliskie i dalekie*, s. 504.

Niechęć i fascynacja

Co ciekawe, druga córka Nałkowskich, Hanna, dokona podobnego, a może nawet jeszcze bardziej wyrazistego wyboru. Tradycyjne rzeźbiarstwo, jako wymagające prócz finezji spojrzenia również fizycznej siły, do dnia dzisiejszego uważane jest za dziedzinę niekobiecą. Obie siostry obierają więc swe profesje wbrew scjentystycznej raczej tradycji domu. Choć miałabym ochotę odczytywać te decyzje jako pozytywny wyraz emancypacji sióstr, to jednak podejrzewam, że mogły być przejawem buntu przeciw ojcu. „To zdumiewające – przytaczając długą listę dowodów pisze Kraskowska – że w książkach Nałkowskiej, która sama wzrosła w szlachetnej atmosferze rodzinnej i która tę atmosferę zawsze kultywowała, dzieci tak często wstydzą się swoich ojców i najchętniej by się ich wyparły"[61]. W młodzieńczym dzienniku autorki *Narcyzy* znaleźć można wiele dowodów bałwochwalczej wręcz miłości do ojca – lecz również bardzo wyraźne ślady niechęci wobec jego sposobu życia. Dom Nałkowskich był ściśle podporządkowany rygorom jego pracy, w której zresztą uczestniczyła często cała rodzina. Przyszła pisarka inaczej wyobraża sobie życiowy ideał. W roku 1902 zapisze: „pracować po to, by się dużo bawić, a nie po to, by, jak mój ojciec, mieć możność dalszego pracowania"[62]. Jednak ostatecznie, zgodnie z inną umieszczoną na kartach dziennika uwagą, jej życie stanie się podobne do jego życia. Będzie pilnować godzin pracy, odmawiać wizyt, nie odpowiadać na telefony. Jej ostatnim pisarskim przedsięwzięciem będzie duża książka o ojcu, zatytułowana *Życie wznowione*, lecz książki tej nigdy nie dokończy: pracę przerwie jej wylew krwi do mózgu – nawet jej śmierć do złudzenia przypominać będzie jego śmierć.

Póki co, pisze *Kobiety* i *Księcia*, w którym Janka Dernowiczówna profesora Obojańskiego poślubi. Ten zaś po samobójczej śmierci bohaterki wyzna: „Małżeństwo nasze było zupełnie fikcyjne. Kochałem ją jak dziecko jedyne"[63]. Wkraczając na tereny niebezpieczne mogłabym powiedzieć, że Nałkowska debiutując przemyciła wersję rodzinnego romansu, tłumaczącego jej fascynację postacią ojca, a po trosze również jej na „złych ojców" nadwrażliwość. Wówczas łatwo mogłabym zrozumieć jej niechęć do wczesnych utworów i opisać je jako w ogóle dla kobiecego pisarstwa typowe. „Generalnie kobiety piszą po to – twierdzi Julia Kristeva – by opowiedzieć własne rodzinne historie (ojciec, matka i/ lub ich substytuty). Kiedy pisarka nie reprodukuje swojej prawdziwej rodziny, tworzy wyobrażoną historię, poprzez którą kontynuuje – swoją tożsamość. [...] Freudowskie stwierdzenie: «histeryczka cierpi z powodu wspomnień» podsumowuje większość powieści stworzonych przez kobiety"[64].

61/ E. Kraskowska *Niebezpieczne związki...*, s. 87.

62/ Z. Nałkowska *Dzienniki 1899–1905*, s. 255.

63/ Z. Nałkowska *Książę*, Warszawa 1976, s. 116.

64/ J. Kristeva *Osscillation between power & denial*, w: *New French Feminism. An Antology*, red. E. Marks, I. de Courtivron, New York 1981, s. 166.

Jednak sądzę, że to właśnie siła relacji z ojcem pozwala Nałkowskiej podobne ograniczenia przekroczyć. Kiedy już rozprawi się z samą sobą, literacko zmitologizuje swą rodzinną przeszłość, będzie umiała sięgać po tematy dla kobiecego pisarstwa nietypowe – z wielką finezją analizować zjawiska ze świata polityki i władzy, nigdy nie wpadając przy tym w „męski", autorytarny ton.

Ewa KRASKOWSKA

Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska

Warszawa lat trzydziestych. Zofia Nałkowska, pierwsza dama literatury polskiej, choć swoje najlepsze książki ma wciąż przed sobą, zażywa sławy i powodzenia. Wróciła z prowincjonalnego Grodna. Niewesołe doświadczenia osobiste, jakie stał się tam jej udziałem, oraz ciekawe obserwacje natury psychologiczno-społecznej poczynione w środowisku prowincjonalnego miasta, przetwarzać będzie w *Niedobrej miłości* i w *Granicy*. Uporała się wreszcie z bolesną „sprawą Gorzechowskiego" – by nazwać rzecz jej językiem. Dzięki wielkiemu sukcesowi scenicznemu sztuki pod tytułem *Dom kobiet* cieszy się rozgłosem również za granicą, podróżuje, zbiera dowody adoracji i podziwu. Jako jedyna kobieta zasiada w Polskiej Akademii Literatury. Na posiedzeniach tego gremium odzywa się nieczęsto, ściera się na przytyki osobiste z dawnym adoratorem, Irzykowskim, ripostuje szarogęszącemu się Kadenowi i – odbiera miesięczne diety uzupełniające jej stale dziurawy budżet. W życiu prywatnym najwyraźniej odreagowuje nieudany związek małżeński; wdaje się w liczne flirty i romanse, kokietuje urodą, wdziękiem, intelektem i pozycją w sferze życia publicznego, przeżywa kolejne miłości i oczarowania. Z powodu niegroźnej choroby płuc często wypoczywa w Zakopanem i jej życie erotyczne w tamtejszej atmosferze rozkwita. Wprawdzie uczucie do Karola Szymanowskiego musi pozostać nie skonsumowane, za to romans ze świeżo poznanym młodym Choromańskim z każdym dniem nabiera rumieńców, by osiągnąć apogeum w styczniu 1932 roku. „...minęło dwa tygodnie, olbrzymie jak dwa lata, wypełnione miłością, jakiej żądał: «nieprzyzwoitą i szaloną»" – pisze wówczas Zofia w dzienniku[1] – po czym następuje dramatyczne zerwanie dwojga kochanków, które wszelako nie przeszkodzi im pozostać dobrymi znajomymi. W trakcie swoich

---

1/ Z. Nałkowska *Dzienniki 1930-1939*, t. IV, cz.1, opr., wstęp i komentarz H. Kirchner. Warszawa 1988, s. 336. Przy następnych cytatach z tego tomu podaję w nawiasie numer strony i cyfrą rzymską numer części.

podróży zagranicznych, związanych z premierami *Domu kobiet* i *Dnia jego powrotu*, pisarka nawiązuje krótkotrwałe, ale ważne dla niej znajomości intymne z serbskim reżyserem Milutinem Cekićem oraz z pisarzem Miroslavem Krležą.

W warszawskim mieszkaniu przy ulicy Marszałkowskiej przyjmuje licznych znajomych i przyjaciół, a intensywność tego życia towarzyskiego sprawia, że w końcu musi uregulować „godziny przyjęć". Tak powstaje nieformalny „salon Nałkowskiej", w którym gromadzą się pisarze, artyści, intelektualiści, politycy oraz inne osoby publiczne, by przy popołudniowej herbatce oddawać się rozkoszom konwersacji z celującą w sztuce rozmowy gospodynią. Wyliczenie gości o znanych nazwiskach, którzy się przez ów salon przewinęli, zajmie w dzienniku pisarki prawie dwie strony[2]. Wkrótce zaczynają w nim przeważać twórcy pokoleniowo znacznie od niej młodsi; jak pisze – „towarzystwo dzisiejsze": Schulz, Gombrowicz, Rudnicki, Łaszowski, Pietrzak, Miciński, Szemplińska, Breza. I w końcu, dodajmy, Bogusław Kuczyński, sekretarz i kochanek w jednej osobie. Przewaga mężczyzn jest w tym gronie ewidentna i tak zaczyna się kształtować nieco dwuznaczny wizerunek autorki *Hrabiego Emila* jako protektorki młodych literatów. Rola ta odpowiada jej do tego stopnia, że wejdzie w nią na resztę życia, nie porzucając jej nawet w niesprzyjających warunkach okupacyjnych. W styczniu 1934 roku notuje: „Coraz częściej otoczona jestem młodością: Rudnicki, Łaszowski, Buki[3], Andrzejewski – każdy z mnóstwem swoich spraw i zgryzot, każdy z innym kolorem talentu" (395, I). A w lutym, po będącym w dużej mierze jej zasługą debiucie książkowym Brunona Schulza i otrzymaniu odeń w darze własnoręcznie ilustrowanego i oprawionego egzemplarza *Sklepów cynamonowych* (parę lat później ów bibliofilski tom zniszczy w napadzie wściekłości Bogusław Kuczyński), zauważa:

> Moje ambicje i próżności literackie wyżywają się tak zastępczo w tych młodych talentach. Tak samo radował mię Rudnicki, Gojawiczyńska, każda pochwała dla nich była osobistym sukcesem. Chociaż zapewne najbardziej udał mi się – [dodaje z niemal matczyną dumą – przyp. E.K.] – Choromański, jako rozgłos i popularność, tylko że jakościowo jest mi dalszy od Rudnickiego i Schulza.
>
> [401–2, I]

Przyjaźnie Zofii Nałkowskiej z debiutującymi prozaikami stały się bardziej faktem z dziedziny kronikarstwa towarzyskiego niż przedmiotem refleksji badaczy literatury i jej kontekstów. Faktem, dodajmy, oświetlanym jednostronnie – jako w gruncie rzeczy niesmaczny i nie licujący z pozycją najwybitniejszej polskiej pisarki pociąg starzejącej się kobiety do mężczyzn, którzy z racji różnicy wieku mogliby być jej synami. Jest to obraz fałszywy i krzywdzący dla obu stron, zarówno dla autorki *Domu kobiet*, jak i dla jej podopiecznych. Te podszyte niewątpliwym erotyzmem kontakty poza innymi aspektami miały przede wszystkim wymiar

---

2/ Tamże, s. 137–139, II.

3/ „Mieczysław Buki – wg informacji Adolfa Rudnickiego – młody Żyd, zdolny, bardzo inteligentny, lewicujący poeta..." (tamże, przypis H. Kirchner, s. 396, I).

związków intelektualno-artystycznych, w obrębie których odbywała się ważna i inspirująca dla wszystkich uczestników wymiana myśli, wzajemna ocena dorobku twórczego, przekazywanie impulsów artystycznych.

> O nich to się mówiło – pisze o sobie i o swoich kolegach Tadeusz Breza – że c h o d z ą na Nałkowską, k o ń c z ą, jak gdyby o jakichś wykładach. Albo nawet wprost o tym czy innym z tej młodzieży, że jest na p i e r w s z y m czy na d r u g i m r o k u Nałkowskiej.[4]

Młodzi pisarze na spotkania z Nałkowską przynosili swoje utwory, nierzadko czytali je przy niej na głos, ona zaś ze swej strony, nie szczędząc spontanicznych pochwał, nie tylko je komentowała, lecz niejednokrotnie dokonywała profesjonalnej redakcji powierzanych jej dzieł, czyniąc to, rzecz jasna, kosztem własnego pisarstwa. Kto nie wie, czym jest praca nad cudzym tekstem, nigdy nie będzie umiał docenić głębi jej zaangażowania w rolę protektorki i rozmiarów jej życzliwości. Lecz przepływ korzyści nie był w tych przyjaźniach bynajmniej jednostronny.

Wróciwszy do Warszawy po wielotygodniowym, przedłużonym wskutek choroby, pobycie w Paryżu, w kwietniu 1933 roku Nałkowska zanotowała w dzienniku pewne uwagi na temat aktualnej sytuacji w życiu literackim, które zdają się znamionować przełom w jej własnym postrzeganiu siebie jako pisarki. Dwie kolejne sztuki teatralne, *Dom kobiet* i *Dzień jego powrotu*, przyniosły jej prawdziwą huśtawkę emocji: pierwsza dzięki spektakularnemu sukcesowi, druga – wskutek ewidentnego niepowodzenia. Teraz, z wielkim wysiłkiem, pisze *Granicę*, ową powieść, „która powinna być inna, powinna być lepsza od wszystkich moich książek" (354, I). Ma poczucie schyłku własnej kariery, ugruntowane przemianami, które się dokonują w niej jako kobiecie.

> Tutaj zastałam – relacjonuje po przyjeździe do domu – wzmożoną twórczość, wyszło parę dobrych nowych książek, nie mam wcale wrażenia prowincji po Paryżu. Prócz Choromańskiego, który osiągnął wielki sukces drugą książką [chodzi o *Zazdrość i medycynę* – przyp. E.K.] [...], jest Uniłowski i zwłaszcza Rudnicki. Obie książki Heli Boguszewskiej [*Swiat po niewidomemu* oraz *Ci ludzie* – przyp. E.K.], która z przyjaciółki zrobiła się teraz świetną koleżanką, mają duży sukces moralny dobrego gatunku. Wreszcie trzeci tom Kadena (*Bigda*) i trzeci tom Dąbrowskiej (*Noce i dnie*) – dwie wielkie pozycje przeciwstawne, usuwające mnie już niewątpliwie w cień. Ważna jest wreszcie rzecz Irzykowskiego o Boyu (*Beniaminek*), zjadliwa, w różnych kawałkach niesprawiedliwa, a ciekawa i miejscami głęboka. I na końcu własna moja mała sprawa, czyjś odczyt we Lwowie, „odbrązowienie Nałkowskiej", „skandaliczne *Sciany świata*" i że o ileż Choromański jest lepszy. Wewnętrznie nie umiem utrzymać wobec siebie swych stanowisk, ci, co są przeciw mnie, wydają mi się mieć rację.
>
> [372–373, I]

4/ T. Breza *Wspomnienie o „Węzłach życia"*, w: *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, Warszawa 1965, s. 97.

Nałkowska, do tej pory skupiona raczej na własnej technice literackiej, coraz częściej zaczyna analizować warsztaty innych twórców, zwłaszcza młodych. Nabiera przy tym – cytuję znowu zapis z dziennika – „neurasteniczej pewności, że wszystko, co napisałam, jest złe, że omyliłam się w czymś zasadniczo, że już za późno na przemianę" (441, I). Te lęki z upływem dekady będą się nasilać. Krytyczne recenzje z *Granicy* (Kołaczkowski, Fryde, Wyka), a później z *Niecierpliwych* (Miłosz, Breiter, Troczyński) sprawią, że u progu wojny ta świetna pisarka postrzegać będzie siebie jako artystycznie skończoną, jaką tę, która przeżyła swój czas. Mimo iż owe krytyczne opinie przeważnie pochodzą od ludzi młodych, to z kolei jałowe, wielogodzinne posiedzenia PAL-u, owego zgromadzenia zasłużonych weteranów literatury w rodzaju Berenta, Przesmyckiego, Leśmiana czy Sieroszewskiego, uświadamiają jej, że całym swoim jestestwem, kobiecym, intelektualnym i artystycznym, jest właśnie po stronie młodości.

Kiedy się przyjrzeć książkom, które w początku lat trzydziestych powstawały „w kręgu Nałkowskiej", nietrudno skonstatować, że są one pod pewnymi względami podobne. *Zazdrość i medycyna* Choromańskiego, *Adam Grywałd* i *Biała laska* (ukończona w 1939, wydana w 1973 pt. *Zawiść*) Brezy, *Niekochana* Rudnickiego poruszają problematykę skomplikowanych związków uczuciowo-erotycznych, powielając wręcz niektóre wątki z *Romansu Teresy Hennert* czy *Niedobrej miłości*. Przedstawiają mroczne, chorobliwe i destrukcyjne namiętności, właśnie takie, jakie były obsesją autorki *Choucas*. Trudno jednoznacznie zawyrokować, jakie ostatecznie mechanizmy zadecydowały o tych zbieżnościach: czy do Nałkowskiej lgnęli początkujący pisarze, których fascynowały te same, co ją, zagadnienia, i którzy w jej twórczości odnajdywali wspólnotę doświadczeń, w jej ciemnej wizji natury ludzkiej i relacji międzyludzkich – pożywkę dla swego młodzieńczego pesymizmu i poczucia egzystencjalnej tragiczności, czy też to ona siłą swojej osobowości i swego pisarstwa kierowała ich uwagę ku takim właśnie tematom. Nie jest to zresztą aż tak istotne. Ważniejszy w tym kontekście będzie fakt, iż z tego podobieństwa przemyśleń oraz zainteresowań, pogłębianego zapewne podczas długich, a nierzadko intymnych rozmów czy to we dwoje, czy w starannie dobranym, szczupłym gronie osób, wynikały korzyści obopólne. Debiutanci zyskiwali duchowe wsparcie, nieocenioną pomoc redakcyjną i, najogólniej mówiąc, taki klimat intelektualno-uczuciowy, w którym ich kruche i wrażliwe *ego* mogło się czuć bezpieczne i dowartościowane. Gdyż, trzeba dodać, w swych sympatiach i przyjaźniach Zofia Nałkowska zdradzała nieuleczalną słabość do neurotyków. Ale i ona, jako pisarka, wiele czerpała dobrego z tych związków, bowiem utwory jej młodych podopiecznych i adoratorów ukazywały, że to, o czym sama pisze najczęściej, można ujmować w inną, bardziej nowoczesną poetykę.

W tej konstelacji pisarsko-przyjacielskiej zgrupowanej wokół Nałkowskiej najdziwniejszym i, jak się miało okazać, najgenialniejszym twórcą był „tający się po kątach jej salonu"[5], starszy od innych przybysz z dalekiej prowincji, Bruno

5/ M. Kuncewiczowa *Nałkowska jaką pamiętam*, w: *Wspomnienia...*, s. 170.

Schulz. Jego też twórczość najbardziej różniła się od modelu prozy psychologiczno-obyczajowej z tłem polityczno-społecznym, jakiemu hołdowała autorka *Granicy*. Jak się zresztą wydaje, z początku, mimo wrażenia, jakie na niej wywarło, nie doceniła ona w pełni wielkości jego dzieła; w pewnym momencie uznała Schulza wręcz za pisarza gorszego od Miroslava Krležy[6], czemu skądinąd nie można się za bardzo dziwić, bowiem w ogóle miała kobiecą skłonność do przeceniania mężczyzn będących obiektem jej uczucia. Chwaliła bez umiaru Choromańskiego, widziała wielkość w zapomnianych już dziś kompletnie powieściach Kuczyńskiego, ale przecież, z drugiej strony, umiała też napisać o czytanej w rękopisie *Ferdydurke*: „przewiduję dla tej książki rolę niezwykłą" (188, II). Z Gombrowiczem łączyła ją wprawdzie wyzbyta podtekstów erotycznych sympatia, lecz na tę ocenę, jak sądzę, nie miała ona większego wpływu[7].

Sanatorium pod Klepsydrą trafiło do jej rąk w okresie, kiedy najpierw z wolna, a potem w szaleńczym tempie, bo zmuszona wyprzedzać ich publikację z odcinka na odcinek w „Gazecie Polskiej", pisała *Niecierpliwych*. „...czytam tę drugą książkę Schulza, przejęta dziwnością tego obrazu świata, n i e k i e d y [podkr. moje – E.K.] oczarowana" (s. 302, II). Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska; czy poza lękliwą adoracją i wdzięcznością z jego, a łaskawym przyzwoleniem z jej strony, poza szeregiem „dobrych rozmów", z których najważniejsze, najlepsze, i – jak się miało okazać – ostatnie odbyły się podczas pobytu Nałkowskiej na kuracji w Truskawcu, w czerwcu 1939 roku, czy więc mogło tych dwoje cokolwiek łączyć w sferze literatury i literackości, czy mogli się wzajem w istotny, zauważalny sposób inspirować?

W zasadzie różniło ich wszystko: płeć, wiek, postura, sytuacja życiowa, pozycja w środowisku literackim, a co najważniejsze – charakter uprawianego pisarstwa. Mimo całej swojej nowoczesności w sferze światopoglądowej, Nałkowska, jeśli idzie o techniki powieściowe, nowoczesna pozostawała długo tylko w wyborze problematyki i sposobach jej ujęcia. Ukazywała przepastne labirynty psychiki ludzkiej w oprawie najbanalniejszej codzienności, ale nigdy nie naruszała artystycznej reguły prawdopodobieństwa. Co więcej, aż do *Granicy* nie korzystała prawie z najnowszych wynalazków i narzędzi prozy – ze zmiennych punktów widzenia, z monologów wewnętrznych, z mowy pozornie zależnej, że o strumieniu świadomości nie wspomnimy – ograniczając się w zasadzie do manipulowania czasem powieściowym. Najważniejszą instancją w jej utworach pozostawał narrator, na ogół bezosobowy i wszystkowiedzący, a z rzadka – jak w *Niedobrej miłości* – pierwszoosobowy i pozostający w obrębie świata przedstawionego, lecz usytuowany, jak u Dostojewskiego, na jego peryferiach; epizodyczny jako postać, ale za to znający wszystkich bohaterów głównych i dalszoplanowych, powiernik ich myśli oraz dramatów

6/ Z. Nałkowska *Dziennik*..., s. 380, II.

7/ O relacji „Nałkowska i Gombrowicz, Gombrowicz i Nałkowska" trzeba by napisać osobne studium, toteż nie będziemy się nią tu zajmować. Niektóre jej aspekty próbowała uchwycić H. Kirchner (por. zwłaszcza jej artykuł pt. *Najściślejsze zależności. Koncepcja osobowości w książce Zofii Nałkowskiej „Niedobra miłość"*, w: *o prozie polskiej XX wieku*, Wrocław 1971).

osobistych, skarbnica plotek, podmiot rozbudowanych komentarzy i wyjaśnień. Atrakcyjność tych książek dla współczesnego im czytelnika wynikała przede wszystkim z tego, co nazywano „intelektualizmem Nałkowskiej" – z precyzyjnej i zdystansowanej analizy takich zagadnień psychologicznych, z jakimi ich przeciętny odbiorca mógł mieć do czynienia w swoim życiu.

Natomiast Bruno Schulz stał się czołowym przedstawicielem prozy zupełnie nowego typu – antymimetycznej, fantastycznej, maksymalnie zmetaforyzowanej, intertekstualnej, wystylizowanej, pierwszoosobowo subiektywnej, o języku zdominowanym przez funkcję poetycką, a przy tym wszystkim na swój sposób zaskakująco prawdziwej, chciałoby się rzec – autentycznej. Także i filozoficzne zainteresowania obojga raczej się rozmijały: Nałkowska, podobnie jak Gombrowicz, skupiła się na problematyce egzystencjalnej oraz na – ujmowanych relatywistycznie – zagadnieniach etyki, podczas gdy dla Schulza ważniejsze okazały się kwestie ontologiczne. Znamienne, że autorka *Granicy* właściwie nie wypowiedziała się publicznie na temat *Sklepów* i *Sanatorium*, mimo iż glos jej mógłby odegrać ważną rolę w ukierunkowaniu dość chaotycznej recepcji tej prozy w latach trzydziestych[8]. Schulz z kolei jest autorem bodaj najwnikliwszej recenzji *Niecierpliwych*, a więc powieści nie tylko będącej ze strony Nałkowskiej odważną próbą nowej poetyki (czy poetyk, jak chciał M. Głowiński[9]), ale także dość nieprzychylnie przyjętej przez krytykę, dopatrującą się w niej dowodów na to, iż następuje „zmierzch Nałkowskiej"[10]. Recenzją tą zaświadczył, że jest zarówno rozumiejącym czytelnikiem, jak i lojalnym przyjacielem pisarki, ale zawarta w niej synteza twórczości Nałkowskiej (od *Hrabiego Emila* poczynając) nie rzuca w gruncie rzeczy istotnego światła na zagadnienie, które chcemy tu omawiać – choć do krytycznoliterackich wypowiedzi Schulza przyjdzie nam jeszcze wrócić.

A zatem w przypadku tych dwojga autorów śladów wzajemnych interferencji na gruncie artystycznym możemy szukać w faktach drobnych, być może marginesowych, ale niewykluczone, że tym ciekawszych, gdyż w takich właśnie potrafią się przejawiać mechanizmy pracy umysłu i proces powstawania żywych relacji „międzytwórczych".

Wyjdźmy zatem od następujących dwóch zdań: „Cóż powiem o Biance, jakże ją opiszę? Wiem tylko, że jest w sam raz cudownie zgodna ze sobą, że wypełnia bez reszty swój program"[11]. Każdy czytelnik prozy Schulza zgadnie, że pochodzą one

---

8/ O międzywojennej recepcji prozy Schulza wyczerpująco pisze W. Bolecki (*Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wroclaw 1982, s. 232–244. Tamże „Wykaz cytowanych [przez autora – przyp. E.K.] wypowiedzi o prozie Brunona Schulza z lat 1934–1939".

9/ Por.: M. Głowiński *Trzy poetyki „Niecierpliwych"*, w: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968.

10/ Por.: K.Troczyński *Zmierzch Nałkowskiej*, „Tęcza" 1938 nr 4.

11/ B. Schulz *Wiosna*, w: *Proza*, Kraków 1973, s. 159. Przy pozostałych cytatach z utworów i artykułów Schulza podaję już tylko w nawiasie numer strony wg tego wydania.

z opowiadania *Wiosna*. Ale zarazem każdy uważny czytelnik Nałkowskiej spostrzeże, że wypowiedziane zostały jej językiem i że odnoszą się do jej koncepcji typów ludzkich. Bowiem pisarka ta generalnie dzieliła ludzi na dwie kategorie podstawowe: takich, którzy są, i takich, którzy nie są „zgodni ze swoim typem".

W młodości Zofia Nałkowska miała do czynienia z modną i sensacyjną teorią Cesarego Lombroso, czemu dała świadectwo w *Kobietach*, pisząc o jednej z postaci epizodycznych:

> O Wildenhoffowej powiedziałby Lombroso, że należy do typu „urodzonych prostytutek".
>
> [K, 84]

Lombroso – profesor psychiatrii na uniwersytecie w Pawii i w tym samym czasie dyrektor zakładu dla obłąkanych – interesował się przede wszystkim związkiem między uzdolnieniami i genialnością a różnymi formami obłędu i degeneracji psychicznych, a swoje poglądy na ten temat wyłożył w słynnym dziele pt. *Geniusz i obłąkanie* (1864). Wielką wagę przywiązywał do pomiarów antropometrycznych, tzn. badania kształtu i rozmiarów czaszki. Na ich podstawie wyodrębnił antropologiczny typ przestępcy (tzw. typ lombrosowski), co dało mu podstawę do zbudowania teorii wrodzonych cech przestępczości, niezależnych od wpływu środowiska.

Nałkowska właściwie nigdy nie zweryfikowała swojego „lombrozjanizmu", choć fatalistyczne teorie włoskiego uczonego zostały obalone w początkach XX wieku. „Typ urodzonego przestępcy" fascynował ją ze szczególną siłą, a reprezentowali go między innymi jej czołowi „amanci" powieściowi – Omski i Blizbor, poza tym Ksawery z *Dnia jego powrotu* i do pewnego stopnia Jakub Mrowa z *Niecierpliwych*. Co ciekawe – gdy opisuje ona swoich męskich bohaterów, nad wyraz często podaje jakiś szczegół dotyczący kształtu głowy, a właściwie czaszki: jej rozmiaru, sposobu osadzenia na karku. A w opowiadaniu *Zależności* z tomu *Ściany świata* już bez ogródek wyznaje lombrozjańskie przekonanie, iż:

> Na niektórych ludzi zbrodnia nachodzi z wewnątrz, jest wyrazem ich natury. Wyglądają tak, jakby w każdej chwili mogli ją na nowo popełnić. Ich dziwne twarze, kształt głowy, czasami samo tylko osadzenie oczu, sam wyraz spojrzenia, mówi od razu, że są czymś innym od każdego z nas, czymś odmiennym i tajemniczym, że są zdolni do tego, co dla każdego z nas jest niepojęte. Tak wyglądali bracia Kowyle, nieszczęśni złoczyńcy.[12]

Ten w stu procentach deterministyczny pogląd na najgłębszą naturę człowieka pozostaje w osobliwym – bo na pozór sprzecznym – związku z relatywistycznym ujęciem osobowości ludzkiej jako szeregu „kawałków czasu nawleczonych na nitkę jednej pamięci"[13], ze znanym sloganem, iż jest się takim, jak miejsce, w którym się jest, z obsesją z m i a n y, jaka wyziera z każdego tematu, z każdej problematyki

---

12/ Z. Nałkowska *Opowiadania*, t. 3, Warszawa 1989, s. 112.

13/ Z. Nałkowska *Narcyza*, Warszawa 1982, s. 291. Przy następnym cytacie podaję tylko w nawiasie skrót tytułu (*N*) i numer strony.

podejmowanej przez autorkę *Niedobrej miłości* i *Granicy*. Lecz, jak się okazuje, determinizm i relatywizm to dwie strony jednego medalu. Zmianom podlega bowiem s y t u a c j a człowieka i to, jakim się jawi o n a z e w n ą t r z, podczas gdy t y p w e w n ę t r z n y pozostaje niezmienny. Definiując jakąś osobę (w dziennikach i w prozie), pisarka często zastanawia się, czy jest ona w zgodzie ze swoim typem, czy też w jakiś sposób mu przeczy. Na przykład Emil:

> Zazdrościł wszystkim, którzy żyli w z g o d z i e z e s w o i m t y p e m. Chciał być inny. Jego żądania były zawsze niezgodne z jego naturą, życie zaprzeczało przeznaczeniu.[14]

I właśnie ów typ wewnętrzny jest tym, czego Nałkowska szuka w ludziach (a czasem w zwierzętach) za pomocą c h a r a k t e r u jako gatunku literackiego. Charakter to „okruch literacki" – krótki, ale zamknięty i spójny tekst, w którym sportretowana zostaje pewna postać, przy czym ów portret, choć z reguły (tak przynajmniej jest u Nałkowskiej) wzorowany na konkretnej osobie, ma być uogólnieniem, skądinąd najczęściej pewnych ludzkich przywar. Stąd ścisły związek tej formy z moralistyką, z takim gatunkami, jak bajka ezopowa, emblemat, satyra czy fraszka, stąd też stała w niej obecność ironii oraz zdań aforystycznych – gdyż charakter łaknie pointy i morału. Poetyka charakteru przeniknęła do wszystkich utworów prozatorskich autorki *Medalionów*, wypełnionych wnikliwym rozpoznawaniem ludzkich osobowości i rozstrzygającymi na ich temat diagnozami.

Ale dla Brunona Schulza – pisarza rozkochanego w przesadzie, widowiskowości i egzotyce – tradycyjna, statyczna formuła charakteru była niczym przyciasny gorset, zwłaszcza że człowiek interesował go raczej jako jedna z postaci istnienia, jedno z wcieleń materii, nie jako zagadka psychologiczna. Tym niemniej i on sięgnął po ten z natury mu obcy gatunek – czy nie pod wpływem kontaktu z twórczością i osobą Nałkowskiej? W cyklu z roku 1934 można rozpatrywać na tle tej kategorii opowiadania *Nemrod* i *Pan Karol*, a w cyklu z roku 1937 – *Doda* i *Edzia*. Ale z charakterami Schulzowskimi dzieją się rzeczy dziwne; utwory te sprawiają wrażenie, jak gdyby w ich obrębie zmagały się ze sobą jakieś przeciwstawne siły i, co znamienne, należą do stosunkowo rzadko omawianych tekstów autora *Nocy wielkiego sezonu*, zwłaszcza zaś nie są przywoływane, gdy trzeba zilustrować najbardziej typowe właściwości jego prozy.

Najmniej „charakterologiczny", a najbardziej schulzowski, jest spośród nich *Pan Karol* – portret słomianego wdowca pozostawionego latem sam na sam z przestrzenią mieszkania. Właśnie owa przestrzeń, „to mieszkanie, puste i zapuszczone" (81), staje się niemal od pierwszego zdania dominującym tematem, dominującym b o h a t e r e m utworu, spychając przebywającego w niej człowieka do roli jednego z jej atrybutów. Odłóżmy więc *Pana Karola* na marginesy naszej analizy. Ale w *Sklepach cynamonowych* jest jeszcze *Nemrod* – bodaj najmniej Schulzowskie z opowiadań Schulza, a właściwie nie opowiadanie, lecz portret małego szcze-

---

14/ Z. Nałkowska *Hrabia Emil*, Warszawa 1977, s. 34.

niaka, jakby żywcem wyjęty z prozy wspomnieniowej poświęconej zwierzętom, tak chętnie uprawianej w dwudziestoleciu międzywojennym zwłaszcza przez pisarki. Ów gatunek „charakterów zwierzęcych" był Zofii Nałkowskiej szczególnie bliski, a ciekawym zbiegiem okoliczności bohater jednego z nich – wprawdzie napisanego przez nią już po II wojnie – nosi również starożytne, władcze i dumne imię, Ramzes, także pozostające w komicznej sprzeczności z jego nikczemną posturą zwykłego kundelka.

Nemrod pisany jest tak:

> Piesek był aksamitny, ciepły i pulsujący małym, pośpiesznym sercem. Miał dwa miękkie płatki uszu, niebieskawe, mętne oczka, różowy pyszczek, do którego można było włożyć palec bez żadnego niebezpieczeństwa, łapki delikatne i niewinne, z wzruszającą, różową brodaweczką z tyłu, nad stopami przednich nóg. Wlaził nimi do miski z mlekiem, żarłoczny i niecierpliwy, chłepcący napój różowym języczkiem, ażeby po nasyceniu się podnieść żałośnie małą mordkę z kroplą mleka na brodzie i wycofywać się niedołężnie z kąpieli mlecznej.
>
> [73]

Jego pojawienie się w wizjonerskim świecie *Sklepów* stanowi uderzający przypadek *non sequitur*. Zawsze intrygowało mnie i niepokoiło, co takie rozczulające i tak realistycznie opisane stworzenie może porabiać w niesamowitym bestiarium Schulzowskim, pełnym dziwacznych ptaków, owadów, skorupiaków, gdzie pies, jeśli już występuje, to od razu pod postacią straszliwej bestii, która w końcu okazuje się człowiekiem (*Sanatorium pod Klepsydrą*) albo jako głęboko symboliczne groteskowe monstrum z głową mężczyzny (grafiki z cyklu *Xięga bałwochwalcza*). Dziś widzę w *Nemrodzie* ślad osoby i twórczości pisarki, którą Schulz podziwiał i w której czuł oparcie jako autor i jako człowiek. Tym niemniej od klasycznego charakteru odróżnia się ten krótki utwór narracją pierwszoosobową z silnie zaznaczoną obecnością osoby opowiadającej, a także brakiem synchronii między czasem opowiadania a czasem przedstawionym.

Najciekawsze z naszego punktu widzenia okazują się dwa opowiadania: *Dodo* i *Edzio*, i to je właśnie miałam na myśli, napomykając wcześniej o zmaganiu się w obrębie tekstu przeciwstawnych sił. Oba są poświęcone istotom kalekim, co dobrze je osadza w prozie Schulza, ale nie wolno zapominać, że ułomności psychiczne i fizyczne przyciągały uwagę także autorki *Charakterów*. *Dodo* i *Edzio*, zresztą sąsiadujące ze sobą w kompozycji całego cyklu, są zbudowane dwudzielnie, co w przypadku drugiego z tych opowiadań zostaje dodatkowo podkreślone autorskim podziałem na część i i część II. Pierwsze części obu tekstów poświęcone są prezentacji postaci tytułowej; narrator ledwie zaznacza swoją obecność jednym czy drugim zaimkiem lub formą gramatyczną czasownika w pierwszej osobie liczby mnogiej, bez reszty skupiając się na wysoce analitycznym opisie wyglądu, zachowania i reakcji bohatera. Czyni to z dużym skupieniem, językiem – jak na Schulza – wyjątkowo zdyscyplinowanym, raz po raz jakby szukając najcelniejszych, najbardziej adekwatnych sformułowań; czasem pomaga sobie słówkiem „niejako":

Dodo przebył był raz dawno, w dzieciństwie jeszcze, jakąś ciężką chorobę mózgu, podczas której leżał wiele miesięcy bezprzytomny, bliższy śmierci niż życia, a gdy w końcu mimo to wyzdrowiał – okazał się, że był już n i e j a k o wycofany z obiegu, nie należał do wspólnoty ludzi rozumnych. Jego edukacja odbyła się prywatnie, n i e j a k o pro forma, z wielką oględnością. Wymagania, twarde i nieustępliwe wobec innych, wobec Doda miękły n i e j a k o, powściągały swą surowość i były pełne pobłażania.

[Podkr. moje – E.K.] [261]

Fragmenty te wprost uderzają swoim podobieństwem do stylu prozy Nałkowskiej, o którym sam Schulz, jako krytyk literacki, wyrażał się następująco:

Nałkowska dopełniła prozę polską pod względem językowym tonami i rejestrami, które stawiają ją u mety prozy europejskiej, jej udział polega jednak raczej na wzmocnieniu dyscypliny i selekcji, na zacieśnieniu wybujałego słownictwa w sensie pewnego purytanizmu i konwencjonalizmu niż na wzbogaceniu języka. Ze wspaniałej puścizny Żeromskiego Kaden-Bandrowski wziął w spadku cały zmysłowy, materialny, onomatopeiczny potencjał słowa, wulgaryzmy i aneksy gwarowe, Nałkowska wzięła czystość i wykwintność składni, ścisłość słownictwa, wyszukaną precyzję zdania. Nie działa ona nigdy masą, tłokiem pleonazmów, huraganowym ogniem swady, nie ma też w jej prozie natchnionych błysków rdzennego słowotwórstwa. Jest w niej raczej pewna cierpka wstrzemięźliwość, pewne szlachetne ubóstwo i umiar, ścisłe dozowanie słowa.

[377–378]

I oto tenże Schulz, pod względem stylistycznym usytuowany przecież na biegunie kadenowszczyzny, próbuje swego pióra w szczególnie powściągliwej poetyce gatunku tak bliskiego adorowanej przyjaciółce. Nie na długo jednak starcza mu cierpliwości. Drugie części omawianych opowiadań są już pod każdym względem Schulzowskie; tytułowym bohaterom przydani zostają antagoniści – w przypadku Doda jest to wystylizowany wedle sztychu Dürera wuj Hieronim i jego fantazmatyczny lew, w przypadku Edzia Adela – rzeczywistość, do tej pory trzymana w ryzach prawdopodobieństwa, zaczyna się rozprzęgać i zarazem przechodzić w wymiar symboliczny, a język..., cóż, język, by tak rzec, wykoleja się z prostych torów i wpada na dzikie, nie uprawiane dotąd pobocza. *Edzio* kończy się potężną wizją pogrążonej w jakimś zaklętym śnie zbiorowości ludzkiej:

We wszystkich łóżkach leżą ludzie z podciągniętymi kolanami, z twarzą gwałtownie w bok odrzuconą, głęboko skupioną, zanurzoną w sen i bez granic mu oddaną.

Jak któryś dorwał się snu, tak go trzyma kurczowo z żarliwą i bezprzytomną twarzą, podczas gdy oddech, wyprzedzając go daleko, błądzi samopas na odległych drogach.

I jest to właściwie jedna wielka historia podzielona na partie, na rozdziały i na rapsody rozdzielone między tych śpiących. Gdy jeden przestaje i milknie, drugi podejmuje jego wątek i tak idzie to opowiadanie tam i sam szerokim, epickim zygzakiem, podczas gdy leżą w pokojach tego domu bezwładni jak mak w przegrodach wielkiej, głuchej makówki i rosną na tym oddechu ku świtowi.

[273]

Jako pisarz – nie znajdował Schulz pożywki w analizowaniu sekretów cudzej psychiki, interesowała go bowiem rzeczywistość jako całość, ciągły ruch w obrębie istnienia, nietrwały status poszczególności. Ale jako osoba, jako ogniwo pewnego układu międzyludzkiego, przejawiał, owszem, zaciekawienie dla problematyki psychologicznej. Łatwo sobie wyobrazić, że na takie właśnie tematy najlepiej im się z Nałkowską rozmawiało, a echa tych rozmów dają się słyszeć w krytycznoliterackich wypowiedziach Schulza.

Pośród tych tekstów, w większości przypadkowych i pisanych na zamówienie, poza rozprawką o twórczości Nałkowskiej i *Niecierpliwych*, szczególną uwagę zwracają dwa obszerne omówienia *Cudzoziemki* Kuncewiczowej, zatytułowane *Nowa książka Kuncewiczowej* oraz *Aneksja podświadomości*. Określając książkę pod względem jej właściwości gatunkowych mianem „portretu", chwali ją Schulz między innymi za to, iż „rozszerzyła [...] ramy charakterologii, stworzyła nowe jej pojęcie o głębi i szerokości zasięgu dotychczas nie znanej" (344); dalej zaś definiuje różnicę między powieścią, zwłaszcza opartą na schemacie biograficznym, a portretem, jako tkwiącą w przeciwstawieniu ruchu i działania w tej pierwszej – statyczności tego drugiego.

> Miałem od dawna pomysł – pisze – że można by z twarzy spotkanego człowieka, z jego fizjonomii wyprowadzić całą nowelę lub powieść, uruchomić niejako, zmobilizować z powrotem w biografię to, co w tej twarzy zastygło w jakiś ostateczny rezultat, w jakąś figurę fizjonomiczną. Nie przeczuwałem, że da się to zrobić w sposób taki szeroki i monumentalny.
>
> [(345]

Analizując temat powieści Kuncewiczowej – czyli osobowość Róży – używa Schulz takich określeń, jak „zjawisko Róży", „zagadnienie Róży" czy wreszcie „sprawa Róży" i są to sformułowania zaczerpnięte z języka Nałkowskiej, która tak właśnie miała zwyczaj nazywać przypadki psychologiczne (czy psychopatologiczne) związane bądź to z poszczególnymi postaciami ze swych powieści, bądź to – co w sumie na jedno wychodzi – z konkretnymi osobami z kręgu bliższych i dalszych znajomych, rodziny i przyjaciół. Na przykład ojca Mani Siesławskiej z *Niedobrej miłości* określa takimi słowy: „Zły, drażliwy, tragiczny, «zmarnowany» – sam przez się stanowił zagadnienie nie do rozwiązania"(*NM*, 41)[15]; o panu Peynirianie z *Choucas* mówi: „Ale oto już wyłaniał się, jako zagadnienie niepokojące, pan Peynirian" (*C*, 50). W *Granicy* ten sposób mówienia o ludziach i ich osobowościach, a także o łączących ich relacjach, staje się wręcz natarczywy; wielokrotnie natrafiamy tu na takie określenia, jak „fenomen Boleborzy", „zagadnienie Justyny", „zjawisko Justyny". W dzienniku z czasów wojny, pod datą 25 II 1940 roku, Nałkowska notuje z właściwym sobie relatywizmem: „A taka sprawa Bogusława – cóż tu jest praw-

15/ Odtąd cytaty z utworów Nałkowskiej podaję wg następujących wydań i oznaczam ujętym w nawias skrótem oraz numerem strony. Skróty: *NM* – *Niedobra miłość*, Warszawa 1979; *C* – *Choucas*, Warszawa 1980; *G* – *Granica*, opr. W. Wójcik, BN i 204, Wrocław 1971; *Nc* – *Niecierpliwi*, Warszawa 1964; *W* – *Węzły życia*, Warszawa 1984.

dą?"[16]. Z czasem „sprawa" stała się jednym z najczęściej używanych przez nią – zresztą w różnych znaczeniach – rzeczowników, tak iż w przypadku *Niecierpliwych* oraz *Węzłów życia* można chwilami wręcz mówić o nadużywaniu go. Dzięki takiemu nazywaniu, takiej terminologii, to, co mogło się wydawać pojedynczym, osobliwym przypadkiem ludzkim, nabiera wymiaru typologicznego, klinicznego, uniwersalizuje się i staje przydatnym składnikiem praktycznej wiedzy o człowieku.

Tak oto, szperając po zakamarkach twórczości Brunona Schulza, natknęliśmy się na Nałkowską. Czy z tego znaleziska wynikają jakieś doniosłe dla badań literackich skutki? Raczej nie. Nie zmienia ono ogólnego obrazu epoki, jest ledwie przyczynkiem do zajmującej kwestii wpływu, jaki prywatne kontakty między artystami, czy to będą przyjaźnie, miłości, animozje, czy wręcz nienawiści, mają na ich twórczość. Obecność Nałkowskiej w Schulzu nie spowodowała istotnych zmian w podejściu tego ostatniego do pisarstwa, jego proza pozostała monolitem i choć trudno spekulować, czy gdyby nie tragiczna interwencja historii mogłaby się dalej w takiej postaci rozwijać, to równie trudno wyobrazić sobie, by autor *Sklepów cynamonowych* zdolny był do jakiejś zasadniczej ewolucji, do zmiany stylu i estetyki. Pozostawał raczej – jak Leśmian, jak Witkacy, jak inni wynalazcy najzupełniej oryginalnych poetyk – niewolnikiem raz obranej metody pisarskiej, szczęśliwie na tyle pojemnej i niezwykłej, że w niczym nie osłabiło to jego potencjału twórczego.

Co innego Nałkowska. W jej dorobku, obejmującym przecież trzy epoki, cezury sygnalizujące przewartościowania w dziedzinie estetycznej i światopoglądowej odgrywają istotną rolę. Najpierw trzeba było uwolnić się od maniery młodopolskiej, czego udało się pisarce dokonać w *Hrabi Emilu*. W dwudziestoleciu można wskazać parę faz ewolucyjnych w jej pisarstwie – charakterystyczne, że w dziennikach autorka niejednokrotnie przy okazji wznowień daje wyraz niezadowoleniu z wcześniejszych swoich książek – ale my zatrzymajmy się przy jednej, sygnalizowanej już wcześniej. Oto po *Granicy* następuje „zmierzch Nałkowskiej" – tak to przynajmniej odczuwa ona sama, a także część krytyków, zwłaszcza tych młodych i gniewnych w rodzaju Wyki, Napierskiego, Miłosza czy Troczyńskiego. Przekonana, iż jej pisarstwo się „przeżywa", a także powodowana pewnymi stanami psychicznymi związanymi z nadchodzącą starością i z pogrążającym ją w coraz głębszych stresach związkiem z Kuczyńskim, próbuje więc Nałkowska zmienić to i owo w swoim warsztacie prozatorskim. Owocem tych poszukiwań są *Niecierpliwi*.

Różni się ta powieść od wcześniejszych międzywojennych utworów pisarki pod wieloma istotnymi względami. Ograniczony zostaje udział narratorskiego komentarza. Fabuła ulega atrofii. Znika tło społeczno-polityczne. Definitywnie porzucony zostaje chronologiczny porządek wydarzeń. Rozluźniona kompozycja przypomina tę z *Choucas* czy z *Domu nad łąkami*, zbliżoną nieco do tzw. powieści nowelowej[17]; jak pisze E. Frąckowiak-Wiegandtowa:

16/ Z. Nałkowska *Dzienniki 1939-1944*, t. V, opr. i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 186.

17/ Por.: K. Jakowska *Międzywojenna powieść nowelowa*, „Pamiętnik Literacki" 1992 z. 1.

Materiał powieściowy uległ jakby rozsypaniu na „charaktery" i poszczególne motywy-epizody, obrysowane zamkniętymi rozdziałami, zaopatrzonymi w tytuły, a często i pointy: *Ludzie w pamięci Jakuba, Teodora, Leonia, Odjazd Teodory, Nieporozumienia* ...[18]

Już tych kilka wymienionych cech pozwala się zorientować, iż autorka zmierza tu w kierunku szeroko rozumianej awangardowości w zakresie technik powieściowych. Fakt, iż na ogół nie zostało to dostrzeżone przez pierwszych recenzentów książki, można tłumaczyć pewnym bezwładem odbiorczym, który powodował, że trudno było ujrzeć „starą" Nałkowską w nowym świetle. Pośrednim dowodem na to, iż w obrębie *Niecierpliwych* dochodzi do przełamywania się różnych technik pisarskich, jest wyśledzenie w nich przez M. Głowińskiego aż trzech poetyk: powieści rodzinnej, powieści psychologicznej oraz egzystencjalnej paraboli spod znaku Kafki[19]. Owo dążenie do unowocześnienia środków wyrazu widoczne jest nie tylko w ogólnej koncepcji utworu, ale także w pojedynczych rozwiązaniach językowych. Najwyraźniej przejawia się ono w sposobie, w jaki zastosowana tu zostaje metafora.

Po doświadczeniach z ornamentowym stylem młodopolskim Nałkowska, jak się mogło wydawać, pożegnała się z tym tropem językowym raz na zawsze. Jej analitycznemu stosunkowi do rzeczywistości bardziej odpowiadało – jako instrument poznania i deskrypcji – porównanie, które w istocie często się pojawia, zwłaszcza w opisach wyglądów i zachowań ludzi oraz zwierząt. Oczywiście metafora ma to do siebie, że niezmiernie trudno ją wykorzenić z języka, nawet potocznego czy naukowego, ale można się nią posługiwać w sposób nie narzucający się uwadze odbiorcy, konwencjonalny – i tak właśnie czyniła to autorka *Choucas*. Natomiast tym, co jako pewne znamię stylistyczne narzuca się w jej prozie uwadze odbiorcy, są naznaczone paradoksalnością wypowiedzi o charakterze aforyzmów. Paradoks zaś – pojmowany tutaj nie jako wewnętrzna sprzeczność, ale sąd zaskakujący, często niespodziewanie odkrywczy, choć dotyczący rzeczy powszechnie znanych – lubi, by go ujmować w niekonwencjonalną formę. W utworach Nałkowskiej często można natknąć się na sformułowania, które na pierwszy rzut oka wydają się trochę dziwne. Już zdanie z *Narcyzy*: „Nie jest jeden człowiek" (*N*, 291) – brzmi niezwyczajnie i niepoprawnie. Powiedziałoby się raczej „nie ma jednego człowieka", „nie istnieje jeden człowiek" – gubiąc w ten sposób i efekt, i niuans znaczeniowy. Z czasem takich „niepoprawnych" zdań, coraz śmielszych i coraz bardziej niezwykłych, będzie przybywać. „Matka była łatwiejsza do przezwyciężenia" (*G*, 446); „Ten Fabian odbywał się jeszcze ciągle, mimo że umarł już dawno" (*Nc*, 104); „Ernesta wystarcza na długo" (*Nc*, 17); „Poruszył w pamięci swej miejsca, w których przechowywał te kilka kobiet po Marii – aż do Teodory, między nimi też Jadwigę z jej tak rozgałęzionym szwagrem" (*Nc*, 245–246; wszystkie podkreślenia moje). Takie „niemetafo-

18/ E. Frąckowiak-Wiegandtowa *Sztuka powieściopisarska Zofii Nałkowskiej (lata 1935-1954)*, Wrocław 1975, s. 85.

19/ M. Głowiński *Trzy poetyki*....

ryczne wykolejenia poetyckie", jak je określa Jerzy Ziomek[20], polegające na niezgodnym z normą i uzusem łączeniu wyrazów, noszą w retoryce nazwę solecyzmów i są w istocie błędami językowymi, które na mocy licencji poetyckiej mogą przekształcić się w oryginalny, wyszukany środek stylistyczny. Styl *Niecierpliwych* jest wręcz podszyty solecyzmem i metaforą, wiele zdań chybocze się tu – w moim odczuciu – na granicy normy i odstępstwa, jak choćby ten oto – bardzo, jak się za chwilę okaże, znamienny – aforyzm: „Każdy jest większy, niż się wydaje, rozdęty, rozpuchły, obolały od tych innych w swoim wnętrzu" (*Nc*, 210–211). Dzięki temu język utworu, traktującego wszak o sprawach patologicznych, niesamowitych i złowrogich, zaczyna współtworzyć ów nastrój dziwności i niecodzienności, zwraca na siebie uwagę.

Wypróbowawszy przydatność solecyzmów, zaczyna sobie Nałkowska poczynać coraz śmielej z metaforą. W istocie jedna, jedyna metafora stała się jakby wizjonerskim zalążkiem całej powieści, a na jej trop naprowadza tytuł drugiego rozdziału: *Ludzie w pamięci Jakuba*. To niepozorne wyrażenie jest w istocie przykładem tak zwanych „metafor ontologicznych", ściśle związanych ze sposobem, w jaki nasza cielesność warunkuje poznawanie przez nas świata, a konkretnie – „metafory pojemnika". Genezę jej powszechnej obecności w języku tak wyjaśniają kognitywiści: Lakoff i Johnson:

> Jesteśmy istotami fizycznymi, oddzielonymi od reszty świata przez powierzchnię naszej skóry, i postrzegamy świat jako coś, co znajduje się na zewnątrz nas. Każdy z nas jest pojemnikiem z powierzchnią ograniczającą i z orientacją typu w – poza.[21]

„Pojemnikowo" postrzegamy zarówno ludzkie ciało, jak i umysł. Stąd np. mówimy „to się nie mieści w głowie", „zawrzeć w pamięci" itp., ale i zwyczajniej, przy użyciu samych tylko przyimków: w pamięci, poza rozumem, w obrębie świadomości. Pierwszy sygnał, iż taki sposób postrzegania człowieka i procesów umysłowych zaczyna się kształtować w umyśle pisarki, znajdujemy w *Granicy*, w jednym z najznakomitszych literacko fragmentów tej powieści, przedstawiającym przyjęcie imieninowe u pani Kolichowskiej. Nałkowska zaczynała już wówczas silnie odczuwać upływ czasu i ów opis zgromadzenia starych kobiet – „zlotu widm", „parady wiedźm" i „kongresu czarownic" – ma w tym kontekście szczególną wymowę. Piętrzą się tu naturalistyczne, odpychające szczegóły wyglądu, atakują wyobraźnię odbiorcy anatomiczne porównania, metafory i metonimie:

> Ich wielkie brzuchy wspierały się na cienkich nóżkach jak beczki na zapałkach, podczas gdy inne znów nogi były grube i równe, pod wałkami czarnych pończoch wełnianych uchodzące do ciasno zesznurowanych trzewików. Twarze siedziały ciężko na tłustych podgardlach, podpiętych w dole broszkami z granatów, lub chwiały się na szyjach wydłużonych, przewiązanych pośrodku aksamitką, a widoczna gra mięśni, żył i ścięgien,

---

20/ J. Ziomek *Solecyzmy w „Ferdydurke"*, w: *Prace ostatnie*, Warszawa 1994, s. 223.

21/ G. Lakoff, M. Johnson *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988, s. 52.

które „chodziły" pod skórą żółtą i cienką, dodawała grymasom tych twarzy i słowom mówionym jakiejś patetycznej, sabatowej ekspresji.

[*G*, 24]

I dalej:

Paniusie piły wino porzeczkowe, chociaż to każdej z nich szkodziło. Co tam! Mogły sobie pozwolić raz na rok, przy takiej okazji. Na pomarszczone policzki występowały malutkie rumieńce. Coś się tam działo w tych organizmach, pod tą skórą, w tych ciałach [podkr. moje – E.K.]. Miały jeszcze jakąś krew – i ta myśl była trochę obrzydliwa i nieprzyzwoita.

[*G*, 26]

Formułując tytuł *Ludzie w pamięci Jakuba*, Zofia Nałkowska być może nie zdawała sobie sprawy, że już w tym momencie posługuje się metaforą, jednak w chwilę później ów trop językowy zaczyna się w *Niecierpliwych* mnożyć, wręcz potwornieć i zagarniać coraz większe połacie tekstu:

Wszystkie te osoby, zarówno żywe jak i umarłe [...] tkwiły teraz mocno uwięzłe w pamięci Jakuba, organizowały się w niej i rozrastały. [13]

Byli i tacy, którzy wtargnęli w obręb jego pamięci z zeznań innych ludzi. [13]

Krzewili się wewnątrz niego jak kolonie mikrobów, żyli nim. To było nieprzyjemne. Myślał nieraz, że jest nimi napełniony po szyję, że ma ich po uszy. [14]

Wychodzili ku niemu z niego samego. [15]

Istniały tak w Jakubie jakby epoki cudze, całe tereny żywotów wtórnych, odtworzonych, sztucznie karmionych, czujących się dobrze i swojo w jakiejś fałdzie pamięci, zawsze gotowych do tego, aby nagle wskrzesnąć. [16]

Ograniczmy cytowanie, gdyż materiału egzemplifikacyjnego powieść ta dostarcza aż nadto. W końcu bohater powie: „...jestem workiem wypchanym żywymi i umarłymi" (*Nc*, 305), a pojemnikowa metafora opanuje wyobraźnię Nałkowskiej do tego stopnia, iż w *Węzłach życia* pisarka rozwinie ją i zmodyfikuje już iście brawurowo. Zdanie o tym, że człowiek nie kończy się na własnej skórze, po raz pierwszy znajdujemy wpisane w wypowiedź Bini Gondzillowej w *Romansie Teresy Hennert*; tam jednak występuje ono w formie lakonicznej i dopiero po latach zawarty w nim potencjał metaforyczny zostaje w pełni wyzyskany:

Człowiek wciąż przeplata się ze światem, jest cały postrzępiony na brzegach, jak stary szal. Nie dlatego, że obcina sobie paznokcie, strzyże włosy, goli zarost, że co dnia z pianą mydlaną i brudem zmywa wciąż po trochu samego siebie. Że osypuje się łupieżem, płacze łzami, warstwami zeskrobuje się przy *pedicure*, że cały na swoich krawędziach jest tylko poniekąd sobą. Ale, że w człowieku – w obrębie jego skóry – zawiera się wszystko, co widzi i wie, wszystko, co przeżył sam i przeżyli za jego wiedzą inni. Że strzępami siebie, jak frędzlą, przenika w świat, że wciąż wysuwają się z niego wlókienka uczuć i oplatają jakieś sprawy, jakieś miejscowości, oplatają ludzi innych, dzieci i zwierzęta.

[*W*, 85-86]

Takich rozbudowanych metafor nie spotyka się w tej prozie ani wcześniej, ani później; mocną stroną pisarstwa Nałkowskiej bywała raczej deskrypcja. Sposób, w jaki autorka operuje tu językiem, jak wykorzystuje związki frazeologiczne (np. „mieć czegoś po uszy") z jednej strony przypomina lingwistyczne chwyty międzywojennego Przybosia, z drugiej zaś – właśnie Schulza. Schulzowska jest przede wszystkim sama brawura, sama odwaga wypróbowywania możliwości języka, nade wszystko zaś – urzeczowienie osoby ludzkiej. Czyż nie uderza ono w cytowanych przed chwilą opisach starych kobiet z *Granicy*?

Autor *Sklepów cynamonowych* traktował metaforę jako punkt wyjścia do metamorfozy. Mówiąc innymi słowy – m a t e r i a l i z o w a l m e t a f o r ę, z przekształcenia semantycznego czynił przekształcenie rzeczywistości przedstawionej, jak w owej scenie z opowiadania *Martwy sezon*, w której ojciec, rozwścieczony niecnymi figlami subiektów, najpierw zaczyna przypominać „monstrualną, bucząca, kosmatą muchę stalowobłękitną" (229), by się po chwili w nią przeistoczyć, czy jak w poniższym opisie ciotki Perazji z *Wichury*:

> [...] ciotka Perazja zaczęła się kłócić i złorzeczyć [...] zacietrzewiała się coraz bardziej w gniewie i stała się jednym pękiem gestykulacji i złorzeczeń. Zdawało się, że w paroksyzmie złości rozgestykuluje się na części, że rozpadnie się, podzieli, rozbiegnie w sto pająków, rozgałęzi po podłodze czarnym, migotliwym pękiem oszalałych karakonich biegów. Zamiast tego zaczęła raptownie maleć, kurczyć się, wciąż roztrzęsiona i rozsypująca się przekleństwami [...] by wreszcie gdzieś w kącie, malejąc coraz bardziej, sczernieć, zwinąć się jak zwiędły, spalony papier, zetlić się w płatek popiołu, skruszyć w proch i nicość.
>
> [109]

Często punktem wyjścia do takiej metamorfozy jest u Schulza jakiś potoczny związek frazeologiczny, jak na przykład w opowiadaniu *Nawiedzenie*:

> Mój ojciec powoli zanikał, w i ą d ł w o c z a c h.
>
> [49, podkr. E.K.]

Z tego idiomu wyprowadzone zostaje zdarzenie w świecie przedstawionym; ojciec istotnie – jak ciotka Perazja – kurczy się i maleje, by wreszcie stać się okruchem ginącym w zakamarkach mieszkania. Podobnie w *Niecierpliwych* – z ryzykownego stwierdzenia dziadka Fabiana, iż „od śniadania nic nie włożył do ust" rozwija się groteskowa wizja Jakuba, w której dziadek wkładający „w głąb siebie" jedzenie jawi się jako worek zawiązany na zamknięte usta (*Nc*, 106). Z owym urzeczowianiem osoby ludzkiej łączy się także widoczna u obojga twórców obsesja somatyczna, przejawiająca się u Schulza w postrzeganiu ludzkiego ciała jako mięsa (*Sierpień*), a u Nałkowskiej – jako mięsnego worka wypełnionego wnętrznościami.

Autorka *Niecierpliwych* wprawdzie nie pozwala sobie na naruszanie reguł prawdopodobieństwa, zatrzymując się na granicy, którą Bruno Schulz nieustannie i swobodnie przekracza, jednak sam fakt pojawienia się w jej zdyscyplinowanym stylu podobnych chwytów świadczy o głębokim zaindukowaniu tzw. „poetyckim

modelem prozy". Jeszcze bardziej schulzowski, bo już nie tylko w stylu, ale i w treści, jest następujący fragment z *Węzłów życia*:

> Życie organizuje sobą, łączy naprędce pośpieszne, niedbale i niewartościowe związki doraźne z wolnych pierwiastków świata materii martwej. Jakby coś ku czemuś przedsiębiorąc, coś chcąc zadziałać i sprawić. Ułatwia sobie tę uzurpację, usprawiedliwia ją niejako, supłając to wszystko w węzełek świadomości – tak coś nazywając i nawet postulując, tak wywalczając dla siebie rozkosz trwania.
>
> [*WŻ*, 125–126]

Dzieje się tak, jakby zaabsorbowana do tej pory intelektualnymi i emocjonalnymi aspektami ludzkiej egzystencji autorka zaczynała – czy to pod wpływem zmian, jakim sama z wiekiem podlegała, czy w kontakcie z cudzym, w tym wypadku Schulzowskim widzeniem człowieka i bytu – poddawać się fascynacji biologiczną i materialną stroną życia. I choć nie oznacza to bynajmniej, że w orbicie jej zainteresowań zaczną się pojawiać jakieś nowe, różne od podejmowanych wcześniej, tematy, to jednak dokona się subtelne, a ważne w skutkach, przesunięcie tonacji filozoficznej, w pewnym sensie nawet o charakterze powrotu do przeszłości. Oto bowiem w swych młodopolskich utworach Nałkowska wielokrotnie dawała wyraz, charakterystycznej dla epoki, wierze w jedność człowieka z naturą – widać to wyraźnie w *Równieśnicach* i w *Narcyzie*, a także w opowiadaniach z cyklu *Koteczka, czyli białe tulipany*, gdzie owo zjednoczenie ma wszelako głównie walor estetyczny i konsolacyjny: w kontemplacji przyrody bohaterki znajdują ucieczkę od życiowych dramatów. Teraz, u progu starości, pisarka znowu widzi człowieka jako cząstkę materialnego i biologicznego bytu, z bytem tym jednorodną („...człowiek podobny jest do świata, [...] jest zrobiony z tej samej materii istnienia" – napisała w *Granicy*, 274). Jest w tej postawie zarówno triumf – bo przezwyciężenie jednorazowości istnienia poszczególnego – jak i klęska, klęska humanisty, gdyż człowiek w ten sposób zredukowany wcale nie „brzmi dumnie". Ostatecznym wyrazem tej klęski będą *Medaliony*.

I na tym poprzestańmy. Wniosków ani podsumowań nie będzie. Bo czy to w końcu samo w sobie nie jest ciekawe, że gdy wynaleźć w Schulzu to, co najmniej schulzowskie – trafi się na Nałkowską, a gdy z kolei wynaleźć w Nałkowskiej to, co na pozór jej technice pisarskiej najdalsze – trafi się na Schulza?

Jacek KOPCIŃSKI

Niby-ja, niby-on, czyli zbiorowe ustalanie persony Mirona Białoszewskiego (na podstawie wspomnień o poecie)

Moje uwagi na temat wspomnień o Mironie Białoszewskim chciałbym rozpocząć od nawiasu, czyli zapytać o samo „wspomnienie" jako pewien gatunek wypowiedzi niefikcjonalnej, rozpiętej między literaturą i dokumentem. Wspomnienie to prozatorska relacja z przeszłości uczestnika lub świadka pewnych wydarzeń, pisana w celu ich przypomnienia, wyjaśnienia, a czasem ujawnienia, nie stroniąca jednak od subiektywnej oceny faktów, osobistego tonu, emocjonalizmu – to rodzaj „małego" pamiętnika. Jeżeli wspomnienie jest „małym" pamiętnikiem, „wspomnienie o drugim" wnosi doń ważną zmianę: podmiot wypowiedzi traci tu uprzywilejowaną pozycję świadka, a zarazem bohatera przedstawianych wydarzeń. Autor i narrator usuwają się na plan dalszy, w centrum swojego wspomnienia umieszczając drugą osobę, ze względu na nią konstruując całą wypowiedź. Wspomnienie o kimś to pamiętnik „mały", bo cząstkowy, odnoszący się zwykle do pewnego fragmentu życia wspominanej postaci. Osobiście mówi się tu o osobie w pewnym momencie jej działalności, w pewnej fazie jej rozwoju, w pewnym okresie jej znajomości z autorem wspomnienia. Ta wyrywkowość, fragmentaryczność, subiektywność nie obniża rangi wspomnienia, może się bowiem ono rozwinąć w stronę charakterystyki interesującej nas postaci, zamienić w „mały" portret wspominanego. Suma odpowiednio poukładanych wspomnień – „małych pamiętników" o drugim i jego „małych portretów" – daje rodzaj wielogłosowej biografii bohatera. Zbiór wspomnień to wspólny, improwizowany szkic do dzieła, które pozostaje jeszcze w projekcie, ale już, właśnie za sprawą zebranych opowieści, objawia swój możliwy kształt.

Po co się wspomina zmarłych poetów? Przede wszystkim chyba po to, by przyjrzeć się życiu człowieka, który, pozostawiwszy po sobie dzieło wyjątkowe, podej-

rzewany jest o niezwykłą osobowość, wyjątkową wyobraźnię, mądrość, doświadczenie. Wypowiedzi ludzi bezpośrednio obcujących z poetą stanowią świadectwo tego, co nie mieści się w porządku dzieła i pozostaje niedostępne dla większości czytelników. Dotąd znaliśmy jedynie autora konkretnych utworów, znaliśmy, a raczej domyślaliśmy się go, rozszyfrowując stosowane przez niego strategie pisarskie. Teraz, obcując ze wspomnieniami osób postronnych, pisarskie strategie interesują nas mniej, autora poznajemy bowiem od innej strony, z perspektywy życia przepuszczonego przez niemal przezroczysty filtr wspomnieniowej relacji.

Ten prosty układ „dzieło" – „osoba autora" – „wspomnienie o autorze" nieco się komplikuje w sytuacji, gdy sam pisarz zadbał o całościowy lub tylko cząstkowy, pisany na bieżąco lub *ex post – post factum* rzecz jasna, nie *post mortem* – wizerunek swego życia i własnej osoby, gdy pozostawił po sobie pamiętnik, autobiografię czy dziennik. W sytuacji takiej świadectwo jego pośmiertnych „wspominaczy" nie powstaje w czytelniczej i jakże ekscytującej próżni, od początku w rozmaity sposób wchodzi w faktograficzny dialog ze świadectwem pisarza. Autorzy wspomnienia pamiętają bowiem nie tylko wypadki, których byli obserwatorami, czy rozmowy, w których uczestniczyli, ale także znają lub mogą znać ich autorskie ujęcia. Swoje „małe" pamiętniki, portrety i biografie piszą więc wobec świadectw pozostawionych przez wspominanego, uzupełniając je, weryfikując, komentując.

Taki „dialogowy" charakter ma większość wspomnień o Mironie Białoszewskim, niedawno opublikowanych przez Hannę Kirchner[1], mimo iż poeta nigdy nie ogłaszał swoich „pamiętników", „wspomnień" czy „dzienników" (te ostatnie czekają na swój czas). Jednak ogromna część jego pisarstwa, często jakby na przekór uprawianym i kreowanym przez Białoszewskiego gatunkom, ma – jak wielokrotnie o tym pisano – pamiętnikowy, wspomnieniowy czy dziennikowy charakter, z czego autorzy wspomnień o poecie doskonale zdają sobie sprawę. W sposób najbardziej jednoznaczny biografizm poety potwierdzi jego matka: „Zasadniczo to jest goła prawda, on wszystko dosłownie opisuje" – powie pani Białoszewska-Piekutowa, swoją biograficzną relację ograniczając do lat wczesnego dzieciństwa poety.

Oczywiście Hanna Kirchner jest w tym względzie nieco ostrożniejsza. Uzasadniając swoją pracę zbieracza i redaktora wspomnień o Białoszewskim, tłumaczy we wstępie, że „wiersze i prozy Mirona, sycące się autobiografią, były przecież kreacją, życie poety, tak jawne w twórczości, znamy tylko w urywkach". Jeżeli pamiętacie wyjątkowe dzieło poety – zdaje się mówić Kirchner – wiecie o nim i o jego życiu bardzo wiele, ale nie wszystko, gdyż „kreacyjność" dzieła Białoszewskiego, rodząca się na przecięciu zdarzeń, jego pisarskiej świadomości, poetyki i języka, wydatnie ogranicza „jawność" biografii. Jednak dzięki zebranym tu tekstom, o wiele silniej niż autobiograficzne dzieło poety zorientowanym na „faktyczność", poznacie prawdziwy obraz życia i osoby Mirona Białoszewskiego.

Skompilowana przez Hannę Kirchner książka w dużej mierze spełnia tę obietnicę. Dowiadujemy się z niej mnóstwa szczegółów na temat Białoszewskiego: w ja-

---

1/ *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrała i opracowała H. Kirchner, Warszawa 1996.

kiej rodzinie się wychowywał, gdzie mieszkał, jak wyglądał i jak się ubierał, z kim się przyjaźnił, z czego żył, co lubił i dokąd wyjeżdżał, kto kształtował jego literacki gust i pisarski styl. Uzupełnienia, sprostowania, biograficzne dodatki, własny punkt widzenia na niektóre zdarzenia w życiu poety – wszystko to w tomie *Miron* znajdujemy, przymykając niekiedy oko na pewne czytelnicze naiwności. Niektórzy autorzy wspomnień o poecie „dialogują" bowiem z jego dziełem – jakby mieli do czynienia z pamiętnikowym czy też dziennikowym zapisem *sensu stricto*. „Miron w *Pamiętniku* zmyślił pewne sytuacje, które mnie dotyczyły" – wyznaje na przykład Halina Bocianowa, okupacyjna przyjaciółka poety. Zmyślił, co nie znaczy „wykreował", na przykład dla uzyskania pewnego efektu literackiego, ale po prostu „dodał od siebie", „zrelacjonował niezgodnie z prawdą". Tego typu „weryfikacje" – a jest ich w tomie wiele – jak gdyby unieważniają „literackość" dzieła Białoszewskiego, co wynika z osobistego zaangażowania wspominających pisarza ludzi, ale także – z autorskiego przyzwolenia na tego typu lekturę. Przecież Białoszewski chciał, by ten umiejętnie wykreowany *Pamiętnik* czytać jak bezpośrednie świadectwo zdarzeń. Jego kłopoty z formą dzieła wynikały przede wszystkim z poczucia nieautentyczności konwencji literackich zaangażowanych tradycyjnie w opis, nie tylko wojennej, rzeczywistości. Poeta szukał formy adekwatnej do stylu przeżywania powstańczych wypadków i – jak wiadomo – znajdował ją w zapisywanym „gadaniu" bezpośrednio do słuchaczy, w sytuacji żywego kontaktu z odbiorcą przekazu. Wspomnieniowe unieważnianie „literackości" *Pamiętnika* niejako więc potwierdza trafność tej kreacji. Poeta chyba nie „gadał" swojego utworu Halinie Bocianowej, ale wyobrażam sobie, że gdyby doszło do takiej relacji „na żywo", Bocianowa, jako jej słuchaczka, a zarazem bohaterka – Białoszewski powiedział o niej, że „wzięła udział w jego książce", tak jak wcześniej wzięła udział w powstaniu – usiłowałaby pewnie prostować niektóre fakty, a poeta być może zmieniłby coś w swoim tekście. Po wydaniu książki i śmierci autora do takiej zmiany dojść nie może, ale głos autorki wspomnienia brzmi naturalnie, bo pozwala na to ukryty – interpersonalny – wzorzec poetyki Białoszewskiego.

Być może więc „naiwna", pamiętnikarska lektura jego małych i większych próz stanowi – właśnie we wspomnieniu – lekturę najbardziej fortunną, bo maksymalnie zbliżającą nas do wspominanego. Niewykluczone, ponieważ jednak większość piszących o Białoszewskim to ludzie doskonale świadomi literackich konwencji, ich ulubiony sposób docierania do poety polegać będzie na czymś dokładnie odwrotnym.

Warto w tym miejscu przypomnieć, kto w interesującym nas zbiorze wspomina poetę. Pierwszą, słabo reprezentowaną kategorię tworzą osoby z rodziny: matka i ciotka poety. Kategoria następna to jego przyjaciele i znajomi z różnych okresów życia, którzy dodatkowo dzielą się na współpracowników Białoszewskiego, ludzi tworzących wąski krąg jego adoratorów i wielbicieli oraz pojedyncze osoby spoza tego środowiska. Odrębną kategorię tworzą tzw. „ludzie z branży", zawodowo związani z literaturą: krytycy, pisarze, dziennikarze, historycy literatury. Niektórzy z nich należą także do kategorii numer dwa – przyjaciół pozostających niekie-

dy w ścisłej, niemal rodzinnej zażyłości z poetą. To właśnie owi przyjaciele-poloniści i przyjaciele-pisarze projektują najbardziej sugestywny obraz Mirona Białoszewskiego.

Projektują, bowiem to, co w tomie ułożonym przez Hannę Kirchner wydaje się najbardziej charakterystyczne, w pewnym sensie przeczy założonym przez nią celom faktograficznym. Lektura wspomnień o poecie zdaje się bowiem dowodzić, że o Mironie Białoszewskim-czlowieku bez Mirona Białoszewskiego-pisarza mówić się nie da. Że, po pierwsze, nie sposób zapisać świata, w którym razem ze wspominającymi go ludźmi żył poeta, nie korzystając z wykreowanych przezeń sposobów rejestrowania rzeczywistości – w tym wypadku można mówić o „uwiedzeniu" poetyką prozy Mirona Białoszewskiego. Po drugie zaś, że nie sposób stworzyć obrazu tego człowieka, abstrahując od jego dzieła, choć to właśnie osoba Białoszewskiego, a nie dzieło, jest zasadniczym tematem książki – w tym wypadku skutecznym narzędziem autorskiego „uwodzenia" okazują się liryczne konstrukcje poety.

„Pierwsze relacje pośmiertne zdradzały żarliwą chęć, by obcować z Mironem raz jeszcze, wywołać jego ducha z głębi lustra" – pisze Hanna Kirchner. W zebranych przez nią wspomnieniach, gatunkowo i stylistycznie niejednorodnych – są wśród nich obszerne szkice i krótkie notatki, fragmenty dawnych dzienników opatrzone współczesnym komentarzem i rozmowy na temat poety – najskuteczniejszym sposobem uobecniania ducha poety stało się „wywoływanie" jego głosu.

Kolokwialność, potoczny neologizm zdradzający językową wyobraźnię, zamiłowanie do szczegółowego opisu, dialogowość, stylistyczny skrót i sytuacyjna synteza, a także nadmierna rozlewność i gotowość mówienia o rzeczach najbanalniejszych w przekonaniu, że są ważne – oto najbardziej charakterystyczne „pożyczki" z Białoszewskiego, łatwe do wykrycia w większości interesujących nas tekstów. Autorzy wspomnień wielokrotnie i drobiazgowo opisują na przykład wejścia do kamienic, w których mieszkał poeta, tak jakbyśmy zaraz po przeczytaniu ich wypowiedzi mieli pobiec pod wskazany adres. Ale przecież właśnie tak pisał Białoszewski. Swoją skrupulatnością autor *Donosów rzeczywistości* wymusza skrupulatność u swoich przyjaciół, którzy mniej lub bardziej świadomie zaczynają w swoich wspomnieniach imitować jego styl i sposób patrzenia na świat. Szczegółowe opowieści o kapuśniaku czy kluskach, którymi dożywiała poetę jedna z jego przyjaciółek, chyba by nie powstały, gdyby nie nobilitacja tego typu tematów w jego własnej twórczości. „Na jego pogrzebie wciąż łapałam się na myśli, jak on by opisał ten dzień" – wspomina Helena Zaworska, a Józef Baran, próbując sobie wyobrazić dzień śmierci Białoszewskiego, postanawia „opisać to tak, jak on by to – prawdopodobnie – uczynił" i parafrazuje prozą wiersz poety. Oboje ujawniają swój podziw dla autora *Wywiadu*, a zarazem pewną wobec niego bezradność: najlepiej o życiu Białoszewskiego pisał on sam, zdają się przekonywać autorzy ostatnich wspomnień o poecie.

Tego typu fascynacje, kompleksy, przede wszystkim jednak – świadome pisarskie wybory, świetnie ilustruje fragment wspomnienia Wandy Chotomskiej o po-

koju poety na Poznańskiej. Zanim autorka rozpocznie swój opis, czuje się zobowiązana do pewnych wyjaśnień: „Ale to muszę dokładniej opisać. Bo Tadzio Sobolewski mówi, że nikt tego jeszcze nie zrobił", a przecież – domyślamy się – pokój na Poznańskiej to słynna „mironczarnia", miejsce wielu akcji „lirycznych" Białoszewskiego, więc na pewno warto je znać, czyli w poetyckim świecie Białoszewskiego odnaleźć biograficzny konkret i – jego samego. A więc „Spróbuję – decyduje się Chotomska. – Tyle razy tam byłam. Genek też – w razie czego – pomoże" – dodaje, nie ufając swojej pamięci, a także – umiejętnościom. Jak tu bowiem pisać o „mironczarni" – po Mironie? Otóż niemal dokładnie tak, jak czynił to poeta! Najpierw Chotomska przytacza fragment stosownego wiersza, a następnie śmiało wchodzi w koleiny jego małych narracji, podążając śladem charakterystycznych dla Białoszewskiego, choć nie opatrzonych tu cudzysłowem, słów („taborek"), jego językowej wynalazczości („przepierzeńcy"), wreszcie śladem jego słynnych epickich wędrówek, które zwykle prowadzą do chwilowego, dramatycznego spięcia. Sama bowiem idzie na Poznańską – o czym dowiadujemy się, rzecz jasna, z pisanej „na bieżąco" relacji – i odwiedza tam obecnych lokatorów, by sprawdzić – tak jak miał to w zwyczaju poeta – czy stoi tam jeszcze ten piec i tamta szafa. I oczywiście spotyka tam Białoszewskiego, który wychynął nagle z... przejęzyczenia się mieszkającego na Poznańskiej lokatora:

> Zdaje się, że pan Mironczewski pisał o tym piecu? Pan Białoszewski – poprawia go żona, ale, niech tak będzie, niech tak już w tej rozmowie zostanie. Miron by się na pewno cieszył, tak się to jego imię z nazwiskiem skleiło, zlepiło w jeden „ciąg".

Dawni sąsiedzi wspominają Białoszewskiego, „a mnie się zdaje" – pisze Chotomska – „że słyszę jego głos". I rzeczywiście, ponieważ w gruncie rzeczy autorka glos ten imituje we własnej wypowiedzi.

W zebranych przez Kirchner wspomnieniach wiele opisów miejsc, zdarzeń, sytuacji czy ludzi – choćby w ułamku, fragmencie, słownym „powidoku" – brzmi „jak z Białoszewskiego". Jednak na całkowite przejęcie stylu pisarza zdecyduje się tylko Jadwiga Stańczakowa, która jeszcze za życia poety nauczyła się „zapisywać Mirona"– na magnetofonie i w dzienniku wspólnie z nim prowadzonym. Niewykluczone, że to w jej tekstach „spirytystyczny" projekt Hanny Kirchner „wywoływania ducha poety z głębi lustra" realizuje się najpełniej – Stańczakowa okazuje się najlepszym, bo językowym medium nieżyjącego poety. Jej dokumentująca prawdziwe zdarzenia narracja – podobnie jak narracja Chotomskiej – zdradza kreację, która naśladuje kreację samego poety.

Autorzy wspomnień o poecie, przede wszystkim może właśnie Stańczakowa – słynna Stressa z *Kabaretu Kici-Koci* – wielokrotnie zapewniają nas o wyjątkowej więzi łączącej Białoszewskiego z zaprzyjaźnionymi z nim ludźmi. Nie mamy powodu im nie wierzyć, chociaż warto się przyjrzeć, jak te niecodzienne relacje są opisane. Najbardziej charakterystyczny okazuje się sposób, w jaki zostaje przedstawiona – uobecniona – sama osoba poety. Uczestnicy życia Mirona Białoszewskiego odtwarzają w swoich wspomnieniach jego liryczny autoportret.

Czynią to głównie ci, których droga do pisarza prowadziła poprzez lekturę jego wierszy, udział w jego spektaklach.

> Miron Białoszewski objawił mi się z początku jako poeta, autor niezapomnianych *Obrotów rzeczy*, potem zaś dopiero jako postać, autor i aktor Teatru Osobnego

– wspomina Ryszard Matuszewski, zapisując ów charakterystyczny ciąg „przybliżeń", na końcu którego Białoszewski „materializuje" się krytykowi jako człowiek będący wcieleniem wszelkiej naturalności. W przypadku Matuszewskiego takim też Białoszewski pozostaje, co może wynikać z literackiej świadomości krytyka, a może z jego dość luźnej znajomości z poetą. Czytelnicy *Obrotów rzeczy* czy *Rachunku zachciankowego*, wchodzący w większą zażyłość z autorem zebranych w tych tomach wierszy, z reguły szukają w nim kogoś innego.

Wspomnienia Agnieszki Kostrzębskiej-Petelskiej, Anny Pogonowskiej, Józefa Barana, Małgorzaty Baranowskiej, Edwarda Balcerzana czy Tadeusza Sobolewskiego ujawniają ten sam lub podobny schemat zapoznawania się – a obecnie zapoznawania nas – z Mironem Bialoszewskim. Każda z wymienionych osób – „zadomowiona", jak powie Kostrzębska-Petelska, w poetyckim „świecie Mirona" – postanawia w pewnym momencie nawiedzić autora ulubionych wierszy. „Wspominacz" spotyka więc poetę lub przychodzi doń z jego lirycznym obrazem w głowie, a czasem na papierze, jak w przypadku Anny Pogonowskiej, która zanim Białoszewskiego poznała, napisała szkic o jego twórczości i po latach cytuje go w swoim wspomnieniu niczym wspomnienie równolegle, tym razem o pisarzu wyobrażonym. Przychodzi więc i zaczyna sprawdzać poetę, w człowieku realnym szukać człowieka książkowego, jak powie Balcerzan, który odróżniając Mirona Białoszewskiego od Bialoszewskawego, sam łapie się na tym, że ze spotkanym poetą pragnie rozmawiać tak, jakby wspólnie układali, a właściwie przeżywali wiersz, stając się twórcami, a zarazem bohaterami lirycznie kreowanej sytuacji: „Jak się panu jechało Lechem?" – pyta Balcerzan.

> Dziwnie. Mydło w ustępie napisane jest w czterech językach – odpowiada Białoszewski. Wyglądało na to, że próbuje coś zrobić z tym poliglotyzmem kolejowym – ciągnie dalej Balcerzan – jakoś rozegrać sytuację, która aż prosi się o wiersz. Gracja wpatrywała się w Platonicznego Oblubieńca z napięciem. A ja? Usiłowałem towarzyszyć jego (domniemanym) myślom; bezwiednie przymierzałem słowo do słowa. Lecha do czterech, „mydło" do „języka"... Białoszewski zerknął na mnie podejrzliwie, jakby się domyślił mojej nieproszonej współtwórczości...

Relacja Balcerzana w sposób modelowy ukazuje (polonistyczny) wstęp do przyjaźni z poetą. Stając przed „zmaterializowanym" Bialoszewskim od początku chciało się wejść *in medias res* jego poezji, być tam w środku, wcale nie kontaktować się z człowiekiem, lub też kontaktować się tak, jakby ów człowiek z krwi i kości był chodzącym podmiotem czynności twórczych, w każdej chwili mogącym objawić którąś ze stworzonych przez siebie masek lirycznych: np. naiwnego obserwatora zdarzeń, odegrać którąś z lirycznych czy dramatycznych ról, najlepiej samego po-

ety, a osobę dostępującą znajomości przemienić w jednego z bohaterów właśnie kreowanego dzieła.

> Stykaliśmy się z nim przede wszystkim jako z autorem – powie w rozmowie z Olgierdem Wołyńskim Tadeusz Sobolewski – [autorem], który to wszystko [nędzę, kłopoty z administracją, obelgi sąsiadów] już przetworzył, a więc jakby opanował, rozbroił, mieliśmy poczucie, że jemu nic się stać nie może, że nic mu nie zagraża [...]. Wydawał się człowiekiem szczęśliwym

– czyli takim, jakiego w tym momencie pragnęli ujrzeć otaczający Białoszewskiego młodzi i oczytani w jego poezji wielbiciele. Białoszewski literacko „wampiryzował" – jak powie Hanna Kirchner – swoje najbliższe otoczenie, ale też sami otaczający go ludzie czynili zeń postać na poły fikcyjną. Takiego Białoszewskiego potrzebowali – i takim go po latach opisują, z upodobaniem konkretyzując biograficznie jego role i maski: „mistrza Mirona", „anachorety", „szamana", „pustelnika", „ascety", „stróża", „kapłana", „maga".

„Te określenia nie pasowały za życia do człowieka tak zwyczajnego na pozór" – powie Tadeusz Sobolewski. „Teraz dopiero nabierają sensu". Teraz, gdy ponownie jedynym sposobem przebywania w bliskości osoby Mirona Białoszewskiego pozostaje uważna, analityczna lektura jego wierszy... Wspomnienie Sobolewskiego to przede wszystkim zapis fascynacji poetą, dokonany w języku podsuniętym przez samego mistrza. Obserwujemy tu, jakże charakterystyczną, także dla innych piszących o poecie osób, inwersję: wypowiedź o autorze stanowi w gruncie rzeczy interpretację jego twórczości.

> W późnych wierszach, pisanych w nowym mieszkaniu na Lizbońskiej, wraca charakterystyczny dla wczesnego Białoszewskiego ton prorockiego samowywyższenia, jak zwykle u niego przełamany ironią. Jest razem ze wszystkimi, równocześnie oddzielony

– stwierdza Sobolewski-krytyk dzieła. W tym miejscu następuje cytat z wiersza poety, a następnie dowiadujemy się, że „Wyniesiony (wraz ze swoim łóżkiem) na dziewiąte piętro bloku, ponad miasto" – kto, ów obdarzony „prorockim tonem" podmiot liryczny czy sam poeta? – patronuje mu jak kapłan nieokreślonego obrządku. Obrządek ten jest w większym niż niegdyś stopniu międzyludzki. Swojej obecności Miron – a jednak Miron, czyli żywy człowiek, utożsamiony z podmiotem i jak liryczny podmiot opisywany – [a więc Miron] „udziela nowym odbiorcom" – uwaga, odbiorcom dzieła i samego poety! „Jest otoczony dworem – pisze dalej Sobolewski – ludźmi, których wybrał i którzy go wybrali". Białoszewski, „prorok" i „kapłan", oddaje siebie innym niczym pisany dla nich wiersz – liryczna kreacja zostaje tu zrównana z życiem poety, które zyskuje przez to wymiar permanentnej twórczości.

Ale czy nie czynił tak sam Białoszewski, o którym Józef Baran napisze w na poły modlitewnym stylu, że „był cudownie jednorodny w życiu jako i w pisaniu"? Nie wiemy, a właściwie wiemy, ale jedynie z tekstów samego poety oraz – pism wspominających go wielbicieli, którzy wszystkiego nauczyli się od mistrza. Także umiejęt-

ności mieszania refleksji metaliterackiej z samym życiem, czego dowodem cytowana w książce „praca magisterska", którą o sobie samym pisze Miron Białoszewski. Zaprzyjaźniona z nim studentka pewnie się nieco krępowała tej uprzejmości, ale poeta był szczęśliwy. Znalazł bowiem kolejną okazję, by zapisać siebie w szybko na tę okazję dostosowanym, nie szkodzi że *quasi*-naukowym, gatunku.

„Uwiedzenie" językiem Białoszewskiego, a zwłaszcza brak wyraźnej granicy między interpretacją dzieła poety a opisem jego życia, łatwo mogłoby nam posłużyć do zdezawuowania wspomnień o nim. Zapytajmy jednak, dlaczego językowe i liryczne konstrukcje poety tak dobrze pasują do jego życia i osoby, pod piórem piszących o nim ludzi stają się ewidentne, oczywiste, niemal odruchowe (czego sam doświadczam mówiąc o... „wspominaczach" Białoszewskiego). Czy mamy tu do czynienia ze zbiorową autohipnozą wielbicieli poezji autora „namuzowywania"? a może z zapisem genialnego spektaklu lirycznego, jaki swoim przyjaciołom i wielbicielom urządził za życia Białoszewski? Na oba pytania należałoby odpowiedzieć twierdząco, podpierając się trzeźwymi opiniami ludzi aż tak bardzo nie zaangażowanych ani w twórczość, ani w życie poety. W książce ułożonej przez Kirchner takich trzeźwych świadectw „mistyfikacji samego życia" poety i jego „dworu" nie brakuje.

A jednak rzeczywistość okazuje się bardziej skomplikowana, o czym świadczy np. wspomnienie Anny Żurowskiej, która, silnie rozczarowana do pisarstwa „stróża, kapłana, maga", przyjaźń z nim przeżywała jako prawdziwe, mistyczne wtajemniczenie. Podobny ton znajdziemy także w innych relacjach. „Odmienił moje życie" – powie Jadwiga Stańczakowa, która przy Białoszewskim odzyskiwała wewnętrzny spokój i wewnętrzny wzrok. „Tak jakby ślepy przejrzał" – powie o lekturze wierszy, a następnie spotkaniu z samym poetą Kostrzębska-Petelska. Nie wiem, co przydarzyło się ludziom zaprzyjaźnionym z Białoszewskim, ciekawi mnie jednak, dlaczego pragną oni mówić o poecie jego językiem? Przecież nie porozumiewali się z nim w ten sposób, ani nie mówili tak o nim za jego życia. W wielu przypadkach „zarażenie" Białoszewskim świadczy o czytelniczej naiwności i pisarskim niewyrobieniu wspominających go ludzi. Wystarczy przypomnieć stałą manierę cytowania wierszy dla zilustrowania jakiegoś zdarzenia czy miejsca. Ale nawet w tych naiwnych konkretyzacjach kryje się coś więcej. Nie wiem, co przeżywali przyjaciele poety, stykając się z nim na co dzień, fascynuje mnie jednak, że, wspominając go po latach, najpewniej i najlepiej czują się, używając jego formuł, odwołując się do jego ulubionych figur, nazywając siebie jego bohaterami. W efekcie głos wspominających Białoszewskiego przyjaciół dobiega do nas jakby z wewnątrz dzieła poety.

Oczywiście „uczestnicy książek" Białoszewskiego co chwila zauważają jego „podejrzliwe spojrzenie", jak zauważył je Balcerzan dwadzieścia kilka lat temu, na dworcu w Poznaniu. Dlatego też nieustannie próbują weryfikować swoje obserwacje, sądy i oceny. Ale przecież właśnie to ironicznie zdystansowane spojrzenie autora *Rozkurzu* stanowiło niezbędny, może nawet decydujący składnik ich wspólnej kreacji. Kim bowiem ostatecznie był Białoszewski dla wspominających go przyja-

ciół? Przede wszystkim kimś zupełnie od nich odmiennym, a zarazem bardzo do nich podobnym, kimś, kto zupełnie poważnie powtarzając gest romantycznego poety, profety i proroka – o czym niedawno pisała przekonująco Małgorzata Łukaszuk-Piekara[2] – nazywał siebie „stolikarzem", „pisarzem pism nie św.", dzięki czemu można było się z nim normalnie komunikować, bywać u niego, zwierzać się mu, kłócić i brać go w opiekę. Niczym małe dziecko, którym Białoszewski także umiał być, a raczej – którym umiał się innym podarować. Owo pęknięcie, ów ironiczny nawias, w który siebie samego zamykał, owo jedno króciutkie słowo „niby" przyczepione do drugiego króciutkiego słówka „ja" zdecydowało o tym, że po latach każdy opowiada o swoim, zwykłym i zupełnie nie świętym Mironie (charakterystyczne to upodobanie do imienia poety), podążając zarazem wspólną ścieżką jego zbiorowej afirmacji.

Jakże charakterystyczna ta rozmaitość spojrzeń, przejawiająca się na przykład w skrajnie różnej ocenie urody i wyglądu poety. Na przestrzeni jednego krótkiego tekstu Mironczewski / Białoszewski jawi się jako człowiek „o nijakiej twarzy, jakby nieporadny w ruchach, z głową często wciągniętą w ramiona", a zarazem ktoś obdarzony królewskim dostojeństwem i pomnikową sylwetką. Najbardziej charakterystyczną cechą poety okazuje się jego niezwykła – właśnie liryczna! – zdolność do metamorfoz, przemieniania się, ukazywania w rozmaitych postaciach, i jednocześnie pozostawania sobą w sposób tak wyrazisty, że właściwie do nikogo tego osobnego poety i człowieka porównać się nie da, jak z niczym nie da się pomylić jego poetyckiego idiomu. Tą swojską wyjątkowością umiał Białoszewski zarażać innych i każdy, szybko porzucając skrępowanie osobą sławnego pisarza, czuł się przy nim lepszy, ważniejszy. W pewnym sensie – każdy czuł się poetą.

„Dawał innym złudzenie twórczości" – podpowiada Tadeusz Sobolewski. Może dlatego zdarzenia i sytuacje, w których główną rolę grał zmarły poeta, nie powracają w ich wspomnieniach wyłącznie jako biograficzna „faktyczność", ale upodabniają się do ich autorskich opracowań? Poprzez zaangażowanie języka Białoszewskiego, imitację jego poetyki, dialog z tekstami, a przede wszystkim poprzez ożywienie jego poetyckiej świadomości, „faktyczność" zostaje tu na nowo twórczo spotęgowana, tak jakby nadal sygnował ją – i przemieniał – sam poeta. Wspomnienie jako „mały pamiętnik", „mały portret" i „mała biografia" przechyla się więc tu w stronę „małej kreacji" – incydentalnej, fragmentarycznej, często epigońskiej, jakże jednak ważnej dla jej autorów. To ze względu na siebie układają oni swoją parafrastyczną wypowiedź o drugim, jeszcze raz, choćby na chwilę, pragnąc znaleźć się w orbicie zmarłego poety. Osobiste „powtórki z Białoszewskiego" – można by z nich ułożyć osobny tomik „białoszewskawej" wierszoprozy – dialogując z dziełem poety, stanowią zarazem jego kontynuację, rodzaj pośmiertnego suplementu, którego nie należy oceniać w kategoriach literackich, ale właśnie personalnych, jako świadectwo niecodziennych kontaktów z wyjątkowym pisarzem.

2/ M. Łukaszuk-Piekara *„niby ja". O poezji Białoszewskiego*, Lublin 1997.

Przechadzki

Jerzy TUROWSKI

O podróży, nomadzie i imigrancie

Kilka lat temu, pisząc o k u l t u r z e c z a s u p r z e ł o m u, przywołałem wypowiedź Krzysztofa Wodiczki, którą dzisiaj chciałbym uczynić początkiem moich rozważań[1]:

> Cudzoziemcy – mówi współczesny artysta – ludzie posiadający i nie posiadający prawa stałego pobytu, legalni oraz nielegalni imigranci nie mają praw wyborczych i w oficjalnej przestrzeni publicznej nie dysponują żadną formą własnego głosu bądź obrazu. Gdy środki przekazu (oficjalne lub etniczne) stwarzają im szansę dania wyrazu swym przeświadczeniom, opiniom, żądaniom czy potrzebom, okazuje się, że wokół imigrantów panuje zmowa milczenia. Czują się określeni przez przyjęte wcześniej kategorie inności i obcości, nie mają szans przekazania nieznośnej często złożoności swego życia; nie mogą opisać świata różnic... Oto obcy w procesie stawania się nie-obcymi, podwójni cudzoziemcy w de-alienacji.

Figura O b c e g o w sztuce – bo o nim, a nie o I n n y m chcę najpierw mówić – jest nierozerwalnie związana z geografią: pojawia się ona wówczas, gdy przenosimy się w przestrzeni, gdy zmieniamy nasze miejsca pobytu, gdy wyprawiamy się w inne strony, gdy witamy przybyszów skądinąd lub sami wyruszamy na spotkanie nieznanych ludzi. Obcy – to nieznany przybysz, nie rozpoznany wędrowiec, przybywający i znikający w oddali. Obcowanie to spotkanie, niespodziewane lub zaplanowane, to również zaznajomienie i zbliżenie, a nawet współtowarzyszenie i zbratanie. Inaczej mówiąc, obcowanie to proces przemiany Obcego w Swojego. Czyli przezwyciężenie wyobcowania skazującego na samotność i wykluczenie.

1/ Tekst ten został wygłoszony na Międzynarodowej Konferencji poświęconej *Kulturze czasu przełomu. Tożsamość kulturowa Europy Środkowo-Wschodniej*, w sekcji zatytułowanej *Problem „Innego"*, która miała miejsce w Poznaniu w dniach 10–14 marca 1998 roku.

Awangarda wierzyła w symetrię w obcowaniu, widząc w tym szansę zjednoczenia z Drugim. W imię przeniesienia na Obcego mojej wolności – rozumowała – jego wolność staje się wolnością w rozpoznaniu mojej wolności. Obcowanie wpisywała zatem awangarda w globalny projekt Jedności, w którym odmienność pozostawała przykrym stanem nie zintegrowanej całości. Alienację przezwyciężał rozum bądź wiara szkicujące solidarystyczne utopie wspólnoty. Awangardowe wspólnoty, nawet jeżeli koncentrowały się wokół jakiegoś czasopisma i programu, miejsca zamieszkania i pracowni, stolika kawiarnianego w „Ziemiańskiej" czy w naturalnym otoczeniu Monte Verita – aspirowały do uniwersalności, pokrywały – jak sieci dzieł konceptualnych – cały glob ziemski, wychodząc z któregoś z centrów wolności.

Ulubioną metaforą awangardy, a może nawet strukturą jej myślenia, była podróż. Nieprzypadkowo awangarda rodziła się wraz z Wystawami Powszechnymi, coraz śmielszymi rekordami luksusowych transatlantyków, coraz doskonalszymi automobilami i samochodami, aeroplanami i samolotami. Nieobce jej były widokówki egzotycznych krain, projekty zamorskich wypraw, odległych spotkań.

Artyści awangardy – modernistyczni podróżnicy – wyruszali na poszukiwanie Obcego, aby przekonać go do swej idei, ofiarować mu swą wolność i wraz z nim konstruować świat. Na co dzień konspiratorzy, a w podróży przemytnicy, przerzucali przez granice swój nie oclony towar, siejąc ziarna Buntu, głosząc herezję Nowego Człowieka. Ideologia wyzwolenia Obcego otworzyła przed nimi rynki zbytu: a oni sami zmieniwszy garnitury, przyjęli maniery komiwojażerów, podróżujących zaopatrzeniowców w chodliwy towar mający wszelkie cechy nowości i oryginalności. Otwierano w centrach świata wielkie magazyny: luksusowe Galerie, nowoczesne Muzea, atrakcyjne Wystawy. Stolice pełne były turystów – barwnego, choć nie zróżnicowanego tłumu – potwierdzających wśród krążących dzieł sztuki współczesnej tożsamość z innymi w przestrzeniach tolerancji tworzonych dla Obcych: demokratycznych rezerwatach wolności. Instytucjonalizacja Obcego została nazwana Integracją, ustanawiając prawo, stojące na straży tego, który stał się Swoim. Odtąd modernistyczny podróżnik: przemytnik i komiwojażer, daleki spadkobierca wyruszającego na wyprawy awanturnika i dokonującego podbojów kolonizatora, stracił szansę znalezienia Obcego w homogenicznym świecie biur i tras turystycznych, precyzyjnych przepisów prawnych, uniwersalnie tożsamych dóbr kultury. Modernistyczna podróż dobiegła kresu.

Obok „twardej" (*hard*) h i s t o r i i p o d r ó ż n i k a, pisanej polityką rozumu i integracji, ekonomią przemytników i komiwojażerów, technologią kolejnych generacji cyborgów, istnieje historia „miękka" (*soft*), h i s t o r i a n o m a d a, rozproszona w wielości dyskursów, historia nie faktów, a opowieści, historia Wiecznego Powrotu, historia afirmacji nieciągłości i niepewnej tożsamości podmiotu.

Metaforą sztuki Kantora, której on sam zazwyczaj używał, była metafora podróży i podróżnika. Porównanie to trzeba jednak uściślić.

> Mojej idei podróży nie należy brać dosłownie. Ta podróż nie dotyczy komunikacji i nie ma nic wspólnego z jakąś postawą globtrotera czy turysty. Jest to raczej tułaczka bezcelowa i bezinteresowna. Odbywa się na marginesach obyczajowości, turystyki i kultury wczasów

– pisał Kantor. Tułaczka Kantora zaczęła przypominać przemieszczanie się nomady, który po krótkim postoju na koczowisku rusza ku nieznanemu miejscu. Nomada idąc poboczami, nie zatrzymuje się na popas przy dobrze oznakowanej drodze. Skazany jest na rozstajne szlaki, toteż biwakuje przy nie oznaczonych ścieżkach, na pustych polanach. „Na spacerach z Matką – pisał Kantor w partyturze spektaklu *Cicha Noc* – rozstajne drogi pociągały mnie. Biegłem ku nim, gdy zobaczyłem je z daleka".

Nomada nie porusza się za pomocą mapy, busoli, rozkładu jazdy i bedekera. Obładowany całym swym dobytkiem, żyje w przestrzeni nie oznaczonej, a on sam, nie zakotwiczony, jeżeli wkracza w labirynt miasta, nie podąża za nicią traktów ku wyjściu, lecz poszukuje jego przedmieść i granic, aby w nie wejść lub je przekroczyć.

> W tej idei życia i sztuki jak podróży tkwi naturalnie aspekt psychologiczny, dla mnie bardzo istotny; jest to pogarda dla stabilizacji, perspektywa przygody, ryzyka, niewiadomego [...] Tkwi ona immanentnie w życiu kloszarda. Akcesoriami podróży są walizki, plecaki, tobołki itp.

– mówi Kantor. Nomadyczny świat wyobraźni Kantora znajduje swoją realizację w konstruowanej przez artystę imaginacyjnej czasoprzestrzeni. Zaznaczmy od razu: nie ma ona nic wspólnego z ciągłością i geometrią. Czas i przestrzeń w twórczości Kantora od początku w swej strukturze niejednorodne, nawet na swych biegunach nie przybierają kształtów „foremnych", o oznaczonym trwaniu. Czasoprzestrzeń ta nie jest ani linearna, ani kolista. Nie wznosi się po spirali, nie penetruje wnętrza okiem mikroskopu.

> Ruchy różnych, często przeciwstawnych postaw i sposobów myślenia nie idą linią prostą i wstępującą. Wydaje mi się, że jest to podobne do wstrząsów, do formowania żywiołowego, o wielu kierunkach, o niespodziewanych i nie znanych bliżej przyczynach, że jeśli coś znika, to nie oznacza, że umiera, ale dalej działa w głębi, pulsuje...
>
> [*Lekcje mediolańskie*]

Czasoprzestrzeń Kantora, tak jak puls, wybija pewien rytm: raz szybszy, raz wolniejszy. Czasem zakłócony emocją, czasem jakby na chwilę zatrzymany, to znów uspokojony. „Czuję jak pulsuje". Czasoprzestrzeń Kantora faluje (jak morze w jego *Happeningu*), oscyluje (jak przedmioty w jego *Ambalażach*), krąży (jak klisze Pamięci), drży (jak Artysta w strachu i bezbronności), przelewa się, ścieka, kapie.

Przestrzeń nomady, tak jak przestrzeń obrazów Kantora, jest pozbawiona horyzontu, miejsca zbiegu linii prowadzących nasz wzrok w dal, perspektywy wyty-

czającej cel. Kantor woli mówić o pustce białego płótna, o nieskończoności głębi, o nieoznaczoności formy. Tak jak Malewicz, gotów jest powiedzieć: „rozpostarłem ramiona, roztrzaskałem klatkę horyzontu";

> Przestrzeń, która nie ma punktu wyjścia ani granicy, która z różną szybkością oddala się i ucieka, lub zbliża, na wszystkie strony, ku bokom i ku środkowi, wznosi się i zapada w głąb, wiruje na osi pionowej, poziomej, ukośnej... nie waha się wtargnąć w obręb zamkniętego kształtu, wstrząsnąć nim w gwałtownych zwrotach, odbierać mu jego codzienny wygląd...

Czas Kantora jest niewidzialny: „Czuję rękę niewidzialnego CZASU...". Tak jak pustka charakteryzuje przestrzeń, tak niewidzialność jest cechą czasu. Oscylacja widzenia i niewidzenia: widzenia pustki i niewidzenia czasu.

> W „świętej" niewidzialności na każdym kroku nadaremnie jej wypatrywałem... Zadzierałem głowę do góry, obłoki jak anioły i Pan z białą brodą. Anioł idący za mną i mój ojciec, o którym matka mówiła: poszedł na wojnę, Niewidzialny, i niedługo też Ksiądz, który zniknął...

W Kantorowskim mariażu życia i śmierci przestrzeń jest nieoznaczoną pra-materią, odbitym światłem bez źródła, pochodzącym zewsząd; czas – cieniem kształtu, który kładzie się tam, gdzie pojawi się postać wędrowca, a znika, gdy ten wkracza w ciemność nocy. W tej wędrówce nomady dostrzegamy echa nietzscheańskiego dialogu, a zarazem głęboki pokład struktury wyobraźni Kantora, kierującej się ku metafizycznemu pytaniu o tożsamość, o obcość. Przypomnimy z *Ludzkie i arcyludzkie* rozmowę Wędrowca z cieniem:

> **Cień**: Jak cień jego, tak mówią. Być może, że zbyt długo szedłem dziś za tobą? Był to dzień najdłuższy, lecz jesteśmy już u jego schyłku, przez chwilę jeszcze bądź cierpliwy! Łąka staje się wilgotna, czuję chłód.
>
> **Wędrowiec**: Och, czasże już się rozstać? i musiałemże ci na koniec przykrość sprawić, widziałem, że przyciemniałeś przytem.
>
> **Cień**: Poczerwieniałem, w kolorze, w jakim to dla mnie możliwe. Przywidziało mi się, że często jak pies leżałem u nóg twoich, i że ty wtedy –
>
> **Wędrowiec**: Czyżbym nie mógł naprędce uczynić jeszcze coś, co by ci przyjemność sprawiło? Nie masz żadnego życzenia?
>
> **Cień**: Żadnego, oprócz życzenia chyba, które „pies" filozof miał wobec wielkiego Aleksandra: usuń się cokolwiek ze słońca, zaczyna mi być zanadto zimno.
>
> **Wędrowiec**: Co mam uczynić?
>
> **Cień**: Ustąp pod te sosny i obejrzyj się na góry; słońce zachodzi.
>
> **Wędrowiec**: Gdzie jesteś? Gdzie jesteś?

W nomadycznym świecie Kantora cień uobecnia postać wędrowca. Jest jego modelem. To Manekin i Śmierć. To Sobowtór i Obcy dostrzeżony w promieniach zachodzącego słońca. To zatrzymana klisza pamięci, znikające znaczenie. To de-

konstruujące odwrócenie reprezentacji, a pytanie „gdzie jesteś?" tracącego tożsamość wędrowca odbija się echem w pustce przestrzeni, w niewidzialności czasu...

W nostalgicznym świecie nomady nie ma granic. W politycznym świecie imigranta – bo o nim chciałbym w końcu mówić – zasadniczą rolę odgrywają przejścia graniczne. Jego historią nie są porzucone obozowiska – bliższe mu będą kolejne *squoty*, marne hotele, peryferyjne przytułki. Między schroniskami a urzędami miejskimi, biurami wydającymi karty pobytu, agencjami pracy – rozciąga się topografia imigranckiego *city*. Wielojęzyczne getto metropolii – demokratyczna przestrzeń publiczna.

Wodiczko jest artystą, który wyruszył w imigrancką wędrówkę. W tym samym okresie, gdy Kantor upychał w swych sakwojażach, tobołach i workach tułaczy majątek, Wodiczko objuczony dziwną aparaturą na obrzeżach warszawskiej trasy W-Z wsłuchiwał się w docierające zewsząd „inne głosy". To wówczas pojawiła się czasoprzestrzeń Wodiczki. Nie była to pustka dzielnic, placów, domów i ulic. Zagospodarowali ją dyrygenci politycznego porządku, przechowujący w formie pomników historię Swych zwycięstw, wypełnili zamieszkujący w niej bezdomni, wykluczeni, opuszczeni. Obcy. Czas i przestrzeń imigranta są wypełnione, a na materię jego pamięci składają się fotografie z automatu, nie wypełnione formularze, karty pobytu i pracy, kwity, odmowy, przyzwolenia. Skonstruowana przez Wodiczkę *Laska tułacza* – ambalaż imigranta – miała pomieścić w sobie i wystawić na widok publiczny świadectwa wędrówki, uwiarygodnione przebywania. Tak jak cień nomady, skazywał wędrowca na nieuchwytność poszukiwanej tożsamości, klęskę nie-poznania, tak *Laska tułacza*, materialne *alter-ego* imigranta, mogła tylko dokumentować jego nie-istnienie.

> Paryż nie jest dla mnie dobrym miejscem, to miasto, w którym ujrzałam wreszcie w świetle dziennym wszystkie potrzaskane fragmenty mojego życia... Mam wrażenie, że w tym kraju nie istnieję...

– oświadcza publicznie Hiszpanka Patricia Pireda w jednej z *lasek* Wodiczki. Pytanie wędrowca „gdzie jesteś?" skierowane do cienia w nomadycznym i imigranckim świecie odbija się innym echem, a dokuczliwość nie-poznania i nie-istnienia w sensie indywidualnym i społecznym ma inny wymiar.

Wodiczko penetruje imigranckie nie-istnienie, penetruje w warunkach demokracji, która jest „nadzieją na przyjście demokracji" („demokracja – pisze – jest codzienną walką i polityczną pracą, a nie czymś, co ma być zagwarantowane"). Penetruje różne kategorie obcości, ponieważ, jak mówi:

> są różnice ekonomiczne między „obcymi", są różnice pomiędzy tymi, którzy przekroczyli granice geograficzno-polityczne, a tymi, którzy ich nie przekroczyli, zostali natomiast sami „przekroczeni" przez granice polityczne. Są obcy wśród obcych...

Obcość jest zatem kondycją demokracji, jej ciężarem i niedoskonałością, tak jak Swojskość była warunkiem modernistycznej wolności, jej nadzieją i utopią. Podróżnik – powtórzę – to Obcy w trakcie stawania się Swoim, imigrant to Swój nie

rozpoznający swej twarzy. Swój w trakcie stawania się Obcym. Oto opowieść bohaterki jednej z imigranckich *lasek*:

> I nagle – panika – obława na imigrantów! Otwierają się drzwi windy i Stella drze się: Imigracja! Kryć się! Zejść im z oczu! Gdzie się schować? Jedynym miejscem było wyjście ewakuacyjne... Stałyśmy w tym zimnym, ciemnym, brudnym miejscu bardzo długo, drżąc ciągle, szepcząc między sobą. Nie wiedziałyśmy, czy oni ciągle tam są i szukają nas, ale bałyśmy się wyjść i sprawdzić. W końcu, jako najmniej narażona na niebezpieczeństwo, wymknęłam się do łazienki i tam przeżyłam szok, gdy ujrzałam swoją twarz w lustrze. Byłam biała jak prześcieradło, prawie zielona – oczy jak spodki, przestraszone...

Nomadzie towarzyszy cień, z nim konfrontuje on swą niepewną tożsamość. Z niego odczytuje on swój własny kształt, w jego ulotności dostrzega on własną śmierć. Imigrant staje ze sobą twarzą w twarz. Konfrontuje swą obcość w lustrze, w lustrze dostrzega swą śmierć.

> Wizerunek jest istotny, istotny nie tylko przez fakt, że obcy, z którymi zamierzam pracować, są widziani jako ludzie bez twarzy. Ważna jest także jednoczesna obecność realnej twarzy oraz jej obrazu

– pisze Wodiczko. Przypomnę, że problem ten towarzyszył całej twórczości Wodiczki. Kiedyś w *Autoportrecie*, fotograficznym wizerunku Narcyza-Twórcy przeglądającym się we własnym lustrzanym odbiciu, Wodiczko zakwestionował sferę prywatnej kreacji artysty zapatrzonego w siebie i zamkniętego we własnym estetyzmie. To wówczas, z początkiem lat siedemdziesiątych, podjął pierwszą próbę porzucenia egoistycznego usytuowania podmiotu artystycznego w centrum tworzenia. Twórczość jest dialogiem publicznym, a równowaga, nadzwyczaj chwiejna między dialogującymi stronami, wynikiem gry argumentów, retoryk, pozycji, strategii. Próba zrozumienia praw dialogu prowadziła Wodiczkę poprzez analizy struktury języka sztuki do podważenia wartości jakiegokolwiek sporu o iluzje w sztuce poza rzeczywistością, a właściwie poza określonymi historycznie ideologiami rzeczywistości.

Jeżeli teraz – w latach dziewięćdziesiątych – podmiot powracał, to w owym dialogu lustrzanych odbić, podwojonych wizerunków, w zwielokrotnionych ustach *Rzecznika* – powracał w przestraszonej twarzy imigranta. W dezintegracji podmiotu, w jego wielowymiarowości – widział Wodiczko społeczne prawo do bycia innym: „prawo dla każdego z nas do bycia obcym dla siebie samego".

> Nie twierdzę, że jestem w trakcie tworzenia laboratorium nowych metafor, ale ważniejsze jest raczej znalezienie sposobu dezintegrowania się niż integrowania; dezintegrowania się jednostek w takim stopniu, aby stało się możliwe znalezienie powiązań, punktów wspólnych.

Propozycja teoretyczna Wodiczki wydaje mi się o tyle istotna, o ile jest rozbiciem modelu identyfikacji wynikającej z integrującej roli świadomości („obcość

jest naszą prawdziwą nieświadomością"). O ile związana jest z końcem tożsamego podmiotu estetyki i polityki, ducha i ciała w różnicy języków, kultur, przeżyć, płci. O ile Śmierci modernistycznego podmiotu towarzyszyć będzie demokratyczny ból rozdarcia, a nie utopijna rozkosz narodzin nowej jedności człowieka i społeczeństwa. W jednej z wypowiedzi artysty czytamy:

> Nadzieja w tym, że *Laska tułacza*, jako przedmiot artystyczny, może inspirować pragnienie dzielenia bólu między „obcokrajowcami" a „naszymi", i łagodzić trudności ponownego oswajania się z naszą własną obcością.

Artysta-imigrant nie pragnie zatem budować swej podmiotowości na cokole tożsamości, a przedmiotowości świata w uniwersalnych granicach. To człowiek, który narodził się „wśród Cyganów, którzy nieustannie tułają się po Europie" (Husserl), ale żyje w topografii twarzy Drugiego (Levinas), dokonując wyborów w spotkaniu z Obcym (tym „*étranger à nous-même*", jak mówi Kristeva) i odnajduje się – dodam ze znakiem zapytania – w Innym.

Dodo z *Sanatorium pod Klepsydrą* Bruno Schulza, którego „nieżyte życie" w młodości „dotknięte ciężką chorobą mózgu" męczyło się bez „okruszyny treści", kiedyś nagle zaszlochał w ciemności, a wówczas troskliwa Ciotka Retycja przybiegła do niego do łóżka i zaniepokojona zapytała:

> – Co ci jest, Dodo, czy cię coś boli?
> Dodo odwrócił głowę ze zdumieniem. – Kto? – zapytał.
> – Czego jęczysz? – pyta ciotka.
> – To nie ja, to on...
> – Jaki on?
> – Zamurowany...
> – Kto taki?
> Ale Dodo z rezygnacją machnął ręką i obrócił się na drugą stronę.

Paryż, 7 marca 1998

Korespondencja Jerzego Stempowskiego i Aleksandra Wata[1]

Jerzy Stempowski
Nydegasse 17
Berna [Svizzera]

13. V. 1960

Kochany Panie Aleksandrze,

Serdecznie dziękuję Panu za list i dobre wiadomości. Otrzymałem go wczoraj, po powrocie z Maisons Laffitte, gdzie słyszałem właśnie o Pańskim pobycie we Włoszech w związku z projektami dott. Silvy[2]. Przed kilku laty słyszałem od dyrektora Deutsche Bibliothek w Frankfurcie, prof. H.W. Eppelsheimera, mogącego uchodzić za autorytet w tej dziedzinie, że poza romansami kryminalnymi książki

1/ *Publikowane listy ukażą się w przygotowywanym przeze mnie tomie* Korespondencja, *w obrębie podjętej przez wydawnictwo Czytelnik edycji* Pism zebranych *Aleksandra Wata. Wszystkie listy Stempowskiego do Wata znajdują się w zbiorach Beinecke Uniwersytetu w Yale.*

2/ W liście do Jerzego Giedroycia z 12 maja 1960 Stempowski pisał: „Zastałem tu list od Wata, donoszący o projektach, o których mi Pan wspominał. «Bravo, Silva! a wsiewo tolko sinodalnyj piewczij!». List Wata nie objaśnia jednak wcale, skąd Silva wpadł na pomysł wydawania po włosku polskich autorów. Gdybyśmy to wiedzieli, moglibyśmy lepiej ocenić, jak długo będzie się przy tym pomyśle upierał. Szan. pp. Autorom polskim reflektującym na figurowanie w kolekcji Silvy radziłbym w każdym razie pewien pośpiech. Watowi oczywiście odpowiadam w tonie mniej sceptycznym" (J. Stempowski *Listy do Jerzego Giedroycia*, oprac. A.St. Kowalczyk, Warszawa 1991).

znikną niebawem zupełnie, ponieważ nie ma dla nich miejsca w naszej cywilizacji. Projekty dott. Silvy[3] świadczą o czymś zupełnie innym. Nie słyszałem dotąd, aby jakiś wydawca został armatorem lub przemysłowcem, do wydawania książek biorą się natomiast fabrykanci i nawet armatorzy; widocznie więc zajęcie to ma jakąś przyszłość i siłę przyciągającą. Jest to jedna z najpomyślniejszych wiadomości, jakie słyszałem w ostatnich latach. Jak długo zabawi Pan w Nervi[4]? W miarę tego, jak oddalam się duchowo od Francji, jeżdżę coraz częściej do Włoch; każdego lata bywam w Sulmonie, Neapolu itd. I tego lata wybieram się tam i bardzo chętnie odwiedziłbym Pana w Nervi.

Teraz chciałbym odpowiedzieć po porządku na Pańskie łaskawe propozycje. W letnich miesiącach będę musiał przygotować do druku wybór moich szkiców przedwojennych i emigracyjnych[5], i przy tej okazji postaram się wybrać coś dla włoskich czytelników. Czytam wiele i z wielką przyjemnością po włosku, zdaję więc sobie sprawę z tego, co może zainteresować włoskich czytelników. Zdaję sobie również sprawę, że wśród moich pism niełatwo będzie znaleźć coś odpowiedniego dla domniemanych czytelników kolekcji dott. Silvy. Żyjąc w czasach fanatyzmu, szerzyłem dotąd łagodny sceptycyzm wśród rolników i pasterzy. Włoskim czytelnikom nie jest to wcale potrzebne. Mam jednak nadzieję, że uda mi się znaleźć coś stosownego. Powtarzam jednak, że będę się mógł tym zająć dopiero latem, gdzieś w sierpniu, bo do tego czasu będę zajęty inną, pilną robotą.

Jeśli chodzi o wstępy do książek autorów mniej znanych we Włoszech, nie o wszystkich potrafię coś napisać. Autorkę *Nocy i dni* znam od przeszło 30 lat, ale to nie ułatwia wcale sprawy; musiałbym się nad takim wstępem długo namyślać. Jeżeli może Pan to załatwić inaczej, zwolniłby mnie Pan od trudnego zadania. O Rudnickim nic nie potrafię napisać, bo dzięki przypadkowi i mieszkaniu na odludziu nie znam jego powojennych utworów niemal wcale. Najłatwiej byłoby mi napisać o Parnickim, o którym pisałem kiedyś w „Kulturze", i którego pisma czytałem pilnie od *Aecjusza*.

3/ Dottore Silva – Umberto Silva, założyciel włoskiego wydawnictwa Silva Editore. W latach 1960–1961 Aleksander Wat był zatrudniony u Silvy, przebywał we Włoszech, kierował seriami rosyjską i polską. Plany były szerokie, podpisano umowy z kilkunastoma polskimi pisarzami, ukazało się niewiele książek polskich – m.in. Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Pale di altare* (*Skrzydła ołtarza*), tłum. Pierfrancesco Poli, Milano 1960, Jerzego Andrzejewskiego *La volpe d'oro* (*Wojna skuteczna*), tłum. Anna Vivanti-Salmon, w tymże tomie *La bella messe* (*Niby gaj*) i *Le porte del paradiso* (*Bramy raju*), Milano 1960 i *Buio sulla terra* (*Ciemności kryją ziemię*), tłum. Pierfrancesco Poli, Milano 1962; Czesława Miłosza *Europa familiare*, tłum. Riccardo Landau, Milano 1961; Adolfa Rudnickiego *Dronache del ghetto*, tłum. Anna Salmon i Ludovico Tulli, Milano 1961; antologia *Poeti polacchi contemporanei*, oprac. przez Carla Verdianiego. Cały czas były kłopoty ze sprostaniem początkowemu rozmachowi, Silva przestawał płacić autorom i tłumaczom; współpraca z Watem skończyła się jesienią 1961.

4/ Watowie byli w 1960 roku w Nervi – od stycznia do końca września.

5/ *Eseje dla Kassandry*, Paryż 1961, Instytut Literacki.

Nie jestem pewien, czy *Srebrne orły* są najodpowiedniejszym utworem do tłumaczenia[6]. Od tej powieści talent Parnickiego bardzo się rozwinął i przede wszystkim wysubtelniał. Wielka szkoda, że *Zgoda narodów* i *Słowo i ciało* są tak długie. *C'est bon, mais il y a des longeurs*[7], jak mówił Voltaire zapytany o opinię o dystychu pewnego młodego poety. Czy nie można by go namówić do zrobienia skrótu tych powieści? Parnicki zresztą nie powiedział jeszcze ostatniego słowa. Ma w szufladzie parę nowych rękopisów. Widziałem np. fragment powieści z Bizancjum[8], prześcigający wszystkie jego poprzednie utwory. Być może posunął ją już naprzód. Będę doń teraz pisał w innych sprawach i postaram się go posondować.

Najserdeczniejsze pozdrowienia przesyła Panu, kochany Panie Aleksandrze, szczerze oddany

Jerzy Stempowski

Jerzy Stempowski
Nydegasse 17
Berna

21. VIII. 1960

Kochany Panie Aleksandrze,

Przygnębiony przewielebnie różnymi pracami jestem bardzo złym korespondentem. Przepraszam za długie milczenie. Moje projekty podróżnicze uległy na skutek wzmiankowanych prac znacznemu przesunięciu. Przypuszczam, że potrafię się stąd wyrwać dopiero w październiku, który będę pisał też z dużej litery, jeżeli uda mi się do tego czasu uwolnić od niewdzięcznych zadań. Będę wówczas jechał na Neapol przez Genuę, której od dawna nie widziałem. Czy Pan będzie jeszcze w Nervi? Jak się Pan tam czuje? Czy pozbył się Pan swego „choróbska"? Słyszałem od Giedroycia, że cierpi Pan na migreny, które, jak pamiętam z czasów moich studiów medycznych, mogą mieć 17 różnych przyczyn i wymagać tyluż odmiennych terapii. Szczerze Panu współczuję.

Dopiero w końcu października lub początku listopada będę mógł zająć się innymi projektami, jak zrobienie wyboru moich esejów i napisanie szkicu o Parnickim. Mam wiele innych jeszcze projektów, które odkładam na dalsze terminy.

Z Parnickim pozostaję w korespondencji. Po wymianie listów z Panem pisałem mu o użyteczności skrótów w jego powieściach, gdy chodzi o ich tłumaczenie. Parnicki odpowiedział, że potrzebę skrótów widzi, ale nie podejmuje się ich robić

6/ Pierwsze wydanie *Srebrnych orłów* ukazało się w Jerozolimie w 1944–1945, wyd. „W Drodze".

7/ To dobre, lecz są w tym dłużyzny.

8/ *Twarz księżyca*, Warszawa 1961, wyd. PAX.

sam. Z listu jego widzę, że Pan jest o jego stanowisku poinformowany. Czy wyciągnął Pan już z tego jakieś wnioski? Jaką powieść wybrał Pan ostatecznie do tłumaczenia? Jestem pełen podziwu dla tłumacza, który podejmie się przewłoszczenia takiego olbrzymiego tekstu. Czy zatrzymał się Pan na *Srebrnych orłach*? w skróceniu i inne powieści Parnickiego mogą być dobrym obiektem. *Zgoda narodów* np. ma tak wspaniały wstęp, że reszta budzi pewne rozczarowanie. Nawet *Słowo i ciało* byłoby w skrócie bardzo interesujące.

Czy dott. Umberto Silva już coś wydał, czy też jego działalność wydawnicza znajduje się dopiero w stanie projektu? Włoscy wydawcy rozwinęli w ostatnich latach imponującą działalność. Wydaje się nawet, że *best-sellery* wychodzą teraz nie z Paryża, jak dawniej, lecz z Włoch, jeżeli wziąć pod uwagę, że *Doktor Żiwago* i *Gattopardo*[9] wyszły z rąk Feltrinellego[10].

Moja francuska wydawczyni, która nie zrobiła na mnie złego interesu, przestrzegała mnie przed dalszym pisaniem po francusku. Niech pan pisze – mówiła – po polsku, po niemiecku, po włosku, bo w tych językach znajdzie pan wdzięczniejszych czytelników. Jak to się w istocie rzeczy przedstawia? Czy wydawcy włoscy stworzyli rzeczywiście nowe zastępy czytelników, czy też przekraczają obiektywne granice swego rynku? Czy znaleźli np., jak Francuzi, zbyt w Ameryce Południowej, gdzie są miliony ludzi mogących czytać po włosku, lecz gdzie książka włoska nie miała autorytetu nowości paryskich? Widuję czasami SUR, gdzie Paryż jest wciąż, jak w Warszawie, Mekką literacką.

Najserdeczniejsze pozdrowienia przesyła Panu, kochany Panie Aleksandrze, szczerze oddany

Jerzy Stempowski

Jerzy Stempowski
Nydegasse 17
Berna

9. IX. 1960

Kochany Panie Aleksandrze,

Serdecznie dziękuję za list, w którym znajduję nowe argumenty na rzecz mojej admiracji dla Włoch. Czytelników nie brak tam, ale są ukryci dla oka. Wychodząc na corso odkładają książki. W mojej ulubionej Sulmonie czytelnictwo jest np. zdu-

---

9/ *Il gattopardo* (w tłum. polskim: *Lampart*), powieść Giuseppe Tomasi di Lampeduse, pierwodruk pośmiertnie w 1958 r.

10/ Giangiacomo Feltrinelli, założyciel wydawnictwa Feltrinelli, o sympatiach lewicowych, publikował wiele polskich książek. Był terrorystą, zginął w 1969 r. przy próbie podłożenia bomby. Od jego śmierci wydawnictwo prowadzi żona.

miewające. Nawet właściciel starego hotelu, w którym mieszkałem, miał bibliotekę i wolne chwile spędzał na czytaniu. Wielkie zastępy ich muszą się też znajdować w Neapolu, gdzie ludzie na pozór nie dbają o pieniądze, jedzą mimochodem na ulicy i wracają do swoich mrocznych *vicoli*[11]. Przechodząc dwa razy dziennie przez viale dei Tribunali, przyglądałem się z największą ciekawością jego mieszkańcom. Życia mego nie starczyłoby na zrozumienie ich osobliwej egzystencji. Wiem, że jest wśród nich wielu bardzo wykształconych, bo Neapol nazywa się nawet *citta dei laureati*[12]. Mam wrażenie, że są to ostatni być może prawdziwi marzyciele. Neapol leży już poza obrębem obecnej cywilizacji europejskiej, jest bliższy Wschodu, ma inne kryteria, inne oczekiwania, a wreszcie ma też za sobą 2500 lat kultury rzemieślniczej. Wartość jej zrozumiałem przyglądając się kobietom wracającym pod wieczór z pracy do swoich *vicoli* koło rezydencji Pignatellich[13]. Nosiły suknie własnej roboty, własnego pomysłu, cudnie dostosowane do ich urody, prawdziwe arcydzieła gustu i elegancji. W porównaniu z tą samodzielną produkcją sartorialną[14] Neapolu eleganckie paryskie są ohydną tandetą dla nieoskrobanych chamów, których *prosperity* wyniosła na wierzch z jakichś czeluści społecznych, i którzy nie mając własnego gustu poddają się wyrokom dyktatorów mody. Takie zjawiska nie zależą od *culture livresque*[15] bezpośrednio, ale nie dają się pomyśleć bez zastępów czytelników i marzycieli. Coś podobnego musiało być w Szanghaju, gdzie istniało również fantastyczne czytelnictwo z tysiącami fototypicznych kontrafakcji książek europejskich i amerykańskich, konfiskowanych w Europie przez celników.

Patrząc na włoską bibliografię nie mam jednak wątpliwości, że wydawcy produkują ponad istniejące zapotrzebowanie. Takie zjawiska są jednak znane z historii i poprzedzały wszystkie wielkie epoki literatury. Jakie bowiem było zapotrzebowanie na książki, kiedy w Wenecji i Bazylei zaczęto drukować tzw. inkunabuły? Wydawcy drukowali na wyrost, ciesząc się posiadaniem nowego i sprawnego narzędzia, jakim była prasa drukarska. Nawet najbardziej oczytani obchodzili się bez książek. Widać to np. z tonu, jakim Petrarca mówi w swych listach o posiadanych rękopiśmiennych tekstach Cycerona i autorów klasycznych. To samo widziano we Francji w pierwszej połowie XIX w., gdy po raz pierwszy zrozumiano, że maszyna drukarska, jak zresztą wszystkie maszyny, nie może próżnować. Książki tworzą same zapotrzebowanie na literaturę. W pamiętnikach Forda[16] znajduje się na ten

---

11/ *vicolo* – zaułek.

12/ miastem laureatów.

13/ Neapolitańska rodzina Pignatellich, wywodząca rodowód od XII wieku; należał do niej papież Innocenty XII.

14/ krawiecką.

15/ kultury książkowej.

16/ Henry Ford *My Life and Work*, tłum. polskie: *Moje życie i dzieło*, tłum. M. I St. Goryńscy, Warszawa 1924.

temat zabawna uwaga. Gdy planował masową fabrykację automobili, zwrócono mu uwagę, że w Stanach nie ma dość dróg, aby te wozy ustawić, nie mówiąc już o jeżdżeniu. Obliczenie to zbiło Forda z tropu. Chciał już porzucić swe plany, gdy czytając Biblię zrozumiał, że drogi nie mają znaczenia. Bóg stworzył człowieka nie myśląc o ścieżkach, które człowiek wydeptał potem sam. Tak samo – pisze Ford – ludzie posiadający automobile zbudują potem szosy. Bergson w *Deux sources de la morale et de la religion* formułuje podobną myśl bardziej ogólnie. Czyn – powiada – tworzy wraz ze swymi skutkami całość niepodzielną; raz wdrożony, po drodze tworzy okoliczności niezbędne dla jego dopełnienia się. Tak być może rozumują obecni wydawcy we Włoszech: drukując masowo książki stworzymy po drodze czytelników, autorów, geniuszy, ruch literacki i wszystkie inne warunki potrzebne dla dopełnienia się naszego pomysłu. Wielu być może przedtem zbankrutuje, lecz nie wątpię, że dokonają wielkich rzeczy. Bravo Silva! jak wola w opowiadaniu Czechowa *sinodalnyj piewczij*.

Z wielką uwagą przeczytałem to, co Pan pisze o swej cefalo-podaglii. Struktura tego syndromu byłaby zrozumialsza, gdyby w nodze, zamiast bólu, pojawiały się jakieś inne zaburzenia nerwowe. Element bólu wymaga jakichś czynników dodatkowych. Czy próbowano Pana leczyć małymi dawkami atropiny? Albo zastrzykami ekstraktu z cerebellum? Temu być może dałoby się zaradzić, gdyby eskulapi wysilili trochę wyobraźnię. Z ich punktu widzenia mogłoby to nawet być ciekawym zadaniem. Zresztą z biegiem czasu takie zaburzenia mają tendencję do wyrównywania się. U Pana trwa to już tak długo, że czas najwyższy na samoczynną poprawę.

Moje plany podróżnicze są nadal niepewne. Mój Silva – tj. J.G.[17] – dał mi zadanie, z którego nie umiem się wywiązać i które zajmuje mi mnóstwo czasu. Nie widzę końca tej pracy i myślę, że spotkamy się dopiero chyba w Paryżu. Wybiorę się tam po skończeniu mego *pensum*, aby zająć się wyborem moich szkiców do wydania polskiego. Dopiero potem z tego wyboru będzie można wybrać coś do tłumaczenia[18]. Przedtem jednak chciałbym się z Panem zobaczyć. Ma Pan zapewne lepsze wyczucie tego, co może zainteresować włoskich czytelników. Czytam sporo włoskich esejów i wydaje mi się, że Włosi są mistrzami tego rodzaju literackiego, zainteresować więc ich może chyba jakaś nuta egzotyczna lub barbarzyńska. Nie wiem, czy w mojej produkcji znajdzie się coś odpowiadającego kapuście z bigosem, chyba gdybym coś specjalnie na ten cel napisał.

Wstęp do *Srebrnych orłów* widzę bardzo krótki, 3–4 str. Spiszę się na ten temat z Parnickim, bo chciałbym umaić ten wstęp jakąś anegdotą biograficzną. Uważam mój wstęp tylko za rodzaj reklamy dla nieznanego jeszcze towaru. Tak zapewne widzi to Pański *padrone*. Napisałem niedawno taki krótki wstęp do opowiadania Marii Dąbrowskiej, które ma się ukazać po francusku. Autorka rozgniewała się na mnie; pisze, że siebie w tej sylwetce wcale nie poznaje. Być może nawet ma rację, ale mój wstęp był tylko etykietką w rodzaju J a, A n n a C s i l a g, nie zaś portre-

17/ Jerzy Giedroyc; „zadanie" – to wspomniane *Eseje dla Kassandry*.

18/ Publikacja książki Jerzego Stempowskiego w wydawnictwie Silvy nie doszła do skutku.

tem, bo poznać ją czytelnicy powinni w jej noweli. Anna Csilag, jeżeli taka w ogóle istniała, też pewnie nie poznawała siebie w etykietkach do środka na porost włosów. Nauczony jednak tym doświadczeniem skomunikuję się z Parnickim. Kto tłumaczy jego powieść? Czy mój wstęp ma być napisany po polsku? Proszę o łaskawe zawiadamianie mnie o Pańskich zmianach adresów, żebyśmy się nie stracili z oczu.

Najserdeczniejsze pozdrowienia przesyła Panu, kochany Panie Aleksandrze, szczerze oddany

J.S.

Jerzy Stempowski
Nydegasse 17
Berna

3. XI. 1960

Kochany Panie Aleksandrze,

Pański ostatni list był z 6 IX i zapowiadał liczne podróże. Gdzie Pan teraz jest[19] i jak się Pan czuje z Pańskim syndromem Walenberga? W ciągu ostatnich tygodni po obu stronach Alp było tak chłodno i dżdżysto, że mózgowcy – i ja też się do nich zaliczam przez syndrom Meniera, który co pewien czas mnie gnębi – wszyscy to jakoś odczuli.

Chciałbym wiedzieć, jak daleko jest tłumaczenie i druk „Srebrnych skrzydeł" [Srebrnych orłów] i k i e d y m a m p r z y s ł a ć m ó j w s t ę p. Parnicki jeszcze nie odpowiedział na moje pytania dotyczące wstępu, ale spodziewam się jego listu lada dzień. Chciałbym mianowicie dać kilka szczegółów biograficznych, jak to się zwykle robi przedstawiając autora nie znanego.

Najserdeczniej dziękuję Panu za Bezrobotnego Lucyfera i bardzo się cieszę, że się ta książka mogła ukazać[20]. Pamiętałem z niej dobrze tylko Żyda wiecznego tułacza, którego czytałem bodaj jeszcze w „Skamandrze" i uważałem za jeden z najlepszych kawałków prozy polskiej naszego czasu. Z największą też przyjemnością i zainteresowaniem przeczytałem teraz pozostałe kompozycje, bo chyba tak należałoby je nazwać.

Wydaje mi się, że książka ta zostanie w historii literatury jako szczególnie udany i charakterystyczny przykład prozy z czasów surrealizmu, kiedy fragmenty zna-

---

19/ W październiku i listopadzie 1960 r. Watowie byli w Rzymie.

20/ *Bezrobotny Lucyfer* ukazał się jesienią 1926 (z datą 1927). Drugie, zmienione wydanie: Warszawa 1960, Czytelnik. Wydawnictwo, bez zgody autora, usunęło 2 opowieści – *Historia ostatniej rewolucji w Anglii* oraz *Niech żyje Europa!* Pierwodruk *Żyda wiecznego tułacza* – „Skamander" 1926 nr 44/46.

nej rzeczywistości próbowano układać w nowe, nigdy przedtem nie widziane [zespoły?] i kombinacje.

Próby te wypadły bardziej przekonywająco u plastyków niż u pisarzy. Być może dlatego, że w rodzaju tym pisano głównie po francusku, być może pod wpływem Lautreamonta, literaci zestawili w nowe kombinacje tylko s ł o w a, co dało rodzaj mikrokompozycji. Z tej formy gnomicznej surrealiści nie wyciągnęli jednak konsekwencji.

Pańska proza, bliższa plastyków, ustawia w nowe zespoły nie słowa, lecz większe fragmenty rzeczywistości, co daje szerszy oddech i większy efekt kompozycyjny. O ile się nie mylę, poza Panem próbował tego tylko R. Desnos[21]. Gdyby ktoś chciał ułożyć antologię literacką z czasów surrealizmu, nie mógłby pominąć *Żyda w. tułacza* i *Hermafrodyty*.

Na taką antologię przyszedł już czas. Byłby to pomysł dla dott. Silvy. Jeżeli Almanacco Bompiani 1960 znalazł czytelników, byłby to nawet pomysł komercjalny.

Po przeczytaniu *Lucyfera* zainteresowało mnie bardzo, co i jak Pan pisze teraz. Odcięty od publikacji krajowych, mieszkając na odludziu, nie znam żadnych Pańskich nowych publikacji.

Proszę o wiadomości i najserdeczniejsze pozdrowienia przesyłam Panu, kochany Panie Aleksandrze. Szczerze oddany

Jerzy Stempowski

Jerzy Stempowski
Nydegasse 17
Berna

15. II. 61

Kochany Panie Aleksandrze,

Od miesiąca straciłem Pana z oczu i nie wiem nawet dobrze, gdzie Pana szukać. Piszę więc na paryski adres, wiedząc z doświadczenia, że z tego miasta nie jest tak łatwo wyjechać. Antoni Potocki[22] wyjechał tam dla przewietrzenia się w 1897 i został na zawsze. Mieszkał na Bd. Montparnasse 82 w najbardziej surrealistycznym mieszkaniu, jakie kiedykolwiek widziałem. Taki sam był los Karola Brzozowskiego. Gdy zobaczyłem ich obu w Warszawie wiosną 1939, zrozumiałem, że teraz naprawdę jest koniec, że Paryż stoi w obliczu bezprzykładnej katastrofy. W 1923, po

---

21/ Robert Desnos, surrealista, zapisywał sny hipnotyczne, opublikował m.in. książkę erotyczną *Wolność i miłość* (1927).

22/ Antoni Potocki (1867–1939), historyk literatury i krytyk literacki, autor m.in. *Polskiej literatury współczesnej* (1911–1912), studiował, a potem mieszkał w Paryżu. Schorowany i bez środków do życia wrócił do Warszawy latem 1939; zmarł 5 października 1939.

trzech i pół roku pobytu w Paryżu, miałem wrażenie, że jeżeli stamtąd natychmiast nie wyjadę, zostanę tam jak Potocki, Wyzewa[23] i Brzozowski.

Jak stoi sprawa z przekładem *Srebrnych orłów*? Według mego wyczucia, lepiej będzie, jeżeli do Silvy nie napiszę. Trzeba szanować fantazje i kaprysy innych. Czekam więc na wiadomość od Pana. W początku przyszłego miesiąca wybieram się do Paryża. Czy Pana tam jeszcze zastanę?

Najserdeczniejsze pozdrowienia łączy szczerze oddany

J.S.

Jerzy Stempowski
Nydegasse 17
Berne

17. I. 63

Kochany Panie Aleksandrze,

Przeczytałem ostatnio wśród nowości krajowych powieść Bruna Jasieńskiego *Człowiek zmienia skórę*. Z tekstu wynika, że pisana była w początku lat trzydziestych. Czytelnik wydrukował ją bez zwykłych komentarzy, podając tylko nazwisko tłumacza, Jerzego Brzęczkowskiego. Niejasno przypominam sobie, że tytuł powieści jest mi w jakiś sposób znany. Poszukuję o niej wiadomości i słusznie zapewne przypuszczam, że Pan jeden potrafi mi ich udzielić.

Czy powieść ta była już drukowana po polsku przed wojną? Czy była drukowana po rosyjsku, jak można wnosić z tego, że została teraz przetłumaczona[24]?

Pamiętam z dawnych czasów tomik wierszy Jasieńskiego *But w butonierce*, wydany na papierze do zawijania śledzi, jak *Tram wpopszek ulicy*. Chłopiec wydal mi się uzdolniony, jakkolwiek nowatorstwo jego było tylko pozorne. Jego wiersze przypominały mi trochę Rubena Dario[25], ale takie rzeczy wisiały wówczas w powietrzu. W 1919 Adolf Basler[26], pisząc o malarstwie paryskim w książeczce zatytułowanej *Le cafard apres la fête*, wypowiedział m.in. taki aforyzm: *Rien ne ressemble a une exposition comme une autre exposition*[27]. Formuła ta ważna była wówczas dla

---

23/ Teodor Wyzewa-Wyżewski (1863–1917), prozaik, tłumacz, publicysta francuski polskiego pochodzenia. Od 1869 mieszkał we Francji.

24/ Pierwodruk powieści Jasieńskiego *Czełowiek mieniajet kożu*, w: „Nowyj Mir" 1932–1933; następnie kilka wydań książkowych. Pierwodruk polski: t. 1: Moskwa 1935, t. 2: Moskwa 1937.

25/ Ruben Dario (1867–1916), nikaraguański poeta i krytyk sztuki, wybitna postać modernizmu latynoamerykańskiego.

26/ Adolf Basler (1876–1951), francuski krytyk sztuki, pochodzenia polskiego (urodzony w Tarnowie), współpracownik znanych periodyków artystycznych.

wszystkich dziedzin sztuki. Potem słyszałem, że Jasieński wyjechał do Rosji i tam zginął podczas czystek 1936–1938. Przed dwoma laty czytałem, że jego papiery i nieznane rękopisy zostały przechowane przez jakąś rosyjską przyjaciółkę – bodaj czy nie siostrę Elzy Triolet – i miały ukazać się w druku, nie wiem jednak, czy projekt ten został wykonany.

Człowiek zmienia skórę jest zapewne pierwszym polskim wzorem tego rodzaju prozy, naśladowanym teraz nieudolnie w takich utworach, jak *Skąpani w ogniu* Żukrowskiego i inne powieści urzędowe, drukowane obecnie przez MON. Pochwały GPU i sądów sowieckich dziwnie brzmią w tej powieści, której autor miał w niedługi czas potem zginąć w łagrach.

Jak Pan się czuje, kochany Panie Aleksandrze? Jak znosi Pan z i m ę t e g o r o c z n ą? Niedobry to sezon dla mózgowców, bo i mnie też zawsze nawiedzają moje dolegliwości cerebralne, kiedy tylko nadchodzą mrozy. Tak jest i w tym roku, ale od tygodnia tutejsza zima przybrała łagodniejszy charakter. Wiem, że Pan uciekł od zimy na Południe[28], i myślę, że to jest najmądrzejsza taktyka. Od takich żywiołowych klęsk jak zima trzeba uciekać. *Protiw rożna nie popriosz. Contro la forza la ragion non vale.* Łączę najserdeczniejsze życzenia zdrowia. Będę bardzo wdzięczny za wiadomości o *Człowieku zmieniającym skórę*. Przesyłam Państwu obojgu wyrazy szczerej przyjaźni

Jerzy Stempowski

Jerzy Stempowski
Nydegasse 17
Berne

25. VIII. 63

Kochany Panie Aleksandrze,

Dziękuję serdecznie za list. Mam wrażenie, że seniorów literatury polskiej[29] nie trzeba namawiać do wystąpień i protestów, bo myślą i tym sami wiele [*sic!*] i mają do tego wciąż nowe okazje.

27/ „Nic tak nie przypomina jednej wystawy, jak inna wystawa".

28/ Od stycznia do kwietnia 1963 Watowie przebywali w Cabris, w domu dla twórców „La Messeguiere".

29/ Echa myśli na temat „seniorów" odnajdują się w liście do Oli Watowej z 22 X 63: „Dziś piszę krótko, bo cały dzień dotąd pracowałem, i to nieźle. Skończyłem eseik o Polsce, zły, kąśliwy, ale wyważony sprawiedliwie, *O seniorach literatury polskiej*. Czuję się doskonale". Brulion tekstu jest przechowywany w zbiorach Beinecke (uniwersytet Yale).

Pańskie wspomnienie o Borejszy i jego „taktyce" powinno się znaleźć w jakiejś antologii. Z Borejszą spędziłem kiedyś, bodaj w 1945 czy 1946, kilka godzin. W cytowanych przez Pana słowach jest *come vivo*[30].

Zbieranie literatów na walnych zjazdach i ogólnych zgromadzeniach należało zapewne do tej sławnej „taktyki". Rzecz w tym, że tłum literatów, ministrów czy ambasadorów jest zawsze tłumem, który w odruchach swych nie różni się wiele od zgromadzenia ludowego w Bełchatowie. Zjawisko to było wystudiowane przez socjologów końca XIX wieku i miałem sposobność obserwować je w dawnej Lidze Narodów, gdzie na walnych zgromadzeniach zbierało się koło 50 ministrów spraw zagranicznych, stu ambasadorów i dwustu dyplomatów różnych rang. Mówcy – w rodzaju delegata łotewskiego, Muntersa lub księcia Arfy, delegata Persji – uciekający się do najprostszej demagogii i mówiący zuchwale, niby na wiejskim wiecu, zbijali z tropu oponentów i obalali ukartowane przez mocarstwa uchwały. Gdzie jest sto osób o różnych zdaniach, tam kilku fanatyków i prostaków, byle starczyło im cynizmu i bezczelności, mają zazwyczaj rozstrzygającą przewagę.

Wydaje mi się, że wiele zmieniło się od czasów zjazdu w Szczecinie. W 1949 nikt nie mógł zmierzyć dokładnie siły oporu ludów i ocalałej z rozgromu inteligencji. Taktycy, zanim uderzyć, musieli zanurzać w narodowe kadzie papierki lakmusowe. Dziś wszystko jest wiadome, na stole leżą otwarte karty. Zamęt i niepewność mają obecnie swe źródło nie w niespodzianych odruchach ludu, ale w najwyższych organach partii. Zasiadający tam prostacy nie byli przygotowani do konfliktu między Moskwą i Pekinem. Nikt z nich nie widzi jasno sytuacji i drogi naprzód. Do tego dołączył się kryzys gospodarczy, zmuszający do improwizacji zamiast planowania. Dyktatorzy obawiają się słusznego niezadowolenia mas, które zawiedli. Boją się, że ktoś ujmie to niezadowolenie w jasną formułę, znajdzie dlań zrozumiały dla wszystkich wyraz. Stąd strach przed umiejącymi posługiwać się słowem i tendencja do trzymania ich krótko.

Nie wiem, czy wystąpienia i protesty mogą coś zmienić w tej sytuacji. Jest jednak inny jeszcze aspekt tej sprawy. Nie licząc nawet na żaden skutek praktyczny swych protestów, seniorzy literatury będą musieli wejść na tę drogę dla zachowania pozorów niezależności i autorytetu, jaki im jest niezbędnie potrzebny na przyszłość i na co dzień.

Kiedy wyjeżdża Pan do Ameryki[31]? Gdzieś w końcu września lub początku października chciałbym przyjechać na kilka dni do Paryża. Czy Pana jeszcze zastanę?

Najserdeczniejsze pozdrowienia przesyła Państwu obojgu szczerze oddany

J.S.

30/ „jak żywy".

31/ Watowie wyjechali do Berkeley 15 grudnia 1963 r.

[List Aleksandra Wata
do Jerzego Stempowskiego]

Nervi, 6. IX. 60

Kochany Panie –

List Pana ucieszył mnie bardzo – nie odzywałem się m.in., bo wydawca mój[32] okazał się mało obliczalny, a wydawnictwo zwariowane. Zresztą gdyby nie był wariatem, nie wydawałby zapewne tak dużej (12–16 książek) kolekcji polskiej, a i mnie by nie utrzymywał.

Ale zacznę od końca. W Ligurii mówią, że w ogóle we Włoszech nikt książek nie czyta. Przez trzy tygodnie w luksusowym hotelu, a cztery miesiące w skromnym pensjonacie[33] nie widziałem nikogo z książką w ręku, w autobusie widok czytającego pasażera budzi sensację. Oglądałem wykazy mediolańskiego wydawnictwa Schwartza, w ciągu paru lat sprzedał 321 egzemplarzy, np. Ungarettiego[34], najwięcej, nie wiadomo dlaczego, Einsteina, przeszło 1200 egz. – więcej niż Trockiego. Mimo to wydają, jak Pan wie, bardzo wiele, powstają wciąż nowe wydawnictwa. Na zasadzie ogólnie tu we wszystkich dziedzinach panującej samoczynnej proliferacji. Przez nadmiernie rozbudzony zmysł konkurencji. Dla obniżenia podatków. W pogoni – od niedawna – za nowym Pasternakiem czy Lampedusą. Z potrzeby *respectabilité* towarzyskiego awansu. Czasem dla ucieczki od trywialności tutejszych interesów. Zresztą medyceuszów dużych czy małych nigdy w tym kraju nie brakowało.

Z tym wszystkim, niezmiernie liczna tu plutokracja nie czytając, książki kupuje – jako mebel, prezent – stąd najwięcej szans mają książki drogie i ładnie wydane. Czy jednak nie czytają? Mój *padrono*[35] na przykład czyta mnóstwo, wszystko, ale po nocy, bo spać nie może, a spać nie może, bo kłębi się w nim od kompleksów autonomicznych, cieni, animusów i anim – (przepraszam za brzydkie słowa), więc może także inni bogacze czytają po nocach? Człowiek to zdumiewający, bardzo atrakcyjny, w ogóle Włosi zdumiewają mnie coraz bardziej i zaskakują. Jakaś niezwykła i chyba nie znana gdzie indziej kombinacja przecywilizowania i niedocywilizowania. W ciągu tych 6 miesięcy tutaj spotkałem więcej postaci z Dostojewskiego niż w ciągu 6 lat Rosji. Odnoszę wrażenie, a raczej niejasne przeczucie, że to przeróżne narody i szczepy, które złożyły się na – bądź co bądź w pewnych okresach ładnie zharmonizowaną i integralną – „osobowość włoską", teraz są znowu w trakcie rozszczepienia. Schizofrenia w uwarunkowaniu etnicznym, a nie tylko cywilizacyjnym i społecznym? Coś podobnego chyba działo się w XIX wieku w Rosji i stąd też zapewne wielkość literatury rosyjskiej. Dlaczego Włosi mają tak

32/ Umberto Silva.

33/ w Nervi; „luksusowy hotel" – Grande Albergo Vittoria, „skromny pensjonat" – na via Pescetto 16c.

34/ Giuseppe Ungaretti (1888–1970), poeta włoski.

35/ tj. Silva.

mierną literaturę? Zabrakło im tzw. Wigoru, zdrowego chamskiego podkładu, na którym choroba się najpiękniej rozwija? i który daje rękojmię wyzdrowienia, z tym jednak, że wszystkie piękności idą w *kibinimatier*.

Przepraszam za te mędrkowania. Naturalnie, bardzo czekam na wybór szkiców – zapowiadałem go od dawna Silvie i włączyłem do planów, które mimo całej nieobliczalności mojego wydawcy – realizują się: w listopadzie ukaże się Herling[36], *Rodzinna Europa*, 3 opowiadania Andrzejewskiego, antologia *Po prostu*, Jeleńskiego, w końcu roku ukażą się *Srebrne orły*. Otóż z Parnickim mam duże zmartwienie, długo nie dostawał pieniędzy, które są mu tak potrzebne, może jeszcze nie dostał (nie śmiem pisać), ale niewiele mogę tu poradzić: Silva ciągle zapewniał, że pieniądze przekazał. Niełatwo komuś powiedzieć: kłamie pan. A płatnik z niego ciężki, a właściwie nieobliczalny: to sypie ponad wszelką potrzebę dosłownie złotem, to znów nie dopłaca najgłupszych sum.

Wybrałem *Srebrne orły* – są najdostępniejsze, najłatwiejsze do lektury. *Słowo i ciało* – musiałem się przymusić, namęczyć, żeby doczytać do 200-ej strony, a potem już nie mogłem się wyrwać z oczarowania, obsesyjnej kazuistyki Unsein i Unsinnu, z pedantycznej logiki koszmaru. Nie sądzę, aby można i wolno było to skrócić, bo siła i osobliwość chyba tkwi właśnie w przeplotach, w drobnowidztwie, w [słowo nieczytelne] widzeniu. Chyba nie w jego koncepcjach historiozoficznych? Trzeba w to wejść w sam środek, aby uwierzyć, zrozumieć, docenić. Gdyby Parnicki miał wielkie imię światowe, wtedy by się nad każdym jego słowem trzęśli, jak to się dzieje – w innej zresztą parafii – np. Z Musilem. Ale jak to zrobić? Silva na razie przynajmniej na to nie idzie.

W każdym razie gorąco poleciłem tę książkę lektorce Mondadoriego, który ma na nią opcję. Parnickiemu nie śmiem swoich uwag przekazać, bo widzę z listów, że jest w bardzo chwiejnej równowadze, którą byle co może zachwiać. Co Pan o tym myśli? Wspomniał Pan o jakiejś nowej jego powieści o Bizancjum?[37].

Tak samo co prawda trzeba wejść w sam środek sztuki abstrakcyjnej, muzyki atonalnej, komunizmu itd., aby coś zrozumieć, wierzyć i cenić. Nie inaczej było i jest z katolicyzmem: żeby wierzyć w ciał zmartwychwstanie, Trójjedność itd., trzeba było najpierw uwierzyć w Kościół, b y ć w n i m. Ale to dotyczyło tylko paru prawd objawionych, a cała reszta była chyba w planie dedukcji i zwykłego empirycznego rozumienia? Teraz nic się już nie rozumie, jeżeli się nie jest w środku. Ale jak tu być w środku tylu naraz rzeczy, tak sprzecznych, i zachować jaką taką równowagę?

Ja tu będę tylko przez wrzesień. W październiku chyba w Rzymie (spotkanie zatem jeżeli nie w Nervi, to w Rzymie, dam Panu zawczasu znać), potem na parę miesięcy do Paryża – dla tegoż Silvy, a na wiosnę chyba już powrót do Warszawy[38] – ale

---

36/ *Skrzydła ołtarza*; zob.: przypis 2.

37/ Zob.: przypis 7.

38/ Do Warszawy Wat już nie wrócił – opuścił Polskę na stałe wraz z żoną i synem latem 1959 r.

to są na razie tylko projekty, a mocno niepewne. Mój wydawca szuka teraz na gwałt dobrych książek o czarnej Afryce, pisanych koniecznie przez Afrykańczyków (czarnych). Gdyby mi Pan coś zasugerował, byłbym bardzo wdzięczny.

Przekład *Srebrnych orłów* ma iść do druku w końcu października. Czy będzie Pan mógł do tego czasu przysłać zapowiedziane słowo wstępne? Jak Pan sobie wyobraża rozmiary (ja myślałem o 4–6 stronicach)? Proszę też podać cyfrę honorarium.

To niestety nie są migreny – bóle centralne ulokowane w lewej połowie twarzy i prawej nodze – najgorszego rodzaju, bo piekące i nieustanne, o zmiennym natężeniu. Tzw. syndrom Walenberga po zawale arterii móżdżkowej, z małym uszkodzeniem itd. – utrapienie, które trwa od 8 lat, dopiero od roku jakoś złagodniało, ale bardzo ogranicza moją zdolność do wysiłku i pracy. Choroba bardzo dziwna.

[formuły końcowej i podpisu brak]

do druku podała
Alina Kowalczykowa

Leszek SOLIŃSKI

Kwadrat mowy o Mironie

Miron opowiadał mi bardzo często o swoim dzieciństwie. Dziadek jego, Walenty Białoszewski, był stolarzem i Miron twierdził, że on sam mówi i pisze tak jak jego dziadek stolarz. Młoda pani Kazimiera z Perskich Białoszewska zaraz po ślubie zamieszkała w domu rodziców męża. Była to duża rodzina, bo oprócz dziadków były dwie siostry ojca Mirona – Sabina i Irena, czyli ciotka Nanka, matka chrzestna Mirona, z zawodu koldrzarka. Jej mąż Michał Kowalczyk był bardzo przystojnym mężczyzną, w którym Irena bez pamięci się zakochała i wbrew radom i woli rodziców wyszła za niego za mąż. Michał z zawodu był furmanem i od czasu do czasu lubił wypić ćwiartkę. Pewne agresywności i ciężkości wuja Michała ciotka Nanka potrafiła dobrze oswoić swoją kobiecością.

Druga siostra ojca, Sabina, pracowała już wtedy w pobliskiej fabryce Woli. Ciotka Sabina kochała pewnego człowieka i pozostała mu wierną aż do jego śmierci po wojnie. Podczas wojny ukrywała go i pielęgnowała w chorobie. Gdzieś po roku 1950 Miron wyswatał ciocię Sabinę za wilnianina Jurgielewicza. W tej dużej patriarchalnej rodzinie Miron jako jedno jedyne dziecko był bardzo kochany i śmiało można powiedzieć, że siostry ojca matkowały mu. Miron w dzieciństwie miał jakby trzy matki i pół ojca. Nie wiem czy tata Mirona dojrzał wtedy do założenia rodziny i do wzięcia obowiązków ojcowskich. Mimo tak silnego środowiska kobiecego, Miron nie utożsamił się ani z matką, ani z ciotkami, utożsamił się z ojcem. Podkreślam tu, że środowisko domowe, macierzyste, Miron przez całe życie odtwarzał, sobie zatrzymując rolę tolerancyjnego ojca. Tak było w życiu i w pisaniu. Był zresztą Miron fizycznie bardzo podobny do swojego ojca: „wykapany ojciec" Zenon. Nie wiem też do dziś, jakie rodzeństwo przyrodnie miał Miron.

Ojca Mirona do roli ojca zmusiła okupacja, dojrzał wtedy, zrobił dla Mirona i swojej żony wszystko, co można zrobić. Opowiadał Miron: „Znosił tata całe wory kartofli, brukwi, marchwi, połcie słoniny i co się dało z odzieży". Podro-

bionymi, fałszywymi ausweisami ratował wiele ludzi. Samego Mirona kilkakrotnie wyciągnął z opresji okupacyjnych. Tacie Zenonowi pomagały wybitnie w tym znajomości kobiece, jego przyjaciółki, które na wyścigi starały się świadczyć mu przysługi. Sam Miron miał do ojca bardzo wiele zaufania, nie miał lęku przed nim. Jako szczeniak zwierzał się ojcu ze wszystkich tarapatów i uciążliwości związanych z jego osobowością i wiekiem. Były to naprawdę męskie rozmowy. Zresztą, co my wiemy o swoich rodzicach? Mam na myśli i siebie. Ojciec Mirona już w latach sześćdziesiątych świadczył Mironowi bardzo wiele dobra. Chodzi tu o to, co Miron opisał w „ojcowniku". Pan Zenon zgłaszał wtedy kontrowersyjne uwagi co do mnie. Powiedziałem potem: „Miron potrzebuje nieustannej opieki. Jeśli pan nie pomoże, to w niedługim czasie będziemy obydwaj płakali nad jego grobem". Bo też w owym jeszcze czasie Miron głodził się bardzo, a do tego była niedoleczona gruźlica. Tata jego odtąd regularnie, przez kilka lat, przynosił mu obiady i „inne żarcia, wałówki", jak to mówił Miron. Każdą napotkaną kobietę u Mirona, czy modelkę u mnie, traktował starszy pan Białoszewski troszkę jak swoją synową, ale i kochankę. Czekał na te kobiety na półpiętrach, podprawiał komplementy w swoim i naszym imieniu. Opowiadał Miron, że mając 13 lat wracał ze szkoły i nagle ni stąd ni zowąd zjawiła się u niego dość natrętna myśl. Zaczął się wtedy zastanawiać kogo z rodziców właściwie kocha i kto mu jest wzorem. W najmniejszą rachubę nie wchodziła matka, która wtedy zajmowała się szyciem, mało była oczytana. Ojciec zaś był lepiej oczytany, był bardziej tolerancyjny, wyrozumiały dla siebie i dla innych. Miron znał już dość dobrze swoich rodziców, bo przed dzieckiem rzadko kiedy rodzicom udaje się coś ukryć. Jego matka całe życie była dość nijaka, wtapiająca się w tło, drobna, o bardzo szarej urodzie. Wybrał więc Miron ojca.

Konsekwencje tego wyboru ponosił przez całe życie. To, co starszy pan Białoszewski reżyserował w swoim życiu, Miron robił w sztuce, tylko o całą drabinę lepiej. Dziecko-Miron, bawiące się w warsztacie dziadka Walentego i pod rozpiętymi krosnami na kołdry, miało dobre obserwatorium życia rodzinnego. Mam tu na myśli pewne scenki teatru domowego. Niektóre „dames" usiłowały spotkać się z Zenonem w jego domu rodzinnym, toteż wielkiej dobroci ciotka Nanka musiała wziąć szczoty do zamiatania i w ten sposób wytłumaczyć naiwnym osobom, że nie należy przychodzić do domu żonatego mężczyzny. Jedna, też głupia i naiwna, powiedziała, że ona też będzie Bialoszewska. „Sreska, dupaszewska, kupaszewska, chyba tym będziesz" – mówiły ciotki Mirona i gnały po schodach naiwniaczkę. Dużo, dużo tych teatrów domowych miał w swoim dzieciństwie i młodości autor *Mylnych wzruszeń*.

Z przyjacielem ciotki Sabiny był Miron pierwszy raz w synagodze na ślubie żydowskim. Panna młoda była silnie zawoalowana, pan młody był w kapeluszu, ale też miał położoną na twarzy chustkę. Sądny Dzień w synagodze i przejmujący śpiew kantora dostarczyły Mironowi wielkich wzruszeń, które pamiętał i wracał do nich przez całe życie. Mnie pokazywał gesty, jakie czynili żydzi całując zawieszone w drzwiach przykazania.

Był raz Miron z matką w okolicach Tłomackiego i przypadkowo na ulicy oglądał teatr marionetek. Pokazywano tam historię o zielonej Krakowiance i czerwonym Kacie. Zafascynowało to Mirona, że Kat ileś razy ścinał głowę Krakowiance i głowa z warkoczami zawsze odrastała. Przedstawiacz komentował ciągle: „ma Krakowianka głowę, nie ma Krakowianka głowy, ma lalunia główkę, nie ma lalunia główki". Zakończenie przeciągało się bardzo długo. Miron już wtedy marzył o swoim teatrzyku i o marionetkach. Zazdrościł przedstawiaczowi, który manewrował marionetkami. Z matką na ulicy obejrzał kilkakrotnie tę Krakowiankę i Kata, ale odszedł z uczuciem niedosytu i coś tam sobie marzył i układał w głowie. Opowiadał mi jak wielkie wrażenie robiły na nim pogrzeby ciągnące przez most Kierbedzia. Ileś kobiet z zapuszczonymi welonami na twarzy idących szybkim krokiem za karawanem.

W szkole podstawowej brał Miron udział w przedstawieniu. Był tam chłopcem na biwaku, pełniącym wartę w nocy. Pamiętał tylko zdanie: „Cyt – już się robi świt". Tytułu sztuki nigdy sobie nie przypomniał. W szkole, do której uczęszczał, odbywały się poranki recytatorskie i występy śpiewaków operowych. Wspominał o tym Miron podkreślając swoje sztubackie zachowanie, bo podglądał i małpował malujących się aktorów i aktorki przed występem, silne pudry, pretensjonalność i sztuczność recytacji. Pierwszą sztuką, którą Miron świadomie widział i zapamiętał była sztuka Iwaszkiewicza pt. *Lato w Nohant* z Marią Przybyłko-Potocką, jako George Sand i Niną Andrycz, jako jej córką Solange. Największe wrażenie zrobiła jednak Przybyłko-Potocka. Zapamiętał ją Miron, jak wchodziła w stroju amazonki, ze szpicrutą w ręku.

W czasie wojny państwo Białoszewscy zmieniali kilkakrotnie mieszkanie. Przez jakiś czas mieszkali na placu Napoleona, a później na Chłodnej. Były to dość duże mieszkania, wtedy też Miron zaprzyjaźnił się z różnymi ludźmi: ze Swenem, z Romanem Rzuchlewskim, który wtedy działał bardzo silnie w konspiracyjnej Warszawie. Pracował jako sanitariusz w Szpitalu Czerwonego Krzyża. W suterenach tego szpitala odbywały się tajne spotkania, odczyty i przedstawienia. Działał tam drobny człowiek, który zapalony był myślą: jak pomagać i jak ratować dorastającą młodzież. Był to Władysław Okoński, późniejszy ksiądz i autor książki pt. „*Wielka tajemnica*". Byli tam i inni ludzie, którzy reżyserowali i wykonywali przedstawienia, np. przy zapuszczonej kurtynie czytali kawałki z Ewangelii, *Króla Ducha*" czy fragmenty *Dziadów* Mickiewicza. Zza kurtyny słychać było tylko odgłosy dziejącego się dramatu, np. świst biczów, czy przybijanie do krzyża, albo gwizd, czyli była fonia bez wizji. Miron w tym czasie czytał po raz pierwszy wielką poezję romantyczną, był pod jej urokiem. Sam opowiadał, że pisał zakończenie do dramatów Słowackiego, dalsze księgi *Króla Ducha*.

Życie osobiste Mirona związane z jego dojrzewaniem było bardziej śmieszne niż grzeszne. Podczas okupacji był w teatrze Malickiej, nie bardzo się tego wstydził i nie żałował. Widział też pewnych aktorów i aktorki wsiadające do samochodów z oficerami niemieckimi, czym był bardzo zgorszony i uważał to za rzeczy niepotrzebne. Opowiadał, jak na Lesznie w biały dzień na oczach gestapowców szła

szarytka dźwigając dwa żywe szkielety dzieci. Jeden gestapowiec fotografował. Byl raz gdzieś w okolicy getta, mial ze sobą torebkę czereśni, którą dal żydowskiemu dziecku, a to od razu całą wpakowało sobie do ust.

Pod koniec okupacji był Miron na wieczorze autorskim u Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Wieczór odbywał się na bliższym Służewcu. Młody Baczyński czytał swoje utwory siedząc, miał je przygotowane na kartkach na stoliku. Przeczytane wiersze odkładał do teczki. „Zrobiło to na mnie duże wrażenie" – mówił Miron.

Żyje jeszcze w Warszawie wielu ludzi, którzy pamiętają pierwsze teatry Mirona podczas okupacji. Wystawiał tam *Dziady*. Dekoracje stanowiły sosny, w tle na ścianie orzeł polski z nadłamanym skrzydłem, na podłodze grób przykryty przepływającą polską flagą. Wystawiano tam *Marię Stuart*, gdzie rolę Nika grał Swen Czachorowski. Wystawiono *Lillę Wenedę* z Ireną Prudil Grygolunasową w roli Rozy Wenedy. Za zapuszczoną kurtyną odegrano *Judasza z Kariothu*. Zachowały się z tych przedstawień fotografie.

11 Września 1945 r. uzyskał Miron świadectwo dojrzałości wydziału matematyczno-fizycznego z wynikiem ogólnym pomyślnym. Zachowało się oryginalne świadectwo. Wcześniej, bo w 1942 r. Miron debiutował siedmioma wierszami w jednym z tajnych pism okupacyjnych. Napiszę zresztą o tym osobno. Najmniej mam danych o życiu i twórczości Mirona z lat 1945-50. Miron bardzo niechętnie wspominał ten czas. Kiedy poznaliśmy się w Krakowie w 1950 r., w Środę Przewodnią, pierwsze o czym rozmawialiśmy, to o *Akropolis* Wyspiańskiego. Miron na tej sztuce bardzo wiele się nauczył, doceniał awangardowość teatru Wyspiańskiego. Byl dwa razy na *Owczym źródle* Lope de Vegi: „Przeciążył Pronaszko kostiumami, ale przedstawienie wspaniale" – oto jego słowa.

W krakowskich teatrach bywał Miron bardzo dużo, bo ja byłem związany z Teatrem Słowackiego. Władek Bodnicki przedstawił mnie i Mirona Karolowi Fryczowi i byliśmy kilkakrotnie u „Dyrektora Frycza". Od Karola dostał też Miron fotografię Heleny Modrzejewskiej w roli Marii Stuart. Ludwika Solskiego Miron już dawno znał ze sceny. Widział go jako Harpagona w *Skąpcu* Moliera, ale miał szczęście poznać go osobiście i byl zaproszony do domu Solskiego na ul. Św. Tomasza. Ta wizyta była bardzo nieudana, Miron byl jakiś szary, Solski na pewno spodziewał się innych wierszy, a może i te wiersze nie były takie nadzwyczajne – najlepsze. Ja przyniosłem na tę wizytę dużo fotografii aktorek i aktorów z czasów młodości Solskiego, i ze starym mistrzem rozłożyliśmy całe pasjanse z tych fotografii. Skończyło się tym, że Solski zaprosił mnie na następne wizyty dodając komplement, że wnoszę coś ożywczego. Z aktorów krakowskich podobał się Mironowi Wiktor Sadecki, zwłaszcza jego sposób mówienia, dość charakterystyczny, taki „przynosowy". W Krakowie mial Miron zostać na stałe, bo mój znajomy i przyjaciel domu z czasów okupacji, Zbigniew Turek, miał dla Mirona różne zajęcia. Ciotka Sabina wtenczas prosiła Mirona, żeby się nie wyrzekał Warszawy, nie zostawiał jej i rodziny – to zadecydowało. Bronisław Dąbrowski wraz ze śliczną panią Ludwiką Castori był już w Warszawie. Byliśmy z Mironem na wspaniałym przedstawieniu Gribojedowa *Mądremu biada*. Miron powiedział o tym: „Tutaj i aktorzy i wszystko musi

się podobać". Pragnąc zdobyć jakieś teatralne dane o Laurze Pytlińskiej pojechaliśmy do Skolimowa do Ireny Solskiej. Z samą panią Ireną udało nam się natychmiast zaprzyjaźnić. „Mgławica" Irka mówiła: „Witkacy to był mężczyzna, ho, ho, ho. Partolilam zawsze role w tych sztukach, w których za długo trwały próby". Dała nam próbkę swojej gry w sztuce Dostojewskiego. Stanęła przy poręczy schodów, uchyliła spod futra ramię i powiedziała naprawdę wstrząsającym głosem: „Jestem piękna". Dala Mironowi do przeczytania pierwszą redakcję swojego pamiętnika. Napisała do Mirona trzy listy. I pamiętnik i listy zachowały się. Chwalił się Miron przede mną aktorami warszawskimi i zabrał mnie z pewną czułością i sentymentem na *Horsztyńskiego*. Bo też było się czym chwalić. Ślepego Horsztyńskiego grał Adwentowicz, jego żoną w szafirowej sukni z bławatkowym stanikiem była Elżbieta Barszczewska, hetmana gral Jerzy Leszczyński, a Amelię Halina Mikołajska. Za wielkie wydarzenie artystyczne uważał Miron wystawienie przez teatr kielecki sztuki Majakowskiego pt. *Pluskwa*. Podobał mu się i tekst i całe wystawienie. Długo powtarzał kawałki ze sceny bazarowej „biustonosze na futrze". Dużo chodziliśmy z Mironem po teatrach i o nich Miron mówił: „A no brnięcie z banału w banał, a w latach 60-tych kultura kiczu i oni muszą iść utartymi drogami". Na jednym z wieczorów autorskich Mirona wnuczka Modrzejewskiej, Maria-Wanda Opid deklamowała wiersz o wielkiej Helenie: „dostojnie umiała zwyciężyć swój zgon, dostojny każdy gest, mowa i ton, ostatnia w Polsce królowa..." Albo inny wiersz, tym razem Iłłakowiczówny „a jak mdlała, a jak od łez słabła złamana trzcina". Za genialną interpretację uważał Miron role Tadeusza Łomnickiego w *Karierze Artura Ui* i Ireny Eichlerówny w roli matki w *Matce Courage*. O *Franku V* Dürrenmatta mówił: ależ to cudo. Marzył o zaangażowaniu do swojego teatru Barbary Krafftówny.

Przeglądałem raz przy Mironie trzytomową książkę pt. *Współczesna plastyka teatralna w Polsce*. Pytał się Miron: „Co tam o mnie piszą?" Odpowiedziałem, „Ciebie wcale tu nie ma". Nie wierzył, sprawdzał ze trzy razy i czuł się bardzo pokrzywdzony.

W 1951 roku napisał Miron sztukę pt. *Kalejdoskop*. (Jej fragmenty zrealizowano jako słuchowisko radiowe). Główną rolę gral Jacek Woszczerowicz. W 1952 r. napisał sztukę, poemat dramatyczny pt. *Rozalie*. Postaciami dramatu są konkretne świątki ludowe, które przy tej okazji powychodziły z kapliczek. W 1954 r. napisał Miron sztukę pt. *Forteca Jerozolimska*, w której podsumował doświadczenia mieszkaniowe. Była tam pewna surowizna autentyku. Postacie wierne aż do niedyskrecji. O „Teatrze na Tarczyńskiej" mam wiele do powiedzenia, ale to długie Historie i trochę znane.

W 1955 r. miał Miron zagrać w Teatrze Narodów w Paryżu rolę księcia Delfina w sztuce Jeana Anouilha pt. *Skowronek*. Koncepcja roli była ustalona. Miron świetnie opanował tekst roli, wypróbował przed lustrem i przede mną, kupił sobie fioletową marynarkę, spodnie w kolorze pantarkowym, kapelusz. Tę rolę pojmował bardzo współcześnie. Nie doszło do występów, bo Miron był całkowicie zajęty swoim teatrem, sukcesami na Tarczyńskiej, nie lubił szkoły paryskiej, „ekole pari",

jak mówił i nie chciał grać Anouilha. Naprawdę przeszkodziła w tym choroba i Miron zamiast na deszczki paryskie poszedł do szpitala i do sanatorium.

Ostatni raz w teatrze byłem z Mironem u Hanuszkiewicza na *Naprawie Rzeczypospolitej* – Miron był bardzo zdenerwowany, obgryzał paznokcie, nie dało mi się wyciągnąć od niego ani słówka – i jeszcze ostatni raz na *Księdzu Marku* Słowackiego. Robił notatki. Ja wtedy mówiłem, że zarzucano Laurze Pytlińskiej deklamatorskie ujęcie roli Judyty. Miron powiedział, że ująć po deklamatorsku, to też trzeba rolę opanować. W 1980 r., po raz pierwszy w naszej przyjaźni, nie spotkaliśmy się z Mironem w dzień wigilijny i nie zabrałem go na Wilię na Piwną. Odwołałem też zaproszenie na opłatek ekumeniczny, na którym były recytacje Mai Komorowskiej, Olbrychskiego i Kolbergera.

Kiedy Miron czytał z rękopisu „Kabaret Kici Koci", słychać było przymilne chichoty, ale były i też zjadliwe syki. Pytał się Miron o moje zdanie. Wykręcałem się zdaniem z listu Konopnickiej: „pisz Zośko, byłeś pisała", ale później zapytałem, czy diabeł mu nie podpowiada – dramat układasz? Zapytał się, co mi przychodziło na myśl podczas słuchania kabaretu. Odpowiedziałem: „Mnie przychodziło na myśl, że masy są bierne a później placzą, i że nie pierwszy to raz ci nasi wielcy rymopisarze układają..." Zrobiwszy perskie oko do Mirona zacytowałem Dürrenmatta: „Ojczyznę należy mniej kochać niż człowieka, tyranów naszej planety nie wzruszają dzieła pisarzy, ziewają słuchając lamentów, obawiają się zaś tylko jednego: szyderstwa". Miron odchodząc powiedział: „Po twoich mowach to tylko się powiesić". Pojednawczo powiedziałem: „U ciebie obiektywna rzeczywistość w swoisty sposób łączy się z groteską". Miron wrócił się z przedpokoju, więc ja dalej: „Ty więzień mieszkania, donosiciel rzeczywistości, stróż języka, otoczony tymi babusami, skiciokociowany, co możesz innego napisać?" A później już trochę po totumfacku: „Ale uważaj, żebyś czucia nie stracił". Miron wyszedł. Myślałem, że więcej nie przyjdzie, ale przyszedł w sobotę rano i poszliśmy razem na perski jarmark. Na perskim jarmarku kupowałem pocztówki z Rymanowa, a na nich Miron zapisał zdania zasłyszane na targu: „Proszę o kieliszek chleba". „Jak cię sztolknę to zapomnisz swojego imienia". Albo: „Panowie radarowcy, proszę do pani kasjerek". Po powrocie do domu Miron pamiętał te zdania, ale zapisał je po raz drugi na kartce wydartej z zeszytu. Czytał mi dalsze kawałki kabaretu. Powiedziałem mu wtedy: „Wiesz Miron, wszystko to, co ty teraz piszesz, to ja przyjmuję jak taniec mistrza Mirona ze śmiercią". „A bo jest w tym jakiś moralitet" – odpowiedział Miron. Nie spotkaliśmy się ani w Wielki Tydzień – nie przyszedł do mnie wysłuchać responsoriów T.L. Victorii, ani w dnie wielkanocne. W te ukochane przeze mnie święta siedziałem na Piwnej z Barbarą Sadowską i jej synem. Pyszniła się nim i przechwalała.

* * *

Miron BIAŁOSZEWSKI

Rozalie

6.

Krajobraz Wrocanki unosi się w górę. W głębi — wracają teraz poprzednie góry i łąki Świętej Rozalii, ale bez włoskiego miasta na boku, i zamiast groty stoi pusta kapliczka, dokoła niej siedem pniaków i kwitnie brązowa śniączka.

Wysoko — na przodzie nieba, zawieszony szkielet renesansowego dachu, żywcem jakby z jakiego obrazu owej epoki.

Po środku siedzi Bóg Ojciec, na innych belkach święci, a między nimi Święta Rozalia, Święta Agata, Święta Dominika, Jan Duklan.

Po wierzchu owej klatki drewnianej, z belki na belkę skaczą aniołowie.

Chór Aniołów Po tej klatce
się kołata
z płoch i tarcic,
z dziur i skakań
raj... raj...

Chór Świętych Chwalcie Pana
kurzem wonnym,
Pan na belce
ma swe trony,
tralalaj...

Bóg Ojciec Ninie trwamy w renesans,
jak poniuchać po miestach...

Chór Aniołów i Chór Świętych *(niuchając)*
W miestach kurz!

Bóg Ojciec Daszek naszych niebiosów
w modny krojon jest sposób.

Bo posypcie spojrzenie
w ich obrazów oleje,
w Trzykrólowe przegiby,
Z Narodzeniem u szopy,
gdzie są stryszki, jak ony,
przeźroczyste z wszej strony.

Chór Aniołów i Świętych *(przechylając się ku dołowi)*
Już!

(i wszyscy powracają do swych zwykłych miejsc, prócz Świętej Rozalii, która trwa nadal przechylona w dół. Dołem przechodzi orszak żałobny z trupimi czaszkami — w milczeniu. Nikt go z dachu niebios nie postrzega, tylko Święta Rozalia wciąż patrzy.

Chór Aniołów *(skacząc po belkach)*
Jak tu modnie,
jak tu ładnie!
Kto się potknie,
ten nie spadnie,
bo choć dziury
wiszą gęsto,
które w niebie,
te nie zlecą,
Alleluja!

Święta Rozalia *(klękając przed Bogiem Ojcem)*
O Panie mój, o ptaszku,
coś mnie uniósł do stryszku!

Bóg Ojciec *(biorąc się ręką za ucho)*
Szczebiocz głośniej, korzeczniku,
bo tu gęsto od krzyku.

Święta Rozalia *(pokazując odchodzący orszak żałobny)*
Trupią czaszkę zaśpiewali,
zgubę Rozalii...

Bóg Ojciec *(przechyla się ku Rozalii)*
Co szeleścisz, książeczko?

Święta Rozalia Poszli umierać do reszty.

Chór Aniołów *(przez ten czas)*
Nigdzie nie jest,
jak w tej klatce,
gdzie drewniane
Pan ma wiece.

Chór Świętych Płyną śpiewy
niby miody,
na tragarzach
rajski pobyt!

Bóg Ojciec *(do chórów)*
Śpiewajcie ciszej,
moje katarynki!
Święta Rozalia Pożycz mi na chwilkę
Jakubowej drabinki...
Bóg Ojciec *(zdziwiony)*
Na co?
(Święta Rozalia szepce Bogu Ojcu do ucha! Aniołowie nucą)
Bóg Ojciec *(kiwa głową)*
Chór Aniołów i Świętych
Chwalmy Pana
w jego krokwiach
na drewnianych
melodiach!
Chór Świętych *(śpiewa gamę)*
Aaaaaaaaa....
Bóg Ojciec *(wstaje ze swej belki, wyciąga z kąta drabinę, zstępuje na krawędź dachu i opuszcza ją ku ziemi)*
Święta Rozalia *(zbiega szybko po drabinie)*
Chór Świętych i Aniołów *(zbiega się, w ciekawości na krawędź nieba)*
Święta Agata Na co owo... to... Boże...?
Piersi zdejmą jej może?
Święta Dominika Po co tam zstępuje?
Jeszcze tam zdrętwieje...
Jan Duklan Po co jej tam zejść?
Zachce jej się jeść?..
Bóg Ojciec Moja rzecz, i Jakuba,
i Rozalii. I fuga!
(Cały dach nieba odfruwa nagle i znika)
Święta Rozalia *(znalazłszy trupią czaszkę na drodze, staje z nią w pustej kapliczce, nieruchoma)*
(Wchodzą Swiątkarze. Klękają przed Swiętą Rozalią)
Chór Świątkarzy Syp nam, zbawienna
głogowe ziarna.
Twej czaszki żółta tęcza
wronę moru odpędza.
Sio!
(wyrywają pniaki)
Twoje wizerunki
w malowanej sukni
wyfruną z każdej kłody.
Dukielskie rozstaje

posypią nam rajem
od czarnej morowej wrony.
Sio!
(wychodzą z pniakami w objęciach)

7.

Zsuwa się ściana kościoła Świętej Rozalii z ołtarzem i obrazem. Przed nią baby i kapłani, kołyszący kadzielnicami. Słychać dzwoneczki)

Chór kapłanów i bab

A różami ze swej głowy
płacz studziła hebanowy...
Prosi ciebie kościół szumny,
wymość troską nasze trumny...

(Żegnają się, wychodzą)

8.

Opada kurtyna z krajobrazem Wrocanki. Biją dzwony. Baby — wychodzą z jarzących się drzwi, zstępują z góry na dół. Drzwi kościółka gasną.

9.

Unosi się góra z rzeczułką i kościółkiem. Widać tę samą, co zawsze łąkę Świętej Rozalii z górami w oddali. Kwitnie brązowa śniączka.
Pod kapliczką — drewniana studnia. Pada deszcz.

Święta Rozalia (*pokazując w różne strony*)

Tam — miasteczko
moje... nie-moje.
Tu kościółek
w odpustach stoi.

(*Po łączce skaczą Rozalie.*)

Rozalie (*śpiewają*)

Deszcz w jedną rękę,
a w drugą — śniączkę
zbierajmy.
Kościół się płacze
z nieszporami
z dzwonami...

Święta Rozalia Pijcie wodę z mojej studni:
jest drewniana,
jest kwadratowa,
jest płacząca moimi
łzami.
Ona ma dotyk
nieba.
Ona ma zapach
Jakuba.
Ona ma smak
Pana Boga.

(*Rozalie zbiegają się do kapliczki. Każda z nich zanurza się głową w studni, smakuje kolejno*)

Rozalia ze Żmigrodu Pachnąca jak rybka.
Rozalia z Rogów Pyszna jak jagódka.
Rozalia z Toków Miękka jak fałdka.
Święta Rozalia Pijcie wodę
z pod mojej gołębiej kapliczki.
Ona jest jak śniączka...
daje sny
posłodzone deszczem.
Rozalie (*rozbiegając się po łące*)
Zbierajmy
odpustową łąkę
z deszczem na pamiątkę,
z kościółkiem raz w roku
z gołębnikiem gontu...

(*zbierają śniączkę, skaczą, oddalają się, śpiew ich cichnie*)
(*Ukazują się baby. Ciągną sznurem do studni. Piją wodę. Sznurem odchodzą*)
(*Przybliża się śpiew Rozalii*)
Rozalie (*skaczą po łące, śpiewają*)
...z górą na nieszpory,
z zadrami od moru,
z dachami przestworu,
z przełęczą u dołu...
Święta Rozalia Wracajcie już, moje Rozalie,
gdzie która mieszka.
Pode mną studnia
srebra nocne zapala.
Na mnie suknia
zmierzcha.
Nade mną
szarzyzna trzepoce.

Rozalie Zmierzchy się leją
na przełęcz!
Święta Rozalia Nie zapomnijcie swoich trupich czaszek
i książeczek...

(*Rozalie dobywają zza kapliczki odłożone tam swoje czaszki i księgi! Kłaniają się Swiętej Rozalii*)

Rozalie Żegnaj, żegnaj,
pani siostro
odpustowa
studzienna...
(odchodzą)

Święta Rozalia *(wzdycha)*
Wróciłabym i ja
do nieba...
ale nie wiem,
gdzie drabina,
nie wiem,
gdzie drabina...

10.

Opada z góry krajobraz z namalowaną górą. Po górze stacza się księżyc. Dołem idą trzy Rozalie.

Rozalia z Toków Księżyc już brzęczy na stoku.
Rozalia z Rogów Zaraz wygrzebie sobie norę w ziemi
i ucichnie...
Rozalia ze Żmigrodu Rozpruje się złota ścieżka...
Rozalia z Toków Jak mamy skręcać po ciemku?
Rozalia z Rogów Przez omyłkę wejdziemy w jakie drzewo.
Rozalia ze Żmigrodu I zmęczenie skacze mi po nogach.

(*Księżyc zanurza się do połowy w zboczu*)

Rozalie (*biegnąc*) Ooooo!
Gońmy ostatnią złotą trawkę,
zanim jej ciemność nie urwie...

11.

Unosi się malowana góra. Teraz — widać pagór, na nim ścianę kościółka. Prawie zupełnie ciemno. Wchodzą Rozalie.

Rozalia z Toków Ktoś tu narysował ścianę
i pachnie drewnem.
Rozalia z Rogów Może to drewniana góra?
Rozalia ze Żmigrodu Albo drewniana chmura?
Rozalia z Toków Na chmurę nie mogłyśmy wejść,
bo wciąż dotykamy manowców.
Rozalia z Rogów (*puka w ścianę*)
Kto jesteś?
Rozalia ze Żmigrodu (*przytyka ucho do ściany*)
Szumi wieczność.
Rozalia z Toków (*wącha ścianę*)
Pachnie świętymi.
Rozalie (*z westchnieniem ulgi*)
Ach...
Szukajmy proga i klamki.
(wybiegają)

12.

Opada pagór ze ścianą. Teraz widać kawał gontowego dachu. Unosi się zaraz dach gontowy. Drewniana ściana usuwa się. Odkrywa wnętrze kościoła w Wietrznie. Na cały poprzek idzie podłużna nawa, wsparta na belkach, nad nią — wysoko drewniana ściana pod pułap. Na boku — błyszczą złocenia ołtarza bocznego, od pułapu zwisa lśniący żyrandol. Pod ścianą — ława.
Wchodzą Rozalie. Klękają.
Rozalie Jak nam uciesznie,
o Święci,
że wasze złoto
świeci...
Rozalia z Toków Skulimy się do świtu
na szemrzących słojami ławkach,
i choć mi fałdy niechybnie uciekną...
Rozalia z Rogów Podłożymy księgi
pod głowy,
żeby było miękko
i mądrze.
Rozalia ze Żmigrodu I czaszki pod łokcie,
żebyśmy były i we śnie Rozaliami...
(*Układają się na ławce, opierają głowy na księgach, łokcie na trupich czaszkach*)
Rozalie (*sennie*) Fruwajcie nad nami,

Cheruby i Serafy,
zamknijcie nas w sen potrójny,
jak do potrójnej szafy...
(usypiają)

(*Unosi się górna ściana, ukazując mroczny zatłoczony różnymi postaciami i poplątany w belkach strych. Ze strychu wyfruwa Anioł, zapala żyrandol. Teraz widać na wąskim drewnie ściany, pomiędzy nawą a strychem namalowaną drabinę Jakuba ze wstępującymi Aniołami.*)

Rozalia z Toków (*przez sen*)
Pachnie drabina niedługa
z aniołami Jakuba.

Rozalia z Rogów (*przez sen*)
Czuję smak
kurzu wysokiego,
który skacze
ze szczebla na szczebel.

Rozalia ze Żmigrodu (*przez sen*)
Mam w sobie
sztywne poplątanie,
jakieś patyki
machają mi kolanami...

(*Na strychu gwar, słychać jakby strojenie instrumentów*)

W popielatym świetle ukazuje się Bóg Ojciec, siedzący na kołku po środku strychu, przy nim Swięta Dominika, Swięta Agata, Jan z Dukli, i dalej — inni święci, aniołowie. Tłoczą się między wiązaniami w cieniu belek, po kątach...)

Chór Aniołów
Chwalmy Pana
w jego strychu,
kurzem kadźmy
spopod dachu.

Chór Świętych
Zorza popielata
tragarze przeplata
w aureole i cienie,
wiąże belki w promienie.

Rozalie
Odmówmy akt strzelisty
dachu,
przeżegnajmy się
anielskim zapachem...

Bóg Ojciec
Ćmawo tu,
moje trajkotki,
że ledwie co widzę,
chociaż w środku siedzę...
w środku...
a po kątach

nic nie mogę okiem rozplątać.

Chór Świętych i Aniołów
Święty Święty
Pan w pajęczynie!

Bóg Ojciec Zagrajcie mi
na wszystkich kołkach.

(Ze strychu dobywa się rytmiczne kołatanie i grzechotanie)

Rozalie Co za muzyka niebieska
rozpływa się w naszych deskach?
Wstańmy !!!

(wstają, patrzą ku strychowi, padają na kolana)
Ach, placzmy ze szczęścia,
raj nad nami się mieści.
Boże, przedłuż nam drabinę,
byśmy mogły wziąć się w niebo...

Bóg Ojciec Kto tam do mnie się wdrapuje
błaganiami w Alleluje?

Rozalie To my — Rozalije...

Bóg Ojciec Masz, Rozalio,
drabinę malowaną...

Rozalie Za krótka

Bóg Ojciec *(do chórów)*
Dajcie im prawdziwą drabinę
Jakuba,
bo żadna jest tak długa...

Chór Aniołów Żadna nie jest tak ogromna,
jeno ta Jakuba... senna...

Chór Świętych Żadna inna nie upiętrzy
Aniołowych tyle rzeczy!

(Bogu Ojcu podają Jakubową Drabinę z kąta)

(Bóg Ojciec schodzi na krawędź strychu, otrzepuje drabinę z kurzu)

Rozalie Święte deszcze na nas lecą
obmywają nasze lico.

Bóg Ojciec *(opuszczając drabinę)*
Wchodź, Rozalio
tylko pobożnie,
bo od przepaści
pstrokato
po drodze...

Rozalie Wchodźmy z Panem Bogiem
anielskim sposobem...

(wchodzą bardzo pomału, przyciskając do siebie trupie czaszki i księgi)

Chór Aniołów Pan ma trony na kołku
a drabinę pod ręką.
Chór Świętych Wietrzno stryszek ma w niebie,
Pana Boga u siebie...
(Bóg Ojciec trzyma wciąż drabinę. Rozalie wstępują coraz wyżej)
Chór Świętych i Aniołów
Ach, padamy w pokorze
przed tą brodą, o Boże,
całą w pajęczynie...
(Rozalie wstępują na strych)
Bóg Ojciec *(zdumiony)*
A co was tyle...
moje drewniątka ?
Rozalie Tyle było
od początku.
Bóg Ojciec E, pamiętam tylko jedną
Rozaliję...
Rozalie Każda z nas jest Rozalią
na pewno.
Rozalia z Toków Miałyśmy sen po śniączce
Rozalie Sen Rozaliowy
Bóg Ojciec Dlatego doświadczacie
Drabiny Jakubowej...
(Rozalie wchodzą na strych, padają na kolana)
Rozalie Alleluja!
Bóg Ojciec Jeno tu ciasno
na was... aż tyle...
W moich niebiesiech
miejsca niewiele.
Rozalia z Rogów Będziemy siedziały w kącie
na pół po cichu
na pół ze śpiewem strzelistym...
Rozalia ze Żmigrodu w kurzu cienistym...
Bóg Ojciec *(oddając Drabinę Aniołom)*
To frrr! Pod belkę! W kąt!
Rozalie *(uciekają w kąt, kryją się)*
Bóg Ojciec siada na swym kołku.
Chóry Aniołów i Świętych
Chwała tobie i gont,
(na tle terkotu kołków)
Belki, kołki i bierwiona...
Święty, Święty Pan Bóg
zakurzony.

Kronika

Osoba w literaturze

Organizatorzy XVIII Konferencji Teoretycznoliterackiej (Kołobrzeg, 20–24 IX 1998) – Zakład Teorii i Historii Literatury XX wieku Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Pracownia Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie – na przedmiot obrad zaproponowali Osobę i relacje personalne w literaturze i komunikacji literackiej. Wybierając taki właśnie temat, inicjatorzy konferencji, a w ślad za nimi również jej uczestnicy, w oczywisty sposób wpisali się w kontekst aktualnej już od dłuższego czasu ogólnej tendencji zmierzającej do przewartościowania w ciągu ostatnich kilku dziesięcioleci najbardziej wpływowego, a obecnie dość powszechnie uznawanego za w znacznej mierze wyczerpany, modernistycznego modelu teorii literatury. Jednym ze szczegółowych przejawów tej tendencji stało się otwarcie metaliterackiej refleksji oraz idącej za nią praktyki badawczej na zagadnienia dotąd – jako naruszające przyjęte standardy teoretycznego i analitycznego postępowania – całkowicie wykluczone lub przynajmniej zepchnięte na pobocze głównego nurtu dyscypliny. Właśnie do takich kwestii, wykraczających poza zasady rygorystycznie pojmowanego ergocentrycznego literaturoznawstwa, należy podjęta w Kołobrzegu problematyka osobowego (osobowego nie w rozumieniu tekstualno-funkcjonalnym, lecz, ogólnie i niezbyt precyzyjnie mówiąc, „personalistycznym", „ludzkim" czy egzystencjalno-antropologicznym) aspektu literatury i komunikacji literackiej.

Podjęcie tego zagadnienia przez metaliteracką refleksję jest odpowiedzią na głośno rozbrzmiewające już od pewnego czasu postulaty „rehumanizacji" teorii literatury, nadania jej bardziej „ludzkiego" charakteru czy, w mniej radykalnych sformułowaniach (tak ujął to w wystąpieniu otwierającym obrady konferencji Edward Balcerzan): przywrócenia zakłóconej w podejściach ergocentrycznych równowagi pomiędzy tekstem jako podstawowym dotąd

obiektem teoretycznych rozważań i badawczych procedur a człowiekiem (rozumianym nie jako jedna z instancji tekstu, metodologiczna konstrukcja w rodzaju podmiotu czynności twórczych czy wirtualnego odbiorcy, lecz „człowiek z krwi i kości", ze swoją biografią, psychiką, upodobaniami i idiosynkrazjami itp.) jako jego autorem bądź czytelnikiem.

W intencji organizatorów konferencji kołobrzeskie spotkanie miało stać się nie tyle kolejną okazją do ponownego formułowania, jak się zdaje, dość już dziś oczywistych i wielokrotnie wypowiadanych ogólnych twierdzeń, oskarżeń i postulatów, ile sposobnością do prezentacji, ufundowanych na tych ogólnych wyjściowych przeświadczeniach, szczegółowych teoretycznych i badawczych ujęć, rozwiązań i procedur, takich, które czyniłyby zadość stawianym przed współczesną teorią literatury oczekiwaniom, w tym także – co stanowi dodatkową istotną motywację tych przedsięwzięć – byłyby jej odpowiedzią na specyficzne dla literatury ostatnich lat takie nowe zjawiska, jak tzw. literatura pisarstwa (dokumentu) osobistego, z jej programową „prywatnością", ostentacyjnym uwydatnianiem obecności autora przy jednoczesnym odejściu od modernistycznej autotematyczności i zwrocie w stronę – często manifestacyjnie tradycyjnej – narracyjności.

Kwestia ta stała się jednym z wątków otwierającego obrady referatu Ryszarda Nycza, *Osoba w nowoczesnej literaturze. Slady obecności*, w którym swoistość pisarstwa ostatnich lat ukazana została na szerokim tle kluczowej dla literatury XX wieku tradycji modernistycznej z jej ogólną – będącą reakcją na negatywnie odczuwane zjawisko kryzysu, załamania się, wyczerpania, likwidacji, destrukcji tradycyjnej, czyli esencjonalno-monistycznej koncepcji podmiotu – tendencją prowadzącą do depersonalizacji, „odpodmiotowienia" twórczości literackiej i metaliterackiej refleksji. Specyfika współczesnego, często określanego jako postmodernistyczne, ujęcia problemu podmiotowości polega nie tyle na unieważnieniu powyższego modernistycznego filozoficzno-kulturowego rozpoznania, ile – mówiąc kolokwialnie i bez przekonania, że trafnie wyrażam intencję autora referatu – na co najmniej bezemocjonalnym, jeśli w wielu przypadkach wręcz nie aprobującym, „przyjęciu go do świadomości". Przejawiałoby się to właściwą dla postmodernistycznej świadomości rezygnacją z typowych dla modernizmu prób odzyskania, odtworzenia, zbudowania, ufundowanej na nowych, innych zasadach, „mocnej", esencjonalnej podmiotowości (tożsamości), zamiast tego – akceptacją jej „słabego", fragmentarycznego, „powierzchniowego", „sztucznego", rozproszonego, procesualnego, ale także, co umożliwia nadanie temu ujęciu jakże istotnego wymiaru etycznego, intersubiektywnego statusu.

Z wypowiedzią Nycza korespondował referat Jerzego Madejskiego (*Od manifestu do autobiografii. O współczesnych typach dyskursu literaturoznawczego*), w którym poddane zostały analizie cztery charakterystyczne sposoby organizowania współczesnej narracji literaturoznawczej, wyodrębnione ze względu na sposób i stopniowo wzrastające natężenie zawartego w nich (przemycanego)

pierwiastka indywidualnego (autorskiego), tj. dyskurs manifestu, pamfletu, anegdoty i autobiografii. Zostały one potraktowane przez Madejskiego nie jako ujęcia konkurencyjne, wzajemnie się wykluczające, lecz jako kolejne etapy „dziejów" teorii naukowych: od ogłoszenia, poprzez obronę, do dyskusji i wyznania.

Jeden ze sposobów ujęcia postawionego przed uczestnikami sesji problemu polegał na powiązaniu ich teoretycznoliterackiej refleksji (propozycji) z konkretnymi, szczegółowymi teoriami czy koncepcjami człowieka (podmiotu, osoby), jego „natury", ontologii, społecznego czy kulturowego usytuowania itp., wyprowadzonymi z traktowanych zazwyczaj jako nadrzędne wobec refleksji metaliterackiej ogólnych przeświadczeń o charakterze filozoficzno-światopoglądowym, kulturowym czy epistemologicznym. W przedstawianych podczas konferencji referatach z możliwych tego typu podejść reprezentowane były zarówno te, które określane bywają jako poststrukturalistyczne i postmodernistyczne, jak i te, które mają już za sobą nieraz bardzo długą przeszłość (hermeneutyka czy tradycyjne ujęcia genetyczne).

Tak więc Inga Iwasiów (*Osoba w feministycznym dyskursie*) oraz German Ritz (*Seks, gender i tekst albo granice autonomii literackiej*) odwołali się w swych rozważaniach do ogólnych rozpoznań filozoficzno-kulturowych formułowanych na gruncie tzw. *gender studies*, a więc tych procedur interpretacyjnych, które dokonują, przeprowadzanego przez pryzmat szeroko pojmowanego zjawiska ludzkiej seksualności, krytycznego oglądu (dekonstrukcji, demontażu) nowoczesnego modelu kultury, w tym także wytworzonej na jego gruncie transcendentnie uprawomocnianej – a przez to odbierającej człowiekowi jego egzystencjalny i historyczny wymiar oraz skutkującej kulturowym wykluczeniem wszystkiego tego, co temu projektowi zagraża (ciało, płeć, kobieta) – koncepcji podmiotowości. Ciekawych przykładów tekstualnych przejawów takich dekonstruujących procedur, zmierzających do podważenia czy zanegowania nowoczesnego – transcendentnego (męskiego) projektu podmiotu /autora, ujawnienia jego w istocie wyłącznie seksualnej natury, dostarczył – na podstawie analizy młodopolskiej literatury kobiecej – referat Ritza.

Dekonstrukcjonistyczne, radykalnie antyesencjonalne (osoba jako kopia bez modelu, czysty pozór) podejścia do kwestii podmiotowości, inspirowane Nietzscheańską filozofią osoby oraz Derridiańską teorią sygnatury (rozumianą nie jako ślad pozostały w tekście po empirycznej osobie, lecz ślad po jej empiryczności), zaprezentował w swej analizie twórczości autora *Kartoteki* Andrzej Skrendo (*Sygnatury Tadeusza Różewicza. Dwie interpretacje ze wstępem i postscriptum*). Magdalena Lubelska (*Swiadomość transpersonalna a literatura*), wskazując na istnienie specyficznych zjawisk współczesnej literatury, wobec których – jako wyrażających świadomość (podmiotowość) odmienną od tej, która stanowi o współczesnym kształcie kultury i międzyludzkich relacji (podmiotowość pozbawiona silnego *ego*, taka jak np. w twórczości Mirona Białoszewskiego) – zawodzi

tradycyjna aparatura analityczna, wystąpiła z propozycją odnoszącej się do takiego właśnie typu zjawisk literackich, inspirowanej ustaleniami współczesnej antropologii, koncepcji poetyki transpersonalnej. Natomiast na szanse, jakie dla współczesnej teorii przekładu literackiego stwarza – rozpatrująca język w powiązaniu z biologiczno-psychiczną i społeczno-kulturową kondycją człowieka – teoria językoznawstwa kognitywnego, wskazała w swym referacie *Tłumacz między tekstami: perspektywy przekładu artystycznego* Bożena Tokarz.

Michał Januszkiewicz w referacie *Podmiotowy charakter interpretacji dzieła literackiego. Propozycja interpretacji egzystencjalnej* przedstawił zasady – wyprowadzonej z założeń hermeneutyki egzystencjalnej – rozumiejącej (egzystencjalnej) koncepcji interpretacji dzieła literackiego. Proces odkrywania sensów dzieła traktuje ona jako jedną z dróg prowadzących interpretatora do samozrozumienia własnej sytuacji egzystencjalnej, jego samego zaś nie jako jedną z instancji tekstu, lecz konkretną – tak jak definiuje to filozofia egzystencjalna – osobę.

Niektórzy autorzy przedstawionych na konferencji referatów w swych działaniach badawczych zwrócili się w stronę tradycyjnych czy wręcz „staroświeckich" – genetycznych procedur analitycznych, takich jak podejście psychologiczno-biograficzne oraz analiza wpływów i zależności („wpływologia"). Zmodernizowane, pozbawione statusu uniwersalnej „supermetody", odnoszone do pewnych tylko, szczegółowych zagadnień, tłumaczące jedynie jakiś wąsko zakreślony aspekt większej całości, zyskują one na nowo historycznoliteracką prawomocność, stają się użyteczne, a w niektórych przypadkach wręcz nieodzowne. Przykładem psychologiczno-biograficznego podejścia do literatury (w jego „lokalnej", „punktowej", a nie generalizującej wersji) był referat Jerzego Smulskiego (*„Wiem, że trochę głędzę". Proza Kazimierza Brandysa – między „retoryką" a „gadaniem"*), w którym swoista dla twórczości Kazimierza Brandysa cecha, określona jako „gadanie", tłumaczona zazwyczaj właściwościami gatunkowymi współczesnej prozy afabularnej, została uznana za przejaw osobowościowej dyspozycji tego pisarza. Zdaniem Smulskiego, owo psychologicznie uwarunkowane „gadanie" można potraktować jako kategorię wychodzącą naprzeciw rozpowszechnionemu poglądowi – zarzutowi mówiącemu o „kameleonowej" zmienności pisarstwa Brandysa. Można ją uznać za czynnik nadający tej twórczości spójność, określający jej ogólną – obejmującą poszczególne odmienne realizacje – tożsamość. Na genezę biograficzną jako jeden z możliwych sposobów analizy „kolekcyjnego" charakteru *Kwiatów polskich* wskazał także w swym referacie Piotr Michałowski (*Prywatne kolekcje w depozycie fikcji. „Kwiaty polskie" Juliana Tuwima*).

Podobnej do propozycji Smulskiego próby poszukiwania psychologicznego, biograficznego czy egzystencjalnego czynnika integrującego zjawisko, którego różnorodność, wielowymiarowość, wieloaspektowość trudno wytłumaczyć w kategoriach *stricte* literackich, podjął się w swym referacie

(*Dandysowskie inspiracje w twórczości Witkacego*) Grzegorz Grochowski. Takim czynnikiem integrującym, kategorią, która pozwoliłaby nadać spójność, jedność różnorodnej twórczości autora *Szewców*, stało się dla Grochowskiego – znajdujące swe przejawy zarówno na poziomie tekstów pisarza, jak i w jego sposobie bycia – zjawisko dandysowskiego autokreacjonizmu.

Natomiast kwestia tekstowego odzwierciedlenia związków personalnych (analiza „śladów wzajemnej obecności"), ukazana na przykładzie literackiego związku Nałkowskiej i Schulza, była tematem referatu Ewy Kraskowskiej (*Nałkowska – Schulz, Schulz – Nałkowska*). Z kolei relacje łączące Czesława Miłosza i Pawła Hertza, przedstawione zarówno w aspekcie personalnym, jak i na poziomie tekstu, zostały omówione przez Pawła Grafa (*Przypadek Pawła Hertza i Czesława Miłosza, czyli jak poeta chciał dzielić sławę z Poetą*).

Historycznego kontekstu dla powyższych ujęć prowadzących do odnowienia biograficzno-psychologicznego genetyzmu, a w gruncie rzeczy – i dla całości zaprezentowanych w Kołobrzegu rozważań – dostarczył referat Adama Makowskiego *Postać autora w krytyce literackiej Piotra Chmielowskiego – krytyka i historyka literatury*, który, pozostając w zgodzie z ogólnymi genetycznymi zasadami interpretacji tekstu literackiego, wypracował, odznaczającą się zauważalną odrębnością, własną metodę badawczego podejścia do literatury. Przyjmując za cel działań krytycznych dążenie do zharmonizowania wiedzy o charakterze autora z jego twórczością i ustalenia zachodzących między nimi związków przyczynowych, kategorię autora ujmował Chmielowski w ścisłym powiązaniu z tekstem literackim, natomiast wiedzę na temat biografii pisarza podporządkowywał naczelnej zasadzie artystycznej analizy dzieła, zmierzającej do opisania wyrażonej w nim wyłącznie „twórczej", a nie konkretnej osobowości.

Problem rozbieżności między rozmaitymi wcieleniami autora rozpatrywany jednak już w zupełnie odmiennym kontekście teoretyczno-metodologicznym niż ten zaprezentowany przed chwilą, był punktem wyjścia referatu Krzysztofa Kłosińskiego *Patchwork o sobie: Roland Barthes*. W swej interpretacji – odczytywanej jako próba dekonstrukcji lub rekonstrukcji ontologicznych podstaw tekstu autobiograficznego – książki (autoportretu, samoopisu) *Roland Barthes par Roland Barthes*, Kłosiński wskazał na *patchwork* jako zjawisko najlepiej oddające formę jej tekstowego, intertekstualnego ustrukturyzowania; forma ta pozwala uniknąć znoszących się w niej wzajemnie obu zagrożeń procesu metodycznego „cofania się" podmiotu w obszar wyobraźni (traktowanej tu jako fundament wszelkiego *ego*): ryzyka narcyzmu i ryzyka arogancji.

Osobną grupę referatów stanowiły te, które – mimo bardzo różnej tematyki – połączyła wspólna im, ta sama generalna zasada ujęcia analizowanego zagadnienia, a mianowicie rozpatrywanie go na tle podstawowej opozycji: z jednej strony tego, co ogólne, ponadindywidualne, z drugiej – tego, co indywidualne, jednostkowe. Mówiąc ściś-

lej, refleksja autorów tych referatów skupiała się wokół problemu możliwości (sposobów) (za)istnienia, wyrażenia, (za)manifestowania czy zachowania tego, co osobiste, autentyczne, niepowtarzalne w zetknięciu z tym, co systemowe, ustrukturalizowane, zinstytucjonalizowane (język, konwencja, gatunek, zespół reguł, zasad itp.).

Teresa Dobrzyńska w referacie *„Mój intymny mały świat" a poetyckie sposoby konceptualizacji* przedstawiła metaforę jako ten element poetyki dzieła, w którym szczególnie wyraziście ujawnia się personalny charakter języka. Przyjmując Strawsonowską definicję osoby, Dobrzyńska poszukiwała w komunikacji metaforycznej tego indywidualnego wkładu osoby mówiącej, który wykracza poza to, co determinowane przez język i kulturę. Wkład ten jest pochodną indywidualnych konotacji nośnika metaforycznego oraz pozapojęciowych składników tego nośnika, związanych z jego zakotwiczeniem w doświadczeniu osoby. Te elementy „intymnego małego świata" kształtują sens metafory i przemodelowują obraz rzeczywistości.

Ewa Nawrocka w referacie *Osoba w podróży* (o Marii Dąbrowskiej) poddała analizie relacje z podróży Dąbrowskiej, wskazując na specyficzną dla tych tekstów oscylację pomiędzy uległością wobec silnie ugruntowanej konwencyjności tego tradycyjnego gatunku literackiego a – interpretowaną jako wyraz autorskiego dążenia do zaznaczenia własnej indywidualności – tendencją do przekraczania reguł tej konwencji. Maciej Michalski natomiast w komunikacie *Podmiot jako element dyskursu w niefikcjonalnej literaturze filozofującej na przykładzie twórczości H. Elzenberga, K.L. Konińskiego i B. Micińskiego* omówił sposoby ujawniania się autorskiej podmiotowości w ramach – podporządkowanego ogólnej zasadzie obiektywizacji wypowiedzi – dyskursu filozoficznego.

Danuta Szajnert w referacie *Osoba w paratekstach* i Jacek Kopciński w referacie *Niby-ja, niby-on, czyli zbiorowe ustalanie persony Mirona Białoszewskiego (na podstawie wspomnień o poecie)* poddali analizie te formy wypowiedzi, które – zdawać by się mogło – z samego założenia są nastawione na podkreślenie, wyrażanie, uwydatnianie indywidualnego, „osobowego" aspektu ich autorów (wypowiedzi paratekstualne), bądź ich bohaterów (wspomnienia o nieżyjącym pisarzu). Analizy obu referentów ujawniły paradoksalny status tych form, ich – wbrew oczekiwaniom – „depersonalizujący" charakter. Podstawową zasadą paratekstów okazuje się kształtowanie wizerunku autora przede wszystkim w „roli autora", nie „żywego" człowieka, natomiast lektura tomu wspomnień o Białoszewskim pokazuje, jak wielki wpływ na wspomnieniowy wizerunek zmarłego pisarza ma jego dzieło, to, co sam wcześniej o sobie napisał, to, jakim się wykreował. Okazuje się, że o Mironie Białoszewskim-człowieku bez Mirona Białoszewskiego-pisarza mówić się nie da, że glos wspominających go osób dobiega jakby z wewnątrz dzieł zmarłego autora, jest ich incydentalną, fragmentaryczną, często epigońską kontynuacją, parafrazą.

Dorota Heck w referacie *Dobre maniery w krytyce literackiej PRL (22 VII 1952 – 29 XII 1989)* uznała argument

„dobrego wychowania" za ten składnik retorycznego uformowania tekstu krytycznoliterackiego, którego funkcją było wyrażenie dystansu autora do kontestowanej kulturalno-ideologicznej rzeczywistości Polski Ludowej, a tym samym zamanifestowanie w ten sposób własnej niezależności. Marcin Rychlewski w referacie *Gombrowicz zaprasza poetów na ring* wystąpił z – polemiczną wobec utrwalonej w recepcji twórczości Gombrowicza opinii, uznającą znaną wypowiedź pisarza *Przeciwko poetom* za manifest jego antyestetycznego stanowiska – tezą mówiącą, że traktować ją należy nie jako wyraz rzeczywistych poglądów Gombrowicza, lecz świadomą prowokację, mającą na celu nagłośnienie jego nazwiska, zaistnienie w życiu literackim. Mariusz Zawodniak w referacie *„Mickiewicz żywy". Osoba wieszcza w komunikacji literackiej socrealizmu* wskazał na zasadę „dokooptowywania" do grona przywódców narodu (tylko przywódcy mogli mieć wyrazistą osobowość, zachować własną indywidualność) jako sposób (wzorzec) kształtowania socrealistycznego wizerunku klasyków literatury (wieszczów). Ryszard K. Przybylski w referacie *Autor: osoba w salonie gier* podjął m.in. problem statusu autora we współczesnej – postmodernistycznej – kulturze popularnej, wskazując na ogólną zasadę depersonalizacji, można by też powiedzieć, konformizacji osoby pop-kulturowego twórcy, podporządkowanie jego wizerunku (jako „artysty", „idola") wymogom rynku i środków masowego przekazu.

Jarosław Fazan w referacie *(Auto)portret poety w polskim dramacie modernistycznym (od Wyspiańskiego do Różewicza)* oraz Anna Krajewska w referacie *Osoba w dramacie i dramat osoby* wiodący na konferencji problem odnieśli do twórczości dramatycznej. Fazan wskazał na dramat modernistyczny jako na ten rodzaj twórczości literackiej, w którym w szczególnie dobitny sposób odbiły się zasadnicze problemy ideowe epoki (poszukiwanie najautentyczniejszej formy osobowości i egzystencji artysty, pragnienie dotarcia do bezpośredniej, nie zdeformowanej postaci życia, odnowienia więzi człowieka z samym sobą i ze światem), a zarazem tę formę literackiej kreacji, która dawała możliwość eksperymentalnej materializacji nowych koncepcji egzystencji, mówiąc za G. Steinerem – umożliwiała akt wtórnej samokreacji człowieka. Konsekwencją takiego rozumienia twórczości dramatycznej było typowe dla modernizmu dążenie do postaci dramatu posiadającej wyraźną instancję podmiotową. Krajewska pokazała, jak stopniowe wprowadzenie medium autorskiego do tekstu i spektaklu – od modernistycznych rozwiązań prowadzących ku inwazji „ja" lirycznego i „ja" epickiego (np. u Strindberga), przez gry maską, pozorem, chwytem teatralnym, widzianymi jako sposoby redukcji „nie ja" (np. u Becketta), po wpisywanie do dramatu i spektaklu realnej osoby autora (Różewicz, Kantor) i posługiwanie się biografią własną i cudzą w budowie dramatycznego obrazu siebie – całkowicie rozbiło tradycyjną formułę dramatu.

Podsumowując niniejsze sprawozdanie, chciałbym podkreślić rzeczowy i konstruktywny charakter toczonych

w atmosferze życzliwości i wzajemnego zrozumienia kołobrzeskich obrad. Ową atmosferę tolerancji dla metodologicznych odmienności i w konsekwencji brak pryncypialnych sporów i gwałtownych polemik (w wątpliwość podawano co najwyżej trafność szczegółowych rezultatów interpretacyjnych, a nie samą metodę badawczą), uznać można za przejaw ogólnego, z gruntu pluralistycznego, klimatu, jaki zapanował we współczesnej teorii literatury. Widzieć w niej należy jednak również wyraz metodologicznej niepewności wobec rozpatrywanego problemu; dodajmy – problemu o nie kwestionowanej wadze, jednak niosącego ze sobą ryzyko nadmiernego „rozhermetyzowania" dyscypliny. Stąd wspólny wielu uczestnikom konferencji i prezentowanym przez nich propozycjom teoretyczno-metodologicznym i interpretacyjnym, minimalistyczny (choć różnie motywowany i rozumiany) sposób ujmowania rozpatrywanego zagadnienia. Podejście to najlepiej wyraża – zawarta już w tytule wstępnego referatu Nycza – formuła „ślady obecności", która wraz z przewijającymi się stale podczas obrad podobnymi jej określeniami, takimi jak „ślad autora", „znak intymności", „znak osoby, autora, postaci", stała się pojęciem-lejtmotywem konferencji.

Grzegorz Wołowiec

Literatura (u)wiedziona[1]

Hasłem, które tym razem zainspirowało do refleksji uczestników konferencji teoretycznoliterackiej, była użyteczność literatury. Sztuka słowa poddana została wielostronnemu sprawdzianowi przydatności i problematyzacji ze względu na jej walory pragmatyczne. Poszukiwano odpowiedzi na pytanie, czemu służy i jak bywa wykorzystywana, czy też – by posłużyć się powracającą w wypowiedziach metaforą – dlaczego i komu pozwala się uwodzić (albo: wodzić). Zaprezentowane przez prelegentów rodzaje podporządkowań i zawłaszczeń literatury podważyły semantyczną jednolitość i skomplikowały pozornie oczywiste pojęcie użyteczności. Kategorię tę można bowiem rozumieć na kilka sposobów: jako pożyteczność literatury, czyli uświadomienie korzyści, jakie czerpią z niej autor i odbiorca (w relacji sztuka – życie) oraz sposobów wspomagania przez literaturę innych dziedzin twórczej aktywności człowieka; jako użycie literatury, czyli posłużenie się nią w sporze przeciw lub dla kogoś, realizowanie za jej pośrednictwem celów pozaartystycznych; wreszcie jako nadużycie, czyli wykorzystanie literatury w niewłaściwy sposób, pogwałcające zawarte w niej intencje. W pierwszym przypadku literatura zachowuje samoistną wartość, ocalając suwerenność, w drugim – na plan pierwszy wydobyte zostają jej funkcje pragmatyczne, odsuwając w cień stanowiącą ją autoteliczność, w ostatnim zaś całkowicie traci niezależność, stając się podmiotem manipulacji.

Prelegenci przywoływali poszczególne aspekty użyteczności, z reguły nie precyzując, niestety, własnego rozumienia terminu. Ich wypowiedzi obracały się w większości w kręgu wyznaczonym przez trzy zakresy problemowe: 1) pozaestetyczne zobowiązania dzieła literackiego, jego funk-

[1] Sprawozdanie z XXVII Ogólnopolskiej Konferencji Teoretycznoliterackiej pt. *Użyteczność literatury*, zorganizowanej przez Zakład Teorii Literatury UJ oraz Pracownię Poetyki Historycznej IBL PAN w dniach 16–22 IX 1997 r. w Krynicy.

cje poznawcze, społeczne, ideologiczne, dydaktyczne, literatura zawłaszczona przez historię, filozofię, politykę, propagandę i ekonomię, poddana restrykcjom cenzury; 2) sztuka słowa a inne rodzaje działalności artystycznej, interdyscyplinarne związki z muzyką, plastyką, fotografią, komiksem, teatrem, filmem i telewizją, ze szczególnym uwzględnieniem problemu adaptacji; 3) literackie strategie wykorzystywania literatury, dzieło literackie traktowane jako pre-tekst literaturoznawczej interpretacji, zabiegi intertekstualne i teoretycznoliterackie konteksty. Podział ten, choć nie do końca zgodny z ustalonym przez organizatorów programem wystąpień, zadecydował o porządku zaprezentowanych niżej referatów.

Stanisław Jaworski w inaugurującym sesję referacie *Pisanie i życie. O pożytkach własnych płynących z pisania* skupił się na ukazaniu korzyści, jakie niesie akt twórczy dla samego piszącego. Wyodrębniając autorskie pożytki (spełnienie misji, kreowanie lepszej wersji siebie, samopoznanie, chęć podobania się), uznał powieść za teren najpełniejszego uzewnętrznienia autorskiego „ja" w tworzonym teatrze podświadomości czy autokreacji innego życia. Nie wnikając w wewnątrztekstowe rozróżnienia między pożytkiem z pisania dla postaci, narratora i autora, Jaworski przywołał formy literackie w różnym stopniu przesiąknięte autobiograficznością: dziennik (Nałkowskiej), autobiografię (Dichtera), powieść autobiograficzną (Filipiak) i powieść z bohaterem (Sartre'a i Camusa). Poprzez teksty grające z pojęciem autobiograficzności, o nie zawsze oczywistych relacjach między autorem a bohaterem i narratorem, dokonał analizy użyteczności literatury wobec jej twórcy, spełniającej się przede wszystkim w funkcji terapeutycznej (uwolnienie się od negatywnych treści, w które wyposażona jest postać; załatwienie osobistych porachunków; zachowanie tożsamości w niepewnej sytuacji), kreacyjnej (korekta rzeczywistości i autowizerunku), autopoznawczej (opisywanie przeszłości dla zrozumienia teraźniejszości i odnalezienia sensu w życiu), oraz porządkującej (ratowanie rzeczywistości przez ponowne jej nazwanie; porządkowanie wizji własnego bytu). Pisanie służy zatem życiu, podporządkowane osobistym korzyściom „ja" piszącego – zarówno w tekstach owo „ja" autorskie eksponujących, jak i całkowicie fikcjonalnych.

Pożytki płynące z powieści, tym razem dla czytelników, a szczególnie jej wartości poznawcze, stały się przedmiotem wystąpienia Marcina Jędrzejczaka *Apoteoza powieści jako źródła poznania. (Proza narracyjna jako doświadczenie totalności)*. Autor postawił tezę, iż poznanie „osobiste", rozumiane jako znalezienie odpowiedzi na podstawowe dla człowieka problemy, jest jedynym należytym oraz pewnym sposobem na zdobycie wiedzy za pomocą literatury. Podczas lektury odbywa się spotkanie i „przejście" między światem przedstawionym a realnością, w wyniku którego zmienia się rzeczywistość odbiorcy; o etycznym wymiarze dzieła decyduje zatem pragmatyczna funkcja literatury.

Poznawczych zobowiązań literatury dotyczył także referat Marka Króla,

który bronił poglądu, iż przyrost wiedzy o świecie, będący skutkiem doświadczenia lekturowego, jest niezależny od problemu logicznego statusu zdań literatury (*Poznawcze aspekty interpretacji literackiej w ujęciu analitycznym*). Odwołując się do metodologicznych propozycji Føllesdala i Chisdholma twierdził, że dzieła mogą być tylko źródłem przekonań o świecie, a nie wiedzy, stanowią bowiem hipotezy wymagające empirycznego potwierdzenia.

Iwona Jezierska uznała eseje Herberta, Grudzińskiego i Czapskiego za *Literackie bedekery*. Interesowały ją *quasi*-dzienniki z podróży, które będąc dziełami sztuki, mogą spełniać również funkcje poznawcze, ale w opozycji do komercyjnych przewodników cechuje je osobiste podejście do tradycji i gra z masową informacją. Ich podmiot preferuje inny niż w nieliterackich bedekerach sposób odbioru: profesjonalny ogląd sztuki wsparty spontanicznym zachwytem, a zapisowi faktograficznemu towarzyszy emocjonalny walor kontaktu z dziełami. Esej uważa autorka za formę dającą szczególne możliwości mówienia o artyzmie, która jako jedyna zdolna jest scalić różnorodne sposoby ekspresji oraz szeroko otwiera się na dialog z tradycją i drugim człowiekiem.

Dorotę Korwin-Piotrowską zainteresował problem opisu jako świadectwa poznania i środka służącego interpretacji w literaturze niefikcjonalnej (*Opis jako interpretacja postrzeganego świata i jako efekt poznania*). Autorka postawiła pytanie, w jaki sposób opis literacki, który szczególnie pretenduje, by reprezentować rzeczywistość, może równocześnie ją przedstawiać i interpretować oraz jakie jest znaczenie użytych w nim konstrukcji językowych i form retorycznych. W próbie definicji opisu odwoływała się do kognitywizmu, a analizując „strategie opisowe" na przykładzie prozy R. Kapuścińskiego stwierdziła, iż interpretacja i poznawcza użyteczność opisu splatają się ze sobą, przełamując niewspółmierności dwóch rodzajów przestrzeni: rzeczywistej i językowej.

Na impresywną moc literatury zwróciła uwagę Anna Burzyńska, która w efektownym referacie *Literatura jako sztuka uwodzenia. Przyczynek do tematu* poszukiwała źródeł uwodzicielskiej roli literatury. Stawiając znak równości między pisaniem a uwodzeniem pokazała sposoby realizacji „uwodzenia tekstem". Akt uwodzenia w życiu przymierzony został najpierw do aktu komunikacyjnego literatury; traktowane jako rodzaj gry interakcyjnej uwodzenie okazało się potencjalną cechą każdego tekstu literackiego, nie ujawniło jednak cech szczególnych. Ujęcie go w kategoriach procesu retorycznego, który dokonuje się poprzez wybór określonych strategii i technik perswazyjnych, również nie zadowalało autorki, ponieważ nie wszystkie skonstruowane poprawnie według reguł retoryki teksty na równi uwodzą czytelnika. Rozwiązania problemu uwodzenia szukała więc wprowadzając na scenę odbiorcę (czytelnika modelowego), który razem z nadawcą (autorem wewnętrznym) zatraca swą idealność i ulega ukonkretnieniu w danym akcie komunikacyjnym. O mocy uwodzenia w literaturze decyduje zatem stopień przezroczystości partnerów uwodziciel-

skiej gry w akcie komunikacji. Rozwijając metaforę „uwodzenia" w literaturze, Burzyńska pokazała jednocześnie, jak kłopotliwa jest ona dla refleksji o literaturze, gdyż komplikuje generalizacyjne ujęcia retoryki i wiedzy o komunikacji literackiej.

Do perswazyjnej funkcji literatury nawiązywał referat Aleksandra Główczewskiego *Wokół perswazyjności „Rozmów z..."*, poświęcony gatunkom interlokucyjnym. Obecny w wywiadach-rzekach model retoryczny określił jako retorykę ingracjacyjną, manipulującą przez nadawcę przekazu atrakcyjnym wizerunkiem samego siebie w celu wpłynięcia na postawę odbiorcy. Podstawowa technika stosowana w tym modelu polega na wyposażeniu podmiotu w atrybuty wzorców ról społecznych, pozytywnie zakodowanych w świadomości zbiorowej. Przyjęcie tej taktyki wpływa na strukturę dialogową tekstów, znajduje odbicie w ich warstwie przedmiotowej, kompozycyjnej i językowo-stylistycznej, które stały się przedmiotem dokładniejszej analizy w drugiej części referatu.

Kolejna grupa referatów uaktywniała pozaestetyczne funkcje literatury, wskazując na ich współzależności z innymi dziedzinami intelektualnej aktywności człowieka – filozofią, historią, ideologią, a nawet ekonomią. Uwaga prelegentów skupiała się wokół użyteczności lub użycia, wyzyskania możliwości sztuki słowa do niekoniecznie literackich zadań. Michał Paweł Markowski pytał, *Dlaczego filozofowie czytają literaturę?* Wychodząc od sporu Husserla z Szestowem o cele i metody filozofii, stwierdził, iż filozofowie czytają literaturę nie dla niej samej, ale szukają w niej tego, czego dyskurs filozoficzny ich pozbawia, lub chcą użyć jej do własnych, nieliterackich celów. Zarysował następnie dwie przeciwstawne postawy na XX-wiecznej scenie filozoficznej lektury, rozciągające się między patosem myśli Heideggera (hermeneutyczny namysł nad słowem literatury, przez które przemawia prawda BYCIA) i ironią Rorty'ego (negacja ostatecznego poznania: prawda nie objawia się w literaturze, bo nie jest do odkrycia, ale do dekonstruowania). Zwaśnionych mógłby pogodzić G. Deleuze, którego poststrukturalistyczny, niedogmatyczny obraz myśli Markowski omówił, wskazując na jego trzy główne wyznaczniki: redukcję intelektu na rzecz namiętności, redukcję podmiotu na rzecz ujednostkowień oraz redukcję interpretacji na rzecz eksperymentu znakami. Literatura okazuje się przestrzenią spotkania ze znakami, a tekst mechanizmem w praktyce pozatekstualnej. Dla Deleuze'a, po pierwsze literatura nie jest sferą autonomiczną, po drugie, cel lektury nie tkwi w komentowaniu, po trzecie zaś, czyta się, by używać tekstów w życiu.

Maciej Michalski natomiast zastanawiał się, czy i w jaki sposób literatura może być rodzajem filozofii (*Literatura jako sposób filozofowania*). Za literaturę filozofującą uznał metaforyczną formę myślenia, stanowiącą jeden ze sposobów przekraczania sfery myśli poprzez język w stronę świata zjawisk, a filozoficzny potencjał dostrzegł zwłaszcza w utworach prozatorskich, opartych na dialogiczności, polifonicznych, sięgających do figur rządzonych dialektycznym napięciem

nie znajdującym syntezy (ironia, groteska, parodia, metafora). Autor omówił trzy strategie filozofowania za pomocą literatury: strategię „braku strategii" (bezpośredni zapis myśli i brak fikcji – dzienniki, zapiski, uwagi, aforyzmy), strategię apokryfu (interpretacje, peryfrazy lub parafrazy tematów kultury) oraz strategię paraboliczną (odsłonięcie określonych aspektów rzeczywistości przez stworzenie „świata możliwego" i zawieszenie jego referencji).

Andrzej Juszczyk doszukiwał się pokrewieństw między narratywizmem a sposobem konstruowania narracji w praktyce prozatorskiej Parnickiego (*Tam, gdzie historyk nie może.../ Literatura jako metoda badań historycznych na przykładzie powieści „Tylko Beatrycze" Teodora Parnickiego/*). Przywołując poststrukturalistyczny sposób uprawiania refleksji historycznej przez H. White'a, F.R. Ankersmitta i J.F. Lyotarda, autor uznał Parnickiego za pioniera współczesnego pisarstwa historycznego, które otwiera nową drogę badań historycznych. Treścią jego powieści staje się sposób powstawania i uprawomocniania się różnych narracji, prawda historyczna okazuje się niedostępna, a tworzenie spójnego obrazu przeszłości uzależnione jest od wizji świata i celów „historyka". Według Juszczyka albo teoria historii doprowadziła refleksję nad sobą do miejsca, w którym istnieje już tylko literatura, albo pisarstwo, jakie uprawiał Parnicki, było wcieleniem tej nowej, postulowanej przez narratywistów, koncepcji badań historycznych.

Szczególnie inspirujące dla kolejnych prelegentów okazały się ideologiczne uwikłania literatury. Michał Kuziak zwrócił na nie uwagę w referacie poświęconym proponowanej przez Mickiewicza oryginalnej hermeneutyce kultury (*Dlaczego „Literatura słowiańska"? Od hermeneutyki do ideologii dyskursu prelekcji paryskich Adama Mickiewicza*). Przedstawił pojęcie „słowiańszczyzny", które legło u podstaw wewnątrzsłowiańskiej komparatystyki wykładów, oraz zreferował zawarte w nich propozycje metodologiczne, dochodząc do konkluzji, iż Mickiewicz osiągnął w swych wykładach granicę obciążenia literatury kwestiami pozaliterackimi. Literatura miała dla niego wartość przede wszystkim pragmatyczną, zorientowaną politycznie; była zmuszona do pełnienia szczególnej roli w mającym nastąpić zjednoczeniu ludów. Według Kuziaka, to ideologia decyduje o wizji piśmiennictwa słowiańskiego w prelekcjach, ale też literatura bierze czynny udział w kreowaniu dyskursu ideologicznego.

W obrębie problematyki słowiańskiej pozostawał referat Agnieszki Korniejenko, która pytała: *„Sztuka dla sztuki" czy „sztuka dla polityki"? O trzech truizmach w komparatystyce słowiańskiej.* Dyskutowane przez nią truizmy dotyczyły literatur słowiańskich i literatury narodów słowiańskich, tradycji i modernizacji oraz modernizmu i awangardowości. Autorka odrzuciła pojęcie „kultury słowiańskiej", postulując wyznaczenie kategorii teoretycznych, pozwalających na porównanie literatur jednego kręgu kulturowego bez pozbawiania ich tożsamości oraz bez szukania analogii z porządkami pozaarty-

stycznymi. Przedstawiła spory o model narodowej kultury oraz sposoby wyswobodzenia się spod XIX-wiecznego utylitaryzmu literatury, na koniec zaś próbowała przezwyciężyć dylemat: naród czy Europa, przesuwając akcent na pytanie – jaka modernizacja lub jaka awangarda?

Trzy następne referaty problem podporządkowania literatury względom ideologicznym sytuowały w obszarze socrealizmu. Wojciech Tomasik (*Czy architektura może zastąpić literaturę? /O propagandzie monumentalnej/*) przedstawił założenia leninowskiego planu propagandy monumentalnej, będącego pierwszą próbą etatyzacji działań artystycznych. Autor pokazywał, jakimi drogami architektura realizmu socjalistycznego wchodziła w kontakt ze sztuką słowa, przedstawiał konsekwencje, jakie to zbliżenie niesie dla literatury oraz analizował stosunek stalinizmu do tradycji myślenia utopijnego. Socrealistyczna forma architektoniczna zawdzięczała swe ideowe treści przekazom słownym (dyrektywa *architecture parlante*), za pośrednictwem których dokonywało się przekształcenie socjalistycznego miasta w komunikat (wariant toposu „świat jest księgą"). Współpracująca z architekturą literatura sięgała do formy klasycystycznego poematu opisowego i poezji emblematycznej, posługując się ekfrazą, deskrypcją podporządkowaną celom perswazyjnym. Autor bogato ilustrował swe tezy przykładami zarówno radzieckich, jak i polskich modelowych realizacji stalinowskiej estetyki.

Mariusz Zawodniak natomiast zajął się tekstami krytycznymi, którymi poprzedzano wydania klasyków w latach stalinizmu (*Zamiast literatury /Wstępnie o wstępie/*). Dowodził, iż były one jawnym zamachem na literaturę: nie zadowalały się omawianiem dzieła, dążyły do zastąpienia lektury dzieła lekturą wstępu, unieważnienia różnicy między tekstem literackim i krytycznoliterackim i przyznania temu drugiemu właściwości pierwszego. Autor badał mechanizmy wypierania literatury na pobrzeża na przykładach opracowań krytycznych „uwspółcześniających" wydawane na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych dzieła klasyków, analizował ich usytuowanie względem dzieła oraz cechy gatunkowe (zwłaszcza operacje opisowe), które decydowały o dokonywanej przez nie totalnej dekonstrukcji dotychczasowych krytycznych omówień, proponując nowe, „jedynie słuszne" widzenie literatury.

Alina Madej przedstawiła losy polskiego scenariopisarstwa na tle socrealistycznej historii (*Zawsze wszystko można zmienić, czyli o sztuce socrealistycznego scenopisarstwa*). Zanalizowała przyczyny napiętych stosunków między środowiskiem filmowym a literackim oraz ukazała trudną drogę scenariusza od partyjnego „zamówienia społecznego" do jego ewentualnej realizacji. Wskazała na przyczyny niemożliwości realizacji kina socrealistycznego: narzucone mu funkcje propagandowe niweczyły fantasmagoryczne właściwości filmu i odcinały go od świata realnego; powieści można było pisać nowomową, ale film musiałby być nieosiągalnym rodzajem przekładu jej abstrakcyjnych formuł na afektywnie działający obraz.

W kręgu zagadnień ideologicznych pozostawało wystąpienie Ewy Pogonowskiej, która zajęła się żołnierską twórczością antybolszewicką, próbując zastosować do niej Bachtinowską kategorię karnawału (*Karnawałowe wyobrażenie wroga w antybolszewickiej poezji polskiej*). O konsekwencjach płynących dla literatury zmuszanej do politycznego posłuszeństwa mówiły referaty poruszające problem cenzury. Joanna Hobot przedstawiła ingerencje pracowników Urzędu Kontroli w poetyckie zbiory Wojaczka i Barańczaka (*Cenzor jako odbiorca i współautor tomików /R. Wojaczka/ „Nie skończona krucjata" i /S. Barańczaka/ „Dziennik poranny"*), referując zarzuty i udowadniając na konkretnych przykładach ich wpływ na ostateczny kształt dzieł. Omówiła także zmieniające się w zależności od sytuacji politycznej zasady cenzorskiego postępowania, traktując je jako strategię walki o duszę odbiorcy, którego należało uchronić przed ideologicznie niepoprawnymi treściami. Mirosław Ryszkiewicz natomiast procedury stosowane przez Urząd Kontroli pokazał na przykładzie felietonów S. Kisielewskiego publikowanych na łamach „Tygodnika Powszechnego", konfrontując je z zapiskami *Dzienników*, które tematyzowały problem cenzury (*Cenzura a kreacja – Kisiel i Stefan Kisielewski*). Autor zaprezentował sposoby omijania cenzorskich ograniczeń poprzez próbę zrekonstruowania mowy ezopowej, którą dokładnie analizował przy wykorzystaniu modelu komunikacji retorycznej.

Krzysztof Kłosiński postanowił natomiast wykazać użyteczność nauk ekonomicznych w literaturoznawstwie (*Literatura jako POTLACH*). Po krótkiej instrukcji z ekonomii, przeniósł kategorię POTLACH, opartą na zasadzie marnotrawienia i niszczenia, na zjawiska społeczne i literackie. Odwołując się do myśli Baudrillarda, dokonał skrajnych przewartościowań w teorii komunikacji, spośród elementów aktu komunikacyjnego uznając jedynie istnienie kodu i odmawiając literaturze zdolności akumulacji znaczenia.

Osobną grupę problemową tworzyły wystąpienia sytuujące literaturę piękną w obrębie innych sztuk oraz mass mediów; tu analizowano jej rolę i przydatność dla odmiennych form artystycznej ekspresji. Andrzej Hejmej skupił się na relacjach między literaturą a muzyką (*Dlaczego muzyka uwodzi literaturę?*). Odrzucił możliwość przekładu dzieła muzycznego na dzieło literackie i obserwując schemat fugi muzycznej w literaturze, wprowadził pojęcie „muzycznego tekstu literackiego". Po dokładnych analizach porównawczych utworów U. Saby i P. Celana doszedł do wniosku, że immanentna polifoniczność kontrapunktu muzycznego nie znajduje wyrazu w skazanych na linearność realizacjach literackich, zatem fuga w literaturze może być jedynie literackim szkicem dzieła muzycznego, tzn. zawierać immanentne sygnały o charakterze skonwencjonalizowanych aluzji w sferze paratekstualności, które podsuwają propozycje interpretacyjne dla odbiorcy.

Literackie związki ze sztuką fotografii stanowiły punkt wyjścia

wygłoszonego przeze mnie referatu *„Wszystko zależy od bożka interpretacji". O „Komentarzach do fotografii" Witolda Wirpszy*. Na przykładzie cyklu poetyckiego, reprodukującego zdjęcia i swą formą nawiązującego do tradycji emblematu, przedstawiłam problem manipulacji wartościami za pomocą sztuki oraz zdemaskowane jej dydaktyczne uwikłania. Analiza schematycznego odbioru fotografii stała się negatywnym tłem w poetyckiej grze o nieufny, niezależny od wszelkich ideologii i stereotypów myślowych sposób percepcji rzeczywistości.

O wykorzystaniu literatury w sztuce użytkowej mówiła Dorota Kudelska w bogato ilustrowanym referacie o plastycznej recepcji twórczości Słowackiego w okresie Młodej Polski (*Otkrytkowy Słowacki – rekonesans*). Interesowały ją edycje pocztówkowe autorstwa Tadeusza Korpala, cytujące *Anhellego* w zestawieniu z ilustrującym go obrazkiem. Charakteryzując sposób przedstawienia bohaterów i pejzażu w relacji do znanych schematów kompozycji przestrzeni i typowych układów postaci, autorka uznała, że plastyczny cytat lub parafraza nie wzbogaciły tym razem możliwości interpretacyjnych dzieła, ale je ujednoznaczniły, a zauważona identyfikacja Anhellego ze Słowackim okazała się bardziej ilustracją sposobów lektury ówczesnej krytyki literackiej niż samego utworu.

Dwa referaty dotyczyły związków literatury z komiksem. Krzysztof Lipka-Chodzik zajął się jego poetyką, mechanizmami tworzenia i sposobami występowania (*Komiks a literatura*). Wyodrębnił jego cechy charakterystyczne: sekwencyjność, jedność ikonolingwistyczną, podwójne autorstwo (scenarzysty i rysownika), wielość form narracji, modelowanie przekazu odautorskiego poprzez manipulacje typograficznymi elementami języka komiksu. Wojciech Birek natomiast dokonał próby opisu funkcji słowa w strukturze komiksu (*Słowo jako tworzywo komiksu*), badając występujące w nim współzależności systemu językowego i systemu znaków ikonicznych. Po analizie środków, jakimi posługuje się tworzywo graficzne dla ukonstytuowania rzeczywistości przedstawionej oraz sposobów użycia pisma autor uznał, iż w komiksie ma miejsce semantyzacja graficznych elementów struktury i ikonizacja elementów werbalnych – język artystyczny komiksu dąży do scalenia w spójną i funkcjonalną strukturę obu porządków znakowych. Następnie przedstawił typologię form pojawiania się elementów tworzywa słownego w komiksie stwierdzając, że komiks nie jest zubożoną odmianą literatury, ale odrębną sztuką fabularną, wykorzystującą do budowania fabuły własny zestaw środków, wśród których słowo może pełnić znaczącą rolę.

Ewa Szczęsna dopominała się o uznanie należnego miejsca we współczesnej kulturze reklamie, dostrzegając w niej wizerunek filozoficzny i estetyczny współczesnej cywilizacji (*Poetyka reklamy – pastisz i metateza – czyli dwa w jednym*). Autorka postawiła tezę, iż przekaz reklamowy jest metaetycznym pastiszem współczesnej kultury, grającym z wyznacznikami sztuki i literackością; następuje w nim zjawisko przekraczania norm sformułowanych przez tradycyjną po-

etykę, estetykę i etykę, a wyostrzeniu cech znamiennych dla naśladowanego towarzyszy permutacja podważająca jego istotę. Analiza przekazów reklamowych pozwoliła jej na wskazanie ich charakterystycznych cech, współtworzących filozofię współczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego: metaetyczny pastisz gatunków, odwrócenie relacji: przedmiot – człowiek – wartość, antropomorfizacja przedmiotu oraz ulokowanie potrzeby marzeń w przedmiocie.

Uwagę referentów przyciągnął następnie problem adaptacji – teatralnych, filmowych i telewizyjnych. Alicja Helman w referacie *Dzieło wirtualne jako efekt filmowej adaptacji literatury* ujęła adaptację filmową jako świadectwo odbioru dzieła literackiego. Porównując sposób percepcji filmowej wersji dzieła literackiego przez widza znającego oryginał z odbiorem filmu nie mającego swego pierwowzoru, uznała sytuację oglądania adaptacji za specyficzne doświadczenie odbiorcze, w którym widz od razu dysponuje strukturą przedstawionego dzieła, dokonując porównań między książką a filmem. Końcowym wytworem oglądania filmu będącego adaptacją dzieła literackiego jest „dzieło wirtualne", rozumiane przez autorkę jako rodząca się w umyśle odbiorcy synteza rzeczywistego odbioru filmu i odbywającego się w wyobraźni procesu aktualizacji książki.

Krzysztofa Piotrowskiego interesowały *Filmowe i telewizyjne adaptacje literatury Fiodora Dostojewskiego (na przykładzie „Biesów" i „Łagodnej")*, które analizował i zestawiał z literackimi oryginałami. Porównania te doprowadziły go do wniosku, iż bardzo ważne dla adaptatora i reżysera stają się tropy wskazane nie bezpośrednio przez pisarza, ale przez krytyków. Stwierdzając, że forma epicka nigdy nie znajdzie pełnego odpowiednika w formie dramatycznej, za optymalne dla adaptacji wyjście uznał rozwijanie jednego jej wątku lub myśli.

Problem adaptacji podjęła także Bronisława Stolarska na przykładzie filmowej twórczości R. Bressona, chętnie sięgającego do pierwowzorów literackich (*Czysty film i literatura w twórczości Roberta Bressona*). Autorka referatu omówiła realizowane przez reżysera reguły „czystego języka filmu", zwracając uwagę na kształtowanie narracji filmowej na wzór narracji powieściowej: dziennika, pamiętnika i powieści autobiograficznej.

Leokadia Kaczyńska skupiła się w swym wystąpieniu na adaptacjach teatralnych powojennych inscenizacji Mickiewiczowskich *Dziadów* (*Dramat we współczesnej praktyce teatralnej*). Interpretacja przedstawień oraz analiza bieżącego życia teatralnego skłoniły ją do wskazania zmian dokonujących się w świadomości współczesnych reżyserów oraz rozwijającego się procesu uzależniania dramatu od teatru. Dokonując przeglądu przyczyn istniejącego, według niej, kryzysu dramatu i „dramatyczności", działalność współczesnego teatru dostrzegła między „teatrem bez dramatu" a teatrem, w którym literatura i dramat właśnie uznawane są za warunek jego istnienia.

Jakub Z. Lichański opisał i poddał ocenie popularną wśród młodzieży grę fabularną, wykorzystującą dzieła J.R.R. Tolkiena (*Role Playing Games:*

eskapizm czy tworzenie nowej wrażliwości artystycznej? Na przykładzie gry Sródziemie). Postawił tezę, że RPG ze względu na to, że musi wprowadzać w obręb fikcji prawdę, a gracze nie odtwarzają gotowych ról ani gotowej akcji, tworząc w toku gry niepowtarzalną akcję, bliska jest dramatowi w sensie Arystotelesowskim. Przyjmowane przez nich reguły stanowią tylko ogólną ramę fabularną, w obrębie której przebieg konkretnej akcji pozostaje nieprzewidywalny. Zwracając uwagę na terapeutyczne i kreatywne walory gry, autor uznał RPG za przejaw nie eskapizmu czy puerylizmu, ale budowania nowego typu wrażliwości.

Wokół literackich i literaturoznawczych aspektów użyteczności sztuki słowa skupiały się refleksje ostatniej już grupy prelegentów. Piotr Michałowski (*Cytat jako argument. Wykorzystanie poezji w tekstach literackich, metaliterackich i pozaartystycznych*) prześledził sytuację cytatu jako argumentu, użytego instrumentalnie i wspierającego wywód cudzym głosem. Przedstawił typologię motywacji cytowania oraz poddał refleksji cele i mechanizmy funkcjonowania tekstu w tekście, wyodrębniając związane z nimi rodzaje cytatu: jako deformacji sensu, jako dialogu tekstów, tematu, pretekstu, substytutu i samego tekstu. Omawianiu sposobów użycia tekstów poetyckich towarzyszyło śledzenie relacji między pierwotną autotelicznością przekazu poetyckiego a jego utylitarnym sfunkcjonalizowaniem.

Tomasz Mizerkiewicz poruszył problem (nad)interpretacji dzieł literackich w metaliterackim dyskursie (*„Użycia" tekstów w literaturoznawczej herezji /Joanny Salamon „Latarka Gombrowicza"/*). Książka Salamon stała się pretekstem do refleksji nad możliwością uprawomocnienia niekonwencjonalnych form wypowiedzi o literaturze. Nawiązując do polemiki poststrukturalistów z zarzutami postawionymi przez Eco interpretacji lekceważącej intencję tekstu, przedstawił kwestię „używania" tekstów w nowym krajobrazie literaturoznawczym, usuwającym relację poddańczej zależności komentarza wobec utworu literackiego.

Anna Łebkowska zaprezentowała w swym referacie poststrukturalistyczne teorie fikcji literackiej, przymierzając je do kategorii użyteczności (*Czytelnik porwany przez fikcję*) oraz zwracając uwagę na mechanizmy wypierania tradycyjnego rozumienia fikcji jako reprezentacji przez fikcję ujmowaną jako interwencja w życie i apoteoza działania.

Na obrzeżach problematyki literackiej użyteczności tekstu pozostawała wypowiedź Andrzeja Sulikowskiego, który omówił tradycję chrześcijańskiej lektury dzieła Tomasza à Kempis (*Sposoby czytania „Naśladowania Chrystusa". Rytmy tekstów użytkowych*).

W zamykającym obrady wystąpieniu Niny Pluty przybliżona została jako ciekawostka hiszpańska książka autorstwa Moliny i Montero, pod tytułem brzmiącym jak parafraza tematu konferencji: *Dlaczego literatura nie jest użyteczna?*; całkowicie poważnie krytykuje ona społeczeństwa, w których literatura przestała być potrzebna (*Obrona użyteczności literatury przez literatów, czyli garść odwiecznych, ale pięknych banałów*).

Tytułowa kategoria konferencji okazała się zatem na tyle „użyteczna", że objęła swym zasięgiem wypowiedzi o różnorodnej tematyce i perspektywie badawczej. Uwagę prelegentów zajmowały aspekty literatury, które sytuują ją poza sferą autonomiczności i autoteliczności; zainteresowanie budziły nie te cechy, które decydują o jej samoistnej wartości, ale które wprowadzają sztukę słowa w obszar życiowego pragmatyzmu. Nie zakwestionowano siły oddziaływania i wpływu literatury na realną rzeczywistość, dokonując korektury granic dzielących ją od sztuki. Nie pojawiła się także, nawet jako negatywne tło odniesienia, możliwość przeciwstawna: zachowania programowej samozwrotności sztuki słowa, całkowicie bezinteresownej i świadomie odrzucającej narzucane jej serwituty.

Joanna Grądziel

Warunki prenumeraty

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe Ruch SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, ul. Towarowa 28, Warszawa tel. 620-12-71 w. 2507, 2508 – od osób fizycznych lub 624-28-92, 620-12-71 w. 2576 – od osób prawnych. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej. Cena prenumeraty rocznej za 1999 r. **69,00 PLN.**

Konto dla prenumeratorów w kraju:

Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26

nr 11101053-16551-2700-1-67

z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy 00-956 Warszawa, ul. Towarowa 28, tel.: 620-10-19, 620-12-71 w. 2366.

Cena prenumeraty rocznej za rok 1999 łącznie z wysyłką:

– pocztą zwykłą – 31 UDS;
– pocztą lotniczą:
– Europa wraz z Rosją i Izraelem – 36 USD,
– reszta świata 45 USD.

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:

Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26

nr 11101053-16551-2700-1-67

z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Aykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
Poznań	„Bestsellser", ul. Wrocławska 16
Wrocław	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Pl. Nankiera 15
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 632-55-91.

Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0-22) 826-21-78 lub 65-72-880, 65-72-706, tel./fax (0-22) 826-99-45.

w najbliższych numerach

Jan Błoński
Estetyka Witkacego. Kilka uwag

Przemysław Czapliński
Wznoszenie biografii.
Nostalgia w prozie lat 90

Maria Podraza–Kwiatkowska
Młodopolski Słowacki i wzniosłość

Wojciech Tomasik
Mściwe narodziny

Katarzyna Rosner
Narracja jako struktura rozumienia

Paweł Dybel
Przemijalność piękna i melancholia Freuda